

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav filmu a audiovizuální kultury

Mgr. Martin Kos

(Divadelní a filmová studia, doktorský studijní program)

Hra o svatováclavský velkofilm.

**Producentství a funkční proměny audiovizuálních
představ ve vývoji *Svatého Václava* (1926–1929)**

Disertační práce

Vedoucí práce: Mgr. Radomír D. Kokeš, Ph.D.

Brno

2024

Prohlašuji, že jsem pracoval samostatně a použil jen uvedených zdrojů.

V Praze dne.....

.....

Předně bych rád poděkoval každému, kdo přispěl k tomu, že jsem měl možnost prostudovat bohatý soubor archivních materiálů dokumentujících průběh svatováclavského projektu. Ivanu Klimešovi a Petru Hasanovi proto děkuji za nasměrování ke sbírce Svatováclavské ligy, která se ukázala být pro můj výzkum naprosto klíčovou. Zaměstnancům Archivu Národního muzea, jmenovitě zejména Liboru Jůnovi a Kateřině Pařízkové, jsem více než vděčný za zpřístupnění tohoto nezpracovaného fondu. Lucii Charvátové z Divadelního oddělení Národního muzea děkuji za nebývalou vstřícnost, díky níž jsem se dostal k cennému exempláři technického scénáře *Svatého Václava* uloženého v pozůstalosti Oskara Nedbala. Kristýna Doležalová, Luboš Marek a další členové Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu mají můj velký vděk za veškerou ochotu a za tolerování mé takřka konstantní badatelské přítomnosti v jejich pracovně na Hradištku během posledních tří let. Za asistenci při doplňkových rešerších děkuji rovněž archivářům z Národního archivu, Archivu Kanceláře prezidenta republiky, Masarykova ústavu a Archivu Akademie věd, Archivu Národního technického muzea, Sládečkova vlastivědného muzea v Kladně a Vojenského ústředního archivu.

Zvláštní poděkování si v tomto ohledu zaslouží Viktor Velek, který mi dal laskavě k dispozici své fotokopie dokumentů z nezpracovaného fondu Výboru pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava, k němuž se mi nepodařilo získat osobní přístup, i další pracovní poznámky a který mi osvětlil řadu okolností a širších souvislostí vzniku svatováclavského filmu.

Ze samotné pramenné základny by se mi však nepodařilo vytěžit ani zdaleka tolik, kdyby nebylo mých milých kolegů z Ústavu filmu a audiovizuální kultury. Rád bych jim poděkoval za veškeré poznámky a podněty, kterých se mi k průběžným výstupům této práce dostalo jak při intenzivních disertačních seminářích na půdě katedry, tak během neformálních setkání v brněnských kavárnách a restauračních zařízeních. Ač se mi nepodařilo všechny komentáře zapracovat do finální verze disertace, cením si každého jednoho z nich. Tereze Bochinové, Danovi Krátkému, Kataríně Kunkelové, Barboře Kyas, Jitce Lanšperkové, Veronice Lengálové, Ondřeji Pavlíkovi, Terézii Porubčanské, Ditě Stuchlíkové, Kateřinám Šardické a Šrámkové, Janu Trnkovi, Jakubu Třešňákovi, Petru Veinhauerovi a Miro Vlčkovi nadto děkuji za to, že jsem s nimi mohl sdílet obecnější radosti i strasti doktorského studia.

Veronice pak patří zvláštní dík za důkladné poznámky k dílčím kapitolám, její nezištnou výpomoc s anglickým resumé a pečlivé korektury mých jiných anglicky psaných textů. Danovi jsem mimořádně vděčný za to, že se mnou pedagogicky absolvoval dva intenzivní semestry a že si ochotně přibíral víc práce v týdnech, během nichž jsem se potřeboval věnovat disertaci.

Michalu Večeřovi děkuji za množství cenných poznatků k produkčnímu fungování české kinematografie, za jeho podnětné komentáře k draftům této práce i za řadu obskurních historek o domácích filmařích, jimiž spolehlivě odlehčoval atmosféru na katedře i na pivu. Jaromírovi Blažejovskému bych rád poděkoval za pronikavé postřehy k textové podobě mých průběžných výstupů, nesrovnalostem ve výkladu a zbytným nebo matoucím formulacím. Pavlu Skopalovi náleží mé poděkování jednak za mimořádně přínosné diskuze týkající se zvolené metodologie nebo struktury práce, jednak za přizvání k účasti na projektu zlínského filmu, jenž mi značně pomohl i při vlastní výzkumné činnosti. Zároveň jeho vedení společně s administrativními kouzly Páti Twardowské, která mi pomáhala překonat každou byrokratickou překážku, vytvářelo příhodné podmínky pro bádání, učení i publikování. Šárka Jelínek Gmitterková mi byla po celou dobu doktorátu více než oporou a zejména v závěrečných fázích studia se mi od ní dostávalo neocenitelné pomoci, za což má můj obrovský vděk. Pokud bych ve slovníku pátral po hesle „přítel/kyně“, určitě bych vedle jeho definice našel Šárčinu fotografii.

Kdybych měl označit jednu formativní osobnost mého studia a dosavadní badatelské dráhy, bez dlouhého přemýšlení bych vyřkl jméno Radomíra D. Kokeše. Touto cestou bych mu rád poděkoval nejenom za jeho školitelské působení v rámci mého doktorského studia, nýbrž za celou více než desetiletou činnost v pozici vedoucího a mentora od doby, kdy jsem začal psát svou bakalářskou práci. Jeho soustavně kladené nároky na důkladnost rešeršních prací, analýzu získaných dat, co nejpevnější metodologické zakotvení, problémově založené uvažování nebo argumentační preciznost pro mě představovaly zásadní školu vědecké praxe. Zároveň mě však jeho až nakažlivé nadšení a neutuchající zájem o můj výzkum neustále podněcovaly k další práci, hledání nových badatelských cest a kontinuálnímu promýšlení výzkumných otázek i doposud formulovaných hypotéz. Díky tomu jsem mohl vytěžit potenciál daných témat i tam, kde jsem ho sám už upřímně neviděl, což nejlépe dokumentuje tato disertace.

Velmi děkuji rovněž Richardu Nowellovi za jeho neobyčejně obohacující přípravu akademickým psaním, stejně jako Vinzenzu Hedigerovi a Malte Hagenerovi za jejich pohostinnost a přívětivost při konzultacích na Goethe-Universität ve Frankfurtu nad Mohanem, respektive na Philipps-Universität v Marburgu. Mé poděkování patří i Colinu Burnettovi, Leoře Hadasové a dalším zahraničním hostům naší katedry, kteří ochotně odpovídali na moje otázky. V neposlední řadě má můj vděk moje rodina. Ondra hlavně za to, že se mnou zvládnul bydlet, máma s tátou i prarodiče za to, že tu pro mě vždycky byli. Díky také každému, kdo projevil zájem o *Svatého Václava*, byť se na něj – navzdory mému doporučení – asi nikdy nepodívá. Tyto rozhovory mi totiž neustále připomínaly, proč má tahle výzkumná aktivita smysl.

Obsah

1. Úvod	7
2. Dvacátá léta: přehled tendencí a vzorců v oblasti vývoje	16
2.1. Situace ve dvacátých letech a základní typy vývoje.....	18
2.2. Solitérský typ vývoje.....	20
2.3. Vývoj filmové zakázky.....	27
2.4. Vnitrozemský artikl a domácí podnikové strategie	32
2.5. Exportní artikl pro zahraniční trhy	40
2.6. Závěr.....	46
3. Konceptualizace vývoje projektu: audiovizuální představa a pracovní skupina audiovizuální představy	50
3.1. Macdonaldova koncepce	51
3.2. Lokální organizace práce a (ne)formální struktury vývoje.....	64
3.3. Faktory obklopující PSAP a formující audiovizuální představu	74
3.3.1. Společenské podmínky a funkcionářské pracovní vzorce	76
3.3.2. Textuální faktory	81
3.4. Závěr.....	85
4. 1926–1928: Artikulace audiovizuální představy	87
4.1. Vymezení dílčích přístupů ke <i>Svatému Václavovi</i>	88
4.2. První artikulace (1926–1927): konstrukce a funkce státně-reprezentativního velko filmu....	92
4.3. Druhá artikulace (1927–1928/1929): státně-reprezentativní velko film v podnikatelských šablonách	101
4.3.1. Havlův vstup do projektu	104
4.3.2. Rekapitulace projektu a diskuze o dalším směřování.....	107
4.3.3. Představa financování: subskripce a výroba na dluh	109
4.3.4. Predikát kulturně-výchovného filmu a snižování daňové zátěže	114
4.3.5. Dohazovači a skládání produkce	116
4.3.6. Velikost rozpočtu	117
4.3.7. Průběh vyjednávání mezi přístupy	122
4.4. Závěr.....	125
5. 1928–1929: Soutěž o státní peníze a zákulisní kampaň audiovizuálních představ	129
5.1. Okolnosti Havlova odchodu	130
5.1.1. Paralelní směřování projektů.....	135
5.2. Složení poroty a priority opozitních přístupů k vývoji.....	137
5.2.1. Jednání a instrukce poroty	140
5.3. Kampaň za státně-reprezentativní velko film	143
5.3.1. Akademická i institucionální posvěcení a obranné funkce filmu	143

5.3.2.	Reakce na truclibreto: intertexty, domácí mezník filmové tvorby a garance obchodního úspěchu	147
5.4.	Kampaň za vnitrozemský velkořilm.....	151
5.4.1.	Nekompetentnost Millenium-filmu	153
5.4.2.	Zpochybnění garance autorit	155
5.4.3.	Prezentované funkce a intertexty.....	157
5.4.4.	Alternativa	159
5.5.	Rozhodnutí	163
6.	1929: Alternativa exportního velkořilmu a zakonřervování státně-reprezentativní audiovizuální představy	173
6.1.	Souvislosti spolupráce s Elektařilmem a východiska zahájení jednání.....	174
6.1.1.	Institucionální organizace a rysy korporátní strategie Elektařilmu	177
6.2.	Průběh jednání.....	184
6.2.1.	Počátek partnerství: spojenec proti Havlovi a rámcové shody	185
6.2.2.	Herci, ateliéry, lokace	187
6.2.3.	Postava režiséra, tvůrčí ambice a otázka kontroly.....	191
6.2.4.	Kolárova pozice a osobní ambice v PSAP	197
6.2.5.	Výsledky jednání a nové cesty financování	200
6.3.	Závěr: udržení kontroly a přechod k zakázkovému modelu.....	203
7.	Závěr.....	207
8.	Anglické resumé.....	217
9.	Archivní prameny.....	221
10.	Bibliografie.....	223
10.1.	Sekundární literatura	223
10.2.	Periodika.....	235
11.	Filmografie	237

1. Úvod

Před téměř čtyřiceti lety označil Luboš Bartošek *Svatého Václava* (1930) ve svém přehledu české kinematografie do roku 1945 za jeden z nejdiskutovanějších tuzemských filmů němého období.¹ Bartoškův výrok se přitom ukazuje být platným nejenom ve vztahu k mimořádně intenzivní dobové činnosti místního tisku, jenž dokumentoval a komentoval přípravu, výrobu a uvedení tohoto národního velkofilmu do kin.² Vystihuje totiž zároveň i vztah, který ke snímku až do současnosti chová domácí filmová historiografie. Snad žádný z titulů lokální němé produkce si doposud nevysloužil v různých souvislostech tolik akademické pozornosti jako právě *Svatý Václav*.³ Po dlouhou dobu přitom domácí badatelé byli odkázáni na poměrně omezenou pramennou základnu. Ta zahrnovala vedle kopie samotného filmu zejména dobový tisk, torza písemností ve sbírkách Národního filmového archivu (NFA) nebo osobní vzpomínky některých účastníků tvůrčího procesu.⁴ V posledních letech však získali filmoví historici přístup rovněž k bohatému archivnímu svědectví ve fondech Archivu Národního muzea (ANM), které

¹ BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 108.

² Oblast veřejného diskurzu kolem projektu *Svatého Václava* je nesmírně rozsáhlým polem, které by si zasloužilo samostatnou výzkumnou pozornost. Zatímco k většině domácí produkce se množství dobových zpráv v tisku pohybuje maximálně v řádu desítek, jen samotný autor této práce prošel v prvotní fázi rešerše několik stovek noticiek, reportáží z natáčení nebo kritických komentářů ke *Svatému Václavovi*. Cenný výchozí přehled činnosti filmového i denního tisku, jenž může posloužit k dalšímu rozpracování, poskytuje Viktor Velek in VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 49–78.

³ Jednu z prvních soustředěnějších prací nabízí diplomová práce Květoslavy Šamajové zkraje sedmdesátých let. Mimo přehledové zmínky a hodnocení Bartoška nebo Zdeňka Štáblu se poté ke *Svatému Václavovi* detailněji vyjadřovali při různých příležitostech zejména Ivan Klimeš s Jiřím Rákem. Opakovaně se snímek v jeho politických souvislostech zabýval rovněž Petr Kopál, k otázkám středověké hagiografie pak svatováclavský film ve své studii vztahuje Pavlína Rychterová. Srov. ŠAMAJOVÁ, Květoslava. *Jan Stanislav Kolár a jeho Svatý Václav*. Praha, 1972. Diplomová práce. Katedra filmové a televizní teorie – FAMU. Vedoucí práce Jaromír Kučera; BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 108–110; ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. Kinematografie 1896–1945 – sv. 3*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 123–125; KLIMEŠ, Ivan a Jiří RAK. Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti. *Illuminace*. 1989, roč. 1, č. 2, s. 32–33; KLIMEŠ, Ivan a Jiří RAK. „Husitský“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie. In: Ivan Klimeš (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav, 1992, s. 97 a 109; KOPAL, Petr. *Svatý Václav – první český historický velkofilm. Posel z Budče*. 2004, [bez čísla ročníku], č. 21, s. 5–12; KOPAL, Petr. Karel IV. Poražen husity? Filmové obrazy panovníka. In: Týž (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2005, s. 113–116; KOPAL, Petr. *Svatý Václav (1930): Mír s Němci u diváků propadl*. *Cinepur*. 2009, roč. 17, č. 17, s. 11–16; RYCHTEROVÁ, Pavlína. Mittelalterliche Hagiographie auf der Leinwand: Der Film „Svatý Václav“ als geschichtete Versuch ein Nationaldenkmal zu erstellen. In: János M. Bak, Jörg Jarnut, Pierre Monnet a Bernd Schneidmüller (eds.). *Gebrauch und Missbrauch des Mittelalters, 19.–20. Jh.* München: Fink, 2009, s. 145–174.

⁴ V tomto ohledu jde především o výpověď scenáristy a režiséra Jana Stanislava Kolára, který se ke *Svatému Václavovi* obsáhle vyjadřoval v rozhovoru, jehož přepisem disponuje Sbirka orální historie NFA. Další informace v NFA poskytují dokumenty z osobních pozůstalostí Kolára a Jindřicha Brichty, jenž u projektu působil jako technický vedoucí. Šamajová ale například kromě rozhovoru s Kolárem čerpala při své práci i z ústního svědectví architekta filmu Ludvíka Hradského. ŠAMAJOVÁ, Květoslava. *Jan Stanislav Kolár a jeho Svatý Václav*. Praha, 1972. Diplomová práce. Katedra filmové a televizní teorie – FAMU. Vedoucí práce Jaromír Kučera, s. 111.

jsou nezpracované a donedávna nebyly zpřístupňovány ke studiu. Na základě listin z fondů Svatováclavské ligy a Výboru pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava tak začalo být možné zpřesňovat dílčí tvrzení, revidovat některé z tradovaných mýtů, případně vyvracet zakořeněné omyly.⁵

Na výsledky této aktuální dějepisické činnosti otevřeně navazuje předložená disertační práce, která si klade za cíl dosavadní poznatky nejen prohloubit a rozvést, ale především je zasadit do nových souvislostí. Svůj příspěvek do dosavadního stavu poznání o průběhu svatováclavského filmového projektu a do uvažování o jeho pozici v dějinách české kinematografie přitom staví rovněž na analýze písemností z obou zmíněných fondů.⁶ Vychází primárně z rozboru archiválií, jež zprostředkovávají tříleté období příprav *Svatého Václava* mezi roky 1926–1929, během něhož se zformoval spolek Millenium-film, který lze považovat za hlavního protagonistu v celém procesu, dynamicky reagujícího na proměňující se podmínky, kulturní politiku a sociokulturní diskusi, na minulost a současnost stále české kinematografie, stejně jako na její lokální a globální ambice – a především možnosti financování.⁷ Jak uvidíme, význam projektu *Svatého Václava* je nejen aktivní diskusí traktovanou výše, ale zejména svým záběrem, ctižádostí a množstvím zapojených individuálních i kolektivních aktérů během relativně krátké doby zcela ojedinělý. Předkládaná práce se proto nesoustředí na *Svatého Václava* jako na dokončené existující filmové dílo, ale jako neustále se proměňující, diskutovanou, a především aktivně vyjednávanou představu díla. Argumentuje přitom, že na výpovědní hodnotu tohoto členitého procesu, jehož fáze a rysy usilují následující kapitoly zpřehlednit, porovnat

⁵ Kromě již zmíněné práce Viktora Velka, jenž v ANM prozkoumal fond Výboru pro oslavy 1000. výročí sv. Václava, jde především o výzkum Petra Hasana. Ten se *Svatému Václavovi* věnoval v souvislostech vztahů římskokatolické církve a kinematografie na našem území do roku 1945 a s pomocí listin z fondu Svatováclavské ligy přinesl cenné poznatky o roli distribuce, případně o problematice hudebního doprovodu a peripetiích se synchronizací hotového filmu. Srov. VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010; HASAN, Petr. *Ušlechtilý, dobrý, krásný. Římskokatolická církev a kinematografie v českých zemích 1918–1948*. Praha: Národní filmový archiv, 2021, s. 69–94; HASAN, Petr. *Od Pax-filmu ke Svatému Václavu. Český katolický tábor a jeho vztah ke kinematografii ve dvacátých letech 20. století*. In: Hynek Stříteský (ed.). *Příspěvky k počátkům kinematografie v českých zemích*. Praha: Národní technické muzeum, 2021, s. 37–54.

⁶ Pro maximální korektnost je zapotřebí uvést, že pisatel tohoto textu získal od ANM svolení osobně prostudovat část fondu Svatováclavské ligy (k. 18, 46, 47 a 125) na základě seznamu nahrubo roztríděných kartonů, zatímco k druhému fondu přímý přístup nezískal. Pro účely této práce čerpal z fotodokumentace archiválií, kterou při vlastním studiu fondu Výboru pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava pořídil Viktor Velek a kterou mu nezištně a ochotně poskytl. Pro ověřování a další výzkumnou činnost bohužel zatím zůstává nejasné číslo kartonu, v němž jsou dokumenty z tohoto fondu uloženy, proto tento údaj schází v citačním zápise daných archivních pramenů. Za projevenou laskavost, bez níž by některé domněnky zůstaly bez přímých důkazů, by autor na tomto místě rád vyjádřil svůj vděk.

⁷ Název spolku se v akademických textech i dobovém diskurzu objevuje ve značně rozkolísané podobě (např. jako Milleniumfilm, Milenium-film nebo Millenium-Film). V této práci volím jednotný formát Millenium-film, jenž byl standardně využíván v interních dokumentech spolku i v jeho korespondenci. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 46, 47 a 125, Dokumenty k činnosti spolku Millenium-film.

a vysvětlit, by nemělo vliv, pokud by celý projekt nakonec zůstal ve fázi nerealizovaného návrhu.

To by bylo možné považovat za logické zdůvodnění, proč se předkládaná práce zaměřuje jen na vývoj. Praktickým zdůvodněním by mohlo být, že nově dostupné archivní materiály během procesu jejího výzkumu a psaní jednoznačně ukázaly, že výrobní a zejména distribuční fáze byly srovnatelně spleťtí a problematické jako fáze vývojová. Rekonstrukce a vysvětlení každé z nich by vyžadovaly podobně detailní revizi doposud tradovaných závěrů a předpokladů, stejně jako srovnatelnou rekonstrukci obecněji společensko-politických, tak konkrétněji filmařských dobových podmínek i mechanismů fungování. Vzhledem k relativní uzavřenosti vývojové fáze se proto ukázalo jako vhodné zaměřit se jen na ni, a to i s ohledem na vhodnost u každé další fáze posunout těžiště výzkumu, reformulovat výzkumné problémy a zvolit odlišné metodologické nástroje.

Vývojová fáze je přitom pozoruhodná i tím, že nám umožňuje ji pečlivě sledovat z perspektivy zmíněného Millenium-filmu, s nímž byli všichni další zapojení aktéři nuceni spolupracovat, vyjednávat nebo vejít do konfliktu. Právě čelní představitelé Millenium-filmu totiž celý projekt *Svatého Václava* iniciovali, pod hlavičkou Millenium-filmu probíhala všechna klíčová stadia jeho vývoje, a právě činnost Millenium-filmu oba výše zmíněné fondy podrobně dokumentují. Poskytují zejména dosud neprobádané detailní zápisy z výborových schůzí nebo valných hromad spolku, stejně jako četnou korespondenci s úřady a dalšími institucemi. Tato disertace s jejich pomocí důkladně rekonstruuje činnost individuálních účastníků všech fází literární přípravy a vysvětluje rozhodnutí, která tito ke svatováclavskému filmu učinili.

Odhalují se tím jak způsoby a důvody navazování i udržování vztahů Millenium-filmu s dalšími zapojenými aktéry, tak i proměnlivé formy vyjednávání o klíčových otázkách a uplatňované argumentace. Skrze takto vedenou rekonstrukci tak hodlá tato práce prokázat, že *Svatý Václav* je už jenom pro svou vývojovou fázi nejenom jedním z nejdiskutovanějších, nýbrž i nejdůležitějších filmů našich kinematografických dějin.

Ve světle nově zpřístupněného archivního svědectví především názorně ukazuje, že oblast vývoje *Svatého Václava* se stala průsečíkem hned několika paralelních tendencí dobové filmařské praxe. Během přípravy svatováclavského filmového projektu je ztělesňovaly tři zásadní figury. V první řadě šlo o Josefa Hronka, zakladatele a jednatele Millenium-filmu, jenž působil jako ministerský rada a osobně se angažoval v chystaných celostátních oslavách svatováclavského milénia v roce 1929. Druhou osobnost představoval zkušený filmový

podnikatel a majitel paláce Lucerna Miloš Havel, jehož společnost AB si v průběhu dvacátých let vybudovala na domácím trhu pevnou pozici v oblasti distribuce a obchodně těžila rovněž z provozu filmového ateliéru na pražských Vinohradech. Poslední významnou tvář byl Jan Reiter, občasný soukromý producent a člen vedení silné domácí výroby a půjčovny Elektafilm.

Jak rozvedou jednotlivé kapitoly, každý z těchto hráčů se svým jednáním snažil přizpůsobit budoucí podobu *Svatého Václava* vlastním představám a předpokladům o funkcích výsledného filmu na trhu. Hronek ve své činnosti zřetelně navazoval na linii ustavenou organizátory svatováclavských slavností, jež měly plnit propagační roli na území Československa i za jeho hranicemi.⁸ Svůj pracovní postup, strategická rozhodnutí nebo komunikaci s dalšími účastníky procesu vývoje proto podřizoval záměru vytvořit *státně-reprezentativní velkofilm*, jenž se organicky začlení do oslav. V těchto souvislostech Hronek adaptoval některé z dlouhodobě udržovaných praktik členů tuzemské filmařské komunity při práci na samostatně realizovaných projektech. Havel se oproti tomu inspiroval zejména místními kreativními a obchodními vzorci, které se začaly naplno prosazovat v druhé polovině dvacátých let u místního obyvatelstva.⁹ V tomto duchu proto pracoval s představou *Svatého Václava* jako *vnitrozemského velkofilmu*, zacíleného na dosažení zisku z domácí distribuce. Reiterova koncepce sice vycházela z podobného smýšlení jako ta Havlova, ale zároveň představovala její výraznou alternativu. Reiter totiž plánoval se *Svatým Václavem* takříkajíc naskočit na vlnu koprodukcí, která na konci dvacátých let tvořila zřetelnou část produkce domácího filmového průmyslu,¹⁰ a vytvořit z něj *exportní velkofilm*.

Hlavní těžiště této práce tvoří průběh a formy vyjednávání mezi těmito třemi odlišnými představami a jejich reprezentanty. Jak bylo naznačeno, ústředním protagonistou následujícího výkladu přitom bude Hronek, k jehož činnosti a rozhodnutím se vztahuje většina klíčových událostí procesu vývoje *Svatého Václava* a jenž se nejvýrazněji zasloužil o finální státně-reprezentativní podobu. Rekonstrukce jeho aktivit se tak na jedné straně stává prostředkem k porozumění dynamice celé literární přípravy a na straně druhé k pochopení roli dalších účastníků, kteří se podíleli na plánování a určování zásadních parametrů svatováclavského filmu. Jak se ukáže, těmito účastníky byla vedle dvojice zástupců filmového průmyslu řada dalších aktérů. Mezi ně patřil Hronkův nejbližší okruh spolupracovníků, jenž byl zformován ve

⁸ PLACÁK, Petr. *Svatováclavské milénium. Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon, 2002, s. 61–63.

⁹ Srov. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 106–112.

¹⁰ Tamtéž, s. 115–121.

výbor Millenium-filmu, scenáristé Josef František Munclinger a Jan Stanislav Kolár, místní historikové, církevní představitelé nebo členové vlády a ministerští úředníci. V rozvětvené síti osob a institucí, která se rozprostírala na pozadí kulturně-politické sféry a filmařské komunity, se Hronek pohyboval a jednal tak, aby dosáhl svých cílů. To zahrnovalo jak vznik dočasných spojení, tak průběžné podstupování střetů a soutěží.

Sledování Hronkových aktivit nám však kromě odhalení doposud neznámých skutečností ve vztahu ke *Svatému Václavovi* poskytuje rovněž množství cenných informací a vodítek k porozumění některým obecnějším problémům. V první řadě předkládaná rekonstrukce dění a individuálních kroků umožňuje přinést nový pohled na tuzemskou tvůrčí činnost v oblasti vývoje. Dosavadní výzkum prozatím v tomto ohledu přinesl primárně dílčí příspěvky, jejichž autoři se věnují praktikám a kariérám individuálních scenáristů nebo partikulárním aspektům literární přípravy v české němé kinematografii.¹¹ Jelikož se při koncipování *Svatého Václava* v souvislostech Hronkova jednání zpřítomňovaly naznačené přetrvávající vzorce tvůrčí praxe, využívá tato disertační práce příležitost a skrze detailní rekonstrukci probíhajících diskuzí o jednom konkrétním filmu tyto vzorce odhaluje, podchycuje jejich fungování a nastiňuje jejich historické trajektorie. Díky tomu pomáhá přispět k vysvětlení obecněji uplatňovaných praktik, typů uvažování a forem plánování nad rámec jednoho konkrétního projektu. Ve výsledku se proto atypická povaha svatováclavského filmu a nevšední okolnosti jeho vývoje překvapivě stávají důležitými prostředky k porozumění běžně realizovaným modelům a typickým rysům kreativity v českém němém filmu.¹²

Nabízená analýza vývoje *Svatého Václava* umožňuje rovněž novým způsobem nahlížet na strategickou i taktickou činnost výkonných složek personálně provázaného oligopolu, jenž se

¹¹ V tomto ohledu jde především o průkopnické práce Jana Trnky a Ivana Klimeše. Srov. TRNKA, Jan. *Dobrý scenárista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 14–67; KLIMEŠ, Ivan. Z počátku scenáristiky v českých zemích. *Iluminace*. 1992, roč. 4, č. 2, s. 57–64; KLIMEŠ, Ivan. Český filmový průmysl a svět literatury 1919–1945. *Iluminace*. 2022, roč. 34, č. 3, s. 165–174.

¹² Při uvažování o kreativitě ve fázi vývoje bude inspirací práce Evy Novrup Redvallové, která ke kreativitě přistupuje v návaznosti na Mihaly Csikszentmihalyiho a Jacoba W. Getzelse jako ke kontinuálně probíhajícímu procesu uměleckého formulování problému, adoptování vhodných pracovních metod a navrhování řešení tohoto problému. Důležité z jejího pohledu pro účely této práce je, že studium kreativity během literární přípravy není omezené pouze na viditelné řešení: hotový produkt. Naopak, sestává ze zkoumání celé soustavy činností, v níž lze rozlišit tři základní stadia, která nám pomáhají pochopit tvůrčí praxi – porozumění problému, generování myšlenek a plánování realizace. Z podobné perspektivy přistupují ke studiu vývoje *Svatého Václava*, jehož povaha a průběh nám poskytují množství důležitých zjištění pro porozumění obecnějším problémům praxe v domácí kinematografii bez ohledu na to, jestli – a v jaké finální podobě – byl výsledný snímek později proveden. Srov. REDVALL, Eva Novrup. Scriptwriting as a creative, collaborative learning process of problem finding and problem solving. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*. 2009, roč. 25, č. 46, s. 34–55; REDVALL, Eva Novrup. A systems view of film-making as a creative practice. *Northern Lights*. 2012, roč. 10, č. 1, s. 57–73.

soustředil kolem postav Miloše Havla (AB) a Josefa Auerbacha (Elektafilm, Moldaviafilm), a jenž ovládal celý český filmový průmysl.¹³ Naši dosavadní představu o fungování obou částí této organizační struktury utvářely primárně práce zaměřené na ekonomické otázky, případně politické aspekty jejich provozu,¹⁴ přičemž hledisko uplatňované kreativity zůstávalo spíše stranou badatelského zájmu.¹⁵ Předložená disertační práce pomáhá v tomto ohledu zaplnovat bílá místa českého filmového dějepisectví, stejně jako konstruovat plastičtější obraz tehdejší praxe významných korporací a jejich představitelů – a to hned dvěma způsoby. Na jedné straně prostřednictvím Havlových a Reiterových vyjádření ke *Svatému Václavovi* poukazuje na dříve opomíjené kreativní vrstvy obchodně zaměřeného uvažování domácích producentů. Na straně druhé odkrývá mezi oběma byznysovými skupinami vzájemné paralely v pracovních mechanismech a firemních hierarchiích. Dohromady tak reviduje všeobecně přijímanou charakteristiku podnikatelských osobností coby pragmatických obchodníků bez zájmu o tvůrčí otázky vývoje a produkce. Souběžně s tím výrazně prohlubuje naše povědomí o fungování klíčových hráčů na našem trhu ve vztahu k individuálním projektům i dlouhodobému plánování.

Přínos této disertační práce spočívá rovněž v prohloubení našeho vědění o poměru státního aparátu ke kinematografii a o kulturní politice meziválečného Československa.¹⁶ Vývoj *Svatého Václava* se totiž významně překrývá s probíhající diskuzí o novém kinozákonu a ochranných

¹³ SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, s. 36.

¹⁴ Srov. HORNÍČEK, Jiří. *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha, 2000. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Ivan Klimeš; HANDL, Zbyněk. *Filmová akciová společnost AB ve dvacátých letech*. In: Ivan Klimeš (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav, 1992, s. 49–67; VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik; WANATOWICZOVÁ, Krystyna. *Miloš Havel. Český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2013.

¹⁵ Ojedinělou výjimkou je v tomto ohledu diplomová práce Kataríny Kunkelové, která se zaměřuje na problematiku tvůrčího vztahu mezi Elektafilmem a Vlastou Burianem na začátku třicátých let. KUNKELOVÁ, Katarína. *Výzva menom Vlasta Burian: Problémy kolektivnej poetiky v období nástupu zvuku (1930–1932)*. Brno, 2022. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Radomír D. Kokeš.

¹⁶ V těchto souvislostech chápu obecně kulturní politiku v návaznosti na uvažování Davea O'Briena jako soustavu politických kroků, jimiž instituce veřejné správy zasahují do kulturního života v daném státu za účelem naplnění řady sociálně-politických cílů. Ve vztahu k situaci v meziválečném Československu lze přitom konkrétněji hovořit o různě uskutečňovaných formách umělecké a kulturní *excelence*. Jejím účelem je podle O'Briena financování a ochrana elitních oborů (což lze ale vztáhnout i ke konkrétním tvůrcům nebo hnutím), které kvůli svým zjevným hodnotám disponují statusem vysoké kultury a které se podílejí na zušlechťování společnosti. Kroky a rozhodnutí československých vlád nebo významných veřejných organizací přitom po odtržení od Rakouska-Uherska nezřídka posouvaly vnímání excelence a potenciálu sociálního zušlechťování na našem území k národnostní a státotvorné povaze daného díla. To ostatně ukáže v detailní podobě kapitola zaměřená na období otevřeného boje mezi Hronkem a Havlem, v jehož centru stála soutěž o přímou finanční podporu vlády i nepřímé formy pomoci od institucí veřejného života. Srov. O'BRIEN, Dave. *Kulturní politika. Management, hodnota a modernita v kreativních průmyslech*. Brno – Praha: Barrister & Principal – Institut umění – Divadelní ústav, 2015, s. 64–80.

opatření na podporu kinematografie.¹⁷ Současně přitom probíhal v době, kdy politické kroky v „podpoře literatury a umění, sledující jednak podporování nových snah, jednak navazujících ve všech směrech na osvědčené formy dosavadního národního umění“¹⁸ zhusta mířily na ty aspekty kulturní sféry, které se podílely na budování státu a/nebo se těšily přízni jeho vedoucích figur. Vládní představitelé tak oficiálně činili formou udílení státních cen, záští a protektorátů nebo přímou finanční podporou vybraných událostí veřejného kulturního života.¹⁹ Skrze rekonstrukci soutěže mezi Hronkem a Havlem, kteří soupeřili o tento způsob podpory ve formě milionové státní zápůjčky na výrobu svatováclavského filmu, tato monografická práce významně prohlubuje i naše chápání rozhodovacích procesů při schvalování a přidělování pomoci kulturním podnikům. Na příkladu jednoho konkrétního projektu nabídne vhled do mechanismů vyjednávání, principů lobbistické činnosti a způsobů naplňování vládních záměrů. Odhalí typy argumentace žadatelů i poskytovatele a objasní role zainteresovaných účastníků při zákulisním jednání i jejich vzájemných vztahů na oficiální i neformální úrovni. Ve výsledku tak přispěje k porozumění obecnějším otázkám kulturních priorit a uvažování o filmu napříč jednotlivými sektory a strukturami domácí politicko-úřední sféry.

Stěžejním metodologickým východiskem, z něžž tato disertace s ohledem na výše načrtnuté pole problémů čerpá, je pojetí scenáristické poetiky Iana W. Macdonalda.²⁰ Jak podrobně

¹⁷ Srov. KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 151–163.

¹⁸ Tento obecný záměr v oblasti kulturní politiky deklaroval na konci roku 1925 Antonín Švehla jakožto předseda své druhé vlády, čímž otevřeně navazoval na politiku svého předchozího kabinetu v letech 1922–1925. Vzhledem k tomu, že programová prohlášení třetí Švehlovy vlády o rok později a vlády Františka Udržala na začátku roku 1929 tento cíl nijak nerozporovala, předpokládám kontinuitu vládního postoje k této otázce. Srov. ŠVEHLA, Antonín. Programové prohlášení vlády, 18. 12. 1925. *Vláda ČR*. [Cit. 20. 11. 2023]. Dostupné z: <https://www.vlada.cz/assets/clenove-vlady/historie-minulych-vlad/prehled-vlad-cr/1918-1938-csr/antonin-svehla-2/ppv-1925-1926-svehla2.pdf>; ŠVEHLA, Antonín. Programové prohlášení vlády, 14. 10. 1926. *Vláda ČR*. [Cit. 20. 11. 2023]. Dostupné z: <https://www.vlada.cz/assets/clenove-vlady/historie-minulych-vlad/prehled-vlad-cr/1918-1938-csr/antonin-svehla-3/ppv-1926-1929-svehla3.pdf>; UDRŽAL, František. Programové prohlášení vlády, 14. 2. 1929. *Vláda ČR*. [Cit. 20. 11. 2023]. Dostupné z: <https://www.vlada.cz/assets/clenove-vlady/historie-minulych-vlad/prehled-vlad-cr/1918-1938-csr/frantisek-udrzal-1/ppv-1929-udrzal1.pdf>.

¹⁹ Častými laureáty státních cen za umělecké výkony v oblasti literatury z rozhodnutí ministerských komisí byli tzv. pragmatici, blízcí svými postoji vedení státu (např. Karel Čapek), nebo národnostně orientovaní autoři (Rudolf Medek či Viktor Dyk). Za významné podpory státu se rovněž v roce 1928 uskutečnila Výstava soudobé kultury v Brně, jejímž oficiálním cílem byla oslava kulturních, technických, ekonomických nebo sociálních výdobytků za desetiletou existenci samostatného Československa. V neposlední řadě získali obrovskou dotaci i organizátoři celostátních oslav Svatováclavského milénia o rok později. Srov. KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918–1938). Díl třetí: O přežití a o život (1936–1938)*. Praha: Libri, 2003, s. 284–286 a 360–364; FILIPOVÁ, Marta. Výstava jako symbol národa a státu. Výstava soudobé kultury v Československu, 1928. In: Ondřej Jakubec a Radka Miltová (eds.). *Umění a politika. Sborník 4. sjezdu historiků umění, Brno, 13.–14. září 2012*. Brno: Barrister & Principal – Uměleckohistorická společnost – Masarykova univerzita, 2013, s. 249–260; PLACÁK, Petr. *Svatováclavské 13. létní. Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon, 2002.

²⁰ V syntetické podobě předkládá Macdonald svůj model uvažování o scenáristice a vývoji v knize *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, dílčí aspekty jeho přístupu lze nalézt i v časopiseckých studiích. Srov. MACDONALD, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013;

vysvětlí třetí kapitola, Macdonaldovo uvažování nabízí řadu výhod pro rekonstrukci vývoje jako tvůrčího procesu a objasňování rolí jeho jednotlivých účastníků. Prostřednictvím svého klíčového konceptu *audiovizuální představy* Macdonald umožňuje přesouvat naši badatelskou pozornost i k jiným typům historických materiálů, než jsou písemné dokumenty typu námětu nebo scénáře. V kombinaci s odmítnutím lineární povahy tvůrčího procesu nabízí Macdonaldova perspektiva komplexnější pohled na podobu připravované látky v různých okamžicích, a ve výsledku tak napomáhá lépe uchopovat její proměnlivý a komplikovaný charakter. Další výhody nejen v případě *Svatého Václava* nabízí i druhý jeho klíčový termín, a sice *pracovní skupina audiovizuální představy*, jenž rozšiřuje naše vnímání tvůrčích pracovníků a vyzývá nás k zahrnutí širšího okruhu aktérů (do) konkrétního kreativního procesu.

Obě tyto roviny budou zcela zásadní pro rekonstrukci svatováclavského filmového projektu, k čemuž napomůžou i doplňkové nástroje z produkčních nebo poetologicky zaměřených studií. Koncepty Helen Blairové, Johna T. Caldwell, Candace Jonesové nebo Radomíra D. Kokeše pomůžou zpřesňovat dílčí závěry provedeného výzkumu ve vztahu k lokálním produkčním podmínkám, typům (ne)formální spolupráce nebo průmyslovým konvencím. V souvislostech konkrétního vývoje *Svatého Václava* metodologicky zaměřená třetí kapitola představí důležité rámce, jež tento proces obklopovaly. Nastíní, jakým způsobem se promítaly do formování centrální audiovizuální představy tohoto filmu a pracovních mechanismů či kolektivních hierarchií uvnitř vymezené pracovní skupiny audiovizuální představy. Jak uvidíme, v ní se kromě scenáristů, spolkových funkcionářů a filmových podnikatelů významně angažovali také akademici nebo úředníci. Macdonaldova východiska ostatně představují základ i pro kontextovou druhou kapitolu, která nabídne pracovní kategorizaci čtyř modelů vývoje v domácí kinematografii dvacátých let, diferencovanou podle způsobů koncipování audiovizuálních představ a jejich předpokládaných funkcí na trhu.

Výzkumná část práce se následně skládá ze tří kapitol, které dokumentují hlavní stadia činnosti Hronka a jeho Millenium-filmu. Jsou odvozeny primárně od jednotlivých fází formování svatováclavské audiovizuální představy, rekonfigurací pracovní skupiny audiovizuální představy (vztahy Millenium-filmu s dalšími aktéry) a událostí, jež jsou spojeny s prosazováním *Svatého Václava* jako státně-reprezentativního velko filmu. První z nich se zabývá vznikem projektu, ustavením Millenium-filmu coby jádra pracovní skupiny

MACDONALD, Ian W. 'So it's not surprising I'm neurotic' The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting*. 2010, roč. 1, č. 1, s. 45–58; MACDONALD, Ian W. Disentangling the Screen Idea. *Journal of Media Practice*. 2004, roč. 5, č. 2, s. 89–99.

audiovizuální představy a procesem *artikulace* ústřední audiovizuální představy. Tento výklad doplňuje o okolnosti vstupu Miloše Havla do projektu a způsoby, jakými se Hronek vypořádával s Havlovými náměty, vznášenými v duchu přípravy vnitrozemského velko filmu pro místní publikum. Druhá výzkumná kapitola se zaměřuje na období, v němž Hronek se svými spojenci *soutěžil* s Havlem a jeho podporovateli o finanční podporu od československé vlády. Rozebírá přitom zejména typy argumentace a přesvědčovacích taktik, které se ukázaly být klíčovou součástí svatováclavského projektu. Závěrečná, třetí, výzkumná kapitola se soustřeďuje na Hronkovo jednání s Janem Reiterem o možné koprodukcí mezi Millenium-filmem, Elektafilmem a anglickou společností Astra National Production Ltd. V centru její pozornosti přitom stojí zejména důvody krachu probírané spolupráce na exportním velko filmu a motivace Hronkových kroků, jimiž během vyjednávání *zakonzervoval* vyvíjenou audiovizuální představu vůči jakýmkoliv nežádoucím úpravám před začátkem výroby.

Závěry, jež vyplynou z detailní rekonstrukce všech tří fází, pak demonstrují, že analýza vývoje *Svatého Václava* představuje zásadní příspěvek k porozumění transformativnímu období českého filmového průmyslu, a to bez ohledu na osudy filmu v dalších fázích jeho životního cyklu. Zároveň obohacuje dosavadní výsledky výzkumu o nová vysvětlení jak dlouhodobých vzorců a praktik tuzemské filmařské komunity, tak rámců uvažování o konkrétních filmech a plánování individuálních projektů.

2. Dvacátá léta: přehled tendencí a vzorců v oblasti vývoje

Svatý Václav se právem jeví jako diskontinuální projekt kvůli velikosti svého rozpočtu, množství a typu participujících aktérů či celkové délce tvůrčího procesu. Navzdory této výlučné pozici se nicméně do jeho literární přípravy a plánování promítaly dlouhodobější praktické kontinuity, jež můžeme chápat jako spojené s vývojem filmů v české kinematografii.

Mimořádná povaha *Svatého Václava* jako vysokorozpočtového a státně-reprezentativního filmu totiž zesilovala otázku, jíž čelili představitelé domácí filmové branže po celá dvacátá léta: jak v limitovaných (ekonomických, technických, personálních) podmínkách koncipovat, naplánovat a financovat celovečerní hrané filmy? Od nástupu nové filmařské generace, který se časově částečně překrývá se vznikem československého státu a z nějž pramenil kromě jiného významný posun v uplatňovaných kreativních volbách a uměleckých rozhodnutích,²¹ totiž charakterizovaly tuzemské produkční prostředí zejména kapitálová nejistota a ekonomicko-institucionální nestabilita.²²

Domácí filmaři proto v tomto období průběžně hledali cesty, jaké typy filmů vyvíjet a jak na jejich realizaci získat prostředky alespoň v bezpodmínečně nezbytné výši. Analýzou tehdejší praxe jsem zjistil, že během testování různých variant kreativní spolupráce filmaři rozvinuli čtyři základní typy přístupů, které přispěly k udržení soustavné tuzemské produkce.

Účelem této kapitoly je představení těchto čtyř typů a nastíněný jejich dílčích logik coby souborů sdílených a systematicky uplatňovaných voleb, které na úrovni vývoje spoluutvářely poetiku české kinematografie, kterou můžeme označit jako regionální. Moje chápání přívlastku regionální navazuje na uvažování Radomíra D. Kokeše a jím zformulovaný přístup k výzkumu regionálních kinematografií.²³ Klíčovým aspektem jeho návrhu je odmítavé stanovisko vůči shora vedené aplikaci kategorií a nástrojů odvozených od poznání jiného typu materiálu, jakými

²¹ Srov. KOKEŠ, Radomír D. Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911–1915): formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce. *Theatralia*. 2014, roč. 17, č. 1, s. 330–352.

²² VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 7.

²³ KOKEŠ, Radomír D. Česká kinematografie jako regionální poetika. *Illuminace*. 2020, roč. 32, č. 3, s. 5–40. Dílčí výsledky svého poetologicky založeného výzkumu estetických dějin české němé kinematografie Kokeš představil ve studiích týkajících se otázek filmového prostoru, herectví nebo procesu adaptace. KOKEŠ, Radomír D. Kinematografický výskyt Josefa Švejka aneb Osudy románových taktik ve třech adaptacích s jednou britskou zacházkou. In: František A. Podhajský (ed.). *Fikce Jaroslava Haška*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2016, s. 273–293; KOKEŠ, Radomír D. Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911–1915): formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce. *Theatralia*. 2014, roč. 17, č. 1, s. 330–352; KOKEŠ, Radomír D. Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu. *Illuminace*. 2018, roč. 30, č. 2, s. 31–57.

jsou například *tableau* estetika nebo hollywoodské vypravěčské a stylistické normy. Takto koncipovaný výzkum totiž může dostat do popředí především filmy a tvůrce vyjednávající s vnějšími konvencemi a tvořící v rámci domácí kinematografie spíše odchylku a odtlačit do pozadí tituly a trendy vycházející z praktik typických pro tuzemskou tvůrčí sféru. A proto Kokešova poetika regionální kinematografie operuje s důkladnou analýzou co nejširšího výzkumného vzorku zdola nahoru. Tímto způsobem vedený rozbor přispívá k vysledování a adekvátnímu vysvětlení vlastních trajektorií a historie uplatňovaných postupů, jež následují alternativní logiku oproti zahraničním kinematografiím a navazují na rozmanité typy domácích tvůrčích tradic.²⁴

Přestože se Kokeš zaměřuje primárně na analýzu výsledných filmových děl, domnívám se, že jeho badatelské předpoklady zůstávají platnými i při výzkumu procesu vývoje. Proto nepřistupuji primárně k hledání podobností v zahraničně rozvíjených modelech a určování jejich českých paralel a ekvivalentů. Ve snaze jak o co nejcitlivější rekonstrukci uvažování o vývoji filmů a plánování jednotlivých projektů, tak o podchycení a vysvětlení dlouhodobějších tuzemských praktik ve vztahu ke koncipování filmů proto rovněž postupuji zdola nahoru. Hledám tudíž vlastní vzorce praxe, přičemž zohledňuji rozmanité umělecké tradice, z nichž čeští filmaři čerpali, spektrum individuálních i kolektivních zájmů, předpokládané funkce vyvíjených titulů či jejich zamýšlené pozice na trhu a typy vztahů mezi zainteresovanými aktéry.

Rozpoznané přístupy, které pojmenovávám jako *solitérský*, *zakázkový*, *podnikatelský vnitrozemský* a *podnikatelský exportní*, a jimž se budou detailněji věnovat následující pasáže, zpřehledňují základní typy vyvíjených projektů, modely organizace práce a způsoby financování v českém prostředí. V souvislostech průmyslových podmínek tak načrtávají ekosystém, v jehož rámci reprezentovaly sdílené tendence napříč filmařskou komunitou a které se v různé intenzitě promítaly napříč dvacátými léty do skladby domácí produkce. Na takto vymezeném pozadí poté bude možné konceptualizovat vývoj jednoho konkrétního projektu a vysvětlovat rozhodnutí i volby postav sdružených kolem něj: filmu *Svatý Václav*. Jinými slovy, nabízený přehled nám umožní sejít na nižší úroveň a vztahovat dílčí kroky a postupy volené při jeho vzniku k typům obecnějších praktik. Nesmírně komplexní a komplikovaný proces, jakým vývoj svatováclavského filmu mezi lety 1926–1929 byl, díky tomu budeme s to uchopit i objasnit nejen sám o sobě, ale i v širších historických souvislostech. Půjde na jedné

²⁴ KOKEŠ, Radomír D. Česká kinematografie jako regionální poetika. *Iluminace*. 2020, roč. 32, č. 3, s. 13–14 a 22–24.

straně o dílčí situace, v nichž o podobě a směřování filmu spolu průběžně vyjednávali iniciátoři projektu bez filmařského profesního zázemí se zkušenými obchodníky v kinematografickém oboru, zástupci akademické sféry nebo představiteli státního aparátu. Na druhé straně bude třeba rekonstruovat i rámcovou logiku plánování projektu. V obou případech bude možné tyto stavy pochopit nikoli jako jednorázový exces, nýbrž jako alternativy konvenčních modelů, případně inspirace zavedenými a osvědčenými praktikami. Samotná analýza vývoje *Svatého Václava* se nicméně v opačném směru stane prostředkem k porozumění specifickým tvůrčím volbám, vycházejícím z obecnějších mechanismů či tendencí – a tak přispěje k jejich zkonkrétnění a zpřesnění.

2.1. Situace ve dvacátých letech a základní typy vývoje

Jak již bylo řečeno, čeští filmaři působili ve značně nestabilním a výrazně podfinancovaném prostředí. Z hlediska ekonomických podmínek a výrobního fungování kinematografického oboru rozlišuje Michal Večeřa dvě základní etapy, jejichž charakter se nezanedbatelně promítal do povahy scenáristických procesů, projektových příprav i dlouhodobějšího plánování. První období vymezuje roky 1915–1923, během nichž se filmový průmysl v českých zemích etabloval na domácím kulturním poli a jeho výroba fikčních snímků živelně narůstala. Překotný rozvoj v oblasti hraného filmu, s nímž korespondovalo i prodlužování metráže vyráběných titulů, se v těchto letech projevoval zejména vysokým stupněm decentralizace a slabou koordinovaností jakožto příznaky absence funkčně organizovaného produkčního systému.²⁵

Jeho zřetelnějších vnějších kontur i vnitřních struktur nabrala tuzemská industrie ve druhé fázi, již Večeřa rozpoznává mezi lety 1924–1930. V jejím rámci se podařilo několika filmovým společnostem zkonsolidovat svou výrobní činnost a profilovat se na trhu prostřednictvím vlastního produktového portfolia, čímž se zajišťování produkční kontinuity dílem přesunula z roviny personálních vazeb na firemní úroveň. Přestože souběžně s procesem stabilizace produkčního systému došlo k citelnému navýšení průměrného rozpočtu na výrobu jednoho titulu, měli filmaři k dispozici prostředky stále jen na zlomek nákladů oproti svým zahraničním protějškům.²⁶ Průmyslové podmínky filmové branže tedy od druhé půlky desátých let fungovaly jako značná tvůrčí omezení, jimž se scenáristé společně s dalšími aktéry zodpovědnými za přípravu museli přizpůsobovat a podřizovat jim řadu svých tvůrčích voleb.

²⁵ Srov. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczezanik, s. 54–62 a 72–73.

²⁶ Tamtéž, s. 89–98 a 112–115.

V načrtnutých ekonomických souvislostech, které přispívaly mj. k výrazné prekarizaci filmařské praxe a náchylnosti jednotlivých projektů i individuálních kariér vůči vnějším vlivům a osobním či pracovním rizikům, lze vyzorovat dva hlavní trendy týkající se uplatňovaných přístupů k vyhledávaným nebo iniciovaným látkám, kreativnímu procesu jejich vývoje a dalším aspektům plánování. První z nich nazývám pracovní jako linii projektového řízení tuzemské výroby, jelikož primárním zájmem jejích zástupců bylo docílení toho, aby zrealizovali projekt a dosáhli uvedení výsledného díla na trh.²⁷ V rámci této linie pak operovaly dva dílčí typy jednotlivců nebo skupin, které zpravidla chápaly dokončený produkt jako prostředek naplnění jejich zájmů či ambicí. Na jedné straně takto fungovali uvnitř filmařské komunity solitéři, kteří po vlastní ose vyvíjeli leckdy ambiciózní tituly. Na straně druhé tímto způsobem vstupovali do filmového průmyslu vnější zadavatelé, kteří externě iniciovali vlastní náměty a formou zakázek zaměstnávali filmaře jako námezdní sílu. Ke značně opozitní tendenci se přikláněla linie podnikatelského řízení. V jejím případě realizátoři koncipovali své filmy primárně jako prostředek zisku, jehož plánovali docílit osvědčeným výběrem látek, opakováním úspěšných typů projektů, rozvíjením obecně zavedených cyklů nebo vlastního produkčního katalogu. Uvnitř tohoto proudu lze pak rozlišit činnost zaměřující se na produkty vnitrozemské, jejichž aspekty oslovovaly domácí publikum, a obdobně postavené aktivity usilující o vytvoření výrobku exportního, jenž byl určen pro mezinárodní distribuci.²⁸

Navržené dělení přístupů v českém prostředí má primárně pracovní povahu, přičemž si nedělá nároky na definitivnost a bude potřeba provést další výzkum k jeho následnému zpřesnění. Představené kategorie lze tudíž vnímat spíše jako volnější vzorce tehdejší praxe, které byly

²⁷ Při uvažování o projektovém řízení se inspiroji hospodářskými učebnicemi, podle nichž projektová organizace práce spočívá v utváření dočasných kolektivů řízených manažerem konkrétního projektu. Těžištěm spolupráce takto zformovaného týmu je zpravidla jeden hlavní úkol, jehož splnění se podřizují veškeré kroky a zdroje a po jehož dokončení se skupina rozpadne. V krátkodobém horizontu dosahuje projektově řízená organizace vysoké úspěšnosti při realizovatelnosti, která vyplývá z přizpůsobování harmonogramu, dílčích činností a rozhodování jednoznačnému cíli, jímž je dokončení úkolu. V dlouhodobější perspektivě ji však oproti výrobě uskutečňované podnikové organizační struktury charakterizuje nižší míra efektivnosti a vyšší náklady i proto, že se koncentrace podnikového vedení u (hmotných i lidských) zdrojů a dalších součástí výroby nedělí mezi jednotlivé firemní složky, nýbrž mezi paralelně vedené projekty. Srov. VYSUŠIL, Jiří. *Základy managementu*. Praha: HZ, 1996, s. 35–36; WÖHE, Günter. *Úvod do podnikového hospodářství*. Praha: C. H. Beck, 1995, s. 89–90.

Za nezištnou pomoc a terminologické nasměrování v této záležitosti bych rád poděkoval Michalu Večeřovi.

²⁸ Označení vnitrozemského a exportního filmu si vypůjčuji od Quida E. Kujala, jenž ve svém článku z roku 1926 komentuje úspěch domácí produkce u dvou souběžně uvedených a zároveň kontrastně pojatých titulů. Příznačně pro účely této práce jde o první epochu Antonovy adaptace nejpopulárnějšího románu Ignáta Herrmanna *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (1926) a – podle Kujala – lokální prostředí překračující *Velbloud uchem jehly* (1926) Karla Lamače. V témže čísle *Českého filmového zpravodaje* navíc podtrhuje exportní potenciál Lamačova titulu zpráva o jeho prodeji do Rakouska, Maďarska, Jugoslávie, Rumunska, pobaltí, Polska, Německa a Švýcarska ještě před uspořádáním pražské premiéry, čehož měla výroba Bratří Deglové docílit poprvé v českém filmu. Srov. KUJAL, Quido E. Dva velké úspěchy české filmové výroby. Na rozhraní vnitrozemského a exportního filmu. *Český filmový zpravodaj*. 13. listopadu 1926, roč. 6, č. 44, s. 2–4; Anon. „Velbloud uchem jehly“ v cizině. *Český filmový zpravodaj*. 13. listopadu 1926, roč. 6, č. 44, s. 4.

vzájemně propustné. V rámci jednotlivých projektů se navíc filmaři mohli uchýlovat ke kombinaci dvou a více přístupů, případně mezi nimi v různé intenzitě oscilovat v dílčích etapách přípravy. Přesto výchozí klasifikaci chápu jako užitečnou výchozí pomůcku, která ve vztahu k vývoji domácích filmů směřuje naši pozornost k souvislostem předpokládaných funkcí výsledků tvůrčího snažení, zamýšlených rolí finálního produktu na trhu a jim podřízených rámcových řešení i dílčích voleb, ustavených a rozvíjených aspektů či parametrů daných snímků včetně priorit zainteresovaných účastníků. Orientačně tudíž rozlišuje základní charakteristiku tuzemských filmových projektů i jejich tvůrců v konkrétní situaci a podmínkách lokálních výrobních poměrů. Jak uvidíme později, profilace jednotlivých účastníků a jejich přístupů poslouží jako dílčí nástroj pro citlivou rekonstrukci vývoje *Svatého Václava* a porozumění partikulárním posunům v jeho přípravě, typům probíhajících diskuzí, pozadí ideových třenic nebo úloze vznášených návrhů a komentářů. Zároveň nastiňuje hrubý soubor dostupných možností, které se ukázaly jako schůdné cesty a byly v období práce na *Svatém Václavovi* pro zavedené členy filmového odvětví i nově přichozím aktérům k dispozici.

2.2. Solitérský typ vývoje

Jelikož typickou profesní situací českých filmařů byla práce na volné noze a smluvně vázané zaměstnání v konkrétní společnosti představovalo v jejich pracovním životě spíše vzácnost,²⁹ tvořily nezanedbatelnou součást každodenní praxe tvůrců zodpovědných za literární přípravu aktivity spojené s iniciativou vlastních (nezřídka původních) námětů a zajištěním jejich

²⁹ U pracovníků angažujících se ve vývoji filmů máme k dispozici pouze kusé informace o stálých pracovních pozicích ve výrobních společnostech. Svědectví Václava Binovce, majitele a ústřední kreativní síly firmy Weteb, uvádí stálé zaměstnání Karla M. Klose v pozici dramaturga zodpovědného v této společnosti za kontinuální vyhledávání vhodných látek ke zfilmování a jejich přípravu pro firemní účely. Stablní zaměstnání firemního dramaturga souvisí i s Binovcovým přístupem k vývoji jednotlivých titulů v rámci dlouhodobějšího horizontu a v souladu s firemním portfoliem, o němž bude řeč později. Ve vztahu k Wetebu spekuluje Jan Trnka rovněž o možném zaměstnaneckém poměru Václava A. Jarola, autora jedné z mála dobových scenáristických příruček, také v pozici dramaturga. Kromě toho Trnka zmiňuje smlouvu Václava Wassermana s Elekta-Journalem na sedmiměsíční tvůrčí spolupráci s fixním měsíčním platem 1500,- korun a prémie ve výši 2500,- korun za každý dokončený a firmě dodaný scénář. Zároveň se letmo dotýká rovněž dramaturgického angažmá Martina Friče u výroby Bratři Deglové. BINOVEC, Václav: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedl Zdeněk Štábla (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno]; TRNKA, Jan. *Dobry scenarista Josef Neuberger. Procesy psani a vyvoje scenare v ceske kinematografii 1919–1965*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 22 a 55–56.

Konvenčním typem smluvního vztahu mezi výrobci a scenáristy nebo režiséry byla jinak smlouva o dílo za pevně daný honorář, o níž hovořil Jan S. Kolár v souvislostech své spolupráce s AB. S Kolárovou výpovědí koresponduje dobové vyjádření Karla Lamače o preferenci nákupu hotového scénáře ze strany výroben. KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedl Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 44; LAMÁČ, Karel. *Jak se píše filmové libreto. Snůška nejdůležitějších základních pojmů s praktickými příklady*. Praha: [vlastním nákladem], 1923, s. 22.

realizace. Zejména v období do roku 1924 přitom existovala jen slabá poptávka z firemní oblasti po nových scénářích,³⁰ proto filmaři museli zpravidla sami aktivně oslovovat domácí výrobny, případně vyhledávat potenciální financiéry a oborovou hantýrkou je „dávat do hrnce“.³¹ Vzhledem k těmto okolnostem nabývala jejich činnost značně soliterní a projektově založené povahy, při níž stál v centru kreativního snažení vždy jeden konkrétní projekt. Od něj prvotní iniciátoři zpravidla nepřecházeli k práci na nové látce, jelikož i realizace se stříhem nezřídka stály na jejich fyzické přítomnosti a osobním zaujetí pro věc. Ačkoliv se individuální motivace mezi filmaři napříč snímky lišily, sdíleným znakem byla pozice tvůrce, který fungoval jako katalyzátor chystaného filmu a hlavní hybná síla usilující o jeho dokončení. Jelikož původními nápady na nové tituly filmařská komunita, sdružující se především v prostředí kavárny Rokoko, překypovala,³² klíčovou součástí práce iniciátora-solitéra bylo souběžně s přípravou vlastního textu i zabezpečení finančních prostředků, technického vybavení i personálního obsazení. Praxe v této linii tudíž přesahovala rámec čistě kreativní činnosti, když pro tvůrce znamenala zmnožení zastávaných funkcí a rozšiřování organizační zodpovědnosti.

Rozšířenými postupy, k nimž se tento typ filmařů leckdy uchýloval, bylo zahájení kapitálově nezajištěné produkce na vlastní pěst, výroba filmů na dluh a inkasování záloh na uvedení budoucího titulu. Ačkoliv tento velmi nejistý model pravděpodobně nepředstavoval preferovanou variantu fungování profesního života, v nastíněném nestabilním prostředí bylo riskantní rozhodnutí roztočit film bez řádných prostředků pro tvůrce jedním z nejslibnějších způsobů a nezřídka nezbytnou podmínkou, jak své snímky vůbec realizovat, případně jak zahájením výroby zvýšit šanci na dodatečnou investici.³³ Standardní provozní praktikou byl

³⁰ Kapitálově odolnější společnosti, jejichž činnost nabyla stabilnější povahy a dokázala si udržet kontinuitu, se soustředily hlavně na oblast distribuce a výrobu pojímaly hlavně jako doplňkovou aktivitu. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 112–115; SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, s. 59.

³¹ Srov. WASSERMAN, Václav. *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis, 1958, s. 92; SMRŽ, Karel. *Jak se kdysi dělal film*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947, s. 50 a 95.

³² Srov. KOLÁR, Jan S. *Clona se otvírá...: Románová freska o začátcích čs. filmu*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav [nepublikovaný rukopis je uložen v Knihovně Národního filmového archivu], 1968, s. 55; WASSERMAN, Václav. *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis, 1958, s. 91–94.

³³ S touto domněnkou koresponduje dílčí pasáž z líčení výrobních podmínek, aspektů filmařské práce od prvotního nápadu až po uvedení v kinech a znaků produkční kultury v období němého filmu ze strany Karla Smrže. Při odhlédnutí od anekdotické povahy Smržova textu podává jeho svědectví několik cenných vodítek k porozumění tehdejší praxi a problematizuje některé dosavadní interpretace ve vztahu k pozici českého filmu na domácím trhu nebo jeho výdělečnosti. V souvislostech roztáčení snímků s nepokrytými rozpočty Smrž zmiňuje, že tvůrci využívali okamžik roztočení (leckdy pouze hypotetických) filmů bez dostatečného finančního zázemí jako příležitost, která na své projekty upozornit notickou v oborovém tisku a jejím prostřednictvím posléze působit na

dočasný odklad platby u pražských ateliérů za jejich využití,³⁴ nikterak výjimečným jevem nebylo ani zpětné vyplácení honorářů hercům a dalším tvůrčím pracovníkům.³⁵

Výchozí kapitál tak patrně musel především pokrýt náklady na nákup filmové suroviny a pořízení jiných nezbytných materiálních potřeb, zaplacení služeb a pracovní síly filmaři nejednou řešili až z tržeb v kinech. Zbývající část nepokrytých nákladů rovněž řešila výplata určité částky tzv. na pokladnu ze strany premiérového kina při smlouzení termínu premiéry rozpracovaného titulu.³⁶ Tyto kroky a jejich případná kombinace přispěly k vytvoření formy překlenovacího financování, při němž byla realizace vysoce náchylná vůči jakýmkoliv vnějším faktorům a nečekaným problémům prodávajícím natáčení. Zároveň ale tento rizikový a živelný přístup k (nejenom) finančnímu plánování umožnil domácím tvůrčím pracovníkům realizovat postupně samostatné projekty, a přispět tak k ustavení a udržování kontinuální hrané produkce.

Dostupná svědectví vykreslují jako typického představitele tohoto dobrodružného modelu přípravy a výroby ve dvacátých letech Karla Lamače, kolem jehož přístupu k produkci kolují primárně anekdotické vzpomínky o zastavování matčiných šperků či společné vaření z domácích zásob s Theodorem Pištěkem a Anny Ondrákovou pro lidi na place.³⁷ Podle Kolárových vzpomínek zvládl Lamač vyrobit *Bílý ráj*, přestože disponoval rozpočtem kolem pouhých 35 tisíc korun, díky tomu, že jeho tvůrčí kolektiv pracoval bez honoráře. Zároveň však údajně nezůstával svým spolupracovníkům dlužen a svým závazkům dostával, i třeba po letech, z vlastních honorářů za režii či zisku, jež mu přinesly pozdější úspěšné filmy.³⁸ Lamačův svérázný přístup k financím, výmluvně ilustrovaný dopisem matce v červnu 1939 o výhře 3000

potenciální investory. SMRŽ, Karel. *Jak se kdysi dělal film*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947, s. 65–66.

³⁴ VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 112–115; SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, s. 43–44.

³⁵ KOLÁR, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 27.

³⁶ Podle Kolárovy výpovědi lze usuzovat, že šlo zpravidla o nižší jednotky tisíc korun. KOLÁR, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 46.

³⁷ PIŠTĚK, Theodor. Z filmové kuchyně před 35 léty. In: Václav Wasserman (ed.). *Karel Lamač: filmový režisér, herec a technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 48–49; RITTERSHAIN, Vilém. U jednoho stolu. Tamtéž, s. 49–50; KOLÁR, Jan S. Karel Lamač. Tamtéž, s. 6.

³⁸ KOLÁR, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 27.

franků při hře rulety v Nice a následné prohře téměř totožné částky,³⁹ poté možná přispěl – společně s dlouhodobě udržovanými neformálními vztahy – k jeho pozdější určité benevolenci u ostatních tuzemských filmařů vůči placení za pronájem jeho ateliéru na Kavalírce.⁴⁰

Bezpečnější variantu pro tvůrce usilující o dotáhnutí osobní iniciativy a uvedení finálního produktu na trh představovala spolupráce s financieřem, který následně převzal zodpovědnost za úhradu gáží, suroviny, nájmu v ateliéru nebo třeba diety při exteriérovém natáčení. V kontrastu s povinnostmi spojenými s finančně-organizačními otázkami projektu a vyrovnáváním výrobních závazků se financieři jen zřídka podíleli na kreativních složkách, jejichž naplánování i následnou realizaci typicky ponechávali v rukách iniciátorů. Podle svědectví Karla Smrže se jednalo mj. o důsledek přesvědčovacích praktik filmařské branže, které zahrnovaly záměrné podhodnocování nákladů a umělé snižování finančních požadavků na honorář. Zájem o účast na výrobě přichystaného filmu vyvolávaný podobným typem kalkulace poté vedl k prvotní investici, která umožňovala iniciátorům přikročovat k realizaci, a zároveň do značné míry zabraňovala zainteresovanému mecenáši z projektu posléze vystoupit při dodatečném navyšování nákladů.⁴¹ Přesto v těchto krocích spatřovali někteří filmaři v danou chvíli zřejmě jediný možný – byť patrně leckdy ne zcela etický – způsob, jak uskutečnit svůj naplánovaný záměr. Dosáhnout natočení filmu se tudíž stalo primárním cílem, jemuž filmaři

³⁹ NFA, f. Lamač Karel (1897–1952), k. 1, sign. II. a) rodinná, inv. č. 6, Dopis Karla Lamače Františce Lamačové, Nice, 6. 6. 1939.

⁴⁰ Srov. FABIÁNOVÁ, Kristýna. „*Lamač Košíře – rosteme do šíře*“. *Historie filmového ateliéru Kavalírka v Praze*. Brno, 2007. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Voráč, s. 26; VEČEŘA, Michal. Takový je život – střet uměleckých ambicí s obchodní realitou. In: Lucie Česálková (ed.). *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a techniky*. Praha: Národní filmový archiv, 2017, s. 27.

⁴¹ Pakliže se podle Lamačova vyjádření pohyboval průměrný rozpočet domácích filmů v roce 1923 mezi 130 a 170 tisíci korun, Smrž uvádí, že filmaři při jednání o financování operovali se zhruba poloviční částkou. Finální ekonomická bilance Smržova modelového kapitalisty poté končila ve výši kolem 200 tisíc. Přestože Smrž úsměvně líčí neradostný vývoj vztahu zainteresovaných finančníků k filmařům během výroby od počátečního nadšení přes frustraci až po závěrečnou rezignaci, zpochybňuje tradované historky o věnech a dědictvích utopených naivními laiky ve filmové výrobě lokálních hochštaplerů. V kontrastu mytizovaného obrazu domácí filmařské kultury a posuzování tuzemské produkce jako série kasovních propadáků uvádí, že zhruba po třech letech se prostředky vynaložené na výrobu běžně vrátily zhodnocené o slušný úrok. V této perspektivě se českou kinematografií jeví být klíčovým především dlouhá životnost distribučního cyklu, při němž se výnosy z kin kumulovaly s nízkou intenzitou, ale stabilně, a role venkovského publika, na jejíž důležitost zpětně upozorňovali rovněž Kolár nebo Binovec. K potvrzení nebo zpřesnění odůvodněnosti těchto postojů by však byl zapotřebí důkladnější výzkum v oblasti domácí filmové distribuce mimo velká města, která doposud čeká na zpracování. LAMAČ, Karel. *Jak se píše filmové libreto. Snůška nejdůležitějších základních pojmů s praktickými příklady*. Praha: [vlastním nákladem], 1923, s. 13; SMRŽ, Karel. *Jak se kdysi dělal film*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947, s. 91–100; BINOVEC, Václav: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedl Zdeněk Štábala (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno]; KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábala a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 11–12.

přizpůsobovali zvolené prostředky, a navazující otázky doprovázející vznik daného filmu představovaly nezřídka podružné problémy.

Příkladem solitérního projektu, při němž se jeho iniciátor výrazně opíral o benevolenci a ochotu ze strany financierů, budiž *Příchozí z temnot* (1921). Jan S. Kolár připravil na podkladě námětu Karla Hlouchy scénář umělecky ambiciózního filmu, jenž se mimo komplexní práce s vypravěčskými postupy projevoval zejména vysokými nároky na výpravu. Realizaci velkoryse koncipovaného titulu, jehož dění se odehrává v prostředí středověkého hradu nebo rudolfinské alchymistické laboratoři a jenž předpokládal řadu filmařských výzev v podobě optických či praktických triků, Kolár režijně provedl pod hlavičkou společnosti Rexfilm. Za ní stáli mecenáši Jan a Vojtěch Škorpilové,⁴² kteří Kolárovi záměrům na produkční hodnoty a měřítko vyvíjeného projektu vyšli vstříc a jednak zafinancovali rozsáhlé natáčení na hradech Okoř, Český Šternberk a Karlštejn, jednak pronajali pro provedení interiérových scén berlínské ateliéry Am Zoo.⁴³

Kolár ostatně po letech připisoval bratrské dvojici významný kredit za podobu výsledného snímku: „[N]o, já je opravdu ctím, protože [Škorpilové] byli mecenáši a dovolili mně právě všechny tyhle figle v naprostém pohodlí, klidu a básnickým takovým zření udělat.“⁴⁴ Uznání zásluh za vytvoření komfortních výrobních podmínek pro tvůrčí činnost navozuje dojem příznivě symbiózy obou stran, které vyústily v úspěšné uvedení filmu na trh podtržené jeho prodejem do zahraničí.⁴⁵ Podřízení veškerých kroků dokončení samostatně koncipovaného projektu v naplánované podobě však u *Příchozího z temnot* odhaluje, jakou slabinu solitérský přístup vykazoval v dlouhodobější perspektivě z obchodního hlediska. Jak přiznal Kolár,

⁴² Podle Kolárova svědectví šlo o syny sušického sirkařského magnáta, kteří se po otcově smrti rozhodli investovat nabyté dědictví do výroby české umělecké produkce. KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 65.

⁴³ -jal. *Příchozí z temnot*. Redivivus. *Český filmový zpravodaj*. 30. července 1921, roč. 1, č. 23–24, s. 2–4; Smrž. „Rex film“. *Fotografická revue*. 1. listopadu 1921, roč. 2, č. 10–12, s. 109; V. O československý film...! *Divadlo budoucnosti*. 8. července 1922, roč. 3, č. 27, s. 2.

⁴⁴ KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 32.

Obdobně poté Kolár hovořil i o Alfredu Baštyřovi v souvislostech *Otráveného světla*: „[My] jsme se kolem něho otáčeli, slibně a nadějně, protože on ve všem vyhovoval, o všechno se staral. Potom se stal takovým produkčním vedoucím, ale opravdu starostlivým, hleděl všechno opatřit to nejlepší při natáčení toho *Otráveného světla*.“ Tamtéž, s. 39.

⁴⁵ Podle vyjádření Quida E. Kujala však musel být *Příchozí z temnot* pro francouzský trh podstatně zkrácen. Srov. Anon. Úspěch českého filmu v cizině. *Český filmový zpravodaj*. 22. října 1921, roč. 1, č. 31–32, s. 1; KUJAL, Quido E. Co se hraje v Paříži. *Český filmový zpravodaj*. 22. října 1921, roč. 1, č. 31–32, s. 3; Anon. Reklama na film *Příchozí z temnot*. *Český filmový zpravodaj*. 22. října 1921, roč. 1, č. 31–32, s. 9.

neblahým důsledkem finanční štedrosti Škorpilových v období realizace bylo vyčerpání dostupných prostředků do takové míry, že výrobní nemohla dostatečně investovat do reklamy a propagace.⁴⁶ Zvolený přístup tudíž sice přispěl ke zhotovení pozoruhodného a kriticky oceňovaného filmového díla, zároveň však zřetelně limitoval následující život titulu coby obchodního artiklu a jeho tržní působení spojené s distribucí a uváděním. V důsledku tak komplikoval až znemožňoval další potenciální provoz založené výroby.⁴⁷

Uvedené příklady projektů signalizují, že k solitérskému typu vývoje silně inklinovala především tvůrčí komunita soustředěná kolem dvojice Kolár-Lamač. V období do roku 1924, během něž z načrtnutého přístupu vycházel vývoj značné části domácí produkce, působila tato nebývale čínorodá a plodná komunita na bázi stálého kolektivu kreativních pracovníků. Skupina však nebyla spjatá s jednou konkrétní společností, ale její členové byli vzájemně propojení zejména na neformální úrovni. Činnost stabilního týmu, jenž společně přecházel mezi jednotlivými projekty, přepínal mezi samovýrobou a vyhledáváním mecenášů a migroval napříč různými subjekty, přispěla k výrazné charakteristice českého produkčního prostředí ve vymezené etapě: vzniku jednorázových výrobních společností jakožto formálních institucí a komerčních značek.⁴⁸ Vzpomínky pamětníků, dobové zprávy a produkční údaje nicméně odhalují, že k solitérskému typu tíhl v paralelní trajektorii domácí tvorby například Miroslav

⁴⁶ KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 32.

⁴⁷ Pro úplnost je potřeba dodat, že v případě bratrů Škorpilových a jejich Rexfilmu ztěžovala činnost společnosti také složitá pozice v souvislostech mezinárodního obchodu. Přestože firma i podle výše citovaných dobových zpráv uspěla s udáním snímku do jiných zemí, transakce neproběhly přímým finančním plněním, nýbrž výměnou za distribuční práva zahraničních filmů v Československu. Tato situace přiměla výrobu zřídit rovněž půjčovnu, s jejímž provozem však podle Kolárova svědectví neměli podnikatelé dostatek zkušeností a nedokázali své distribuční portfolio efektivně exploatovat. Okolnosti a důsledky této činnosti vybízí k detailnějšímu badatelskému zájmu v oblasti fungování domácích půjčoven a jejich vztahů s mezinárodními partnery, který však přesahuje možnosti této práce. KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 47, 49 a 65.

