

**Masarykova univerzita**

**Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

---

**Jitka Ficová**

**3. ročník, sdružená uměnovědná studia**

**Bakalářská diplomová práce**

**Počátky filmu. Příspěvek k recepci dějin**

**československé kinematografie**

**1896 - 1930**

**Vedoucí práce: doc. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.**

**BRNO 2008**

## Obsah:

<b>1. Úvod</b> .....	5
<b>2. Stav bádání</b> .....	5
<b>2.1. Historie kinematografie</b> .....	7
<b>2.2. Jak vlastně film vznikl?</b> .....	9
<b>3. Český kinematograf Jana Kříženeckého</b> .....	12
<b>4. První československé výrobní společnosti</b> .....	16
<b>4.1. Antonín Pech</b> .....	16
<b>4.2. Illusion</b> .....	18
<b>4.3. ASUM</b> .....	19
<b>4.4. Lucernafilm</b> .....	21
<b>4.5. Pragafilm</b> .....	23
<b>5. Československá kinematografie po roce 1918</b> .....	25
<b>5.1. Filmová cenzura</b> .....	27
<b>5.2. Filmová výroba</b> .....	29
<b>6. Socialistický film; doteky s uměleckou avantgardou</b> .....	30
<b>7. 20. a 30. léta ve filmu</b> .....	34
<b>8. Český film ve světovém kontextu</b> .....	36
<b>9. Závěr</b> .....	39
<b>10. Použitá literatura:</b> .....	40
<b>11. Resumé</b> .....	42

Prohlašuji, že jsem pracovala samostatně s pomocí uvedené literatury a pramenů.

V Brně .....

.....

podpis

**Není nic tak silného v historii člověka, jako touha po nesmrtelnosti. Tisíciletí přešla a zapadla to temných propastí minulosti, ale pyramidy tyčí se stále po horkým sluncem Egypta, jako pomník kultury, která již dávno zmizela...  
Čím může být tato touha lépe vyjádřena, nežli snahou zachytit život a pohyb?**

## **1. Úvod**

Ve své práci se chci zaměřit na počáteční období československé kinematografie, do značné míry ovlivněné první světovou válkou. První kapitoly mé práce se vztahují k vývoji filmu spíše z technického hlediska, od prvních pokusů promítání „pohyblivých obrázků“, až po vznik samostatných výrobních společností.

Má práce má být faktografickým shrnutím vývoje počátků naší kinematografie. Nepokouším se tedy analyzovat určité filmy, ani rozebírat životy jejich tvůrců, ale snažím se o nastínění vývoje filmu jako produktu, jeho vlivu na českou společnost a naopak vliv tehdejšího politického režimu na filmovou výrobu.

Cílem je seznámit se s tím, jaké místo zaujímal československý němý film v jednotlivých fázích svého vývoje a v celkovém kontextu světové kinematografie.

## **2. Stav bádání**

Na úvod musím konstatovat, že jsem nenašla příliš velké množství kvalitní literatury, zabývající se právě problematikou českého filmu v jeho úplných počátcích a proto ve své práci čerpám především z knih Luboše Bartoška a to Dějiny československé kinematografie I.: Némý film 1896-1930, 1. a 2. část. Dále pak Dějiny československé kinematografie II.: Zvukový film 1930-1945. Jsou to dvoudílná skripta, jak je sám autor nazývá, z roku 1979 a 1982. Do své práce jsem použila především část o filmových výrobních společnostech, která je velmi přehledně popsána, a také kapitoly o vývoji kinematografu. Celkově tyto publikace shledávám jako nejvhodnější materiál k tématu mé práce. Jsou objektivní a jasné. Kapitoly jsou děleny chronologicky, zhruba po desetiletích vývoje filmu, a každá z nich je samostatným útvarem z hlediska návaznosti. Velmi se mi líbilo, že u každé z kapitol je ze začátku vylíčena stávající politická

situace a ekonomické otázky, které dostanou čtenáře „do obrazu“. Na konci jsou pečlivě a přehledně vypsány všechny použité zdroje literatury, což mi pomohlo k dalším literárním pramenům, ze kterých bych mohla čerpat.

Dále jsem několik informací převzala z knihy Ivo Hepnera – Filmová cenzura: příspěvek k dějinám filmové cenzury v českých zemích v letech 1918-1939, z roku 1959. Z mého pohledu velmi podrobně a srozumitelně popsaná problematika cenzury a omezení v oblasti československého filmu ve válečné a meziválečné éře, i přes poměrně starší ročník vydání knihy. Nastínění této problematiky je zde podáno poměrně odborným, zároveň však přehledným způsobem, bez jakéhokoliv emocionální zabarvení.

V neposlední řadě jsem čerpala také z textů Jaromíra Kučery – Stručný přehled dějin československé kinematografie, což jsou v podstatě skripta pro vysoké školy, lépe řečeno konkrétně pro FAMU, a musím konstatovat, že slovo stručná je více než výstižné. Spíše se dá tvrdit, že jsou jakýmsi průřezem dějin němého filmu, který se vejde na několik málo stránek. Musím ale podotknout, že jako učební materiál je tato publikace dostačující, pokud se tedy student nehodlá zabývat touto záležitostí příliš do hloubky.

Další publikací, ze které jsem si propůjčila několik myšlenek, je kniha Jana Kolára a Myrtila Frídy s názvem Československý němý film 1898-1930, které jsem využila v rámci doplnění informací o filmech a autorech. Kniha je brána jako chronologický soupis němých filmů v daném období. Jsou zde k nalezení také podrobné údaje o jednotlivých filmech – režiséři, herci a herečky, kamera a také krátký obsah každého z filmů.

Mezi už méně využívané knihy mé práce patří Dějiny filmu od Karla Smrže z roku 1933, která mi připadá velmi širokosáhlá, ale zároveň také dost obecná a strohá. Vzhledem k tomu, že zde autor popisuje vývoj od pravěku, kdy se lidé pokoušeli zachytit pohyb malbami na stěnách jeskyní, až po film zvukový, vývojově v celé Evropě, dokážete si tedy představit, jak malou a bezvýznamnou část zabírá v této knize kinematografie českého němého filmu. Použila jsem ji

tedy spíš na doplnění nebo ověření informací. Stejně tomu bylo i v případě publikace s názvem Jak se kdysi dělal film, od téhož autora, z roku 1947.

Poslední knihou a zároveň i nejméně potřebnou v mé práci je Film; podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografu, také od Karla Smrže, z roku 1924. Z té jsem nečerpala téměř nic, vzhledem k tomu, že celý její obsah je věnován technice natáčení a vzniku filmu jen čistě z hlediska vývoje přístrojů pro filmový průmysl. Není však od věci si tuto knihu přečíst, zajímá-li člověka co všechno stálo v pozadí vzniku každého filmu, od vytvoření a zpracování filmového námětu, až k vyvolání filmu, výrobě triků a jiných zajímavostech. Jak jsem však již předznamenala, publikace je vhodná spíš pro odbornou veřejnost, vzhledem k tomu, že na konci knihy jsou geometricky znázorněny předpisy a předpisové tabulky pro výrobu filmů v tehdejší době.

## **2.1. Historie kinematografie**

Poznání dějin československé kinematografie má umožnit porozumění minulému filmu a tím zvýšit chápání filmu dnešního a také dokonce pochopit trendy vedoucí do budoucnosti.

Zatímco starověk a středověk věnoval svou pozornost především spekulacím a teoretickým vědám, v 18. století dochází k převratnému rozvoji v technicko-průmyslové oblasti. Toto století také nazýváme stoletím páry, z důvodu vynálezu parního stroje.

V 19. století nastal pokrok s výrobou elektřiny, kdy byla zkoumána spíše statická elektřina, vynalezen bleskosvod a také na sklonku let 90. 18. století i první Voltův článek – baterie. V letech 30. také telegraf, v sedmdesátých žárovka a ke konci století paprsky X a také kinematograf, vynález, který dal

v nejkratší době vyrůst mohutnému mezinárodnímu průmyslu a stal se neodlučnou složkou tehdejší i dnešní kultury, byl stvořen, aby zaznamenával a znovu věrně reprodukoval pohyb.



#### **Purkyňův kinesiskop**

A jak se tento technický pokrok projevoval v našich zemích? Český národ, relativně málo početný, se podílel na světovém technickém rozvoji ne počtem vlastních vynálezů a vynálezců, ale tím, jak dovedl vynálezy včlenit do národního života, jak je dovedl zdokonalit. Do vývoje české elektrotechniky významnou měrou zasáhl František Křižík, vynálezce obloukové lampy a budovatel první české elektrické dráhy z Tábora do Bechyně. Byl nazýván „českým Edisonem“. Rozvoj techniky pochopitelně nezůstal bez vlivu na celkový způsob života u nás. Životní tep se zrychlil, vzdálenosti se zkrátili, lidé se navzájem lépe poznávali.

Pět let od začátku moderní doby (ta je datována od roku 1891, kdy se v Praze konala výstava českých vynálezů), se čeští lidé seznámili s dvěma novými vynálezy: Roentgenovy paprsky a kinematograf, o kterém se nepředpokládalo, že se stane základem moderního umění. Oba k nám přišli jakou pouťová a



varietní atrakce. Možnost fotograficky zaznamenat pohyb a v budoucnu jej kdykoli a kdekoli reprodukovat odkryla člověku perspektivy, nad nimiž se jasnozřivějším duchům tajil dech. Později se však setkáváme se skutečností, že původ kinematografie z technického vynálezu, který neměl s uměním nic společného, bude na překážku uznání filmu za samostatnou uměleckou činnost. [Bartošek, Luboš;1979], [Smrž, Karel; 1947]

## **2.2. Jak vlastně film vznikl?**

Dějiny filmu vyprávějí o tom, že snaha zachytit a reprodukovat pohyb je téměř tak stará, jako lidstvo samo. Počínaje jednoduchými jeskynnými kresbami až po mechanické přístroje a hračky ve 18. a 19. století <sup>1</sup>(fenakistiskop, zootrop, stroboskop, forolyt, praxinoskop..) Zásadním způsobem předznamenal zrod filmu také vývoj fotografie a ambice přírodovědců využít ji při zkoumání pohybu zvířat. Právě odsud pramení vůle rozhybat fotografický obraz. Spojením snahy o zachycení a reprodukci pohybu s projekcí obrazu pomocí laterny magiky se na samém konci minulého století zrodil kinematograf.

