UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADENÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Česká literatura v němých filmech Karla Lamače

Czech Literature in the Silent Cinema of Karel Lamač

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Simona Kasalová

Vedoucí práce: **Mgr. Jan Křipač, Ph.D.**

Obor: **Filmová věda - Historie**

Olomouc 2012

Mé poděkování patří Mgr. Janu Křipačovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky, které mi poskytl při vedení této práce.

Dále bych ráda poděkovala za vstřícnost a ochotu pracovníkům Národního archivu České republiky a Národního filmového archivu, zejména pak PhDr. Michalu Bregantovi, Mgr. Tomáši Lachmanovi, Mgr. Jitce Panznerové a Evě Urbanové.

Můj velký dík patří Mgr. Veronice Zýkové, a to zejména za trefné připomínky a odborné konzultace, Bc. Michalu Večeřovi a Bc. Zdeňkovi Vévodovi za jejich laskavou pomoc.

Za podporu děkuji rodině, příteli a všem dalším, kteří mi při psaní této diplomové práce jakkoliv pomohli.

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně, s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 25. dubna 2012

1. ÚVOD....6
1.1 Cíle práce....6
1.2 Karel Lamač: herec, scenárista, režisér....7
1.3 Metodologická východiska....9
1.4 Zhodnocení pramenů a literatury....12
1.5 Struktura práce....15
2. KAREL HAVLÍČEK BOROVSKÝ/1848/DVĚ LÁSKY KARLA HAVLÍČKA BOROVSKÉHO (1925)....17
2.1 Úvod do problematiky filmové výroby u nás I: Bratři Deglové....17
2.2 Film *Karel Havlíček Borovský*....24
2.3 Rekonstrukce....32
3. LUCERNA (1925)....38
3.1 Úvod do problematiky filmové výroby u nás II: Poja Film....38
3.2 Film *Lucerna*....43
3.3 Adaptace *jako adaptace*....58
4. JOSEF ŠVEJK V NĚMÉM FILMU (1926)....65
4.1 Úvod do problematiky filmové výroby u nás III: Půjčovny a filmová výroba, Gloriafilm....69
4.2 Film *Dobrý voják Švejk*....75
4.3 Film *Švejk na frontě*....92
4.4 Adaptace *jako adaptace*....95
5. VELBLOUD UCHEM JEHLY (1926)....103
5.1 Rekonstrukce....111
5.2 Adaptace *jako adaptace*....138
6. PANTÁTA BEZOUŠEK (1926)....142
6.1 Úvod do problematiky filmové výroby u nás IV: Universal Film....142
6.2 Film *Pantáta Bezoušek*....147
6.3 Rekonstrukce....156
7. ZÁVĚR....163
8. SUMMARY....167
9. PRAMENY....168
9.1 Filmy....168
9.2 Citované filmy....172
9.3 Literární prameny....174

9.4 Citovaná literární díla.....174
9.5 Archivní prameny.....175
10. LITERATURA.....176
10.1 Monografie.....176
10.2 Katalogy a encyklopedie.....177
10.3 Tištěná periodika.....178
10.3.1 Soudobá.....178
10.3.2 Pozdější.....181
11. INTERNETOVÉ ZDROJE.....181

1. ÚVOD

Tématem této diplomové práce jsou filmové adaptace významných děl české literatury, které vznikly ve dvacátých letech 20. století pod režijním vedením Karla Lamače. Konkrétně bude zaměřena pozornost na snímky *Lucerna* (1925), *Dobrý voják Švejk* (1926), *Švejk na frontě* (1926), *Velbloud uchem jehly* (1926), *Pantáta Bezoušek* (1926) a v neposlední řadě i na film *Karel Havlíček Borovský* (1925), který sice není adaptací původní předlohy, ovšem s českou literaturou je jeho námět velice úzce spjat.

1.1 Cíle práce

Jak se budeme snažit na následujících stranách dokázat, výroba těchto snímků byla součástí určitého socioekonomického trendu, který v tehdejší československé filmové produkci převažoval. Jeho základními charakteristickými rysy byly jednak zvyšující se kapitálové investice, které od poloviny dvacátých let začaly proudit do domácí kinematografie, jednak stále výraznější příklon k námětům převzatým z děl české prózy i českého dramatu. Je sice pravdou, že, jak píše Zdeněk Štábla, k odklonu od původních námětů, psaných scenáristy přímo pro daný film a přesunu preferencí k už hotovým literárním příběhům dochází o několik let dříve, už v roce 1921[1], tehdy však ještě nemohlo dojít k plnému prosazení této tendence. Začátkem dvacátých let filmovou výrobu, stejně jako všechna ostatní průmyslová odvětví ve společnosti, zasáhla hluboká poválečná ekonomická krize. Kromě chybějících financí na samotnou produkci filmů je v této době zaznamenán i výrazný úpadek poptávky ze strany obecenstva. To vše mělo za následek prudký pokles množství snímků, které zejména v letech 1923 a 1924 vstoupily do kin. Nechme ale promluvit čísla: V roce 1921 bylo vyrobeno dvacet pět celovečerních filmů, o rok později ještě celých třicet, v roce 1923 už pouze osmnáct a ohromný propad zaznamenal rok 1924, kdy bylo uvedeno na trh jenom osm celovečerních hraných filmů. O rok později jejich počet začal pozvolna narůstat, dal vzniknout sedmnácti snímkům.[2]

Jednou z prvních společností, která se pokusila vsadit na filmy s komplikovanějšími literárními náměty, byla vinohradská A-B. Zřejmě i hospodářská krize byla jedním ze spolupůsobících faktorů, které zapříčinily, že se jejich předpokládaný úspěch nedostavil a

1 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 225.

2 HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 33.

firma byla okolnostmi donucena filmovou výrobu na několik let úplně zastavit.[3] Vhodné podmínky pro takovýto typ produkce nastaly právě až v polovině dvacátých let, a to nejen v oblasti materiální. Jak je zřejmé z výše uvedených čísel, hospodářská recese se začala obracet v expanzi a ta nezůstala bez důsledků na filmovou výrobu. Všech šest snímků Karla Lamače, o kterých pojednává tato práce, bylo zhotoveno v průběhu pouhých dvou let 1925 a 1926, tedy v prvních letech obnoveného ekonomického růstu. Jak bude konkrétněji přiblíženo v kapitolách věnovaných jednotlivým snímkům, v této době začíná do filmového průmyslu vstupovat řada nových podnikatelských subjektů, které z nastalé situace chtějí vytěžit co nejvíce. Bez jejich angažovanosti by patrně ani Lamačovy snímky nevznikly.

Ani ekonomický růst a zvyšující se disponibilní kapitál by pro však domácí podnikatele nebyl důvodem, aby do československého filmového průmyslu vložili finance, kdyby neměli jistotu jejich návratnosti nebo dokonce zhodnocení. Právě od poloviny druhé dekády dvacátého století se projevuje další výrazná tendence týkající se kinematografického průmyslu. Je jí znatelný příklon publika k domácí filmové produkci a s ním související pokles obliby snímků přicházejících na český trh z ciziny.[4] Její příčiny budou podrobněji rozebrány v následujících kapitolách. Nyní si pouze řekněme, že za ní mohlo stát přesycení diváků bezobsažnými filmy s plytkými a sentimentálními náměty, které byly do Československa ve velkém dováženy od konce války. Obecenstvo od této chvíle začalo požadovat domácí filmy s jemu bližší tematikou. Takováto tematika byla scenáristy často nacházena právě v populární i vážné (v případě Lamačem zvolených děl se tyto dva přívlastky nevylučovaly) literatuře, což bylo, jak se záhy ukázalo, návštěvníky kin přijato velice pozitivně.

Jedním z cílů práce bude tedy zjistit, jaké dobové společenské a ekonomické podmínky a jaké preference publika daly vzniknout šesti zkoumaným snímkům. Zároveň se pokusíme zodpovědět otázku, jakým způsobem se Lamačova tvorba v tomto období váže k další československé filmové produkci a jestli, popřípadě jak se vymyká. Pro nalezení odpovědí je nutná hlubší analýza produkčních podmínek jednotlivých snímků, která je jednou ze stěžejních částí následujícího textu.

Jinou zajímavou otázkou, úzce související s touto problematikou, potom bude, jaké místo zaujímají Lamačovy filmy s náměty převzatými z českého literárního světa s tvorbou tohoto režiséra v období, které je označováno za němou éru kinematografie.

3 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 50–51.

4 Tamtéž, s. 377–378.

1.2 Karel Lamač: herec, scenárista, režisér

Karel Lamač patří mezi nejvýznamnější osobnosti, které se podílely na formování československé kinematografie v prvních desetiletích 20. století. S filmovým médiem se seznámil už v předválečném období a stejně jako mnoho dalších „průkopníků" jím byl uchvácen. Své teoretické znalosti tříbil jako frontový filmový zpravodaj. K profesionální výrobě filmů se dostává už v poválečném období, kdy se stává technickým ředitelem nově vzniklé společnosti Excelsiorfilm.[5] Zde poprvé vstoupil i před filmovou kameru; ztvárnil jednu z postav ve snímku Richarda Branalda *Alois vyhrál los* (1919). I když Excelsiorfilm záhy zaniká (už v roce 1919), Karel Lamač filmový průmysl neopouští. Společně s Janem Stanislavem Kolárem ve vlastní produkci natáčí film *Akord smrti* (1919). Už tento jeho první režijní počin naznačil, jakým směrem se bude jeho tvorba dále ubírat. Šlo o snímek natočený podle původního Kolárova námětu, který obsahově čerpal zejména z tehdy oblíbených zahraničních společenských dramat.[6] Projevovala se v něm snaha o kosmopolitnost, která je charakteristická i pro další Lamačovu tvorbu sledovaného období. Aby jeho pozdější filmy vyvolaly zdání světovosti, byly jejich hlavní postavy často opatřeny cizími, nečeskými jmény (*Gilly poprvé v Praze* /1920/, *Otrávené světlo* /1921/ – profesor Grant, inženýr Bell nebo *Drvoštěp* /1922/ – ředitel banky Svansen, lékař Jenkins)[7] a jejich ne příliš originální příběhy napodobovaly zahraniční vzory (nejmarkantnější je to v případě filmu *Chyťte ho!* /1924/, americky střižené grotesky o lásce nešikovného lupiče a bankéřovy dcery[8]). I když se Lamač podle svých slov pokoušel vyjít vstříc preferencím filmového publika[9], první skutečný finanční úspěch mu přinesl až snímek *Bílý ráj* (1924). *„Byl to film určený pro nejširší diváckou obec, nenáročný, ale za to líbivý."*[10] Díky němu se stal také ve filmové profesi uznávaným a u diváků populárním režisérem. Následující léta jsou z hlediska Lamačovy filmové tvorby v němém období výjimečná. V jeho snímcích roku 1925 a 1926 je jasně patrný odklon od pro něj dosud charakteristické kosmopolitní tematiky směrem k vážným námětům, čerpajícím z národních dějin a národní literatury. Vše svádí k úsudku, že i jimi se chtěl pouze zalíbit a zavděčit divákům, kteří v této době, jak víme, oceňovali spíše snímky obsahově

5 BARTOŠEK, Luboš. *Karel Lamač*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1972. Nestr.
6 BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 105.
7 *Český hraný film I. 1898–1930*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1995. 285 s. ISBN: 8070040823. S. 59 a 139.
8 BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. S. 109–110.
9 Tamtéž, s. 109.
10 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 359.

české, a zároveň tím získat důvěru producentů. Ihned po tomto „intermezzu“ se Lamač opět navrátil k tvorbě mezinárodního ražení, tentokrát však už se zřejmým úmyslem uspět s ní i na zahraničním trhu. O tom, že v tomto ohledu je možné jeho snahu označit za zdařilou, vypovídá skutečnost, že ze snímků, které v jeho režii vznikly od roku 1927, byl ryze český pouze jediný, *Květ ze Šumavy* (1927), který ovšem vznikl za finanční podpory pražské pobočky berlínské výrobní společnosti UFA. Zbylé byly vyrobeny v koprodukční spolupráci s německým H. R. Sokal Filmem (*Dcery Eviny* /1928/) či Hom Filmem a berlínskou firmou UFA (*Hřích* /1928/, *Hříchy lásky* /1929/) nebo byly výhradně německé (*Saxofon Suzi* /1928/, *Bibi* /1929/).[11]

Šest snímků Karla Lamače, jež analyzuje tato diplomová práce, je oproti jeho předchozí i následující tvorbě v němé éře filmu v jistém smyslu anomální, vybočuje. Nalézt odpověď, proč tomu tak bylo, bude jedním z dalších úkolů této diplomové práce.

Protože se však, jak už víme, nejedná o filmy, jejichž scénáře byly vyjma *Karla Havlíčka Borovského* sepsány na základě původních námětů, ale o adaptace literárních předloh, bude v následujících kapitolách věnován prostor i adaptačním postupům režiséra a jeho spolupracovníků.

1.3 Metodologická východiska

V teoretické rovině se budeme opírat zejména o teorii adaptace Lindy Hutcheon.[12] Jedná se o jednu z novějších adaptačních teorií, shrnující poznatky z dosavadního bádání v této oblasti a zároveň představující nová východiska, jakým způsobem přistupovat k adaptacím.

Teoretický koncept Lindy Hutcheon byl zvolen zejména z toho důvodu, že se neomezuje na jedinou formu adaptace (tj. adaptaci mezi určitými dvěma médii), ale věnuje se adaptaci a adaptačním procesům napříč různými médii, žánry a tzv. mody angažovanosti (*modes of engagement*). Tento rozsáhlejší pohled na adaptaci je nezbytný pro zkoumání takového tématu, jako je česká literatura v němých filmech režiséra Karla Lamače. Předchozí teoretické práce, které Hutcheon ostatně na patřičných místech cituje, jako například studie Roberta Stama[13] či Briana McFarlana[14], se nezabývají adaptacemi v obecné rovině. Centrem jejich zájmu je zejména převod literárního textu do audiovizuálního média, převod románu na

11 Tamtéž, s. 381, 542, 592 a 622.

12 HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945.

13 STAM, Robert. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation.* 1. vyd. Malden: Blackwell Pub., 2005. 388 s. ISBN: 1405102888.

14 McFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the Teory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Oxford University Press, 1996. 279 s. ISBN: 0198711506.

filmové plátno. V letech 1925 a 1926 natočil Karel Lamač šest filmů, které je možné označit za adaptace. Pouze tři z nich vychází z románové předlohy (*Dobrý voják Švejk*, jeho pokračování *Švejk na frontě* a *Pantáta Bezoušek*). Dva jsou adaptacemi dramatu (*Velbloud uchem jehly* a *Lucerna*) a jeden se dokonce nechal inspirovat historickými událostmi, týkajícími se života a osudů jedné z nejvýznamnějších buditelských osobností novodobých národních dějin. Snímek *Karel Havlíček Borovský* (*1848*; *Dvě lásky K. H. Borovského*) se k tématu této diplomové práce váže jednak tím, že Havlíček byl a dosud je vnímán (v době vzniku filmu ještě daleko silněji než dnes) jako významná postava českého literárního života 19. století, a jednak tím, že je možné tento film přiřadit k ostatním zkoumaným snímkům jednoduše z toho důvodu, že se v jeho případě nezbytně také jedná o adaptaci. Zde vycházíme přímo z názoru Lindy Hutcheon. Za adaptaci je podle ní možné považovat i dílo, jehož inspirací, jakýmsi *adaptovaným textem*, je historická událost.[15]

Kromě toho, že se Hutcheon zabývá samotným aktem adaptace, čímž už se odlišuje od předchozích teoretických uchopení dané problematiky, pokouší se také vyvrátit určité mýty a předsudky, které ve společnosti (odborné i laické) v souvislosti s adaptacemi stále přetrvávají. Zejména se jedná o sekundárnost a odvozenost adaptace, a tudíž v určitém smyslu její nižší, podřadnější hodnotu. Jedním z nejsilnějších argumentů, které autorka předkládá, je, že už samotný fakt, že recipient může prožít adaptaci dříve než samotné dílo, jež jí bylo inspirací, znemožňuje jakoukoliv hierarchizaci. Proto autorka pro dílo, které inspirovalo adaptaci, zásadně nepoužívá označení jako zdroj či originál, ale vždy se drží termínu adaptovaný text.

Díky tomu, že považuje adaptaci za samostatné umělecké dílo, nezabývá se ani problematikou věrnosti adaptace předloze. Nelze říct, že by Hutcheon nezajímalo, co a jak bylo přeneseno a jaký to mělo dopad na konečnou podobu díla, pouze to není ústředním zájmem její publikace. Odmítá dělení adaptací podle stupně a míry přiblížení se předloze, podle toho, co bylo přeneseno a co např. z podstaty média přeneseno být nemohlo.[16] Tj. vymezuje se vůči teoretickým pracím svých předchůdců – Andrewa, který v adaptačním procesu rozlišuje půjčování (*borrowing*), křížení (*intersection*) a transformaci (*transformation*)[17], nebo Wagnera a jeho analogii (*analogy*), komentář (*commentary*) a transpozici (*transposition*).[18]

15 HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945. S. 17–18.

16 HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945. S. 6–9.

17 ANDREW, Dudley. *The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory*. In: CONGER, Syndy M. - WELSH, Janice R. (ed.). *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction.* St. Louis: Western Illinois UP, 1980. 139 s. ISBN: 9780934312035. S. 34–47.

18 WAGNER, Geoffrey A. *The Novel and the Cinema.* Rutherford, N.J. : Fairleigh Dickinson University Press, 1975. 394 s. ISBN: 0838616186. S. 222–231.

Hlavní důraz naopak Hutcheon klade na to, jakým způsobem dané dílo vnímá recipient, do jaké míry se angažuje. Na základě toho potom dělí všechna média a tedy i všechny adaptace i adaptovaná díla do tří modů angažovanosti. Modus předvádění (*showing*), který je založen na vizuálním a zvukovém vjemu, modus vyprávění (*tellig*), v němž recipient konstruuje významy na základě představivosti – je založen na symbolech a konvencích – a modus interakce (*interacting*), v němž je recipient angažován jak psychicky, tak i fyzicky (ve větší míře než v ostatních modech). Ty se stávají rámcem jejího uvažování o adaptacích. Každý modus v sobě zahrnuje různá média a v těchto médiích potom může autor pracovat s různými žánry. Podle Hutcheon je možné adaptovat jak napříč jednotlivými mody, tak i pouze v rámci jednoho modu. Vzhledem k tématu této diplomové práce nás bude zajímat především adaptace mezi médiem divadla a filmu, jež jsou obě součástí ukazovacího modu, a mezi literárním textem a filmem, tedy mezi dvěma médii, která náleží k jiným modům angažovanosti. Film, divadlo i literární román mají, stejně jako všechna další média, své vlastní zákony, své vlastní vyjadřovací prostředky. Specifikům toho kterého z nich musí být tudíž při adaptaci podřízen adaptovaný text. Jak se tato skutečnost projevuje na Lamačových filmech, to bude mimo jiné předmětem zkoumání na následujících stranách.

To, čím je dále teoretická práce Lindy Hutcheon specifická, je pojetí adaptace ve třech významech. Adaptace může být výsledným produktem (který potom v samotné práci označuje jako adaptation *as adaptation*), ale také procesem - nejenom procesem vzniku, ale i procesem přijímání, vnímání díla recipientem. Podle autorky toto dělení vyplývá už ze samotného sémiotického definování slova, které není jednoznačné. Každému z těchto významů je potom věnována samostatná kapitola knihy. Následující text bude zaměřen především na první z nich, na adaptaci jako konečné umělecké dílo. Zbylé dva jsou uchopitelné jen velice obtížně, přesto se však i jich v této práci okrajově dotkneme, a to zejména v podkapitolách, které se zabývají okolnostmi vzniku jednotlivých snímků a jejich dobové recepci.

Proč dané snímky vznikly a *proč* byl pro ně zvolen právě literární námět, tyto otázky zde už zazněly. Odpověď na ně by mohla být nalezena ve vnějších podmínkách, které provázely jejich výrobu. Tyto podmínky lze označit za *kontext* a ten je právě tématem předposlední kapitoly *A Theory of Adaptation*. Do kontextu je podle Hutcheon nutné zařadit jednak soudobou atmosféru ve společnosti, její politické a ekonomické klima či její systém hodnot, ale také preference, názory a osobní zkušenosti samotného autora (nebo autorů) adaptace.[19]

19 Hutcheon připouští, že odhalení osobních důvodů autora pro vytvoření adaptace a to, jak se do výsledného díla promítla jeho osobní historie, je velice komplikované. Přiznává, že není možné interpretovat dílo, tedy významy v něm obsažené na základě autorových osobních zkušeností, popř. politických názorů. Nelze ani dílu na základě intence, záměru, přiřazovat hodnotu. Pokud ovšem *„nemůžeme o adaptaci mluvit jako o kreativním procesu, nemůžeme úplně porozumět tomu, proč došlo k adaptaci“*. Adaptace je vždy výběr a k

Kontext však neovlivňuje pouze výběr námětu (adaptovaného textu), ale pochopitelně také způsob jeho zpracování do podoby adaptace. Autor dílo přizpůsobuje době a místu, pro něž je určeno. A to natolik, aby se pro publikum stalo atraktivní a znamenalo pro autora i finanční profit (i když ten je podle autorky jen jedním z mnoha motivů pro vznik adaptace). V jednotlivých kapitolách se pokusíme postihnout a zhodnotit i tyto tendence, které mohly ovlivnit výslednou podobu sledovaných filmových adaptací.

Úspěšná adaptace je podle Hutcheon ta, která splňuje několik kritérií – naplňuje divácká očekávání (jak ta, která jsou spojena s daným médiem, tak ta, které vyplývají z faktu, že se jedná o adaptaci, tj. musí zachovávat určité prvky známého příběhu), vystupuje jako samostatné umělecké dílo (bez ohledu na adaptovaný text) a je originální autorskou výpovědí (vnáší nový invenční pohled na zpracovávané téma). Už zde můžeme předeslat, že všechny zkoumané Lamačovy adaptace alespoň u domácího publika byly úspěšné. Jestli toho docílily naplněním výše uvedených podmínek, nebo bylo příčinou něco jiného, to bude také předmětem zájmu na následujících stranách.

1.4 Zhodnocení pramenů a literatury

Pro analýzu adaptačních postupů je vedle samotného adaptovaného textu pochopitelně nezbytná i znalost filmových adaptací. Z filmů, které jsou předmětem zájmu této diplomové práce, tedy Lamačových snímků z let 1925 a 1926, se však dochovaly jen některé. Jako pramen lze z tohoto důvodu využít pouze snímek *Lucerna*, segment filmu *Pantáta Bezoušek*, a také filmový materiál, který je v Národním filmovém archivu uložen pod názvem *Dobrý voják Švejk*. Jak ovšem bude ozřejměno v příslušné kapitole, obsahuje tento negativ nejen část snímku, pod jehož jménem vystupuje, ale zároveň část *Švejka na frontě*. *Velbloud uchem jehly* a *Karel Havlíček Borovský*, stejně jako velká většina filmu *Pantáta Bezoušek* jsou potom předmětem rekonstrukce, která se proto řadí ke stěžejním úkolům následujících stran. Je provedena na základě pramenů jak písemné, tak obrazové povahy, a také za pomoci sekundární literatury. Jako nejpřínosnější a zároveň nejautentičtější se z písemných pramenů jeví zejména cenzurní lístky a listiny, vystavené v době premiéry jednotlivých snímků, potažmo při žádosti o nové cenzurní povolení. Všechny jsou součástí archivního fondu Cenzurní sbor kinematografický Ministerstva vnitra 1919–1939 ve sbírkách Národního archivu České republiky. Je na nich shrnut nejenom stručný obsah cenzurovaného filmu či

tomuto výběru nemůže docházet ve vakuu. Autor vybírá na základě média a žánru a podle svých politických názorů. (HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945. S. 107–108.)

popis scén, které musely být pozměněny nebo vystřiženy, aby byly připuštěny k promítání. Součástí některých cenzurních listin (konkrétně se jedná o cenzurní listiny filmů *Velbloud uchem jehly* a *Švejk na frontě*) jsou i listiny nápisové, které, jak bude dokázáno, poskytují překvapivé množství informací nejenom o obsahu toho kterého snímku, ale i o jeho formálním zpracování.

Jako hodnotný zdroj informací stojí vedle cenzurních lístků za pozornost dobová publicistika – specializovaná filmová i nefilmová periodika a denní tisk. Bibliografický soupis článků, stejně jako další základní údaje o filmech (mj. i signatury kartonů, v nichž jsou uloženy cenzurní lístky) jsou otištěny v katalogu *Český hraný film I. (1898–1938)*[20]. Tato publikace tímto spadá mezi nejvýznamnější a nejkomplexnější díla z korpusu veškeré sekundární literatury a bez ní by zpracování tématu této práce bylo ne-li zhola nemožné, tak alespoň o poznání obtížnější.

Jediným možným obrazovým pramenem, který je nápomocný při rekonstrukci ztracených snímků, jsou pochopitelně fotografie. Největším množstvím, šedesáti šesti, disponuje sbírka soudobé dokumentace filmu *Vebloud uchem jehly.* Přestože jsou některé z nich pouze pracovní a o podobě snímku nám neříkají téměř nic, stále jich je dostatek pro ilustraci dějů, které se na plátně odehrávaly. Archivní sbírky k filmům *Pantáta Bezoušek* a *Karel Havlíček Borovský* jsou oproti tomu o poznání chudší. První z nich obsahuje pouhých jedenáct fotografií (z nichž na pěti je vyobrazen filmový štáb během natáčení), druhá potom dvanáct, do čehož je zahrnuta i jedna fotografie pracovní a jedna, která pravděpodobně k danému snímku nepatří. Protože jsou všechny fotografie nezbytnou součástí rekonstrukce a na příslušných místech jsou popisovány, považovala autorka za nutné vložit je přímo do textu jednotlivých kapitol.

Dalšími archiváliemi, z nichž autorka této diplomové práce čerpala a které převážně posloužily k ozřejmení a přiblížení produkčních podmínek vzniku jednotlivých filmů, jsou prameny listinného charakteru (zejména dopisy, smlouvy apod.) z fondu společnosti Bratři Deglové a osobního fondu Karla Lamače, uložené v Národním filmovém archivu. Z filmů, jimiž se zabývá tato práce, se firma Bratři Deglové podílela pouze na výrobě *Velblouda uchem jehly* a *Karla Havlíčka Borovského*. Archivní fondy společností, které stály za vznikem zbylých snímků (konkrétně se jedná o Gloriafilm, Universal Film a Poja Film), nejsou v současné době přístupné a nemohly být tudíž autorkou využity. Historických dokumentů, které se váží k činnosti bratrů Deglů, je poměrně velké množství. Pro účely zpracování zadaného tématu byla nejinformativnější částí fondu jejich firmy ta, jež se věnuje

20 *Český hraný film I. 1898–1930*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1995. 285 s. ISBN: 8070040823.

korespondenci společnosti s jejími obchodními partnery (jinými produkčními společnostmi, distribučními společnostmi, filmovými ateliéry atd.). Osobní fond Karla Lamače je převážně tvořen dopisy soukromého charakteru a i když se často týkají režisérovy pracovní náplně, jsou na následujících stranách citovány jen zřídka. Slouží zejména k bližšímu porozumění podmínkám, v jakých se vyvíjela československá filmová výroba v meziválečném období a jaké požadavky kladla na jednotlivce, kteří se jí chtěli seriózně věnovat.

Pokud se podrobněji zaměříme na sekundární literaturu zabývající se počátky českého, potažmo československého filmu, zjistíme, že nejobsažnější jsou práce z per filmových historiků Luboše Bartoška a Zdeňka Štábly. Většina z nich vyšla v sedmdesátých a osmdesátých letech pouze v omezeném nákladu ve strojopisné úpravě a výhradně jako studijní materiál. V dnešní době jsou k dispozici on-line v digitální knihovně Národního filmového archivu. Jedinou skutečnou a pro československý knižní trh určenou publikací, která je i do jisté míry popularizační, je Bartoškův *Náš film: Kapitoly z dějin (1896–1945)*[21], jehož první vydání se datuje do roku 1985. Z hlediska obsahového se však jedná pouze o zestručnělý text *Dějin československé kinematografie*[22] téhož autora, které vyšly ve Státním pedagogickém nakladatelství o šest let dříve.

Spíše podobu kronikářských záznamů mají *Data a fakta z dějin československé kinematografie.*[23] Tato publikace je produktem rozsáhlé a důkladné badatelské práce Zdeňka Štábly. Je v ní zařazeno maximální množství dostupných faktografických informací ze všech oblastí týkajících se filmu, filmové výroby, distribuce i recepce od chvíle, kdy nové médium překročilo historické hranice českých zemí, až do konce druhé světové války. Jednotlivé údaje jsou řazeny v chronologickém pořadí podle dne, měsíce a roku, kdy se uskutečnily, přičemž větší časové úseky jsou nad to shrnuty v několika souvislých textech. Ze Štáblova rozsáhlého čtyřsvazkového díla autorka čerpala zejména z druhé části, věnované československému filmu v letech 1918 až 1929.

Tento autor se zároveň podílel i na projektu nazvaném *Rozšířené teze k dějnám československé kinematografie*. Jedná se taktéž (jako v případě předchozí publikace) o ediční počin Československého filmového ústavu. První svazek byl vydán v roce 1966 a vedle Zdeňka Štábly se na něm podíleli i další historikové.[24] Je však zaměřen pouze na období

21 BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s.

22 BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. a 2. část (1896–1930). Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 148 a 141 s.

23 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 1–4.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1988–1990. [373], 746, [868] a [498] s.

24 Luboš Bartošek, Jaroslav Boček a Miroslav Malík. (BARTOŠEK, Luboš – BOČEK, Jaroslav – MALÍK, Miroslav – ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1966. 21 s.)

zvukového filmu 1930–1966. Předchozím letům se věnují následující svazky, jejichž autorem už je výhradně Štábla a které vyšly v letech 1982 a 1984.[25] Od jeho předchozí práce se tato liší zejména tím, že jednotlivé kapitoly jsou tematicky rozděleny, každá se zaměřuje pouze na určitý aspekt filmového průmyslu. Pro zpracování tématu práce bylo využito především kapitol zabývajících se výrobou, distribucí a kinoprůmyslem v Československu v němém období filmu.

Sekundární literaturou, která je téměř pramenné povahy, jsou texty Václava Wassermana a také sborníky vydané pod jeho edičním vedením.[26] Jedná se o vzpomínky tohoto scenáristy a dalších filmových pracovníků na počátky filmové výroby u nás. Jedna z publikací je přímo věnována Karlu Lamačovi, byla sestavena u příležitosti jeho nedožitých padesátých narozenin. Tyto práce je možné využít jen s přihlédnutím k jejich neodborné povaze, tedy spíše jako autentickou ilustraci doby než jako zdroj spolehlivých informací. Při jejich hodnocení je textová kritika ještě nezbytnější než v případě předchozích uvedených publikací. Jak bude dále doloženo, jsou tyto vzpomínkové texty nezřídka poznamenány dlouhým časovým odstupem událostí, které popisují, od doby, kdy byly vydány.

1.5 Struktura práce

Diplomová práce je rozdělena do pěti kapitol, z nichž každá je věnována jednomu analyzovanému filmu. Jednotlivé kapitoly jsou řazeny v chronologickém pořadí podle data, v němž snímky, o kterých pojednávají, vešly do kin. „Švejkovské“ adaptace *Dobrý voják Švejk* a *Švejk na frontě* jsou zahrnuty pouze do jedné z nich, a to zejména z toho důvodu, že se na nich podílel stejný filmový štáb a vznikly za podobných výrobních podmínek jen několik měsíců po sobě. Každá kapitola, v níž vystupuje nová produkční společnost, obsahuje část věnovanou historii této firmy. Zaměřuje se také na okolnosti, v nichž se v prostředí československého filmového průmyslu utvářela její obchodní taktika. Dále je vždy věnován prostor výrobním podmínkám snímku, procesu jeho vzniku a v neposlední řadě i dobové recepci. Samostatné podkapitoly se specializují jednak na rekonstrukci filmů a také na rozbor adaptačních postupů (ty jsou nazvány Adaptace *jako adaptace*, po vzoru adaptační teorie Lindy Hutcheon). Rekonstrukce je pochopitelně zařazena pouze ke kapitolám o filmech, které

25 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 1. a 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. 441 s. a ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 3. a 4. část. Praha: Čs. filmový ústav, 1984. 280 s.

26 WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958. 73 s. a WASSERMAN, Václav (ed.). *Průkopníci čs. kinematografie IX.: Cesta české filmové veselohry.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. 112 s.

se nedochovaly nebo se dochovaly jen částečně (výjimku tvoří pouze *Dobrý voják Švejk* a *Švejk na frontě*, u nichž není důsledná rekonstrukce pro uchopení adaptačních postupů nezbytná, tyto snímky jsou epizodní, a proto je dochovaný filmový materiál plně postačující). U snímků, které se nedochovaly a nemáme k dispozici ani titulkové listiny či jiný archivní materiál, který by konkrétněji přiblížil jejich podobu (*Karel Havlíček Borovský* a *Pantáta Bezoušek*), jsou specializované adaptační podkapitoly vypuštěny.

2. KAREL HAVLÍČEK BOROVSKÝ /1848 / DVĚ LÁSKY KARLA HAVLÍČKA BOROVSKÉHO/ (1925)

Pro větší porozumění okolnostem vzniku tohoto filmu je třeba hlubší exkurs do zákulisí tehdejší české, potažmo československé filmové výroby. Zejména pak do historie produkční společnosti Bratři Deglové.

2.1 Úvod do problematiky filmové výroby u nás I: Bratři Deglové

Konec první světové války znamenal novou naději a nový impulz pro československou filmovou produkci. Československý film se v této době nacházel ve velice obtížné situaci. Na rozdíl od dalších evropských kinematografií téměř neměl na co navazovat. Organizovaná a systematická filmová výroba byla v letech před válkou teprve u svého zrodu. Jedinou fungující předválečnou filmovou společností byla Kinofa Antonína Pecha[27], založená 1. května 1911. Na svou dobu a v podmínkách tehdejšího Předlitavska disponovala relativně dobrým technickým vybavením, přesto se ale mezi ní a zahraniční konkurencí rozprostírala hluboká propast. Patnáct let, ve kterých se v domácím filmovém průmyslu nedělo zhola nic (od chvíle, kdy Jan Kříženecký nadobro odložil filmovou kameru po založení Kinofy), znamenalo pro český film zpoždění, které se snažil dohnat několik následujících desetiletí[28]. Neexistoval kvalifikovaný personál, chyběla moderní filmová technika i filmový materiál. Ten se musel dovážet za drahé peníze ze zahraničí. Nebyl zde ani filmový ateliér, který by svým vybavením a prostorností alespoň částečně splňoval kritéria běžná na západ od nové republiky. Ti, kteří se po válce nadšeně pustili do natáčení filmů, museli československou kinematografii vystavět téměř od základů. Všichni to byli amatéři (první „filmová škola“ vzniká až v souvislosti s Excelsiorfilmem pod vedením Richarda Baláže na konci roku 1917[29]) společností pokládáni za snílky či varietní umělce. Sehnat proto potřebný finanční obnos na zhotovení filmu byl často nepřekonatelný problém. Potenciální investoři nevěřili, že se jim jejich peníze vrátí. V českých zemích také nebylo obvyklé, aby byla výroba filmu spojena s bankovním kapitálem, jak k tomu často bylo v zahraniční kinematografii (prvním,

27 Antonín Pech (1874–1928). Původní profesí českobudějovický fotograf s praxí získanou v Německu a spoluzakladatel společnosti Kinofa. Po jejím zániku přechází do Lucernafilmu a následně pracuje i v Pragafilmu jako laborant. (HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 192.).

28 SMRŽ, Karel. Historie a nesnáze čsl. Filmu. *Rozpravy Aventina* 3, 1927–1928, č. 18–19 (24. 5. 1928), s. 219–220.

29 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 192–193.

komu se podařilo navázat spolupráci s Českou bankou, byl filmový podnikatel Antonín Fencl[30], ředitel Pragafilmu[31]). Těmto „odvážným mladým mužům“ se však nedaly upřít tvůrčí zápal ani kreativita, k evropskému standardu však jejich projekty měly ještě hodně daleko. Často museli pracovat v nepředstavitelných podmínkách. Improvizace byla v těchto průkopnických letech základní složkou české filmové výroby – nejen před filmovou klapkou, ale zejména při přípravě scény.[32]

Jedním z takovýchto fanoušků nového média byl i Karel Degl. Film pro něj zpočátku ovšem nebyl prostředkem ke zhmotnění světa fantazie nebo místem pro vyprávění neskutečných příběhů. Zajímala ho spíše jeho schopnost dokumentárně zachytit okolní svět. Filmem se začal intenzivně zabývat už v devatenácti letech. Rodina jeho spolužáka Václava M. Havla totiž vlastnila filmový palác Lucerna a byla většinovým podílníkem v Lucernafilmu, produkční společnosti, která vznikla ve druhém válečném roce na troskách předválečné Kinofy. Karel Degl se stává jejím zaměstnancem roku 1916, kdy vyhrává konkurz na vedoucího filmových laboratoří. Nemůžeme si činit iluze o jeho praktických zkušenostech, patrně byl však nejlepším a nejentuziastičtějším z nemnoha kandidátů na tuto pozici.[33]

Lucernafilm Václava Havla byl jedinou spojnicí mezi předválečným a poválečným vývojem v naší domácí kinematografii. Pokud se dá hovořit o jisté míře kontinuity, právě tato společnost ji zajišťovala. V jejích službách se postupně objevilo mnoho z těch, kdo v budoucích letech v československém filmovém průmyslu něco znamenali. Za období svého krátkého fungování (1915–1918) dal Lucernafilm vzniknout dvěma významným celovečerním filmům němé éry raného období českého filmu – *Zlatému srdéčku* (1916) a *Pražským adamitům* (1917). K tomu zde vznikly čtyři krátké filmy, včetně Kolárových veseloher s hlavní postavou Polykarpem.[34] *Zlaté srdéčko* i *Pražské adamity* režíroval Antonín Fencl, velice průbojný filmový podnikatel. Neshody s vedením společnosti jej donutily Lucernafilm opustit a založit Pragafilm, na české poměry velice progresivní společnost. Stejný význam jako Pragafilm měl pro budoucnost

30 Antonín Fencl (1881–1952). Herec, dramatik režisér, filmový podnikatel. Začínal jako herec v Národním divadle, poté se stal ředitelem divadla Aréna a Švandova divadla. K filmu se dostává prostřednictvím společnosti Lucernafilm – režíruje *Zlaté srdéčko* (1916) a *Pražské adamity* (1917). Po odchodu z Lucernafilmu zakládá vlastní výrobnu, společnost Pragafilm. Zřizuje filmový ateliér v kupoli České banky na Václavském náměstí. V období zvukového filmu zakládá další výrobní společnost Afesfilm. (HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 56–57)

31 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 186, BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 61.

32 K tomu např. KOLÁR, Jan S. Excelsiorfilm: neznámá kapitola ze začátku filmu. *Film a doba* 1954, č. 3, s. 514–519.

33 HORNÍČEK, Jiří. Společnost Bratři Deglové a „první chvíle české samostatnosti“. *Iluminace* roč. 21, č. 2 = č. 74 (2009), s. 158.

34 HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 36.

domácí kinematografie i Excelsiorfilm Richarda Baláše. Richard Baláš byl zetěm Václava Havla a také spolumajitelem Lucerny. Zároveň byl i jednatelem Lucernafilmu, na tomto postu byl ovšem na začátku roku 1918 vystřídán Milošem Havlem a Emanuelem Deglem, zástupci mladé nastupující generace.[35] Kdy Excelsiorfilm vznikl, není z dostupné literatury jednoznačné. Nejdůvěryhodnější se však jeví tvrzení Zdeňka Štábly, který vznik firmy datuje do září roku 1917.[36] Počátek roku 1919, jak píše Luboš Bartošek[37], se zdá být málo věrohodný, neboť už v roce 1918 je Excelsiorfilm uváděn jako výrobce filmu *Československý ježíšek.*[38]

Zdá se tedy, že Lucernafilm byl vhodným místem pro získávání filmových zkušeností. Sice se ještě nepodílel na systematické výchově a vzdělávání budoucích filmových pracovníků, poskytl ovšem dostatek prostoru, aby se jeho zaměstnanci mohli v problematice nového média vzdělávat sami. Na konci roku 1918 patrně získal dostatek profesních zkušeností i Karel Degl, touto dobou už ve funkci ředitele výrobního oddělení. Lucernafilm se pod tíhou vnitřních rozporů (o co v nich šlo, zůstává dosud nejasné, Jiří Horníček je připisuje neshodám mezi bratrskými dvojicemi Fenclů, Deglů a Havlů v záležitosti stanovení firemních priorit – problému, zdali se zaměřit na distribuci nebo produkci filmů[39]) stává potápějícím se korábem, který postupně všichni opouštějí.

Neshody vyvrcholily záhy v konflikt, v jehož důsledku z Lucernafilmu odchází Karel a Emanuel Deglové.[40] Ti 27. listopadu společně zakládají novou společnost Bratři Deglové, s. r. o. Do obchodního rejstříku je firma zapsána Krajským soudem v Praze 17. dne následujícího měsíce.[41] Jak vyplývá ze Společenské smlouvy[42], prioritou této nové filmové společnosti byla filmová výroba. Ovšem ve smlouvě jsou mezi zájmy její budoucí činnosti uvedeny i koupě, prodej a půjčování filmů, dále pak zřizování a provoz biografů a světelných reklam všeho druhu nebo výroba, koupě a prodej k tomuto účelu potřebných přístrojů, předmětů a pomůcek.[43]

Od Lucernafilmu Deglové odkupují veškeré jeho technické vybavení a spolu s ním také

35 HORNÍČEK, Jiří. Společnost Bratři Deglové a „první chvíle české samostatnosti“. *Iluminace* roč. 21, č. 2 = č. 74 (2009), s. 161.

36 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 192.

37 BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 55.

38 HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 35.

39 HORNÍČEK, Jiří. Společnost Bratři Deglové a „první chvíle české samostatnosti“. *Iluminace* roč. 21, č. 2 = č. 74 (2009), s. 161.

40 Emanuel Degl byl starším bratrem Karla Degla. Na začátku roku jmenován jednatelem společnosti Lucernafilm. Společně s bratrem se stává vůdčí postavou nově založené firmy Bratři Deglové, s. r. o. Po zániku společnosti provozuje právní praxi.

41 NFA, archivní pomůcka fondu *Bratři Deglové.*

42 NFA, fond *Bratři Deglové*, k. I., inv. č. 1. Společenská smlouva 27. 11. 1918.

43 Tamtéž.

některé filmy doposud uložené v archivu. Šlo zejména o tři filmy hrané: dva celovečerní – *O děvčicu* (1918) a *Stavitel chrámu* (1919) a jeden krátkometrážní – *Kozlonoh* (1919). Výroba těchto tří snímků je sice historiky připisována Deglům, avšak je pravděpodobné, že alespoň částečně byly zhotoveny ještě pod hlavičkou Lucernafilmu. Bratři Deglové je buď dokončili, nebo pouze prodali půjčovnám, popřípadě je půjčovali přímo kinům. Mezi zakoupenými filmy bylo i několik filmů dokumentárních, což už mohlo naznačit, jakým směrem se vydá filmová výroba této nové společnosti. Výše jsme zmiňovali fascinaci Karla Degla filmovým médiem, zejména pak jeho schopností realistického zobrazení skutečnosti. Příklon k dokumentárnímu a reportážnímu filmu, který se v produkci jeho společnosti projevil v následujících letech, je jen pochopitelným důsledkem tohoto faktu.

Na počátku ovšem firma Bratři Deglové vzbudila mezi odbornou veřejností velká očekávání, že se stane významným producentem filmů hraných. *O děvčicu* i *Stavitel chrámu* totiž překvapily jednak už svým obsahem a jednak bravurním technickým a uměleckým zpracováním. Významný podíl na úspěchu obou filmů měl právě Karel Degl. U prvního jmenovaného se podílel jak na režii, tak na námětu a scénáři. Film je pozoruhodný svým folkloristickým a národopisným charakterem, prostá milostná zápletka je v něm jen druhotným motivem. Druhý film, *Stavitel chrámu*, byl na svou dobu velkolepý. Poprvé zde bylo k natáčení využito modelu stavby, konkrétně svatovítské katedrály, která měla v odehrávajícím se fiktivním příběhu lehnout popelem. Karel Degl film spolurežíroval, za kameru se jako v předchozím případě postavil Jindřich Brichta, další z vynikajících českých kameramanů průkopnického období.[44]

Každý, kdo se ovšem v tuto dobu pohyboval v prostředí československé kinematografie, musel pochopitelně vnímat její omezené možnosti ve výrobě hraných filmů oproti zahraničí. Hrané české snímky byly nekonkurenceschopné. Příčiny byly zřejmé – nedostatek financí na nákup nejmodernější techniky a zároveň nedostatek školeného personálu, který by s ní dokázal s úspěchem pracovat. Pakliže však na výrobu hraných filmů ještě nedozrál čas, dokumentární filmy se daly natáčet relativně bez obav z větší finanční ztráty. Výukové filmy měly jisté odběratele ve vzdělávacích institucích, reportážní filmy se snadno prodávaly do zahraničí, aktuality byly součástí bloků filmových programů v kinech a u reklamních filmů byl zisk dopředu zajištěn. To vše moc dobře věděli i Karel a Emanuel Deglové. Zanedlouho si jejich společnost v oblasti nehrané filmové produkce vydobyla výsadní místo na trhu. Jako vůbec první v Československu měla dokonce svého stálého zástupce v Paříži (byl jím

44 BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. S. 66–67.

Vladimír Stránský), čímž získala významné zahraniční kontakty, které v budoucnu výborně zužitkovala.[45] Jejich snímky se vyznačovaly pozoruhodnou kamerou, která zaujala výtvarnou krásou obrazu a dokonalým technickým zpracováním. Naopak pokulhávaly po stránce scenáristické. Byly pro ně voleny příliš primitivní náměty, většinou s jednoduchou zápletkou, které se nemohly rovnat důkladně propracovaným filmovým příběhům, běžným v rozvinutých světových kinematografiích.[46]

Příklad společnosti Bratři Deglové je názorným potvrzením teze, že i v umění, stejně jako dalších produktech lidské činnosti, se výrazně odráží *kontext* (parafrázujeme-li Lindu Hutcheon). Zde je nejvíce výrazný kontext ekonomický. Ostatně o finančních otázkách, které se týkaly filmové produkce, už zde byla řeč. (Na dalších stranách bude věnován prostor i kontextu ideologickému a politickému, které ovlivnily zejména tematiku vyráběných filmů.)

Poválečné ekonomické oživení dalo vzniknout hned několika novým filmovým produkčním společnostem.[47] Úspěch Excelsiorfilmu, Pragafilmu, Bratrů Deglů, Poja Filmu nebo Filmového ústavu They Červenkové a Josefa Brabce tkví zejména v relativní ekonomické stabilitě v krátkém období let 1918 – 1920.[48] Od počátku dvacátých let začíná i na české země postupně doléhat ekonomická krize. Ta významně ovlivní existenci filmových výroben. Některé z nich upadají v zapomnění (Excelsiorfilm, Pragafilm, Filmový ústav), jiné svou činnost pouze pozastavují (Wetebfilm, Poja Film, A-B) a další, jako v případě Bratrů Deglů, pod tlakem vnějších sil pozmění své výrobní preference v zájmu jistého finančního zisku. Situace se začíná pozvolna obracet k lepšímu v roce 1925 a vedle znatelného nárustu domácí filmové produkce je patrný i opětovně narůstající počet produkčních společností. Mezi nejúspěšnější z nich se zařadily firmy jako Elekta a Elekta-journal nebo Gloriafilm.[49]

Bratři Deglové si v roce 1919 správně povšimli, že pro domácí hraný film není na českém trhu zatím místo. Dominance německých filmů sice upadala, ale místo aby byla nahrazena produkcí domácí, začaly se ve velkém dovážet americké a francouzské filmy. Do světa byli vysláni zástupci českých půjčoven. Kinemu například zastupoval Antonín Fencl, světák s velmi dobrými vyjednávacími schopnostmi. Štábla dokonce mluví o tom, že v této době zachvátila Československo americká horečka.[50]

---

45 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*. 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 202.

46 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 57.

47 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*. 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 209.

48 Tamtéž, s. 186.

49 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 189.

50 Tamtéž, s. 24.

Obrat k domácímu filmu a tematice, která byla českému publiku bližší než kosmopolitní univerzálnost námětů filmů dovážených, se datuje až do poloviny 20. let. Na vlnu zájmu o český hraný film a jeho znovunabytý potenciál sází v této době i Bratři Deglové, kteří se, jak jsme už viděli, hraným snímkům dosud vyhýbali. Skutečnost je to o to překvapivější, že ještě na začátku roku 1924 táž firma na výrobu hraných filmů naprosto rezignovala a učinila tak dokonce smluvním závazkem. O co v tomto případě šlo? Pro odpověď se musíme obrátit na písemné archiválie, opět se jedná o fond Bratři Deglové, s. r. o. v Národním filmovém archivu. Je zde uložena korespondence, kterou Deglové vedli s produkční a distribuční společností A-B. Na konci roku 1923, tedy jednoho z krizových let, přichází Bratři Deglové s návrhem na postupné sloučení s A-B. Prvním krokem ke konečné fúzi mělo být sloučení laboratoří obou firem, protože *„dobré vyhlídky by ovšem měla ve filmové technice jen práce prováděna soustředěně neboť jenom při soustředěné práci může se provoz díti v takových rozměrech, že může dáti výsledky dokonalé...“*[51] Hlavním záměrem Deglů bylo bezesporu eliminovat důsledky hospodářské krize a poklesu filmové výroby na svoje podnikatelské aktivity. Autor v citovaném dopise mimo jiné uvádí, že jedinou cestou z krize, která český film tehdy postihla (*„letošního roku se už nedělalo ve hlavní sezóně téměř vůbec nic“*[52]), je promyšlená spolupráce produkčních firem. Ta by měla začít na úrovni filmových laboratoří (*„zhotovování nápisů a zhotovování kopií pro naši Republiku a pro reexport“,* což by mohlo být *„dostatečným základem prosperujícího podniku“*[53]) a až bude příhodná situace, měla by pokračovat ve výrobě hraných filmů. Zodpovědná a pružná finanční politika ostatně byla vždy jedním z faktorů, který Deglům umožnil existovat tak dlouhou dobu.

Součástí návrhu byla i tzv. zájmová dohoda. Ta vedle sloučení laboratoří přicházela s myšlenkou, která by zamezila konkurenci mezi firmami na trhu. Deglové se od nynějška měli soustředit pouze na výrobu dokumentárních filmů, hraných filmů se vzdali ve prospěch A-B. Časové a reklamní snímky měly potom obě společnosti vydávat pod společnou značkou.

Smlouva byla uzavřena 1. ledna 1924.[54] Od stejného data se Karel Degl stává vedoucím filmových laboratoří společnosti A-B, jak dokazuje služební smlouva uložená taktéž ve zmiňovaném archivním fondu.[55] S ním přichází do vinohradského ateliéru i František Rubáš, laborant společnosti Bratři Deglové. V jeho vzpomínce na tyto události z počátku roku 1924

51 NFA, fond *Bratři Deglové,* k. V, inv. č. 119, návrh smlouvy, zaslaný spol. Bratři Deglové spol. A-B z 30. listopadu 1923.
52 Tamtéž.
53 Tamtéž.
54 Tamtéž, Zájmová dohoda s A-B z 1. ledna 1924.
55 Tamtéž, Služební smlouva z 20. prosince 1923.

je zachycen i neblahý konec oné vzájemné úmluvy.[56] Vnější okolnosti a patrně i neshody vedly už po třech měsících spolupráce k rozchodu obou firem. Přesnou příčinu autor dopisu, týkajícího se zrušení smlouvy z 31. března, neuvádí. Poznamenává jen, že *„zkušenosti nabyté z dosavadního trvání ´sjednocené laboratoře a zájmové dohody´ ve zkušební době od 1. ledna 1924 nedávají vyhlídek na zkoncování provisoria ve smyslu definitivního sloučení“*[57], a že by oběma stranám vyhovoval návrat k původnímu stavu, tedy k nezávislosti obou firem. Rubáš uvádí, jak nesnadná byla následná rozluka: *„nemohl jsem se k Deglům vrátit a zůstal jsem u A-B skoro dva roky, než se podařilo znovu zahájit provoz laboratoří Bratří Deglů“*.[58]

Po tomto krátkém intermezzu se tedy Bratři Deglové vracejí k samostatné výrobě filmů. Překvapivě už v roce 1925 snímkem *Karel Havlíček Borovský* zahajují i výrobu filmů hraných. Patrně dozrál čas a investice do nich už nebyla tak riskantní jako v předchozím období. Do roku 1930 jich dokončí celkem patnáct. Pět z nich je koprodukčních, vznikají ve spolupráci s německým kapitálem. Patří mezi ně například i dva komerční a kosmopolitně laděné snímky Karla Lamače *Hřích* a *Hříchy lásky*, oba z roku 1929. Vesměs jsou oceňovány zejména pro velmi dobré technické zpracování a jsou řazeny mezi lepší evropský průměr. Bratři Deglové, s. r.o. končí s výrobou filmů s nástupem zvuku, kdy se firma poprvé za dlouhou dobu svojí existence dostává do finančních potíží. Zatímco Emanuel Degl se začíná plně věnovat právnické profesi, Karel Degl zůstává nadále ve filmovém průmyslu. Vedle vlastní kameramanské práce se věnuje práci ve společnosti Degl a spol. Ta byla založena v listopadu 1927 a některé zdroje uvádějí, že se původně měla věnovat natáčení hraných filmů. Štábla dokonce tvrdí, že nová firma vznikla proto, aby Bratři Deglové, s. r. o. neporušovali smluvní dohodu s A-B.[59] Jestli byla mezi firmami od března 1924 uzavřena další zájmová smlouva, nevíme. Jisté však je, že ta původní z 1. ledna 1924 přestala někdy v průběhu roku 1924 platit. Degl a spol. je však do budoucna využívána výhradně pro filmovou distribuci, jako výrobce žádného hraného filmu v pramenech ani v literatuře uváděna není. Firma je později přejmenována na Vesmír film a v roce 1943 potom na Kosmos film.[60]

56 RUBÁŠ, František. *Karel Lamač v paměti laboratoří*. In WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 27.
57 NFA, fond *Bratři Deglové*, k. V, inv. č. 119, návrh na ukončení smlouvy s A-B z 31. března 1924.
58 RUBÁŠ, František. *Karel Lamač v paměti laboratoří*. In WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 27.
59 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 74.
60 Tamtéž, s. 477.

2.2 Film *Karel Havlíček Borovský*

Karel Havlíček Borovský, distribuovaný také pod názvy *1848* nebo *Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského*, je, jak už bylo řečeno, prvním hraným filmem, který vznikl v produkci společnosti Bratři Deglové, s. r. o. po šestileté odmlce, v níž se tato firma věnovala výhradně natáčení dokumentárních snímků. Z jakého důvodu k tomu došlo? V předchozím textu bylo naznačeno, že jeho vznik úzce souvisel s nastupujícím hospodářským růstem. Ten znamenal jak oživení v ekonomice obecně, tak oživení ve filmové výrobě a byl jednou z podmínek pro to, aby mohl být film vůbec vyroben.

Zdá se příznačné, že prvním „výletem" Deglů za hranice dokumentárního filmu a vstupem do světa filmu hraného byl právě snímek snažící se zachytit významné období z dějin českého národa. Šlo tedy v určitém smyslu také o dokument, ovšem historický. Navíc jistě Karlu Deglovi, pragmatickému a svědomitému podnikateli, neušel propagační a vzdělávací potenciál námětu, kterého si ostatně povšimla i tehdejší publicistika.[61] Ten mohl do kin nalákat daleko víc diváků, než tomu bylo v případě „běžného" filmu.

Na určitou obezřetnost a nejistotu v souvislosti s výrobou tohoto filmu upozorňuje i jeho další distribuční název. Jako by chtěli Deglové přitáhnout publikum dosud zvyklé na komerční produkci atraktivním názvem, slibujícím romantickou selanku. *Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského,* pod tímto titulem byl snímek premiérově uveden. Bouřlivá kritika, která se na jeho adresu záhy ozvala i z per jinak nadšených recenzentů, způsobila, že do dějin filmu vstoupil snímek jako pouhý *Karel Havlíček Borovský*. Původní název byl podle kritiky nepřiléhavý a bulvární (*„Nuže – proč se tenhle film jmenuje 1848 nebo Dvě lásky atd. - to opravdu nevím. Zrovna tak dobře mohl by nésti název Četník v životě K. H. Borovského"*[62]) a byl snímku přisouzen s očividnou snahou o jeho komerční úspěch u publika (*„...nemohu tedy souhlasiti s titulem, který samotnému dílu škodí, aby sloužil snad pokladně – a to zejména ne u díla vlasteneckého!"*[63]).

Na začátek je třeba předeslat, že se tento film, stejně jako mnoho dalších z němé éry československé kinematografie, nedochoval. Nemáme k dispozici ani scénář, ani titulkovou listinu. Dokonce chybí i cenzurní lístek filmu, který dozajista musel být vyhotoven, ovšem ztratil se neznámo kde. Jediné, co po filmu do dnešní doby zůstalo, je dvanáct fotografií, z

61 Např. Slavnostní premiéra čes. filmu „1848" aneb „Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského" v bio Radio. *Film* 5, 1925, č. 9 (1. 9.), s. 6.

62 O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] 1848 – Dvě lásky K. H. Borovského. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 1 (září), s. 13.

63 KUJAL, Quido E. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského (1848). *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 32 (29. 8.), s. 3, 5.

nichž je jedna pracovní a jedna nejspíš nepatří k filmu, osm skleněných negativů 13x18 cm, jeden popisek a jeden letáček. V tomto případě, stejně jako tomu bude u snímků následujících, se o pomoc obracíme na katalog *Český hraný film I (1898–1930)*, vydaný v roce 1995 Národním filmovým archivem. Další informace o *Karlu Havlíčkovi Borovském* lze potom nalézt v relativně četných článcích soudobých periodik. O poznání méně zpráv o tomto filmu je pak možné dohledat v písemných archiváliích, dobové korespondenci atd.

Karel Havlíček Borovský je jedním z prvních snímků, který v československé kinematografii naznačuje návrat k domácí a národní tematice. Ten se neprojevoval ani tak původními náměty, které by umisťovaly smyšlený příběh do českého prostředí a scénu zaplnily typicky českými charaktery, jako spíše zpracováváním námětů už hotových, převzatých z české literatury. Havlíček samozřejmě není literární postavou, jedná se o skutečnou historickou osobnost. Dodnes je vnímán jednak jako jeden z našich největších spisovatelů a jednak jako novinář, bojovník za občanskou rovnost a svobodu slova, jako jeden těch, kteří se zasloužili o obrození českého národa. Stejně tomu bylo i v polovině dvacátých let, v době vzniku tohoto snímku, *adaptujícího* Havlíčkův životní příběh.[64] I když tedy film není adaptací literárního díla, ale pouze adaptací života velkého literáta, můžeme jej zahrnout do tohoto nového trendu, který se v českém filmu objevuje.

Karel Havlíček Borovský je v dějinách československé kinematografie vůbec prvním životopisným snímkem. Až půl roku po jeho premiéře vchází do kin *Josef Kajetán Tyl* (*Kde domov můj?*, 1925) Svatopluka Innemanna. Oba filmy jsou si podobné zejména námětově (jsou biografiemi významných osobností národních dějin, představitelů moderního českého nacionalismu) a z hlediska hereckého obsazení (postavu Karla Havlíčka v obou filmech shodně ztvárnil Jan W. Speerger, Karel Lamač si v jednom filmu zahrál Havlíčkova bratra Františka a ve druhém pak Františka Palackého). Jinou podobnost lze potom spatřovat ve skutečnosti, že jejich význam pro vývoj domácího filmu byl a je přeceňován. Je sice pravdou, že se jednalo o první „vlaštovky“ pro film znovuobjevené domácí tematiky, ale, jak se dočítáme v soudobém tisku, není možné pro tento jejich jistě průkopnický charakter přehlížet zřejmé nedokonalosti v technickém i dramaturgickém zpracování. O jaké nedostatky konkrétně šlo u filmu *Karel Havlíček Borovský*, tomu bude věnován prostor na následujících stránkách. Další pozoruhodnou souvislost mezi oběma snímky zmiňuje na stránkách své publikace Zdeněk Štábla. Theodor Pištěk s Karlem Lamačem, autoři námětu a spolurežiséři *Karla Havlíčka Borovského*, prý po dokončení jednoho životopisného filmového projektu

64 HOLÝ, Jiří – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. ISBN: 8071063088. S. 231.

přišli někdy v létě 1925 s nápadem začít další. Tentokrát věnovaný jiné velké postavě národních dějin, Josefu Kajetánu Tylovi. Když ale zjistili, že na Tylově biografii už pracuje Svatopluk Innemnann (film se už v této době natáčel), od svého plánu upustili.[65]

Slavnostní premiéra snímku *Karel Havlíček Borovský* proběhla 21. srpna 1925 hned ve dvou pražských premiérových kinech – Hvězda a Radio. Počet premiérových kin, ve kterých byl film promítán a také doba, po jakou byl nasazen do hlavního programu, měla stěžejní vliv na to, jestli bude tento film úspěšný, tedy ziskový. Prodat vůbec český film půjčovnám bylo v tuto dobu velmi obtížné, všeobecně totiž chyběla důvěra v československou kinematografii jako takovou. Ještě obtížnější bylo získat pro film domácí produkce premiérová kina, i pro ty bylo dosud bezpečnější nasadit nějaký z filmů dovážených, u něhož byla jistota rentability. Do kalkulace se jistě promítla i skutečnost, že za český film bylo požadováno vyšší půjčovné než za film zahraniční. Po neúspěšných pokusech o exploataci českého filmu na zahraniční trhy museli výrobci spoléhat pouze na trh domácí, z něhož jim pramenil veškerý výtěžek.[66] S přihlédnutím k těmto okolnostem, za jakých *Karel Havlíček Borovský* vstupoval na domácí filmový trh je vůbec překvapením, že se bratrům Deglům podařilo pro distribuci tohoto snímku získat jednu z půjčoven, potažmo premiérová kina pro jeho promítání. Nikdo netušil, jak na něj bude české publikum reagovat. Domácí podnikatelé měli navíc jistě ještě v živé paměti finanční katastrofu, kterou pro společnost A-B znamenaly nákladné literární filmy s náročnějšími náměty z počátku dvacátých let.[67] Obavy byly opodstatněné, ale jak se později ukázalo, zariskovat a vložit důvěru do domácího filmu se vyplatilo. Dobové svědectví ze září 1925 o tom říká:

„Není to dlouho, co se počínají objevovati původní české filmy. (...) Je opravdu radost pozorovati naše obecenstvo, přesycené již divokými a za vlasy přitaženými filmy americkými a německými, s jakým zájmem navštěvuje biografy, kde se hrají filmy, líčící prostředí našeho života. (...) Zdálo by se na první pohled, že například takové thema, jako je líčení života Karla Havlíčka, bude znalci detektivních a jiných filmů připadati fádní. Bohudík, není tomu tak. Láska k minulosti nevyprchala tak rychle z myslí a srdcí našeho lidu, jak si často zdánlivě myslíme.“[68]

Film byl natočen v ateliéru společnosti A-B na Vinohradech, tehdy jediném ateliéru u nás, dosahujícím evropského standardu. A-B v této době už soustředila svou podnikatelskou

65 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 440.
66 Tamtéž, s. 58.
67 Tamtéž, s. 51–52.
68 Ap. Film, který má kulturní poslání. *Národní listy* 12. 9. 1925, č. 250, s. 3.

činnost výhradně na provoz a pronájem ateliéru a filmové techniky. Na její rozhodnutí nepodílet se nadále na výrobě hraných filmů bezesporu měla vliv hospodářská krize a pak také dozajista předešlá neuvážená a riskantní podnikatelská aktivita. Pouhé pronajímání ateliéru se zdál být v roce 1923 finančně jistější obchodní aktivitou než další výroba filmů. Firma byla neúspěchem svých hraných filmů natolik otřesena, že se k filmové výrobě vrátila až v roce 1927. V tomto mezidobí mohla tedy plnou pozornost a veškerou energii věnovat technickému zdokonalování ateliéru. Ten v roce 1923 nechala vybavit nemodernějšími dostupnými přístroji. Statisícové investice byly vloženy zejména do světelného parku, technologický posun si také vyžádal přizpůsobit ateliér natáčení na panchromatický materiál. Byl zakoupen nový titulkovací stroj a došlo k rozšíření inventáře ateliéru o celou polovinu jeho předchozí velikosti.[69] Tyto změny pochopitelně nebyly učiněny proto, aby byly vytvořeny solidní podmínky pro natočení *Karla Havlíčka Borovského*, filmu Karla Lamače v produkci Karla Degla, přičemž oba byli známí svým úsilím o technickou dokonalost díla. Zřejmě se jimi chtěl ateliér přizpůsobit zvýšeným požadavkům, které s sebou nesl vstup zahraničního kapitálu (zejména vídeňského a německého) do československé kinematografie, tedy výroba koprodukčních snímků.

Každopádně tuto prvotřídní techniku měl Lamač při natáčení „Havlíčka“ k dispozici. Nalézt odpověď na otázku, jak s ní společně s dalšími tvůrci filmu naložil, nebude jednoduché. Jak uvidíme, stejně složité to bude i v případě ostatních Lamačových nedochovaných filmů, kterými se zabývá tato práce. Publicistika ve všech dobách podléhá určité společenské atmosféře či politickému zaměření listu. Tento trend je velice patrný právě v souvislosti s tak ožehavými tématy, jako je národ, nacionalismus, tradice, národní hrdost, vlastenectví apod. Hodnocení filmů, které se dotýkají takovéto tematiky, jsou potom velice rozporuplná. Do soudů autorů recenzí se promítají také jejich osobní postoje a to, kde se názorově nacházejí na pomyslné pravolevé politické ose. Svědectvím jednoho takového vyhroceného nacionálního cítění je úryvek recenze filmu *Karel Havlíček Borovský* z pera neznámého autora z měsíčníku *Film*[70]: *„Doporučovati zvláště tento film netřeba, však chceme jen při této příležitosti podotknouti, aby zejména sokolská kina vynechala mnohý z těch německých filmů, které hrají a hrála tento film.“* [71]

Nejostřejší kritiky sledovaného snímku byly otištěny v Českém filmovém světě a v

69 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 226.

70 Slavnostní premiéra čes. Filmu „1848“ aneb „Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského“ v bio Radio. *Film* 5, 1925, č. 9 (1. 9.), s. 6.