⁴⁸ V souvislostech představené komunity zmiňuje Michal Večeřa společnost Geem-film, za níž stál Gustav Machatý a pod jejíž hlavičkou vznikly tituly *Dáma s malou nožkou* (1919) a *Teddy by kouřil* (1919). Ze stejného roku lze zmínit *Vzteklého ženicha* (společnost René-Lamač) a *Akord smrti*, u něž název výrobce K. L. I. M. tvořil akronym čtveřice hlavních tvůrců (Kolár, Lamač, Innemann, Machatý). Kromě zmíněných bratrů Škorpilových v případě *Příchozího z temnot* se skupina opírala o pomoc ze strany finančních podporovatelů rovněž při provedení *Otráveného světla* (1921) nebo *Drvoštěpa* (1922). Zatímco do realizace prvního sponzorsky vstoupil Alfred Baštýř a spoluzaložil firmu Kalos, v jejímž rámci vznikl později i *Bílý ráj*, na druhém snímku se podílel Zdeněk Vilím. Společnost Geem-film ostatně zastřešila po deseti letech solitérní projekt Gustava Machatého *Erotikon* (1929), u něž – podle Jiřího Horníčka, problematizujícího výrobní účast uváděného Julia Schmitta – patrně dílem navazoval na předchozí model uplatněný u *Kreutzerovy sonáty* (1926) a kromě vývoje původního námětu jej financoval na vlastní pěst. Srov. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 61; HORNÍČEK, Jiří. *Gustav Machatý. Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. Brno: Host, 2011, s. 44–45.

Krňanský a že tímto způsobem vznikly samostatné projekty jako *Šachta pohřbených ideí* (1921) nebo *Na vysoké stráni* (1921).⁴⁹

Zřetelný ústup tohoto přístupu do pozadí ve druhé polovině dvacátých let koreluje s konsolidací domácích výroben a celkovou stabilizací produkčního systému,⁵⁰ z něž vycházel postupný příklon k podnikatelským typům vývoje, o němž bude řeč později. Přesto ale solitérský model stále představoval jednu z dostupných možností, jak vyvíjet a realizovat individuální filmové projekty. Filmaři se později k solitérskému modelu uchýlovali především v ojedinělých případech kreativně ambiciózních projektů, jako byly svépomocně financované snímky *Batalion* (1927) Přemysla Pražského a *Erotikon* Gustava Machatého,⁵¹ respektive Junghansův *Takový je život* (1929) realizovaný za významné pomoci Theodora Pištěka.⁵² Přesto se ale tento typ vývoje v době přípravy *Svatého Václava* jevil být stále platným. Praxe, při níž filmový produkt představoval cíl uskutečňovaného projektu a tvůrčí snažení bylo prostředkem jeho dosažení, nicméně působila nesmírně rizikově a nepřispívala k zajištění stabilního zaměstnání. Leckdy fungovala spíše na dobrovolnické bázi s nejistým příslibem budoucího honoráře než ve smluvně podchyceném zaměstnaneckém poměru se stálou mzdou. Mnohem komfortnější pracovní zkušenost tvořila zakázková činnost, která pro filmaře zajišťovala podstatně stabilnější podmínky a při níž se vztah prostředku a cíle do značné míry otočil. Oproti

⁴⁹ Podle Kolára se tento způsob stal typickým zejména pro Krňanského, který „si sehnal [...] outsidera nějakého financiera, na padesát, na sto tisíc, na třicet tisíc, roztočil nějaký film, měl zaplacený ateliér a dovedl si opatřit od biografistů na základě malých ukázek nebo fotografií nebo vyprávění premiéru. Když měl určitý premiéry, tak to samozřejmě to byly smluvní závazky, který se dodržovaly, tak spěchal, aby dotočil ten film a mohl ho tu pro tu premiéru dodat.“ KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 55.

Některé rysy Myzetova a Havlova solitérského přístupu v případě *Šachty pohřbených ideí* odhaluje Eva Strusková, která podrobně rekonstruovala produkční historii tohoto filmu, jeho uvedení a přijetí i pozdější osudy filmové kopie. Srov. STRUSKOVÁ, Eva. Causa Šachta pohřbených ideí. *Illuminace*. 1992, roč. 4, č. 1, s. 73–85; STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. *Illuminace*. 2000, roč. 12, č. 2, s. 41–70.

⁵⁰ VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 89–90.

⁵¹ Případ *Batalionu*, jemuž se detailně při srovnání se zvukovou verzí z roku 1937 věnuje Michal Bregant, byl však poněkud komplikovanější. Zpráva v *Českém filmovém zpravodaji* z konce roku 1925 uvádí přípravu *Batalionu* v produkci Karla Lamače a Theodora Pištěka a v říjnu následujícího roku Pražského napadl veřejným dopisem scenárista Václav Wasserman a obvinil jej z nekolegiálnosti, jelikož Lamačova a Pištěkova společnost Elpe již disponovala právy na *Batalion* od Františka Leopolda Šmída, zatímco Pražský měl paralelně psát vlastní scénář podle povídky Karla Ladislava Kudly, ač pozdější prameny uvádějí jako zdroj text Josefa Haise Týneckého. Anon. Český film v r. 1925. *Český filmový zpravodaj*. 23. prosince 1925, roč. 5, č. 50–52, s. 10; V. Wasserman. Panu Přemyslu Pražskému. *Kino*. 23. října 1926, roč. 1, č. 5, s. 6; Anon. Reklama k otevření kina Olympic filmem *Batalion*. *Filmový kurýr*. 23. prosince 1927, roč. 1, č. 16, s. 9; BREGANT, Michal. *Bataliony*. *Illuminace*. 1993, roč. 5, č. 4, s. 27–86.

⁵² Srov. VEČEŘA, Michal. *Takový je život – střet uměleckých ambicí s obchodní realitou*. In: Lucie Česálková (ed.). *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a techniky*. Praha: Národní filmový archiv, 2017, s. 24–28.

solitérským aktivitám, které lze chápat jako základní východiska pro umělecké příležitosti, se zakázkové projekty staly příležitostmi jistějšího výdělků a obživy.

2.3. Vývoj filmové zakázky

Zatímco předchozí oddíl se zaměřoval primárně na aktivity individuálních tvůrčích pracovníků v souvislostech podněcování a koncipování filmů, tato část přesouvá svou pozornost k dalším typům aktérů, kteří se v podmínkách tuzemské kinematografie podíleli na vývoji i realizaci jednotlivých titulů české produkce. Oproti prvnímu modelu produktové linie, při němž scenáristé, režiséři a/nebo herci hledali způsoby financování jimi připravovaných filmových děl, vycházela iniciativa ze strany jiných členů filmového odvětví nebo zájemců pocházejících z odlišných oblastí československého veřejného života. Jednotlivci nebo instituce, jejichž popud vedl k vytvoření filmů, následně angažovali filmové pracovníky a formou uměleckých zakázek platili zpravidla předem domluvený honorář za jejich specializované služby a množství vyúčtované práce potřebné k jejímu úspěšnému provedení.

Přestože podnět na výrobu filmu nevycházel ze strany tvůrčích pracovníků, v centru zájmu zůstával rovněž samostatně koncipovaný produkt, u nějž se požadavek na kumulaci finančního profitu stával druhotným. V kontrastu s kreativními ambicemi solitérských aktivit však tento typ projektů sledoval odlišné cíle vyplývající z předpokládaných funkcí daných titulů. Jelikož se typicky jednalo o reklamu výrobků firem z hospodářského sektoru, osvětový film nebo jiný druh kulturních snímků vznikajících na poptávku státních úřadů a veřejně činných organizací, hlavní zájem ležel ve vytvoření filmů s užitkově vymezenou rolí na trhu a se zřetelným posláním navázaným na činnost zadavatelů operujících primárně mimo filmový průmysl. Reklamní nebo osvětová povaha připravovaných titulů podmiňovala a formovala rámcový charakter vývoje i jeho dílčí kroky. Zatímco zákazník inicioval projekt a nastavoval jeho základní parametry (typ filmu, výrobní měřítko, zamýšlené funkce), další činnost spojenou s podrobnější přípravou a rozpracováním plánu natáčení delegoval na angažované zhotovitele z řad filmových profesionálů a do dalších fází již významněji nezasahoval.⁵³

⁵³ V kontrastu s tím uvádí Jindřich Brichta s určitou dávkou hořkosti v souvislostech vzpomínky na Josefa Rovenského, že „[f]inanciér rozhodoval často o ději a šťastném konci filmu, o obsazení rolí, zejména hlavních a ženských, mluvil do konečné úpravy a do mnoha jiných věcí.“ Ačkoliv Brichtův výrok nabízí značně reduktivní pohled na pozici producentů/financierů spočívající striktně v jejich primárně omezující roli pro filmaře a nepostihuje jejich leckdy produktivní přínos, nastiňuje zřetelný rozdíl v míře anticipace na dalších stádiích vývoje i realizace. BRICHTA, Jindřich. Úžasná událost, aneb proč nebyl nafilmován Švejk již v roce 1922. In: Václav Wasserman (ed.). *Josef Rovenský*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1957, s. 52.

Určujícím rozdílem proti solitérským projektům je tedy míra filmařského podílu na vývoji ve strategické a taktické rovině. Pokud v předchozím typu zodpovídali za obě úrovně, při zakázkových projektech disponovali citelně omezeným vlivem na strategická rozhodování a uplatňovali svoje zkušenosti či kompetence při taktické činnosti veskrze uvnitř shora zadaného rámce externích požadavků. Z toho vyplývá nejenom základní představa o pozici zaujímané filmaři u jednotlivých projektů a jejich vztahu vůči autoritě zadavatele v dílčích úsecích vývoje, ale zároveň vystupují do popředí nezanedbatelné stopy kreativity u aktérů, jejichž činnost je běžně vydělována z uvažování o tvůrčích procesech.

Učiněné kroky při vývoji, organizace práce nebo konkrétní tvůrčí postupy ze strany angažovaných filmařů obecně korespondovaly v takto nastaveném modelu spolupráce s vytyčeným rámcem a přizpůsobovaly se potřebám zadavatele na úkor vlastních zájmů nebo ambicí. Filmařskou činnost totiž v takových momentech nepodmiňovala vlastní touha po uvedení díla na trh, nýbrž ji motivovala primárně výsledná spokojenost jejich zákazníka, jenž s filmem disponoval dál na základě své agendy, do níž finální produkt začleňoval. Jednotlivé zakázky totiž sloužily zejména jako způsob, jak demonstrovat vlastní schopnosti ve formě jakosti nebo invenčnosti zvoleného provedení. Žádoucí výsledek naplnění představ zadavatele a vlastní tvůrčí prezentace pak pro společnosti, jako byly v českém prostředí Elekta-Journal, Favoritfilm nebo Bratři Deglové, představovala jak navazující (ideálně stálá) spolupráce se stávajícím klientem,⁵⁴ tak případně rozšíření portfolia zákazníků pro budoucí činnost a zajištění provozu výroby. Příkladem budiž *VIII. slet všesokolský v Praze* (1926), do jehož přípravy i výroby se promítla dlouhodobá kinematografická součinnost Bratří Deglů s Českou obcí sokolskou (ČOS).⁵⁵ Výrobna jej připravila ve spolupráci s členy Československé společnosti

⁵⁴ Poměrně úspěšnou se v tomto ohledu stala kupříkladu spolupráce Josefa Kokeisla s lékařem Karlem Drimlem na osvětově propagačních snímcích z oblasti zdravotnictví. Michal Večeřa konstatuje, že popularizátor a propagátor zdravotnické osvěty Driml zprostředkovával na konci dvacátých let jakožto zaměstnanec Ministerstva veřejného zdravotnictví a tělesné výchovy vzájemnou spolupráci úřadu s filmařem a zajišťoval Kokeislovi zakázky i odbyty. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 127–128.

⁵⁵ Ke konkrétním podmínkám zakázky nabízí fond ČOS v Národním archivu (NA) jen velmi útržkovité informace. Podrobnější představu si však lze udělat z konvolutu písemností uložených ve fondu Bratři Deglové. Složka obsahuje titulkové listiny pro domácí i zahraniční trhy, soupisy natočených scén a také dokumenty zachycující výrobu doplňkových zakázkových filmů, jež zprostředkovávaly přípravy na slet či jinou činnost ČOS. Vztah mezi oběma subjekty přitom otevřeně pojmenovávají úvodní titulky k některým titulům, které oznamovaly, že šlo o oficiální snímky ČOS. A přestože Bratrům Deglovým připisovaly kredit výrobce filmu, zároveň deklaroval, že filmy byly majetkem biografického odboru ČOS. Není pak bez zajímavosti, že Deglové přinejmenším v některých případech nezajišťovaly střih natočeného materiálu, nýbrž jej měli na starosti sami členové Sokola: předseda biografického odboru Vladimír Fleischmann a/nebo jistá M. Provazníková. NFA, f. Bratři Deglové s.r.o., sign. IV/d – Scénáře a titulkové listiny vyrobených společností (včetně Deglových žurnálů), inv. č. 86, VIII. slet

pro vědeckou kinematografii (ČSVK) a biografickým odborem ČOS, který zhotovený záznam sletu využíval pro v rámci své činnosti při distribuci mezi členskými sokolskými kiny, ale i k propagačním účelům tělovýchovné organizace za hranicemi.⁵⁶

Nastíněný model zakázkové práce byl v domácí kinematografii typický především pro oblast nonfikční tvorby. Michal Večeřa poukazuje na skutečnost, že zakázky nejrůznějšího charakteru představovaly už od desátých let pro tuzemské filmaře stabilnější variantu kreativní praxe z hlediska požadavků kladených na náklady a jejich financování, a tudíž dominantně umožňovaly udržovat provoz místních výrobních společností v dlouhodobějším časovém horizontu.⁵⁷ Přestože koncentrace zakázkově realizované činnosti do nonfikční sféry filmového odvětví přetrvávala a početně převládala až do konce němého období, v klimatu končících dvacátých let, během nichž se zintenzivnil i zájem státu o hranou produkci,⁵⁸ se tento typ stal jednou z širě uplatňovaných možností i v hrané produkci. I v těchto případech však byly iniciativa projektu aktery zvenčí a jeho následný vývoj podmíněny primárně zamýšlenými funkcemi, jež měly uvažované snímky plnit ve vztahu ke svým divákům, s podružným zájmem o výslovně ekonomické hledisko a profit z distribuce daného titulu.

Josef Kokeisl proto například vedle vlastních projektů realizoval propagační hrané filmy se zdravotnickou tematikou na zakázku Ministerstva veřejného zdravotnictví a tělesné výchovy a na základě práce lékaře Karla Drimla se zřetelným pedagogickým posláním a v souladu s agendou ministerstva.⁵⁹ Měřítkem rozsáhlejším projektem pak byl *Plukovník Švec* (1930),

všesokolský v Praze (sc., tit.); česky, německy; NA, f. Československá obec sokolská, k. 803, inv. č. 2643, Filmování a fotografování sletu a stavby stadionu.

⁵⁶ Dobová zpráva z konce roku 1927 konstatuje, že Sokol předvedl „velkolepým způsobem výsledky sokolské práce a zdravé energie čsl. národa“ v Rize, Stockholmu, Helsingforsu (Helsinkách), Tokiu, Buenos Aires, Paříži, Londýně a Chicagu. S. Světový úspěch filmu „VIII. slet všesokolský“. *Filmový kurýr*. 1927, roč. 1, č. 16, s. 3. Bez povšimnutí by v této souvislosti neměla zůstat skutečnost, že na realizaci filmu o sokolském sletu působili v kameramanských pozicích Jindřich Brichta s Karlem Smržem pod režijním vedením Jana S. Kolára, jejichž pracovní cesty se později významně protnuly u projektu *Svatého Václava*. SMRŽ, Karel. Filmování VIII. sletu všesokolského. *Kinematografie*. 1926, roč. 1, č. 5–6, č. 83–84.

⁵⁷ Srov. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczebanik, s. 45–48 a 123–133.

⁵⁸ Jak ukazuje Ivan Klimeš, participace státu na aspektech a podmínkách fungování domácí kinematografie se soustředila zejména na otázku zavedení filmového kontingentu, jenž by umožnil následnou finanční podporu českých hraných filmů a po němž volala za tuzemský průmysl nejhlasitěji Filmová liga československá a její čelní představitel Jan S. Kolár. Srov. KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 151–163.

⁵⁹ Podle informací Karla Smrže, který recenzoval Kokeislův film *Stín ve světle* (1928) pro *Rozprawy Aventina*, mělo mít ministerstvo na starosti i distribuci filmu a premiérové uvedení snímku doplňovala rovněž Drimlova přednáška k dané problematice a krokům podnikaným úřadem. Ksž. *Stín ve světle. Rozprawy Aventina*. 2. 1929, roč. 4, č. 23, s. 233.

jehož přípravu a výrobu iniciovala Filmová skupina Praha založená členy Národní jednoty československých legionářů právě pro účely tohoto legionářského s viditelnými národnostními záměry.⁶⁰ V neposlední řadě se v tomto období zapojilo do filmové produkce Ministerstvo národní obrany (MNO), které postupně přešlo od samovýroby leteckého filmu *Slavia L-Brox* (1927) a výročního legionářského titulu *Za československý stát* (1928) k zakázce delegovanou na Elekta-Journal v případě *Horského volání S. O. S.* (1929). Jak vysvítá z dobových zpráv, tento film měl na pozadí atraktivní podívané s lyžařskými výkony a špionážního příběhu plnit určitou náborovou roli, když propagoval výcvik a schopnosti příslušníků československé armády.⁶¹

Přestože *Za československý stát* zhotovilo MNO po vlastní ose v rámci svého Kinoreferátu V. oddělení hlavního štábu, dochovaný soubor dokumentů k jeho přípravě odhaluje, že z hlediska procesu vývoje naplňuje charakteristické rysy zakázky. Film totiž vznikl z přímé iniciativy prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka, jenž po zhlédnutí německého filmu *Světová válka* (1926/27) vyslovil přání, aby v našem prostředí vznikl obdobný typ snímku znázorňující účast domácích legionářů v první světové válce a byl uveden na desáté výročí jejího konce.⁶² Masarykův podnět na výrobu legionářského filmu u příležitosti nadcházející události fungoval pro pracovníky hlavního štábu jako jasně formulované zadání s vytyčenou politické funkce zamýšleného projektu, podle nějž vytvořil Vladimír Studecký původní libreto. Jelikož však

O tom, jakou pozici měla otázka zisku v plánování a realizaci těchto zdravotnických filmů, vypovídá výmluvně Drimlův článek ze září 1927. V něm porovnává náklad 100 tisíc korun vynaložený na výrobu filmu *Kašpárek kouzelníkem* (1927, v článku pod alternativním názvem „Divotvorný lék“) s nákladem na počet tištěných informačních brožur s ekvivalentním dosahem na publikum o velikosti půl milionu diváků, přičemž vyvozuje závěr o morálním zisku ve výši 400 tisíc korun, jehož film v jeho očích dosáhl na úkor tiskovin. DRIML, Karel. Film ve zdravotnické výchově. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách*. 10. září 1927, roč. 7, č. 9, s. 5.

Ke vztahu mezi Kokeislem a úřední sférou podává zajímavou stopu rovněž informační noticka o uvedení filmu *V blouznění* (1928) pro vládní kruhy, jejichž představitelé fungovali jako posvěcující autoři, když na snímku ocenili jeho význam a hodnotu po stránce filmové i sociální a kulturně-výchovné. Anon. Filmová industrie Josef Kokeisl. *Filmový kurýr*. 1. září 1928, roč. 2, č. 30, s. 12.

⁶⁰ Filmová skupina Praha později vstoupila do společnosti Ocean-Film, která distribuovala *Plukovníka Švece* a která se později angažovala i v realizaci filmu *Psohlavci* (1931). O zakázkovém typu kreativní činnosti hovoří také Jan Trnka ve vztahu ke scenáristické práci Josefa Neuberga pro oba zmíněné tituly v souvislostech jeho individuální tvůrčí kariéry. Srov. KALAŠOVÁ, Marcela. Filmová skupina Praha (1929–1943). *Illuminace*. 2011, roč. 23, č. 4, s. 126–128; LACHMAN, Tomáš. Ocean-Film, spol. s r. o. (1922–1950). *Illuminace*. 2011, roč. 23, č. 2, s. 117–119; TRNKA, Jan. *Dobrý scenárista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczebanik, s. 33

⁶¹ Anon. Horské SOS. *Filmový kurýr*. 1. června 1929, roč. 3, č. 22, s. 4; vo. Velký propagační film čsl. armády. *Filmový kurýr*. 27. dubna 1929, roč. 3, č. 17, s. 2; Anon. V atelieru A-B. *Filmový kurýr*. 8. června 1929, roč. 3, č. 23, s. 5; Anon. „Horské SOS“. *Filmový kurýr*. 2. srpna 1929, roč. 3, č. 31, s. 5.

⁶² Vojenský ústřední archiv (VÚA), f. VKPR – II – 1919–1939, k. 95, čj. 5362, Dopis plk. J. Seidla dr. Antonínu Schenkovi, Praha, 10. července 1928.

Studeckého text podle všeho nesplňoval dostatečně požadavky, najali zástupci MNO k jeho přepracování Rudolfa Medka, mj. autora divadelní hry *Plukovník Švec*.⁶³ Součástí pokynů ke scenáristické práci na libretu, o jehož další rozpracování se měl postarat kinoreferát, přitom byla informace o produkčním omezení vyplývajícím ze skromného rozpočtu na výrobu ve výši 5000 korun, jemuž se měl tvůrčí postup přizpůsobit.⁶⁴ Ačkoliv samotná Masarykova činnost byla velmi krátká a měla veskrze nepřímý charakter,⁶⁵ vytvořila jednoznačně strategický rámec podoby a směřování filmového projektu, jemuž podřizovali na taktické úrovni své kroky představitelé MNO i konkrétní kreativní aktéři.

Příprava titulu *Za československý stát* tedy ve svých důležitých aspektech čerpala z dlouhodoběji využívaného vzorce filmového vývoje subjekty a jedinci operujícími mimo filmový průmysl. Přestože v centru zájmu stál samostatný produkt, oproti solitérskému typu vývoje jeho podněcovatel neparticipoval po iniciačním momentu na dalších fázích tvůrčího procesu a nespátroval v jeho realizaci a uvedení na trh příležitost k uplatnění svých kompetencí, předvedení vlastních schopností nebo naplnění osobních ambicí. Motivace jednání, na něž navázala zhotovitelská činnost pověřených jedinců uvnitř zřetelně vymezených tvůrčích mantinelů,⁶⁶ naopak pramenila ze záměru dosáhnout zamýšleného propagačně-politického

⁶³ Medkův text, jehož originál je uložen ve VÚA, je ve své celé podobě k dispozici v časopise *Illuminace*. MEDEK, Rudolf. *Za československý stát*. *Illuminace*. 1993, roč. 5, č. 1, s. 117–122.

⁶⁴ VÚA, f. VKPR – II – 1919–1939, k. 95, čj. 5362, Zhotovení filmu znázorňujícího účast našich vojsk ve světové válce, Praha, 26. května 1928.

⁶⁵ Do pozdějších fází vývoje už Masaryk nezasahoval, ačkoliv k tomu měl příležitost. Plukovník Josef Seidl zaslal 10. července 1928 opis Medkovy libreta Masarykovu osobnímu sekretáři Antonínu Schenkovi, aby si jej mohl prezident prostudovat a případně sdělil své připomínky. O deset dní později Schenk vrátil libreto Vojenské kanceláři prezidenta republiky (VKPR) s poznámkou, že Masaryk nemá čas a text zřejmě ani nečetl. Později však přece jen Masaryk ještě jednou do podoby snímku promluvil. Ze své pozice autority po osobní projekci požádal o doplnění filmové kopie snímky Milana Rastislava Štefánika společně se záběry francouzského prezidenta Raymonda Poincarého předávajícího v Darney francouzským legionářům prapor města Paříže. VÚA, f. VKPR – II – 1919–1939, k. 95, čj. 5362, Dopis plk. J. Seidla dr. Antonínu Schenkovi, Praha, 10. července 1928 a dopis A. Schenka Vojenské kanceláři prezidenta republiky, Karlovy Vary, 20. července 1928. Tamtéž, Záznam ze dne 22. října 1928, Praha.

⁶⁶ Zpráva z července 1928 naznačuje, že výrobu filmu nezajišťoval pouze výše zmíněný armádní kinoreferát, nýbrž se na ní podílel i Elektafilm. Přestože je společnost uváděna standardně uváděna pouze jako distributor, noticka propagační povahy konstatuje, že se Elektafilm připravuje k natáčení. Nelze tedy vyloučit, že se firma výměnou za distribuční monopol podílela na realizaci snímku kapitálově a pomohla navýšit žalostně nízké prostředky uvolněné z MNO, případně někteří z jejich zkušených představitelů vstupovali do řešení organizačních či technických otázek. Anon. Zborov ve filmu. *Filmový kurýr*. 28. července 1928, roč. 2, č. 25, s. 3. S touto domněnkou koresponduje i údaj z paměti Norberta Auerbacha, syna šéfa Elektafilmu Josefa Auerbacha a pozdějšího úspěšného hollywoodského producenta. V závěrečném oddíle s familiárním názvem „Tatínkovo „zboží““ uvádí Norbert Auerbach soupis filmů vyrobených společnostmi jeho otce a snímek *Za československý stát* zařazuje právě do filmografie Elektafilmu. AUERBACH, Norbert a Lenka SOUKUPOVÁ. *Z Barrandova do Hollywoodu. Životní příběh úspěšného filmového producenta Norberta Auerbacha*. Praha: Mladá fronta, 2006, nestránkováno.

působení na publikum a vyjádřit oficiální postoje čelních státníků prostřednictvím filmu.⁶⁷ Priority projektu tudíž vycházely z jiného typu potřeb, jež v tomto případě nabyly státně-reprezentačního charakteru,⁶⁸ a tvůrčí rozhodnutí nebyla podmíněna primárně ekonomickým hlediskem. Pakliže pro iniciátory projektu nebyla otázka zisku rozhodujícím ukazatelem úspěšnosti projektu, zástupci distribuující společnosti Elektafilm, jednoho z nejsilnějších hráčů v domácí filmové industrii, obdobný přístup nesdíleli.⁶⁹ Naopak v domácích podmínkách zastupovali proud, jenž následoval průmyslově osvědčené modely a podřizoval vývoj vlastních titulů podnikatelsky laděným záměrům, dlouhodobějším firemním strategiím a snaze o profitabilitu za cenu co nejnižšího finančního rizika.

2.4. Vnitrozemský artikl a domácí podnikové strategie

V předchozích dvou podkapitolách jsme si krátce ukázali, jak solitérský a zakázkový přístup v obecných obrysech přistupovaly k vývoji a plánování filmových projektů. Ač u obou variant sehrávaly roli zřetelně odlišné záměry a vstupovaly do hry odlišné faktory, jejich sdíleným středem zájmu bylo typicky uskutečnění jednoho konkrétního titulu a jeho uvedení na trhu. Finální produkt, jehož dokončení představovalo primární cíl kreativního úsilí, se tak stal výsledkem dočasných a jasně ohraničených projektů, jejichž dotažení motivovaly tvůrčí ambice či zájmová agenda jejich iniciátorů a po jejichž dokončení docházelo k rozpuštění zúčastněných spolupracovníků. Veškerá činnost tak měla zpravidla krátkodobý charakter, když se podřizovala momentálním zájmům zainteresovaných aktérů, a jednotlivé výrobky standardně nefungovaly v rámci dlouhodoběji sestavovaných plánů nebo probíhajících aktivit. Do poměrně ostrého kontrastu pak vstupovala alternativně nastavená linie tuzemské praxe, jejíž povahu

⁶⁷ Oficiální vrstva filmu se stala i jedním z hlavních pilířů propagačních materiálů, který doplňuje příslib dramatické podívané a jména tvůrců s prominentní pozicí „básníka českých legií“ Rudolfa Medka jakožto autora libreta. Anon. Reklama filmu *Za československý stát*. *Film*. 1. srpna 1928, roč. 8, č. 8, s. 18.

⁶⁸ Slavnostní premiéry v kině Avion se ostatně účastnili tehdejší ministr zahraničních věcí Edvard Beneš a ministr národní obrany František Udržal společně s velitelem československých legionářů v Rusku generál Jan Syrový, dalšími vysokými zástupci československé armády a francouzským velvyslancem. -fk-. *Za československý stát*. *Filmový kurýr*. 27. října 1928, roč. 2, č. 38, s. 4.

⁶⁹ Navzdory zamýšlené reprezentační povaze *Za československý stát* v kinech propadl a vysloužil si i značně nepříznivé kritické přijetí. Například Karel Smrž, který přitom ve své reportáži z natáčení poměrně nadšeně líčil realizaci bitvy u Zborova, odmítl film posuzovat jako hraný a označil jej jako scénaristicky, herecky i režijně diletantský. V naznačené perspektivě se však jeví, že záležitosti tržeb nebo přijetí nemusely být pro činitele z MNO – na rozdíl od zainteresované půjčovny Elektafilm – natolik ožehavým problémem, jelikož Masarykem stanovený cíl uvést snímek k desíletému výročí vzniku republiky se podařilo splnit. Srov. K. S. Bitva u Zborova. *Filmový kurýr*. 8. září 1928, roč. 2, č. 31, s. 3; ksž. K desíletému jubileu republiky. *Studio*. 12. 1928, roč. 1, č. 2, s. 57; VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 137; LACHMAN, Tomáš. Legionářská tematika v hraném filmu první republiky aneb Od Československého Ježíška ke Zborovu. In: Petr Kopal (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 212–213.

podmiňovalo uvažování o připravovaných filmech zejména jako o obchodních artiklech. Její zástupci koncipovali projekty čerpající z již ustavených a komerčně osvědčených výrobních kontinuit a/nebo je pojímali jako článek vlastního firemního portfolia s pozicí v rámci budovaného katalogu vymezenou tak, aby co možná nejvýhodněji naplňovala potřeby společnosti.

Jak napovídá název této podkapitoly, základním východiskem tohoto přístupu byl předpoklad přípravy a výroby vnitrozemsky designovaných projektů s vysokým potenciálem ziskového působení na tuzemském trhu. Jinými slovy jeho představitelé vyvíjeli typy filmů oslovující primárně domácí publikum, jejichž účelem bylo docílit kapitálového profitu čistě z výnosů domácí distribuce. Vyznačené strategii pak podřizovali svá rozhodnutí ve vztahu k výrobním podmínkám i povaze kreativní praxe, přičemž přizpůsobovali parametry chystaných titulů.⁷⁰ Podstatnou část jejich manažerské činnosti, vyplývající z kalkulace finančního úspěchu na trhu dostředivě koncipovaných filmů, formovala především aktivita v iniciační fázi vývoje spojená s inspirací, hledáním a/nebo výběrem vhodných látek a námětů. Stavební pilíře, které podepíraly podnikatelsky projektovanou produkci, pak představovala populární lokální literatura, případně osvědčené žánrové vzorce či jiný typ schémat českého filmového prostředí.

Obě varianty umožňovaly rozvíjet v domácích podmínkách určitou formu standardizace a diferenciaci,⁷¹ což ve firemní perspektivě napomáhalo dosáhnout stabilnějšího provozu v dlouhodobějším časovém horizontu, přispívat do produkčního portfolia a utvrzovat či rozšiřovat/diverzifikovat jeho paletu a plánovat s větší předvídatelností. Výrobní se tak ve větší míře začaly věnovat rozvíjení produkčních cyklů, sérií nebo trendů.⁷² Zároveň se výhradní

⁷⁰ Kolár naznačuje, že prvotním impulzem byl úspěšný prodej monopolu Lamačova *Bílého ráje* německé společnosti Ufa, který se domácí výrobci v polovině dvacátých let snažili – zřejmě bez výraznějšího úspěchu – napodobit. KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 27.

⁷¹ Principům standardizace a diferenciaci coby klíčovým součástí fungování hollywoodského modu produkce věnuje detailně Janet Staigerová. Srov. BORDWELL, David, Janet STAGIER a Kristin THOMPSON. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, s. 96–112.

⁷² K termínům cyklu, série a trendu přistupuji v návaznosti na uvažování, které představil Steve Neale. Pod cykly tudíž chápu tendenci ke kalkulaci jednotlivých filmů a obchodního plánování na základě momentálně úspěšných formulek coby šablon pro vývoj a výrobu daných titulů. Zatímco série jsou specifické zejména prací s opakováním filmů navázaných na populární postavy, hranice mezi cykly a trendy je rozostřenější. V Nealově perspektivě však můžeme o trendech uvažovat ve vztahu k dlouhodoběji úspěšným modelům a kategoriím, jako jsou prestižní filmy. V našem případě by tedy trend představovala například dlouhodobá a transnacionální inklinace k výrobě národních vysokorozpočtových produkcí napříč Evropou ve dvacátých letech. Srov. NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London – New York: Routledge, 2000, s. 223–224.

zaměření na tuzemský trh odráželo již na úrovni vývoje v pragmatické racionalizace připravované produkce. Uvažování v tomto ohledu pak přinášelo soubor omezení spočívající zejména v systematické minimalizaci budoucích nákladů, zkracování doby chystaného natáčení a redukci navrhovaného výrobního měřítka za účelem zvýšení pravděpodobnosti, že se daný titul dostane do zisku.

Nevyhnutelnou součástí tohoto obchodně-kreativního přístupu se staly úkony spojené se zajišťováním autorských práv na zfilmování úspěšných románů. Jednání o právech představovala pro zástupce filmových společností mnohdy nejpřímější formu aktivní participace a z hlediska zapojení do tvůrčího procesu se jimi ve svém pracovním kalendáři zabývali nejčastěji.⁷³ Stěžejní rozhodnutí, která iniciátoři ve vztahu k podobě plánovaných titulů činili, poté zahrnovala najímání talentu, podvázání vzájemných smluvních podmínek spolupráce a zadání instrukcí, jimiž se měl angažovaný personál při realizaci řídit. Podnikatelsky zaměření aktéři tudíž zpravidla aktivně nepřispívali do činnosti v dalších stadiích vývoje, pro něž angažovali podřízené pracovníky. Oproti výše popsanému zakázkovému typu však jejich výběr nebyl podmiňován záměrem naplnit předpokládané funkce filmu ve veřejném prostoru, nýbrž komerčním potenciálem, osvědčenými kvalitami nebo prokázanými

⁷³ Detailně nahlíží na formy vyjednávání představitelů filmového průmyslu se spisovateli z perspektivy autorů knižních hitů Dagmar Mocná v souvislostech adaptací románů Ignáta Herrmanna a Popelky Biliánové. Navzdory jejímu zevrubnému přehledu je v textu poněkud zamlžena situace s právy kolem Herrmannova nejúspěšnějšího románu *Otec Kondelík a ženich Vejvara*, když Mocná pouze konstatuje, že po dlouhém váhání se Herrmann uvolil poskytnout společnosti Chicago-Film práva na *Vdávky Nanynky Kulichovy* a až posléze Elekta-Journal vyrobil kondelíkovskou adaptaci. Činovníci Elekta-Journalu se na výrobě dvoudílného *Otce Kondelíka a ženicha Vejvary* skutečně podíleli, jak dokládají zjištění Jana Trnky ke komunikaci mezi scenáristou Václavem Wassermanem a Františkem Horkým z Elekta-Journalu v souvislostech Wassermanova smluvního angažmá u této firmy a jeho práce na scénáři pro kondelíkovské filmy. Podle dobových zpráv a propagační materiály v tisku však byla situace komplikovanější, jelikož tyto jako instituci disponující právy na kondelíkovský román (společně s dalším Herrmannovým dílem *Příběh jednoho dne*) uvádějí společnost Biografia, v jejímž čele stál Julius Schmitt a jehož Trnka uvádí rovněž jako iniciátora *Pohádky máje* (1926), dalšího filmu připisovaného výrobě Elekta-Journalu. Firma dokonce vlastnictví práv a záměr natočit film využila jako svoje hlavní propagační sdělení na pátém karnevalu čsl. filmového herectva v Lucerně, kde na sebe „strhoval pozornost 16 m dlouhý závěs [...] oznamující návštěvníkům nové české filmy: ‚Příběh jednoho dne‘ a ‚Otec Kondelík a ženich Vejvara‘ dle románů Ignáta Herrmanna, které spol. ‚Biografia‘ pořizuje.“ Kromě toho i německý časopis *Internationale Filmschau* uváděl jako výrobce Biografii. Elekta-Journal navíc oficiálně vznikl zapsáním do obchodního rejstříku až v roce 1928, tedy až dva roky po uvedení *Otce Kondelíka a ženicha Vejvary* do kin. Do té doby působil jako propagační oddělení společnosti AB. Možným vysvětlením je, že si Biografia, která titul i půjčovala, u právně ještě neexistujícího Elekta-Journalu objednala služby na zhotovení filmu pro účely svého distribučního portfolia a výrobu financovala. Tuto pracovní hypotézu by však bylo zapotřebí potvrdit či zpřesnit dalším výzkumem. Srov. MOCNÁ, Dagmar. Kondelík a „kondelíkovština“. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 4, s. 47–51; TRNKA, Jan. *Dobry scenarista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczezanik, s. 55–56; LACHMAN, Tomáš. Aktualita k. s. (/1916/ 1937–1953). *Illuminace*. 2009, roč. 21, č. 2, s. 207; Anon. V. karneval čsl. filmového herectva v „Lucerně“. *Český filmový zpravodaj*. 6. března 1926, roč. 6, č. 9, s. 2; Anon. Reklama společnosti Biografia pro sezonu 1926–27. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách*. 10. března 1926, roč. 6, č. 3, s. 8; Anon. Vater Kondelík und Bräutigam Vejvara (II. Epoche). *Internationale Filmschau*. 25. ledna 1927, roč. 9, č. 1, s. 8.

zkušenostmi demonstrujícími schopnost najímaných jedinců spoluvytvořit obchodovatelný produkt. A přestože následné tvůrčí úkony zadávali dalším osobám, v kreativní rovině překračovali v zakázkovém modelu praxe jasně oddělený pracovní vztah zadavatel-zhotovitel, když na tvůrčí činnost dohlíželi a schvalovali dílčí kroky.⁷⁴ V případě nespokojenosti či odlišně profilovaných zájmů vznášeli připomínky či náměty, případně prováděli personální a jiné změny. U figur, které v této sféře disponovaly vlastními uměleckými ambicemi, jako byli Julius Schmitt a Jan Reiter,⁷⁵ pak mohl být stupeň kreativní participace na projektu ještě výraznější.

Výmluvný příklad kalkulace a vývoje vnitrozemského obchodního filmu, stejně jako fungování spolupráce mezi iniciátory projektu a angažovanými pracovníky podává svědectví Václava Wassermana o situaci jeho hektického vstupu do realizace *Dobrého vojáka Švejka* (1926). Při odfiltrování anekdotické povahy jeho vyprávění vystupuje z Wassermanovy historky do popředí soubor kreativně-obchodních parametrů, jež v očích Kamily a Elsy Šťastných z Gloriafilmu měl doma úspěšný švejkovský projekt naplňovat, a postupů, jejichž prostřednictvím se jich snažili dosáhnout. Aby na filmu mohla sesterská dvojice „vydělat – a ne ztratit poslední kalhoty“,⁷⁶ nerozpakoval se Gloriafilm dle Wassermanova líčení vyhodit angažovaného režiséra, jehož dosavadní práce iniciátorkám v dostatečné míře neslibovala předvedení jimi preferovaného humoru z adaptované knihy. Kromě scenáristovi tlumočených požadavků na situační komiku, kterou měl být oproti svému předchůdci schopen vytvořit, a zřetelného žánrového zadání připravované produkce, se uvažování zástupkyň Gloriafilmu stáčelo především k jasné představě hereckého obsazení, které mělo napomocť přitáhnout diváky do kin. Kromě angažmá osvědčeného Karla Nolla, jenž s úspěchem hrál titulní postavu na divadle,⁷⁷ stálo i za výběrem dalších osob jednoznačné obchodní hledisko:

„Antonie Nedošínská není také jen tak nějaká neznámá osoba, které bychom dali foršus pro její krásné oči. Ta v tom filmu udělá svou povinnost. Ten film bude velká kasa; ať nemáme na Nový rok ‚Chazrkopf‘ jestli se nemýlím!“

⁷⁴ Podle Josefa Auerbacha představovalo kupříkladu jednu ze tří základních podmínek úspěšného českého filmu ponechání hlavního slova a dohledu nad výrobou finančníkovi filmu. AUERBACH, Josef. Deset otázek (anketa). *Film*. 31. prosince 1923, roč. 3, č. 23–24, s. 3.

⁷⁵ Na Schmittovy a Reiterovy sklony ke kreativní seberealizaci upozorňuje Jiří Horníček zejména v kontrastu s filmovým působením Miloše Havla, v jehož kariéře nelze tvůrčí ambice prakticky vypořádat. HORNÍČEK, Jiří. *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha, 2000. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Ivan Klimeš, s. 37.

⁷⁶ WASSERMAN, Václav. Osudy dobrého vojáka Švejka a Karel Lamač. In: Týž (ed.). *Karel Lamač: filmový režisér, herec a technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 23–24.

⁷⁷ Tamtéž, s. 20–21.

„[...] Ale musíte to napsat – a Lamač to musí zrežírovat [...] a Hugo Haas musí hrát feldkuráta Katze, 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.“

„[...] Musíte ihned získat Lamače.... aby to zrežíroval...“ „a hrál nadporučíka Lukáše, on je teď tak populární po ‚Kráčmerce‘ a ‚Vdavkách Nanynky Kulichovy‘.“⁷⁸

V případě herců i tvůrčích pracovníků se viditelně zrcadlil záměr maximálně vytěžit trhem prověřené jedince a zužítkovat příležitost vlastnictví drahých autorských práv.⁷⁹ Požadavek na zaměstnání Lamače s Wassermanem do režisérské a scenáristické pozice mohl kromě jiného vyplývat z obchodních zkušeností s jejich komedií *Chyťte ho!* (1924), kterou Gloriafilm distribuoval dva roky před zahájením švejkovského projektu. Představa o hereckých představitelích pak korespondovala s jejich popularitou a jejich jména sloužila jako jednoznačný způsob reklamního zviditelnění vyvíjeného projektu.⁸⁰ Kombinace těchto aspektů s žánrovými nároky tak vytvořila poměrně pevný rámec instrukcí, podle nichž Wasserman s Lamačem celý projekt v šibeničním termínu zrealizovali,⁸¹ čímž měli zachránit uskutečnění již nasmlouvané premiéry a uchránit sestry Šťastné od placení penále.⁸² Jakkoliv určování atributů zpravidla vyplývalo z obchodních motivací, jak demonstruje případ *Dobrého vojáka Švejka*, podnikatelé se mohli uchýlovat ke kreativním rozhodnutím zohledňujícím jiný typ požadavku. Wasserman proto například na žádost Julia Schmitta upravoval scénář *Pohádky máje*, původně vypracovaný Karlem Antonem, jelikož v něm Schmitt spatřoval vážné nedostatky z hlediska krajové autenticity a historické správnosti.⁸³

⁷⁸ Tamtéž, s. 25–26.

⁷⁹ Tamtéž, s. 25.

⁸⁰ Navzdory specifické zmínce o (zne)užití jména Huga Haase coby představitele feldkuráta Katze čistě pro marketingové účely ze strany reprezentantek Gloriafilmu se autorovi tohoto textu při zběžné rešerši v dobovém tisku nepodařilo dohledat žádný konkrétní případ takové klamavé reklamy. Naopak všechny prozkoumané propagační materiály uváděly u této postavy, jejíž scény však byly na popud Cenzurního sboru kinematografického vyřazeny, Theodora Pištěka. Haasova ztvárnění této role se tak sestry Šťastné dočkaly až ve zvukové verzi z r. 1931, režírované Martinem Fričem se Sašou Rašilovem v hlavní roli.

⁸¹ WASSERMAN, Václav. Karel Lamač a Osudy dobrého vojáka Švejka. In: Týž (ed.). *Karel Lamač: filmový režisér, herec a technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 15–18.

Zvolenými tvůrčími postupy Lamače a Wassermana se v rámci hektického procesu adaptace Haškova románu a v souvislostech hollywoodských konvencí na úrovni stylu a vyprávění zabývá detailně ve své studii Radomír D. Kokeš. Srov. KOKEŠ, Radomír D. Kinematografický výskyt Josefa Švejka aneb Osudy románových taktik ve třech českých adaptacích s jednou britskou zacházkou. In: František A. Podhajský (ed.). *Fikce Jaroslava Haška*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2016, s. 281–288.

⁸² WASSERMAN, Václav. Osudy dobrého vojáka Švejka a Karel Lamač. In: Týž (ed.). *Karel Lamač: filmový režisér, herec a technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 25.

⁸³ TRNKA, Jan. *Dobry scenarista Josef Neuberg. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 56.

Nastíněný typ vývoje se stal rozšířenou variantou kinematografické praxe ve druhé polovině dvacátých let, kdy český filmový průmysl výrazně stavěl na adaptování domácí literatury, příbězích odehrávajících se v lokálním prostředí a rozvíjení ustavených typů rolí místních hereckých hvězd, a filmaři těžili ze stabilizace produkčního systému.⁸⁴ Charakteristickým produktem této konstelace byl zejména cyklus filmových převedení románů Ignáta Herrmanna (*Vdavky Nanynky Kulichovy* /1925/, *Otec Kondelík a ženich Vejvara I. a II.*, *Příběh jednoho dne* /1926/ a *Tchán Kondelík a zeť Vejvara* /1929/). V distribuční nabídce tohoto období poté z řady adaptací autorů populární četby, z jejichž děl výrobní námětově těžily,⁸⁵ vyčnívaly rovněž filmy podle předloh Popelky Biliánové (*Do panského stavu* /1925/, *V panském stavu* /1927/ a *Paní Katynka z vaječného trhu* /1927/) nebo Viléma Neubauera (*Sextánka* /1927/, *Filosofka Mája* /1928/ a *Hanka a Jindra* /1929/).

Kořeny této praxe však lze nalézt už na začátku této dekády, kdy někteří filmaři vědomě usilovali o vytvoření alternativy vůči solitérsky pojatým jednorázovým projektům. Pravdou je, že během první půlky dvacátých let se konkrétním firmám jen vzácně podařilo vybudovat dlouhodobější cyklus nebo sérii. V optice produkčních trendů, které svou povahou přesahují realizaci samostatných projektů nebo plány individuálních výroben, se však viditelně vyjevuje inspirace vnitrozemsky úspěšnými modely. Výrobci totiž zřetelně replikovali vzorce a aspekty, které se v předchozích měsících či letech tržně osvědčily, ať už šlo o typy narativních schémat, herecké obsazení nebo žánrové tropy.

Z domácí literatury a/nebo veseloherního žánru dočasně čerpala například společnost AB po otevření svého vinohradského ateliéru, v němž realizovala veskrze rozpočtově skromné filmy.⁸⁶ Režisér a herec Vladimír Slavínský se společníkem Aloisem Jalovcem soustavně rozvíjeli ve stejném období katalog filmů své výrobní Poja Film, jejichž základ a ústřední atrakci tvořily napříč rozmanitými žánrovými vzorci vzrušující sportovní výkony. Slavínský zpravidla stavěl do popředí zájmu vlastní mrštnost a/nebo sílu, neplatilo to však výhradně, jak ukazuje

⁸⁴ VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 111–112.

⁸⁵ Vyčerpávající přehled autorů, po jejichž knihách domácí výrobci (nejen v němém období) sahali, nabízí Luboš Bartošek ve svém exkurzu do okrajové literatury v české meziválečné kinematografii. Srov. BARTOŠEK, Luboš. Stázičky a ty druhé (Okrajová literatura v českém meziválečném filmu). In: Ivan Klimeš (ed.). *Filmový sborník historický I: Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 12–13.

⁸⁶ Případ filmu *Roztržené foto* (1921), jehož realizace začala 23. prosince 1921 a už o týden později byla dokončena vyhotovením dvou kopií, dokonce posloužil firmě AB pro vlastní reklamní účely, jelikož jí umožnil prostřednictvím tisku inzerovat svůj nový výrobní rekord. Anon. Nový rekord A.-B. *Divadlo budoucnosti*. 1921, roč. 2, č. 51, s. 3.

závodnický snímek *O velkou cenu* (1922). V něm Slavínský sice sám neúčinkuje, ale pracuje s divácky atraktivními sekvencemi z automobilových závodů. Nejvýraznější tendenci k systematickému budování produkčního portfolia, do nichž jsou začleňovány jednotlivé filmové tituly, a konstrukci vlastní firemní značky však vykazoval Weteb pod vedením Václava Binovce. Ačkoliv si Binovec pravděpodobně připisoval výraznější umělecký kredit na úkor svých spolupracovníků,⁸⁷ ve své ředitelské funkci byl neoddiskutovatelně hlavní kreativní a obchodní hybnou silou společnosti. S oporou vlastního soukromého kapitálu individuálně řídil a zajišťoval provoz svého ateliéru,⁸⁸ v němž zaměstnával kmenový tvůrčí kolektiv.⁸⁹ Z manažerské pozice tedy udával strategické směřování výroby v dlouhodobé perspektivě a v každodenním životě delegoval taktické úkoly na své podřízené.⁹⁰

Ústřední korporátní strategie, již Binovec přizpůsoboval dílčí kroky a podnikový postup při výrobě jednotlivých titulů, spočívala v práci s hvězdou Wetebu Suzanne Marwille. Navzdory experimentování s žánrovými schémata představovala Marwille tvůrčí konstantu, na níž Binovec stavěl svůj produkční plán.⁹¹ Její tvář tak pomáhala utvářet unikátní firemní brand,

⁸⁷ Podle Kolára působili pod Binovcem jako režiséři Leo Marten, Vladimír Majer a Vladimír Ch. Vladimirov, což mělo v jeho očích přispívat k nekonzistentní kvalitě u výrobků Wetebu. Minimálně režisérskou činnost Vladimirova potvrzuje článek A. V. Ludvíka, jenž mu připisuje kredit spolurežiséra u filmu *Za svobodu národa* (1920). Kromě toho zprávy v časopise *Film*, který se společností propojoval jeho šéfredaktor Jules René, otevřeně uvádějí Tommyho Falleyho jako režiséra Wetebu a Ivana Franka Kubištu jako režiséra snímku *A vášně vítězí* (1918). V neposlední řadě pak Kolárův vzpomínkový román *Clona se otvírá* zmiňuje osobnosti Jana W. Speergera a L. H. Struny v pozici firemních „hlfáků“, tudíž nelze vyloučit ani jejich – byť třeba značně limitovaný – režisérský podíl na filmech výroby. Srov. KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 35; LUDVÍK, A. V. Na prahu nové doby. Kus retrospektivy. *Československý film*. 3. ledna 1921, roč. 3, č. 1, s. 11; Anon. Weteb-film. *Film*. 1. února 1919, roč. 1, č. 4, s. 8; J. J. Náš „detektiv“. *Film*. 1. února 1919, roč. 1, č. 4, s. 6; KOLÁR, Jan S. *Clona se otvírá...: Románová freska o začátcích čs. filmu*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav [nepublikovaný rukopis je uložen v Knihovně Národního filmového archivu], 1968, s. 32–33.

⁸⁸ Binovec tak vysvětloval například produkci krátkých filmů, k nimž se firma měla uchýlovat, když zrovna nedisponovala upotřebitelným námětem na celovečerní film. V takovou chvíli Weteb vyrobil 2-3 krátké tituly, aby ateliér nestál. BINOVEC, Václav: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedl Zdeněk Štábla (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno].

⁸⁹ Vladimír Majer měl podle Binovce v jeho společnosti pracovat za fixní měsíční plat ve výši 1500,- korun, stejně tak měl u něj působit stálý kádr sedmi herců a doplňovat hlavní hvězdu Marwille. BINOVEC, Václav: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedl Zdeněk Štábla (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno].

⁹⁰ Jak již bylo řečeno, důležitou úlohu v tomto smyslu plnil Karel M. Klos, kterého Binovec zaměstnával jako dramaturga pověřeného vyhledáváním vhodných námětů a jejich rozpracováváním pro další realizaci. BINOVEC, Václav: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedl Zdeněk Štábla (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno].

⁹¹ KOKEŠ, Radomír D. Filmové herectví, česká kinematografie a otázky studia stylu. *Illuminace*. 2018, roč. 30, č. 2, s. 54.

Podle Binovcova svědectví měla nastavený model tvůrčí praxe posílit údajně smlouva vyjednaná s půjčovnou Iris-Film, která byla od roku 1921 hlavním distributorem výrobků Wetebu. Partnerství výroby s půjčovnou mělo mít zcela výhradní povahu, v níž měl Weteb půjčovně dodávat ročně 5 filmů za předem sjednané měsíční inkaso ve výši 60 tisíc korun. Model obchodní spolupráce však dle Binovce vydržel pouze jeden rok a poté z něj sešlo kvůli

s jehož vědomím Binovec kontinuálně plánoval vývoj jednotlivých filmů coby součást širšího výrobního katalogu, a systematicky rozvíjel propagaci na plakátech či v tisku.⁹²

Přestože Weteb svou činnost finančně neudržel, Binovcovy kreativně-komerční aktivity zcela zřetelně následovaly obecnější podnikatelskou logiku usilující o obchodní udržitelnost v podmínkách českého filmového průmyslu a s primárním zacílením na tuzemské publikum. Zároveň Binovec inklinoval k co nejrychlejšímu natáčení a udržování nákladů jednotlivých filmů stabilně na co nejnižší úrovni.⁹³ Promyšlenost Binovcova byznysového uvažování o filmech jako součásti produkčního portfolia a jeho podnikavosti dokládá nad rámec veřejné konstrukce firemní hvězdy jeho pokus o vytěžení domácí populární literatury pro komerční účely. Po dvoudílném zpracování *Irčina románku* (1921) podle předlohy Josefa Rodena, jímž se Weteb otevřeně přihlásil k oblíbené žánrové tradici idyly,⁹⁴ a *Černých myslivcích* (1921) podle románu Růženy Svobodové, usiloval v roce 1922 například i o realizaci adaptace *Do panského stavu* Popelky Biliánové, na jehož zfilmování držel práva.⁹⁵

Po tvůrčí odmlce a návratu do českého průmyslu z německého prostředí v polovině dvacátých let, kdy se začal trend idylických adaptací výrazněji prosazovat a dvojice Antonie Nedošínská-Theodor Pištěk s nadsázkou řečeno nahradila Marwille, spoléhal na restart domácí produkční činnosti výrobou pokračování osvědčeného příběhu o Irče s názvem *Irča v hnízdečku* (1926). Ačkoliv Binovec se svým záměrem zjevně neprorazil, pročež přesunul aktivity Wetebu do

krachu Iris-Filmu. BINOVEC, Václav: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedl Zdeněk Štábla (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno].

Finanční potíže půjčovny se pravděpodobně projevy i v situaci uvedení snímku *Paní Katynka z vaječného trhu*, který se navzdory svému natočení v roce 1927 dostal do kin až o dvě léta později. Informace uvedená ve *Filmovém kurýru* dokládá, že distribuční práva v roce výroby držel Iris-Film, v roce 1929 jej však nakonec uvedla firma Degl a spol. Podobně pak převzala (byť mnohem rychleji) práva k snímku *V panském stavu* společnost Bavafilm. Anon. Reklama firmy Foto Willy Ströminger. *Filmový kurýr* [Ilustrovaný zpravodaj]. 28. října 1927, roč. 1, č. 13, s. VIII.

⁹² O úspěšnosti uplatňované strategie svědčí výsledky divácké ankety uspořádané kinem U Vejvodů na přelomu let 1922–1923, v níž se Marwille umístila jako jediná česká herečka na pátém místě mezi zahraničními hvězdami. CHYTILOVÁ, Vladimíra. *Diskurz o českých filmových hvězdách v českém filmovém tisku 20. let*. Brno, 2007. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Pavel Skopal, s. 31.

⁹³ BINOVEC, Václav: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedl Zdeněk Štábla (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno].

⁹⁴ Anon. Reklama filmu *Irčin románek*. *Československý film*. 10. dubna 1921, roč. 3, č. 6–7, s. 85.

Fungováním žánru idyly, na nějž Weteb ve své propagaci odkazoval, a jeho hlavními definičními znaky v české literární tradici, se zevrubně věnuje Dagmar Mocná v souvislostech kondelíkovské literatury Ignáta Herrmanna. MOCNÁ, Dagmar. *Případ Kondelík. Epizoda z estetiky každodennosti*. Praha: Karolinum, 2002, s. 62–154.

Za každý z dílů s rozpočtem ve výši 100 tisíc korun měl Binovec do Iris-Filmu vyinkasovat dvojnásobek. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 85.

⁹⁵ MOCNÁ, Dagmar. Kondelík a „kondelíkovština“. *Iluminace*. 1998, roč. 10, č. 4, s. 50.

finančně bezpečnější sféry distribuce a – údajně díky své jazykové vybavenosti – získal roli výhradního zástupce sovětské kinematografie na našem území,⁹⁶ přispěl k ustavení dominantní cesty, jak na domácím trhu vydělat peníze. Jinými slovy napomohl k rozvinutí průmyslové povahy české kinematografie, která se i v kapitálově skromných podmínkách stala schopnou generovat zisk, dosáhnout produkční stability a záhy expandovat i do mezinárodního prostoru.

2.5. Exportní artikl pro zahraniční trhy

Na samém sklonku dvacátých let vyvrcholila tendence výraznějšího působení českých filmů a filmařů za hranicemi. Oproti spíše ojedinělým událostem prodeje domácích titulů do ciziny na začátku dekády, jako byl výše zmíněný případ *Příchozího z temnot* nebo nákup světového monopolu Slavínského *O velkou cenu* ze strany Universalu,⁹⁷ byla vývozní činnost stále standardnější součástí průmyslové praxe. Jakkoliv byl důležitým činitelem v této oblasti byl především Karel Lamač, jehož mezinárodní kariéra se výrazně rozvinula po úspěchu *Bílého ráje* a jenž fungoval jako klíčový článek obchodní i tvůrčí sítě (zejména) mezi Prahou a Berlínem, nebyl jediným. Výrazný podíl na tom měl například i Josef Medeotti-Boháč, který byl významnou osobností domácí branže především kvůli svým úzkým obchodním vztahům se zahraničními partnery a nepochybnému prodejnímu talentu. Díky nim se mu podařilo exportovat řadu velmi rozličných českých snímků do Německa i jiných teritorií.⁹⁸ Síla i četnost obchodních styků, které probíhaly i se společnostmi mimo Německo,⁹⁹ podnítily zřetelný nárůst podílu koprodukcí v domácí filmové tvorbě.¹⁰⁰

Trend mezinárodně koncipované produkce, v němž viděl perspektivu i jinak výrobně spíše opatrný Miloš Havel,¹⁰¹ se promítal jak do způsobu uvažování o připravovaných filmech jako

⁹⁶ BINOVEC, Václav: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedl Zdeněk Štábla (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno]. V roce 1928 Weteb půjčoval například filmy *Spiklenci Velikého Dila* (1927), *Konec Petrohradu* (1927), *Číšník z Alhambry* (1927), *Žlutá knížka* (1927) nebo *Čtyřicátýprvý* (1926). Anon. Reklama firmy Wetebfilm-Binovec. *Český filmový zpravodaj*. 6. října 1928, roč. 8, č. 35, s. 6.

⁹⁷ V. O velkou cenu... Interview. *Divadlo budoucnosti*. 18. srpna 1922, roč. 3, č. 33, s. 2.

⁹⁸ STRMISKA, Viktor. *Kosmopolita, kontingent a kombinace konvencí: Děvčátko, neříkej ne! jako součást obchodně zaměřeného přístupu Josefa Medeottiho-Boháče*. Brno, 2022. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Martin Kos, s. 17.

⁹⁹ V poměrně těsném spojení s českým filmovým průmyslem byla například francouzská společnost Omega, která například v roce 1929 disponovala hned pěticí místních titulů. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 145.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 116.

¹⁰¹ Jiří Horníček dokazuje, že záměr získat cizí (především německé) podnikatele jako samostatné výrobce nebo podílníky na hraných filmech byl jedním z hlavních plánů společnosti AB formulovaných na její valné hromadě v srpnu 1929. HORNÍČEK, Jiří. *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha, 2000. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Ivan Klimeš, s. 43.

zamýšlených mezinárodních artiklech, tak do vývoje. Obecně lze říct, že vývojové aktivity a kalkulace v rámci exportně laděného přístupu korespondovaly na strategické úrovni s logikou vnitrozemsky zaměřených projektů. I zde představovalo hlavní cíl kreativního úsilí o vytvoření obchodovatelného produktu, jehož distribuce přinese svým iniciátorům primárně kapitálový zisk. Jelikož však tento měl plynout především z tržeb v zahraničních kinech, byla potřeba plánování jednotlivých projektů adekvátně přizpůsobovat podmínkám působení na cizích trzích.

Základním předpokladem komerčního potenciálu v mezinárodní perspektivě bylo dostatečné navyšování rozpočtů a zesilování produkčních hodnot, které by pro diváky zvyšovaly atraktivnost daných titulů. V tomto ohledu vypomáhal domácím – sice stabilně prosperujícím, ale stále ještě nepříliš silným – společenstvem zpravidla kapitál od zahraničních koproducentů, s nimiž tuzemské firmy uzavíraly jednorázové či dlouhodobější obchodní aliance.¹⁰² Dalšími parametry, které umocňovaly mezinárodní charakter vyvíjených snímků, bylo angažmá zahraničních herců i dalšího talentu a/nebo využívání zahraniční výrobní infrastruktury, která poskytovala kvalitnější technické zázemí než pražské ateliéry. V neposlední řadě kroky podnikané během vývoje těchto titulů typicky nesměřovaly k vytěžení místní populární literatury nebo oblíbených lokálních žánrů, nýbrž se obracely k mezinárodně úspěšným kinematografickým trendům a tradicím. Kombinace a koordinace těchto taktik vyžadovala sérii koncepčních rozhodnutí již ve stadiu vývoje, který měl umožnit následnou realizaci titulu s předpokladem mezinárodní přitažlivosti.

Některé z aspektů exportního podnikatelského přístupu vykazovaly ambicióznější projekty ekonomicky nejsilnějších subjektů českého filmového průmyslu zformovaných kolem osobností Miloše Havla a Josefa Auerbacha.¹⁰³ Společnost AB v roce 1920 vyrobila v berlínských ateliérech snímek *Tam na horách*, u nějž působili v pozici scenáristy/režiséra, kameramana a architekta zahraniční tvůrci a jehož mezinárodní charakter se společnost snažila

¹⁰² Zmíněný Josef Medeotti-Boháč, jenž se svým společníkem Reném Moláčkem rozkládal produkční portfolio své společnosti Starfilm mezi vnitrozemské i exportní projekty, například opakovaně spolupracoval s berlínskou firmou Koop-Film: výsledkem byly filmy *Známosti z ulice* (1928 – vyroben pod hlavičkou AB, Starfilmem pouze distribuovaný), *Hanba* (1929) a *Kamarádské manželství* (1929). K bližším okolnostem a podmínkám této spolupráce srov. STRMISKA, Viktor. *Kosmopolita, kontingent a kombinace konvencí: Děvčátko, neříkej ne! jako součást obchodně zaměřeného přístupu Josefa Medeottiho-Boháče*. Brno, 2022. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Martin Kos, s. 15–16.

¹⁰³ Petr Szczepanik dokonce na výčet obchodních a výrobních aktivit firem a personálních sítí navázaných na Havla s Auerbachem uvádí, že tyto dvě osobnosti prakticky ovládaly domácí filmový průmysl. SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, s. 36–37.

náležitě zpropagovat.¹⁰⁴ Celý projekt však skončil fiaskem.¹⁰⁵ Moldaviafilm poté o 3 roky později vyrobil film *Muž bez srdce* podle předlohy německého autora Ernsta Kleina. Na snímku, který vznikl pod Auerbachovým producentským vedením ve spolupráci s mnichovskou společností Bayerische Film i mimo Prahu,¹⁰⁶ se spolupodíleli jak režisér Franz W. Koebner a kameraman Hans Aufhauser, tak několik zahraničních herců v hlavní ženské i vedlejších úlohách.¹⁰⁷ V obou případech však šlo o ojedinělé pokusy, které nevyústily v dlouhodoběji udržitelnou praxi.¹⁰⁸ S Havlem a Auerbachem spojené společnosti se k exportně zaměřeným projektům vrátily až v rámci širší koprodukční vlny na konci něm éry: filmy *Bujná krev* (1929, Moldaviafilm) a *Pasák holek* (1929, AB).

Nejvýraznější společností z hlediska exportně zacílené tvorby byla v tomto období výrobní Bratři Deglové, která měla téměř poloviční podíl na celkovém počtu deseti koprodukcí v letech 1928–1929,¹⁰⁹ když realizovala čtyři potvrzené koprodukce: *Hřích* (1928, s Hom-Filmem), *Dcery Eviny* (1928, s H. R. Sokal a Film APP), *Ztracená závěť* (1929, s Hom-Filmem) a *Pražský Monte Christo* (1929, s Hom-Filmem a Projektograph-Filmem). Můžeme jen odhadovat, nakolik sehrávala v této činnosti výše zmíněná úspěšná distribuční expanze

¹⁰⁴ V případě režiséra a scenáristy Sidneyho M. Goldina tak reklamní materiály opakovaně uváděly, že pochází z New Yorku, zatímco u kameramana Alfonse Webera připomínaly jeho dlouholeté pracovní zkušenosti u firmy Pathé. Jeden z propagačních listů pak otevřeně hovoří o „prvním českém filmu mezinárodní produkce“. Anon. Reklamy na film Tam na horách. *Kinografia*, 1920, č. 5, s. 47–49.

¹⁰⁵ VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 96–97.

Současné vnímání tohoto projektu coby blamáže, o níž hovoří mj. Jan S. Kolár v rukopisu svého románu *Clona se otvírá*, je přitom v ostrém kontrastu s dobovými propagačními zprávami o závratném finančním úspěchu filmu, podle nichž měl být prodán do Francie, Švýcarska, Belgie, Německa, společně se Slavínského *Zlatou ženou* (1920) do Spojených států a za částku 450 tisíc korun do Anglie. Srov. KOLÁR, Jan S. *Clona se otvírá...: Románová freska o začátcích čs. filmu*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav [nepublikovaný rukopis je uložen v Knihovně Národního filmového archivu], 1968, s. 94; Anon. „Tam na horách...“ do Ameriky. *Kinografia*. 1921, roč. 1, č. 25, s. 1; Anon. „Tam na horách“ v Anglii. *Kinografia*. 1921, roč. 1, č. 7, s. 1; Anon. Další úspěchy českého filmu v cizině. *Kinografia*. 1921, roč. 1, č. 9, s. 2; Anon. Další úspěch filmu „Tam na horách...“. *Kinografia*. 1921, roč. 1, č. 11, s. 1.

¹⁰⁶ Anon. *Muž bez srdce*. *Český filmový svět*. 1. listopadu 1923, roč. 3, č. 2, s. 20.

¹⁰⁷ VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 78–79.

¹⁰⁸ V případě AB přitom nevidím návaznost v následné spolupráci se skupinou ruských emigrantů v čele s režisérem Borisem Orlickým, jelikož neshledávám v jejich plánování kromě účasti některých zahraničních osob zřetelnou exportní snahu. Jejich dočasné působení navíc zkomplikovalo natáčení filmu *Moderní Magdalena* (1921), u něž musel Orlického po odjezdu celé skupiny do Paříže nahradit v režisérské pozici Jan S. Kolár. Moldaviafilm plánoval na *Muže bez srdce* navázat realizací mezinárodního projektu „Korsár“, v němž se měl režie opět ujmout Koebner, a počítalo se se značnou účastí zahraničních herců a natáčením mimo Československo. Anon. Slovo předem. *Český filmový zpravodaj*. 17. listopadu 1923, roč. 3, č. 38, s. 3–4.

¹⁰⁹ VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 116.

Lamačova snímku *Velbloud uchem jehly* na zahraniční trhy. Faktem nicméně zůstává, že od roku 1925 byli Deglové s Lamačem v těsném obchodním i tvůrčím styku. Po zprovoznění ateliéru na Kavalírce, při jehož výstavbě a provozu získal Lamač od Deglů finanční podporu,¹¹⁰ zde například tato společnost natáčela většinu svých spíše vnitrozemsky koncipovaných titulů: *Dům ztraceného štěstí* (1927), *Páter Vojtěch* (1928), *Životem vedla je láska* (1928), *Podskalák* (1928) a *Pražské švadlenky* (1929).

Vzhledem k Lamačově aktivnímu působení v německé kinematografii a jeho samostatně navázaným kontaktům s berlínským Hom-Filmem, pro nějž režíroval dva filmy s Anny Ondrákovou *Saxofon Suzi* (1928) a *Anny, pozor – policajt!* (1928), lze předpokládat, že Lamač fungoval jako významný zprostředkovatel produkční spolupráce a udržoval kreativně-pracovní síť mezi Prahou a Berlínem. V jejím jádru kromě Lamače a Ondrákové působili z domácích tvůrčích pracovníků zejména scenárista Václav Wasserman, kameraman Otto Heller a herec Josef Rovenský. Společně s občasným angažováním dalších českých herců však v této síti operovalo také množství zahraničních (hlavně německých) hereckých představitelů a tvůrců, především v oblasti výpravy.

Ilustrativním příkladem exportně vyvinutého projektu z produkce Bratří Deglů budiž Lamačův film *Hříchy lásky* (1929), jenž důsledně zahrnoval všechny zásadní aspekty mezinárodního filmu. Zároveň můžeme tento titul chápat jako završení dlouhodobějšího úsilí, které se odvíjelo ve dvou směrech. Na jedné straně se jednalo o několikaletou kreativně-obchodní synergii výrazné tvůrčí osobnosti s ambiciózní společností, jejímž těžištěm byla společná realizace konkurenceschopných a v zahraničí obchodovatelných titulů. Na straně druhé šlo o typy rozvíjených kolektivních praktik skupiny sdružené kolem Lamače.¹¹¹ Předně se snímek vytvořený v ateliéru Kavalírky vymykal z vnitrozemské produkční linie svým rozpočtem, který

¹¹⁰ FABIÁNOVÁ, Kristýna. „Lamač Košíře – rosteme do šíře“. *Historie filmového ateliéru Kavalírka v Praze*. Brno, 2007. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Voráč, s. 28.

¹¹¹ *Hříchy lásky* v souvislostech uplatňované tvůrčí spolupráce a některých rysů kolektivní poetiky lamačovského týmu podrobuje analýze Petr Veselka. Srov. VESELKA, Petr. *Od Poslední masky přes Strach z lásky: Rekonstrukce kolektivní kreativity při vývoji a realizaci Hříchů lásky*. Brno, 2022. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Martin Kos, s. 18–29.

se podle deglovské účetní knihy vyšplhal do výše 708 tisíc korun,¹¹² což byl téměř trojnásobek průměrného českého rozpočtu v tomto období.¹¹³

Ačkoliv tento titul má oficiálně status výhradně českého produktu,¹¹⁴ dobové zprávy otevřeně oznamovaly finanční spoluúčast německé společnosti Ufa.¹¹⁵ S těmito zmínkami koresponduje rovněž pozdější svědectví Martina Friče, jenž byl v době výroby *Hříchů lásky* Deglů zaměstnaný jako dramaturg.¹¹⁶ Frič totiž v souvislostech své vzpomínky na kolegu Josefa Rovenského uvedl, že šlo o koprodukcí.¹¹⁷

Za výpravu, která se výrazně promítala do vizuální stránky snímku, zodpovídal německý architekt Hanuš Gödert a – v mezinárodním prostoru již etablovaného – Josefa Rovenského doplňovalo evropské herecké obsazení: Walter Rilla (Německo), Marcella Albani (Itálie) a Gaston Jacquet (Francie).¹¹⁸ V neposlední řadě pak titul na podkladě původního melodramatického schématu, jímž se usilovalo o mezinárodní srozumitelnost, kombinoval hollywoodské a německé filmové konvence na úrovni stylu i vyprávění. Všechny tyto složky se staly přidruženou součástí kalkulace projektu, jenž usiloval o co nejvyšší atraktivnost pro zahraniční publika a širokou distribuci za hranicemi. O komerčním úspěchu a naplnění

¹¹² NFA, f. Bratři Deglové s.r.o., k. 3, sign. IV/b – Výroba a distribuce filmů, inv. č. 74, Výroba filmu *Hříchů lásky* (mj. výdaje za film); rkp.

¹¹³ VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 113.

¹¹⁴ VESELKA, Petr. *Od Poslední masky přes Strach z lásky: Rekonstrukce kolektivní kreativity při vývoji a realizaci Hříchů lásky*. Brno, 2022. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Martin Kos, s. 7.

¹¹⁵ Anon. Ufa se zúčastňuje výroby českého filmu. *Filmový kurýr*. 6. dubna 1929, roč. 3, č. 14, s. 2; Anon. Z našich atelierů. *Filmová tribuna*. Duben 1929, roč. 1, č. 1, s. 13.

¹¹⁶ TRNKA, Jan. *Dobrý scenárista Josef Neuberg. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 22.

Přestože Veselka na základě analýzy dostupných textových dokumentů problematizuje Fričovi připisovaný scenáristický kredit, nelze vyloučit Fričův podíl na režii. Vodítko nám poskytuje zmínka ve *Filmové tribuně*, která v souvislosti se začátkem natáčení *Hříchů lásky* (s pracovním názvem „Strach z lásky“) hovoří o „novém Lamač-Fričově filmu“. Přestože se sám Frič k režii nehlásil a pozdější materiály ve funkci režiséra uvádějí už jen Lamače, nelze vyloučit určitou míru Fričovy režijní asistence. V takovém modelu ostatně oba spolupracovali i později v rané zvukové éře. Srov. VESELKA, Petr. *Od Poslední masky přes Strach z lásky: Rekonstrukce kolektivní kreativity při vývoji a realizaci Hříchů lásky*. Brno, 2022. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Martin Kos, s. 20–25; Anon. Z našich atelierů. *Filmová tribuna*. Duben 1929, roč. 1, č. 1, s. 13.

¹¹⁷ FRIČ, Martin. Josef Rovenský – hospodář. In: Václav Wasserman (ed.). *Josef Rovenský*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 56.

¹¹⁸ Za zmínku stojí, že angažmá Rilly s Albani se stalo předmětem veřejné kritiky především kvůli výši jejich údajné gáže: Rillův honorář měl činit šest tisíc korun denně a Albani měla denně inkasovat čtyři a půl tisíce. Zřetelný kontrast v honorářích zahraničních herců (pro srovnání informace o požadavku Jana W. Speergera na dvacet tisíc za celé natáčení) se totiž podle nepodepsaného autora neprojevoval ve vyšší kvalitě hereckých výkonů. Anon. Karel Lamač. *Filmová tribuna*. Květen 1929, roč. 1, č. 2, s. 16.

mezinárodních ambicí svědčí, že se *Hříchy lásky* podařilo společnosti prodat celkem do 23 států.¹¹⁹

Jak ukazuje nastíněný případ *Hříchů lásky*, Bratři Deglové dokázali – nepochybně i díky soustavné kooperaci s Lamačem – patrně nejefektivněji realizovat dílčí taktiky naplňující obecnější výrobní strategii, která na konci dvacátých let nabyla v domácím prostředí širší platnosti: připravit a vyrobit produkt s vysokým potenciálem zisku ze zahraniční distribuce. Na jedné straně rozvíjeli skladbu exportní části firemního portfolia soustavně podle vzorců, které se v minulosti jevily na mezinárodních trzích úspěšně. Opakování osvědčených postupů jim přitom umožňovala stabilní spolupráce s prověřenými tvůrčími pracovníky. Na straně druhé svůj katalog účelově obohacovali o inovativní prvky, kterými posilovali komerční potenciál každého dalšího titulu. Deglové těmito způsoby podřizovali koncepci připravovaných filmů svému hlavnímu záměru, jímž byla obchodovatelnost daného artiklu v evropském horizontu. Už ve stadiu vývoje proto zohledňovali jednotlivé varianty možné realizace, aby šanci na prodej za hranicemi zvýšili.