Z desítky jmen jeho "vynálezců" uvádím jen několik nejvýznamnějších. Patří mezi ně především fyziolog J.E. Purkyně, který zavedl pokrokový posun obrázkové série. Dalšími důležitými osobnostmi podílejícími se na vzniku kinematografie jsou: americký farmář E.J. Muybridge, který za pomoci systému fotografických kamer zkoušel zachytit, zda má kůň v určitém okamžiku všechny nohy ve vzduchu. Jeho vynález zdokonalil Ottomar Anschütz, který promítal takto zhotovené fotografie v bubnu zvaném tachyskop. Francouzský badatel Etienne-Jules Marey zase sestavil aparát pro sériovou fotografii ptačího letu a další a další vynálezci zdokonalovali tento přístroj zaznamenávající pohyb až

---

<sup>1</sup> Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie I.: Němý film, Praha: SPN, 1979

dne 28. Prosince 1895 konečně došlo k historické premiéře kinematografu francouzských vynálezců bratrů Augusta a Louise Lumiérů z Lyonu v Grand Café na Boulevard des Capucines v Paříži<sup>2</sup>. [Bartošek, Luboš; 1979]

Vynález kinematografu 1865, časopis Reflex



August (vlevo) a Louis Lumièrové  
<http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/480539-lumiere>

Tak se zrodil přístroj, o kterém již roku 1901 prohlásil jeden z prvních podnikatelů světa Charles Pathé<sup>3</sup>: "Kino se stane jednou divadlem, novinami i školou zítřka." Lumiérové nehodlali svůj přístroj prodávat, ale najali a vyškolili několik desítek kinooperatérů, kteří jednak jezdili po světě a sbírali filmový materiál a také pořádali představení ve velkých evropských městech a poté taky na ostatních kontinentech.

---

<sup>2</sup>Toto historické představení bylo zahájeno promítáním jejich prvního filmu, 45 sekund dlouhého *Sortie de l'usine Lumière à Lyon (Dělníci odcházející z Lumièrovy továrny)*, který v roce 1894 natočil Léon Bouly pomocí kinematografu patentovaného rok předtím.

<sup>3</sup> Charles Pathé, \*25.12.1863 - †25.12.1957, zakladatel francouzského filmového průmyslu. Nejdříve obchodovat s Edisonovým fonografem a v roce 1896 založil s bratry Émilem, Jacquesem a Théophilem společnost Pathé Frères, která si brzy získala světově monopolní filmy. (Dostupné z URL <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Path%C3%A9](http://cs.wikipedia.org/wiki/Charles_Path%C3%A9)>)

V našich zemích se kinematograf objevil poprvé 15. července 1896 v Karlových Varech, a krátce na to v Mariánských Lázních, v Brně, Ústí nad Labem a v Ostravě. V té době již Lumiérové opustili od zásady přístroje neprodávat a tak se celá řada českých podnikavců snažila využít zájem o "živé obrázky". V letech 1896-1898 bylo v Čechách vydáno dvacet kinematografických licencí. Kolem roku 1909 měla Praha pět stálých kin a celá řada putovních podniků promítala filmy na různých místech ve velkých státech, v malých hospůdkách na periferii města. Prvním průkopníkem se stal podnikatel Viktor Ponrepo, který si v Praze roku 1901 zařídil první stálý biograf s názvem Divadlo živých fotografií. Toto první stále kino se těšilo velké oblibě. Hudební doprovod zde obstarával Edisonův fonograf a vedle titulků objasňoval divákům děj filmů přednášeč.

V letních měsících bylo zvykem promítání pod širým nebem nebo na zahrádkách restaurací. Za další rok počet pražských kin vzrostl na 18 a počet brněnských na 6. [Bartošek,Luboš; 1979]

Často se promítali filmy hovící špatnému vkusu velké části tehdejšího málo vzdělaného obecnstva. Koncem roku 1910 se rozpoutala silná bouře odporu kulturních činitelů proti kinematografům a výsledkem se stalo zostření cenzury, uvalení vyšších poplatků na kinematografy a zákaz vstupu mladistvých do kin.

Aby se majitelé kin mohli lépe bránit a současně aby se osvobodili od dosavadní závislosti na Vídni, založili 11.června 1912 **Spolek českých majitelů kinematografů v Království českém** se sídlem v Praze. Poté bylo ministerstvem vnitra s ministerstvem veřejných prací vydané nařízení o pořádání veřejných kinematografických představení, které bylo platné až do nacistické okupace. [Bartošek,Luboš; 1979], [Smrž, Karel; Dějiny filmu, 1933]

Do vypuknutí I. Světové války se česká kina neustále rozvíjela. S nástupem války však mladší majitelé kin odešli na frontu, starší ztratili většinu svého personálu, především promítače, a mnoho kinematografů muselo být zavřeno nebo úplně zaniklo. Zbýlá kina byla odkázána na německé šovinistické filmy,

kteřé přirozeně válkou poničené české obyvatelstvo příliš nelákaly. Kina tedy prodělávala svou první velkou krizi.

Tak vypadalo počáteční období dějin české kinematografie po stránce reprodukční. Nyní se budu zabývat hlavní složkou mého tématu – vlastní filmová výroba.

### 3. Český kinematograf Jana Kříženeckého

Historie českého kinematografu se odvíjí od r. 1896, kdy byla uskutečněna 1. projekce v Karlových Varech.

Než se budu zabírat filmy J. Kříženeckého, je třeba se zmínit, že první český film na našem území byl natočen roku 1897. Byl to tzv. „Hořický pašijový film“, kdy byly v srpnu natočeny pašijové hry v Hořicích na Šumavě americkým filmovým podnikatelem W. B. Hurdem<sup>4</sup> a jeho spolupracovníkem. Oba byli původně agenty bratří Lumiérů, ale Hořický pašijový film již natočili na vlastní režii. [Bartošek, Luboš; 1979]

<sup>5</sup>Jan Kříženecký (1868-1921) byl již jako student techniky vášnivý fotoamatér. Vystavoval i na několika amatérských výstavách v Praze. S kinematografem se seznámil nejprve z různých zahraničních i českých časopisů. S finanční podporou svého kamaráda zakoupil od Lumiérů aparát. Chtěl na další výstavu natáčet záběry z pražských ulic a prostory výstaviště. Tak vznikly první české aktuality – Purknyňovo náměstí, polední výstřel z děla na Baště sv. Tomáše a Svatojánská pouť. Po počátečních úspěších pokračoval dále se stejnou tematikou zachycující český lid a české památky. Většina těchto snímků byla natočena

---

<sup>4</sup> Smrž, Karel: Dějiny filmu, Praha: Družstevní práce, 1933.

<sup>5</sup> Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie I.: Némý film, Praha: SPN, 1979.

podle francouzských vzorů. Bylo tomu tak i u filmů se sportovní tematikou: Cyklisté, Cvičení kužely Sokola Malostranského a jiných. Lumiérové snímky se staly Kříženeckého vzorem i pro jeho tři filmy, první hrané filmy v historii českého filmu:

Pražský párkař a lepič plakátů – krátká groteska o 2 osobách;

Švábovo zmařené dostaveníčko – krátká anekdota o dotěrném švihákovy, který se dvoří krásné mlynářce;

Smích a pláč – detailní zachycení Švábovy tváře, přecházející ze smíchu do pláče.

Autorem a hlavním protagonistou filmu byl Josef Šváb Malostranský, který se stal lidovým zpěvákem a ochotníkem. Později spolu s komikem Heřmanem Zettim zaujal místo ve vývoji českého kabaretu.

Všechny tyto filmy, ať už hrané či dokumentární, měli stejnou délku: 17 metrů. Byly natočeny statickou kamerou a jejich bezprostřední vzory pochází z filmů Lumiérů.

Snímek Voltižování jízdního oboru Sokola pražského daroval Kříženecký Lumiérům, a ti jej zařadili do svého katalogu filmů.

Poté se Kříženecký vrátil ke své práci na stavebním úřadě a jen zřídka pořádal besedy o filmu nebo promítání. Vlastnímu natáčení se již nevěnoval, neboť je tento koníček příliš drahá záležitost.

Teprve v roce 1901 si objednal od Lumiérů další negativní materiál a natočil reportáž z IV. sletu všesokolského v Praze. V letech 1908-1910 promítal o sobotách a nedělích své filmy z výstav v různých sálech Prahy i na předměstí. V září 1910 zřídil Grand Royal bio de Prague na Ovocnicko-zahradnické výstavě v Královské oboře. Budovu kina však postavil na dluh, který z nepatrného výtěžku nemohl splatit. Byl zažalován o 6500.- a po uvalené exekuci částku splácel až do roku 1918. [Kolár, Jan; 1962]

Od roku 1908 měl Kříženecký kinematografickou licenci platnou i pro obvod hlavního města Prahy. Tu převedl do centra Prahy na Ferdinandovu (dnes Národní) třídu, kde bylo v lednu roku 1912 otevřeno nové kino Louvre. Majitelem byl František Tichý (z pozdější výrobní společnosti Ilusion), který za propůjčení licence jmenoval Kříženeckého ředitelem a promítačem a to vše jako vedlejší povolání po své normální pracovní době na stavebním úřadě. Za války však bylo kino pro nevyhovující stav uzavřeno. Kříženecký usiloval přenést svou licenci na nově vystavěné kino Elektra (dnes Světozor), patřící konsorciu České banky. [Bartošek, Luboš; 1979]

Byl mu svěřen dozor nad technickým vybavením kina. Stavba se však během okupace velmi protahovala a kino bylo dokončeno až po převratu. Kříženecký byl až do své smrti jeho ředitelem.

Některé starší prameny mluví o dvou hraných filmech Kříženeckého:

Jarní sen starého pražského mládence z r. 1910 a Prefatýn a jeho láska, nebo je také nazýván Pět smyslů člověka z r. 1913. Jsou to však pouhé hypotézy.

Máme-li historicky zhodnotit Kříženeckého přínos do české kinematografie, nemůžeme se vyhnout základnímu rozporu mezi selfmademanskou podnikavostí českých lidí na jedné straně a mezi absolutním nedostatkem materiálních prostředků, podnikatelské profesionality a tvůrčích schopností na straně druhé.