71 Tamtéž.

Rozpravách Aventina Otakara Štorcha-Mariena.[72] Ty jen málo berou ohled na jeho vlastenecké „poslání“, tato tematika je nad to jen další vodou na mlýn jejich rozhněvaným slovům. *„Nepotřebujeme, bohudíky, aby každé špatně uchopené sujet nacionální s buditelskou příchutí musilo být u nás respektováno“*[73], píše Štorch-Marien na závěr své recenze. Jako by se v jeho textu nahromadilo veškeré zklamání z tehdejší československé filmové produkce, z toho, že *„český film se příliš zaryl do bláta sentimentální banality, jalovosti a nevkusu“*.[74] Trnem v oku tomuto spisovateli a nakladateli, který měl velmi blízko k soudobé i minulé umělecké a kulturní scéně, musela být jistě i volba buditele Havlíčka jako hlavního hrdiny filmu, jehož jedinou metou byl dle něj pouze finanční zisk. Život této jistě významné postavy národních dějin si nezasluhoval takto *„banální a chabé“*[75] zpracování. *„...tenhle obsah je vůbec fenomenálně mrzácký na duchu i na těle*“, je *„exemplárním příkladem, jež v českém filmu většinou vládne“*[76], vyjadřuje se Štorch-Marien k libretu a dodává: *„Já myslím, kdyby tak opravdový Havlíček viděl ´subjekt´páně Lamačův, napsal by o něm asi safraportský epigram!“*[77]

Jakoby Štorch-Marien film už dopředu zatratil, jako by byl tento novinář a spisovatel součástí oné *„určité vrstvy“*[78], která se vyznačuje *„škarohlídským paušálním odsuzováním domácího filmu*“[79], jak ji charakterizoval A. J. Urban. Stejně špatné jako filmové libreto jsou totiž podle něj i herecké výkony. Slova chvály má jen pro Theodora Pištěka v drobné vedlejší roli ministerského předsedy Bacha a pro nejmenovaného herce v patrně ne o moc významnější roli brixenského četníka. Jana W. Speergera, *„mužskou hvězdu českého filmu první velikosti“*[80], který v Karlu Havlíčkovi sehrál jednu z největších rolí své herecké kariéry, označil za *„hezouna z baráčnických vlasteneckých besed“*[81], který je *„málokdy lepší než vytrénovaný ochotník“*.[82] Anny Ondráková jako Havlíčkova první láska Fanny

72 Otakar Štorch-Marien (1897–1974) byl spisovatelem a publicistou. V poválečném období založil ambicióní nakladatelství Aventinum, zaměřené na kvalitní českou literární produkci. Vedle ní bylo zaměřeno na vydávaní umělecko-kritických periodik *Rozpravy Avetina* a revue *Studio*. Autor námětu ke scénáři filmu *Madame Golvery* (1923, r. Václav Binovec). (HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 258)

73 O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] 1848 – Dvě lásky K. H. Borovského. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 1 (září), s. 13.

74 Tamtéž.

75 Tamtéž.

76 Tamtéž.

77 Tamtéž.

78 Ur. [URBAN, A. J.] Pantáta Bezoušek. *Lidové noviny* 13. 11. 1926, č. 572, s. 4.

79 Tamtéž.

80 BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 138.

81 O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] 1848 – Dvě lásky K. H. Borovského. *Rozpravy Aventina* 1, 1925-1926, č. 1(září), s. 13.

82 Tamtéž.

Weidenhofferová není podle Štorcha-Mariena ve filmu ničím víc než jakousi příslovečnou mrkací pannou, která, i když má určitý talent, postrádá dostatek vkusu. Nekoordinovanost výkonu celého hereckého ansámblu je ovšem jednoznačnou vinou režiséra Karla Lamače, který jej nedokázal dostatečně usměrnit.

K technickému zpracování se autor v další části textu už nijak konkrétněji nevyjadřuje. Patrně by to pro něj byla škoda slov. Už v úvodu totiž zařazuje *Karla Havlíčka Borovského* do linie českých filmů, které neměly vůbec vzniknout. Zastává tezi, že pokud nemá podnikatel dostatek vkusu a financí, aby mohl vyrobit film po všech stránkách kvalitní, měl by od svého úsilí zcela upustit. Jak se takovéto hodnocení ve své době líbilo bratrům Deglům, to lze už dnes těžko říct.

Dalším, komu, zdá se, ležela na srdci budoucnost českého filmu a byl nespokojený s jeho současnou úrovní ve srovnání s pokročilou produkcí světových kinematografií, byl autor recenze v *Českém filmovém světě*, jehož jméno se skrývá pod iniciálami J. H. Č.[83] Původně měsíčník *Český filmový svět* (první ročník byl vydáván pod názvem *Filmový svět*) vycházel v letech 1921 až 1928. V roce 1924, kdy se jeho vydávání ujali Bohumil a Zdena Smolovi[84], dosáhl významnějšího postavení mezi tehdejšími specializovanými československými filmovými periodiky. Na krátkou dobu byl tribunou levicového uměleckého hnutí Devětsil, všímal si mezinárodního filmového dění a velice kladný postoj zaujímal k avantgardě.[85]

Ono srovnání s vyspělými kinematografiemi, které byly před tou českou o léta napřed, bylo patrně příčinou relativně negativního tónu recenze J. H. Č. Kritika se v tomto případě týká zejména scénáře a režie snímku. Scénář je podle autora primitivní, režie je neduchaplná a neschopná plně využít bohatosti a možností filmových výrazových prostředků (konkrétně je řeč o detailu, který *„totiž není jen potrét a v portrétu nelze vše vyhráti i na 10 metrů dlouhém“*[86]). Herecké výkony jsou zde ovšem vzaty na milost. Ondráková podle J. H. Č. dovede víc, než se myslí (v čemž má ovšem pravdu, jak dokazuje její herecká budoucnost) a ani Speergera v roli Havlíčka není třeba hned zatracovat, *„později, hlavně v Brixenu, má*

83 J. H. Č. Karel Havlíček Borovský. *Český filmový svět* 3, 1925, č. 10–11 (září), s. 16.

84 Bohumil Smola byl československým podnikatel a dlouholetý pracovník v čs. kinematografii. Spolupodílel se na financování f. výroben (Jupiterfilm), manžel režisérky Zet Molas; Zdena Smolová (1896–1956), známá pod uměleckým jménem Zet Molas, byla česká režisérka, malířka a básnířka. Studovala na UMPRUM v Praze i v Paříži na Ecole des Beax Art. V období němého filmu natočila filmy *Závěť podivínova* (1923) a *Mlynář a jeho dítě* (1928). Po nacistické okaci byli společně vystěhování do Západního Německa. (HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 235, 298; HAVELKA, Jiří. *Filmografie čs. filmových pracovníků v letech 1898/1968.* Praha: Čs. filmový ústav, 1968. 711 s. S. 387, BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 125–127)

85 HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 19, ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 398.

86 J. H. Č. Karel Havlíček Borovský. *Český filmový svět* 3, 1925, č. 10–11 (září), s. 16.

klidnou přirozenou hru“.[87]

Úsečně a stroze, ostatně stejným jazykem, jakým je pojata celá recenze, se na konci autor vyjadřuje i o technické stránce snímku. Nepopírá sice onu pověstnou výtvarnou krásu kamery Otto Hellera, ale vyčítá jí přesvětlenost. Nové osvětlovací vybavení, o které byl obohacen vinohradský filmový ateliér, zde jistě sehrálo významnou roli. *„Patrně přesvětlením chce se dokázat, že máme opět příliš světla, když tak dlouho byl vyčítán jeho nedostatek“*[88], poukazuje J. H. Č. na dlouholetý problém zejména z počátků českého filmu, který nyní nejspíš přešel do druhého extrému.

Autor na konci uzavírá text shrnutím, že film je sice průměrný, ale patrně bude mít alespoň u nás finanční úspěch *„a to snad byl účel“*[89]. Neopomene také dodat, že *„Ondráková, Lamač, Pištěk a Špeerger dokázali by lepší film. Měli by to udělat. Je to už nutné.“*[90]

Zdá se, že mezi vyhraněně záporným přijetím filmu spíše levicově orientovanými periodiky, úzce propojenými s uměleckou avantgardou a socialistickou kulturní scénou vůbec, a bezvýhradně kladným hodnocením listů pravicových zela hluboká propast. Žádná z kritik nesměřovala ke kompromisu. Jedněm okázale vadil nádech nacionalismu, přes který nedokázali vidět klady snímku, druzí byli jeho vlasteneckým tématem natolik okouzleni, že se pro ně stal ústředním bodem, skrz který film vnímali. Ti pak na druhou stranu nedokázali vidět jeho chyby.

Mezi ně pařil například Sv., autor recenze otištěné v konzervativních *Národních listech*[91], nebo Quido E. Kujal[92], vydavatel a zároveň hlavní přispěvatel *Českého filmového zpravodaje*. O filmu *Karel Havlíček Borovský* soudí, že se jedná o jeden z nejlepších, který v domácí produkci dosud vznikl. Jejich kladné hodnocení se netýká pouze volby námětu, překvapivě (vzhledem k výše citovaným recenzím) se jím zdá snímek zdařilý i po technické stránce. Jako už tradičně je zmiňována zejména Hellerova kamera. Veškerá kritika jako by zde byla „zastřena“, „překryta“ slovy *vlastenecký, národní* či *buditelský*. I když často ne přímo vyřčenými.

„´Havlíček´ jest zdařilým a šťastně řešeným filmem, neboť má spád, pevnou linii a velkou

87 Tamtéž.
88 Tamtéž.
89 Tamtéž.
90 Tamtéž.
91 Sv. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského. *Národní listy*. Večerní vydání 22. 8. 1925, s. 2.
92 KUJAL, Quido E. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského (1848). *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 32 (29. 8.), s. 3, 5. Kujal byl zároveň spisovatelem. Shodou okolností napsal námět k filmu *Syn hor* (1925), druhému filmu, který vznikl po obnovení výroby hraných snímku společností bratrů Deglů. (BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. S. 86.)

postavu nezdolného Čecha skutečně pietně vystihuje"[93]*,* poukazuje Kujal, z čehož je jasné, co ho na filmu zajímá především. Společně s ním ve stejné tónině notuje i Sv. Z filmu má radost, protože je to film *pěkný*. A film je to pěkný z jednoho prostého důvodu: Pan Lamač s panem Pištěkem si totiž počínali *„v každém ohledu tak pietně, jak toho zasluhuje světlá postava našeho Karla Havlíčka"*.[94] Základem úspěchu snímku je především dobrý scénář, vkusně zachycující aspekty ze života národního buditele (už tohle dozajista stačí k tomu, aby byl pochválen). Autoři si ke scénáři dle Kujala *„dovedli vynajíti bohatý materiál, který pečlivě prostudovali, a ze kterého si dovedli vybrati tresť, která plně vyhovuje požadavkům filmu a která u obecenstva ani u kritiky (v národních věcech zcela oprávněně citlivé) nenarazila"*.[95] Dále k tomu podotýká: *„Scenario ´Havlíčka´ukazuje všem našim pracovníkům cestu k úspěchu. Není v něm nic zbytečného. (...) Slouží za příklad, jak udělati šťastný, dobrý a ne drahý film, který docílil by nejen morálního, ale i hmotného úspěchu."*[96] (Finanční zisk se zdá být pro Kujala jedním z hlavních faktorů, který umožňuje označit snímek za úspěšný. Zde se jeho stanovisko diametrálně odlišuje například od názoru Štorcha-Mariena. Pro něj je dobrým filmem pouze ten, který je kvalitní po umělecké stránce. Finanční či morální úspěch je potom jen nadstavbou.) Jako by však tuto chválu scénáře autor záhy popřel. Úvod má totiž podle něj volné tempo a sahá až do samotné poloviny (!) díla. Jinde je tato část filmu označována za vleklou nebo dokonce za nudnou.

Ve stejném duchu se nese hodnocení i dalších faktorů filmu. Režie je dobrá, vytvořila totiž *krásný vlastenecký film*[97], herecký výkon J. W. Speergera je pokládán za zdařilý, zejména protože se tento herec pro roli Karla Havlíčka hodí *„zjevem tak znamenitě, že neznáme nikoho druhého, kdo byl by mohl tuto roli převzíti s takovým úspěchem"*.[98] Abychom však panu Speergerovi nekřivdili, tito pisatelé mluví i o jeho *pozoruhodném hereckém talentu*[99], který měl v tomto snímku konečně možnost ukázat: *„Jaké překvapení! Ukázněný harmonický výkon, v němž nezůstalo ani stínu po starých vžitých chybách, jichž bylo dost a které jsem mu důsledně vytýkal"*.[100]

Ostatní role ve filmu byly, jak se dočítáme, režií obsazeny *velmi pečlivě,* což přineslo *zlaté*

93 KUJAL, Quido E. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského (1848). *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 32 (29. 8.), s. 3, 5.
94 Sv. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského. *Národní listy*. Večerní vydání 22. 8. 1925, s. 2.
95 KUJAL, Quido E. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského (1848). *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 32 (29. 8.), s. 3, 5.
96 Tamtéž.
97 KUJAL, Quido E. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského (1848). *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 32 (29. 8.), s. 3, 5.
98 Sv. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského. *Národní listy*. Večerní vydání 22. 8. 1925, s. 2
99 Tamtéž.
100 KUJAL, Quido E. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského (1848). *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 32 (29. 8.), s. 3, 5.

ovoce.[101] Ondráková dokonale vystihla něžnost, zamilovanost a povrchnost první Havlíčkovy lásky Fanny, Mary Jansová ji byla v roli Julie Sýkorové protipólem a krásně zobrazila vážnost a hloubku této Havlíčkovy manželky.

Jediná výtka, která je shodně přednesena v obou recenzích, směřuje k jedné konkrétní sekvenci. Patrně je v ní zobrazena určitá událost, odehrávající se během bojů na pražských barikádách v revolučním roce 1848. Hlavními postavami jsou zde opilec a zbabělec. O co však konkrétněji jde, to nám autoři neprozrazují. Jen podotýkají, že jsou tyto scény rušivé a svým naturalismem nezapadají do dramaturgického rámce filmu. A *„ač jsou velmi dobře udělány, měly by se vystřihnouti a to zvláště pro cizinu!“*[102]*,* horlivě uzavírá Kujal.

Jak to tedy ve skutečnosti bylo? Byl film po všech stránkách dobrý, nebo naopak? Pravda nejspíš leží někde uprostřed. Bez negativu či kopie filmu, které jsou pokládány za ztracené, se o tom dnes můžeme jenom dohadovat. Jisté ovšem je, že film byl publikem nadšeně přivítán a zaznamenal u něj velký úspěch. *„Hlavní věcí je, že se líbí, že přitáhl již desetitisíce lidí a že půjde vítězně českým venkovem, kde najde jistě ještě víc porozumění než v Praze.“*[103] A to je přece jedna ze základních motivací další filmové výroby. Úspěch u diváků totiž s sebou přináší i úspěch finanční. A že tomu tak opravdu je dokazuje skutečnost, že bratři Deglové nezanechali po *Karlu Havlíčkovi Borovském* výroby hraných filmů a pokračovali v ní až do konce němé éry.

2.3 Rekonstrukce

S přihlédnutím k povaze dochovaného materiálu k filmu *Karel Havlíček Borovský* bude nejsnazší rekonstruovat dějovou linii filmu. V tomto našem úsilí nám pomůže zejména Kujalova recenze, která je po této stránce obsažnější a nejkonkrétnější. Dále pak dobře poslouží i dobový popisek filmu, uložený v Národním filmovém archivu, jehož text je otištěn v katalogu *Český hraný film I.*

Jak víme, film vypráví o životních osudech politika, spisovatele a bojovníka za budoucnost českého národa Karla Havlíčka Borovského. Nejde o adaptaci literární předlohy, jako je tomu v případě Innemannova Josefa Kajetána Tyla, který byl inspirován románem Josefa Ladislava Turnovského z roku 1881.

Dramaturgicky je snímek rozdělen na dvě části. První částí je úvod, který má pomalejší spád a sahá až někam do poloviny filmu. Do Havlíčkova života patrně jako diváci vstupujeme ve

101Tamtéž.
102Tamtéž.
103Ap. Film, který má kulturní poslání. *Národní listy* 12. 9. 1925, č. 250, s. 3.

chvíli, když se vrací domů po dlouhém pobytu v Rusku. *Měkce a poeticky*, z *jemných detailů* je autory spřádán příběh, zachycující epizody z Havlíčkova pobytu v Německém Brodě. Nejprve je zobrazeno jeho dojemné setkání s matkou, otec během doby, po kterou byl pryč, zemřel. Další záběry patrně patří zachycení života místní německobrodské mládeže. Zanedlouho se Havlíček, obohacen zkušenostmi a vědomostmi ze své zahraniční cesty, zapojuje do společenského života města. Stane v čele divadelních ochotníků a z jeviště se snaží *„povznésti lásku rodáků k českému jazyku“.*[104] Lamač s Pištěkem potom pomocí filmových kamer zprostředkovávají nadšení, zračící se v tvářích těchto divadelníků, budoucích národních buditelů, které zažívají z vlastní práce. Dalším dějovým motivem v této části snímku je nešťastná láska Karla Havlíčka k Fanny Weidenhofferové. Kdybychom mohli, jistě bychom v následující fázi příběhu sledovali utrpení mladého muže, jehož lásce nepřejí vnější okolnosi. Fanny je dívkou z bohaté rodiny a její rodiče si jako zetě představují někoho výše postaveného. Zlomené srdce je patrně jednou z příčin, které přinutí Havlíčka opustit Německý Brod a vydat se do Prahy. Praha je totiž nejen hlavním městem českých zemí, je zároveň místem, kde by mohly být nejlépe zužitkovány buditelské a obrozenecké snahy tohoto mladého muže.

Příjezdem Havlíčka do Prahy začíná druhá část filmu. V ní se režie dostává *„z tiché vody u břehu, jde to po proudu rušným tempem“.*[105] Těmito slovy je myšleno, že snímek nabírá spád a jeho tempo se dramaticky zvyšuje. Nyní nastává onen *„strhující obraz Havlíčkovy velké činnosti“.*[106] Havlíček se na doporučení Palackého stává redaktorem vládních *Pražských novin*, jediného českého listu. K jeho příchodu do redakce se patrně váže i jedna z archivních fotografií. Je na ní zobrazena skupina lidí, nacházející se v nějaké kanceláři. V pozadí je možné zahlédnout knihovnu, pokrývající celou zadní stěnu, v popředí je potom kancelářský stůl. Za ním stojí Max Körner (vydavatel *Pražských novin*) a J. W. Speerger. Podávají si ruce a nejspíš se jedná o velkou událost, protože aktéři, stojící za nimi, zřetelně jásají a vykřikují *Hurá!* Vpravo od obou mužů dokonce stojí nějaký sluha a v rukou svírá velkou kytici. Tato fotografie ovšem také může patřit k jinému dějovému okamžiku, například tomu, když je Havlíček zvolen poslancem říšského sněmu.

104 KUJAL, Quido E. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského (1848). *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 32 (29. 8.), s. 3, 5.
105Sv. *Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského. Národní listy.* Večerní vydání 22. 8. 1925, s. 2.
106 KUJAL, Quido E. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského (1848). *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 32 (29. 8.), s. 3, 5.

Po čase se stává v *Pražských novinách* předním redaktorem a vytváří z něj názorově liberální list, v němž se zrací ono příslovečné svědomí celého národa. Jeho buditelská činnost se projevuje dobrou diplomacií – nepodporuje revoluce ani násilné převraty, prosazuje naopak pomalý a usměrňovaný vývoj směřující k postupnému dosažení cíle. Této jeho činnosti si záhy povšimne Vídeň a spatřuje v ní veliké nebezpečí. Během svého působení v Praze se seznámí se svou budoucí ženou, vážnou Julií Sýkorovou, s níž konečně nalezne rodinné štěstí. Zvratem v Havlíčkově životě je rok 1848. Překračuje hranice občanského boje na politické kolbiště. Z bojovného novináře se stává neméně bojovný politik. Ještě předtím jsou patrně ve filmu zobrazeny pražské události v onom pohnutém revolučním roce, nejvýrazněji pak boje odvážných Čechů na barikádách. Po nešťastném úmrtí paní Windischgrätzové poté, co je zasažena zbloudilou kulkou během tzv. kočičiny (z hereckého obsazení lze soudit, že tato příhoda byla autory také ve filmu zachycena), Prahu obsazují vojska jejího muže, generála Windischgrätze. Povstání je krvavě potlačeno. Filmový obraz diváky nejspíše přenáší z dění na barikádách do generálova salónu na pražském hradě a zase zpátky (obě scény jsou zachyceny na archivních fotografiích), což dramaticky traktuje děj a zvyšuje napětí. Součástí revoluční bouře očima autorů filmu je i požár mlýnů, na který upozorňuje Štorch-Marien: *„…filmový požár mlýnů v roce 1848, to bylo prostě zoufalství na druhou“*.[107] Bohužel nevíme, z jakého důvodu. Jak vyplývá z citované recenze, patrně se nejednalo o problematické technické a scénické zpracování této scény, ale spíše o nevyvážené herecké výkony.

Díky dvěma dochovaným fotografiím si můžeme učinit určitou představu o tom, jak podle

107O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] 1848 – Dvě lásky K. H. Borovského. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 1 (září), s. 13.

tvůrců filmu ony boje na barikádách vypadaly. Na obou je zachyceno stejné dějiště se stejnými aktéry. V jednom případě se jedná o velký celek, druhá fotografie je pak výřezem první a zobrazuje méně z větší blízkosti. Vidíme na nich barikádu v jedné z pražských uliček. Je to hromada, tvořená navršeným nábytkem, sudy a patrně vším dalším, co měli měšťané k dispozici. Na barikádě sedí žena v kostýmu cikánky, která se opírá o pušku. Napravo od ní stojí v pozadí skupina ozbrojených mužů, bránících barikádu. Součástí scény je i další muž, který v rukou drží praporec. Co je na něm zobrazeno, to není z fotografií patrné. Pravděpodobně to však jsou nějaké národní heraldické symboly. Posledním výrazným objektem na snímcích je v popředí ležící postava muže. Jestli jde o oběť přestřelky nebo je to onen výše zmiňovaný opilec (nebo obojí), tedy onen naturalistický prvek filmu, to z dostupných zdrojů nemůžeme zjistit.

Persekuce, která po roce 1848 postihuje českou kulturní scénu i celou společnost, zasáhne těžce i do života Karla Havlíčka. Ten je poté, co hrdinně neuposlechne výzev ke spolupráci s rakouským císařským domem, donucen zastavit vydávání svého listu (není jednoznačné, zda film zachycoval i Havlíčkův odchod z redakce *Pražských novin* a založení vlastních *Národních novin*, nebo jestli tvůrcům postačilo přiblížit jeho novinářskou činnost působením pouze v jednom listu). Je mu také zakázána veškerá publikační činnost. Díky své odvaze a buditelskému nadšení se však stává v očích lidu jedním z nejvýznamnějších mluvčích českého národa. Ocenění se mu dostává tehdy, když je zvolen poslancem. Zakrátko okolnosti donutí Havlíčka odejít z Prahy. Nové útočiště nachází v Kutné Hoře, kde začne vydávat vlastenecký časopis *Slovan.*

Vídni postupně dochází trpělivost (další z dochovaných fotografií zachycuje četníka, nahněvaně shlížejícího na starého muže, který je přikrčen u trakaře naloženého *Slovanem*) a za pobuřování a rozvracení monarchie postaví Karla Havlíčka před soud. *„Přes všechny námahy státního zástupce je však osvobozen.“*[108] Rakouský dům však své snahy nevzdává a na základě vykonstruovaného obvinění jej nechá násilně deportovat do Brixenu. V Rakousku je tři a půl roku odloučen od rodiny, od světa i veškerého společenského života, kterému nejprve v Německém Brodě a později i v Praze přivykl, a to mu způsobuje nemalé utrpení. Sehrání Havlíčkova brixenského chřadnutí je podle komentářů jedinou slabinou ve výkonu J.

108 KUJAL, Quido E. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského (1848). *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 32 (29. 8.), s. 3, 5.

W. Speergera v průběhu celého filmu.

Poslední scéna Havlíčkovy smrti po jeho návratu do Čech je potom Kujalem popsána podrobně. Autor jí chtěl dokázat, jak přesvědčivý byl výkon Speergera i v těch neobtížnějších scénách. Havlíček se z vyhnanství navrací s podlomeným zdravím. Trpí tuberkulózou. Navíc doma v Německém Brodě už nezastihne svou milovanou ženu, která před jeho příjezdem umírá. Hrdina, stižen nemocí a žalem nad její ztrátou, umírá záhy také, všemi opuštěný. Umírá v místě, kde začal svou buditelskou činnost, pro kterou nakonec obětoval všechno. Havlíček je zachycen během svého posledního vzepření se smrtelné chorobě. V závěrečném záchvěvu života rukou rozbíjí okno, aby se naposledy mohl nadýchat čerstvého vzduchu. Až do samého konce to byl nezdolný bojovník.

Bohužel, tato dějová linie je vším, co o filmu dnes můžeme zjistit. Nevíme, na co Lamač ve svém vyprávění zaměřil pozornost, z pouhého děje nemůžeme rozpoznat ony drobné významové nuance, které prozrazují ono tak řečené skutečné porozumění snímku. Nezbývá nám potom také nic jiného, než věřit Luboši Bartoškovi, který říká, že Lamač zobrazil Havlíčkův národní zápas čistě sentimentálně, aniž by přiblížil bližší politické souvislosti spojené zejména s revolucí v roce 1848.[109] Nebo tomu, když Štábla tvrdí, že se autoři snímku soustředili především na události roku 1848, kdy vrcholil Havlíčkův boj za právo a spravedlnost a jeho novinářská činnost nalezla odezvu v celém národu.[110]

109BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 113.

110ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 440.

3. LUCERNA (1925)

3. 1 Úvod do problematiky filmové výroby u nás II: Poja Film

O Poja Filmu jsme mluvili už v předchozí kapitole v souvislosti s tématem, v jaké míře měly výkyvy v ekonomice Československa dopad na filmovou výrobu a zejména pak na hustotu sítě produkčních společností u nás. Poja Film byla jednou z těch firem, které dokázaly po několikaletém období hospodářské krize opět vstoupit na československý filmový trh a představit divákům nové celovečerní hrané snímky. Literatura o tomto tak řečeném „zmrtvýchvstání" mluví jako o druhé fázi v historii společnosti Poja Film.[111] Příčinou takového označení není pouze obnovení výroby jako takové po období odmlčení se. Zásadnější změnou, která ve společnosti v průběhu krizových let nastala, byla obměna v jejím personálním obsazení, konkrétně odchod Vladimíra Slavínského a s ním související v budoucnu naprosto odlišná podoba její filmové tvorby. Jako důsledek rozloučení se se Slavínským, jednou z nejvýznamnějších postav československé kinematografie meziválečného období, se s odstupem let jeví i pozdější neúspěšnost Poja Filmu na poli filmové výroby a jeho konečný zánik v roce 1928.

Produkční společnost Poja Film byla založena v lednu 1919, tedy záhy po převratu v prvním poválečném mírovém roce. Název dostala podle iniciál jmen dvou spoluzakladatelů – Vladimíra Slavínského (vlastním jménem Otakar V. Pitrman) a Aloise Jalovce. Alois Jalovec byl na rozdíl od svého kolegy dlouholetým pracovníkem ve filmovém průmyslu. Své první zkušenosti s filmem získal tento původním povoláním vinohradský cukrář už ve druhé polovině první dekády 20. století. Svůj první kinematografický aparát patrně zakoupil od Viktora Ponrepa někdy kolem roku 1906.[112] V následujícím období založil společně se svým švagrem, tiskařským sazečem Františkem Tichým, společnost Illusion. Základem jeho podnikání bylo především kino, zabýval se však i filmovou distribucí – vedle kina vlastnil i půjčovnu a malou laboratoř.[113] Firma se však zanedlouho začala věnovat i vlastní filmové tvorbě, což je ostatně důvod, proč je nutné ji zmínit v souvislosti s historií Poja Filmu potažmo s genezí vzniku filmu *Lucerna*, o němž pojednává tato kapitola. Vedle Pražských aktualit, které v Československu stály u zrodu tradice filmové publicistiky, bylo vyrobeno pod hlavičkou Illusion i několik filmů hraných. Pozoruhodné na nich je, že všechny nějakým

111BARTOŠEK, Luboš – BOČEK, Jaroslav – MALÍK, Miroslav – ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 206.

112BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. S. 30.

113BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 40.

způsobem (více než tvorba, která jim předcházela nebo po nich následovala) souvisely s domácí divadelní scénou. Pokud opomeneme spolupráci divadelních herců, která ostatně byla v počátcích filmového umění samozřejmostí (i když v Illusionu nebyli herci obsazováni pouze do filmových rolí, často se podíleli i na režii snímků), Tichý s Jalovcem dokázali využít divadla i v jiných ohledech. Například film *České hrady a zámky* byl natočen přímo pro divadelní inscenaci *Pán bez kravaty* pražského divadla Varieté. Projekce filmu byla uskutečněna přímo na jevišti, celá inscenace byla vlastně postavena na principu Laterny magiky. Hlavní roli si v něm zahrál Karel Hašler, což pro tohoto herce znamenalo do budoucna osudové setkání s filmem. Ještě zajímavější je pro nás však jiný film Illusionu, jeden z posledních v produkci této společnosti, *Zkažená krev* z roku 1913.[114] Autorem scénáře i režisérem snímku byl divadelní herec Alois Wiener. Jednalo se o vůbec první adaptaci divadelní hry v dějinách české kinematografie. Poprvé byl pro film použit seriózní literární námět, stejnojmenná jednoaktovka dramatika Ladislava Stroupežnického. Bez ohledu na kvalitu zpracování byl snímek převratný, byl prvním v řadě filmových adaptací vážných literárních dramat či románů, které měly pro český a československý film v budoucnu zásadní význam.[115]

První světová válka výrobu Illusionu zastavila. Jak Tichý, tak Jalovec ovšem zůstali podnikání v oblasti filmu věrni. První z nich se stal vlastníkem několika pražských kin, druhý navázal na výrobu filmů nejprve jako kameraman v Binovcově Wetebfilmu, poté jako spolumajitel společnosti Poja Film.[116] Ve Wetebfilmu působil od roku 1918 a do roku 1920 se podílel celkem na šesti snímcích. Posledním byl válečný film s milostnou zápletkou *Za svobodu národa* (1920).[117]

Pokud uvážíme vztah Illusionu Aloise Jalovce k divadlu a literatuře, jistě nebude překvapením, že o více jak deset let později dala jeho nová společnost vzniknout jedné z prvních filmových adaptací divadelní hry v první československé republice – *Lucerně*. Cesta k ní ovšem byla křivolaká a zpočátku se zdálo, že směřuje úplně jinudy. Jalovcova role v nové společnosti se totiž soustředila pouze na samotné laboratorní zpracování snímku. Ostatně vstupní materiální základnou nové společnosti byla pouze malá filmová laboratoř v jeho soukromém pětipokojovém bytě v zadním traktu paláce U Nováků v pražské Vodičkově ulici.

114HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 36.

115BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 148 s. S. 32.

116BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 41.

117HAVELKA, Jiří. *Filmografie čs. filmových pracovníků v letech 1898/1968*. Praha: Čs. filmový ústav, 1968. 711 s. S. 261.

Na samotném natáčení se Alois Jalovec od počátku žádným způsobem nepodílel. To měl, společně s dalšími úkoly, jako bylo shánění finančních prostředků, výběr námětů nebo režie, na starosti výhradně jeho spolupracovník Vladimír Slavínský. Ten byl zároveň hlavním představitelem většiny filmů, které v produkci Poja Filmu pod jeho taktovkou vznikly.[118]

Působení Slavínského v Poja Filmu je vymezeno lety 1919 až 1923. Zároveň jsou tato léta nejúspěšnějším obdobím v dějinách firmy. V jeho režii bylo natočeno celkem šest celovečerních filmů a k tomu jeden zůstal nedokončen. V době založení Poja Filmu mu bylo necelých třicet let. Filmovým médiem se intenzivně zabýval už před válkou, byl jím fascinován stejně jako mnoho dalších jedinců, které dnes označujeme za průkopníky českého filmu. Zpočátku působil jako herec v kočovných divadlech a poté se v Praze vyučil tiskařským sazečem. Do filmového průmyslu aktivně vstupuje až po převratu, právě prostřednictvím Poja Filmu. Všechny filmy, které zde natočil, jsou převážně exteriérové. Důvod byl prostý, Poja Film nedisponoval filmovým ateliérem. Jen ve výjimečných příležitostech využíval ateliérů Wetebfilmu nebo Pragafilmu, později vinohradského ateliéru A-B. Do Vídně či Berlína se zajížděl jen při výrobě exkluzivních nákladných snímků, kterých ostatně v produkci této společnosti nebylo mnoho.[119] Zdá se, že omezení, která s sebou nesl nedostatek vstupního kapitálu (absence ateliéru byla jedním z nich), Slavínskému nevadil, ba mu přímo vyhovoval. Dodnes se o něm tvrdí, že byl člověkem zapáleným pro film tělem i duší. Inspirován americkou kinematografií, zejména její dobrodružnou seriálovou produkcí, která právě po válce přichází ve velkém do domácích kin, prováděl ve svých snímcích efektní artistické až kaskadérské kousky, při kterých se divákům tajil dech. Ty by dozajista v interiéru proveditelné nebyly. Proslulé jsou scény zachycující jeho šplh na vrchol Petřínské rozhledny (*Láska je utrpením*, 1919) nebo let na křídlech letadla (*Zlatá žena*, 1920).

Jak je zřejmé, náměty prvních snímků Poja Filmu byly původní, napsané Slavínským tak, aby vyhovovaly jednak jemu samotnému jakožto hlavnímu hrdinovi ve většině z nich, jednak specifickým požadavkům filmového média. Jednalo se o náměty kosmopolitní, které mohly zaujmout (a jak uvidíme i zaujaly) zahraniční publikum. I když byli pro natáčení často využíváni zkušení divadelní herci (Anna Iblová, Míla Holeková-Sýkorová[120]), měly tyto filmy daleko k vážným námětům, převzatým z české literatury a divadla, z domácí minulosti a tradice, které se v produkci Aloise Jalovce objevovaly předtím i potom. Přesto však je Slavínskému a jeho tvorbě v tomto období připisována jedna zásadní zásluha pro budoucnost

118ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 205.

119ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 45.

120BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 95.

československé kinematografie, z níž potom těžila jak *Lucerna*, tak další filmové adaptace literárních děl – byla obnovena důvěra domácích půjčoven a kinomajitelů v český film.[121]

Prvním snímkem Poja Filmu byla *Divoká Maryna*. Právě její případ dokumentuje, jak obtížným úkolem bylo prolomit odpor až nepřátelství půjčoven a kin vůči českému filmu. Pokud můžeme věřit tvrzení Zdeňka Štábly, byl film vyroben i na svou dobu s velice nízkými náklady (17 000 korun). Za stejnou částku měl být i prodán půjčovně Biorama. Maxim Sránský[122], ředitel Bioramy, však pro nákup *Divoké Maryny* stanovil podmínku: Slavínský musí napřed pro film získat některé premiérové kino. Jediným, kdo byl ochotný film promítat, byl Hugo Fanta, ředitel brněnského Universa. Žádné z pražských kin nemělo takovou odvahu, aby riskovalo finanční ztrátu se snímkem domácí produkce. *Divoká Maryna* však překvapila. Zaznamenala obrovský úspěch jak u diváků, tak u filmové kritiky a vzbudila zájem zahraničních distribučních společností. Světový monopol na film zakoupil Newyorčan William Irwing a jenom za prodej promítacích práv pro Albionfilm (francouzský a anglický trh) obdržel obnos dosahující čtyřnásobku původního vkladu.[123] Svou zásluhu na úspěchu tohoto filmu (můžeme to ovšem říct i o ostatních Slavínského filmech v produkci Poja Filmu) u nás i v zahraničí měl dozajista jeho dobrodružný příběh odehrávající se v domácím prostředí na Moravském Slovácku a také kritikou vyzdvihované prvotřídní zpracování obrazu.[124] Za kamerou stál jeden z častých spolupracovníků Slavínského (nemůžeme u něj mluvit o stálém tvůrčím kolektivu, tak jako tomu bylo například u Karla Lamače) a budoucí filmový režisér Svatopluk Innemann.

Pro následující filmy, jako byly *Sněženky* (1920), *Zlatá žena* (1920), *Dívka ze Stříbrné hranice* (1921) a další, už nebylo žádným problémem sehnat premiérové kino. *Sněženky* dokonce znamenaly určitý zvrat ve filmovém podnikání. Došlo totiž k tomu, že produkční společnost se v tomto případě nemusela obracet na půjčovny a nabízet jim daný film, půjčovny přišly jako první s žádostí o koupi práv.[125]

Vladimír Slavínský dokázal v Poja Filmu s minimálními náklady vyrábět filmy, které byly divácky velmi přitažlivé a znamenaly pro český film nebývalý finanční zisk. Svůj podíl na něm měl jistě fakt, že většina z nich byla úspěšně distribuována na zahraniční trhy, což zisk

121ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 46.

122Mj. ředitel pražské pobočky Universalu. Bude o něm řeč ještě v souvislosti s Lamačovým filmem *Pantáta Bezoušek*, který právě v její produkci vznikl (HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 242).

123Tamtéž, s. 111.

124BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 148 s. S. 82.

125ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 169.

ještě mnohonásobně navýšilo. Posledními dvěma snímky v tomto prvním období Poja Filmu (tj. pod režijním vedením Slavínského) byly *O velkou cenu* (1922), film z prostředí automobilových závodů, a nedokončený *Cikán Jůra* (1922). Československá ekonomika se dostává do hluboké recese, která, jak už bylo několikrát zmíněno, významně ovlivňuje filmovou produkci. S finančními obtížemi musí bojovat i Poja Film. Nedostatek peněz zabrání nejenom dokončení *Cikána Jůry* (poslední ranou pro společnost prý bylo zničení jediné kamery, kterou měl Slavínský k dispozici, během jednoho z jeho kaskadérských kousků[126]), ale pozastaví i jakoukoliv další filmovou výrobu. Krize znamenala i definitivní rozchod Slavínského s Aloisem Jalovcem i se společností Poja Film. K režii se vrací až po dvouleté přestávce, ve které se živí prodejem kravat a kolínských vod. Pro firmu Bratři Deglové natáčí *Syna hor* (1925), jeden z prvních hraných filmů této společnosti vůbec.[127]

Od této chvíle nemá Poja Film vedle stálého tvůrčího a hereckého kolektivu ani stálého režiséra. V budoucnu pro něj pracují filmaři jako Karel Lamač, Svatopluk Innemann, Karel Špelina nebo Václav Kubásek. Do roku 1928, kdy firma zaniká, je vyrobeno pouze šest hraných celovečerních filmů. Po celou tuto dobu se Jalovec potýká s finančními potížemi. Prvním snímkem, natočeným po odchodu Slavínského, byl Innemannův *Buď připraven!* Překvapivě vznikl ještě v krizovém roce 1923, což lze vysvětit jen faktem, že se jednalo o propagační a náborový skautský film, vyhotovený na objednávku.[128] Ten však, stejně jako další filmy, neznamenal pro Jalovce finanční zázrak. Nejambicióznějšími z jeho snímků se zdála být *Lucerna* Karla Lamače a *Nemodlenec* v režii Václava Kubáska. Na ostatních byla zřetelná snaha co nejvíce ušetřit. Opět byly natáčeny převážně v exteriérech. Pokud musela být scéna přenesena do interiéru, využívalo se kulisárny Národního divadla nebo v nejzazším případě Lamačovy Kavalírky, která byla levnější než vinohradské ateliéry A-B.[129]

V tematice produkce „poslavínského" Poja Filmu je zřetelný příklon k národní tematice, zprostředkovávaný adaptacemi vážných literární děl a divadelních dramat – *Lucerna* (1925) je adaptací velice populární divadelní hry Aloise Jiráska, *Nemodlenec* (1927) vychází ze stejnojmenného románu Karoliny Světlé, *Děvče z tabákové továrny* (1928) je potom filmovým zpracováním jedné z realistických povídek Egona Erwina Kische. Svůj podíl na tom jistě měla všeobecná nálada mezi domácím publikem, které se začalo přiklánět k české

126BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 96.
127BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 148 s. S. 86.
128ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 347.
129ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 205–206.

tematice, ale patrně i návrat Poja Filmu k tvorbě Jalovcova předválečného Illusionu. Ani tyto filmy ovšem neměly takovou finanční návratnost, jakou by si vedení společnosti představovalo. Poja Film směřoval k zániku. Definitivní konec mu způsobil požár v předváděcí síni v roce 1928, který zničil promítací přístroje i kopie několika filmů. Výroba byla zastavena, jediným, co fungovalo dál, byla filmová laboratoř. Ta byla po smrti Jalovce v roce 1933 převzata Václavem Müntzbergerem.[130]

3.2 Film *Lucerna*

Stejně jako předchozí film, kterým se zabývá tato práce, *Karel Havlíček Borovský*, ani *Lucerna* ještě nebyla pro potenciálního producenta z finančního hlediska sázkou na jistotu. Psal se rok 1925, k obnově filmové výroby po krizi docházelo pozvolna a investoři dosud měli jen nepatrné zdání o změně v preferencích domácího publika. Bylo možné vsadit na adaptaci divadelní hry? Spolehnout se na obrovskou popularitu předlohy i jejího autora, dosud žijícího Aloise Jiráska? Na nadšení, které už po dvě desetiletí vyvolávala *Lucerna*, inscenovaná na jevištích několika pražských scén u divadelního publika? I když Poja Film v čele s Jalovcem nebyl prvním, kdo se snažil přilákat diváky do kina převedením vážného literárního textu na filmové plátno (nebo vážného námětu z literárního prostředí), pořád ještě to byl krok do neznáma. Prvními byli, jak již víme, bratři Deglové. Ti nechali pod režijním vedením Karla Lamače převést do filmového vyprávění životní osudy Karla Havlíčka. Před *Lucernou* v roce 1925 pak vstupují do kin i další adaptace literárních děl. Převážně jde ale o zpracování sentimentálních, mravně-výchovných lidových románů, nikoliv o adaptace textů, které bychom mohli označit za klasická díla české literatury. Příkladem je film *Šest mušketýrů* podle románu Jana Klecandy, *Okovy* natočené podle stejnojmenné prózy Olgy Fastrové, veleúspěšné *Vdavky Nanynky Kulichovy* podle stejně úspěšného románu Ignáta Herrmanna nebo filmové zpracování humoresek Karla Tůmy pojmenované *Z českých mlýnů*. Mezi filmy dvacátého pátého roku, které byly divákům představeny ještě před *Lucernou*, patří i *Jedenácté přikázání* Václava Kubáska. Tento snímek má ze všech ostatních k *Lucerně* obsahově i formálně jednoznačně nejblíže. Na poli konverzačních komedií, pokud tedy můžeme společně s Bartoškem *Lucernu* do tohoto žánru zařadit[131], ji předstihl a společnost

130ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 77. Václav Müntzberger (1887–1956) byl filmový kameraman a jeden z průkopníků českého filmu. Jako vyučený fotograf začínal v laboratořích Asumfilmu, po válce pracoval v Lucernafilmu i Pragafilmu. Poté se stává ředitelem A-B. Zároveň byl tichým společníkem Poja Filmu, ten vede od Jalovcovy smrti až do zestátnění. (HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 173)

131BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické

Astra, která jej produkovala, se tak ukázala být ještě odvážnější než Poja Film. Jednalo se totiž o adaptaci divadelní hry Františka Ferdinanda Šamberka. Tvůrci se zde jako jedni z prvních pokusili převést umělecké dílo z média založeného na mluveném slovu do média němého, čistě vizuálního. I přesto, že film nakonec zaznamenal úspěch komerční i umělecký, byl pro firmu Astra prvním i posledním v její historii.[132]

Alois Jalovec tedy s *Lucernou* očividně riskoval. Vedle výše uvedeného totiž výroba filmu *Lucerna* nebyla ani příkladem oné podnikatelské taktiky, která se projevila v pozdějších letech a která byla jednoznačně zacílena na jistý finanční zisk. Vyrobený film díky ní nejen vrátil producentovi vloženou investici, ale často i něco navíc. Zdeněk Štábla ji stručně popisuje takto: výdaje bylo nutné stlačit na minimum. Za tímto účelem byli angažováni dva nebo tři populárnější herci, jimž byla přidělena přiměřená gáže. Zbytek hereckého ansámblu byl ohodnocen takovým platem, za jaký byl ještě ochotný ve filmu účinkovat. Vlastní realizace se potom zaměřila na co možná nejmenší ztráty filmového materiálu, scény se pokud možno neopakovaly (o to jednodušší byla potom práce střihače, nebylo toho mnoho, co mohlo být z natočených záběrů odstraněno). Většinou se natáčelo v exteriérech při dobrém světle, ateliérů se využívalo jen v nejnutnějších případech, a to ještě těch nejlevnějších. Pro finanční úspěch filmu byl ovšem k tomu všemu potřeba i dobrý námět. Takovýmto námětem se v období konjunktury ve druhé polovině 20. let zdály být populární románky okrajových spisovatelů, kteří práva na jejich zfilmování byli ochotni prodat za nízkou cenu[133]. Tohle nebyl ani zdaleka příklad *Lucerny.* Je sice pravdou, že obnos vložený do výroby filmu nebyl okázale vysoký, ale zase nebyl tak nízký, aby za něj nebylo možné natočit po technické i herecké stránce kvalitní film. Zřejmě pak Lamač ani Jalovec, jedni z „průkopníků" filmu u nás, nebyli ochotni podřídit se omezenému rozpočtu a činit nějaké zásadní ústupky ve svých uměleckých představách o tom, co považovali za dobře natočený snímek. *Lucerna* byla a dosud je vnímaná jako jeden z nejambicióznějších projektů, který byl do roku 1925 v dějinách naší kinematografie připravován. Projevovalo se to jednak v hereckém obsazení, jímž snímek sliboval *„být filmem českých ´hvězd´"*[134], a jednak ve velice pečlivé výpravě, ke které byl poprvé v Lamačových filmech oficiálně přizván akademický malíř Josef Wenig.

Jak se však později ukázalo, obavy vedení Poja Filmu, zda pro něj nebude *Lucerna* znamenat konec ve filmovém podnikání, byly zcela bezpředmětné. Už od počátku, když spatřila světlo

nakladatelství, 1979. 148 s. S. 112.

132BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 2. část. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 141 s. S. 19.

133ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 405–406.

134Nestor českých spisovatelů Alois Jirásek ve filmu. *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 35–36 (19. 9.), s. 3.

světa (první nadšené ohlasy o dokončení snímku se objevují od poloviny září roku 1925[135]), do ní byla vložena důvěra. Už první předvedení filmu se neslo v nezvykle slavnostním duchu. Konalo se 25. listopadu 1925, dva dny před jeho oficiální premiérou. A podle dobových zpráv bylo opravdu velkolepé. Vedle ministerského předsedy Karla Kramáře a řady dalších významných lidí se jí zúčastnil i samotný Alois Jirásek, *„náš největší spisovatel“*[136], a *„projevil uznání českého filmu“*.[137] Jakým způsobem toto uznání projevil, to už se bohužel z textu nedozvíme. Jinde se ale dočítáme, že byl *„mistr Jirásek velice překvapen a s představiteli úplně spokojen, ba nadšen“*[138], jeho uznání tedy mohlo směřovat k hereckým výkonům. Promítání vlastního filmu předcházel dlouhý úvod. První na programu byla slavnostní předehra, která se ovšem neodehrála v setmělém hledišti, jak si postěžoval jeden z recenzentů. Diváci prý na takovéto hudební vložky nebyli dosud zvyklí a patrně slavnostní ráz události narušovali hovorem (neboli slovy novináře, *„neměli pro něj plné pochopení“*[139]). Po ní následoval proslov předsedy Ústředního svazu kinematografů a patrně zároveň i ředitele kina Lucerna Viléma Brože, ve kterém dotyčný zhodnotil stav domácí kinematografie a shrnul její dosavadní vývoj, *„zmíniv se o společnostech a jejich vedoucích, kteří jako průkopníci se o rozvoj českého filmu zasloužili“*.[140] Brožův výstup byl oceněn hlubokým potleskem. Až v tuto chvíli etiketa dovolila představit divákům samotný film.

Jednoho z premiérových představení se zúčastnil i prezident republiky Tomáš Garrigue Masaryk, *„který, jak známo, jest velkým přítelem filmu“*.[141] Kterého dne to přesně bylo, ovšem není zcela jasné, prameny a sekundární literatura se v tomto ohledu rozcházejí. Bartošek v monografii *Náš film* uvádí přesné datum – návštěvu hlavy státu stanovil na úterý, 1. prosince 1925.[142] Štábla naopak čtenáře zpravuje, že se Masaryk zúčastnil už *„sobotního večerního představení“*, ale nadto dodává, že slavnostní premiéra s Jiráskem se konala den předtím, v pátek.[143] Letmé nahlédnutí do historického kalendáře nám prozradí, že 27. listopad 1925, tj. den, jímž počínal premiérový týden *Lucerny* v pražských kinech, skutečně pátkem byl. Ovšem, jak už víme, prvního oficiálního předvedení v kině Lucerna se film dočkal už ve

135Např. Nestor českých spisovatelů Alois Jirásek ve filmu. *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 35–36 (19. 9.), s. 3.

136KUJAL, Quido E. Lucerna. *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 47 (28. 11.), s. 3.

137Jiráskova „Lucerna“ ve filmu. *Film* 6, 1926, č. 1 (1. 1.), s. 12.

138-ák. Lucerna. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 5, 1925, č. 12 (10. 12.), s. 7.

139Tamtéž.

140Tamtéž.

141Jiráskova „Lucerna“ ve filmu. *Film* 6, 1926, č. 1 (1. 1.), s. 12.

142BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 148 s. S. 112, BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 114.

143ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 457.

středu 25. listopadu. A právě na něm byl spisovatel přítomen. Pokud se podíváme do dobových periodik, nebude nám problém o moc jasnější. Všechna se shodují v tom, že Jirásek byl přítomen už na slavnostní premiéře. Podle měsíčníku *Film* ohlásil pak prezident Masaryk svou účast na posledním premiérovém promítání *Lucerny*, jež se konalo 3. prosince[144]. Toto svědectví, stejně jako zprávu z pera Zet Molas v *Českém filmovém světě*[145], která slavnostní premiéru snímku datovala na 8. listopadu a měli se jí účastnit jak Jirásek, tak Kramář i Masaryk, je nutné brát s ohledem na jejich relativně velký časový odstup, s kterým byly publikovány. Oba texty totiž byly v jednotlivých periodikách otištěny až v jejich lednových číslech roku 1926.

Lucerna byla od 27. listopadu do 3. prosince 1925 promítána v premiérových biografech Lucerna, Světozor, Passage a Louvre, *„v nejpřednějších pražských kinech (...), což znamená kromobyčejný úspěch“*[146]. Úspěch to byl nejenom z toho důvodu, že se jednalo o skutečně nejvýznamnější pražské filmové paláce, ale i kvůli tomu, že byly hned čtyři najednou. Jak je zřejmé z předchozího líčení popisujícího úsilí, které musel vynaložit Vladimír Slavínský při prodeji *Divoké Maryny*, pro některé snímky bylo obtížné získat alespoň nějaké kino. Obvyklé bylo zajistit pro premiéru českého filmu jeden až dva pražské biografy. Jen zřídka docházelo k uvedení filmu ve třech kinech (ze sedmnácti filmů natočených v roce 1925 se to podařilo pouze *Šesti mušketýrům* Přemysla Pražského v produkci Lloydfilmu[147]), získání čtyř kin potom bylo více než ojedinělé a pohybovalo se spíše v oblasti snů než v realitě domácího filmového průmyslu. Oblíbenost u diváků a vysoká návštěvnost v některých případech potom umožnila, že film v hlavním programu kina setrval déle než jeden týden, jak bylo běžné. Ani u velice očekávaného a úspěšného filmu ovšem většinou neodcházelo ke kombinaci obou případů. Buď byl film uveden v několika premiérových kinech a potom byl promítán pouze jeden týden, nebo byl nasazen do programu pouze jednoho kina, ale po dobu dvou až tří týdnů. *Vdavky Nanynky Kulichovy* (1925), první ze snímků, jímž do domácí kinematografie velkolepě vstoupil populární lidový román, byl například premiérově uveden pouze v kině Adria, v jeho programu ovšem zůstal celé tři týdny[148]. *Lucerna* sice po týdnu velké pražské biografy opouští, následně je ovšem ještě v prosinci promítána ve třech dalších menších kinech – Lido, Minuta a Helios, taktéž v Praze.[149]

144Jiráskova „Lucerna“ ve filmu. *Film* 6, 1926, č. 1 (1. 1.), s. 12.
145MOLAS, Zet. Paní Sedláčková ve filmu Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.
146KUJAL, Quido E. Lucerna. *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 47 (28. 11.), s. 3.
147HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 63.
148Tamtéž.
149ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 457.

Dochované zprávy říkají, že *Lucerna* byla přijata velice vřele jak odbornou filmovou kritikou, tak i laickou veřejností. Nadšené ohlasy zaznívaly na adresu snímku ze všech stran. I z per těch nejpesimističtějších publicistů, jakým byl například Otakar Štorch-Marien, si můžeme přečíst slova chvály, přestože uměřená: *„Zfilmovanou Jiráskovu Lucernu je v každém případě nutno přiřaditi mezi nejpečlivěji u nás vyrobené filmy.“*[150] Bez známky hořkosti je potom hodnocena Bedřichem Bělohlávkem z večerníku *Práva lidu („Úhrnem: ´Lucerna´ jest jedním z nejlepších českých filmů a bude mít velký úspěch, jehož si právem zaslouží“*[151]) nebo jako už tradičně, pokud se jedná o český film s národní tematikou, Quidem E. Kujalem (*„Zfilmování Lucerny se skutečně zdařilo a film může směle zaujmouti rovnocenné místo vedle nejdokonalejších provedení na prknech jevištních.“*[152]). Co je ovšem překvapivé, *Lucerna* byla velice kladně přijata i německou filmovou kritikou, což se u předchozích českých filmů pochopitelně stávalo zřídkakdy. Dvě německy psaná specializovaná filmová periodika, *Die Lichtspielbühne* a *Internationale Filmschau*, která vycházela na českém území, věnují *Lucerně* nezvyklou pozornost. V prvním jmenovaném se *Lucerna* objevuje na stránkách hned čtyř po sobě jdoucích vydání, což by bylo neobvyklé, i kdyby šlo o noviny české. A nejedná se zde pouze o strohé několikařádkové zmínky. V posledním čísle roku 1925 je dán prostor popisu slavnostní premiéry *Lucerny*, první číslo roku následujícího obsahuje dvě recenze, které jsou doprovázeny fotografií a ve druhém a čtvrtém čísle je tomu obdobně[153]. *Internationale Filmschau* je o poznání stručnější, přesto je *Lucerna* popsána na celé jedné straně osmnáctého čísla z 25. prosince 1925[154]. Jak to ukazuje i dobové svědectví v periodiku *Film*, vyhrocené národnostní různice, které byly v Československu v období první republiky na denním pořádku, jako by se tomuto filmu zcela vyhnuly: *„Potěšitelným úkazem jest, že ´Lucerna´ hraje se s úspěchem i v německých územích…“*[155] Proč, na to není jednoduché najít odpověď. *Lucerna* byla přece jenom jedním z prvních filmů, které se obracely k české národní tradici a k české minulosti a německému publiku ještě nemusela tolik vadit. Navíc ono nacionalistické ostří, které v ní česká pravicová kritika jistě spatřovala, bylo značně obroušeno už tím, že se jednalo o adaptaci klasického literárního díla ve společnosti obecně velmi uznávaného autora.

150O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Lucerna. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 6 (únor 1926), s. 79.
151BĚLOHLÁVEK, Bedřich. Lucerna. *Večerník Práva lidu* 2. 12. 1925, č. 275, s. 5.
152KUJAL, Quido E. Lucerna. *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 47 (28. 11.), s. 3.
153Lucerna. Premiere in den Prager Lucerna. *Die Lichtspielbühne* 1925, č. 12, s. 12–13; *Die Lichtspielbühne* 1926, č. 1, nestr.; STIF, Hans. Das Deutsche Ausland zum Prager Film „Die Laterne“. *Die Lichtspielbühne* 1926, č. 2, s. 18; Die Laterne (Lucerna). *Die Lichtspielbühne* 1926, č. 4, s. 17.
154Die Laterne (Lucerna). *Internationale Filmschau* 7, 1925, č. 18 (25. 12.), s. 27.
155Jiráskova „Lucerna“ ve filmu. *Film* 6, 1926, č. 1 (1. 1.), s. 12.

U osvědčeného kritického tónu svých recenzí zůstává jen *Český filmový svět*.[156] Z celého filmu je vyzdvižen pouze znamenitý výkon Anny Sedláčkové v roli kněžny. Komplexní hodnocení zde ovšem chybí. Zet Molas se jen omezuje na stručná závěrečná prohlášení, že snímek má úspěch u publika a paní Sedláčková by měla ve filmech hrát častěji[157].

Po premiéře byla *Lucerně* předvídána světlá budoucnost. Podle lidí znalých kinematografického průmyslu to byl film jako dělaný na export. *„S Lucernou můžeme jít pyšně do světa“*[158], psalo se tehdy. *„Je to krásný film a je čistě náš, prost jakéhokoliv epigonství ciziny a proto cizinu zaujme“*.[159] Za hranicemi by ji nejraději viděl i Quido E. Kujal: *„Má i pro cizinu zajímavý děj, má dobrou režii, souhru a dokonalou výpravu“*[160], odůvodňuje svůj postoj. Jestli k exploataci filmu na zahraniční trh skutečně došlo, o tom nás dostupné prameny a literatura neinformují. Možná se dopisovatel *Národních listů* pod dojmy z prvního předvedení přepočítal, když předpokládal, že film s nekosmopolitním námětem může uspět za hranicemi. To by se ovšem musel mýlit i Jaroslav Borotínský z deníku *Venkov*, který tvrdil, že *„Lucerna půjde jistě i do Ameriky, kde raziti bude uznání české domácí filmové výrobě…*[161] Ať už tomu však bylo jakkoliv, s penězi, které plynuly od zahraničních distribučních společností, nebo bez nich, je dnes *Lucerna* při zpětném pohledu hodnocena jako jeden z nejlepších snímků němé éry českého filmu. Úspěch filmu je patrný i tehdy, pokud se na něj podíváme optikou strohé řeči čísel. Náklady se vyšplhaly na 170 000 korun, což je spodní hranice průměrné investice do výroby domácího filmu ve druhé polovině 20. let. Při výtěžku mezi 300 000 až 400 000 Kč a s vyúčtováním nákladů na jeho výrobu, případnou exploataci do zahraničí a nezbytnou tvorbu kopií se výnos pohyboval okolo 220 000 Kč.[162] Štábla film řadí mezi ty *mimořádně úspěšné* a označuje jej za jeden z nejziskovějších v němém období naší kinematografie. Už z tohoto příkladu je možné si učinit představu o tom, jak odvážným krokem bylo pustit se do výroby filmů v Československu. Že za tímto rozhodnutím většinou nestála racionální kalkulace vypočítavého podnikatele, ale že šlo spíše o emocionální jednání, projev náklonnosti k novému médiu.

Příčiny nebývalého úspěchu *Lucerny* lze spatřovat v několika faktorech. Jsou jimi zejména růst zájmu o českou tematiku a národní film u filmového publika obecně (což bylo přiblíženo

156MOLAS, Zet. Paní Sedláčková ve filmu Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12 a NEZVAL, Vít. Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.

157MOLAS, Zet. Paní Sedláčková ve filmu Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.

158Sv. Lucerna. *Národní listy.* Večerní vydání 26. 11. 1925, č. 324, s. 2.

159Tamtéž.

160KUJAL, Quido E. Lucerna. *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 47 (28. 11.), s. 3.

161BOROTÍNSKÝ, Jaroslav. Jiráskova „Lucerna“ ve filmu. *Venkov* 28. 11. 1925, č. 277, s. 6.

162ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 406–407, ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 242.

v předchozích kapitolách, a proto není třeba tuto okolnost blíže rozvádět), dále sem patří prozíravá volba vhodné předlohy, jejíž téma v té době ve společnosti patrně velice rezonovalo, a v neposlední řadě bravurní zpracování ať už v oblasti technické a režijně-herecké, tak z hlediska výpravy a konečných laboratorních prací s negativem.

Ateliérové scény *Lucerny* byly natáčeny ve vinohradských prostorách společnosti A-B. Jak víme z předchozího textu, už to mohlo ukazovat, jak kvalitní snímek měla společnost Poja Film v úmyslu zhotovit. Situace okolo ateliérů v Československu se ovšem během první poloviny 20. let (tedy od Slavínského etapy po druhou produkční fázi firmy) zásadně změnila. Menší ateliér Pragafilmu už dlouho nebyl v provozu, prostory Wetebfilmu byly naprosto nevyhovující (a to takovým způsobem, že filmy, které by zde byly bývaly natočené, by byly nekonkurenceschopné, proto se i samotný Václav Binovec od roku 1922 uchyloval k natáčení svých filmů do ateliéru A-B[163]), Lamačova Kavalírka v tuto dobu dosud nestála a pokud nechtěl Jalovec prodražit výrobu filmu najmutím ateliérů vídeňských či berlínských, jiná možnost než A-B mu nezbývala. Cena za pronájem ateliéru na jeden natáčecí den se v roce 1925 pohybovala v rozmezí 600 až 1 000 Kč. Z pramenů, které máme k dispozici, to není možné určit přesně. V době, kdy A-B zahájila jeho provoz a začala jej pronajímat cizím výrobnám, činila částka za jeden natáčecí den 3 000 Kč. Ta byla dokonce vyšší než cena ateliérů v zahraničí, což mělo za následek, že se čeští producenti uchylovali spíše do Vídně či do Berlína. I v souvislosti s obecným poklesem filmové výroby v období krize byla A-B nucena požadovanou nájemní částku snížit. Nejprve na 2 000 Kč a později až na 600 Kč. Jak vyplývá z archivního dokumentu, který je uložen ve fondu Bratrů Deglů v NFA (jedná se o podmínky pronájmu ateliérů společnosti A-B), v roce 1926 si firma účtovala 1 500 korun za natáčecí den a 1 000 korun za den, ve kterém byly prováděny stavební práce. Tyto částky nezahrnovaly výplaty personálu ateliéru, úklidové práce, energie ani propůjčení agregátu, což výslednou cenu ještě navýšilo.[164] Bohužel nemáme informace o tom, kolik dnů bylo potřeba na natočení všech ateliérových scén *Lucerny*. Průměrný český film se však zhotovoval dva až tři dny, další dva dny se potom stavěly a bouraly dekorace. Nákladnější a náročnější filmy si vyžádaly sedm až deset, některé až patnáct dnů natáčení v ateliéru, šlo ovšem jen o výjimky.[165] Investice, která byla vložena do *Lucerny*, jasně ukazuje z finančního hlediska spíše na průměrný film. I pokud se podíváme na samotný snímek, je zřejmé, že doba, kterou štáb

163Tamtéž, s. 44, k tomu také ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 215, 228–229.

164NFA, fond *Bratři Deglové*, k. VI, inv. č. 119, Podmínky firmy A-B, akciové filmové továrny, a. s., v Praze, Král. Vinohrady z roku 1926.

165ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 49.

strávil natáčením v ateliéru, nemusela být nikterak dlouhá. Celý snímek zahrnuje 2 400 metrů filmového pásu, což je v časové rovině přibližně jedna hodina osmnáct minut. Přitom pouze necelých dvacet tři minut se z něj odehrává v interiéru. Zbylý čas, tedy okolo padesáti pěti minut, potom zaujímají scény exteriérové. I přesto všechno bylo nájemné ateliéru jistě jednou z nejvýznamnějších položek v závěrečném vyúčtování, což ostatně ještě uvidíme v případě filmu *Velbloud uchem jehly*, jehož účet máme k dispozici.

V případě exteriérových scén se převážně jedná o záběry v přírodě, pravděpodobně zachycující krajinu v okolí Dobré Vody u Petrovic. Zde se v minulosti nacházel i proslulý Fantův mlýn, v *Lucerně* sloužící jako obydlí mlynáře Libora. Jeho zachycení ve snímku je jedno z mála vizuálních zobrazení dochované do dnešní doby, v padesátých letech zde propukl požár a Fantův mlýn lehl popelem.

Jak už bylo řečeno, Poja Film neměl svůj stabilní filmový štáb ani herecký ansámbl. Pokud bychom ovšem v případě této společnosti mohli mluvit o nějaké stálici, byl by jí Svatopluk Innemann. Ten je do roku 1921 uváděn jako kameraman u každého filmu, který pod hlavičkou Poja Filmu vznikl. Až v posledních dvou Slavínského snímcích z roku 1922, *O velkou cenu* a *Cikán Jůra*, si vzal kameru na starosti Karel Kopřiva. Innemann se potom vrací o rok později jako režisér propagačního *Buď připraven!* Není proto náhoda, že byl přizván i ke spolupráci na filmu *Lucerna*. Jalovec patrně chtěl mít jistotu, alespoň co se týkalo obrazové stránky snímku. Svou roli mohlo sehrát i to, že Otto Heller, Lamačův dvorní kameraman, vynikal především dokonalou interiérovou kamerou a uhlazenými portrétními snímky. Pokud kladl scénář připravovaného filmu větší požadavky na exteriérové záběry, byl často Heller doplněn osvědčeným kameramanem venkovních scén.[166] Tak tomu mohlo být i u *Lucerny*. Vyloučeno není ani to, že Innemann sám se chtěl na filmu podílet. V jeho případě se mohlo jednat o tak řešenou srdeční záležitost. Rudolf Innemann, Svatoplukův otec, který byl členem hereckého souboru Národního divadla[167], měl totiž tu čest zahrát si společně s Jindřichem Mošnou dvojici Jiráskových vodníku v úplně první historické inscenaci *Lucerny*. A literatura říká, že to dokázal *„výjimečným způsobem“*[168].

Karel Lamač si mimo Innemanna k natáčení přivedl vesměs svůj vlastní tým. O scénář, režii a o roli mládence Zajíčka se postaral sám, stavbu kulis přenechal osvědčenému architektovi Vilému Rittershainovi a kostýmy nechal ušít podle dobového vzoru na radu akademického

166BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 148 s. S. 117.

167BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 2. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 141 s. S. 5.

168ČERNÝ, František – KLOSOVÁ, Ljuba (red.). *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1918.* 1. vyd. Praha: Academia, nakladatelství ČSAV, 1977. 657 s. S. 314–315.

malíře Josefa Weniga. Oficiálně je Wenig jako autor výpravy uváděn až u tohoto Lamačova snímku. Jak ovšem víme z Rittershaimovy vzpomínky, písemně zachycené u příležitosti vydání sborníku k Lamačovým nedožitým padesátým narozeninám, tento původní profesí kostýmní výtvarník Vinohradského divadla se podílel už na filmu *Karel Havlíček Borovský*. Ovšem patrně jenom v roli poradce.[169] Důvodem, proč byl Wenig přizván ke spolupráci na výpravě *Lucerny,* byl vedle zřejmého přátelského svazku s režisérem i fakt, že tento kostýmní výtvarník pracoval jako scénograf ve Vinohradském divadle, kde shodou okolností byla tato Jiráskova hra nastudována tři roky před uvedením filmu.[170] Jeho účast na tvorbě filmu byla kritiky kvitována s povděkem, patrně k obdobné konzultaci s odborníkem předtím v českém filmu často nedocházelo: *„Jen touto cestou odstraníme anachronismy, které se až dosud zhusta v českém filmu objevovaly, a se kterými, jako přímo s nutným zlem, bylo vždy již předem počítáno"*[171], píše Quido E. Kujal ve svém komentáři k filmu.