Podobně jako u vnitrozemsky koncipovaných projektů tedy šlo veskrze o soubor pragmaticky učiněných podnikatelských voleb, jejichž cílem je však oslovení primárně zahraničních diváků. Obdobný typ logiky, byť prováděný v citelně výraznějším rozsahu, podmiňoval nejen v případě Deglů rozhodnutí spojená s otázkami financování, štábu a obsazení, využívanými konvencemi a tradicemi, případně produkčních hodnot. Aby mohl daný titul aspirovat na export, jeho klíčovými předpoklady byly kromě mezinárodně atraktivního příběhu konkurenceschopné složky stylu projevující se zejména výpravou a obsazením divácky přitažlivých zahraničních herců. Najímání mezinárodního talentu společně s dalšími aspekty vyústilo v požadavky na projektování výrazně nákladnějších rozpočtů, které sice přinášely vyšší míru obchodního rizika oproti střizlivěji stavěným vnitrozemským projektům, ale domácím výrobnám se ho dařilo minimalizovat skrze vyhledávání spolehlivých obchodních partnerů a udržování stabilní spolupráce. Ačkoliv tedy strategická rozhodnutí sledovala obecně totožný cíl a přikládala jednotlivým filmovým produktům obdobnou funkci v rámci firemních katalogů i roli na trhu, taktická činnost podřizovala dílčí kroky velikosti i specifikům lokálního a mezinárodního prostředí.

¹¹⁹ VESELKA, Petr. *Od Poslední masky přes Strach z lásky: Rekonstrukce kolektivní kreativity při vývoji a realizaci Hříchů lásky*. Brno, 2022. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Martin Kos, s. 6.

2.6. Závěr

Tato kapitola představila čtyři modely vývoje filmových projektů v české kinematografii podle předpokládaných funkcí připravovaných titulů a rolí, jaké měly sehrávat na trhu. Ačkoliv si nabízené dělení neklade nároky na úplnost a je otevřené upravování, zpřesňování a případnému rozšiřování, zpřehledňuje obecněji uplatňované vzorce tvůrčí praxe v české kinematografii během dvacátých let. Rozlišuje přitom dva základní proudy, které označuje jako *projektově řízený* a *podnikatelsky řízený* přístup k vývoji.

Filmařský přístup, jenž pojmenovávám jako projektově řízený, charakterizuje práce na jednom samostatně stojícím projektu bez jeho začleňování do dlouhodobějších plánů nebo strategií. Záměr výroby daného filmu se zpravidla odvíjel od dočasně formulovaného cíle a jiného typu motivace, než bylo dosažení zisku a vytvoření kapitálové základny pro vlastní podnikatelskou činnost. Přestože solitérští tvůrci neopomíjeli ekonomické hledisko, katalyzátorem jejich kreativní činnosti byly spíše osobní ambice. Obchodní záležitosti a rizika tak nezdědka přenášeli na partnery, jež na konkrétním projektu finančně zainteresovali. Výsledkem této praxe byla na jedné straně skutečnost, že většina plánů takto uvažujících a jednajících aktérů končila již v zárodku kvůli nedostatku prostředků.¹²⁰ Na straně druhé filmaři prostřednictvím takto nastaveného modelu udržovali svou činnost v dlouhodobějším horizontu navzdory faktu, že ji neopírali o pevnou finanční a/nebo firemní základnu. Iniciátoři zakázkových projektů, kteří typicky operovali mimo prostředí filmového průmyslu, poté přidělovali filmovým produktům na trhu jiné úkoly. Rámcová rozhodnutí i dílčí pokyny svých objednávek totiž podřizovali primárně výchovným, reklamním nebo společenským funkcím chystaného výrobku.

Opozitní logikou se řídil vývoj podnikatelsky zaměřených projektů, jejichž cílem bylo vytvoření profitu z tržeb v kinech a které byly koncipovány jako součást dlouhodobějších obchodních aktivit. Ty se projevovaly ve dvou směrech: vnitrozemském a exportním. V každém z nich se pak postup volený za účelem zisku podřizoval rozdílným potřebám vyplývajícím

¹²⁰ Kromě neustále se rodících nápadů a námětů, o nichž pražští filmaři dennodenně diskutovali v tvořivém ovzduší Rokoka i dalších pražských kaváren, končila podobně i drtivá většina solitérsky koncipovaných projektů národních historických filmů. Podrobně se touto problematikou zabývali Ivan Klimeš s Jiřím Rákem, kteří názorně ukazují, že finálním stadiem těchto vlasteneckých snah byla z důvodu nedostatku financí často prvotní myšlenka. Srov. KLIMEŠ, Ivan a JIŘÍ RAK. Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti. *Illuminace*. 1989, roč. 1, č. 2, s. 23–37; KLIMEŠ, Ivan a JIŘÍ RAK. „Husitský“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie. In: Ivan Klimeš (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav, 1992, s. 69–109; KLIMEŠ, Ivan. Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu. In: Týž (ed.). *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*. Praha: Čs. filmový ústav, 1988, s. 33–72.

z celkové velikosti trhu, kupní síly obyvatelstva a dalších podmínek na úrovni tuzemského prostředí i mezinárodního prostoru.

Na základě provedeného rozboru lze načrtnutou i hrubou periodizaci domácí praxe, podle níž do poloviny dvacátých let fungovaly solitérský přístup a vnitrozemské podnikatelství jako dvě víceméně vyrovnané alternativy. Ve druhé půlce dekády se však vnitrozemský model stal v souvislostech stabilizace domácího produkčního systému dominantním způsobem, jak připravovat a natáčet filmy na našem území. V letech 1928–1929 se pak k byznysovému rozvíjení vnitrozemských artiklů výrazněji připojila i jeho exportně pojatá – a ve větším měřítku uskutečňovaná – varianta. U fikčních (a zejména celovečerních) filmů byla zakázková tvorba veskrze okrajovou záležitostí, na rozdíl od oblasti nonfikční produkce, kde objednávky od externích zadavatelů dominovaly.¹²¹ V závěru dvacátých let se nicméně i tato spíše nepravidelná možnost kreativní práce stala v tuzemském prostředí běžnější.

Jak již zaznělo, navržené typy tvoří jednoznačně ohraničené kategorie, nýbrž se dílem vzájemně prostupují. Pro porozumění prostředí domácí filmové produkce, chování aktérů operujících v jejím rámci a uplatňovaných modelů regionální kreativity přitom sehrává aspekt propustnosti podstatnou roli. Jelikož bylo tuzemské prostředí značně variabilní, jednotliví filmaři zpravidla volně přecházeli mezi jednotlivými přístupy, když pracovali na filmech rozmanitého charakteru, a jen zřídka se specializovali na jeden konkrétní typ projektu. Než se dostal Jan S. Kolár k práci na *Svatém Václavovi*, vyvinul několik solitérsky laděných titulů (zejména *Zpěv zlata* /1920/, *Otrávené světlo* a *Příchozí z temnot*), připravil řadu vnitrozemských projektů (např. *Kříž u potoka* /1921/, *Roztržené foto* a *Řina* /1926/), zhostil se role zhotovitele zakázkového filmu o VIII. všesokolském sletu a jako scenárista byl součástí kreativního týmu stojícího za exportním titulem *Dcery Eviny* (s původním názvem „Princ z ulice“). Jak ukazuje případ Bratří Deglů nebo konkurenční výroby Elekta-Journal, společnosti rozvíjely paralelně různé typy projektů, čímž jednak usilovaly o rozproštění finančního rizika, jednak diverzifikovaly svoje aktivity na trhu i nabídku filmů.¹²²

Překryvy mezi jednotlivými přístupy se zároveň projevovaly i na úrovni jednotlivých projektů. Na jedné straně docházelo k organickému prolínání a kombinaci dvou i více přístupů, které

¹²¹ VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczebanik, s. 45–48 a 123–128.

¹²² Diverzifikací výrobních aktivit ve vztahu k Elekta-Journalu se podrobněji zabývá Michal Večeřa. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczebanik, s. 128–133.

formovaly koncepci některých titulů. Jakkoliv tedy můžeme Junghansův film *Takový je život* považovat do značné míry za solitérský produkt z hlediska typu jeho iniciátora a financování, ve vztahu k návaznosti na druh konvencí nebo najímání tvůrčích pracovníků a hereckého obsazení zřetelně inklinuje k exportním praktikám. Na straně druhé se v týmu soustředěném kolem jednoho projektu, jak ilustroval příklad *Dobrého vojáka Švejka*, mohli sejít lidé s odlišnými představami o směřování a/nebo roli plánovaného snímku. Z tohoto nesouladu pak pramenily tvůrčí konflikty o podobě chystaného filmu, jeho žánrovém pojetí nebo produkčním měřítku podle toho, k jakému typu uvažování o vývoji tendovali daní účastníci. V takových okamžicích tak do popředí vystupovaly záležitosti vnitřní hierarchie utvořeného kolektivu, distribuce moci a kompetencí, z nichž vyvěraly otázky spolupráce nebo soutěže při řešení dílčích kreativních problémů. V neposlední řadě se pak mohl proměňovat i individuální přístup zapojených jednotlivců, kteří v různých fázích projektu mohli inklinovat k aspektům odlišných typů vývoje, což si později ukážeme konkrétně na jednání Josefa Hronka v případě *Svatého Václava*.

Nastíněný přehled může být užitečnou pomůckou ze dvou důvodů. Zaprvé napomáhá překonat tradiční uvažování, které do fáze vývoje obvykle zahrnuje z hlediska kreativní činnosti pouze postavu scenáristy a dramaturga. Nabízí plastičtější pohled, k němuž v souvislostech analýzy tvůrčí kariéry Josefa Neuberga nakročil již Jan Trnka například ve vztahu k postavě „osvíceného“ producenta Julia Schmitta.¹²³ V perspektivě načrtnutých poznatků je k citlivějšímu porozumění tehdejší praxe v českém filmu zapotřebí přibrat do hry další typy osob, nejčastěji pak figury producentů nebo aktérů suplujících tuto roli: v případě solitérských projektů nejrůzněji zastávali tuto pozici samotní tvůrci, u zakázek mohlo jít o úředníky, zástupce soukromého sektoru i jiné mimofilmařské činitele. Jak vidno, tyto osobnosti neuplatňovaly pouze obchodní požadavky, nýbrž se ve strategické rovině uchýlovaly k celé řadě kreativních rozhodnutí. Nastavovaly tak základní rámce a soubory podmínek pro tvůrčí činnost dalších pracovníků na taktické úrovni.

Zadruhé vytváří důležité pozadí pro pochopení komplexní povahy tvůrčího procesu *Svatého Václava*. Jak ukážou další kapitoly, svatováclavský film byl v souhrnu svých etap průsečíkem všech čtyř popsaných typů, jež lze identifikovat v působení nejvýraznějších postav: Josefa Hronka, Miloše Havla a Jana Reitera. Jejich rozdílné představy o podobě a roli *Svatého Václava*

¹²³ Srov. TRNKA, Jan. *Dobry scenarista Josef Neuberger. Procesy psani a vyvoje scenare v ceske kinematografii 1919–1965*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 118–123.

na trhu pramenily z návaznosti na odlišné předpoklady, jaké cíle by měl vývoj filmu v domácím prostředí sledovat, i osobních ambicí. V jednotlivých okamžicích tak vznikaly konfliktní situace jako výsledky názorových třenic zástupců různých obecnějších přístupů k plánování filmů, které přispívaly ke značně dynamické povaze celého svatováclavského projektu. Jak v načrtnutých souvislostech přistupovat k analýze konkrétního projektu, vysvětlování proměnlivosti představ o jeho budoucí podobě a konceptualizaci individuálních požadavků uvnitř kolektivního tvůrčího úsilí – i s ohledem na dlouhodobější modely spolupráce, dané podmínky a institucionální praktiky – demonstruje následující kapitola.

3. Konceptualizace vývoje projektu: audiovizuální představa a pracovní skupina audiovizuální představy

Pakliže předchozí část nastínila čtveřici obecně sdílených přístupů k vývoji a ustanovených typů uvažování o filmech jako produktech s určitými předpokládanými funkcemi a rolmi na trhu, tato kapitola přesune svou pozornost k možnostem analýzy procesu vývoje u jednoho konkrétního filmu na jejich pozadí. V souvislostech načrtnutých obchodně-kreativních tendencí za daných podmínek regionální kinematografie proto následující odstavce představí základní teoretická východiska a způsob, jak se dá konceptualizovat tvůrčí proces jednoho ohraničeného projektu a aktivity aktérů sdružených kolem něj. Ve vztahu ke *Svatému Václavovi* nám posléze analytické nástroje, zejména *audiovizuální představa a pracovní skupina audiovizuální představy* (PSAP) Iana W. Macdonalda,¹²⁴ ve spolupráci s doplňkovými koncepty umožní

¹²⁴ Užitečnost Macdonaldových konceptů, jím pojmenovaných *screen idea* a *screen idea work group* (SIWG), pro analýzu procesu psaní a praxe scenáristické profese dokládá četnost, s níž se k těmto termínům v poslední dekádě uchylují ti domácí badatelé, kteří se zabývají literární přípravou a vývojem konkrétních audiovizuálních projektů, poetikou a/nebo kariérou vybraných scenáristů, formáty scénářů či průmyslovými podmínkami pro scenáristickou činnost. Neblahým průvodním jevem silného zájmu o Macdonaldův přístup je značně neustálená praxe v jazykové práci s těmito termíny, zejména pak v úsilí nalézt adekvátní český překlad prvního pojmu. Tohoto problému se již v roce 2016 dotkl Jan Černík v souvislostech publikovaného rozhovoru s Macdonaldem. Černík při této příležitosti zmiňuje, že jím původně zvolený překlad *filmová idea* z roku 2014, s nímž pracuje například i Lea Mohylová, může být matoucí i vzhledem k tomu, že Macdonald svoje pojmenování vymezuje vůči pojmům *film idea* či *cinematic idea*, a proto se rozhodl jej dále ponechat v původní podobě. Později se uchýlil k variantě (sdílené) *představa o budoucím filmu*. Milan Cyroň ve své disertační práci nabízí svou verzi termínu coby *východí představy*, kterou později na modifikuje na *filmovou představu*, zatímco Jan Trnka oproti tomu přejímá původní Macdonaldovo označení. Petr Szczepanik pak termín překládá jako *filmovou vizi*. Ačkoliv ve shodě s Černíkem a Cyroněm vnímám *představu* jako variantu, která je Macdonaldově chápání slova *idea* bližší než jeho česká obdoba či termín *vize*, s jejich návrhy přídatného jména či doplňku nesouhlasím, poněvadž podle mě nepostihují některé důležité aspekty Macdonaldovy koncepce. Spojení *východí představa* shledávám problematickým, jelikož naznačuje, že se Macdonaldův termín týká primárně prvotního nápadu či jiného iniciačního bodu vývoje, ačkoliv v jeho pojetí termín vymezuje koncept fungující jako (nikdy nekončící) proces, jenž probíhá i v dalších fázích tvůrčí činnosti. Pakliže jednu z jeho zafixovaných verzí představuje podle Macdonalda i samotné audiovizuální dílo, nejeví se Cyroňovo označení pro účely výkladu jako dostatečně funkční ekvivalent. Obdobnou námitku lze vznést i vůči Černíkově variantě, při jejímž uplatnění bychom se mohli dostat do situace, kdy budeme hovořit o již přítomném filmu jakožto o *představě o budoucím filmu*. Zároveň Černíkův překlad směřuje naši pozornost pouze k filmu a vylučuje z uvažování další typy audiovizuální produkce uváděné na plátně, galerijní stěně či jakémkoliv jiném povrchu, případně prostřednictvím obrazovky nebo displeje, ať už jde o televizní seriály, videoartovou tvorbu nebo videa youtuberů. S vědomím rizika určitého zaplevelení prostoru další variantou proto navrhuji překládat Macdonaldův termín jako *audiovizuální představu*, která neopomíjí procesuální rozměr Macdonaldova uvažování, umožňuje aplikaci i na zrealizované dílo a je dostatečně široká, aby pokryla celé spektrum formátů a médií. Nabízený překlad tedy chápu jako vhodnější ekvivalent umožňující stabilnější práci a diskuzi v českém badatelském prostředí. U druhého konceptu většina autorů šalamounsky obcházela table s překladem využitím Macdonaldovy zkratky SIWG a jako *pracovní skupinu* ho používá pouze Černík. Z důvodu překladové soudržnosti jej budu používat jako pracovní skupinu audiovizuální představy, pro niž lze analogicky vůči Macdonaldovi uplatňovat zkratku PSAP. Srov. CYROŇ, Milan. *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967*. Olomouc, 2015. Disertační práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Zdeněk Hudec, s. 13–14; ČERNÍK, Jan. *Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954)*. *Illuminace*. 2014, roč. 26, č. 4, s. 86; ČERNÍK, Jan. *Výuka scenáristiky a vznik screenwriting studies*. Rozhovor s Ianem W. Macdonaldem. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 4, s. 134; TRNKA, Jan. *Dobrý scenárista Josef Neuberg*. *Procesy*

rekonstruovat průběh tvůrčího procesu a co nejpřesněji vysvětlovat dílčí volby, nastavenou organizaci práce a modely spolupráce v závislosti na prioritách nebo zájmech jednotlivých účastníků reprezentujících různé přístupy k filmovému zpracování svatováclavského příběhu.

Jak si ukážeme později, užitečnost nejen obou Macdonaldových konceptů spočívá v jejich flexibilitě a otevřenosti k prozkoumávání rozmanitého spektra kreativních praktik, stejně jako dostupné širší materiálů a proměn, kterými si chystaný film během svého vývoje prochází. Zároveň zohledňují kolektivní povahu filmové praxe a nabízejí efektivní možnosti, jak uchopovat formálně založené i neformálně fungující skupiny a porozumět logikám, na jejichž základě dochází mezi jednotlivými členy k součinnosti nebo třenicím. Na příkladu svatováclavského filmu pak umožňují odhalovat pracovní mechanismy navázané na dlouhodobější tvůrčí spolupráce a osobní vazby napříč jednotlivými projekty, které mohou být obvykle skryté za institucionální fasádou výroben nebo jiných typů společností a sdružení. Pomáhají nám tudíž výstižněji popsat konfiguraci tvůrčích týmů, vztahy uvnitř nich a jejich dynamiku. V neposlední řadě nastiňují, jaké typy faktorů působí nejen na podobu připravovaného snímku, nýbrž i na povahu utvořeného kolektivu a kroky jeho individuálních příslušníků. Zvolený způsob konceptualizace nám tak ve výsledku pomůže ukázat, že *Svatý Václav* není z hlediska povahy svého vývoje až tak atypickým projektem domácí kinematografie, jak by se mohlo na první pohled zdát.

3.1. Macdonaldova koncepce

Pro pochopení toho, jak se na pozadí dosavadní domácí praxe ve fázi vývoje formovala podoba *Svatého Václava*, stejně jako pro její rekonstrukci se obracím právě k Macdonaldovým badatelským východiskům v oblasti výzkumu scenáristiky a k jeho modelu scenáristické poetiky. V terminologické i konceptuální rovině Macdonald otevřeně navazuje na přístup Davida Bordwella, ačkoliv jej pro účely vysvětlování scenáristického procesu mírně modifikuje. V Bordwellově perspektivě si poetika klade za cíl vysvětlit film coby výsledek tvůrčího procesu, při němž se filmaři uchylují na určitém místě, v jistém čase a za daných

psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 7–9. ČERNÍK, Jan. *Technický scénář v Československu 1945–1962*. Olomouc, 2018. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Luboš Ptáček, s. 8–9; ČERNÍK, Jan. *Český technický scénář 1945–1962*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2021, s. 11; CYROŇ, Milan. *Eduard Grečner a jeho filmy*. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2018, s. 12; MOHYLOVÁ, LEA. *Literární geneze filmu Bloudění*. Olomouc, 2017. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Zdeněk Hudec, s. 5; SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016, s. 235.

podmínek ke konkrétním postupům, aby dosáhli určitých účinků na diváka.¹²⁵ Podstatným rozměrem poetologického uvažování tak je zřetel k působícím okolnostem a souboru tvůrčích omezení, v jejichž rámci filmaři operují. Tímto způsobem Bordwellova poetika usiluje o co nejúplnější porozumění tomu, proč se tvůrci z dostupného rejstříku odhodlali právě k rozpoznanému řešení.

Tato rovina je klíčovou i s ohledem na klima, v němž spolek Millenium-film připravoval svatováclavský film. Jak podrobněji ukážou následující kapitoly, rozhodnutí spolku a jeho preferované volby významně podmiňovala skutečnost organizace celostátních oslav tisíciletého výročí smrti knížete Václava, které se na našem území uskutečnily v roce 1929. Vedle průmyslových nebo ekonomických faktorů, kterým se věnovala předchozí kapitola, se tak do vývoje *Svatého Václava* nezanedbatelně promítaly i společensko-kulturní okolnosti a počínání politického prostředí. Důraz, s nímž byl oslavám v Československu připisován sociální význam, totiž společně s posuny v tehdejší domácí historiografii a interpretaci Václavovy dějinné role přispěl k vytvoření souboru preferovaných řešení dílčích problémů a výslovně vylučoval některé ze zvažovaných variant.

Macdonald přistupuje z nastíněných pozic ke studiu scenáristiky, byť obrací svou pozornost primárně k předpokladům tvůrců a jejich „víře“ v požadované účinky, jichž hodlají prostřednictvím zvolených řešení dosáhnout.¹²⁶ Pro porozumění praktikám, jejichž realizace pramení z tvůrčího přesvědčení o zamýšlené výstavbě příběhu či funkcích stylu, pak Macdonald zavádí dva výše zmíněné koncepty: audiovizuální představu a PSAP. V Macdonaldově pojetí funguje audiovizuální představa jako poměrně široce rozevřený termín, jelikož je zastřešujícím označením pro jakkoliv pokročile a jakýmkoliv způsobem rozpracovanou myšlenku tvůrčí realizace jednoho konkrétního projektu. Ať je zachycená v písemné podobě, zprostředkovaná obrazově (např. ve formě storyboardu či jiných nákrešů), formulovaná ústně či existující pouze v mysli jedince, stává se jádrem tvůrčí práce na potenciálním audiovizuálním díle.¹²⁷

Na jedné straně takto demokratické vymezení termínu nese riziko přílišné obecnosti. Jeho fluidní povaha totiž může svádět k veskrze vágním badatelským výsledkům a povrchně formulovaným tezím, poněvadž existuje pouze jako imaginární, ve své úplnosti

¹²⁵ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge, 2008, s. 23.

¹²⁶ MACDONALD, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 2.

¹²⁷ Tamtéž, 4–5.

neohraničitelný, a tak hypoteticky neuchopitelný koncept. Na straně druhé jeho užitečnost spočívá v obratu výzkumné pozornosti k od konvenčních formátů (nejčastěji scénářů) k rozmanitým cestám tvůrčí praxe a škále dokumentů, jejichž prostřednictvím filmaři promýšlejí podobu svých děl. Macdonaldova perspektiva nás tudíž vybízí k identifikaci a prozkoumávání dalších typů záznamů a stop v historickém svědectví. Jejich existence totiž napomáhá komplexnější rekonstrukci kreativních voleb a plastičtější fungujícího obrazu scenáristiky coby aktivity probíhající na řadě úrovní, distribuované různými kanály a zahrnující pestré spektrum materiálů.

Způsob zachycení audiovizuální představy mimo hranice písemně vypracovaných dokumentů ilustruje kupříkladu vzpomínka Jana S. Kolára na impuls k natočení solitérského *Otráveného světla*, jenž i ve své nezaostřené podobě zřetelně ustanovil charakter později rozvíjené audiovizuální představy:

„*Otrávené světlo* vzniklo, přesně když jsme se vraceli opojeni svým úspěchem, tedy Lamač a já z Berlína v [...] rychlíku. Seděli jsme proti sobě a řekli jsme: ‚Víš, Karle, my musíme udělat něco a la Amerika, ale ostrýho.‘ A on vždycky říkal: ‚Musí bejt silná pointa na každém aktu, víš, to musí bejt, aby lidi dostali šok. No tak jsme začali promýšlet, co by to mohlo bejt, přišli jsme na tu myšlenku vynález studeného světla, a že se o to zajímá celý svět a Svaz národů a já nevím, co bylo tenkrát módní. A že nějaká banda se toho zmocnila a chtěla to využít samozřejmě pro zhodnocení pro sebe a pak unést i toho vynálezce, když s tím sami nemůžou hnout. A teď jsme do toho samozřejmě zapletli ty prvky jako krásná dcera, potrhlej reportér, kterej čmouchá kolem, že se tady něco připravuje, detektiv, to je ten inženýr, že, pan Lamač jako první milovník.“¹²⁸

Ačkoliv musíme Kolárovu výpověď – učiněnou po řadě let – brát v některých ohledech s rezervou, názorně dokumentuje způsob artikulace audiovizuální představy a jak její existence sloužila jako podklad pro budoucí práci nehledě na to, že ji fyzicky nezachycuje žádný dokument. Přestože podle vzpomínky zformulovali filmaři svůj nápad jenom ústně a zřejmě nerozpracovali kupříkladu osnovu vyprávění, jejich společný rozhovor se stočil k jasnému ustavení souboru parametrů projektů a dílčích aspektů, jimiž měl zvažovaný film disponovat. Patrný je zejména důraz na následování hollywoodských vzorců a konvencí či plánované začlenění důležitých momentů na závěr aktů ve smyslu filmových kotoučů. Takto nastavenému rámci se podřizovala navazující práce a dvojice je promítla do kreativní roviny plánování filmu

¹²⁸ KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 38.

při psaní scénáře, jak dokazuje dochovaný exemplář.¹²⁹ Ač tedy dle dostupného vodítka při jízdě vlakem zatím spíše tušili, jak nastíněné motivy vypravěčsky uspořádají, měli již velmi konkrétní ponětí o vizuální stránce chystaného filmu nebo jeho rytmu.

Procesuální rozměr Macdonaldova konceptu audiovizuální představy znázorňují situace kolem prvotního nápadu na svatováclavský film, který ustavil jeho fundamentální myšlenku i předpokládanou funkci na trhu, stejně jako okolnosti následné iniciativy v navazujících stádiích vývoje. Podle Josefa Hronka, ministerského rady a jednatele Millenium-filmu, vzešel podnět od benediktínského mnicha P. Karla Methoda Klementa. Ten v roce 1926 vypracoval svou skicu a předložil ji Výboru pro oslavu milenia svatováclavského v Praze, jehož byl společně s Hronkem členem, jako námět možného příspěvku k institucí chystaným oslavám svatováclavského milénia na rok 1929. Přestože se Klementův impulz k realizaci filmu o životě svatého Václava ve výboru neuchytil, měl podnítit Hronka a jeho přátele k dalšímu vývoji.¹³⁰

V témže roce se proto představa svatováclavského filmu zhmotnila v dalších dvou skicách vypracovaných postupně adjunktem Chaurem a režisérem Národního divadla Josefem Františkem Munclingerem.¹³¹ Ačkoliv se oba tvůrci v některých ohledech pravděpodobně odkláněli od Klementova dokumentu a mnich nikterak neparticipoval na další kreativní činnosti, lokalizoval jádro audiovizuální představy a vytyčil obecné parametry potenciálního filmového projektu. Jeho výchozí premisa tudíž cirkulovala mezi dalšími účastníky, přičemž její základní atributy zůstaly konstantní součástí procesu ve vztahu k napojení na svatováclavské slavnosti. Nehledě na veškeré dílčí změny, úpravy a posuny tak těžiště audiovizuální představy zůstalo stabilní v souvislostech jejích zamýšlených funkcí.

V Macdonaldově pojetí zůstává audiovizuální představa jakožto pomyslný koncept po většinu času neviditelnou. Abychom tedy dosáhli co nejdůkladnější rekonstrukce procesu vývoje, musíme prozkoumat co možná nejširší spektrum dokumentů, které nám – byť třeba jen v dílčích ohledech – prozrazují, v jaké podobě ji zúčastnění aktéři v určité době a na určitém místě zafixovali.¹³² Typicky bývají dílčími okamžiky, během nichž se audiovizuální představa

¹²⁹ Způsoby, jakými Kolár s Lamačem rozvinuli v *Otráveném světle* svůj osobitý přístup inspirovaný hollywoodskými normami ve scénáři i při natáčení, jsem detailněji rekonstruoval ve své diplomové práci. Srov. KOS, Martin. *První z vypravěčů: narativní poetika Jana S. Kolára v letech 1917–1922*. Brno, 2017. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Radomír D. Kokeš, s. 55–74.

¹³⁰ Sládečkovu vlastivědné muzeum v Kladně (SVMK), f. Pozůstalost V. V. Kremera, př. č. 16/2000, Rukopis textu Josefa Hronka „Film Sv. Václav /příspěvek k jeho vzniku/“, s. 1.

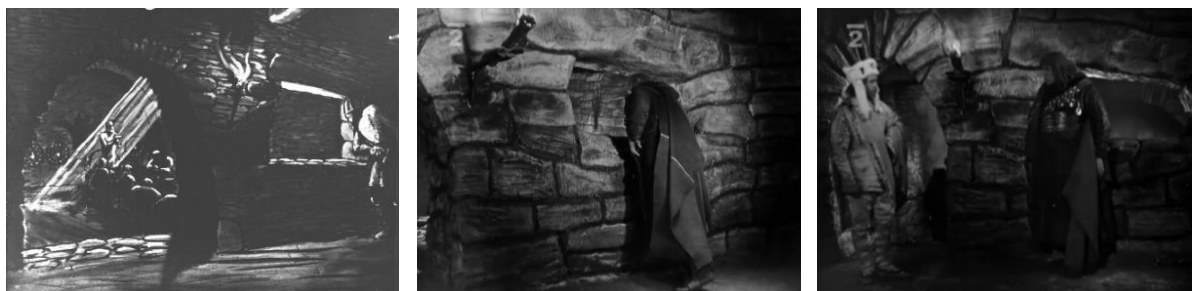
¹³¹ VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 21.

¹³² MACDONALD, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 4–5.

dočasně zpřítomní, vypracování jednotlivých verzí scénářů či jiných písemných dokumentů vyplývajících z průmyslově podmíněných mechanismů a norem (např. synopse nebo treatment). Přinejmenším stejné důležitosti ale mohou nabýt i přidružené písemnosti, jako jsou posudky, korespondence nebo zápisy z porad. Jejich prostřednictvím badatel získává přístup k dobovým interním názorům, hodnocením, komentářům či dalším návrhům týkajících se vyvíjeného projektu, díky čemuž může dosáhnout pečlivější rekonstrukce tvůrčího procesu a přesvědčivějších vysvětlení konkrétních voleb a rozhodnutí.

Macdonaldovo chápání scenáristiky coby tvůrčího procesu formujícího a proměňujícího audiovizuální představu, která stojí v centru zájmu, nás tudíž ponouká ke zkoumání aktivit, jejichž výsledkem není scénář ani jiná forma písemná forma písemného záznamu. I ostatní typy materiálů mohou velmi konkrétně předepisovat, jak by měl budoucí film vypadat. V případě *Svatého Václava* jde například o detailní nákresy architekta Ludvíka Hradského, který měl na starosti návrhy staveb na strahovském stadionu i interiérových prostředí. Jeho tvůrčí činnost, do značné míry nezávislá na tradičním chápání scenáristiky, a řešení některých problémů v oblasti výpravy totiž zřetelně přispívala k podobě svatováclavského filmu z hlediska stylu. Z několika málo nákresů, které se dochovaly z Hradského bohaté pozůstalosti,¹³³ se dá odvodit, že architekt předjímal stylistické provedení daných scén včetně typu rámování nebo svícení (obr. 1). Přestože se filmaři Hradského pokyny neřídili a jím nabízené řešení neuplatnili (obr. 2), byla jim navrhovaná kreativní možnost dostupná, jak ukazuje změna pozice kamery v pozdějším záběru (obr. 3). Nejpozději od vypracování Hradského náčrtu se tak stala součástí audiovizuální představy scény s připitkem svatému Michaelovi a v tomto konkrétním segmentu obohatila katalog možností.

¹³³ Použitou Hradského skicu (obr. 1) přejímám z obrazové přílohy diplomové práce Květoslavy Šamajové, která v roce 1972 pracovala s osobním archivem tehdy ještě žijícího architekta. Ačkoliv Československý filmový ústav v následujícím roce převzal Hradského „vzácnou pozůstalost“, čítající 136 fotografií, 126 kreseb-návrhů, 42 drobných studií, 3 malé studie terénu a 5 návrhů kostýmů Františka Kysely ke *Svatému Václavovi*, Národní filmový archiv tuto pozůstalost ve svých sbírkách neeviduje. Osud fondu (stejně jako například v případě Jindřicha Plachty či Jindřicha Elbla) je nejasný a lze předpokládat, že při jeho manipulaci došlo ke ztrátám. Kopie pořízené Šamajovou pro účely její práce zůstávají s několika otisknutými návrhy v časopise *Studio* značně torzovitým svědectvím o Hradského tvůrčí činnosti. Srov. ŠAMAJOVÁ, Květoslava. *Jan Stanislav Kolár a jeho Svatý Václav*. Praha, 1972. Diplomová práce. Katedra filmové a televizní teorie – FAMU. Vedoucí práce Jaromír Kučera. [Obrazová příloha]; NFA, f. Ústřední ředitelství Československého filmu [nezpracováno], k. R10/AI/4P/7K, Komplexní hodnocení bývalého úseku dokumentace-knihovna před reorganizací; SMRŽ, Karel. Svatováclavské filmové drama. *Studio*. [1929], roč. 1, č. 8, s. 250–251.



Obr. 1–3: Návrh Ludvíka Hradského pro scénu Václavova přípitku svatému Michaelovi a její stylistické řešení ve filmu

Rozšíření badatelské pozornosti na další typy dokumentů, jejichž vznik se leckdy časově překrývá, nám rovněž pomáhá si uvědomit, že vývoj nefunguje jako lineární jednosměrný proces. Jak vysvětluje Macdonald, jde naopak o mnohem komplexnější aktivitu spočívající v neustálém přepracovávání materiálu a souběžně probíhajících diskuzích o možnostech podoby audiovizuální představy na různých místech. Vyjednávání přitom mohou zahrnovat potenciální návraty k dříve zavrženým řešením.¹³⁴ Zároveň z Macdonaldova vnímání scenáristické praxe a zahrnutí širokého vzorku záznamů do zkoumání vývoje vyplývá jak jeho odmítavé stanovisko k existenci jednoho „definitivního“ scénáře, tak jeho přístup k vyrobenému filmu jako k jedné ze zafixovaných verzí audiovizuální představy.¹³⁵

V tomto ohledu má Macdonaldova perspektiva, která chápe scenáristiku jako komplexní a nelineární proces tvůrčího formování – případným úpravám a doplněním prakticky stále otevřené – audiovizuální představy, blízko k uvažování Jonathana Graye o autorství. Grayův přístup se odklání od tradičnějšího lokalizování jediného autora či autorského kolektivu, jenž stojí za vytvořeným a domněle již uzavřeným filmem. Naopak, Gray v návaznosti na poststrukturalistické myšlení Rolanda Barthesa nebo Julie Kristevy a jejich vnímání textů coby stále otevřených objektů, nahlíží na autorství jako na nikdy nekončící proces. Během něj dochází ke zmnožení autorských aktérů jednajících – nezdědka nezávisle na sobě – napříč životním cyklem daného díla, tedy i po jeho dokončení a uvedení na trh. V Grayově pohledu je tudíž nutné se ptát na autorství v konkrétním čase a za určitých okolností. Jinak řečeno přesouvá výzkumnou pozornost od problému „*kdo* je autor“ k otázce „*kdy* je autor“, respektive jak k autorství dochází.¹³⁶

¹³⁴ MACDONALD, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 74–78.

¹³⁵ Tamtéž, s. 4 a 22.

¹³⁶ GRAY, Jonathan. When is the author? In: Týž a Derek Johnson (eds.). *A Companion to Media Authorship*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013, s. 106–108.

Některé aspekty Macdonaldova pojetí můžeme chápat jako problematické, neboť implicitně přistupuje k vývoji jako stále probíhajícímu tvůrčímu procesu s nejasně ohraničeným ukončením. Pro účely tohoto textu a rekonstrukci příprav *Svatého Václava* však převažují výhody nastíněného postoje. Jelikož Macdonald neomezuje kreativitu v oblasti vývoje hranicemi natáčení, vyzývá nás ke koncentraci na momenty, při nichž stále dochází k uměleckým vstupům do podoby audiovizuální představy, a to navzdory završené realizaci na place. Nejenom, že ji viditelně formují rozhodnutí učiněná při práci na střihu, ale případ *Svatého Václava* ilustruje protažení tvůrčí činnosti i nekončící roli scénáře ve vztahu k původnímu hudebnímu doprovodu Jaroslava Kříčky a Oskara Nedbala. Pro detailnější analýzu jejich spolupráce s Millenium-filmem a podchycení voleb, jimiž přispívali do předpokládané ideální podoby audiovizuální představy při uvedení v kinech, neposkytuje tato práce dostatek prostoru. Ve světle archivních svědectví a dalších pramenů se však zřetelně vyjevuje, že vývoj svatováclavského filmu coby kreativní aktivita se neuzavírá ani po začátku natáčení.¹³⁷ Skladatelská práce totiž probíhala po značnou dobu paralelně vůči natáčení,¹³⁸ což vyžadovalo dodatečné zásahy do partitury při jakýchkoliv změnách ve střihu filmu, aby doprovod odpovídal obrazu.¹³⁹ Scénář zároveň plnil důležitou roli například při dělení práce,

¹³⁷ Účast obou skladatelů v projektu a jejich vliv na audiovizuální představu svatováclavského filmu i působení titulu na trhu neskončily dokonce ani s uvedením filmu v kinech. Jak dokazuje četná korespondence a další dokumenty uložené v ANM, otázka hudby ve vztahu k rozvíjené audiovizuální představě se v Millenium-filmu stala významným předmětem jednání. Nejprve v souvislostech chystané premiéry, mnohem výrazněji ale ve stadiu příprav zvukové synchronizace *Svatého Václava* pro druhou premiéru a navazující běh ozvučeného filmu v domácích a zahraničních zvukových kinech. Plánované úpravy hudby pro synchronizovanou verzi se měl během roku 1930 postarat Millenium-filmem osvědčený praktik Erno Košťál, jenž se v témže roce podílel na dodatečném ozvučení Antonovy *Tonky Šibenice* (1930) a hudebním doprovodu Innemannovy *Fidlovačky* (1930). Celá akce však narazila na odpor obou skladatelů, kteří se s Millenium-filmem dostali do sporu ohledně honoráře za práci na původní partituře. Jelikož komponisté nedostali zaplacené a jimi stále požadované výši, odmítli udělit svolení k synchronizaci s dodatečnými změnami a připustili pouze možnost vlastních úprav notového zápisu – navíc za podmínky výplaty původního obnosu i částky za nově vykonanou práci. Millenium-film na jejich protínávrh nepřistoupil, což vedlo k právním krokům ze strany skladatelů a zamezení pokusu spolku synchronizovat snímek v termínu již domluveného pronájmu ateliéru AB. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Dokumenty k synchronizaci filmu Svatý Václav a soudnímu sporu Millenium-filmu s Jaroslavem Kříčkou a Oskarem Nedbalem.

Částečně se problematice synchronizace *Svatého Václava* a probíhajícího sporu se skladateli věnuje ve své studii i Petr Hasan. Srov. HASAN, Petr. Od Pax-filmu ke Svatému Václavu. Český katolický tábor a jeho vztah ke kinematografii ve dvacátých letech 20. století. In: Hynek Střiteský (ed.). *Příspěvky k počátkům kinematografie v českých zemích*. Praha: Národní technické muzeum, 2021, s. 47–50.

¹³⁸ Skladatelskou otázkou se výbor Millenium-filmu zabýval detailněji na své schůzi 9. prosince 1929, během níž Gustav A. Svojsík zmiňoval Nedbala s Kříčkou ještě jako samostatné komponisty. O měsíc později (10. ledna 1930) pak spolku předložil jeho místopředseda Josef Sklenář návrh smlouvy s oběma skladateli a na konci téhož měsíce jej výbor zmocnil k podpisu smlouvy. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Záписы výborových schůzí Millenium-filmu konaných ve dnech 9. prosince 1929 v Nár. kavárně, 10. ledna 1930 v Nár. kavárně a 27. ledna 1930 [místo neuvedeno].

¹³⁹ Těžkosti, s nimiž se museli hudebníci při komponování hudby vypořádávat, glosoval Kříčka ve svém článku pro *Lidové noviny*. Ze svých zkušeností vypichuje s nadsázkou začátek vlastní práce na Silvestra 1929 bez znalosti již natočeného filmového materiálu. Podle svých slov ztratil při této činnosti hlavu a přistihl se, že „[držel] u ucha

stejně jako sloužil coby prostor pro autorské vpisky a další pokyny (spojené například se změnami během výroby).¹⁴⁰

Jak vidno z Macdonaldovy argumentace i představených příkladů, audiovizuální představa existuje výhradně v konceptuální rovině a zhmotňuje se – navíc vždy jen do určité míry – pouze v některých momentech, kdy ji konkrétní písemnost či jinak vytvořený dokument v daném okamžiku dočasně zafixuje. Pro co nejpřesnější rekonstrukci tvůrčího procesu stojícího za jedním konkrétním filmovým projektem a způsobů uvažování o podobě vyprávění a/nebo stylu je tedy potřeba zohledňovat všechny dostupné stopy takových okamžiků. V souladu s tímto pohledem se proto moje pozornost zaměřuje na celou šíři předkládaných návrhů, vznášených výhrad či jinak formulovaných komentářů coby souboru dostupných možností, jež se tvůrcům za daných podmínek nabízely a z nichž si při vývoji vybírali specifické řešení. Pečlivá analýza těchto projevů mi pak umožní zpřehlednit komplikovaný proces psaní *Svatého Václava* a na pozadí konvencí domácího filmového odvětví také přesvědčivěji vysvětlovat komplexní povahu jeho příprav.

V souvislostech uvedeného časového rozměru autorství – a potažmo i procesuální dimenze konceptu audiovizuální představy – Gray tvrdí, že se aktéři v rámci jednotlivých fází životního cyklu vznikajícího filmu sdružují do autorských klastrů. Jejich dynamika se přitom řídí vztahem mezi *autorstvím* a *autoritou* a z něj vyplývající hierarchií moci uvnitř vymezených shluků.¹⁴¹ Jedno z takto pojatých autorských seskupení pak představuje Macdonaldův model kolektivního vývoje, v jehož centru stojí koncept PSAP. V jeho návrhu se členem scénaristické skupiny stávají všichni, kdo mají v daný okamžik přístup ke konkrétní audiovizuální představě a jakýmkoliv způsobem přispějí k jejímu vývoji nehlédě na jejich profesní zázemí.¹⁴² Do takto

libreto, naslouchaje jeho domnělého tikotu!“ KŘIČKA, Jaroslav. Jak jsme skládali hudbu k filmu „Sv. Václav“. *Lidové noviny*. 4 dubna 1930, roč. 38, č. 171, s. 1–2.

¹⁴⁰ Nedbalova pozůstalost uložená v Divadelním oddělení Národního muzea obsahuje například exemplář technického scénáře, podle něž se skladatelé dílem řídili při své práci a v němž lze nalézt některé z pracovních poznámek dokumentujících rozdělení práce a dalších tvůrčí pokyny. Dokument tak nastiňuje rozdělení činnosti mezi oba hudebníky podle narativních aktů (ačkoliv mě Viktor Velek v osobním setkání upozornil, že většinu hudebního doprovodu měl na starosti Křička), případně zahrnuje interní informaci o vypuštěných scénách či pracovní poznámku o přepočtu metrů filmové kopie na sekundy. Sbírká Národního muzea, Divadelní oddělení H6A-6175, Pozůstalost Oskara Nedbala, Technický scénář k filmu *Svatý Václav*, s. 56.

¹⁴¹ GRAY, Jonathan. When is the Author? In: Týž a Derek Johnson (eds.). *A Companion to Media Authorship*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013, s. 106–108.

¹⁴² MACDONALD, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 11.

Otakar Vávry v souvislostech spolupráce s Miroslavem Krňanským na scénáři k filmu *Bezdětná* (1935) na způsob rozhodování Jana Reitera. Podle Vávry měl Reiter svá rozhodnutí ohledně navrhovaných scénářů zakládat na reakcích své sekretářky a manželky. Když se sekretářce scénář líbil, měl jej Reiter následně předčítat scénáře v posteli své ženě, a pokud manželka při čtení plakala nebo se smála, shledal údajně text vhodným k natáčení.

vymezeného pracovního sdružení tedy nemusíme zahrnovat pouze scenáristu, režiséra či jiné tvůrce chápané jako above-the-line,¹⁴³ nýbrž můžeme zohledňovat kreativní činnost jinak přehlížených aktérů. Obvykle jde o below-the-line pracovníky,¹⁴⁴ aktéry se zcela jiným odlišným profesním zaměřením nebo třeba rodinné příslušníky, pokud se aktivně zapojí do tvůrčího procesu a spolupodílejí se svými návrhy nebo komentáři na formování kolektivně sdílené představy. V případě *Svatého Václava* tedy bylo součástí takto uvažovaného kolektivu rozmanité spektrum zúčastněných osob. Kromě scenáristů Kolára s Munclingerem v něm působili i porotci scenáristické soutěže, kteří posuzovali jejich libreta, funkcionáři spolku Millenium-film v čele s jednatelem Hronkem, zainteresovaní filmoví podnikatelé Havel a Reiter i ministerští úředníci a vládní představitelé vyjadřující se k potenciálnímu finančnímu příspěvku ze státního rozpočtu.

V této perspektivě tedy můžeme chápat jako členy PSAP i zadavatele zakázkových filmů, ať už šlo o nonfikční osvětové snímky, reklamní filmy nebo hranou produkci. Jak v předchozí kapitole ukázal případ filmu *Za československý stát*, u národnostně koncipovaných látek s reprezentativně laděnými funkcemi na trhu přicházely zpravidla podněty či zásahy od aktérů z politického prostředí či jiných významných oblastí společenského života. U filmů zprostředkovávajících příběhy s folklorní a krajskou tematikou zase získávali prominentnější pozici odborníci z oblasti etnografie, jako byli Josef Folprecht (spoluscenárista a spolurežisér

Nehledě na anekdotickou povahu vzpomínky, která – pro Vávrovu paměť typicky – snižuje kompetence a duševní vyspělost významné postavy českého filmového prostředí (Reitera ostatně nazývá prostě „áčkem“ s uměleckými ambicemi), jeho historka názorně ilustruje, kam až se může PSAP rozpínat. Zároveň naznačuje, že pro vývoj a schvalování látek nejsou důležití pouze aktivní přispěvatelé k podobě audiovizuální představy, nýbrž i typy jednání jejich čtenářů. VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996, s. 54.

¹⁴³ Above-the-line (ATL) označuje pracovníky, které běžně chápeme jako kreativní či součást managementu zodpovědného za dlouhodobá strategická rozhodnutí. Tito aktéři fungují obvykle v nadřazených pozicích vůči below-the-line (BTL) pracovníkům, přiřazovaným zpravidla k technickým a/nebo řemeslným úkonům a odvozovaných například od jejich mzdy definované hodinovou mzdou (oproti honorářům za dílo u ATL osob). Umělecká činnost a kreativita je typicky připisovaná ATL sektoru, zatímco BTL oblast charakterizují přídomky řemesla a (manuální). John T. Caldwell přesto poukazuje na celou řadu autorských rozhodnutí, která musí BTL personál kontinuálně provádět, a rozbíjí tak předpoklad binárních opozic vytvářených a diskurzivně udržovaných mezi oběma sférami. Srov. CALDWELL, John T. *Authorship Below-the-Line*. In: Jonathan Gray a Derek Johnson (eds.). *A Companion to Media Authorship*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013, s. 349–369.

¹⁴⁴ Případem veskrze přehlížené pozice, která se v domácím prostředí ve dvacátých letech pohybovala na hranici mezi ATL a BTL, je asistent režie neboli „helfák“. Ačkoliv jejich činnost obstarávání produkčních záležitostí a vypomáhání během natáčení vykazuje rysy BTL praxe, Karel Smrž například připisuje jejím představitelům poměrně významný kredit. Ve Smržově perspektivě právě jejich schopnosti a promptní rozhodnutí týkající se například správného výběru rekvizit nebo vyhledávání vhodného komparzu leckdy zachraňovaly neřešitelné situace a pomáhaly utvářet podobu daných scén. V podobném duchu líčí Kolár osobnost Rudolfa Stahla, který Kolárovi pravidelně u jeho filmů asistoval. Srov. SMRŽ, Karel. *Jak se kdysi dělal film*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947, s. 102–109; KOLÁR, Jan S. *Clona se otvírá...: Románová freska o začátcích čs. filmu*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav [nepublikovaný rukopis je uložen v Knihovně Národního filmového archivu], 1968, s. 124–140.

O děvčicu /1918/ z prostředí Slovácka) nebo Karel Plicka u Fričova *Jánošíka* (1935),¹⁴⁵ v případě adaptací mohl do podoby filmu promlouvat autor předlohy.¹⁴⁶ Později si podrobněji ukážeme, že významným tělesem v případě *Svatého Václava* byla v tomto ohledu komise složená z představitelů akademické a/nebo církevní obce. Její členové nejprve utvořili porotu posuzující soutěžní libreto Kolára s Munclingerem, a posléze fungovali jako dohlížecí orgán při společné práci obou scenáristů na jejich finálním textu. Prostřednictvím svých posudků i následné supervize přitom vnášeli do podoby připravovaného filmu vlastní náměty a požadavky. Jimi tak kupříkladu regulovali sadu scenáristům přístupných možností, jak odvyprávět příběh života knížete Václava a vystavět ústřední konflikt mezi ním a jeho bratrem Boleslavem. Kromě toho, že přinejmenším obecně tvarovali audiovizuální představu *Svatého Václava*, spoluurčovali rovněž funkce, jež měla po uvedení do kin v jejich očích splňovat.

Uvedené příklady zřetelně podporují Macdonaldův argument, podle nějž není scénář jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti unikátní individuality.¹⁴⁷ Naopak poukazují na mnohem komplikovanější a komplexnější kolektivní rozměr procesu psaní a vývoje audiovizuální představy, za jejíž podobu je zodpovědný širší tým jedinců.¹⁴⁸ Přestože Macdonaldova koncepce zahrnuje určitý stupeň demokratičnosti skupinové kreativity a účasti na rozhodování, vztahy mezi jednotlivými aktéry nefungují rovnocenně. Tvůrčí dynamika a organizace práce každé PSAP vychází z uspořádání pozic daných jedinců a jejich vzájemných vazeb podle hierarchie moci. Ta formuje strukturu celého klastru, spoluvytváří rozhodovací mechanismy a určuje dílčí kompetence u vybraných úkolů a/nebo zodpovědnost za konkrétní volby. Pro vysvětlení mechanismů skupinové praxe za specifických podmínek, v rámci pracovních poměrů mezi dílčími členy, s ohledem na role jedince uvnitř kolektivu nebo ve vztahu k možnostem prosazování individuálních námětů při procesu vývoje se Macdonald obrací

¹⁴⁵ Za zmínku přitom stojí, že jánošíkovský filmový projekt byl v plánu už zhruba o pět let dříve a roli odborného poradce při jeho vývoji měl patrně plnit jiný významný dokumentarista Vladimír Ůlehla. V jeho pozůstalosti se totiž nachází exemplář libreto Františka Horkého, jehož firma Gongfilm avizovala realizaci *Jánošíka* (společně třeba s Machatého *Ze soboty na neděli*) ve třech jazykových verzích (české, německé a francouzské) na rok 1931. Z výroby přitom pravděpodobně sešlo kvůli problémům Gongfilmu, jež pramenily z fiaska při distribuci *Svatého Václava* a z následných soudních sporů s Millenium-filmem. Srov. Archiv Masarykovy univerzity, f. Vladimír Ůlehla, k. 24, inv. č. 1008, Jánošík – libreto (autor F. Horký); Anon. Jánošík ve zvukovém filmu. *Filmový kurýr*. 5. prosince 1930, roč. 4, č. 49, s. 3; Anon. Rež. Gustav Machatý opět při práci. *Filmový kurýr*. 5. prosince 1930, roč. 4, č. 49, s. 3; Anon. „Jánošík“ bude natočen ve třech verzích. *Filmový kurýr*. 24. prosince 1930, roč. 4, č. 52, s. 16.

¹⁴⁶ Mocná například upozorňuje na činnost Ignáta Herrmanna, který si při realizaci *Vdavek Nanyňky Kulichové* vymínil právo na kontrolu a jazykovou úpravu mezititulků a participoval na řešení kostýmových záležitostí nebo výběru herců. MOCNÁ, Dagmar. Kondelík a „kondelíkovština“. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 4, s. 50.

¹⁴⁷ MACDONALD, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 25.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 72.

k uvažování Pierra Bourdieuho. Od něj přejaté termíny adaptuje na fungování audiovizuálních průmyslů, přičemž rámcově vychází z jeho teorie pole,¹⁴⁹ ale aplikuje i další koncepty, jako jsou habitus nebo různé typy kapitálu.¹⁵⁰

S jejich pomocí Macdonald demonstruje důležitost pozic zaujímaných jednotlivými aktéry uvnitř PSAP, jimi nabytých forem kapitálu nebo osobních dispozic při vývoji. Jelikož mohou náměty tvarující audiovizuální představu ve skupině pocházet prakticky od kohokoliv, kdo k ní má v daný okamžik přístup, pomáhají tyto aspekty regulovat rozhodovací mechanismy. Rozhodování o tom, jaký z předkládaných návrhů kolektiv použije, proto vychází z individuálního nastavení těchto aspektů u zúčastněných aktérů a jejich vzájemných poměrů, které jedincům umožňují za daných podmínek a kolektivní konfigurace jednat určitým způsobem ve vztahu ke svým kolegům. Vývoj audiovizuální představy se tak v těchto souvislostech stává procesem neustále oscilujícím mezi spoluprací a soutěží. Záleží přitom, nakolik spolu individuální členové sdílejí pohled na řešení dílčích aspektů, případně do jaké míry se jejich hlediska – na základě odlišných zájmů, ambic či požadavků – rozcházejí.¹⁵¹ Míra

¹⁴⁹ Termínem pole Bourdieu označuje síť nebo uspořádání objektivních vztahů mezi pozicemi. Tyto pozice jsou objektivně definovány svojí současnou a potenciální situací ve struktuře distribuce různých druhů moci (nebo kapitálu), jejichž vlastnictví umožňuje přístup ke specifickým ziskům, které jsou v sázce, stejně jako svým objektivním vztahem k ostatním pozicím (nadřazenost, podřízenost, shodnost, ...). BOURDIEU, Pierre a Loic J. D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1992, s. 97; BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010, s. 303–308. K detailnějšímu vysvětlení, proč Macdonald přebírá Bourdieum navržené pojmy srov. MACDONALD, Ian W. 'So it's not surprising I'm neurotic' The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting*. 2010, roč. 1, č. 1, s. 45–58.

¹⁵⁰ Bourdieu představuje habitus coby soubor dispozic a předpokladů, které pro daného aktéra vytvářejí v poli příležitost jednat konkrétním způsobem a realizovat své postoje v souvislostech jím zaujímané pozice. Podobu habitu daného individua pak spoluurčují mimo jiné množství a druh jím nabytého kapitálu. Bourdieu rozlišuje jeho tři základní formy: ekonomický, u něhož jde o peníze či materiální vlastnictví; kulturní, do něž můžeme zařadit například formální vzdělání, ale i osvojené kulturní kompetence nebo vlastnictví kulturních artefaktů jako knihy nebo obrazy; sociální, jenž zahrnuje síť známostí a kontaktů, jimiž jedinec ve společnosti disponuje. To, jakých hodnot u jednotlivých druhů osoba v poli dosáhne a jak jsou vnímány dalšími subjekty v podobě určité prestiže, poté můžeme nazývat symbolickým kapitálem. BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010, s. 282; BOURDIEU, Pierre. The Forms of Capital. In: John Richardson (ed.). *The Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport: Greenwood Press, 1986, s. 241–258.

¹⁵¹ Srov. MACDONALD, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 72–77. Macdonald tak v jistém smyslu nabízí koncept, jenž usiluje o propojení dvou protichůdných přístupů ke kolektivnímu autorství, v audiovizi reprezentovaných především texty C. Paula Sellorse a Beryse Gauta. Pro Sellorse vyplývá kolektivní autorství z následování jedné společné intence, jež je realizovaná prostřednictvím souboru individuálních úmyslů, jež se nemusí nutně shodovat přesně s kolektivním intencionálním jednáním. Gaut k němu přistupuje skrze dílčí shody a konflikty, k nimž neustále dochází. Využívá přitom metaforu natáčení jako bojiště mezi tvůrčími individualitami, které zápasí o kontrolu nad dílčími aspekty audiovizuálního díla, a ovlivňují tak jeho podobu. Srov. SELLORS, C. Paul. Collective Authorship in Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2007, roč. 65, č. 3, s. 263–271; GAUT, Berys. Film Authorship and Collaboration. In: Richard Allen a Murray Smith (eds.). *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1997, s. 149–172.

jejich kontroly a schopnosti prosazení preferovaných voleb se pak významně odvíjejí od hodnoty jejich kapitálu nebo osobního habitu, z nichž vyplývá síla rozhodovacích pravomocí dané osoby na konkrétním projektu. Intenzita této síly se přitom může v čase proměňovat a lišit napříč paralelně rozvíjenými dílčími oblastmi vývoje.

Formu rozhodování, podobu vztahů mezi jednotlivými pozicemi uvnitř PSAP a jejich dynamiku podněcovanou neustálým interním pnutím mezi kooperací a konkurencí názorně ilustrují okolnosti již zmíněné scenáristické soutěže při vývoji *Svatého Václava*. Na jejím počátku Millenium-film oslovil kromě Munclingera coby svého člena i Kolára společně s Karlem Antonem, aby se do soutěže přihlásili.¹⁵² Všichni tři tudíž měli prostřednictvím svých samostatných libret zápolit o to, které z navrhovaných zpracování života a smrti českého národního patrona vezmou iniciátoři celé akce za své a následně jej zrealizují. Přestože šlo o jedno z klíčových strategických rozhodnutí ve fázi vývoje, funkcionáři spolku se výsady rozhodovat do značné míry vzdali. Právo určit vítěze duelu mezi Kolárem a Munclingerem (Anton do klání nezasáhl), totiž přepustili místním autoritám z řad oslovených akademiků a církevních hodnostářů, z nichž se skládala jednoznačná většina soutěžní poroty.

K volbě delegovat rozhodovací pravomoci v důležitém okamžiku na jedince operující mimo jádro Millenium-filmu a učinit z nich v danou chvíli nepostradatelné členy PSAP se přitom spolkoví činitelé odhodlali především kvůli symbolickému kapitálu, jimiž zainteresovaní experti disponovali, a jejich habitu. Ten jim umožňoval odborně se vyjadřovat například k otázkám historické věrnosti, které členové nedokázali sami dostatečně posoudit. Díky své expertize tak mohli na oba přihlášené dokumenty uplatňovat – v souladu s výše načrtnutými předpokládanými funkcemi potenciálního filmu při svatováclavském miléniu – hledisko tehdejší preferované historiografie.¹⁵³ Jak ukážou další části této práce, angažování akademici tímto způsobem pomohli nastavit základní rámec vyvíjené audiovizuální představy a mantinely scenáristické kreativity. Spolkový výbor navíc přistoupil na jejich doporučení a svým působením přiměl původní soupeře ke spolupráci a vyzval je, aby sladili rozdílné přístupy

¹⁵² ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o III. výborové schůzi konané dne 13. prosince 1927 v Lucerně.

¹⁵³ Podle Petra Kopala byla úlohou *Svatého Václava* popularizační funkce oficiálního (masarykovského) výkladu knížete Václava a jeho role v národních dějinách. KOPAL, Petr. Karel IV. poražen husity? Filmové obrazy panovníka. In: Týž (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 114.

k látce a zkombinovali nejlepší pasáže obou textů za účelem vytvoření „definitivního“ libreta.¹⁵⁴

Millenium-film přitom zamýšlel přenést významnou část svých kompetencí na autority a dát jim v tomto stadiu příležitost se aktivně podílet na podobě chystaného filmu výměnou za následné využití jejich symbolického kapitálu pro vlastní účely. Formou veřejného posvěcení vyvíjeného projektu těmito autoritami totiž usilovali o zvýšení legitimacy vlastní činnosti či dosažení nezanedbatelné propagace snímku v tisku.¹⁵⁵ Jak blíže rozebere čtvrtá kapitola, nastíněná operace plynoucí ze vzájemné interakce mezi Millenium-filmem a členy poroty přinesla Millenium-filmu důležitou konkurenční výhodu při pozdější soutěži s iniciativou kolem Miloše Havla. Jelikož spolek s Havlem v politickém prostředí bojoval o finanční podporu ze státního rozpočtu, využil veřejně deklarované přízně respektovaných odborníků jako jednoho z hlavních argumentačních rámců přesvědčující vládní kruhy o výhodách svého projektu na Havlův úkor. Čtvrtá kapitola tedy bude demonstrovat, že k soutěži ve vztahu k vývoji audiovizuální představy nemusí docházet pouze uvnitř vymezeného PSAP, nýbrž může probíhat i vůči externím subjektům. Zároveň ukáže, že součástí vývoje jako skupinově realizovaného procesu je širší soubor praktik. Těmi mohou být například doprovodné a/nebo navazující vyjednávání, přesvědčování a prosazování kolektivem sdílené audiovizuální představy při zajišťování financování.

Přestože jsme si už dostatečně ilustrovali, že členem pracovní skupiny se může stát prakticky kdokoliv, z časového hlediska nezůstávají všichni účastníci součástí kolektivu po celou dobu procesu. Naopak, někteří aktéři v jeho rámci působí jen dočasně, jak dokládá existence akademicko-církevní komise. Oproti tradičnějším konceptům, které uvažují o kolektivních praktikách zejména ve vztahu k otázkám autorství, tak Macdonaldovo pojetí funguje o něco pružněji. Na rozdíl od nich totiž neopomínají, kdy (a proč) jedinci do týmu sdruženého kolem

¹⁵⁴ Podrobněji se účastí akademických a církevních autorit v projektu zabývám ve svém textu zaměřujícím se na jejich činnosti během scénářistické soutěže, dohled nad následnou spoluprací Kolára s Munclingerem a formy aktivních zásahů do procesu psaní, jež se děly v souvislostech kladených požadavků „pekařovské“ interpretace života a smrti svatého Václava, jimiž se výrazně omezoval soubor povolených možností, kterak příběh ve filmu odvyprávět. KOS, Martin. Too many hands: A bureaucratic screenwriting for the Czech silent national epic Svatý Václav (St. Wenceslas) (1930). *Studies in Eastern European Cinema*. 2021, roč. 12, č. 2, s. 121–135.

¹⁵⁵ K posvěcujícím instancím typu akademií, porot či jiných druhů institucí zaujímajících z hlediska svého symbolického kapitálu pozice autorit v daném poli, jež se svými posvěcujícími výroky přímo podílejí na produkci hodnoty uměleckého díla, srov. BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010, s. 300–301.

jednoho projektu vstupují, či jej naopak opouštějí.¹⁵⁶ Obdobně jako v případě audiovizuální představy tudíž Macdonald poukazuje na elastickou a proměnlivou povahu tvůrčí praxe a skupinové spolupráce, jejíž podobu navíc formují – především v souvislostech sledovaného období vývoje *Svatého Václava* – dva podstatné faktory. Zaprvé, podmínkou členství v PSAP není nutně vlastní tvůrčí činnost, významnou úlohu v kreativním procesu naopak přisuzuje i čtenářům dokumentů, které fixují audiovizuální představu. Jejich aktivitu totiž Macdonald chápe jako nedílnou součást psaní.¹⁵⁷ Zadruhé, vzhledem k nestálosti a unikavosti audiovizuální představy ji žádný z členů pracovní skupiny nesdílí totožným způsobem. Naopak, jejich osobní verze se – navzdory veškerým fixujícím materiálům – vždy přinejmenším drobně rozcházejí.¹⁵⁸

Kolektivní vývoj tak představuje proces neustálého vyjednávání o fluidně fungujícím myšlenkovém konceptu, nikoliv pevně dané a všemi přijímané podobě jádra tvůrčí práce. Z takto nastaveného vyjednávání vyplývá celá řada variabilních možností, jež jsou v daných okamžicích pracovní skupině dostupné, a vznášených návrhů řešení konkrétních problémů, jimž členstvo společně čelí. Z povahy předkládaných námětů pak plyne buď podoba a míra součinnosti, anebo názorové třenice a konflikty.

3.2. Lokální organizace práce a (ne)formální struktury vývoje

Jak naznačila již předchozí kapitola, při analýze činnosti konkrétní PSAP, která tvaruje audiovizuální představu a jejíž příslušníci se soustřeďují kolem vývoje jednoho ohraničeného projektu, je potřeba přihlížet k místním (ekonomickým, technickým, průmyslovým) podmínkám a typům dlouhodobějších regionálních praktik. Jednání pracovních skupin totiž přes některé obecně sdílené principy nenásledují jeden univerzální model kreativní práce. Naopak zaujímají rozmanité pozice vůči typům lokálně podmíněných uměleckých konvencí a rozvíjených tendencí při praktickém řešení tvůrčích problémů. Postupy a praktiky jednotlivých PSAP se tudíž mohou lišit jak napříč utvořenými filmovými průmysly, tak i v rámci jedné industrie. Roli přitom může sehrávat druh produkce (hraná tvorba oproti

¹⁵⁶ MACDONALD, Ian W. „So it’s not surprising I’m neurotic“ The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting*. 2010, roč. 1, č. 1, s. 50; MACDONALD, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 72–77.

¹⁵⁷ MACDONALD, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 74.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 5.

nonfikční, animované nebo reklamní), případně různé kolektivní preference a paralelně uskutečňovaná řešení obdobných typů kreativních výzev uvnitř filmařské komunity.¹⁵⁹

Varianty tvůrčích přístupů k procesu psaní, rozdílně konfigurovaná podoba PSAP a odlišný průběh týmové činnosti vyplývající z rozmanitých podmínek, za nichž dané skupiny pracují, lze vysledovat zejména v transnacionální perspektivě. V průmyslově silných kinematografiích se stabilním studiovým systémem, jako byl ten hollywoodský, francouzský nebo německý, formovaly proces vývoje do značné míry mechanismy spoluutvářené požadavky kapitálově a institucionálně silných produkčních společností. Do vývoje konkrétních projektů tak zřetelně promlouvaly faktory dlouhodobého výrobního plánování, financování a korporátních rozpočtů, stejně jako hierarchie rozhodovacích pravomocí a dělby práce nebo tvůrčí specializace filmových pracovníků, a to v daleko větším rozsahu než v českém filmu. V domácím prostředí byla vzdor úsilí o rozvíjení určitých dlouhodobějších produkčních trendů situace jiná. Modely kooperace a organizace práce (nejenom) při vývoji vycházely stále zejména z činnosti na jednotlivě ohraničovaných projektech. Skládání pracovních skupin a opakovaná spolupráce mezi filmaři sdružujícími se kolem totožných projektů poté zpravidla nevyvěrala z jejich institucionální příslušnosti k jedné společnosti, nýbrž vznikala primárně na základě dlouhodobě rozvíjených neformálních vztahů.¹⁶⁰

Svatý Václav představoval na první pohled významnou odchylku od tohoto typu praxe. V závislosti na institucionální povaze Millenium-filmu a profesních návycích jeho klíčových představitelů se vývoj svatováclavského projektu posouval ke značně formalizované logice scenáristického procesu, jenž absorboval některé své mechanismy z politicko-úřednické

¹⁵⁹ V souvislostech domácí scenáristické praxe poukazuje Jan Trnka na případ Josefa Joe Jenčíka, jenž měl během práce na filmu „Palimpsest“ vnést do filmařské komunity odlišný typ řešení přípravy a koncepce dokumentu, jímž se se tvůrci na přelomu desátých a dvacátých let řídili při natáčení. Podle Trnky pracoval Jenčík s určitou formou technického scénáře oproti přetrvávajícímu libretu a ostatní scenáristé se měli posléze od Jenčíka učit, jak takový „plán filmu“ – založený na pečlivém složení záběrů i scén a využití postupů filmové interpunkce – psát a sestavovat. TRNKA, Jan. Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberg. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 1, s. 68–69.

¹⁶⁰ V českém prostředí představuje jednu z nejvýraznějších pracovních skupin, založených na dlouhodobé spolupráci díky neformálním vazbám a předcházejících společných zkušenostech, působících napříč jednotlivými projekty již zmíněný kolektiv soustředěný kolem Karla Lamače. Společně s Ondrákovou, Hellerem a Kolárem, jehož později nahradil Wasserman, Lamač procházel celou řadou rozmanitých projektů doma i v zahraničí. Jak upozorňuje Trnka, Wasserman mimo tento typ spolupráce souběžně rozvíjel i četná další dlouhodobá partnerství na neformální bázi při psaní scénářů, a to například s Josefem Nebergem nebo Karlem Steklým, pro něž fungoval mimo přátelskou rovinu i jako mentor a zasvěcovatel do řemesla psaní pro film. Tato spojenectví tak nabírala do značné míry paralelní trajektorie Wassermanovy individuální kariéry vůči jeho práci v pozici Lamačova dvorního scenáristy. Sám Wasserman přitom vzpomíná na lidsky i profesně obohacující spolupráci s Josefem Rovenským. Srov. TRNKA, Jan. Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberg. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 1, s. 49–68; WASSERMAN, Václav. *Josef Rovenský*. In: Týž (ed.). Josef Rovenský. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1957, s. 31–49.

sféry.¹⁶¹ Při detailním prozkoumání celého procesu a typů neformálních vztahů mezi jeho účastníky lze ale z kreativního hlediska vyzorovat spíše sérii podobností a paralel než alternativ. Přestože svatováclavská PSAP působila v mimořádných podmínkách, které odlišovaly povahu vývoje od tehdejší tuzemské praxe, při zohlednění co nejširšího spektra faktorů a okolností působících na činnost kolektivu začnou vystupovat do popředí společné znaky a návaznosti na dlouhodobější tvůrčí tendence. Zaměření na dynamiku uvnitř PSAP *Svatého Václava* vyplývající ze vzájemného působení formalizovaných postupů a neformálních vazeb napomáhá k přesnější rekonstrukci celého procesu a vysvětlení dílčích kroků pod vlivem souboru omezení, ale i výzev a příležitostí.

Díky bohaté sbírce dochovaných dokumentů spojených s přípravou *Svatého Václava* se dá poměrně dobře odvodit, nakolik konfiguraci a fungování PSAP podmiňovaly a spoluutvářely kinematografické faktory a konvencionalizované modely kreativity v tuzemském filmovém odvětví. Vezměme si kupříkladu do té doby bezprecedentní zapojení státu do výroby formou bezúročné zápůjčky z veřejných financí. V utvořeném systému tuzemské kinematografie, kterou charakterizovala značná podfinancovanost, slabá technická základna a další rysy typické pro kinematografii malého národa,¹⁶² se státní aparát svým vstupem do projektu přičinil o zesílení jeho výjimečné povahy z hlediska výše prostředků a výrobních možností. V optice širších snah o zapojení státu do kinematografie pramenících z neuspokojivé kapitálových

¹⁶¹ Trnka zmiňuje, že během dvacátých let se různé subjekty pravidelně pokoušely o organizaci scenáristických soutěží, jejich výsledkem však byl povětšinou nezdar. Kolár přitom zpětně uvedl, že o formalizovaný proces psaní, opírající se o soutěžní praxi, pečlivý výběr látek a důslednou dramaturgickou činnost, on sám kontinuálně usiloval a formuloval ho jako jeden z bodů programu činnosti Filmové ligy československé, v jejímž vedení působil. Povahou a podmínkám soutěží ve dvacátých letech se blíže věnuje Ivan Klimeš, z jehož přehledu však poněkud překvapivě vypadává právě svatováclavská soutěž, jejíž podoba navíc vyvrací Klimešovo tvrzení, že od roku 1928 všechny soutěže financoval stát. Jak si ukážeme později, honoráře za odevzdané soutěžní texty šly v rámci pořádajícího Millenium-filmu z kapsy Miloše Havla. TRNKA, Jan. Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberger. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 1, s. 66 a 77; KLIMEŠ, Ivan. Český filmový průmysl a svět literatury 1919–1945. *Illuminace*. 2022, roč. 34, č. 3, s. 172–174; KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 18. Některými projevy koncipování scenáristické soutěže *Svatého Václava* podle logiky politicko-úřednické sféry se zabývám detailněji ve svém textu, který chápe proces psaní v tomto projektu do určité míry jako „byrokratickou“ scenáristiku. KOS, Martin. Too many hands: A bureaucratic screenwriting for the Czech silent national epic *Svatý Václav* (St. Wenceslas) (1930). *Studies in Eastern European Cinema*. 2021, roč. 12, č. 2, s. 121–135.

¹⁶² Mette Hjortová definuje kinematografii malého národa především prostřednictvím hledisek velikosti populace, dominance zahraniční produkce na domácím trhu a jazykové bariéry ztěžující snahy o vývoz do ciziny. Důležitou rovinou uvažování o kinematografiích malého národa přitom představuje vědomí, že tyto nereprezentují pouze zmenšenou verzi velkých kinematografií, nýbrž tvoří svůj vlastní ekosystém. Jeho fungování přitom nepřináší jen naznačený soubor omezení, ale pro lokální filmaře z něj vyplývá i sada příležitostí. Srov. HJORT, Mette. *Small Nation, Global Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota, 2005, s. ix-x; HJORT, Mette a Duncan PETRIE. Introduction. In: Tíž (eds.). *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, s. 1–19.

možností, distribuční převahy zahraniční produkce a nedostatků dvou hlavních AB a Kavalírka se však *Svatý Václav* začne vyjevovat jako výsledek dlouhodobého komunitního úsilí filmové obce.¹⁶³

Millenium-film se rovněž bezesporu odchyloval z hlediska způsobu ustavení pracovní skupiny a rozvržení individuálních rolí, které vyplývaly z formálního seskupení jednotlivých aktérů do úředně zapsaného spolku, řešení běžné agendy i koncepcí svých dílčích kroků. Zatímco v domácí filmařské komunitě zakládali tvůrci své týmy a udržovali svou spolupráci především na neformální bázi, nastavení Millenium-filmu naplňovalo Kolárovu představu o jinak uspořádané práci. Jeho iniciativa usilovala zejména o posun k vyšší míře začlenění formálních postupů do vývoje a soustavnější dramaturgie do tvůrčí praxe:

„Ten mančaft, co točil, byl nesourodej. Ta Liga byla osa, která měla hlavu a patu [...] by [asi spíš my] chtěli Národní divadlo ve filmu, aby stát na to věnoval peníze, slušnej základ, abysme měli slušný herce, slušný odborníky, slušnou výpravu atd., a mohli opravdu natáčet řekněme tři-čtyři filmy do roka, které by měly dramaturgickou přípravu schvalovací a podobně. [...] Tak prosím, poprvé to vyústilo v tom Svatým Václavu. A to byla inteligence vlastně z Akademie věd a umění.“¹⁶⁴

Z Kolárovy výpovědi lze vyčíst, že mu nekonvenovala pouze formalizovaná povaha vývoje, nýbrž i členské složení pracovní skupiny. Jak bylo řečeno, v ní sehrávaly nezanedbatelnou roli akademické autority, které se navíc řídili spolkem zavedenými procedurami.

¹⁶³ Je přitom zapotřebí zmínit, že o podobě výraznějšího státního zapojení do struktur kinematografického odvětví nepanovala mezi zúčastněnými aktéry zcela jasná shoda. Podle zběžně provedené rešerše českého filmového tisku se ovšem ke konci dvacátých let vyprofilovaly v této oblasti dva hlavní proudy diskuze. První představovala zejména skupina kolem Kolára sdružená ve Filmové lize československé, která usilovala o podstatné legislativní úpravy a zavedení kontingentního systému. Svou pozici přitom opírala o prostor v nově etablovaném *Filmovém kurýru*, jehož vydavatele Josefa Kozu pojily s Kolárem neformální vazby. Tváří druhého pohledu byl Quido E. Kujal se svým *Českým filmovým zpravodajem*, na jehož stranách opakovaně hájil Zemský svaz kinematografů se svazem spřízněné organizace. Kujal volal především po státní účasti ve výstavbě nových a moderně vybavených ateliérů, jejichž účelem mělo být dosažení větší konkurenceschopnosti domácího filmu vůči zahraniční produkci. Probíhající debata vyústila v poměrně vyostřenou kampaň, jíž se částečně dotýká Ivan Klimeš ve své detailní rekonstrukci procesu začlenění kontingentního systému do filmového průmyslu. Přesnější objasnění role zmíněných (i dalších) filmových listů v těchto souvislostech a prozkoumání rétoriky zástupců obou táborů či jejich spojenců nicméně zůstává předmětem dalšího bádání, které přesahuje možnosti této práce. Srov. KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 151–163. Pro ilustraci hlavních argumentů zastávaných oběma stranami viz alespoň výběr programově laděných článků z obou periodik. Anon. Boj o kontingent. *Filmový kurýr*. Duben 1927, roč. 1, č. 1, s. 1; Anon. Existence českého filmu = zavedení kontingentu. *Filmový kurýr*. Duben 1927, roč. 1, č. 1, s. 1; Anon. 500 kin v ČSR. pro kontingent. *Filmový kurýr*. 28. května 1927, roč. 1, č. 4, s. 1; KUJAL, Quido E. Stát a film. *Český filmový zpravodaj*. 2. listopadu 1929, roč. 9, č. 42, s. 1–2; KUJAL, Quido E. K situaci na světovém trhu a nedostatku domácí výroby. *Český filmový zpravodaj*. 1. července 1930, roč. 10, č. 26–29, s. 2.