Tento rozpor se výrazně projeví i ve dvacátých letech a dokonce i na pokraji éry zvukového filmu a dá dost námahy tento jev překonat. [Smrž, Karel; 1933]

Skutečnost, že Kříženecký natočil první české filmy již roku 1898, staví českou kinematografii tohoto období na přední místo v Evropě. Praha byla prvním městem, kde vznikly domácí filmy. A tak můžeme být po právu hrdí, že byly filmy točeny dříve než v jiných evropských, průmyslově i hospodářsky rozvinutějších zemích. Na straně druhé, Kříženeckého první aktuality se nestali základem systematické filmové výroby, právě naopak. Nedostatek finančních prostředků jej stále nutil používat zastaralé Lumiérovky apod., což vedlo

k zaostání za vývojem ve Francii a jiných filmově vyspělých zemích. V době kdy ještě Kříženecký natáčel reportáže ze sokolských sletů, vydala se světová kinematografie na cestu k umění. Ve Francii natáčel režisér George Méliés své fantasticko-dobrodružné filmy Cesta na měsíc, Království vil, Cesta do nemožna, Dobytí pólu, mezi lety 1902-1906. Max Linder<sup>6</sup> se stal zakladatelem filmové komiky. V Anglii objevili příslušníci tzv. bringhtonské školy James Williamson a G. A. Smith řadu nových postupů zejména ve stříhové skladbě a užití detailů. Italové natáčeli pseudohistorické velkofilmy jako Dobytí Říma (1905) a Poslední dny Pompejí (1908). V Dánsku vznikla roku 1906 světoznámá filmová společnost Nordiskfilm, natáčející společenská dramata. Američtí režiséři se dali cestou realistického ztvárnění života. Do dějiny kinematografie vstoupil jako první dobrodružný snímek režiséra Edwina S. Portera Velká železniční loupež (1903). Ve filmu začíná pracovat i D.W. Griffith.<sup>7</sup>

Z toho srovnání jasně vyplývá okolnost, že se česká kinematografie zásluhami Kříženeckého octla v roce 1898 na špičce evropského vývoje filmu, byla zcela náhodná. Z dalším překvapivě rychlým světovým vývojem neudržela krok, ale naopak zaostala o minimálně 15 let. Toto opoždění, které se projevuje jak v oblasti technické, ekonomické i umělecké, již nebylo možno dohonit. [Bartošek, Luboš; 1979]

---

<sup>6</sup> Linder (lede) Max, \*1885, †1926 v Paříži sebevraždou, fr. filmový komik, jeden z nejbystřejších filmových herců, zakladatel filmové grotesky rázu společenského. Parodoval tzv. dobrou společnost, ukazuje její zákulisí.

<sup>7</sup> Griffith, *David Wark*, \*22.1.1875 - †23.8.1948, americký filmový režisér, průkopník filmové režie, jeden ze zakladatelů filmové režie jako umění. Tvůrce prvního velkého historického obrazu z americké občanské války *Zrození národa* a řady významných filmů. (Dostupné z URL<[http://cs.wikipedia.org/wiki/D.\\_W.\\_Griffith](http://cs.wikipedia.org/wiki/D._W._Griffith)>)

## 4. První československé výrobní společnosti<sup>8</sup>

Na profesionální filmovou výrobu v českých zemích bylo třeba čekat více než deset let. Teprve na začátku 20. let vznikly - téměř současně – dvě domácí firmy zabývající se kromě obchodování s filmy i vlastní filmovou výrobou. Obě založili majitelé pražských kin, kteří chtěli zejména zaktualizovat program svých kin pro domácí obecnost a tím si udržet jeho zájem. A v neposlední řadě i překonat konkurenci, která v té době kinematografickém podnikání neustále sílila. První pražská výroba – později společnost Kinofa – byla spojena se jménem Antonína Pecha. Druhou společnost – Illusion – založili Alois Jalovec a František Tichý. Později k nim přibyla třetí společnost – ASUM – spojená se jmény tehdy významných kulturních pracovníků Anny Sedláčkové a Maxe Urbana. Tyto tři společnosti působily až do první světové války, kdy postupně zanikly.

### 4.1. Antonín Pech (1874 – 1928)

Byl syn malíře a fotografa Adolfa Pecha, bratra spisovatelky Elišky Krásnohorské. Adolf Pech založil spolu s akademickým malířem Hynkem Fiedlerem pražský Fiedlerův fotografický atelier. V roce 1901 převzal otcův atelier Antonín a působil zde do roku 1907 kdy se odstěhoval do Prahy a roku 1908 zde otevřel kino nazvané Grand – Biograph de Paris. Usiloval o vlastní filmovou tvorbu a tak začátkem roku 1911 se objevil v odborném tisku inzerát, kde nabízel své služby: kinematografické obrazy, diapozitivy, fotografické

---

<sup>8</sup> Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie I.: Němý film, Praha: SPN, 1979



práce, prodej nových i odehraných filmů a úplná zařízení pro kinematografy.  
[Bartošek, Luboš; 1979]

## **9Kinofa**

Pechova soukromá firma neměla dlouhého trvání. Již 1. května 1911 se stala základem Kinofa s.r.o. Na ní se kapitálově podíleli někteří představitelé pražského obchodního a průmyslového světa. Antonín Pech byl jmenován jejím technickým a obchodním ředitelem. Počáteční výrobní program Kinofy byl velkorysý. Vedle dokumentárních snímků zamýšlela natáčet i filmy hrané, a to čerpající z historických událostí českých dějin. Vedení Kinofy údajně dojednalo s ředitelstvem Národního divadla, že pro její potřebu uvolní nejen herce, ale dá k dispozici i kostýmy a rekvizity. K realizaci těchto plánů však nedošlo. Společnost natáčela především aktuality, snímky přírodní a průmyslové. Komerčně nejúspěšnějším filmem byla Pechova reportáž z VI. sletu všesokolského v roce 1912. Mezinárodního ohlasu dosáhl přírodní snímek Svatojánské proudy, vyznamenaný Velkou výstavní zlatou medailí na I. mezinárodní filmové výstavě ve Vídni. Mnohem menší ohlas měli pokusy o hraný film jako např. Jarní sen (starého pražského mládence). Byla to krátká veselohra jejíž ústřední scénou byl sen, v němž se starému mládenci zjevila milovaná Lilly jako jeho žena a matka několika dětí. Ze „zásobníku“ Kinofy pouze vyplývá, že film byl prodán Františku Tichému, majiteli kina Illusion. Kopie filmu, ani dokumentační materiál se nedochovaly. Podle vzoru francouzského komika Maxe Lindera, chtěl Pech natočit seriál krátkých veseloher. V hlavní roli s E. A. Longenem<sup>10</sup> v postavě zbrklého

---

<sup>9</sup> Kučera, Jaromír: Stručný přehled dějiny československé kinematografie 1896-1945, Praha: Akademie múzických umění, 1967.

<sup>10</sup> Longen se zapsal do počátků české kinematografie, když byl r. 1911 spoluautorem a ústřední postavou grotesek o pražském švihákovvi Rudim; poslední ze série, *Rudi sportsman* režíroval samostatně. V němém filmu se pak objevil už jen v roli kouzelníka v kriminálním filmu *Okouzlené světlo* z r. 1921 po boku Karla Lamače a Anny Ondrákové. Počátkem třicátých let si pak zahrál ještě ve dvou zvukových dramatech, významná byla především jeho role špiona Redla ve filmu *Aféra plukovníka Redla*. O to významnější byly jeho náměty, především přepisy jeho divadelních komedií: *C. a k. polní maršálek*, *Anton Špelec ostrořelec*, *Nezlobte dědečka* a jiné. (Dostupné z URL [http://cs.wikipedia.org/wiki/Emil\\_Artur\\_Longen](http://cs.wikipedia.org/wiki/Emil_Artur_Longen))

pražského mládence Rudiho. Tak vznikly filmy: Rudi na křtinách, Rudi na záletech a Rudi sportsmenem. [Kučera, Jaromír, 1967]

#### 4.2. Illusion <sup>11</sup>

Když koupil **Alois Jalovec** (1867 – 1932) kinematografický aparát, uspořádal dvě amatérská představení v hostinci U Leiblů. Obě byla přijata náhodným publikem příznivě. Tehdy opustil svůj dobře prosperující cukrářský krám, zažádal o kinematografickou licenci a o rok později začal promítat na zahradě v košířské Kramovce a jinde. Po roční cestě do Polska a Ruska promítal v hostinci Na Slovanech, kde později otevřel společně se svým švagrem **Františkem Tichým** (1872 – 1927) „První český a křesťanský závod Illusion“. V březnu roku 1909 se kino Illusion přestěhovalo do domu U Božího oka na Václavském náměstí. Mělo 180 míst. Tichý zde zřídil i půjčovnu filmů. V roce 1912 začal vydávat časopis Český kinematograf, který byl prvním českým odborným časopisem. Vzadu za domem založil Jalovec laboratoř na vyvolávání a kopírování filmů. Později přišel i s novinkou, uvítanou většinou českých majitelů kinematografů: začal kopírovat české titulky k zahraničním filmům, které si dosud majitelé kin museli sami překládat a složitým způsobem promítat ve formě diapositivů přímo na filmový pás.

Jalovec dal podnět k vzniku české publicistické kinematografie, začal vydávat první český žurnál Pražské aktuality, který ovšem vycházel jen příležitostně. Také se často objevovaly v kině ještě téhož dne, kdy byly natočeny. Obsahem Aktualit byly různé slavnostní akty, odhalování pomníků, otevírání mostů, pohřby osobností Prahy, poutě, sportovní aktuality a i jiné malicherné události.

---

<sup>11</sup> Kučera, Jaromír: Stručný přehled dějiny československé kinematografie 1896-1945, Praha: Akademie múzických umění, 1967.  
Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie I.: Němý film, Praha: SPN, 1979

Jalovcovým stálým spolupracovníkem byl kameraman Josef Brabec, první z řady vynikajících kameramanů, kteří se zasloužili o slávu tzv. "české kameramanské školy" a kteří vnesli, díky svým dokumentaristickým začátkům, do hraného filmu smysl pro realitu, pro pohotové vystižení charakteru postav a další specifické rysy této školy.