Pokud se blíže podíváme na herecké obsazení, je jasné, že také odpovídá Lamačovu uvážení a výběru. Do hlavních i vedlejších rolí obsadil většinou ty herce, se kterými už dříve spolupracoval a které měl dobře odzkoušené. S Theodorem Pištěkem, divadelním hercem tehdy ještě milovnických rolí, se Karel Lamač setkal někdy na počátku 20. let. Jejich v budoucnu hojná a plodná spolupráce začíná filmem *Drvoštěp* (1922), kde si Pištěk po boku režiséra a Anny Ondrákové zahrál jednu z hlavních rolí. Jeho herecký projev se, patrně současně s vnějším zjevem, začíná pomalu proměňovat. Opouští role milovníků z divadelních prken a stává se hercem komediálním a charakterním.[172] Jak se dočítáme z dobových ohlasů, byla tato jeho proměna, která se projevila i v *Lucerně*, brána spíše s povděkem: *„Pištěk, jako milovník, to ne, ale jako charakterní herec nemá konkurence"*.[173] Všeobecně byl jeho výkon ve filmu označen za velmi dobrý, i když místy trochu patetický, *„měl všechnu potřebnou hrdost i tvrdost, která dokázala v pravou chvíli zjihnout"*. Pro některé komentátory dokonce rolí Libora dokázal, že se jedná o herce světové úrovně, *„který jak svým zjevem, tak svým pozoruhodným výkonem dostihuje svých zahraničních kolegů"*.[174] Tak řečenou hvězdu domácího filmu z Pištěka však neudělala ani role mlynáře, ani jiné vystoupení ve filmech Karla Lamače, potažmo jakýkoliv jeho režijní počin. Ani to, že společně s Lamačem a

169RITTERSHAIN, Vilém. *U jednoho stolu.* In WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 49–51.

170BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 148 s. S. 112.

171KUJAL, Quido E. Lucerna. *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 47 (28. 11.), s. 3.

172WASSERMAN, Václav. *Theodor Pištěk. (K jeho šedesátce)*. In WASSERMAN, Václav (ed.). *Průkopníci čs. kinematografie IX.: Cesta české filmové veselohry.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 43–47.

173MOLAS, Zet. Paní Sedláčková ve filmu Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.

174-ák. Lucerna. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 5, 1925, č. 12 (10. 12.), s. 7.

Ondrákovou založil akciovou společnost za účelem vystavění nového ateliéru v Praze Na Kavalírce (jmenovala se ELPE a její vznik byl ohlášen 31. března 1926 v Internationale Filmschau[175]). Nesmrtelným se stal díky ztvárnění otce Kondelíka v Antonově němé a Krňanského zvukové adaptaci románu Ignáta Herrmana *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (I. a II., oba 1926, respektive 1937), ve kterém exceloval po boku Antonie Nedošínské.

O Anny Ondrákové jako stálé herecké partnerce Karla Lamače v němém období není třeba mnoho hovořit. Ostatně už jí byl věnován prostor v předchozím textu. V *Lucerně* překvapivě neztvárnila s Lamačem mileneckou dvojici, jak tomu bylo často zvykem. Lamač, jakožto režisér i scenárista, už byl patrně přetížen (jak si toho povšimli i tehdejší filmoví publicisté[176]) a spokojil se pouze s menší rolí učitele Zajíčka. Jeho partnerku Dorničku si namísto Ondrákové zahrála Lo Marsánová, nepříliš obsazovaná herečka, která se před *Lucernou* objevila pouze ve třech snímcích (jedním z nich byl i Lamačův *Bílý ráj* z roku 1924).[177] Její drobná rolička by přece jenom byla pro herečku formátu Ondrákové, z jejíž *„posledních výkonů (...) lze již pevně počítati na více než průměrnou fotogenickou schopnost“*[178], nedostačující.

Z dalších Lamačových „stálic“, které se ve filmu objevily a jejichž výkony byly hodnoceny převážně pozitivně, jmenujme například Antonii Nedošínskou, J. W. Speergera nebo Karla Nolla. Jednou z výjimek, herečkou, která nezapadala do výrobního kolektivu Karla Lamače, byla Anna Sedláčková. Už od roku 1904 byla členkou souboru Národního divadla.[179] Zhlédla se však ve světově proslulé Sarah Bernhardtové a stejně jako ona spojila na čas svůj život s filmem. V září roku 1912 založila společně se svým manželem, architektem Maxem Urbanem, produkční filmovou společnost ASUM.[180] Přesto, že se tato firma snažila povýšit film na umění srovnatelné s divadlem či literaturou, nečerpala z děl klasické literatury (jako tomu bylo u Film d´art bratří Laffitů, který byl vzorem snah o povznesení filmu mezi umění a v němž se proslavila právě Bernhardtová). Max Urban psal scénáře na základě vlastních námětů, které měly především co nejvíce zvýraznit krásu a herecký um jeho choti. I když byly

175ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 474, k tomu také RITTERSHAIN, Vilém. *U jednoho stolu.* In WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 49–51.

176MOLAS, Zet. Paní Sedláčková ve filmu Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.

177HAVELKA, Jiří. *Filmografie čs. filmových pracovníků v letech 1898/1968.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1968. 711 s. S. 361.

178O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Lucerna. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 6 (únor 1926), s. 79.

179HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 223.

180ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 1.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 117.

filmy ASUMu prvními českými filmy uváděnými v pražských kinech[181], zdá se, že Sedláčková na tuto etapu svého života v budoucnu příliš radostně nevzpomínala, *„své filmové začátky zavrhla a další spolupráci s filmem se vyhýbala“.*[182] Její prozatímní rozchod s filmem se stal definitivním v roce 1919 po naprostém neúspěchu středometrážního filmu *Záhadný případ* (1919) režiséra Leo Martena, v němž se objevila v hlavní roli. Byl to dobrodružný film podřadné úrovně, natočený podle amerického vzoru a na reputaci mezi divadelní veřejností herečce patrně nepřidal.[183] *Lucerna* pro Annu Sedláčkovou znamenala velkolepý návrat na filmové plátno. Co ji nakonec přesvědčilo k tomu, aby se ujala role kněžny, o tom můžeme jenom spekulovat. Svou roli v jejím angažmá jistě měla i skutečnost, že Lamačovým přítelem a častým kolegou při natáčení byl Vilém Rittershain. Ten se s filmem poprvé setkal právě v ASUMu. Nepůsobil zde ovšem ještě jako architekt kulis (architekturu v této době teprve studoval), ale pouze jako herec. Ve filmu *Falešný hráč* z roku 1912 byl dokonce Sedláčkové hereckým partnerem.[184] Opomíjet jistě namůžeme ani jiný fakt, který jistě přispěl k tomu, že se Sedláčková nakonec ve filmu objevila. *Lucerna* byla přece jenom adaptací slavné divadelní hry a vše nasvědčovalo tomu, že se bude jednat o adaptaci pietní (je otázkou, zda by jiné zpracování bylo v tehdejší době přípustné). Film by zde mohl ukázat, že je naprosto stejným seriózním uměním, jako je divadlo. Tedy to, co se snažil sdělit ASUM už na počátku druhé dekády dvacátého století.

Její výkon ve filmu je dobovou kritikou místy hodnocen jako bravurní, jinde je přijímán s jistými výhradami. Překvapivě zejména dopisovatelé do *Českého filmového světa* (o jeho postavení v české prvorepublikové filmové publicistice byla řeč v minulé kapitole) se předháněli, kdo zahrne Annu Sedláčkovou větší chválou.[185] *„Přes to, že scenárista a režisér nedal hercům příležitost ku hře přináší Lucerna opravdovou hvězdu, první skutečnou hvězdu v českém filmu, jež snese světové měřítko, paní Annu Sedláčkovou“*[186]*,* píše Vít Nezval a Zet Molas ještě na téže straně dodává: *„Výkon paní Sedláčkové v roli kněžny byl nad úroveň všech ostatních herců. Poprvé v českém filmu spatřujeme herečku, jež má kulturu“*.[187] Jako by toto periodikum v případě Sedláčkové ustoupilo od svého obvyklého kritického tónu, kterým

181Tamtéž, s. 204.

182BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 45.

183ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 126.

184HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 214, RITTERSHAIN, Vilém. *U jednoho stolu.* In WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 50–51, pozn.

185MOLAS, Zet. Paní Sedláčková ve filmu Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12 a NEZVAL, Vít. Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.

186NEZVAL, Vít. Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.

187MOLAS, Zet. Paní Sedláčková ve filmu Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.

se projevovalo na adresu veškeré domácí produkce. Pozoruhodné je, že na jejím hereckém projevu je kladně hodnoceno především to, co je ostatními kritiky herečce vytýkáno – teatrálnost v gestech, pohybu i celkovém výrazu. *„Paní Sedláčková má dokonale krásný pohyb, její gesto je víc než pohyb ruky, zná hru vášně bez pathosu, má jemnou ironii, požívačnou a zároveň pozorující, ví co je mluva očí“*[188], pokračuje Nezval ve svém textu. A Molas dodává: *„Všechny naše filmové herečky mají příležitost vidět to, co lze všem vytýkati: chůzi. Bez výjimky všem je dána lexe“*.[189] Zdá se, že mezi redaktory *Českého filmového světa* a zbytkem domácí filmové publicistiky existoval markantní rozdíl v tom, co bylo považováno za ideální herecký výkon. *„Její první významné vystoupení ve filmu jest sice ještě poněkud zatíženo divadelním gestem a chůzí, což lze přičísti také na vrub režie“*[190], sekunduje druhá strana. Citujme svědectví i z jiného místa: *„Jako nestranní pozorovatelé musíme však říci, že její podání dalo přece jen ještě znáti vliv rozdílu, mezi hrou na jevišti a před aparátem, zejména pokud se týká chůze a líčení“*.[191] Pro Nezvala a Molas je patrně divadlo a divadelnost nezbytnou součástí filmu, nezbytnou proto, aby dosáhl na roveň ostatních umění. Pro jiné do filmu nepatří. Film je svébytným médiem a může dosáhnout statusu umění vlastními specifickými prostředky.

V závěrečném hodnocení jsou filmu vytýkány pouze drobnosti. Jsou jimi například nevhodné líčení kněžny, které mělo být o dva stupně tmavší (*„Také její líčení pro film nebylo bezvadné, a jsouc nadto podpořeno bílým úborem, mělo za následek, že mimická hra obličeje se z velké části ztrácela“*), rychlý dějový spád prokládaný velkým množstvím titulků, který neumožňuje hercům plně projevit svoje schopnosti, rukavice na rukou vodníků Michala a Ivana (*„Ruce bylo možno mnohem přirozeněji maskovati“*[192]) nebo přesvětlenost jinak velice kvalitní fotogafie (*„Že je [fotografie] na několika místech poněkud přesvětlena, bude tvůrcům rádo odpuštěno“*[193] nebo *„Osvětlování a viráže nebyly šťastně řešeny“*[194]). Příliš světlá nebo naopak příliš tmavá fotografie, ve které se ztrácí kresba, je pozorovatelná i při sledování dochované kopie snímku. Patrně je však většině záběrů její příčinou ne špatné zasvětlení scény, ale snížená kvalita dané kopie, která nám zabraňuje z tohoto hlediska film po letech hodnotit.

Předlohou filmu byla divadelní hra Aloise Jiráska se shodným názvem *Lucerna*. Vypráví

188NEZVAL, Vít. Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.
189MOLAS, Zet. Paní Sedláčková ve filmu Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.
190KUJAL, Quido E. Lucerna. *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 47 (28. 11.), s. 3.
191-ák. Lucerna. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 5, 1925, č. 12 (10. 12.), s. 7.
192KUJAL, Quido E. Lucerna. *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 47 (28. 11.), s. 3.
193Tamtéž.
194NEZVAL, Vít. Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.

příběh jednoho dne a jedné noci, během kterých je mlynář Libor zproštěn poddanské povinnosti svítit zámecké vrchnosti lucernou kdykoliv, kdy se jí zamane vydat se na cestu k loveckému zámečku hluboko v lesích. Lucerna je symbolem nesvobody, ujařmení prostého lidu panstvem. Mlynář žije spokojeně na okraji lesa společně se svou babičkou a sirotou Haničkou. Hanička je nalezenec, z tureckých válek ji ještě jako nemluvně v povijanu přinesl Braha, mlynářův sekerník. Poklidný život na vsi čas od času rozvíří pouze vodník, který stáhne neobezřetného kolemjdoucího pod hladinu, nebo hádka tkalce Kláska s jeho Kačenkou tehdy, když muž utíká od stavu se svým klarinetem muzicírovat. Jirásek i Lamač přivádí čtenáře, potažmo diváka do vesnice ve chvíli, kdy se situace komplikuje a začínají se rozehrávat kolizní dějové motivy. Jeden z vodníků, Michal, trpí neopětovanou láskou k Haničce, která vykvetla do krásy, a snaží se najít způsob, jak by ji pro sebe unesl. Dívka mezitím objeví lucernu a tím připomene mlynáři jeho neblahou povinnost. Zároveň je ohlášeno, že má do zámku přijet nová kněžna, aby převzala vládu nad panstvím a vesničané před ní mohli pokleknout a slíbit jí vazalskou věrnost. Této situace hodlá využít pomocný učitel Zajíček. Jeho plánem je zahrát panovnici kasací a po ní přečíst supliku, ve které jí vyjeví své starosti a požádá ji o místo vrchního učitele v městečku. Mlynář Libor má přednést uvítací řeč, protože se zdá být dle vrchního tím nejvhodnějším. Mlynář ovšem prokáže svou odvahu (není vazalem ani robotníkem, vlastní svobodný mlýn) a odmítne přivítat kněžnu na zámku. V jeho rozhodnutí hraje roli i nekonečný spor, který vede s panstvem o lípu stojící na hranicích jeho pozemku. Má být skácena, protože se u ní schází podvratné živly a dějí se kolem ní prapodivné věci. Lípa je druhým ze symbolů, který se v příběhu objevuje. Na rozdíl do lucerny ovšem představuje houževnatost a nezdolnou sílu prostého lidu.[195] Zprávy o neposlušném poddaném se záhy donesou k uším panovnice. Ta je překvapena a zaskočena, s nikým takovým se dosud nesetkala, a protože ji dosavadní život nudí, rozhodne se zpestřit si jej výpravou do mlýna. Obdivuje odvahu Libora, je okouzlena jeho sílou a nezlomností, a během cesty na zámeček (přinutí ho, aby jí svítil) se jej snaží svést. Děj vrcholí v dramatickém finále na palouku u lípy. Nepřítomnosti Libora v mlýně zneužijí vrchní a kněžnin dvořan a přijdou si pro bezbrannou Haničku. Děvče se jim zalíbilo a myslí si, že když je sirotek, patří vrchnosti. Hanička už je ovšem dávno někde v lese a utíká za mlynářem. V měsíčním světle na palouku se potom všichni předešlí protagonisté setkávají. Zázraky, které se posléze začnou odehrávat, jsou ve filmu patrné jen v omezené míře. Příčinou může být skutečnost, že filmové triky ještě nebyly na takové úrovni, aby vše dokázaly zobrazit. To

195HOLÝ, Jiří – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. ISBN: 8071063088. S. 346.

ovšem nevysvětluje, proč nebyly scénářem zachyceny tančící víly, což jistě ani tehdy namohl být problém. Před diváky se tedy lípa neotevírá po líbezném zpěvu krásných žínek, aby ochránila pronásledovanou Haničku. Děvče se k ní pouze, strachy bez sebe, tiskne a pak najednou zmizí. Jediným zázrakem, který ve snímku zbude, je potom zář vycházející z koruny stromu před tím, než se dívka znovu objeví. Teď už je přítomen i mlynář a Hanička je v bezpečí. Když kněžna zví, jaký význam má lípa a jak nečestně a podvodně chtěli její přisluhovači zneužít situace a strom skácet, navěky jej vezme pod svou ochranu: *„Ten strom tu je city lidu, jeho úctou a věrností posvěcený. Nikdo se ho ve zlé vůli už ani nedotkniž!“*[196] Zároveň rozbíjí lucernu a zbavuje mlynáře jeho povinnosti a Zajíčkovi, který prokázal nebývalou odvahu, když ochraňoval Haničku, přidělí místo městského učitele. Díky tomu, že se všichni lidé semknuli v boji za dobrou věc, dopadlo vše šťastně.

Alois Jirásek napsal hru v roce 1905 přímo pro divadelního režiséra Jaroslava Kvapila, který tou dobou působil v Národním divadle. S Kvapilem se Jirásek seznámil záhy po svém příchodu do hlavního města, kam jako učitel dějepisu přesídlil z Litomyšle. Už od mládí jej zajímalo divadlo a od té doby, co pobýval v Praze, patřil ke stálým návštěvníkům naší nejpřednější scény. Kromě *Lucerny* pro ni napsal řadu dalších dramat, jimž byl ovšem často vytýkán nedostatek pravého dramatického spádu.[197] Nejmarkantněji se tento problém jeví zejména v jeho historických hrách (*Jan Žižka,* 1903, *Jan Hus,* 1911, *Jan Roháč,* 1914), spíše k popisnosti namísto dramatičnosti pak tíhnou také jeho dvě dramata ze současnosti, *Otec* (1894) a *Vojnarka* (1890). Dále byl hrám vytýkán i nedostatečný organický duševní rozvoj postav a složitější kresba povah[198], čehož si ovšem ve své recenzi k snímku *Lucerna* povšiml i Štorch-Marien. Tuto skutečnost uvádí jako jednu z příčin, proč pro Lamače nebylo tak složité adaptovat Jiráskovo drama do filmu: *„...záleží jen na přísné, sebevědomé a ukázněné režii a na nekompromisním libretu, aby mohla býti nastoupena úspěšnější cesta, než na níž se kymácel český film až na nepatrné výjimky doposud. Lucerna pohybuje se ovšem venkoncem na půdě ne příliš obtížné, není tu psychologických motivů ani procesů, jež by bylo nutno na plátně umocniti“.*[199] Opět se v jeho poznámce objevuje ono ironické popíchnutí, kterým režiséra ve svých recenzích nezřídka častoval. Svědectví Arne Nováka, ze kterého mimo jiné čerpá tento text, je mimořádně důležité zejména z toho důvodu, že se jedná o autora, který byl

196JIRÁSEK, Alois. *Lucerna. Divadelní hra o čtyřech jednáních*. 17. vyd. Praha: Umění lidu, 1950. 169 s. S. 150.

197HOLÝ, Jiří – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. ISBN: 8071063088. S. 345–346.

198NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V. *Přehledné dějiny literatury české.* 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995. 1804 s. ISBN: 8071081051. S. 756–757.

199O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Lucerna. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 6 (únor 1926), s. 79.

současníkem Jiráska. Jeho hodnocení je dosud netendenční, nezkreslené a aktuální. *Dějiny české literatury*, které sepsal, vyšly už v roce 1910, tedy pouze pět let po premiéře *Lucerny*. Hru vnímal jako ničím vyjímečnou symbolickou pohádkovou hru, v níž *„Jirásek způsobem blízkým J. K. Tylovi zpodobil panský mrav a selský útisk v době rokokové, uživ nejedné vzpomínky z lidového života svého kraje“*.[200]

Co Arne Novák jistě dopředu netušil, *Lucerna* se ukázala být divácky nejatraktivnější a nejnadčasovější Jiráskovou hrou. Důkazem mohou být její nespočetná nastudování, která se v časovém horizontu rozprostírají od doby jejího vzniku dodnes. Jak je vidět, skrývá v sobě toto drama určité kouzlo, které už desítky let přitahuje publikum a divadla profesionální i ochotnická nutí k jejímu dalšímu inscenování. Vůbec poprvé byla *Lucerna* na jevišti uvedena 17. listopadu 1905.[201] Jirásek hru Národnímu divadlu předal jako hotový dramatický kus, Jaroslav Kvapil už mu musel dát pouze jméno, které jí dosud scházelo. *Lucerny* se okamžitě chopila i venkovská divadla. Ještě téhož roku byla hra nastudována v Jaroměři a v Náchodě, následujícího roku potom také v Jiráskově rodném Hronově, Úpici i Hradci Králové. Záhy se z ní stává lidová slavnostní hra, *„s níž se v Čechách, na Moravě i ve Slezsku na mnoha místech po první světové válce vstupovalo do samostatného státu..., hrou se otevírala divadla, sokolovny, kulturní domy, uctívaly státní i jiné svátky, slavila výročí měst, organizací, institucí, spolků i významná životní výročí“*.[202] Ochotnické divadelní spolky se postaraly o to, aby vešla ve všeobecnou známost mezi prostým lidem i v těch nejzapadlejších koutech českých zemí. Pokud byla už samotná myšlenka adaptovat drama do filmového média riskantní, Jalovec a Lamač ze soudobé i minulé dramatické tvorby lépe zvolit nemohli. Jak se později ukázalo, oblíbenost *Lucerny* a možná i zvědavost zhlédnout *opakování s variací* (což, jak tvrdí Hutcheon, je jedním z nejsilnějších motivů proč je recipient ochoten neustále znovu prožívat tentýž příběh[203]). Za popularitou hry stála jistě nadčasovost témat, která se v ní objevují. Nejde pouze o plytký příběh zasazený do konkrétního místa a času, v němž je jedinec díky své odvaze zbaven ponižující povinnosti vůči feudální vrchnosti. Jsou v ní vznesena obecná témata nekonečného zápasu o svobodu člověka, o jeho svobodný a nespoutaný rozvoj. V symbolické rovině hra také *„ukazuje sílu lidové pospolitosti, která se nikdy nevzdává svých práv ani naděje na lepší zítřek“*.[204] Báchorka vychází z doby, kdy

200NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V. *Přehledné dějiny literatury české.* 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995. 1804 s. ISBN: 8071081051. S. 757.

201ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. 410 s. ISBN: 8020007822. S. 209.

202Tamtéž.

203HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945. S. 114–116 a 174–177.

204ČERNÝ, František – KLOSOVÁ, Ljuba (red.). *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1918.* 1. vyd.

vrcholil státoprávní zápas Čechů s Vídní, potažmo národnostní třenice s etnickými Němci na českém území. Jirásek dokázal toto společenské napětí „přetavit" v obecná témata, která jsou znovu a znovu oživována a vystupují na povrch i v polovině dvacátých let 20. století. Ohlas, jaký zfilmovaná *Lucerna* zaznamenala, je toho potom dobrým důkazem. Lamač v ní dokázal vizualizovat nevyřčené, ale všeobecně prožívané.

K výše zmíněným důvodům, které osvětlují oblíbenost tohoto dramatu, je nutné přiřadit ještě další. Jsou jimi jeho českost a domáckost, a také okouzlující pohádkový étos, do něhož je zasazený realistický boj mlynáře proti feudálnímu útisku a který odedávna přitahoval malé i velké. Děj hry je Jiráskem sice zasazen kamsi na Litomyšlsko, do oblasti úzce spojené s dramatikovým životem, *„hru však napsal tak, že si ji lze umístit do mnoha míst Čech."*[205] I toto se podařilo Lamačovi věrně zachytit ve filmu. Opět se obraťme na dobové svědectví: *„Překvapila nás zejména pozoruhodná volba exteriérů, jež dala celému obrazu hřejivý, pravý český ráz."*[206] Tento důvod se však nevylučuje s výše zmíněným bojem o národní sebevědomí, spíše jej doplňuje.

3.3 Adaptace *jako adaptace*

Linda Hutcheon, jejíž publikace *A Theory of Adaptation* je teoretickým rámcem této práce, vnímá a analyzuje adaptaci ve třech významech – jako produkt, tedy výsledné umělecké dílo, jako proces vytváření tohoto díla a jako proces, kterým je dílo přijímáno recipienty. Poslední dva významy slova adaptace úzce souvisí s kontextem, společenským, ekonomickým, ideologickým, politickým apod., ve kterém k oběma adaptačním procesům dochází. Protože kontext vzniku *Lucerny* v její dramatické i filmové podobě byl obšírněji rozebrán na předchozích stranách, zaměřme nyní pozornost na adaptaci *jako adaptaci*, tedy na Lamačovu zfilmovanou *Lucernu* jako produkt transmediální transpozice dramatu Aloise Jiráska. Jako autora adaptace, ovšem nikoliv bezvýhradně, je nutno uvést Karla Lamače. Ten totiž jako režisér a zároveň i scenárista měl největší zásluhu na výsledné podobě díla.[207]

V případě *Lucerny* se jedná o adaptaci *jako adaptaci*, kdy adaptovaným textem je divadelní hra a výsledným dílem film. Jedná se tedy o adaptaci v rámci jednoho modu angažovanosti, který Hutcheon nazývá ukazování (*showing*). Obě média jsou založena na vizuálním a aurálním vjemu a kladou tedy podobné požadavky na recipienta. V ukazovacím módu je jeho

Praha: Academia, nakladatelství ČSAV, 1977. 657 s. S. 315.

205ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. 410 s. ISBN: 8020007822. S. s. 211.

206-ák. Lucerna. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 5, 1925, č. 12 (10. 12.), s. 7.

207HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945. S. 85.

úkolem přiřazovat významy zobrazovanému (Hutcheon tento proces společně s Kamillou Elliott nazývá verbalizací – *mental verbalizing*[208]). I v rámci jednoho modu má však každé médium svá specifika a zároveň podléhá určitým diváckým očekáváním, kterým musí být podřízeno, aby bylo výsledné dílo úspěšné. Jak víme, očekávání publika, které sleduje adaptaci, musí být naplněno i v jiném ohledu. Divákům je předložen určitý příběh. Tento příběh mohou buď znát, nebo ne. Obě skupiny by ovšem měly být uspokojeny. Adaptace by tedy měla zachovat určité příběhové motivy adaptovaného textu, zároveň by však měla být i plnohodnotným a nezávislým uměleckým dílem. Filmová *Lucerna* u publika úspěšná byla, což naznačuje, že splnila všechny tři podmínky. Pojďme se teď podívat na to, jak to dokázala.

Pokud se blíže podíváme na adaptační postupy při převodu divadelní hry do filmu, pouze z letmého pohledu je jasné, že, řečeno společně se Štorchem-Marienem, *„thema se drží celkem předlohy“*.[209] Jaké téma to je (lépe řečeno témata), to bylo popsáno výše. V dramatu i ve filmu je tematizována láska, statečnost, čest, odvaha, lidská pospolitost nebo boj za svobodu. Podle Hutcheon jsou témata nejsnadněji přenositelná jak mezi médii, taky mezi jednotlivými mody angažovanosti. Vedle nich lze relativně volně přesouvat postavy, o poznání složitější je to potom s jednotlivými částmi fabule. Že se nejenom téma, ale i obsah *celkem drží předlohy*, je zřejmé i tehdy, zaměříme-li pozornost na nápisy jednak reprezentující mluvenou řeč a jednak ozřejmující dění na plátně. V kopii snímku *Lucerna*, kterou máme k dispozici, se s odečtením úvodních textů, seznamujících diváky s názvem filmu, jeho režisérem a obsazením, objevuje dalších sto šedesát čtyři nápisů.[210] Pouhou sedminu tvoří titulky nepromluvové, tedy představovací, událostní, chrakterizující a výjimečně vysvětlující.[211] Zbytek, tedy převážná většina z nich, se pokouší verbalizovat představované slovní promluvy. Tyto titulky jsou přímo převzaty z patřičných míst adaptované divadelní hry. Překvapením potom proto ani není, když jediný diegetický nápis v celém filmu, Zajíčkova suplika, je téměř přesným opisem (jsou vynechány jen určité pasáže) Jiráskova textu.

Pro Hutcheon nestojí v centru zájmu to, do jaké míry se adaptace přibližuje adaptovanému textu (takovéto uvažování by mohlo implikovat jeho primární status a Hutcheon zavrhuje jakékoliv hierarchizování v adaptačních teoriích) a stupeň podobnosti potom nepovažuje ani

208Tamtéž, s. 130.

209O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Lucerna. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 6 (únor 1926), s. 79.

210Zde je nutné podotknout, že kromě této kopie filmu se z dalších archivních pramenů dochovala i titulková listina z roku 1934 (NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* /NAD 902/. K. 111, č. 675.). Ta ovšem zaujímá více jak sto devadesát titulků, tedy o něco málo víc. Z podrobnějšího zkoumání vyplývá, že jsou tyto titulky navíc jinak formulovány, než obdobné nápisy z dochovaného snímku. Která verze je původní a pochází z roku 1925, to nelze nijak určit.

211Terminoloie a funkční diferenciace a platnost převzata z MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu.* 1. vyd. Praha: Karolinum, 1993. 173 s. S. 85–100 (*Jazyk v němém filmu*).

za měřítko kvality. Jak bylo výše řečeno, dobrá, jinými slovy úspěšná adaptace musí vyhovovat úplně jiným kritériím. Sice nás tedy bude zajímat, *co* bylo ve scénáři filmu *Lucerna* z Jiráskovy hry zachováno a co ne, především se ale zaměříme na to, *proč* a *jakým způsobem* to bylo přeneseno z jednoho média do druhého.

Film je na rozdíl o dramatu médium realistické, proto do jisté míry vylučuje užití určitých prvků, které jsou v divadelním představení přijatelné. Zejména se jedná o nerealistickou a nepravděpodobnou náhodu jako funkční součást příběhu. Dále musí mít filmový příběh daleko větší dramatický spád. Filmové médium je z velké části postaveno na akci. Tato skutečnost je ještě umocněna v jeho němém období, ve kterém byla vizualita jediným prostředkem vyprávění. Ani titulky vysvětlující obrazy, mezi něž byly vkládány, nemohly soupeřit s mluveným slovem na jevišti. Film je ve srovnání s divadlem v této době zaměřen na vnějškovost – napětí je dodáno pomocí fyzické akce. Hutcheon správně vyvrací tvrzení, že předváděcí modus není schopen zobrazit niternost, intimitu, psychologickou hloubku postav.[212] Divadlo i film, jež má k dispozici zvukový doprovod, to jistě dokáží. Pro filmové médium v němém období je to ovšem o poznání obtížnější. Ve dvacátých letech se mu to podařilo jen výjimečně. Ale jen tehdy, když byl v rukou těch nejlepších režisérů, kteří měli k dispozici nejmodernější techniku a bravurně ovládali filmový styl. Ti ostatní se soustředili na akci a dramatičnost, což byly jediné prostředky, které měly udržet soustředěnou pozornost diváků.

Tak tomu bylo i v případě Karla Lamače a jeho adaptace *Lucerny*. Proměna, která tuto hru postihla během její transmediální metamorfózy však nemusela být až tak markantní, jak by tomu bylo u jiného dramatického kusu. Jak už je zmiňováno výše, Jiráskovým divadelním hrám obecně, *Lucernu* nevyjímaje, chybí důkladnější psychologická kresba, která by ozřejmila motivace v jednání postav. Tedy jinými slovy, ona niternost, kterou by musel Lamač zobrazit na filmovém plátně, chyběla už v předloze, což mu do jisté míry ulehčilo práci. Naopak bylo nutné dodat hře dramatický spád, který jí od počátku také scházel.

Postavy jsou ve filmu zachovány vesměs všechny. Pro potřeby filmového média je ovšem přizpůsoben důraz, který je na tu kterou kladen. To se týká zejména vedlejších postav, Lamačových oblíbených filmových figurek, pro něž měla československá kinematografie vždy nevyčerpatelnou zásobárnu vhodných představitelů. Jsou jimi zejména Klásek a Klásková v podání Václava Srba a Antonie Nedošínské. Jejich groteskním výstupům, které se obejdou téměř beze slov (tedy bez titulků), je věnováno velké množství prostoru už v úvodu

212HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945. S. 56–63.

snímku a pak následně několikrát v celém jeho průběhu. Většinou je jejich obsah prostý. Klásek se nepozorovaně pokouší uniknout od tkalcovského stavu k muzice a žena jej neustále pronásleduje. Humornost těchto scén je navíc umocňována kontrastem ve fyzické rozměrnosti obou představitelů. Jejich výběr rozhodně nebyl bezúčelný.

Na podobně komickém základu jsou potom postaveny také scény, zobrazující kněžnino vítání na zámku. Abychom byli spravedliví, musíme připustit, že v tomto případě vtip nechyběl ani v Jiráskově předloze. Vystupují v nich rychtáři, z nichž nejpřednější místo zaujímá Kroužilka (v úvodních titulcích nesprávně uveden jako Kokoška), unikátně ztvárněn Janem Zelenkou, kněžna, dvořan, pan vrchní, pan Franc a v neposlední řadě farář Josefa Švába-Malostranského s družicí v podání Zdeny Kavkové. Poslední dvě jmenované postavy jsou však ve filmu oproti předloze zvýrazněny a jejich prostřednictvím, stejně jako v předešlém případě Kláska a Kláskové, vstupuje do příběhu němá groteska.

Naprosto v rozporu s předlohou se ve filmu objevuje Dornička, milá učitelského mládence Zajíčka. I když se v Jiráskově *Lucerně* o dívce jenom mluví, je důležitým motivem učitelova následného jednání. Kvůli ní se snaží vylepšit si své postavení a získat místo učitele v městečku, jen kvůli Dorničce se ponižuje před kněžnou. Děvče, jehož role se chopila ne příliš zkušená Lo Marsánová, je zachyceno pouze v jediné scéně na začátku filmu. Patrně proto, aby bylo sdělení Zajíčkovy motivace filmovější a nedělo se prostřednictvím strohého rozhovoru s Haničkou (jak je tomu v dramatu), tedy ve filmových titulcích. Nebo může být důvod daleko méně sofistikovaný – Lamač jako klasický milovník potřeboval reálnou, ne imaginární partnerku.

Jinou událostí, která je ve hře pouze naznačena, ale není přímo zobrazena, je ta, při které se Zajíček dozví, že má kněžna namířeno na lovecký zámeček. To je pak podnětem k výpravě muzikantů do lesa k lípě. Pro filmového diváka pochopitelnější a pro Lamače jednodušší bylo „nastrčit“ do příběhu někoho, kdo to učiteli sdělí, než vytvářet umělou příležitost, při které by bylo dáno divákům najevo, že šumaři ví o plánech kněžny. Těmi, kdo kněžniny úmysly vyzradí Zajíčkovi a zároveň divákům, jsou zámecký komorník a služebná, se kterými se později ještě setkáváme na zámečku.

Zatímco divadelní jeviště je určeno pouze pro omezený počet protagonistů a davové scény jsou tím pádem minimalizovány pouze na několik málo herců, kteří představují větší celek (a divadelním publikem je toto pokládáno za samozřejmost a například stejně jako nereálné a nedostatečné kulisy prožitek z díla neruší), ve filmu toto není možné. Kompars a výprava musí být důkladná, aby naplnila požadavky na realističnost tohoto média. Davová scéna se v *Lucerně* objevuje jednou, a to v souvislosti s příjezdem kněžny na zámek. Tato událost, v

reálném světě (nebo v našich představách o něm) pochopitelně velkolepá a slavnostní, by měla zavdat příčinu ke srocení lidí celého panství. Proto musel být najat početný kompars, který ve snímku kněžnu před zámkem vítá. Bez něj by scéna nesplnila realistická očekávání diváků.

Bylo už řečeno, že ve snímku byla částečně potlačena fantastičnost hry. Mluvili jsme o výstupech, v nichž se stará lípa otevírá, aby do ní Hanička mohla vstoupit a posléze z ní vyjít. Ty byly patrně nerealizovatelné, tvůrcům dosud chyběla dostatečná znalost filmových triků. Události obešli tak, že nechali dívku jednoduše zmizet a záhy se objevit za doprovodu světelné záře, vycházející z koruny stromu. Žádná technická, materiální či finanční nedostatečnost ovšem neodůvodňuje, proč si Lamač některé pohádkové postavy ve scénáři ponechal a jiné z něj nekompromisně vyškrtl. Zatímco vodníci Ivan s Michalem, pocházející z nereálného, pohádkového světa, jsou stěžejními postavami děje a snímek by se bez nich neobešel (v tomto ohledu by nebyla naplněna divácká očekávání), hejkala[213] a lesní panny mohl Lamač klidně postrádat. Jestliže chtěl Lamač alespoň částečně zachovat realističnost filmu a zabránit tomu, aby se z něj stala pohádka pro děti, nebo k tomu měl jiný důvod, to nevíme. Jak se ale později ukázalo, hejkal s vílami nechyběli ani ostatním a jejich vynechání autorovi nikdo nevyčítal.

Specificky filmové jsou potom scény, které zachycují minulost, sen nebo představu o budoucnosti. Ty lze na divadelním jevišti zprostředkovat jen velmi obtížně a klasik Jirásek se o to ani nepokoušel. Příklady všech tří se objevují ve zfilmované *Lucerně*. Nejpůsobivější a zároveň nejdelší z nich (její stopáž je dvě minuty padesát sekund) je flashback, v níž je divákům vizualizováno, za jakých okolností se Hanička dostala do mlýna. Lamač divákovi předkládá dlouhé exteriérové záběry, ve kterých nejdříve sledujeme jednotlivé výjevy z turecké války a po nich vracející se zbídačené vojáky. Mezi nimi je i budoucí mlynářský sekerník Braha. Ten u cesty nalezne ležící ženu. V jediném dramatickém okamžiku zjistí, že je žena mrtvá a že vedle ní leží bezbranné nemluvně. Zvedne je a odnáší s sebou domů. Pozoruhodné je, jak Lamač naložil s popisem počasí, které v té chvíli na místě panovalo. *„Bylo na podzim, na večír, po dešti, sychravo, mraky se hnaly a vítr fičel, až mne to bralo plášť“*[214], říká Braha mušketýrovi a mlynáři (nikoliv Haničce, které vypráví tento příběh ve filmu). Ve snímku je nám oproti tomu představen krásný slunečný den, soudě podle stínů je slunce ještě vysoko na obloze, není tedy daleko k poledni. Patrně nebylo třeba zaobírat se povětrnostními podmínkami, které nehrají v příběhu podstatnou roli. Navíc by je bylo velmi

213Místo hejkala šumaře na palouku u lípy vyděsí „přijatelnější“ pohádková bytost, vodník Michal.

214JIRÁSEK, Alois. *Lucerna. Divadelní hra o čtyřech jednáních*. 17. vyd. Praha: Umění lidu, 1950. 169 s. S. 11.

obtížné zfilmovat.

Snová scéna následuje okamžitě po flashbacku. Hanička přichází do mlýna a ve světnici najde starou lucernu. Přiblíží si ji k tváři a záhy v jejích skleněných stěnách spatří dvě vznešené postavy. Jedná se o princeznu a před ní poklekajícího krásného prince. Nad nimi se rozprostírá skvostný zámek. Sen končí v okamžiku, kdy do stavení vstoupí babička. Scéna má možná ukázat romantickou a nevinnou duši dívky a možná také „zkouzelnit" (ale nikoliv „zpohádkovět" příběh), je však zcela převzata z dramatické předlohy. Jediným rozdílem je, že na divadelním jevišti je vizualizace představ dosažitelná jen obtížně, raději se o nich proto mluví.

Představa budoucnosti potom patří kněžně a odehraje se těsně před koncem snímku. Panovnice, znuděná životem mezi šlechtici, konečně našla silného odvážného muže, kterého by si chtěla přivést do svého hradního sídla. Ve chvíli, kdy nabídku přednáší mlynáři při jejich cestě na lovecký zámeček, zamyslí se a vidí, jak šťastná by s Liborem mohla být. Divákům je poté představena zamilovaná dovádějící dvojice. Prostředím je jí zámek, zámecký park nebo Vyšehrad a vltavské nábřeží v pozadí s Pražským hradem. Představa kněžny je nerealizovatelná, protože Libor její žádost vzápětí odmítne. Ani jedna z nereálných scén, náležících do paralelních světů či jiných časových pásem, není pomocí vizuálních prostředků (filtry, zamlžení apod.) nijak zvýrazněna. Je však také nutné dodat, že tyto scény diváka nematou. Režie je dobře a organicky začleňuje do děje, takže je vždy rozpoznatelné, že nepatří do hlavní časové linie ani prostoru, v němž se příběh odehrává. Důvodem, proč je do scénáře Lamač zařadil, určitě nebylo zesílení dramatického spádu oproti adaptovanému textu. Tyto scény k němu nijak nepřispívají, naopak dramatičnost na nějakou dobu pozastavují.

Zvýšeného napětí, které se projevuje v průběhu celého snímku, je dosaženo především použitím jednoho prostředku, specifického pro filmový styl a filmové médium. Je jím pochopitelně střih. V závěrečných přibližně dvaceti minutách snímku, kdy kulminuje celé vyprávění a divák je pozvolna připravován na velké finále, vystupuje na povrch nejmarkantněji. Sledovaná sekvence začíná ve chvíli, kdy Hanička utíká za mlynářem, který mezitím odešel s kněžnou k zámečku. Ihned po jejím odchodu do mlýna přichází pan vrchní ze zámku se dvěma mušketýry. Zde už narazí jenom na Brahu s babičkou. Tato scéna se neobjevuje v Jiráskově předloze, do filmu je vložena se zřejmým úmyslem – slouží k zesílení odehrávajícího se dramatu. Braha odmítá prozradit Haničku, brání ji jako by byla nikam neodešla a zůstala ve mlýně. Několik desítek vteřin trvající souboj sekerníka s mušketýry končí jeho zatčením. Ve stejné časové rovině se ovšem na několika dalších místech odehrává řada paralelních dějů. Ze světnice se přesouváme k lípě, kam pomalu přichází šumaři. Ti mají

přede všemi náskok a jsou u lípy první. Mezitím sledujeme Haničku, jak běží lesem, vodníka Michala, který už ji toužebně očekává, Kláskovou, vydávající se hledat muže, komorníka a služebnou na loveckém zámečku a v neposlední řadě i kněžnu s Liborem. S použitím křížového střihu je takovéto vyprávění několika událostí najednou o poznání přirozenější a koherentnější, než jak by tomu bylo v jiném médiu. Scény jsou umně skládány jedna za druhou, příběh se nerozpadá a jeví se jako celistvý. Pro diváka je pochopitelný i tehdy, když dojde k časovému a prostorovému protnutí jednotlivých dějů. Všechny potom končí v jedné chvíli a na jednom místě. Jak již víme, tím místem je palouk s lípou tyčící se uprostřed něj.

Takovýchto momentů, ve kterých je dramatická předloha upravována pro potřeby filmového média, by bylo možné najít ve snímku celou řadu. Výše uvedené příklady jsou jen nepatrnou části adaptačního úsilí, které musel při práci na filmu *Lucerna* vynaložit režisér a scenárista Karel Lamač. A že jeho snaha dosáhla zasloužené odměny v podobě úspěchu snímku u kritiky i u diváků, tomu už byla věnována patřičná pozornost v předchozích částech této kapitoly.

4. JOSEF ŠVEJK V NĚMÉM FILMU

Dobrý voják Švejk Karla Lamače z roku 1926 je vůbec prvním pokusem o filmové zpracování osudů jedné z nejslavnějších postav naší domácí i světové prózy, Josefa Švejka, v dějinách české potažmo československé kinematografie. Než přistoupíme k samotnému rozboru snímku a k přiblížení okolností jeho geneze, je nutné připomenout, že Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1920–1923) a pokračování z pera pražského novináře a spisovatele Karla Vaňka *V ruském zajetí* a *V revoluci* (1923), daly vzniknout hned několika filmům už v němém období, tedy do začátku třicátých let 20. století. Ještě v témže roce byly natočeny sekvence pod názvy *Švejk na frontě* (1926) a *Švejk v ruském zajetí* (1926), o rok později potom vešel do kin *Švejk v civilu* (1927).

Problematika filmových adaptací „švejkovských" románů v němém období je pro filmového historika nebo badatele, který se zabývá tímto tématem, daleko komplikovanější, než se může na první pohled zdát. Hned na začátek je totiž nutné předeslat, že ze všech čtyř „švejkovských" filmů, natočených u nás do roku 1930, se ve své plné verzi (jak se všeobecně předpokládá) dodnes dochoval jen separát snímku *Švejk v civilu.* Ze *Švejka v ruském zajetí* je v Národním filmovém archivu uložen pouze segment filmu o délce 250,6 metrů, což je necelých osm minut z jeho celkové stopáže. Poslední informace z archivu říkají, že v nedávné době bylo nalezeno dalších 584 metrů.[215] Pracovníci archivu je prozatím považují za součást snímku *Švejk v ruském zajetí*, v nejbližší době budou ovšem podrobeny důkladnějšímu zkoumání. To by mohlo vnést světlo do problému, zdali šest archivních fotografií, zachycujících Švejka v centru válečné vřavy i jiné válečné výjevy, přisuzované některému „švejkovskému" filmu, patří ke *Švejkovi na frontě*, nebo ke *Švejkovi v ruském zajetí*. Prozatím je jejich původ nejasný a jeho odhalení zůstává úkolem pro další historické bádání.

Film *Švejk na frontě* je pokládán za ztracený. Jediné, co se k němu z archivních materiálů dochovalo, je nový cenzurní spis, titulková listina a starší cenzurní lístek, vše uložené v Národním archivu ve fondu Cenzurního sboru kinematografického Ministerstva vnitra 1919-1939.[216] V katalogu *Český hraný film* je v kolonce soudobá dokumentace uvedeno i šest dochovaných fotografií.[217] Jsou to však právě ty, které k tomuto filmu nelze jednoznačně přiřadit a o kterých byla řeč výše.

Situace se jeví jasná do chvíle, než zaměříme pozornost na snímek *Dobrý voják Švejk* a

215NFA, ozn. K 11346/2d, dosud nezařazeno.

216NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při Ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 84, č. 1182 a k. 234.

217*Český hraný film I. 1898–1930*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1995. 285 s. ISBN: 8070040823. S. 198.

záznam, který je mu věnován ve výše zmiňovaném katalogu. Vedle základních údajů, stručného obsahu snímku a soupisu bibliografie je zde jako obyčejně věnován prostor i soupisu filmových materiálů. Z filmu se podle tohoto údaje dochoval jen duplikátní negativ o délce 2 426 metrů a dvě jeho kopie, jedna na bezpečném triacetylcelulózovém a druhá na prudce hořlavém nitrocelulózovém podkladu.[218] Problém nastává ve chvíli, kdy zjistíme, že na základě tohoto dochovaného filmového materiálu byl autorem sepsán i obsah filmu, který se podivuhodně přesně na určitých místech překrývá s obsahem, který byl v katalogu otištěn a přiřazen k jinému snímku, ke *Švejkovi na frontě*. Příběh v pořadí druhého Lamačova filmu o Švejkovi byl sestaven podle dobového popisku a i z jeho srovnání s textem, uvedeným na cenzurním lístku tohoto filmu vyplývá, že v tomto případě se autor patrně nemýlil. Chybně sepsaný tedy nejspíš bude obsah snímku *Dobrý voják Švejk*. Jak je to možné? Vysvětlení nalezneme pouze tehdy, pokud připustíme, že ony kopie, uvedené jako dochovaný filmový materiál k tomuto snímku, jsou ve skutečnosti neúplnými kopiemi střihového filmu Martina Friče. Frič kromě toho, že se „švejkovskými" filmovými adaptacemi nechal inspirovat a v roce 1931 natočil zvukovou podobu prvního Lamačova *Dobrého vojáka Švejka*, představil rok předtím sestříhanou verzi, v níž jsou obsaženy scény ze všech „švejkovských" snímků němého období vyjma *Švejka v civilu*. Jeho premiéra se uskutečnila 20. června 1930 v kinech Národ a Flora. O uvedení snímku se zmiňuje hned několik periodik. Vesměs se autoři textů shodují v tom, že se Fričovi jakožto režisérovi podařilo eliminovat nedostatky všech tří filmů a *„vystříháním a úpravou některých scén udělal vtipné celovečerní dílo"*.[219] Změny, které Frič ve snímcích učinil, aby z něj mohl vytvořit jednotné celostní dílo o délce pouhých 3 200 metrů (přičemž dohromady činila délka filmů celých 8 610 metrů), musely být zásadní. Snad proto je možné jej s výhradami označit za režiséra, jak to ostatně už učinil autor citované recenze. O to překvapivější je, že tento film není uveden v katalogu Český hraný film a v databázi NFA se nevyskytuje ani v jiném oddílu, například ve filmech dokumentárních.

Tím, co nás vede k domněnce, že archivní kopie přiřazované ke snímku *Dobrý voják Švejk* patrně spíše náleží *Osudům dobrého vojáka Švejka*, je srovnání obsahů jednotlivých filmů, opět převzatých z cenzurních lístků. Ty by alespoň v tomto komplikovaném případě měly být vnímány jako nejautentičtější a nejvěrohodnější zdroj informací. Podle cenzurního lístku Fričova střihového filmu[220], vydaného 20. června 1930, děj zachycuje osudy vojáka Švejka od pobytu v zázemí i na frontě přes zajetí v Rusku až k jeho návratu domů na konci války a

218 NFA, DNO- A 2426 m, K-A a K-N 2153,0 m (*Český hraný film I. 1898–1930*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1995. 285 s. ISBN 8070040823. S. 57).
219 Osudy dobrého vojáka Švejka. *Národní osvobození* 22. 6. 1930, č. 170, s. 5.
220 NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 224.

opětovné setkání s paní Müllerovou. Jak je z tohoto shrnutí patrné, jsou zde obsaženy epizody nejenom z Haškova románu *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921–1923), ale také z knih Karla Vaňka. Ten se pokusil po Haškově smrti na jeho dílo navázat, dokončil čtvrtý díl jeho *„Osudů“* (s názvem *Pokračování slavného výprasku*) a sepsal další dva díly, pátý a šestý. Pojmenovány byly *Osudy dobrého vojáka Švejka v ruském zajetí a v revoluci* a patrně díky popularitě, kterou Švejk v tehdejší době požíval, začaly být vydávány ještě v roce 1923.

Lamačovým filmům *Dobrý voják Švejk* a *Švejk na frontě* i dochované kopii snímku se budeme podrobněji věnovat v závěru této kapitoly. Nyní si jenom řekněme, že podle cenzurního lístku je první z nich adaptací pouze prvního dílu Haškova románu, tj. končit by měl ve chvíli, kdy je Švejk s nadporučíkem Lukášem odvelen k maršbataliónu do Českých Budějovic v důsledku zcizení špicla podplukovníka Krause. Druhý díl, stejně jako druhý snímek, potom začíná Švejkovými nehodami ve vlaku. Jednou ze signifikantních epizod, která je dozajista obsažena v dochované verzi snímku a zároveň náleží do této části knihy (a patrně do druhé filmové epochy), je Švejkovo zatažení za záchrannou brzdu a jeho nedobrovolné opuštění Lukáše v Táboře.[221] Obsah zachycený na cenzurním lístku pak napovídá, že v případě *Švejka na frontě* se nejedná pouze o adaptaci druhého dílu knihy, ale také dílu třetího. Text je zakončen krátkou větou, která říká, že se nakonec Švejk dostává do ruského zajetí.

Švejk v ruském zajetí (1926) vznikl v témže roce jako předchozí dva snímky a vyrobila jej táž produkční společnost Gloriafilm. Premiéru však měl až 11. března 1927. Jedná se o adaptaci nikoliv Haškova díla. Jde o filmový přepis literárních příhod Josefa Švejka v ruském zajetí a za revoluce, které sepsal Karel Vaněk (spolupracoval také na scénáři[222]). Protože Karel Lamač v době, kdy se předpokládalo natáčení snímku, byl patrně plně zaneprázdněn jiným ambiciózním projektem – natáčením filmu *Velbloud uchem jehly*, převzal práci na třetí epoše „Švejka“ režisér Svatopluk Innemann. Okolnosti vzniku a distribuce tohoto snímku jsou dozajista stejně zajímavé a stejně pozoruhodné jako u dvou filmů jemu předcházejících. Protože však nejsou tématem této práce, dotkneme se jich zde pouze okrajově. Štábla tento Innemannův film označil za *„nejlepší z celé trojdílné švejkovské epopeje“* a usoudil tak na základě hodnocení soudobé filmové kritiky.[223] Ta na něm oceňovala zejména nedějovou sekvenci, která předchází samotnému začátku příběhu, tedy příchodu Švejka do zajateckého

221Pozoruhodné je, že právě tato příhoda se v katalogu Český hraný film objevuje v obsahu jak filmu *Dobrý voják Švejk*, tak i *Švejk na frontě*. (*Český hraný film I. 1898–1930*, s. 57 a 198.)

222BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 2. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979, s. 8.

223ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s., s. 524.

tábora. Je v ní zachycen apokalyptický obraz války: *„Potácející se postavy, tlupy vojáků s důstojníky, kteří je objíždějí na koních. Švarm, střílející na bílém sněhu. Mrtvoly. Výbuchy granátů atd., atd.“*[224] Zbytek filmu ovšem úrovně tohoto úvodu nedosahuje. Podle Bartoška na tom má svou zásluhu Vaňkova předloha, která je jen obhroublým a vulgárním napodobováním Haškova textu, což se muselo projevit i ve scénáři. Zajímavé je, že tento snímek nejvíce ze všech „švejkovských“ adaptací musel bojovat s filmovou cenzurou. Po prvním schvalovacím procesu, který proběhl 5. března 1927, z něj musela být odstraněna řada scén (např. jak se Švejk klaní ikoně a dělá při tom rukama tělocvik nebo jak krejčí Piskloun bere míru manželce velitele Klagena)[225], ale to nebylo ani zdaleka vše. Den poté, 6. března, byl na Ministerstvo vnitra doručen dopis generála Kunze, zástupce Ministerstva národní obrany, v němž je ministerstvo osočováno, jak nedůsledně si při cenzuře snímku počínalo, když v něm ponechalo scény, které zkreslují obraz slovanského Ruska. *„Při promítání Švejka nevidíte nic než surovce, ochlasty, zloděje a duráky, ani jeden sympatický Rus tam není!“*[226] A Kunz ve výhradách pokračuje: *„Karikování cara a carevny je též odporné. Myslím, že bude třeba ještě různých oprav a škrtů“.*[227] Na základě tohoto dopisu sice nebyla provedena nová cenzura snímku, bylo ovšem Innemannovi doporučeno, aby z něj nad to vystřihl scény, v nichž se objevuje car s carevnou (jde o Švejkovu mystifikaci, ve skutečnosti se s nimi nesetkal). Ministerstvo vnitra tehdy neviděl důvod film úplně zakázat, protože *„poměry v Rusku ve filmu líčené týkají se pouze života v zajateckých táborech a odpovídají údajům knihy Vaňkovi, dle které byl film zpracován“.*[228] Přesto jeho promítání vzbudilo mezi diváky i publicisty emoce a také bouřlivý (v negativním smyslu slova) ohlas ze strany ruských imigrantů v Československu.[229]

Nic z výše uvedeného však nezabránilo tomu, aby byl *Švejk v ruském zajetí* předveden obecenstvu (alespoň tedy v české části Československa, pro oblast Slovenska a Podkarpatské Rusi byl zakázán), a to hned ve třech pražských premiérových kinech. Že divákům, které patrně nadchla už samotná postava Švejka, a to v jakékoliv podobě či druhu média, nevadila ani Vaňkova obhroublost, ani zesměšnění východního „bratrského“ národa a film měl u něj úspěch, o tom vypovídá skutečnost, že byl už po půl roce následován dalším snímkem na motivy „švejkovských“ příhod, *Švejkem v civilu* (1927).[230] Pomyslnou produkční štafetu

224PAULÍK, Jaroslav. Švejk v ruském zajetí. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 14 (31. 3. 1927), s. 166.
225NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 84, č. 1181.
226Tamtéž, rukopis dopisu generála Kunze ministerskému radovi z 6. 3. 1927.
227Tamtéž.
228Tamtéž.
229Český film pro posměch Berlína a Vídně. Ne Haškův, ale Vaňkův „Švejk v ruském zajetí“ hanobí Rusy i naše zajatce. *Večerník Národních listů* 21. 3. 1927, č. 67, s. 9.
230Premiéra proběhla 23. 9. 1927. (*Český hraný film I. 1898–1930*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1995.

převzal od Gloriafilmu Elektafilm a Karel Vaněk se představil nyní už jako autor původního námětu. Scénář zpracoval Eduard Šimáček (spolupracoval i na filmovém libretu předchozího snímku) a režie se překvapivě ujal Gustav Machatý. Překvapivě z toho důvodu, že tento tvůrce se jen o několik měsíců dříve představil s co do námětu i zpracování diametrálně odlišným dílem, *Kreutzerovou sonátou*. Oba snímky se zásadně lišily i v tom, co bychom mohli nazvat posláním, záměrem či cílem. Pokud u *Kreutzerovy sonáty* můžeme hovořit o filmovém umění, v případě *Švejka v civilu* se jednalo o pouhopouhý obchod *„a to v tom nejhorším slova smyslu“*.[231] Proč na nabídku Elektafilmu Machatý přistoupil, to není dodnes jasné. Patrně chtěl přesvědčit případné investory, že je také schopný natočit populární a ziskový film. Tento snímek už neměl s původním Haškovým románem zhola nic společného. Postava Švejka je zde pouze zneužita k tomu, aby přilákala diváky, nestojí ve středu zájmu vyprávění. Hlavní zápletkou jsou peripetie ve vztazích dvou mileneckých dvojic – Švejkovy sličné schovanky Aničky, která hoří láskou k šoféru Pavlovi a záletného barona Camra a jeho maintressy tanečnice Lo.[232]

Že byla postava Švejka skutečně výjimečně dobrým obchodním artiklem, dokazuje dobový článek ve Filmovém kurýrovi.[233] Autor v něm popisuje spor mezi Gloriafilmem a Elektafilmem o právo na využití Haškovy literární postavy ve filmu, který téměř dospěl před soudní tribunál. Žalujícím byl pochopitelně Gloriafilm, který se cítil jakožto výhradní vlastník veškerých autorských práv *Švejkem v civilu* poškozen. Byl totiž společností, která jako první realizovala myšlenku na zpracování Švejkových osudů do podoby filmového média. Jak to ale bylo, o tom podrobněji v následující podkapitole.

4.1 Úvod do problematiky filmové výroby u nás III: Půjčovny a filmová výroba, Gloriafilm.

Všechny filmové adaptace románu Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* vznikly v produkci společnosti Gloriafilm[234], která na něj patrně zakoupila výhradní filmovací právo. Úplně prvním z nich byl, jak už víme, snímek *Dobrý voják Švejk*. Vznikl pod režijním vedením Karla Lamače a scénář k němu podle literární předlohy napsal jeho

285 s. ISBN 8070040823. S. 199.)

231BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. S. 85.

232ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 525.

233REITER, Jan. K případu filmu „Švejk v civilu“. *Filmový kurýr* 1, 1927, č. 10 (20. 9.), s. 37.

234ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 235.

dlouholetý spolupracovník Václav Wasserman.

Stejně jako tomu bylo u všech Lamačových filmů sledované doby, *Dobrý voják Švejk* také nevznikl náhodou, jen tak mimochodem v jakémsi vzduchoprázdnu. Byl vytvořen ve specifické době a za určitým účelem. I v tomto případě musíme opět mluvit o dobovém, společenském, ideologickém, a také (a u tohoto filmu především) ekonomickém kontextu. *Karel Havlíček Borovský* byl prvním filmem, který v pokrizovém období let 1922 až 1925 vnáší do filmu vážnou literární tematiku a zároveň prvním hraným filmem druhého období v historii firmy Bratři Deglové, *Pantáta Bezoušek* byl, jak uvidíme hned v následující kapitole, prvním dlouhometrážním hraným filmem, který v Československu vyrobila pobočka Universal Filmu, dosud sloužící pouze k distribuci filmů ve střední Evropě. Bylo by potom s podivem, kdyby nějaké privilegium nedržel i *Dobrý voják Švejk*. Pokud opomeneme fakt, že to byl vůbec první film, který přinesl na filmové plátno v této době již proslulou postavu vojáka Švejka, ze socioekonomického hlediska to byl také první snímek, kterým firma Gloriafilm vstoupila na pole výroby českých celovečerních hraných snímků.

V širších ekonomických a společenských souvislostech je třeba vidět vznik filmu z důvodů, které zde už byly řečeny a ještě budou několikrát opakovány v následujícím textu. Od roku 1925 stabilně roste poptávka po domácí filmové produkci. V závislosti na hospodářské konjunktuře, která postupně zasahuje celou Evropu, vstupuje do filmového podnikání stále větší množství firem. Společnosti výrobní, které byly donuceny pozastavit výrobu, se k ní opět vracejí, a kromě nich jsou zakládány společnosti zbrusu nové. Zvýšená produkce českých filmů, která se projeví v následujících několika letech, není důsledkem pouze jejich iniciativy. Všichni, kteří drželi nějaký finanční kapitál a zajímali se o film a filmové podnikání se snažili z nastalé situace a atmosféry příznivé pro domácí filmovou výrobu vytěžit co nejvíce. Do kinematografického průmyslu vstupují jako investoři dokonce jednotlivci, jejichž odvaha je nejednou oceněna velkým úspěchem.[235] Z nich se nejvýrazněji prosadil Karel Špelina, v jehož produkci vznikly takové „kasovní trháky" jako *Vdavky Nanynky Kulichovy* (1925) nebo *Do panského stavu* (1925).[236] I společnosti, které se před krizí zaměřovaly výhradně na distribuci filmů a v letech represe v ní setrvaly (výjimkou je Moldaviafilm, ale o tom níže), se od poloviny 20. let dvacátého století také chtějí „přiživit" na stoupajícím zájmu o český film a samy se pokoušejí o jeho výrobu. Lépe řečeno, financují produkci filmů. Patrně je k tomu vede i nutnost, neboť domácích filmů je nedostatek a vzhledem k jejich stoupající

235ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 379.

236ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 238–239.

oblibě u publika se stávají i u kinomajitelů stále žádanějším zbožím.

Gloriafilm nebyl jedinou půjčovnou, která v polovině 20. let přišla na spásnou myšlenku samostatné výroby filmů. Nebyl ovšem ani první půjčovnou, která u nás začala podnikat i v tomto odvětví filmového průmyslu. V minulosti, dokonce i v období krize, se na produkci filmů podílela například společnost Moldaviafilm. Hospodářskou recesi, která způsobila, že téměř nebylo s čím obchodovat, se pokusila překonat tak, že jako první z u nás působících firem navázala spolupráci s německým kapitálem. Výsledkem byl film *Muž bez srdce* (1923), jehož neúspěch zamezil opakování podobných pokusů na několik dalších let.[237] Společnost se stala významným producentem na československém filmovém trhu až ve zvukovém období filmu. O poznání úspěšnější byla v této oblasti distribuční společnost Lloydfilm, která se do dějin českého němého filmu zapsala hned čtyřmi snímky. Patrně nejznámějším se stal poslední z nich, film, zmiňovaný v předchozí kapitole v souvislosti s prvními literárními adaptacemi v pokrizovém období, *Šest mušketýrů* Přemysla Pražského z roku 1925.[238] Z půjčoven, které vedle Gloriafilmu výrazným způsobem zasáhly do filmové výroby u nás, je nutné zmínit ještě alespoň Oceanfilm. Tato společnost dala v roce 1929 vzniknout jednomu z prvních velkofilmů u nás, *Plukovníku Švecovi* v režii Svatopluka Innemanna.[239] Film byl na domácí poměry velice štědře financovaný a nebude asi překvapením, že se opět jednalo o adaptaci, v tomto případě o filmové zpracování divadelní hry legionářského spisovatele Rudolfa Medka.

Náměty, které půjčovny pro své filmy volily, vždy vybíraly takovým způsobem, aby investice do nich byla co nejméně riskantní. A protože rostla popularita národních filmů podle literárních předloh českých spisovatelů, obrátili svou pozornost právě sem. Nemůžeme si činit iluze, že vstupovaly na československý produkční filmový trh se starostí o blaho domácího filmu. Kromě výše zmíněných důvodů jako byla zištnost a nedostatek českých filmů, se kterými by mohly obchodovat, stál za jejich novými podnikatelskými aktivitami i daleko prozaičtější důvod. Už od chvíle, kdy Československo navázalo obchodní kontakty se zahraničním kinematografickým průmyslem, proudilo do nově vzniklého samostatného státu (očima filmových podnikatelů na nově otevřený filmový trh) velké množství levného zboží, které jinde nebylo možné prodat. Většinou se jednalo ještě o filmy, natočené v době války, které výrazně ztratili na své hodnotě a proto si je mohly české půjčovny i se slabým kurzem

237ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 55.

238HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 36.

239ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 385.

koruny v poválečné době dovolit.[240] Byly to filmy senzační, dobrodružné, detektivní či kriminální, půjčovny také mohutně skupovaly rozsáhlou seriálovou produkci, na kterou potom lákaly diváky do kin. Diváci byli okouzleni filmovým zbožím, se kterým neměli dosud možnost se setkat a patrně si neuvědomovali jeho umělost a schematičnost, naivitu a rutinu v řemeslném zpracování a zaplňovali kina téměř do posledního místa.[241] Když si půjčovny povšimly, že pomocí této strategie neprodělají a že se jim dokonce vyplácí, pokračovaly v nákupu levných snímků i nadále. Zlatá éra popřevratových podnikatelů skončila ve chvíli, kdy došly zásoby levných válečných amerických filmů a velké americké společnosti, aby posílily svou pozici ve středoevropském regionu a ubránili ji proti znovupronikajícím německým podnikatelským aktivitám, začaly zakládat své pobočky přímo v Československu.[242] Oproti domácím půjčovnám měly tu konkurenční výhodu, že nemusely platit výrobním společnostem za nákup filmu, tyto půjčovny pak byly schopny českým divákům představit i světové velkofilmy. Místní menší podnikatelé si mohli dovolit zakoupit filmy podobné kvality jen několikrát do roka. Cena takového snímku se pohybovala okolo 400 000 Kč oproti 10 000 Kč, za které bylo možné pořídit film levnější, podprůměrný.[243] Většina českých filmových půjčoven si nemohla dovolit platit neustále se zvyšující částky za nákup velkolepých filmů. Navíc velké množství půjčoven, které vzešly z poválečného gründerského nadšení, se neustále zmítalo v konkurenčním boji, který jednak zdražoval k nám dovážené filmy a jednak půjčovny nutil neustále snižovat ceny půjčovného. Toto „nezdravé“ podnikatelské klima je pak nutilo uchylovat se k nekalým praktikám. Distribuční společnosti proto, aby kinomajitelům prodaly levné snímky, které musely nakoupit, podmínily nákup jednoho atraktivního nákladného snímku povinností zakoupit i několik snímků podřadných.[244] Tuto taktiku distribuční společnosti uplatňovaly v době, kdy český film ještě stěží dosahoval kvalit filmů zahraničních a kdy o něj nebyl u domácích kinomajitelů ani diváků zájem. V polovině dvacátých let se však situace obrací ve prospěch domácího filmu. Tehdy půjčovny v této „nečisté“ taktice setrvaly, jen nahradily zahraniční velkofilmy produkcí domácího původu, která slibovala větší výtěžek než kterýkoliv film dovezený z ciziny. A na ni byl pak navázán onen *„těžce prodejný zahraniční filmový brak“*, který kinomajitelé společně s českým

240Tamtéž, s. 24.
241BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. S. 58.
242ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 28.
243Tamtéž, s. 33
244ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 1. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 125–127.

snímkem, ochotně nebo ne, zakoupili.[245] To bylo tedy dalším motivem pro místní distribuční společnosti, aby samy začaly filmy i produkovat. Gloriafilm, jakožto původně filmová půjčovna nebyla tedy v této době výjimkou ani nějakým úkazem. Jen se chopila příležitosti, která se sama nabízela. Jedinečné postavení mezi půjčovnami i výrobnami jí však do budoucna zajistilo to, s jakým úspěchem to učinila. Ve svých prvních snímcích vsadila na filmová zpracování literárních osudů populárního Josefa Švejka. Práva na zfilmování knihy Jaroslava Haška společnost zakoupila už někdy v průběhu roku 1925, což je rok, jak už víme z předchozí kapitoly, kterým do českého filmu adaptace podle literárních předloh ve větší míře teprve vstupují. O odvaze Gloriafilmu vyjít s takovýmto filmem na trh je možné hovořit už jen v omezené míře. Nejednalo se totiž o zpracování tuctového českého románu, jednoho z mnoha (i když, jak víme a jak se později ukázalo, vsadit na předlohu levnou, avšak pochybnou, nedosahující uměleckých kvalit, ale mezi lidmi populární bylo dopředu zárukou zisku[246]), které tehdy seriálově vycházely v brožovaných výtiscích. I když bylo třeba vynaložit vyšší vstupní kapitál na nákup autorských práv[247], předpokládala se návratnost vložené investice a k tomu i něco navíc. Ostatně úspěch zfilmovaného Švejka už dopředu předpokládala i soudobá filmová kritika: *„Že bude „Švejk“ plniti biografy, na tom bude míti větší zásluhu populární titul než film sám“.*[248] Nebo řečeno poněkud ostřeji slovy jiného publicisty: *„Haškův Dobrý voják Švejk může si ovšem lecos dovolit, hřeše na svou popularitu Má předem zajištěny lidové sympatie, jež vděčně a hladově přijmou každý jeho vtip a každou jeho grimassu“.*[249] Sláva *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* pozvolna pronikala do zahraničí, dramatizace tohoto Haškova románu na jevištích divadel byla vyprodána do posledního místa. Aby si společnost úspěch filmu pojistila, angažovala do hlavní role právě herce, který jako Švejk sbíral vavříny na prknech Revoluční scény, Karla Nolla. O finanční návratnosti téměř nebylo pochyb, bez ohledu na kvalitu zpracování bylo jasné, že na film o

245ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 244.