¹⁶⁴ KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 18.

Bližší pohled na vnitřní organizaci Millenium-filmu a uplatňované vzorce jednání PSAP ve vztahu k audiovizuální představě však odhaluje, že provoz spolku v lecčems navazoval na soubor praktik tuzemské filmové obce, jejichž povaha v některých ohledech zrcadlí organizaci současné hollywoodské kinematografie podle Candace Jonesové.¹⁶⁵ I přes zmíněnou stabilizaci domácího produkčního systému ve druhé polovině dvacátých let byla jeho přetrvávající charakteristikou silná decentralizace výroby. Jinými slovy se žádné společnosti nepodařilo natolik zkonsolidovat kapitál i jiné zdroje, aby koncentrovala většinu personálních a finančních kapacit pod svým jménem, a produkce se nadále rozprostírala do několika menších – byť relativně úspěšně operujících – výroben. V terminologii Jonesové tudíž filmaři navigovali a udržovali své kariéry primárně napříč firmami než v rámci jedné společnosti, jelikož byly pracovní příležitosti spojené spíše s jednotlivými projekty než s firmami a pracovní skupiny obvykle fungovaly jako dočasné (ne)formální subjekty.¹⁶⁶

V souvislostech podmínek domácího filmového odvětví představují jednu z osvědčených forem projektově organizovaných seskupení tzv. výrobní konsorcia. Jejich povaha nám pomáhá prokreslit logiku plánování a kreativních voleb, která z čistě institucionálně-produkčního hlediska zůstává skryta. Poukazuje totiž na aspekty neformální roviny spolupráce uvnitř hranic obchodní společnosti, která vystupuje jako oficiální výrobce, a vysvětluje způsoby, jak se v podfinancované regionální kinematografii dala nachystat a poskládat produkce i s omezeným kapitálem:

„V základě spočívala zásluha [ředitele AB] Roberta Šlemra a podnikatelů jeho rázu v uskutečnění myšlenky zaměstnávat ateliér [AB na Vinohradech] co nejvíce. Byla zakládána ‚konsorcia‘, jakási výrobní družstva ad hoc, která vyráběla vlastně z ničeho. Byli to lidé, kteří smluvně osobním kapitálovým přínosem, nebo smluvně zajištěnou premiérou ve svém vlastním kinu, případně přínosem zakoupeného autorského práva, či dodáním režiséra a hlavního herce pomáhali budovat – třeba při pouhé kavárenské schůzce – společnou jistinu na jednotlivé filmy. Takový film, pravidelně populárního autora, byl z větší části kryt již předem. Hotově bylo třeba platit jen ateliéru. A tak vynaložený peníz z kapsy člena konsorcia se často vracel do téže kapsy, neboť ‚konsorcisté‘ byli zpravidla podílníci akciové společnosti AB, nebo kapitálově silnější členové její správní rady.“¹⁶⁷

¹⁶⁵ Srov. JONES, Candace. Careers in Project Networks: The Case of Film Industry. In: Michael B. Arthur a Denise M. Rousseau (eds.). *The Boundaryless Career*. New York: Oxford University Press, 1996, s. 58–75.

¹⁶⁶ Jako obecné znaky stadia navigování kariéry Jonesová chápe ustavování profesní reputace a prohlubování osobních schopností společně s rozvíjením a udržováním společenských kontaktů. Fázi udržování kariéry pak definuje zvýšenou rolí mentorství a balancováním profesního života s požadavky osobního života. Její přístup ke zkoumání kariér tudíž viditelně přesahuje rámec samotné tvůrčí činnosti, když klade do popředí rovinu interpersonálních vztahů, síť budovaných kontaktů a akumulaci profesních kompetencí. Tamtéž, s. 61–64.

¹⁶⁷ KOLÁR, Jan S. *Clona se otvírá...: Románová freska o začátcích čs. filmu*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav [nepublikovaný rukopis je uložen v Knihovně Národního filmového archivu], 1968, s. 98–99.

Nastíněné fungování konsorcií, jejichž důležitost pro porozumění domácí filmové praxi zdůrazňoval opakovaně Kolár,¹⁶⁸ přispívá na konkrétní úrovni k pochopení koncipování filmových projektů v rámci výše popsaného podnikatelského vnitrozemského typu vývoje. Zároveň ale předkládá osvědčený a udržitelný model filmové výroby i mimo oficiální struktury jedné obchodní instituce vyvinutý tuzemským filmařským prostředím, k němuž se mohli uchýlit i tvůrci solitérských projektů a s nímž ve finančně rozsáhlejší podobě pracovali i iniciátoři podnikatelských exportních titulů. Jak vidno, pracovní skupiny utvořené kolem jednotlivých projektů podle nastíněné šablony se skládaly z několika zúčastněných stran, přičemž každá z nich přinášela do společně plánovaného podniku jiný typ aktiv. Ve světle Kolárova svědectví se dá usuzovat, že aktiva mívala zpravidla podobu přímé investice finančního kapitálu, zajištění budoucího odbytu vyrobeného produktu na trhu nebo rozmanitých balíčků kreativních složek chystané produkce.¹⁶⁹

Různí aktéři tak pro účely projektu dávali k dispozici vzájemně se doplňující a na sobě závislé typy (peněžních i lidských) zdrojů, vybavení, případně obchodních a/nebo kreativních zkušeností či kompetencí. Vzhledem ke značně torzovité podobě archivních materiálů týkajících se výrobních postupů v tuzemské industrii i uplatňované praxi uzavírání konsorcií neformálními dohodami nelze zcela jednoznačně rekonstruovat, nakolik byl tento způsob normou a do jaké míry výrobci při vývoji spoléhali na alternativní cesty. Jak však dokládají dílčí dochované písemnosti, přinejmenším v některých případech podchycovali zúčastnění aktéři vznik i konsorcií i smluvně.¹⁷⁰

¹⁶⁸ KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 46 a 54–56; NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 6, sign. III. b) Literární činnost: 3) Divadelní a rozhlasové hry, inv. č. 80, Vzpomínka na V. Wassermana + vývoj českého filmu 41 s. – strojopis s rkp. poznámkami (poškozené).

¹⁶⁹ S vědomím určitého zjednodušení lze tedy říct, že Kolárem popisovaný tehdejší přístup ke skládání realizace filmových projektů se v hrubých obrysech podobá hollywoodské praxi zhruba od poloviny padesátých let, kterou Janet Staigerová označuje jako package-unit systém. Srov. BORDWELL, David, Janet STAIGER a Kristin THOMPSON. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, s. 330–335.

¹⁷⁰ Uvedená Kolárova výpověď se sice vztahuje primárně k období na začátku dvacátých let, dochované archiválie ve fondu společnosti Bratři Deglové a pozůstalosti Václava Wassermana však ilustrují, že zakládání dočasně fungujících konsorcií bylo dlouhodobějším trendem. V prvním případě nám dostupné listiny podávají důkaz o vytvoření konsorcia pro film *Syn hor* (1925), do nějž kupříkladu režisér Vladimír Slavínský přispěl svou tvůrčí prací bez nároku na pevný honorář za podmínky budoucího polovičního podílu z utržené částky za prodej monopolu půjčovně. Wassermanův fond podává svědectví o partnerství Julia Schmitta a Osvalda Koska formou konsorcia při výrobě jiného Slavínského filmu *Matka Kráčmerka* (1934), který ve zvukovém období čerpal ze dobře zavedeného trendu adaptací populární idylické literatury v linii vnitrozemsky zaměřeného podnikání. Ačkoliv problematika konsorcií přesahuje možnosti této práce, představuje vzrušující oblast dalšího možného bádání a důslednějšího prověřování předloženého svědectví a z něj vyvozených pracovních hypotéz. NFA, f. Bratři Deglové s.r.o., k. 1, sign. IV/b – Výroba a distribuce filmů, inv. č. 69, Výroba filmu *Syn hor* (smlouvy s herci

K tomuto typu praxe přitom navzdory všem formalizačním snahám inklinoval i vývoj *Svatého Václava*. Dynamika jeho procesu a povaha vyjednávání mezi klíčovými aktéry Hronkem, Havlem a Reiterem se totiž do značné míry odvíjely od úsilí o dosažení kompatibility mezi stranami přinášejícími do svatováclavského projektu různá aktiva, případně dění v kolektivu vyvěralo z třenic mezi uvedenou trojicí. Každý z nich se jako držitel dílčích aktiv, jejichž povaha směřovala k jinému pojetí připravovaného filmu, snažil vybudovat projekt na základě svého balíčku a v jeho rámci mu přizpůsobit zbývající části a přidružené aspekty navrhované jinou stranou. V nabízené perspektivě tak můžeme tuto PSAP chápat jako zesílenou formu kreativně-obchodního konsorcia, jehož agenda i vnitřní dynamika se proměňovaly podle skladby účastníků v daných etapách vývoje a v závislosti na síle jejich pozice uvnitř kolektivu.

Na pozadí spolkové činnosti, jehož členstvím daní aktéři disponovali nebo na něj aspirovali, každý z uvedené trojice vnášel do projektu své duševní a/nebo majetkové vlastnictví, případně potřebnou sadu profesních zkušeností dovedností/zkušeností. Jejich cílem pak bylo nejen je v týmu co nejefektivněji uplatnit, nýbrž jejich prostřednictvím – pokud možno maximální měrou – prosazovat vlastní (osobní či firemní) zájmy, uskutečňovat své záměry a naplňovat individuální ambice. Vzájemná interakce odvozená od požadavků, potřeb i profesního zázemí aktérů poskládaných v dočasně ustavené pracovní skupině pak významně formovala proces psaní a mechanismy kolektivně realizovaného vývoje.

Na konkrétní úrovni pramenil podíl funkcionářů kolem Hronka zejména z prvotní iniciativy vývoje a vložení svého sociálního kapitálu v podobě kontaktů na organizátory svatováclavského milénia či akademické autority do služeb projektu. Později k němu přidali i státní zápůjčkou získaný značný ekonomický kapitál. Zainteresovaní filmoví podnikatelé Havel s Reiterem dávali k dispozici jednak další významnou část financí, jednak nezbytné produkční zázemí a zkušenou lidskou sílu. Zúčastnění tvůrčí pracovníci přinášeli odbornou garanci filmové tvorby a schopnosti řešení kreativních, technických nebo výkonných problémů při přípravě i realizaci. V neposlední řadě zainteresovaní akademičtí a církevní představitelé garantovali expertizu a odborný dohled v oblasti historické věrohodnosti.¹⁷¹ Jak detailněji rozvedou čtvrtá

a podílníky, zápisy ze schůzí podílníků filmu, výdaje apod.); rkp., strojopis; NFA, f. Wasserman Václav, k. 1, sign. II.b) 5 Korespondenční styk s úřady a institucemi, inv. č. 134, Konsorcium KOSEK – SCHMITT pro výrobu filmu „*Matka Kráčmerka*“; stroj.

¹⁷¹ Po schválení státní zápůjčky měli roli supervizorů plnit rovněž do Millenium-filmu dosazení ministerští úředníci, kteří se stali pevnou součástí spolkového výboru a jejichž úkolem byl dohled nad hospodárným vynakládáním prostředků ze státního rozpočtu. Srov. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápisy z výborových schůzí spolku Millenium-film v letech 1929–1932.

a šestá kapitola, takto rozmanitému spektru účastníků se však nepodařilo dosáhnout výhod plynoucích z neformálně budovaných konsorcií, onoho Kolárem naznačeného organického sdružování přispívajících stran a propojování partikulárních aktiv do harmonického celku. Veskrze uměle konstruovaný kolektiv se potýkal s nekompatibilitou zapojených aktérů, kteří inklinovali k následování vlastních plánů namísto součinnosti ve prospěch týmových zájmů.¹⁷²

Souběžně s balíčkově realizovanou praxí v rámci oficiálních struktur utvářel logiku svatováclavské PSAP i jiný dlouhodobě uplatňovaný model spolupráce české regionální kinematografie. Do jeho dynamiky se totiž – jako u většiny domácích filmových projektů napříč vymezenými typy vývoje – promítaly ustavené a kontinuálně udržované neformální vazby mezi členy filmařské komunity. Nehledě na to, jestli šlo o přípravu jednorázového solitérského titulu nebo produktu v rámci strategicky rozvíjených podnikatelských aktivit, produkce filmů byla stále primárně projektově založená. I kvůli tomu se tuzemští filmaři nejpozději od konce desátých let sdružovali do dlouhodobějších přátelských a kreativně spřízněných kolektivů. Tímto způsobem mohli svou spoluprací překračovat časové období realizace jediného filmu a společně putovat napříč filmovými společnostmi i spektrem projektů. S pomocí přátelských vztahů pomáhali udržovat v chodu jak svou vlastní kariéru, tak provoz alespoň některých výroben. Ve výsledku tak neformální povaha jejich činnosti, která rámcově naplňovala znaky polo-permanentních pracovních skupin vymezených Helen Blairovou,¹⁷³ přispívala k docílení relativně udržitelného vzorce a soustavné výroby v podmínkách českého filmového odvětví.

Zmíněný kolektiv kolem Lamače, v jehož jádru operoval několik let i Kolár, byl jednou z nejambicióznějších tvůrčích sítí, jejíž charakter pramenil primárně z bohatých neformálních vazeb mezi obdobně smýšlejícími filmovými pracovníky a jejich četných styků. Prostřednictvím takto vybudovaných kontaktů umožňovali její členové vstup do filmařské komunity a v jejím vysoce prekarizovaném prostředí pomáhali zajišťovat zaměstnanost vzájemně propojených aktérů.¹⁷⁴ Nastavení a fungování Millenium-filmu spoluformovala

¹⁷² Praxe skládání konsorcií nebyla při plánování kapitálově náročných projektů v mezinárodní perspektivě ničím výjimečným, jak dokazuje případ *Napoleona* (1927) Abela Ganceho. Podle Kevina Brownlowa se u příležitosti financování této superprodukce nejenom spojili německý průmyslník Hugo Stinnes a ruský prodejce uhlí, oceli nebo lokomotiv Vladimír Wengeroff do oficiálního konsorcia Westi, které pokrývalo většinu naprojektovaného rozpočtu. Do projektu se svým podílem zúčastnily rovněž společnosti Pathé a Svensk Filmindustri nebo pozdější majoritní akcionář pražského Moldaviafilmu Ludvík Kantůrek (částkou 350 tisíc franků). Srov. BROWNLOW, Kevin. *Napoleon: Abel Gance's Classic Film*. London: Photoplay Productions, 2004, s. 31–33.

¹⁷³ Srov. BLAIR, Helen. You're Only as Good as Your Last Job: The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry. *Work, Employment & Society*. 2001, roč. 15, č. 1, s. 161–162.

¹⁷⁴ Ke Kolárově vypadnutí z kolektivu, jehož byl zpočátku nedílnou součástí a významnou kreativní silou a jemuž se později podařilo prosadit v mezinárodním prostoru, přispěly neblaze osobní i průmyslové faktory. Předně na domácí branži dopadla v letech 1923–1924 výrobní krize. Značný pokles produkce zapříčinil mj. tvůrčí odluku

nastíněná profesní logika polo-permanentních pracovních skupin skrze společné působení Kolára a spřízněného kolegy Jindřicha Brichty. Jejich neformální spojení totiž přinejmenším z počátku činnosti spolku vyústilo k výrazné rekonfiguraci pracovních rolí uvnitř PSAP, když se Kolár posunul ze zamýšlené čtenářské pozice odborného posuzovatele do funkce aktivního účastníka procesu psaní.

Kromě sdílených personálních vazeb na některé členy filmařské komunity, jako byli Karlové Degl se Smržem, spoluutvářely sílu jejich osobního vztahu vzájemně dobré zkušenosti z profesního i soukromého života. Na jedné straně Brichta vypomáhal Kolárovi v pracovní oblasti. V roce 1926 totiž zastával kameramanskou pozici u dvou projektů režírovaných Kolárem (*Řina, VIII. všesokolský slet v Praze*), přičemž zejména v případě adaptace Kronbauerova románu Kolár zpětně vyzdvihoval Brichtovu kameramanskou kvalitu a tvůrčí vynalézavost.¹⁷⁵ Na straně druhé režisér vypomáhal svému kameramanskému kolegovi při řešení některých praktických záležitostí. Podle Kolára totiž stála v opozici k Brichtovým uměleckým a řemeslným schopnostem jeho osobní roztržitost v kombinaci s určitou profesní nerozvážností či naivitou. Právnicky vystudovaný Kolár měl proto svému vrstevníkovi na jeho osobní žádost vypracovávat pracovní smlouvy a vyřizovat i jinou úřední agendu.¹⁷⁶ Jejich vzájemná sounáležitost tudíž vyplývala ze spolupráce přesahující rámec výpomoci u společných projektů.

Při přípravě *Svatého Václava* pak Brichta figuroval jako klíčová spojka, která Kolárovi umožnila vstoupit do projektu a přímo se podílet na činnosti jádra svatováclavské PSAP. Už na ustavující schůzi Millenium-filmu v říjnu 1927 Brichta působil společně s Viktorinem Vojtěchem, svým kolegou z ČSVK, v roli filmového odborníka v jeho výboru. Když o pár týdnů

řady tuzemských filmařů, včetně populárních tvůrců, jako byl Vladimír Slavínský. Souběžně s tím Kolár prodělával časově náročnou léčbu ve Švýcarsku, kde se zotavoval z vleklých zdravotních potíží zapříčiněných nešťastným pádem při natáčení *Zpěvu zlata*. Ačkoliv se posléze dokázal vrátit ke scenáristické práci (pro Václava Binovce a Josefa Kokeisla) i vlastní režii při práci na *Řině* i oceňovaném dokumentu z VIII. všesokolského sletu, do původního kolektivu se už trvale nezačlenil. Naopak jeho pokus o návrat k dřívějším kolegům a přátelům skončil tvůrčím rozkolem při výrobě výše zmíněné koprodukce *Dcery Eviny* podle Kolárova původního scénáře „Princ z ulice“. Případ tohoto filmu a historie peripetií při jeho vzniku dalece přesahují možnosti této práce a jsou vhodným předmětem dalšího bádání. Ve světle Kolárovy vzpomínky na jeho osobní setkání s Lamačem po letech se nicméně jeví, že distribuční neúspěch *Svatého Václava* neměl až tak přímý podíl na konci jeho aktivní filmařské činnosti, jak se traduje. Srov. KOLÁR, Jan S. *Clona se otvírá...: Románová freska o začátcích čs. filmu*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav [nepublikovaný rukopis je uložen v Knihovně Národního filmového archivu], 1968, s. 314–326.

¹⁷⁵ KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 31.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 42.

později spolkoví funkcionáři diskutovali o podobě scenáristické soutěže a jejích účastnících, významně Kolárovi z této pozice pomohl. Členové výboru totiž původně plánovali nabídnout Kolárovi členství v soutěžní porotě jako zástupci filmového oboru. Brichta však zbytku osazenstva předeslal Kolárův úmysl zapojit se do scenáristického klání aktivním způsobem a přispěl k usnesení, že jej výbor pověří spolu s Antonem a Munclingerem vypracováním libreta v rámci uzavřené soutěže.¹⁷⁷ Na základě písemného svědectví lze tedy odvodit, že se povaha neformálního spojení mezi Brichtou a Kolárem při vývoji *Svatého Václava* projevila ve dvou rovinách. Zaprvé Brichta ze své pozice stálého člena PSAP pravděpodobně poskytl svému filmařskému soupeřnickovi interní informaci o plánu Millenium-film na pořádání soutěže, a dal mu tak příležitost se na tuto událost začít připravovat.¹⁷⁸ Zadruhé se zasloužil o Kolárovo přijetí do PSAP v roli, která mu umožňovala o poznání výrazněji rozvinout vlastní tvůrčí kompetence. Díky Brichtově přímluvě tak mohl jako soutěžící promlouvat do podoby audiovizuální představy znatelněji, než jak by byl schopen v čtenářsko-konzultantské pozici jednoho z řadových porotců.

Zohledňování neformálních vztahů a logiky spolupráce, která nevyplývá nutně z institucionálně podmíněných schémat a shora řízené organizace, tedy může přinášet nový pohled na modely tvůrčí činnosti či uspořádání a dynamiku vztahů uvnitř PSAP a dostat do popředí jiné typy kreativních vzorců. Neformální aspekty a kontinuity nám tak napomáhají k přesnější konceptualizaci vývoje individuálního filmového projektu a bližšímu porozumění některých rozhodnutí nebo postupů, jejichž smysl zůstával jinak skrytý nebo přehlížený. To je, jak vidno, i případ *Svatého Václava*. Přestože ojedinělou povahou svého vzniku se jeví na pozadí domácí tvorby jako představitel jednoznačné diskontinuity, nastíněné aspekty jeho vývoje a fungování PSAP odhalují nezanedbatelnou míru návaznosti na ustavené a rozvíjené modely tuzemské filmové praxe. Z hlediska velikosti svého plánovaného rozpočtu, finančního zapojení státu nebo formalizovaných procedur vývoje byl bezesporu bezprecedentním filmem a zlomem v lokální produkci. Adaptace Macdonaldova přístupu na domácí podmínky regionální kinematografie společně s využitými doplňkovými koncepty umožňují dospět analýzou dosud nezkoumaných archiválií k vývoji tohoto velkofilmu k přiléhavějším závěrům. Odkrývají totiž veskrze

¹⁷⁷ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o III. výborově schůzi konané 13. prosince 1927 v Lucerně.

¹⁷⁸ Nelze vyloučit ani hypotézu, že Brichta předal Kolárovi ke studiu v předstihu i Munclingerovu skicu z dubna 1927, kterou Millenium-film zadal osloveným scenáristům jako podklad pro jejich budoucí práci a která je včetně Kolárových vpisků a dalších poznámek uložena v jeho osobní pozůstalosti. NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 5, sign. III. b) Literární činnost: 2) Scénáře, film. libreta a náměty, inv. č. 73, Svatý Václav – obsah filmu s prův. dopisem, 5 s. – tisk.

opomíjenou tendenci k setrvačnosti na rovině tvůrčího plánování, způsobů neformální spolupráce a skupinové dimenze lokální kreativity při vývoji svatováclavské audiovizuální představy.

V této perspektivě tak můžeme na vývoj *Svatého Václava* nahlížet jako na problém konstantního vyjednávání skupiny ambiciózních filmařských neprofesionálů, pocházejících z politicko-úřednické sféry a rozvíjejících primárně institucionálně založené pracovní postupy a rozhodovací mechanismy, s dlouhodobě osvědčenými modely filmařské činnosti. S určitou mírou nadsázky lze říct, že spolkové funkcionáři, spoléhající na formalizované procesy, dílem usilovali o asimilaci dosavadní filmařské praxe, která se v lecčems jejich strategiím na taktické úrovni vzpírala. Jak ukážou následující kapitoly, toto pnutí zesiloval nesoulad plynoucí z inklinace Millenium-filmu k solitérsko-zakázkovému pojetí *Svatého Václava* na jedné straně a z podnikatelsky koncipovaných záměrů zástupců filmového průmyslu na straně druhé. V jednotlivých etapách vývoje se pak podoba probíhajících vyjednávání neustále proměňovala, když průběžně oscilovala mezi osvojováním si oborových praktik a rezistencí vůči nim. Okamžik každého posunu a změny v uplatňovaném přístupu přitom charakterizoval účel provedeného rozhodnutí, jenž směřoval k dosažení zamýšlených cílů při vývoji audiovizuální představy a naplňování jejích předpokládaných funkcí.

3.3. Faktory obklopující PSAP a formující audiovizuální představu

Předcházející oddíly se soustředily na představení způsobu, jak lze konceptuálně uchopit vývoj jednoho konkrétního filmu, jak za daných podmínek rekonstruovat i vysvětlovat určité tvůrčí volby a jak porozumět fungování skupiny, která se kolem projektu shlukuje. Řešení nalézají v osvojení a aplikaci nástrojů scenáristické poetiky, zejména audiovizuální představy a pracovní skupiny audiovizuální představy, které doplňují koncepty projektově založené praxe nebo polo-permanentní pracovní skupiny. Jejich užitečnost spočívá ve zpřítomnění neformálních aspektů organizace práce a vzorců tvůrčí spolupráce. Ve výsledku tudíž pomáhají zpřesnit naši představu o tom, jak PSAP jednotlivých projektů v českém filmu fungovaly a jaké obecnější principy působily na podobu chystaných filmů, uspořádání a dynamiku vztahů mezi aktéry nebo hierarchii moci a rozhodovací pravomoci. Kromě nastíněných typů pracovních logik a sdílených praktik, o něž se opírali primárně příslušníci filmové obce, však audiovizuální představu i PSAP formovaly i jiné síly a typy pracovních mechanismů s původem v jiných oblastech činnosti, které je potřeba přibrat do hry. V následujících odstavcích proto stočím svou pozornost dílem jinam a zaměřím se na možnosti, jak se do podoby audiovizuální představy

a fungování PSAP promítaly společensko-kulturní a textuální faktory spoluutvářející podmínky vývoje a sadu tvůrčích omezení, s nimiž museli členové PSAP vyjednávat.

Zatímco se tedy výklad dosud soustřeďoval spíše na filmařskou část PSAP, nyní je na místě představit a vysvětlit mechanismy oné funkcionářské větve Millenium-filmu, jejíž pracovní návyky i priority kladené na svatováclavskou audiovizuální představu fungovaly do značné míry kontrastně vůči pojednané praxi tuzemské filmařské branže. Osoby názorově či profesně spřízněné s Hronkem totiž zřetelně odvozovaly svá rozhodnutí ohledně narativní a stylistické stránky *Svatého Václava* od faktorů, které posouvaly připravovaný film blíže k naplnění zamýšlených státně-reprezentativních funkcí snímku na trhu. Tyto funkce se odvíjely od vztahu filmu k širší iniciativě příprav celostátních oslav svatováclavského milénia, do nichž se výbor Millenium-filmu pokoušel začlenit a jejichž pojetí se jeho členové snažili podřizovat vývoj svatováclavského filmu, a v důsledku tak i přizpůsobovat vyjednávání s filmaři. Zároveň v těchto souvislostech poukážu na odlišné typy kontaktů a personálních vazeb, jimiž funkcionáři disponovali a které je propojovaly s organizátory slavností nebo politicko-úřednickou sférou, tedy na formální povahu jejich každodenní činnosti a smluvně potvrzované dohody. I tato hlediska totiž přispívala k budování opozitního postavení vůči filmařům uvnitř vytvořené PSAP.

V neposlední řadě ale bude třeba rozebrat i typy uměleckých tradic, které sice ovlivnily audiovizuální představu spíše nepřímou, ale s nimiž se jak filmaři, tak funkcionáři průběžně vypořádávali formou inspirace nebo negativního vymezení. Zaostřím tedy svou pozornost i na přítomnost tradic v konkrétních tvůrčích návrzích na úrovni vyprávění i stylu a uplatňované volby ve vztahu k přetrvávajícím tendencím nebo určitým konvencím. Pro porozumění působení těchto faktorů na členy PSAP a jejich uvažování o audiovizuální představě mi poslouží termín *intertextů*, s ním pracuje Jonathan Gray s cílem objasnit paratextuální taktiky a divácké aktivity.¹⁷⁹ Domnívám se přitom, že může být nápomocný i při rekonstrukci a vysvětlování samotného procesu vývoje. Intertextuální vztahy totiž na jedné straně modelovaly rozmanitou sadu osobních předpokladů, s nimiž jednotliví členové přistupovali k projektu a svému působení v PSAP. Na straně druhé formovaly (individuální či sdílené) záměry a cíle artikulované v závislosti na preferovaných funkcích audiovizuální představy. Jak

¹⁷⁹ V Grayově pojetí, které chápe jako intertexty kromě žánrové produkce například i casting filmů nebo historické události, sehrávají tyto důležitou úlohu zejména při anticipaci diváckých očekávání a formování rozmanitých rámců, do nichž průmysl tvaruje svou propagační rétoriku k jednotlivým produktům a skrze něž publikum přistupuje ke konkrétním filmům ještě před začátkem projekce nebo vysílání. Srov. GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York – London: New York University Press, 2010, s. 120–135.

si ukážeme, proměnlivé role intertextů, které obvykle existují v podobě předlohy z jiného média nebo žánrových filmů, v případě *Svatého Václava* plnily zahraniční velkofilmy, podnikatelsky laděná domácí produkce a domácí kulturní tradice.

3.3.1. Společenské podmínky a funkcionářské pracovní vzorce

Jedním z faktorů působících na mechanismy fungování PSAP a proces tvarování svatováclavské audiovizuální představy byly socio-kulturní souvislosti příprav a organizace svatováclavských slavností. Jelikož jejich povaha, zamýšlené národnostní funkce a akce aktérů na ně napojených vytvářely další soubor podmínek pro kreativní činnost, je potřeba k nim přihlížet pro co nejpřesnější rekonstrukci a vysvětlení tvůrčích rozhodnutí a modelů spolupráce. Ivan Klimeš s Jiřím Rakem chápou *Svatého Václava* kontrastně k neúspěšným, ale kontinuálně se objevujícím snahám o realizaci husitského filmu během dvacátých let. Jako jeden z hlavních rozdílů přitom identifikují aktivní roli katolických kruhů spjatých s oficiálními oslavami svatováclavského milénia oproti zdrženlivému postoji Církve československé husitské vůči financování nákladného historického filmu.¹⁸⁰

Další kapitoly ukážou, že přímá participace reprezentantů katolické církve na podobě dokumentů průběžně fixujících audiovizuální představu chystaného filmu i jejich vliv na aktivity členstva PSAP byly kromě uvedené poradenské činnosti spíše omezené povahy. Je však pravdou, že konání svatováclavských slavností, složení organizátorských sdružení a jejich agenda nebo zapojení státu formovaly – byť leckdy nepřímou – kroky činitelů Millenium-filmu i některé tvůrčí volby. V kombinaci s faktorem prostředí, z nichž spolkoví funkcionáři profesně čerpali, a formálními typy personálních vazeb rozvíjeli svou činnost v PSAP podle alternativně designovaných modelů práce vůči neformální povaze filmařské spolupráce.

Nejvýrazněji se v tomto ohledu promítala do podoby připravovaného filmu i způsobu týmové práce osobní napojení představitelů Millenium-filmu na členy výborů zodpovědných za organizaci miléniových oslav (se zvláštním zřetelem k mohutné veřejné manifestaci, která vyvrcholila 28. září 1929 v Praze).¹⁸¹ Iniciačním aktem příprav těchto slavností se přitom stalo

¹⁸⁰ KLIMEŠ, Ivan a Jiří RAK. „Husitský film“ – nesplněný sen české meziválečné kinematografie. In: Ivan Klimeš (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav, 1992, s. 109.

¹⁸¹ V rámci hlavní části svatováclavských oslav byl 28. září 1929 mj. otevřen dostavěný chrám sv. Víta za značné účasti oficiálních představitelů politické i církevní sféry z Československa a zahraničí, stejně jako za vysokého zájmu široké veřejnosti. Téhož dne uvedlo Národní divadlo v premiéře *Svatého Václava*, drama Stanislava Loma vytvořené u příležitosti milénia. Gigantický charakter vrcholné události celého svatováclavského roku dokládá údaj o 750 tisících osob přihlížejících korunovačnímu svatováclavskému průvodu z Vyšehradu na Pražský hrad.

už v roce 1923 ustanovení katolického Výboru pro oslavu milenia svatováclavského v Praze. V jeho čele figurovali biskup Antonín Podlaha jako předseda sdružení a Václav Janda jako jeho jednatel. Mezi úzkou skupinou devíti účastníků ustavující schůze se však objevila i nám již známá jména Josefa Hronka nebo P. Karla Methoda Klementa,¹⁸² jejichž kroky posléze odstartovaly vývoj *Svatého Václava*.

Primární povaha tohoto spolku se částečně proměnila po konání husovských oslav v roce 1925, jejichž záštita ze strany prezidenta Masaryka vyústila v diplomatický konflikt s Vatikánem, známý jako Marmaggiho aféra.¹⁸³ Výbor v roce 1927 začlenil do svých struktur vládní činitele a s posílením politického rozměru jak jeho činnosti, tak významu připravované akce korespondovala změna jeho názvu na Výbor pro oslavu tisícího výročí smrti Svatého Václava. Situace se ale ještě zkomplikovala o rok později, kdy došlo k ustavení nového Národního výboru pro oslavy svatováclavského tisíciletí. Vznik tohoto orgánu, v jehož čele stál Adolf Prokůpek, agrárníký poslanec a předseda Národní rady československé (NRČ), přispěl ke zřetelnému rozštěpení pojetí slavností. Jejich příprava se tak odehrávala ve dvou paralelních liniích, které rozlišovaly význam jednotlivých událostí do národní a církevní roviny podle jejich vztahu k postavě knížete Václava a jejich deklarované funkce ve veřejném prostoru.¹⁸⁴ Změny v organizační sféře celostátních oslav se přitom propsaly i do vývoje *Svatého Václava*. Rozdvojení příprav totiž přispělo ke kontinuálním snahám Millenium-filmu o vybalancování jeho audiovizuální představy. Záměrem úsilí bylo, aby připravovaný snímek nabýval státně-propagačního charakteru v souladu s požadavky vrcholných politiků, a mohl se tak ucházet o vládní finanční podporu, ale zároveň nevystupoval proti zájmům katolické obce.

Hronkův osobní interest v přípravách miléniových oslav představoval zásadní faktor pro vývoj *Svatého Václava* hned z několika důvodů. Předně to bylo on, kdo si přisvojil výše zmíněný

Srov. PLACÁK, Petr. *Svatováclavské 76ilénium. Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon, 2002, s. 35–40.

¹⁸² BAŘINKA, Michal. *Svatováclavský sborník: Geneze a proměny*. Brno, 2016. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Hanuš, s. 21. Bařinka nicméně (i kvůli shodě jmen a dosaženému doktorskému titulu) zaměňuje ministerského radu Hronka za církevního historika a teologa. Fakt, že členem Výboru pro oslavu milenia svatováclavského v Praze byl skutečně pozdější jednatel Millenium-film, dosvědčuje jeho dopis Janu Kaprasovi na podzim 1929. V něm se Hronek zmiňuje o své dlouhodobé účasti v projektu oslav a informuje Kaprase na své důvěrné přátelství s jednatelem výboru Václavem Jandou. ANM, f. Kapras Jan, k. 40, inv. č. 2450, Dopis Josefa Hronka Janu Kaprasovi, Praha, 12. 10. 1929.

¹⁸³ Důvodům a průběhu Marmaggiho aféry v jejích společensko-politických souvislostech druhé poloviny dvacátých let se zevrubně věnuje Marek Šmíd ve své studii. Srov. ŠMÍD, Marek. Marmaggiho aféra. Největší roztržka mezi ČSR a Svatým stolicí v meziválečném období. *Církevní dějiny*. 2014, roč. 7, č. 14, s. 40–49.

¹⁸⁴ Srov. PLACÁK, Petr. *Svatováclavské 77ilénium. Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon, 2002, s. 45–46.

Klementův námět k natočení svatováclavského filmu při jednání na půdě původního Výboru pro oslavu milenia svatováclavského v Praze. Jak si ukážeme podrobněji v následující kapitole, na jeho podkladě poté formuloval rámcové parametry a modelové funkce zamýšleného snímku, o nichž kontinuálně vyjednával s filmařskými zástupci PSAP.

Kromě toho Hronek využíval styků, jichž nabyl během svého dlouhodobého působení v organizačních skupinách,¹⁸⁵ k různým účelům v rámci Millenium-filmu. Spolek například spoléhal na kontakty svého jednatele při sestavování komise pro scenáristickou soutěž. Díky nim v porotě zasedl jak biskup Podlaha, tak další autority z okruhu výboru, který s Hronkem ve svém středu převzal a následně po vlastní ose rozvinul nápad na realizaci svatováclavského filmu. Tito aktéři z mimofilmařského prostředí, kteří se během konání soutěže dostali do pozice prominentních členů PSAP, pak prostřednictvím svých hodnocení a komentářů uplatňovali vlastní sadu požadavků, jimiž se rámcově snažili audiovizuální představu tvarovat k obrazu svému.

Zejména při procesu vývoje, ale i později během realizace se Hronek soustavně pokoušel využít hodnotu svého sociálního kapitálu, aby Millenium-filmu zajistil pro výrobu nezbytný kapitál ekonomický. Při jednání o potenciální finanční podpoře se tak odvolával na důvěrné přátelství s Jandou,¹⁸⁶ jenž zastával – navzdory rozštěpení miléniových slavností – pozici jednatele ve Výboru pro oslavu tisícího výročí Svatého Václava i Národního výboru pro oslavy svatováclavského tisíciletí.¹⁸⁷ K Hronkovým soukromým kontaktům patřila i osobnost Adolfa Prokůpka, za jehož předsednictví převzala NŘČ v roce 1927 oficiální patronát nad filmovým

¹⁸⁵ Na základě informací, které shromáždila Veronika Nikolova z fondu Svatováclavské ligy, je patrný nejenom rozsah Hronkovy účasti ve strukturách katolicky zaměřených organizací, ale i širší personální napojení dalších členů Millenium-filmu. Hronek ve Svatováclavské lize, která v roce 1930 nahradila Výbor pro oslavu tisícího výročí smrti Svatého Václava, působil jako referent jejího sociálního referátu a v Katolické akci zastával pozici člena filmově-rádiové komise. V seznamech obou organizací lze najít i pokladníka Millenium-filmu Dionysia Polanského (v organizačním referátu Svatováclavské ligy) a členy spolkového výboru Josefa Sklenáře (správní referát Svatováclavské ligy a filmově-rádiová komise Katolické akce), Ludvíka Skulu (finanční referát Svatováclavské ligy a legislativní komise Katolické akce) a Josefa Dostála (literárně umělecký referát Svatováclavské ligy a umělecká komise Katolické akce). Hronek zároveň společně s Jandou figuroval i ve strukturách České ligy akademické. Srov. NIKOLOVA, Veronika. *Svatováclavská liga*. Praha, 2021. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Milada Sekyrková, s. 10, 20–21.

¹⁸⁶ ANM, f. Kapras Jan, k. 40, inv. č. 2450, Dopis Josefa Hronka Janu Kaprasovi, Praha, 12. 10. 1929.

¹⁸⁷ Tímto způsobem se Hronek snažil působit na tehdejšího předsedu Národního výboru pro oslavy svatováclavského tisíciletí Jana Kaprase, na nějž písemně apeloval, aby uplatnil svůj vliv na členy instituce při projednávání žádosti Millenium-filmu o poskytnutí peněžního příspěvku na výrobu *Svatého Václava*. ANM, f. Kapras Jan, k. 40, inv. č. 2450, Dopis Josefa Hronka Janu Kaprasovi, Praha, 12. 10. 1929.

Pakliže pro Hronka představovala Jandova dvojnásobná jednateľská činnost očividně vítanou okolnost pro vlastní iniciativu při přípravě filmu, jiní aktéři v tehdejším společenském klimatu shledávali problematickou až nežádoucí. Placák podotýká, že pro pokrokářské kruhy se tato skutečnost stala příznakem nedostatečné odluky národní/světské části slavností od té církevní, a tudíž ji nadále chápaly jako klerikální produkt. Srov. PLACÁK, Petr. *Svatováclavské 78ilénium. Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon, 2002, s. 49–52.

projektem již v jeho prvotní fázi.¹⁸⁸ Hronkova činnost a typy personálních vazeb tudíž přispívaly jednak na strategické úrovni k formování audiovizuální představy skrze dočasné rozšiřování PSAP, jednak k utváření spolkových pracovních mechanismů a vyřizování dílčí agendy na úrovni taktické.

V nastavování interních procesů, modelu provozní činnosti PSAP a způsobech rozhodování o kreativních i obchodních aspektech vyvíjeného projektu sehrávalo rovněž důležitou roli profesní zázemí Hronka i dalších členů Millenium-filmu. Jednatel Hronek měl coby odborný rada předsednictva ministerské rady dlouholeté zkušenosti s politicko-úřednickým systémem práce, k nimž se uchýloval i při práci pro Millenium-film. Hronkovy znalosti této sféry a ponětí o výhodách i úskalí několikastranných řešení projednávaných záležitostí se promítaly do jeho úsilí o maximální formalizaci všech procesů provozní i tvůrčí činnosti. V souvislostech vývoje filmu šlo zejména o podobu opakovaně zmiňované scenáristické soutěže, podružně taky o formální způsob komunikace s úřady, organizacemi a významnými jedinci nebo o vypracovávání oficiálních dokumentů. Kromě toho se ale projevoval tento typ pracovních návyků i v pravidelném svolávání výborových schůzí s co nejpřesnějším programem na pevně dané termíny a důsledném zaznamenávání jejich průběhu, jednotlivých návrhů a spolkových usnesení prostřednictvím podrobných zápisů.

S důsledně dodržovanou praxí formálního řešení dílčích otázek a jednotlivých přípravných postupů ze strany funkcionářského křídla PSAP korespondovala činnost i dalších důležitých členů výboru: Josefa Sklenáře a Dionysia Polanského. Jelikož tato dvojice pocházela z advokátního prostředí, zajišťovala pro spolek vypracování smluv a dalších úředních listin.¹⁸⁹ Jejich podoba měla při spolupráci s potenciálními výrobními partnery z filmového prostředí právně garantovat kolektivně dohodnuté a pracovními dokumenty zafixované zásadní parametry sdílené audiovizuální představy. Zároveň bylo jejím cílem co nejpřesněji vymezit při rozhodování o dílčích otázkách práva a kompetence spolkových funkcionářů i ostatních zainteresovaných aktérů.

¹⁸⁸ NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Národní rady československé Millenium-filmu, Praha, 28. 11. 1927.

¹⁸⁹ Polanský byl rovněž významným činitelem po dokončení *Svatého Václava*, jelikož za spolek vyřizoval veškeré soudní záležitosti, včetně sporu se skladateli Kříčkou a Nedbalem a žaloby na Karla Pečeného s Františkem Horkým týkající se neúplného vyúčtování výroby a jejich nekalé distribuční praxe. Mimořádně cenným pramenem je v tomto ohledu například Polanského palmární účet, z něž se dají rekonstruovat některé Hronkovy kroky nezachycené dokumentací běžné spolkové agendy. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 46, 47 a 125, Palmární účet Dionysia Polanského a dokumentace soudních sporů spolku Millenium-film.

Přestože tedy Millenium-film z hlediska ustavení dočasné pracovní skupiny rámcově navazoval na výše nastíněný model konsorcií, významní spolkoví činitelé akumulovali oproti svým filmařským protějškům odlišný druh sociálního kapitálu a disponovali značně odlišnými typy habitu. Do fungování PSAP tak vnášeli alternativní logiku uvažování, rozdílné modely jednání a pracovní mechanismy vyplývající z pravidel nezávislých na zvyklostech filmové branže. Jejich prostřednictvím se pokoušeli během vyjednávání se zástupci filmové industrie prosazovat své zájmy a požadavky při vývoji audiovizuální představy. Jak vidno, jejich cíle byly dílem odvozené od personálního napojení na pořadatele celostátních slavností a předpokládané společensko-politické role této události. Funkcionáři spolku totiž do značné míry přijali funkce, které mělo svatováclavské milénium plnit ve veřejném prostoru, jako svého druhu umělecké zadání. Jejich záměr o překlopení státně-reprezentativní povahy milénia do podoby svatováclavského filmu pak formoval jejich strategickou činnost i každodenní agendu.

Jak vysvětluje Placák, ambice organizačních aktivit opulentních oslav spočívaly vzhledem ke krátké existenci československé republiky v naplnění řady vytyčených cílů a působení hned několika směrů ve vnitrostátním i mezinárodním měřítku. Postava knížete Václava a tisícího výročí jeho smrti se v těchto souvislostech staly především příležitostí, jak efektně i efektivně demonstrovat tisícileté národní a kulturní kořeny, přestože Československo oficiálně vzniklo až v říjnu 1918. Účelem této byla jak vnitrostátně laděná snaha o zvýšení národního povědomí a sebevědomí domácího obyvatelstva, tak široká a intenzivní propagace mladého státního útvaru i jeho dlouhověkových kulturních tradic v zahraničí. Následující kapitoly proto podrobněji rozvedou, jak se hlavní rysy tohoto programu snažila do audiovizuální představy implementovat funkcionářská část Millenium-filmu, jejichž příspěvku do snah o vnitropolitickou konsolidaci i mezinárodní reprezentaci státu – doplněnou o obrannou funkci před propagačními tendencemi zahraničních filmů – si už dříve všímali Viktor Velek nebo Bohumil Zlámal.¹⁹⁰

K posílení národního sebevědomí, zdůraznění Václavovy dějinné role i získání mezinárodního uznání pro Československo pak mělo posloužit pojetí českého knížete jako obratného a v Evropě respektovaného státníka. Tato rétorika se opírala především o výklad uznávaného

¹⁹⁰ VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 31–32; ZLÁMAL, Bohumil. *Průručka českých církevních dějin. Díl 7. Doba českého katolicismu (1918–1949)*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2010, s. 180.

historika Josefa Pekaře, k němuž se ve dvacátých letech přiklonily rozhodující autority.¹⁹¹ Pekař chápal knížete Václava jako moudrého, tvrdě pracujícího a nezávislého služebníka národa. Nejen pro tyto kvality jej interpretoval jako rovnocenného partnera německého krále Jindřicha I. Ptáčníka, a tudíž odmítl jinými přístupy deklarovanou Václavovu vazalskou pozici.¹⁹² Faktor síly a významu pekařovské historiografie se pak do vývoje audiovizuální představy promítl zavržením již výše zmíněného poplatku Němcům, k němuž se Millenium-film uchýlil na výslovný pokyn Pekaře a jeho kolegů Josefa Schránila a Jana Konůpka.¹⁹³ V doposud tradované verzi svatováclavského narativu jím měl Václav každoročně udržovat mír mezi oběma panovníky a národy. Ačkoli by tento motiv mohl sloužit jako jeden z hlavních prostředků výstavby ústředního narativního konfliktu, bylo to z hlediska pekařovského výkladu nepřipustné. Preferovaná historiografie tudíž v rámci zamýšlených funkcí připravovaných oslav formovala kreativní činnost a kolektivní dynamiku PSAP.

3.3.2. Textuální faktory

Při přípravě *Svatého Václava* působila na členy pracovní skupiny trojice intertextuálních sil, které ustavovaly a tvarovaly rámcové parametry audiovizuální představy i její dílčí narativní a stylistické aspekty: (1) mezinárodní trend národních evropských velkoprodukcí; (2) dosavadní lokální dramata postavená na svatováclavském narativu; (3) domácí populární kinematografie. V případě posledně jmenovaného faktoru přitom nabýval intertextuální vztah nejprůchoďejší podoby, jejímž prostřednictvím zejména funkcionářské jádro Millenium-filmu artikulovalo svou představu o podobě a poslání filmu *Svatého Václava*. Jeho realizaci totiž deklarovali právě jako protipól dosavadní (umělecky i rozpočtově) laciné podívané vzešlé z lokálního filmařského prostředí.¹⁹⁴ V souvislostech nastíněných typů vývoje je z tohoto záměru patrné vymezení se vůči vnitrozemským podnikatelským projektům, které ve druhé polovině tvořily osvědčený model filmařské praxe a napomohly stabilizaci lokálního produkčního systému. Funkcionáři tedy v tomto případě formulovali, jakého typu projektu

¹⁹¹ PLACÁK, Petr. *Svatováclavské 81ilénium. Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon, 2002, s. 61–63. Vliv Pekařovy koncepce coby důležitého zdroje pro vlastní tvůrčí práci ostatně zpětně potvrzoval i Kolár při vzpomínce na přípravu svého libreta pro scenáristickou soutěž. KOLÁR, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 70.

¹⁹² Srov. PEKAŘ, Josef. *Svatý Václav. Definitivní vydání vyšlé v r. 1929, opatřené poznámkami. Zvláštní otisk ze Svatováclavského sborníku*. Praha: Tiskem státní tiskárny, 1932, s. 66–71.

¹⁹³ NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Gustava Armina Svojsíka a Rudolfa Tschorna Národní radě československé v Praze, Praha, 13. 10. 1927; NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 5, sign. III. b) Literární činnost: 2) Scénáře, film. libreta a náměty, inv. č. 73, Svatý Václav – obsah filmu s prův. dopisem, 5 s. – tisk.

¹⁹⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Informace o prvním čsl. velko filmu „Svatý Václav“.

chtějí dosáhnout a jaké rysy by jej měly charakterizovat, primárně prostřednictvím negativního vymezení se vůči intertextuálnímu pozadí. To sestávalo z průmyslově podmíněného vzorku filmů české regionální kinematografie a jejich domnělého souboru všeobecně sdílených narativních a/nebo stylistických nedostatků. Jinými slovy, dosavadní tuzemská produkce sloužila skupině kolem Hronka k vyjádření základních obrysů toho, čím by chystaný snímek neměl být a jakému typu filmařských konvencí by se měla PSAP při vývoji vyhýbat. Jak si ukážeme později, z tohoto postoje pramenil jeden z hlavních konfliktů mezi Hronkovým přístupem inklinujícím k solitérsky pojatému velko filmu a Havlovým byznysovým pragmatismem, jenž se pokusil svatováclavskou látku napasovat do obchodně prověřených schémat a vzorců vhodných pro domácí trh.

Naopak jako neskrývaný zdroj pozitivní inspirace sloužily funkcionářské části PSAP v souvislostech jejího solitérsky zaměřeného uvažování evropské národní superprodukce, v jejichž stopách měl svatováclavský film jít. Jednalo se přitom o Ganceho *Napoleona*, dvoudílné *Nibelungy* (1924) Fritze Langa a *Utrpení Panny orleánské* (1928) Carla Theodora Dreyera.¹⁹⁵ Kontinentální trend nákladných historických spektaklů, které vyprávěly o životě

¹⁹⁵ Archiv Kanceláře prezidenta republiky (AKPR), f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6287/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Svatováclavský film – informace.

Ačkoliv v popředí pozornosti byly především zmíněné tituly, národních velko filmů bylo během dvacátých let v Evropě natočeno mnohem víc. Paralelně s Dreyerovým filmem byl uveden i další film o Johance z Arku *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (1929), v Itálii vznikl *František z Assisi* (1927) o životě Františka z Assisi, oba za státní podpory. Švédský režisér John W. Brunius se zdá být jedním ze specialistů na tento typ filmů, když natočil dvoudílný titul *Karel XII.* (1925) o životě švédského krále a jeho vojenských úspěších proti Rusům a podle *Českého filmového zpravodaje* měl přívlastek „Švédský Napoleon“. Brunius poté realizoval ještě dva podobné projekty: *Fänrik Stals sägner* (1926), válečný film vzniknuvší paradoxně podle finské epické básně, a další dvoudílný životopisný snímek *Gustaf Wasa* (1928). Paralelně se *Svatým Václavem* vznikl v Lotyšsku také film *Lāčplēsis* (1930), jenž kombinoval příběh středověkého národního hrdiny s legionářským narativem z 1. světové války. V Norsku pak Tancred Ibsen v koprodukčním modelu vyvíjel prestižní adaptaci úspěšného románu *Poslední viking* Johana Bojera, ačkoli projekt nakonec realizován nebyl. K těmto titulům – oproti jejich slavnějším protějškům – bohužel existují zatím jen dílčí příspěvky, které by umožňovaly detailnější komparaci a vyvozování přesvědčivějších závěrů o míře sdílených vzorců nebo regionálních specifik. Srov. O'BRIEN, Charles. Rethinking National Cinema: Dreyer's „La Passion de Jeanne d'Arc“ and the Academic Aesthetic. *Cinema Journal*. 1996, roč. 35, č. 4, s. 3–30; BACHMANN, Anne. *Locating Inter-Scandinavian Silent Film Culture*. Stockholm, 2013. Disertační práce. Stockholm University. Vedoucí práce Jan Olsson, s. 250–261; GUSTAFSSON, Tommy. An Enduring History Lesson. National Honour and Hegemonic Masculinity in the Early Swedish Blockbuster Karl XII. In: Mats Jönsson a Patrik Lundell (eds.). *Media and Monarchy in Sweden*. Göteborg: Nordicom, 2009, s. 69–81; HUPANIITTU, Outi. The Emergence of Finnish Film Production and Its Linkages to Cinema Businesses During the Silent Era. In: Henry Bacon (ed.). *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*. London: Palgrave Macmillan, 2016, s. 32; Anon. V Berlíně. *Český filmový zpravodaj*. 14. dubna 1926, roč. 6, č. 15, s. 4.

Trojice zmíněných titulů si vysloužila podstatně významnější badatelskou pozornost, z níž lze výběrově jmenovat alespoň BROWNLOW, Kevin. *Napoleon: Abel Gance's Classic Film*. London: Photoplay Productions, 2004; CUFF, Paul. *A Revolution for the Screen: Abel Gance's Napoleon*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015; ABEL, Richard. *Charge and Counter-Charge: Coherence and Incoherence in Gance's „Napoleon“*. *Film Quarterly*. 1982, roč. 35, č. 3, s. 2–14; VÉRAY, Laurent. 1927: The Apotheosis of the French Historical Film? *Film History*. 2005, roč. 17, č. 2–3, s. 334–351; LEITCH, Thomas. Lang contra Wagner: Die Nibelungen as Anti-Adaptation. In: Joe McElhaney (ed.). *A Companion to Fritz Lang*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015, s. 176–194;

a/nebo slavných činech významných národních osobností či kulturně zakořeněných mytických hrdinů, představoval jedno z hlavních polí, do nichž hodlal Millenium-film se *Svatým Václavem* aktivně vstoupit. Opuletní vizuální složka zahraničních vysokorozpočtových produkcí formovala kolektivní uvažování a způsob rozvíjení celkového měřítko projektu zejména z hlediska jeho produkčních hodnot. Promítla se ale i do dílčích oblastí, jako byly typ použité filmové suroviny nebo nároky na osvětlovací zařízení.¹⁹⁶ Zároveň členové spolku spatřovali v těchto titulech následováníhodné vzory v otázce propagačně-distribučního potenciálu a modelových funkcí, jež může obdobný typ produktu plnit směrem k lokálnímu publiku i mezinárodnímu prostoru. V těchto souvislostech však PSAP zaujímala také ostře kontrastní pozici vůči tomuto souboru intertextů na úrovni jejich propagovaných významů, které činovníci vnímali na našem území negativně.¹⁹⁷ Jejich snažení si proto vytklo za cíl vytvořit tuzemskou protiváhu, která domácím i zahraničním divákům nabídne opoziční sadu předpokládaných významů napojených na preferovanou historickou interpretaci osobnosti knížete Václava, a v ideálním případě tak vhodně vybalancovat působení prestižních velkofilmů na filmových trzích.

Aby dosáhla zamýšlených účinků, sáhla PSAP po odlišném souboru intertextů, které měly původ v národní kulturní tradici. Jak dokládají četné pracovní materiály, členové pracovní skupiny se od počátku přípravy inspirovali texty významných českých dramatiků, jejichž divadelní hry představovaly různorodé varianty převyprávění svatováclavského narativu. Z hlediska postupného uspořádávání osnovy vyprávění, způsobu zakládání konfliktů, ustavování postav a jejich narativních funkcí či rozvíjení hlavních i podružných vláken se silným intertextuálním zdrojem stali *Bratři Jaroslava Vrchlického*. Z jejich výstavby výrazně

HAUER, Stanley R. The Sources of Fritz Lang's „Die Nibelungen“. *Literature/Film Quarterly*. 1990, roč. 18, č. 2, s. 103–110; STILES, Victoria M. Fritz Lang's Definitive Siegfried and Its Versions. *Literature/Film Quarterly*. 1985, roč. 13, č. 4, s. 258–174; GUNNING, Tom. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Modernity*. London: British Film Institute, 2000, s. 34–51; BORDWELL, David. *Filmguide to La Passion de Jeanne d'Arc*. Bloomington – London: Indiana University Press, 1973; BORDWELL, David. *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1981, s. 66–92; LARSON, Stephen. Risen from the Ashes: The Complex Print History of Carl Dreyer's *The Passion of Joan of Arc* (1928). *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. 2017, roč. 17, č. 1, s. 52–84; TYBJERG, Casper. Dreyer's Jeanne d'Arc at the Cinéma d'Essai: Cinephiliac and Political Passions in 1950s Paris. In: Anna Westerstaahl Stenport a Arne Lunde (eds.). *Nordic Film Cultures: A Globalized History of Cinematic Elsewheres*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, s. 305–318.

¹⁹⁶ Domácí tisk, jenž bedlivě sledoval průběh natáčení, například oceňoval Brichtou speciálně navržená osvětlovací tělesa jako „malý technický zázrak“, který byl výkonnější než elektrická stanice ateliéru AB. Pravidelně si všímal také množství využitého panchromatického materiálu s vysokou citlivostí. Srov. kož. Milionový velko-film. *Filmový kurýr*. 25. října 1929, roč. 3, č. 38, s. 3; vo. Výprava do hloubi boubínského pralesa. *Filmový kurýr*. 25. října 1929, roč. 3, č. 43, s. 2–3; ksž. Natáčení filmu „Sv. Václav“. *Studio*. 12. 1929, roč. 1, č. 10, s. 312.

¹⁹⁷ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6287/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Svatováclavský film – informace.

čerpál Munclinger v počáteční fázi vývoje při sestavování své libretové skicy,¹⁹⁸ která ustanovila některé výchozí aspekty svatováclavské audiovizuální představy, jimiž byly postava Skeře nebo motiv milostného trojúhelníku. Právě tento motiv Munclinger převzal od Vrchlického, který v *Bratrech* pracoval se vztahy mezi Václavem, Boleslavem a mladou dívkou Bělou. Následování Vrchlického vypravěčské taktiky bylo Munclingerových nejpodstatnějším rozhodnutím ve vztahu k narativní výstavbě. Využil ho totiž v obdobném smyslu jako nástroj k posilování a ve finále i završení rozvíjeného bratrského pnutí a Boleslavovy zlosti vůči staršímu bratrovi.

Kolárovy pracovní poznámky poté nastiňují, jak Munclingerem navrženou příběhovou kostru doplňoval a transformoval. Například v otázkách pojetí Václavovy matky Drahomíry a jejího vztahu ke své tchyni Ludmile si vědomě vybíral prvky z Tylových *Krvavých křtin aneb Drahomíry* a jejich synů nebo Durychova *Kvasu na Boleslavi*.¹⁹⁹ V souvislostech nastíněné role tehdejší historiografie však intertextuálně založený vývoj narativní konstrukce neprobíhal zcela hladce. Jak již bylo řečeno, členové PSAP museli při promýšlení možností, jak odvyprávět svatováclavský příběh, zohledňovat požadavky historiků. Proto na jejich žádost vypustili motiv údajného poplatku německému králi, který přitom každý z dramatiků využíval k významnému podněcování ústředního konfliktu. Nároky historiků tak fungovaly jako výrazný filtr scénářistické činnosti, jehož účelem bylo záměrné zesílení státnického rozměru a mezinárodního politického respektu při práci s postavou patrona českých zemí v souvislostech připravovaných miléniových oslav.²⁰⁰

Intertextuálně podmíněné volby, které se týkaly plánovaného stylu, tedy při koncipování a vyjednávání parametrů svatováclavské audiovizuální představy vyplývaly z neskryvané inspirace zahraničními velkofilmami. Oproti tomu na rovině vyprávění čerpali členové PSAP při svých rozhodnutích z domácí kulturní tradice. Pakliže v těchto ohledech navazovala tvůrčí činnost na dvě paralelně vedené linie, onou sdílenou osou kolektivního přístupu byla u stylu i vyprávění snaha o dosažení maximální historické věrohodnosti. Strategické rozhodnutí usilující o autenticitu přitom vedlo na nižší úrovni k zohledňování jiných typů materiálů, než

¹⁹⁸ NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 5, sign. III. b) Literární činnost: 2) Scénáře, film. libreta a náměty, inv. č. 73, Svatý Václav – obsah filmu s prův. dopisem, 5 s. – tisk.

¹⁹⁹ NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 5, sign. III. b) Literární činnost: 2) Scénáře, film. libreta a náměty, inv. č. 73, Svatý Václav – poznámky ke scénáři – rukopis (sešit).

²⁰⁰ Podrobněji se konkrétním volbám, k nimž se v rámci PSAP museli uchýlit především scenáristé Kolár s Munclingerem, aby vyřešili nastíněný typ tvůrčího omezení a vystavěli konflikt vedoucí k bratrovraždě alternativní cestou, věnuji ve své studii. Srov. KOS, Martin. Too many hands: A bureaucratic screenwriting for the Czech silent national epic Svatý Václav (St. Wenceslas) (1930). *Studies in Eastern European Cinema*. 2021, roč. 12, č. 2, s. 121–135.

byla fikční díla. Z narativního hlediska tedy šlo hlavně o akceptování pekařovského chápání vztahů mezi Václavem a jeho německým protějškem. Na úrovni stylu se realizace tohoto plánu uskutečňovala prostřednictvím studia dobových staveb, oděvů či užívaných předmětů, aby se chystanému filmu podařilo co nejpřesněji rekonstruovat architekturu, kostýmy a rekvizity referující k desátému století. Historická autenticita jako jedna ze složek audiovizuální představy se pak mimo jiné i stala prostředkem, jak na veřejnosti prezentovat *Svatého Václava* coby zásadní milník v české filmové tvorbě, jenž by dokládal uměleckou i technickou vyspělost jeho realizátorů a svou povahou se vymykal vnitrozemské podnikatelské produkci. Současně se tímto způsobem Millenium-film ještě těsněji přihlásil k linii celostátních oslav, na něž byl napojen už personálně. Jak rozebere pátá kapitola, odlišováním se od tuzemského filmového prostředí a přimykáním se ke svatováclavským slavnostem Millenium-film rétoricky konstruoval hodnotu svého vyvíjeného projektu, jehož výrobu je záhodno – ba přímo nutno – podpořit prostředky ze státního rozpočtu.

3.4. Závěr

Tento oddíl představil způsob konceptualizace vývoje jednoho samostatně ohraničeného projektu, k němuž se lze obrátit jak pro vysvětlování konkrétních tvůrčích postupů, tak pro rekonstrukci jednání postav zapojených do procesu vývoje, a to na pozadí nastíněných typů plánování tuzemských titulů a za podmínek české regionální kinematografie. Základem se pro mě stal přístup Iana W. Macdonalda a východiska jeho scenáristické poetiky, která staví především na práci s koncepty audiovizuální představy a pracovní skupiny audiovizuální představy. Oba termíny nám umožňují zpřesnit studium vývoje nasměrováním výzkumné pozornosti od k novým typům pracovních materiálů a zohledňováním širšího okruhu aktérů participujících na přípravě. Napomáhají nám tudíž blíže a plastičtěji rekonstruovat jednotlivá umělecká rozhodnutí během procesu plánování, čímž tvoří alternativu k tradičněji pojatému výzkumu striktně lineárního a textuálně centralizovaného procesu psaní. Zároveň nabízejí užitečné cesty, jak porozumět modelům týmové spolupráce za konkrétních průmyslových, ekonomických nebo institucionálních podmínek. V souvislostech české kinematografie však tato kapitola doplňuje Macdonaldův přístup o další koncepty, které umožňují zohledňovat neformální rovinu domácí praxe a některé z dlouhodobějších tvůrčích vzorců promítajících se do vývoje dočasně utvořeného projektu.

Ve vztahu ke *Svatému Václavovi* i některým doplňkovým případům pak tato část nastínila, jak do podoby vyvíjené audiovizuální představy i nastavení pracovních modelů dočasně

zformovaných PSAP zasahují společenské, organizační nebo intertextuální faktory. Díky tomu poukázala na kontrast mezi typy ustavených a neformálně rozvíjených modelů spolupráce ve filmařské branži a formalizovanými pracovními mechanismy, s nimiž do projektu vstupovali – na základě svého profesního pozadí a spojení s organizační sférou svatováclavského milénia – funkcionáři Millenium-filmu. Společně utvořená svatováclavská PSAP tudíž dílem navazovala na dlouhodobější konvence a modely projektově založené kreativity, které se však neustále potýkaly s odlišně fungující pracovní logikou mimofilmové části kolektivu. Důležitou roli během vyjednávání kontrastně fungujících složek PSAP přitom sehrávaly i rozdílné předpoklady funkcí chystaného filmu na trhu. Do uvažování o podobě a prioritách připravovaného svatováclavského filmu tudíž vstupovaly i různé způsoby inspirace nebo vymezování se vůči filmovým i dalším uměleckým tradicím, formujícím některá důležitá rozhodnutí týkající se vyprávění a/nebo stylu. Souhrn všech zapojených činitelů, stejně jako forem jejich pracovních návyků a faktorů, které na ně i průběh spolupráce působily, tak kontinuálně utvářely podmínky, za nichž probíhal kolektivní vývoj ústřední svatováclavské audiovizuální představy.

Následující kapitoly přejdou již konkrétně k průběhu vývoje *Svatého Václava* v období mezi lety 1926 a 1929, během nějž procházela sdílená audiovizuální představa výraznými posuny a PSAP se několikrát proměnila. Ke změnám na obou úrovních docházelo především na základě pnutí mezi třemi typy přístupů, které ve vztahu ke svatováclavské audiovizuální představě zosobňovaly primárně již výše zmíněné osobnosti Josefa Hronka, Miloše Havla a Jana Reitera. Jak rozvedou další pasáže této práce, značná část klíčových rozhodnutí vývoje svatováclavského filmu tedy probíhala mimo standardní hranice oblasti scenáristické práce. Vzájemné interakce této trojice, v nichž se střetávaly odlišné požadavky, předpoklady a priority spojené se *Svatým Václavem* a jeho pozicí na trhu, vymezily tři hlavní stadia vývoje audiovizuální představy: *artikulaci*, *prosazení* a *zakonzervování*. Zlomů mezi jednotlivými fázemi přitom rozpoznávám na základě posunů v uvažování o audiovizuální představě, na základě rekonfigurací uvnitř PSAP a na základě nových situací, v nichž se kolektiv vypořádával s novým typem tvůrčího problému spojeným s vývojem *Svatého Václava*. Proto se zaměřím na rekonstrukci nejvýznamnějších voleb týkajících se uvažované podoby filmu a objasňování dynamiky pracovní skupiny z hlediska personálního složení, rozhodovacích kompetencí a hierarchie moci na pozadí obecných typů vývoje v české regionální kinematografii.

4. 1926–1928: Artikulace audiovizuální představy

V první kapitole jsme si představili čtyři základní typy vývoje, které fungovaly jako obecně sdílené možnosti koncipování a plánování filmů v domácí kinematografii dvacátých let: solitérský, zakázkový, podnikatelský vnitrozemský a podnikatelský exportní. Nyní se s pomocí konceptů zavedených druhou kapitolou zaměříme na situaci, při níž se několik přístupů střetne během jednoho projektu. Na příkladu vývoje *Svatého Václava* si obecně ukážeme, nakolik a jakým způsobem se mohly jednotlivé typy projevovat ve vývoji a jakou povahu mohla jejich vzájemná interakce nabírat. Konkrétně se podíváme na činnost Hronka, Havla a Reitera coby nejvýznamnějších aktérů svatováclavské PSAP a rozebereme si, ke kterým z nastíněných typů individuálně inklinovali a proč, jak a kdy mezi sebou se svými přístupy vyjednávali a z jakých důvodů upřednostňovali svoje varianty a odmítali alternativní řešení. Pro účely této práce se tak nezajímám striktně o Hronka, Havla nebo Reitera jako osoby, nýbrž k nim přistupuji primárně jako k představitelům tří různých přístupů navazujících na odlišné tendence českého filmu. Jak se pokusím názorně demonstrovat, jejich individuální kroky a rozhodnutí byly dílem řízeny logikou a osvědčenými postupy nastíněných přístupů, dílem jejich profesní historií a pracovními dispozicemi. Díky nim byli schopni jednat určitým způsobem, přinášet specifické návrhy a prosazovat některé priority nebo hodnoty.

Jelikož každý z uvedené trojice přicházel k jádru audiovizuální představy – zfilmování příběhu života a smrti knížete Václava – z jiné strany a z jiných východisek, jejich osobní audiovizuální představy se od sebe podstatně lišily. Dynamiku tvůrčího procesu projevující se posuny kolektivně sdílené audiovizuální představy během dlouhodobé přípravy projektu i jejich osobních vztahů pomáhaly vyvolávat rozdílné sady atributů, které všichni ve svých dílčích představách chystanému filmu připisovali, s odlišnými funkcemi, jež od finálního produktu na trhu očekávali, a způsoby, jimiž se snažili sdílené jádro vytvarovat podle vlastních požadavků. Hlavním cílem rekonstrukce období tříletého vývoje proto bude vysvětlení, jak konflikty i další typy interakcí vznikající mezi reprezentanty tří odlišných přístupů formovaly nejenom ústřední svatováclavskou audiovizuální představu, ale i podobu PSAP včetně její hierarchie, míry kreativní kontroly a rozhodovacích mechanismů.

Následující odstavce se zaměří zejména na fázi artikulace audiovizuální představy ze strany Hronka a jeho kolegů z Millenium-filmu a roli nově příchozího Havla ve vývoji projektu. Rozeberou přitom způsoby, jakými se Havel snažil spolkem ustavenou audiovizuální představu transformovat podle průmyslově podmíněných šablon a jak Hronkova iniciativa dospěla

k částečné reartikulaci prvotní představy skrze negativní vymezování se vůči vzneseným námětům. Tato interakce sice zahrnovala především otázky rozpočtu a jeho financování, ale týkala se třeba i najímaného talentu. Nejprve ale rámcově zpřehledním jednotlivé přístupy, které Hronek, Havel i Reiter ve vztahu ke svatováclavské látce zaujímal. Budou nás přitom zajímat jak hrubé obrysy jejich audiovizuálních představ, tak předpokládané funkce, které měl podle každého z nich připravovaný film naplňovat, a v souvislosti s tím rovněž konkrétní role, jakou měl v jejich individuálních perspektivách hotový snímek na trhu sehrávat.

4.1. Vymezení dílčích přístupů ke *Svatému Václavovi*

Co bylo společné všem představitelům dílčích přístupů, byl strategický záměr vyvinout a následně zrealizovat dobrý film. Každého z nich však odlišovalo mínění, jak se k němu na taktické úrovni dopracovat, i uvažování, v jaké podobě a s jakým výsledkem se právě svatováclavský film stane dobrým. Jejich individuální koncepce tudíž pracovaly s rozdílnými předpoklady, jakým směrem takový projekt směřovat a co od finálního produktu očekávat. Na základě svých cílů, přání a odhadů proto rozvinuli trojici paralelních producentských záměrů, které se sice v dílčích ohledech mohly vzájemně překrývat, ale jejich stěžejní rysy se razantně odchylovaly. Nelišily se však pouze v rovině parametrů a atributů, které jejich alternativní pojetí připisovala tomu, co má dobrý svatováclavský film splňovat z hlediska vyprávění a/nebo stylu. Jejich myšlení zahrnovalo i problematiku organizace práce, měřítko a zacílení projektu, stejně jako kalkulace a způsobů pokrývání rozpočtu. Následující přehled nám poskytne příležitost blíže porozumět producentským představám o vývoji, obchodním taktikám a kreativním prioritám nejen na konkrétní úrovni ve vztahu k projektu mimořádné povahy typu *Svatého Václava*, nýbrž i obecněji ve vztahu k dlouhodoběji rozvíjeným praktikám domácí filmové branže.

Na první pohled Hronkova iniciativa naplňuje typické znaky zakázkového typu vývoje. Mimofilmařský spolek, v jehož čele Hronek působil, nastínil základní rámec svatováclavské audiovizuální představy s jejími zřetelně formulovanými společenskými funkcemi působení budoucího filmu na diváky. S tímto pohledem, v němž Hronek figuruje v pozici zadavatele hledajícího v řadách filmařů primárně zhotovitele vytyčeného zadání, koresponduje postoj Hronkova spojence Josefa Sklenáře. V jeho očích vypadala celá záležitost jednoduše, když poznamenal, že spolgoví členové film sami realizovat nebudou, nýbrž jej dají udělat.²⁰¹ Povaha

²⁰¹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis IX. výborové schůze konané 17. prosince 1928 v Lucerně.

činnosti však nebyla ani zdaleka tak přímočará a k následování zakázkového typu vývoje chyběla Hronkovi zcela zásadní podmínka týkající se financování. Oproti ministerským úřadům, veřejným institucím nebo obchodním společnostem postrádala Hronkem vedená organizace jakékoliv finanční prostředky, díky nimž by si mohla najmout filmařskou pracovní sílu a za pevně daný honorář jim shora naordinovat požadavky a z nadřízené pozice si vynucovat provedení podle instrukcí.

Nejen v tomto ohledu proto Hronkovy aktivity představují kontinuitu solitérského typu vývoje, v němž iniciátor projektu nezřídka suploval pozici producenta a hledal cesty, kterými by svůj záměr zvládl zafinancovat tak, aby uvedl produkt na trh v zamýšlené podobě. Inspirovaný širším evropským trendem prestižních superprodukcí ve dvacátých letech koncipoval svou individuální audiovizuální představu jako *státně-reprezentativní velkofilm* hájící prostřednictvím národnostně laděné látky zájmy státu doma i v cizině.²⁰² Dobrého filmu měl tedy v jeho solitérské perspektivě dosáhnout primárně projekt, jenž bude usilovat (a) o výrobu snímku s mimořádným rozpočtem a produkčními hodnotami vymykajícími se lokálním standardům, (b) o začlenění do připravovaných svatováclavských oslav. V tomto pohledu pro něj svatováclavský film nepředstavoval nástroj k dosažení finančního zisku. Hledání kapitálu se pro něj stalo prostředkem uskutečnění preferované varianty audiovizuální představy v její ideální podobě, a to skrze potenciální partnerství nebo sponzorské akce.

Přestože se přitom Hronek ani jeho přívrženci v Millenium-filmu přímo nepodíleli na vzniku žádných konkrétních pracovních dokumentů, zároveň se v rámci spolkové agendy k těmto písemnostem průběžně vyjadřovali. Svými komentáři a náměty vznesenými na výborových schůzích tak zřetelně zasahovali do procesu vývoje a přizpůsobovali podobu chystaného filmu audiovizuální představě národního velkofilmu, nad níž se v duchu solitérského typu vývoje snažili udržet i maximální míru kontroly. Tudiž Hronkův tým pouze nedelegoval zakázkově kreativní činnost na zúčastněné tvůrčí pracovníky podle svého prvotního podnětu, nýbrž aktivně participoval na provádění plánu.

Pakliže Hronkův solitérsky koncipovaný typ vývoje směřoval k vytvoření nákladné podívané a umístěním výsledného produktu na trh sledoval primárně společensko-politické cíle s otázkou zisku jako druhotným efektem, postoj Miloše Havla vycházel ze značně kontrastní logiky.

²⁰² Jedním z veřejně deklarovaných cílů Hronkova úsilí bylo přispět svatováclavským filmem k propagaci národních hodnot a kvalit v tuzemském i zahraničním prostředí a navzdory krátké existenci vlastního státního útvaru zdůraznit tisíciletou existenci a kulturní vyspělost českého národa. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 47, Čsl. velkofilm „Svatý Václav“. Informace.