K hraným filmům Illusionu patří např. dobový žert o epidemickém šíření cholery v evropských městech Cholera v Praze (1913), natočený v Jalovcově režii, na střeše paláce Koruna a v pražské Stromovce.

Dalším snímkem je veselohra natáčená na dvoře kina Illusion Pan profesor, nepřítel žen (1913), jejíž režie se ujal herec Jiří Steimar<sup>12</sup> a po jeho boku spolupracovali další významní herci Švandova divadla.

Jiné hrané filmy můžeme jmenovat krátký žert Zamilovaná tchyně, České hrady a zámky nebo Zkažená krev. [Bartošek, Luboš;1979]

Stejně jako v případě Kinofy, slibný vývoj společnosti Illusion přerušila světová válka. Ale ani Tichý ani Jalovec se kinematografického podnikání nevzdali. Tichý se stal po válce majitelem několika pražských kin a Jalovec zůstal věrný své laboratoři. Spolu s režisérem Vladimírem Slavínským<sup>13</sup> vytvořil společnost Pojafilm.

#### 4.3. ASUM<sup>14</sup>

V druhé polovině roku 1912 přibyla ještě třetí společnost, jejíž název byl složen z iniciál zakladatelů : členky pražského Národního divadla Anny Sedláčkové a jejího manžela, architekta Maxe Urbana.

---

<sup>12</sup> **Jiří Steimar**, (24.4. 1887 - 16.12. 1968) byl český herec. Jeho umění se vyznačovalo perfektní výslovností, technickou vyspělostí s úspornou mimikou a širokým rejstříkem charakterů, do nichž se uměl mistrovsky převtělit. Steimar spolupracoval s rozhlasem a hrál v řadě filmů. (Dostupné z URL [http://cs.wikipedia.org/wiki/Jiří\\_C5%99%C3%AD\\_Steimar](http://cs.wikipedia.org/wiki/Jiří_C5%99%C3%AD_Steimar))

<sup>13</sup> **Vladimír Slavínský**, \*26.9.1890 - †15.8.1949, vlastním jménem Otakar V. Pitman, český filmový režisér, scenárista, herec a producent; jeden z průkopníků československé kinematografie. Režie mimo jiné: *Syn hor*, *To byl český muzikant*, *Muži nestárnou*, *Advokát chudých*. (Dostupné z URL <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/94864-slavinsky>)

**Anna Sedláčková** (1887-1967) byla svéráznou hereckou osobností Národního divadla i divadla Na Vinohradech. Přirozené herecké nadání doplňovala perfektní herecká technika, fyzická přitažlivost a mladiství půvab. Obecenstvo ji milovalo.

**Max Urban** (1882-1959) byl významný pražský architekt. Několik let vedl plánovací komisi na výstavbu Hlavního města Prahy a počátkem 30. let projektoval výstavbu Barrandova – restaurací i filmových studií.

Na rozdíl od Kinofy a Illusionu nevznikla firma ASUM z potřeby natáčet původní filmy pro vlastní kino, ale ze skutečného zájmu o tvůrčí filmovou práci. Pracovníci ASUMU tedy přicházeli k filmu ze strany umění. Max Urban jako režisér natočil podle francouzského psychologického románu snímek Šaty dělají člověka. Většinou si psal náměty sám a to hlavně takové, které by poskytl uplatnění Anně Sedláčkové. Můžeme jmenovat: V překrásném měsíci máji (1912), Estrella (1913), Americký souboj (1913) nebo Andula žárří (1914).

Většina filmů ASUMU se nedochovala, vynikající výkony divadelních herců z těsně předválečného období dokládá jediný snímek Konec milování (1913). Úzké kontakty ASUMU a Národního divadla vedly k pokusu o zfilmování Smetanovy Prodané nevěsty (1913). Režii filmového záznamu vedl M. Urban. Hodlal zfilmovat i další hry, ale údajně mu v tom bránili přehnaně vysoké požadavky protagonistů na honorář. Bohužel ani kopie Prodané nevěsty se nedochovala.

V souvislosti se spoluprací českých divadelníků a českou kinematografií tohoto období je třeba zmínit se ještě o jednom filmu, pro historiky divadelních a filmových oborů velmi cenného. Je to dochovaný krátký snímek Ahasver (1915). Natočil ho tehdy nejvýznamnější divadelník **Jaroslav Kvapil** (1868-1950). Od roku 1912 byl Kvapil šéfem činohry Národního divadla a stál na vrcholu svých tvůrčích sil. Ve filmu hráli přední herci Národního divadla – Růžena Nasková, Karel Hašler, Evžen Wiesner a Vladimír Merhaut.

---

<sup>14</sup> Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie I.: Némý film, Praha: SPN, 1979

V roce 1922 se Kvapil spojil se spisovatelem Karlem Čapkem k natočení filmu Zlatý klíček podle Čapkova původního námětu. Jako jeden z prvních snímků byl natočen společností A-B<sup>15</sup>. Kopie filmu se nedochovala, takže nemůžeme posoudit správnost kritik, které se k filmu stavěly převážně negativně, a ani nemůžeme posoudit, do jaké míry byl neúspěch snímku zaviněn nedostatkem zkušeností těch, kteří film natáčeli, jak tvrdí Jaroslav Brož a Myrtil Frída v knize Historie československého filmu v obrazech. [Kučera, Jaromír; 1967]

Za zmínku stojí i další kinematografy jakými byly:

#### 4.4. Lucernafilm<sup>16</sup>

V roce 1915 převzal pražský podnikatel **Václav Havel** fundus zaniklé Kinofy a založil novou firmu, kterou podle svého paláce pojmenoval Lucernafilm. Začínal natáčením aktualit a přírodních snímků. Do oblasti hraného filmu vstoupila firma nepříliš úspěšným snímkem Dík válečného sirotka, natočeným ve spolupráci s rakouskou vojenskou zprávou. Hlavní role zde hráli anonymní ochotníci a příslušníci vojenských útvarů. V českých kinech film zcela propadl. Jako by na revanš, ve druhém a třetím roce války byly natočeny dva filmy válečného dění. V období války se zde objevuje významná osobnost českého divadla **Antonín Fencel**, který společně s Lucernafilmem a herci Švandova divadla natočil dva na svou dobu mimořádně úspěšné hrané filmy Zlaté srdéčko (1916), kde si svou první filmovou roli zahrála i populární herečka filmů pro pamětníky Antonie Nedošínská<sup>17</sup>, se kterou se filmoví diváci setkávali stále častěji. Dalším úspěšným filmem byly např. Pražští adamité (1917).

<sup>15</sup> A-B ateliéry byly založeny roku 1920 v Praze na Vinohradech. Měly plnit účel moderní a technicky dokonalé laboratoře, které měly sloužit k natáčení interiérových scén.

<sup>16</sup> Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie I.: Němý film, Praha: SPN, 1979

V souvislosti s válečným Lucernafilmem je třeba zmínit se ještě o jedné významné osobnosti českého němého filmu. Byl jí herec, scénárista a režisér **Jan Stanislav Kolár (1896-1973)**, který se zpočátku u filmu objevoval spíš jako divák. Svou filmařskou kariéru zahájil dvěma veselohrami Polykrap aprovizuje, ta byla natočena přímo v interiéru Lucernafilmu, a Polykrapovo zimní dobrodružství, natočeno v pražských ulicích. Na další filmovou tvorbu mělo výrazný vliv jeho přátelství s Karlem Lamačem<sup>18</sup>. K jejich první filmové spolupráci došlo poprvé ve snímku Alois vyhrál los (1919), pro společnost Excelsiorfilm, k němuž Kolár napsal námět a Lamač se poprvé, po boku kabaretního herce Aloise Tichého, objevil na filmovém plátně. Brzy po premiéře filmu se Kolár s Lamačem sešli znovu a to ve společné režii filmu Akord smrti, natočeného v Lamačově vlastní produkci.

Jako samostatný režisér se Kolár prosadil v roce 1920 a 1921 dlouhým filmem Zpěv zlata a Příchozí z temnot, v nichž vytvořili hlavní mileneckou dvojici Lamač a **Anna Ondráková** (původem divadelní herečka, která koncem 20. let odešla s Lamačem do Německa, které se stalo její novou vlastí. Hrála i ve Francii a Anglii).

Kolárova zcela mimořádná pracovní aktivita v roce 1921 se projevila ještě dvěma dalšími filmy, samostatně natočenými v produkci A-B a uvedenými do kin v posledním týdnu roku. Adaptací klasického vesnického románu Karolíny Světlé Kříž u potoka a situační veselohrou Roztržené foto.

Jan Stanislav Kolár nesporně patřil k nejvzdělanějším a nejkultivovanějším českým filmovým režisérům v prvních poválečných letech. Zřetelně usiloval o jakýsi evropský nátěr většiny svých filmů. Meze talentu a několikaletá nucená

---

<sup>17</sup> *Antonie Nedošinská*, \*26.6.1885 - †17.7.1950, česká herečka; od roku 1926 členka Národního divadla. Vytvářela zejména rázovité postavy matek. Z divadelních rolí: *Klásková* (A. Jirásek, Lucerna), z rolí filmových: (Dobrý voják Švejk, Fidlovačka, Tonka Šibenice, Dům na předměstí, U snědeného krámu, Naši furianti, Cech panen kutnohorských, Čapkovy povídky). (Dostupné z URL [http://cs.wikipedia.org/wiki/Antonie\\_Nedo%C5%A1insk%C3%A1](http://cs.wikipedia.org/wiki/Antonie_Nedo%C5%A1insk%C3%A1))

<sup>18</sup> *Karel Lamač*, \*27.1.1897 - †2.8.1952, český filmový scenárista, herec, režisér, průkopník československého filmu (*Velbloud uchem jehly*, *Dobrý voják Švejk*, *Hřích*, *C.k. polní maršálek*, *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese*). K jeho nejbližším spolupracovníkům patřili herečka A. Ondráková, scenárista V. Wasserman. (Dostupné z URL [http://cs.wikipedia.org/wiki/Karel\\_Lama%C4%8D](http://cs.wikipedia.org/wiki/Karel_Lama%C4%8D))

přestávku v práci, z důvodu nemoci, způsobila, že ztratil krok s celkovým filmovým vývojem a jeho poslední dva filmy znamenaly v dobovém kontextu spíše retardaci než pokrok. Svou režijní prací tvoří Kolár jakýsi přechod mezi poloamatérskou improvizací české kinematografie předpřevratové a jejím zezačátku slibným, avšak hospodářskou krizí a nedostatkem skutečných talentů zbrzděným rozvojem ve dvacátých letech.