246Tamtéž, s. 237.

247Z pera scenáristy snímku Václava Wassermana se nám dochovala krásná vzpomínka, která se týká okolností natáčení *Dobrého vojáka Švejka* a několikrát zde jeho text bude ještě citován. Mimo jiné se v něm nachází zmínka o nákupu autorských práv, které prý nebyly nejlevnější. (WASSERMAN, Václav. *Osudy dobrého vojáka Švejka na divadle a ve filmu*. In: WASSERMAN, Václav. *Průkopníci čs. kinematografie IX. Cesta české filmové veselohry.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 61–68.) Z jiného zdroje víme, že částka na nákup práv činila 25 000 Kč. Mj. Je v tomto textu také uvedeno, že Hašek za práva na svůj román obdržel pouhé 2 000 Kč a teprve „řetězovým obchodem“ se zdražila na částku, kterou musel vyplatit Gloriafilm. O jaký řetězový obchod šlo, to už nám text bohužel nesděluje. O problematice kolem prodeje a nákupu práv bude ještě dále řeč. (REITER, Jan. K případu filmu „Švejk v civilu“. *Filmový kurýr* 1, 1927, č. 10 (20. 9.), s. 37.)

248Dobrý voják Švejk. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 7–8 (20. 2.), s. 5.

249O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Haškův Dobrý voják Švejk. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 7 (březen), s. 94.

Švejkovi budou lidé zvědaví.

Zpráva o tom, že byla založena nová filmová půjčovna s názvem Gloriafilm, byla zveřejněna 5. října 1919.[250] Že ji otisklo právě periodikum *Internationale Filmschau*, patrně nebyla náhoda. Jednalo se totiž o specializovaný filmový měsíčník vydávaný zejména pro německou národnostní menšinu na československém území a nově založená půjčovna Gloriafilm svoje podnikatelské aktivity směřovala především na nákup a distribuci německých a italských filmů. Pro filmy těchto kinematografií byl československý trh stále otevřený (dohodové země po válce zakázaly dovoz filmů ze zemí ve válce označovaných jako centrální mocnosti[251]) a zaměření se na jejich distribuci se alespoň zpočátku jevilo jako dobrý obchodní tah. I když těmto snímkům stále narůstala konkurence ze strany progresivnější americké produkce[252], obchod s německým filmem profitoval ze specifické situace v meziválečném Československu, na jehož území vedle Čechů a Slováků žily více jak tři miliony Němců. A v nich pochopitelně distribuční společnosti viděly jistého odběratele německé filmové výroby.[253]

Na tomto základu byla zpočátku postavena i podnikatelská taktika Kamily Šťastné, zakladatelky Gloriafilmu. Jak se ale v následujících letech ukázalo, tato taktika byla za období existence firmy několikrát pozměněna. Společnost, aby byla schopná prosadit se mezi ostatními půjčovnami operujícími na malém českém trhu, musela vykazovat určitou flexibilitu, schopnost přizpůsobit se nastalé obchodní situaci. V době hospodářské recese, kdy obecně poklesl zájem diváků o kinematografii a bylo obtížné přilákat je do kin, rostla obezřetnost kinomajitelů k filmům, které si půjčovali. Vedle zavedeného filmového zboží (kterým německé a italské filmy dozajista byly) proto vyžadovali i nějakou novinku, jedinečný a nezvyklý snímek, který by jim zajistil když ne zisk, tak alespoň návratnost investice do půjčovného. Takovými snímky se v první polovině zdály být produkty dosud u nás neznámých slovanských kinematografií. Společnosti Gloriafilm měl konkurenční výhodu na domácím trhu zajistit například sovětský film *Polikuška* Alexandra Sanina. Ačkoliv se jednalo o snímek natočený už v roce 1919, do českých kin vstupuje až 5. října 1922. Jednalo se o filmovou adaptaci stejnojmenné povídky Lva Nikolajeviče Tolstého v hlavní roli s

250ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 235.

251Tamtéž, s. 22., k tomu také ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 1. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 79.

252V roce 1919 bylo 61 % ze všech filmů, promítaných v československých kinech německé produkce, o rok později to pak už byla jenom necelá polovina, zatímco podíl amerických filmů vzrostl na jednu pětinu. V roce 1928 bylo z celkového počtu 563 promítaných filmů celých 268 z produkce USA a jen 204 německých. (BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. S. 56.)

253ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 24.

Ivanem Moskvinem.[254]

Ještě výrazněji se změna podnikatelské taktiky této společnosti projevila v roce 1925. Proč ke změně došlo, o tom už byla řeč výše. V červenci do ní jako spolupodílník vstupuje Moritz Donáth, pravděpodobně manžel Kamily Šťastné (ta je totiž v publikaci *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945* uvedena pod jménem Kamila Šťastná-Donátová[255]) a Gloriafilm získává namísto pouhé půjčovny status veřejné obchodní společnosti. Záhy kupuje práva na zfilmování románu Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* a začíná produkovat filmy. V němém období se jí vedle tří filmových zpracování Švejkových osudů podaří vyrobit další dva snímky - *Z lásky* (1928) v režii Vladimíra Slavínského a *Znáš-li onen malý domek u jezera?* (1929) v koprodukční spolupráci s berlínským Liga Filmem. Ve zvukové éře potom přichází Gloriafilm ještě se dvěma filmy. Jedním z nich je zvuková verze úplně první filmové adaptace Haškova románu, která vzniká pod režijním vedením Martina Friče a je distribuována pod shodným názvem *Dobrý voják Švejk* (1931). Společnost se s filmovým průmyslem loučí *Lojzičkou*, která vstupuje do kin v roce 1936. V tomtéž roce Gloriafilm zaniká.[256]

4.2 Film *Dobrý voják Švejk*

Oficiálně byl film premiérově uveden do kin 12. února 1926. Toto datum je překvapivé, a to zejména z toho důvodu, že Gloriafilm autorská práva na zfilmování prvních dvou dílů Haškova románu patrně zakoupila už někdy v období před říjnem předchozího roku, tedy poté, co do společnosti vstupuje nový podílník a začíná se realizovat její nová podnikatelská taktika. Z pramenů se potom dozvídáme, že téměř bezodkladně začala s filmováním. Už 23. října 1925 se totiž v periodiku *Večerní České slovo* objevuje krátká reportážní zpráva začínající slovy: *„Na Václavském náměstí byl včera odpoledne sběh; filmoval se Švejk“*.[257] Kromě toho, že byla natáčena scéna, v níž Antonie Nedošínská, představující paní Müllerovou, veze Karla Nolla v roli Švejka na dětském kočárku přes náměstí, nám však autor článku bližší informace nesděluje. Dočteme se však, že se v tomto případě jednalo o filmovou podobu epizody z Haškova prvního dílu *„Osudů dobrého vojáka Švejka“*, v níž je Švejk tímto komickým způsobem dopravován k odvodu na vojnu, avšak za pobuřování je ještě předtím,

254Tamtéž, s. 332.

255HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 256.

256ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 235.

257Dobrý voják Švejk. *Večerní České slovo* 23. 10. 1925, č. 268, s. 1.

než dorazí do cíle své cesty, zatčen státní policií. Už se však z textu nedozvíme, kdo tuto Švejkovu příhodu pro film adaptoval, kdo k ní napsal scénář a kdo ji režíroval. Nevíme ani, jaká společnost finančně zajistila natáčení, jací herci se v připravovaném filmu vedle Nedošínské a Nolla objeví, ani kdy se předpokládá jeho dokončení a představení divákům.

Situace kolem filmové adaptace slavného románu Jaroslava Haška je totiž daleko složitější, než se na první pohled může zdát. Za prvního režiséra v dějinách filmu, který se o to pokusil, je všeobecně pokládán Karel Lamač. Nebyl ovšem první, koho myšlenka na zfilmování Švejka napadla. Při podrobném pročítání primární i sekundární literatury k tématu se dokonce zdá, že nebyl ani iniciátorem natáčení *Dobrého vojáka Švejka*, tedy první filmové adaptace Haškova románu. Podle Zdeňka Štábly zakoupil autorská práva na zfilmování „Švejka" ještě před Gloriafilmem Antonín Fencl a jeho Pragafilm.[258] Autor zde patrně čerpal z informace, která byla zveřejněna ve článku *Lidových novin*, otištěném 19. února 1926: *„Zfilmování Haškova Švejka má zajímavou historii. Již v dobách Pragafilmu usilovalo vedení o zfilmování osudů populárního, lidového hrdiny..."*[259] Pokud se na toto tvrzení podíváme důkladněji, zjistíme, že alespoň z části nemůže být pravdivé. Jak víme, Pragafilm byla výrobní společnost, která se v prvních poválečných letech stala hybnou silou domácího filmového průmyslu. Bylo to zejména zásluhou jeho vůdčí osobnosti a zakladatele Antonína Fencla, velice entuziastického podnikatele, vystudovaného lékaře a právníka, který ovšem záhy utekl k divadlu a k filmu. Tomu se jako prvnímu podařilo získat pro český film bankovní kapitál prostřednictvím spolupráce s Českou bankou. Přes úspěchy produkce Pragafilmu u diváků firma brzy zanikla. Svůj podíl na tom měla nepromyšlená a neodpovědná finanční politika, která zapříčinila, že příjmy z projekcí nemohly pokrýt náklady na výrobu. Společnost je rozpuštěna na valné hromadě konsorcia podílníků k 30. srpnu 1920.[260] Jaroslav Hašek, autor románu o vojáku Švejkovi a jediný, kdo mohl prodat autorská práva na jeho zfilmování, se ovšem do Československa vrací až několik měsíců poté, v prosinci 1920. Jako voják rakousko-uherské armády totiž bojoval na haličské frontě, dezertoval a dostal se do ruského zajetí. Po krátkém intermezzu v československých legiích přestupuje na rudoarmějskou stranu a zapojuje se do ruské občanské války.[261] Román o osudech literární postavy Josefa Švejka (jejíž původ je ovšem už předválečný) začíná psát až po návratu do vlasti. Text vycházel na

258ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 470.

259n. r. Kolem zfilmovaného Švejka. *Lidové noviny* 19. 2. 1926, č. 91, s. 4.

260ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 191

261HOLÝ, Jiří – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. ISBN: 8071063088. S. 563–564.

pokračování nákladem Haškových přátel od roku 1921.[262] Je tedy možné, že práva na zfilmování románu od Jaroslava Haška skutečně zakoupil Antonín Fencl (dokazovalo by to jenom nadčasovost jeho podnikatelských plánů), není však možné, že to udělal ještě za svého působení v Pragafilmu. V době, kdy se Hašek navrátil do Československa, kdy začal vydávat svůj nejslavnější román, působil už Antonín Fencl opět u divadla.[263]

Václav Wasserman, scenárista a společně s Lamačem první „Švejkův" adaptátor, se v jednom ze svých textů, věnovaných počátkům československé kinematografie, k dané problematice také vyjadřuje. Aniž by však ozřejmil, jak to s právy na Haškův román bylo, situaci ještě komplikuje. Ve vzpomínce, týkající se Karla Nolla a divadelní dramatizace *„Osudů dobrého vojáka Švejka"*, píše toto: *„Hašek dal Nollovi všechna práva (i dramatisace) a jak on už dovedl věci zamotat, zároveň prodal všechna práva Ant. Fenclovi. Později, když došlo k filmování Švejka, byl z toho soud. To se rozumí, že to odnesl autor – a dědicové; ostrouhali kolečka"*[264]. Z tohoto úryvku je patrné, že Antonín Fencl nejspíš skutečně od Jaroslava Haška autorská práva zakoupil, o Pragafilmu už se však Wasserman nezmiňuje. Patrně proto, že, jak stojí v další literatuře, Fencl práva nekupoval jako filmový producent, ale už jako divadelník, a pořídil si tedy práva výhradně na dramatizaci románu.[265] Co je však ještě více překvapující, je to, že Fencl pravděpodobně nebyl jediným, kdo si na práva, ať už jakákoliv, činil nárok. Podle Wassermanových slov poskytl Hašek práva na svůj román i Karlu Nollovi, herci, který jako první fyzicky ztvárnil postavu Švejka na jevišti. Spor mezi těmito dvěma muži pak patrně přerostl v soudní při, o které bohužel nemáme bližší informace. Jestli probíhala mezi Gloriafilmem, který mohl práva odkoupit od Nolla, a Antonínem Fenclem, nebo mezi Haškovými dědici a některým s mužů, který se také považoval za držitele práv, to nevíme. Jaroslav Hašek, který jediný mohl tehdy uvést věci na pravou míru, však zemřel příliš brzy, filmování Švejka a tedy ani soudu se nedožil, zemřel v Lipnici u Německého Brodu 3. ledna 1923.[266]

Pod vedením Antonína Fencla k realizaci filmové adaptace *„Osudů dobrého vojáka Švejka"* nikdy nedošlo. Nedošlo k ní ani tehdy, když scénář k románu sepsal Josef Rovenský a byl

262ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. 410 s. ISBN: 8020007822. S. 266.

263HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 56.

264WASSERMAN, Václav: *Osudy dobrého vojáka Švejka a Karel Lamač.* In: WASSERMAN, Václav. *Průkopníci čs. kinematografie IX. Cesta české filmové veselohry.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 61–68.

265ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. ISBN: 8020007822. S. 267.

266NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V. *Přehledné dějiny literatury české.* 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995. 1804 s. ISBN: 8071081051. S. 1484.

odhodlaný podle něj natočit film. Opět se v tomto případě obracíme na informace Zdeňka Štábly, které patrně čerpal z totožného zdroje jako v předchozím případě. Dodejme jen, že publicista *Lidových novin* k tomu ještě říká, že Rovenský *„stál zemřelému Haškovi blízko"*[267], čímž naznačuje, že spisovatel mohl prodat autorská práva na svůj román také jemu. Nesehnal však producenta a tedy ani potřebné finance a projekt musel odložit stranou.[268] Přesto si s chutí zahrál kromě *Švejka v ruském zajetí* (1926) ve všech „švejkovských" filmových adaptacích němé éry i ve Fričově první zvukové z roku 1931. To ovšem není takovým překvapením, uvědomíme-li si, že Rovenský byl jedním z nejobsazovanějších filmových herců v meziválečném období a během svého života ztvárnil na osm desítek filmových rolí.[269]
Rovenský, Fencl, Noll, Gloriafilm – ti všichni se v pramenech objevují jako držitelé autorských práv Haškova románu. Prvním, kdo jej však skutečně dokázal zfilmovat a *na autorově lehkomyslnosti vydělat velké peníze*[270], byl poslední zmiňovaný, společnost Gloriafilm, a došlo k tomu, jak už víme, v zimě na přelomu let 1925 a 1926. Prvním režisérem, který se o to pod hlavičkou této společnosti pokusil, ovšem ještě nebyl Karel Lamač. Neznáme jeho jméno, byl to však patrně právě ten, který řídil natáčení scény Švejkovy cesty k odvodu a jehož svědkem byl na konci října 1926 reportér Večerního Českého slova. Z čeho je tak možné usuzovat? Několikrát už zde byla zmíněna vzpomínka Václava Wassermana na to, jak se rodil *Dobrý voják Švejk*. Ještě tu však nebylo řečeno, za jakých okolností začal na scénáři k filmu pracovat. V zimě v roce 1926, jak píše ve svém vzpomínkovém textu Wasserman[271], přišly k němu domů sestry Šťastné z Gloriafilmu (o Kamile Šťastné, zakladatelce Gloriafilmu, už byla řeč, o její sestře bohužel nic bližšího nevíme). Začaly se mu zpovídat, jaké neštěstí je potkalo. Natáčí prý *„Švejka"*, ale patrně si nevybraly ty nejlepší spolupracovníky: *„Režisér to bere příliš vážně – na takový film nepůjde do biografu ani noha – my chceme legraci. Koupily jsme filmovací práva na první dva díly... a režisér nerozumí legraci"*.[272] V tomto monologu jedné ze sester, jak si jej pamatoval Wasserman, jsou zaznamenány hned dva motivy, které vedly Gloriafilm ke koupi práv na zfilmování románu. Jednak to bylo nezbytné osobní zaujetí předlohou a filmovým médiem a také snaha bez obtíží vydělat velké peníze. Nejspíš nebude problém říci, která motivace byla

267n. r. Kolem zfilmovaného Švejka. *Lidové noviny* 19. 2. 1926, č. 91, s. 4.
268ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 470.
269HAVELKA, Jiří. *Filmografie čs. filmových pracovníků v letech 1898/1968.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1968. 711 s. S. 505.
270WASSERMAN, Václav. *Osudy dobrého vojáka Švejka na divadle a ve filmu*. In: WASSERMAN, Václav. *Průkopníci čs. kinematografie IX. Cesta české filmové veselohry.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 61–68.
271Tamtéž.
272Tamtéž, s. 65.

pro společnost dominantnější. Ostatně, podnikatelky Šťastné to prostřednictvím Wassermanova textu říkají samy: *„A proto my chceme také vydělat – a ne ztratit poslední kalhoty“*.[273]

Co je ovšem důležité, jako ukázka neschopnosti režiséra je sestrami popsáno natáčení jedné konkrétní scény, která se jim pod jeho vedením nezdála dostatečně komická. Je jí právě ona výše popisovaná Švejkova cesta k odvodu: *„To vůbec není legrační režisér!! Byly jsme na Václaváku, když režisér natáčel, jak paní Müllerová veze Švejka k odvodu na tom vozíku pro nemocné (...) Ale Švejk neměl vůbec berle! A rekrutská kytka chyběla! Na Václaváku bylo sice lidí – že by jablko nepropadlo – zato však na filmu, když nám režisér tu scénu ukázal v projekci, byl jen Švejk a paní Müllerová...“*[274] Podobným způsobem sestry v lamentování pokračovaly. Cílem jejich cesty k Wassermanovi i jejich výstupu bylo jediné. Protože se rozešly s režisérem, s jehož prací nebyly spokojené, a patrně i se scenáristou (možná se jednalo o jednu a tutéž osobu), potřebovaly přesvědčit někoho, kdo bude ochotný v co nejkratším čase napsat nový scénář. A také někoho, kdo jej bude režírovat. Důvodem, proč k tomu muselo dojít co nejrychleji, nebylo ani tak angažmá herců, z nichž někteří už byli do svých roli obsazeni a musela jim být jistě proplacena ušlá mzda, ale pronájem ateliéru. Interiéry filmu se natáčely v prostorách společnosti A-B na Vinohadech, konkrétně v Pivovarské zahradě. V době, kdy Šťastné přišly za Wassermanem a přednesly mu svou nabídku (ze scenáristova vyprávění se to však jeví spíše tak, že byly v koncích a přišly jej prosit o pomoc), bylo zde vše již připraveno k natáčení. Časové určení těchto událostí není zcela jednoznačné. Wasserman na začátku své vzpomínky uvádí, že se vše odehrálo v zimě 1926. V souvislosti s natáčením v ateliérech je však jasně řečeno, že k němu má dojít na konci listopadu 1925. A další část textu potvrzuje, že ve stejné době muselo dojít k ranní návštěvě sester Šťastných u Václava Wassermana. Ta byla totiž zřejmě vyprovokována právě nebezpečím potenciální obrovské finanční ztráty, která by vznikla v důsledku nevyužití už pronajatých ateliérů. *„Kdy nám dodáte první díl“*[275], naléhala na scenáristu jedna ze sester, když už bylo zřejmé, že Wasserman se spoluprací souhlasí, *„abychom nemusily marně platit nájem ateliéru – a pojistky za dekorace...?* (...) *V ateliéru není místa volného, dali jsme postavit všechny dekorace najednou, a kdyby se začlo zítra ráno filmovat, tak už máme dva dny zpoždění...“*[276] Tato finanční ztráta by pramenila nejen z onoho propadnutého pronájmu, který by Gloriafilm musel společnosti A-B zaplatit, i kdyby k natáčení nedošlo[277] (tato částka

273Tamtéž.
274Tamtéž, s. 66.
275Tamtéž, s. 67.
276Tamtéž.
277V tomto ohledu byla společnost A-B neoblomná, ve smluvních podmínkách je přímo uvedeno: *„V případě,*

byla ostatně zanedbatelná, z dostupných informací víme, že natáčení v ateliéru probíhalo pouhý týden[278]). Hlavní obavy sester pramenily z faktu, že ateliér byl už kompletně nachystán, byl připraven personál i kulisy, jež by musely být v případě, že by v nejbližší době k natáčení nedošlo, rozebrány. Ve výše uvedené citaci je však obsažen ještě jeden argument, který musel podnítit spěch sester. Ono *„v ateliéru není místa volného“* je možné jistě vysvětlit tak, že byl po strop zastavěn dekoracemi. Pravděpodobnější však je, že jediný československý plnohodnotný filmový ateliér byl plně vytížen, natáčelo se v něm každý den a případné znovuobjednání na další volný termín by mohlo zpozdit natáčení o celé týdny, ba i měsíce. Jeden z archivních dokumentů, který se zachoval v korespondenci mezi společnostmi Bratři Deglové a A-B, dokládá, jak velký byl o vinohradský ateliér mezi filmaři zájem. Bratři Deglové měli pravděpodobně v úmyslu na konci roku 1926 v ateliéru natáčet nějaký film.[279] Natáčení mělo trvat celých šestnáct dní, jednalo se tedy o jeden ze snímků s nadprůměrným rozpočtem. Podívejme se, co stálo v odpovědi na žádost o pronájem ateliéru, kterou A-B odeslala 7. září 1926: *„Ohledně termínu na ateliér Vám sdělujeme, že jste se přihlásili dle pořadí po panu Pštrosovi,Maděrovi, Hajský, Měšťák, Binovec a pak přijdete na řadu Vy. Jestli budeme Vám moci Vámi žádaných 16 dní v měsíci listopadu neb začátkem měsíce prosince není ještě jisto,což račte laskavě vziti na vědomí.“*[280] Chyby ve stylistické úpravě dopisu jako by byly příznačné pro spěch, ve kterém se provoz ateliéru A-B odehrával. Žádost batrů Deglů byla odeslána někdy na začátku září a nejbližší možný volný termín mohla společnost A-B

že by interesent, kterému k používání ateliér byl zadán, po některý den v době, na kterou mu ateliér byl zadán, vůbec nepracoval, musí přece společnosti nahraditi za tento den částku 1000,- Kč, pravím jeden tisíc korun čsl., jako způsobenou škodu za ušlý zisk“, přičemž cena za jeden natáčecí den činila 1500 Kč (NFA, fond *Bratři Deglové*, k. VI, inv. č. 119, Podmínky firmy A-B, akciové filmové továrny, a. s. v Praze, Král. Vinohrady z roku 1926.)

278WASSERMAN, Václav. *Karel Lamač a Osudy dobrého vojáka Švejka*. In: WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 15–18.

279V tomto období mohla společnost Bratři Deglové připravovat natáčení dvou filmů – *Na letním bytě* (1926) a *Dům ztraceného štěstí* (1927). Pravděpodobněji se v dopise hovořilo o prvním z nich. Šlo o filmovou adaptaci Štolbovy divadelní hry v režii Vladimíra Slavínského, která byla podle dostupných informací skutečně zhotovena ve vinohradských ateliérech A-B (*Český hraný film I. 1898–1930*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1995. 285 s. ISBN 8070040823. S. 121). Proti tomuto filmu ovšem hovoří skutečnost, že mělo jít o snímek určen výhradně pro domácí trh (s čímž nekonvenuje délka předpokládaného natáčení v ateliéru). *Dům ztraceného štěstí* byl vyráběn v nových ateliérech Na Kavalírce, nemůžeme ovšem vyloučit, že Deglové zprvu počítali s natáčením v ateliéru A-B, ale nakonec je odradila vysoká cena pronájmu i jeho nedostupost. Že Deglové mezi lety 1926 a 1927, kdy se se svým výrobním štábem definitivně přestěhovali do ateliéru na Kavalírku (od tohoto roku zde natáčejí všechny své filmy vyjma těch, které vznikají v koprodukci s německými nebo rakouskými produkčními společnostmi) lavírovali mezi oběma ateliéry, dokazuje jeden z dopisů z korespondence mezi společností Bratři Deglové a Lamač a spol. (ateliér Kavalírka) z 26. srpna 1926. Jedná se o potvrzení dojednání pronájmu ateliéru Kavalíka na natáčení filmu *Na letním bytě.* S výrobou se zde mělo začít 19., nejpozději 20. září a měla trvat osm dní. Jak ovšem víme, k natáčení zde nedošlo, bohužel však neznáme bližší okolnosti. (NFA, fond *Bratři Deglové*, k. VI, inv. č. 119, korespondence s Lamač a spol.)

280NFA, fond *Bratři Deglové*, k. VI, inv. č. 119, korespondence s A-B, odpověď na žádost o pronájem ateliéru ze 7. září 1926.

garantovat až na přelomu listopadu a prosince, tedy téměř dva měsíce poté.

Pro sestry Šťastné nebyla myšlenka počkat s natáčením dva měsíce i déle (musíme vzít v úvahu, že v době, kdy byl výše zmíněný list odeslán, už fungoval Lamačův nový filmový ateliér v Praze na Kavalírce, i když jeho technická vybavenost dosud nebyla plně postačující[281]) reálná. Jak se dočítáme jinde ve Wassermanově textu, jakékoliv, i nepatrné zpoždění znamenalo další finanční ohrožení celého projektu. Sestry totiž *„šlusovaly premiéru a shrábly na ni zálohu! Ovšem budou platit penále, pokud neodevzdají film do Silvestra“*.[282] I když se slovo šlusovat v dnešních slovnících již nenachází, z kontextu věty vyplývá, že film byl dopředu prodán premiérovým kinům a ta očekávala, že jej budou moci uvést už začátkem nového roku.

Václav Wasserman se tedy na naléhání spolumajitelky Gloriafilmu a její sestry ujal adaptování Haškova románu a během velice krátké doby jedenácti dní sepsal filmový scénář. Jak ale víme, kromě scenáristy bylo nutné co nejdříve obstarat i režiséra. A jako první sestrám přišel na mysl Karel Lamač. Proč zrovna on? Nelze předpokládat, že to bylo z toho důvodu, že byl Wassermanovým věrným přítelem a spolupracovníkem, jejich společná tvorba byla v roce 1925 teprve na svém začátku. Nikdo tehdy ještě nemohl tušit, že do vzpomínkového sborníku věnovaného tomuto režisérovi bude moci Wasserman jednoho dne napsat: *„Pracoval jsem s Karlem Lamačem od roku 1923, kdy jsem pro něj zpracoval vlastní původní námět ´Tekuté zlo´ (nefilmováno) do technického scénáře, až do roku 1939, kdy jsme se ve Francii rozloučili (...) Těch šestnáct let však jsme se od sebe neodloučili.“*[283] Prvním realizovaným filmem, který Lamač natočil podle Wassermanova scénáře, byla komedie *Chyťte ho!*, groteska amerického střihu z roku 1924. *Dobrý voják Švejk* pak měl být teprve druhým uskutečněným projektem, na němž tito dva tvůrci, první v pozici režiséra a druhý jako scenárista, spolupracovali. Okolnosti, za jakých probíhalo natáčení (bude o nich ještě řeč) a které si vyžádaly dobrou koordinovanost práce všech zúčastněných, jistě oba muže semkly a ti potom ve spolupráci, která se ukázala velice plodnou, pokračovali v následujících letech.

I když tedy profesní známost obou mužů nebyla na konci roku 1925 ještě dlouhodobá, měli už jeden s druhým jisté zkušenosti, což mohl být jeden z faktorů, proč volba Gloriafilmu padla

281ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S.475.

282WASSERMAN, Václav. *Osudy dobrého vojáka Švejka na divadle a ve filmu*. In: WASSERMAN, Václav. *Průkopníci čs. kinematografie IX. Cesta české filmové veselohry.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 61–68.

283WASSERMAN, Václav. *Karel Lamač, režisér.* In: WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 13–14.

právě na Karla Lamače. Hlavním motivem však bylo něco jiného: *„Musíte ihned získat Lamače...aby to zrežíroval...“*[284], prohlásila jedna ze sester na návštěvě u scenáristy. A vzápětí prý druhá dodala: *„...a hrál nadporučíka Lukáše, on je teď tak populární po ´Kráčmerce´ a ´Vdavkách Nanynky Kulichovy´“*.[285] Jak je zřejmé, rozhodujícím faktorem byla Lamačova popularita. Jeho oblíbenost jako herce i jako režiséra skutečně v poledních měsících nebývale narostla. Vedle filmů, jež zmínila Šťastná a které byly jedněmi z prvních „kasovních trháků“ v pokrizovém období, Lamače proslavila zejména *Lucerna*, která zrovna vstupovala do kin nebo *Karel Havlíček Borovský*, který byl divákům představen na konci srpna téhož roku a dokázal, že když už ne umělecký, alespoň divácký a tedy i finanční úspěch je u filmů v Lamačově režii zaručen.

Zmínka o filmu *Do Panského stavu* (*Matka Kráčmerka*, 1925) ve výše citovaném úryvku kromě toho, že osvětluje výběr Lamače za režiséra, opět zpochybňuje naše přesvědčení, že se události zde popisované pravděpodobně odehrály na konci listopadu 1925. Jeho premiéra se totiž konala až 25. prosince, tedy o měsíc později. Pokud by ovšem k oné osudové návštěvě sester Šťastných v domě Václava Wassermana skutečně došlo až na konci roku 1925 nebo počátkem roku následujícího, jak to tvrdí samotný scenárista, tedy v době, ve které byl v kině tento snímek Karla Antona promítán, pomohlo by nám to zodpovědět druhou otázku, která nám v souvislosti s volbou adaptátorů Haškova románu musí vytanout na mysl. Proč zástupkyně Gloriafilmu přišly v brzkých ranních hodinách právě za Wassermanem a nezazvonily na dveře jiného, o poznání zkušenějšího filmového libretisty? Byl to totiž právě tento muž, kdo podle stejnojmenné románové předlohy Popelky Biliánové sepsal scénář ke snímku *Do panského stavu*. Jednalo se o jeden z vůbec nejziskovějších snímku v dějinách němé éry československé kinematografie. Jeho počáteční náklady činily sice nadprůměrných 320 000 Kč (dobové recenze také mluví o precizním technickém zpracování), výdělek s odečtením veškerých výdajů (i investice vložené do jeho výroby) se však vyšplhal na v domácích podmínkách jen těžko představitelných 600 000 Kč.[286] V premiérovém kině Adria se dokonce hrál celé čtyři týdny a v průběhu následujících šesti měsíců byl představen ještě v dalších pěti pražských kinech.[287]

Jak je z předchozího textu tedy patrné, oba dva hlavní autoři filmové adaptace literárních

284WASSERMAN, Václav. *Osudy dobrého vojáka Švejka na divadle a ve filmu*. In: WASSERMAN, Václav. *Průkopníci čs. kinematografie IX. Cesta české filmové veselohry.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 61–68.

285Tamtéž, s. 67.

286ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 406.

287Tamtéž, s. 461.

příhod vojáka Švejka, Wasserman a Lamač, scenárista a režisér, se do práce na snímku zapojili jakoby náhodou. Jejich adaptačnímu úsilí nepředcházela dlouhodobá příprava, patrně u nich ani nelze mluvit o nějakém tvůrčím záměru, který by vycházel z vnitřního pohnutí textem, jež se posléze pokusili přenést na filmové plátno (i když ani takovýto osobní rozměr, který by se spolupodílel na rozhodnutí jednoho či druhého na filmu spolupracovat, úplně vyloučit nelze). Proces vzniku snímku *Dobrý voják Švejk* bychom mohli charakterizovat několika slovy: spěch a shon za účelem co nejnižších ztrát a co nejvyššího zisku. Podívejme se, jak se události vyvíjely dál.

Už kolem osmé hodiny ráno, tedy jen několik minut poté, co od Wassermana odešly Šťastné, nastupuje scenárista do tramvaje a odjíždí do pražských Košíř k malostranskému hřbitovu, kde stojí lékarna a dům Lamačových. Zde se mu režiséra podaří získat pro spolupráci a okamžitě, jak píše, začíná natáčení. Celý snímek je zhotoven v překotném tempu, i s napsáním scénáře je dokončen během pouhých tří týdnů. Jak natáčení probíhalo, o tom nechme opět promluvit Wassermana: *„V ateliéru stály dekorace a bylo nutno začít natáčení ihned. Psal jsem scénář jedenáct nocí včetně neděle. Ve dne jsme s Lamačem pročítali Švejka, vybírali episody a určovali texty pro titulky; zároveň obsazovali role. Otta Heller zatím připravoval natáčení exteriérů. Stálý spolupracovník Lamačův Rudolf Stahl byl celý den v permanenci sháněje herce, rekvizity a dohlížeje s arch. Al. Mecerou na stavby v ateliéru staré A-B na Vinohradech. Za čtyři dny bylo filmování připraveno a pátý den, byla to neděle, se začalo s exteriéry...“*[288] Pro větší úsporu času a také z toho důvodu, aby mohla být výroba interiérových scén v už připravených kulisách započata okamžitě, psal Wasserman scénář nikoliv najednou, ale po kusech. Každé ráno v půl šesté musel odevzdat jednu jeho část, která se měla ten samý den v jedenáct hodin začít natáčet.[289]

Pokud se zaměříme na to, jak byl snímek *Dobrý voják Švejk*, který vznikl za velice nestandardních podmínek, hodnocen, překvapí nás, jak ostrá slova padala často na jeho adresu. Vesměs se autoři recenzí shodli v tom, že je to film, který v první řadě neměl nikdy vzniknout. V jedné z dalších kapitol této práce uvidíme, že podobné názory se objevovaly i v souvislosti s jiným snímkem v Lamačově režii, *Pantátou Bezouškem* (1926). Jako důvod uvádějí zejména to, že literární předloha, tedy román Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, není vůbec vhodná k filmování, a i kdyby se adaptátoři snažili

288WASSERMAN, Václav. *Karel Lamač a Osudy dobrého vojáka Švejka*. In: WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 15–18.

289Tamtéž.

sebevíc, dobrý němý film na jeho základě vyrobit nemohou. *„Je-li některá kniha sebe populárnější, neznamená to ještě, že se pro film hodí a že musí býti zfilmována. (...) ´Švejk´ jako nejoriginelnější česká satyra, stojí zde i jako originelní česká filmová fraška, ale přes to je již na čase, aby naši režiséři zanechali filmování populárních a pro film se nehodících knih, a aby český film prohlubovali umělecky“.*[290] Proč filmová adaptace Haškova románu nakonec vznikla, to pochopitelně pisatelům není neznámo. Gloriafilm nebyl první společností (a zdaleka ne ani poslední, i když by si to jistě mnohý z tehdejších filmových publicistů přál), která přišla s pro Kujala nebo Štorcha-Mariena neomluvitelnou obchodní taktikou. Její plány, které lze bez přehánění označit za vypočítavé, spočívaly ve vidině co nejvyššího zisku. Tomu samozřejmě podléhala volba námětu, jímž byl nejlépe nějaký mezi lidmi velmi populární román. Při jeho volbě nebylo rozhodující, zdali je vhodný pro převod do filmového média. Měl především přilákat co nejvíce diváků. Proto, aby film v konečném účtování vydělal co nejvíce peněz, musely být náklady na jeho výrobu co nejnižší. Nebude tedy překvapením, že snímky, které vznikly podle takovéhoto podnikatelského záměru, nevynikaly svou uměleckostí či invenčností v technickém zpracování, svou kvalitou často nedosahovaly ani průměru evropské či světové kinematografické produkce. A bylo lhostejné, jak zkušený a vzdělaný autor za jejich vznikem stál. Zcela mu *„chybělo vyšší umělecké posvěcení“.*[291]

Do tohoto širšího trendu, který se v polovině 20. let projevoval v československé kinematografii, zapadá i *Dobrý voják Švejk*. *„Případ zfilmovaného, humoristického románu Haškova je vskutku velmi aktuální a příznačný pro dnešní situaci domácího snímku. Výborný obchod vykoupen nejtěžšími oběťmi na kvalitě snímku tak populárního, a jehož výnosnost byla pouhým titulem tak dokonale zabezpečena, že každá koruna, poskytnutá režiséru na lepší vypracování snímku, byla by obchodnicky neodpustitelným mrháním peněz.“*[292]

I když měl Lamač jako režisér, a pochopitelně i Wasserman jako scenárista, za předem stanovaných podmínek jen malou možnost plně uplatnit veškeré své tvůrčí schopnosti a dovednosti, přesto z nich nelze sejmout veškerou odpovědnost za výslednou podobu snímku *Dobrý voják Švejk*. Proti nim stojí i skutečnost, že si byli dobře vědomi, na jak tenký led vstupují, tedy s jakými náklady a v jakém tempu a zvláště podle jakého námětu bude muset být snímek vyroben. A mohli dopředu zvážit, jestli budou jejich zkušenosti s filmovým médiem dostačující i za takovýchto okolností a zda se budou na tomto projektu podílet.

Co je tedy špatně? Mluvili jsme už o tom, že chybný byl už samotný záměr adaptovat do

290Dobrý voják Švejk. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 7–8 (20. 2.), s. 5.

291BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. S. 121.

292n. r. Kolem zfilmovaného Švejka. *Lidové noviny* 19. 2. 1926, č. 91, s. 4.

filmu román Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Kniha nemá jednotnou zápletku ani souvislý děj. Nelze zde tedy u ní mluvit o dramatickém spádu, postupně se rozvíjejícím dramatu antického střihu, který je pro filmové médium nepostradatelný. Děj románu je komponován jako sled několika obrazů, epizod ze Švejkova života, rozhovorů či Švejkových vyprávění v období války. Tyto epizody spojuje jen hlavní postava. Zajímavé však je, že ani tato postava, Josef Švejk, není autorem nikdy blíže popsána. Chybějící psychologická kresba Švejka a to, že není čtenářům nikdy odhaleno, co se skutečně odehrává v jeho nitru, je Haškovým uměleckým a tvůrčím záměrem. Implikuje totiž dvojznačné vyznění románu (čtenář si není úplně jistý, jestli je Švejk „rafinovaný šibal" nebo „nevědomý prosťáček") a odhaluje čtenáři pravdu o nesmyslnosti válečné mašinérie.[293] Pro filmovou adaptaci je ovšem tento aspekt, pro Haškův román charakteristický, dalším úskalím, se kterým se tvůrci museli vyrovnat. Vedle samotného rozvíjejícího se příběhu je právě identifikace diváka s hlavním hrdinou, potažmo psychologický vývoj postavy, tím, co tvoří dramatickou linii snímku a poutá recipientovu pozornost.

Stavebním kamenem románu a zároveň tím, proč byl u čtenářů tolik oblíben, jsou nekonečné komické historky, kterých má Švejk pro každou příležitost v zásobě několik. Je tedy založen na *slovech*, a slova je pochopitelně ve filmu obtížné zaznamenat. Úkol se zdá o to nesplnitelnější, pokud se nacházíme ve dvacátých letech 20. století a tvůrci ještě nemají k dispozici vedle obrazu i zvuk, který by jim značně usnadnil práci. Jedinou možností, jak zachytit slova v němém filmu, jsou titulky.

Dobrý voják Švejk je příkladem špatné adaptace nebo, řečeno slovy Štorcha-Mariena, *„notorickým důkazem špatného filmového díla"*.[294] Pokud se na něj pokusíme zaměřit optikou adaptační teorie Lindy Hutcheon, zdá se, že adaptátorům se nepodařilo plně využít možností filmové řeči. Každé médium má svá specifika. Literatura je ze své podstaty založena na slovech, na jejichž základě dochází ve čtenářově mysli k představování, vizualizaci recipovaného. U filmu by tomu mělo být obráceně – zrakové obrazy jsou verbalizované a získávají slovní významy.[295] Jak už bylo řečeno, základním prvkem Haškova románu je dvojznačnost. Nemožnost vizualizování dvojznačnosti (tedy její převod z modu vyprávění do modu ukazování) uvádí Hutcheon jako jedno z klišé, které se v různých adaptačních teoriích i mezi odbornou veřejností vyskytuje. Na několika příkladech potom dokládá, že to možné je,

293HOLÝ, Jiří – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. ISBN: 8071063088. S. 565.

294O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Haškův Dobrý voják Švejk. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 7 (březen), s. 94.

295HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945. S. 130.

ovšem připouští, že pouze velice obtížně a s využitím neobvyklých invenčních filmových postupů.[296] Na to tvůrci *Dobrého vojáka Švejka* však neměli na konci roku 1925 čas ani prostředky a nejspíš, jak se zdá, ani umělecké ambice. Ve svém filmu se zaměřili spíše na povrchní složku románu, tedy Švejkovy groteskní příhody a historky, a pokusili se je vizuálně zaznamenat.

Je ovšem otázkou, do jaké míry je možné *„mluvit obrazem“* ve filmové adaptaci takového románu, jako jsou *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války.* Z tohoto úhlu pohledu je jen pochopitelné, že Lamačův a Wassermanův snímek upadá do popisnosti, že zde *„triumfují titulky, citované většinou z knihy Haškovy a kdyby těch nebylo, nebo byly co nejúsporněji staženy, zůstal by film matný a nejasný, neboť děj sám o sobě je nepostačující“.*[297] Tříští se do epizod, jež jsou bez jasného dramaturgického záměru řazeny jedna za duhou, *„jen aby [režisér] docílil za silné pomoci mnoha titulků celovečerní metráže a vystříhá-li pak třeba polovinu filmu, nic to nevadí, protože film takový je jenom jako korálky na šňůře navlečené, na jichž množství nezáleží“.*[298] Navzdory tomu, co píše Štorch-Marien ve výše citovaném úryvku recenze, někteří publicisté dokonce vyjadřují i své přesvědčení, že je titulků ve filmu víc, než je potřeba. Ty potom, neorganicky včleňovány do jednotlivých epizod, zbytečně brzdí jejich dramatický rozvoj, kterého je v celém filmu už tak poskrovnu. O přemíře nápisů hovoří například i jedna z recenzí, která se mezi ostatními vymyká svým převážně pozitivním hodnocením: *„Ku podivu: tento film (...) je dobrý. A mohl býti ještě lepší, kdyby výrobci, scenárista či režisér nebyli zapomněli, že film není kniha a nerozsekali ho spoustou jalových a zbytečných titulků. (...) Ve filmu se má především h r á t a titulek je nezbytná a poslední nutnost, jíž se říká to, co se už jinak absolutně říci nedá. Ale je-li dobrá scéna a dobrá hra každou chvíli rušena titulkem (...) , nevíte zprvu, co si máte myslet, ale pak se upřímně dopálíte.“*[299] Autor píše, že takových titulků, které zdvojují to, co už bylo řečeno obrazem, je ve filmu více jak padesát. Protože se Lamačův film bohužel nedochoval a ve Fričově sestřihu z roku 1930 musely být nápisy do jisté míry upraveny[300], nelze dnes zjistit, zdali měl v tomto ohledu Bedřich Bělohlávek pravdu. Určité tendence, které se v Lamačově filmu projevovaly v nápisové oblasti, lze ovšem vyčíst i z torza snímku (lépe řečeno snímků), které je uložené v archivu. Dva a půl tisíce metrů negativu zaujímá dvě stě osmdesát jedna titulků (toto číslo nezhrnuje úvodní nápisy – název filmu, režii, námět, obsazení...) a to je mnoho. Pro srovnání,

296Tamtéž, s. 68–70.
297Tamtéž.
298Dobrý voják Švejk. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 7–8 (20. 2.), s. 5.
299BĚLOHLÁVEK, Bedřich. Dobrý voják Švejk. *Večerník Prava lidu* 17. 2. 1926, č. 39, s. 4.
300Osudy dobrého vojáka Švejka. *Národní osvobození* 22. 6. 1930, č. 170, s. 5.

o poznání delší Intolerance (o přibližně dvě hodiny stopáže) obsahuje „jen“ 330 mezititulků[301] nebo z domácího prostředí *Lucerna*, snímek přibližně shodné délky, jich má pouze 164. Bohužel nemáme k dispozici titulkovou listinu *Dobrého vojáka Švejka*, abychom mohli srovnat oba nápisy a určit, které byly dílem Lamače a jeho pracovního kolektivu a které popřípadě přidal autor nového střihu. Dochovala se však titulková listina druhé epochy, *Švejka na frontě*. Tento film, jak víme a jak bude ještě dokázáno, je také součástí onoho torza. Na základě komparativní analýzi této titulkové listiny a druhé části snímku (začíná titulkem s pracovním číslem 213 *A tak třetího dne na nástupišti pražského nádraží* -) lze potom říct, že mezititulků ve filmu, které se v obdobné podobě nevyskytují i na nápisové listině, je jen poskrovnu.[302] Můžeme tedy předpokládat, že mnoho nových mezititulků nebylo vloženo ani do první části snímku (zobrazenými scénami odpovídající *Dobrému vojáku Švejkovi*) a tudíž, že za jejich velké množství nese odpovědnost především Karel Lamač se scenáristou Václavem Wassermanem. Převážná většina z nich jsou titulky promluvové (226), a pokud se na ně zaměříme pozorněji, zjistíme, že téměř doslovně kopírují text Haškova románu. Početně stojí na druhém místě nápisy událostní a představovací (což je pochopitelné, přihlédneme-li k velkému množství postav). Z hlediska adaptačního jsou však neméně důležité titulky časového a prostorového určení, které umožňují divákovi zorientovat se v předloženém sledu obrazů a jichž je ve snímku také nezanedbatelné množství.[303]

Vedle přemíry titulků z dramaturgického hlediska poznamenal *Dobrého vojáka Švejka* velký zásah cenzury. Dobře si to uvědomovala i tehdejší filmová kritika. Ve scénách, které byly natočeny podle nejkontroverznější a nejdiskutovanější části prvního dílu Haškova románu, popisujícího Švejkovy příhody ve službě feldkuráta Katze, a které musely být na základě rozhodnutí cenzurního orgánu Ministerstva vnitra odstraněny, spatřovali největší dramatický filmový potenciál. *„...jen vystříháním censurou zakázané části s feldkurátem byl ochuzen film a onu část která dávala rušnost a větší filmovou možnost“*[304], píše Molas v *Českém filmovém světě*. Zatímco pak jedni vidí v této vystřižené části snímku příčinu toho, proč je *„architektonicky hra přímo zoufale labilní“*[305], jiní cenzurnímu zásahu s přihlédnutím ke

301MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu.* 1. vyd. Praha: Karolinum, 1993. 173 s. S. 85–100 (*Jazyk v němém filmu*), s. 89.

302Například se jedná o „spojovací“ událostní titulky (spojují jednotlivé sekvence, Švejkovy příhody), označené pracovními čísly 268 a 269: *Nový kanonenfutr došel konečně na frontu – zatím nebylo tak zle* a *U kuchyně nebylo o zábavu nouze*.

303Funkční diferenciace a platnost nápisů převzata z MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu.* 1. vyd. Praha: Karolinum, 1993. 173 s. S. 85–100 (*Jazyk v němém filmu*), s. 88–92.

304Z. M. [MOLAS, Zet] Dobrý voják Švejk. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 2 (březen), s. 12.

305O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Haškův Dobrý voják Švejk. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 7 (březen), s. 94.

způsobu dramatické výstavby filmu jako celku nepřikládají až takový význam. *„Tak také ve Švejkovi zakázala censura takřka celý konec (švejkovy trampoty s feldkurátem), ale nevadí to. Kdyby censura zakázala i orgie u nadporučíka Lukáše, byl by film končil prostě ještě dříve,“*[306] doplňuje autor recenze v *Českém filmovém zpravodaji* zde už citovanou myšlenku, v níž jednotlivé Švejkovy příhody přirovnává ke *korálkům na šňůrce*.

Protože máme k dispozici originál cenzurního lístku filmu *Dobrý voják Švejk,* můžeme si konkrétně říci, co tehdejší konzervativní cenzura nebyla ochotná ve snímku akceptovat. Uvedené pod číslem jedna to byly *„všechny scény, v nichž vystupuje polní kurát Katz, a to nejen v kapli garnisonního vězení, nýbrž také ve svém bytě, ve společnosti důstojníků a mladých děvčat ležící na zemi před domem, nesen Švejkem na zádech a sedící ve fiakru, se všemi nápisy k těmto scénám se vztahujícími“*.[307] Že rozhodnutí cenzurního orgánu o nevhodnosti této části snímku patrně nekonvenovalo s názory velké části společnosti, dokládá jeden ze článků Večerního Českého slova.[308] Byl publikován ještě před plánovanou premiérou *Dobrého vojáka Švejka* a kromě textu je jeho součástí i unikátní fotografie z jedné z posléze zakázaných scén. Je na ní zachycen Karel Noll jakožto voják Švejk, nesoucí na zádech zjevně společensky znaveného muže. Že se jedná o feldkuráta Katze, jehož ztvárnil Theodor Pištěk (bohužel však nemohl být jeho výkon v této roli plně doceněn), to se dozvídáme z doprovodného textu. Podle autora není tato scéna nemravná, obscénní ani nevhodná, *„jest to jedna z oněch nesčíslných veselých scén, které vyvolávají nepřetržitý smích“*.[309] Protože by však cenzura neplnila svůj účel, kdyby se řídila principem *co společnost chce a snese* (naopak cílem cenzury je ponechat pouze to, *co je pro společnost dobré*, lépe řečeno vyřadit to, co není), tyto scény útočící na hodnotový systém starého režimu a jeho klerikální pseudomorálku musely být odstraněny. Stejně jako další obscénnosti, které se v původní verzi snímku objevily. Pod čísly dvě až pět jsou na cenzurním lístku popsány jiné čtyři scény, s nimiž by film nebyl připuštěn k promítání. Z pohledu dnešního diváka, uvyklého na filmový naturalismus, se to, co bylo před více jak osmdesáti lety prudérními cenzory zakázáno, jeví spíše komické. Stojí za to si některé zapovězené „erotické“ scény ocitovat. Nemravnou byla například *„scéna jak ve společnosti důstojníků jedna dívka tančí na stole /viděti jest pouze její nohy/“*, sekvence, *„jak pí. Wendlerová v županu leží na pohovce a vybízí Švejka, aby si k ní přisedl“* nebo scéna, *„jak pí. Wendlerová jest ve vaně a Švejk dívá se klíčovou dírkou na ni, přičemž rukou dělá zvláštní posunky“*.[310]

306Dobrý voják Švejk. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 7–8 (20. 2.), s. 5.
307NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 224.
308Jak feldkurát musil platit alimenty. *Večerní České slovo* 8. 2. 1926, č. 31, s. 1.
309Tamtéž.
310NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 224.

Překvapivé je, že cenzurní lístek je podepsán a vydán 15. února 1926. Jak však víme, premiéra snímku *Dobrý voják Švejk* se uskutečnila už v pátek 12. února, přičemž slavnostní předvedení v pražském kině Hvězda se podle původních plánů mělo uskutečnit ještě o několik dní dříve, 9. února. Právě kvůli zásahu z Ministerstva vnitra k tomu však nedošlo.[311] Jak je možné, že Gloriafilm mohl ohlásit premiéru, aniž by předtím nechal film projít obvyklým cenzurním schvalovacím procesem? Žádná literatura ani prameny nám odpověď na tuto otázku neposkytují. Na základě informací, které o vzniku snímku máme, však můžeme usoudit, že *Dobrý voják Švejk* vznikal v takovém spěchu, že na předložení filmu cenzurním orgánům jednoduše nezbyl čas. Pokud byl natáčen během tří lednových týdnů roku 1926, probíhaly na něm laboratorní práce patrně do posledních chvil před premiérou.

Jediným, co bylo ve snímku filmovými publicisty přijato bezpodmínečně kladně a co patrně nebylo negativně ovlivněno rychlým průběhem natáčení, byly herecké výkony. Mezi herci ve vedlejších rolích, v rolích tzv. figurek, kteří byli v českém filmu tohoto období hodnoceni obecně velice dobře, vyčníval Karel Noll v hlavní roli Josefa Švejka. Podle mnohých jej ztvárnil nezapomenutelným způsobem. Filmoví historikové dokonce s odstupem let říkají, že zachycení jeho vynikajícího hereckého projevu na filmový pás je jedinou zásluhou Lamačova *Dobrého vojáka Švejka* pro československou kinematografii, potažmo pro filmové umění.[312] Jejich hodnocení je možná do jisté míry ovlivněno skutečností, že voják Švejk v adaptaci Haškova románu byl jednou z posledních příležitostí, v níž se Karel Noll objevil na filmovém plátně. Několik měsíců po dokončení poslední „švejkovské“ filmové adaptace tento herec zemřel (premiéra *Švejka v civilu* se uskutečnila 23. září 1927, Noll umírá 28. února následujícího roku[313]). Rolí Švejka se však stal nesmrtelným. Na několik dalších desetiletí (do Steklého filmových adaptací téhož románu v padesátých letech, kdy se na jeho místo dostal Rudolf Hrušínský) byl jeho zjev v mysli nejširší veřejnosti fyzickým zpodobněním literární postavy Josefa Švejka. To ovšem publicisté na začátku roku 1926 ještě tušit nemohli.

Karel Noll byl dozajista jednou z nejvýznamnějších příčin (vedle oblíbenosti samotného Haškova románu), proč byl film nakonec tolik úspěšný u publika. Jistě to předpokládala i společnost Gloriafilm, když jej pro film do hlavní role angažovala. Patrně si však také uvědomovala, že jiná alternativa v tomto případě ani nebyla možná. *„Je možno se vmysliti do*

311ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 469–470.

312BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. S. 113–114.

313HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 180.

toho, že by Švejka nehrál jeho skutečný realisátor Karel Noll?"[314], píše po hercově smrti Kujal na stránkách *Českého filmového zpravodaje*. Jeho slova však dozajista platila už i v rovce 1925. Noll měl s postavou Švejka dlouholetou zkušenost už z prken divadelního jeviště. Vedle toho, že se jeho pojetí Švejka (jako *„zavalitého mrňousa, důvtipného, prohnaného a vyzbrojeného určitou dávkou lidové, místy až obhroublé zlomyslnosti"*) už v této době stalo do jisté míry autoritativní a založilo tradici, která se v pozdější době objevovala v mnoha dalších, i zahraničních adaptacích Haškova románu[315], mu více jak čtyři roky s touto postavou daly jistotu v gestech, pohybu i mimice a očekávalo se, že ji přenese i na filmové plátno. Neopomenutelnou příčinou, proč byl pro roli Švejka nejen ve filmu zvolen právě Noll, byla jeho podobnost s touto postavou, jak ji vyobrazil ilustrátor *„Osudů dobrého vojáka Švejka"* Josef Lada. Z dostupné literatury jednoznačně nevyplývá, jestli byl Noll jako představitel Švejka vybrán i pro divadlo na základě Ladových kreseb. Pravděpodobněji se však jeví varianta, že se věci seběhly v opačném pořadí. Tedy, že herec nejprve na jevišti vystoupil před diváky a až poté, na základě jeho vizuálního vzhledu, vznikly ilustrace k Haškovu románu. Ladův Švejk se totiž poprvé objevuje až v jeho třetím publikovaném svazku, přičemž k divadelní adaptaci došlo záhy poté, kdy začal být seriál vydáván.[316]

Vůbec první dramatizace tohoto románu se datuje do roku 1921 a probíhala souběžně s jeho postupným vydáváním. A není náhodou, že k ní došlo na jevišti Revoluční scény. Zakladatelem a ředitelem tohoto nového moderního divadla (založeno byla v poválečném období, svůj provoz zahájilo 3. září) byl Emil Arthur Longen[317], *„umělec z anarchistického okruhu Haškova a Gellnerova"*.[318] Že se Longen s Jaroslavem Haškem skutečně znal a že právě on dal podnět k dramatizaci jeho *„Osudů"*, to vyplývá i ze vzpomínky Václava Wassermana.[319] Podle ní ke všemu došlo k večeru *„jednoho větrného dne"*, kdy se oba muži potkali v jedné z pražských ulic a poté se společně odebrali do domu manželů Longenových. Zde pak vznikla myšlenka, jak skvělý by byl Karel Noll, v té době jeden z herců Revoluční scény, právě v roli Haškovy postavy Švejka. Ještě týž večer se začala připravovat divadelní

314KUJAL, Quido E. Karel Noll zemřel. *Český filmový zpravodaj* 8, 1928, č. 9 (3. 3.), s. 2.

315BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. S. 114.

316ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. ISBN: 802000782. S. 269.

317Emil Arthur Longen (1885–1936). Byl to herec, režisér, malíř, spisovatel a dramatik. Všestranný umělec a příslušník pražské Bohémy. Působil v cirkusu, v kabaretech i varieté. V roce 1920 založil Revoluční scénu, v roce 1923 pak s Vlastou Burianem divadlo Rokoko. Napsal řadu filmových scénářů, v mnoha filmech i hrál. (HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 151.)

318ČERNÝ, František – SCHERL, Adolf (red.). *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace.* 1. vyd. Praha: Academia, nakladatelství ČSAV, 1983. 706 s., s. 51.

319WASSERMAN, Václav. *Karel Noll*. In WASSERMAN, Václav (ed.). *Průkopníci čs. kinematografie IX.: Cesta české filmové veselohry.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 54–60.

hra na motivy Haškova románu a jejím autorem měl být sám spisovatel. Ten podle Wassermana po večeři u Longenových usedl ve svém pokoji č. 7 v hotelu Adria (nacházel se na Václavském náměstí a v jeho suterénním sálku sídlila Revoluční scéna) k práci a předsevzal si, že odtud neodejde, dokud nenapíše dvě stě stran. Do jaké míry se Hašek na dramatizaci skutečně podílel, není ovšem vůbec jisté. I Wasserman si v další části textu protiřečí. Píše totiž, že Hašek diktoval zpaměti epizody a Longen podle nich dramatizoval.[320] Další literatura uvádí, že autorem této divadelní adaptace byl výhradně E. A. Longen a zhostil se jí dokonce bez vědomí a k údivu autora. Ten prý totiž, jak už víme, prodal veškerá práva na dramatizaci Antonínu Fenclovi.[321] Ať tak či tak, právě přes Longenovu jevištní podobu románu *„Osudy dobrého vojáka Švejka“* se Karel Noll stává slavným a jako živoucí Švejk se dostává do povědomí veřejnosti. Hra, napsaná na základě první části románu, byla představena pod názvem *Dobrý voják Švejk ve světové válce* ve třech premiérových představeních během tří večerů 22. října, 12. listopadu a patrně 10. prosince 1921.[322] Jak to bylo dál, na to opět vzpomíná Václav Wasserman: *„V dokonalé interpretaci Nollově byl hrán Švejk v Revoluční scéně; a zůstal na repertoáru i tehdy, když Revoluční scéna změnila umělecké vedení i firmu*[323]*: v divadle ´Adria´ i ´Apollo´(stále jeden lokál) se hrál Švejk do roztrhání. Nebyl sice už tou sensací, jako na začátku, kdy i obecenstvo zasahovalo do děje.“*[324] Přestože pro dramatizaci byl Haškův román v této době určitě vhodnější než pro filmovou adaptaci, zaznamenal obrovský úspěch v obou podobách. Proč?

Jedním z faktorů, proč Haškův román byl a je tolik populární, je dozajista jeho lidovost. Vhodná pro něj proto byla i lidová Revoluční scéna, o jejíž kabaretnost a nekonzervativnost Longen usiloval.[325] V době, kdy román začal seriálově vycházet, nebyl dokonce vnímán jako dílo, jímž by se měla seriózní kritika vůbec zabývat. Protože jej knihkupci odmítli vydávat jako vulgární a nevhodný, museli náklad prvních výtisků financovat soukromí investoři, většinou Haškovi přátelé. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* jsou jednou z

320Tamtéž, s. 57.

321K této dramatizaci pak skutečně došlo a Fenclova jevištní úprava se hrála nejdéle. (ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. ISBN: 8020007822. S 267.)

322ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. ISBN: 8020007822. S. 267.

323V únoru 1922 divadélko Revoluční scéna zaniká. Odchází z něj i Longen, po němž umělecké vedení scény přebírá Antonín Fencl. Dochází k přejmenování divadla na Divadélko Adria. Fencl zde pokračuje v dalších adaptacích „Švejka“. V roce 1923 se z Adrie stává Apollo. (ČERNÝ, František – SCHERL, Adolf (red.). *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace.* 1. vyd. Praha: Academia, nakladatelství ČSAV, 1983. 706 s., s. 52–54, 642)

324WASSERMAN, Václav. *Osudy dobrého vojáka Švejka na divadle a ve filmu.* In WASSERMAN, Václav (ed.). *Průkopníci čs. kinematografie IX.: Cesta české filmové veselohry.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 61–68.

325ČERNÝ, František – SCHERL, Adolf (red.). *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace.* 1. vyd. Praha: Academia, nakladatelství ČSAV, 1983. 706 s., s. 51.

prvních literárních reakcí na právě ukončenou válku. Jako by v nich autor vystihl pokřivený obraz světa, který se v tehdejší době rozprostíral v myslích celé veřejnosti. Zmar a zklamání, rozpad veškerých hodnot, ke kterým bylo vzhlíženo v jiném, předválečném světě, odmítnutí vyššího řádu, autority, která umožnila uvrhnout svět do válečného běsnění. Z takovýchto pocitů, které sdílí s tisíci dalšími, se Hašek ve svém románu vypisuje. Ovšem nepřímo, vše se skrývá v dvojznačnosti, vyjádřené všudypřítomným humorem a ironií. Právě kvůli formě, v jaké je *„otřesné svědectví o světě“*[326] zpracováno, trvalo kritikům dlouho, než si k němu našli cestu a ocenili jeho význam. Mezi prvními byl Ivan Olbracht.[327] Ten označil Švejka za nový literární typ srovnatelný například s donem Quijotem, Hamletem, či Faustem[328], přitom se jednalo o typ výhradně český, kterého Hašek *„složil ze set a tisíců postav stejné ražby, navštěvujících lokály a výčepy od toho U Kalicha až k onomu V čubčím háji“.*[329] Což nás obloukem vrací zase na začátek, k oblíbenosti této postavy pramenící z její lidovosti, z toho, že do ní Hašek implantoval kus každého obyčejného Čecha.

Haškův román byl v roce 1921 vyjádřením protiválečných nálad ve společnosti. Určitě by ale nebyl tehdy ani dnes tolik populární, kdyby se v něm neskrýval určitý prvek nadčasovosti, něco, co je schopné vnitřně zasáhnout čtenáře (potažmo diváky) bez ohledu na časové a geografické hranice. Román verbalizuje jedno z velkých témat 20. století, které se zejména po první světové válce stalo velice aktuálním. Jedná se o vztah mezi člověkem a státem, o míru podřízení se autoritě. Autoritě, která je k obyčejnému lidskému životu lhostejná. V románu je představována vojenskými oficíry, jejichž surovost se projevuje ve vyhrocené atmosféře války. Jde však jen o zástupný příklad jiných, stejně krajních situací. Švejk je pak vyobrazením víry, že této surovosti lze čelit. Proti strnulým mechanismům moci vystupuje tento hrdina hravostí a tvořivostí, nekonečnými osvobozujícími komickými výstupy a historkami.[330]

4.3 Film *Švejk na frontě*

326ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. ISBN: 8020007822. S 266.

327Ivan Olbracht (1882–1952). Syn Antala Staška, český spisovatel a novinář, mj. i autor námětů k několika filmům, např. *Marijka nevěrnice* (1934, Vladislav Vančura). Po druhé světové válce byl politicky činný, stal se předsedou rozhlasového oddělení Ministerstva informací. (HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s. S. 185.)

328HOLÝ, Jiří – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. ISBN: 8071063088. S. 566.

329WASSERMAN, Václav. *Karel Noll*. In WASSERMAN, Václav (ed.). *Průkopníci čs. kinematografie IX.: Cesta české filmové veselohry.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 56–60.

330HOLÝ, Jiří – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. ISBN: 8071063088. S. 564–565.

O tom, že tato tematika byla i v roce 1926 stále živá a její vyjádření (tj. humorem, komickými výstupy) nanejvýš divácky atraktivní, vypovídá obrovský úspěch, který Lamačův *Dobrý voják Švejk* i přes zjevné nedostatky ve zpracování zaznamenal. Důkazem je i to, že za necelých osm měsíců bylo zhotoveno pokračování (k cenzuře byl film předán už v září 1926, neoficiální premiéru měl potom 1. října v kině Hvězda[331]), které vstoupilo do distribuce pod názvem *Švejk na frontě* (1926). Bylo by téměř podnikatelským zločinem, kdyby Gloriafilm nevyužil takového obchodního potenciálu, jaký „švejkovský" námět měl, diváci druhou epochu přímo vyžadovali: *„Obecenstvo jej* [Dobrého vojáka Švejka] *nadšeně přijalo (bylo slyšeti poznámky: škoda, že už je konec). Pokračování tohoto filmu přeje si obecenstvo i biografisté..."*[332]

Snímek byl publiku oficiálně premiérově předváděn v týdnu od 15. do 21. října 1926 ve třech filmových palácích Hvězda, Kapitol a Koruna. Ačkoliv jej poté v následujících šesti týdnech promítalo ještě dalších pět menších biografů ve vnitřní Praze[333], což ukazuje na dobrou návštěvnost při premiéře, byl *Švejk na frontě* z pohledu filmových historiků spíše zklamáním.[334] V jakém smyslu a co je k takovému soudu vedlo, to není příliš zřejmé. Pokud měli na mysli uměleckou kvalitu snímku, z dobových recenzí takovýto soud jednoznačně nevyplývá. V jedněch jsou sice filmu vytýkány chyby, které vyplývají ze špatné volby námětu a jeho ledabylého zpracování, jiné jsou oproti tomu až překvapivě pochvalné. Jejich autoři od pokračování *Dobrého vojáka Švejka* očekávali mnohé, avšak nikoliv nemožné. Převažovalo u nich přesvědčení, že Lamač je natolik schopný režisér, že dokáže vyrobit alespoň částečně filmový snímek i podle naprosto nefilmové předlohy: *„...jakkoliv jest sujet poněkud povídavý, mohl by přece jenom druhý díl býti filmovější. Lamač to dovede, ale ne za tři neděle rekordní film"*[335]*,* píše například Zet Molas v Českém filmovém světě. Na zhotovení *Švejka na frontě* měli režisér, scenárista a ostatně i výrobní společnost o poznání více času než tomu bylo v případě předchozího filmu. Natáčení patrně započalo ihned poté, co se naplnil předpoklad dobré prodejnosti a výdělečnosti první epochy „Švejka", v březnu 1926.[336] Jak víme, snímek byl potom dokončen někdy v září, tedy po půl roce, což poskytlo tvůrcům dostatek prostoru

331Co nového v českém filmu. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 38–39 (9. 10.), s. 6.