Havel přistupoval k projektu jako představitel podnikatelské vnitrozemské linie domácí produkce a z této perspektivy rozvíjel zcela odlišný typ svatováclavské audiovizuální představy než Hronek. I proto, že Havla oproti Hronkovi nespojovaly žádné osobní vazby s organizátory svatováclavských oslav, pro něj nepředstavovaly hlavní prioritu společenské funkce vyplývající z částečného napojení vývoje projektu na událost milénia. Spíše naopak, když primárně zohledňoval obchodní hledisko vyvíjeného projektu a usiloval o to, aby byl finální produkt schopen dosáhnout zisku čistě z domácí distribuce. Svatováclavský film tedy chápal jako dobrý ve chvíli, kdy nabízel snadnou obchodovatelnost a ekonomickou návratnost vložených nákladů. Jinak řečeno, ve svém uvažování rozvíjel audiovizuální představu *vnitrozemského velko filmu*.

V návaznosti na praktiky podnikatelského vnitrozemského typu vývoje se navíc Havel nezaměřoval pouze na vytvoření profitu prostřednictvím produktu cílícího na co nejširší domácí publikum. Do jeho strategického uvažování se rovněž významně promítala byznysová vize s dlouhodobějším časovým horizontem a chápáním pozice *Svatého Václava* v rámci širšího obchodního portfolia, jehož měl být součástí. Zatímco se tedy Hronek snažil podřizovat své veškeré kroky realizaci jednorázového nákladného podniku opřeného o vysněnou audiovizuální představu velko filmu, Havel se – s obeznámeností podmínek v domácím filmovém průmyslu – snažil ustavené atributy národního velko filmu účelně vměstnat do výrobně snesitelných parametrů a filmařsky osvědčených schémat. Jeho pragmatické uvažování se přitom na taktické úrovni netýkalo pouze otázky výše nákladů a jejich pokrývání. Soustavně se totiž snažil tvarovat audiovizuální představu na jedné straně a produkční měřítko projektu na straně druhé. Činil tak uplatňováním průmyslově rozvíjených podnikatelských šablon, důrazem na účast zkušených praktiků ve vývoji a prostřednictvím výzev k zaměstnávání tvůrců s prokazatelným obchodním úspěchem svých filmů.

Ačkoliv Reiter podle vlastních slov obecně přistupoval k vývoji a plánování filmů primárně v duchu podnikatelské vnitrozemské linie domácího průmyslu,²⁰³ v případě *Svatého Václava* se stal figurovou reprezentující především model exportního podnikatelství. V této pozici Reiter následoval obdobný cíl jako Havel ve formě zisku z distribuce, nicméně jeho plán se nezaměřoval primárně na finanční návratnost z domácích kin, nýbrž počítal s výnosy z působení na zahraničních trzích. Dobrého svatováclavského filmu měl tudíž v Reiterově

²⁰³ Trnka poukazuje například na Reiterovu snahu podřizovat podnikatelskou praxi přáním tuzemských zákazníků a předkládá i Reiterovo chápání pojmu „dobrý český film“, jímž protřelý praktik definoval divácky vděčný a obchodně úspěšný libivý kýč. TRNKA, Jan. *Dobrý scenárista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 36.

perspektivě dosáhnout projekt, který by dokázal jeho audiovizuální představu adaptovat na požadavky mezinárodní konkurenceschopnosti a úspěšné distribuce národně laděné látky i za hranicemi. Reiterova činnost tedy směřovala k vývoji audiovizuální představy *exportního velkofilmu*.

Případný posun původní solitérské představy k typu podnikatelského exportního projektu sice sliboval řádově vyšší profit, ale zároveň oproti Havlově vnitrozemsky koncentrované koncepci znamenal podstatně vyšší míru rizika a kapitálové náročnosti. Reiterův plán proto sdílel Hronkův předpoklad vysokého rozpočtu připravovaného filmu, ačkoliv z jiných důvodů. Podnikatelský odklon od Hronkovy audiovizuální představy národního velkofilmu spočíval u Reitera v úsilí o přizpůsobení narativní stránky přinejmenším dvěma obecnějším cílům. Zaprvé se měl příběh o životě a smrti knížete Václava stát mezinárodně srozumitelným, zadruhé se měla posílit atraktivnost budoucího filmu pro zahraniční diváky prostřednictvím důrazu na jeho stylistické aspekty. Ve svém záměru tudíž signalizoval některé nutné úpravy podoby audiovizuální představy. Zároveň přesouval těžiště mezinárodního charakteru projektu i do dalších oblastí. Kromě předpokládané účasti anglického koprodukčního partnera na financování bylo – v duchu exportních podnikatelských praktik domácí filmařské komunity – součástí Reiterova plánu zapojit ve významném rozsahu cizí personální i technickou základnu. Tato taktika směřovala k zamýšlenému angažmá mezinárodního hereckého ansámblu, jenž by zvyšoval prodejnost filmu v dalších státech, k zapojení zahraničních prověřených tvůrčích pracovníků a k natáčení v cizině pro docílení mezinárodních řemeslných standardů.

Každá z trojice nastíněných koncepcí, které navazovaly na odlišné tendence domácí kinematografie v oblasti vývoje, prioritizovala jiný soubor aspektů sdílené audiovizuální představy o životě a smrti svatého Václava. Se zřetelně rozdílnými cíli, jichž hodlali všichni představitelé jednotlivých typů vývoje prostřednictvím svatováclavského filmu dosáhnout, dílem korespondovaly i způsoby jejich uvažování o plánovaných zdrojích financování v souvislostech jejich individuálních potřeb a záměrů. Hronek vzhledem k předpokládané státně-reprezentativní funkci své solitérsky pojaté audiovizuální představy hodlal spoléhat primárně na kapitál z veřejných zdrojů. Základním pilířem tohoto úmyslu se tudíž stala žádost Millenium-filmu o vládní subvenci ze státního rozpočtu, kterou měly doplňovat příspěvky od významných veřejných organizací. Ve vztahu k využití soukromých financí pak počítal výhradně s dary od individuálních mecenášů nebo finančních ústavů, nikoliv s potenciální participací výměnou za podíl na projektu.

Plány Havla i Reitera sice také zahrnovaly dílčí účast aktérů z veřejného sektoru, oba podnikatelé kalkulovali s mnohem výraznějším zapojením soukromého kapitálu. Havel neplánoval vlastní peněžní vklad, ale společně se svou pravou rukou Vilémem Brožem průběžně rozvíjel modely, které se ukázaly být efektivními při vývoji titulů určených pro domácí publikum, jako byly zálohové platby od půjčoven a/nebo kinařů. Reiterova exportní alternativa pak počítala s několikastranným financováním, jehož pevný základ měla tvořit přímá investice Reiterovy domovské společnosti Elektafilm a balík peněz od zmíněného koprodukčního partnera.

Hronkův veskrze odmítavý postoj vůči přímé finanční participaci komerčních subjektů na vývoji a výrobě lze vysvětlit především skrze otázku kontroly nad podobou audiovizuální představy. Nabídky na kapitálovou spoluúcast ve svatováclavském projektu, které měly mít spíše povahu půjčky či investice než daru, znamenaly riziko, že si zainteresovaný subjekt bude nárokovat právo podílet se na důležitých rozhodnutích o její podobě. Jinými slovy mohl případný partner vznášet vlastní návrhy, nápady a úpravy celkového pojetí filmu a prosazovat je při jednáních. Vliv jeho kapitálového vkladu by přitom mohl využívat na úkor představ solitérského iniciátora, jehož rozhodovací pravomoci by externí ekonomický tlak logicky oklešťoval.

Částečně se tato rovina promítala i do povahy vzájemného působení mezi Hronkovým solitérským přístupem a Havlovým vnitrozemským podnikatelstvím poté, co se Havel vstoupil do svatováclavské PSAP v říjnu 1927 a začal se vyjadřovat k doposud artikulované podobě státně-reprezentativního velko filmu. Jak rozvedou následující odstavce, vyjednávání mezi oběma figurami ilustrují snahu o kompatibilní skloubení dvou rozdílných typů vývoje v rámci jednoho konkrétního projektu. Zároveň odhalují proces reartikulace existující audiovizuální představy skrze střety dvou odlišných pohledů na povahu a funkce dobrého svatováclavského filmu, jejichž nastavení kombinaci státně-reprezentativního a vnitrozemského velko filmu vylučovala. Z nich vyvěrala interně vedená soutěž o určení dominantního typu směřování projektu a boj o kontrolu nad jeho vývojem uvnitř PSAP v souvislostech ekonomických podmínek.

4.2. První artikulace (1926–1927): konstrukce a funkce státně-reprezentativního velko filmu

Počáteční fázi vývoje *Svatého Václava* charakterizuje činnost mimofilmařských jedinců, jejichž uvažování o svatováclavském snímku jako státně-reprezentativním velko filmu bylo významně

odvozené od již probíhajícího procesu příprav miléniových oslav. Jakkoliv skupina kolem Hronka, která se později sdružila do Millenium-filmu, v tomto stadiu nezahrnovala do svých úvah praktické záležitosti výroby a nepromýšlela možné formy spolupráce se zástupci kinematografického oboru, hlavní funkce jejich koncepce vykryštalizovaly prakticky okamžitě. Projekt, jehož vývoj Hronek řídil a navigoval, tedy kladl důraz primárně na aspekty podporující státní úsilí u příležitosti chystané společenské události. Zároveň ale v obecných rysech navazoval na dosavadní přístup církevní obce k filmu a vnímání (nejen) domácí produkce jako laciné zábavy. V duchu sdíleného pohledu na oblast kinematografie, již bylo třeba zušlechtit tituly nenásledujícími pouze otázkou zisku,²⁰⁴ bylo účelem zamýšleného státně-reprezentativního velko filmu vytvořit určitou protiváhu populárních titulů na našem území. Jak již bylo řečeno, Hronek nebyl iniciátorem myšlenky na realizaci svatováclavského filmu, byl však neaktivnějším činovníkem Millenium-filmu a nejhorlivějším zastáncem obou předpokládaných funkcí výsledného produktu. Ve své relativně čerstvé vzpomínce na přípravy a výrobu *Svatého Václava*, která se měla stát součástí chystaného Svatováclavského sborníku,²⁰⁵ Hronek uvádí okolnosti vzniku audiovizuální představy v roce 1926 a důvody, které ho přiměly k jejímu přisvojení a dalšímu rozvedení:

„K této [filmové] akci dal v roce 1926 podnět vlastenecký kněz P. Metod Klement [sic], mnich staroslavného kláštera [sic] na Slovanéch. Jeho librettová skizka zůstane zajímavým dokumentem upřímné snahy přispěti ku kýženému a tolik potřebnému u nás uklidnění na poli kulturním. Tehdejší přípravný výbor pro oslavu 1000. výročí mučednické smrti sv. Václava nemohl vzhledem k své vlastní velmi obsáhlé činnosti podjati se této nad míru obtížné akce. Myšlenka Klementova však nezapadla[,] ba naopak dovedla zapáliti kruh přátel, kteří cílevědomě šli přes všechny překážky za uskutečněním.“²⁰⁶

²⁰⁴ HASAN, Petr. *Ušlechtilý, dobrý, krásný. Římskokatolická církev a kinematografie v českých zemích 1918–1948*. Praha: Národní filmový archiv, 2021, s. 61.

²⁰⁵ Hronek shrnul svůj pohled na celou anabázi s projektem *Svatého Václava* na přelomu let 1930 a 1931, tudíž krátce po jeho dokončení a v době, kdy Millenium-film stále řešil množství navazujících záležitostí. Na podzim 1930 jej Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí vyzval, aby pro sborník sepsal historii vzniku filmu. Jednatel spolku, zklamaný z neradostného výsledku filmu v distribuci, však tuto nabídku zprvu odmítl: „*Velmi lituji, že při nejlepší vůli nemohu vyhověti laskavému vybídnutí, abych napsal historii filmu ‚Sv. Václav‘. Musil bych napsati smutnou pravdu, která by jistě k oslavě nepřispěla. Rovněž jsem celou věcí, pro niž jsem od r. 1926 marně pracoval, tak rozrušen, že bych vskutku nepodal to, co slavný výbor ode mne požaduje.*“ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Koncept dopisu Josefa Hronka Národnímu výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí ze dne 9. října 1930.

Na popud ostatních členů Millenium-filmu z prosince téhož roku však výborové žádosti nakonec vyhověl. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis z 6. (2. mimořádné) výborové schůze konané 6. prosince 1930 v Nár. kavárně.

²⁰⁶ SVMK, f. Pozůstalost V. V. Kremera, př. č. 16/2000, Rukopis textu Josefa Hronka „Film Sv. Václav /příspěvek k jeho vzniku/“, s.1.

Písemný dokument Klementova námětu, o jehož existenci Hronek hovořil, se autorovi této práce nepodařilo vypátrat. Pokud nedošlo k jeho zničení, je možné, že se jej v budoucnu podaří objevit v nezpracovaných fondech Výboru pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava nebo Svatováclavské ligy, které se nacházejí v ANM, případně

Kromě toho, že Hronkovo svědectví rekonstruuje počáteční moment vývoje audiovizuální představy, připisuje jí zcela zřetelné atributy a funkce, k nimž se Hronek podle vlastních slov přihlásil a zavázal se dospět k jejich naplnění. Nad rámec expresivního líčení, kterak došlo k impulzu realizovat k milénium přimknutý film, nám však Hronek mimoděk dovoluje nahlédnout do okamžiku převzetí kontroly nad projektem. Jelikož Výbor pro oslavu milénia svatováclavského v Praze nedisponoval ani zkušenostmi v oblasti filmu, ani kapacitami pro aktivity mimo vlastní agendu ke slavnostem, aktivním mnichem nadnesený úkol přípravy svatováclavského filmu na sebe převzal Hronek. Jeho výpověď predestírala především aspekt zodpovědnosti, s jejíž tíhou se coby nezištný nadšenec, který se společně se svými přívrženci v boji za dobrou věc kontinuálně vypořádával s všemožnými úklady. Zároveň se však v tento moment do jeho rukou přesunuly zásadní rozhodovací pravomoci, jichž se posléze úporně zdráhal vzdát a s jejichž pomocí se uvnitř hierarchie PSAP uchyloval k volbám vystavujícím projekt nejednou riziku jeho nedokončení.

Minimálně do dubna 1927 se přitom Hronkův kolektiv pokoušel prvotní nápad rozvíjet do propracovanější podoby audiovizuální představy státně-reprezentativního velko filmu a získat peníze na následnou výrobu takřikajíc na vlastní pěst. Jak tvůrčí stránka projektu, tak doplňkové administrativní úkony a komunikace s potenciálními sponzory probíhaly v tomto období podle všeho bez sevřenější organizace, bez jasného programu činnosti a bez pevně definované právnické formy.²⁰⁷ I kvůli tomu, že skupina ještě nebyla během této doby organizovaná v oficiálním seskupení, disponujeme jen minimem pramenů a kusými informacemi, jež musíme prozatím vyvozovat především na základě nepřímých vodítek. Netušíme tedy přesné obrysy

ve fondu Emauzského kláštera uloženém v NA. Situaci kolem písemné podoby prvotního námětu navíc komplikuje i Hronkovo vyjádření na ustavující valné hromadě Millenium-filmu, na níž naznačil, že libreto zpracoval na Klementův popud až adjunkt Chaur (v zápise uvedený jako Chaura). V souladu s Macdonaldovou perspektivou však pro naše účely fyzický písemný dokument nehraje až takovou roli. Důležitým pro nás je totiž už samotný iniciační akt formulování a sdílení audiovizuální představy mezi dvěma a více členy pracovní skupiny, k němuž může dojít i verbálně. MACDONALD, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 4; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis z ustavující valné hromady spolku Millenium-film konané 17. října 1927 v Salonku „Národní kavárny“ v Praze.

Viktor Velek datuje výchozí moment vzniku audiovizuální představy v podobě Klementova návrhu do roku 1925. Vzhledem k tomu, že Hronek opakovaně (kromě příspěvku do Svatováclavského sborníku například i v přípravách pro svou rozhlasovou přednášku o filmu) přiřazoval k této události o rok pozdější datum, přikláním se k této variantě. VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velko film*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 18; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Film „Svatý Václav“. [text přednášky] a Smlouva mezi Radiojournalem a Josefem Hronkem o vystoupení s přednáškou „Film Svatý Václav“.

²⁰⁷ Dosavadní působení skupiny kolem Hronka ve vztahu k vývoji audiovizuální představy si přitom vysloužilo sarkastickou poznámku v jedné z mála dobových zmínek v časopise *Kino*: „Ke zprávě v denním tisku o zfilmování historie Svatého Václava u paměti jeho výročí odpovídáme, že se vyskytly neočekávané překážky. Jeví se totiž citelný nedostatek ve výběru libreta a jediné libreto, které bylo předloženo je dojemnou kombinací ‚Ottova slovníku naučeného‘ a ‚Dějiny národa českého‘.“ Anon. Svatý Václav. *Kino*. 11. března 1927, roč. 2, č. 23, s. 10.

a vlastnosti tehdejší podoby audiovizuální představy, ani nemáme konkrétní povědomí o formách jejího sdílení mezi zúčastněnými aktéry a typech jejich vzájemné komunikace. Jelikož ale Klement svůj návrh směřoval na Výbor pro oslavu milenia svatováclavského, jehož byl Hronek součástí a na nějž měli dílčí vazby i jeho spolupracovníci Sklenář a Polanský, dá se předpokládat, že formující se PSAP nikterak neuhýbala z vytyčeného směru a věnovala se hlavně rozpracovávání dříve ustavených atributů státně-reprezentativního velkofilmu.

V této činnosti měl podle Hronkových vzpomínek vypomocť další člen nově utvořeného kolektivu. Tím byl jistý pracovník filmové cenzury Chaur, jenž k projektu přicházel rovněž z okruhu Výboru pro oslavu milenia svatováclavského – a přispěl k vývoji vypracováním nového námětu.²⁰⁸ Hronek k povaze Chaurovy činnosti poskytuje pouze veskrze neurčité vyjádření, že jím předloženému textu scházela pro účely další práce dramatická, a proto jej musel ještě v roce 1926 přepracovat Munclinger.²⁰⁹ Na základě zjištění Michala Bařinky je však patrné, že Chaurova úloha byla širší a pomáhal udržovat styk PSAP s Výborem pro oslavu milenia svatováclavského v Praze, a to ve věci případné účasti organizace v dalších fázích vývoje a/nebo realizace navzdory jejímu prvotnímu odmítavému stanovisku. Podle Bařinky přitom Chaur prezentoval film Výboru jako jednu z příležitostí, jak z jeho distribuce získat další příjem na financování své činnosti.²¹⁰

Na první pohled vágní Hronkovo konstatování o absenci dramatické nám přesto pomáhá si vytvořit alespoň rámcovou představu o podobě Chaurově textu, a to díky následující poznámce o Munclingerově přepracované verzi. Jeho příběhová skica se totiž dochovala a představuje nejstarší dostupný dokument, v němž je písemně zafixovaná vyvíjená audiovizuální představa. S ohledem na doposud přetrvávající vyjednávání se subjektem stojícím za přípravou

²⁰⁸ Žádné mně dostupné materiály neuvádějí Chaurovo křestní jméno. SVMK, f. Pozůstalost V. V. Kremera, př. č. 16/2000, Rukopis textu Josefa Hronka „Film Sv. Václav /příspěvek k jeho vzniku/“, s.1.

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ Bařinka v této souvislosti cituje ze zápisu jednání Výboru pro oslavu milenia svatováclavského v Praze, že „film jak ujišťoval p. Chour [sic] by byl přijat ku provozování ve všech biografech, zvláště sokolských a tím méně v cizině.“ Chaurov argument o profitu ze sokolských biografů, jenž měl pravděpodobně rozptýlit pochyby členů výboru o finanční návratnosti, přitom v Bařinkových očích snaze o financování projektu spíše uškodil. Dle jeho mínění si Výbor pro oslavu milenia svatováclavského nepřál prostřednictvím svého potenciálního filmu podporovat Českou obec sokolskou, organizaci konkurující katolickému Orlu, jejíž síť biografů soutěžila na tuzemském trhu s orelskými kiny. Proto se měli členové výboru od návrhu odklonit a uvažovat o jiných možnostech, jak film prezentovat a také jej financovat. Lze si pak zároveň povšimnout, že poněkud paradoxně Chaur – i přes dílčí zohledňování obchodního hlediska projektu – nepředpokládal výrazné mezinárodní působení filmu. Další možné projasnění okolností a styků s Výborem pro oslavu milenia svatováclavského v Praze v tomto období by mohla poskytnout kniha se zápisy z jednání tohoto výboru uložena v pozůstalosti V. V. Kremera v SVMK. Srov. BAŘINKA, Michal. *Charakter svatováclavských oslav roku 1929 na příkladu Svatováclavské výstavy*. Brno, 2013. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Hanuš, s. 29.

celostátních slavností můžeme přinejmenším kvalifikovaně odhadovat, že konstrukce Chaurova písemného návrhu spočívala z narativního hlediska v sérii samostatně stojících výjevů, které ilustrovaly Václavův křesťansky spořádaný život a moudré panování. Lze usuzovat, že v jednotlivě řazených epizodách pak vyčnívaly především ty, které byly spojené se zázraky, jež se tomuto světcovi připisují, případně s triumfy jeho vladařské činnosti. Za těchto předpokladů pak Chaur mohl v souladu s připravovanými oslavami akcentovat jak církevní, tak státně-reprezentativní vrstvy svatováclavského narativu, jehož provedení však zřejmě chyběl pevnější příběhový rámec a zaostřenější ústřední linie. V této perspektivě by Munclingerova úloha spočívala zejména v úpravě výstavby dílčích situací, v kauzálním provázání jednotlivých událostí (i s pomocí taktiky milostného trojúhelníku převzatého z Vrchlického *Bratří*) a v případném vyřazení scén, které nepřispívaly k rozvoji rámcového dramatického oblouku a/nebo předpokládaných státně-reprezentativních funkcí.

Munclingerova skica představuje jeden z klíčových dokumentů pro rekonstrukci solitérské činnosti spojené s vývojem audiovizuální představy státně-reprezentativního velkofilmu, jejích parametrů a zamýšlených funkcí. Šlo totiž o jeden ze základních stavebních kamenů činnosti, a to nejen v tomto období, protože jeho skica se stala hlavním tvůrčím východiskem i pro následující kreativní postup. Zaprvé si z jeho námětu můžeme udělat poměrně dobrý obrázek o uvažovaném narativním uspořádání, typech začleněných situací nebo záměrech s funkcemi zavedených postav. Zároveň skica dokládá předpokládané rozvržení těchto atributů v osnově vyprávění skrze ustavení dílčích narativních aktů, přičemž naznačuje – byť poněkud neurčitě – i některá stylistická řešení. Zadruhé dokument zahrnuje i další důležité informace, když vysvětluje konkrétní podobu příběhu svatého Václava. Písemnost tak nejen fixuje samotnou audiovizuální představu v daném okamžiku, ale zprostředkovává i souvislosti jejího vzniku a explicitní artikulaci rámcového přístupu Hronkovy skupiny, kolektivně sdílených priorit, sady preferovaných významů nebo požadovaných funkcí projektu.

Na druhé stránce dokumentu najdeme navíc dataci jeho vzniku a informaci o členech i formě existující PSAP. Dočteme se, že Munclingerova skica sloužila účelům vývoje od května 1927, a zjišťujeme také, že v této době již sdružení kolem Hronka – byť prozatím bez úředního potvrzení – vystupovalo pod názvem Millenium-film, s doplňujícím titulem „spolek pro pěstování českého historického filmu“. Kromě Hronka, který ve výčtu osob zaujímá prominentní nejvyšší pozici, pak jmenuje jako členy spolku také Munclingera, Sklenáře,

Polanského (uvedeného nesprávně jako J. Polanský), Václava Hladíka a Josefa Rakošana.²¹¹ Především ale tato strana obsahuje průvodní sdělení pro potenciální sponzory filmového projektu, v němž podepsaní jedinci otevřeně deklarují zamýšlené funkce předkládaného textu, což nejvýmluvněji vyplývá z rozsáhlejší citace:

„Klademe do Vašich rukou stručný obsah bezmála roční pečlivé práce: libreta prvního českého historického filmu.

Dvoji významné jubileum: prvé 10tiletí [sic] republiky Československé a 1.000leté výročí mučednické smrti knížete Václava Svatého, ukládají nám za povinnost vážným způsobem usilovati o uskutečnění velikého tohoto propagačního díla, které provedeno tak, jak jest zamýšleno, znamenalo by triumf v dosavadní naší filmové propagaci. Jest zajímavé v zájmu národa i osvobozené vlasti přesvědčiti kulturní cizinu, že již před tisíci lety v srdci Evropy byl sveden zápas na život i na smrt a že právě byl to český křesťanský panovník, kníže Václav Svatý, jenž mistrně vyřešil tehdejší český problém v zájmu národa, zároveň ale vytvořil i hráz proti náporu nepřátel západních i proti nebezpečí žlutému. Křesťanskou kulturou, spontánně přijatou, vřazen náš národ již tehdy mezi kulturní národy.

Zároveň však jest nejvýše nutno, aby národ jubileum tak významné užitečně prožil. Nitro národa musí být uklidňováno – jedině tak může sílit a vzkvétat. Hospodářsko-politická konsolidace musí býti výslednicí konsolidace kulturní. Za tím účelem nutno hodnotiti celou naši minulost, vyhledávati z ní vše, co nás sbližuje a uvarovati se všeho toho, co by nás mohlo rozdělovati.

Film, o nějž se jedná, má býti jedním z mnohých prostředků k dosažení tohoto cíle.

Předkládajíce vám připojený výtah libreta filmu, který bude vyžadovati dle svědomitě zpracovaného rozpočtu nákladu 3 milionů Kč, zdvořile prosíme o úměrnou podporu tohoto významného podniku, jednak osobní, jednak získáním dalších dobrodinců.“²¹²

Důležitá je již úvodní zmínka o bezmála roční pečlivé práci na projektu. Nejenom, že datuje vznik prvotního Klementova návrhu do letních měsíců roku 1926, poznámka rovněž deklaruje případnému zájemci o podporu neobyčejnou svědomitost, která charakterizuje solitérsky vyvíjený film. Následující pasáže pak načrtávají nejdůležitější parametry audiovizuální představy státně-reprezentativního velkofilmu, jichž hodlal Hronek se svými kolegy dosáhnout. Směrem k veřejnosti text zřetelně artikuluje a zvoleným typem rétoriky – apelativně se odvolávajícím na morální odpovědnost – zesiluje priority Millenium-filmu. Těmi bylo vytvoření ctihodného i ctižádostivého díla s mimořádným společensko-kulturním významem a přispění ke dvěma nadcházejícím významným výročím. Explicitní přihlášení se v této chvíli nejen ke svatováclavským oslavám, nýbrž i k desetiletému jubileu existence Československa

²¹¹ NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 5, sign. III. b) Literární činnost: 2) Scénáře, film. libreta a náměty, inv. č. 73, Svatý Václav – obsah filmu s prův. dopisem, 5 s. – tisk.

²¹² Tamtéž.

přítom koresponduje se snahou o vyvážení církevního i národního vztahování se k postavě svatého Václava, které se paralelně projevovalo i v hlavním proudu přípravných aktivit k miléniu v roce 1929.²¹³

Navzdory zmínce o propagační funkci, kterou měl chystaný snímek vylepšovat obraz knížete Václava i celého národa za hranicemi, je poté patrné, že státně-reprezentativní význam Hronkem zastupované audiovizuální představy měl mít dopad hlavně na domácí obyvatelstvo. Nelze vyloučit, že Millenium-film v tomto dokumentu akcentoval primárně domácí linku s vědomím personálního složení potenciálních sponzorů, na něž se sdružení se svou žádostí cílilo. S ohledem na preference oslovovaných dárců mohl kolektiv záměrně přizpůsobovat svůj apel za účelem zvýšení šance na získání podpory, a tak upřednostňovat jisté aspekty před jinými. Faktem nicméně zůstává, že skupina deklarovala jako svou prioritu státotvornou rovinu vyvíjeného filmu a jeho pomocnou roli při sbližování občanské a katolické sféry. Snímek by měl totiž vyzdvihovat Václavovy státnické schopnosti stejně jako přednosti křesťanských hodnot, jež se v jeho osobě koncentrují. Oproti Hronkem si přisvojené Klementově premise svatováclavského filmu je tu viditelný posun, když se projekt rozkročil od primárně katolické akce k národovecké interpretaci českého knížete, na němž podle všeho našli dosavadní členové PSAP shodu a pro nějž se v květnu 1927 snažili zajistit financování.

Záležitost disponibilního kapitálu přitom byla už v tomto stadiu klíčovou otázkou vzhledem k tomu, že předpokládané státně-reprezentativní povahy měl solitérsky vyvíjený film za podmínky pokrytí proklamovaného rozpočtu. Zmínka o mimořádně vysokých nákladech korespondovala s vymezováním strategického přístupu ke svatováclavské látce a s hlavními záměry Millenium-filmu, jehož formulované cíle zřetelně formovaly podobu sdílené audiovizuální představy i průběh jejího vývoje. Kalkulované náklady, které mnohonásobně převyšovaly průměrný rozpočet na výrobu českých filmů, signalizovaly skupinovou ambici realizovat na domácí poměry skutečný velkofilm. I vzhledem k pozdějšímu doplnění předpokládaných funkcí připravovaného snímku o vrstvu tuzemské odpovědi na evropské velkoprodukce typu *Nibelungů* se dá předpokládat, že Hronkova družina již v tento okamžik plánovala jít s projektem ve stopách zahraničních předchůdců.²¹⁴

²¹³ Srov. PLACÁK, Petr. *Svatováclavské 98ilénium. Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon, 2002, s. 42–45.

²¹⁴ Inspirací PSAP byla patrně v tomto období zejména zmíněná Langova dvoudílná nibelungovská sága. Jak si ukážeme, později funkcionáři Millenium-filmu do svého výčtu zahrnovali i *Napoleona*, *Utrpení Panny orleánské* nebo *Františka z Assisi* a občas zmiňovali i hollywoodského *Krále králů* (1927). Není však příliš pravděpodobné, že je už v květnu 1927 kdokoliv z nich viděl. Dreyerův film byl uveden až v následujícím roce a byť nelze vyloučit

Nelze přesně určit, nakolik byl – i přes avizovanou svědomitost – odhad rozpočtu skutečně kvalifikovaný, jelikož součástí svatováclavské PSAP nebyl v daném období nikdo z filmové branže, kdo by měl zkušenosti s koncipováním výrobních rozpočtů. Nadhozená cifra nám nicméně dává alespoň dílčí vodítko k porozumění tomu, jak si Hronek se svými kolegy v této fázi představovali měřítko budoucího produktu, k jakým aspektům a funkcím státně-reprezentativního velkofilmu jej vztahovali, jakou pozici v rámci domácí kinematografie mu přiřazovali a jakou roli měl plnit v distribuci. Součinnost veškerých složek sdílené audiovizuální představy tak měla vyústit v realizaci umělecky ambiciózního filmu, který by jednak usiloval o posílení národní hrdosti i sounáležitosti s církví, jednak aspiroval na dosažení kulturní relevance a společenské prestiže.

V neposlední řadě vypovídá o Hronkových záměrech nejen to, co je v textu přítomné, ale rovněž to, co v něm chybí. Zatímco jím vedený Millenium-film zhusta deklaroval významové vrstvy plánovaného filmu a částečně zohledňoval kreativní dimenzi, jen minimálně se vyjadřoval k obchodní stránce projektu. Přestože tak žadatelé o peněžní příspěvek uvedli částku, za niž hodlali státně-reprezentativní velkofilm vyrobit, nikterak potenciálního zájemce neseznamovali s alespoň nahrubo odhadnutými tržbami. Ignorace komerčního hlediska a absence argumentu předpokládaného zisku korespondovaly se solitérským charakterem Hronkova přístupu k vývoji, v němž bylo primárním cílem zafinancovat realizaci projektu a dostat produkt na trh. Případný kapitálový zisk v této perspektivě představoval podružný efekt naplňování požadovaných funkcí a jejich působení ve veřejném prostoru. Millenium-film tudíž ani neprezentoval komerční úspěch jako svou strategickou prioritu, jíž by – na rozdíl od deklarované morální povinnosti přispět k propagačnímu úsilí a posílení národního cítění – podřizoval své taktické kroky.

V souladu s tímto pohledem a oslovováním možných přispěvatelů jako „dobrodinců“ průvodní dopis indikoval spolkovou preferenci k formě peněžní podpory. Financování realizace se tak v této perspektivě mělo skládat výhradně z darů, nikoliv půjček nebo investic. Potenciální zájemci tak měli chápat svou účast jako dobročinnou/bohulibou činnost, která má přednost před ekonomickým profitem. Obdobně jako ve vztahu ke zdůrazňování státotvorného významu projektu mohla Hronkova skupina mohla obchodní záležitosti v textu zčásti vynechávat i s vědomím toho, pro jakou cílovou skupinu byl určen a pro niž mohla záměr natočení

možnost zhlédnutí zbylé trojice v zahraničí, dá se oprávněně usuzovat, že se s nimi činovníci spolku seznámili až při jejich domácí distribuci. *František z Assisi* měl premiéru 23. září 1927 v kině Adria, *Napoleon* promítaný i s triptychy vystřídal 28. října téhož roku Langovu *Metropolis* (1927) v bio Avion a Lucerna představila publiku *Krále králů* o týden později.

svatováclavského filmu úmyslně rámovat jako státně-reprezentativní dílo, nikoliv jako podnikatelský projekt. Takový rámec totiž mohl být pro některé osoby z řad případných přispěvatelů důležitější než výnosy z kin a přílišný důraz na ekonomický přínos mohl vyvolat obraz „ziskuchtivého kšeftu“, což mohlo státně smýšlející mecenáše odrazovat.

V naznačených souvislostech jsou pro rekonstrukci strategického uvažování solitérské iniciativy Millenium-filmu důležité i poznámky, které se nacházejí na zadní straně dokumentu. Žadatelé o podporu v nich představili připomínky blíže nespecifikovaných odborníků-historiků a předeštlí budoucí úpravy, k nimž kolektiv hodlá podle obdržených rad přistoupit.²¹⁵ Akceptované podněty adresovaly zejména již výše zmíněný motiv tradovaného Václavova poplatku německému králi Jindřichovi I. Ptáčníkovi, historikové se však vyjadřovali i ke scéně svatby Vratislava s Drahomírou a k plánovanému dodatku po Václavově smrti.²¹⁶ Oslovovaný sponzor si tak mohl okamžitě přiřazovat zmíněné výhrady i deklarované změny Munclingerova námětu a udělat si předběžnou představu o mírně modifikované narativní výstavbě.

Zadní strana dochované archiválie nám odhaluje ještě dvě další podstatné věci. Zaprvé zjišťujeme, že svatováclavská PSAP už v této fázi nezahrnovala pouze podepsané jedince na dokumentu, nýbrž se dočasně rozšířila o další aktéry se specifickým habitem. Ačkoliv se této otázce budeme věnovat důkladněji o kapitolu později v souvislostech scenáristické soutěže, již ve stadiu artikulace audiovizuální představy se zřetelně vyjevuje jedna z hlavních Hronkových solitérských taktik. Tu představovalo přibírání osobností z akademického prostředí do týmu, spoléhání se na jejich kompetence při vývoji a delegování nezanedbatelných rozhodovacích pravomocí právě na ně, čímž mohli významně tvarovat primárně příběhovou konstrukci v souladu s ústřední strategií vytvořit státně-reprezentativní velkoilm. Paralelně s tím stojí za zmínku i výmluvná absence jakéhokoliv poradního hlasu z filmařské komunity, který by vnášel do diskuze o Munclingerově libretu jiný pohled. Díky tomu lze odvodit hierarchii priorit, jaké záležitosti považoval Hronek s kolegy za hodné pozornosti a jakým hlasům je třeba při plánování titulu s deklarovanými společenskými funkcemi naslouchat.

Zadruhé zmínka o podílu historických poradců na probíhajících pracích rétoricky posilovala seriózní obraz projektu, jenž se svou poctivostí vymyká standardům domácí filmové produkce

²¹⁵ Podle korespondence, kterou v období oficiálního vzniku Millenium-filmu udržovali členové spolku s NRČ, byli zde nejmenovanými akademickými autoritami Josefově Pekař se Schránílem a Jan Konůpek. NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Gustava Armina Svojsíka a Rudolfa Tschorna Národní radě československé v Praze, Praha, 13. 10. 1927.

²¹⁶ NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 5, sign. III. b) Literární činnost: 2) Scénáře, film. libreta a náměty, inv. č. 73, Svatý Václav – obsah filmu s prův. dopisem, 5 s. – tisk.

a jehož realizace slibuje vznik skutečně hodnotného díla pro českou veřejnost. Implicitně tak Millenium-film svou činnost stavěl do kontrastu s domácí linií podnikatelského řízení, jejíž produkty tvořily stabilní a obchodně úspěšnou součást tuzemské distribuční nabídky a o jejíž kvalitě panovalo nevalné veřejné mínění.²¹⁷ Vzhledem k předpokládané sociální příslušnosti a kulturnímu zázemí oslovovaných jedinců tak můžeme tuto informaci chápat jako doplňkový způsob, kterak vykreslit státně-reprezentativní povahu chystaného filmu. Přítomnost akademických autorit totiž signalizovala kromě tvůrčí svědomitosti a zodpovědnosti žadatelů i akcentování historické autenticity a z ní plynoucí možnou vzdělávací rovinu snímku. Přiřazení těchto faktorů k očekávanému „triumfu filmové propagace“ a „uznání kulturní ciziny“ tak dotvořilo obraz v domácích podmínkách nevídané události. Kombinace veškerých zmíněných aspektů a významů měla umožnit, aby si předkládaný projekt vydobyl náležitou prestiž nezávisle na umělecky slabé filmové obci a v důsledku zvýšil společenskou reputaci i ostatních účastníků projektu, a tak napomohl propagovat Československo za hranicemi. Na základě výše rozebraných rétorických postupů se tedy domnívám, že právě důraz na státně-reprezentativní povahu svatováclavské audiovizuální představy a z ní pramenící příslib veřejné prestiže představoval hlavní přesvědčovací metodu směrem k zámožným osobnostem nebo institucím za účelem naplnění vyprojektovaného rozpočtu.

4.3. Druhá artikulace (1927–1928/1929): státně-reprezentativní velkořím v podnikatelských šablonách

Nastíněný smělý až naivní plán Hronka a spol. opatřit si během května 1927 a následujících měsíců peníze na výrobu zformulované audiovizuální představy vlastními silami skončil krachem. Jinými slovy, solitérská iniciativa aktérů z mimofilmařského prostředí se ukázala být v této fázi slepou uličkou vývoje svatováclavského filmu. Kvůli tomu i vzhledem ke skutečnosti, že nikdo z dosavadního jádra PSAP neměl zkušenosti s filmovou produkcí a fungováním filmařské komunity, jejíž pracovní síly byly pro realizaci uvažovaného filmu esenciální, začal Hronek hledat vhodné partnery mezi zástupci domácí kinematografie. Jako filmoví odborníci tak mezi květnem a říjnem 1927 do Millenium-filmu vstoupili Viktorin Vojtěch, profesor Univerzity Karlovy a předseda ČSVK, Jindřich Brichta, kameraman,

²¹⁷ Názorně ilustruje postoje vůči domácí populární produkci Ivan Klimeš v souvislostech kampaně za zavedení kontingentního systému, která nabrala obrátky prakticky ve stejném období, kdy Millenium-film artikuloval svou audiovizuální představu na podkladě Munclingerova libreta. Klimeš poukazuje na veskrze pohrdavý redakční komentář časopisu *Přítomnost*, jenž uvozoval článek Jana S. Kolára volající po zavedení podpory českého filmového průmyslu. Srov. KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 151–155.

technický ředitel firmy Elekta-Journal a spoluzakladatel ČSVK, Miloš Havel, předseda společnosti AB a majitel Lucerny, a Havlova pravá ruka Vilém Brož, ředitel kina Lucerna a předseda Ústředního svazu kinematografů v ČSR.

Ačkoliv prozatím neznáme přesné okolnosti, za kterých došlo k jednotlivým dohodám o spolupráci,²¹⁸ dosavadní vazby členů Millenium-filmu na aktéry z akademického prostředí naznačují, že k projektu se nejprve připojil Vojtěch. Na základě přetrvávajících profesních (a patrně i osobních) vztahů s Brichtou, jenž u vysokoškolského pedagoga nejprve studoval, a posléze s ním uvedl do chodu organizaci zabývající se vědeckým filmem,²¹⁹ usuzují, že právě Vojtěch uznávaného experta na kinematografickou techniku doporučil Millenium-filmu. Je přitom příznačné, že spolek tak přibral do svých řad člověka působícího prakticky mimo oficiální i neformální struktury tuzemské filmařské komunity a nezabývajících se otázkami hrané tvorby. Brichta sice byl součástí filmové branže od konce desátých let a ve sledovaném úvodním období vývoje *Svatého Václava* dokonce poměrně činný, jelikož se v letech 1926–1927 kameramansky podílel na jednom (potvrzeném) dokumentu a hned pěti hraných snímcích.²²⁰ Podle Kolárových vzpomínek už však ve dvacátých letech spatřoval smysl spíše v muzejnické činnosti než aktivní kameramanské profesi.²²¹ Nepřímá vodítka poté naznačují, že se Havel s Brožem zapojili jako poslední a nejspíš až těsně před říjnovou ustavující valnou hromadou Millenium-filmu.²²² V jejich případě dostupné prameny nenačrtávají žádná přímá spojení na Hronka nebo jiné členy spolku. Jako hypotetické vysvětlení se tudíž jeví možné

²¹⁸ Prokazatelné archivní svědectví k okamžiku příchodu Vojtěcha s Brichtou do spolku neposkytují ani jejich pozůstalosti v Archivu Národního technického muzea (ANTM), respektive NFA. Vojtěchův nezpracovaný fond obsahuje pouze pozvánku od Hronka na výborovou schůzi konanou 13. prosince 1927. Nejstarší písemností vztahující se k Brichtově působení v projektu je dopis datovaný do dubna 1928, v němž se na něj obrátil Hronek s žádostí o nachystání veškerých podkladů pro Vojtěcha a vlastního posudku na odevzdaná libreta Kolára a Munclingera po jednání poroty během scénářistické soutěže. ANTM, f. Brichta Jindřich, k. 2, sign. II, inv. č. 10a, Dopis Josefa Hronka Jindřichu Brichtovi, 4. 5. 1928; ANTM, f. Vojtěch Viktorin, prof. PhDr. [nezpracováno], Pozvánka na výborovou schůzi Millenium-filmu, 9. 12. 1927.

²¹⁹ ZEMAN, Pavel. Jindřich Brichta. *Iluminace*. 1998, roč. 10, č. 2, s. 203. Jak již bylo uvedeno, významnou roli ve svatováclavském filmovém projektu později sehrál i poslední spoluzakladatel ČSVK Karel Smrž, jehož Millenium-film angažoval do pozice pracovníka propagační kampaně snímku. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o plenární schůzi výboru Millenium-filmu konané 18. září 1929 v klubovní místnosti Národní kavárny.

²²⁰ ZEMAN, Pavel. Jindřich Brichta. *Iluminace*. 1998, roč. 10, č. 2, s. 205.

²²¹ KOLÁR, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoniček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 42.

²²² Havel se kupříkladu ustavující valné hromady, na níž byl zvolen spolkovým předsedou, vůbec neúčastnil. Zápis druhé výborové schůze poté prozrazuje, že ještě před jejím začátkem neměl přesnou představu o povaze celého projektu, z čehož se lze domnívat, že se v něm tou dobou angažoval teprve krátce. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně.

doporučení z Brichtovy strany, který dvojici znal nejlépe a měl největší povědomí o jejich aktivitách, způsobu jejich práce a průmyslových zkušenostech.

Příchod filmařů, a především Havla s Brožem jednak výrazně transformoval uspořádání pozic a vztahů uvnitř PSAP, jednak vyústil v novou dynamiku procesu příprav založenou na vzájemném působení dvou alternativních modelů vývoje svatováclavské látky. Hronkovo solitérsky koncipované pojetí státně-reprezentativního velko filmu s již jasně zformulovanými parametry vyvíjené audiovizuální představy se dostávalo do pnutí s paralelně zaměřeným typem uvažování, které kladlo zřetel k obchodnímu hledisku projektu. Pakliže si Hronek od spolupráce sliboval rozvinutí dosavadní činnosti, posun v přípravě projektu blíž k realizaci u příležitosti svatováclavských oslav a pomoc se zajištěním financování, Havlova představa partnerství se odkláněla od servisní výpomoci k aktivní participaci na všech zásadních otázkách vývoje. Do průběžných diskuzí, probíhajících zejména na výborových schůzích Millenium-filmu, proto přispíval průmyslově osvědčenými návrhy, jejichž povaha však přesouvala jádro projektu mnohem blíž k modelu podnikatelského projektu a podobu audiovizuální představy k vnitrozemskému velko filmu.

Interakce mezi představiteli dvou obecnějších typů vývoje, které ze své podstaty sledovaly odlišné cíle a pracovaly s jiným souborem priorit, se pak promítaly do podoby kolektivně sdílené audiovizuální představy, konfigurace PSAP i jejích pracovních mechanismů. Oba přístupy při jednání prosazovaly jiné aspekty potenciálního svatováclavského filmu, rozdílnou organizaci práce nebo odlišnou logiku řešení dílčích záležitostí. Konflikt se tak odvíjel na úrovni boje o kontrolu nad strategickým směřováním celé akce a z něj vyplývajících taktických postupů, předpokládaných funkcí a požadovaných rolí finálního produktu na trhu. Každý z nich přitom vyjednával na základě vlastních zájmů, osobních ambic nebo profesních zkušeností, které se snažil využít pro nastavení rámcových parametrů audiovizuální představy a obsazení pozice s definitivními rozhodovacími pravomocemi uvnitř Millenium-filmu.

Havel primárně následoval dlouhodobě úspěšnou a uplatňovanou logiku domácího průmyslu, jehož prověřené konvence si přisvojil jako efektivní šablony vedoucí k realizaci a k potenciálnímu zisku a podle jejichž vzoru se snažil dosavadní audiovizuální představu tvarovat. Oproti tomu Hronek důsledně lpěl na udržení solitérské logiky vývoje, v jejímž centru stál a bránil preferovanou koncepci státně-reprezentativního filmu jako příspěvku ke svatováclavskému miléniu před jakýmkoliv významnými změnami. Její podobě a jejímu co možná nejúplnějšímu provedení se podle něj měly podřizovat ostatní kroky a podružné složky vývoje včetně financování. Navíc tak, aby kontrola nad strategickými rozhodnutími zůstala

v rukou iniciátorů. Jednotlivé typy konfrontací napříč výborovými schůzemi za nové konstelace uvnitř PSAP tak ve výsledku nutily Hronka ke kontinuálnímu přeformulování doposud vyvinutého projektu z hlediska výše rozpočtu, funkcí a priority projektu, míry důrazu na dílčí aspekty audiovizuální představy či personálních otázek. Proces reartikulace tedy můžeme na základě vzájemných střetů dvou rozdílných typů vývoje rekonstruovat prostřednictvím nerealizovaných návrhů, které fungovaly v daném čase a za tehdejších podmínek jako dostupné a průmyslem nezřídka favorizované možnosti vývoje.

4.3.1. Havlův vstup do projektu

Havlův vstup do Millenium-filmu (už oficiálně ve formě spolku) v předsednické pozici s sebou mohl v Hronkových očích přinášet tři očekávatelná pozitiva pro zdar celého podniku. Zaprvé, jako předseda společnosti AB, která vlastnila ateliéry na pražských Vinohradech, mohl v souvislostech vyprojektovaného vysokého rozpočtu nezanedbatelným způsobem pomoci snižovat výrobní náklady. Při realizaci interiérových scén totiž nemusel spolkem účtovat nájemné nebo jít alespoň pod tržní ceny, zároveň mohl poskytovat nezbytnou techniku nebo uvolňovat personál pro potřeby snímku. Zadruhé, vzhledem ke své pozici a pověsti silného zákulisního hráče s vazbami na důležité politiky a další osoby veřejného života, mohl doplňovat Hronkem započatou lobbistickou kampaň, jejímž dosavadním výsledkem byl krátce po ustavení spolku získaný protektorát NŘ nad projektem, a v níž pokračoval i později.²²³ Vidinou utvářející se kooperace tak mohlo být zformování silného tandemu, jehož působení by přispělo k zajištění finanční subvence ze státního rozpočtu, případně inkaso dalších značných částek od veřejných institucí a mecenášů, na něž Millenium-film soustavně upíral svoji pozornost. Zatřetí, Havel disponoval dostatečným ekonomickým zázemím, díky němuž mohl v případě nutnosti výrobu spolufinancovat. Ačkoliv i na tuto eventualitu později při jednání došlo, zpočátku se podle zápisů z výborových schůzí spolku Hronek a spol. na tuto rovinu příliš nesoustředili. I přes

²²³ NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Národní rady československé Millenium-filmu, Praha, 28. 11. 1927.

O vazbách Havlovy rodiny na významné československé politiky a podnikatelských výhodách, které v domácím filmovém průmyslu jeho společenské kontakty představovaly, píšou Krystyna Wanatowiczová, Jiří Horníček nebo Pavel Skopal. Srov. WANATOWICZOVÁ, Krystyna. *Miloš Havel. Český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2013, s. 50–62, 74–80; HORNÍČEK, Jiří. *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha, 2000. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Ivan Klimeš, s. 54–64; SKOPAL, Pavel. Offers Difficult to Refuse: Miloš Havel and Clientele Transnational Networks in the Protectorate Bohemia and Moravia. In: Týž a Roel Vande Winkel (eds.). *Film Professionals in Nazi-Occupied Europe. Mediation Between the National-Socialist Cultural „New Order“ and Local Structure*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021, s. 147–169.

dosavadní neúspěchy totiž – možná i s vědomím Havlova sociálního kapitálu – stále předpokládali hlavní část finanční účasti ze strany významných osobností nebo organizací.

Havlova motivace zapojit se do přípravy doposud nepříliš úspěšného solitérského projektu státně-reprezentativního velko filmu nám zůstává do značné míry skryta a dá se odvozovat především pomocí nepřímých vodítek. Je pravděpodobné, že ani on sám v době vstupu do spolku neuvažoval o tom, že by do výroby vložil vlastní prostředky. Jak totiž po Havlově přímém dotazu zdůrazňoval Hronek, spolek deklaroval nepolitický a nevýdělečný charakter, který byl i součástí spolkových stanov.²²⁴ Eventuální zisk z distribuce *Svatého Václava* měl zůstat na účtu spolku a být základem pro financování dalších potenciálních filmů s domácí historickou tematikou. Pro Havla by tedy případná finanční spoluúčast v takto nastaveném podniku znamenala osobně pouze riziko ztráty bez možnosti případného výdělku plynoucího z původní investice, kdyby byl snímek úspěšný. Nicméně deklarovaný příslib navazující a vědomě rozvíjené výroby budoucích filmů zaměřených na příběhy velkých historických postav nebo významných událostí dějin českých zemí mohl filmový podnikatel chápat jako příležitost. Bez nutnosti přímé finanční participace se totiž na několik let mohl relativně snadno dostat k půjčování (jímž se jeho společnost AB kromě pronájmu ateliéru zabývala především) potenciálně divácky atraktivního a výnosného cyklu a rozšířit jím vlastní distribuční portfolio.²²⁵ Zároveň dosavadní směr spolkové iniciativy a plánovaná reprezentačně-propagační funkce svatováclavského filmu doma i v zahraničí nabízely možnost zvýšení symbolického kapitálu nejen pro samotné filmaře, nýbrž i pro spolkové činovníky, což mohlo být pro Havla příjemným vedlejším účinkem jeho účasti, jelikož si v předsednické funkci mohl uzurpovat značnou část případného kreditu.

Přes nejasné okolnosti a důvody Havlova připojení k PSAP představoval jeho vstup do projektu jeden z klíčových okamžiků procesu vývoje a jeho roční působení v čele spolkového výboru nám pomáhá detailněji porozumět Hronkově uvažování a jeho solitérskému přístupu ve vztahu ke konstrukci svatováclavské audiovizuální představy a jejím zamýšleným funkcím. Hronek

²²⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně a Koncept stanov spolku Millenium-film v Praze.

²²⁵ Je přitom otázkou, do jaké míry formoval Havlův přístup ke *Svatému Václavovi* komerční úspěch *Krále králů* v domácí distribuci a dojmy z uvedení dalších národních velko filmů *Františka z Assisi* či *Napoleona*. Premiéry všech tří titulů se totiž časově překrývaly se začátkem Havlova působení v Millenium-filmu. Vybudovat si pozici při realizaci *Svatého Václava* a být součástí dlouhodobějšího cyklu nákladných historických filmů s určitou mírou prestiže se jeví například jako vědomá strategie Jana S. Kolára, který dle svých vzpomínek plánoval po dokončení svatováclavského filmu natočit adaptaci Winterova *Mistra Kampana* apod. KOLÁR, Jan S. *Clona se otvírá... Románová freska o začátcích čs. filmu*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav, 1968 [nepublikovaný rukopis uložený v knihovně Národního filmového archivu], s. 322.

s ostatními dosavadními členy Millenium-filmu totiž museli průběžně reagovat na činnost nováčka příchozího z vnějšku a obhajovat pojetí státně-reprezentativního velkofilmu v souvislostech ekonomických požadavků, podmínek a omezení kladených tímto aktérem. Do doposud jen mlhavě nastíněného funkcionářského přístupu ke komerčním otázkám přinesl Havel obchodně orientované myšlení se zřetelně zacílenou optikou na povahu a potřeby projektu.

V rámci své participace na výborových schůzích přispíval do probíhajících diskuzí, které se týkaly příběhové roviny audiovizuální představy, řadou praktických námětů a poznámek. Ty se vztahovaly zejména k určení rozpočtu a jeho následného kapitálového zajištění, problémům technického i personálního zázemí nebo otázkám budoucích příjmů z distribuce. Ze své pozice úspěšného a zkušeného podnikatele, který znal praktiky domácího filmového průmyslu a měl dobrý vhled do úspěšnosti různých typů tuzemských projektů, pak soustavně předkládal varianty stabilního obchodního modelu, jehož funkcí mělo být nejenom docílení proveditelnosti filmu, nýbrž i jeho ekonomické návratnosti. Jinými slovy, Havel se nesnažil pouze najít zdroje pro pokrytí výrobních nákladů, což bylo typické pro solitérsky plánované projekty, ale jeho záměrem bylo co největší část tržeb z kin přetavit v zisk použitelný v dlouhodobějším horizontu.

Iniciátor projektu Hronek, který po prisvojení si myšlenky na realizaci svatováclavského filmu suploval producerské pravomoci a do ustavující valné hromady Millenium-filmu působil jako hlavní hybná síla vývoje, tak získal v Havlově osobě významného oponenta, jenž měl s producerskou činností zkušenosti a de facto automaticky po vstupu do PSAP převzal náplň její práce. Schůze, u nichž byl jako předseda přítomen, Havel aktivně řídil, když podle dochovaných záznamů kontinuálně uděloval pokyny a rozděloval úkoly pro další týdny. Souběžně se tak podílel na důležitých taktických (krátkodobých) krocích spolku a koncipoval jeho strategický (dlouhodobý) plán. Kontrastní východiska i mechanismy obou přístupů navíc zesilovalo takřka vyvážené postavení obou figur ve spolkové oficiální hierarchii, které se dílem promítalo i do neformálně distribuované moci a zodpovědnosti. Podnikatelsky zaměřený předseda ale především průběžně konfrontoval solitérsky smýšlejícího jednatele a jeho plán státně-reprezentativního velkofilmu ze své obchodní perspektivy a vyzýval jej k výrazně strážlivější alternativě. Tímto způsobem mimo jiné nutil Hronka a jeho kolegy k tomu, aby vysvětlovali své záměry napříč dílčími oblastmi vývoje a odůvodňovali, proč na Havlovy návrhy výrobně levnějších, kapitálově zajištěných a potenciálně ziskovějších variant realizace nepřistupovali.

Dochované zápisy z úvodní valné hromady a následujících výborových schůzí Millenium-filmu korespondují se záměry deklarovanými v dokumentu s Munclingerovou skicou, jenž byl rozebrán v předchozí podkapitole. Naznačují, že nefilmařská část spolku měla v okamžiku navázání těsnějších styků se zástupci filmového světa poměrně jasnou – a jednotlivými funkcionáři podepsanou – představu o státně-reprezentativní povaze budoucího filmu. Vedle Havlova výše zmíněného možného osobního přínosu pro projekt lze usuzovat, že Hronkova skupina obecně očekávala od filmových odborníků pomoc s nalezením cesty, jak film vyrobit a naplnit kolektivem nastavené parametry audiovizuální představy a její vytyčené funkce. Navázaná spolupráce mezi oběma sférami tudíž v očích předchozího jádra PSAP měla probíhat na základě poptávky hierarchicky nadřazených funkcionářů a vykonavatelské činnosti podřízených filmařů, kteří by v závislosti na svém profesním know-how, nabytých zkušenostech a osvojených dovednostech provedli jednotlivé kroky vedoucí ke splnění plánu. Na rozdíl od zakázkového typu vývoje, který po vytyčení strategického směřování delegoval další taktickou činnost na najaté tvůrce za domluvený honorář, však členové Millenium-filmu nechtěli přenést veškerou činnost na filmaře. Naopak, jejich záměrem bylo na vývoji dále participovat, kontrolovat jeho proces a rozhodovat o všech důležitých bodech.

4.3.2. Rekapitulace projektu a diskuze o dalším směřování

Hronkem vedení funkcionáři předestřeli Havlovi ústřední body své agendy a hlavní priority své audiovizuální představy během úvodních setkání, při nichž se blíže seznámili jak s majitelem Lucerny, tak jeho pravou rukou Brožem.²²⁶ Na ustavující valné hromadě 17. října 1927 Hronek otevřeně formuloval primární důvody pro natočení svatováclavského filmu a jeho cíle: miléniové jubileum; špatný stav a nízká úroveň českého filmu; reprezentace a propagace, zejména v cizině. V následně rozvinuté debatě pak iniciátorská skupina kalkulovala očekávané výrobní náklady ve výši kolem čtyř milionů,²²⁷ čímž ještě o milion navýšila svůj dříve plánovaný a už tak mimořádně vysoký rozpočet. V podobném duchu se o týden později vyjádřil Rudolf Tschorn, ředitel Vojenského muzea a autor knih o dějinách vojenství, k Havlově úvaze,

²²⁶ Členové spolku zvolili Brože společně s Havlem na ustavující valné hromadě do výboru, byť pouze jako řadového člena bez zvláštní funkce. Primární úlohou jeho působení ve spolkovém orgánu bylo podle všeho tlumočení názorů svého šéfa na schůzích, jichž se předseda AB a majitel Lucerny osobně neúčastnil. Havlovi pak nepochybně zprostředkovával závěry uskutečněných jednání. Jelikož byla jeho činnost primárně podřízená Havlovi, nechápu ho jako individuálního reprezentanta podnikatelského přístupu, ač sám přispěl (v souladu s šéfem uplatňovanou strategií) dílčími náměty do vývoje. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis z ustavující valné hromady spolku Millenium-film konané 17. října 1927 v Salonku „Národní kavárny“ v Praze.

²²⁷ Tamtéž.

jestli má být snímek plánován a vyráběn pro domácí nebo zahraniční publikum, a to včetně předběžně propočítaného rozpočtu pro obě varianty a dalších dílčích podmínek. Zápis cituje Tschornovo stanovisko, že film musí být hlavně dobrý, a v jeho očích nešlo o to, zdali bude film určen pro domácí trh nebo zahraničí. V souladu s dosavadní solitérskou linií chápal jako dobrý film takový, který bude svatováclavský, celostátní a bude mít reprezentační i propagační poslání, hlavně pak v cizině.²²⁸

Hronkova část Millenium-filmu se tedy při seznamování se zástupci filmového průmyslu nadále držela strategie státně-reprezentativního velkofilmu, jehož nevídanému rozsahu u příležitosti výročí v roce 1929 a globálnímu propagačnímu úspěchu je potřeba podřizovat veškerou činnost. Při uvažování o působení chystaného filmu v mezinárodním prostoru přitom funkcionářské křídlo spolku očividně nepřikládalo hlavní zřetel otázce, jestli film dokáže v cizích státech přitáhnout do kinosálů masy a zúročit kolektivní snahu ekonomickým profitem. Důležitým pro Hronka a jeho názorové spojence byl samotný akt prezentace národa a – prostřednictvím postavy knížete Václava – jemu připisovaných hodnot a kvalit na plátnech evropských kin.

Hronek zároveň na začátku spolupráce představil zbytku spolkového výboru dvě nabízející se možnosti financování: s využitím zahraničního kapitálu nebo čistě v domácích podmínkách. Varianta přistoupení na jím avizovanou, ale blíže nekonkretizovanou, zahraniční nabídku měla podle něj projektu přinést silné finanční zázemí, na jehož základě by PSAP získala možnost vytvořit velký film. Vzápětí ale dodal, že zejména při zapojení německého partnera by se překážkou spolupráce stala cizost prostředí i pojetí.²²⁹ V neprospěch možnosti striktně tuzemské produkce pak hovořil předchozí pokus Millenium-filmu o výběr příspěvků na výrobu, ústící v Hronkem explicitně reflektovaný problém nedostatečné kapitálové základny v českém

²²⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně.

²²⁹ Jednání Millenium-filmu v souvislostech nabídky na zapojení silného zahraničního partnera se bude tato práce věnovat v detailnější podobě později. Nicméně stojí za zmínku, že otázka zapojení mezinárodního kapitálu – a ve společenském klimatu po skončení první světové zejména německého – do produkce národních velkofilmů vyvolávala v různé míře konflikty a problémy napříč evropskými kinematografiemi. Brownlow kupříkladu zmiňuje problematickou participaci konsorcia Westi, za níž stála výše zmíněná německo-ruská podnikatelská dvojice Wengeroff-Stinnes, na výrobě *Napoleona*. Informace o účasti společnosti vzbudila značnou nevoli mezi francouzskou veřejností a podnítila nepřátelskou kampaň proti projektu i režiséru Gancemu v domácím tisku. Jednou z rétorických linií pak byla – podobně jako u *Svatého Václava* – obava z neblahého vlivu cizího kapitálu a možných škodlivých zásahů do ryze národní látky, které by byly v příkrém rozporu s domácími zájmy a vnímáním významné postavy francouzských dějin. V případě případného úspěchu se pak měla německá strana v očích tisku obohacovat na francouzské nejslavnější figuře a místním vlasteneckém cítění. BROWNLOW, Kevin. *Napoleon: Abel Gance's Classic Film*. London: Photoplay Productions, 2004, s. 32–34.

prostředí.²³⁰ Ve světle dalších výpovědí a stanovisek se nicméně vyjeví, že i v tuto chvíli představovala lokálně financovaná produkce pro Hronka a spol. stále preferovanou variantu.

4.3.3. Představa financování: subskripce a výroba na dluh

Jednatelem pocítovaný nedostatek domácích finančních zdrojů na výrobu a z něj vyplývající kreativní omezení byl jedním z charakteristických rysů české regionální kinematografie, s nímž se filmařská komunita navzdory výše popsané stabilizaci produkčního systému potýkala napříč celou filmovou industrií. Její zástupci proto do určité míry standardizovali osvědčený vnitrozemsky podnikatelský model vývoje jako způsob, jak se s těmito podmínkami vypořádat a generovat profit. Podfinancovanost jako běžná součást profesního života filmařské komunity byla patrně i jedním z faktorů, proč se Havel po roce 1922 soustřeďoval – vzhledem k podstatně nižší míře rizika – téměř výhradně na pronájem vinohradského ateliéru, distribuci a uvádění.²³¹ Díky svým četným kontaktům a míře informovanosti si byl nicméně vědom spolehlivých postupů, o něž se vnitrozemská podnikatelská linie české tvorby opírala. Proto s Brožem coby svojí pravou rukou už během úvodního seznamování nabízel několik alternativních způsobů, jak opatřit přinejmenším výchozí balík peněz pro další činnost. Vznesené náměty přitom nejsou cenné jenom pro konkrétní rekonstrukci procesu vývoje *Svatého Václava* a pochopení rozdílů v přístupech solitérsky jednající nefilmařské skupiny a podnikatelsky smýšlejícího zástupce kinematografie. Umožňují nám totiž i bližší porozumění obchodním vzorcům a výrobním praktikám v českém filmovém průmyslu na obecnější úrovni.

²³⁰ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis z ustavující valné hromady spolku Millenium-film konané 17. října 1927 v Salonku „Národní kavárny“ v Praze.

²³¹ Výjimkou se v období do roku 1927 stala pouze Lamačova komedie *Chyťte ho!*, k jehož výrobě mohl Havlovu společnost AB přimět nečekaný finanční úspěch Lamačova filmu *Bílý ráj* natočeného v téže roce firmou Kalos. Jednak za *Chyťte ho!* stál téměř totožný tvůrčí kolektiv, jehož součástí byli herečka Anny Ondráková, scenárista Václav Wasserman (místo Martina Friče) a kameraman Otto Heller, jednak oba filmy spojuje důrazné následování hollywoodských narativních i stylistických norem. Kombinace těchto atributů tak minimalizovala míru investičního rizika do produkce *Chyťte ho!*, k čemuž se přidávala i Lamačova profesní reputací řemeslně i komerčně schopného filmaře. Na tu ostatně během rokovaní Millenium-filmu otevřeně narážel i Brož, podle nějž „Lamač dovedl vytvořit prvotřídní film.“ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

Strategii vstupu společnosti AB do výroby projektů s předpokládaným nízkým rizikem návratnosti ilustruje i povaha trojice titulů realizovaných firmou při návratu k vlastní produkci v roce 1928. *Osudné noci*, *Dva pekelné dny* i *Známosti z ulice* vznikly za účasti německých firem a/nebo filmových pracovníků, a předpokládaly tudíž mezinárodní distribuci umožňující minimálně pokrýt výrobní náklady. Významnou roli při rozhodování minimálně u dvou titulů mohla sehrávat osobnost Josefa Medeotti-Boháče a jeho obchodnické schopnosti, o nichž detailně pojednává Viktor Strmiska a které se daly chápat jako určitá garance prodeje výrobků do ciziny. Srov. STRMISKA, Viktor. *Kosmopolita, kontingent a kombinace konvencí: Děvčátko, neříkej ne! jako součást obchodně zaměřeného přístupu Josefa Medeottiho-Boháče*. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Martin Kos, s. 15–20.

Na základě svých zkušeností a znalostí toho, jak funguje místní trh, Havel s Brožem předkládali ostatním členům PSAP filmařskou komunitou ozkoušená a časem prověřená řešení financování a/nebo potenciálních úspor, jichž bylo v jejich očích možno dosáhnout bez nutnosti upravovat narativní nebo stylistickou stránku audiovizuální představy, a výrobu tak zlevnit. Zaznamenané podněty ze strany hlavy AB a jeho ředitele v Lucerně nám – oproti značně nespolehlivým a anekdoticky zabarveným výpovědím pamětníků – přesvědčivě prozrazují, jak pravděpodobně vypadala obecně uplatňovaná praxe při zajišťování kapitálu, jak probíhalo plánování projektů a jaké modely vnímali významní a finančně úspěšní aktéři jako spolehlivé, výhodné a uskutečnitelné. Souběžně s tím odhalují, jaká rozhodnutí při vývoji pokládal tento typ aktérů – při soustavném zohledňování komerčního hlediska – za nezbytná při případné expanzi na zahraniční trhy.

Pragmaticky až chladně kapitalisticky působící podněty z Lucerny operujícího tandemu sledovaly zejména cíl zahájit výrobu pokud možno okamžitě.²³² Zároveň však bylo jejich záměrem rozložit finanční riziko, které by na sebe musel Millenium-film vzít, do co nejdelšího časového horizontu a kapitálově samotný spolek zatížit v co nejmenší míře. Jedním z navrhovaných kroků, který dílem navazoval na výše popsané praktiky konsorcií a balíčkově koncipované plánování projektů, byl příjem z kinařského sektoru formou vybíraných subskripcí, jimiž měli biografisté zaplatit dopředu dojednanou částku na konto budoucího uvedení ve svém kině. Hned na úvodní výborové schůzi Brož sebejistě deklaroval, že tímto způsobem by si spolek zajistil značný obnos.²³³ Dodal přitom, že téhož by se dalo dosáhnout přes Vladimíra Fleischmanna, předsedy biografického odboru ČOS, i u Svazu sokolských a jiných biografů.²³⁴ Domluva s Fleischmannem, jenž vedl poměrně silnou organizaci sdružující několik stovek sokolských kin, mohla příhodně doplnit příspěvky členské základny Ústředního svazu kinematografů v ČSR, v jehož čele stál sám Brož. Ačkoliv plánované jednání

²³² Oba mimo jiné ponoukali členy Millenium-filmu k co nejrychlejšímu určení směru vyvíjeného filmu a tlačili na jasný program a přesnou organizaci další činnosti. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně a Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

²³³ Odhadovaný příjem ze subskripcí se týkal obnosu v rozmezí 500–700 tisíc. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VIII. výborové schůze konané 19. listopadu 1928 v Lucerně.

²³⁴ Brožův názor založený na jeho dlouholetém působení ve filmovém odvětví tak potvrzoval podstatně starší Chaurovu poznámku k možné úloze sokolských biografů a vyvracel mínění i obavy tehdejšího Výboru pro oslavu milénia svatováclavského v Praze o nevhodném obohacování konkurence orelských kin. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis z I. výborové schůze konané 17. října 1927 v Salonku „Národní kavárny“ v Praze.

o subskripci potvrdil i Havel o týden později,²³⁵ k žádnému významnějšímu styku, natož konkrétnímu ujednání, v tomto ohledu přinejmenším do června 1928 nedošlo.²³⁶ Velmi pravděpodobně se tak ale nestalo ani v následujících měsících, protože Brož svůj návrh zopakoval téměř o rok později.²³⁷

Přestože jedním z možných důvodů mohla být určitá neochota či váhavost zbytku Millenium-filmu k financování tímto způsobem, vodítko pravděpodobnějšího vysvětlení nám nabízí Havlova poznámka k předplácení projekcí. Podnikatel charakterizoval majitele kin jako příliš opatrné a mínil, že zálohou by ze své kapsy přispěli, pokud vůbec, až po realizaci většiny scén z filmu.²³⁸ Spíš než o rezignaci na získání kinařů pro věc tak lze – ve světle Havlova výroku – vyvozovat, že šlo o praktické odložení tohoto úkolu na pozdější dobu. Vědomí, jak se chová tato část tuzemského filmového průmyslu, pak mohlo formovat chápání případného využití tohoto druhu ekonomického kapitálu jako relativně snadno dosažitelného způsobu dofinancování rozběhnuté výroby.

S hypotézou, že Havel uvažoval tímto směrem a plánoval peníze z biografů pokrýt náklady spíš až v závěrečných fázích natáčení, koresponduje skutečnost, že takový postup nebyl v domácím prostředí neobvyklým. Jak podotýká Večeřa, ve druhé polovině dvacátých let čeští výrobci pravidelněji uzavírali kontrakt s půjčovnami na exploataci filmů ještě před dokončením jejich výroby. Zálohy od distributorů poté používali na jejich dodělání.²³⁹ O tom, že se filmařská komunita uchýlovala k podobné praxi dlouhodoběji a brala ji jako poměrně standardní součást palety dostupných možností, jak realizaci snímků dotáhnout do konce, vypovídají i Kolárovy vzpomínky na období dvacátých let. Jeho svědectví – zmiňující konkrétně Havla – zpětně líčí,

²³⁵ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně.

²³⁶ Doposud neuskutečněný kontakt s kinařskou sférou zmínil Josef Sklenář v souvislostech diskuze o možném založení společnosti s ručením omezeným, která by převzala výrobu filmu a fungovala jako běžný komerční subjekt s očekávanou účastí 10–20 lidí. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny.

²³⁷ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny.

²³⁸ S Havlovým pohledem korespondovalo i pozdější vyjádření Miroslava Pecáka, tajemníka Lucerny a Zemského svazu kinematografů, o němž bude ještě řeč později. Podle Pecáka byla akce v Brožem předpokládaném rozsahu neproveditelná. Konstatoval, že by přesvědčování dalo hodně práce s problematickým výsledkem, protože biografisté stále přistupovali k českým filmům s opatrností. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VIII. výborové schůze konané 19. listopadu 1928 v Lucerně.

²³⁹ Srov. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 112–114.

kterak si filmaři domlouvali termín uvedení v premiérovém kině a dopředu inkasovali peníze „na pokladnu“.²⁴⁰

Jelikož depozitně dojednávaný zdroj příjmů, ať už pocházející od distributora či kinařů, fungoval ve filmové branži zjevně jako prověřený a filmovými profesionály akceptovaný způsob překlenovacího financování výroby, mohl představovat i pro Millenium-film záložní variantu operativního řešení pro případ akutního produkčního problému. Na rozdíl od individuálně sjednávaných záloh, k nimž se filmaři obvykle dostávali po vlastní ose, měla v případě *Svatého Václava* zvýšit efekt této akce shora řízená koordinace prostřednictvím silné svazové organizace s celorepublikovou působností.

V kontrastu náročného procesu žádání o vládní dotace či vyjednávání příspěvků od veřejných organizací a individuálních dárců navíc díky Brožově vlivu ve funkci předsedy Ústředního svazu kinematografů v ČSR nemuselo být uskutečnění tohoto plánu tak složité a/nebo zdlouhavé. Ředitel Lucerny ostatně už v době, kdy prosazoval variantu zahájení výroby s kapitálovou oporou subskripcí, deklaroval dát svoji pozici do služeb projektu a využít ji k rychlému zajištění záloh. Sebevědomě avizoval, že na jeho „dalekosáhlé doporučení“ ve svazu bude akce během týdne v chodu. Film nesoucí jméno sv. Václava měl v jeho očích navíc vyvolat ve veřejnosti ohromný zájem,²⁴¹ a podobnou reakci proto očekával i v kinařské obci. Na základě tohoto záznamu lze soudit, že svatováclavský film pokládal za mimořádně atraktivní produkt a v kombinaci se svým apelem příliš nepochyboval o zájmu provozovatelů kin za něj prakticky okamžitě vyplatit zálohu.

Vybírání záloh na budoucí distribuci a uvádění navíc poukazuje na obecnější postup filmařské branže při realizaci snímků. Napříč dvacátými lety lze v české kinematografii vysledovat běžně uplatňovanou a napříč (personálně i svou poetikou) rozpoznatelnými kolektivy sdílenou praxi v rozjždění kapitálově nezajištěných produkcí a výroby filmů na dluh. Jak již bylo řečeno, tento velmi nejistý model zřejmě nepředstavoval preferovanou variantu fungování profesního života, jelikož zvyšoval míru prekarizace filmařského prostředí a nestálosti osobních kariér. Nicméně v podfinancovaném a kapitálově nestabilním odvětví bylo riskantní rozhodnutí roztočit film bez odpovídajících prostředků jedním z nejslibnějších způsobů a nezřídka

²⁴⁰ KOLÁŘ, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 46.

²⁴¹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny a Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

nezbytnou podmínkou, jak své projekty vůbec zrealizovat, případně jak zahájením výroby zvýšit šance na dodatečnou investici.²⁴² Standardní provozní praktikou byl dočasný odklad platby u pražských ateliérů za jejich využití,²⁴³ nikterak výjimečným jevem nebylo ani zpětné vyplácení honorářů hercům a dalším tvůrčím pracovníkům.²⁴⁴ Jak ilustroval i výše zmíněný příklad Lamačova *Bílého ráje*, výchozí kapitál tak musel patrně pokrýt především náklady na nákup filmové suroviny a pořízení jiných nezbytných materiálních potřeb. Platby za služby a najatou pracovní sílu pak filmaři nejednou řešili až z tržeb v kinech.