[Bartošek, Luboš;1979], [Kolár, Jan – Frída, Myrtil, 1962]

#### 4.5. Pragafilm<sup>19</sup>

Zde poprvé v české kinematografii došlo k pokusu o spojení filmové výroby s bankovním kapitálem: za Pragafilmem stála Česká banka. Poskytla Fenclovi, který se stal vášnivým filmařem a ještě před převratem založil vlastní filmovou společnost, nejen potřebný úvěr, ale i vhodné místnosti pro zařízení malého ateliéru na rohu Václavského nám. a Vodičkovy ulice. Ateliér byl dokonce i technicky vybaven po bývalém ASUMU.

Fencel měl s Pragafimem obrovské plány. Chtěl natočit za spolupráce s A. Muchou<sup>20</sup> a L. Šalounem<sup>21</sup> historický film Jan Hus, sliboval snímek Mefistofeles a další velká díla. Ze všech těchto plánů však sešlo. V ateliérech vzniklo kolem patnácti filmů, většinou krátkých, po umělecké i společenské stránce zcela okrajového významu. Vrchním režisérem Pragafilmu se stal **J. A. Palouš**, známý již ze zkrachovalého ASUMU, ovšem jeho působení zde bylo velmi

---

<sup>19</sup> Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie I.: Němý film, Praha: SPN, 1979

<sup>20</sup> Alfons Mucha 24.7. 1860 - 14.7. 1939. Malíř, grafik, zasahoval do všech uměleckých oborů, od sochařství po divadlo. (Dostupné z URL [http://cs.wikipedia.org/wiki/Alfons\\_Mucha](http://cs.wikipedia.org/wiki/Alfons_Mucha))

<sup>21</sup> *Ladislav Šaloun*, \*1.8.1870 - †18.10.1946, český sochař, jeden z nejvýraznějších představitelů českého secesního sochařství. Vytvořil mimo jiné secesně symbolistní monumentální *Pomník mistra Jana Husa* na Staroměstském náměstí. (Dostupné z URL [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ladislav\\_%C5%A0aloun](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ladislav_%C5%A0aloun))

krátké. Později se vrátil ke svému novinářskému povolání a do roku 1938 působil jako sportovní redaktor časopisu Orbis.

Vedle Palouše zde působil jako režisér i **Gabriel Hart**. Jeho filmy však nebyly příliš úspěšné: Na pomoc Dohodě a Láska si nedá poručit (oba 1918).

Daleko úspěšnějším režisérem byl herec **Vladimír Mayer**, který se stal po Paloušovi šéfrežisérem. Mezi jeho filmy patří: tragický příběh o nešťastné lásce Dáma s růží (1919), sentimentální příběh milostného trojúhelníku

Píseň lásky (1919) a také nenáročná historika mladé varietní umělkyně Tanečnice (1919), kde si sám Mayer zahrál svou první filmovou roli.

Dalším režisérským pokusem můžeme uvést film **Olafa Laruse-Racka** Sněženka z Tater (1919), který však nebyl dokončen, nebo Noc na Karlštejně (1920), přičemž část exteriéru byla skutečně natáčena na hradě. Sám Fencel režíroval v Pragafilmu jen dva snímky: Čaroděj (1918), byl označen za "technicky nejdokonalejší film Pragafilmu" a také je to první detektivka v historii českého filmu.

Druhým snímkem je vlastní zpracování o pověsti moravské propasti Macocha (1919). [Kolár, Jan – Frída, Myrtil, 1962]

Koncem ledna 1919 se podařilo Fenclovi projet, víceméně ilegálně, diplomatickým vlakem do Itálie, Paříže, Londýna a odtud dokonce i do Spojených států, kde se pokoušel navázat obchodní styky za záštitou československého filmového průmyslu a obchodu. Brzy se však ukázalo, že filmové dohody nejsou ani zdaleka tak snadné a výnosné a tak se Fencel opět vrátil k divadlu. Je však nutné zmínit, že Antonín Fencel založil spolu s firmou i „kinoškolu“, jejíž studenti měli slíbenou filmovou kariéru. Tohoto nápadu se ujalo několik dalších nadšenců, a to především díky vidině většího finančního obnosu. Toto podnikání se však velmi brzy stalo podváděním, neboť se po zaplacení nemalé částky na školné již další vyučovací hodiny nekonaly. A tak se veřejnost proti těmto institucím tvrdě postavila a kinoškoly byly zakázány.



Stopa, kterou Pragafilm zanechal v historii českého filmu nebyla hluboká. Převážná většina tvůrčích pracovníků odešla po zániku firmy od filmu úplně. Charakteristické je, že až na několik vyjímek (Čertisko, Noc na Karlštejně) se snímky Pragafilmu nedochovaly a u mnohých chybí i podrobnější dokumentace. [Bartošek, Luboš; 1979]

## **5. Československá kinematografie po roce 1918**

Politicky proběhla léta 1918-1920 ve znamení boje o směr vývoje státu. Vláda mladé republiky nebyla připravena řešit filmové záležitosti a nebylo zcela jisté pod které ministerstvo film spadá. Až v lednu roku 1920 bylo rozhodnuto, že kinematografie spadá výhradně pod ministerstvo školství a národní osvěty.

K realizaci tohoto návrhu však nedošlo, naopak se iniciativy chopilo ministerstvo obchodu a zřídilo pro kinematografii poradní sbor, z něhož se později stal vrcholný celostátní filmový orgán. Film se stal obyčejným zbožím a jeho kulturní, umělecké a výchovné poslání bylo zcela vědomě zatlačeno až na poslední místo. Ministerstvo vnitra i nadále zasahovalo do filmového podnikání, jednak udílením licencí a jednak cenzurou (omezení v 117. článku ústavy O svobodě projevu, se vsuvkou „v mezích zákona“). Cenzurní sbor tvořili pracovníci různých ministerstev, vybraní tak, aby byli spolehlivými strážci buržoazního pořádku. Později vyšlo najevo, že většina ministerstev a korporací zúčastněných ve sborech filmové cenzury byla pod přímým nebo nepřímým vlivem „socialistů“. Systematický tlak donutil filmové podnikatele, aby se organizovali. Proto vznikaly menší či větší zájmové kroužky a organizace.

Pro upřesnění uvedu organizaci výrobců Československý film a Syndikát československých filmových půjčoven a výroben. Z převratové doby je to pak Spolek českých majitelů kinematografů. Zájmovou organizací byla Filmová unie nebo Sdružení československého filmového herectva, scénáristé pak Sdružení filmových autorů. V prosinci 1920 byl založen Filmový klub s burzou pro předvádění filmových novinek majitelům kin. [Bartošek, Luboš; 1979]

Poválečné uvolnění politických poměrů a příliv filmů ze zahraničí vyvolaly vlnu zakládání nových půjčoven a kin. V lednu 1921 bylo v Československu okolo pěti set kin. S prvními americkými filmy se objevily celé seriály dobrodružného, detektivního nebo senzačního charakteru, které naplnily kina. V říjnu roku 1920 přišli do našich kin první filmy Charlie Chaplina<sup>22</sup>.

Již počátkem roku 1919 byl podán požadavek nacionalizace kin a to především díky revolučnímu proudu, který byl podpořen i rozpory mezi majiteli kin a jejich zaměstnanci, které vedly ke dvěma stávkám v kinech, jenž byly vždy ukončeny kompromisem.

V listopadu 1920 vláda na popud významných veřejných korporací neprodloužila licence většině majitelů kin a jejich licence přidělila kulturním, tělovýchovným a humanitním korporacím, jakými byly např. Červený kříž, Svaz osvětový, Ústřední škola dělnická či Spolek penzistů Národního divadla.

Kompromis tohoto řešení spočíval jen v tom, že dosavadním majitelům majetek zařízení kin a prostory zůstaly, jen poplatky platili licencionářům. Na druhé straně však novým licencionářům ani zdaleka nešlo o kulturní poslání filmu, ale téměř výhradně jen o příspěvek do pokladny spolku či organizace.

---

<sup>22</sup> **Charlie Chaplin**, vlastním jménem **Charles Spencer Chaplin** (16. dubna 1889), patří k nejslavnějším světovým filmovým tvůrcům. Své filmy vytvářel od námětů, přes scénář a režii až po hraní v hlavní roli. K herectví se dostal už jako osmiletý, když pracoval jako jevištní umělec. V roce 1906 začal pracovat v zájezdovém divadle a v roce 1917 byl už nejlépe placeným hercem na světě. Roku 1919 založil společnost *United Artists*. Po válce se názorově rozešel s Hollywoodem. Pro jeho "neamerickou činnost" mu po pobytu v zahraničí nebyl umožněn návrat zpět do Spojených států, proto se usadil ve Švýcarsku. Návrat do USA mu povolili až v roce 1972, kdy dostal čestného Oscara za celoživotní dílo.  
( Dostupné z URL [http://cs.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Spencer\\_Chaplin](http://cs.wikipedia.org/wiki/Charles_Spencer_Chaplin))

Toto období však netrvalo dlouho. Již v roce 1921 došlo k pronikavému poklesu návštěvnosti kin, což pokračovalo až do roku 1924. Mezi léty 1922 – 1924 dochází k rychle postupující výrobní krizi, která souvisí s všeobecnou hospodářskou depresí. Klesá zájem diváků o film. To bylo zapříčiněno především poklesem mezd a platů, ale také opadáváním opojení filmem. Paradoxem však zůstává stálý nárůst počtu kin.

Velká konkurence západního, především amerického, ale i německého, italského a francouzského filmu vyvolala v naší výrobě krizovou situaci, která se projevila v roce 1924, kdy bylo natočeno jen 9 filmů. Celá řada úspěšných výrobců likviduje a někteří z nich ohlásí bankrot.