332Z. M. [MOLAS, Zet] Dobrý voják Švejk. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 2 (březen), s. 12.

333ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 472, HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 65.

334ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1899–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 472, BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945).* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 116.

335Z. M. [MOLAS, Zet] Dobrý voják Švejk. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 2 (březen), s. 12.

336Štorch-Marien ve své recenzi v březnovém vydání *Rozprav Aventina* uvádí, že Švejkovy vojenské zkušenosti budou zachyceny *„až ve druhém díle, jenž se natáčí"*. (O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Haškův Dobrý voják Švejk. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 7 (březen), s. 94.)

pro jeho co nejdokonalejší dramaturgické i technické zpracování. Otakar Štorch-Marien měl za to, že toho dokázali plně využít. Podle něj druhá epocha „Švejka" znamenala ve srovnání s tou první obrovský pokrok. *„Scény vystupují jedna z druhé, Noll je znamenitý jako podšitý blbeček Švejk, režie se nerozpatlává a nerozšlapává jednotlivé scény do nevkusu, jak tomu bylo u dílu I. a vlastně možno říci, že (...) je to v mezích možnosti dobře udělaný obrázkový doprovod k titulkům. (...) Jest spravedlivě konstatovati, že vše a lépe to již skoro udělat nešlo".*[337] Z této citace jasně zaznívá, z jakého úhlu pohledu publicista film hodnotil. *Švejk na frontě* je podle jeho názoru dobrým filmem, ale pouze ve srovnání s *Dobrým vojákem Švejkem* a s příhlédnutím k povaze literární předlohy, s níž museli tvůrci scénáře pracovat. Jiným způsobem na snímek pohlíží František Vodička. Ten nehodlá omlouvat špatný film nevhodným syžetem už jen z toho důvodu, že jeho výběr byl ovlivněn výhradně obchodní zájem výrobní společnosti. Lamač podle něj při natáčení dokonce hřešil na popularitu Haškova románu a neudělal pro uměleckou kvalitu snímku vše, co mohl. *„Celý film trpí nedstatkem děje (jako každý film na epochy) a následkem toho rozvláčností. Tu a tam mihne se sice dobrý scenický nápad, ale to je všechno".*[338] Názory obou citovaných publicistů se pak diametrálně liší v tom, která z obou „švejkovských" adaptací je lepší. Štorch-Marien se jednoznačně přiklání ke druhé v pořadí, Vodička oproti tomu říká, že *„úspěch II. epochy zůstává za první"*. Nenechme se zmást, že mám na mysli úspěch z hlediska finančního zisku, hned vzápětí totiž dodává: *„...ale udělá jistě dobrý obchod".*[339]

Právě obchodní hledisko (lépe řečeno neúspěch) mohlo vedle uměleckého zpracování zavdat příčinu hodnotit *Švejka na frontě* ve zpětném pohledu jako zklamání. Jak vyplývá z novinových článků a jiné dobové dokumentace, Gloriafilm do filmu patrně vkládal příliš velké naděje, které se nakonec ukázaly jako nereálné. Společnost na základě úspěchu *Dobrého vojáka Švejka*, který byl s ovacemi promítán i ve Vídni, kde byl *„hrán nepřetržitě několik týdnů, celkem v 60 biografech"*[340], předpokládala vynikající návštěvnost i u jeho pokračování. Proto se do jeho výroby nezdráhala vložit velké finance, *„rozpočet na tento film byl překročen o 100 tisíc Kč".*[341] Aby se náklady firmě vrátily, bylo nezbytné *Švejka ne frontě* prodat i do zahraničí. Kromě Rakouska, kde byl dokonce uveden už s předstihem, v září 1926[342], měl být exploatován i do jiných evropských zemí, přímo se mluvilo například o

337O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Švejk na frontě. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 3 (21. 10. 1926), s. 35.
338vo. [VODIČKA, František] Švejk na frontě. *Kino* 1926, č. 3 (8. 10.), s. 6.
339Tamtéž.
340[GLORIAFILM uvádí II. epochu...] *Kino* 1926, č. 2 (1. 10.), s. 5.
341Švejk na frontě. *Film* 6, 1926, č. 10 (1. 10.), s. 10.
342Švejk na frontě. *Film* 6, 1926, č. 9 (1. 9.), s. 10.

Německu.[343] Propagační periodikum *Film*, tiskový orgán Svazu filmového průmyslu a obchodu, se sice nejednou zmiňuje o obrovském ohlasu, který nový Lamačův film doma i v Rakousku zaznamenal (*„Druhou epochu Švejka hrají největší kina ve Vídni: Busch a Maria Theresienkino, s úspěchem, jaký žádný jiný film zde nedocílil“*[344]), kromě zmínky, že *„průlom je již učiněn“* a že *„dnes je to veselohra, zítra to může být drama, které pronikne do civiny“*[345], žádné další potvrzené zprávy o úspěchu tohoto filmu jinde za hranicemi Československa však nemáme. I kdyby v tomto ohledu ne zcela naplnil očekávání produkční společnosti, slávu, kterou si vydobyl u vídeňského publika, nelze marginalizovat. Pořád se jednalo v podmínkách české kinematografie dvacátých let o úkaz – úspěšné představení domácího snímku na jakémkoliv zahraničním trhu bylo v této době ojedinělé. Pokud tedy vůbec můžeme hovořit o neúspěchu, jedná se v tomto případě pouze o neúspěch relativní. Předpokládaný finanční zisk, který se pochopitelně odvíjel i od výše počáteční investice, byl natolik přehnaný, že ho nemohlo být dosaženo.

4.4 Adaptace *jako adaptace*

V této části kapitoly zaměříme pozornost na konkrétní adaptační postupy Karla Lamače a Václava Wassermana při převodu Haškova románu do podoby filmového média. V prvé řadě bude nutné rekonstruovat obsah obou snímků, k čemuž nám kromě filmových materálů dopomůže zejména soudobá dokumentace, archivní prameny (mezi nimi budou mít opět nejvýznamnější místo cenzurní lístky a titulkové listiny) a pochopitelně tehdejší filmová publicistika.

K problematice filmových materiálů už bylo řečeno, že jediné, co se dodnes dochovalo ze dvou filmových adaptací *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* je pravděpodobně pouze část střihového snímku, který na základě tří prvních němých „švejkovských“ filmů (patří sem i Innemannovo pokračování Švejk v ruském zajetí) vytvořil Martin Frič. A právě on bude ztěžejním pramenem pro rekonstrukci *Dobrého vojáka Švejka*. Zatímco pro všechny tři zbylé „švejkovské“ filmy němého období máme k dispozici i nápisové listiny, soupis titulků tohoto snímku se bohužel nedochoval. Jak záhy uvidíme, právě ony jsou při

343Gloria Film. *Film* 6, 1926, č. 9 (1. 9.), s. 4.

344[Druhou epochu Švejka...] *Film* 6, 1926, č. 11 (1. 11.), s. 7. O úspěchu Švejka na frontě ve Vídni se zmiňuje ve svém textu i Kujal, který byl v té době, na podzim 1926, v Rakousku právě přítomen (byl pozván na natáčení Lamačova *Velblouda uchem jehly*). *„Celá Vídeň mluvila v těch dnech jen o Švejkovi a jeho znamenitém představiteli Nollovi. Všechny vídeňské večerníky přinesly Nollovy fotografie a články o originelním filmu, který musí celá Vídeň spatřiti.“* (KUJAL, Quido E. Karel Noll zemřel. *Český filmový zpravodaj* 8, 1928, č. 9 (3. 3.), s. 2.)

345Tamtéž.

podrobnějším badatelském výzkumu schopny zcela konkrétně postihnout a ilustrovat děje, které se kdysi odehrávaly na filmovém plátně.

Z lakonického líčení cenzurního lístku, zachycujícího kostru příběhu *Dobrého vojáka Švejka*, vyplývá, že epizody, které se zde odehrávají, jsou převzaty pouze z prvního dílu Haškova románu. To je ovšem taky téměř jediná informace, kterou čtenář z daného textu může získat. Dozvídáme se z něj, že hlavní postavou cenzurovaného filmu je jakýsi Švejk, obchodník se psy, který je záhy po vypuknutí války zatčen a odveden do blázince. Poté je volán k vojenské prohlídce, je zavřen do vojenského vězení a stane se sluhou nadporučíka Lukáše. Po nějaké době pro něj ukradne psa, jehož majitelem byl původně plukovník Kraus, což má za následek, že jsou oba, jak Švejk, tak Lukáš, odveleni na frontu. Úsečnost, s jakou je text sepsán, je možná dána tím, že úředník ministerstva vnitra, který měl na starosti filmovou cenzuru, nebyl žádný literát. Možná ale také, což je pravděpodobnější, odpovídá formě cenzurovaného snímku, jeho nedějovosti a epizodnosti, o čemž však už byla řeč.

Pokud text, obsažený na cenzurním lístku porovnáme s archivním filmovým materiálem, zjistíme, že zde nejsou ani zdaleka popsány všechny Švejkovy příhody, které Lamač s Wassermanem ve svém filmu zachytili. I ve třiceti osmi minutách, které nám z *Dobrého vojáka Švejka* zůstaly (ve třicáté deváté minutě dochovaného střihového snímku odjíždí Lukáš se Švejkem vlakem do Budějovic, čímž začíná druhý díl Haškova románu) se toho odehrává daleko víc. Lamač nechává diváka vstoupit do děje ve chvíli, kdy se mezi širokou veřejnost rakouského mocnářství roznese zpráva o zavraždění arcivévody Ferdinanda. Ještě předtím, než jej seznamuje s ústřední postavou celého příběhu, se Švejkem, představuje mu horlivého detektiva Bretschneidera, reprezentanta císařské byrokratické a správní ústřední moci. Jako by tím bylo předesláno, že jen absurdnost, která se projevuje například v systému kontroly jedince státem, je schopná zplodit člověka, jako je Josef Švejk. Ten je zachycen už ve druhé scéně snímku. Jak už bylo řečeno, tato postava nelze charakterizovat už proto, že jeho nitro nebylo účelově vykresleno už samotným Haškem. Tato scéna proto neříká, jaký Švejk doopravdy je (jak tomu často bývá při představování postavy, s níž by se měl divák identifikovat), ukazuje pouze vnější atributy, které mají Švejka recipientovi přiblížit. Jako první se na obrazovce objevuje velký detail masírovaného kolena (revma) a hned po něm záběry na psy v klecích (obchod se psy), o jejichž významech nás nenechá na pochybách doprovodný vysvětlující titulek. Zároveň je představen i Švejkův ústřední povahový rys - hloupost či vychytralost. Právě tato nejednoznačnost, která je charakteristická pro celý Haškův román a přechází i do Lamačova snímku, znemožňuje Švejka skutečně poznat. Opravdu neví, jakého Ferdinanda má paní Müllerová na mysli, když náhle vběhne do pokoje

a zděšeně mu sděluje novinu o jeho zastřelení? Nebo je to cynik, který svou nevědomost a hloupost pouze hraje? Divákova nejistota je v tomto ohledu posílena hned v následující sekvenci. Švejk odchází do hospody U Kalicha, snad aby nově nabytou informaci prodiskutoval s místním osazenstvem, narazí však pouze na Bretschneidera. Ačkoliv všichni dobře ví, že by před tímto mužem měli držet jazyk za zuby (a díky úvodní scéně to ví i diváci), Švejk řekne vše, co mu přijde na mysl. Tím si vysloužení zatčení a odvod do vyšetřovací cely. Že však není ani zdaleka jediný, komu se podobná událost přihodila, to je ozřejměno záhy. Ve vazbě se kromě něj nachází i hostinský Palivec, kterého jsme předtím viděli ze stěny svěšovat obraz Františka Josefa, protože na něj *„sraly mouchy“* (tato scéna se v literární předloze neodehrává, o události se zde pouze mluví; je tedy výhradně filmová) a řada dalších zatčených velezrádců, kteří začnou vyprávět své příběhy. Ty mohou být pochopitelně zachyceny pouze v titulcích (pokusit se o to pomocí filmového obrazu by bylo zhola neproveditelné), proto jakožto diváci vidíme pouze několik nešťastně gestikulujících mužů v temné špinavé místnosti. Od této chvíle projevuje Švejk svou vychytralost (hloupost, nevinnost) v každé následující epizodě. Po výslechu je předveden ke komisi soudních lékařů, kterou je shledán duševně chorým, což jej zachrání před dlouholetým vězením. Pár dní pobude v blázinci a poté je znovu jeho psychický stav přezkušován lékaři. Ti, aby se ho zbavili, jej tentokrát označí za simulanta a Švejk je propuštěn na svobodu. Jak už je z tohoto úvodního popisu patrné, celé vyprávění se projevuje značnou dávkou nesouvislosti a nekoherentnosti. Sekvence mají jen vzdálenou logickou návaznost a bez znalosti literární předlohy by se diváci v ději patrně ztráceli. Po odchodu z blázince je Švejk zachycen v řadě dalších scén, jejichž jediným společným rysem je grotesknost, nevyplývající ani tak z vizuálního zpodobení, jako spíše z bujného slovního doprovodu. Titulky se v tomto snímku nejednou snaží nahradit mluvenou řeč a dokonce suplují nepostradatelné dialogy tím, že jsou rozloženy do několika na sebe navazujících nápisů, čímž simulují přirozené plynutí řeči (Mareš takovýto způsob zachycení mluvené řeči v titulcích nazývá celostní a jedná se podle něj o nejvyšší stupeň, který se v kinematografii vyskytuje[346]). Je však nutné si nad to položit otázku, jestli ona komičnost, která vzbuzovala pobavení diváků a zajistila snímku obrovský úspěch, přirozeně vyplývala ze součinnosti jeho obrazové a doprovodné slovní složky, nebo jestli příčinou a zároveň podmínkou humorného vyznění zobrazovaných situací byla obeznámenost s Haškovým románem, která dodávala událostem vnitřní významovou soudržnost. Jednoznačnou odpověď na tuto otázku nelze prozatím zodpovědět především z

346MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu.* 1. vyd. Praha: Karolinum, 1993. 173 s. S. 85–100 (*Jazyk v němém filmu*), s. 92–93.

toho důvodu, že se nedochovala úplná kopie *Dobrého vojáka Švejka*. Na základě segmentu, který však máme k dispozici, je třeba přiklonit se spíše k druhé variantě.

Ve filmu zřejmě není zachyceno vše, co je obsaženo v adaptovaném textu. Epizody, které však byly vybrány jako vhodné ke zfilmování, jsou, co se týče dějových prvků, až pozoruhodně shodné se Švejkovými příhodami v prvním dílu Haškova románu. Jako pohyblivý obrázkový doprovod knihy potom působí scéna, kdy Müllerová za doprovodu davu lidí veze svého podnájemníka na cukrářském vozíku k odvodu, sekvence, v níž se Bretschneider snaží dopadnout Švejka lstí a předstírá, že má zájem o koupi psa, nebo v níž hlavní postava považovaná odvodní komisí za simulanta tráví několik dní v lazaretu a komplikuje život vojenskému lékaři Grünsteinovi. K pozorovatelným změnám došlo pouze v jednotlivostech a stála za nimi převážně filmová cenzura. Ta způsobila, že některé podle ní nemravné scény se ve snímku vůbec neobjevily anebo byly upraveny tak, aby proti křesťanské etice žádným způsobem nevystupovaly. Ve většině případů se jednalo o cenzuru klasickou. Po předložení snímku ke kontrole úředníkům Ministerstva vnitra musely být vystřiženy zejména záběry týkající se nespoutaného života vojenského oficíra nadporučíka Lukáše. Švejk k němu přichází do služby po pobytu v nemocnici a ve vojenském garnizonu. Neorganická návaznost, která je mezi těmito událostmi více než zřejmá, ovšem výjimečně nepadá na vrub scenáristovi ani autorovi adaptovaného textu Jaroslavu Haškovi. Oba dva je totiž propojují Švejkovou službou u Otto Katze. Feldkurát si vojáka z garnizonu pro jeho prostoduchou čistotu, díky níž se při Katzově kázání rozpláče, osobně vyžádá. Scény, v nichž ovšem vystupuje Katz, nenapravitelný pijan, záletník a zároveň Boží služebník, byly naprosto nepřípustné, a aby mohl být snímek vůbec promítán, byly do poslední odstraněny. Už bylo řečeno, že právě tato část knihy je jednou z mála, která v sobě obsahuje určitý dramatický potenciál. A ten pravděpodobně vedle jiného (atraktivnosti tohoto pikantního tématu a rozruchu, který zaručeně vyvolá) vysvětluje to, proč byla do filmu zařazena, i když o její průchodnosti skrz cenzurní opatření pochybovalo už samotné vedení Gloriafilmu. *„Hugo Haas musí hrát feldkuráta Katze“*, říká ve vzpomínce Wassermana Šťastná, *„ale oni nám ho nepovolej, protože by se faráři bouřili. To nemůžeme riskovat – dráždit křesťany – vždyť i tak ztratíme, že mládeži to nebude přístupno! Ale Haase oznámíme, bude to ohromná reklama, protože to určitě zakážou.“*[347]

Až po službě u Katze je tedy Švejk na doporučení přidělen nadporučíku Lukášovi, což divákům zprostředkovává už i Lamačův snímek. Vizualizován je bujarý večírek, při němž sice

347WASSERMAN, Václav. *Osudy dobrého vojáka Švejka a Karel Lamač* In: WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 18–26.

důstojníci v povznesené náladě rozmarně dovádí s nepříliš počestnými slečnami, cenzurní opatření už jim však nedovoluje, aby tyto slečny indiskrétně objímali pod stolem. Stejně tak je usměrněno i chování paní Wendlerové, Lukášovy milenky, která zavítá do podplukovníkova bytu. V Haškově předloze si dáma čekání krátí sváděním pucfleka, jediného muže v dosahu, a patrně je ve své snaze i úspěšná. Ve filmu k ničemu podobně nemravnému pochopitelně dojít nemohlo, scéna proto byla vystřižena.

Vedle této tradiční cenzury se v *Dobrém vojáku Švejkovi* objevuje i cenzura preventivní, neboli předběžná. Patrná je zejména v sekvenci, v níž Švejk po propuštění z blázince přichází domů a ve své posteli zastihne portýra z noční vinárny. Tvůrci patrně předpokládali, že pokud by vedle muže do postele umístili i jeho milenku Mařenu, jak to udělal Hašek ve svém románu, museli by ji zcela nebo alespoň z velké části nakonec odstranit. A tato příhoda pro ně patrně byla natolik zásadní, že ji kvůli jedné spoře oděné ženě, která je v ní nad to nevýznamným dějovým prvkem, nehodlali obětovat.

S druhou epochou „Švejka“ neměla cenzura, jak se zdá, tolik práce jako s první. Důvodem je dozajista i to, že cesta na frontu nenabízela Haškovi tolik příležitostí k zobrazení frivolních žen v náručích podnapilých vojáků, popřípadě neřestných duchovních v nedůstojných situacích. Jediné, co muselo být ze snímku po cenzurní kontrole vyřazeno, byly obrazy četníků popíjejících kořalku při Švejkově výslechu a záběr, v němž nenasytnému Balounovi stéká vojenská menáž po vousech.

Příběh *Švejka na frontě* začíná právě ve chvíli, v níž bylo ukončeno vyprávění *Dobrého vojáka Švejka*. S nadporučíkem Lukášem a jeho sluhou Josefem Švejkem se setkáváme ve vlaku jedoucím do Českých Budějovic, kde se oba mají připojit k maršbataliónu. Jak už bylo řečeno, nepřekonatelným pramenem pro rekonstrukci tohoto snímku nám je titulková listina, uložená jako část cenzurní listiny v Národním archivu. Filmový materiál je v tomto případě pro naše účely nedostačující, z jeho celkové stopáže zaujímají scény druhého dílu adaptace Haškova románu pouhých patnáct minut.

Už při zběžném pohledu na text cenzurního lístku je jasné, že tentokrát byl adaptátorům dán o poznání větší prostor než v předchozím případě. Jednak, jak už víme, nebyli až tak omezeni časem ani financemi, za nějž musela být adaptace zhotovena, a jednak i text, který měli k dispozici a který měl být předlohou pro film, byl daleko rozsáhlejší. Ve *Švejkovi na frontě* jsou zobrazeny příhody ze druhého a třetího dílu *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* (jeho příběh končí až záběrem na Švejka, odjíždějícího do ruského zajetí) což tvůrcům umožnilo vybírat a řadit jednotlivé epizody tak, aby jedna organicky navazovala na druhou a dohromady vytvořily o něco málo smysluplnější celek. Hlavním parametrem pro volbu příhod

byla opět jejich schopnost zaujmout recipienta nejen slovně, ale především vizuálně. Úvod, v němž Švejk společně s jedním z drážních zaměstnanců zatáhne ve vlaku za záchrannou brzdu, téměř nepotřebuje komentář. Stejně jako scéna nevydařené Lukášova avantýry s modelkou Bibi v privátním pokoji v Király-Hidě, poprask vyvolaný milostným dopisem zaslaným po Švejkovi nic netušící Kakonyové, scéna, v níž se Baloun, nový Lukášův pucflek, zběsile krmí menáží, která očividně není určena pro jeho žaludek, nebo Švejkovo vyznamenání se před inspekčním generálem u polních latrín. Scény přechází jedna v druhou pro diváky pochopitelným způsobem, není zde výraznějších časových, prostorových či obsahových skoků. Po zastavení vlaku je Švejk donucen vysednout v Táboře. Protože nemá peníze na další spoj a navíc je to takový hlupák a ničema, je mu vojenským šikovatelem nařízeno, aby se do Budějovic dopravil po svých. Švejk po cestě samozřejmě zabloudí a stane až na četnické stanici v Putimi, kde je místním strážmistrem považován za ruského špióna (jeho zabedněnost si četník vysvětluje jako promyšlené mlžení a podávání záměrně neúplných informací). Poté co se společně zpijí kořalkou (odtud pochází ona cenzurou vyškrtnutá scéna), je Švejk doprovázen značně podnapilým závodčím až ke svému regimentu do Českých Budějovic. Po cestě se odehraje pozoruhodná groteskní příhoda. Pozoruhodná z toho důvodu, že chybí v Haškově literární předloze a její existence je patrná pouze z dochovaného filmového materiálu. Po titulku, patrně náležícímu závodčímu, který říká, že by Švejka mohl velice dobře ztratit (který se ovšem už v segmentu snímku nenachází, titulky zde byly upraveny a tento nápis byl pravděpodobně vyřazen, protože jej v tomto případě lze postrádat), se k sobě oba muži připnou pouty na delším řetězu. Záhy minou sedláka vedoucího krávu. Švejk si od něj nechá zapálit fajfku a místo řetězu, na němž je vedena kráva, předá sedlákovi řetěz se závodčím. Že vede místo člověka dobytek, to si uvědomí až za několik sekund, když pokračuje v cestě. Hlubší význam tato scéna očividně nemá, do snímku byla pravděpodobně zařazena pouze pro pobavení publika.

V Budějovicích se Švejk šťastně shledá s Lukášem. Po těchto událostech Lamač titulkem uvádí diváky do další části snímku. Celý maršbatalión je na cestě do Uher, z nichž už je to kousek na haličskou frontu. První zastávka výpravy se odehraje v Király-Hidě, na hranicích mezi rakouskou a uherskou částí císařsko-královské personální unie. A zde se právě rozehrávají ony obrazově bohaté scény, které jsou popsány výše. Švejk je za svou odvahu při obraně cti svého nadřízeného oceněn jmenováním ordonancí jedenácté marškumpanie. Je s podivem, že tato okolnost je sice v titulkové listině zmíněna, scenárista s ní však dále nepracuje a nevyužije ji jako podnět řady humorných příhod, jako je tomu v Haškově románu. Proč nebyl využit takovýto potenciál, není při bližším pohledu až tak nepochopitelné –

všechny se odehrávají po telefonní lince. Od této chvíle začínají události nabírat překotné tempo. Ve dvou či třech scénách jsou divákům představeny všechny důležité postavy, které se objevují na více jak sto stranách adaptovaného textu. Je však nutné dodat, že i přesto scénář neztrácí alespoň určitou vnitřní soudržnost. Jakýsi spojovací článek a zároveň motivační dějový prvek tvoří vedle Švejka sluha Baloun. S ním vstupuje do děje Vaněk (který jej vybral jako nového pucfleka pro Lukáše) nebo kuchař-okultista Jurajda (vztah této postavy k neustále hladovému Balounovi je více než zřejmý), jen díky němu se může odehrát jedna ze závěrečných epizod, při níž Švejk ukradne slepici v jedné maďarské vesnici (protože Baloun Lukášovi vše snědl, pověří nadporučík Švejka, aby mu něco k jídlu koupil, on však nedopatřením vezme slepici, za níž nezaplatí a společně s ní s sebou do tábora přivede skupinu rozhněvaných Maďarů). Zcela neorganicky je však do příběhu začleněna postava poručíka Duba, prvního Švejkova válečného nepřítele[348], který se z ničeho nic objeví v prostoru a čase společně se dvěma ženami z dobročinného spolku. Mezi oběma muži dochází ke konfliktu, co je jeho příčinou vedle toho, že se Švejk Dubovi nelíbí, není však zcela jasné.

Až na určité scény, které nezapadají do příběhového rámce snímku, je *Švejk na frontě* překvapivě obsahově koherentní. Jiného názoru byl však patrně autor střihového snímku. Pokud se zaměříme na část, jež je adaptací druhého a třetího dílu Haškova románu, pozorujeme nápadné změny v chronologickém uspořádání jednotlivých epizod, které jsou nad to často doplněné novými vysvětlujícími titulky. Ihned poté, kdy se Švejk po dlouhé anabázi dostaví do Budějovic, odchází maršbatalión na frontu. Zobrazen je oddíl pochodujících vojáků zvesela kynoucích okolo stojícímu jásajícímu davu, přičemž z knihy i z titulkové listiny je zřejmé, že Švejkův 91. regiment by měl do Uher cestovat vlakem. Jako by sem tato sekvence ani nepatřila a byla převzata z jiné části filmu. Na to, že se přesun odehrává spíše po dráze a nikoliv pěší chůzí, ukazuje hned další scéna. Maršbatalión je v ní nastoupen před inspekčním generálem, přičemž v pozadí stojí jasně patrná nádražní budova, kolem které vedou vlakové koleje. Ať už jakýmkoliv způsobem, vojenský útvar se poté přesouvá do Király-Hidy, kde se odehraje nejprve epizoda s kradenou slepicí (což ukazuje, že v tomto snímku nemá nijakou souvislost s postavou nového Lukášova pucfleka), po ní Lukášův výstup s malířovou milenkou Bibi a až poté jsou divákům představeny postavy dalších účastníků výpravy, nejvýrazněji potom Baloun s Jurajdou. Příhodou u latrín a okultistickou seancí celý film končí.

Jestli se skutečně jedná o část Fričova střihového snímku, to však není jisté, avšak nic z výše

348Titulková listina filmu *Švejk na frontě*, titulek č. 186. NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 84, č. 1182.

uvedeného ani jiné informace, které máme k dané problematice k dispozici, to nevyvrací. Můžeme se pozastavit nad faktem, že se zde nenachází ani jediná scéna ze třetí filmové adaptace Haškova románu v řadě, ze *Švejka v ruském zajetí*, pravděpodobně by však byla zařazena až do poslední třetiny snímku a jak už bylo řečeno, do dnešní doby se dochovalo pouze několik desítek pravděpodobně úvodních minut.

Celou situaci by mohl ozřejmit nález další části negativu, popřípadě jiných archiválií, týkajících se filmových adaptací *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* v němém období českého filmu. V současné době proto zůstává výzkum tohoto tématu stále otevřený.

5. VELBLOUD UCHEM JEHLY (1926)

„…´Velbloud uchem jehly´ je dnes nejlepším, herecky a technicky nejdokonalejším a co hlavního ***z plných 80 procent exportním českým filmem****, který zjedná naší domácí výrobě za hranicemi konečně respekt a uznání.*“[349]

„…Velbloud uchem jehly předstihl všechna očekávání po dosavadních zkušenostech – libretem, režií, hereckými výkony, fotografií. Velbloud uchem jehly je nesporně to nejlepší, nejpronikavější a nejexportnější, co se u nás kdy filmově udělalo.“[350]

Dle hodnocení dobových recenzí se jedná o jeden z nejlepších českých filmů němé éry. Bohužel jsou veškeré filmové materiály pokládány za ztracené, i když byl v několika kopiích rozeslán do mnoha zemí Evropy a světa. Co nám tedy z „Velblouda“ zbylo? Co o filmu na základě dochované dokumentace a archivních materiálů můžeme říct?

Nejhodnotnějšími prameny jsou bezesporu už zmiňované recenze, kterých díky ohlasům a velkým očekáváním vyšlo v soudobých periodicích poměrně velké množství. Neméně důležité jsou pro naše účely dvě titulkové listiny – jedna v podobě rukopisu, uložená ve fondu Bratří Deglů v Národním filmovém archivu, a druhá, psaná strojopisem, jež je součástí cenzurního lístku ve fondu Ministerstva vnitra v Národním archivu ČR. Pro vizuální představu o skutečné podobě filmu potom dobře poslouží dochované fotografie (celkem 66), převedené do digitální podoby pracovníky NFA.

Velbloud uchem jehly je stejnojmennou filmovou adaptací známé a v té době velice populární veselohry Františka Langera. Vypráví příběh o vroucí lásce bohatého továrnického syna a chudého děvčete z předměstí, která překoná sociální rozdíly a dokáže, že „velbloud nakonec skutečně může projít uchem jehly“. Zuzka Peštová žije se svou matkou a nevlastním otcem na předměstí. O práci je nouze, a proto rodina získává obživu všelijak. Peštová spoléhá zejména na lítost rádoby dobrosrdečných bohatých. Jednoho dne Pešta díky svému revmatismu přiláká do jejich skromného obydlí předsedkyni dobročinného spolku paní Webrovou, doprovázenou Alíkem Vilímem. Peštová neopomene sehrát nacvičené divadlo a získá od dobrodinců jistý finanční obnos. Alík, který zde spatří Zuzku, se do ní na první pohled zamiluje. Nedbá sociálních rozdílů, nedbá svého zasnoubení s dcerou paní Webrové Lili ani nesouhlasu otce, vlastníka továrny na mýdlo Joe Vilíma, a Zuzku si odvede do svého bytu. Mezitím je

349KUJAL, Quido E. Dva úspěchy české filmové výroby. Velbloud uchem jehly. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 44 (13. 11.), s. 2.

350O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Velbloud uchem jehly. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 5 (18. 11. 1926), s. 51.

vyhlášena soutěž o „nejkrásnější hlavičku“, o reklamní tvář Vilímovy továrny. Nedopatřením se mezi soutěžní fotografie dostane i portrét Zuzky. Ta nakonec zvítězí a získá odměnu 50 000 Kč. Za tyto peníze koupí Peštovým mlékárnu, po které tak dlouho toužili, a panu Peštovi nový moderní vozíček. Když se pan Vilím a obě ženy Weberovy dozví o nové lásce Alíka, snaží se jej od Zuzky odloučit. Joe Vilím v rozčilení vyhodí syna z bytu a ten odchází do mlékárny Peštových, kde začne pracovat jako řádný zaměstnanec. Příběh končí happy endem, to když se dozvídáme, že poslední pokusy Lili Weberové o získání Alíka nepadnou na úrodnou půdu a když je jasné, že Zuzka právě čeká nového Vilímova dědice.

12. listopadu 1926 byl ve třech pražských premiérových kinech Passage, Radio a Světozor uveden nový film Karla Lamače *Velbloud uchem jehly.*[351] Film byl spojen s velkým očekáváním. Jeho přípravy byly ohlášeny už v dubnu roku 1926, připravoval a natáčel se tedy celého půl roku, dobu na tehdejší československý film nezvykle dlouhou. Už od počátku byl *Velbloud uchem jehly* zamýšlen jako film exportní, určený nejen pro malý československý trh, ale zejména pro trh středoevropský. Plány tvůrců sahaly dokonce až za oceán (a to zejména díky popularitě autora literární předlohy k filmu, Františka Langera, který dokázal překonat regionálnost českého kulturního prostředí a prosadil se i v zámoří, o tom však až později). Takovýmto megalomanským cílům odpovídal i plánovaný rozpočet filmu. Ten se vyšplhal na více jak půl milionu korun československých, přičemž průměrné náklady na průměrný český film ve druhé polovině 20. let minulého století byly řádově o sto třicet až tři sta tisíc korun nižší.[352] Při pohledu na závěrečný účet filmu je zřejmé, že nejnákladnější položkou byl vedle honorářů pro herce a režiséra zejména pronájem ateliéru se spotřebovanou elektřinou.[353] Film se natáčel ve vídeňském ateliéru rakouského Sascha filmu. Tento fakt je pozoruhodný a dokládá, jaké velkolepé úmysly měli s filmem jeho tvůrci, zejména tedy jeho režisér Karel Lamač. V té době už totiž byl v provozu zbrusu nový filmový ateliér Na Kavalírce v Praze – Košířích. Jeho slavnostní otevření se konalo 24. dubna 1926 za účasti všech tří spoluvlastníků a zároveň jediných investorů – Karla Lamače, Anny Ondrákové a Theodora Pištěka. Technická vybavenost nového ateliéru ovšem nebyla ideální, což si dozajista uvědomoval i

351ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 500. Jiné zdroje ovšem uvádějí datum premiéry filmu 9. listopadu 1926, tj. o tři dny dříve. Jednalo se však patrně pouze o předpremiéru v kině Světozor. Viz: Kinema. *Film* 6, 1926, č. 11 (1. 11.), s. 5 nebo vo. [František Vodička], Velbloud uchem jehly. *Kino* 1926, č. 8 (13. 11.), s. 9. Bio Světozor ostatně patřilo společnosti Kinema (zal. 6. 12. 1918), což potvrzuje domněnku, že se zde konala předpremiéra filmu ještě před jeho oficiálním vedením na trh. (viz: ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 70)

352Např. *Do panského stavu* (Matka kráčmerka, Karel Anton, 1925) – 320 000 Kč, *Syn hor* (Vladimír Slavínský 1925) – 160 000 Kč, *Lucerna* (Kael Lamač, 1925) – 170 000 Kč atd. (Tamtéž, s. 406.)

353NFA, fond *Bratři Deglové*. K III. *Sestavení škody, vzniklé shořením negativu filmu „VELBLOUD UCHEM JEHLY“* z 21. 5. 1929.

Lamač. Ve své vzpomínce na Kavalírku o tom hovoří Jan Stallich, vrchní vedoucí laboratoří ateliéru: „*Tehdejší nároky na vybudování filmového ateliéru byly sice malé, ale i na to málo bylo potřeba mnoho peněz a ty vždy chyběly. Proto vybavení ateliéru bylo opravdu minimální, zvláště, pokud se týče lampového parku. Opatření potřebných kulis na stavbu dekorací nebylo tak obtížné, protože se daly vyrobit u nás, ovšem osvětlovací tělesa bylo nutno dovézt ze zahraničí, což nebylo možné pro velké finanční náklady.*“[354] Nové technické vybavení a zejména potom nejmodernější světelný park získala Kavalírka až v únoru 1927, kdy ji od původních majitelů odkoupil a zrenovoval továrník B. Nigrýn. Až nyní se tento ateliér stal vážným konkurentem prvnímu u nás zřízenému ateliéru společnosti A-B na Vinohradech. Byl levnější, v jednání s klienty flexibilnější a moderněji zařízený, není tedy překvapením, že v letech 1928–1929 se v něm natočila převážná většina filmů domácí produkce.[355]

Lamač pro svůj nový film potřeboval nejmodernější techniku, kterou mu tedy žádný z domácích ateliérů nemohl nabídnout. Poslechněme si, co o ateliéru Sascha Filmu a jeho výhodách vypráví Quido E. Kujal, očitý svědek natáčení: *„Atelier spol. Sascha Film není právě veliký, ale je velmi účelně zařízen a hlavně má dostatečný světelný park. Několik desítek Weinertových lamp, jupiterky, reflektory, zkrátka obrovský zdroj světla, který je možno koncentrovati na hrací plochu. Lamač dal zcela právem přednost tomuto atelieru, maje na zřeteli konkurenční fotografii.“*[356] Snahu o internacionální a nadregionální charakter filmu dokumentuje i výběr hlavního architekta filmu (Rakušan Arthur Berger) a herecké obsazení, ve kterém hned dvě vedlejší role byly zadány rakouským hercům. Alíkova otce Joe Vilíma si zahrál v tehdejší době slavný vídeňský filmový a divadelní herec Hugo Thimig, typickou „langerovskou“ humoristickou postavičku komorníka si vystřihl taktéž populární rakouský herec Joe Lars. Snaha o technickou dokonalost je dále dokumentována výběrem kameramana filmu. Zde Lamač vsadil místo svého obvyklého spolupracovníka Otto Hellera na Karla Degla, v té době již velice zkušeného matadora ve svém oboru, *„prvního z našich kameramanů“*.[357] Jednalo se ovšem zároveň o spoluvlastníka výrobní společnosti Bratři Deglové, která film *Velbloud uchem jehly* produkovala. Takže je otázkou, do jaké míry tento výběr odpovídá vůli režiséra Karla Lamače (velice populárního a ve filmovém průmyslu vlivného režiséra) a do jaké míry bylo přímé angažování Karla Degla při natáčení podmínkou

354STALLICH, Jan. *Vzpomínka na Kavalírku.* In WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 51–52.

355ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 402.

356KUJAL, Quido E. Jak se natáčel „Velbloud uchem jehly“. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 38–39 (9. 10.), s. 5.

357Kinema. *Film* 6, 1926, č. 11 (1. 11.), s. 5.

k samotnému vzniku filmu. Jisté ovšem je, že Karel Degl si pro natáčení filmu dokázal zajistit nejmodernější snímací přístroje a jeho fotografie mohla být posléze označena za *„pečlivou a prvotřídní“*[358], která se *„svoji čistotou vyrovná zcela fotografii předních amerických obrazů...“*[359] Tímto snímacím přístrojem měla být podle dobových svědectví nejnovější kamera značky Éclair (Éclair byla francouzská společnost, zabývající se filmovou výrobou, laboratorními pracemi i výrobou filmové techniky, založená v roce 1907 Charlesem Jourjonem v Épinay-sur-Seine ve Francii, měla svou pobočku i ve Vídni).

Velká očekávání ovšem vyvolával i zbytek hereckého ansámblu. Dejme zde slovo opět Kujalovi: *„Když přečetl jsem si prvně obsazení filmové verze ´Velblouda´, řekl jsem si: Lamač připravuje něco zajímavého! Ondráková, Kysilková, Speerger, Lamač, Pištěk, Noll, Havel, Laušmanová – toť sympatické obsazení ´Velblouda´, zvlášť bude-li Ondráková hráti obě role Zuzky a Lili“*.[360]

Zejména herecká dvojice Ondráková-Lamač, spolupracující již od roku 1920, byla v této době velice populární. Roli paní Peštové si podle původního plánu měla zahrát Antonie Nedošínská, které by role dozajista sedla přesně na míru. Zprávy o jejím obsazení v Lamačově filmu se objevují už od února (kdy byly ohlášeny přípravy filmu) až do srpna 1926. Až v září, čili necelé dva měsíce před premiérou, informuje *Český filmový zpravodaj*, že vedle J. W. Speergera se objeví jako paní Peštová Betty Kysilková.[361] Důvodem, proč Nedošínská ve *Velbloudovi uchem jehly* nakonec nevystoupila, může být skutečnost, že ve stejné době, v níž byly započaty přípravy na jeho natáčení, se ve filmových kruzích mluvilo i o jiném snímku, který měl koncem roku vejít do kin a v němž si tato herečka zahrála jednu z hlavních rolí. Byl to *Otec Kondelík a ženich Vejvara* Karla Antona. Premiéru měl 5. listopadu 1926.[362] a podle původních zpráv v něm měl i Karel Lamač ztvárnit jednu z postav, ženicha Vejvaru.[363] Tu si nakonec s ne příliš velkým úspěchem, soudě podle dobových recenzí, zahrál Jiří Hron.[364] Obsazení J. W. Speergera bylo od Lamače do jisté míry také kalkulací. V polovině dvacátých let byl tento herec již *„mužskou filmovou hvězdou první velikosti“*.[365] K tomu dozajista

358Schz. Velbloud uchem jehly. *Lidové noviny* 13. 11. 1926, č. 572, s. 4.

359KUJAL, Quido E. Dva úspěchy české filmové výroby. Velbloud uchcem jehly. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 44 (13. 11.), s. 4.

360KUJAL, Quido E. Jak se natáčel „Velbloud uchem jehly“. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 38–39 (9. 10.), s. 4.

361*Co nového v českém filmu*, ČFZ 6, 1926, č. 16 (24. 4.), s. 3. O tom také *Co nového v českém filmu,* ČFZ 6, 1926, č. 29 – 30 (7. 8.), s. 3.

362ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 498.

363Co nového v českém filmu*, Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 29–30 (7. 8.), s. 4.

364KUJAL, Quido E. Dva úspěchy české filmové výroby. Otec Kondelík a ženich Vejvara. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 44 (13. 11.), s. 4.

365BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 2. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 141 s. S. 84.

přispělo i jeho angažmá v Lamačově filmu *Karel Havlíček Borovský*, který měl premiéru téměř přesně rok před „Velbloudem“ a ve kterém si Speerger zahrál hned hlavní roli. Ovšem postava Pešty byla diametrálně odlišná od postavy zahloubaného přemýšlivého obrozence Havlíčka. Jak se s ní Speerger vyrovnal, to hodnotí dobové recenze rozporuplně.

Neméně vypočítavé bylo i obsazení Karla Nolla do role ředitele Bezchyby. *Dobrý voják Švejk* vešel do kin v polovině února 1926, už během příprav na natáčení *Velblouda uchem jehly* bylo vyrobeno jeho pokračování a díky Švejkově-Nollově obrovské popularitě se v brzké době počítalo se třetím dílem. Na vlně nadšení, kterou Noll v úloze Švejka u filmového obecenstva vyvolal, se měl bezesporu svézt i nový Lamačův film.

Velbloud uchem jehly tedy měl být exportním kusem, měl reprezentovat československou kinematografii za hranicemi. Záhy po premiéře byly jeho kopie prodány do Rakouska, Maďarska, Jugoslávie, Rumunska, do Pobaltí, Polska, Německa i Švýcarska.[366] Produkce dokonce počítala i s jeho exportem na zámořský trh. Jak ovšem ukázal závěrečný účet filmu, vyčíslující škody po shoření jeho negativu z 21. května 1929 (nešlo o událost související s požárem ateliéru Na Kavalírce, ten propukl až v noci z 25. na 26. října tohoto roku), film nakonec nevykázal takový profit, jak se na počátku očekávalo.[367] Zdeněk Štábla v publikaci *Data a fakta z dějin čs. kinematografie* dokonce říká, že u rakouského publika film překvapivě propadl (stejně jako Machatého *Kreutzerova sonáta*).[368] Dle účtu činily pořizovací náklady 500 830,30 Kč, v Československu výtěžek z něj představoval sumu 150 000 Kč a z distribuce do zahraničí producent obdržel celkovou sumu 175 240 Kč. Při odečtení nákladů spojených s prodejem kopií filmu do zahraničí (65 048 Kč) potom výsledný schodek rozpočtu k 21. květnu 1929 představoval sumu 240 638,30 Kč. A to už je obnos, za který by se v této době dal pořídit nadprůměrně nákladný domácí film.

Jaký tedy film skutečně byl? Byl jen jedním z produktů tehdejší neambiciózní československé kinematografické výroby, nebo ne? A byl-li zamýšlen jako vývozní artikl, dokázal potom skutečně naplnit do něj vkládaná očekávání? Jaká byla jeho pozitiva a jaká naopak jeho negativa ve srovnání s další produkcí československého kinematografického průmyslu?

Výše jsme zcela jednoznačně doložili, že *Velbloud uchem jehly* byl určen na export, měl být filmem evropského střihu pro evropské publikum a evropský trh. Z uvedených účetních čísel také vyplývá, že film u zahraničního publika až tak veleúspěšný nebyl. Čemu můžeme přičítat jeho neúspěch? Jedním faktorem, který můžeme částečně objasnit, aniž bychom zhlédli

366„Velbloud uchem jehly“ v cizině. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 44 (13. 11.), s. 4.

367NFA, fond *Bratři Deglové*. K 3. *Sestavení škody, vzniklé shořením negativu filmu „VELBLOUD UCHEM JEHLY“* z 21. 5. 1929.

368ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 381.

výsledný film, je do značné míry problematická volba předlohy. Druhým, u kterého nám nezbývá nic jiného než se spoléhat na filmový tisk a dobové ohlasy, je samotné zpracování filmu.

Ač jsou kritiky filmu v některých ohledech rozporuplné, v jednom poznatku se všechny shodují. Z hlediska technického zpracování byl film na světové úrovni. Někteří recenzenti jdou ve svých tvrzeních dokonce tak daleko, že říkají, že pokud by československý kinematografický průmysl disponoval takovým technickým vybavením, které je možné najít v prvotřídních evropských filmových studiích (tj. kdyby disponoval srovnatelným kapitálem), dozajista by se československé filmy svou kvalitou vyrovnaly filmům zahraničním.[369] Další slova chvály směřují zejména vůči vynikající kameře Karla Degla a skvostné výpravě Arthura Bergera.

V čem se recenzenti rozcházejí, je názor na Lamačovu režii a herecké výkony herců. Někteří potom zmiňují i tempo snímku. Podle jedněch má filmová verze „Velblouda“ *„dobrý spád a je v závěru obratně vystupňována“*, *„…nikde nic neváz ne“*[370], podle jiných by jí *„neškodilo trochu amerického spádu, ale nelze žádati vše“*[371] nebo jí *„schází ten pravý veseloherní švih“*.[372] Jednoznačně nejkritičtěji se v tomto ohledu projevuje recenze otištěná 13. listopadu 1926 v *Národních listech*.[373] Ke stopáži a tempu filmu doslova říká: „*Především bylo nešťastnou myšlenkou rozvléci pěknou Langrovu veselohru na t. zv. celovečerní film, který o premiéře běžel bez mála dvě hodiny. To je ovšem stará nechuť našich režisérů k vyhození zbytečných metrů filmu – ale dokud nebude přemožen, nedocílíme svěžích, rychlých, prudkým tempem letících dějů, jež jsou zejména ve v e s e l o h ř e první podmínkou úspěchu.“*[374] Slovy chvály autor šetří i dále. Jinde opěvovaný herecký výkon Anny Ondrákové označuje za rutinní, Lamače v roli Alíka osočuje z toho, že upadá do herecké manýry a celý text zakončuje ve stejně kritickém duchu: *„Jak jsme již napsali – film technicky skvělý, a je pravděpodobno, že tato jeho vynikající vlastnost, spolu s dávnou oblibou slečny Ondrákové a pana Lamače, dají zapomenout na jiné věci a přinesou aspoň úspěch finanční.“*[375]

Otakar Štorch-Marien a Quido E. Kujal, dva velice aktivní filmoví publicisté dvacátých let

369*„Je pravda, že veškeré snímky byly natáčeny ve vídeňském atelieru Sascha, který – byť nebyl nejdokonalejší – přece je nepoměrně lépe vypraven, než všecky naše filmové ateliery, ale tím dokazuje se jen, že při lepším zařízení dosáhneme u nás takřka automaticky filmů nejlepší kvality.“* (Velbloud uchem jehly. *Národní listy* 13. 11. 1926, č. 311, s. 5.)

370KUJAL, Quido E. Dva úspěchy české filmové výroby. Velbloud uchem jehly. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 44 (13. 11.), s. 5.

371KINEMA – FILM. Velbloud uchem jehly. *Film* 6, 1926, č. 12 (1. 12.), s. 10.

372vo. [František Vodička] Velbloud uchem jehly. *Kino* 1926, č. 8 (13. 11.), s. 4.

373Velbloud uchem jehly. *Národní listy* 13. 11. 1926, č. 311, s. 5.

374Tamtéž.

375Tamtéž.

dvacátého století, se o režii filmu vyjadřují velice pochvalně. Což se dostává do úplně jiného světla, uvědomíme-li si, že právě tito dva pánové ve svých předchozích textech nešetřili s ostrými kritickými slovy při hodnocení stavu československé kinematografie. Proto není třeba Kujalovi nevěřit, když na adresu *Velblouda uchem jehly* říká, že „*tak jasnou a otevřenou chválu nemohl jsem dosud napsati o žádném českém filmu“*.[376] Další označují Lamačovou režii za dobrou, jiné se nevyhnou srovnání se zahraničními vzory, v jejichž stínu upadá *Velbloud* do šedivého průměru. *„Je to pořád ještě všecko daleko za prvotřídní produkcí světovou – ne technicky, ale herecky a režisérsky.*(...) *Také Lamač pracoval s detaily, místy velmi zdařile* (...)*, ale nepromyšleně a bez fantazie. Detail nesmí m*[b]*ýt, jak on to činí, volen mimochodem, nýbrž musí tvořit podstatnou a dramatisující složku hry.“*[377] Řešení tohoto zřejmého rozporu se samo nabízí. Zatímco kritikové na stránkách většinou nespecializovaných, nefilmových periodik kritizují film pro jeho zjevné nedostatky *ve srovnání* se zahraniční produkcí, oba výše zmiňovaní pánové, podrobně obeznámeni s problémy československého filmu a propastnými rozdíly, který jej dělil od nejlepších světových kinematografií, se snaží hledat pozitiva a film hodnotí *v rámci* dosavadní československé filmové výroby. To do značné míry vysvětluje i jejich nadšené ohlasy.

Stále však zůstává nerozluštěno, zda Anny Ondráková hrála dvojroli Zuzky a Lili „*par excellence*“, stylem, který „*daleko předstihl podobné pokusy v českém filmu*“[378], zda byl její výkon „*jásavý a líbezný*“[379], nebo zda obě dívky hrála pouze s „*náležitým rozlišením*“[380] a byla zde „*lepší než v jiných svých filmech*“.[381] Jestli J. W. Speergerovi „*úloha Pešty tak ´leží´, že vyniká zvláště jeho mnohostrannost, která jej činí z nejoblíbenějších charakterních herců*“[382] a patří mu ve filmu „*mužský primát*“[383], nebo tento herec naopak „*zklamal, nenaleznuv výraz pro Peštu a vypomáhaje si poněkud burianovskou komikou*“.[384] Zodpovědět takovéto a jím podobné otázky je ovšem bez možnosti zhlédnutí filmu zhola nemožné.

Jako námět filmu byla Lamačem vybrána Langerova veselohra *Velbloud uchem jehly*. Záměr

376KUJAL, Quido E. Dva úspěchy české filmové výroby. Velbloud uchem jehly. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 44 (13. 11.), s. 5.
377-uhl-. Velbloud uchem jehly. *Národní osvobození* 11. 11. 1926, č. 309, s. 3–4.
378KUJAL, Quido E. Dva úspěchy české filmové výroby. Velbloud uchem jehly. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 44 (13. 11.), s. 5.
379O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Velbloud uchem jehly. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 5 (18. 11. 1926), s. 51.
380-uhl-. Velbloud uchem jehly. *Národní osvobození* 11. 11. 1926, č. 309, s. 3–4.
381Schz. Velbloud uchem jehly. *Lidové noviny* 13. 11. 1926, č. 572, s. 4.
382Velbloud uchem jehly. *Filmová hvězda* 1, 1926, č. 5, s.6.
383O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Velbloud uchem jehly. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 5 (18. 11. 1926), s. 51.
384Schz. Velbloud uchem jehly. *Lidové noviny* 13. 11. 1926, č. 572, s. 4.

byl zřejmý – vytěžit z popularity známé divadelní hry co nejvíce a učinit z ní i stejně populární a stejně profitující film. Hra byla s velkým ohlasem uváděna od roku 1923 na scéně Švandova divadla[385] a v Intimním divadle byla reprízována více jak dvě stě padesátkrát.[386] A tento zájem ze strany publika neměl jen tak vyprchat. Důkazem může být například to, že přední pražské divadelní scény zařadily tuto Langerovu veseloherní hříčku do svého repertoáru až o několik let později: Národní divadlo v roce 1929 a Městská divadla pražská na jevišti Komorního divadla až roku 1932.[387] Ovšem úspěch u českého divadelního publika, jemuž, jak se předpokládalo, měl následovat i úspěch u českého filmového publika, ještě nebyl zárukou, že zvolený námět zaujme i diváky za hranicemi Československa, potažmo dále v zámoří.

Ovšem vyhlídky byly více jak pozitivní. Drama *Velbloud uchem jehly* z roku 1923 byl prvním dílem Františka Langera (1888–1965), kterým na sebe upozornil i v zahraničí. Druhým, kterým se prosadil ještě výrazněji, byla *Periferie* (1925), ta už ovšem postrádala onu „velbloudovskou" veseloherní nadsázku a věnovala se vážným tématům, v nichž dominovala role svědomí v lidském počínání.[388] Obě hry spojuje prostředí, ve kterém se odehrávají – pražské předměstí – a nepřeberné množství malebně vykreslených postaviček, kterými Langer toto předměstí zaplňuje. Obě tato díla náleží do autorovy poválečné tvorby, která se značně lišila od té před válkou. Langer, vystudovaný doktor medicíny, bojoval v první světové válce na straně Rakouska-Uherska. V roce 1916 byl ovšem na ruské frontě zajat a o rok později vstoupil jako plukovní lékař do československých legií. S těmi prodělal i sibiřskou anabázi a po válce se vrátil do Československa. Pracuje zde nadále jako plukovní armádní lékař, ale věnuje se zároveň i literatuře. To, co v posledních letech prožil, se do ní nevyhnutelně vrývá. *„…Zjihlý a zjitřený pozorovatel hromadnosti, přiklonil se k prostotě všedního člověka, k jeho tichému hrdinství odříkání a oběti a dal se proniknouti jeho dobrodušným, často triviálním humorem. Shovívavý optimismus pragmatických kořenů poklesá často v mravně lhostejnou chvalořeč pohodlné prostřednosti a praktického prospěchářství. Básnický realismus se zvrhá v krátkodeché figurkaření, jemuž se nejlépe dýchá na pražské periferii nacházející po K. M. Čapkovi ve Frant. Langrovi vedle Em. Vachka svého nejlepšího znalce a nejvěrnějšího zpodobovatele."*[389] František Langer po válce opouští tragično, kterým prosakovalo jeho

385ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 500.

386Velbloud uchem jehly. *Filmová hvězda* 1, 1926, č. 5, s.6.

387BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 114.

388ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. ISBN: 8020007822. S. 263.

389NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V. *Přehledné dějiny literatury české.* 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995. 1804 s.

předválečné dílo a mění se v *„úspěšného strůjce líbivých veseloher z města i z obvodu s vděčnými úlohami pro herce a se zábavnými pochoutkami po obecenstvo“*.[390] První z takovýchto veseloher byl právě *Velbloud uchem jehly*. Následovaly např. *Grand Hotel Nevada* (1927), *Obrácení Ferdyše Pištory* (1929) nebo *Andělé mezi námi* (1931). Větší míra pesimismu je obsažená v už zmiňované *Periferii*. Drama je věnováno nadčasovému tématu – Dostojevského otázce zločinu a trestu. Možná právě kvůli němu a také pro svou procítěnou tragiku je *Periferie* s velkým ohlasem uvedena na evropských divadelních jevištích, *„dvakrát ji například inscenoval proslulý režisér Reinhardt“*.[391] Shodou okolností se prosazuje právě v době, kdy si Lamač vybírá námět pro svůj nový film a kdy si bratři Deglové volí projekt, do kterého hodlají vložit velké peníze. I v tomto ohledu se muselo jednat ze strany výrobců o kalkulaci, o pouhé náhodě patrně mluvit nemůžeme.

Přes výše uvedené byla Langerova díla víceméně regionálního charakteru – i když se jednalo o region rozsáhlejší, středoevropský. František Černý, divadelní historik a autor publikace *Kapitoly z dějin českého divadla*[392], staví Langera na roveň takových dramatiků, jako byli například Grillparzer, Kotzebue nebo Schiller. Tvrdí, že středoevropský prostor měl v posledních dvou stoletích *„své ´společné´ autory, kteří v něm byli hráni s velkým ohlasem, a kteří tento prostor jen málokdy přestupovali*“[393], jejichž světovost se prakticky omezovala jen na střední Evropu. Přímo k Langerovi Černý dodává: *„Ještě více mé tvrzení platí o hrách Františka Langra, který je dnes v zahraničí prakticky hrán jen v Rakousku.“*[394] Což je i důvodem, proč film, jehož adaptační předlohou byla jedna z her tohoto dramatika, nemohl dosáhnout světového úspěchu. A tedy i patřičného a s nadějí očekávaného ekonomického zisku.

5.1 Rekonstrukce

Archivními materiály, které se vztahují přímo k filmu *Velbloud uchem jehly* a zůstaly dochovány do dnešní doby, jsou dvě titulkové listiny[395], šedesát šest fotografií, jeden plakát, tři popisky (z toho jeden v němčině), dva letáčky (jeden v němčině), jedna pozvánka, starý

ISBN: 8071081051. S. 1425–1426.

390Tamtéž, s. 1426.

391HOLÝ, Jiří – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. ISBN: 8071063088. S. 608.

392ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. 410 s. ISBN: 8020007822

393Tamtéž, s. 101.

394Tamtéž.

395NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 75, č. 219 a NFA, fond *Bratři Deglové*. K. V, inv. č. 86. Rukopis titulkové listiny filmu *Velbloud uchem jehly.*

cenzurní spis z roku 1928, nový z roku 1932 a jeden cenzurní lístek taktéž z roku 1932.[396] Pro jeden z nejlepších československých němých filmů (dle názoru filmových historiků) to není mnoho. Pokusme se však na jejich základě rekonstruovat, jak mohl film alespoň přibližně vypadat. Pokud naše snahy o obrazovou rekonstrukci vyplynou zcela naprázdno, což lze vzhledem k nedostatku pramenného materiálu očekávat, snažme se alespoň o rekonstrukci obsahovou, dějovou. Na jejím základě potom budeme částečně schopni zodpovědět otázku, jakým způsobem režisér Karel Lamač postupoval při přenosu divadelní hry Františka Langera na filmové plátno.

Přípravy filmu byly velice zdlouhavé. Trvaly nejméně celého půl roku, pokud se čas jejich zahájení shoduje s datem, kdy byly zveřejněny v tisku. Hlavním problémem nebylo jen zajištění nejlepší dostupné techniky potřebné k natáčení. Na počátku jím byl zejména scénář filmu. Ten vznikal nesnadno a na základě pramenů je možné doložit, že i v několika etapách. I když žádný ze scénářů filmu nemáme k dispozici, bohatý zdrojem informací pro jeho první verzi máme alespoň v článku, uveřejněném v odborném periodiku o umění *Rozpravy Aventina* z 18. listopadu 1926.[397] Jeho autorem je samotný František Langer a hovoří v něm o tom, jak byl okolnostmi donucen spolupracovat s filmem, i když se tomu zpočátku bránil. Předkládá čtenářům své výhrady vůči režisérům a dalším „lidem od filmu", kteří se za každou cenu snaží převádět literární a dramatická díla na filmové plátno i přesto, že takovýto převod je v mnoha případech neuskutečnitelný. Píše i o československé kinematografii obecně, o tom, jaké má vůči ní výhrady a nabádá, ve kterých ohledech by se měl přístup filmařů k vytvářeným filmům změnit, aby dosáhly když ne světové, tak alespoň evropské úrovně.

Při prodeji práv na zfilmování *Velblouda uchem jehly* (o která měly mimochodem zájem i americké výrobní společnosti, pokud lze věřit reklamní noticce v časopisu *Film*[398]) si Langer vymohl podmínku, podle které mu muselo být libreto před začátkem natáčení předloženo ke schválení. K ní ho vedla neblahá zkušenost, kterou doposud s filmem měl a dozajista i nedůvěra v tehdejší filmové tvůrce. O prvním scénáři, který byl podle jeho hry sepsán, píše toto: *„Přál bych vám vidět původní scénář, který mi přinesli k nahlédnutí. Byl udělán – totiž dobrý literárně velmi vzdělaný pán, který jej dělal, chtěl se chovati k mému korábu pouště pietně, velmi pietně. A tak nakonec byl scénář udělán tím způsobem, že byl opsán bezmála celý dialog mé hry, výstup po výstupu, akt po aktu a mezi tím napsáno, co se děje zatím s herci."*[399]

396*Český hraný film I. 1898–1930*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1995. 285 s. ISBN: 8070040823. S. 218.

397LANGER, František. Velbloud ve filmu. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 5 (18. 11. 1926), s. 51.

398Kinema. *Film* 6, 1926, č. 11 (1. 11.), s. 5.

399LANGER, František. Velbloud ve filmu. *Rozpravy Aventina* 2, 1926 – 1927, č. 5 (18. 11. 1926), s. 51.

To přimělo Langera, aby se na tvorbě scénáře aktivně podílel (v dobových periodicích je uváděn jako spoluautor scénáře). Kdo byl oním neúspěšným autorem prvního scénáře, o tom prameny mlčí. Můžeme se však domnívat, že se jednalo o Lamačova věrného spolupracovníka a scenáristu několika jeho předchozích i mnoha pozdějších filmů Václava Wassermana. K této domněnce nás ostatně přivádí i poznámka na prvním listu rukopisu titulkové listiny, o které už byla výše řeč. V záhlaví je tužkou anonymního pisatele dopsáno, že autorem tohoto originálu rukopisu není nikdo jiný než právě Wasserman. Z žádných dalších zdrojů se ovšem nedozvídáme, že by na filmu jakkoliv spolupracoval, jeho filmografie o filmu *Velbloud uchem jehly* mlčí. Jedním z řešení této záhady by mohlo být tvrzení, že Wasserman měl původně napsat scénář k filmu sám s pomocí Lamače, ale v průběhu příprav na natáčení byl z výše zmíněných důvodů nahrazen Langerem. U příprav filmu ale zůstal a pomohl například sepsat dialogovou listinu.

Do první verze scénáře byly tedy všechny postavy, dějová témata a motivy zřejmě v nezměněné podobě přeneseny z dramatické předlohy. Langer v článku přímo hovoří například o způsobu, jakým Zuzka Peštová získá peníze na nákup mlékárny. Nápad soutěže „o nejkrásnější hlavičku“ vznikl až později a vyšel z plodné spolupráce spisovatele a režiséra. Dříve nejspíš Zuzka skutečně úspěšně investovala na burze cenných papírů. O dalších konkrétních změnách autor v článku nehovoří. Na konci se jen doznává, jak obtížné bylo převést divadelní hru do filmového libreta a kolik sil a námahy to stálo. A přesto je výsledek velmi nedokonalý: *„Nebylo to nic čistého, o stylu nebylo možno mluvit, bylo to nerovnoměrné, rozházené.“*[400]

I když to Langer explicitně nezmiňuje, ve scénáři muselo dojít k dalším úpravám, které učinily drama „filmovějším“. Do filmu je přidána postava pana Berky, neodbytného nápadníka Lili Weberové, postupně je odstraňována snaha o psychologickou kresbu Alíkovy postavy a daleko častěji se střídají lokace, ve kterých se příběh odehrává, což je nejpatrnější v závěrečných scénách filmu, kde Lamač pravděpodobně využil paralelní střih, jeden z charakteristických prostředků filmového vyprávění.

Postupně se objevuje a *postupně* mizí postava pana Berky, *postupně* dochází k eliminaci vykreslování Alíkova psychologického obrazu. Slovo postupně je zde užito zcela záměrně. Vedle Langerova textu z *Rozprav Aventina* máme k dispozici dvě titulkové listiny, jednu v podobě rukopisu, jednu tištěnou, uloženou jako součást cenzurního spisu v Národním archivu. Obě odpovídají stavu scénáře *po* zásahu Františka Langera, kdy v něm došlo k velkým úpravám. Na jejich základě je možné film rekonstruovat scénu po scéně (výjev po výjevu).

400Tamtéž.

Nejmladší dochovaná titulková listina je z roku 1932 a právě ona bude kostrou následující rekonstrukce. Na dalších stranách bude uvedena v plném znění. Budou také okomentovány změny, ke kterým došlo v období mezi sepsáním rukopisné a tištěné listiny. Tištěná, tj. novější titulková listina je rozsáhlejší, obsahuje více nápisů než listina předchozí. Titulky, které jsou *navíc*, jsou podtrženy. U některých titulků je pod stejným číslem uveden rozdílný text. Je to proto, že u cenzurního lístku k filmu z roku 1932 je kromě titulkové listiny přiložen i list s *„opravenými titulky k filmu ´Velbloud uchem jehly´“*.[401] Od prvního cenzurního schválení z roku 1926 došlo patrně v titulcích filmu ke změnám, které musely být o šest let později zdokumentovány a přiloženy k nové žádosti o cenzurní povolení. Patrně nešlo o zásahy, ke kterým se autoři odhodlali na základě doporučení cenzurního oddělení. Ze srovnání pozměněných titulků vyplývá, že šlo pouze o kosmetické změny, které měly spíše než k čemu jinému sloužit k lepší srozumitelnosti textu. Ze všech dochovaných cenzurních lístků navíc vyplývá, že film prošel kontrolou bez výhrad, pouze s povolením promítání pro osoby starší šestnácti let.

Karel Lamač: Velbloud uchem jehly, scénář (autor: Karel Lamač)[402]

1. VELBLOUD UCHEM JEHLY.
   dle veselohry Františka Langera
2. Režie a scenario: Karel Lamač.
3. Fotografie: Karel Degl.
4. Dekorace: Arch. Arthur Berger.
5. Výrobek: Bratří Deglové, Praha.
6. Monopol: Kinema, Praha.
7. Časy jsou zlé a lidé se živí všelijak. Starý Pešta burcoval originálním způsobem svědomí svých bližních.....J. W. SPEERGER.
7. Lidský boj o existenci běží dnes již vyjetými kolejemi rozmanitých zaměstnání.
   7a Chytrý Pešta vynalezl zaměstnání, které klopýtalo o berlách, neboť mělo vzbuzovat soucit bohatých bližních.....J. W. Speerger.
   7b Pešta, jako starý praktik, poznal vždy na první pohled, zda to stojí za námahu vzbuzovat milosrdenství.
8. Čtvrť, v které sídlil Pešta, oplývala bídou, po níž se všechny dobročinné spolky tak horlivě shánějí; předsedkyní jednoho takového spolku byla paní Webrová.....E.

401NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 75, č. 219. Nový cenzurní spis k filmu *Velbloud uchem jehly.*
402Tamtéž.

Lauschmannnová.