Kromě toho, že takto vyvíjené a realizované projekty přispívaly k nevítané prekarizaci pracovních podmínek a každodenního profesního života filmařské komunity, byly mimořádně citlivé vůči jakýmkoliv problémům. Jinými slovy, tato praxe byla náchylná ke krachu zejména ve chvílích, kdy filmaře překvapily nečekané náklady nebo jiné typy výrobních potíží, s čímž ostatně koresponduje ne jeden nedokončený film. Zároveň tato součást místní produkční kultury vytvářela prostor pro nejružnější hochštaplery a podvodníky, jimž umožňovala lákat majetné osoby z mimofilmových kruhů na produkci „zaručených trháků“, jež se nikdy nedostaly na plátna kin.²⁴⁵ Přestože Smrž tento aspekt problematizuje a uvádí, že tituly vycházející z jádra filmařské komunity obecně dokázaly vrátit přemluveným financierům jejich vklady,²⁴⁶ přispíval k přetrvávajícímu obrazu filmového odvětví a nevalného pověsti jeho složek na veřejnosti,²⁴⁷ s níž se tuzemští filmaři vypořádávali ještě několik dekad.²⁴⁸ Dlouhodobá

²⁴² Každá událost spojená se začátkem natáčení se mohla stát vítanou záminkou, jak na sebe i film upozornit v tisku. Tento způsob oslovení potenciálních sponzorů později ironicky glosoval kupříkladu Smrž. Srov. SMRŽ, Karel. *Jak se kdysi dělal film*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947, s. 65–66.

²⁴³ VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 112–115; SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, s. 59.

²⁴⁴ KOLÁR, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 27 a 60–61.

²⁴⁵ Chápání termínu produkční kultury přejímám od současných produkčních studií, jejichž představitelem je především John T. Caldwell, a beru ji jako každodenní žitou zkušenost kreativního života členů filmařského světa, která zahrnuje škálu rozličných praktik, hierarchii profesních i neformálních vztahů, sdílené komunitní rituály nebo způsobů vypovídání o sobě samých. Srov. MAYER, Vicki, Miranda J. BANKS a John T. CALDWELL. Introduction: Production Studies: Roots and Routes. In: Tíž (eds.). *Production Studies: Culture Studies of Media Industries*. New York – London: Routledge, 2009, s. 1–11.

²⁴⁶ Smrž opírá svůj pohled o tvrzení, že se (bohužel blíže nejmenovaní) financieri i po prodělaných zkušenostech k investicím do filmu nezřídká vraceli. SMRŽ, Karel. *Jak se kdysi dělal film*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947, s. 99–100.

²⁴⁷ KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 1.

²⁴⁸ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016, s. 164–165.

S veřejným obrazem filmařské komunity jako džungle, k níž referuje Szczepanik, ostatně koresponduje Dagmar Mocnou zprostředkované dobové vyjádření Ignáta Herrmanna. Z korespondence určené Karlu Václavu Raisovi je

nespolehlivost vzorce komisní tvorby a s ní spojená nestabilita prostředí tomuto obrazu jistě nepřidávaly na atraktivnosti. Zároveň však nelze opominout, že rizikový a živelný přístup k finančnímu plánování v kombinaci s nadšením domácích tvůrčích pracovníků vytvořily svého druhu udržitelný model tvorby, přispěly k rozvíjení kontinuální hrané produkce a pomohly vybudovat domácí filmový průmysl.

V souvislostech příprav *Svatého Václava* je pak zásadní, že Havel měl dobrý vhled do fungování české filmové branže a principů její produkční kultury, spočívajících do značné míry v tvůrčí činnosti a obchodním provozu na dluh. Jako zkušený podnikatel tudíž věděl, že filmaři jsou ve svém každodenním životě – navzdory všem potížím – zvyklí fungovat v nastaveném systému a zbývající složky průmyslu na tuto hru s kapitálem přistupují, případně ji alespoň tolerují. Na rozdíl od funkcionářské části Millenium-filmu, která spatřovala prioritu v zajištění celého rozpočtu ještě před začátkem natáčení, proto neviděl problém v zahájení realizace bez shromáždění veškerých finančních prostředků. Naopak byl ze své pozice dostatečně obeznámen s osvědčenými postupy, jak se vypořádat se situací, kdy je produkce bez dostatečného kapitálu uvedena do chodu, a pomocí jakých taktik lze dílčí problémy za daných podmínek řešit.

4.3.4. Predikát kulturně-výchovného filmu a snižování daňové zátěže

Souběžně s podnětem na domluvu záloh se zástupci biografů se Havlův pobočník Brož snažil přimět výborové osazenstvo k práci na dalším kroku, jenž vycházel rovněž z rejstříku možností, který filmaři sdíleli. Od úvodní schůze totiž navrhoval, aby se spolkoví činovníci pokusili vyjednat se státním aparátem osvobození od placení ze zábav.²⁴⁹ Podobně jako subskripce od kinaře, byť jiným způsobem, bylo účelem tohoto kroku snížení tlaku na přímou finanční účast Millenium-filmu a okamžité zajištění značných prostředků na výrobu. Privilegia osvobození od dávky mohl film docílit, když jej Cenzurní sbor kinematografický při Ministerstvu vnitra prohlásí za kulturně-výchovný.²⁵⁰ Záměrem tedy bylo se pokusit předjednat tuto distribuční

patrné, že měl spisovatel potíže se ze své pozice orientovat ve změní nejrůznějších postav, které se s ním snažily jednat, jejich vzájemných vztazích a organizačně-smluvních mechanismech filmové obce. Srov. MOCNÁ, Dagmar. Kondelík a „kondelíkovština“. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 4, s. 48–50.

²⁴⁹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis 1. výborové schůze konané 17. října 1927 v Salonku „Národní kavárny“ v Praze.

²⁵⁰ LACHMAN, Tomáš. Filmová cenzura v ČSR 1919–1939. *Illuminace*. 2006, roč. 19, č. 3, s. 196. O způsobech možného působení na Cenzurní sbor kinematografický prostřednictvím politických činitelů nás přitom zpravuje dobová zpráva o případu filmu *Slavia L-Brox* produkovaného MNO, který měla podle článku v časopise *Film* měla cenzura zakázat předvádění filmu pro mládež. Na popud MNO a Masarykovy letecké ligy byl však posléze připuštěn a bez jakýchkoliv změn dokonce zařazen mezi školní filmová představení, což společně s výčtem dalších podivuhodných zákazů vedlo (nepodepsaného) autora textu k ironicky laděnému komentáři o byrokratických praktikách cenzurního orgánu a způsobilosti jeho členů. Anon. Cenzura. *Film*. 1. prosince 1927, roč. 7, č. 12, s. 1.

výhodu ještě před dokončením filmu, a tak usnadnit zpětné vyplácení případných závazků. V českém prostředí však úředníci během dvacátých let udělovali tento predikát výhradně non-fikčním titulům.²⁵¹ Ačkoliv pravděpodobně způsobila, že Havel vyjadřoval otevřené pochybnosti o možnostech úspěchu apelů na úředníky,²⁵² pro jeho pravou ruku Brože představovala v květnu 1928 intervence na ministerstvech vnitra i školství a národní osvěty nejdůležitější krok, jenž bylo třeba učinit.²⁵³ Navíc se v tomto ohledu jednoznačně prolnuly priority podnikatelského přístupu k projektu se solitérskou iniciativou, která přikládala účasti a záštitě státního aparátu velký význam a na jehož zapojení, jak si později ukážeme detailně, významně spoléhala.

Nastíněný úkol se mohl na základě dosavadních zkušeností v této fázi jevit pro hraný film beznadějně. Nicméně Brožův návrh představoval – při vědomí tehdejší výrobní praxe a výše rozpočtu násobně přesahujícího normy českého filmového průmyslu – jeden z možných a Hronkovým křídlem bez výhrad přijímaných způsobů, jak rozložit finanční zátěž projektu do delšího časového horizontu. Přestože dopady zdárně provedeného nápadu by sice nepřinášela přímý kapitálový benefit v podobě konkrétního snížení výrobních nákladů, daňová úleva plynoucí z predikátu kulturně-výchovného filmu by zvýšila následný profit z distribuce. V kombinaci s všeobecně akceptovaným odkládáním plateb za služby tak mohl tento postup rozšiřovat prostor, v jehož rámci mohl provádět dočasné finanční operace například formou půjčky, jejíž splácení z pozdějších tržeb by díky odpuštěné dávce bylo snazší. Zároveň mohl kromě ekonomického kapitálu napomoci dosáhnout i určité dávky kapitálu symbolického, jelikož by výjimečně přiřknutý status kulturně-výchovného filmu signalizoval hodnotu díla a zdůrazňoval jeho státně-reprezentativní funkci.²⁵⁴

²⁵¹ Klimeš v této souvislosti zmiňuje, že z hrané produkce získaly až do roku 1931 označení kulturně-výchovného filmu pouze dva Innemannovy tituly: *Plukovník Švec* a *Fidlovačka*. Jak však dokládají cenzurní spisy *Svatého Václava* a *Za československý stát*, i jím cenzurní orgán tento zvláštní status po vystřížení některých záběrů přiřkl. Srov. KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 165; NA, f. Cenzurní sbor kinematografický při Ministerstvu vnitra, k. 37, Cenzurní složka filmu *Svatý Václav*; NA, f. Cenzurní sbor kinematografický při Ministerstvu vnitra, k. 239, Cenzurní povolení filmu *Za československý stát*.

²⁵² ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně.

²⁵³ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny.

²⁵⁴ I v tomto ohledu se však mimoděk projevovala podnikatelská inklinace Havla s Brožem, jelikož ředitel Lucerny formuloval při diskuzi o slevě dávky ze zábav slabinu, kterou z jeho perspektivy celá věc měla. Upozornil totiž, že ministerstvo může žádat o záruku, že film bude skutečně kulturní. Zatímco tato podmínka pro Hronka a spol. mohla působit přirozeně, pro jejich oponenty mohla fungovat jako omezení při snaze posunout celý projekt blíž jejich představě obchodně zaměřeného vnitrozemského velkofilmu, jehož funkcí bude primárně zisk z domácí

4.3.5. Dohazovači a skládání produkce

Vedle úvah o subskripcích od kinařů a možném snížení daňové zátěže prostřednictvím statusu kulturně-výchovného snímku přispěl Havel do společných diskuzí ještě jedním tipem, jak opatřit (alespoň počáteční) kapitál, který byl ověřenou taktikou vnitrozemského podnikatelského přístupu. V červnu Havel na jedné straně konstatoval, že pro úspěch filmů je nezbytné získat ze zahraničí, zejména z Německa a Rakouska, kam se nejpozději od konce dvacátých let sám orientoval.²⁵⁵ Vzápětí přidal vlastní přesvědčení, že i v domácím prostředí se vyskytují lidé ochotní do filmu investovat, jen je potřeba je nalézt. S tímto úkolem pak mohl dle jeho slov dopomoci některý z řady tzv. dohazovačů působících v Praze a v jeho očích schopných sehnat zájemce z kapitalistických kruhů.²⁵⁶

Zápisy z výborových schůzí pak dokládají konkrétní postup dohazovačské aktivity, která v lecčems navazovala na logiku balíčkového skládání projektů ve formě konsorcií, s nimiž měla Havlova AB čtené zkušenosti. Tři měsíce po Havlově zmínce přišel Brož s doporučením, aby Millenium-film svěřil finanční agendu Miroslavu Pecákovi, tajemníkovi Lucerny a Zemského svazu kinematografů v Čechách. Brož představoval Pecáka jako zapracovaného pracovníka, který je schopen do měsíce opatřit obnos kolem 700 tisíc korun, přičemž za svou zprostředkovatelskou službu měl následně vyinkasovat provizi ve výši 1 % z celkově smluvené částky.²⁵⁷ Pecák už o další dva měsíce, tj. ke konci roku 1928, předložil spolku konkrétní nabídku brněnského Lloyd filmu. Na jejím základě měla „solidní a zavedená“ půjčovna a výrobní s kapitálem Moravské banky investovat půl milionu korun s podmínkou, aby se Millenium-film zavázal k zajištění trojnásobku této částky. Ve prospěch předložené nabídky hrál podle Pecáka fakt, že její přijetí mělo usnadnit následná jednání s dalšími finančními kruhy,²⁵⁸ a ve výsledku tak poskládat dílčí aktiva do jednoho balíku připraveného k realizaci. Brož podotknul, že na výrobu by dle jeho mínění postačovalo dohromady 1,5 milionu, což by vyžadovalo pouze milionovou účast. S jeho názorem pak korespondoval i vypracovaný

distribuce. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

²⁵⁵ HORNÍČEK, Jiří. *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha, 2000. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Ivan Klimeš, s. 50.

²⁵⁶ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny.

²⁵⁷ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

²⁵⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VIII. výborové schůze konané 19. listopadu 1928 v Lucerně.

protinávrh Millenium-filmu s vlastní sníženou spoluúčastí a dalšími podmínkami,²⁵⁹ na něž však Lloyd film odmítl přistoupit.²⁶⁰

Ačkoliv jednání s brněnskou firmou nedospěla ke zdárnému konci, názorně demonstrují existující příležitosti a dostupné možnosti v procesu příprav a finančního plánování budoucích produkcí, z nichž čerpala podnikatelská linie domácího průmyslu. V případě konkrétní situace utvořené kolem svatováclavské audiovizuální představy vidíme kombinaci systému provizních zprostředkovatelství se zálohově nastaveným prodejem distribučního monopolu (na nějž poukazují spolkové návrhy na úpravy smlouvy)²⁶¹ půjčovně, která si na jeho odkup navíc plánovala vzít bankovní úvěr. I přes výjimečnou povahu *Svatého Václava* a jeho abnormálně vysoký rozpočet se tudíž dá vyvozovat, že Havlovo uvažování směrem k projektu následovalo východiska obvyklého fungování domácího filmového průmyslu, stejně jako chování jeho dílčích složek i individuálních aktérů. Předkládané podnikatelské náměty, byť vztahované k řádově nákladnějšímu projektu, nám tak přibližují konkrétní sadu postupů vyvěrající z praxe filmařské komunity v souvislostech obecně pocítovaného problému. Jinak řečeno, Havel nabízel řešení uplatňovaná napříč společnostmi i neformálními kolektivy ve formě postupného skládání produkce v prostředí potýkajícím se kontinuálně s nedostatečným objemem kapitálu a křehkou průmyslově-institucionální povahou.

4.3.6. Velikost rozpočtu

Všechny tři dílčí náměty, s nimiž dvojice z Lucerny během úvodních měsíců oficiálního fungování Millenium-filmu přicházela na jeho výborové schůze, následovaly společný záměr: dosáhnout účelně ekonomických podmínek, za nichž bylo možné dostat svatováclavský film co nejdřív do výroby. Jejich produkční pragmatismus upřednostňoval ve vztahu k financování poměrně rychlá, nekomplikovaná, a hlavně empiricky osvědčená řešení zaměřená na výsledek.

²⁵⁹ Tamtéž.

²⁶⁰ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis IX. výborové schůze konané 17. prosince 1928 v Lucerně.

²⁶¹ Na návrh Gustava A. Svojsíka navrhoval Millenium-film následující úpravy či doplňky smlouvy: 1) Snížení investice spolku z 1,5 milionu na min. 1 milion korun; 2) Závazek exploatace obvyklé u superfilmu, *Svatý Václav* bude podle přípisu magistrátu hl. m. Prahy osvobozen od dávky ze zábav jakožto film kulturně-výchovný a vzhledem k vysokým nákladům se bude půjčovat pouze výhradně na procenta a sice na 50 % z hrubého příjmu po odpočítání 2% daně z obrátu. Lloyd film podle vlastního uvážení a po schválení spolkem stanoví každému kinu příslušnou garanci a u premiérových kin v Praze i mimo ni stanoví minimální hrací dobu; 3) K bodu inkasu se doplňuje formulace: „veškeré platy půjčovného v ČSR“; 4) Ohledně úmoru a podílu na zisku bude amortizační procento úměrné veškerému investovanému kapitálu, po zaplacení tohoto kapitálu bude Lloyd film inkasovat 30 % ze zisku až do úplného distribučního využití filmu; 5) U rozdělení zisku se doplňuje dodatek o kontrole; 6) Doplňuje kontrolu uzávěrek; 7) Prodej provozovacího práva do zahraničí bude z ujednání vyňat a stane se předmětem zvláštního vyjednávání. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VIII. výborové schůze konané 19. listopadu 1928 v Lucerně.

Díky tomu umožňoval rozhodovat o dalším postupu operativně až v průběhu samotného natáčení. Nastavená rovina přemýšlení o projektu se pak promítala i do silně provázané záležitosti velikosti rozpočtu. Oproti Hronkem předpokládaným nákladům ve výši kolem čtyř milionů korun rozvíjel Havel v duchu svého podnikatelského smýšlení strategickou koncepci podstatně skromnější produkce. O tom, že Havel nepodřizoval řešení této otázky doposud upřednostňovaným státně-reprezentativním funkcím, nýbrž obchodnímu hledisku, svědčí sumy, které v kontrastu k Hronkovi interně nadhodil. Jím uvedené částky totiž zřetelně redukovaly měřítko projektu, posouvaly jej mnohem blíže k vnitrozemské podnikatelské linii tuzemské tvorby a implicitně zahrnovaly transformaci vyvíjené audiovizuální představy. Podle Havla stačilo na výrobu jednoduchého filmu 10 tisíc dolarů, což odpovídalo částce zhruba 330 tisíc korun,²⁶² a za dvojnásobek už se dal vyrobit dobrý film.²⁶³ Zároveň otevřeně rozlišoval mezi produkcí určenou pouze pro domácí trh, pro nějž neměla výroba přesáhnout hranici 500 tisíc, a filmem usilujícím o mezinárodní distribuci, jehož zběžný odhad počítal s provedením za zhruba dva miliony. Za dodržení těchto cifer považoval investici do svatováclavského filmu za velmi výhodnou.²⁶⁴ Jeho podřízený Brož nejprve zastával názor na vytvoření dobrého a rentabilního filmu za cenu jednoho milionu,²⁶⁵ jenž posléze v souvislostech nabídky Lloyd filmu upravil a argumentoval již zmíněnou částkou 1,5 milionu jako postačující pro výrobu.²⁶⁶

Přestože se konkrétně představené částky mírně rozcházely, zaznamenaná prohlášení názorně ilustrují významný kontrast vůči výchozí funkcionářské představě, která dvojnásobně převyšovala i tu podnikatelsky připouštěnou nejnákladnější variantu. Zároveň nám sumy společně s jejich dalšími poskytnutými důležitá vodítka pro rekonstrukci toho, co si obchodnická větev Millenium-filmu představovala pod dobrým svatováclavským filmem, kolik v jejich očích měl stát a co bylo mělo být jeho úlohou na trhu. Kromě zjištění, že podle Havlova mínění

²⁶² Mezi lety 1923–1929 se kurz měn prakticky neměnil a Národní banka Československá udržovala jeden dolar v průměrné hladině 33,75 korun. Srov. PRŮCHA, Václav a kol. *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. I. díl: Období 1918–1945*. Brno: Dodatek, 2004, s. 192.

²⁶³ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny.

²⁶⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně.

Později však připustil možnost navýšit rozpočet vnitrozemsky laděného projektu až do výše jednoho milionu. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny.

²⁶⁵ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny.

²⁶⁶ Brož ještě následně doplnil, ať spolek nejdříve uvažuje o menší částce. K rozšíření produkce bylo dle jeho slov možné přistoupit vždy. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VIII. výborové schůze konané 19. listopadu 1928 v Lucerně.

chybělo průměrnému rozpočtu českých filmů zhruba 100 tisíc korun, aby dosáhly minimálně uspokojivých výrobních podmínek a mohly být klasifikovány alespoň jako „jednoduché“,²⁶⁷ zápisy ze schůzí zřetelně poodkrývají výrazný posun v chápání dobrého filmu ve vztahu ke svatováclavské audiovizuální představě. Havlova do PSAP vnesl definici, která už zdaleka nespočívala ve velkoryse pojatém státně-reprezentativním díle následujícím funkce miléniových oslav. Prioritou se naopak stal co nejvyšší potenciál finanční návratnosti, který poměrně logicky navazoval na nastíněné strategické uvažování k možnostem výrobní realizovatelnosti.

Přestože Havel s Brožem zjevně uznávali, že pro svatováclavský projekt je potřeba při koncipování rozpočtu překročit lokální standardy a vynaložit na výrobu výraznější objem peněz, soustavně usilovali o co největší efektivnost kalkulovaných nákladů. Jinými slovy, na jedné straně bylo jejich záměrem vytvořit film, který by i díky využitým prostředkům nabyl hlavně řemeslné konkurenceschopnosti. Na straně druhé však měl stále dávat smysl i ekonomicky, a výroba tudíž neměla přesahovat částku nezbytně nutnou k dosažení této úrovně, měl-li být schopen se vyplatit i čistě v podmínkách domácího trhu. Požadavek na vyhovující řemeslnou kvalitu za dodržení rozpočtově odpovědnějšího postupu práce předesílala Havlova formulace k nutnosti dobrého scénáře, jenž podnikatel považoval za klíč peněžitě podpory. Ve svém vyjádření přitom volal po zapojení filmových odborníků z řad umělců i techniků do tvůrčího procesu a upozorňoval, že při exportních snahách se musí spolek – vedle pokrytí vyšších nákladů – vyvarovat specificky nacionálního charakteru filmu.²⁶⁸ Vstupoval tak do ostrého kontrastu s Hronkovou skupinou, která chápala kvalitu scénáře především ve vztahu k jeho schopnosti naplňovat funkce sdílené státně-reprezentativní audiovizuální představy a která při formování jeho podoby vnímala především názory a připomínky historiků.

Havel zřetelně akcentoval jiné atributy audiovizuální představy, které byly v opozici státně-reprezentativního pojetí, a vyzýval – i na základní odlišných profesních vazeb a kontaktů – k zahrnutí jiného typu poradních hlasů do jednání PSAP, než do té doby (i později) činili v souladu se svými záměry funkcionářští solitéři. Havel tak do diskuzí o scénáři výrazně

²⁶⁷ Jak již bylo řečeno, průměrné náklady na výrobu vystoupaly od poloviny dvacátých let do nástupu zvuku z rozpětí 120–140 tisíc na částku 225 900,- korun. Srov. SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, s. 34; VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 113.

²⁶⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně.

promítal podnikatelský typ myšlení, upřednostňující namísto společenských významů důležitost filmových principů a konvencí. Zásadní roli pro něj tudíž hrálo, aby scénář fungoval z vypravěčského hlediska, anticipoval stylistickou jakost a zprostředkovával univerzálnější a divákům možná i srozumitelněji či (pro filmové médium) konvenčněji pojatý příběh, který by – pravděpodobně i na úkor historické věrnosti – zvyšoval šanci na oslovení mezinárodního publika.²⁶⁹ Předpokládal tudíž nezanedbatelné přizpůsobení dosavadní narativní výstavby příběhu života a smrti knížete Václava funkčním vzorcům a modelům filmového vyprávění založených na průmyslově podmíněných šablonách nebo žánrových schématech.

Některá Brožova stanoviska ilustrují rovněž jeho a Havlův důraz na řemeslně konkurenceschopnou filmařinu, která spojuje využití rozumně nastavených výdajů s kapitalistickým pragmatismem v souvislostech podnikatelsky navrhované audiovizuální představy vnitrozemského velkofilmu. Patrně nejprozaičtějším dokladem postoje, k němuž ve vztahu ke svatováclavské látce s Havlem uvnitř PSAP inklinovali, je záznam Brožova výroku ze září 1928: „Velmi důležité je, aby film byl dobrý. Nemusíme chtít zázrak, ale důležité je, aby premiéra [sic] dopadla dobře. Ještě se jedná o to, zda bude film dělat autor [Kolár] nebo Lamač. Lamač by dovedl vytvořit prvotřídní film.“²⁷⁰ Výpověď odhaluje, že důstojná reprezentace knížete Václava, začlenění do svatováclavských oslav a případná propagační funkce díla doma i za hranicemi sehrávala v obchodně-kreativním hledisku spíše podružnou roli. Mnohem výrazněji než účast v celostátních slavnostech, rezonovala u tandemu z Lucerny premiéra filmu a vliv, jaký může tato událost mít na komerční potenciál vyvíjeného projektu. Premiérové uvedení na trh, které by patrně se svým šéfem směřoval do jimi provozovaného kina, se totiž podle Brože mělo nemalou měrou podílet na úspěšnosti celého podniku a jeho ekonomickém výsledku, a proto mu přikládal velký význam.

Především nám ale stanovisko ke dvojici Kolár a Lamač poskytuje důležitá vodítka k porozumění preferencí u personálních otázek a představ významných aktérů domácího

²⁶⁹ Tento přístup je zřetelný v konkurenčním „truclibretu“, které později na Havlův popud připravil Arnošt Dvořák a s nímž se blíže seznámíme v následující kapitole. Dvořákův text nakládá s otázkou historické přesnosti podstatně volněji než práce Kolára s Munclingerem, zato však jeho audiovizuální představa zahrnovala mnohem dynamičtější narativ a předpokládala nejednu vizuální atrakci. Dvořákovu ahistorické pojetí příběhu národního patrona se pak posléze stalo hlavním argumentem, proč Pekař – dlouhodobě napojený na Hronkovu iniciativu – ve svém posudku Dvořákův scénář odmítl. NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 9, sign. V. c) Referáty a recenze o pracích původce fondu, inv. č. 337, Připomínky J. Pekaře k libretu A. Dvořáka na film Svatý Václav, 1 s. – stroj. opis (poškozený); Tamtéž, inv. č. 338, Odmítnutí libreta A. Dvořáka a doporučení libreta Kolára a Munclingera komisi svatováclavského výboru, 1 s. – stroj. opis protokolu (poškozený).

²⁷⁰ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

filmového průmyslu o profilu režiséra schopného zručně natočit rentabilní produkt s vysokou mírou efektivit za daných produkčních podmínek. Jinými slovy, definovali typ tvůrce, který uměl zrealizovat vnitrozemský podnikatelský titul, přičemž konkrétně nastínili, kdo si takovou reputaci v tuzemském prostředí vydobyl. V letech 1927–1928 již ostříleného Lamače doprovázela pověst obratného a technicky zdatného tvůrce, jehož filmy pravidelně zaznamenávají divácký úspěch. Navíc jeho pečlivá tvůrčí příprava na natáčení a svědomité plánování natáčecích dní mu obvykle umožňovaly zkracovat tvůrčí proces, a v důsledku tak přinejmenším neprodrazovat výrobu.²⁷¹ Díky své řemeslné důmyslnosti, kreativní produktivitě a mimořádně vysokému pracovnímu tempu se s nadsázkou stal synonymem ideálního režiséra pro podnikatelský proud domácího filmového průmyslu. Podobně jako Svatopluk Innemann, o němž Havel uvažoval zkraje příprav coby filmovém odborníkovi do poroty scénaristické soutěže a jehož posléze Millenium-film plánoval oslovit i s nabídkou režie,²⁷² tudíž pro Havla představoval vhodný typ spolehlivého a trhem prověřeného filmaře. Navíc měl Havel s jeho tvůrčí činností i osobní – a podle všeho dobrou – zkušenost.

V souladu s Havlovým pragmatickým chápáním povahy svatováclavského filmu jako podnikatelského projektu a vnitrozemského velkofilmu se odlišoval i přístup, s nímž do PSAP přicházel s ohledem na představy o fungování rozhodovacího procesu, plánování práce a systému řízení kolektivu i jeho agendy. Jinými slovy na sebe do značné míry přebíral producentskou pozici v Millenium-filmu, přisvojoval si její kompetence a usiloval o koncentraci manažerských pravomocí. V rámci své činnosti směřující k přípravě projektu do takové podoby, aby mohl jít v co nejkratším čase do (i s rizikem dočasně kapitálově nezajištěné) výroby a posléze do kin, opakovaně volal po rychlém určení směru, vytyčení přesného programu a správné organizaci.²⁷³ Zatímco Hronek se svými kolegy upřednostňovali kolektivní

²⁷¹ Podle vzpomínek Václava Wassermana se Lamač vždy připravoval na natáčení scén naplánovaných pro další den a měl dopředu ujasněnou představu o postavení kamery na place a každý film „měl v duchu sestříhán“. Proto jeho filmy byly po natáčení dle Wassermanova mínění už prakticky hotové a mohl je sestříhat téměř kdokoli i bez znalosti filmu. Wasserman však dodává, že i kvůli této promyšlené praxi se jejich filmům dostávalo pejorativního označení „konfekční“. Racionální rozměr Lamačovy tvorby potvrzuje i Kolárova výpověď. Ten přiřadil Lamače společně s Innemannem, Rovenským, Slavínským i samotným Wassermanem do skupiny tvůrců, kteří dle jeho mínění nejenom věděli, jak se má co dělat u filmu, ale zároveň věděli, jak to v uspokojivé kvalitě provést poměrně levně. WASSERMAN, Václav. Karel Lamač, režisér. In: Týž (ed.). *Karel Lamač: filmový režisér, herec a technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 13–14; KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frida, Zdeněk Štábala a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 58.

²⁷² ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o III. výborové schůzi konané 13. prosince 1927 v Lucerně.

²⁷³ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně.

rozhodování a skládání poradních komisí pro řešení důležitých otázek, Havel během svého působení aktivně řídil porady a rozděloval úkoly pro další činnost. Dochované archiválie nám napovídají, že se svou pravou rukou preferoval centralizaci moci, která by umožnila na strategické úrovni promptně udat jasný kurz projektu, vytvořit přesnou kalkulaci rozpočtu a zajisti pevnou operační bázi, o níž by se opíral další program spolku.²⁷⁴ Vzhledem k charakteru jimi předkládaných námětů pak lze usuzovat, že bylo jeho ambicí převzít značnou míru zodpovědnosti a vlivu do vlastních rukou, vykonávat producentskou roli podle osvědčených modelů tuzemského filmového průmyslu. Alternativním způsobem práce tak nahrazoval solitérsky vedené uvažování Hronka, jenž funkci doposud suploval a tlačil audiovizuální představu do státně-reprezentativního rámce.

4.3.7. Průběh vyjednávání mezi přístupy

Nastínili jsme si, jak výrazně Havel korigoval Hronkovu výchozí audiovizuální představu prostřednictvím svých připomínek, které zohledňovaly hlavně obchodní hledisko vývoje projektu. Zápisy ze schůzí nicméně dokládají přinejmenším počáteční oboustrannou snahu o dosažení produktivní spolupráce a potenciální synergie vyvěrající ze skloubení dvou odlišně zaměřených přístupů a spojení předností obou hlavních figur PSAP. Nejvýrazněji se oba aktéři přibližovali v otázce politické podpory projektu. Bylo již řečeno, že Hronkova dlouhodobá iniciativa se kromě styků s organizátory svatováclavských slavností soustředila na působení v ministerských kruzích. Jeho úsilí v politické sféře mělo napomoci jak k vyčlenění přímé kapitálové pomoci ze státního rozpočtu na přípravu i výrobu filmu, tak nepřímou ke kladnému působení na rozhodování dalších institucí, veřejných organizací a významných jedinců ohledně případných finančních příspěvků.

Zatímco k první variantě choval Havel spíše skeptický postoj, záštitám ze strany vlády a NŘČ přikládal velkou důležitost a jejich získání chápal jako takřka nezbytnou podmínku pro eventuální jednání s finančníky.²⁷⁵ Zároveň se intervence v politickém prostředí staly klíčem

²⁷⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny. K filmařsky manažerskému model řízení a organizaci práce inklinoval v rámci PSAP i Jindřich Brichta, který při úvahách o podmínkách chystané scénaristické soutěže odmítal Munclingerův návrh na svolání schůze historiků a výtvarníků, která měla prodiskutovat historické korekce jeho příběhové skici. Brichta při této příležitosti konstatoval, že „ze schůze nikdy nevychází konkrétní resumé.“ Přestože u projektu zůstal i po Havlově odchodu z Millenium-filmu, zápisy ze schůzí potvrzují, že do spolkového vyjednávání prakticky nezasahoval. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o III. Výborové schůzi konané 13. prosince 1927 v Lucerně.

²⁷⁵ Na první schůzi, jíž se Havel osobně účastnil, upozorňoval ostatní členy Millenium-filmu, aby si o ministerských subvencích nedělali velké iluze. Jako reálnou pokládal dotaci od MŠANO ve výši 25 tisíc korun na přípravu scénáře a obdobné částky ještě z ministerstev zahraničních věcí a průmyslu, obchodu a živností, větší

k dosažení zmíněného predikátu kulturně-výchovného snímku, přičemž posvěcení formou veřejně komunikovaného patronátu mohlo významně napomoci i budoucí propagaci filmu, a proto na nich Havel osobně participoval.²⁷⁶ Zákulisní politická vyjednávání tak představovala sdílený proces, v jehož rámci se předseda i jednatel Millenium-film nyní snažili společně koordinovat své kroky a paralelně oslovovat rozdílné zástupce politického světa. Jak ukáže další kapitola, tato rovina se však později posunula do otevřeného soupeření mezi dvěma přístupy o politickou přízeň, v němž se obě strany snažily využít svých osobních kontaktů a paralelně rozvíjených styků.

Kromě společně plánovaného postupu práce při jednání s politiky a důležitými úředníky státního aparátu naznačuje zájem o nalezení cesty ke spolupráci skutečnost, že Havel s Hronkem usilovali dosáhnout kompromisu navzdory rozporům v chápání a rozvržení projektu i ve způsobu realizace filmu. Nejviditelnějším krokem byla v tomto ohledu seriózní úvaha o založení obchodní společnosti, která si měla vzít na starost problematiku financování filmu a koncipovat výrobu podle standardních produkčních mechanismů za jasně vymezených podmínek a práv solitérské části Millenium-film i nově zřízeného podnikatelského subjektu.²⁷⁷ Hronek přitom deklaroval, že by se do jejího čela měla postavit „silná individualita zaručující záruky morální i finanční,“ a vzápětí oslovil Brože, aby se obrátil na Havla s žádostí o zaplacení honorářů za soutěžní scénáře a o další vklad pro navazující výdaje na konto jeho budoucího podílu ve společnosti.²⁷⁸ Dá se tedy předpokládat, že Hronek viděl ve vedení budoucího podniku právě Havla, který tuto variantu pravděpodobně zvažoval. Během jednání totiž dokonce načrtával různé alternativy, za nichž by se dal plán provést.²⁷⁹ Přestože Havel prostředky na honoráře pro scenáristy i vyřizování další agendy uvolnil, záměr založení obchodní společnosti zůstal nenaplněn.

očekávání v tomto ohledu však neměl. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně.

²⁷⁶ V počátečním stadiu oficiálního fungování Millenium-filmu například prokazatelně vyjednával s agrárníckou stranou, jejichž požadavek na začlenění myšlenky agrarismu do svatováclavského filmu spolku přednesl ke konci roku 1927. Havlově napojení na agrárníckou stranu se budeme věnovat blíže v souvislostech soupeření o finanční podporu ze státního rozpočtu. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o III. výborové schůzi konané 13. prosince 1927 v Lucerně.

²⁷⁷ Havel například zmiňoval, že by Millenium-film dal k dispozici vypracovaný scénář a posléze si se společností vyjednal míru dalšího vlivu, právo veta v důležitých otázkách a výši podílu na zisku. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny.

²⁷⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny.

²⁷⁹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny.

A to navzdory možnosti využít zájem o spolupráci ze strany bankovního závodu Moravec, jenž měl vnést poměrně značný kapitál do subjektu se zamýšleným názvem Monumental-film.²⁸⁰ Jeho návrh, který byl na stole mezi červnem a zářím 1928, spočíval v obstarání financí na výrobu výměnu za 3% provizi z celkově zajištěného balíku peněz. Moravec podle záznamů předestřel v červnu rozsáhlou akci v obcích podpořenou účastí několika kapitalistů, mezi nimiž měl figurovat i člen rodiny Bartoňů-Dobenínů a avizoval opatření obnosu 750 tisíc korun v horizontu jednoho měsíce.²⁸¹ Jelikož Moravec počítal s celkovou částkou kolem tří milionů,²⁸² mělo být jednání podle Havla poměrně snadné kvůli značně nižším finančním představám spolku.²⁸³ Výsledkem kooperace, jejíž povaha připomíná v hrubých obrysech balíčkově postavená konsorcia s účastníky přinášejícími do projektu různá aktiva, pak měla být forma společnosti s ručením omezeným působící pod patronací NŘČ.²⁸⁴ Přestože by případné partnerství s Moravcem umožnilo Millenium-filmu se zbavit problému, s nímž se bez většího úspěchu vypořádával po vlastní ose už přes rok, a přenechat starosti spojené s nezbytnými pracovními úkony jinému subjektu, k dohodě nakonec nedošlo.²⁸⁵

Jelikož přesné důvody nezdaru zatím neznáme, jediným dostupným vodítkem budiž Hronkovo konstatování z konce roku 1928, podle nějž v této době již na vytvoření obchodní společnosti nebyla vhodná doba.²⁸⁶ Navzdory aktivní snaze o nalezení cesty týmového fungování se tedy

²⁸⁰ ANM, f. Výbor pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava [nezpracováno], [Neznámé číslo kartonu], Návrh ujednání mezi Millenium-filmem a Bankovním závodem Moravec.

Dokument uložený v AKPR pak datuje ustavení „Společnosti pro výrobu čsl. historického filmu s r. o. v Praze“ k 15. červnu 1928. AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6287/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Výzva k účasti ve „Společnosti pro výrobu čsl. historického filmu s r. o. v Praze“.

²⁸¹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny.

V dopise směřovaném kancléři Šámalovi dokonce Eduard Moravec informoval o zajištění kapitálu až do výše dvou milionů od blíže nespecifikovaných Čechoameričanů prostřednictvím jejich právního zástupce Victora Huga Durase z Paříže. Další interní materiály však tuto informaci nepotvrzují, tudíž nelze věrohodně prokázat, nakolik šlo o věrohodné tvrzení. AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6287/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Eduarda Moravce kancléři Přemyslu Šámalovi, Praha, 12. 7. 1928.

²⁸² AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6287/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Cirkulář k přípravě svatováclavského filmu za účasti Bankovního závodu Moravec.

²⁸³ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis VI. výborové schůze konané 15. června 1928 v ředitelství Lucerny.

²⁸⁴ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6287/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Cirkulář k přípravě svatováclavského filmu za účasti Bankovního závodu Moravec a Výzva k účasti ve „Společnosti pro výrobu čsl. historického filmu s r. o. v Praze“.

²⁸⁵ Přesné důvody, proč Millenium-film s Moravcem nenavázal spolupráci, zápisy nezmiňují. Podle zaznamenané Hronkovy výpovědi ze září 1928 jednání uvázlo, nicméně Moravec měl podat dodatečný návrh na zřízení loterie, s jejíž organizací měl jeho závod zkušenosti. Patrně i v důsledku vysloveného skeptického postoje k přínosu loterijní činnosti však spolek ani tento nápad nevyslyšel. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

²⁸⁶ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis IX. výborové schůze konané 17. prosince 1928 v Lucerně.

solitérské iniciativě nepodařilo příhodně skloubit rozdílné zájmy a preference o směřování celého podniku s podnikatelským přístupem k vývoji a realizaci, což vyústilo na přelomu let 1928–1929 v Havlův odchod z Millenium-filmu. Příčiny vedoucí filmového obchodníka, vyjadřujícího do podzimu 1928 zápal a nadšení pro projekt, ke skrytému vystoupení z PSAP a podnícení vzniku paralelní svatováclavské audiovizuální představy zůstávají nevyjasněné.²⁸⁷ Důležitou roli ale patrně sehrávala kontinuální zdráhavost Hronkovy skupiny přistoupit během Havlova ročního působení na kteroukoliv z nabízejících se možností umožňujících zahájení výroby filmu ve skromnějším měřítku a s omezeným státně-reprezentativním charakterem. Lze se domnívat, že bezvýslednost všech uskutečněných jednání společně se zatvzrelým Hronkovým vzdorem přesunout těžiště rozvíjeného charakteru blíže pojetí vnitrozemského velkofilmu pak citelně přispěla k Havlově rozhodnutí se od spolku odpojit a založit kolem nové audiovizuální představy vlastní PSAP, jejíž činnost by důsledněji následovala zavedené a osvědčené praktiky domácího filmového průmyslu.

4.4. Závěr

Nastíněná série situací, k nimž došlo po ustavující valné hromadě Millenium-filmu, ilustruje dynamický proces vyjednávání dvou různých typů vývoje a jejich reprezentantů přistupujících uvnitř svatováclavské PSAP k přípravě a výrobě filmu s odlišnými preferencemi a prioritami. Přes parciální shody se na fungování spolku během Havlova ročního působení v předsednické funkci kontinuálně projevovala skutečnost, že jeho vstup do PSAP nevyvážel ze sdíleného zápalu pro jednotně vnímanou audiovizuální představu a její státně-reprezentativní funkce, dlouhodoběji udržovaných neformálních vazeb a/nebo předchozích pracovních zkušeností. Naopak byl primárně výsledkem jednorázového účelového paktu. Členové uměle sestaveného kolektivu poté nevytvořili ucelený a harmonicky sladěný tým, jehož činnost by následovala

²⁸⁷ Oficiálně se Havel na druhé valné hromadě konané 14. ledna 1929 jen přesunul do pozice 1. místopředsedy a Hronek jej navíc po ustavení výboru navrhl společně s továrníky Emilem Kolbenem a Tomášem Baťou za čestné členy spolku. Od této chvíle se však přestal spolek ke svým schůzím svolávat do Havlovy Lucerny a následující setkání proběhla už pouze v Národní kavárně. V seznamu členů výboru zvolených na této valné hromadě navíc můžeme u jmen Havla a Brože (a několika dalších) nalézt ručně psanou poznámku, že ze spolku odpadnou. Od konce února pak oba úplně přestali v Millenium-filmu působit. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 47, Seznam zvolených členů výboru Millenium-filmu na druhé valné hromadě.

Národní kavárna pravděpodobně představovala prostor, v němž se sbíhaly veškeré Hronkovy aktivity ve veřejném životě. Česká liga akademická, v jejichž strukturách se Hronek angažoval, zde například pořádala své plesy, z jejichž výtěžků financovala pomoc chudým studentům. Zároveň na tomto místě proběhla 10. listopadu 1926 zvláštní porada Sdružení katolické inteligence, na níž byl Hronek (společně s dalším pozdějším členem Millenium-filmu Dionysiem Polanským) zvolen do akčního výboru pro přípravnou práci na vzniku organizace laického apoštolátu. Srov. NIKOLOVA, Veronika. *Svatováclavská liga*. Praha, 2021. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Milada Sekyrková, s. 10; HASAN, Petr. *Ušlechtilý, dobrý, krásný. Římskokatolická církev a kinematografie v českých zemích 1918–1948*. Praha: Národní filmový archiv, 2021, s. 156.

společný, nýbrž dvě paralelní frakce s nesourodými zájmy a odlišně koncipovanou organizací práce.

Hronek s ostatními funkcionáři projektu přistupovali k holportu s filmaři primárně z nadřazené pozice, kterou si chtěli udržet a z níž odmítali navrhované úpravy dříve ustavené audiovizuální představy. Pakliže se angažovaní filmoví odborníci Brichta s Vojtěchem podle všeho spokojili s veskrze servisní pozicí uvnitř PSAP, Havel se coby hlavní představitel podnikatelského přístupu ke svatováclavské látce s touto rolí nespokojili. Naopak do vývoje soustavně vstupoval, přebíral iniciativu při strategickém vyjednávání a rozhodování i taktickém řízení každodenní agendy. Prostřednictvím průběžně vznášených námětů navíc usiloval o tvarování výchozí audiovizuální představu státně-reprezentativního velko filmu podle průmyslově podmíněných šablon a vzorců do nového rámce vnitrozemského velko filmu.

Utvořená PSAP tak sestávala ze dvou rovnocenně jednajících klik, z nichž ani jedna nehodlala zaujmout plně podřízenou pozici a podvolit se zájmům druhé strany. Přestože formálně členové výboru vykonávali funkce, do nichž byli zvoleni, reálně se na činnosti kolektivu podepisovaly nevyjasněné otázky rozhodovacích pravomocí, kreativně-obchodní kontroly nad projektem a producentské zodpovědnosti za finální dílo. Funkcionáři spojení s Hronkem si coby iniciátoři projektu nárokovali dodržení rámcových funkcí audiovizuální představy, kterou mezi sebou sdíleli a hned zkraje spolupráce s Havlem formulovali jako výchozí zadání pro nadcházející směřování projektu. Havlovy podnikatelsky pojaté náměty pro ně pak znamenaly nevyžádané zásahy, které významně vzdalovaly těžiště připravované produkce od původní solitérsky vyvinuté vidiny státně-reprezentativního díla. Havel naopak vnímal vytyčený směr jako neudržitelný a snažil se pojetí snímku – v duchu dlouhodobě osvědčené podnikatelské praxe na našem území – přizpůsobit ekonomickým podmínkám domácího filmového průmyslu a maximální šanci na generování zisku. Přistupoval proto ke krokům, které měly posílit jeho pozici v PSAP, koncentrovat moc do jeho rukou a umožnit mu výraznější měrou promlouvat do vývoje a výroby.

Navzdory nezaznamenaným otevřeným konfliktům mezi oběma stranami, zápisy z porad dokumentující povahu roubovaného partnerství ukazují, že fungování spolku nestálo na organické spolupráci, která by těžila ze skloubení předností obou přístupů. Naopak jeho charakter spočíval v interní soutěži motivované prosazováním vlastních zájmů i systémů organizace práce, které se v důležitých aspektech rozcházely. Trajektorii vývoje vzájemného vztahu tak primárně určoval kontinuální boj o kontrolu v projektově utvořeném kolektivu, jehož logika se vzpírala oficiálně určeným pozicím uvnitř PSAP. Dynamika vzájemného působení se

pak odvíjela zejména na ose soustavných střetů hodnotového ukotvení projektu s obchodními požadavky a možnostmi financování za konkrétních ekonomických podmínek.

Udržení maximální míry kontroly nad přípravou i výrobou jako klíčová charakteristika probíhající činnosti spolku a budoucího směřování celé akce dokládá záznam vyjádření Josefa Sklenáře z Hronkova tábora. Ten v souvislostech zvažované obchodní společnosti, v níž se měl Havel osobně angažovat, za účelem opatření výrobního kapitálu prohlásil: „Dr. Sklenář [...] upozorňuje na nebezpečí, že taková, finančně silná skupina, resp. společnost by mohla vážně ohrozit vliv našeho spolku na provedení filmu a jednalo by se o náležité vymezení a zabezpečení kontinuity obou spolků. Musíme proto jenom uvažovati o možnosti provést film sami.“²⁸⁸ Hronkova funkcionářská skupina tak nevnímala možnost příchozího kapitálu pouze příznivě jako vítanou příležitost, jak přiblížit vyvíjenou audiovizuální představu blíž k realizaci. Naopak pro ni představovala i potenciální hrozbu, že by se jí – slovy Sklenáře a přítakávajícího výborového člena Ludvíka Skuly – mohl film „vymknout z rukou“.²⁸⁹

V rámci procesu interakce dvou opozičních producentských přístupů k vývoji svatováclavského filmu si tak lze povšimnout, že Hronkova skupina průběžně zaujímala pozici strážců/ochránců výchozí audiovizuální představy. Z této pozice pak soustavně usilovali o udržení její celistvosti, a odolávali tak vlivu ekonomického kapitálu, jehož prostřednictvím Havel plánoval dosáhnout alespoň dílčích posunů v rámcové koncepci filmu. Za zmínku přitom stojí, že projevovaná rezistence vůči aktivitám komerčně zaměřených aktérů nebyla motivovaná snahou o dotažení jedinečného uměleckého vyjádření, což byl jeden ze znaků uplatňovaného solitérského typu vývoje. Vzдор totiž vycházel hlavně z plánovaných společenských funkcí díla a snah o realizaci seriózní akce, díky níž se kinematografické provedení svatováclavského příběhu stane výrazným příspěvkem do miléniových oslav.²⁹⁰

Odmítavé reakce, jimiž Hronek odpovídal na tlak finančně schůdnějších variant a z nich vyplývajících korekcí, lze tedy chápat jako stopy interního procesu reartikulace původní audiovizuální představy a konsolidaci funkcionářského jádra PSAP. Tímto způsobem totiž postupně došlo k ještě těsnějšímu sepletí kolektivu, jehož členové sdíleli téměř totožné názory

²⁸⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny.

²⁸⁹ Tamtéž.

²⁹⁰ Dílčí roli přitom mohl sehrávat i zmiňovaný strach z působení domácí „filmové gauneriny“, reprezentované hlavně podnikatelským proudem tuzemského průmyslu, od níž se chtěl Hronek osvobodit, a kterou tak pro něj mohli představovat i dosavadní kolegové. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny a Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

na podobu i funkce filmu a chtěli dosáhnout společných cílů. Jejich kolektivní intencí, umocněnou personálními vazbami na organizátory miléniových slavností, bylo uctění památky a vyzdvihnutí národního významu osobnosti knížete Václava. Z této skupiny pak přirozeně vypadal Havel i se svou pravou rukou Brožem, kteří svým obchodně zaměřeným myšlením kladli důraz na realizovatelnost, osvědčené postupy a komerční potenciál. V případě Havlova uvažování se tak příběh svatého Václava – za předpokladu adekvátního přizpůsobení požadavkům domácího průmyslu a možnostem filmového média – stal nástrojem, jak vyrobit obchodovatelný a rentabilní produkt.

Přesvědčení o větší šanci tohoto podnikatelského přístupu na možný úspěch pak vedlo k Havlově definitivnímu rozhodnutí odstěpit se od Millenium-film a k vyvedení dvou interně soupeřících představ do veřejného prostoru. Výsledkem se stala otevřená soutěž dvou konkurenčních svatováclavských projektů založených na alternativně vedené logice, a to o stejný zdroj příjmů ze státního rozpočtu. Průběh souboje následně formovala nejen odlišná podoba jejich audiovizuálních představ, ale významnou roli sehrávaly rovněž způsoby, jakými rivalové komunikovali svá pojetí směrem k aktérům z politického prostředí, stejně jako které zastánce či spojence během tohoto procesu pro své představy získali a jak v podmínkách české regionální kinematografie prezentovali přednosti svého přístupu a předpokládaných funkcí finálních produktů.

5. 1928–1929: Soutěž o státní peníze a zákulisní kampaň audiovizuálních představ

V předchozí kapitole jsme si rozebrali, z jakých východisek a dlouhodobějších logik vývoje v českém filmovém průmyslu přistupovali ke svatováclavskému filmovému projektu Hronek s Havlem coby hlavní představitelé dvou rozdílných modelů ve fázi (re)artikulace audiovizuální představy. Ukázali jsme konkrétní typy interakcí uvnitř PSAP, jejíž byli oba významnou součástí, vyplývající z odlišně nastavených názorů na podobu filmu i jeho roli na trhu. V této části se zaměříme na situaci, k níž došlo po Havlově odtržení a po založení paralelní PSAP sdružené kolem zcela jinak koncipovaného textu dramatika Arnošta Dvořáka.²⁹¹ Prozkoumáme, kterak obě iniciativy v ostrém zákulisním boji soupeřily o významnou finanční pomoc ze státního rozpočtu a co její hlavní představitelé pokládali za důležité zmiňovat při vyjednávání se státem.

Hlavním těžištěm působení na politicko-úřednický vládní aparát se přitom nestala primárně podoba vypracovaných libret, nýbrž způsob, jakým obě strany na doprovodných dokumentech opoziční audiovizuální představy rámovaly, a jaké typy vlastních předností nebo soupeřových nedostatků se používaly coby přesvědčovací taktiky. Jak vyplýne z dalšího výkladu, byla oboustranně rozvíjená kampaň, jejíž charakter standardně vypadá z chápání tvůrčí práce, klíčovou součástí vývoje svatováclavského projektu. Její výsledek totiž zásadně přispěl k prosazení solitérsky vyvinuté audiovizuální představy státně-reprezentativního filmu na úkor podnikatelsky koncipovaného vnitrozemského velkofilmu.

Nejprve se podíváme detailněji na okolnosti Havlova odtržení a vzniku konkurenčního svatováclavského projektu a na aktéry, kteří jej obklopovali. Posléze si na příkladu rozdílných přístupů ke složení poroty pro scenáristickou soutěž a dohlížejícího sboru na práci scenáristů Kolára s Munclingerem blíže představíme rozdílnost strategických východisek Hronka a Havla, z nichž pramenila následná činnost v lobbistickém vyjednávání o podporu. Centrem výkladu

²⁹¹ Dvořákovo jméno působí v těchto souvislostech možná poněkud překvapivě, jelikož domácí historiografie v jeho kariéře nezaznamenává žádný oficiální filmový kredit ve scenáristické nebo jiné pozici. Jak ale dokládají Klimeš s Rakem, film do Dvořákovy tvůrčí činnosti zasahoval. Kromě plánu společnosti Excelsiorfilm na zfilmování jeho dramatu *Král Václav IV.*, na jehož podkladě Dvořák připravil i filmové libreto, autoři odhalují Dvořákovu nezanedbatelnou scenáristickou úlohu v ambiciózním projektu výroby husitského filmu. S vědomím, že Dvořák disponoval určitými zkušenostmi s psaním historických látek pro – byť nerealizované – filmy, už přítomnost jeho jména u svatováclavského filmu přestává být zářející. Srov. KLIMEŠ, Ivan a JIŘÍ RAK. „Husitský“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie. In: Ivan Klimeš (ed.). *Filmový sborník historický* 3. Praha: Český filmový ústav, 1992, s. 76–92.

pak budou způsoby kampaně, k nimž se obě strany soustavně uchýlovaly. Z nabízejících se alternativ Hronek stavěl svou rétoriku na aspektech, jež měly zdůraznit uměleckou i kulturní hodnoty jím řízeného projektu. Argumentačně tedy upřednostňoval spolupráci s akademickými autoritami a jejich posvěcení společně s predikáty významných veřejných institucí, (doma) obranná a (v zahraničí) propagační funkce projektu, začlenění do miléniových oslav, vymezení se vůči dosavadní filmové praxi a v neposlední řadě i nově deklarované i ekonomické přínosy projektu. Havel oproti tomu sázel do značné míry na zpochybňování Millenium-filmem ustavených rámců, včetně hodnot garantovaných přidělenými predikáty. Do kontrastu s předesílanou filmařskou nekompetentností svých rivalů tak dostával do popředí vlastní zkušenosti s kinematografickým oborem, větší potenciál divácké atraktivity a lepší ekonomickou připravenost jím řízené audiovizuální představy. Závěrečný oddíl pak pojedná o důležitosti společenských kontaktů a interpersonálních vztahů, které Hronek s Havlem rozvíjeli v politicko-úřednické sféře a které se významně podílely na finálním rozhodnutí vlády o udělení podpory.

5.1. Okolnosti Havlova odchodu

Souboj o finanční prostředky ze státního rozpočtu na výrobu svatováclavského filmu probíhal mezi dříve spolupracujícími zástupci solitérského a vnitrozemsky podnikatelského typu vývoje od konce roku 1928 po dobu zhruba půl roku. Zatímco konec soutěže zřetelně vymezuje vládní výnos z 31. května 1929, který schvaluje bezúročnou zápůjčku ve výši jednoho milionu korun pro Millenium-film,²⁹² jednoznačné určení počátečního bodu Havlova odtrhnutí od spolku komplikují zejména dvě skutečnosti. Zaprvé jsou to dochované archiválie, jež dokládají Havlovo působení v Millenium-filmu až do února 1929, kdy se naposledy coby ve funkci místopředsedy účastnil jeho výborové schůze.²⁹³ Zadruhé filmový podnikatel kontinuálně operoval v pozadí, a tak jeho jméno na veřejnosti ani v úřední korespondenci u pozice iniciátora

²⁹² ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Dopis Millenium-filmu Přípravnému výboru pro oslavu 1000. výročí mučednické smrti svatého Václava, Praha, 27. 8. 1929. Už 8. května však politická osma vyslovila souhlas návrhu MŠANO podpořit film, o čemž už ve svém vydání o tři později informoval kinematografickou obec *Filmový kurýr*. AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Ministerstva financí Předsednictvu ministerské rady, Praha, 16. 5. 1929; Anon. První milionová státní subvence na český film. *Filmový kurýr*. 11. 5. 1929, Roč. 3, č. 19, s. 2.

²⁹³ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis výborové schůze konané 28. února 1929 v Nár. kavárně.

konkurenčního pojetí nefigurovalo, kvůli čemuž nám zůstávala informace o jeho činnosti po dlouhou dobu skryta.²⁹⁴

Upozorňují na ni však Hronkovy soukromé poznámky k výše zmíněnému článku pro *Svatováclavský sborník* a Kolárovo svědectví. Hronkovy zápisky vysvětlují do značné míry Havlův odchod ze spolku jako výsledek otevřeného boje mezi podnikatelem a zbytkem kolektivu, přičemž ve své verzi událostí Hronek líčí dosavadního předsedu Millenium-filmu jako zrádce, jehož bylo nutné odstranit z vedení spolku.²⁹⁵ S Hronkovým stanoviskem koresponduje Kolárova vzpomínka na přípravy a výrobu *Svatého Václava*, podle níž šlo o Havla, kdo během vyjednávání Millenium-filmu se státním aparátem podstrčil úředníkům konkurenční Dvořákovo libreto.²⁹⁶ Tato subjektivně zabarvená vyjádření obou jedinců stojících na stejné straně sporu, do jejichž zrádcovského narativu se zřejmě propisovala osobní hořkost z celkového výsledku *Svatého Václava*, je jistě zapotřebí brát s rezervou, nicméně směřují naši pozornost k některým indiciím a nepřímým vodítkům dostupným v zápisech z porad nebo v korespondenci.

Doposud literatura spojovala Dvořákův text, Hronkem a dalšími členy spolku označovaný jako „truclibreto“,²⁹⁷ se jménem tehdejšího ministra školství a národní osvěty Milana Hodži jakožto objednavatele nového libreta.²⁹⁸ Ministrovu účast potvrzuje i interní dokumentace Kanceláře prezidenta republiky (KPR), v níž se tvrdí, že Dvořák svoji audiovizuální představu vytvořil právě na Hodžovo vyzvání,²⁹⁹ i první informace o konkurenčním projektu předložená výboru

²⁹⁴ Tento způsob fungování byl Havlovi pravděpodobně vlastní. Michal Večeřa mě v osobním rozhovoru upozornil, že aktivita v pozadí a stranou veřejného vystupování tvořily Havlův modus operandi. S tím koresponduje i Horníčková dílčí zmínka o formě Havlova působení v AB, podle níž Havel zůstával ve stínu Jana Reitera a zdržoval se veřejných projevů. HORNÍČEK, Jiří. *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha, 2000. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Ivan Klimeš, s. 19.

²⁹⁵ Hronek si pro své účely dokonce poznamenal situaci, která Havlovi v reakci na jeho konkurenční aktivity sdělil: „Když boj, tak boj.“ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Rukopisné poznámky Josefa Hronka k historii filmu Svatý Václav, s. 2.

²⁹⁶ KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 46–47.

²⁹⁷ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Koncept dopisu [pravděpodobně] Josefa Hronka neznámé sestře z Hradce Králové, bez místa vzniku, nedatováno.

²⁹⁸ VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 28.

²⁹⁹ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Návrh, 25. 3. 1929. Navzdory oficiálním zprávám o zadání nového libreta z Hodžovy strany nelze vyloučit možnost, že podnět vycházel od Havla, který Dvořákův text – prostřednictvím svých konexí v agrárnícké straně – ministrově školství nabídnul. S touto domněnkou zčásti koresponduje i Hronkova soukromá poznámka při práci na bilančním textu o vzniku filmu pro Svatováclavský sborník. Jednatel Millenium-filmu v ní spojoval jméno bývalého předsedy s autorem libreta a režisérem Karlem Antonem. Oba tvůrci (s možnou představou o budoucích hereckých představitelích) tak mohli – v duchu praxe konsorcií, s nimiž měla Havlova společnost AB bohaté

Millenium-filmu.³⁰⁰ Zápis výborové schůze Millenium-filmu z prosince 1927 pak naznačuje pojítka mezi Havlem a členy Republikánské strany zemědělského a malorolnického lidu, zkráceně nazývanými agrárníky, mezi něž se řadil i Hodža. Havel totiž v souvislostech tehdejších úvah o scénáři v lobbistickém úsilí informoval spolek o požadavků agrárníků začlenit do připravovaného svatováclavského filmu ideu agrarismu.³⁰¹ Z členů agrárnícké strany pak mohl Hodža pro Havla představovat příhodného spojence, a to díky řízení ministerstva, které pro oblast kinematografie bylo jedno z nejvýznamnějších,³⁰² stejně jako díky jeho vlastní iniciativě během příprav svatováclavských oslav, kdy se mj. zasadil o rozdělení slavností na státní a katolickou část.³⁰³ Hodža totiž mohl být otevřený napomocť svým vlivem k podpoře nového projektu, jehož realizátoři neměli personální vazby na kolektiv kolem biskupa Podlahy, předsedy Výboru pro oslavu milenia svatováclavského, a dalších reprezentantů katolické obce, vůči jejichž církevnímu směřování milénia se ze své pozice vymezoval.

Hypotézu o navázání aliance mezi filmovým podnikatelem, dramatikem a vrcholným politickým činitelem na přelomu let 1928 a 1929 nepřímou potvrzují okolnosti kolem výše popsané nabídky Lloyd filmu. Ještě na začátku prosince zástupci Millenium-filmu informovali KPR o zahájení komerčních jednání ve spojení s Lloyd filmem a Moravobankou,³⁰⁴ čímž deklarovali že za uskutečněním filmu bude stát právě brněnská firma. Pecák, který moravskou výrobu a půjčovnu do projektu na Havlův a Brožův popud zainteresoval, se navíc společně

zkušenosti – být součástí balíčku, s nímž filmový podnikatel nabízet hlavě ministerského úřadu projekt předpřipravený k výrobě. Zmínka o Hodžově objednatelce tak mohla představovat především rétorickou taktiku, jak signalizovat zájem o vytvoření nového libreta přímo ze strany významného představitele vlády. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Rukopisné poznámky Josefa Hronka k historii filmu Svatý Václav, s. 2.

³⁰⁰ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis II. výborové schůze konané dne 23. ledna 1929 v Nár. kavárně.

Pro úplnost je nezbytné zmínit Hronkovu původní domněnku, že za Hodžou iniciovaným libretem měl stát divadelní a literární kritik Jindřich Vodák. Přestože Vodák libreto nevytvořil, vzhledem k jeho úřednickému působení na MŠANO nelze vyloučit jeho roli při zprostředkovávání styků mezi Dvořákem a Hodžou ani možnost jeho přímého kreativního zapojení v procesu psaní „trucilibreta“, ať už prostřednictvím vlastních tvůrčích nápadů či poznámkováním Dvořákovy audiovizuální představy. Vodák měl navíc podle interních dokumentů Millenium-filmu být jedním z úředníků, kteří údajně zadržovali na MŠANO vyřízení spolkové činnosti o vládní zápůjčku a počítali s podporou Dvořákova libreta. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 46, Millenium-film. Doklady k pokladnímu deníku za rok 1929, Doklad č. 72.

³⁰¹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o III. výborové schůzi konané 13. prosince 1927 v Lucerně.

³⁰² K detailnějšímu pojednání o roli MŠANO v rámci vztahu státu k domácí kinematografii srov. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 127–137 a 158–162; ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. Brno, 2009. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Voráč.

³⁰³ PLACÁK, Petr. *Svatováclavské 132ilénium. Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon, 2002, s. 44–46.

³⁰⁴ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Svatováclavský film – informace.

s Hronkem, Svojsíkem a Kolárem zúčastnil 3. prosince 1928 audience u kancléře Přemysla Šámala za Zemský svaz kinematografů.³⁰⁵ Když však Lloyd film odmítl přistoupit na úpravu a doplňky smlouvy ze strany Millenium-filmu mezi 3. a 17. prosincem, přestal se Pecák jakýmkoliv způsobem podílet na činnosti a lobbistickém úsilí spolku.

Konec styků Millenium-filmu s Lloyd filmem a utlumení Pecákovy aktivity se pak časově překrývá s Dvořákem uvedenou datací Hodžovy objednávky svatováclavského libreta. Jeví se proto jako pravděpodobné, že Havel hodlal využít původní nabídku po vlastní ose a realizovat ji nově s Hodžovou pomocí, která mu měla dopomoci ke zhruba půl milionu ze státní kasy.³⁰⁶ Společně s uvažovaným obnosem z kinařských subskripcí by se tak Havlovi podařilo bez větších obtíží složit vícezdrojové financování pro variantu vnitrozemského velko filmu, kterou do té doby soustavně prosazoval.

Jak však naznačují písemnosti z pozůstalosti Kamila Krofty, tehdejšího zástupce ministra zahraničních věcí Edvarda Beneše, Havlova podnikatelská iniciativa se mohla teoreticky obejít i bez možnosti záloh z biografií, k nimž se ostatně před zahájením výroby stavěl skepticky. Informační přehled o dosavadním průběhu příprav svatováclavského filmového projektu, vypracovaný pro Kroftu společně s posudkem na libreto dvojice Kolár-Munclinger 19. prosince 1928, totiž hovořil o existenci kapitálu česko-francouzské skupiny ve výši dvou milionů. Dokument otevřeně nezmiňoval konkrétní jedince nebo společnosti a uváděl pouze blíže neupřesněného informátora, jenž měl být okamžitě schopný pro tuto nabídku složit garanci. Vyloučil nicméně spojení nabídky se členy Millenium-filmu, kteří o ní dle úředníkovy mínění neměli ani tušit. Suma totiž měla být vázaná na určitého výrobce a určité osoby,³⁰⁷ mezi něž podle všeho neměl patřit Hronek a další spolkoví funkcionáři.³⁰⁸ Dá se tedy předpokládat, že

³⁰⁵ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Zpráva o audienci zástupců Millenium-filmu v Kanceláři prezidenta republiky, 3. 12. 1928.

³⁰⁶ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Návrh, 25. 3. 1929. Velek poznamenává, že Hodža „myšlenku na svatováclavský film vzal zcela za svou, neboť plánoval získat od státu 0,5 milionu a následně pak 2 miliony.“ Z jeho formulace však není zcela zřejmé, jestli v Hodžových plánech měla dodatečná dvoumilionová suma opět plynout ze státního rozpočtu, nebo ze soukromých zdrojů, jak naznačovaly materiály pro KPR a Ministerstvo zahraničních věcí (MZV). Případnou možnost opakované státní subvence v Hodžou podporovaném projektu se autorovi tohoto textu nepodařilo ověřit. VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velko film*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 28.

³⁰⁷ Masarykův ústav a Archiv AV ČR (MÚA AV ČR), f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost, inv. č. 505, Důvěrné informace o filmu svatováclavském a o zahraniční propagandě filmové pro p. vyslance Kroftu, 19. 12. 1928, s. 3.

³⁰⁸ Pro úplnost je potřeba doplnit, že Hronkova skupina v dopise z následujícího dne rovněž uváděla nabídku na finanční spoluúčast ze strany renomované pražské společnosti, která se měla také opírat o francouzský kapitál a pokrývat 40 % výrobních nákladů až do shodné výše dvou milionů korun. Z dostupných materiálů není zcela zřejmé, jestli se jednalo o nabídku Elektafilmu, kterou interní dokumenty Millenium-filmu zaznamenávají (bez

osobou, na jejíž jméno měl být kapitál vázaný, byl právě Havel. S tímto předpokladem koresponduje mj. Dvořákovo vyjádření pro ministerského radu KPR Jindřicha Říhu,³⁰⁹ podle něž měl být zmíněný půl milion od státu podmínkou pro získání dvou milionů ze soukromých zdrojů.³¹⁰

Ačkoliv přesné složení diskutovaného sdružení zůstává prozatím nejasné, vzhledem k Havlově pragmatickému myšlení se dá usuzovat, že při zájmu Lloyd filmu o investici do výroby se on sám neplánoval do podniku výrazněji finančně zapojit. Namísto přímého finančního rizika mohl být jeho aktivem v potenciálním konsorciu či jiné formě organizace pronájem ateliéru AB zdarma či za snížené ceny coby osvědčený postup při výrobě. Výměnou za tuto službu si pak mohl nárokovat jistý příjem v podobě procentuálního podílu z výnosů distribuce či rozdělení distribučních práv pro tuzemský trh a cizinu s Lloyd filmem.

Kromě samotné informace o novém uskupení působícím paralelně vůči Millenium-filmu jsou pro nás písemnosti dokumentující styky se zástupci KPR a MZV důležité ještě v jednom ohledu. Názorně totiž dokládají přítomnost zákulisní kampaně, která měla ve strukturách státního aparátu oslabit spolkovou pozici a která úředníkům či politikům zprostředkovávala interní záležitosti a/nebo problémy Hronkova kolektivu. Nelze sice vyloučit možnost, že

podrobnějších informací) na přelomu let 1928 a 1929 v rámci zápisu první výborové schůze po ustavení nového spolkového výboru, nebo jestli Hronek neoperoval s dřívější informací o kapitálu z Francie v souvislostech nabídky bankovního domu Moravec. Pozdější nabídka na koprodukcii, o níž Jan Reiter coby zástupce výroby se spolkem vyjednával na přelomu jara a léta 1929 a již se detailně věnuje třetí kapitola, navíc zahrnovala místo nejmenovaného francouzského partnera anglickou firmu Astra National Production. Ve světle poměrně intenzivních vazeb Elektafilmu na francouzský filmový průmysl, o nichž pojednává Michal Večeřa, však usuzují, že zájemcem o účast ve svatováclavském filmovém projektu byla skutečně tato výroba. Vzhledem k několikaměsíčnímu období, během něž se Elektafilm snažil domluvit na podmínkách společné výroby, lze vyvodit mimořádnou míru zájmu společnosti o spolupráci. Fakt, že obě skupiny vztahovaly jmenovanou nabídku k vlastní iniciativě, lze pak vysvětlit možností, že Reiter z pragmatické pozice vyjednával souběžně s oběma stranami. V souvislostech předkládaného argumentu je však podstatná především skutečnost, že dokument rétoricky využíval výrok o navázání nabídky na konkrétní jedince jako způsob, jak oslabit dojem kompetentnosti představitelů Millenium-filmu. MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost, inv. č. 505, Opis dopisu Millenium-filmu Ministerstvu školství a národní osvěty, Praha, 20. 12. 1928; ANM, f. Výbor pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava [nezpracováno], [Neznámé číslo kartonu], Film sv. Václav. Subvence u jubilejního fondu čsl.; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis I. výborové schůze konané v Nár. kavárně [14. ledna 1929].

K vazbám Elektafilmu na francouzský filmový průmysl srov. VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 65–67.

³⁰⁹ Internetová Databáze pramenů Institutu Bohuslava Martinů u postavy Jindřicha Říhy uvádí, že v KPR působil jako přednosta referátu pro věci školské a národní osvěty a Masarykův správce sbírky uměleckých děl. Prezidenta měl často doprovázet na kulturní a databáze jej označuje za rozhodující osobnost v otázce udělování podpor umělcům. Databáze pramenů Institutu Bohuslava Martinů.

Dostupné z: https://database.martinu.cz/people/public_view/2230

³¹⁰ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Návrh, 25. 3. 1929.

některý z dalších členů Millenium-filmu vynášel informace o průběhu příprav i dříve. Korespondence a další materiály z prosince 1928 ale silně korelují s datací začátku Dvořákovy práce na „truclibretu“ na avizovanou Hodžovu objednávku i ukončení vztahu mezi Millenium-filmem a Lloyd filmem.

Na základě rekonstrukce těchto vzájemně propojených aktérů a faktorů se domnívám, že Havel v prosinci inicioval konkurenční aktivity, pro něž jej bylo – Hronkovými slovy – ze spolku „potřeba odstranit“.³¹¹ Při volbě nového spolkového výboru konané pravděpodobně 14. ledna 1929 členové Millenium-filmu Havla skutečně nahradili na postu předsedy ministerským radou a legionářem Theodorem Novákem,³¹² jenž do té doby ve sdružení vůbec nepůsobil.³¹³ Ač účastníci přesunuli Havla do místopředsednické pozice a Hronek jej následně navrhl společně s továrníky Emilem Kolbenem a Tomášem Baťou jako čestného člena spolku,³¹⁴ ve světle nastíněných okolností to lze číst jako smířlivé gesto za účelem dosažení poklidného rozchodu. Touto formou Hronek patrně plánoval přimět, aby skoncoval s nežádoucími aktivitami, jež v této době již čile uskutečňoval. Zároveň mohlo jít o způsob, jak si přes probíhající rivalitu nezavřít v budoucnu dveře do vinohradského ateliéru společnosti AB.

5.1.1. Paralelní směřování projektů

Navzdory konkurenční iniciativě, kterou Havel rozvinul pomocí Dvořákova libreta, vyšel ze zákulisně vedené konfrontace vítězně Hronkův Millenium-film. Centrum probíhajícího procesu prosazování žádosti o podporu tvořilo vyjednávání o dvou typech existujících audiovizuálních představ a opozičních přístupech, zájmech nebo ambicích aktérů, kteří je v obou případech sdíleli. Vzhledem k veřejné přítomnosti dvou dokončených paralelních dokumentů se těžiště diskuzí při stycích s politickým prostředím posunulo od formování audiovizuální představy a jejích dílčích atributů. Přestože okrajové poznámky úředníků komentovali obdržené texty, zástupci státu převážně nevstupovali v tomto období do vývoje a veskrze nedocházelo ke vzájemné výměně názorů, jak by měl (dobrý) svatováclavský film vypadat. Ač oboustranně

³¹¹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Rukopisné poznámky Josefa Hronka k historii filmu Svatý Václav, s. 2.

³¹² Podle zpráv ve *Věstníku čsl. legionářů-katolíků* působil Novák jako předseda pražské skupiny katolických legionářů a místopředseda Ústřední Jednoty čsl. legionářů, v níž se měla angažovat rovněž osobnost již zmíněného Dionysia Polanského. Anon. Film: Kníže sv. Václav. *Věstník čsl. legionářů-katolíků*. Únor 1929, roč. 4, č. 1, s. 5; Anon. Svatováclavské oslavy legionářů v Praze. *Věstník čsl. legionářů-katolíků*. Září 1929, roč. 4, č. 3, s. 6.

³¹³ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Valná hromada Millenium-filmu konaná v Nár. kavárně [14. ledna 1929].

³¹⁴ Tamtéž. Pro úplnost považuji za důležité doplnit, že zápis neuvádí přímo jméno Emila Kolbena, nýbrž používá označení „Č. M. Daněk“. Vzhledem ke skutečnosti, že Kolben spolku věnoval dar ve výši 50 tisíc korun, se však domnívám, že spolek za čestného člena zvolil osobu podnikatele, nikoliv jeho závod. Srov. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis IX. výborové schůze konané 17. prosince 1928 v Lucerně.

vedená, probíhala komunikace ve vztahu k podobě audiovizuální představy výrazně asymetricky.

Hronek i Havel se během půlročního zápolení snažili činitelům s rozhodovacími pravomocemi prodat předkládaná libreta coby takřka hotové produkty a přimět je k udělení podpory na výrobu právě takto vypadajících audiovizuálních představ. V rámci přesvědčování proto samotná libreta ustupovala ve značné míře do pozadí a ústřední roli přebraly doprovodné aktivity a dokumenty zdůrazňující kvality a výhody daných textů, případně jejich realizátorů. Jinými slovy se rétorika obou stran přesunula mimo hranice textů k vnějším rámcům,³¹⁵ do nichž byly zasazovány, a v souladu s východisky obou přístupů také k přidruženým a deklarovaným hodnotám, jež měly naplňovat.

Hronek a jeho spolupracovníci v linii svého dosavadního jednání vytrvale prezentovali obraz filmu, který rozvíjel a posiloval už dříve ustavené státně-reprezentativní a propagační funkce vyvíjeného projektu. Tím, že akcentovali rámec společensky relevantního díla, se jim podařilo vytvořit dojem, že jimi předkládané pojetí dokáže lépe vyhovět požadavkům v kulturní a společenské poptávce státu, a tak představuje vhodnější i připravenější variantu pro svatováclavské milénium. K příslibu filmu realizovaného v souladu s preferencemi politicko-úřednické scény přispívaly i proklamace, která je povaha celého podniku seriózní, a to včetně striktně ušlechtilého smýšlení a činnosti PSAP. Takto zkonstruované a komunikované rámce přitom Millenium-film rétoricky opíral o již zmíněná posvěcující vyjádření z řad akademiků, církevních představitelů a institucí. Jejich proklamace udělovaly spolkové audiovizuální představě kulturní hodnotu a zvyšovaly její společenskou prestiž, čímž návazně dodávaly legitimitu i spolku a jeho tvůrčímu snažení.