Přestože v domácí tvorbě převažovala tendence podnikatelů vyhovět nenáročnému vkusu nejširších diváckých vrstev, bylo v meziválečném období natočeno několik mimořádných snímků, které dosáhly evropské proslulosti. K vrcholným dílům němého období patří Batalion (1927), režiséra Přemysla Pražského, Varhaník u sv. Víta (1929) od Martina Friče a především nejvýznamnější dílo tohoto období, kterým byla uzavřena epocha němého filmu – film Takový je život (1929), který natočil režisér Karel Junghans s Verou Baranovskou v hlavní roli. Film odráží sociálně kritický obraz života pražské proletářské rodiny a patří ke klasickým dílům světové kinematografie.

[Milada Hábová – Jitka Vysekalová, 1982]

## 5.1. Filmová cenzura<sup>23</sup>

Již od samého zrodu kinematografie bylo zřejmé, že žádné jiné umění nemá a mít nebude takové masové rozšíření a tím i účinek na diváky celého světa. Vědělo se, a z některých filmů se i poznalo, že filmové umění bude dřív nebo později mluvit pravdu a to řečí srozumitelnou pro každého člověka. Pro tyto

---

<sup>23</sup> Hepner, Ivo: Filmová cenzura. Příspěvek k dějinám filmové censury v českých zemích v letech 1918-1939, Praha: Československý film, 1959.

vlastnosti, kvůli kterým nazýváme film nejlidovějším uměním, vstoupila buržoazie s přísnými opatřeními.

Poprvé byla u nás filmová cenzura zřízena císařským nařízením 18.9. 1912 a toto nařízení platilo po celou dobu existence první republiky, do srpna 1939.

Na základě tohoto ustanovení byl zřízen Poradní cenzurní sbor, který měl za úkol rozhodovat zda je daný film vhodný a také od jaké věkové kategorie. Účelem cenzury bylo zabránit tomu, aby se nedostalo na veřejnost nic, co by předně obsahovalo skutkovou podstatu trestního činu, co by vybízelo k násilnému odporu proti vrchnosti nebo uráželo náboženství či státem uznanou církev. Nebylo možné pustit na plátna kin žádný film, který by mohl svou pokrokovou myšlenkou a pravdivým uměleckým ztvárněním skutečnosti říci pravdu o tehdejší životě kapitalistické společnosti na straně druhé, pravdu o zemi, která svrhla ty, kteří jí bránili v cestě k lepšímu životu. Pravdu o sovětském svazu, tak jak ji ukazovaly sovětské filmy, proti kterým bojovala cenzura celou svou silou.

Cenzurní zákazy se doručovaly bez udání důvodu. Kromě paušální formule, že se film přičí dobrým mravům, slušnosti a ohrožuje veřejný pořádek, se nikdy nikdo nedozvěděl, z čeho tento vysoký úřad díla soudil.

Kdo zasedal ve filmové cenzuře bylo dlouho tajemstvím, které nikdo nepovolaný nesměl vědět. A je velmi těžké dozvědět se to i dnes, jelikož téměř veškeré písemnosti filmové cenzury byly zničeny německými okupanty.

Systematický tlak donutil filmové podnikatele, aby se organizovali. Proto vznikaly menší či větší zájmové kroužky a organizace. Pro upřesnění uvedu organizaci výrobců Československý film a Syndikát československých filmových půjčoven a výroben. Z převratové doby je to pak Spolek českých majitelů kinematografů. Zájmovou organizací byla Filmová unie nebo Sdružení československého filmového herectva, scénáristé pak Sdružení filmových autorů.

V prosinci 1920 byl založen Filmový klub s burzou pro předvádění filmových novinek majitelům kin.

Poválečné uvolnění politických poměrů a příliv filmů ze zahraničí vyvolaly vlnu zakládání nových půjčoven a kin. [Hepner, Ivo; 1959]

V listopadu 1920 vláda na popud významných veřejných korporací neprodloužila licence většině majitelů kin a jejich licence přidělila kulturním, tělovýchovným a humanitním korporacím, jakými byly např. Červený kříž, Svaz osvětový, Ústřední škola dělnická či Spolek penzistů Národního divadla. Kompromis tohoto řešení spočíval jen v tom, že dosavadním majitelům majetek zařízení kin a prostory zůstaly, jen poplatky platili licencionářům. Na druhé straně však novým licencionářům ani zdaleka nešlo o kulturní poslání filmu, ale téměř výhradně jen o příspěvek do pokladny spolku či organizace. Toto období však netrvalo dlouho. Již v roce 1921 došlo k pronikavému poklesu návštěvnosti kin, což pokračovalo až do roku 1924. [Hepner, Ivo; 1959]

## **5.2. Filmová výroba**

Pronikavěji se projevila poválečná neurovnanost poměrů ve vlastní výrobě českých filmů. Dvě výrobní společnosti, které vznikly za světové války, Lucernafilm a Pragafilm, byly doplněny ještě o Excelsiorfilm a Wetefilm. V této době se Alois Jalovec z dřívějšího Illusionfilmu spojil s mladým průbojným umělcem Otakarem Pitrmanem, známým pod pseudonymem Vladimír Slavínský, a založil výrobní společnost POJA<sup>24</sup>.

Tyto výrobny se po převratu pustily do nerovného boje za svobodný český film. Přes všechny překážky se na filmové podnikání brzy vrhly desítky jednotlivců, opojených poválečnou svobodou podnikání, úspěchy zahraničních filmů a z nich plynoucí snadné zbohatnutí a sláva. Většina těchto nadšenců však v nejlepším

---

<sup>24</sup> Kolár, Jan: Československý němý film 1898-1930, Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1962

případě skončila natočením jednoho nebo dvou komerčně neúspěšných filmů, jiné firmy se rozpadly již v počáteční fázi realizace svého prvního "velkofilmu". Materiálně technická základna filmové výroby se pronikavě zlepšila. Dosavadní provizoria ateliérů byla nahrazena moderním ateliérem společnosti A-B, zřízeném ze starého tanečního a výstavního pavilonu vinohradského pivovaru. Cílem A-B bylo založení první české filmové továrny. Po technické stránce i pokud šlo o kvalitu vyráběných filmů československé kinematografie byla tato situace poměrně uspokojivá, horší to však bylo s kvalitou filmů vznikajících v našich ateliérech. Proto majitelé kin ve většině případů kupovali filmy ze zahraničí, které u diváků zaznamenaly větší úspěch. Na záplavu ideově naivních, námětově i zpracováním umělecky slabých až bezcenných filmů doplatilo i několik seriózně pojatých děl vážných tvůrců.

[Bartošek, Luboš; 1979], [Kolár, Jan; 1962]

## 6. Socialistický film; doteky s uměleckou avantgardou

Na počátku dvacátých let, v období prvního rozvoje československého poválečného filmovnictví, došlo k pokusu o natočení filmu z dělnického prostředí, filmu, který bych svým pojetím socialistický. Jmenoval se *Šachta pohřbených idejí*<sup>25</sup> (1921) režisérů A.L. Havla a Rudolfa Myzeta<sup>26</sup>. Film se stal ovšem umělecky a komerčně velmi neúspěšný a to zejména díky politické

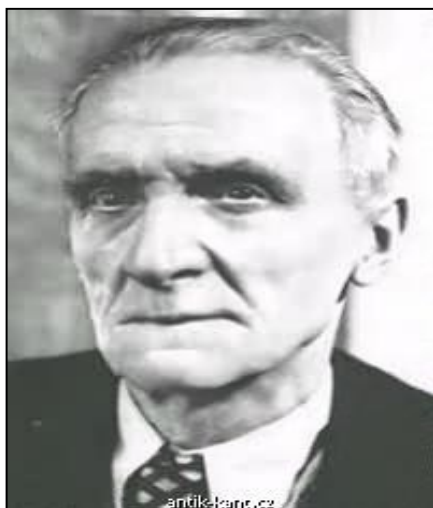
---

<sup>25</sup> Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie I.: Němý film, Praha: SPN, 1979

<sup>26</sup> *Rudolf Myzet*, \*11.6.1888 - †28.11.1964, český divadelní a filmový herec a režisér. Iniciátor a spoluzakladatel Socialistické scény, jako odborářský funkcionář hájil sociální postavení filmových herců. V roce 1923 odjel na stipendium do USA, vrátil se roku 1947. Hrál v němých filmech, například *Magdaléna*, *Plamen života*, *Kříž u potoka*, režie prvního českého sociálního filmu *Šachta pohřbených nadějí*.  
(Dostupné z URL <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/73464-myzet>)

situaci (Při potlačování stávky 10.12. 1920, použil buržoazní státní aparát nevybíravých až brutálních prostředků, které způsobily smrt desítkám dělníků.). V období 1920-1922 vrcholil v levicové kultuře tzv. proletářský směr, reprezentovaný zejména proletářskou poezií J. Wolкера, S.K. Neumanna a J. Hory a prózou M. Majerové a I. Olbrachta. V srpnu 1921 byla pod záštitou strany založena jednotná soustředěná organizace pro proletářskou kulturu Proletkult za vedení S.K. Neumanna, který vedl i stejnojmenný časopis. Proletkult pořádal i mimo jiných akcí také přednášky a promítání naučných filmů a organizoval vlastní filmové představení ve Weissově žižkovském kině. Byl první organizací, která u nás propagovala sovětský film.

[Bartošek,Luboš; 1979]



S.K. Neumann

Zdroj: internet; [www.home.tiscali.cz/portrety](http://www.home.tiscali.cz/portrety)

Na tomto místě je třeba upozornit , že v letech 1922-1923 se dostávaly do širší distribuce spíše filmy protisovětské a protibolševické, natáčené ruskými emigranty zejména v Berlíně.

Takovýmto ryzím protibolševickým filmem je **Rozvrat** s populární herečkou Normou Talmadgeovou<sup>27</sup>. Odborné listy se ostře stavěly proti politice bolševiků ve filmovém oboru. V Českém filmovém zpravodaji napsal jeho šéfredaktor Q.E. Kujal, že v Rusku lze natáčet buď film bolševický s hesly sovětů a Internacionály nebo nenatáčet vůbec.

Takové situaci musel Proletkult čelit, když uváděl do distribuce sovětské dokumentární filmy (Pět let sovětského Ruska, Děti v Rusku) a propagoval ruské hrané filmy pokrokových tvůrců.

Princip proletářského umění, jak jej formulovali Neumann, Hora a Wolker, vycházel ze snahy nahradit v umělecké praxi principy individualistického buržoazního umění uměním kolektivistickým a socialistickým, srozumitelným i nejširším dělnickým vrstvám.