9. Tuto důležitou funkci pomáhal jí nésti rada Andrejs.....F. Havel.
10. Pan ředitel Bezchyba byl jeho přítel a také veliký „lidumil“.....Karel Noll.
10. ….....se svým přítelem, ředitelem Bezchybou, velkým „lidumilem“ - hezkých tvářiček Karel Noll
11. Alík Vilím, velké dítě, byl ztělesněním duchaplného přísloví: „Mouchy, vezměte si mne!“ Paní Webrová také myslela jen na tučná bankovní konta jeho papínka, když si vyvolila Alíka za zetě..... Karel Lamač.
12. Alíku, sežeňte auto.....ale pospěšte si, náš dobročinný večírek začíná v půl osmé.
13. Počkejte, Alíku, dnes necháte na mé dceři oči! Má rozkošnou toaletu, na večírku puknou všechny sudičky zlostí!
14. Zastaralý reumatismus! [přeškrtnuto]
15. Jakmile [přeškrtnuto] shlédla Peštová nové dobrodince, které přivábil blahodárný reumatismus jejího muže, dala svému příbytku přiměřené vzezření.....Betty Kysilková.
15. Peštová již uvykla návštěvám dobrodinců, kteří byli vábení blahodárným reumatismem jejího muže a dovedla obratem ruky vykouzlit okázalou chudobu.....Betty Kysilková.
16. Chudák stará, pižlá se s těmi klacíky po ulici jako lazar a já ho nemohu doprovázet! Dcera je bez práce a já musím shánět živobytí kde se dá!
16. Chudák stará, škobrtá s těmi klacíky po ulici jako lazar ….. Chodit s ním nemohu, protože dcera je bez práce a já musím shánět živobytí, kde se dá....
17. Neračte zapomenout, že náš večírek začíná o půl osmé! Svrchovaný čas, abychom šli!
18. Rádi bychom vám pomohli, ale náš spolek podporuje jen chudé vdovy a sirotky bývalých zámožných rodin.
19. Milostpaničko, to přišli na pravou adresu! Já jsem napolo vdova po bohatém – a moje dcera je po něm skoro úplný sirotek!
20. Ah, to už je tak dávno ..... On byl z bohaté rodiny....
21. Už je v pánu..... s počátku by mne byl láskou sněd, ale když poznal, že naše známost nezůstala bez následků, odbyl mne párma groši – a vzal si bohatou....
22. Je tu kapánek dusno.....počkáme raději venku!
23. Zuzka, dcera Peštové, rusovlasé a okaté pokušení všech předměstských mládenců, hledala již několik dní marně práci.....Anny Ondráková
24. Tak tady sirotek po tom bohatém - - moje Zuzka.
24. Tak to je ovoce – po tom bohatém …. Moje Zuzka.

25. Bože, ta podoba....! To děvče mi připomíná.....
26. Navrhuji, abychom paní Peštové udělili podporu.
    26a /Dotazník spolku Dobrý přítel./
27. Sehnal jste auto?!
28. Prosím, ukáži, kde je stanoviště.
29. ….....hm.....e hm.....
30. ….....e...tedy.....hm.....tedy.....
31. Vám.
32. Bůh vám tu ručičku pozlať, šlechetný dobrodinče! Schovám si to na funus na muziku! Já bych se po muzice utlouk!
32. Bůh vám tu ručičku pozlať..... To si schovám na funus – se zpěvem a muzikou.
33. /dopis/ Odpusťte, že nedovedu napsati, co bych chtěl. Ztratil jsem hlavu, myšlenky i slova. Mohu přijít ještě dnes pro Vás, abyste mi byla na hodinku společnicí, jíž bych si dovedl hluboce vážiti?.....
34. A nebudete se za mne stydět? Ne?....
35. Aby se polibek nesetřel.....
36. To vám povídám, mámě ani muk!
37. Ale ty o té stokoruně taky ani muk!
38. Alíkův otec budoval své umění na špíně svých bližních. Měl totiž v pohraničním městě velkou továrnu na mýdlo.
38. Alíkův otec budoval své jmění na hesle: Čistota půl zdraví. Měl totiž v pohraničním městě velkou továrnu na mýdlo.....Hugo Thimig.
    38a Dopis. /Velmi mne upokojuje, milý Bezchybo, že ty a Andrejs dohlížíte na Alíka. Potřebuje ještě vedení a přátelské rady. Snad po zasnoubení s Lilli bude brát život vážněji...
39. /do masky/ Hledáme najkrásnější dívčí hlavičku, pro reklamní plakát našeho mýdla „ L o t o s“. Hlavičce první cenou poctěné bude vyplacena částka 50.000.-

[titulky 38 a 39 v původní verzi až za scénou, kde maminka vzpomíná na Zuzčina otce, co zde úplně chybí, je dopis, vysvětlující charakter Alíka, apel na to, aby bral život vážně atd. (titulek rukopisu č. 52)]

40. Kam se tak fintíš?
41. Ten mladý pro mě přijde.
42. Holka, holka, nezahrávej si, abys potom neostrouhala jako já! Já mám velké

zkušenosti!

43. To bych taky řek´. Zuzka je tvá největší zkušenost!
44. Nech si své rozumy, žblabuňko!
45. Jaké pak strachy! Půjdu s hochem do kina nebo k cukráři – a pak mne zase dovede domů.
46. S tím mým to tehdá začínalo právě tak nevinně..... Zavedl mne k Primasovům... to bývalo jako dnes k cukráři.....
47. Večer mne doprovázel domů.... byla bych mu dala s chutí třeba štípanou.... ale on se styděl!
48. ….....A jednou mi poslal šaty - - Oblékla jsem je – a úplně šťastna – šla s ním, kam mne vedl - -
49. Ještě ty šaty mám..... Ty mi přišly draho.... ! [přeškrtnuto]
50. Jo, jakmile začne dávat milý šaty.... je s holkou konec..... konec.....
51. Se mnou to bylo také tak. Když jsi se mi narodila, odbyl mne dvěma stovkami – a oženil se s jinou.....
52. No, a proč ses po jeho smrti neobrátila na jeho příbuzné... aby ti pomohli?.....
53. Ani jsem se k nim neodvážila, protože jsem neměla nic písemného.
54. Jen tuhle škartičku!
55. /pohlednice, město nad řekou, s textem „Pozdrav ze Selce“./
/rukou připsáno/ Ti posílá Adolf.
56. Pamatuj si, milá holka: To spíš velbloud uchem jehly projde, než by si vzal bohatej chudou.
57. Alík byl sice na dobročinném večírku – ale jeho srdce i všecky myšlenky byly u Zuzky.....
Čekal jen na vhodný okamžik, aby se vytratil.....
58. Lili, dcera paní Webrové, byla si tak jista láskou Alíkovou, že si jeho nevšímavost vykládala jako nesmělost.
58. Lili, zhýčkaná dcera paní Webrové, se domnívala, že je neodolatelná, když si haje na znuděnou dámu velkého světa... Věřila také, že nesmělý Alík je touto hrou dokonale okouzlen. Anny Ondráková.
59. Pan Berka záviděl Alíkovi a obletoval Lili jako mlsný čmelák.....Č. Schlögel.
60. Slečno Lili, ten Alík je hrozný níma, skutečně nechápu, jak s ním můžete jenom promluvit.
60. Prosím vás, Lili, jak jen můžete snést toho Alíka! Vždyť je to úplné ťululum!

61. Nedovedu si představit, co by z Alíka bylo, kdyby neměl mne.
62. Alíku, příští charleston si zatančíme spolu, to vám ani pán Bůh nepomůže!

V původní verzi měl být Alík patrně představen tetinkám, proto se raději nepozorovaně vytratil

63. Alík věděl, že mu od tance ani pán Bůh nepomůže a proto, než by trmácel nohy charlestonem, vzal je raději na ramena.
64. Pan Vilím si vzal v šatně nějaké balíčky – a odešel. [*přeškrtnuto*]
65. Tak vy jste se přece jen styděl za moje šaty.
66. ….. Nebo jste mi chtěl udělat radost?
67. Pešta sice nebyl velký počtář – ale věděl, že když si vezme z deseti darovaných stokorun jednu, zbude jich tam pořád ještě devět.
68. Pešta tonul v představách rozkoší, které mu ukrytá stovka měla získati..... [*přeškrtnuto*]
69. ….. avšak démon žádosti ho nutkal, aby obohatil svůj tresor o další stovku. [*přeškrtnuto*]
70. Kde je Zuzka?
71. Odešla s tím mladým. Muselas´ je potkat před domem.
72. Ó, ty ničemo, jak jsi to mohl dovolit! Jen kdyby to bylo tvoje dítě, to bys jistě nepustil! …....
73. Tak mi mou Zuzičku zaplatili.....!
74. Osm stovek.
75. A jak to, že zrovna osm?
76. Kam´s ulil ty dvě stovky?!

76a Byl vlahý večer.... a předměstská muzika vesele břinkala do tmy...

77. To vždycky tak málo mluvíte?
78. Bože, s vám bude práce! ….
79. Nechtěl byste mi alespoň říci, jak vám mám říkat?
80. A mně říkejte …..
81. Peštová prostála v dešti několik smutných hodin, čekajíc na svou Zuzku.... V srdci ji pálila trpká vzpomínka na osud vlastního mládí.....
82. Ta dáma nemůže jít takhle domů..... Počká zde než jí oschnou šaty …
83. Tak …..! Teď usnula jako doma ….! Nic naplat. Budeme ji tu musit nechat.....!
84. Lili chtěla hned zrána udělat Alíkovi přednášku o dobrém chování – se zvláštním zřetelem k jeho „anglickému“ zmizení z večírku.

85. Pan Alík nemůže bohužel k telefonu. Je nemocen.
86. ….....Horečka.....
87. 50 stupňů....
88. Eh, …..... 40 stupňů!
89. Jeje, chudáčku, vy jste nemocen?! To jste se jistě včera večer kvůli mně nachladil!
90. To já stůňu jen tak, abych měl svatý pokoj od známých.
90. Ale, co vás napadá... To je jen výmluva! … Chci mít jen pokoj od všech známých....
91. Všecko by mi šlo, všechno, Zuzičko, jen kdybyste vy byla stále se mnou.... Kdybyste zůstala....
91. Zuzičko, nedovedu to tak říci...ale myslím si, že by to bylo moc hezké, kdybychom byli stále spolu..... To bych se nikdy nenudil!.....
92. Zuzka se dlouho nerozhodovala.... Rozloučila se s milou maminkou – i sklepním bytem v předměstí – a poslechla své srdce ….. Zůstala u Alíka.....

Z původní verze titulků úplně vyřazeny titulky č. 77–85 a 87 – tj. bylo odstraněno téma kandidatury Alíka na předsedu správní rady „Parfumy“

93. Jdi hezky do kanceláře... Ale ať se mi nedíváš po děvčatech!.....
94. Miluji jen jedinou.... a její obrázek zde – na mém stole.....
95. Pro Krista! Vždyť on tu má celý harém!!
96. /dopis/ Milý otče, zasílám fotografie, které došly zdejší naší filiálce; z těchto dívek je každá přesvědčena, že ona je ta vyvolená, která dostane vypsaných 50.000,- Kč. Tak ukaž, jaký je Tvůj vkus. Tvůj Alík.
97. Dívek, které byly přesvědčeny o své kráse, bylo tolik, že starý Joe Vilím posílal svůj reklamní nápad do horoucích pekel.
98. Došly čtyři nové koše fotografií! A na dráze je dalších šest beden!
99. Konečně! To je ona!
100. To je ona!
101. T o j e o n a!
102. To je ta, kterou hledám!
103. A v krátké době záplava plakátů hlásala vítězství nejkrásnější hlavičky.....
104. Šmankote, nebýt ta hlavička tak nóbl voháknutá a vymydlená – byla by to celá Zuzka!
105. Hurá! Naši vyhráli!
106. Ať žije vkus tvého papínka!
107. /dopis/ Zároveň poukazuji filiálce částku 50.000,- Kč. Dobře si prohlédni plakát. Na

něm uvidíš, jaký vkus má tvůj otec, jaký smysl pro krásu. Doufám, že alespoň v tom se shodneš se mnou. Taková hlavička má cenu zlata. Tvůj otec.

108. Pro Boha, teď to bude zlé, jde sem Lili s matkou!.....
109. A neřekl pan Alík, kdy se vrátí?
110. Počkám tedy!
111. Mamá, tady bydlí nějaká ženská!
112. Můžete nám říci něco o dámě, která tu bydlí?
113. Nemám právo mluvit o soukromých záležitostech svého pána.
114. V této věci musí zakročit Joe.
115. …. Ani mně nic neřeknete o soukromých záležitostech svého pána?
116. Zuzka byla šťastna.... Její půvab jí získal Alíka, její krása 50.000,-..... Rozhodla se tento úspěch oslavit... Proto pozvala matku a přátele.
117. Pánbůh ti to štěstí, dítě, požehnej!
118. Teď bychom mohli, Zuzičko, uskutečnit moje dávné přání.... Koupit v sousední ulici tu krásnou mlékárnu!
119. ?
120. To jsou ti dva pánové, kteří byli tenkrát u nás v bytě..... Velmi si mne váží, třeba vám budou líbat ruku, tak se nedivte.
121. No, máte ze Zuzičky radost. Ale bude to hezký párek, ona a Alík, co?
122. Ach, takové naděje si nedělám! To spíš projde velbloud uchem jehly – než by si vzal bohatý chudou!
123. Je to děvče, tahle Zuzka.....Ale až se to starý Joe doví!.....No, ten se zblázní!
124. Oba staří mládenci okřívali v této domácnosti oživované Zuzčiným temperamentem....
125. Prosím vás, co se to vlastně děje?! Alík prý má milenku?..... Je to vůbec možné?!
126. Zde je psaní, které mi píše paní Webrová.
127. /dopis/ …. Podle všeho má milenku, která dokonce u něho bydlí! Považte....! A ti dva staří kocouři, kteří mají bdít nad Alíkem, snad je i navštěvují...Pěkně děkuji za takovou ostudu...
128. Tak co? S barvou ven! Je to pravda?!
129. A vy to trpíte?! Vždyť prý je to pro Krista pána, nějaká fabrička!
130. Jste na nejlepší cestě provést nehorázný nesmysl. Jen ona dělá z Alíka pravého člověka.
131. Honem pro Alíka!
132. Jsem Alíkův otec …..... a..... a

133. …..... a přejete si, abych odešla?

134. Jen si neubližujte [*dopsáno tužkou nad přeškrtnutým*] a nechte peníze v kapse.....! Tato osvědčená náplast na srdce – na mne neplatí - - Miluji Alíka!

135. Tento dům je přece Alíkův. Jen ten má právo zde rozkazovat!

136. Všecko, co zde vidíte, je moje! Všecko, co vám kdy Alík koupil a dal, je a bylo za moje peníze.

137. Za vaše peníze! Pak tu nezůstanu ani minutu! Vrátím vám také všecky v a š e věci.

137a Maminko, vrať ty věci, které jsem ti dala! Jsou za peníze toho pána!

137b A nevzkážete snad Alíkovi několik slov na rozloučenou?

138. S Alíkem se přece neloučím, jen s vaším bytem!

139. Odešla, Alíku, sama uznala, že nemůže zůstati.... I ty buď rozumný..... Stačí jen, když napíšeš psaní na rozloučenou.

140. Až budete kupovati mléko pro domácnost, pak jenom v mlékárně v pravo za rohem.

141. …... Ostatně na té dívce nic není, cos na ní prosím tě, viděl?

142. / úryvek dopisu, nahoře a dole ostatek dopisu mizí / Taková hlavička má cenu zlata!

143. Zatrolená hlavička.... Ta mi otravuje život!

143. Zatrolená hlavička..... ta mi dala na frak!

144. Po roztržce s otcem Alík klidně a bez lítosti opustil dosavadní blahobyt, aby pracoval po boku své Zuzky v Peštově mlékárně.

145. U Peštů poznal kouzlo přepychu nejlépe revmatický přednosta domácnosti.

146. Dobrák Pešta však nezpychl a zaléval zde kdysi [*dopsáno červeným perem nad přeškrtnutým druhdy*] proletářské hrdlo i nadále prostou, osvědčenou „perlovou s rumem.“

147. Alíku, ještě tě nemrzí tvůj rozchod s otcem?

148. Nemrzí, Zuzičko! Jsem s tebou – jsem tedy úplně šťasten.

149. Peštovo „mazání“.

149. Peštův „životní elixír“.

150. Už jsem řekla! Dnes už ani kapku alkoholu! Jen jednou zkus se mnou vypít skleničku mléka; uvidíš, jak tě to občerství!

151. Kdyby ty potvory krávy alespoň žraly hrozny! [*přeškrtnuto*]

152. Saprment, to mléko má aroma!

153. Starý Vilím pokládal Zuzku za pouhý rozmar Alanův …. Proto vyčkal krátký čas – a pak znovu počal uplatňovat svoji vůli.

154. Váš plán je dobrý..... Tím způsobem určitě Alíka získáme.

155. Zařídím to, aby Lili měla příležitost na Alíka působit..... Až ji uvidím, pozná ten ohromný rozdíl mezi jemnou dámou – a nějakou mlékařkou.
156. Vsadil bych krk, že Alík v tom mlékárenském ovzduší už vystřízlivěl.
157. Mlékárenské ovzduší, v němž měl Alík vystřízlivět, mělo opačný účinek na obtloustlého návštěvníka.
158. Mordie, takovou sílu bych v mléce nikdy nehledal.

Z původního scénáře odstraněny titulky č. 134 – 137 – záležitost Berka - Lili

159. Poslední pokus o získání Alíka.
160. / dopis / Žádám tě tedy alespoň o to, abys zítra odpoledne přišel k paní Webrové. Nechceš- li upustiti od toho děvčete, jest společensky nutné omluvit se a vysvětlit vše Lili, která z toho nervově onemocněla. Tvůj otec.
161. Tak jdi, Alíku, věřím, že dovedeš obhájit svou Zuzičku.
162. Prosté srdce Peštové neznalo nenávisti.... Každý rok, v den jmenin zemřelého otce Zuzky, chodila na hřbitov.
163. Za života jsi se o své dítě nepostaral, přimluv se tedy aspoň tam nahoře, aby neztratilo štěstí, které si samo našlo.
164. Je to pravda, že jste pustili Alíka k Webrovům? V tom je jistě nějaká čertovina!
165. Proč by tam nešel?! Psal mu otec, aby se jim omluvil – a tak vše ukončil.
166. Ale vždyť ty intrikánky ho tam přemluví!
167. Jejda, dětské prádélko! Zuzka bude chovat?
167. Prádélko... Dětské prádélko!..... To Zuzka.....!
168. Alík o tom ještě dosud neví!.....
169. / lístek ručně psaný / Alíku, nedej se! Budeš tatínkem!
170. Konečně měla Lili Alíka zase u sebe … Umínila si, že ho nepropustí – dokud ho neuvidí klečet u svých nohou.....
171. Mamá přijde za chvilku. Zatím snad nepohrdnete společností ubohé nemocné.
172. Alíku, kdybyste jen věděl, jak lituji, že jsem vás nepoznala již dříve.... Jak jste mužný, jak romantický... A já jsem tak slabá – a nešťastná....

mezitím v mlékárně

173. Paní Webrová a starý Vilím využili nepřítomnosti Alíkovy.....
174. Dnes už snad, slečno, pochopíte, že Alík nemůže zůstat v tomto prostředí..... Proto se již nevrátí.
175. Přines panstvu dvě porce zmrzliny – aby vychladlo!
175. Přines panstvu dvě porce zmrzliny – aby se ochladilo!

Peštová a Weberová

176. Hleďte, paní Peštová, nechceme vám ublížit. Přicházím k vám jako matka k matce.

177. Ano, máte pravdu..... Jsme matky – a nejlépe se dohovoříme.

Pešta a Vilím

178. Vašnosti, líznou si, po tom jim každá žilka jen zavejskne!

178. Vašnosti, líznou si a maj po zlosti!...Po tom jim každá žilka jen zavejskne!

179. Ženské nechte, ty už se dohodnou samy!

Lili a Alík

180. Alíku, milý, hleďte jak trpím!..... Vždyť se zatím nemusí nic měnit.... Jen mi dejte čas dokázat, že chci vaše štěstí..... Buďme přáteli.....

Peštová a Weberová

181. Vaše dcera odloudila Lili snoubence!.....

182. / noviny / Osobní a rodinné. Slečna Lili Webrová, dcera vdovy po řediteli cukrovaru, se zasnoubila s pane Alanem Vilímem.

183. Tak vy jste vdova po Webrovi, řediteli cukrovaru?

184. Ano! A kdyby on byl živ, jistě by dovedl, lépe než já, obhájit štěstí svého dítěte.

185. Ale také by nedopustil, aby jeho odstrčenému dítěti bylo ublíženo!.....

186. - - neboť on je otcem Zuzky!

186a Musíme ustoupit - - poznala, jsem, že nejsme v právu.

Lili a Alík

187. Alíku, marně zapíráte! - - Alíku, vidím, že mne milujete - - Proč mne trápíte?!

188. Co to máte v kapse?! Píchla jsem se!

189. / lístek ručně psaný / Alíku, nedej se! Budeš tatínkem!

190. Co jsem to viděl? …..... Tak Alík vypad? Nadobro?

191. Už jsem to s Alíkem nadobro ukončila …. Ostatně bylo to celé jen chvilkový rozmar!

191. Ano, rozešli jsme se... Poznala jsem, že se k sobě nehodíme....

192. Maminko, to je ten velbloud z tvého pořekadla.

193. A tak: Velbloud uchem jehly přece prošel

Konec.

Snímek začíná představením budoucích aktérů úvodních sekvencí příběhu. Prostřihy na jednotlivé postavy – Pešta, paní Weberová, Andrejs, Bezchyba a Alík Vilím.

Scéna 1:

První scéna začíná titulkem označeným číslem 7. Paní Weberová, jakožto předsedkyně

dobročinného spolku, se společně s Andrejsem, Bezchybou a Alíkem chystá na večírek pořádaný touto organizací. Celá scéna se pravděpodobně odehrává na ulici v předměstské chudinské čtvrti, kde se také tato noblesní společnost střetává s žebrákem a chronickým revmatikem Peštou. Jakým způsobem k tomu dojde, to není ani z jedné titulkové listiny patrné. Zřejmě dojde k Peštově simulovanému pádu, který vzbudí lítost a přirozený altruismus všech přítomných. K následujícímu okamžiku ve vyprávění se vztahuje jedna z archivních fotografií. Bezchyba s Andrejsem nebožáka uchopí a nesou jej směrem ke vstupním vratům činžovního domu. Peštovi během jeho „vystoupení“ nejspíš upadly berle, které nyní svírá vyděšená Weberová.

Scéna 2:

Po událostech, které se odehrají na ulici, se děj přesouvá do Peštova domu. Zde už čeká na návštěvu vždy připravená paní Peštová. Hlavními postavami této scény jsou tedy opět Pešta, paní Weberová, Andrejs a Bezchyba, k nim přibyla paní Peštová. Na základě dochovaného snímku, který v celku zachycuje obydlí Peštových, můžeme jasně vidět, v jakém interiéru se scéna odehrávala. Jeho nuzota, na které si paní domu dala tolik záležet, je na první pohled zřejmá. Všichni přítomní mají nehranou starost o zdraví muže, kterého zrovna přinesli.

Na scéně ještě není přítomna Zuzka, dcera Peštové, ta se objevuje až po nějaké době. Je nám představena záběrem před nebo po titulku 23, titulek 24 označuje její příchod do místnosti. Alík přichází také až posléze. Objevuje se zde nejspíš ve chvíli, když se paní Weberová táže, zdali (někdo, pravděpodobně tento mladý muž) už sehnal auto (t. 27).

Co se odehrává dál, není obtížné dešifrovat. Peštová seznámí přítomné se svým srdcervoucím životním osudem a svou bohatou řečí si získá nárok na podporu dobročinného spolku paní Weberové. Musí ovšem vyplnit dotazník – detail na formulář dotazníku je prvním z mnoha diegetických[403] nápisů ve filmu. V rámci ostatních nápisů, které se ve snímku objevují, mají diegetické titulky jednu specifickou funkci. Jsou především „autentickým" zdrojem relativně velkého množství informací. Charakter obecně informativní má zde převážná většina z nich. Jak však píše Mareš, nápisy, které pochází ze „světa" daného filmu, však mohou mít i rozsáhlejší a hlubší významovou hodnotu.[404] Například mohou divákovi ozřejmit povahové vlastnosti některé z postav. Jediný diegetický nápis, který se o něco podobného pokoušel v tomto Lamačově snímku, byl při úpravě scénáře odstraněn. Jednalo se o dopis Joe Vilíma, který ilustroval povahu jeho syna Alíka (titulek č. 52 v rukopisné listině).

Na konci scény všichni návštěvníci místnost opouští, jen Alík s odchodem otálí. Nevíme, komu přisuzovat vzdechy z titulků 29 a 30. Může jít o projevy Bezchyby a Andrejse, kteří vzdychají nad Zuzčinou krásou, o procítěné vyjádření lásky, kterou na první pohled pocítil Alík k Zuzce nebo o pouhopouhý zvukový projev Alíkova setrvávání v místnosti. Ani

403Terminologie převzata z MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu.* 1. vyd. Praha: Karolinum, 1993. 173 s. S. 85–100 (*Jazyk v němém filmu.*).

404Tamtéž, s. 97.

Langerova předloha nám tady nepomůže, s její pomocí můžeme jen vydedukovat, co se děje dál. Titulek 31 (*Vám*) patrně doprovází podávání určitého obnosu peněz Peštovi (že se jedná o peníze, potvrzuje hned následující nápis). Předávání dopisu Zuzce naopak žádný titulek nedoprovází. Že k události přesto došlo, to potvrzuje detail ručně psaného dopisu, ve kterém se Alík vyznává z okouzlení, jímž na něj dívka zapůsobila. Alík odchází, Zuzka s Peštou prohodí pár slov o stokoruně, kterou zde Alík zanechal a o plánovaném setkání Zuzky s Alíkem, končí první část snímku a divák je přenesen do dalšího dějiště.

Scéna 3:

Jeho hlavním aktérem je Joe Vilím, Alíkův otec. Zřejmě je zobrazen v polocelku či v polodetailu, sedící za stolem v kanceláři své továrny. Ve srovnání s rukopisnou titulkovou listinou právě zde došlo k podstatné změně. Ta je důkazem, že i po úpravě scénáře na základě Langerova zásahu a nejspíš i po kompletním natočení scén došlo v závěru výroby filmu k závažným změnám ve střihu i chronologickém uspořádání scén. Částečně se proměnilo i celé vyznění příběhu. Zatímco původní verze filmu se pokouší psychologicky vykreslit postavu Alíka, snaží se navázat na předlohu a ukázat jej jako nerozhodného mladého muže zhýčkaného přepychem, znuděného světem a neochotného vkročit rázně do života, poslední verze filmu takové ambice nemá. Lamač patrně doznal, že film není schopen takovéto vnitřní procesy a stavy srozumitelně zaznamenat, a proto od původního plánu upustil. Přece jenom mělo jít o svižnou líbivou komedii amerického střihu, v níž by byla přemíra hloubání jen na překážku.

Alíkův otec si prochází dvě písemnosti, které následně divák uvidí v detailech – reklamní plakát zvoucí dívky, aby se staly novou tváří firmy (t. 39) a dopis ohledně syna Alíka, adresovaný Andrejsovi a Bezchybovi. Pouze a jenom v něm je na okraj zmíněno, že Alík nebere život vážně. Nejspíš se zde ale dopis objevuje jenom proto, aby divákům předeslal, jaký je vztah mezi Alíkem a Lili Weberovou (t. 38a).

Scéna 4:

Vracíme se do domácnosti Peštové. Paní domu zrovna přichází, ve světnici se nachází Pešta a Zuzka. Dívka se právě obléká na schůzku s Alíkem, čehož si její matka záhy všimne. Osazenstvo začne vést rozhovor na téma, jestli je rozumné začínat si s bohatým mladíkem. Peštová přibližuje, svůj vlastní příběh a varuje Zuzku, aby s Alíkem nikam nechodila, že to neskončí dobře. Titulky 46–48 nevylučují flashback, který se v tomto případě přímo nabízí. Z dostupných pramenů to ovšem nelze jednoznačně rozluštit. Ještě v roce 1923 se Karel Lamač proti nim stavěl a považoval je za příliš komplikovaný prvek pro filmové vyprávění: *„Takovéto t. zv. retrospektivy připouštějí se ve filmu v co možná nejmenší míře, protože jimi*

srozumitelnost se ztěžuje, tempo přerušuje a celkový dojem tříští. Libreto, které má docílit dokonalého úspěchu, musí tento požadavek zachovávati".[405] Jeho přesvědčení v tomto ohledu však nemělo příliš dlouhého trvání. Flashbacky patrně jen o několik let později natolik zevšedněly, že nebyly ničím novým nejen pro filmaře, ale ani pro stále zkušenější filmové diváky. Už v roce 1925 při natáčení další adaptace divadelní hry, *Lucerny*, Lamač do děje snímku včleňuje příběh z minulosti, pomocí něhož chce dramatickým způsobem zachytit původ jedné z postav. O nepochopitelnosti nemůže být řeč, celá sekvence je jednoznačně oddělena příhodnými nápisy. Režisér zřejmě také připustil, že něco ve filmu *zobrazit* (i když se jedná o časově vzdálenou událost) je o poznání filmovější než to pouze *sdělit* pomocí titulků. Je proto pravděpodobné, že se flashback objevil i v tomto filmu. Sekvence zachycující minulé události se ostatně patrně objevuje i hned v následující Lamačově filmové adaptaci literárního díla, v *Pantátovi Bezouškovi*.

Scéna obsahuje v pořadí čtvrtý diegetický nápis – jedná se o pohlednici, kterou Peštové poslal Zuzčin otec, to jediné, co po něm ženě zůstalo (t. 55). Také se zde poprvé objevuje rčení, které dalo název celé divadelní hře respektive jejímu filmovému zpracování: *To spíš velbloud uchem jehly projde, než by si vzal bohatej chudou.* (t. 56).

Scéna 5:

Následující události se odehrávají na dobročinném večírku. Jak ukazuje jeden z archivních snímků, prostředí je noblesní, odpovídající vyšší továrnické vrstvě první republiky. Tvůrci si podle něj dali na výpravě opravdu záležet.

405Lamač, Karel. *Jak se píše filmové libreto*. 1. Vyd. Praha: American Film Co., 1923. 31 s. S. 19.

Divák je zde seznámen s dalšími dvěma postavami – s Lili Weberovou, předpokládanou snoubenkou Alíka, a jejím nápadníkem panem Berkou (ten v Langerově dramatu nevystupuje, do filmového scénáře je postava přidána). Při rekonstrukci této scény nám bohužel Langerova předloha nepomůže, v původním díle se totiž nenachází. Z titulků je zřejmé, že dochází k rozhovoru mezi Lili a Berkou, který se jí snaží přesvědčit, aby si raději vzala jeho, že s Alíkem nebude šťastná. Ona se nebrání a z její odpovědi je jasné, že spíše než vřelý cit ji váže k Alíkovi jakási opatrovnická náklonnost, a že se jí nepříčí vzít si ho za muže. Je ale jasné, že se spíše jedná o sňatek z rozumu. V posledních záběrech této scény Alík prchá z večírku, jednak aby nemusel tančit charleston a jednak aby byl co nejdříve u Peštových. Kdo mohla být postava, která pronesla, že si *„pan Vilím vzal v šatně nějaké balíčky“* (t. 64), se už nejspíš nikdy nedozvíme.

Scéna 6:

Vracíme se do domu Peštových, kam zrovna přichází Alík. Aktéři jsou zde tři – Pešta, Zuzka a Alík. Peštová zmizela neznámo kam. V této scéně je nám opět nápomocna dramatická předloha, v jejím zorném úhlu se následující titulky nezdají být až tak nepochopitelné. Alík vstupuje do domu s balíčky. Jedná se o dárky pro Zuzku. Přináší jí nové šaty, na což ona reaguje do jisté míry podrážděně. Její reakce je zachycena titulkem č. 65 – *Tak vy jste se přece jen styděl za moje šaty...* Na to se Alík zřejmě zatváří nanejvýš odmítavě, což dokumentuje další titulek. *....Nebo jste mi chtěl jenom udělat radost?*, prohlašuje Zuzka nejspíš už s úsměvem ve tváři.

Scéna 7:

Mladý pár scénu opouští. Zatímco si Pešta přepočítává svoje čerstvě obdržené peníze, vymýšlí, co si za ně koupí a jak obalamutí svou ženu, aby na jeho „lup“ nepřišla, vstupuje do místnosti Peštová. Ptá se na Zuzku a když se dozví, kam odešla, zahraje lítostivý výstup. Kdo ví, zda na oko, nebo zda odchod dcery vážně prožívá jako velkou ztrátu a představuje si její tragickou budoucnost.

Scéna 8:

Zuzka je na procházce s Alíkem. Opět se jedná o výhradně filmové události, v dramatické předloze se tato scéna neobjevuje. V jakém prostředí k nim dochází, to nám opět pomůže ozřejmit fotografie, kterou bohužel nemáme k dispozici (fotografie č. 21 ve sbírce soudobé dokumentace filmu *Velbloud uchem jehly* NFA). Schůzka Alíka a Zuzky se odehrává v příjemném prostředí zahradní restaurace, jejíž romantickou atmosféru umocňuje smyčcové trio v pozadí.

Dvojice si při této scéně patrně vymění několik formálních slov (nejsou zachyceny v titulcích)

a divákovi je hned jasné, že se jedná o lásku na celý život. Protože prší (Peštová čeká na Zuzku v dešti před domem), Zuzka nemůže jít domů a stráví noc v Alíkově bytě. Zde vstupuje do děje nová vedlejší postava – společně s Andrejsem a Bezchybou jedna z Langerových „figurek" – Alíkův komorník. Titulky 82 a 83 s největší pravděpodobností vycházejí právě z jeho úst. Že jsme se přemístili do Alíkova bytu, dokládají hned následující události. Je ráno, den po schůzce, den po seznámení Zuzky s Alíkem a děj nabírá rychlý spád.

V divadelní hře Františka Langera dochází přibližně v těchto místech ke konci prvního jednání a začíná jednání druhé. V časové rovině dojde k velkému chronologickému skoku, děj se posunuje o tři měsíce dál. Ve filmovém zpracování by ovšem takovýto posun působil do značné míry rušivě. Lamačův *Velbloud uchem jehly* se odehrává jen v několika dnech a v časové linii jedna scéna navazuje na druhou.

Scéna 9:

Alíkův byt, v něm se nachází Zuzka, Alík a komorník. Zvoní telefon. Volá Lili, aby si se svým snoubencem promluvila o včerejším večírku, ze kterého se nenápadně vytratil. Místo Alíka mluví se slečnou Lili nejspíš jeho sluha (zde je možné vycházet z předlohy, i když tato scéna v ní chybí; sluha je v literární předloze velice výraznou a zábavnou postavou). Alík s Lili sám mluvit nemůže nebo spíše nechce. Následuje humorná situace plná výmluv a vytáček, které zřejmě doplňuje bouřlivá gestikulace ze strany Alíka, pomocí níž naznačuje komorníkovi, co má říkat do telefonu.

Jak už bylo výše řečeno, psychologická drobnokresba Alíkovy postavy ve filmu chybí, ačkoliv v Langerově divadelní hře je více než patrná. (Jak sám Langer napsal: *„Co se dá fotografovat z toho, o čem se na scéně mluví? Skoro nic. Ještě snad něco z toho, o čem se na scéně nemluví. Ale řekněte mi někdo, co si režisér počne s nemluvou Alíkem, když ve filmu přece vůbec nikdo nemluví? Jak mu udělá nemluvné ´titulky´? He?"*[406] a Alíkova nemluvnost byla přece jenom jedním z hlavních projevů psychologie této postavy. Jako by Langer v této jedné větě shrnul vlastní názor, že film není médium, které je schopno zprostředkovat psychologickou hloubku, proto by se o to ani nemělo pokoušet. Mělo by pracovat s předlohami napsanými přímo pro film a nepřejímat předlohy literární. Ty jsou do něho jednoduše nepřeveditelné.) Důvodem, proč je nutné to zmínit právě zde, je opětovný výrazný zásah do podoby filmu, který byl proveden mezi sepsáním obou titulkových listin. Dramatická předloha i rukopis titulků nám jednoznačně představují jeden dějový motiv, který byl nakonec z filmu vystřižen. Jedná se o kandidaturu Alíka na pozici ředitele „Parfumy", jakési sesterské firmy k firmě jeho otce. Alík se dlouho rozhoduje a pravděpodobně, kdyby

406Frant. Langer. Velbloud ve filmu. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 5 (18. 11. 1926), s. 51.

nepotkal cílevědomou „dívku z lidu“ Zuzku, byla by mu tato pozice zcela „ukradená“. Ale se Zuzkou po boku, s dívkou, která změnila jeho život i jeho osobnost, chce něco dokázat a ředitelem se skutečně stane. Ve filmové verzi Alíkův vývoj nevidíme. V jedné chvíli se Zuzka nastěhuje do jeho bytu a hned v další už je z něj pilný podnikatel, který každé ráno svědomitě odchází do své kanceláře, aby se domů vracel až pozdě k večeru.

V následující sekvenci se děj přesouvá do druhého jednání Langerovy divadelní hry. V časové rovině se nacházíme neznámo kde, jisté však je, že se na chronologické lince nejedná o příliš vzdálené události. To můžeme odvodit z faktu, obsaženém v titulcích 95 – 107, které jsou výhradně věnované tématu soutěže o novou tvář Vilímovy firmy. Sled záběrů diváka přenáší nejprve z Alíkova bytu (t. 94 - 95) do jeho kanceláře (t. 96) a následně do kanceláře Joe Vilíma, na kterém spočívá úkol vybrat z doručených fotografií jedinou vítěznou kandidátku (t. 98 - 102). Pravděpodobně vybírá Zuzčinu fotografii, což vyplývá z následujícího děje i z dochovaného snímku, patrně zachycujícího právě tuto scénu (č. 26 ve sbírce NFA).

Titulková listina však o této události mlčí a my můžeme pouze předpokládat, že se detail její fotografie (kterou už továrník, bělovlasý muž uprostřed fotografie, vybral a drží ji v rukou) prolíná se záběry na Vilímův jásající obličej a s titulky *To je ona!* Že jde o Zuzku, ovšem naznačuje i titulek 104, který je možné přisoudit ústům Peštové nebo Pešty: *Šmankote nebýt ta hlavička tak nóbl voháknutá a vymydlená – byla by to celá Zuzka!* Zároveň s ním je obraz přenesen ještě na dějiště – na pražské předměstí do světnice Peštových.

Z předložené nápisové listiny není jasné, kdy a za jakých okolností se Zuzčina fotografie dostává mezi fotografie dívek, které se ucházely o to, být „hlavičkou“ Vilímovy firmy. K této události s největší pravděpodobností dochází v některém záběru mezi replikou Zuzky *...Ale ať se nedíváš po děvčatech!* a Alíka *Miluji jen jedinou... a její obrázek zde – na mém stole....*

Scéna 10:

V následující scéně se opět nacházíme v Alíkově bytě, kam se na návštěvu vydaly matka a dcera Weberovy. Titulky naznačují, že kromě komorníka není nejspíš nikdo doma. Na základě něčeho, co Lili v bytě spatří, vydedukuje, že s Alíkem v bytě žije nějaká žena. V dramatické předloze se jednalo o Zuzčinu fotografii, postavenou na Alíkově stole. Ve filmu mohlo jít o jakýkoliv kousek oděvu či jinou věc, charakterizující dlouhodobou přítomnost ženy. Že pravděpodobně šlo o dámskou garderóbu, to naznačuje fotografie, na níž je patrně výjev zachycen.

Dámy se na komorníkovi snaží vyzvědět, o jakou ženu se jedná, a když neuspějí, obrátí se o pomoc na Alíkova otce Joea.

Právě od této scény výrazně ubývá množství titulků v rukopisné verzi titulkové listiny. Těch je tak málo, že na jejich základě nelze přesně říct, co se kdy a kde odehrává a kdo jsou aktéři jednotlivých scén. Situace se stává nanejvýš nepřehlednou zejména ve chvíli, kdy děj vstupuje do svého finále. Zde Lamač umně a účelně používá jednu z největších předností filmového média – střihu. Konkrétně je užit střih paralelní, který dokáže nejlépe zachytit kulminační okamžiky příběhu.

Není možné říct, jestli byl nový střih snímku vytvořen už před jeho premiérou v roce 1926, nebo jestli byl film upraven až posléze (tištěná verze titulků pochází až z roku 1932). A z toho důvodu také není možné říct, ke které verzi se doboví publicisté ve svých recenzích vyjadřovali. Například Otakar Štorch-Marien chválí relativně malé množství titulků (relativně vzhledem k další československé produkci), což je jednoznačně u filmu považováno jako klad. Film, který nepotřebuje titulky pro pochopení toho, co se na plátně děje, je film, který vypráví obrazem. A takový by měl film být. Titulky jsou nanejvýš rušivé a tehdejší moderní kinematografie se je snažila omezit na co nejmenší nezbytné množství. Československá kinematografie v tom patrně až tak úspěšná nebyla.

Ve snímku *Velbloud uchem jehly* je na základě nápisové listiny z roku 1932 obsaženo celých dvě stě jedna titulků (jsou zde započítány i titulky, označeny číslici a zároveň písmenem abecedy – *a* nebo *b*). Zdá se, že toto číslo není na poměry československé kinematografie tohoto období nijak přehnané. Například počet titulků v Lamačově dalším snímku, *Lucerně*,

činí sto devadesát jedna[407], *Švejk na frontě* jich zaujímá dvě stě dvacet osm[408] a Innemannův *Švejk v ruském zajetí* jich čítá ještě více, okolo tří set.[409] Pokud bychom se na nápisy měli podívat podrobněji a diferencovat je podle funkce ve snímku, zjistíme, že převážná většina z nich (147) jsou titulky promluvové. Zbytek tvoří diegetické nápisy (jeden dotazník, jeden inzerát, pohlednice, novinový článek a osm dopisů), úvodní titulky (název snímku, jméno režiséra, literární předlohu atd.) a také mnohotvárný soubor nápisů, které podle dělení Petra Mareše na základě jejich funkční platnosti můžeme označit například za titulky faktové (t. 150 – *Peštovo mazání*), náladotvorné (t. 76a – *Byl vlahý večer...*), instrukční (t. 7 – *Lidský boj o existenci...*), představovací, charakterizační a hodnotící (t. 7A – *Chytrý Pešta vynalezl zaměstnání, které klopýtalo o berlách...*) nebo událostní (např. t. 84 – *Lili chtěla hned zrána udělat Alíkovi přednášku...*).[410] Překvapivě se ve snímku neobjevují titulky časového a prostorového určení. Patrně to však ale není ani třeba. Většina nápisů, které nenesou funkci představovací a zároveň nejsou ani promluvové, jsou do filmu zařazeny ve chvíli, kdy dochází k časovému skoku či ke změně místa, na němž se děj bude (titulky v němém filmu zpravidla předchází před obrazem[411]) odehrávat. Událostním nápisem je tedy divák vždy instruován, na kterém místě a v jakém čase se děj nachází.

Pokud opět využijeme Marešovy terminologie, můžeme říct, že ve *Velbloudovi uchem jehly* (stejně jako v dalších sledovaných Lamačových filmových adaptacích literárních děl) se projevuje celostní stupeň titulkového zachycení vizualizovaných verbálních promluv.[412] To neznamená nic jiného, než že nápisy, zařazené mezi jednotlivé záběry, mají simulovat monolog či dialog, který by se mohl reálně odehrávat. Zaměříme-li se na tyto nápisy pozorněji, zjistíme, že jen necelá čtvrtina z nich je přímo převzata (i když často nikoliv doslovně) z dramatické předlohy. Za touto skutečností stojí zejména to, že mnoho událostí je do snímku oproti předloze přidáno. Například od nápisu, označeného číslem 148 až do konce titulkové listiny nelze najít jedinou shodnou formulaci. K tomu však více v podkapitole věnované adaptaci. V tomto ohledu se „Velbloud“ diametrálně odlišuje například od filmů *Dobrý voják Švejk* a *Švejk na frontě*.

Scéna 11:

Prostředí od předešlé scény zůstává nezměněno, mění se pouze aktéři. Lze předpokládat, že v

407Na základě titulkové listiny, která je součástí nového cenzurního lístku z 4. 7. 1934 (NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 111, č. 675).
408Cenzurní listina z 27. 10. 1932 tamtéž, k. 84, č. 1182.
409Cenzurní listina z 27. 10. 1932 tamtéž, k. 84, č. 1181.
410MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu.* 1. vyd. Praha: Karolinum, 1993. 173 s. S. 85–100 (*Jazyk v němém filmu*) S. 88–92.
411Tamtéž, s. 87.
412Tamtéž, s. 92–93.

bytě se nyní nepochybně nachází Zuzka a její matka, Alíkovou přítomností si nemůžeme být jisti nikdy, protože nemluví. A pokud otce Peštu nepokládáme za Zuzčina přítele, nejspíš na oslavu pozván nebyl a ve scéně se nenachází. Pan Bezchyba a pan Andrejs jsou zde také, důkazem nám mohou být titulky 120, 121 a 123. V prvním o obou mužích Zuzka jednoznačně mluví, ve druhém a třetím naopak mluví některý z mužů. Který z nich to v tom kterém případě je, tím si jistí být nemůžeme, protože jak ve filmu, tak i v původní divadelní hře jsou jejich charaktery podobné, ne-li shodné. Fotografie je v tomto případě pouze důkazem, jak „vizuální“ umějí být někdy filmové titulky, potvrzuje vše, co je popsáno výše (je potom otázkou, zdali byly v tuto chvíli vůbec třeba).

Osazenstvo se sešlo, aby oslavilo Zuzčin úspěch – neočekávané vítězství v soutěži o tvář Vilímovy firmy, které dívce přineslo 50 000 Kč. Zuzce přijde jako nejlepší nápad pořídit za obdržené peníze mlékárnu, kde následně bude celá rodina spokojeně hospodařit.

Scéna 12:

Lokace je v případě tohoto výjevu nejistá, pokud ovšem vycházíme z předpokladu, že k této scéně se vztahuje další z archivních fotografií (vše na to ukazuje), nacházíme se nyní kdesi v předsíni či vstupní chodbě Vilímova domu. Společně s továrníkem zde vystupují pan Bezchyba a pan Andrejs. Právě ti měli dávat na Alíka pozor, v čemž podle pana Vilíma naprosto zklamali. Aktéři vedou rozhovor na téma Alíkovy milenky. Pan Vilím drží v rukou dopis od paní Weberové, ve kterém se mu doznává se vším, čeho byla svědkem v Alíkově bytě. Především tedy s tím, že má Alík milenku, která s ním žije v jeho bytě. Tento dopis je potom zobrazen pod titulkem č. 127.

V dalším záběru jsou zachyceni oba muži (stále v bytě? vycházející z něj? na ulici?) chvátající, aby varovali Alíka před zlobou jeho otce, budoucí tchýně a snoubenky.

V tomto okamžiku se příběh dostává do svého finále. Přestože na konci předchozí scény „vidíme“ Bezchybu s Andrejsem pospíchající říct Alíkovi, co se stalo, režisér tyto postavy hned v následující scéně opouští a věnuje se událostem, ve kterých je hlavní hrdinou pan Vilím. Jestli k Alíkovi doběhli včas a stačili ho varovat, to už se nejspíš nikdy nedozvíme.

Scéna 13:

Joe Vilím přichází do Alíkova bytu. Doma je pouze Zuzka, Alík je nejspíš v práci. Mezi nimi se odehraje předvídatelný rozhovor s nepředvídatelným vyústěním. Zuzka prohlásí, že panu Vilímovi vrátí vše, co za jeho peníze kdy vlastnila a opustí byt. Alíka se však nevzdá. Reakci pana Vilíma neznáme, je však pravděpodobné, že není nikterak potěšen. Od svých snah oddělit od sebe oba mladé neupouští, důkazem toho jsou hned následující události.

Scéna 14:

Pravděpodobně se nacházíme v Alíkově kanceláři (není možné ovšem vyloučit, že se scéna odehrává v Alíkově bytě, již Zuzkou opuštěném). Otec přichází za synem a žádá ho, aby Zuzce napsal omluvný dopis a celou záležitost s ní ukončil. Alík ve scéně překvapivě promluví (ačkoliv podle původní verze titulků neměl, děj měl být beze slov přesunut do nové mlékárny Peštových), a to tak rázně, že si lze představit překvapený a vyděšený výraz ve tváři jeho otce: *Až budete kupovati mléko pro domácnost, pak jenom v mlékárně vpravo za rohem.* Alík je po této „výměně názorů“ už nejspíš na odchodu, avšak jeho otec ještě dodává: ... *Ostatně na té dívce nic není, cos na ní, prosím tě, viděl?* Po tomto nápisu následuje sekvence,

kdy si pan Vilím uvědomuje, co na Zuzce asi jeho syn viděl. Patrně se mu vybaví dívka, která zvítězila v jím vypsané soutěži o *hlavičku Vilímovy továrny*.

Langer v tuto chvíli posouvá opět děj výrazně dopředu po chronologické ose. Divadelní hra se dostává do svého třetího, závěrečného jednání, jehož jediným dějištěm je mlékárna („dětský mléčný bar“) Peštových.

V samotném filmu se opět nejedná o zas tak velký časový skok (t. 123). V následujícím sledu scén nás titulky jednoznačně vedou k přesvědčení, že zde Lamač použil paralelní montáž. Nejprve se ocitáme v mlékárně společně s Alíkem, Zuzkou a Peštovými. Alík je tu nejspíš řádným zaměstnancem, bez ohledu na to, že jedná o syna továrníka a přítele spolumajitelky mlékárny. Jeho nová role mu očividně nevadí a je s ní nanejvýš spokojen. Komickou scénu, ve které Pešta místo mléka pije kořalku, to svoje *mazání* (*Saprment, to mléko má aroma!*) střídá scéna, jejímiž hlavními aktéry jsou pan Vilím a dámy Weberovy, osnující další plán na získání Alíka. Titulkem č. 158 se opět přesouváme do mlékárny a „pozorujeme“ jednoho ze spokojených návštěvníků (t. 159). Podle dobové recenze je možné zdokumentovat, že tento titulek (*Mordie, takovou sílu bych v mléce nikdy nehledal*) skutečně patří k postavě návštěvníka mlékárny, kterou si podle všeho s chtí „vystřihl“ Theodor Pištěk: *„Theodor Pištěk jako návštěvník mlékárny sehrál exklusivní intermezzo, které vyvolává v hledišti bouřlivé veselí. Pištěk má na malé role smůlu, ale tentokrát si to desateronásobně vynahradil. Za dohledu své paninky pije ´čistou´ místo mléka, až mu modrají nehty.“*[413] Jeho „paninkou“ je patrně myšlena postava paní Kriebel, jejíž jméno není uvedeno v titulkové listině, nachází se však jednak na seznamu negativů vytvořených pro reklamní účely filmu a jednak na archivní fotografii. Seznam je stejně jako samotnou titulkovou listinu možné najít v Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu.[414]

413Kujal, Quido E. Dva velké úspěchy české filmové výroby. Velbloud uchem jehly. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 44 (13.11.), s. 4.

414NFA, fond *Bratři Deglové*. Strojopis. K. V, inv. č. 86. Seznam negativů 18x24 reklamek k filmu „Velbloud uchem jehly“.

Zcela pochopitelně byly ze závěrečné sekvence filmu vystřiženy záběry, ve kterých znovu vystupuje pan Berka (na kterého jsme od počátku filmu stejně už téměř zapomněli), který se snaží přesvědčit Lili, aby si vzala jeho a ne Alíka Vilíma. Opět se tato scéna objevuje ještě v rukopisu titulkové listiny. Zde už se nenachází, podle úsudku tvůrců filmu by nejspíš jen zpomalila tempo filmu a ubrala mu na dramatičnosti.

Místo toho se vracíme do mlékárny. Alík si právě čte dopis od otce. V něm je psáno, aby se mladý muž alespoň za své nerozumné jednání osobně Lili omluvil. Alík nejspíš váhá, ale Zuzka ho přemluví. Do bytu Weberových je ovšem zván až na následující den. Patrně se jedná o stejný den, na který připadá výročí úmrtí Zuzčina a Liliina otce, protože předtím, než se Alík setkává s Lili, vidíme starou Peštovou modlící se u jeho hrobu. Celá situace je nám jasná díky titulku č. 164: *Za života si se o své dítě nepostaral, přimluv se tedy aspoň tam nahoře, aby neztratilo štěstí, které si samo našlo.*

Následující titulky, označené čísly 165 až 169, by mohly být pro rekonstrukci příběhu zavádějící, kdybychom ovšem neměli k dispozici další z řady dochovaných fotografických snímků. Je to Peštová, která se ze hřbitova vrací do mlékárny a dozvídá se zprávu o tom, že Alík odešel k Weberovým? Fotografie jasně ukazuje, že tomu tak není, že těmi, kteří se v podniku objevili, jsou všudypřítomní Bezchyba a Andrejs. Osud mladé zamilované dvojice jim patrně leží na srdci stejně jako Peštové. A jsou to také právě tito dva muži, kteří se ve stejnou chvíli jako divák dozvídají, že Zuzka čeká dítě.

V Liliině bytě se nachází pouze ona a Alík. Plán pana Vilíma totiž patrně spočíval v tom, vylákat syna z mlékárny a zároveň na něj nechat působit svůdnou Lili, když spolu budou o samotě.

Mezitím, co Lili rozmlouvá s Alíkem, přichází továrník do mlékárny a je doprovázen paní Weberovou. I když je mlékárna jediným dějištěm, odehrají se zde dva výstupy. V jednom hovoří pan Vilím s Peštou a nabízí mu kořalku z vlastních zásob (*Vašnosti, líznou si a maj po zlosti! ...Potom jim každá žilka jen zavejskne!*), ve druhém rozmlouvá u jednoho stolu paní Weberová s Peštovou (*Ano, máte pravdu.... Jsme matky – a nejlépe se dohovoříme.*).[415]

415Že tomu tak skutečně bylo, dokládá jednak už zmiňovaný seznam pořízených reklamních fotografií k filmu a jednak Štorch-Marien ve své recenzi v *Rozpravách Aventina*: *„Peštová paní Kysilkové, továrníková Weberová paní Laušmanové, matka a matka - jedna „z lidu“ - druhá z „vyšších vrstev“ - obě měřily své síly na paralelních rolích (viz závěrečná scéna v mlékárně).“* (O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Velbloud uchem jehly. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 5 (18. 11. 1926), s. 51.)

Ženy po krátké chvíli zjistí, že jejich dcery jsou potomky stejného muže (což bylo pozornému divákovi patrně zcela jasné už od začátku) – *Webera, ředitele cukrovaru* – ovšem mezitím vystoupí ještě Lili (t. 181), snažící se do poslední chvíle přesvědčit Alíka, aby zůstal s ní. Ustoupí až tehdy, kdy se (v předposlední scéně celého filmu) dozví, že Alík bude brzy tatínkem.

Poslední scénu tvoří už jen šťastné finále – nejspíš se odehrává v mlékárně a nejspíš jsou zde přítomni všichni důležití aktéři příběhu. Záhadou ovšem zůstává úplný závěr. Dobový tisk naznačuje, co se ve filmu odehrává: *„A konečně je nutno upozorniti režii, že jinak působivý detail, jak se vyšitý velbloud páře a probíhá „uchem jehly" je ve skutečnosti nemožný při vyšívání ručním."*[416] Citace reaguje na obraz doprovázený titulkem č. 194: *A tak: Velbloud uchem jehly přece prošel.* Nejspíš v něm Lamač zachycuje párající se nit, která dříve tvořila velblouda a která je pomocí nějakého triku (nebo lidskou rukou?) protahována zpět skrz ucho jehly. Je možné tedy to, na co recenzent naráží, rekonstruovat tak, že v předchozím ději někdo (Peštová? Zuzka?) ručně vyšíval a takovouto výšivku potom není možné tak jednoduše rozpárat? Odpověď na tuto otázku, stejně jako na spoustu dalších, nám ovšem nic z toho, co z filmu *Velbloud uchem jehly* zbylo, nenabízí.

5.2 Adaptace *jako adaptace*

Ze srovnání rekonstruované filmové adaptace divadelní hry *Velbloud uchem jehly* a adaptovaného textu vyplývá několik zásadních poznatků, které ozřejmují způsob, jakým se

416Velbloud uchem jehly. *Národní listy* 13. 11. 1926, č. 311, s. 5.

tvůrci pokusili tento text přizpůsobit filmovému médiu. Za adaptátory je v tomto případě nutné označit jednak režiséra snímku Karla Lamače, ale také Františka Langera, který se, jak víme, na zfilmování svého dramatu velkou měrou podílel a sám sobě připisuje zásadní podíl na jeho výsledné podobě.

Ve filmu se oproti Langerově divadelní hře objevuje o něco více postav a o poznání více dějišť, některé dějové motivy jsou nahrazeny jinými a vše se odehrává ve zhuštěném čase několika málo dní (alespoň do „mlékárenského“ filmového finále, které se zřejmě, s přihlédnutím k Zuzčině pokročilému těhotenství, odehrává o několik měsíců později). Všechny změny byly provedeny na základě jednoduchého klíče – divadelní hra se musela v některých ohledech proměnit tak, aby zaujala filmového diváka. Co to v praxi znamenalo? Jednota místa, času a děje je sice základní vlastností klasického antického dramatu a do značné míry se uplatňuje i v Langerově divadelní hře, není však naprosto vhodná pro filmové plátno. Filmu chybí onen prvek bezprostřední blízkosti akce, odehrávající se v přirozeném čase, který je charakteristický pro divadlo. Není tedy schopen vyvolat v divácích napětí přirozeně plynoucí už jenom z těchto recepčních podmínek.[417] Aby snímek diváky zaujal, musí mít tedy úplně odlišnou dramaturgii. Pro filmové médium (pod vedením zkušených tvůrců) není obtížné vyprávět příběh na několika místech a to dokonce ani na několika místech najednou. A aby filmové drama plynulo svižně a poutavě, jeví se to i nezbytné. V Lamačově adaptaci se pak oproti Langerově dramatu můžeme ocitnout nejenom v nuzném obydlí Peštových, v Alíkově bytě a v mlékárně, ale i v přepychovém pokoji slečny Lili, v tanečním sále, zahradní restauraci, Vilímově továrně a na řadě dalších míst. V těchto lokacích se potom odehrávají jednotlivé drobné příběhy, které jsou ovšem obsahově spojeny s hlavním tématem celého snímku. Pomocí filmového střihu se jedna s druhou umně prolínají a dohromady tvoří koherentní ucelené vyprávění. Ve filmu nestačí, aby se o podstatných událostech pouze *hovořilo*, musí být *vizualizovány.* Kvůli tomu je nejenom nutné rozšířit rejstřík potřebných exteriérů a interiérů, ale také přidat do adaptace další postavy, které vstupují do děje, aby daly dramatický spád vedlejším epizodám. Touto figurou je v Lamačově filmu například pan Berka. Jeho jedinou funkcí v příběhu patrně je, aby vyplnil z hlediska dějovosti volný prostor, který vznikl přidáním scény zachycující dobročinný večírek.

Angažovanost filmových diváků při recipování díla je nižší, než tomu je u diváků divadelních. Proto, paradoxně, vyžadují ve filmu v mnoha ohledech daleko více realističnosti. Nejedná se pouze o filmové kulisy, které musí být ve srovnání s jevištními daleko skutečnější. Jde i o

417HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945. S. 128–129.

uvěřitelnost obsahovou. Na základě tohoto požadavku byl pozměněn i jeden z dějových prvků Langerova *Velblouda uchem jehly*. Přistoupil by snad běžný divák na to, že obyčejná dívka z pražského předměstí s patrně ne příliš dobrým vzděláním (byla propuštěna z práce v čokoládovnách a další zaměstnání sehnat nemůže) je schopná s úspěchem investovat na burze cenných papírů? Nebylo by lepší, aby Zuzka získala potřebný finanční obnos na koupi mlékárny jiným způsobem? Například že zvítězí v soutěži krásy? Náhoda není v realistickém filmovém příběhu pro diváka natolik přijatelná, jako pro diváka divadelního představení. V klasické divadelní hře je jedním z nejdůležitějších dějových motivačních faktorů. I když závěr „Velblouda" poněkud naivní a nepravděpodobný je, stále je možný a je logickým vyústěním předchozích událostí. Nemluvě o tom, že je zpodobněním nesplnitelných romantických tužeb mnoha dívek a žen, čímž se pro ně stává o to více přitažlivým. Někdo by sice mohl otěhotnění Zuzky považovat za *deux et machina*, zdaleka se však nejedná o takový božský zásah, s jakým pracuje antické drama.

Protože i film má jako každé jiné médium svá daná specifika, není Lamačovi dovoleno postihnout vše, co je obsaženo v adaptovaném textu a co by také možná chtěl. Zejména jde o už zmiňovanou psychologickou hloubku postav (řeč byla o Alíku Vilímovi, jehož duševní vývoj od nemluvného, nesmělého a znuděného mladíka po aktivního a rozhodného mladého muže byl v průběhu práce na scénáři odbouráván, až z něj v jeho závěrečné verzi nezůstalo téměř nic), a také o rozsáhlejší socio-kulturní dosah, který Langerovo dílo obecně mělo. Zobrazováním okrajových společenských vrstev, jakými jsou například obyvatelé velkoměstského předměstí, a jejich bídy, svým hrám dává jistý společensko-kritický tón, který je znatelný i v komedii *Velblou uchem jehly.* Lamač ve své adaptaci oproti tomu jakoby „klouže po povrchu". Ze hry přejímá veškerou její komiku, kritiku však vypouští. Důkazem je například v dramatu barvitá, ve filmu naprosto bezrozměrná postava komorníka. Sluha je typem uvědomělého intelektuála (a zároveň multižánrového avantgardního umělce), který svými chytrými bonmoty zpovzdálí vtipně glosuje okolní dění. Jimi ukazuje, že i když je pouhý kmán, má nad bohatými „navrch". Při konfliktu mezi svým zaměstnavatelem Vilímem a Zuzkou Peštovou stojí pochopitelně na straně Alíkovy přítelkyně jakožto děvčete z lidu, které se přes svou prostotu díky své opravdovosti, čistotě a přirozené inteligenci dokázalo prosadit ve zkaženém světě, ovládaném továrníky a nadnárodními finančními korporacemi. A společně s ní odchází z továrníkových služeb.

Pokud by do snímku byla kritika skutečně zařazena, není jisté, jestli by byl natolik líbivý a tudíž i prodejný. Dalším problémem mohla být (a patrně byla) filmová cenzura, která by v tomto případě jistě rázně zakročila. O tom, že cenzura ovlivňuje podobu adaptace, jsme

hovořili už u příležitosti analýzy filmů *Dobrý voják Švejk* a *Švejk na frontě*. Jako důležitý faktor ji ostatně vnímá i Linda Hutcheon na stránkách své teoretické práce.[418]

Nakonec nám zbývá jedna dosud nezodpovězená otázka. Proč byla pro filmovou adaptaci zvolena právě divadelní hra Františka Langera? Stejně jako v předchozích Lamačových adaptacích, i zde stojí na prvním místě vidina jistého zisku. I když byla Langerova hra regionálního charakteru a jak se ukazuje, o nadčasovosti jejího tématu je dnes možné směle pochybovat, ve své době si našla své nadšené publikum. Pro ně byla její tematika aktuální, teď a tady prožívaná, a zřejmě měla velký potenciál. O síle, se kterou v meziválečném období rezonovala v československé společnosti, vypovídá skutečnost, že ještě o celé jedno desetiletí později byl pod stejným názvem natočen remake původního Lamačova snímku, tentokrát v režii Hugo Haase a Otakara Vávry. Patrně zobrazením obyčejných, ale bystrých lidí, kteří navzdory všem nepříznivým okolnostem dokáží díky své protřelosti a vynalézavosti v moderní společnosti „přežít", tato tematika také zahrála za nacionální notu českého publika.

418HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945. S. 92.

6. PANTÁTA BEZOUŠEK (1926)

6.1 Úvod do problematiky filmové výroby IV: Universal Film

Lamačův film *Pantáta Bezoušek* je produktem doby, ve které nejenom v Československu probíhala hospodářská konjunktura. Ve filmovém průmyslu se začala pozvolna projevovat od poloviny dvacátých let. Už v roce 1925 pozorujeme výrazný nárůst počtu vyrobených filmů, ještě markantnějším je v tomto ohledu rok 1926, tedy rok, který dal vedle dalších sedmadvaceti snímkům jiných režisérů vzniknout i čtyřem filmům Karla Lamače - čtyřem filmovým adaptacím literárních či dramatických děl.[419]

Rok 1925 pro český filmový průmysl ovšem znamenal zvrat i v jiném ohledu. V celém dlouhém poválečném období upadal zájem publika o domácí film a český divák nijak nenaznačoval, že by se situace mohla v nejbližší době změnit. Domácí kina dávala ve svých programech přednost zahraniční produkci. Zejména americké a německé filmy byly v Československu distribuovány filmovými půjčovnami, které buď fungovaly nezávisle na výrobnách, nebo se jednalo o místní filiálky těchto produkčních společností. Vlastní filmovou půjčovnou, sídlící v Praze na Hybernské ulici č.p. 9, disponoval od února 1922[420] například i Universal Film. Jejím ředitelem byl jmenován Maxim Stránský[421], později jej nahradil Bedřich Taussig.[422] Pravděpodobně především záplava těchto zahraničních filmů, většinou průměrných a tedy i finančně dostupných (takových, které si zdejší kinomajitelé mohli dovolit zakoupit), způsobila postupný odklon českého publika od zahraniční filmové produkce. Domácí tematika ve filmech sice zaznamenala rostoucí oblibu, problémem ovšem bylo, že podíl českých filmů na československém trhu tvořil i v nejplodnějších letech maximálně 6 %, 94 % filmů bylo dováţených.[423]

Lidé byli přesyceni obsahově plytkými cizími náměty a žádali příběhy jim bližší. Příběhy z českého lidového prostředí či obracející se k minulosti národa. Ke vzrůstu popularity českých filmů pravděpodobně přispělo i nové nařízení Ministerstva vnitra z 10. července 1924, které

419HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 33.

420ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 1. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 150.

421Filmový podnikatel, zakladatel filmové půjčovny Biorama (1918), ředitel varšavské pobočky rusko-polské výrobní společnosti Sfix aj. (ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 1. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 148)

422ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 262 a 481, k tomu také ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd.. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 239–240.

423ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 253–254.

přikazovalo majitelům kin promítat (tedy zakoupit licenci) alespoň pět filmů domácí produkce.[424] Tím se k divákovi dostalo daleko více českých filmů s pro ně atraktivnějšími náměty. Další příčinou vzrůstu zájmu o český film byl patrně i jeho nedostatek na trhu v předchozích letech, který zákonitě vzbudil zvýšenou poptávku.[425] Dokonce sami čeští kinomajitelé posléze začali volat po výrobě českých filmů. Jen ty jim totiž dokázaly vyprodat sály a zajistit když ne finanční zisk, tak alespoň návratnost investice. Provázanost *Zemského svazu kinomajitelů*, který sdružoval majitele kin v Československu, s distribučními společnostmi, jejichž zájmy byly prosazovány prostřednictvím *Svazu filmového průmyslu a obchodu*, umožňovala zvýšený nátlak na výrobní společnosti. Ten byl umocněn skutečností, že ve druhé polovině 20. let byly distribuční společnosti hlavními investory v československém filmu.[426] Produkce českých filmů začala v polovině druhé dekády 20. století pozvolna stoupat.

Vzrůstajícího potenciálu českého filmu, který sliboval nemalý finanční zisk, si povšiml i Carl Laemmle, majitel americké výrobní a distribuční společnosti Universal Film. Jak už bylo řečeno, tato společnost měla svou filiálku i v Praze. Pražská pobočka sloužila doposud převážně k distribuci filmů Universalu v Československu, ovšem produktem její činnosti byly i dva středometrážní filmy – *Zkouška* z roku 1922 a *Divoké růže (Děvče z č. 29)* z roku následujícího.[427] K cenzuře byly tyto filmy předloženy v roce 1924, na program žádného kina se však nedostaly a nic bližšího o nich dnes nevíme.[428] Růst popularity domácího filmu v neprospěch filmů zahraničních dal vzniknout myšlence na založení akciové společnosti v Praze pro výrobu česko-amerických celovečerních filmů. Šlo vůbec o první spojení českého a amerického kapitálu v dějinách československé kinematografie. Ani koprodukce jako taková však nebyla v československém prostředí do poloviny 20. let ničím běžným. Poprvé se zahraniční kapitál účastnil výroby filmů v Československu v roce 1923. To bylo patně důsledkem hospodářské krize, která právě v tomto roce dolehla na domácí filmovou výrobu. Českoslovenští filmoví výrobci si od spolupráce se zahraničím slibovali jednak finanční injekci do svého podnikání, jednak i zvýšení renomé československého filmu v Evropě a ve

424HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 11.

425ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 236.

426HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 5, k tomu také ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 406–409.

427ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 262.

428ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 233.

světě. Jako první vstoupila na pole česko-německé koprodukce distribuční společnost Moldaviafilm. Výsledkem byl snímek *Muž bez srdce* (1923), který přes očekávání propadl u nás i v Německu.[429] Jednalo se o adaptaci románu německého spisovatele Ernsta Kleina s Anny Ondrákovou a Karlem Lamačem v hlavních rolích. Jeho interiéry byly natočeny v pražském ateliéru A-B na Vinohradech, exteriéry potom v Karlových Varech, ve švýcarském Davosu a dokonce i u Severního moře.[430] Karel Lamač se zde poprvé setkal se zahraniční filmovou výrobou. Společnost Moldaviafilm od dalších koprodukčních projektů upustila, následovaly ji však firmy jako Lloyd-kino-films Berlin nebo Koop-film Berlin, z nichž každá se Československu podílela na výrobě čtyř filmů.[431]

Spolupráce se světově významnou filmovou výrobní společností, jako byl Universal Film, slibovala pro československý film mnohé. V plánu byla výroba dvaceti až pětadvaceti českých filmů ročně, na nichž se měla podílet padesáti procenty vstupního kapitálu. Zbytek měly dodat domácí produkční společnosti, popřípadě soukromí investoři. Rozpočet jednoho filmu byl stanoven na částku v rozmezí 150 000 až 300 000 Kč (tedy částku obvyklou v tehdejším československém prostředí – náklady průměrného českého filmu se v této době pohybovaly okolo 200 000 Kč[432]). Export vyrobeného filmu do celého světa mělo potom zajistit 138 filiálek Universalu.

Jelikož spolupráce amerického Universalu s českým filmem nebyla nakonec až tak úspěšná, jak se původně předpokládalo, znamenalo to do budoucna daleko větší obezřetnost investorů. Proudění amerického kapitálu do českého filmu se na nějakou dobu pozastavilo. K obnovení spolupráce došlo až v roce 1927, kdy opět pražská filiálka americké filmové produkční společnosti Fox Film natočila ve spolupráci s Binovcovým Wetebfilmem celovečerní dokumentární film *Plzeň*. V tomto případě se ovšem jednalo o ojedinělý pokus, nebyl vytvořen systematický plán jako v předchozím případě.[433] Co bylo pro československý film této doby příznačné, ani jednomu z těchto dvou koprodukčních projektů nešlo v prvé řadě o pozvednutí kvality domácí filmové produkce. Dokument *Plzeň* byl určen pouze pro zahraniční trh a měl spíše než co jiného propagovat Československo ve světě. Laemmleho očividným cílem byl pouze finanční zisk, snaha „svézt se“ na vlně tehdejšího nadšení pro

429ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 55.

430ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 232–233.

431 Tamtéž, s. 226–227.

432 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 1. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 21.

433ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 389.

národní tematiku. Chtěl nabídnout divákům film, který by naplnil kinosály, když dovážené americké zboží nebylo schopno tohoto cíle dosáhnout. Navíc měl být snímek vyroben na americké poměry velice levně a jeho prodej do celého světa měl Universalu zajistit o to větší výtěžek. 200 000 Kč byla přibližně sotva jedna desetina částky, za kterou bylo možné ve dvacátých letech vytvořit *průměrný* americký film (!).[434] Doboví filmoví kritici, kteří se ve svých recenzích vyjadřovali k filmu *Pantáta Bezoušek*, nejspíš netušili, s jakým kapitálem Carl Laemmle vstupoval na pole československé filmové produkce. Jejich očekávání byla vyšší, než Universal mohl a byl vůbec ochoten naplnit. Přispěvatel *Národních listů*, skrývající se pod zkratkou Sv. k tomuto píše: *„Naši režiséři na učiněné výtky rádi odpovídají poukazem na nedostatek provozovacího kapitálu, který jim nedovolí dlouho zkoušet, po případě prostříhávat film hotový a získat stůj co stůj herce, který se nejlépe hodí. Tentokrát však byl film financován Universalfilmem, který jako americká výrobna přece dobře zná výrobní kalkulaci a jistě tedy neodměřil provozovací náklad podle zvyklosti československé, a přesto je tento film československý až do tohoto zákulisí.“*[435]

Kdyby pan Sv. tušil, jaké jsou skutečné plány Universalu v souvislosti s výrobou českého filmu, tolik by se nedivil. Nepozastavoval by se ani nad onou *československostí Pantáty Bezouška*.

Prvním filmem, který Universal Film v Československu vyrobil, byl právě Lamačův *Pantáta Bezoušek*, adaptace stejnojmenného románu Karla Václava Raise. Lamač byl v této době už velice zkušeným a spolehlivým režisérem a jak už bylo výše zmíněno, měl i potřebné zkušenosti se zahraničním filmem i s mezinárodní koprodukcí. Výběr námětu také nebyl nahodilý. Tematika české vesnice, prostého českého člověka, jeho duševní krása a laskavost, to vše bylo ztvárněno v Raisově románu. A to bylo právě tím, co české filmové publikum požadovalo. Námět přesně konvenoval s dobovou atmosférou v Československu.

Ve stejné době, ve které byl dokončován *Pantáta Bezoušek*, společnost ohlásila přípravy na další dva filmy, které se měly začít v brzké době natáčet. Šlo o *Polskou krev*, adaptaci operety Otakara Nedbala (ten měl pro film připravit libreto i hudební doprovod), a *Pražského žida* podle divadelní hry Jiřího Kolára. *Pražský žid* měl být velkolepým projektem, výstavním produktem československé kinematografie. Měl jej původně režírovat Karel Lamač ve spolupráci s některým z amerických režisérů. Později se ale objevily zprávy, že režii převzal Karel Anton. Film počítal s náklady dosahujícími 500 000 Kč[436], tedy na tehdejší dobu

434Jen průměrný německý film se dal v této době pořídit s průměrnými náklady 1 700 000 Kč (ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 241).

435Sv. Pantáta Bezoušek. *Národní listy* 19. 11. 1926, č. 317, s. 4.

436Další literatura k tomu říká, že náklady na *Pražského žida* měly podle původního plánu vyšplhat až na

nebývalými.[437] V plánu bylo dokonce vystavění dobového Staroměstského náměstí s popravištěm nebo rekonstrukce bitvy na Bílé hoře.[438] Jako velmi slibný projekt vnímala tento připravovaný film i soudobá československá filmová kritika: *„Přinesli jsme svého času oznámení o »Pražském židu«, který má býti kulminací všeho, co pro český film bylo uděláno. Tu zdá se býti Universal film na dobré cestě...“*[439]

Ke zfilmování *Pražského žida* ani *Polské krve* však bohužel nikdy nedošlo. Carl Laemmle si u příležitosti cesty do Karlových Varů v srpnu roku 1926 nechal první projekt pražské pobočky svojí firmy, film *Pantáta Bezoušek*, promítnout. Na jeho základě shledal, že ve spolupráci na výrobě českých celovečerních filmů nehodlá pokračovat.[440] Patrně se mu snímek nejevil dostatečně exportní a neměl jistotu, že investice, kterou by musel vložit do výroby kopií filmu k jeho exploataci na zahraniční trh, se mu vrátí zpátky. Tomu, proč film nepovažoval za dostatečně konkurenceschopný v zahraničí, se budeme věnovat v dalším textu.

Jak bylo ovšem původně přislíbeno (společnost Universal se patrně cítila být vůči české straně spolupracující na filmu povinna dodržet znění svého původního plánu), bylo vyrobeno celkem třicet kopií negativu filmu *Pantáta Bezoušek* a ty byly rozeslány do celého světa. Jejich výroba byla zadána společnosti Bratři Deglové, jak vyplývá z korespondence mezi oběma firmami ze září 1926.[441] Tato korespondence názorně ukazuje, jak velkou položku zaujímala výroba kopií při závěrečném zúčtování filmu. Bratři Deglové za jeden metr zhotovené kopie požadovali částku v rozmezí od 2,40 do 2,70 Kč. Konečná cena byla závislá jednak na počtu kopií (existovala tzv. množstevní sleva), a jednak na tom, zdali se jednalo o kopie exportní: *„Jedná-li se o kopie exportní, slevujeme ještě 10 hal. na jeden metr“*[442](jak je vidět, i bratrům Deglům ležela na srdci sláva a prestiž českého filmu v zahraničí). Při průměrné délce celovečerního filmu (2700–2800 m) byla cena jedné kopie v rozmezí od 6 480 Kč po 7 560 Kč, výroba třiceti kopií se potom mohla vyšplhat až k částce čtvrt miliónu korun.

V souvislosti s exploatací filmu *Pantáta Bezoušek* do zahraničí je nutno zmínit jedinečný historický dokument, který se k této události váže. Jedná se o ručně psaný dopis z osobní korespondence Karla Lamače. Režisér filmu v něm píše svým rodičům do Prahy na Kavalírku

milióny korun. (ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 240)

437ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 388.

438ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. S. 240.

439SNÍŽEK, J. Raisův Pantáta Bezoušek ve filmu. *Filmová hvězda* 1, 1926, č. 9, s. 7–8.

440ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 481.

441NFA, fond *Bratři Deglové*, k. 6, inv.č. 119. Korespondence společnosti Bratři Deglové s Universal Filmem z 18. a 24. září 1926.

442Tamtéž.

o událostech, týkajících se zejména jeho profesního života. Mimo jiné se v něm ale také můžeme dočíst, že Sidney Goldin, americký režisér, se kterým Lamač poprvé spolupracoval v roce 1920 při natáčení filmu z produkce A-B *Tam na horách* (spolupráce pokračovala i v roce 1922 ve Vídni celovečerním filmem *Neuveď nás do pokušení* a v roce 1925 dvěma krátkometrážními filmy v Bratislavě)[443], *„včera přijel s Ameriky... Je ženat a spadnul o 75kg, takže váží tolik co já 82 kg!!!"*[444] Co je ale důležité pro naše téma, je to, že, jak Lamač v dopise také zmiňuje, tento Goldin viděl v Argentině „běhat" *Pantátu Bezouška.*[445]

6.2 Film *Pantáta Bezoušek*

Oficiální premiéra filmu byla ohlášena na začátek roku 1927. Ve dnech 14. až 20. ledna 1927 jej ve svém programu uvedla hned tři pražská premiérová kina – Avion, Louvre a Radio.[446] Jak již ovšem víme, film byl dokončen daleko dříve. Už v srpnu mohl být promítnut řediteli Universalu Carlu Laemmlemu, objednávka na kopie negativu byla potom zadána společnosti Bratři Deglové o měsíc později, v září 1926. Z tiskových zpráv je patrné, že alespoň odborné veřejnosti a novinářům byl film představen na začátku listopadu, někdy kolem 12. dne tohoto měsíce, ze 13. se totiž v periodikách objevují první recenze.[447] Filmové listy *Kino* otiskují datum uvedení filmu *Pantáta Bezoušek*, které se má konat 16. listopadu v kině Radio.[448]

O čem film vypráví, to se dozvídáme z lakonického vylíčení na cenzurním lístku[449]:
„Pantáta Bezoušek, výminkář žijící u svého zetě na venkově, dostane od svého syna advokáta z Prahy pozvání, aby ho navštívil a podíval se na svá vnoučátka. Pantáta se vydá na cestu do Prahy, kde ho očekává jeho syn. V Praze se seznámí s otcem paní Bezouškové, radou Burdychem a zví, že rada brání známosti své dcery Melanie s chudým studentem Králíšem. Pantáta vypravuje radovi příběh o dceři správce, která pro odpor otcův z nešťastné lásky se utopila; tento příběh dojme radu tak, že Melanii dovolí známost s Králíšem. Pantáta Bezoušek se pak vrací do svého domova."[450]

443ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 197–198.
444NFA, fond *Karla Lamače*, k. I, inv. č. 6. Dopis Lamače rodičům ze 4. 2. 1928.
445Tamtéž.
446ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 511.
447Např. Ur. [URBAN, A. J.] Pantáta Bezoušek. *Lidové noviny* 13. 11. 1926, č. 572, s. 4 nebo SNÍŽEK, J. Raisův Pantáta Bezoušek ve filmu. *Fimová hvězda* 1, 1926, č. 9, s. 7–8.
448vo. [VODIČKA, František] Pantáta Bezoušek. *Kino* 1926, č. 9 (20. 11.), s. 5.
449NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 231, č. 439/32 Fc.
450Tamtéž.

Interiéry filmu byly natáčeny v ateliérech společnosti A-B na Vinohradech, exteriéry byly snímány v Praze a také někde na českém venkově (tyto záběry jsou zařazeny zejména v úvodu filmu), konkrétní oblast ovšem na základě dostupných informací upřesnit nelze.

Abychom získali další informace, budeme se nuceni obrátit na dobové recenze. Zde (ostatně jako vždy, když pracujeme s publicistickými texty) je však za potřebí maximální obezřetnosti a důsledného kritického zhodnocení textu. Zejména v počátcích filmu byla veškerá vyhraněně filmová periodika vázána na produkční společnosti a sloužila spíše jako reklama, než jako platforma pro konstruktivní hodnocení filmů. Nezávislá filmová kritika byla tehdy teprve u svého zrodu. Ve druhé polovině 20. let už se samozřejmě pomalu prosazuje kritika moderní, taková, jakou ji známe dnes.[451] Výše zmíněné je však třeba mít na paměti neustále, ani dnes totiž nemůžeme zcela bezmyšlenkovitě důvěřovat nezávislosti a nezaujatosti pisatele. Případ filmového *Pantáty Bezouška* je navíc specifický tím, že do hodnocení filmu ve velké míře vstupují národní zájmy a politické preference. Například Luboš Bartošek označuje některé tehdejší recenzenty za *pravičáky*, *jejichž entuziasmu* Lamač filmem *Pantáta Bezoušek nahrál do noty.*[452]

O technickém zpracování filmu se dobové recenze vyjadřují veskrze velice pochvalně. Zároveň ale dodávají, že technická úroveň, rovnající se evropskému nadprůměru, by měla být v této době v českém filmu samozřejmostí: *„Po Řině a Velbloudu je to další značný krok vpřed jak herecky, tak i technicky a fotograficky. Vůči škarohlídskému paušálnímu odsuzování domácího filmu, jak mu navykli v určitých vrstvách, nutno konstatovat, že český film se již po těchto stránkách vyrovná evropské konkurenci.“*[453] Na takovémto kladném přijetí filmu (i když je třeba přiznat, že citovaná recenze je jednou z výrazně pozitivních) měli svůj podíl jak schopný rutinér Karel Lamač, tak jeho stálí spolupracovníci – kameraman Otto Heller nebo architekt Vilém Rittershain. Pro úplnost je třeba vedle pochvalných („pravičáckých“) kritik zmínit také ty uměřenější, otištěné například ve večerníku *Venkov*, ve *Filmové hvězdě* nebo v periodiku *Kino*. Recenze v posledně zmiňovaném listu z pera Františka Vodičky označuje kameru Otto Hellera pouze za dobrou, *„několik slabších obrázků je vyváženo několika scénami nadprůměrnými“*.[454] Jako jediný se tento dopisovatel vyjadřuje také ke střihu: *„Co však u tohoto jistě dobrého filmu překvapuje, jest střih. Špatně střihané detaily, špatně*

451K problematice dobového tisku HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1953. 336 s. S. 15–22; ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S.394–401.

452BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. S. 114.

453Ur. [URBAN, A. J.] Pantáta Bezoušek. *Lidové noviny* 13. 11. 1926, č. 572, s. 4.

454vo. [VODIČKA, František] Pantáta Bezoušek. *Kino* 1926, č. 9 (20. 11.), s. 5.

umístěné titulky atd. To také bylo příčinou, proč pohádka Rovenského nedocílila aplausu, který si jistě zasloužila.“[455] Jestli Vodička onou pohádkou myslí celý film, jakožto přirovnání k noblesnímu výkonu Rovenského v hlavní roli dědy Bezouška, nebo míní doslova příběh, který Bezoušek vypráví vnoučatům, to zůstává tajemstvím. Stejně jako to, kdo se chopil střihu filmu. Pravděpodobné je, že stejně jako výsledné technické zpracování byl i střih předán laboratořím společnosti Bratři Deglové. Pokud se opět obrátíme na archivní dokumentaci, zjistíme, že kromě korespondence mezi firmami Bratři Deglové a Universal Film jsou v archivním fondu prvně jmenované také dopisy od Karla Lamače. V jednom takovém režisér filmu píše: *„Mám u Vás film ´Pantáta Bezoušek´z kterého jste kopírovali pro firmu ´Universal ´v Praze kopie. Nemám ničeho proti tomu, abyste vydali vyřazené části negativu fi. ´Universal ´, negativ hlavní nikoliv.“*[456] Nelze však jednoznačně však říct, že kompletní střih filmu *Pantáta Bezoušek* byl proveden společností Bratři Deglové. Mohlo se jednat pouze o určité úpravy negativu, o kterých dnes už nemáme bližší informace.

Pokud obrátíme pozornost k hereckým výkonům, zjistíme, že recenzenty (pochopitelně) nejvíce zaujal Josef Rovenský v hlavní roli starého dědy Bezouška. Ozývají se rozporuplné ohlasy, a to zejména na samotný výběr tohoto herce pro ústřední roli. Zatímco někteří horlivě odsuzují Rovenského herecký typ a zdůrazňují jeho nepodobnost s Bezouškem takovým, jakého jej popsal Rais a jak si ho lidé zpodobili ve své imaginaci, další jsou více než ochotni tuto nepodobnost přejít a soustředí se na jeho herecký výkon samotný. Ten potom označují za jedinečný. Citujme opět pana Sv. v *Národních listech* z 19. 11. 1926: *„Škoda, že při obsazování úloh v ´Pantátovi Bezouškovi´ režie nemyslila dosti důsledně. Rozhodně by ústřední postava, s níž kniha, tedy i film, stojí a padá, byla musila být obsazena jinak. Pan Rovenský jest jistě dobrým hercem, sympatickým hercem, není typem pantáty Bezouška, stařečka srdečného, roztomilého, s malou dávkou komiky, stařečka čilého, plného ochoty pomoci…“*[457] Na druhém pólu stojí názory, jako je například tento: *„Psáti o hereckých výkonech, znamená psáti o představiteli Bezouška, který ve filmu exceluje od začátku až do konce. Jest jím J o s e f R o v e n s k ý, herec na slovo vzatý. Není to sice Raisův Bezoušek, ale poněvadž film nemá otrocky sledovat knihu, je to Bezoušek pro film jako stvořený.“*[458] Jak je tedy zřejmé, negativní kritika na adresu Bezouška v podání Rovenského pramení spíše z neschopnosti recenzentů vymazat ze své paměti představu o podobě této literární postavy a vnímat film jako svébytné umělecké dílo. Zdá se, že v tomto ohledu nehraje roli, zdali je oním

455Tamtéž.

456NFA, fond *Braři Deglové*, k. IX, inv. č. 123. Korespondence mezi společností Bratři Deglové a Karlem Lamačem z 14. a 16. října 1926.

457Sv. Pantáta Bezoušek. *Národní listy* 19. 11. 1926, č. 317, s. 4.

458-jal. [KUJAL, Quido E.] Pantáta Bezoušek. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 45 (20. 11.), s. 3

recenzentem Bartoškův entuziastický pravičák nebo novinář politicky jinak orientovaný. Například Štorch-Marien, který svými příspěvky v *Rozpravách Aventina* dokazuje, že jeho kritiky nepodléhají dobové politické módě, v jinak výrazně negativní recenzi hodnotí výkon Josefa Rovenského jako *„nesporně pozoruhodný“* a dodává, že *„není pochyb o tom, že pan Rovenský je z nejvážnějších spolupracovníků českého kinema“*.[459]

Z dalších hereckých výkonů novináři svorně vyzdvihují Egona Thorna v roli ředitele Rydla, Máňu Ženíškovou jako Rydlovu dceru Hermu nebo Jindřicha Plachtu. V *Pantátovi Bezouškovi* vystoupil v jedné ze svých prvních filmových rolí jako pražský penzista, berní Karbulka. Výkon Karla Lamače v úloze studenta práv Králiše je jako už tradičně označován za *„dobrý“*[460] nebo *„sympatický“*[461], jeho milá Melanka, kterou ztvárnila Anny Ondráková, byla sehrána *„procítěně“*[462], ale *„nemohla z ničeho udělat něco“*[463](zde recenzent naráží na slabý scénář filmu). Pochvalně se pisatelé vyjadřují také o výkonech „kondelíkovské“ dvojice – Antonie Nedošínské (služebná Fany) a Theodora Pištěka (syn pantáty Bezouška), která prý ovšem nedostala tolik prostoru, kolik by si zasluhovala.

Lidové noviny potom pro český film obecně shrnují: *„Pokud se týče herců, nemáme hvězd světové velikosti, máme však znamenitý soubor těch, které Američané nazývají ´supporting cast´, to je: soubor, podporující výkon filmové primadony.“*[464]

Tím, na co recenze upírají pozornost a čemu je vždy věnována podstatná část textu, ovšem není ani technické zpracování, režijní výkon Lamače (ten je ostatně akcentován pouze v příspěvku Štorcha-Mariena, který právě jej viní z největšího nedostatku filmu – nudy: *„…režisér tak zkušený a inteligentní jako je pan Lamač by měl vědět, že nuda je nejhorší zabiják sebelepšího filmu /a tím nota bene Bezoušek není/.“*[465]) či herecké výkony. Hlavním tématem recenzí je především námět a obsah filmu. To, jak se Lamačovi a Wassermanovi podařilo zhmotnit idylický obraz venkova a venkovanství, jak je ve svém románu popsal Karel Václav Rais. Jako autory adaptace zde uvádíme především tyto dva členy filmového štábu, i když se na filmu, jakožto kolektivním díle, dozajista podílelo velké množství lidí. Jedná se totiž o režiséra a scenáristu a ti mají podle Hutcheon největší odpovědnost při zpracování adaptace. Tato problematika je však daleko složitější a Hutcheon jí věnuje několik

459O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Pantáta Bezoušek. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 6 (2. 12. 1926), s. 71.
460UNIVERSAL-FILM. Pantáta Bezoušek. *Film* 6, 1926, č. 12 (2. 12.), s. 10.
461-jal. [KUJAL, Quido E.] Pantáta Bezoušek. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 45 (20. 11.), s. 3.
462vo. [VODIČKA, František] Pantáta Bezoušek. *Kino* 1926, č. 9 (20. 11.), s. 5.
463O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Pantáta Bezoušek. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 6 (2. 12. 1926), s. 71.
464Ur. [URBAN, A. J.] Pantáta Bezoušek. *Lidové noviny* 13. 11. 1926, č. 572, s. 4.
465O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Pantáta Bezoušek. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 6 (2. 12. 1926), s. 71.

stran své teoretické práce.[466]

Film *Pantáta Bezoušek* měl ve své době přívržence i odpůrce. Ti první, (opět se zde uchýlíme k Bartoškovu označení) *nadšení pravičáci*, jej přijímali téměř bez výhrad. Opěvovali vkusně zvolený námět a jedinečné zpracování. Jejich zástupcem v médiích je například Quido E. Kujal: *„Raisova česká idyla, tak krásná, tak půvabná a tak subtilní, našla v Karlu L a m a č o v i poctivého a skutečně svědomitého režiséra, který dal jí vše, co bylo v jeho uměleckých silách. Malebné exteriéry české vesničky a českých luhů rozezvučí přímo divákovo srdce...“*[467] Tuto hřejivou recenzi (stejně hřejivou, jako jsou *„detaily a detailky“*[468] tohoto *„prostinkého příběhu“*[469]) ovšem Kujal překvapivě zakončuje s tak říkajíc hořkou slinou na jazyku: *„Přeji ´Bezouškovi´ co možno největší úspěch v našich kinech a myslím, že bylo by přímo ideálním, kdyby tento miloučký film zakončil na dobro epochu českých románkových filmů, aby bylo na ni vzpomínáno s jistou sympatií, jako na dobu, kterou jsme také museli prodělati, ale která se musela v zájmu budoucnosti českého filmu skončiti.“*[470]

Jedna z nejvyhrocenějších kritik filmu se objevila na stránkách *Filmové hvězdy*. Jejím autorem je pisatel J. Snížek.[471] Ten naprosto upouští od hodnocení technických, hereckých či jiných kvalit filmu a zaměřuje se na to, o čem film je a proč byl vůbec natočen. Jako by se opíral do celé československé, potažmo české kinematografie sledovaného období, která chrlila jednu adaptaci literárního románu za druhou a často se jednalo o předlohy nevalných kvalit. Žehrá na tzv. tradicionalism, díky kterému tvůrci věří, že naplní filmové sály i pokladny a zároveň uspějí i z hlediska morálního. *„Ach, ano, tradicionalism jest ta šťáva, která přelévá se nám do srdcí ze střízlivých a suchých Raisových příběhů, o kterých říkáme pravdu, že podány jsou nám s citovou vřelostí a lidumilnou účastí a říkáme to jen proto, že se rádi hrabeme v tradicích, třebas na nich lpěl prach minulosti.“*[472] Autor dále upozorňuje, že *Pantáta Bezoušek* není ani zdaleka filmem exportním a to zejména z toho důvodu, že Raisův román je více než co jiného románem mravně-výchovným a popisným. Neobsahuje niternost ani psychologické prokreslení postav, nezabývá se instinktivní stránkou lidského života, například erotickými touhami (nabízí se však otázka, zdali by byl Lamač takovouto niternost schopen ve filmu zobrazit, zdali by vůbec chtěl, pokud by byla bývala obsažena v románové předloze). Snížek jakoby těmito slovy přímo útočil na Kujala a jeho text v *Českém filmovém zpravodaji*.

466HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945. S. 80–85.
467jal. [KUJAL, Quido E.] Pantáta Bezoušek. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 45 (20. 11.), s. 3
468Tamtéž.
469Tamtéž.
470Tamtéž.
471SNÍŽEK, J. Raisův Pantáta Bezoušek ve filmu. *Fimová hvězda* 1, 1926, č. 9, s. 7–8.
472Tamtéž.

Kujal však patrně nebyl ve společnosti výjimkou. Byli i další, kteří díky odkazu na tradici, kterým Lamačův film dozajista je, byli ochotni přehlédnout téměř cokoliv, i očividné nedokonalosti.

Nuda a nedostatek akce byly v případě *Pantáty Bezouška* jednou z nich. Obtížného postavení, ve kterém byli Lamač s Wassermanem jakožto adaptátoři Raisova románu, si byli však plně vědomi všichni recenzenti bez výjimky. Jedni ovšem nad nedostatkem dějovosti ve filmu přivírali oči a ještě vyzdvihovali poctivou práci scenáristy[473], jiní tak nekritičtí nebyli. Například v jinak shovívavém textu v *Lidových novinách* publicista A. J. Urban píše: *„Nemůžeme říci, že by si byla vybrala* [společnost Universal] *nejvhodnější sujet. Raisův román poskytuje pramálo filmových možností a v první řadě postrádáme v něm základní nerv života, světla a stínu: akci.*(...) *Je nejvyšší čas, aby se naši filmaři vymanili ze zajetí populární literatury. Na štěstí není už tak mnoho líbivých věcí, které dosud zůstaly nedotčeny.“*[474] Dále si autor přeje, aby byl *Pantáta Bezoušek* posledním dobrým domácím filmem (*„a v tomto pojmu je už hlasitě zahrnut předpoklad nedostatku děje“*[475]) čímž stejně jako Snížek poukazuje na lokálnost námětu a nekonkurenceschopnost snímku v zahraničí.

Neshovívavý Štorch-Marien pak bez okolků píše, že základní chybou filmu je to, že vůbec vznikl. Podotýká, že *„v té idyle se nic motorického neděje“*[476], že to *„nemá žádnou vnitřní tragičnost“*.[477] Zde měl autor patrně na mysli jak Raisovu předlohu, tak výsledný film. Ten potom označuje za *„jeden z nejkrásnějších omylů českého filmu“*.[478]

Kuriózní diskuze se mezi oběma „znepřátelenými“ stranami rozeběhla v periodicích *Večer* a *Kino*. Filmový přispěvatel *Večera*, jakýsi pan Vraný, se ve své recenzi velice nevybíravě vyjadřoval o novém filmu pánů Lamače a Wassermana. Jeho kritika patrně překročila určité meze slušnosti, které byly obvyklé v tehdejší filmové publicistice. Václava Wassermana, autora filmového libreta, tato kritika totiž nenechala chladným a cítil potřebu se k ní vyjádřit. Jeho reakce byla otištěna na stránkách *Kina*, konkrétně v desátém čísle tohoto listu z 26. listopadu 1926.[479] Tato názorová přestřelka je natolik vyhrocená, že namísto seriózní a podložené argumentace je založena na osobních útocích. Ty se zaměřují především na profesionalitu, pánové Vraný a Wasserman vzájemně zpochybňují kompetence toho druhého pro práci v daném oboru (filmová kritika a scenáristika).

473vo. [VODIČKA, František] Pantáta Bezoušek. *Kino* 1926, č. 9 (20. 11.), s. 5.
474Ur. [URBAN, A. J.] Pantáta Bezoušek. *Lidové noviny* 13. 11. 1926, č. 572, s. 4.
475Tamtéž.
476O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Pantáta Bezoušek. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 6 (2. 12. 1926), s. 71.
477Tamtéž.
478Tamtéž.
479WASSERMAN, Václav. [P. T. Panu – ný,....] *Kino* 1926, č. 10 (27. 11.), s. 9.

Kino se k tomuto sporu vrací hned na následující straně téhož čísla. Otiskuje zde krátkou noticku: *„Jak se dovídáme, podal Karel Lamač prostřednictvím Dra. Růžičky žalobu na p. Vraného z ´Večera´, který v posledních svých referátech překročil meze kritického hodnocení filmu. (Tím ostatně dokázal, že není kritik.) Abychom byli upřímní, pan Vraný té žaloby nezasluhuje – je to proň čest nezasloužená.“*[480]

Bohužel se už z dostupných informací nedozvídáme, jak daný spor skončil. Krásně ovšem ilustruje, jakou bouřlivou diskuzi *Pantáta Bezoušek* svým uvedením vyvolal. Z této i z dalších reakcí na film je patrné, že kritikům se nejevil jako problematický pouze tento konkrétní případ. Nevnímali jej totiž jako ojedinělý. Příklon k národní tematice, který se projevoval adaptacemi románů a románků různé, avšak často dosti pochybné umělecké kvality, byl právě těmto rozhořčeným recenzentům trnem v oku. Že nebyli daleko od pravdy, když označovali tyto zpracovávané náměty za lokální a pro český film retardační, vyplynulo z hodnocení stavu tehdejší kinematografie, k němuž však vždy může dojít až s určitým časovým odstupem.[481]

O tom, že román Karla Václava Raise lze zfilmovat jen obtížně, že obsahuje jen omezené množství dějových motivů, které by byly atraktivní pro filmové médium, vypovídá už jen samotné převyprávění jeho příběhu.

Hlavní postavou příběhu je starý pantáta Bezoušek, venkovan, který dožívá v chalupě na vejminku. Čtenář se s ním poprvé setkává v předvečer jeho velké cesty za synem do Prahy. Bezoušek prochází dědinou, potkává sousedy a z jeho řeči je patrné, že i když o hlavním městě tolik slyšel, raději by nikam nejel a zůstal doma. Jsou to zrovna tři týdny, co mu zemřela žena, což ještě umocňuje jeho stesk. Do Prahy nakonec odjede, ačkoliv nerad. Od chvíle, kdy opustí svou rodnou vesnici, střetává se s věcmi, které dosud nezažil, které nikdy neviděl a které jsou pro něj zcela neznámé. Jeho starosvětský život je Raisem vylíčen v kontrastu s nastupujícím moderním, velkoměstským životem. Dřevo vám přivezou domů už nasekané na drobné třísky, chleba si nemusíte péct, ale koupíte ho v nedalekém krámě, světlem se nemusí a nemůže šetřit, i když petrolej je drahý, a chodí se spát pozdě po setmění atd. Román netvoří souvislý děj, ale je složen ze střípků, z epizodek a příhod, které Bezoušek v Praze prožije. Tu se seznámí s mlékařkou, tu povykládá s pekařem nebo panem domácím, tu zajde do pražského kostela a potká nevrlého faráře… Jedinou souvislou dějovou linii tvoří Melančin příběh. Zároveň se jedná o jakousi páteř Bezouškova pobytu v Praze. Už po svém příjezdu se dědoušek setkává s radou Burdychem, otcem manželky jeho syna Marie, a dozvídá se od něj o starostech, které má se svou mladší dcerou Melanií. Je prý zamilovaná do

480[Jak se dovídáme...] *Kino* 1926, č. 10 (27. 11.), s. 10.

481K tomu například ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 2.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1989. 746 s. S. 379–381.

nedostudovaného právníka Králiše, který navíc pochází z chudé rodiny. Nechce si jej nechat vymluvit a na otcovy rady nedá. Bezouškovi je mladých líto, zvláště když sezná, že Králiš je milý a cílevědomý muž, který má Melanku opravdu rád. Snaží se působit na Burdycha, aby lásku mladým povolil. Dosáhne úspěchu až tehdy, když radovi odvypráví příběh tragické lásky, který se odehrál v jeho vesnici. Lásce Hermínky a podučitele také otec dívky nepřál a ta se kvůli svému žalu raději utopila v lesním rybníce. Pod vlivem Bezouškova vyprávění Rydl ustoupí a příběh Melanky a Králiše skončí šťastně. Pantáta nemá ve městě stání a zanedlouho se vrací zpět na venkov.

Ze stručného vylíčení děje je patrné, že román opravdu postrádá jakoukoliv akci, která by se dala poutavě převést do filmu. Raisův román je možné zařadit do skupiny české venkovské prózy, která se znovu důrazně ozývá na konci 19. století. Není náhodou, že román vznikl právě v této době. V Evropě nastupuje tzv. *fin de siècle*, konec století, jenž se projevuje střetem staré společnosti se společností novou, moderní. Ve všech druzích umění jsou tematizována jak očekávání, která nová doba přináší, tak i obavy – obavy z neznámého, z narušení tradičních hodnot, z rozvratu společnosti, ke kterému by mohlo dojít. Přesně tato očekávání, ale výrazněji obavy, se markantně odrážejí v Raisově díle a jsou jeho stěžejním tématem.

Karel Václav Rais (1859–1926) je znám především jako realistický kronikář venkovského lidu. Zevní líčení venkovského života je suché a nepřikrášlené. Stejně málo barvitá je i krajinomalba. Naopak příběhy jeho hrdinů jsou vyprávěny s vřelostí, emocionální účastí, s pochopením a lidumilností. Většinou se jedná o příběhy velice chmurné (*Výminkáři* /1891/, *Rodiče a děti* /1893/, *Zapadlí vlastenci* /1894/, *Západ* /1899/ ad.), *Pantáta Bezoušek* je také spíše tklivým než humorným a optimistickým pohledem na život venkovského stařík a v období podzimu svého života. Z bohatosti tematických motivů, které se objevují v Raisově díle, se v ´Bezouškovi´ setkáváme zejména se zobrazením problematického vztahu starých rodičů k dětem, výměnkářů k hospodářům, s rozkladným vlivem městské vzdělanosti a nemravnosti na české horaly nebo s kritikou vystěhovalectví, „zpanštělosti“, cizáctví a marnivosti.[482] Stejně jako Snížek, i Arne Novák poukazuje na absenci popisu povah či instinktivního chování postav, například milostné vztahy jsou podle něj vylíčeny jednostranně a kuse. Rais se vyhýbá i myšlenkovým problémům *„svého lidu“*, jednoduše není jeho *„pronikavým psychologem neb tragickým básníkem širého zření“*.[483]

Jestliže v Raisových románech chybí výraznější dějovost i psychologická drobnokresba

482NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V. *Přehledné dějiny literatury české.* 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995. 1804 s. ISBN: 8071081051. S. 777–779.

483Tamtéž s. 779.

postav, tedy, převedeno do řeči filmového média, není zde akce a možnost ztotožnění se recipienta s postavou je pouze omezená, nezbývá toho mnoho, čím by mohl film, natočený na základě takovéhoto druhu textu, diváka zaujmout. Proto byl Wassermanův a Lamačův úkol zfilmovat *Pantátu Bezouška* velice obtížný, proto možná výsledný film nenaplnil ona očekávání, která do něj vkládali nejenom tvůrci, ale i samotné vedení Universal Filmu. A ve vzduchu dodnes visí otázka položená J. Snížkem: *„...kdo tu hraje úlohu svedeného: je to pantáta Bezoušek, který si přišel sednout s fajfkou chtěj nechtěj na plátno – nebo je to Universal film, zajímající se vřele o českou filmovou produkci?“*[484]

Kdybychom si chtěli položit otázku, proč byl jako předloha pro zfilmování vybrán zrovna Raisův román, jednoznačnou odpovědí by patrně musela být vidina finančního zisku. Očekávaný profit měl patrně pramenit z předpokladu, že Raisovy prózy jsou velmi oblíbeny mezi širokou veřejností a do kina diváky přivede očekávání potěšení z *opakování s variací*, řečeno společně s teoretičkou Lindou Hutcheon. Atraktivní se zdála být i zvolená tematika, která v tehdejší době požívala u publika nebývalé oblíbenosti. Pokud si režisér filmu své projekty nefinancoval sám, měl patrně jen malý vliv na to, co se bude natáčet. Lamač, stejně jako námět filmu, byl vybrán na základě rozhodnutí z vyšších míst – nejpravděpodobněji z pozice ředitele pražské pobočky Universalu, jímž byl v době výroby filmu Bedřich Taussig. Jeho návrh ale musel být odsouhlasen nejspíš také Carlem Laemmlym. O žádný autorský záměr tvůrce v tomto případě tedy nešlo, což, jak podotýká opět Hutcheon, už předem muselo znamenat neúspěch. Pokud totiž není autor adaptace adaptovaným textem pohnut a netouží jej zpracovat jiným způsobem a okořenit vlastním autorským vkladem, výsledná adaptace potom nemůže zaujmout ani recipienty.[485]

Částečně skrytou příčinou, proč *Pantáta Bezoušek* vznikl, je pak dozajista i myšlenkové podhoubí československé společnosti ve dvacátých letech dvacátého století, které bylo zmiňováno už v předchozím textu. Když budeme opět vycházet z teoretické práce Lindy Hutcheon, musíme v tomto případě mluvit o *kontextu.* O společenském, časovém a prostorovém kontextu, ve kterém byl jednak určitým specifickým způsobem vykládán a recipován Raisův román, a jednak v něm vznikla Lamačova filmová adaptace.

Román Karla Václava Raise pochází z roku 1897. Při bližším pohledu jsou zřejmé jisté paralely mezi dobou vzniku románu a polovinou dvacátých let v samostatném Československu. Na konci devatenáctého století byly české země sevřené v nadnárodním svazku Rakouska-Uherska. Napjatá atmosféra ve společnosti byla znovu a znovu rozvířována

484SNÍŽEK, J. Raisův Pantáta Bezoušek ve filmu. *Fimová hvězda* 1, 1926, č. 9, s. 7–8.

485HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945. S. 92–95.

neustávajícími nacionálními spory. V českém prostředí byl nejmarkantnějším problémem vztah mezi Čechy a Němci. Češi osočovali Němce, že si uzurpují veškerou politickou moc, Němci to nepopírali a dodávali k tomu, že na to mají plné právo. Svá tvrzení dokládali často vykonstruovanými argumenty, sahajícími do daleké minulosti. Jedním z vrcholů národnostního souboje v Předlitavsku byly spory o volební právo. Rok 1897 je shodou okolností také rokem, ve kterém se konaly první volby po Badeniho volební reformě. Nešlo ještě o všeobecné a rovné hlasovací právo, byl to však znatelný posun vpřed.[486] V době nejistoty, kdy je obtížné odhadnout, co bude zítra (ve společnosti rezonovala zejména otázka, co bude s českým národem, zdali nebude pohlcen v „německém moři“) se lidé často uchylují ke kořenům, k tradici, k jistotě. Tím byl tehdy venkov a venkovské zvyky, prosté a láskyplné české srdce.

Stejný pocit prázdnoty a nejistoty v době, která dala vzniknout románu *Pantáta Bezoušek*, byl jistě zažíván i po letech, kdy lidé cítili potřebu se k tomuto románu vracet a znovu jej číst. A adaptovat jej do filmového média. Dlouhá válka sebrala lidem veškeré iluze. Novou chuť do života pro český národ znamenal vznik samostatného Československa. Po krátkém šťastném období poválečné konjunktury upadá však společnost do hluboké a vleklé hospodářské krize, která postihuje všechno a všechny. Entuziasmus a nadšení z nového státu pomalu vyprchává a krize je jen další vodou na mlýn dosud nevyřešeným nacionálním sporům s českými Němci, slovenskými Maďary a těšínskými Poláky. Znovu je potřeba vracet se ke kořenům. Poukazování na minulost a tradici v této době už však není součástí boje za národní sebeurčení. Odůvodňuje se jím právo na existenci českého státu, právo na výsadní postavení Čechů v něm.

Tyto podobnosti můžou však poskytnout jen interpretační vodítka. Jistě úplně nevysvětlí, proč v roce 1926 vznikla myšlenka na filmovou adaptaci Raisova románu a proč se také předpokládalo, že musí být úspěšná.

6.3 Rekonstrukce

Stejně jako předešlé Lamačovy němé filmů, které se nedochovaly (*Velbloud uchem jehly* a *Karel Havlíček Borovský*), je i tento film jen velmi obtížné, ba až zhola nemožné zrekonstruovat. V Národním filmovém archivu je uloženo pouhých 580,7 z původních 2 800 metrů německé verze filmu, tedy přibližně 21 minut[487] snímku. Vedle tohoto segmentu máme

486DOBEŠ, Jan – HLEDÍKOVÁ, Zdeňka – JANÁK, Jan. 1. vyd. *Dějiny správy v českých zemích: od počátků státu do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. 568 s. ISBN: 8071067091. S. 261–263.

487Při rychlosti promítání 25 fps.

k dispozici jeden cenzurní lístek (který ovšem téměř ničemu neposlouží, potvrzuje pouze předpoklad, že film cenzuře naprosto vyhovoval a mohl být promítán i divákům do šestnácti let), jedenáct fotografií, z nichž pět je pracovních, jeden letáček a jednu pozvánku. To vše je uloženo taktéž v NFA. Podstatné informace je potom samozřejmě opět možné nalézt v dobovém tisku.

Dochovaná část filmu (dva díly z původních osmi) diváky nejprve přivádí na venkov, do místní hospody. Kolem velkého stolu jsou rozsazeni majitelé místních gruntů. Mezi nimi sedí i pantáta Bezoušek, hlavní postava následujících chvil. Oproti očekávání je to od pohledu bodrý, dobře živený statkář. Z jednoho z prvních titulků se dozvídáme, že se chystá na dlouhou cestu. Nemalou chvíli rozpráví s ostatními muži o své plánované cestě do Prahy. Přemlouvají pantátu, aby zůstal doma a nikam nejezdil (*„Nemůžu uvěřit, že skutečně jedeš do města!“*, říká jeden z promluvových titulků). To jej rozčílí, v přemlouvání nejspíš vidí pouhou závist, s rozmáchlým gestem vstane a z hospody odchází.

Střihem se přesouváme do chalupy. Na scéně už je připraven opět Bezoušek, tentokrát je obklopen dvěma muži. Nejspíš jsou jimi výminkáři Kabelák a Syrovátka, pantátovi kamarádi z románové předlohy. Jeden z nich Bezouška žádá, aby se v Praze podíval po jeho dceři. Děda ochotně souhlasí, čímž tato scéna končí. Další záběr zaměřuje naši pozornost na jeho snachu. Balí mu věci, Bezoušek se smutně zahledí na podobiznu svojí ženy na stěně, slunce zapadá a kruhová zatmívačka nás po časové ose přesouvá do dalšího dne.

Pantátu zastihneme ve chvíli, když kráčí se svým vnukem směrem k nádraží. Po cestě se ještě zastaví na hřbitově, aby se pomodlil u hrobu své ženy a rozloučil se tak s ní. Potká zde i jednoho ze svých sousedů, hrobníka, který právě dokončuje nový hrob. Titulek nás informuje, že se jedná o hrob Hermíny Rydlové. V tuto chvíli to ještě jako neznalí diváci vědět nemůžeme, ale zde je započat nejvýznamnější dějový motiv celého filmu.

Dědouškova cesta vlakem je jedno velké dobrodružství, o čemž nás přesvědčí následující groteskní sekvence. Pták (nejspíš stehlík, jako v Raisově románu), kterého veze Bezoušek vnoučatům do Prahy, uletí z klece ve chvíli, když starý pán ukazuje jízdenku průvodčímu. Všechno osazenstvo se jej snaží ulovit, což vyvolá značnou vlnu veselí.

Na nádraží už čeká na pantátu jeho syn Josef. Starý venkovan je patrně zaskočen shonem, který se následně odehraje. Všude se tísní zástupy lidí, jeden se tlačí na druhého. Bezouškův vyděšený pohled jako by sám promlouval: takovýto velkoměstský shon pro něj není. Do dalších rozpaků jej uvede sám syn. Nejprve nechá otcův kufřík nosit nějakým sluhou (na to děda ještě přistoupí) a následně předpokládá, že do jeho pražského bytu pojedou automobilem! To už si ovšem pantáta líbit nenechá a přiměje syna, aby oba jeli klasickou,

koňmi taženou drožkou.

V časově paralelní linii v bytě doktora Bezouška se odehrává jiná část příběhu. Vnoučata, dvě malé dívky, se těší na dědečkův příjezd. S nimi zde vidíme jejich matku Mařenku a na scénu zrovna přichází i Melanka. Před tím, než dorazí Bezoušek, mají ještě chvilku na to, aby si popovídaly a seznámily tak diváky s Melančiným trápením. Melanka odchází poté, co ji Mařenka ujistí, že vše dobře dopadne (informuje nás o tom promluvový titulek). V následující scéně se setkává se svým milým (jde o Králiše, příčinu všech problémů). Králiš dívku doprovází domů. Že jeden miluje druhého, o tom nás režisér nenechá na pochybách. Detaily jejich tváří, hledících jeden na druhého, jsou nám představeny v oválném záběru s lyricky rozostřenými okraji. Zatímco je Melanka na schůzce, do bytu přichází dědeček. Děti ho nadšeně přivítají, on jim ukáže stehlíka a za doprovodu klavíru se s dívkami roztančí po pokoji. Zde končí dochovaný segment filmu.

Co se děje dál, to je předmětem rekonstrukce na základě archivních pramenů a článků soudobých periodik. Z obsahu filmu, uvedeném na cenzurním lístku jednoznačně vyplývá, že hlavní dějovou linií je vztah Melanky a Králiše. Ta je, stejně jako v Raisově románu, jediným pojítkem jednotlivých epizod z Bezouškova pobytu v Praze. Na roztříštěnosti Bezouškových prožitků, které nad to nedokázal obratně vylíčit ani K. V. Rais, nelze postavit dramatickou akci. Akci, kterou filmové médium bezprostředně vyžaduje. Už z prvních minut filmu je patrné, že se oba adaptátoři snažili z románové předlohy vytěžit vše, co by bylo možné ve snímku využít. A vyřadili vše, co by ve filmu bylo zcela nepoužitelné. Jedna z kladných recenzí potom jejich snahu hodnotí slovy: *„Uvážíme-li tuto základní chybu filmu* [nedostatek dějovosti, který vyplývá už z volby románové předlohy]*, oceňujeme tím práci libretisty a režiséra, kteří vytvořili za těchto těžkých okolností nový dobrý film domácí produkce“*.[488] Jak později uvidíme, Štorch-Marien má na libreto a režii názor zcela opačný.

První třetina filmu je s použitím terminologie klasického dramatu expozicí s náznakem kolize. Seznamujeme se v ní s nejvýznamnějšími hybateli děje i s ústředním příběhem. Zároveň tento úvod naznačuje i to, jakým způsobem oba adaptátoři pracovali při adaptaci literárního románu do podoby filmového média. Divák není zbytečně přesycen popisy jakéhokoliv charakteru (krajina, venkov a venkovanství, jakožto výraz toho pravého češství, psychologická drobnokresba atd.), ale je rovnou vtažen do děje. Nejprve je zaveden do hospody, do níž by Raisův Bezoušek jen tak nevstoupil (taková marnotratnost!), prostředí chalupy slouží pouze k tomu, aby se zde Bezoušek sbalil na cestu, a venkovský hřbitov je ve filmu zachycen snad jen z toho důvodu, aby divákům představil postavu Hermíny Rydlové, nikoliv aby umocnil pocit

488vo. [VODIČKA, František] Pantáta Bezoušek. *Kino* 1926, č. 9 (20. 11.), s. 5.

Bezouškova žalu.

Groteskní vlaková scéna je pak téměř akční. Rais by nejspíš sám nevěřil, jakým báječným podnětem může být pro něčí představivost stehlík v kleci, přeplněné vlakové kupé a bezmocný venkovan, šmátrající po jízdence. Že stehlík uletí, to rozhodně nebyl Raisův nápad. Jeho pantáta byl tehdy totiž už tolik přesycen novými dojmy (samotná cesta vlakem v něm vyvolala holé zděšení), že by u něj tato událost patrně způsobila srdeční zástavu.

Už bylo řečeno, že oním dějem, který drží pohromadě dramatickou linii filmu, je ten pojednávající o vztahu Melanky a Králiše. Jak je patrné z recenzí, některým tohle nestačilo a zařadili Lamačův snímek mezi další z mnoha nudných selanek, které tehdejší československá kinematografie produkovala. Kromě nedostatečné dějovosti jsou filmu vytýkány příliš dlouhé a únavné scény. Ty potom padají na vrub nešťastnému libretu a režii, která, místo aby děj co nejvíce zhustila, *„libovala si na mnoha místech v nemožných průtazích a situacích, jež přímo na hlavu stavěly nejprimitivnější kinematografické požadavky“*.[489] Několikrát je v tisku například uváděna scéna, ve které Bezoušek vypráví vnoučatům pohádku o Dlouhém, Širokém a Bystrozrakém: *„…pohádková scéna je skvělá, originelní, ale rozhodně dlouhá“*.[490] Bohužel ji nemáme zachycenou na filmovém páse, patrně se k ní ale vztahuje jedna z dochovaných fotografií. Uprostřed je vyobrazen Josef Rovenský (Bezoušek), obklopený dvěma dívkami. Jde o Bezouškovy vnučky, mladší je vlevo a starší vpravo, za jeho zády, a hledí mu přes rameno. Rovenský drží v rukou knihu, do níž všichni nahlížejí. V čem byla scéna „originelní“, to nám tato fotografie neprozrazuje a ani další zdroje nás o tom neinformují.

489O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Pantáta Bezoušek. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 6 (2. 12. 1926), s. 71.

490-jal. [KUJAL, Quido E.] Pantáta Bezoušek. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 45 (20. 11.), s. 3.

Bez ohledu na negativní i pozitivní hodnocení filmu z per různě politicky orientovaných a různě názorově vyhraněných pisatelů nelze Lamačovi s Wassermanem upřít očividnou snahu. S vědomím, že kostra filmu, založená na plytkém románku dvou milenců, kterým nepřeje jejich okolí (vlastně pouze dívčin otec, tudíž překážky nejsou až tak nepřekonatelné), je příliš křehká, snažili se ji podepřít všemi možnými způsoby. Do příběhu pravděpodobně vkládají relativně výrazný flashback, v němž je vizualizováno Bezouškovo vyprávění o Hermíně a jejím milém podučiteli. Hermína Rydlová, dcera gruntovního správce Rydla, byla dlouhý čas zamilovaná do jednoho venkovského podučitele. Otec s jejich vztahem nesouhlasil, byl to zatrpklý starý muž, z duše zlý a nepřející. Ovšem Hermína byla také to poslední, co mu zbylo, nechtěl o ni přijít. Vyprávění končí tragicky – Hermína spáchá sebevraždu. Že se ve filmu skutečně jednalo o flashback a ne pouze o Bezouškovo vyprávění (vypsané v titulcích), je zřejmé z hereckého obsazení, ve kterém jsou zahrnuti Máňa Ženíšková jakožto Hermína, J. W Speerger v roli jejího milého učitele i Egon Thorn, který se představil jako Hermínin otec a zároveň ředitel Rydl. Dalším faktem, který v tomto případě poukazuje na flashback je Kujalova poznámka v jeho recenzi v *Českém filmovém zpravodaji*: *„Velmi dobře se tu uplatňuje Máňa Ženíšková svým příjemným zjevem a úměrnou hrou a Egon Torn, který výrazně vyjádřil figuru řed. Rydla jak venku, tak po letech v Praze.“*[491] Slovem *venku* Kujal patrně míní na venkově, *po letech v Praze* se potom vztahuje k situaci, kdy Bezoušek potká Rydla na ulici, nemocného a na vozíčku (odvozeno z románové předlohy), což u něj vyvolá vzpomínku na nešťastný osud ředitelovy dcery Hermy.

Další snaha tvůrců o oživení děje je zřejmá z poznatku, že oproti románu se ve scénáři objevují nové postavy. Jejich účelem je nejspíš podepřít a rozvinout onu plytkou dějovou kostru. Jsou jimi například Králišova matka, kterou si zahrála Rosa Monetti, nebo učitel francouzštiny. Kdo ví, koho tento učitel, v podání Maria Karase, jazyku učil.

Dochované fotografie z filmu nám bohužel při rekonstrukci příliš nepomohou. Z celkového počtu jedenácti je jich hned pět pracovních. Na nich vidíme většinou členy filmového štábu, pózující v různých počtech a na různých místech – před českými „luhy a háji“, před tradiční venkovskou chalupou nebo na silnici před lánem pole.

Zbylé fotografie, tedy ty, které se vztahují přímo k filmu, není obtížné okomentovat a přiřadit k pravděpodobným filmovým scénám. O té, která zachycuje dědu, vyprávějícího vnučkám pohádku, již byla řeč. Na další vidíme tváře Rovenského a Jindřicha Plachty v polodetailu. Patrně se jedná o jednu ze scén, kdy tito dva muži, zmoženi procházkou po Praze, usedají v parku na lavičku a povídají si. Jiná fotografie se patrně váže ke scéně, ve které Bezoušek líčí

491Tamtéž.

radovi Burdychovi příběh o Hermínce. Na lavičce v parku sedí tentokrát všichni tři penzisté – zleva Hurt, Rovenský i Plachta. Hurt v cylindru zamyšleně hledí kamsi pod sebe, Plachta zprava upřeně sleduje Rovenského a ten jako by něco s urputným výrazem ve tváři vyprávěl.

Dvě ze šesti fotografií jsou zcela nedějové, zpodobňují pouze Rovenského alias Bezouška – jednou s fajfkou a jednou s listem papíru v ruce – nejspíš se jedná o dopis. Poslední fotka je ovšem pozoruhodná. Jedná se o velký celek, pravděpodobně zachycující předsíň a vstupní

salón luxusního pražského bytu Bezouškových. Zprava vidíme Theodora Pištěka (doktora Bezouška), Boženu Svobodovou (jeho ženu Mařenku) a Josefa Rovenského. Tyto tři postavy stojí při levém okraji snímku. V samém centru jsou pak dvě nepatrné figury děvčátek – Bezouškových vnuček. Je zřejmé, že je zde zachycena scéna příjezdu dědy do Prahy a jeho první setkání s rodinou. Na snímku je patrná výrazná hloubka ostrosti, dále na ní zaujmou zejména přepychová a propracovaná výprava.

Linda Hutcheon píše, že nejsnáze lze z adaptovaného díla do adaptace přenést postavy a témata. Lamač a Wasserman byli dozajista úspěšní ve druhém případě. Zdali se podařilo to první, nelze jednoznačně říct. I kdyby totiž byl ve filmu znázorněn onen kontrast mezi světem starým a novým, střet toho opravdového, českého venkovského života s vyprázdněným životem v moderní společnosti, patrně by to neumlčelo četné ostré kritiky. Takovýto lokální, ryze domácí námět neměl šanci uspět u zahraničního publika. Navíc si možná už tehdejší divák uvědomil, že toto téma, jakkoliv nadčasové se zdá být, vychází pouze ze specifické časové a prostorové konstelace. Že nepřekračuje regionální hranice ani svou dobu. Proto film nenaplnil očekávání pánů Laemmleho, Taussiga, Vraného, Štorcha-Mariena a dozajista i mnoha dalších anonymních diváků.

7. ZÁVĚR

Na předchozích stranách bylo podrobně rozebráno a analyzováno šest filmů Karla Lamače, šest filmových adaptací pěti literárních děl, které vzniky v polovině dvacátých let 20. století. Byla věnována pozornost tomu, jakou pozici snímky zaujímaly mezi další produkcí československé kinematografie němé éry a jak byl jejich vznik ovlivněn společenskými a ekonomickými aspekty doby. U snímků, které se nedochovaly, byla s pomocí archivních pramenů a soudobých periodik provedena rekonstrukce. V neposlední řadě byly vyhodnoceny adaptační postupy, se kterými pracoval Karel Lamač při převodu psaného literárního textu (v jednom případě historických událostí) na filmové plátno. U snímků rekonstruovaných k rozboru adaptace *jako adaptace* nemohlo dojít natolik důsledně jako u filmů, které máme do dnešní doby k dispozici. Příčinou je pochopitelně to, že přes veškeré úsilí zůstává naše povědomí o nich pouze matné a nedokonalé. Jediným z nich, který se nedochoval, a přesto si můžeme učinit představu, jak skutečně vypadal, je *Velbloud uchem jehly*. Tento snímek měl být výstavním produktem československé kinematografie, filmem, který jí měl získat jméno v zahraničí. Bylo vytvořeno nezvyklé množství reklamních fotografií, které dokumentovaly průběh natáčení a měly být rozeslány do celého světa. O to větší je škoda, že na základě filmového materiálu nemůžeme dnes posoudit, zdali nadšené ohlasy, které na adresu snímku zazněly ve většině tehdejších periodik, byly skutečně oprávněné. Vše však nasvědčuje, že ano.

Velbloudem uchem jehly Karel Lamač dokázal, že není pouze schopným rutinérem regionálního formátu, za kterého ho měli českoslovenští filmoví kritici. Ukázal, že je režisérem když ne světových, tak alespoň evropských rozměrů. Jeho filmový styl sice stále postrádal onu tak řečenou uměleckost a invenci, kterou disponovali nejpřednější režiséři rozvinutých světových kinematografií, jejichž díla byla vzorem pro dobové publicisty, svoje odpůrce však patrně přesvědčil, že dovede zhotovit líbivý film, technicky a formálně dokonale zpracovaný, který bude dosahovat požadavků i zahraničního publika.

V úvodu bylo představeno několik úkolů, které si tato diplomová práce stanovila za cíl splnit, a bylo položeno několik otázek, na které měla být nalezena odpověď. Jednou z nich byla ta, jaký měl Karel Lamač důvod natočit v letech 1925 a 1926 filmy podle literárních předloh, co stálo za tímto jeho tvůrčím aktem. Jak se v průběhu výzkumu ukázalo, minimálně v případě dvou snímků nespočívalo rozhodnutí na něm, ke spolupráci na jejich výrobě byl přizván. Jednalo se o filmy *Dobrý voják Švejk* a *Švejk na frontě*, o jejichž zhotovení produkční společnost Gloriafilm uvažovala už několik měsíců před tím, než k němu pod vedením Karla

Lamače došlo. Dokonce byl v první fázi výroby najat i jiný filmový režisér. Vše naznačuje, že podobně tomu bylo i před vznikem *Pantáty Bezouška*. Impulz k jeho výrobě patrně nevzešel od Lamače, ale od vedení pražské pobočky Universal Filmu, potažmo od její americké centrály (i když by bylo přehnané připisovat jí podíl i na výběru námětu). U zbylých tří snímků se mohly události odvíjet jakkoliv, iniciátorem jejich vzniku mohl být jak Karel Lamač, tak i majitelé jednotlivých výroben, tedy bratři Deglové nebo Alois Jalovec. Dostupné informace na to jednoznačnou odpověď neposkytují. Co je však jisté, je to, že ani jedna z produkčních společností by do jednotlivých projektů nebyla ochotná vložit své peníze, kdyby okolnosti neslibovaly jejich návratnost. Jak už bylo předneseno v úvodu a několikrát zopakováno v předchozím textu, těmito slibnými okolnostmi byl příklon filmových diváků k domácímu filmu. Důvod, proč se tvůrci uchylovali k adaptacím české literatury, je potom prozaický. Literární díla českých autorů poskytovala nevyčerpatelnou zásobu vhodných námětů, které byly nad to již dopředu „odzkoušeny“ recipienty. Dominantním motivem, který stál za vznikem všech šesti snímků, se tedy na základě výzkumu jejich produkčních podmínek jeví být motiv ekonomický.

Byla však také vidina finančního zisku tím hlavním, co přesvědčilo Karla Lamače podílet se na těchto filmech? Už skutečnost, že jako texty, jež měly být adaptovány, byla volena významná díla české literatury a dramatu s vážnějšími a komplikovanějšími příběhy, kladnou odpověď ne zcela, avšak částečně vyvrací. Zdá se, že už tehdy měl Lamač vyšší umělecké ambice. Do výpravy a technického zpracování vkládal enormní úsilí, jako herce angažoval divadelníky, kteří se proslavili na pražských jevištích, při natáčení spolupracoval s odborníky. Svými filmy se pokusil zaujmout i vzdělanější část publika, které dosud novým médiem pohrdalo, a získat prestiž mezi širokými vrstvami společnosti.

Finanční stránka věci však alespoň v prvních letech Lamačovy tvorby nikdy neustoupila do pozadí. Dokládá to samotný režisér na stránkách svých ručně psaných dopisů, zasílaných z cest rodičům do pražských Košíř. Každý z nich obsahuje alespoň jednu zmínku o tom, jak si stojí finančně, kolik peněz dluží a kolik mu ten který snímek vydělává. Je však nutné dodat, že zisk jde vždy ruku v ruce s popularitou. V úvodu bylo předneseno, že vyrábět filmy pro lidi bylo Lamačovým tvůrčím záměrem. Neustoupil tedy ze svých uměleckých zásad, když točil snímky líbivé, populární a zároveň ziskové.

Karel Lamač byl jedním z prvních československých režisérů, který o svých filmech uvažoval jako o potenciálním vývozním artiklu, což by mohlo být vedle výše uvedeného jedním z faktorů, proč jsou jeho snímky poloviny dvacátých let převážně adaptacemi vážných literárních děl. Zatímco laciné populární románky, po kterých jako námětech sahali jiní

filmaři, nemohly zaujmout zahraniční publikum, díla jako *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* nebo *Velbloud uchem jehly*, která už v minulosti prokázala svou nadregionální platnost, takový předpoklad skýtala. A jak se později ukázalo, ne nadarmo. I když se jeho poslední film z dané „série", *Pantáta Bezoušek*, nevydařil podle očekávání (nutno podotknout, že pravděpodobně přehnaných, jeho námět byl příliš lokální a starosvětský), otevřela Lamačovi tato jeho tvorba cestu na evropský filmový trh i do celého světa.

Lamačovy filmové adaptace literárních děl z druhé poloviny dvacátých let 20. století lze z dnešního pohledu označit za úspěšné. V úvodu jsme uvedli výčet několika kritérií, která podle Lindy Hutcheon musí film splňovat, aby dosáhl statusu dobré adaptace. Při bližší analýze sledovaných snímků (jejíž komplexnost je nutně omezena chybějícími prameny, zejména pak filmovými materiály) se však zdá, že všem stanoveným podmínkám neodpovídá ani jeden z nich. Všechny pravděpodobně sice dokázaly naplnit divácká očekávání, zejména co se týče zachování určitých příběhových motivů, postav a témat objevujících se v jednotlivých adaptovaných textech, ale jen výjimečně se do některých z nich podařilo Lamačovi vložit vlastní originální autorský nápad či nový pohled na zpracovávané téma. Na základě dostupných informací lze pouze o *Velbloudovi uchem jehly* a *Lucerně* hovořit jako o snímcích, které fungují samy o sobě, tedy naplňují specifické požadavky filmového média a neočekávají od diváků znalost literární předlohy. *Pantáta Bezoušek* a *Karel Havlíček Borovský* postrádají nezbytnou dramatičnost a psychologický vývoj postav, filmy *Dobrý voják Švejk* a *Švejk na frontě* jsou zase jen pouhým sledem vizuálních anekdot.

Jak však víme, i přesto byly všechny tyto snímky ve své době alespoň u domácího publika velice populární. Co bylo příčinou této jejich oblíbenosti?

Dosud nebyl zmíněn jeden faktor, který mohl převážit všechna výše uvedená negativa. Jedná se o poválečný československý nacionalismus. Ačkoliv Luboš Bartošek například tvrdí, že problematika vyhraněného nacionalismu nebyla v němém filmu (tedy ve dvacátých letech) ještě natolik závažná a neprojevovala se tak výrazně jako v pozdějších letech ve zvukovém filmu[492] a z jiných zdrojů se můžeme dočíst, že se vypjatý nacionální souboj v prvním desetiletí nové československé republiky po dlouhých letech alespoň do jisté míry na nějakou dobu utlumil[493], nelze tvrdit, že národní cítění obyvatelstva nemělo podíl na vzrůstu zájmu o filmy domácí produkce, námětově čerpající z velice bohaté nabídky děl české literatury nebo z národních dějin. Důkazem je především dobová recepce daných snímků, zachycená tehdejšími specializovanými filmovými periodiky i denním tiskem. Například snímek

492BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s. S. 73.

493HOLÝ, Jiří – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. ISBN: 8071063088. S. 547.

Pantáta Bezoušek byl všemi publicisty bez ohledu na to, na jaké straně pravolevé politické osy stáli, vnímán jako film národní (jedněmi byl proto oceňován, druhými naopak očerňován). To samé je možné jednoznačně prohlásit i o *Karlu Havlíčku Borovském.* Že jistý nacionální rozměr byl však spatřován nejen v těchto dvou snímcích, ale ve všech šesti Lamačových sledovaných adaptacích, o tom hovoří ještě něco zcela jiného. Konec třicátých let, projevující se společenským napětím, vyvolaným hrozbou v sousedním Německu nastupujícího nacismu (na nějž reagovala svou politickou aktivizací i více jak třímiliónová německá národnostní menšina v Československu[494]), dal vzniknout čtyřem zvukovým remakům původních Lamačových němých filmů. V roce 1936 byl pod režijním vedením Hugo Haase a Otakara Vávry vyroben *Velbloud uchem jehly*, o dva roky později Karel Lamač opět natočil *Lucernu* a v roce 1941, druhém roce Protektorátu Čechy a Morava, vešly do kin snímky *Pantáta Bezoušek* Jiřího Slavíčka a *Karel Havlíček Borovský* Svatopluka Innemanna. Jejich základním posláním bylo povzbudit národní sebevědomí, které zejména v letech nacistické okupace velice utrpělo. Patrně by bylo chybou tvrdit, že stejný cíl zaujímaly i stejnojmenné snímky, které těmto remakům předcházely a inspirovaly je. Pocit ohrožení národa a obavy o jeho budoucí existenci ještě v československé společnosti dvacátých let nerezonovaly natolik významně, aby nechaly proniknout nacionalismus do veškeré umělecké tvorby. Ačkoli hlavním zájmem filmových výroben nebyl v této době návrat k tradici a historickým kořenům, přesto vsadily na filmy, které by mohly být diváky považovány za nacionální a které by je naplňovaly národní pýchou. A to jen z toho důvodu, že tušily, že mohou být tyto filmy z obchodního hlediska velice úspěšné. Jak víme, byla to správná podnikatelská taktika.