³¹⁵ V tomto ohledu se inspiroji zejména Grayovým uvažováním o paratextech, u nichž navazuje na práci Gerarda Genetta a které se pro něj stávají nedílnou součástí procesu textuality, jelikož se podílejí na tvorbě významů jimi obklopaného „ústředního textu“. Paratexty podle Graye totiž vytvářejí sadu rámců, skrze něž k filmům nebo jinému audiovizuálnímu obsahu přistupujeme a která tvarují jak naše divácká očekávání, tak i (průmyslem preferované) způsoby naší interpretace samotného díla. Zároveň Gray ukazuje, že paratexty nehrají roli pouze na rovině tvorby významů, nýbrž mají moc připisovat konkrétním titulům specifické soubory hodnot, jejichž účelem je zvýšit vnímání produktů jako uměleckých děl – typicky skrze formulaci jedinečné tvůrčí vize autorsky vykresleného režiséra. V obdobném duchu poté podle mě můžeme uvažovat i o dokumentech obklopujících povětšinou centrální textuální formáty scénaristické činnosti, jako jsou libreta a scénáře. Tyto typy dokumentů, které pracovně nazývám *paraskripty*, se stávají rovněž nedílnou součástí scénaristické práce, respektive procesu vývoje na obecnější úrovni. Jak ještě ukáže případ kampaně Hronka s Havlem, úlohou paraskriptů při vyjednávání se státním aparátem bylo rovněž vytvoření sady rámců, jimiž se obě strany pokoušely tvarovat vnímání úředníků a politiků ve vztahu k vypracovaným libretům, a připisovat jim hodnoty zvýhodňující jejich audiovizuální představy oproti předložené alternativě a konstruující obraz potenciálního uměleckého díla. Srov. GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York – London: New York University Press, 2010, s. 2–11, 25–30, 47–49 a 81–84.

Jak naznačují dostupné archiválie, Millenium-film přiměl – i díky vytrvalé aktivitě – svou rétorikou představitele státu, aby při rozhodování o podpoře zohledňovali spíš příslib budoucího působení filmu ve veřejném a kulturním prostoru či roli zaštiťujících autorit, než by brali ohled na atributy divácké atraktivity nebo profesních zkušeností z filmového průmyslu.³¹⁶ Ačkoliv spolek začal do své argumentace (na rozdíl od výše popsané prvotní žádosti o podporu z května 1927) zahrnovat rovněž obchodní hledisko, které podpíral slovy o avizovaném zájmu o jím vyvíjený státně-reprezentativní velkoфильm doma i v cizině, byl to zejména konkurenční projekt, jenž akcentoval komerční potenciál a předpokládanou diváckou poutavost.

Zároveň Millenium-filmu k získání zápůjčky dopomohla znalost mechanismů politického a byrokratického prostředí, jehož byla řada členů součástí, stejně jako kontakty na vlivné sekční šéfy nebo ministerské rady. Dochované písemnosti odhalují, že poradci a další úřednické figury se významně podíleli na rozhodovacím procesu, a poukazují tak na to, jak důležité byly při zajišťování finanční podpory z veřejných zdrojů osobní a profesní vazby mimo svět filmařů. Jako spojenci totiž tyto byly nepostradatelnou součástí lobbistického úsilí, když umožňovaly Hronkovi i Havlovi rozšiřovat míru jejich zákulisního vlivu a svými stanovisky napomáhaly v zákulisním vyjednávání prosazovat preferované typy argumentačních rámců.

5.2. Složení poroty a priority opozitních přístupů k vývoji

Abychom co nejlépe porozuměli tomu, jak a proč se konkurenti snažili přesvědčit zástupce oficiálních kruhů o přednostech svých audiovizuálních představ během procesu jejich prosazování, je potřeba se vrátit k okolnostem, průběhu a výsledkům opakovaně zmiňované scénářistické soutěže, kterou se Millenium-film usnesl vypsát na konci roku 1927.³¹⁷ Zajímají nás způsoby uvažování o podmínkách soutěže a personálním složení komise, která měla dostat za úkol posoudit odevzdaná libreta, a tedy rozhodnout mezi výše rozebíranou dvojicí paralelních přístupů za doby Havlova působení ve spolku. Z ní výraznou měrou pramenily přesvědčovací taktiky kampaně, která je těžištěm této kapitoly. Na úrovni konkrétních voleb

³¹⁶ Nezanedbatelnou okolností byla zároveň již zmíněná nízká reputace filmařské branže a jejích členů v tisku a veřejném prostoru obecně, která mohla negativně ovlivňovat mínění politiků a dalších představitelů státních struktur při rozhodování. Vztahování se k domácímu filmovému prostředí a uvádění zkušeností s výrobou kinematografických děl proto mohlo posuzovatele žádosti do značné míry odrazovat od vyjádření kladného stanoviska. Neexistenci přímých vazeb na dosavadní praxi tak mohli spolkoví zástupci vnímat jako vítanou příležitost, jak veřejně vystupovat jako zodpovědná a morálně bezúhonná skupina.

³¹⁷ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o III. výborové schůzi konané 13. prosince 1927 v Lucerně.

poukazuje tato situace na vzájemnou nekompatibilitu zájmů i preferencí a odkrývá ustavující se soubor předpokladů pro budoucí vyjednávání po podnikatelově odchodu.

Hronkova skupina k diskuzím o sestavě komise přistupovala z obdobných pozic jako v případě Munclingerovy skicy na jaře 1927, již přezkoumali zástupci domácí akademie: historikové Josef Pekař a Josef Schráníl z Univerzity Karlovy společně s Janem Konůpkem, působícím na Státní grafické škole.³¹⁸ Vzhledem k osobnímu napojení na Výbor pro oslavu tisícího výročí smrti Svatého Václava a jeho aktivity byla tehdy spolupráce s akademiky motivovaná zájmem, aby tito nastíněný příběh zkorigovali s ohledem na historickou autenticitu, a tak posvětili rámcové ideové uchopení coby autority věnující se svatováclavské oblasti českých dějin. Uvažování tímto směrem ostatně dokládají mnou již dříve uvedené poznámky o chystaných změnách, které Hronek a spol. k Munclingerově na základě připomínek těchto poradců k námětu nakonec připojili.

I v návrzích jmen budoucích posuzovatelů soutěžních libret se projevil Hronkův zájem o dodržování historické přesnosti a podřizování se interpretačním rámcům miléniových slavností, jež ve veřejném prostoru ustavili a hájili hlavní představitelé Výboru pro oslavu tisícího výročí smrti Svatého Václava s okruhem spřízněných osobností. Kromě postav Konůpka s Pekařem, jehož Hronek navíc dva dny před ustavující valnou hromadou přemlouval k převzetí předsednické funkce v Millenium-filmu,³¹⁹ navrhovali funkcionáři hned několik

³¹⁸ NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Gustava Armina Svojsíka a Rudolfa Tschorna Národní radě československé v Praze, Praha, 13. 10. 1927.

Pekařovu výjimečnou pozici v oblasti svatováclavské historiografie ilustruje kupříkladu fakt, že jeho příspěvek do *Svatováclavského sborníku* vyšel už v roce 1929 samostatně a o tři roky později znovu v definitivním vydání. Bařinka označuje jeho studii doslova za erbovní a tvrdí, že sloužila pro celý sborník jako velká reklama, neboť byl anoncovaná jako její součást. Schráníl byl jedním z řady akademiků, kteří čelního představitele doplňovali dílčími vhledy a texty, a do *Svatováclavského sborníku* přispěl studiemi o světcově zbroji a svatováclavském korunovačním meči. Konůpek se zabýval ilustracemi knížete Václava a vytvořil například obálku Pekařovy publikace z roku 1929. BAŘINKA, Michal. *Svatováclavský sborník: Geneze a proměny*. Brno, 2016. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Hanuš, s. 84; PEKAŘ, Josef. *Svatý Václav*. Praha: Alois Dyk, 1929; PEKAŘ, Josef. *Svatý Václav. Definitivní vydání práce vyšlé v r. 1929, opatřené poznámkami. Zvláštní otisk ze Svatováclavského sborníku*. Praha: Tiskem státní tiskárny, 1932; SCHRÁNIL, Josef. O zbroji sv. Václava. In: Karel Stloukal, Jan Kapras, Karel Guth a Antonín Novák (eds.). *Svatováclavský sborník. Na památku 1000. výročí smrti knížete Václava Svatého. Díl 1. Kníže Václav Svatý a jeho doba*, Praha: Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí, 1934, s. 159–172; SCHRÁNIL, Josef. Korunovační meč, zvaný svatováclavský. In: Karel Stloukal, Jan Kapras, Karel Guth a Antonín Novák (eds.). *Svatováclavský sborník. Na památku 1000. výročí smrti knížete Václava Svatého. Díl 1. Kníže Václav Svatý a jeho doba*, Praha: Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí, 1934, s. 173–183.

³¹⁹ V dochovaném dopise Hronek připojil ke své nabídce žádost o osobní setkání před zahájením valné hromady, během něhož mu chtěl vysvětlit důvody svého návrhu. Zdali ke schůzce, při níž chtěl Hronek – příznačně na Havlův úkor – respektovaného historika získat pro spolek, došlo a případně jak funkcionář svou nabídku zdůvodnil, se můžeme pouze domýšlet. Faktem však zůstává, že na návrh nepřistoupil a nevyslyšel ani výzvu, aby se zapojil do rozhodování scénaristické soutěže – významnou roli tak sehrál až v rozhodujícím období pro udělení podpory na jaře 1929. ANM, f. Pekař Josef, k. 22, inv. č. 891, Dopis Josefa Hronka Josefu Pekařovi, Praha, 13.

dalších jmen z této sféry: biskupa Antonína Podlahu, předsedu Výboru pro oslavu tisícího výročí smrti Svatého Václava, kněze a historika umění Josefa Cibulku, architekta a pedagoga Antonína Mendla nebo Rudolfa Pařízka, člena spolkového výboru a Konůpkova kolegu ze Státní grafické školy. Návrh k výběru navíc doplňovali o zástupce politické sféry, když diskutovali o jménech sekčních šéfů Hanuše Vovese a Zdeňka Wirtha.³²⁰ Hronkova skupina tedy pokračovala ve využívání svých vazeb na osobnosti z vědecké, církevní nebo politické oblasti, které promlouvaly do příprav svatováclavských oslav, aby byl výsledek scenáristické soutěže především v souladu s jejich celkovým duchem. Zároveň jejich zhodnocení a předpokládané schválení mělo napomoci k posílení obrazu státně-reprezentativní povahy a jeho společenské hodnoty.³²¹

Množství potenciálních hodnotitelů z akademické nebo církevní obce však filmařská větev Millenium-filmu vnímala jako nevyvážené, což otevřeně reflektoval Brichta, podle nějž bylo v porotě potřeba „zajistit rovnováhu s [filmovými] odborníky“.³²² Havel, který se namísto požadavků na historickou přesnost a státně-reprezentativní charakter díla staral zejména o to, aby budoucí scénář dával smysl po technické a komerční stránce, se proto snažil složení komise korigovat. Ze své pozice doporučil zkušené filmové praktiky Jana Reitera a Julia Schmitta, kteří stejně jako Havel působili v silných tuzemských společnostech (Elektafilm, Biografia, AB), a do úvah zapojil také režiséra Innemanna.³²³ Reiter se Schmittem patrně jako zběhlí obchodníci u přihlášených libret zohledňovali jejich finanční potenciál a na jejich základě zvažovali výši předpokládaných nákladů. Zároveň však podle svých znalostí (nejen) domácího publika mohli přispívat do diskuzí praktickými připomínkami nebo náměty k řemeslné stránce filmu, případně hodnotit, nakolik v jejich očích předložené texty „fungují“ z hlediska vyprávění. Ačkoliv Hronek vyjadřoval k Reiterovi určité výhrady,³²⁴ k nimž se později vrátíme, podařilo se Havlovi oba zástupce filmové branže do poroty prosadit. Nezanedbatelně mu při tom pomohl Brichta, jenž Reitera označil za dobrého odborníka.³²⁵ Závěrem z jednání se pak stalo usnesení

10. 1927; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny a Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

³²⁰ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o III. výborové schůzi konané 13. prosince 1927 v Lucerně.

³²¹ Je příznačné, že jediné jméno z filmařské komunity, které Hronek explicitně zmínil jako možného člena jury, bylo Kolárovo. Vzhledem k Brichtově poznámce, že se Kolár hodlá soutěže zúčastnit, však bylo scenáristovo jméno z dalších úvah přirozeně vyloučeno. Tamtéž.

³²² Tamtéž.

³²³ Tamtéž.

³²⁴ Tamtéž.

³²⁵ Tamtéž.

o definitivním složení poroty, v níž měli zasednout Pekař, Podlaha, Cibulka, Mendl, Konůpek, Wirth, Reiter a Schmitt.³²⁶

5.2.1. Jednání a instrukce poroty

Dvojakost přístupů se následně projevila rovněž v hodnocení poroty, která nakonec bez Pekaře a Podlahy v dubnu 1928 posuzovala samostatné práce Munclingera a Kolára, i v reflexi nejednoznačného verdiktu, jenž z kolektivního projednávání obou libret vzešel. Ač z hlasování vyšel vítězně Kolár v poměru hlasů 4:2,³²⁷ nepřinesla porada jasné rozuzlení soutěže a neurčila Kolárův text jako jednoznačné východisko dalšího vývoje. Podle Velka pak Schmitt během bouřlivého jednání volal po angažování zahraničního režiséra, zatímco Cibulka, nespokojený s kvalitou obou libret, navrhoval vše přepracovat a vypsát novou veřejnou soutěž.³²⁸ Přestože se Hronek následně sešel s Cibulkou a jeho kolegou Schránilem, kteří se přihlásili jako noví realizátoři libreta, následnou výzvu Millenium-filmu ke spolupráci akademici nevyslyšeli.³²⁹

Množství různorodých připomínek a výhrad svědčí o odlišných zájmech, které jednotliví členové poroty při hodnocení sledovali. Zatímco akademická část upozorňovala zejména na koncepční ideové potíže přihlášených libret, stanoviska filmových odborníků se týkala zejména praktických problémů. Schmittův návrh na najmutí zahraničního režiséra naznačuje, že tento praktik – v souladu s podnikatelským přístupem k vývoji – příliš nedbal na pekařovskou interpretaci svatého Václava a společenské funkce filmového zpracování jeho příběhu. Naopak, bylo pro něj prioritou, aby film spolehlivě fungoval z vypravěčského a stylistického hlediska,³³⁰

³²⁶ Tamtéž.

³²⁷ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny.

³²⁸ VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 26.

³²⁹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny.

Cibulka se podobně jako Schránil podílel na přípravách svatováclavských oslav coby přispěvatel do *Svatováclavského sborníku*, v němž publikoval nejobjemnější studii „Václavova rotunda sv. Víta“. Mimo to se ale oba i v dalších svých textech věnovali svatováclavské oblasti či církevnímu umění. Srov. BAŘINKA, Michal. *Svatováclavský sborník: Geneze a proměny*. Brno, 2016. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Hanuš, s. 102–106; CIBULKA, Josef. *Václavova rotunda svatého Víta*. In: Karel Stloukal, Jan Kapras, Karel Guth a Antonín Novák (eds.). *Svatováclavský sborník. Na památku 1000. výročí smrti knížete Václava Svatého. Díl 1. Kníže Václav Svatý a jeho doba*. Praha: Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí, 1934, s. 230–685.

³³⁰ Schmittův pohled ostatně výmluvně dokládá jeho stanovisko k otázce historické vrstvy filmu: „Film musí být podkreslen náladou z přírody. Na film hledím jako na historický. Avšak film musí být takový, aby obecenstvo z toho filmu neuteklo. Některé publikum nerado vidí historický film. Taktéž soudí i cizina. Romantika musí být a to v takových mezích by věci posloužila. Řekl bych, že nutno být při tom romantika v mezích legendárních.“ Schmitt tedy inklinoval k mnohem volnějšímu pojetí historie a zdůrazňování svatováclavského narativu jako legendy. V ní lze výrazněji uplatnit básnická licence a pro potřeby divácky atraktivního příběhu nakládat volněji

k čemuž měl napomocť právě tvůrce z ciziny.³³¹ Jednatel spolku ostatně konstatoval, že výsledek soutěže nesplnil očekávání, na čemž se dle jeho mínění podepsalo příliš mnoho vznesených názorů a rozporů teorie s praxí.³³²

Jak moc Hronkova iniciativa spoléhala na postoje a stanoviska respektovaných autorit a aktérů napojených na svatováclavské milénium, je zjevné z jeho reakce na odmítavá vyjádření akademiků k existujícím textům. Okamžitě byl totiž ochotný vyjednávat s nimi o libretu novém. I protože Cibulka se Schránilem na vlastní tvůrčí činnost nakonec rezignovali, dospěl Millenium-film ke kompromisnímu řešení. Finálním provedením libreta hodlal pověřit Kolára, jemuž ostatně náleželo přednostní právo i podle úsudku poroty. Současně však spolek u projektu ponechal i Munclingera, s nímž měl Kolár spolupracovat. Předpokládaný kreativní podíl obou scenáristů na definitivní podobě libreta a rozsah využití samostatně přihlášených textů pak lze odhadnout v poměru 3:1, a to na základě navrhované výše jejich honorářů: 15 tisíc pro Kolára, 5 tisíc pro Munclingera.³³³

Zvolený kompromis měl na jednu stranu vyhovět vznášeným námitkám, jelikož sliboval odstranit slabá místa obou libret a zapracováním nejpůsobivějších částí Munclingerova textu do Kolárova osnovy zafixovat audiovizuální představu v co nejvyšší kvalitě. Na druhou stranu se Millenium-film tímto manévrem nápaditě vyhýbal nepříjemnému ukončení spolupráce

s historickými fakty (s čímž později operoval Dvořák) a začleňovat i případné romantické motivy, což se při projednávání projevilo i dalšími úvahami o sepsání libreta primárně na podkladě Kristiánovy legendy. ANM, f. Výbor pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava [nezpracováno], [Neznámé číslo kartonu], Protokol Jury svatováclavského filmu. Praha, 16. 4. 1928.

³³¹ Vzhledem k tomu, že Viktorin Vojtěch na následující spolkové schůzi vyjádřil značné pochyby k angažování Fritze Langa, domnívám se, že Schmitt měl na mysli právě německého režiséra. Výběr tvůrce *Nibelungů* by díky jeho schopnostem, které již při realizaci velkoprodukcí osvědčil, mohl garantovat řemeslnou vytříbenost i užitečný dramaturgický příspěvek k výstavbě vyprávění. V neposlední řadě by Langovo jméno představovalo značný příslib na úspěch i z obchodního hlediska. V souvislostech tehdejší situace Millenium-filmu však Langova pověst tvůrce náročného jak z hlediska celkového času na výrobu, tak i z pohledu financí, vytvořila oprávněný dojem, že jeho angažmá by pro spolek bylo problematické a prakticky nemožné. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny.

³³² Tamtéž.

³³³ Součástí úvah byla i postava zahraničního odborníka, jenž měl být oběma scenáristům k ruce. Velek pak zmiňuje, že výsledkem setkání poradců s autory bylo, že finální verzi sepíše na podkladě jejich libret někdo třetí. Podle představ spolku však měl jeho činnost korigovat Kolár z pozice vrchního režiséra. Vzhledem k tomu, že úlohou třetího tvůrce, stále podřízeného Kolárovi, měly být zřejmě především dramaturgické intervence a sladění obou výchozích představ, nedomnívám se, že spolek pro tuto funkci uvažoval o filmaři typu Langa. Naopak se jeví jako pravděpodobné, že se přikláněl spíše k domluvě dočasné povahy se spolehlivým rutiněrem zodpovědným za řemeslnou úroveň scénáře a jeho přípravě pro výrobu včetně kalkulace nákladů, natáčecích dní apod. Tuto úlohu později převzal František Horký, jenž s Kolárem v srpnu 1929 pracoval na Šumavě na podobě technického scénáře. Srov. VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 26; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny; Anon. Karel Horký a dr. J. S. Kolár. *Filmový kurýr*. 2. srpna 1929, roč. 3, č. 31, s. 5.

s jedním z původních iniciátorů státně-reprezentativního velko filmu, stejně jako se zkušeným scenáristou, jehož práce vykazovala větší míru osvojení si kinematografické praxe a specifického filmového vidění. Na proces spolupráce dosavadních soupeřů měl navíc podle spolkového rozhodnutí dohlížet nový poradní sbor ve složení Havel, Mendl, Vojtěch, Brichta, Reiter a historik Čeněk Zíbrt, a do řešení dílčích otázek se měli zapojit rovněž Podlaha s historikem umění Antonínem Matějčkem.³³⁴ Během čtyř sezení se scenáristickou dvojicí měl sbor kontrolovat proces psaní a ve finále garantovat kvality výsledného libreta po všech stránkách, jelikož měli jeho členové „s definitivní platností rozhodnout o uspořádání scénária [sic]“.³³⁵

Ačkoliv ustavený poradní sbor vykazoval podstatně nižší zastoupení členů akademické obce, jeho zásahy do scenáristické práce spočívaly podle dostupných vodítek zejména v požadavcích na změny v rámcové interpretaci hlavní postavy. Na začátku června 1928 Hronek informoval spolkový výbor, že se autoři zavázali vypracovat konečnou verzi libreta do těchto dnů. Jeho podoba měla zahrnovat změny týkající se osoby svatého Václava a nahrazení postavy Belze, již do příběhu zaváděl Kolár, figurou vladyky Skeře, s níž už na jaře 1927 pracoval Munclinger.³³⁶ Poněkud roubovaná scenáristická spolupráce navíc pod dohledem neprobíhala zcela podle představ, jak napovídá reakce spolku na požadavek tvůrců o autorizaci jejich práce a vyplacení zálohy na honorář. Funkcionáři odmítali žádosti vyhovět s odůvodněním, že jury

³³⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v Lucerně.

³³⁵ VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velko film*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 26; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny.

Instrukce pro scenáristy otevřeně formuloval jeden dílčí záznam jednání o librettech. Jednou z rámcových podmínek byl požadavek na kratší verzi budoucího textu a Hronek z pozice jednatele měl zajistit, aby se tvůrci řídili následujícími instrukcemi:

„I. význam doby před 1000 léty [sic]: 1. zápas Germánů se Slovany /racový/ [sic]; 2. zápas křesťanství s pohanstvím /ideový/; 3. hrozná zkáza našim předkům po zhroucení se Velké Moravy; II. význam sv. Václava a jeho pravou velikost: 1. osobní vlastnosti /pravá zbožnost projevovaná skutky, prozíravost, dobrota, hrdinost, sebeobětavost v zájmu celku/; 2. politická koncepce, a/ odnímat zámky pro další vpády nepřátelům a zajisti[t] klidný vývoj státu, b/ stmelovat kladné složky národa, c/ na troskách Velké Moravy vytvořit *jednotný* český stát; 3. sv. Václav životní svůj program z vlastní vůle *pečetí* vlastní krví; III. sv. Václav našim předkům ideou, programem: Tělo sice ubito ale Václavův duch zvítězil nad Boleslavem[.] Národ za jeho ochrany a po jeho vzoru po 1000 let odolával [sic] nebezpečím vnitřním i vnějším. Obět knížete Václava nebyla marnou a přinášela *ovoce*. Sv. Václav i *nadále* zůstává našim ochráncem a dědicem české země a celé osvobozené vlasti, *nové* to Velké Moravy.“

ANM, f. Výbor pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava [nezpracováno], [Neznámé číslo kartonu], Záznam ve věci Svatováclavského filmu, konečné redakce a posudků filmových odborníků.

³³⁶ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny.

ani jeden ze scénářů nedoporučila k provedení a tvůrci doposud nepředložili Millenium-filmu definitivní verzi k posouzení a vyhodnocení.³³⁷

Proces psaní a schvalování tak skončil až v září 1928, kdy Hronek oznámil, že společně vypracované libreto prošlo všeobecnou kritikou, která měla být dle jeho vyjádření celkem příznivá.³³⁸ Ze srovnání tohoto dokumentu s Kolárovým soutěžním libretem však vyplývá, že deklarovaná definitivní verze audiovizuální představy byla například z hlediska stylu a konstrukce jednotlivých scén pro přímou realizaci podstatně méně připravená než Kolářův samostatný text. Hlavní prioritou tudíž byla v tomto stadiu snaha o nalezení shody mezi všemi aktéry ve vztahu k ideovému ukotvení vyvíjeného filmu a jeho stylistické, technické nebo obchodní aspekty zůstávaly v pozadí, což naráželo například na výše uvedené Brožovy žádosti o co nejrychlejší určení výše nákladu pro pevnou operační bázi projektu.³³⁹

Následná „rychlost“ řešení transformace libreta do scénáře určeného k natáčení dokládá, která Hronkova skupina upřednostňovala spíše řešení otázek ideového ukotvení, než by se soustřeďovala na praktické problémy kinematografické praxe. Stejně tak se klonila k zohledňování výhrad autorit spojených se svatováclavským miléníem na úkor podnětů stran filmových profesionálů. Spolkoví činitelé v září 1928 zřejmě chápali literární přípravu skutečně za dokončenou. Otázka vyhotovení scénáře v jejich očích působila jako podružná záležitost, během níž tvůrci veskrze mechanicky rozpracují nachystaný a odsouhlasený materiál do jednotlivých scén a záběrů, čímž ideovému rámci dodají konkrétní řemeslný tvar, a tak vytvoří podklad pro budoucí plán natáčení. Až po téměř devíti měsících od kladného posouzení společného libreta totiž spolek pověřil Kolára s Munclingerem realizací scénáře, přičemž pro tuto činnost angažoval také Františka Horkého.³⁴⁰

5.3. Kampaň za státně-reprezentativní velkofilm

5.3.1. Akademická i institucionální posvěcení a obranné funkce filmu

Afinita, kterou členové Millenium-filmu k akademikům očividně chovali, vedla k jedné z hlavních přesvědčovacích taktik, jak působit na státní aparát a další orgány při žádosti

³³⁷ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis VI. výborové schůze konané 15. června 1928 v ředitelství Lucerny.

³³⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

³³⁹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny.

³⁴⁰ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 6. května 1929 v Nár. kavárně.

o podporu. Jak doložil průvodní dopis k Munclingerově skice, od počátky vývoje své audiovizuální představy Hronkova zmiňovala svědomité konzultace s odborníky na historii i kladná hodnocení, jimiž citování znalci aktivitu spolku a jeho audiovizuální představu schvalovali. Role posvěcení, jímž authority garantovaly hodnoty připravovaného státně-reprezentativního velko filmu a zároveň stvrzovaly seriózní obraz Millenium-filmu, se ještě zvýraznila po Havlově odchodu. Hronkova družina těchto aktů bohatě využívala jako způsobu, jak se efektivně vymezit a rozpoznatelně odlišit vůči konkurenčnímu projektu. Spoléhali přitom na zdůrazňování dojmu prestiže, kterou v jejich očích respektované figury z univerzitního prostředí skrze vyjadřovaná uznání jejich projektu připisovaly.

Podle dostupných písemností rozvinul Millenium-film oficiální aktivitu usilující o finance ze státní kasy nejpozději 1. prosince 1928. K tomuto dni je datován Hronkův a Svojsíkův dopis prezidentově kancléři Šámalovi.³⁴¹ Ke zprávě o složení výše zmíněné delegace (Hronek, Svojsík, Kolár a Pecák), která měla o dva dny později kancléře navštívit v KPR,³⁴² přiložili jednatel a místopředseda spolku souhrn informací, které měly úředníkovi předběžně pomoci si vytvořit dostatečný obraz o tehdejší situaci a představu a žadatelích. Kromě představení hlavních funkcí audiovizuální představy, jimiž měla doma být obrana vůči maďarské propagandě svatoštěpánského kultu a propagace tisícileté kultury v cizině,³⁴³ věnuje text v části „II. Přípravná etapa“ prominentní prostor vyjmenování zaštiťujících osob a institucí:

„Celá akce nalézá se pod záštitou Národní rady [československé] /přípis ze dne 28. listopadu 1927, Č. j. 0-491 – 3 // Masarykova lidov ýchovného ústavu – přípis ze dne 9. prosince 1927, Č. j. 1678 K. D./ V šen árodní svatováclavský výbor vlivem presidenta PROKUPKA [sic] vchází v oficiální styk s „Milleniumfilmem“ /komise prof. Zubatý, prof. dr. PEKAŘ, Jaroslav HILBERT a STLOUKAL/.

[...] Definitivní scénář /autoři dr. Kolár a Munclinger/ vznikl několikerým přepracováním na základě výroku poroty, v níž zasedali zástupci ministerstva národní osvěty, kruhů vědeckých, výtvarných a filmově komerčních. Práce tato prosta všeho rušivého, vyjadřuje mistrně pokus knížete sv. Václava o evropské řešení české otázky již tehdy velmi složitě.“³⁴⁴

³⁴¹ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Josefa Hronka a Gustava A. Svojsíka kancléři Přemyslu Šámalovi, Praha, 22. 12. 1928.

³⁴² AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Zpráva o audienci zástupců Millenium-filmu v Kanceláři prezidenta republiky, 3. 12. 1928.

³⁴³ Obecné roli svatováclavských oslav ve vztahu ke Slovensku a svatoštěpánskému kultu se detailně věnuje Placák. Srov. PLACÁK, Petr. *Svatováclavské 144ilénium. Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon, 2002, s. 135–149 a 163–169.

³⁴⁴ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Svatováclavský film – informace.

Je příznačné, že spolek kancléře v dokumentu prakticky neseznamoval s bližšími podrobnostmi o příběhu či jiných aspektech plánované audiovizuální představy. V následování záměru přimět prezidenta Masaryka skrze jeho kancelář k podpoře totiž podoba libreta hrála u prezentace dosavadních kroků a koncepce celého projektu veskrze marginální roli. Klíčovou součást Hronkovy argumentace představovalo naopak zdůrazňování pracovního postupu, jímž výsledný text prošel, společně s výčtem činitelů, jejichž působení se příznivě promítalo do průběhu procesu. Uvedená jména v kombinaci s udělenými patronáty NRČ a Masarykova lidovévýchovného ústavu (MLÚ), stejně jako s účastí zástupců ministerstev pak fungovala jako garanční rámec kvalit „definitivní“ audiovizuální představy i zodpovědnosti sdílené jednotlivými členy PSAP.

Zároveň slova o několikanásobném přepracování textu podle požadavků vznesených váženými akademiky vyvolávala dojem zlepšování a pilování budoucího filmu podle odborných námětů a připomínek. Dohromady tak informační listina ujišťovala o „krajní svědomitosti“, s níž organizátoři celé akce i zúčastnění umělci film připravovali.³⁴⁵ Kvality scénáře také neměly vyplývat z nastíněné výstavby příběhu o svatém Václavovi nebo z deklarace řemeslné jakosti, nýbrž ze způsobu provedení scénáře a prestiže dohlížejících a korigujících jedinců. Případné přetrvávající pochyby Hronek navíc rozptyloval doplňující zprávou o rozhodnutí pražského magistrátu osvobodit připravovaný snímek od dávky ze zábav.³⁴⁶ Tato zpráva rovněž ve výše uvedených souvislostech předznamenávala přidělení predikátu kulturně-výchovného filmu ze strany cenzurního sboru a stvrzovala hodnotu rozvíjeného projektu.³⁴⁷

Společně s připojenými zmínkami o již vyvolaném velkém zájmu a deklarované zaručené zahraniční poptávce po „prvním českém velkofilmu“ Hronek komunikoval obraz chystaného titulu coby díla, pro nějž žádný „[p]eníz at' darovaný, at' půjčený, nepříjde na zmar a vrátí se buď v morálním úspěchu nebo efektivně zpět.“³⁴⁸ Spolek tak opíral svůj apel – v souladu

³⁴⁵ Tamtéž.

³⁴⁶ Tamtéž. V ANM lze nalézt i koncept žádosti Millenium-filmu o odpuštění dávky ze zábav adresované pražskému magistrátu. ANM, f. Výbor pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava [nezpracováno], [Neznámé číslo kartonu], Koncept dopisu Millenium-filmu Magistrátu hlavního města Prahy, Praha, 5. 10. 1928.

³⁴⁷ Navzdory této signalizaci nebyla záležitost dávky ze zábav zdaleka tak jednoznačná, jak se snažil Millenium-film prezentovat, což dokazují interní zápisy z porad. Pražský magistrát sice spolku skutečně přislíbil zrušení dávky ze zábav pro film na svém území, ale jen za podmínky, že cenzurní sbor označí snímek za kulturně-výchovný, což v této chvíli Millenium-film účelově zamlčel a prezentoval osvobození od dávky jako hotovou věc. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

³⁴⁸ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Svatováclavský film – informace. Rétoriku ujišťující případné sponzory či věřitele, že se finanční bilance bude zaručeně aktivní, spolek významně zintenzivnil na podzim 1929 a zkraje roku 1930, když se jeho

s interně artikulovanou audiovizuální představou státně-reprezentativního velko filmu – při komunikaci především o předpokládané přednosti díla z hlediska jeho sociálně-politického působení na trhu. Případný zisk z distribuce a uvádění pak v Hronkových očích představoval příjemný (a implicitně nevyhnutelný) vedlejší účinek vyplývající z úspěšné národní kultury a československé státnosti u nás i za hranicemi.³⁴⁹

Frekvence zákulisních styků, které Millenium-film navazoval s politiky a úředníky průběžně od prvotního období jeho fungování, se podstatně zvýšila poté, co spolek 7. prosince 1928 oficiálně adresoval Ministerstvu školství a národní osvěty (MŠANO) první žádost o finanční podporu na výrobu filmu.³⁵⁰ Mimo KPR byl kolektiv ve spojení rovněž s vyslancem Kroftou z MZV, jenž se účastnil organizace svatováclavských oslav.³⁵¹ Krofta podle Hronkova vyjádření spolek vyzval, pravděpodobně na deputaci uskutečněné 6. prosince,³⁵² k žádosti o subvenci.³⁵³

zástupci snažili zaopatřit zbývající kapitál na dofinancování roztočeného filmu. Součástí žádostí se tak staly seznamy zemí zajímavých se o snímek a četné cifry jistých výnosů z domácí i zahraniční distribuce, z nichž mělo být patrné, že pouze stačí dokončit produkci a veškeré prostředky vynaložené na pokrytí rozpočtu se přinejmenším vrátí zpátky. Millenium-film tento dojem navíc zesiloval například zmínkou o nabídce od francouzské distribuční společnosti Omega, která v této době rozvíjela na našem území čilé obchodní aktivity, na zakoupení monopolu pro francouzský, belgický a lucemburský trh ve výši půl milionu korun. U ní navíc spolek deklaroval očekávání obchodně ještě výhodnějšího návrhu. V prosbě formulované Národním výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí z října 1929 pak spolek předkládal následující příjmy z široké mezinárodní distribuce podle kalkulace odborníků: Československo 800 tisíc; Francie 500 tisíc; Německo 500 tisíc; Anglie 800 tisíc; Rakousko, Maďarsko, Jugoslávie, Rumunsko a Polsko dohromady 500 tisíc; Španělsko, Itálie a Portugalsko 400 tisíc. V dopise adresovaném přímo vládě pak Millenium-film do výčtu teritorií, v nichž je o roztočeného *Svatého Václava* zájem, zahrnoval i Jižní Ameriku. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Čsl. velko film „Svatý Václav“. Informace; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Koncept dopisu Millenium-filmu Ministerstvu financí a Ministerstvu školství a národní osvěty, Praha, nedatováno; Opis dopisu Millenium-filmu Vládě československé republiky, Praha, 3. 10. 1929; ANM, f. Výbor pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava [nezpracováno], [Neznámé číslo kartonu], Koncept dopisu Millenium-filmu Národnímu výboru svatováclavskému, Praha, 26. 10. 1929; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Opis dopisu Josefa Sklenáře a Josefa Hronka Vládě republiky Československé, Praha, 3. 10. 1929.

³⁴⁹ O tom, že zvolený způsob komunikace audiovizuální představy pokládali spolkové činitelé za úspěšný, svědčí zápis z následující výborové schůze Millenium-filmu. Jednatel Hronek na ní rekapituloval příznivá jednání a tlumočil Šámalovu žádost o předložení rozpočtu po setkání s ním. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis IX. výborové schůze konané 17. prosince 1928 v Lucerně.

³⁵⁰ AKPR, f. KPR, 1919–1947k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Ministerstva školství Předsednictvu ministerské rady, Praha, 8. 5. 1929.

³⁵¹ Jak dokládá Bařinka, Krofta byl jedním ze zástupců Národního výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí, jehož úlohou bylo zajištění národní roviny svatováclavského milénia. Kromě jiného se angažoval v přípravě *Svatováclavského sborníku*, když v čele sborníkového odboru výboru nahradil v roce 1929 Pekaře. BAŘINKA, Michal. *Svatováclavský sborník: Geneze a proměny*. Brno, 2016. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Hanuš, s. 59.

³⁵² Datum návštěvy zmiňuje pravděpodobně některý z úředníků III. sekce na MZV, který Kroftu upozornil na přiložený důvěrný souhrn informací o projektu vypracovaný filmovým referentem této sekce, jemuž se podrobně věnují následující oddíly. Ačkoliv je dokument podepsán, nepodařilo se mi podpis rozluštit. MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost (podle jednotlivých institucí a akcí), inv. č. 505, Dopis neznámého odesílatele Kamilu Kroftovi, Praha, 21. 12. 1928.

³⁵³ Hronek patrně hovořil o subvenci ze strany MZV, o níž Millenium-film požádal souběžně s prosbou o dotaci u MŠANO. Spolku však od MZV přišlo zamítavé stanovisko především kvůli tomu, že podle textu žádosti měl Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí označit film jako součást své sféry. Jelikož vláda této organizaci již vyčlenila prostředky ze státního rozpočtu na uspořádání svatováclavských oslav, uvedl úřad, že se

Kromě toho se spolková vyjednávací skupina v této době chystala i na návštěvu ministra průmyslu, obchodu a živností Ladislava Nováka.³⁵⁴ Souběžně se Millenium-filmu podařilo částečně vyřešit rovněž oficiální vztah k Národnímu výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí, jenž společně s poměrem vůči vládě a Adolfu Prokúpkovi z NRČ pokládal Hronek ještě na konci listopadu za nejasný a jehož protektorát nad filmem vnímal jako žádoucí pro další lobbistickou činnost.³⁵⁵ Důležitost získaného spojení s Národním výborem pro oslavu svatováclavského tisíciletí, o němž spolkový jednatel spokojeně informoval ve svém referátu na druhé valné hromadě,³⁵⁶ ostatně dokládá fakt, že na něj Millenium-film výslovně upozorňoval kancléře v citovaném dopise.

5.3.2. Reakce na truelibreto: intertexty, domácí mezník filmové tvorby a garance obchodního úspěchu

Doposud nastavený způsob komunikace projektu, který ilustruje dodatečná informace k žádosti o subvenci směřovaná rovněž v prosinci 1928 na MŠANO,³⁵⁷ se částečně proměnil a rozšířil v reakci na hrozbu konkurenčního projektu, jehož existenci Millenium-film poprvé reflektoval v lednu 1929. Iniciativa „truelibreto“ předně vedla k zesílení vyjednávací praxe se složkami státního aparátu a dalšími veřejně činnými aktéry. Klíčem pro vypořádání s rivaly byly podle Hronkova mínění intervence u pražského komunálního politika Josefa Rotnágla, jenž měl být v kontaktu se stoupencem konkurence, ministrem Hodžou, stejně jako u předsedy Svazu sokolských a jiných biografů Vladimíra Fleischmanna a u bankovních domů ohledně finanční

nemůže finančně účastnit podniku označeného za součást těchto aktivit už dříve podpořených státem. Přestože se Millenium-film snažil dovysvětlit, že zájem Národního výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí o projekt se odehrává pouze v morální, nikoliv finanční rovině, postoj MZV zůstal v tomto ohledu konzistentní. Dotaci udělenou Národnímu výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí ostatně uvádělo ministerstvo i později jako jeden z důvodů, proč nevyslyšelo rovněž žádost Arnošta Dvořáka. MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost (podle jednotlivých institucí a akcí), inv. č. 505, Dopis MZV Spolku „Milleniumfilm“, místo neuvedeno, 19. 12. [192]8; MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost (podle jednotlivých institucí a akcí), inv. č. 505, Dopis Gustava A. Svojsíka a Josefa Hronka Kamilu Kroftovi, Praha, 22. 12. 1928; AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Ministerstva zahraničních věcí Kanceláři presidenta republiky, Praha, 3. 4. 1929.

³⁵⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis IX. výborové schůze konané 17. prosince 1928 v Lucerně.

³⁵⁵ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VIII. výborové schůze konané 19. listopadu 1928 v Lucerně.

³⁵⁶ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Valná hromada Millenium-filmu konaná v Nár. kavárně [14. ledna 1929].

³⁵⁷ Opis dokumentu, jenž je uložený v Kroftově pozůstalosti, volí ve zhuštěné podobě obdobnou rétoriku jako sdělení pro Šamala. Vyzdvihuje úlohu odborné komise v procesu psaní a deklaruje, že definitivní scénář vznikl při zapracování vznesených připomínek, což zaručuje jeho kvalitu. MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost (podle jednotlivých institucí a akcí), inv. č. 505, Opis dodatečné informace Millenium-filmu k žádosti o subvenci pro Ministerstvo školství a národní osvěty.

účasti na výrobě. Za nejdůležitější ale pokládal apel na sekčního šéfa MŠANO Zdeňka Wirtha, který měl zástupcům spolku vysvětlit mlčení ze strany ministerstva vůči jeho žádosti.³⁵⁸ Postupnou konsolidaci zákulisního vlivu poté dokládá záznam z konce února, kdy Hronek s Kolářem informovali členy výboru o výsledcích jednání na ministerstvu financí a při zasedání České akademie a umění (ČAVU), od níž se mělo dostat libretu velké pochvaly.³⁵⁹

Zároveň Millenium-film reagoval na mezitím rozvíjenou Havlovu záškodnickou činnosti a ve větší míře začlenil do své argumentace další vrstvy, jejichž funkcí bylo adekvátně podepřít státně-reprezentativní obraz prezentované audiovizuální představy, a ještě posílit ustavená rámec seriózního a autoritami schváleného podniku. V patrně nejsoustředěnější podobě je tato tendence zaznamenána v univerzální žádosti o podporu z 2. února 1929, kterou Millenium-film – obdobně jako u Munclingerovy skicy – připojoval k rozesílanému libretu:

„Slovutný Pane,

podepsaný spolek obrací se k Vám se žádostí o podporu své dalekosáhlé akce, která svou uměleckou i propagační hodnotou přesahuje rámec soukromého podnikání filmového a znamenala by novou etapu v propagačním úsilí našeho státu.

Projektujeme velkolepý dramatický film „K n í ž e s v . V á c l a v“, který by byl určen pro nejširší massy [sic] našeho lidu i veškeré kinematografy v zahraničí. Abyste byl přesně informován, jaké dílo chceme vytvořit, přikládáme ú p l n é l i b r e t t o díla, jehož originál byl předložen panu presidentu republiky, všem členům vlády a významným veřejným činitelům.

Jde o akci v š e n á r o d n í a n e p o l i t i c k o u.

Film má býti s v ě t o v é úrovně a bude naň vynaloženo víc kapitálu, než mohlo se dosud v Československu na filmy věnovati.

Ohromnou propagační cenu takového díla budete moci posouditi, poukážeme-li na obdobné akce států jiných. /Německo: Niebelungy [sic], Francie: Napoleon, Jeanne d’Arc, Italie: František z Assissi [sic] a j./

Přirozeně nelze taková díla zorganizovati a vytvořiti bez široké pomoci vlády, veřejných svazků a hospodářsky silných jednotlivců.

[...]

³⁵⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis II. výborové schůze konané dne 23. ledna 1929 v Nár. kavárně.

³⁵⁹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis výborové schůze konané 28. února 1929 v Nár. kavárně.

Výnos filmu, který bude zbaven dávky ze zábav a bude i při vývozu do zahraničí podpořen zahraničními úřady našeho státu – bude podle zájmu ciziny rovněž několikamilionový a podle úsudku odborníků aktivní.³⁶⁰

Za pozornost stojí především výčet národních velkofilmů, které v předchozích letech realizovaly různé evropské kinematografie. V interních diskuzích byly tyto tituly doposud vnímány veskrze negativně coby nežádoucí propaganda prováděná cizími státy na našem území a spolek v nich spatřoval jednu z obranných motivací pro výrobu svatováclavského filmu, jenž by paralyzoval jejich vliv v domácí společnosti a zároveň by působil v zahraničí ve prospěch nového státního útvaru.³⁶¹ Jak již nicméně bylo řečeno, spolek se podobou těchto velkofilmů inspiroval, a to zejména na úrovni výrobního měřítka a kalkulování rozpočtu. V tomto ohledu nyní došlo k výraznému posunu ve formulování funkce, kterou evropské velkoprodukce začaly v Hronkově argumentaci plnit. Jako významné intertexty, na něž odkazoval, pomáhaly tyto tituly na jedné straně ustavovat soubor očekávání úctyhodné podoby a velkorysého měřítka celého projektu. Na straně druhé prostřednictvím dosavadních zkušeností s (implicitně úspěšnou) distribucí a uváděním těchto filmů upomínaly na potenciál propagačních funkcí, jež měl *Svatý Václav* rozvíjet. Evropské velko filmy tedy sloužily jako doplňkový způsob, jak přesvědčit o důležitosti investice právě do spolkového projektu s ambicemi působit na masy doma i v zahraničí.

Ještě zásadnější úlohu však sehraává další rámec, který Millenium-film z interně formulovaného cíle svého počínání proměnil ve veřejně prodávanou přednost své audiovizuální představy. Dokument zvolenými slovy o snímku světové úrovně, který svým rozměrem přesahuje oblast

³⁶⁰ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 47, Dopis Millenium-filmu neznámému adresátovi, Praha, 2. 2. 1929.

Za zmínku přitom stojí, že odkaz na státní finanční pomoc se ve výčtu zdá být platným jen pro film Giulia Antamoreho *František z Assisi*, jenž podle dobových zpráv vznikl s kapitálem 150 milionů lir za podpory Vatikánu a italské vlády u příležitosti 700. výročí úmrtí Františka z Assisi a byl mj. v Československu distribuován Elektafilmem. Zbývající tituly podle dostupných informací vznikly mimo státní struktury. Podle Charlese O'Briena však byl podobným modelem jako *František z Assisi* ve Francii realizován i svým způsobem konkurenční projekt zfilmování života Johanky z Arku. Film *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* tvořila tuzemskou pietnější variantu zpracování příběhu u příležitosti 500. výročí Johančina úmrtí s přímou dotací francouzské vlády. Jak uvádí O'Brien, de Gastynova verze byla na domácím trhu výrazně populárnější než Dreyerův titul. Srov. O'BRIEN, Charles. Rethinking National Cinema: Dreyer's „La Passion de Jeanne d'Arc“ and the Academic Aesthetic. *Cinema Journal*. 1996, roč. 35, č. 4, s. 3–30. Anon. Reklama na film Bratr František. *Film*. 1. července 1927, roč. 7, č. 7, s. 42; Anon. Elekta v nové sezoně. *Film*. 1. září 1927, roč. 7, č. 9, s. 3; Anon. „Bratr František“. *Český filmový zpravodaj*. 5. února 1927, roč. 7, č. 5, s. 4; Anon. Italská společnost. *Český filmový zpravodaj*. 21. května 1927, roč. 7, č. 19–21, č. 10; Anon. Reklama půjčovna Elektafilm. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách*. 10. září 1927, roč. 7, č. 9, s. 35.

³⁶¹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis z ustavující valné hromady spolku Millenium-film konané 17. října 1927 v Salonku „Národní kavárny“ v Praze; AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Svatováclavský film – informace. NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Gustava A. Svojsíka a Rudolfa Tschorna Ministerstvu zahraničních věcí, místo neuvedeno, nedatováno [pravděpodobně 1927].

soukromého filmového podnikání na našem území, konstruuje obraz „Knížete sv. Václava“ jako titulu, jenž bude svým nákladem i kvalitou představovat mezník domácí tvorby a způsobí revoluci ve fungování tuzemské kinematografie. Sdružení tvořené primárně aktéry z nefilmářského prostředí se tak na obecné úrovni vymezovalo vůči podnikatelskému typu vývoje a produkce. Svou rétorikou však mířilo především proti Havlovi coby význačnému představiteli alternativní audiovizuální představy, jejíž vznik pramenil z kšeftářského uvažování právě Havlem zastupovaného prostředí. V souvislostech zmíněné problematické reputace, kterou filmová branže před veřejností měla, se spolek tímto způsobem opětovně distancoval od přetrvávající „filmové gauneřiny“.³⁶²

Absenci zkušeností s filmovou výrobou, již Havel v paralelně vedené komunikaci využíval jako argument proti podpoře Millenium-filmu, tak Hronek prodával naopak jako jednu ze svých výhod. Ze své perspektivy argumentoval naopak tak, že právě iniciativa aktérů z jiného než filmově-obchodního prostředí může být klíčovým faktorem pro přípravu všenárodního a státně-reprezentativního díla, jež bude usilovat o službu veřejnosti a ne o zisk. Významným prvkem Hronkovy rétoriky tak bylo odpoutání se od neseriózního kšeftářství, jež v jeho očích přinášely jen (hodnotově i rozpočtově) laciné filmy, proti nimž je potřeba bojovat realizací ušlechtilých děl.³⁶³ Vytvořením velkoryse pojaté a financované audiovizuální představy tudíž spolek hodlal přispět k významné rekonfiguraci odvětví, jeho produkční kultury a dosavadní praxe.³⁶⁴

V neposlední řadě měla nicméně kombinace všech komunikovaných rámců prezentované audiovizuální představy podle Hronka garantovat, že velké propagační dílo s mezinárodními distribučními ambicemi zaručí i nebývalý finanční efekt v podobě milionových tržeb. Příslib vysokých příjmů přitom argumentačně podpíral jednak implicitně na základě distribučních výsledků uvedené skupiny zahraničních velkofilmů, jednak explicitně prostřednictvím pochvalných hodnocení – pro tento druh sdělení příznačně – blíže nespecifikovaných filmových odborníků.

³⁶² ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny a Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

³⁶³ Jak již bylo řečeno, funkcionáři spolku, osobně napojení na organizátory svatováclavských slavností i další církevní hodnostáře, tak ve svém postoji navazovali na dlouhodobější tendenci členů katolické obce. Jak poznamenává Hasan, už v prvních letech 20. století byl motivací představitelů katolické církve ke vstupu do kinematografie zušlechtit toto nespoutané prostředí a namísto laciné zábavy nabízet obecnstvu povznášející umělecký zážitek a/nebo poučení. Srov. HASAN, Petr. *Ušlechtilý, dobrý, krásný. Římskokatolická církev a kinematografie v českých zemích 1918–1948*. Praha: Národní filmový archiv, 2021, s. 55–62.

³⁶⁴ V dokumentu se souhrnnými informacemi o realizovaném projektu spolek dokonce výslovně uváděl, že *Svatý Václav* má přispět k očistě v dosavadní filmové tvorbě. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Informace o prvním čl. velkofilmu „Svatý Václav“.

Oba typy dílčích argumentů přitom v souvislostech probíhající kampaně fungovaly jako stabilně uplatňované taktiky, jak Hronek prokazoval ekonomickou návratnost poskytnutých zápůjček. Záruku značných příjmů vycházející ze silné intertextuální provázanosti a předpokladu významně se překrývajících cílového publika v Hronkově pohledu představoval *Král králů*. DeMillův velkofilm o životě a smrti Ježíše Krista využíval například při komunikaci s KPR, když prostřednictvím tuzemských výnosů *Krále králů* dokládal divácký zájem o příběhy s křesťanskou tematikou. *Svatý Václav* tak v návaznosti na tento titul disponovala obchodním potenciálem, který se dal z distribuce vytěžit.³⁶⁵ Dokumenty zachycující Hronkovu komunikaci s úřady a institucemi přitom ukazují, že spolek pravidelně argumentoval právě uznáлыми posudky zahraničních (zejména anglických) expertů.³⁶⁶ Slova o uznání z ciziny přitom měla eliminovat případné námitky vůči míře kompetentnosti ze strany nedůvěryhodných zástupců domácího filmového průmyslu, stejně jako měla prokázat nezpochybnitelnou uměleckou i technickou vyspělost projektu a deklarovat zaručený mezinárodní interest o projekt, jenž spolek pod Hronkovým vedením připravoval. Kombinace rámců obklopujících státně-reprezentativní audiovizuální představu tudíž sloužila nejen jako způsob, jak prodat vlastní přednosti, nýbrž i jako obranný mechanismus proti rétorice opoziční iniciativy.

5.4. Kampaň za vnitrozemský velkofilm

Havel čerpal z četných kontaktů s politiky a úředníky, jimiž dlouhodobě disponovala jeho rodina,³⁶⁷ a to už v čase svého působení v Millenium-filmu, jak ukázal jeho styk se zástupci agrárnícké strany na konci roku 1927. Přesto se svým konkurenčním projektem

³⁶⁵ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Josefa Hronka a Theodora Nováka kancléři Přemyslu Šámalovi, Praha, 14. 3. 1929.

³⁶⁶ Millenium-film kupříkladu explicitně citoval pana Percyho, majitele anglické společnosti Astra National Production, jenž měl po přečtení libreta prohlásit, že film je světové ráže a půjde světem. Podle informací pro KPR mělo však libreto vzbudit velký zájem i v Berlíně a ve Francii. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Koncept dopisu [pravděpodobně] Josefa Hronka neznámé sestře z Hradce Králové, bez místa vzniku, nedatováno; AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Svatováclavský film – informace.

Přestože materiály Millenium-film nikdy neuváděly plné jméno anglického producenta, podle dobových zpráv v tisku by mělo jít o Percyho E. Felce, který se na konci roku 1928 významně angažoval v odkupu vídeňských ateliérů od společnosti Vita-Film. s. ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD. *Studio*. 12. 1928, roč. 1, č. 2, s. 62; Anon. Anglická filmová produkce ve Vídni. *Filmový kurýr*. 17. listopadu 1928, roč. 2, č. 41, s. 2.

³⁶⁷ Horníček například uvádí, že se Havlův otec znal s Karlem Kramářem a před 1. světovou válkou měl za jeho stranu kandidovat na pozici v pražské komunální politice. HORNÍČEK, Jiří. *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha, 2000. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Ivan Klimeš, s. 8. Detailně se pak Havlovým kontaktům na představitele politického světa věnují Wanatowiczová nebo Skopal. WANATOWICZOVÁ, Krystyna. *Miloš Havel. Český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2013, s. 50–62, 74–80; SKOPAL, Pavel. Offers Difficult to Refuse: Miloš Havel and Clientele Transnational Networks in the Protectorate Bohemia and Moravia. In: Týž a Roel Vande Winkel (eds.). *Film Professionals in Nazi-Occupied Europe. Mediation Between the National-Socialist Cultural „New Order“ and Local Structure*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021, s. 147–169.

vstupoval jako nový subjekt do oficiálního vyjednávání se státem s více než ročním zpožděním. Tato skutečnost pro Havla na jednu stranu představovala značnou nevýhodu, vezmeme-li v potaz dosavadní Hronkovy ustavené i dále rozvíjené styky s úředními kruhy. Na stranu druhou mu však – s ohledem na jeho obeznámenost s interními záležitostmi a problémy spolku – poskytovala možnosti, jak proti dosavadní rétorice Millenium-filmu vystupovat a usilovat o vlastní prospěch.

Ve své komunikaci s byrokratickými složkami Havlův tým rozporoval tvrzení o revoluci, již měli ve filmovém průmyslu vyvolat seriózně smýšlející a jednající členové Millenium-filmu, jejichž činnost údajně neznehodnocují vazby na pochybné filmařské prostředí ani zájem o čistě komerční profit. Proklamovanou výhodu pomyslného morálního štítu, kterou měla absence zkušeností Hronka a spol. s filmovou produkční kulturou představovat, Havlova rivalská iniciativa vytrvale podřývala, když spolek líčila jako soubor nekompetentních jedinců. Negativně vedená kampaň upozorňovala především na to, že Millenium-film nemá ponětí, jak funguje filmová výroba, že jeho zdlouhavá literární příprava není příznakem svědomitosti, nýbrž diletantismu, a že Hronkem prosazované velkolepé pojetí postrádá v domácích podmínkách obchodní smysl. V důsledku tak iniciativa vycházející z filmové praxe varovala před svěřením veřejných prostředků nezkušeným neumětelům, v jejichž rukách může ekonomický (potažmo i symbolický) kapitál přijít vniveč, když film nezvládnou realizovat, případně vytvoří produkt neschopný pokrýt z budoucí exploatace své náklady.

Za těchto okolností pak Havlův kolektiv vstupem do soutěže o peníze ze státního rozpočtu nabízel alternativní projekt, jehož příprava měla nadnesená rizika eliminovat. Stěžejními pilíři v procesu přesvědčování, proč je audiovizuální představa vnitrozemského velko filmu (zafixovaná ve Dvořákově libretu) slibnějším východiskem pro potenciální výrobu a vhodnější variantou pro vládní příspěvek, se staly zejména: (a) informace o již zajištěném výrobním kapitálu; (b) deklarace racionálněji nastaveného rozpočtu; (c) požadavek nižší částky subvence; (d) divácky atraktivní zpracování příběhu knížete Václava. Dohromady tyto aspekty pomáhaly Havlovi konstruovat obraz projektu, který je oproti konkurenci připravenější v hlavních kreativně-obchodních ohledech k zahájení produkce a má větší naději oslovit publikum. Jinými slovy, pokud měla audiovizuální představa státně-reprezentativního velko filmu deklarovat přínos pro společnost, vnitrozemská alternativa signalizovala přínos pro státní kasu.

5.4.1. Nekompetentnost Millenium-filmu

V době, kdy se Havel začal rovněž hlásit o vládní subvenci, disponoval Millenium-film již určitou formou patronátu ze strany NRČ, MLÚ, pražského magistrátu a Národního výboru pro oslavy svatováclavského tisíciletí. Zároveň Hronek doposud rozvíjel i poměrně úzký vztah s MŠANO prostřednictvím jeho sekčního šéfa Wirtha, jenž participoval na scénářistické soutěži. Situace na tomto ministerstvu se však proměnila poté, co se majitel Lucerny spojil s šéfem úřadu Hodžou. O tom svědčí výše nastíněný rozruch, který na výborové schůzi Millenium-filmu vyvolala prvotní informace o konkurenčním projektu spojeném s ministrovým jménem. Kromě toho Havel (ať už osobně, nebo zprostředkovaně) působil na aktéry z MZV a KPR, stavějící se k audiovizuální představě státně-reprezentativního velko filmu přinejmenším rezervovaně, a snažil se v nich získat spojence, jejichž vliv by mu dopomohl k zákulisnímu prosazení vnitrozemské varianty. V boji o míru vlivu v politicko-úřednickém prostředí Havel během vyjednávání posiloval prvotní nedůvěru uvnitř obou institucí a předkládal až katastrofické scénáře, když vláda nebo prezident přispějí na výrobu původním žadatelům.

Důvěrná zpráva z 19. prosince 1928, která shrnovala vyslanci Kroftovi vývoj Hronkova projektu a hlavní námitky k němu,³⁶⁸ zmiňovala:

„[Millenium-film] píše ve své žádosti za subvenci, že definitivní scénář byl pořízen dra Kolárem a Munclingerem, ale podle mých soukromých informací scénář neexistuje. Podle mého dojmu pánové z Milleniumfilmu [sic] až na malé výjimky filmu vůbec nerozumějí; pletou na příklad libreto se scénářem, což jsou dvě věci úplně odlišné. [...] Neexistují kromě toho ani soupisy herců, soupisy rekvizit, soupisy dob atd., nutné ke každému filmu a plány se dělají – jak se zdá – jen na papíře.“³⁶⁹

Ponechme nyní stranou faktor terminologické nesjednocenosti v domácím filmovém prostředí, jehož členové napříč dvacátými lety pojmy libreta, scénáře nebo scénária sami velmi často zaměňovali a nestanovovali mezi nimi jasně rozpoznatelné hranice.³⁷⁰ Vedlejší je nyní i skutečnost, že společné libreto tandemu Kolár-Munclinger – byť oproti Kolárově soutěžnímu

³⁶⁸ Pod zprávou je podepsaný Josef (či Jan) Sedláček působící na MZV patrně v rámci III. sekce, do jejíhož zájmu spadala i kinematografie, jakožto filmový referent, jak uváděl výše zmíněný dopis vyslanci Kroftovi, k němuž byla tato zpráva připojena. Ruční podpis na konci dokumentu je však hůře čitelný, a ztěžuje tak jasnou identifikaci autora textu i jeho případné vazby na „informátora“, od něž měl pro Kroftu získávat informace. MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost, inv. č. 505, Důvěrné informace o filmu svatováclavském a o zahraniční propagandě filmové pro p. vyslance Kroftu, 19. 12. 1928, s. 3.

³⁶⁹ Tamtéž, s. 1–2.

³⁷⁰ K terminologické nejasnosti a matoucím užívání jednotlivých názvů srov. TRNKA, Jan. *Dobrý scénarista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 22.

textu méně propracované po stylistické nebo technické stránce – nepředstavovalo výrazně hůře připravený podklad pro realizaci než libreto, na jejichž základě čeští filmaři standardně točili své snímky. Prostřednictvím rozdílu mezi libretem a scénářem a v souvislostech potvrzené informace, že proklamovaný scénář Millenium-filmu není doopravdy scénářem, totiž zpráva demonstrovala především dezorientaci a amatérismus spolkových činitelů. Společně s upozorněním na absenci soupisu herců, rekvizit apod. jakožto domnělé běžné praxe v tuzemském filmovém průmyslu pak autor textu ilustruje, kterak Hronek a spol. nerozumějí mechanismům filmové výroby a jejím praktickým problémům, jež dosud řešili pouze v teoretické rovině. Sdělení tak implikuje vysokou míru rizika, jež by mohla podpora této PSAP znamenat, a signalizuje nezbytnost zapojení profesionálů z kinematografické branže, jimž by řešení nastíněných tvůrčích problémů – na rozdíl od Hronkova kolektivu – nečinilo potíže a kteří by se vyvarovali přešlapů, jako je záměna libreto za scénář.

Nedostatek kompetencí ke zvládnutí úkolu v podobě náročné filmové produkce pak měla sugerovat i tvrzení, která se věnovala slabému finančnímu zajištění státně-reprezentativního projektu nad rámec požadovaných dotací z veřejných rozpočtů. Sedláček reflektoval kupříkladu potíže spolku se zabezpečením vlastního kapitálu, když Kroftu zpravoval – navzdory Hronkem ohlašovanému zájmu domácích bankovních domů přispět na výrobu prostřednictvím Jubilejního fondu ČSR – o spíše zdráhavém postoji domácích finančních institucí na tento projekt uvolnit jakoukoliv částku.³⁷¹ Obdobně hovořil i Říhův dokument pro vnitřní účely KPR, podle nějž společnost neuspěla v soukromém sektoru a celou otázku realizace vnímal problematicky.³⁷²

Na podkladě zákulisních zpráv o interních problémech při přípravě spolkové audiovizuální představy, mezi něž třeba Sedláček řadil také údajně dosavadní nedostatečnou reakci Millenium-filmu na námítky a požadavky úřednických i odborných kruhů, pak jedinci z MZV a KPR předkládali závěr, že [osoby], které tvoří Milleniumfilm [sic] [a jejich jednání] ,nesvědčí o velké seriosnosti.“³⁷³ V těchto poradních dokumentech, určených v daných institucích pro nadřazené pro jejich případné rozhodování o udělení subvence, lze tudíž zaznamenat artikulovanou rezistenci vůči Hronkem nastíněnému rámci o seriózní povaze činnosti jeho spolku. Skutečnost, že profesní zázemí žadatelů o finanční příspěvek nepředstavovalo filmařské

³⁷¹ MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost, inv. č. 505, Důvěrné informace o filmu svatováclavském a o zahraniční propagandě filmové pro p. vyslance Kroftu, 19. 12. 1928, s. 2.

³⁷² AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Návrh, 25. 3. 1929.

³⁷³ MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost, inv. č. 505, Důvěrné informace o filmu svatováclavském a o zahraniční propagandě filmové pro p. vyslance Kroftu, 19. 12. 1928, s. 2.

prostředí, tvořila jeden z argumentů použitelných proti eventuální podpoře, ač ji Millenium-film vytrvale prezentoval jako jednu ze svých hlavních výhod a odůvodňoval jí, proč by se měl stát zapojit do realizace státně-reprezentativního velkofilmu.

5.4.2. Zpochybnění garance autorit

Kromě zpochybnování filmově-odborných dispozic představitelů Millenium-filmu podrývala Havlova paralelní kampaň i platnost argumentu, na jehož základě spolek soustavně prokazoval uměleckou i společenskou hodnotu své audiovizuální představy. Jak ukázaly předchozí oddíly, Hronek se při jednání s úřady, institucemi i soukromníky zaštiťoval odbornými konzultacemi a schválením audiovizuální představy respektovanými akademiky jako Pekař, Schráníl, Konůpek, Zubatý, Hilbert či Stloukal. Iniciativa kolem Havla však narušovala tento obraz zprávami, jež měly upozornit na problematické aspekty styků Millenium-filmu s dohlížejícími a posuzujícími autoritami, stejně jako zprostředkovat negativní postoje, které měli ke Kolárově a Munclingerově libretu zaujímat někteří aktéři z univerzitního a/nebo církevního prostředí.

Sedláčkova rekapitulace scénaristického procesu uvnitř Millenium-filmu tak uvádí, že o předložených libretech „jednala anketa na jaře [1928] v Umělecké besedě, na které byly předneseny podle informací sekčního šéfa Wirtha nové námitky, ale od té doby prý je „ticho po pěšině“. [...] Milleniumfilm [sic] neodpověděl na námitky porady listopadové ve Mšanu ani námitky porady v Umělecké besedě.“³⁷⁴ Kromě této poznámky, která značně relativizovala potenciální rozsah deklarované historicko-umělecké supervize a vůli k vyslyšení vznesených námitek ze strany Millenium-filmu, rezonovalo v argumentaci, jež odporovala dosavadní Hronkově prezentaci, rovněž jméno biskupa Podlahy. Ačkoliv jej spolková deputace u kancléře Šámala představila zkraje prosince 1928 jako jednoho ze dvou garantů historických záležitostí pro chystaný film,³⁷⁵ korespondence a další písemnosti, jejichž původci byli soupeři nebo jejich spojenci, ho vykreslují jako nejvýznačnějšího kritika práce scénaristického tandemu.

Na biskupovo jméno se odvolával především Dvořák, který jej při své komunikaci s KPR uváděl – v podobném duchu jako Millenium-film výše zmíněné akademiky – coby autoritu, jejíž uznání a schválení alternativní audiovizuální představy má vedle obchodního potenciálu stvrdit její uměleckou hodnotu a oprávněnost případné podpory. V úvodu svého dopisu pro Prokūpka, předloženého posléze i KPR, vysvětloval předsedovi NŘČ, že se na něj obrátil právě

³⁷⁴ Tamtéž, s. 1.

³⁷⁵ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Zpráva o audienci zástupců Millenium-filmu v Kanceláři prezidenta republiky, 3. 12. 1928.

na Podlahovo přání. Vzápětí pak jménem církevního hodnostáře zdůvodnil i to, proč si odborný posudek na svůj text vyžádal rovněž od Pekaře.³⁷⁶ Zápis Dvořákovy návštěvy v KPR z 18. března 1929 poté hovořil o (pravděpodobně kladném) posudku, který autor k přinesenému libretu dodal společně s tím Pekařovým.³⁷⁷ O týden později tvrdil Říha z KPR, jednoznačně upřednostňující Dvořákovu práci, že podle jeho informací Podlaha s Prokúpkem nebyli libretem Millenium-filmu nikterak nadšeni.³⁷⁸ Upozorněním na nespokojenost s libretem u jednoho z čelních představitelů církve, univerzitního prostředí a miléniových slavností, stejně jako na jeho podporu nové koncepce tak argument akademického posvěcení, jímž Millenium-film dodával své audiovizuální představě punc svědomitě vypracovaného díla s umělecko-společenskou relevancí, ztrácel na síle.

V rámci rezistentních kroků vůči posvěcením a protektorátům, jimiž Hronkova iniciativa disponovala, pak plnilo přidruženou funkci rovněž přiřčení Prokúpkova jména k Podlahovu odmítavému postoji. Millenium-film totiž považoval Prokúпка za jednoho ze svých nejbližších spojenců v úsilí přimět státní aparát k finanční spoluúčasti na svatováclavském filmu. Zaprvé, za jeho vedení NŘČ už v listopadu 1927 spolkovou audiovizuální představu zaštitila,³⁷⁹ což Hronek posléze začlenil i do svých přesvědčovacích taktik. Zadruhé, na jeho jméno a vliv se Hronek odvolával v souvislostech navázané spolupráce a získaného protektorátu od Národního výboru pro oslavy svatováclavského tisíciletí.³⁸⁰ Jeho předsednictví se ostatně Prokúpek v září 1928 i ujal (s Podlahou jako místopředsedou).³⁸¹ Rozhodnutí zmiňovat obě důležité figury s jejich údajnými výhradami, přičemž v Prokúpkově případě dostupné archiválie jeho avizovaný negativní postoj ne zcela potvrzují,³⁸² tudíž neoslabovalo pouze sílu Millenium-

³⁷⁶ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Arnošta Dvořáka Adolfo Prokúpkovi, Praha, 7. 3. 1929.

³⁷⁷ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Záznam o návštěvě Arnošta Dvořáka v KPR, 18. 3. 1929. V tuto chvíli bohužel nelze s určitostí říct, k jakým typům argumentů se Podlaha uchýlil, jelikož jeho posudek – na rozdíl od Pekařova – není součástí fondu v AKPR ani Podlahovy osobní pozůstalosti v ANM. Písemnost se nenachází ani v částech Dvořákovy pozůstalosti uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví a Divadelním oddělení Národního muzea. Odpověď mohou v budoucnu nabídnout zbývající kartony v současnosti nezpracovaného fondu Výboru pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava v ANM, které nedokumentují činnost Millenium-filmu, nýbrž členů této organizace.

³⁷⁸ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Návrh, 25. 3. 1929.

³⁷⁹ NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Národní rady československé Millenium-filmu, Praha, 28. 11. 1927.

³⁸⁰ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Svatováclavský film – informace.

³⁸¹ PLACÁK, Petr. *Svatováclavské milenium. Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon, 2002, s. 46; BAŘINKA, Michal. *Svatováclavský sborník: Geneze a proměny*. Brno, 2016. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Hanuš, s. 51.

³⁸² NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Zpráva [pravděpodobně] Augustina Seiferta Adolfo Prokúpkovi, bez místa vzniku, nedatováno. Fond NŘČ obsahuje i dopis Millenium-filmu, v němž spolek vyslovuje uctivý

filmem prezentovaného posvěcení akademickými odborníky a funkcí budoucího filmu, jež měla schvalující vyjádření těchto autorit zaručovat. Paralelně vedená kampaň, jejíž rétoriku v tomto ohledu například významně přebíral ministerský rada Říha,³⁸³ totiž tímto způsobem obecně zpochybňovala spokojenost rovněž dvou zásadních organizací, jejichž ochranu nad audiovizuální představou Hronek během soutěže o veřejné prostředky pokládal za klíčový argument a významnou výhodu nad soupeři.

5.4.3. Prezentované funkce a intertexty

Vedle problematizace způsobilosti členů Millenium-filmu k řízení filmové výroby, garanci spolkové audiovizuální představy a reprezentaci svatováclavských oslav zpochybňovali aktéři napojení na Havla rovněž funkce, jež mělo schválení státně-reprezentativního velkofilmu odbornými autoritami garantovat. Předmětem uplatňované kritiky se stal zejména počet a rozvětvenost rolí, o nichž spolek tvrdil, že by měl potenciální film sehrávat jak v Československu během chystaných slavností a v kulturně-společenském životě domácího obyvatelstva, tak v mezinárodním prostoru. Součástí vedeného útoku na deklarovanou polyfunkčnost Hronkem vyvíjeného projektu se přitom stalo snižování vlivu a úspěšnosti evropských velkoprodukcí, o jejichž předchozí působení na filmových trzích Millenium-film opíral svá tvrzení o státně-reprezentativní a propagační úloze filmu, stejně jako o zajištěné aktivní bilanci z obchodního hlediska.

V souběžném rozvíjení několika komunikovaných rámců audiovizuální představy zjevně spatřovala problematickou záležitost Sedláčkova zpráva pro Kroftu, která – zejména na základě z Millenium-filmu uniklých interních informací – zaujímala k myšlence realizace svatováclavského filmu nejostřeji kritický postoj mezi písemnostmi, jež ministerskou a úřednickou komunikaci k této záležitosti dokumentují:

„Spolek nemá také ani jasno o ponětí o samotném účelu filmu: Nejdříve měl sloužiti v zahraničí k propagandě o naše [sic] tisícileté kultuře a existenci a pak jako reakce proti maďarskému kultu svatoštěpánskému, podruhé měl být určen národu a jeho složkám v zahraničí, dnes mluví zase o období velkých filmů jiných států / sv. František z Assisi, Jeanne d’Arc, Nibelungové apod. /“³⁸⁴

a vroucí dík za vzácné porozumění, jež NŘČ, zosobněná Prokúpkem, projevila vůči spolkové snaze a které vyjádřila prostřednictvím své záštity nad vyvíjeným projektem. NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Josefa Hronka a Miloše Havla Národní radě československé, Praha, 2. 1. 1928.

³⁸³ AKPR, f. KPR, 1919–1947, inv. č. 950, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Návrh, 25. 3. 1929.

³⁸⁴ MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost, inv. č. 505, Důvěrné informace o filmu svatováclavském a o zahraniční propagandě filmové pro p. vyslance Kroftu, 19. 12. 1928, s. 2.

Jestliže v Hronkových očích představoval důraz na dílčí úlohy, jichž mělo být jím vyvíjené pojetí na úrovni distribuce a uvádění schopné dosáhnout, efektivní způsob, jak zprostředkovat a zdůraznit potenciální prospěšnost snímku doma i v cizině, pak to Sedláčkova zpráva pro Kroftu viděla právě opačně. Podle Sedláčka Millenium-film nekomunikoval během vývoje a styku s úřady jednu jasně vymezenou a kontinuálně udržovanou funkci, nýbrž postupně proměňoval své postoje a představoval několik různých funkcí, což vztahoval k již nastíněným bodům jeho kritiky spolkového projektu. Rétorickou rozkročenost nevnímal jako důkaz potenciálu látky naplňovat různé role na trhu, ba naopak podle jeho mínění dokládala chaotický charakter akce. Způsob, jakým Hronek a spol. svou audiovizuální představu prezentovali, v jeho očích korespondoval s deklarovanou neznalostí mechanismů filmové výroby a profesní nezpůsobilosti pro realizaci. V kombinaci s problémy při obstarávání kapitálu tudíž tato komunikační roztržičnost fungovala jako podružné vysvětlení, proč členové Millenium-filmu nesplňují podmínky pro udělení dotace.

Některé z rámců, jimiž Hronek zdůvodňoval oprávněnost své žádosti o dotaci, navíc úředníci shledávali neplatnými. Říha například rozporoval propagační potenciál spolkové audiovizuální představy, na něž Millenium-film vytrvale odkazoval ve svých materiálech: „Libreto jsem zběžně přečetl a mohu říci, že není šťastně sestaveno. Kníže Václav vystupuje tu jako světec, oddaný službě Bohu, a jako panovník míru. Myšlenka tisícileté tradice našeho státu – a tento moment by měl především propagační význam – nijak tu nepřichází k platnosti.“³⁸⁵ Prezidentský poradce sice uznával rozměr státnosti a tisícileté národní kultury, jenž mohl být důležitou součástí eventuálního svatováclavského filmu a jehož prostřednictvím se mohl šířit doma i za hranicemi. V libretu dvojice Kolár-Munclinger však nespatoval kvality, díky nimž by toho spolková audiovizuální představa měla být schopná dosáhnout.

Podobný pohled na propagační úlohu Hronkem vyvíjeného projektu zaujímal také Sedláček, jenž nadto zpochybňoval i proklamovanou obchodní úspěšnost plánovaného velko filmu: „Poukazy na velké filmy jiných států jsou nevhodné, protože ani jeden z těchto filmů se neudržel a neudrží se ani film svatováclavský, byť byl i sebe lépe vyroben.“³⁸⁶ Pakliže se spolek obracel k evropským produkcím s ohromnými rozpočty a pompézní výpravou coby podpůrnému argumentu, jak ilustrovat možnosti dalekosáhlé propagace národních hodnot a z ní plynoucí horentní sumy ze vstupného, referent MZV hodnotil jejich pozici ve filmovém

³⁸⁵ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Pro domo, 11. 1. 1929.