Tyto principy přijímal zprvu i druhý směr socialistického umění, který se koncentroval kolem Uměleckého svazu Devětsil<sup>28</sup> pod heslem umělecké avantgardy. Ovšem po krátké době se přiklonil k diametrálně odlišnému vidění světa, charakteristické pro poetismus a ostatní ismy, jimž Devětsil ochotně poskytoval záštitu. Rozpor těchto dvou směrů socialistického umění se odrazil – kromě literatury – také ve filmu.

Reprezentanty české umělecké avantgardy byli zejména umělci kolem U.S. Devětsilu, jehož vůdčí teoretikové K. Teige a B. Václavek se sice vyslovovali pro občanskou aktivitu v duchu komunistických idejí, ale pro oblast umění prosazovali tvůrčí volnost. Jejich aktivity se projeví především v oblasti literatury, a to jak v poezii (Nezval, Seifert, Halas), tak v próze (Vančura, Schuls) a literární teorii a kritice (Teige, Václavek, Fučík).

---

<sup>27</sup> Norma Talmadgeová, \*1897, amer. film. herečka, z nejslavnějších němého filmu. Svým velkým uměním charakterotvorným dosáhla v krátké době sensationálních úspěchů a zůstala dlouhá léta jednou z nejpůvodnějších hereček němého filmu, v němž vytvořila na 250 úloh; teprve zvukový film učinil konec její slávě. Její herectví, hluboké zdroje umělecké, její výrazové prostředky byly při vši své prostotě neobyčejně bohaté a její cit uchvacoval svou ryzostí. Její neznámější filmy byly: Zahradka Alláhova, Kiki, Noci newyorské, Dáma s kaméliemi, Graustarck, Madame Dubarryová .  
(Dostupné z URL <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/439589-talmadgeova-norma-americka-filmova-herecka>)



Významně zasáhly do dějin českého divadla – v roce 1925 vzniklo za podpory Devětsilu Osvobozené divadlo, které bylo v pozdějších letech doménou Voskovce a Wericha.

Pro dějiny českého filmu má Devětsil klíčové postavení zejména pokud jde o pochopení vztahů mezi filmem a ostatními uměleckými disciplínami.

[Bartošek, Luboš; 1979]



B. Václavek (vlevo), K. Teige (vpravo). Zdroj: internet- [www.spisovatele.cz](http://www.spisovatele.cz)

Teprve na rozhraní němé a zvukové éry, koncem 20. let, vzniklo několik krátkých snímků, které je možno zařadit pod pojem filmové avantgardy. Láska k filmu, kterou tak otevřeně manifestovala mladá poválečná generace, prohlašující film za jediné moderní umění, své bezmezné nadšení pro film projevovala především filmu zahraničnímu – americkému a od pol. 20. let i sovětskému. Český film, jakoby pro tyto generace neexistoval.

---

<sup>28</sup> Devětsil bylo seskupení českých avantgardních umělců založené roku 1920 v Praze. Po založení se členové Devětsilu věnovali proletářskému umění a tzv. magickému realismu, od roku 1923 se angažovali v poetismu.

Reakcí na toto negativní stanovisko k české filmografii bylo založení Klubu za nový film<sup>29</sup> 9.5. 1927, založený významnými filmaři, novináři a spisovateli. Chtěl sdružovat pracovníky v boji za vytvoření nezávislého českého filmu. Po necelém roce existence se klub rozpadl, aniž by cokoliv ze svého pozitivního programu ve prospěch českého filmu splnil. Vedení klubu totiž nevycházelo z konkrétní situace, nechápalo dané ekonomické, technické a kulturně-politické okolnosti. Projevem negativistického postoje české inteligence k českému filmu bylo i vyloučení J. Voskovce z Devětsilu za hereckou účast na dvou českých filmech. Ovšem všechno zlé je pro něco dobré, a proto se negativní stanovisko české inteligence k českému filmu podílelo na vzrůstu kulturně-politického významu tohoto filmu ve 30. letech, kdy byl český film rozvrstven podle rozmanitosti náplně, ideového zaměření a umělecké náročnosti a zasahoval tedy všechny vrstvy československého národa.

## **7. 20. a 30. léta ve filmu**

Rozhraní 20. a 30. let, charakteristické vznikem dosud největší hospodářské krize a nástupem fašismu, je nejvýznamnějším dělícím bodem periodizace dějin kinematografie. Vynález a zavedení zvukového filmu zaznamenalo pronikavou změnu po všech stránkách.

Zvuk si vyžádal nejen složitou úpravu ateliérů, ale také nová a složitá zařízení. Bylo nutno upravit kamery, laboratoře, techniku staveb. Nemenší potíže se vyskytly i na druhém konci linky, vedoucí od výrobce k divákovi při promítání. Majitelé kin si museli opatřit nákladné zvukové promítací stroje. Přestavba sálů, kvůli novým akustickým požadavkům také radikálně zmenšila počet míst v kině. Zvuk znamenal převrat i po stránce sociální a právní. Připravil o práci a živobytí statisíce lidí a to právě v nástupu krize. Zvuk podstatně oslabil, ne-li úplně setřel

---

<sup>29</sup> Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie I.: Němý film, Praha: SPN, 1979

dosavadní internacionální charakter filmu a filmové výroby. Zavedení zvuku, mělo také význam po stránce estetické. Vynutilo si základní změnu struktury filmového díla.

Scénář nabyl na významu, závěrečná montáž filmu byla bezprostředně podřízena zvukové složce. Z vizuálního umění se stalo audiovizuální. Film se stal novým médiem.

Příchod zvukového filmu na rozhraní dvacátých a třicátých let má pro periodizaci dějin kinematografie zásadní a rozhodující význam. Československá kinematografie se musela s novou technikou a tím, co přinášela vyrovnávat za zcela zvláštních okolností. Průměrnou roční výrobu pětadvaceti filmů v letech 1925 – 1929 trvale zaujímala za trojici filmových velmocí Německem, Francií a Anglií čtvrté místo v Evropě. Jiná ovšem byla situace filmu, pokud šlo o jeho sociální působení a uměleckou hodnotu. Koncem dvacátých let zůstával český film, až na několik málo výjimek, po umělecké stránce na úrovni nejlacinější filmové zábavy. Už sice nebyl pouťovou atrakcí, jako v letech před 1. světovou válkou, ale stádia skutečné umělecké tvorby ještě zdaleka nedosáhl. Neodmyslitelným znakem českého němého filmu byla jeho malost. Projevovala se jak po stránce komerční, tak technické, společenské a umělecké. To zapříčinil především nedostatek kapitálu. Finanční dobrodruzi, kteří v prvních poválečných letech hledali ve filmové výrobě snadné zbohatnutí, se postupně přesvědčili, že mohou svůj kapitál investovat mnohem výhodněji a často tak byli donuceni ke kapitulaci.

Za těchto okolností hledali filmoví podnikatelé pomoc u státu. Celých deset let se jednalo o filmovém zákoně, který by postavil filmové podnikání na řádnou právní, obchodní a uměleckou základnu. Stát však nebyl ochoten pomoci československé kinematografii organizačně, tím méně finančně.

Film nebyl kulturní činností, ale jen druhořadým obchodním a průmyslovým podnikáním.

Koncem dvacátých let byla československá kinematografie ve vážných nesnázích i po stránce technické. Jediný filmový ateliér, který vybuodovala po válce firma <sup>30</sup>A-B, kromě toho že rychle zastaral, nedostačoval kvantitativně rostoucí filmové výrobě. Druhý ateliér, Lamačova Kavalírka, v roce 1929 vyhořel. Řada filmů tak musela být, jako tomu bylo i v prvních válečných letech, natáčena v Berlíně nebo ve Vídni.

Koncem 20. let byl český film stále ještě doménou lidí, kteří k němu přišli bezprostředně po I. světové válce. Byli to beze sporu filmoví průkopníci, jejichž činnost znamenala nesporný přínos pro český film. O deset let později se však stala brzdou a přítěží. Tím také vnesli dědictví malosti českého němého filmu i do zvukové éry.

Převážně jejich úroveň filmů vyhovovala nejméně vzdělané vrstvě národa. Uspokojovala výhradně českého maloměšťáka, jemuž bezostyšně sloužila. Negativní stanovisko větší části pokrokové inteligence k českému filmu bylo tedy zcela oprávněné. [Bartošek, Luboš; 1979]

## 8. Český film ve světovém kontextu

Autoři filmografie českého němého filmu J.S. Kolár a M. Frída se pokusili ve spolupráci s V. Wassermanem o stručné kritické zhodnocení jednotlivých filmů po ideově umělecké stránce. Z celkem zaznamenaných 370 filmů, jen 22 z nich znamenají přínos v uměleckém vývoji čs. filmu. Toto hodnocení, které bychom však měli považovat za velmi tolerantní, neboť sami hodnotitelé v tomto období byli filmovými pracovníky, prohlásilo plných 75% československé filmové výroby němé éry za filmy podprůměrné.

Je třeba mít na paměti, že tyto filmy byly vyrobeny v době, kdy úroveň světového filmu (reprezentovaného hlavně výrobou americkou, německou,

---

<sup>30</sup> Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930 – 1945, Praha: SPN, 1982

francouzskou a od poloviny 20. let sovětským filmem) umělecky a technicky prudce stoupala a film se stával skutečně novou a se staršími uměními plně rovnoprávnou uměleckou disciplínou. V americkém filmu po mohutném nástupu **Davidu W. Griffitha**, který postavil film do služeb realismu a epického vyprávění, dosáhl největšího světového úspěchu všech dob všestranně nadaný **Charlie Chaplin**, který od drobných grotesek přešel k filmům hluboce sociálního pohledu a sympatie s utlačovanými a ponižovanými, jako byly Kid (1921), Zlaté opojení (1925), Cirkus (1928).