494Podíl německého obyvatelstva na základě sčítání populace k 15. únoru 1921 činil o něco málo více jak třicet procent z celkového počtu obyvatel. (KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře první republiky (1918–1938). Díl první. Vznik, budování a zlatá éra republiky (1918–1929)*. 1. vyd. Praha: Libri, 2000. 571 s. ISBN: 8072770276. S. 88.)

8. SUMMARY

The goal of my major thesis was to analyze six films of the director Karel Lamač, which were made in the silent age of cinema and which were closely connected with Czech literature. These films are called *Karel Havlíček Borovský* (1925), *The Lantern* (1925), *The Good Soldier Švejk* (1926), *Švejk on the Battlefront* (1926), *The Camel goes through the Eye of Needle* (1926) and *The Honorable Old Man Bezoušek* (1926). Three of them are film adaptations of a novel, two were inspired by drama and one is adaptation of life events of one of the greatest soldiers in the Czech national history. The analysis of these three adaptations was made according to the concept of Linda Hutcheon's *A Theory of Adaptation*. This theoretical approach is concentrated not only on one specific type of adaptation, but on adaptation itself and besides many other factors it pays attention to context as a crucial factor that affects final form of adaptation. The analysis of context is one of the main parts of my thesis. I tried to find out how these films correlate with rest of the film production in the First Czechoslovak Republic, what was the main reason which enabled their creation and what were the personal motives of their author or authors for creating them.

8. PRAMENY

8.1 Filmy

Karel Havlíček Borovský (1848; Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského)

1925

Výroba: Bratři Deglové

Distribuce: Kinema

Premiéra: 21. 8. 1925

Ateliéry: A-B

Exteriéry: Praha – Karlův most, Kampa; Rakousko - Brixen

Režie: Karel Lamač

Námět: Karel Lamač, Theodor Pištěk

Scénář: Otto Heller

Architekt: Vilém Rittershain

Hrají: Jan W. Speerger (Karel Havlíček Borovský), Anny Ondráková (Fanny Weidehofferová), Karel Lamač (Havlíčkův bratr František), Mary Jansková (Havlíčkova žena Julie Sýkorová), Anny Opplová (Juliina matka), Otto Zahrádka (kníže Windischgrätz), Robert Ford (důstojník Windischgrätzova štábu), Rudolf Stahl (důstojník Windischrätzova štábu), Theodor Pištěk (starý Weidenhoffer/ministr Augustin Bach), Max Körner (vydavatel Národních novin), Běla Horská (Windischgrätzova žena), Jaroslav Vojta, Antonín Marek, Eduard Malý[495]

Lucerna

1925

Výroba: Poja Film

Distribuce: American

Premiéra: 27.11. 1925

Ateliéry: A-B

Exteriéry: Dobrá Voda u Petrovic – Fantův mlýn (shořel v roce 1954); Praha – Šárka

Režie: Karel Lamač

Předloha: Alois Jirásek (divadelní hra Lucerna)

Scénář: Karel Lamač

Kamera: Otto Heller, Svatopluk Innemann

495*Český hraný film I. 1898–1930*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1995. 285 s. ISBN: 8070040823. S. 122.

Architekt: Vilém Rittershain

Hrají: Theodor Pištěk (mlynář Libor), Anny Ondráková (sirotek Hanička), Karel Lamač (učitelský mládenec Zajíček), Andula Sedláčková (paní kněžna), Lo Marsánová (Dornička), Jaroslav Vojta (sekerník Braha), Václav Srb (Klásek), Antonie Nedošínská (Kačenka Klásková), Ferenc Futurista (vodník Ivan), Eman Fiala (vodník Michal), Jan W. Speerger (pan Franc), Josef Oliak (pan vrchní ze zámku), Saša Dobrovolná (mlynářova matka), Josef Šváb-Malostranský (farář), Zdena Kavková (družička), Josef Wenig (dvořan), Eduard Malý (komorník), Jan Zelenka (rychář Kokoška), Jan Richter (muzikant), Vladimír Smíchovský (mušketýr), Karel Noll (dráb)[496]

Dobrý voják Švejk

1926

Výroba: Gloriafilm

Distribuce: Gloriafilm

Premiéra: 12. 2. 1926

Ateliéry: A-B Vinohrady

Režie: Karel Lamač

Předloha: Jaroslav Hašek (román Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války)

Scénář: Václav Wasserman

Kamera: Otto Heller

Architekt: Vilém Rittershain

Hrají: Karel Noll (Josef Švejk), Antonie Nedošínská (paní Müllerová). Karel Lamač (hostinský Palivec/nadaporučík Lukáš), Betty Kysilková (žena hostinského), Jan W. Speerger (detektiv Bertschneider/kuchař Jurajda/loupežný vrah ve vazbě), Vladimír Majer (plukovník Kraus von Zillergit), Josef Oliak (MUDr. Grünstein/důstojník v nemocnici), Antonín Frič (pobočník MUDr. Grünsteina), Bronislva Livia (paní Wendlerová/Kakonyová), Josef Šváb-Malostranský (manžel paní Wendlerové), Martin Frič (Turek ve vazbě/reportér z „Bohémie“), Ella Nollová (služka se psem/ruská statkářka), Jan Richter (Švejkův zákazník/svobodník v garnizoně), Antonín Marek (sluha baronky von Botzenheim), Slávka Tauberová (Lukášova milenka), Luigi Hofman (papírník ve vazbě), J. Hlava (intelektuál ve vazbě), Milka Balek-Brodská (Švejkova zákaznice), Svatopluk Innemann (Švejkův zákazník/Kyblička), L.H. Struna (politický vězeň/zřízenec blázince/), A.V. Ludvík (lékař), Ladislav Desenský (lékař), Karel Švarc (lékař v blázinci), Bedřich Vrbský (lékař v blázinci), Josef Kobík (průvodčí na

496Tamtéž, s. 108.

železnici), Jarka Pižla (dítě ve vlaku), Jindřich Plachta (vojenská stráž), Theodor Pištěk (blázen/Baloun/feldkurát Katz), Vratislav Innemann (host v Palivcově hospodě), František Jerhot (vousatý vězeň v garnisoně), Jaroslav Marvan (strážník), Jindřich Fiala (strážník), J. Líbl (profous Slavík), Alois Charvát (portýr z noční vinárny/Kakony/), Alois Charvát (generál-inspektor na přehlídce), Josef Rovenský (velitel četnické stanice), Eduard Malý (velitelův asistent), Vladimír Smíchovský (vyšetřující komisař), Josef Volman (komisař), Jan Zelenka (vyšetřující soudce), Jaroslav Menčík (Maďar), Emanuel Brožík (Švejkův druh při menáži), Josef Zezulka (opilý četník), Alois Dvorský (voják u latriny), František Smolík (ruský statkář), Darja Hajská (Soňa), Přemysl Pražský (muž s brýlemi na nádraží), Jiří Hojer (sapér Vodička), Jiří Hron (jednoročák Marek)[497]

Švejk na frontě

1926

Výroba: Gloriafilm

Distribuce: Gloriafilm

Premiéra: 15. 10. 1926

Ateliéry: Kavalírka

Režie: Karel Lamač

Předloha: Jaroslav Hašek (Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války)

Scénář: Václav Wasserman

Kamera: Otto Heller

Architekt: Alois Mecera

Hrají: Karel Noll (Josef Švejk), Josef Rovenský (strážmistr), Karel Lamač (nadporučík Lukáš), Theodor Pištěk (Baloun), Jiří Hojer (Vodička), Antonie Nedošínská (paní Müllerová), Lo Marsánová (paní Kakonyová), L. H. Struna, Josef Oliak[498]

Velbloud uchem jehly

1926

Výroba: Bratři Deglové

Distribuce: Kinema

Premiéra: 12. 11. 1926

497Tamtéž, s. 57. Zdrojem pro tento soupis obsazení byl zřejmě jednak dochovaný snímek, proto se v něm objevují i herci (lépe řečeno postavy), které se objevují až ve druhém dílu, ve *Švejkovi na frontě*. Například se jedná o Aloise Charváta v roli inspekčního generála, Jaroslava Menčíka jako Maďara, kterému byla zcizena slepice, Theodor Pištěk v roli Balouna a další.

498Tamtéž, s. 198.

Ateliéry: Sascha film, Vídeň (Rakousko)

Režie: Karel Lamač

Předl.: František Langer (divadelní hra Velbloud uchem jehly)

Scénář: Karel Lamač, František Langer

Kamera: Karel Degl

Architekt: Arthur Berger

Hrají: Jan. W. Speerger (Pešta), Betty Kysilková (Peštová), Anny Ondráková (Zuzka Peštová/ Lili Webrová), Theodor Pištěk (návštěvník mlékárny), Karel Lamač (Alík Vilím), Hugo Thimig (Joe Vilím, Alíkův otec), Ela Laušmanová (paní Webrová, Liliina matka), Čeněk Šlégl (Liliin ctitel pan Berka), František Havel (rada Andrejs), Karel Noll (ředitel Bezchyba), Joe Lars (komorník)[499]

Pantáta Bezoušek

1926

Výroba: Universal Film

Distribuce: Universal Film

Premiéra: 14. 1. 1927

Ateliéry: A-B

Exteriéry: Praha

Režie: Karel Lamač

Předloha: Karel Václav Rais (román Pantáta Bezoušek)

Scénář: Václav Wasserman

Kamera: Otto Heller

Architekt: Vilém Rittershain

Hrají: Josef Rovenský (pantáta Bezoušek), Theodor Pištěk (dr. Bezoušek), Božena Svobodová (manželka dr. Bezouška Mařenka), Antonie Nedošínská (Fany, hospodyně u Bezouškových), Jaroslav Hurt (rada Burdych, Mařenčin otec), Anny Ondráková (Mařenčina sestra Melanka), Karel Lamač (JUC. Jiří Králiš), Rosa Monetti (Jiřího matka), Egon Thorn (ředitl Rydl), Máňa Ženíšková (Rydlova dcera Hermína), Jan W. Speerger (učitel), Vilém Weiss (soused Kabelák), Antonín Marek (kmotr Syrovátka), Emilie Nitschová (Apa, hospodyně u Burdychů), Mario Karas (učitel francouzštiny), Jan Richter (nádražní nosič), Josef Šváb Malostranský (farář), Hermína Vojtová (žena na nádraží), Luigi Hofman (průvodčí ve vlaku), Jaroslav Menčík (muž ve vlaku), Jindřich Plachta (penzista), Alois Charvát[500]

499Tamtéž, s. 218.
500Tamtéž, s. 216.

8.2 Citované filmy

Falešný hráč (1912, r. Jaroslav Hurt)
České hrady a zámky (1914, r. Karel Hašler)
Zlaté srdéčko (1916, r. Antonín Fencl)
Pražští adamité (1917, r. Antonín Fencl)
Československý ježíšek (1918, r. Richard F. Branald)
O děvčicu (1918, r. Josef Folprecht, Karel Degl)
Stavitel chrámu (1919, r. Karel Degl, Antonín Novotný)
Alois vyhrál los (1919, r. Richard F. Branald)
Kozlonoh (1919, r. Olga Rautenkranzová)
Polikuška (1919, r. Alexander Sanin)
Akord smrti (1919, r. Jan S. Kolár, Karel Lamač)
Divoká Maryna (*Maryna*, 1919, r. Vladimír Slavínský)
Láska je utrpením (1919, r. Vladimír Slavínský)
Gilly poprvé v Praze (1920, r. Karel Lamač)
Sněženky (1920, r. Vladimír Slavínský)
Zlatá žena (1920, r. Vladimír Slavínský)
Za svobodu národa (1920, r. Václav Binovec)
Tam na horách (*Česká láska*, 1920, r. Sidney M. Goldin)
Otrávené světlo (1921, r. Karel Lamač)
Dívka ze Stříbrné hranice (1921, r. Vladimír Slavínský)
Neuveď nás do pokušení (1922, r. Sidney M. Goldin)
O velkou cenu (1922, r. Vladimír Slavínský)
Cikán Jůra (1922, r. Vladimír Slavínský)
Drvoštěp (1922, r. Karel Lamač)
Zkouška (1922, r. neznámý)
Divoké růže (Děvče z č. 29, 1923, r. neznámý)
Buď připraven! (1923, r. Svatopluk Innemann)
Madame Golvery (1923, r. Václav Binovec)
Závěť podivínova (1923, r. Zet Molas)
Muž bez srdce (1923, r. Josef Horňák, Franz Koebner)
Chyťte ho! (1924, r. Karel Lamač)
Bílý ráj (1924, r. Karel Lamač)

Šest mušketýrů (1925, r. Přemysl Pražský)

Okovy (1925, r. Václav Kubásek)

Z českých mlýnů (1925, r. Svatopluk Innemann)

Jedenácté přikázání (1925, r. Václav Kubásek)

Josef Kajetán Tyl (*Kde domov můj?,* 1925, r. Svatopluk Innemann)

Vdavky Nanynky Kulichovy (1925, r. Miroslav J. Krňanský)

Do panského stavu (*Matka Kráčmerka*, 1925, r. Karel Anton)

Syn hor (1925, r. Vladimír Slavínský)

Švejk v ruském zajetí (1926, r. Svatopluk Innemann)

Otec Kondelík a ženich Vejvara I. (1926, r. Karel Anton)

Otec Kondelík a ženich Vejvara II. (1926, r. Karel Anton)

Na letním bytě (1926, r. Vladimír Slavínský)

Kreutzerova sonáta (1926, r. Gustav Machatý)

Plzeň (1927, Václav Binovec)

Květ ze Šumavy (1927, r. Karel Lamač)

Nemodlenec (1927, r. Václav Kubásek)

Dům ztraceného štěstí (1927, r. Josef Rovenský)

Švejk v civilu (1927, r. Gustav Machatý)

Děvče z tabákové továrny (1928, r. Václav Kubásek)

Mlynář a jeho dítě (1928, r. Zet Molas)

Dcery Eviny (1928, r. Karel Lamač)

Z lásky (1928, r. Vladimír Slavínský)

Saxofon Suzi (1928, r. Karel Lamač)

Bibi (1929, r. Karel Lamač)

Hřích (1929, r. Karel Lamač)

Hříchy lásky (1929, r. Karel Lamač)

Znáš-li onen malý domek u jezera? (1929, r. Max W. Kimmich, Viktor Brumlík)

Plukovník Švec (1929, r. Svatopluk Innemann)

Dobrý voják Švejk (1931, r. Martin Frič)

Marijka nevěrnice (1934, r. Vladislav Vančura)

Velbloud uchem jehly (1936, r. Hugo Haas, Otakar Vávra)

Lojzička (1936, r. Miroslav Cikán)

Lucerna (1938, r. Karel Lamač)

Pantáta Bezoušek (1941, r. Jiří Slavíček)

Karel Havlíček Borovský (1941, r. Svatopluk Innemann)

8.3 Literární prameny

Pantáta Bezoušek (1897, Karel Václav Rais)
Lucerna (1905, Alois Jirásek)
Velbloud uchem jehly (1923, František Langer)
Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války (1920–1923, Jaroslav Hašek)
Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. V ruském zajetí a v revoluci (1923, Karel Vaněk)

8.4 Citovaná literární díla

Nemodlenec (1873, Karolina Světlá)
Jedenácté přikázání (1881, František Ferdinand Šamberk)
Vojnarka (1890, Alois Jirásek)
Výminkáři (1891, Karel Václav Rais)
Rodiče a děti (1893, Karel Václav Rais)
Otec (1894, Alois Jirásek)
Zapadlí vlastenci (1894, Karel Václav Rais)
Zkažená krev (1894, Ladislav Stroupežnický)
Šest mušketýrů (Jan Klecanda)
Otec Kondelík a ženich Vejvara (1898, Ignát Herrmann)
Vdavky Nanynky Kulichovy (Ignát Herrmann)
Na letním bytě (1899, Josef Štolba)
Západ (1899, Karel Václav Rais)
Jan Žižka (1903, Alois Jirásek)
Do panského stavu (1907, Popelka Biliánová)
Jan Hus (1911, Alois Jirásek)
Dům ztraceného štěstí (1916, Bohumil Zahradník-Brodský)
Okovy (1918, Olga Fastrová)
Jan Roháč (1914, Alois Jirásek)
Periferie (1925, František Langer)
Grand Hotel Nevada (1927, František Langer)

Plukovník Švec (1928, Rudolf Medek)

Obrácení Ferdyše Pištory (1929, František Langer)

Andělé mezi námi (1931, František Langer)

8.5 Archivní prameny

NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 15, č. 2401. Cenzurní spis k filmu *Velbloud uchem jehly* z 17. 12. 1928.

NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 75, č. 219/32 Fc. Nová cenzurní listina k filmu *Velbloud uchem jehly* z 19. 11. 1932.

NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 84, č. 1181/Fc. Cenzurní listina k filmu *Švejk v ruském zajetí* z 27. 10. 1932 a rukopis dopisu generála Kunze ministerskému radovi z 6. 3. 1927.

NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 84, č. 1182 Fc. Cenzurní listina k filmu *Švejk na frontě* z 27. 10. 1932.

NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 111, č. 675/34 Fc. Cenzurní listina k filmu *Lucerna* z 4. 7. 1934.

NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 224, č. 7541/26. Cenzurní lístek k filmu *Dobrý voják Švejk* z 15. 2. 1926.

NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 224, č. 1152/30 Fc. Cenzurní lístek k filmu *Osudy dobrého vojáka Švejka* z 20. 6. 1930.

NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 231, č. 439/32 Fc. Cenzurní lístek k filmu *Pantáta Bezoušek* z 14. 4. 1932.

NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při Ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 234, č. 1181/32 Fc. Cenzurní lístek k filmu *Švejk v ruském zajetí* z 26. 10. 1932.

NACr, fond *Cenzurní sbor kinematografický při Ministerstvu vnitra 1919–1939* (NAD 902). K. 234, č. 1182/32 Fc. Cenzurní lístek k filmu *Švejk na frontě* z 25. 10. 1932.

NFA, fond *Bratři Deglové*, k. I., inv. č. 1. Společenská smlouva 27. 11. 1918.

NFA, fond *Bratři Deglové*. K. III. Sestavení škody, vzniklé shořením negativu filmu „VELBLOUD UCHEM JEHLY“ z 21. 5. 1929.

NFA, fond *Bratři Deglové*. K. V, inv. č. 86. Rukopis titulkové listiny filmu *Velbloud uchem jehly.*

NFA, fond *Bratři Deglové*. Strojopis. K. V, inv. č. 86. Seznam negativů 18x24 reklamek k filmu „Velbloud uchem jehly“.

NFA, fond *Bratři Deglové*, k. VI, inv.č. 119. Korespondence společnosti Bratři Deglové s Universal Filmem z 18. a 24. září 1926.

NFA, fond *Bratři Deglové,* k. V, inv. č. 119. Návrh smlouvy, zaslaný společností Bratři Deglové společnosti A-B z 30. listopadu 1923

NFA, fond *Bratři Deglové,* k. VI, inv. č. 119. Podmínky firmy A-B, akciové filmové továrny, a. s., v Praze, Král. Vinohrady z roku 1926.

NFA, fond *Bratři Deglové*, k. VI, inv. č. 119, korespondence s Lamač a spol. ohledně pronájmu ateliéru z 26. srpna 1926.

NFA, fond *Bratři Deglové*, k. VI, inv. č. 119. Korespondence s A-B, odpověď na žádost o pronájem ateliéru ze 7. září 1926.

NFA, fond *Braři Deglové*, k. IX, inv. č. 123. Korespondence mezi společností Bratři Deglové a Karlem Lamačem z 14. a 16. října 1926.

NFA, fond *Karel Lamač*, k. I, inv. č. 6. Dopis Karla Lamače rodičům z 4. 2. 1928.

9. LITERATURA

9.1 Monografie

BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie I*, 1. a 2. část (1896–1930). Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 148 a 141 s.

BARTOŠEK, Luboš. *Karel Lamač*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1972. Nestr.

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. 424 s.

BARTOŠEK, Luboš – BOČEK, Jaroslav – MALÍK, Miroslav – ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1966. 21 s.

BROŽ, Jaroslav – FRÍDA, Martin. *Historie československého filmu v obrazech 1898–1930*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1959. 235 s.

ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. 410 s. ISBN: 8020007822.

ČERNÝ, František – KLOSOVÁ, Ljuba (red.). *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1918*. 1. vyd. Praha: Academia, nakladatelství ČSAV, 1977. 657 s.

ČERNÝ, František – SCHERL, Adolf (red.). *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace.* 1. vyd. Praha: Academia, nakladatelství ČSAV, 1983. 706 s.

DOBEŠ, Jan – HLEDÍKOVÁ, Zdeňka – JANÁK, Jan. 1. vyd. *Dějiny správy v českých zemích: od počátků státu do současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. 568 s. ISBN: 8071067091.

HOLÝ, Jiří – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. ISBN: 8071063088.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation.* 1. vyd. New York: Taylor and Francis, 2006. 232 s. ISBN: 9780415967945.

KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře první republiky (1918–1938). Díl první. Vznik, budování a zlatá éra republiky (1918–1929)*. 1. vyd. Praha: Libri, 2000. 571 s. ISBN: 8072770276

LAMAČ, Karel. *Jak se píše filmové libreto*. 1. Vyd. Praha: American Film Co., 1923. 31 s.

MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu.* 1. vyd. Praha: Karolinum, 1993. 173 s. S. 85–100 (*Jazyk v němém filmu*).

NEZVAL, Vít. Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.

NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V. *Přehledné dějiny literatury české.* 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995. 1804 s. ISBN: 8071081051.

PTÁČEK, Luboš. Panorama českého filmu. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN: 8085839547.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. Sv. 1–4.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1988–1990. [373], 746, [868] a [498] s.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 1. a 2. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1982. 441 s.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie.* 3. a 4. část. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1984. 280 s.

WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik. Sborníček*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958. 73. s.

WASSERMAN, Václav (ed.). *Průkopníci čs. kinematografie IX.: Cesta české filmové veselohry.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. 112 s.

9.2 Katalogy a encyklopedie

Český hraný film I. 1898–1930. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1995. 285 s. ISBN: 8070040823.

HAVELKA, Jiří. *50 let československého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film,

1953. 336 s.
HAVELKA, Jiří. *Filmografie čs. filmových pracovníků v letech 1898/1968.* 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1968. 711 s.
HAVELKA, Jiří – KLOS, Elmar. *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 301 s.

9.3 Tištěná periodika

9.3.1 Soudobá

[Druhou epochu Švejka...] *Film* 6, 1926, č. 11 (1. 11.), s. 7.
[GLORIAFILM uvádí II. epochu...] *Kino* 1926, č. 2 (1. 10.), s. 5.
[Jak se dovídáme...] *Kino* 1926, č. 10 (27. 11.), s. 10.
[Velbloud uchem...] *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 40 (6. 10.), s. 8.
Co nového v českém filmu. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 16 (24. 4.), s. 3.
Co nového v českém filmu. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 29–30 (7. 8.), s. 3.
Co nového v českém filmu. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 36–37 (18. 9.), s. 3.
Co nového v českém filmu. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 38–39 (9. 10.), s. 6.
Český film pro posměch Berlína a Vídně. Ne Haškův, ale Vaňkův „Švejk v ruském zajetí“ hanobí Rusy i naše zajatce. *Večerník Národních listů* 21. 3. 1927, č. 67, s. 9.
Die Laterne (Lucerna). *Internationale Filmschau* 7, 1925, č. 18 (25. 12.), s. 27.
Die Laterne (Lucerna). *Die Lichtspielbühne* 1926, č. 4, s. 17.
Dobrý voják Švejk. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 7–8 (20. 2.), s. 5.
Dobrý voják Švejk. *Večerní České slovo* 23. 10. 1925, č. 268, s. 1.
Gloria Film. *Film* 6, 1926, č. 9 (1. 9.), s. 4.
GLORIA-FILM. Dobrý voják Švejk. *Film* 6, 1926, č. 3 (1. 3.), s. 15.
GLORIA-FILM. Švejk na frontě. *Film* 6, 1926, č. 11 (1. 11.), s. 11.
Jak feldkurát musil platit alimenty. *Večerní České slovo* 8. 2. 1926, č. 31, s. 1.
Jiráskova „Lucerna“ ve filmu. *Film* 6, 1926, č. 1 (1. 1.), s. 12.
Kinema. *Film* 6, 1926, č. 11 (1. 11.), s. 5.
KINEMA – FILM. Velbloud uchem jehly. *Film* 6, 1926, č. 12 (1. 12.), s. 10.
Lucerna. Premiere in den Prager Lucerna. *Die Lichtspielbühne* 1925, č. 12, s. 12–13.
Nestor českých spisovatelů Alois Jirásek ve filmu. *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 35–36 (19. 9.), s. 3.
Osudy dobrého vojáka Švejka. *Národní osvobození* 22. 6. 1930, č. 170, s. 5.

Raisův Pantáta Bezoušek. *Filmová hvězda* 1, 1926, č. 7, s. 5–6.

Slavnostní premiéra čes. filmu „1848“ aneb „Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského“ v bio Radio. *Film* 5, 1925, č. 9 (1. 9.), s. 6.

Švejk na frontě. *Film* 6, 1926, č. 10 (1. 10.), s. 10.

Švejk na frontě. *Film* 6, 1926, č. 9 (1. 9.), s. 10.

UNIVERSAL-FILM. Pantáta Bezoušek. *Film* 6, 1926, č. 12 (2. 12.), s. 10.

„Velbloud uchem jehly“ v cizině. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 44 (13. 11.), s. 4.

Velbloud uchem jehly, *Film* 6, 1926, č. 10, s. 4, 6.

Velbloud uchem jehly. *Filmová hvězda* 1, 1926, č. 5, s. 6.

Velbloud uchem jehly. *Národní listy* 13. 11. 1926, č. 311, s. 5.

-ák. Lucerna. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 5, 1925, č. 12 (10. 12.), s. 7.

Ap. Film, který má kulturní poslání. *Národní listy* 12. 9. 1925, č. 250, s. 3.

J. H. Č. Karel Havlíček Borovský. *Český filmový svět* 3, 1925, č. 10–11 (září), s. 16.

-jal. [KUJAL, Quido E.] Pantáta Bezoušek. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 45 (20. 11.), s. 3.

J. S. [SNÍŽEK, Jindřich] Kritika II. epochy „Švejka“. Švejk na frontě. *Filmová hvězda* 1, 1926, č. 3 (7. 10.), s. 2–4.

n. r. Kolem zfilmovaného Švejka. *Lidové noviny* 19. 2. 1926, č. 91, s. 4.

O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] 1848 – Dvě lásky K. H. Borovského. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 1 (září), s. 13.

O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Haškův Dobrý voják Švejk. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 7 (březen), s. 94.

O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Lucerna. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 6 (únor 1926), s. 79.

O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Velbloud uchem jehly. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 5 (18. 11. 1926), s. 51.

O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Švejk na frontě. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 3 (21. 10. 1926), s. 35.

O. Š. M. [ŠTORCH-MARIEN, Otakar] Pantáta Bezoušek. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 6 (2. 12. 1926), s. 71.

Schz. Velbloud uchem jehly. *Lidové noviny* 13. 11. 1926, č. 572, s. 4.

Sv. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského. *Národní listy.* Večerní vydání 22. 8. 1925, s. 2.

Sv. Lucerna. *Národní Listy*. Večerní vydání 26. 11. 1925, č. 324, s. 2.

Sv. Pantáta Bezoušek. *Národní listy* 19. 11. 1926, č. 317, s. 4.

-uhl-. Velbloud uchem jehly. *Národní osvobození* 11. 11. 1926, č. 309, s. 3–4.

Ur. [URBAN, A. J.] Pantáta Bezoušek. *Lidové noviny* 13. 11. 1926, č. 572, s. 4.

vo. [VODIČKA, František] Velbloud uchem jehly. *Kino* 1926, č. 8 (13. 11.), s. 9.

vo. [VODIČKA, František] Pantáta Bezoušek. *Kino* 1926, č. 9 (20. 11.), s. 5.

vo. [VODIČKA, František] Švejk na frontě. *Kino* 1926, č. 3 (8. 10.), s. 6.

Z. „ Švejk“ v biu „Národ“. *Národní listy* 18. 6. 1930, č. 166, s. 9.

Z. M. [MOLAS, Zet] Dobrý voják Švejk. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 2 (březen), s. 12.

BĚLOHLÁVEK, Bedřich. Dobrý voják Švejk. *Večerník Práva lidu* 17. 2. 1926, č. 39, s. 4.

BĚLOHLÁVEK, Bedřich. Lucerna. *Večerník Práva lidu* 2. 12. 1925, č. 275, s. 5.

BOROTÍNSKÝ, Jaroslav. Jiráskova „Lucerna“ ve filmu. *Venkov* 28. 11. 1925, č. 277, s. 6.

KUJAL, Quido E. Dva úspěchy české filmové výroby. Otec Kondelík a ženich Vejvara. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 44 (13. 11.), s. 4.

KUJAL, Quido E. Dva úspěchy české filmové výroby. Velbloud uchem jehly. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 44 (13. 11.), s. 2.

KUJAL, Quido E. Dvě lásky Karla Havlíčka Borovského (1848). *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 32 (29. 8.), s. 3, 5

KUJAL, Quido E. Jak se natáčel „Velbloud uchem jehly“. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 38–39 (9. 10.), s. 5.

KUJAL, Quido E. Karel Noll zemřel. *Český filmový zpravodaj* 8, 1928, č. 9 (3. 3.), s. 2.

KUJAL, Quido E. Lucerna. *Český filmový zpravodaj* 5, 1925, č. 47 (28. 11.), s. 3.

LANGER, František. Velbloud ve filmu. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 5 (18. 11. 1926), s. 51.

MOLAS, Zet. Paní Sedláčková ve filmu Lucerna. *Český filmový svět* 4, 1926, č. 1 (leden), s. 12.

PAULÍK, Jaroslav. Švejk v ruském zajetí. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–1927, č. 14 (31. 3. 1927), s. 166.

REITER, Jan. K případu filmu „Švejk v civilu“. *Filmový kurýr* 1, 1927, č. 10 (20. 9.), s. 37.

SMRŽ, Karel. Historie a nesnáze čsl. Filmu. *Rozpravy Aventina* 3, 1927–1928, č. 18–19 (24. 5. 1928), s. 219–220.

SNÍŽEK, J. Raisův Pantáta Bezoušek ve filmu. *Fimová hvězda* 1, 1926, č. 9, s. 7–8.

STIF, Hans. Das Deutsche Ausland zum Prager Film „Die Laterne“. *Die Lichtspielbühne* 1926, č. 2, s. 18.

WASSERMAN, Václav. [P. T. Panu – ný,....] *Kino* 1926, č. 10 (27. 11.), s. 9.

9.3.2 Pozdější

KOLÁR, Jan S. Excelsiorfilm: neznámá kapitola ze začátku filmu. *Film a doba* 1954, č. 3, s. 514–519.

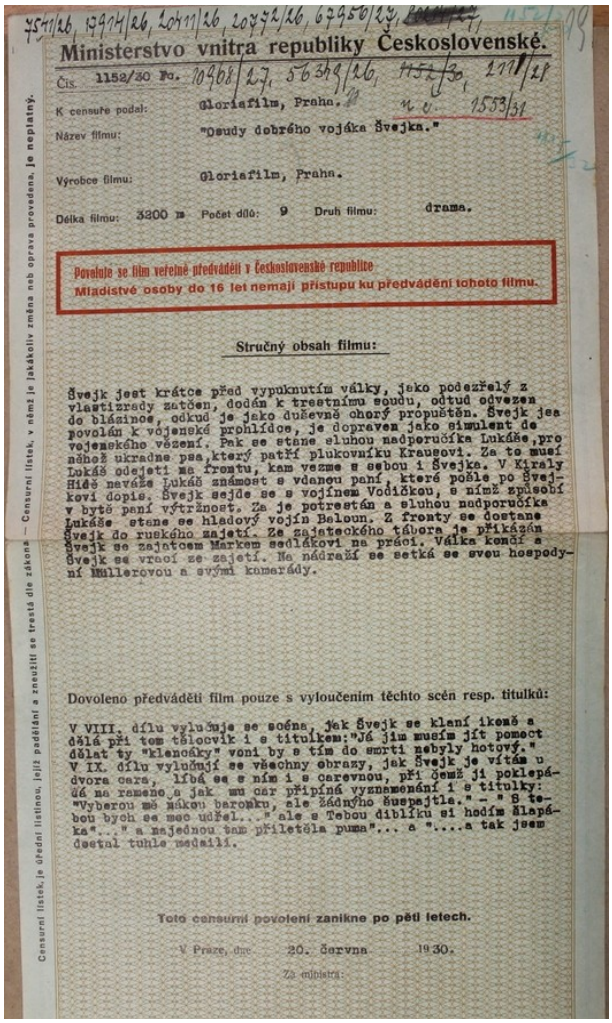
HORNÍČEK, Jiří. *Společnost Bratři Deglové a „první chvíle české samostatnosti“*. Iluminace roč. 21, č. 2 = č. 74 (2009), s. 156–170.

10. INTERNETOVÉ ZDROJE

NFA: katalog Český hraný film 1898–1970. Dostupné z www. <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>

Příloha I

Cenzurní lístky k filmům *Osudy dobrého vojáka Švejka*, *Dobrý voják Švejk*, *Švejk na frontě* a *Švejk v ruském zajetí*



Ministerstvo vnitra republiky Československé.

Čís. 1152/30 Po. 10468/27, 56389/26, 1152/30, 211/28

K censuře podal: Gloriafilm, Praha. n.v. 1553/31

Název filmu: "Osudy dobrého vojáka Švejka."

Výrobce filmu: Gloriafilm, Praha.

Délka filmu: 3300 m Počet dílů: 9 Druh filmu: drama.

Povoluje se film veřejně předvádění v Československé republice
Mladistvé osoby do 16 let nemají přístupu ku předvádění tohoto filmu.

Stručný obsah filmu:

Švejk jest krátce před vypuknutím války, jako podezřelý z vlastizrady zatčen, dodán k trestnímu soudu, odtud odvezen do blázince, odkud je jako duševně chorý propuštěn. Švejk jest povolán k vojenské prohlídce, je dopraven jako simulent do vojenského vězení. Pak se stane sluhou nadporučíka Lukáše, pro něhož ukradne psa, který patří plukovníku Krausovi. Za to musí Lukáš odejeti na frontu, kam vezme s sebou i Švejka. V Kiraly Hídě neváže Lukáš známost s vdanou paní, které pošle po Švejkovi dopis. Švejk sejde se s vojínem Vodičkou, s nímž způsobí v bytě paní výtržnost. Za je potrestán a sluhou nadporučíka Lukáše stane se hladový vojín Baloun. Z fronty se dostane Švejk do ruského zajetí. Za zajateckého tábora je přikázán Švejk se zajatcem Markem sedlákovi na práci. Válka končí a Švejk se vrací ze zajetí. Na nádraží se setká se svou hospodyní Müllerovou a svými kamarády.

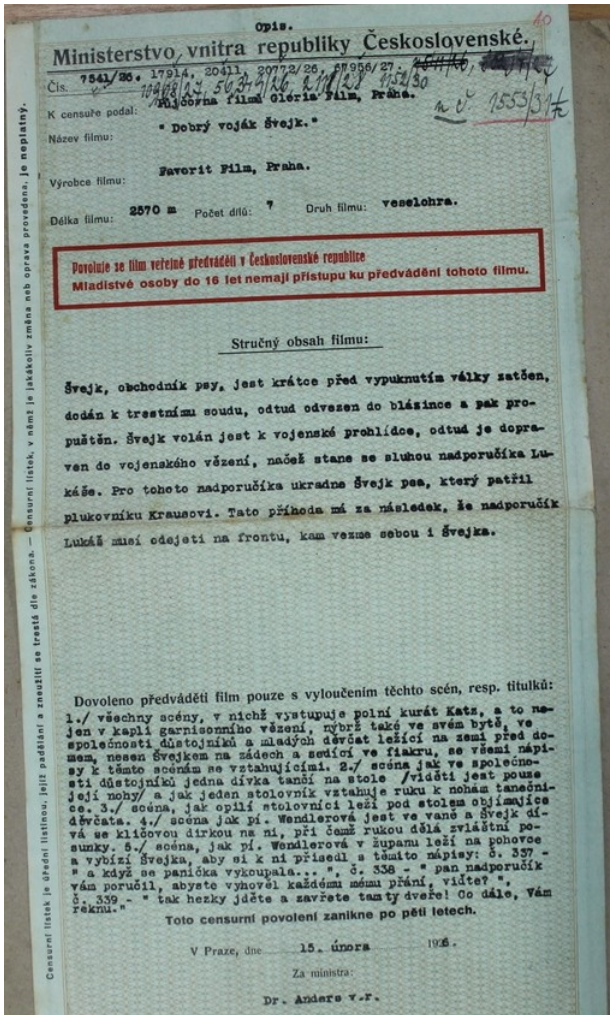
Dovoleno předváděti film pouze s vyloučením těchto scén resp. titulků:

V VIII. dílu vylučuje se scéna, jak Švejk se klaní ikoně a dělá při tom tělocvik i s titulkem:"Já jim musím jít pomoct dělat ty "klenoáky" voni by s tím do smrti nebyly hotový." V IX. dílu vylučují se všechny obrazy, jak Švejk je vítán u dvora cara, líbá se s ním i s carevnou, při čemž ji poklepává na rameno a jak mu car připíná vyznamenání i s titulky: "Vyberou mě náhou baronku, ale žádnýho šuspajtla." - " S tebou bych se moc udřel..." ale s Tebou dibliku si hodím klapáka"..." a najednou tam přiletěla puma"... a "....a tak jsem dostal tuhle medaili.

Toto censurní povolení zanikne po pěti letech.

V Praze, dne 20. června 1930.

Za ministra:



Opis.

Ministerstvo vnitra republiky Československé.

Čís. 7541/26. 17914, 20411, 20772/26, 67956/27, 1152/30

K censuře podal: Filmorna film Gloria-Film, Praha.

Název filmu: " Dobrý voják Švejk."

Výrobce filmu: Favorit Film, Praha.

Délka filmu: 2570 m Počet dílů: 7 Druh filmu: veselohra.

Povoluje se film veřejně předvádění v Československé republice
Mladistvé osoby do 16 let nemají přístupu ku předvádění tohoto filmu.

Stručný obsah filmu:

Švejk, obchodník psy, jest krátce před vypuknutím války zatčen, dodán k trestnímu soudu, odtud odvezen do blázince a pak propuštěn. Švejk volán jest k vojenské prohlídce, odtud je dopraven do vojenského vězení, načež stane se sluhou nadporučíka Lukáše. Pro tohoto nadporučíka ukradne Švejk psa, který patřil plukovníku Krausovi. Tato příhoda má za následek, že nadporučík Lukáš musí odejeti na frontu, kam vezme sebou i Švejka.

Dovoleno předváděti film pouze s vyloučením těchto scén, resp. titulků:

1./ všechny scény, v nichž vystupuje polní kurát Katz, a to nejen v kapli garnisonního vězení, nýbrž také ve svém bytě, ve společnosti důstojníků a mladých dívčat ležící na zemi před domem, nesen Švejkem na zádech a sedící ve fiakru, se všemi nápisy k těmto scénám se vztahujícími. 2./ scéna jak ve společnosti důstojníků jedna dívka tančí na stole /viděti jest pouze její nohy/ a jak jeden stolovník vztahuje ruku k nohám tančící. 3./ scéna, jak opilí stolovníci leží pod stolem objímajíce dívčata. 4./ scéna jak pí. Wendlerová jest ve vaně a Švejk dívá se kličovou dírkou na ni, při čemž rukou dělá zvláštní posunky. 5./ scéna, jak pí. Wendlerová v županu leží na pohovce a vybízí Švejka, aby si k ní přisedl a těmito nápisy: č. 337 - " a když se panička vykoupala... ", č. 338 - " pan nadporučík vám poručil, abyste vyhověl každému mému přání, víte? ". č. 339 - " tak hezky jděte a zavřete tamty dveře! Co dále, Vám řeknu."

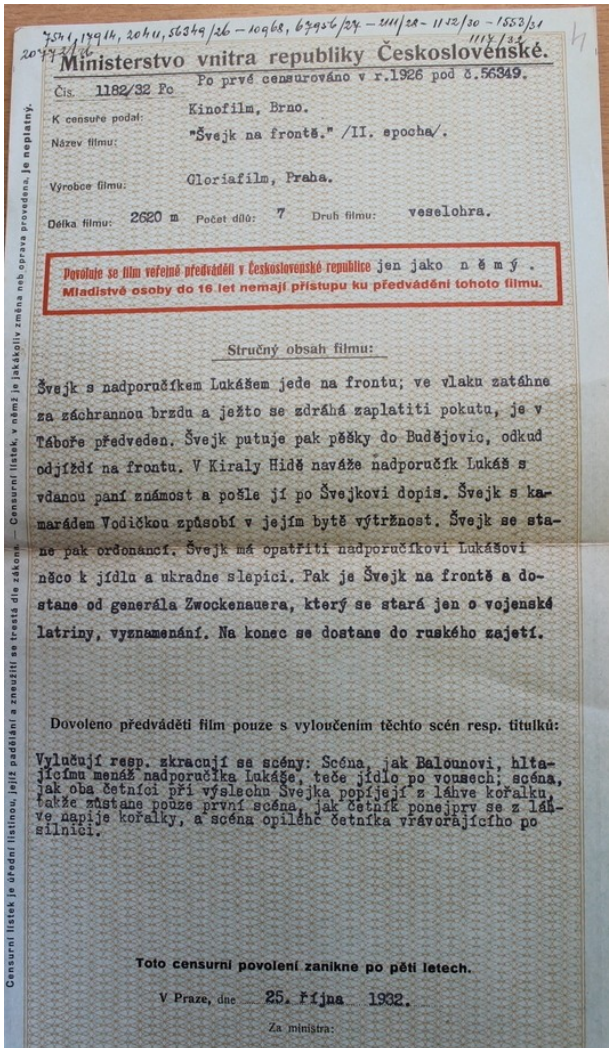
Toto censurní povolení zanikne po pěti letech.

V Praze, dne 15. února 1926.

Za ministra:

Dr. Anders v.r.

Jedna z fotografií z filmu Švejk na frontě, zachycená dobovým tiskem(Filmová hvězda 1, 1926, č. 3 (7. 10.), s. 2)



Ministerstvo vnitra republiky Československé.

Čís. 1182/32 Pc — Po prvé censurováno v r.1926 pod č.56349.

K censuře podal: Kinofilm, Brno.

Název filmu: "Švejk na frontě." /II. epocha/.

Výrobce filmu: Gloriafilm, Praha.

Délka filmu: 2620 m Počet dílů: 7 Druh filmu: veselohra.

Povoluje se film veřejně předvádění v Československé republice jen jako n ě m ý .
Mladistvé osoby do 16 let nemají přístupu ku předvádění tohoto filmu.

Stručný obsah filmu:

Švejk s nadporučíkem Lukášem jede na frontu; ve vlaku zatáhne za záchrannou brzdu a ježto se zdráhá zaplatiti pokutu, je v Táboře předveden. Švejk putuje pak pěšky do Budějovic, odkud odjíždí na frontu. V Kiraly Hidě naváže nadporučík Lukáš s vdanou paní známost a pošle jí po Švejkovi dopis. Švejk s kamarádem Vodičkou způsobí v jejím bytě výtržnost. Švejk se stane pak ordonancí. Švejk má opatřiti nadporučíkovi Lukášovi něco k jídlu a ukradne slepici. Pak je Švejk na frontě a dostane od generála Zwockenauera, který se stará jen o vojenské latriny, vyznamenání. Na konec se dostane do ruského zajetí.

Dovoleno předváděti film pouze s vyloučením těchto scén resp. titulků:

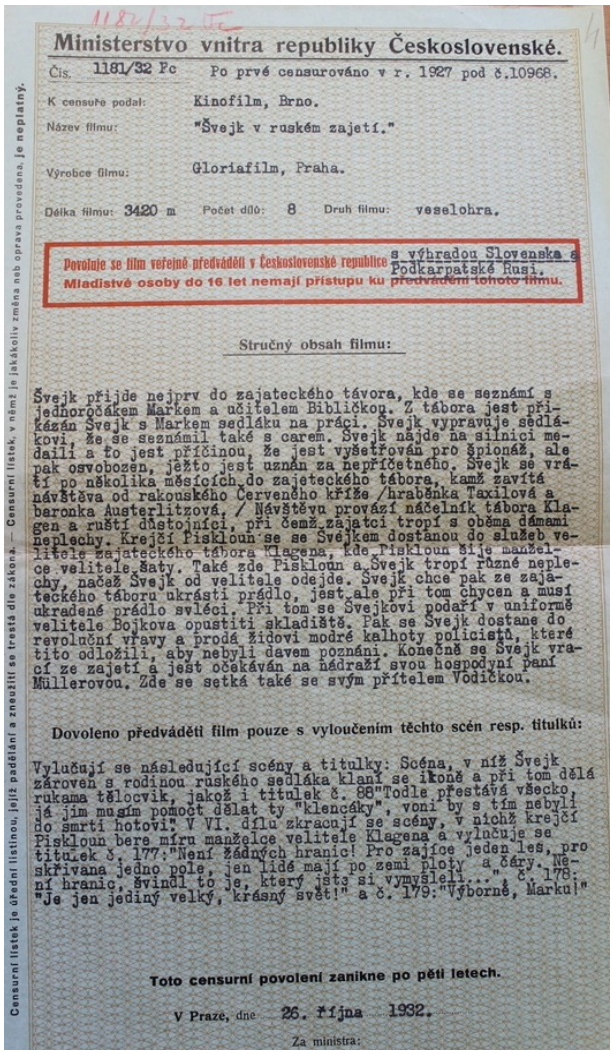
Vylučují resp. zkracují se scény: Scéna, jak Balounovi, hltajícímu menáž nadporučíka Lukáše, teče jídlo po vousech; scéna, jak oba četníci při výslechu Švejka popíjejí z láhve kořalku, takže zůstane pouze první scéna, jak četník ponejprv se z láhve napije kořalky, a scéna opilého četníka vrávorajícího po silnici.

Toto censurní povolení zanikne po pěti letech.

V Praze, dne 25. října 1932.

Za ministra:

Censurní lístek je úřední listinou, jejíž padělání a zneužití se trestá dle zákona. — Censurní lístek, v němž je jakákoliv změna nebo oprava provedena, je neplatný.



Ministerstvo vnitra republiky Československé.

Čís. 1181/32 Pc — Po prvé censurováno v r. 1927 pod č.10968.

K censuře podal: Kinofilm, Brno.

Název filmu: "Švejk v ruském zajetí."

Výrobce filmu: Gloriafilm, Praha.

Délka filmu: 3420 m Počet dílů: 8 Druh filmu: veselohra.

Povoluje se film veřejně předvádění v Československé republice s výhradou Slovenska a Podkarpatské Rusi.
Mladistvé osoby do 16 let nemají přístupu ku předvádění tohoto filmu.

Stručný obsah filmu:

Švejk přijde nejprv do zajateckého távora, kde se seznámí s jedhořčákem Markem a učitelem Bibličkou. Z tábora jest přikázán Švejk s Markem sedláku na práci. Švejk vypravuje sedlákovi, že se seznámil také s carem. Švejk najde na silnici medaili a to jest příčinou, že jest vyšetřován pro špionáž, ale pak osvobozen, ježto jest uznán za nepříčetného. Švejk se vrátí po několika měsících do zajateckého tábora, kamž zavítá návštěva od rakouského Červeného kříže /hraběnka Taxilová a baronka Austerlitzová. / Návštěvu provází náčelník tábora Klagen a ruští důstojníci, při čemž zajatci tropí s oběma dámami neplechy. Krejčí Pisklouň se se Švejkem dostanou do služeb velitele zajateckého tábora Klagena, kde Pisklouň šije manželce velitele šaty. Také zde Pisklouň a Švejk tropí různé neplechy, načež Švejk od velitele odejde. Švejk chce pak ze zajateckého táboru ukrásti prádlo, jest ale při tom chycen a musí ukradené prádlo svléci. Při tom se Švejkovi podaří v uniformě velitele Bojkova opustiti skladiště. Pak se Švejk dostane do revoluční vřavy a prodá židovi modré kalhoty policistů, které tito odložili, aby nebyli davem poznáni. Konečně se Švejk vrací ze zajetí a jest očekáván na nádraží svou hospodyní paní Müllerovou. Zde se setká také se svým přítelem Vodičkou.

Dovoleno předváděti film pouze s vyloučením těchto scén resp. titulků:

Vylučují se následující scény a titulky: Scéna, v níž Švejk zároveň s rodinou ruského sedláka klaní se ikoně a při tom dělá rukama tělocvik, jakož i titulek č. 88"Todle přestává všecko, já jim musím pomoct dělat ty "klenoáky", voni by s tím nebyli do smrti hotovi." V VI. dílu zkracují se scény, v nichž krejčí Pisklouň bere míru manželce velitele Klagena a vylučuje se titulek č. 177:"Není žádných hranic! Pro zajíce jeden les, pro skřivana jedno pole, jen lidé mají po zemi ploty a čáry. Není hranic, švindl to je, který jsta si vymysleli..." č. 178: "Je jen jediný velký, krásný svět!" a č. 179:"Výborně, Marku!"

Toto censurní povolení zanikne po pěti letech.

V Praze, dne 26. října 1932.

Za ministra:

Censurní lístek je úřední listinou, jejíž padělání a zneužití se trestá dle zákona. — Censurní lístek, v němž je jakákoliv změna nebo oprava provedena, je neplatný.

K uctění památky
našeho nezapomenutelného umělce

KARLA NOLLA

vydali jsme nové kopie našich výborných

„ŠVEJKŮ", z nichž dva

Dobrý voják Švejk

a

Švejk na frontě

sehrálo právě při vyprodaných domech s tak ohromným úspěchem

BIO „LOUVRE" V PRAZE

že bude po uvolnění svých termínů hráti všechny tři epochy našich Švejků po 14 dnů koncem tohoto měsíce znovu.

Současně uzavřely naše výborné Švejky: Celá Velká Praha, Brno, Plzeň Moravská Ostrava, Olomouc, Hradec Králové, Pardubice, Přerov, Kolín, Louny a mnohá jiná města

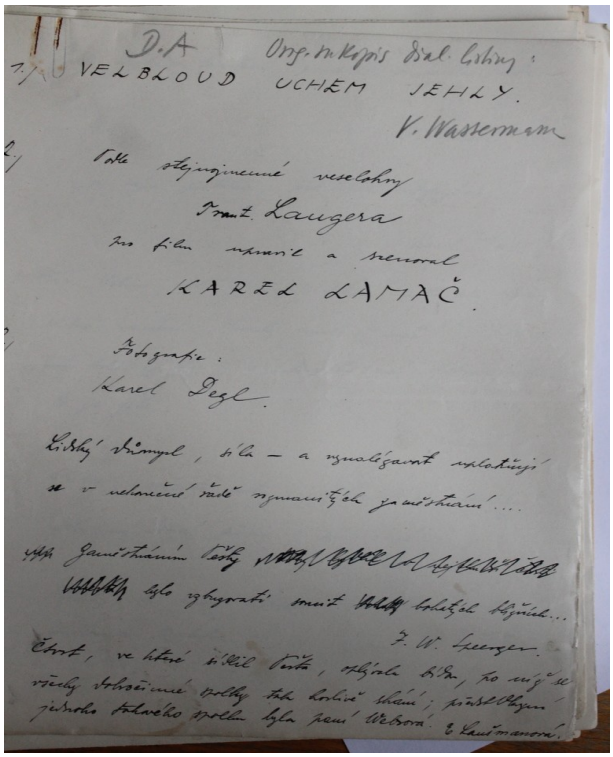
Doporučujeme proto veškerým ostatním biografům, aby nám byly oznámeny termíny. !!! Budou míti stejné úspěchy !!!

GLORIAFILM-PRAHA

XII., MANESOVA 20. — TELEFON 52328.

Příloha II

Ukázka z rukopisu titulkové listiny k filmu *Velbloud uchem jehly*


D.A Orig. rukopis dal. listiny:
VELBLOUD UCHEM JEHLY.
V. Wassermann

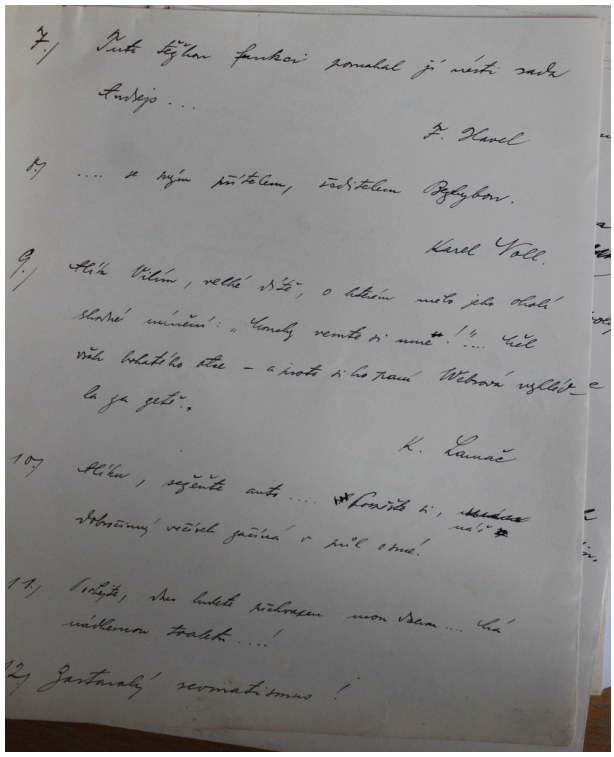
Tolik stejnojmenné veselohry
Fr. Langera
do filmu upravil a režíroval
KAREL LAMAČ.

Fotografie:
Karel Degl.

Ředitel Sýkora, bělovlasý, bělovousý a vznášející se v nelaskavé sféře nynějších zaměstnání....

Jan Štáhlavský, ředitel Sýkora, po mši se všechny dobročinné dámy tak kolíbal kolem; přistoupil jeho tehdejší společník Urban. F. Smetanová.

Čtvrtý, ve které účinkuje Vašek, objímá Lízu, po níž se všechny dobročinné dámy tak kolíbal kolem; přistoupil jeho tehdejší společník Urban. F. Smetanová.


7./ Pouta těžkou funkcí pomalu jí vězně rada Ludejo...

F. Havel

8/ ... se svým přítelem, učitelem Bohyňou.

Karel Voll.

9./ Líza Urbanová, velké dítě, o kterém mělo jeho okolí skvělé mínění: „Hrozný ten Urban!“... Měl vždy bolestného otce – a proto si ho paní Urbanová vyhlédla za jeho ženu.

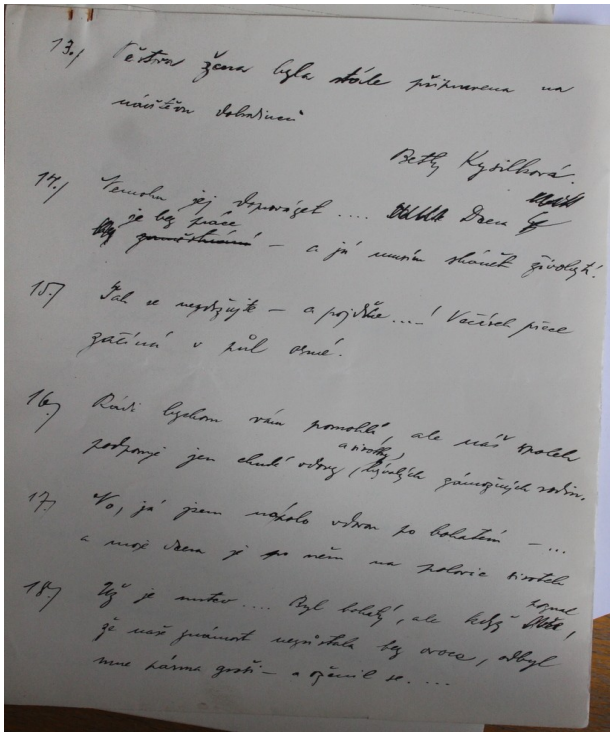
K. Lamač

10/ Líza, zapálte auto.... Pondělí ti, [illegible] malíř

Urbanový večírek začíná v půl osmé.

11./ Vstávejte, vám budete přítomen mou vlastní.... Ha! náležitou trestu....!

12/ Zastavaly rozmanitosmus!


13./ Čtvrtek Zdena byla stále přízemnější na naléhání babiččiné.

Betty Kyselková.

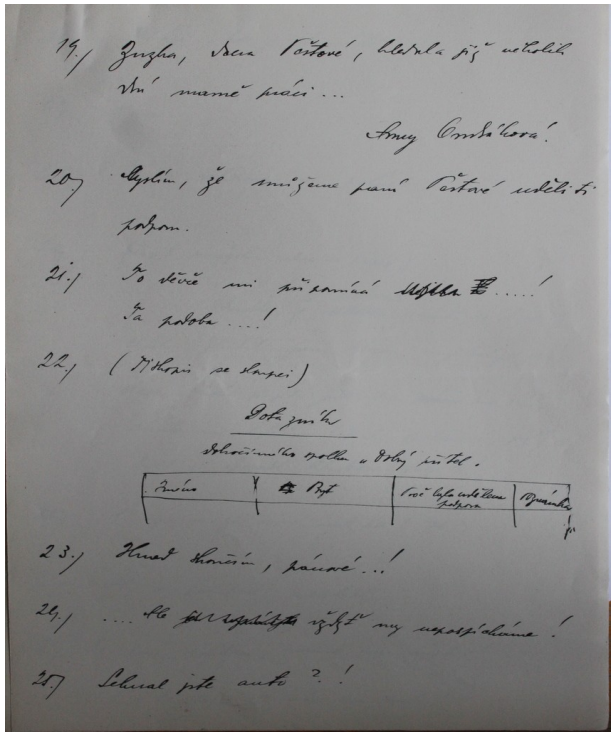
14./ Tenorka jej doprovázel.... Ředitel Urban je by [illegible] – a já umřela skoncovat životopis.

15./ Jak se nazýváte – a pojďte....! Václavek přicházející v půl osmé.

16/ Rádi bychom vám pomohli, ale naše [illegible] podpisují jen chudé vdovy (a vdovy) (Kvidálek zaměstnávají rodiny.

17/ Ano, já jsem nápadně vděčen po babičkách – ... a moje Urban ji po něm na policie [illegible]

18/ Což je smutné.... Byl bohatý, ale když [illegible] že naše [illegible] nezmizela bez stopy, odkryl mne párna grošů – a zjevil se....


19./ Zpěvka, Urbanové, hledala již v uhlích vůní mamě práci...

Anny Ondráková.

20/ Myslím, že snímáme paní Poštové udělali ti pohrom.

21./ To všecko mi připomíná [illegible]....! Ta podoba....!

22./ (Mikeš se skrčí.)

Dobrý den!

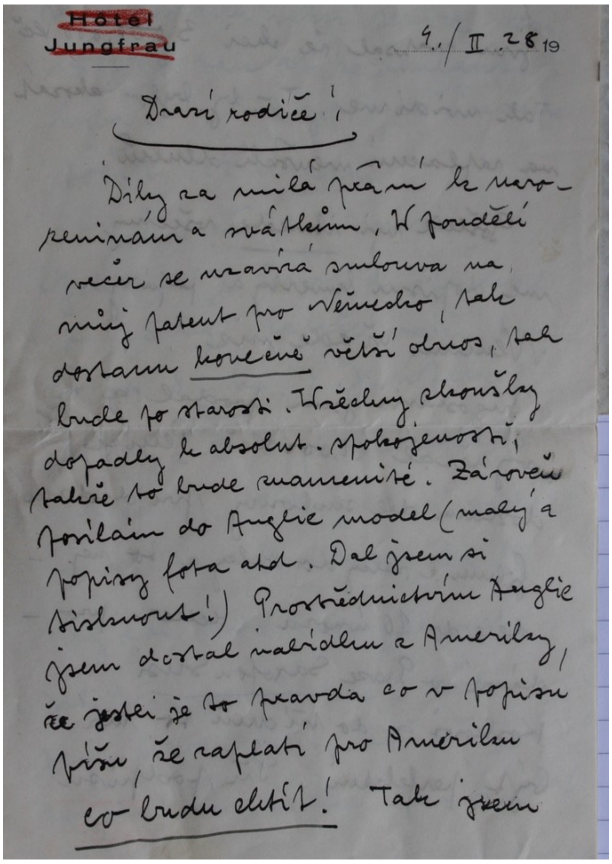
Urbanovská rodina a Dobrý přátelé.

23./ Konec konců, pánové...!

24/ .... Ale [illegible] nyní nespolupracujeme!

25/ Schnal jste auto?!

Příloha III
Dopis Karla Lamače rodičům z 4. února 1928

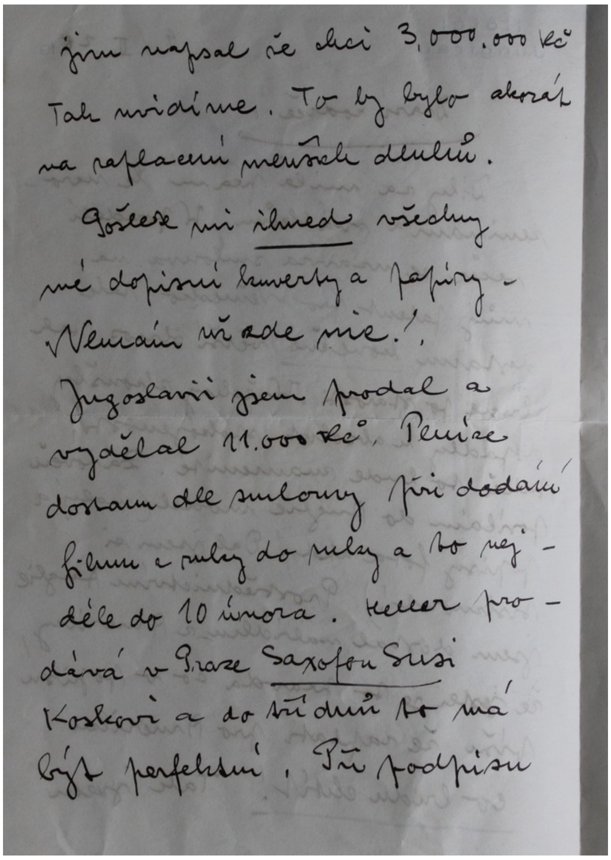


Hôtel Jungfrau

4./II. 28 19

Drazí rodiče!

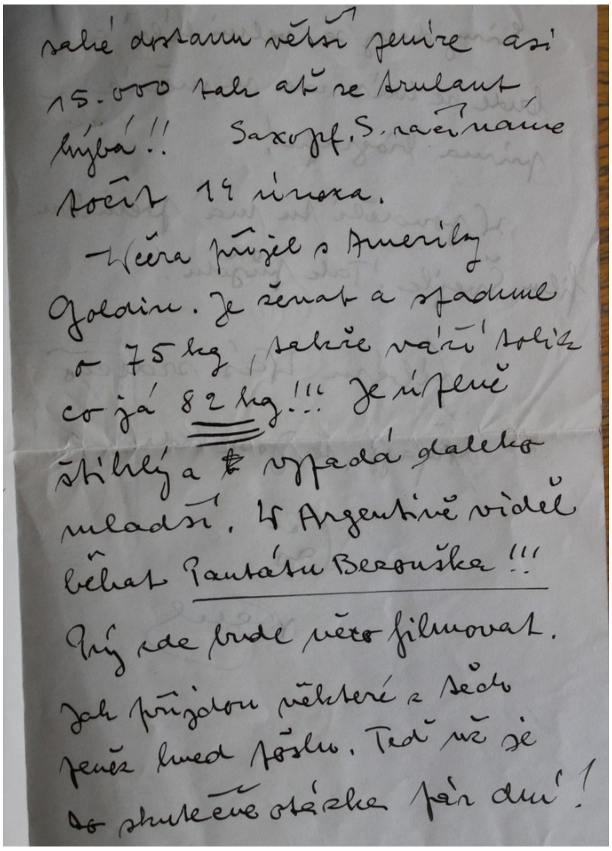
Díky za milá přání k narozeninám a svátkům. V pondělí večer se uzavírá smlouva na můj patent pro Německo, tak dostanu konečně větší obnos, tak bude po starosti. Všechny zkoušky dopadly k absolut. spokojenosti, takže to bude znamenité. Zároveň posílám do Anglie model (malý) a popisy fota atd. Dal jsem si tisknout!) Prostřednictvím Anglie jsem dostal nabídku z Ameriky, že jestli je to pravda co v popisu píšu, že zaplatí pro Ameriku co budu chtít! Tak jsem



jim napsal že chci 3,000.000 Kč. Tak uvidíme. To by bylo akorát na zaplacení menších dluhů.

Pošlete mi ihned všechny mé dopisní kuverty a papíry – Nemám už zde nic!

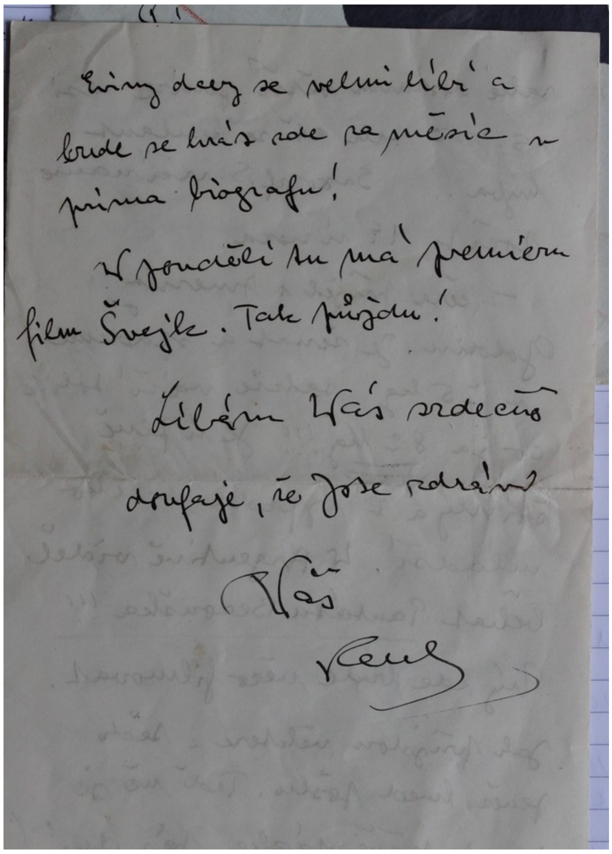
Jugoslávii jsem prodal a vydělal 11.000 Kč. Peníze dostanu dle smlouvy při dodání filmu z ruky do ruky a to nejdéle do 10 února. Keller prodává v Praze Saxofon Susi Koskovi a do tří dnů to má být perfektní. Při podpisu



také dostanu větší peníze asi 15.000 tak ať se trulant hýbá!! Saxof. S. začínáme točit 14 února.

Včera přijel z Ameriky Goldin. Je ženat a spadnul o 75 kg, takže váží tolik co já 82 kg!!! Je úplně štíhlý a vypadá daleko mladší. V Argentině viděl běhat Pantátu Bezouška!!! Prý zde bude něco filmovat.

Jak přijdou některé z těch peněz hned pošlu. Teď už je to skutečně otázka pár dní!



Eviny dacy se velmi líbí a bude se hrát zde za měsíc v prima biografu!

V pondělí tu má premiéru film Švejk. Tak půjdu!

Líbám Vás srdečně doufaje, že jste zdrávi

Váš

Karel