V Evropě dozníval někdejší rozhodující význam severské školy, kterou v této době představoval zejména **Carl Theodor Dreyer**<sup>31</sup> (Utrpení panny Orleanské – 1928) a **Victor Sjöström**<sup>32</sup> (Gösta Berling – 1925). [Bartošek, Luboš; 1982]

Také francouzskou filmovou avantgardu, reprezentovali umělci zvučných jmen: filmový teoretik a režisér **Jean Epstein**, filmový režisér a kritik **Louis Delluc** či malíř **Salvador Dali**. Francouzská avantgarda byla sice společensky výlučná a spíše provokativní než kritická, ale po stránce filmové mnohem přínosnější než soudobý naturalistický či dokonce expresionistický film, charakterizovaný jmény: německého herce **Paula Wegenera**, scénáristů **Carla Meyera** a **Hanse Janowitze** a režiséra **Roberta Wiena**, tvůrce nejznámějšího expresionistického filmu Kabinet doktora Caligariho (1920). Ve své předamerické éře sem patřil i **F.W. Murnau**<sup>33</sup> (Upír Nosferatu – 1922).

---

<sup>31</sup>**Carl Theodor Dreyer** (3. 2. 1889 – 20. 3. 1968) byl dánský filmový režisér, jenž je považován za jednoho z největších filmařů všech dob. Ačkoliv tvořil od desátých až do šedesátých let dvacátého století, jeho úzkostlivost, pánovitě způsoby, výstřední metody práce a tvrdohlavé zaujetí vlastním uměním zapříčinily, že jeho děl až tolik nevzniklo. V každém případě je však řada jeho filmů počítána k těm nejvýznamnějším ze světového filmového dědictví. (Dostupné z URL [http://cs.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Theodor\\_Dreyer](http://cs.wikipedia.org/wiki/Carl_Theodor_Dreyer))

<sup>32</sup>**Sjöström Victor**, \*20.9.1879 - †3.1.1960, švédský filmový režisér. Jeho filmy na přelomu 10. a 20. let pro svůj humanismus, čerpaný z domácí literatury (zejména z díla S. Lagerlofové), a pro plastické ztvárnění skutečnosti posunuly švéd. film na čelné místo ve světě (*Ingeborg Holmová. Terje Vigen, Psanci, Život předků, Vozka smrti*). Ve 20. letech Sjöström odešel do Hollywoodu, kde vytvořil mj. filmy *Rudé písmeno* a *Země věčného cyklonu*. S rozvojem zvukového filmu se vrátil do Švédska; činný jako divadelní režisér a filmový herec. (Dostupné z URL <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/94398-sjostrom>)

<sup>33</sup>**Friedrich W. Murnau** (1888- 1931) byl jeden z nejvýznamnějších režisérů éry němého filmu. Již v roce 1919 režíroval svůj první film *Der Knabe in Blau* a v témže roce slavil první úspěchy s filmem *Satanas*. Svůj nejslavnější film *Upír Nosferatu* natočil v roce 1922. Film je inspirován románem *Drákula* Brama Stokera. Po dalších úspěšných dílech (*Poslední štace* a *Faust*) dostává nabídku pracovat v Hollywoodu u filmové společnosti FOX. Zde na točil také v roce 1929 natočil svůj první zvukový snímek *Chléb náš vezdejší* (*City Girl*), který však společnost přes jeho protesty sestříhala a upravila. Kvůli tomuto konfliktu Murnau rozvažuje smlouvu a svůj další film (*Tabu*, 1930) točí na Tahiti spolu s Robertem Flahertym o životě tamních domorodců. (Dostupné z URL <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/185611-friedrich-murnau>)

Rozhodnou změnu ve vývoji světového filmu přinesl až v polovině dvacátých let film sovětský, reprezentovaný jmény **Sergej M. Ejzenštejn**<sup>34</sup> (Stávka – 1925, Křižník Potěmkin – 1925, Deset dní, které otřásly světem – 1928, Generální linie – 1929), **Vselod Pudovkin**<sup>35</sup> (Matka – 1926, Konec Petrohradu – 1928) a **Alexandr P. Dovženko**<sup>36</sup> ( Zvenigora – 1927, Arzenál – 1929). Objevy sovětských filmařů byly revolučním činem nejen po stránce ideové, ale i formální, protože řešily novou tematiku, dosud filmem nezpracovanou. S těmito umělci byl český film nesrovnatelný, protože prakticky až do poloviny dvacátých let zůstával na úrovni filmů ze svého průkopnického období. Skladba jeho tvůrců se v podstatě nezměnila a nezměnil se příliš ani způsob jejich práce. Tvorba se dá tedy klasifikovat od filmů po estetické a společenské stránce nejméně náročných, stojících někdy i hluboko pod okrajem umění, až po vrchol české filmové tvorby popisovaného období.

[Bartošek, Luboš; 1982], [Vanča, Jaroslav; 1986]

---

<sup>34</sup> **Sergej Michajlovič Ejzenštejn** (1898-1948) byl ruský, původně divadelní režisér ale získal největší slávu na poli hraného filmu. Jeho snad nejslavnějším snímkem je *Křižník Potěmkin*, který je řazen mezi nejlepší snímky světové kinematografie a v Belgii v roce 1958 v rámci World's Fair byl historiky filmu zvolen jako nejlepší film všech dob. (Dostupné z URL <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/461471-sergej-michajlovic-ejzenstejn>)

<sup>35</sup> \* **Pudovkin Vsevolod**, \*1893, vynikající sovětský filmový režisér. K práci ve filmu se po prvé dostal na podzim r. 1920 v ukrajinských atelierech spol. VUFKU. Z nejvýznamnějších filmů, které i přes svou tendenci, ostře zahrocenou proti bývalému ruskému režimu, pronikly úspěšně do celého světa, sluší jmenovat díla *Hlad*, *Dobrodružství Mr. Westa*, *Matka*, *Konec Petrohradu*, *Bouře nad Asií* a *Ivan Hrozný*. [Pudovkin Vsevolod] patří mezi budovatele nové sovětské kinematografie nejen po stránce praktické jako výkonný umělec, nýbrž i teoretické a ideové jako autor mnoha článků o zásadních otázkách filmového umění, a několika knih. (Dostupné z URL <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/429588-pudovkin-vsevolod>)

<sup>36</sup> **Aleksandr Petrovič Dovženko** (1894 - 1956) byl sovětský filmový scénárista, producent a režisér, jehož filmy často oslavovaly životy a práci obyčejných Ukrajinců. (Dostupné z URL <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/509822-alexandr-petrovic-dovzenko>)

## 9. Závěr

Co tedy říci na závěr? Snad jen to, že současníkům se zdála česká filmová tvorba dvacátých let málo hodnotná. Negativní vztah české inteligence k českému filmu se projevoval v nejrůznějších manifestech a prohlášeních, zejména z řad příslušníků umělecké avantgardy. Filmu byly vytýkány nejrůznější nedostatky, od technicko-ekonomických záležitostí až po problematiku ideologickou a estetickou. Většina těchto výtek byla bohužel z hlediska soudobé kritiky oprávněná. Český film se nedokázal srovnat především a chronickým nedostatkem kapitálu, který s sebou nesl i nedostatek technického vybavení. Pravdou samozřejmě je, že schopný a nadaný umělec dokáže natočit hodnotný film i za nejskromnějších podmínek, jako tomu bylo například u některých poloamatérských filmů francouzských avantgardistů. Ovšem takto vzniklá díla jsou spíše výjimkou než něčím normální. Oprávněnější však byla výtka, že český film takové umělce, až na několik málo výjimek neměl. Český němý film si nemohl činit nárok na označení za uměleckou tvorbu, neboť svou tvorbou ani zdaleka nezasahoval celý národ, tedy všechny jeho třídy a vrstvy.

Z historického přehledu československé kinematografie němého období je zřejmé, že pod nesourodým povrchem se střádaly lidské a hmotné hodnoty a spojovaly se v jádro nové kulturní instituce, jíž se česká kinematografie stala ve třicátých letech a dosáhla velkých uměleckých a společenských úspěchů po znárodnění v roce 1945. Do filmové tvorby vstoupila řada tvůrčích pracovníků, kteří položili základ příštím filmovému umění. Je zřejmé, že bez tohoto základu by nebyl další úspěšný rozvoj českého filmu možný.

## 10. Použitá literatura:

- ❖ Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie I.:Němý film 1896-1930. Část 1., Praha: SPN, 1979.
- ❖ Bartošek, Luboš; Dějiny československé kinematografie I.:Němý film 1896-1930. Část 2., Praha: SPN, 1979.
- ❖ Kučera, Jaromír: Stručný přehled dějin československé kinematografie. Část 1., Praha: Akademie múzických umění, 1967.
- ❖ Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie II.: Zvukový film 1930-1945. Část 1., Praha: SPN, 1982.
- ❖ Hepner, Ivo; Filmová censura : příspěvek k dějinám filmové censury v českých zemích v letech 1918-1939, Praha: Československý film, 1959.
- ❖ Jan Kolár – Myrtil Frída: Československý němý film 1898 – 1930, Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1962.
- ❖ Wikipedie, otevřená encyklopedie [online]  
Dostupné z URL <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD\\_strana](http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD_strana)>
- ❖ Smrž, Karel: Dějiny filmu, Praha: Družstevní práce, 1933.
- ❖ Smrž, Karel: Jak se kdysi dělal film, Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947.



- ❖ Milada Hábová – Jitka Vysekalová: Československá kinematografie, Praha: Československý filmový ústav, 1982.
  
- ❖ Vanča, Jaroslav: Stručný přehled dějin světového filmu. Díl 1., (Od Lumiéra k Antonionimu), Praha: Městská knihovna, 1986.

## **RESUMÉ**

Faktografické shrnutí vývoje československé kinematografie v období němého filmu 1896-1930. Práce je zaměřena spíše na technický vývoj a produkci filmu, soupis významných filmových výrobních společností a osobností, které se v tomto časovém rozmezí zasloužili o rozvoj filmového průmyslu v Československu. Filmová výroba a cenzura během I. světové války. Z části pak také zařazení československého filmu do světového kontextu a jeho přínos pro evropskou kinematografii. Porovnání vývoje filmové výroby u nás a v jiných státech Evropy.

## **RÉSUMÉ**

Factual summary of development Czechoslovak cinematography in era of silent film between years 1896-1930. Graduation theses oriented more for technical development a production of the film and list of significant film production companies and personalities which within given interval to merit in the film industry in Czechoslovakia. Film production and censorship during the First world war. Partly also range of Czechoslovak film into the world context and cinematography comparison of evolution of the film production in our country and in other European countries.