³⁸⁶ MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost, inv. č. 505, Důvěrné informace o filmu svatováclavském a o zahraniční propagandě filmové pro p. vyslance Kroftu, 19. 12. 1928, s. 3.

ekosystému veskrze negativně. Jeho vyjádření, předpokládající nemožnost pokrýt vysoké náklady na výrobu pomocí příjmů z kin, tak implikovalo hospodářskou nesmyslnost případné finanční podpory a vůbec celého záměru na výrobu takového filmu. V důsledku tak Sedláčkův názor zeslaboval proklamovaný rozsah propagačního působení na domácí i zahraniční publikum. V souvislostech nastíněných antitezí, které v politicko-úřednickém prostředí významně narušovaly dosavadní kompaktní obraz státně-reprezentativního velko filmu, pak Havel a jeho okolí nabízeli zástupcům státního aparátu alternativu, jejímž cílem byla redukce či přímo eliminace problémů Hronkova solitérského projektu.

5.4.4. Alternativa

Nejvýraznější změnu, která měla Havlovu iniciativu v rozhodovacím procesu o státní podpoře zvýhodnit, představoval odlišný přístup k vyličení knížete Václava i k vyprávění příběhu jeho života a smrti. Pokud Millenium-film soustavně upozorňoval na historickou věrnost své audiovizuální představy coby její klíčový aspekt, pak konkurenční skupina vědomě zdůrazňovala – v souladu s Havlovým podnikatelským přístupem a jeho uvažováním o dobrém svatováclavském filmu – naopak odklon od podobné konstrukce autenticity. Soustředila se tak na výraznější dramatizaci osnovy vyprávění, na uplatňování „básnické licence“ ve větší míře než u Kolára s Munclingerem a na přijetí některých historických nepřesností ve prospěch významových posunů, které by reagovaly na společenskou situaci v Československu. Nejzřetelněji tuto rovinu artikuluje zmíněný Dvořákův dopis Prokùpkovi z března 1929. Ačkoliv jej dramatik uvozuje informací, že si vyžádal Pekařovo stanovisko, jestli jeho libreto není v rozporu s duchem historie, následující řádky ozřejmují, že jeho záměr rámec hodnověrného zpracování dalece překračoval:

„[B]udiž mi dovoleno podotknouti, že mým cílem nebylo ukázati dnešnímu divákovi tu trochu historické pravdy, která je nám dnes známa a která by dnešnímu člověku nic nepověděla, nýbrž rozvinouti před ním básnický obraz velkého člověka, reformátora a státníka takovým způsobem a takovými prostředky, aby tu jeho velikost přes propast tisíce let pochopil. Jest na př. jisto, že před 1000 lety nevyjadřovali naši předkové svých národních a státních cílů takovým způsobem [sic], jako to činíme my. Ale měli je, jak dokazuje ohromný vzrůst českého státu po smrti sv. Václava za Boleslava Ukrutného i Boleslava Pobožného, o nichž obou se všeobecně tvrdí, že vládli v těchže intencích jako sv. Václav. Jestliže však tyto cíle měli, jest mou povinností vyjádřiti to jasně a srozumitelně, byť za cenu novodobějšího vyjadřovacího způsobu. A to platí i v episodách, líčení milieů, zábavných momentech a pod.“³⁸⁷

³⁸⁷ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Arnošta Dvořáka Adolfu Prokùpkovi, Praha, 7. 3. 1929.

List, v němž autor zamlčoval jakoukoliv Pekařovu výtku směřovanou zhusta právě k dějepisným prohrškům jeho libreta,³⁸⁸ zřetelně obhajoval aktualizační přístup ke svatováclavskému narativu. Ve Dvořákově explikaci byla ústředním argumentem, rámuujícím jeho audiovizuální představu, nezbytná podmínka přiblížit příběh ze středověkého období pomocí konkrétních tvůrčích voleb tehdejšímu publiku, což ospravedlňovalo četné odchylky od historických zjištění. Tato rétorika, opírající se částečně také o předpoklad výsostně autorské interpretace hlavní postavy, prezentovala zvolené posuny jako nutnost, bez níž (implicitně jakýkoliv) film o svatém Václavovi nemohl divákům uspokojivě předávat myšlenky či významy, a ve výsledku tak splnit své státně-propagační poslání.³⁸⁹

Ve Dvořákově pohledu tak reprezentačně-propagační funkce svatováclavské audiovizuální představy nevyplývala z dodržování historické autenticity, nýbrž z uměle zkonstruovaného velkolepého pojetí ústřední postavy a jejího charakteru či vlastností. V souladu s Havlovým podnikatelským přístupem se pak součástí takto vystavěného filmu měly stát i divácky vděčné sekvence nebo komediální prvky. Ty by v návaznosti na osvědčená schémata a prvky tuzemské populární produkce dotvořily audiovizuální představu vnitrozemského velkofilmu, jenž bude přístupný širokému publiku a dokáže překlenout časovou mezeru mezi desátým stoletím a dobou potenciálního uvedení v kinech.

V kontrastu s Hronkem, který prosazoval historicky věrné a odborně schválené pojetí, pak aktéři inklinující k Havlově iniciativě komunikovali výraznější zapojení básnické licence do koncepce příběhu jako výhodu. Prokúpka přitom důvěrně informoval (pravděpodobně) Augustin Seifert, tajemník NRČ a ministerský rada na Ministerstvu financí, jemuž Dvořák exemplář svého libreta zaslal,³⁹⁰ že Millenium-film nemá kvůli malé vhodnosti svého libreta šanci na úspěch. Oproti tomu Dvořákův text hodnotil Seifert jako duchem národní a státní, jenž

³⁸⁸ NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 9, sign. V. c) Referáty a recenze o pracích původce fondu, inv. č. 337, Přípomínky J. Pekaře k libretu A. Dvořáka na film Svatý Václav, 1 s. – stroj. opis (poškozený).

³⁸⁹ Kromě Dvořákova pojetí Václavovy postavy, jíž Pekař vnímal jako silně znacionalizovanou a ahistorickou, se historik důrazně vymezoval zejména proti dramatikově začlenění motivu dobytí území Moravy a Slovenska. V doplňujícím posudku, předloženém poslanci Františku Lukavskému za Československou národní demokracii, akademik výslovně uvádí, že vrcholný program Dvořákova libreta – dobytí zpět Moravy a Slovenska – nelze sloučit s historií, jelikož ta ani název Slovensko neznala. Naopak označuje práci dvojice Kolár-Munclinger za všennárodní, ve všech ohledech již přizpůsobenou požadavkům historických i technických znalců a zdůrazňuje dvouletý pracovní proces, o němž se text opíral. NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 9, sign. V. c) Referáty a recenze o pracích původce fondu, inv. č. 337, Přípomínky J. Pekaře k libretu A. Dvořáka na film Svatý Václav, 1 s. – stroj. opis (poškozený); ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Kritické poznámky předního historika Karlovy University o filmovém libretě Dra. Dvořáka „Kníže Václav“.

³⁹⁰ NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Arnošta Dvořáka Augustinu Seifertovi, Praha, 21. 3. 1929.

by podle jeho názoru mohl mít za určitých okolností větší naději.³⁹¹ „[F]ilm vskutku oslavný, nikoli polemický, film celonárodní, nikoli pro určitou třídu národa neb stranu,“³⁹² jak jej představoval sám dramatik, čímž implicitně útočil na klerikální pojetí, z nějž byl svými kritiky soustavně obviňován Hronkův projekt,³⁹³ nacházel patrně v Říhovi z KPR:

„[M]ezitím [se] vyskytlo nové libreto k svatováclavskému filmu, jehož autorem je Dr Arnošt Dvořák a které podle mého soudu je mnohem zdařilejší a svou národní tendencí dobře by posloužilo k jakémusi citovému proteplení oslav svatováclavských. Svatost knížete Václava ustupuje do pozadí, celá legenda svatováclavská je tu podána lidštěji s tou vlasteneckou tendencí, která spojuje nynější náš stát se životem a osudy lidu obývajícího před tisíci lety na tomto území. Sekční šéf Dr [Josef] Schieszl uznává rovněž značné přednosti tohoto libreta proti libretu Millenium-filmu i výhodnost toho, kdyby se právě tento film mohl uskutečnit.“³⁹⁴

Dvořákova snaha o aktualizaci látky s rezignací na absolutní následování historických požadavků vyústila v ohýbání osnovy vyprávění a konstrukci významů poplatných tehdejší situaci na našem území. V kombinaci s poněkud přízemnější interpretací patrona českých zemí měla podle Říhy audiovizuální představa vnitrozemského velkofilmu přispět k větší sounáležitosti u diváků než implicitně chladné, akademiky posvěcené pojetí Millenium-filmu. I proto, že Dvořákovo libreto pokládal „svou tendencí a pojetím hlavní osoby [...] zcela jinak založeno a mnohem zdařilejší než libreto dosavadní,“³⁹⁵ Říha poměrně intenzivně komunikoval s úředníky MŠANO i MZV a apeloval na ně v zájmu alternativní koncepce.

³⁹¹ S domněnkou, že původcem zprávy byl právě Seifert, koresponduje způsob, jakým se shoduje úvodní i závěrečné oslovení Prokůpka tohoto listu s dopisem, jehož autorem je prokazatelně Seifert. Ve zprávě týkající se svatováclavského filmu i u psaní, v němž Seifert informoval svého šéfa mj. o záměru vypsát veřejnou soutěž k dramatu o svatém Václavovi (jíž se měl zúčastnit i Dvořák), zvolil pisatel totožné oslovení „Pane předsedo“ a loučil se obratem „S dokonalou úctou oddaný“. NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Zpráva [pravděpodobně] Augustina Seiferta Adolfo Prokůpkovi, bez místa vzniku, nedatováno; NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Augustina Seiferta Adolfo Prokůpkovi, Praha, 9. 4. 1929.

³⁹² AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Arnošta Dvořáka Adolfo Prokůpkovi, Praha, 7. 3. 1929.

³⁹³ VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 95. Ke kampani vystupující proti vyvíjenému svatováclavskému filmu coby zájmovému podniku klerikálních kruhů přispěly i výše zmíněné dlouhodobé osobní vazby členů Millenium-filmu na Výbor pro oslavu tisícího výročí smrti Svatého Václava, jehož vznik iniciovali představitelé katolické obce, a další církevní hodnostáře. Spolek se těmto nařčením soustavně bránil, jak ilustruje jeho poznámka určená MZV, že kvůli celostátnímu významu celého podniku nesvěřil svůj námět žádné straně ani instituci, jejíž účast by vylučovala zájem celku. Rovněž v pozdějších informacích pro úřady a potenciální sponzory, že libreto Kolára s Munclingerem je prosto *veškeré* jednostranné tendence. NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Gustava A. Svojsíka a Rudolfa Tschorna Ministerstvu zahraničních věcí, místo neuvedeno, nedatováno [pravděpodobně 1927]; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Čsl. velkofilm „Sv. Václav“. Informace.

³⁹⁴ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Návrh, 25. 3. 1929.

³⁹⁵ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Čís. D1697/29, 16. 3. 1929.

V souvislostech nastíněné absence profesních kompetencí Hronkova kolektivu a z ní vyplývajícího varování před ekonomickou nesmyslností případné podpory Millenium-filmu prezentoval Havlův projekt svou audiovizuální představu jako výhodnější i z finančního hlediska. Podle Říhovy zprávy jej Dvořák v březnu 1929 informoval, že zažádal MŠANO o zhruba půl milionu korun, přičemž tato suma měla představovat nezbytnou podmínku pro účast čtyřnásobně vyššího soukromého kapitálu na výrobě.³⁹⁶ Není zcela jasné, jestli Dvořák hovořil o penězích ze stejného zdroje, který zmiňovala zpráva pro Kroftu z konce předchozího roku.³⁹⁷ Totožná výše částky, skutečnost, že dokument na MZV čerpal z interních informací od Havla či někoho z jeho okolí, a tvrzení o účasti soukromého kapitálu navázaného dopředu na určitého výrobce a napojené aktéry nicméně naznačují, že finanční krytí opravdu mělo pocházet od stejného původce.³⁹⁸ Havlova iniciativa tak – v souladu s jeho doposud rozvíjeným pohledem na otázku maximálních nákladů pro svatováclavský film – prezentovala svou audiovizuální představu jako podstatně levnější a s výrazně nižšími nároky na pomoc ze státního rozpočtu než jeho rivalové, kteří na konci roku 1928 poslali na MŠANO žádost o zápůjčku dvou milionů.³⁹⁹ Společně s příslibem již zajištěných zbývajících výrobních prostředků z hospodářského sektoru Havlův tým posiloval dojem akce, jež je oproti druhé variantě mnohem lépe připravena na produkci, a tak případný státní příspěvek nepřijde nadarmo, jelikož s jeho pomocí bude svatováclavský film jistě natočen.

Paralelně vedená kampaň tudíž nespolehala pouze na problematizaci rámců ustavených a posilovaných Millenium-filmem, ale nabízela i argumenty upozorňující na přednosti samotného Dvořákova libreta. Přesto o nastíněných výhodách nedokázala zástupce politicko-úřednického světa plně přesvědčit a prokázat, že alternativní audiovizuální představa poslouží státním zájmům lépe než akademiky schválená a veřejnými institucemi zaštitěná Hronkova verze.

³⁹⁶ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Návrh, 25. 3. 1929.

³⁹⁷ MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost, inv. č. 505, Důvěrné informace o filmu svatováclavském a o zahraniční propagandě filmové pro p. vyslance Kroftu, 19. 12. 1928, s. 3.

³⁹⁸ Jak bylo již řečeno, situace s původem deklarovaného soukromého kapitálu působí ve světle dostupného archivního svědectví nejasně i z toho důvodu, že podle Hronkova kolektivu měly stát peníze zmiňovaného česko-francouzské skupiny za jejich projektem, nikoliv za konkurencí. Nelze však vyloučit možnost, že uchazeč o budoucí spolupráci vyjednával paralelně s oběma týmy, a tudíž ani jedna skupina nemusela ze své perspektivy podávat zkreslující či rovnou zavádějící informace.

³⁹⁹ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Ministerstva školství a národní osvěty Kanceláři presidenta republiky, Praha, 12. 3. 1929.

5.5. Rozhodnutí

Třebaže se Hronek a jeho kolegové museli vypořádávat s důsledky aktivit kolem „truclibreta“, dokázali během jara 1929 na vládních úřadech zkonsolidovat větší zákulisní sílu a s její pomocí v soutěži o balík vládních financí i zvítězit. Jednak Millenium-film získal podporu z poměrně širokého spektra ministerstev, jednak dostupná archivní svědectví naznačují důležitou úlohu úředníků na pozicích sekčních šéfů a poradců, kteří na vedoucí jednotlivých resortů působili. Nejzřetelněji to lze vidět na případě MŠANO, jehož vyjádření si při rozhodování o podpoře vyžádal ministr financí Bohumil Vlasák a které při formulaci svého doporučení do značné míry přebíralo spolkovou rétoriku.⁴⁰⁰ Zároveň k výsledku soupeření a vyjednávání přispěly jak verdikt speciální komise ve složení Josefově Pekař a Zubatý, Jaroslav Hilbert a Jan Kapras, na nějž byl navázaný postoj Národního výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí k možnému filmovému zpracování svatováclavského narativu, tak některé prakticko-organizační záležitosti.

I když vláda vydala usnesení o státní zápůjčce milionu korun na výrobu svatováclavského filmu spolku Millenium-filmu až 8. května, ve světle archiválií se rozhodujícím obdobím pro udělení podpory jeví být rozmezí několika týdnů v březnu 1929. Během nich MŠANO i akademická komise Národního výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí definitivně potvrdily své doporučující postoje ke státně-reprezentativnímu libretu Kolára s Munclingerem, o něž Hronek v dubnu téhož roku významně opřel svou argumentaci při osobním jednání s Antonínem Štefánkem,⁴⁰¹ který nahradil ve funkci ministra školství a národní osvěty Milana Hodžu. Protokol ze schůze komise v ČAVU shrnuje jak dosavadní postoj jeho členů, tak hlavní výtky, s nimiž už o pár týdnů dřív Pekař seznámil Dvořáka ve svém detailním posudku:

⁴⁰⁰ Na výborové schůzi z konce února 1929 uvedli Kolár s Hronkem při rekapitulaci jejich návštěvy na ministerstvu financí, že se ministr Vlasák zdráhal rozhodovat o subvenci sám. Šéf státní kasy oběma prozradil, že požádal MŠANO o vypracování doporučení, tudíž spolkoví funkcionáři získali cennou informaci pro to, kam napnout intenzivní lobbistické úsilí v této klíčové fázi. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis výborové schůze konané 28. února 1929 v Nár. kavárně.

⁴⁰¹ Zápis výborové schůze z 8. dubna 1929 ilustruje, terak se zástupci spolku společně s autory libreta na setkání s ministrem připravovali. Munclinger tak kupříkladu důrazně vystoupil proti možnosti ministrova eventuálního pokusu o dosažení dohody mezi oběma skupinami a vytvoření kompromisního libreta/scénáře, což bylo podle funkcionářů reálným rizikem plánované schůzky. K postoji svého tvůrčího spolupracovníka se přirozeně připojil i Kolár, který vzápětí uvedl, že deputace musí při jednání se šéfem školského resortu porazit Dvořákovu práci věcnými důvody a opřít se o prohlášení Akademie věd. Výborový člen František Herman poté dodal, že se delegace Dvořákovým libretem nemá při diskuzi příliš zabývat a zaměřit se primárně na cíl v podobě získaného ministrova doporučení. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze Millenium-filmu konané 8. dubna 1929 v Nár. kavárně.

„Komise uznává, že libreto A. Dvořáka jeví talent zkušeného dramatika. Věcně však jest jeho sv. Václav a celá historie pojata příliš nehistoricky, zmodernisována a zpolitizovaná v duchu novověkém. Se zřetelem k tomu, že komise již doporučila libreto pp. Kolára a Munclingera, nemá dobře za možné, aby proti návrhu, již před časem učiněnému doporučovala návrh jiný proti doporučenému jaksi konkurenční. Není zajisté pochybnosti, že možno rozhodnout se jen pro jeden z podaných návrhů; intecím [sic] svatováclavského výboru jest nepochybně libretto [sic] již schválené bližší.“⁴⁰²

Jak je patrné, čtveřice odborníků neakceptovala Dvořákovo vysvětlení posunů, k nimž se ve svém textu uchýlil, jakožto nezbytných podmínek, jak zprostředkovat svatováclavský příběh současnému diváctvu. Namísto schválení přístupu, jehož potenciálním účinkem bylo – Dvořákovými slovy – „citové proteplení“ zásadní kulturně-společenské události,⁴⁰³ lze z jejich stanovisko poměrně snadno odtušit implicitní lpění na dodržování historické přesnosti. S ohledem na přiznanou skutečnost, že obě libreta si byla vzájemně konkurenční a komise musela ve svém vyjádření jedno z nich upřednostnit, příliš nepřekvapí, že podle Pekaře a spol. měla více vyhovovat záměrům Národního výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí audiovizuální představa Millenium-filmu. Pro výslednou práci Kolára a Munclingera totiž dějepisná správnost, vymezovaná primárně pekařovskou interpretací knížete Václava, představovala jednu z hlavních instrukcí.

Navzdory objektivně laděnému verdiktu navíc zúčastnění akademici očividně hájili vlastní zájmy, jak dokládají příklady jejich participace na vývoji státně-reprezentativní audiovizuální představy. Jednak se sami podíleli na scénářistické soutěži a navazujícím procesu psaní, jednak pomáhali spolku i v zákulisí, jak naznačuje korespondence mezi Hronkem a Pekařem z dubna 1929:

„Snažně prosím jménem výboru „Milleniumfilmu“ [sic] Vás pane professore, byste ráčil zavítati v jeho střed dne 15./IV. o 1/2 7. hod. večerní do klubové místnosti do klubovní místnosti v I. patře „Národní kavárny“ na Nár. třídě. Jest to zcela neobvyklá prosba a snad i prostředí. Avšak jde o zcela mimořádnou věc. Nastává krom očekávání ve věci filmu „Sv. Václav“ náhlý *obrat*. Musíme dáti na rychlo hlavy do hromady [sic] v poradě, kterou na rychlo svolávám. Zvu též spisovatele pana red. Hilberta.

Neračte prosbu moji vzhledem k věci samé zamítnouti. Jsme za vaši dosavadní laskavost a objektivitu *tolik* vděční!“⁴⁰⁴

⁴⁰² NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 9, sign. V. c) Referáty a recenze o pracích původce fondu, inv. č. 338, Odmítnutí libreta A. Dvořáka a doporučení libreta Kolára a Munclingera komisí svatováclavského výboru, 1 s. – stroj. opis protokolu (poškozený).

⁴⁰³ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Návrh, 25. 3. 1929.

⁴⁰⁴ ANM, f. Pekař Josef, k. 22, inv. č. 891, Dopis Josefa Hronka Josefu Pekařovi, Praha, 13. 4. 1929.

Z dopisu, v němž Hronek zval Pekaře na výborovou schůzi Millenium-filmu,⁴⁰⁵ je zřetelně vidět, kterak jednatel spolku chápal univerzitního profesora jako kapacitu, jejíž poradní hlas a případný vliv jsou pro sdružení důležitými faktory pro dosažení úspěchu. Slovy Bourdieuho bychom mohli říct, že spoléhal na Pekařův symbolický kapitál, habitus i dosaženou pozici v poli jako prostředku k dosažení vlastních cílů a případných ekonomických benefitů. Vzhledem k implikovaným dlouhodobým osobním vazbám předpokládám, že Pekařova pozice vůči Hronkovi a Millenium-filmu nebyla ani zdaleka neutrální a Hronkem formulovaná objektivita označovala Pekařovu vstřícnost ke spolkovým zájmům a ochotu pomoci s uskutečňováním jeho záměrů. Zdánlivá nestrannost a spojenecké vazby na členy komise se pak pro Hronka projevíly pozitivně na stanovisku Národního výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí z 19. března podepsaném jeho předsedou Prokūpkem a jednatelem Jandou:

„Podepsaný výbor vyslechnuv votum své speciální komise, jež za přítomnosti pp. presidenta České akademie věd a umění Dra Jos. Z u b a t ě h o, univers. profesorů Dra Jos. P e k a ř e, Dra Jana K a p r a s a a spisovatele Jarosl. H i l b e r t a dne 5. března t. r. podrobila svému prozkoumání Vaším spolkem předložené libreto k historickému filmu „Sv. Václav“ a příznivě je posoudila, usnesl se ve své schůzi dne 18. března t. r. konané doporučiti toto libreto jako schopné ku vhodnému provedení.“⁴⁰⁶

Konkurenční iniciativa se ještě snažila na Prokūpka působit, aby změnil svůj postoj vůči státně-reprezentativní audiovizuální představě, která pokračovala minimálně krátce po tomto usnesení.⁴⁰⁷ Zkoušela přitom argumentovat údajně deklarovanými výhradami šéfů obou svatováclavských výborů vůči spolkovému libretu. Národní výbor pro oslavy svatováclavského tisíciletí, jenž pravděpodobně disponoval větší mírou vlivu v politickém prostředí než církevně zaměřený Výbor pro oslavu tisícího výročí smrti Svatého Václava, nicméně označil jako hlavní faktor svého rozhodování hodnocení akademické komise a preferenci audiovizuální představy dlouhodobě následující požadavky pekařovské historiografie. Souběžně s vyjádřením

⁴⁰⁵ Zápis ze schůze sice neobsahuje prezenční listinu, z níž by se dalo vyčíst, jestli se jí Pekař a/nebo Hilbert zúčastnili. Jelikož však protokol nezaznamenává jakoukoliv jejich zmínku, lze předpokládat, že ani jeden z oslovených na schůzi nedorazil. Hronkem deklarovaný obrat se patrně týkal záměru ustavení určité komise, pro niž měl oba spolkový jednatel zaínterесovat, jak vyplývá z diskuze předchozího zasedání. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze Millenium-filmu konané 15. dubna 1929 v Nár. kavárně; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze Millenium-filmu konané 8. dubna 1929 v Nár. kavárně

⁴⁰⁶ NFA, f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 9, sign. V. c) Referáty a recenze o pracích původce fondu, inv. č. 339, Doporučení Kolárova a Munclingerova libreta filmu *Svatý Václav* Národním výborem pro oslavu svatováclavského tisíciletí adres. spolku Milleniumfilm, 1 s. – stroj. opis.

Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí pomohl kampani Millenium-filmu ještě později, když zaslal 19. dubna žádost vládě o laskavé umožnění provedení svatováclavského filmu, a to na podkladě libreta Kolára s Munclingerem. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Dopis Národního výboru pro oslavy svatováclavského tisíciletí Vládě ČSR, Praha, 19. 4. 1929.

⁴⁰⁷ Dopis Dvořáka Seifertovi je datovaný 21. března, tj. 3 dny po schůzi Svatováclavského výboru. NA, f. Národní rada česká, k. 515, inv. č. 299, Dopis Arnošta Dvořáka Augustinu Seifertovi, Praha, 21. 3. 1929.

Národního výboru pro oslavy svatováclavského tisíciletí se na Hronkovu stranu přiklonilo i MŠANO, jež své rozhodnutí zdůvodnilo ve sdělení pro KPR z 12. března 1929 veskrze pragmaticky:

„Ministerstvo školství a národní osvěty pro nedostatek rozpočtové úhrady nemůže udělitit spolku ‚Millenium film‘ státní podpory na zhotovení historického filmu ‚Sv. Václav‘. [...]

Ministerstvo školství a národní osvěty považuje námět libreta o sv. Václavovi za vhodný ke zfilmování. Je si sice vědomo, že námětu toho bylo by možno účinněji využít pro národní východu než se stalo v předloženém libretu, ale upouští od úvah o této stránce věci, poněvadž je žádoucí, aby byl film zhotoven ještě v tomto roce.

Spolku podařilo se dosud získati jen malou část rozpočteného nákladu na film a proto doporučuje ministerstvo školství a národní osvěty, aby pan prezident republiky na tento podnik přispěl, až bude zhotovení filmu finančně lépe zajištěno a až spolek tamní kanceláři, jaké záruky může poskytnouti po stránce umělecké /výběr herců/ a technické.⁴⁰⁸

Z uvedeného je patrné, že MŠANO nepřistupovalo ke Kolárově a Munclingerově libretu zcela bez výhrad. I své doporučení prezidentské kanceláři k udělení podpory totiž podmiňovalo předložením dalších záruk ze strany Millenium-film, které by doložily pokročilost v plánu výroby. Vzhledem k časovému omezení miléniového roku a formulované potřebě přispět k oslavám i filmem však úřad – možná s vědomím dosavadních vleklých průtahů při modifikaci prvního libreta – úvahy o dodatečných úpravách či další práci na jiném textu zavrhl. Zástupci ministerstva tedy zřejmě usoudili, že spolková audiovizuální představa dokáže v zásadě splnit vytyčený úkol. Na rozdíl od Hronkova mínění tak podle ministerstva libreto nepředstavovalo základ dobrého svatováclavského filmu, ale akceptovalo i *uspokojivý* film. Zároveň zpráva implicitně označuje Hronkův projekt jako připravenější a s většími šancemi na uvedení svatováclavského filmu do konce roku 1929. V závěrečné fázi soutěže si sice MŠANO stále stěžovalo na některé slabiny spolkového libreta, zejména na nedostatečně soustředěné a rozvinuté Václavovo hrdinství z národního hlediska, jinak ale téměř beze zbytku přejalo Hronkovu rétoriku, jejímž prostřednictvím obhajovalo své doporučení Ministerstvu financí k odsouhlasení státní zápůjčky.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Ministerstva školství a národní osvěty Kanceláři prezidenta republiky, Praha, 12. 3. 1929.

⁴⁰⁹ Ministerstvo zároveň v tomto dokumentu veřejně předkládá svůj úsudek o Millenium-filmu jakožto seriózním spolku, což v jeho očích signalizuje deklarace spolku angažovat při výrobě osvědčené operatery a obsadit hlavní role *dobrymi* herci: Zdeňkem Štěpánkem, členem Městského divadla na Král. Vinohradech (Václav), Janem W. Speergerem (Boleslav) a Marií Ptákovou (Ludmila). AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Ministerstva školství a národní osvěty Předsednictvu ministerské rady, Praha, 8. 5. 1929.

Podobně jako u záštity ze strany Národního výboru pro oslavy svatováclavského tisíciletí a NRČ sehrávaly ve stanovisku MŠANO důležitou roli dlouhodobě rozvíjené vztahy spolkových činitelů se zástupci ministerstva. Z hlediska úspěšnosti Millenium-filmu však nebyl v procesu vyjednávání o státní podpoře bezvýhradně určující pouze vývoj v postojích resortních šéfů, ačkoliv Hodža vystupoval jako oficiální podporovatel Dvořákova libreta a až v jeho nástupci Štefánkovi Millenium-film během závěrečné fáze soutěže našel na vládní úrovni podporovatele.⁴¹⁰ Nezanedbatelnou úlohu plnil opakovaně zmíněný sekční šéf Wirth, který byl jedním z členů hodnotící komise u vypsané scenáristické soutěže Millenium-filmu.⁴¹¹ Wirthova osobnost a charakter jeho úřednické pozice zajišťovaly personální kontinuitu a institucionální stabilitu na půdě ministerstva, a to nehledě na politické výměny v jeho vedení.

Přestože podle důvěrných informací určených pro vyslance Kroftu si měl Wirth postěžovat na nedostatek komunikace ze strany Millenium-filmu co do reakcí na požadavky odborníků a historiků při realizaci definitivního libreta,⁴¹² zápisy z výborových schůzí prokazují poměrně četné styky funkcionářů s úředníkem a dokládají významnost, kterou v zákulisní činnosti spolkoví činovníci jeho osobě přikládali.⁴¹³ Jak už bylo zmíněno, při projednávání reakce na první informaci o konkurenčním libretu a jeho vazby na ministra Hodžu v lednu 1929 pokládal Hronek za nejdůležitější akci v rámci vyšetřování celé situace osobní intervenci u Wirtha. Tu měla doplňovat návštěva Rotnágl na pražském magistrátu, u něhož Hronek plánoval zjistit, jestli se už v této záležitosti Rotnágl setkal s Hodžou.⁴¹⁴ O měsíc později pak výborový člen Millenium-filmu František Herman označil v souvislostech probíhajících jednání na několika frontách právě Wirtha za autoritu, která mu měla slíbit, že MŠANO nebude při vyjádření

⁴¹⁰ VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 29.

⁴¹¹ Ačkoliv se podle dostupných záznamů Wirth do rozhodnutí o podpoře přímo neúčastnil spolkových schůzí, lze usuzovat, že i poté byl s výborovými členy v poměrně těsném kontaktu. V jednom z konceptů svých rekapitulačních textů o přípravě a výrobě filmu – vytvořeném pravděpodobně u příležitosti speciální přednášky pro Radiojournal – totiž Hronek ve Wirthově případě zpětně uvedl, že „s nevšedním porozuměním poskytoval [Millenium-filmu] mnohou dobrou radu, i jinou pomoc.“ V dokumentu přitom Hronek slova „i jinou“ ručně škrtl a nahradil je pouze slučovací spojkou. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Film „Svatý Václav“, s. 2.

⁴¹² MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost, inv. č. 505, Důvěrné informace o filmu svatováclavském a o zahraniční propagandě filmové pro p. vyslance Kroftu, 19. 12. 1928, s. 3.

⁴¹³ Už zápis z druhé schůze v roce 1927 kupříkladu označuje Wirtha společně s Pekařem jako dva z významných jednotlivců, kteří o záležitost svatováclavského filmu projevují zájem. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně.

⁴¹⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis II. výborové schůze konané dne 23. ledna 1929 v Nár. kavárně.

ohledně možného doporučení pro ministra financí Vlasáka proti spolkové audiovizuální představě a že on sám bude akci spolku podporovat.⁴¹⁵

V neposlední řadě to pak byl opět Wirth, kdo ze své pozice sepisoval klíčová stanoviska MŠANO a vyřizoval ve věci svatováclavského filmu korespondenci s dalšími úřady. Ačkoliv jednotlivá vyjádření zprostředkovával „za ministra“, jehož schválení znění těchto listů pravděpodobně procházelo, předpokládám, že sekční šéf do značné míry formuloval jejich podobu a povahu. V tomto ohledu se pak podílel i na použití dílčích argumentů a přejímání zásadních rámců Millenium-filmu. Vzhledem k Wirthovým kontaktům se členy spolku a jím proklamované podpoře pak usuzuji, že pro funkcionáře představoval významnou spojku, která průběžně působila na oba ministry, a to prostřednictvím Hronkem ustavených a rozvíjených rámců, které představovaly libreto Kolára s Munclingerem takovým způsobem, aby je přiměly vyslyšet spolkové žádosti.

Nejen Wirthův případ přitom odhaluje nepostradatelnou roli figur, které na vyšších úřednických pozicích plnily poradenskou funkci, stejně jako osobních vazeb na ně. Díky vztahům se zástupci složek státní správy totiž mohly obě iniciativy během soupeření o státní peníze i ve vztahu k obecnějším záležitostem prosazovat své požadavky. Z tohoto hlediska je příznačné, že činovníky Millenium-filmu zpravoval v únoru 1929 o Wirthově deklarované pomoci na MŠANO František Herman. Šlo o starostu Ústřední matice divadelního ochotnictva československého, který s Kolárem coby svým tehdejší zetěm působil ve vedení Filmové ligy československé a díky svému právnickému vzdělání se v této organizaci uplatnil souběžně s obdobím, kdy se vyvíjel *Svatý Václav*. A protože byl současně zaměstnaný jako úředník na pražském magistrátu, podílel se i na přípravě nového kinozákona.

V této pozici pak významně uplatňoval svůj vliv na důležité komunální postavy a dopomáhal projektu Millenium-filmu k odsouhlasení zrušení dávky ze zábav na území Prahy a k jiným výhodám.⁴¹⁶ Hronek jím ostatně nezřídka argumentoval právě při prokazování kulturně-výchovnou hodnotu plánovaného filmu.⁴¹⁷ Později Herman svým jednáním přispíval i ke

⁴¹⁵ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis výborové schůze konané 28. února 1929 v Nár. kavárně.

⁴¹⁶ ANM, f. Výbor pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava [nezpracováno], [Neznámé číslo kartonu], Dopis Františka Hermana Josefu Hronkovi, Křivoklát, 16. 8. 1929

⁴¹⁷ AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film *Svatý Václav*, 1927–1937, Svatováclavský film – informace; MÚA AV ČR, f. Krofta Kamil, k. 12, sign. IV. A. Vědecko-organizační činnost, inv. č. 505, Opis dopisu Millenium-filmu Ministerstvu školství a národní osvěty, Praha, 20. 12. 1928.

schválení množství dílčích žádostí, jež se týkaly zejména bezplatného užívání majetku hlavního města a dalších infrastrukturních záležitostí nutných při výrobě snímku.⁴¹⁸ V opačném směru ukázaly předchozí pasáže analogickou roli Jindřicha Říhy z KPR, jenž ze své pozice odrazoval prezidenta Masaryka od jakékoliv podpory pro změnu Hronkova projektu. Prostřednictvím svých doporučení se současně angažoval v komunikaci s příslušnými ministerstvy, na jejichž zástupce apeloval ve prospěch Dvořákova libreta.

Jak už jsme nicméně viděli, snaha poukázat na nedostatky Hronkova plánu a přesvědčit úřady o výhodách alternativní audiovizuální představy nakonec nebyla úspěšná. Vyjádření MZV z dubna 1929 pro KPR jasně dokládá rezistentní postoj, který přinejmenším část státního aparátu zaujímal vůči rámcům obklopujícím Dvořákův text:

„K libretu Dr Arnošta Dvořáka si ministerstvo zahraničních věcí dovoluje poznamenati, že scénář filmu podle tohoto libreta byl by bezesporu ještě nákladnější nežli scénář k libretu dr Kolára a dr Munclingera. Kromě toho je doba knížete Václava líčena v novém libretu ještě krutěji nežli v libretech dřívějších [sic] a nespočetné vraždy jistě by propagandě naší spíše uškodily nežli posloužily.

Není ovšem vyloučeno, že již censura filmová by musila provésti mnoho škrtů ve filmu a to nejen u nás, ale i v cizině, aby aspoň částečně mohl býti film promítán ve veřejnosti, při čemž [sic] by jistě promítání nemohlo být uvolněno pro děti v žádném státu, kde na film je pohlíženo jako na prostředek výchovný.“⁴¹⁹

Dokument, vyřizovaný za ministra jistým Žďárským,⁴²⁰ se výslovně stavěl proti tomu, že by Dvořákovo libreto disponovalo přednostmi v ekonomické a propagační rovině. Ačkoliv iniciativa napojená na „truclibreto“ prezentovala výrobu filmu založenou na tomto textu jako rozpočtově skromnější a s výrazně nižšími nároky na podporu z veřejných prostředků, podle Žďárského zprávy MZV zcela odmítalo na zkonstruovaný obraz hospodárnější produkce přistoupit. Zároveň se ministerstvo ostře vymezilo proti míře násilí, kterou v jeho očích Dvořákova práce předpokládala. Zatímco lze předpokládat, že začlenění násilných scén do libreta bylo v souladu s Havlovým plánem na docílení zamýšlené divácké atraktivity, úřad je

⁴¹⁸ ANM, f. Výbor pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava [nezpracováno], [Neznámé číslo kartonu], Korespondence Millenium-filmu se Správní radou elektrických podniků hl. m. Prahy, Františkem Hermanem, Stavebním úřadem hl. m. Prahy a Aloisem Žipkem, srpen 1929.

⁴¹⁹ Jak už však bylo řečeno, přednesené výhrady MZV vůči Dvořákově audiovizuální představě byly součástí jeho rámcově konzistentního přístupu k žádostem o finanční podporu na výrobu svatováclavského filmu ze strany. Ministerstvo totiž pokládalo realizaci filmu za oblast náležící ke Svatováclavskému výboru, jemuž již vláda vyčlenila speciální položku ve státním rozpočtu na organizaci miléniových slavností. AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Ministerstva zahraničních věcí Kanceláři presidenta republiky, Praha, 3. 4. 1929.

⁴²⁰ Pravděpodobně šlo o Cyrila Žďárského, jenž na MZV působil ve funkci ředitele tiskové služby ministerstva. Srov. Anon. *Společenský adresář československý. Roč. 1930–1931*. Praha: Josef Zeibrdlich, 1931, s. 302.

chápal jako škodlivý element. Ve scénách mordů, jež mohly z úřednické perspektivy vytvářet nežádoucí dojem o hodnotách českého národa, spatřoval citelné ohrožení propagačního potenciálu svatováclavského filmu doma i v zahraničí. K neblahému obrazu filmu podle Dvořákova libreta pak měly přispět i očekávané cenzurní zásahy nebo zákazy návštěv dětského publika. Tím by došlo k oslabení výchovného působení, o jehož garanci naopak opíral svou rétoriku Millenium-film, jenž disponoval předběžným predikátem kulturně-výchovného filmu pro svou státně-reprezentativní audiovizuální představu.⁴²¹

Na příkladu (nejen) tohoto dokumentu se tak zřetelně projevuje, jak moc jsou součástí tvůrčí činnosti i nejrůznější doplňkové materiály, jež komunikují audiovizuální představu rozmanitými kanály směrem k dalším aktérům, kteří se mohou stát eventuálními členy PSAP. Zároveň se přitom ukazuje, že nejsou podstatné jenom argumenty bezprostředně rámuující daný scénář nebo libreto, nýbrž i způsob upřednostňování/upozadřování určitých taktik ve vztahu ke konkrétním příjemcům sdělení. Jak je vidět, nešikovně komunikovaný rámec může vyvolat rezistenci a ve výsledku uškodit vývoji a realizaci projektu, rozhodne-li se outsider nepřijmout nabídku a nevstoupit do PSAP prostřednictvím kapitálové (či jiné) investice.

Rozpoložení, v němž se MŠANO na výzvu Ministerstva financí definitivně přiklonilo k libretu Kolára s Munclingerem a v němž Millenium-film disponoval jak silnějšími vazbami na zástupce státu, tak časovým náskokem, pak zúročil Hronek v závěrečném stadiu soutěže. Zápisy z výborových schůzí spolku prokazují, že se Hronkově týmu podařilo v průběhu dubna 1929 získat pro svůj projekt silnou podporu nejen u vládních lidovců, ale i mezi zástupci dalších politických stran. Předseda Novák informoval o vstřícném postoji ministra sociální práce msgr. Jana Šrámka a jeho výzvě zainteresovat poslance. Kromě toho zmínil i zájem Josefa Vlasáka, velmistra Rytířského řádu Křížovníku s červenou hvězdou a bratra ministra financí, o oživení záležitosti na vládě, stejně jako jeho návrh apelovat přímo na premiéra Františka Udržala.⁴²² Spolu se do vyjednávací skupiny podařilo získat i lidoveckého poslance Bohumila Staška

⁴²¹ Za pozornost stojí, že v písemnosti určené z MZV pro KPR jsou podtržené některé klíčové pasáže sdělení a jsou doplněny i o rukopisné (soudě podle písma) Říhovy vpisky, které naznačují možnou protiargumentaci vůči vzneseným výhradám MZV. U výtky, týkající se násilí v Dvořákově libretu, se tak objevuje poznámka, která vysvětluje, že jde o způsob, jak zprostředkovat přerod z pohanského období do doby křesťanské. Zároveň ke zprávě připojuje poznámku „a co tendence?“ na levém okraji, která koresponduje s Říhovým přesvědčením, že tendence Dvořákova textu měla výrazně vyšší potenciál oslovit publikum, a posloužit tak lépe státním zájmům v souvislostech miléniových oslav nežli práce Kolára s Munclingerem. AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Ministerstva zahraničních věcí Kanceláři prezidenta republiky, Praha, 3. 4. 1929.

⁴²² ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze Millenium-filmu konané 8. dubna 1929 v Nár. kavárně.

a s ministra pošt a telegrafů Františka Noska, kteří se pak na počátku května měli zasadit o urychlení jednání a výplatu financí, ježto ve prospěch Millenium-filmu předběžně odsouhlasila politická osma.⁴²³

Na druhý pokus se spolkové činitelé s autory libreta zúčastnili rovněž audience u Antonína Štefánka na MŠANO, během níž ministři předkládali důvody, jimiž hodlali porazit Dvořákovu práci. Ke kladnému výsledku jednání s ministrem přitom měla přispět osobnost Jana Reitera z Elektafilmu, po jehož účasti ve vyjednávacím týmu volal Kolár a který již za spolek zodpovídal dotazy ministerstva financí ohledně případné výroby.⁴²⁴ Přítomnost ostřílené figury filmového průmyslu Hronkovi nepochybně pomáhala při styku s úřady vyvracet argumenty protistrany o nedostatečných profesních kompetencích Millenium-filmu. Předseda Novák na květnové schůzi také deklaroval, že se spolku podařilo na svou stranu získat i Československou národní demokracii, přičemž i její zástupce Hronek doporučoval do vyjednávacího týmu k Noskovi a Staškovi zahrnout.⁴²⁵ Utvořené společenství pak do značné míry následovalo argumentační linii, jak byla vytýčena a vytrvale prosazována Millenium-filmem při formulování závěrečného zdůvodnění pro udělení příspěvku. O tom svědčí především finální návrh na podporu podaný 8. května 1929 vládě ze strany MŠANO, který vysvětluje, proč je audiovizuální představa státně-reprezentativního velkofilmu hodna podpory.⁴²⁶ Přidělený milion korun pak nejenom stvrdil vítězství Millenium-filmu nad svým bývalým předsedou,⁴²⁷ nýbrž umožnil Hronkovi rozvinout již započaté jednání o možné

⁴²³ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 6. května 1929 v Nár. kavárně.

⁴²⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze Millenium-filmu konané 8. dubna 1929 v Nár. kavárně; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze Millenium-filmu konané 15. dubna 1929 v Nár. kavárně.

⁴²⁵ Dá se předpokládat, že oním zástupcem mohl být poslanec František Lukavský, jemuž Pekař předkládal svůj odmítavý posudek Dvořákova libreta. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 6. května 1929 v Nár. kavárně.

Zejména Nosek se ale pro Millenium-film stal naprosto klíčovým spojencem, jelikož svými schopnostmi pravidelně obstarával kapitál a udržoval natáčení v chodu do okamžiku, kdy se spolku podařilo získat druhý milion státní zápůjčky. Noskova pomoc se podle informací uvedených pro ministerstvo financí měla vyšplhat téměř až k 1,2 milionu korun. Kromě něj a uvedeného Staška pak dochované archiválie ještě naznačují podporu ze strany dalšího lidoveckého poslance a starosty Svazu hospodářských družstev Josefa Nováka, jenž se patrně během výroby podílel na Noskově činnosti. ANM, f. Výbor pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava [nezpracováno], [Neznámé číslo kartonu], Souhrn informací o výrobě a rozpočtu filmu Svatý Václav a Dopis Millenium-filmu Josefu Novákovi, místo neuvedeno, 7. 10. 1929.

⁴²⁶ MŠANO tak kupříkladu ve své nótě opakuje nejzásadnější rámce Millenium-filmu: film poslouží mladému státu v propagaci tisícileté existence a kultury českého národa a napomůže paralyzovat zahraniční propagandu, zejména působení Maďarů prostřednictvím svého svatoštěpánského kultu. AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Ministerstva školství a národní osvěty Předsednictvu ministerské rady, Praha, 8. 5. 1929.

⁴²⁷ Důvody, proč se Havel nepokusil pokračovat ve vývoji svého paralelního, obchodně pojatého projektu svatováclavského filmu s čistě soukromým kapitálem, zůstávají veskrze nejasné. Jedno z vysvětlení, jež je potřeba

koprodukcii snímku s Elektafilmem. Při diskuzi s touto produkční společností mu totiž poskytl důležitý manévrovací prostor, zejména pak při vyjednávání podmínek případné společně vedené výroby nebo eventuálního posunu projektu k typu exportního velkofilmu.

brát s rezervou, nabídl zpětně Kolár. Jeho výpověď vykresluje Havla jako chytře netečného podnikatele, jemuž bylo jedno, kdo ve finále snímek natočí, když dostane premiéru. Nakonec se podle Kolára ani neměl – na rozdíl od řady ostatních obchodníků – urazit, když premiéru nezískal. Tvzení o netečnosti působí ve světle představených dokumentů zkreslujícím dojmem, přesto nám podává další alespoň nepřímé vodítko ohledně Havlova pragmatického přístupu k filmové produkci. Ačkoliv je nepochybné, že o realizaci svatováclavské látky měl – i vzhledem k možnosti vystavět na jeho potenciálním úspěchu v kinech výnosný cyklus historických filmů – zájem, představovala pro něj oproti funkcionářům Millenium-filmu především obchodní komoditu. Dalším faktorem, který mohl přispět k Havlově rozhodnutí nepokračovat po porážce v dalším vývoji, mohl být mimořádně důležitý proces zavádění zvukové technologie do jeho kina v Lucerně. Instalace zvukových přístrojů zde probíhala v červenci 1929 pod dohledem inženýrů Western Electric a kino zahájilo svůj provoz jako zvukové 13. srpna projekcí muzikálu *Lod' komediantů* (1929). Náročná činnost, během níž Havel soutěžil s dalšími majiteli biografů o konkurenční výhodu, by se tak časově se tak překrývala s případnou výrobou na domácí poměry stále nákladného a organizačně pracného titulu. KOLÁR, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 48; SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, s. 27–30.

6. 1929: Alternativa exportního velkofilmu a zakonzervování státně-reprezentativní audiovizuální představy

V předchozí kapitole jsme se věnovali vyvrcholení zákulisního soupeření dvou opozičních přístupů ke koncepci i strategickému směřování svatováclavského filmu, které navazovalo na předchozí interní vyjednávání představitelů solitérského a vnitrozemského typu vývoje. Ukázali jsme si hlavní taktiky, které na pozadí probíhajícího boje o veřejné prostředky zástupci obou proudů volili, když komunikovali se státním aparátem. Soustředili jsme přitom zejména na to, jaké argumenty pokládali v těchto souvislostech za důležité ve vztahu ke svým audiovizuálním představám a cílům do diskuse vnášet. Doposud jsme tedy sledovali primárně paralelní aktivity Hronka s Havlem a zabývali se tím, jakými proměnami a posuny prošla jejich vzájemná interakce v souvislostech vývoje audiovizuální představy i vztahů mezi aktéry v PSAP.

Když ovšem padlo vládní rozhodnutí o přidělení státní zápůjčky Millenium-filmu a Miloš Havel se jakýchkoliv dalších snah o realizaci svatováclavského projektu vzdal, nastala úplně nová situace. Havlovu pozici částečně převzal Jan Reiter, který s Hronkem začal jednat jako reprezentant exportního podnikatelského přístupu o možné česko-anglické koprodukcí *Svatého Václava* mezi Millenium-filmem, Elektafilmem a anglickou firmou Astra National Production Ltd. Pokud se Havel pokoušel Hronkem řízenou audiovizuální představu přizpůsobit obchodním potřebám domácího trhu a osvědčeným praktikám tuzemského filmového průmyslu, Reiterovo strategické uvažování následovalo primárně logiku a šablony mezinárodních produkcí. Skrze jednotlivé taktické kroky a změny určitých klíčových parametrů se pak snažil upozadit některé státně-reprezentativní aspekty audiovizuální představy, a tak ji transformovat do typu exportního velkofilmu. Tato kapitola tudíž přesouvá pozornost k závěrečnému období příprav, během nějž jádro PSAP přistoupilo k jednání o potenciálním rozšíření kolektivu o nové společníky. Následující odstavce přitom podrobně ukáží, jak průběh rokování, vzájemné působení a rozdílné priority vedly Hronka naopak k zakonzervování dosavadní podoby audiovizuální představy. Tento proces se projevoval značně rezistentní snahou vůči jakýmkoliv exportně laděným návrhům, změnám či doplnění již „hotového“ pojetí chystaného filmu, s nimiž přicházeli ambiciózní obchodní partneři.

Přestože představitelé Elektafilmu následovali především modely vnitrozemského podnikatelského typu vývoje, dílem následovali dlouhodobější korporátní tendence přiklánět se

k osvědčeným exportním vzorcům.⁴²⁸ Na pozadí nastavených organizačních mechanismů ve firmě se tedy nejprve zaměříme na stopy exportního uvažování ve společnosti, přičemž je vztáhneme i k Reiterově manažersko-produkční pozici v instituci a jeho profesním dispozicím. Právě tyto z něj totiž učinily ideálního kandidáta na funkci mediátora mezi výrobnou a spolkem. V návaznosti na obecně načrtnuté souvislosti vyjednávání o spolupráci se přesuneme k těžišti interakce státně-reprezentativního a exportního chápání svatováclavské audiovizuální představy, odkud pramenily ústřední názorové třenice a konflikty, a to zejména s ohledem na případnou kontrolu nad projektem a na pravomoci nad klíčovými záležitostmi nadcházející výroby. Na pozadí diskuzí o hereckém obsazení nebo lokalitách natáčení se přitom vyjeví důležitost otázky režisérské pozice, která tvořila průsečík odlišných pohledů na další směřování projektu a ve které se zřetelně projevovaly jak komerčně postavené priority česko-anglických výrobců, tak národnostně založené argumenty Millenium-filmu. Po zdůvodnění finálního krachu tohoto koprodukčního návrh se nakonec dostaneme k Hronkovu navázání styků se zástupci Elekta-Journalu, které v ještě v trochu jiném světle ukáže, že právě nastavení povahy pracovních vztahů sloužilo spolku k udržení kontroly nad podobou státně-reprezentativního velkofilmu.

6.1. Souvislosti spolupráce s Elektafilmem a východiska zahájení jednání

Reiter se svým anglickým partnerem přinášeli Hronkovi možnost rozvinout na koprodukční úrovni již nastíněný model konsorcií. Výše nastíněná forma plánování výroby se opírala o různé typy balíčků, jež zahrnovaly finanční, lidské nebo hmotné zdroje. Tyto balíčky se přitom vzájemně doplňovaly a přinášely všem zainteresovaným stranám benefity, jelikož organicky propojovaly jejich partikulární aktiva do funkčního celku. Společně tak vytvářely nezbytný základ provozuschopných produkcí, které by při využití jen některých samostatných částí byly mnohem rizikovější. Millenium-film měl do takto utvořeného společenství přinést jak milionovou vládní zápujčku, tak dokončený a akademicko-institucionálně posvěcený scénář Kolára a Munclingera. Příspěvkem českého Elektafilmu měla být mimo finanční spoluúčasti samotná produkční činnost, jež spočívala v plánování a manažerské organizaci natáčení i všech

⁴²⁸ O aplikaci modelu mezinárodního velkofilmu založené na lokální látce přitom podle dobových informací Elektafilm usiloval už v roce 1928 s projektem filmu „Šárka“ u příležitosti desetiletého výročí státnosti. Zpráva ve *Filmovém kurýru* v květnu tohoto roku uvedla, že výroba dokončila přípravy a plánuje zahájit realizaci. Režie se měl ujmout Jan Bor z Městského divadla (dnešní Divadlo na Vinohradech) za spolupráce nejmenovaného německého režiséra a Theodora Pištěka v roli Ctířada měla doplnit Švédka Riesenthalerová známá z filmu *Svatá hora – Madonna sněžných hor* (1926) (zde šlo však patrně o záměnu s Němkou Leni Riefenstahlovou). Některé velké interiéry pak Elektafilm plánoval natáčet v Berlíně. Anon. Elektafilm. *Filmový kurýr*. 26. května 1928, roč. 2, č. 16, s. 6.

přidružených záležitosti, např. zajištění výrobní infrastruktury nebo personálu. Anglická společnost měla do potenciálního sdružení přinést rovněž významné kapitálové krytí, dát k dispozici vlastní ateliéry a podílet se na výběru a angažování mezinárodně prověřeného talentu. Zatímco však pro konsorcia v českém filmovém odvětví znamenal model balíčků vkládaných do projektu několika zainteresovanými stranami výhodnou a pragmatickou synergii několika jedinců/subjektů, v případě *Svatého Václava* se stal základem vzájemných sporů. Oproti konsorciím provazujícím zpravidla jasně vymezené a kreativně oddělené dílčí úkoly, které byly v kompetenci jednotlivých aktérů nesoucích za ně i svůj díl zodpovědnosti, ve vztahu ke svatováclavské audiovizuální představě taková zřetelná dělba pravomocí k daným oblastem budoucí výroby chyběla. A právě tato nevyjasněnost rolí záhy vyústila v neustálou tenzi při diskuzích o scénáři, produkčních parametrech nebo personálním obsazení.

Pro Reitera podobně jako předtím pro Havla nepředstavovala prioritu potenciální společenská funkce filmu ve veřejném prostoru, nýbrž kalkuloval a plánoval s vidinou obchodního profitu. Hronek se tudíž opětovně stavěl do ochránářské pozice, jejíž demonstrovanou úlohou bylo nepodlehout ekonomickým tlakům a „nezaprotat“ národní látku k zamýšleným komerčním účelům filmařských kruhů.⁴²⁹ Konečné nezapojení Havla i Reitera, coby jedněch z nejvýznamnějších figur domácího filmového průmyslu, do doposud suverénně největší produkce na našem území bylo z Hronkova pohledu nezbytné a dílem i nevyhnutelné.⁴³⁰ Jinak řečeno, spolkoví činitelé se k takovému rozhodnutí museli uchýlit, aby uchránili hlavní funkce a státně-reprezentativní charakter chystaného filmu před nežádoucími či přímo škodlivými dopady obchodní logiky filmových podnikatelů.

⁴²⁹ Do svých pracovních poznámek při sepisování historie vzniku filmu si Hronek kupříkladu zapsal otázku, proč spolek uskutečňoval film, když nic „nenese“, s reakcí, že taková otázka má ryze obchodní charakter. V jeho očích šlo při výrobě filmu o víc. Nabízí proto, jako v řadě dalších dokumentů, vysvětlení společenských funkcí snímku – s odvoláním na touhu prof. Josefa Kalouska navrátit knížete Václava českému lidu – na rovině kulturní konsolidace, paralýzy zahraniční propagandy a pozvednutí domácí filmové tvorby. Svou argumentaci přitom v privátních zápiscích opíral o výstavbu Národního divadla a vydávání prvních českých knih, které chápal jako paralelní snahy k svatováclavskému filmu z dalších národních kulturních oblastí, u nichž si podle něj nikdo nepokládal otázku, co vynesou pro kapsu, a nikdo nepomýšlel na okamžitý materiální zisk. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Rukopisné poznámky Josefa Hronka k historii filmu Svatý Václav, s. 8; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 47, Jednatelská zpráva [pro valnou hromadu Milénium-filmu konanou 28. dubna 1930 v Nár. kavárně]; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Informace o prvním čl. velkofilmu „Svatý Václav“.

⁴³⁰ Hronkův postoj v tomto ohledu zachycují poměrně otevřeně jeho soukromé poznámky. Podle nich ospravedlňoval Reiterovu konečnou neúčast jednak rizikem nežádoucích úprav audiovizuální představy, jednak nebezpečím, že by podoba filmu podlehla „kšeftařským“ taktikám společnosti. Obdobný názor formuloval rovněž předseda spolku Novák, jenž se na adresu Elektafilmu vyjádřil v tom smyslu, že jejich jednání sleduje pouze hmotný zájem. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Rukopisné poznámky Josefa Hronka k historii filmu Svatý Václav, s. 5 a Zápis Výborové schůze konané 27. května 1929 v Nár. kavárně.

Navzdory uvedeným podobnostem došlo při jednání o česko-anglické nabídce k významnému posunu, který se odvíjel zejména od tvaru sdílené audiovizuální představy v daném okamžiku, nabyté pozice spolku a od způsobu, jak jádro PSAP chápalo povahu pracovního vztahu s uchazeči o členství v tomto kolektivu. I přes veskrze rozdílný pohled na pojetí svatováclavského narativu a celkového směřování projektu byl Havel dlouhou dobu pevným článkem Millenium-filmu, jako předseda v něm poměrně silně ovlivňoval rozhodovací procesy a aktivně participoval na vývoji stále se formujících klíčových parametrů audiovizuální představy. Třetí kapitola ukázala, že Hronek s dalšími funkcionáři dlouho respektovali jeho postavení a zpočátku usilovali o překlenutí vzájemného nesouladu a nalezení kompromisů vyhovujících oběma stranám. Jelikož šéf AB vstoupil do PSAP v době, kdy ta sdílela pouze rámcově zafixovanou představu v Munclingerově skice, po značnou dobu své účasti působil v roli rovnocenného partnera. Zbytek kolektivu mu tedy umožňoval (a občas jej i vyzýval) zasahovat do řešení tvůrčích i ekonomických záležitostí.

Oproti tomu Hronek uvažoval o přijetí Elektafilmu a anglické firmy do společného podniku v okamžiku, kdy už považoval vývoj audiovizuální představy za ukončený a vypracovaný scénář za její definitivně zafixovanou, všemi stranami odsouhlasenou a ve výsledku již neměnnou verzi.⁴³¹ K novým zájemcům o spolupráci pak se svými kolegy přistupoval především jako k dodavatelům ekonomického kapitálu a pracovních schopností nebo dovedností, kteří zajistí realizaci filmu podle předloženého scénáře.⁴³² Hronek se tedy v počátku jednání o koprodukcí zřetelně posunul k zakázkové logice spolupráce. Jak však rozvedou následující odstavce, v některých důležitých aspektech stále následoval solitérský model uvažování s cílem zachovat státně-reprezentativní funkce svatováclavského projektu. Na základě analýzy dochovaných zápisů z jednání s Elektafilmem i interních dokumentů Millenium-filmu uvidíme, že k vyjednávání přistupoval se svými nejbližšími kolegy

⁴³¹ Hronek ve své jednatecké zprávě pro spolkovou valnou hromadu 14. ledna 1929 prohlásil přípravou fázi za ukončenou. Nově zvolenému výboru, v němž hlavní změnou bylo nahrazení Havla novým předsedou Novákem, vzápětí vytyčil provedení filmu jako hlavní program následující činnosti. Do jednání s Elektafilmem měl podle zápisu z výborové schůze Millenium-film vstoupit přesně o dva týdny později, 28. ledna 1929. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis I. výborové schůze konané po valné hromadě Millenium-filmu v Nár. kavárně [14. ledna 1929] a Zápis II. Výborové schůze konané dne 23. ledna 1929 v Nár. kavárně.

⁴³² U Hronka tento postoj implicitně zprostředkovává jeho výše uvedené konstatování o skončené přípravě a zaúkolování nového výboru. Obdobná stanoviska však z řad spolkových činitelů formulovali rovněž místopředseda Svojsík nebo výborový člen Sklenář. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis I. výborové schůze konané po valné hromadě Millenium-filmu v Nár. kavárně [14. ledna 1929]; Zápis IX. výborové schůze konané 17. prosince 1928 v Lucerně a Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

s předpokladem, že o ústředních kreativních otázkách už sami – s pomocí nejrozumnějších poradních hlasů – rozhodli. Proto se je zdráhali znovu otevírat a případně přenechat novým členům PSAP takovou míru kontroly nad některými body, jež by mohla při posunu k typu exportního velkofilmu vést k faktickým změnám, doplněním či nepřímým úpravám v již „hotovém“ dokumentu.⁴³³ Toto mínění přitom významně kolidovalo s producentským myšlením reprezentantů Elektafilmu, jejichž praxe zhusta spočívala v ovlivňování vyvíjených projektů nejen po ekonomické stránce, nýbrž i z kreativního hlediska.

6.1.1. Institucionální organizace a rysy korporátní strategie Elektafilmu

Přestože podle dostupných pramenů vedl jednání s Millenium-filmem výhradně Reiter, zatímco další klíčoví hráči společnosti jako Josef Auerbach a Julius Schmitt se do interakce s Hronkem nikterak nezapojovali, zápisy ze spolkových schůzí jasně uvádějí předložené nabídky za celý subjekt Elektafilm.⁴³⁴ Organizace činnosti zjevně neměla zájem následovat model uplatněný při adaptaci Kronbauerovy *Řiny*, pro niž Reiter mj. angažoval Kolára jako scenáristu i režiséra a Brichtu jako kameramana. *Řinu*, jejíž výrobu měl podle Kolárovy výpovědi Reiter i sám aktivně iniciovat,⁴³⁵ zkušený obchodník financoval jako samostatný výrobce a monopol na její (minimálně) tuzemskou distribuci poté odprodal Elektafilmu.

Představa o budoucí spolupráci u *Svatého Václava* tak směřovala spíše k exportně zaměřenému (a patrně tržně osvědčenému) projektu *Švejka v civilu*. Při jeho produkci se firma spojila s rakouským partnerem Hugo-Engel Filmem a angažovaný režisér Gustav Machatý pracoval ve vídeňských ateliérech s početnou skupinou zahraničních herců i tvůrčích pracovníků,⁴³⁶ čímž se mj. výrazně odchylovala od vnitrozemského švejkovského pojetí sester Šťastných.

⁴³³ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 27. května 1929 v Nár. kavárně a Zápis Výborové schůze konané 10. června 1929 v Nár. kavárně.

⁴³⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis I. výborové schůze konané po valné hromadě Millenium-filmu v Nár. kavárně [14. ledna 1929].

Jedinou zmínkou o zapojení dalších členů Elektafilmu do projektu je Kolárova výpověď, podle níž se ústředního trojstranného vyjednávání o koprodukcí účastnil i Kosek. Dle Kolárova svědectví byla jeho úloha ale především překladatelská, když měl dělat tlumočníka řediteli anglické firmy Astra Laubacherovi. KOLÁR, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 48.

⁴³⁵ KOLÁR, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 41.

⁴³⁶ HORNÍČEK, Jiří. *Gustav Machatý. Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. Brno: Host, 2011, s. 63–64; VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 46–47.

Reiterovo prozaické dobové vyjádření pro časopis *Film* nám přitom odhaluje hlavní rys strategického rozhodování o exportní povaze vyvíjených projektů a poukazuje na pragmatickou rovinu korporátního uvažování:

„O filmu, který vyrábíme, „Švejk v civilu“, nechci se zmiňovati, až něco uvidím. Libreto je výborné, nyní ať ukáží naši režiséři, co dovedou. Aby nebylo nároku na velké spoření, točíme film na společný účet s firmou H. Engel z Vídně, angažovali jsme vedle našich lidí i cizí filmové hvězdy. Mám ovšem určité výhrady z některých našich lidí doufejme však, že jsou bezpodstatné. Uvidíme, co dokážeme, když máme veškeré prostředky po ruce, které k řádnému provedení filmu jsou potřebné. Myslím, že to bude první krok k velkému českému filmu mezinárodní úrovně. Kdyby měl i tento zklamat, nehnu již pro český film ani prstem.“⁴³⁷

Z Reiterova – byť poněkud trpkého – vyjádření lze odvodit, že si uvědomoval potřebu vynaložit násobně vyšší prostředky na výrobu filmu s mezinárodními ambicemi. Efektivní cestou tudíž byla koprodukční spolupráce s rakouským partnerem, z níž pramenilo i angažmá zahraničních tvůrců a herců. Zároveň se však zřetelně vyjevuje, že veškeré exportně zacílené kroky byly primárně podmiňované požadavky následného zisku. V souvislostech jednání o *Svatém Václavovi* přitom stojí za zmínku i otevřená nedůvěra vůči tuzemským filmovým silám, zde zaměřená víceméně na osobnost režiséra Machatého. Cílem bylo vytvořit produkční pohodlí, jemuž by pak měly následně odpovídat i výnosy v kinech a spokojenost výroby. Archiválie spojené se vznikem *Svatého Václava* přitom napovídají, že mnohé z těchto pozic zastávala výroba jako celek i ve vztahu k natáčení svatováclavského filmu.⁴³⁸ Reiterovou úlohou coby firemního styčného důstojníka pak bylo domluvit obdobně fungující exportní model s Hronkem a zajistit společnosti co nejvýhodnější podmínky spolupráce tak, aby odpovídaly korporátní strategii a snižovaly míru rizika návratnosti předpokládané investice.

Že Reiter nevyjednával tzv. na vlastní pěst, nýbrž reprezentoval kolektivní názor a zájmy společnosti, naznačuje i nastavení těch rozhodovacích mechanismů uvnitř Elektafilmu, které se

⁴³⁷ Anon. Které jsou největší a nejobchodnější filmy sezony 1927-28? *Film*. 1. srpna 1927, roč. 7, č. 8, s. 2.

Je příznačné, že podobně přízemní postoj zastával v témže článku i k Elektafilmem distribuovanému *Františku z Assisi*, na jehož společenské funkce se Millenium-film opakovaně odvolával: „Náš další velký film jest ‚Bratr František‘ [alternativní název *Františka z Assisi*]. Pokud tohoto filmu se týče, nemohu říci, že bych byl jeho ideou nadšen, ale moje osoba zde nepadá v úvahu, jelikož jest jisto, že film ten vzbudí ohromný rozruch a je zaručen velký obchod. Běžné publikum půjde opravdu v celých procesích podívat se na Františka z Assisi, právě tak, jako na Ben Hura a Krále králů. Je to třída filmů sama pro sebe, vůči kterým mají snad jednotlivci věčné námitky, ale dělají bezpříkladné obchody.“ Z výroku se zřetelně vyjevuje, že jakékoliv osobní pocity šly v rámci společnosti stranou ve jméno dobrého obchodu. Reiter tudíž viditelně ve svém propagačním vyjádření opomíjí jakékoliv společenské vrstvy díla. Propojením s dvěma významnými intertexty implicitně formuluje očekávání velkého měřítka italského snímku a předkládá primárně potenciál komerčního úspěchu pramenícího z návštěv celých procesí v domácích biografech. Přestože *František z Assisi* nebyl podle všeho takovým kasovním trhákem jako dvojice zmíněných titulů, i jeho distribuce mohla přispět k následnému zájmu o koprodukcii *Svatého Václava*.

⁴³⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 27. května 1929 v Nár. kavárně a Zápis Výborové schůze konané 10. června 1929 v Nár. kavárně.

týkaly se obchodních transakcí a dalších finančních otázek. Firemní procesy zahrnovaly například souhlas alespoň tří jednatelů k uzavření obchodu, přičemž při vyjednávání větších zakázek se muselo shodnout celé vedení.⁴³⁹ Vzhledem k tomu, že výrobní uvažovala o značném vkladu ve výši 1,5 milionu korun, lze předpokládat, že obnos i další parametry nabídky neprojektoval čistě Reiter, nýbrž šlo o záležitosti, které museli schválit všichni společníci. Reiter ostatně nezaujímal v hierarchii podniku vedoucí postavení. Funkci ředitele firmy zastával Auerbach, kolem něhož se soustředilo jedno ze dvou mocenských center českého filmového průmyslu,⁴⁴⁰ který své exekutivní pravomoci ve sledovaném období upevňoval i navyšováním vlastnického podílu v Elektafilmu.⁴⁴¹ Reiter sice patřil do úzkého okruhu podílníků a odborníků, kteří měli velký přehled o každodenní kinematografické praxi, ale rozhodující slovo patřilo Auerbachovi.⁴⁴² I případné Reiterovy osobní pohnutky by tak nutně formovaly faktory vyplývající z nastavení a mocenského uspořádání společnosti.

Ať už vycházel impuls k zahájení jednání z Reiterovy strany, či jej pověřil tímto úkolem zbytek představenstva, jeho role coby mediátora působí logicky hned z několika důvodů. Kromě zmíněné předešlé spolupráce s Kolářem a Brichtou představovaly příhodnou okolnost pro vznesení koprodukčního návrhu i Reiterovy kontakty s představiteli Millenium-filmu, rozvíjené již od roku 1928. Jak již bylo řečeno, na jaře tohoto roku participoval na probíhající scénaristické soutěži, při níž byl jedním z posuzovatelů předložených libret. Pro zkušeného praktika, mezi Reiter než patřil, patrně nebylo složité na základě obeznámenosti s oběma texty,⁴⁴³ výsledku hodnocení poroty i artikulovaných funkcionářských postojů (zejména

⁴³⁹ VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 16.

⁴⁴⁰ SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, s. 35–36.

⁴⁴¹ VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 20 a 100.

⁴⁴² SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, s. 36.

⁴⁴³ Ačkoliv byl Reiter podle zápisu z jednání soutěžní jury poměrně zdrženlivý a oproti svému kolegovi Schmittovi se do diskuze téměř nezapojoval, dokument zachycuje Reiterovy námitky k požadavku profesora Cibulky na kompletní přepracování libretového podkladu a vypsání nové soutěže. V Reiterově pohledu Kolářův i Munclingerův text obsahovaly celou řadu výborných věcí, pročež navrhol ponechat další práci na literární přípravě a úpravy libreta na těchto autorech. V tomto ohledu byl ostatně jeho názor v souladu se stanoviskem Hronka, jenž na schůzi vytrvale deklaroval, že úplné překopání libreta by z časových důvodů znamenalo pohřbení celé věci. Jednatel spolku tudíž rovněž upřednostňoval zachování spolupráce s oběma soutěžícími, byť za avizovaného dohledu historiků a dalších autorit. Výsledkem porady bylo sice podle zápisu usnesení, aby Cibulka se svým kolegou Schránilem připravil nový základ, podle něž by se umělci – za těsného styku s jury – řídili při další činnosti. Jak již bylo řečeno, akademici ve finále žádným pozměňujícím dokumentem do vývoje nepřispěli, v další práci tedy pokračovala – tentokrát už společně – původní autorská dvojice. ANM, f. Výbor pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava [nezpracováno], [Neznámé číslo kartonu], Protokol Jury svatováclavského filmu. Praha, 16. 4. 1928.

prostřednictvím Hronkových úst) odhadovat jak klíčové aspekty spolkové audiovizuální představy, tak spolkové priority u projektu. V okamžiku předložení nabídky na spolupráci tak mohl s těmito faktory kalkulovat a modelovat svůj návrh tak, aby dílem vycházel vstříc zájmům Millenium-filmu a zároveň splňoval firemní požadavky.

Neméně podstatným faktorem zosobnění nabídky Elektafilmu v Reiterově osobě a jeho zprostředkovatelské pozice mezi oběma subjekty bylo i vlastní profesní zaměření této ostřílené figury filmové industrie. Auerbach byl na jedné straně představitelem strategického managementu a řešil primárně problémy, které byly dlouhodobého charakteru,⁴⁴⁴ zatímco Kosek na druhé straně orientoval své aktivity především do oblasti uvádění a provozování premiérových biografií.⁴⁴⁵ Oproti tomu Reiterova činnost kontinuálně inklinovala právě k záležitostem taktického managementu a samotné filmové výroby. V tomto ohledu měl mnohem blíž ke Schmittovi, s nímž jej pojila jak občasná scenáristická práce,⁴⁴⁶ tak prokazatelné zásahy do realizace samostatně produkovaných snímků.⁴⁴⁷ Reiter měl tedy vhodné

⁴⁴⁴ Pro Večeřu představovaly otázky typické pro aktéry působící ve strategickém managementu například spravování investic, finanční strategie, nákup surovin či najímání personálu. Rozhodnutí činěná v těchto oblastech Auerbachem jakožto ředitelem a posléze i majoritním vlastníkem Elektafilmu, o nichž Večeřa podrobně referuje, tak zpravidla ovlivňovala fungování podniku v horizontu měsíců či let. VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce v Brně. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 7–9, 76–83 a 89–92.

⁴⁴⁵ LUDVÍKOVÁ, Angelina. *Osvald Kosek a jeho čtyři pražské premiérové biografiy v letech 1914–1939*. Brno, 2021. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Michal Večeřa, s. 37–76.

⁴⁴⁶ Jak již bylo řečeno, Horníček klade obě figury do kontrastu s Havlem, jenž podle něj rozhodně nepodléhal ambicím vlastní umělecké seberealizace. Ačkoliv se Havel ve svém postavení patrně příliš nezdržoval úkoly každodenní filmařské praxe, dokumenty zachycující Havlovo působení při přípravě svatováclavského filmu problematizují jeho obraz jakožto podnikatele, jenž si „nešpinil ruce“ kreativní činností. Předchozí části této práce demonstrovaly, že ve vývoji svatováclavského projektu byla součástí jeho producentského smýšlení kromě obchodních kalkulací i neméně promyšlená tvůrčí rovina jednotlivých parametrů rozvíjené audiovizuální představy a potenciální výroby, s nimiž se ostatně snažil porazit své dřívější spolupracovníky v soutěži o státní subvenci. Večeřa navíc poukazuje na fakt, že Havel zasahoval do podoby filmů prostřednictvím svých komentářů k pracovním sestřihům vyráběných snímků, podle nichž bývaly ještě před premiérou upravovány distribuční kopie. Navzdory absenci důkazů o Havlových přímých intervencích ve formě dramaturgických zásahů či jiných pokynů ve vztahu k vývoji látek proto pokládám za důležité zohledňovat i kreativitu jako součást jeho profesního fungování a kariéry ve filmovém průmyslu. Srov. HORNÍČEK, Jiří. *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha, 2000. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Ivan Klimeš, s. 37; VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 90.

⁴⁴⁷ VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 98. Paralely v rolích obou mužů v rámci Elektafilmu se jeví ještě silnější s ohledem na zmíněného Švejka v civilu. Pro jeho režii firma najala Machatého, s nímž Schmitt zaznamenal v předchozím roce dobrou zkušenost při jeho samostatné produkci *Kreutzerovy sonáty*. Reiter mohl v podobném duchu navázat u *Svatého Václava* na kontakty s Brichtou a Kolárem, kdyby ztroskotalo zamýšlené angažování zahraničního režiséra (jednu z variant představovala i možná režijní spolupráce počítající s Kolárovou účastí, k čemuž se vrátíme později). Za situace, kdy se Auerbach s Koskem filmové výrobě nevěnovali, a s vědomím, že to byl Reiter, kdo v roce 1926 inicioval realizaci *Řiny* a aktivně vyhledal pro zpracování filmové adaptace Kolára, lze usuzovat, že Schmittova úloha byla u *Švejka v civilu* do určité míry analogická. V souvislostech úspěchu švejkovské trilogie Gloriafilmu se můžeme domnívat, že

předpoklady coby zástupce Elektafilmu na výrobě *Svatého Václava* pracovat, a to zejména díky příhodné kombinaci několika faktorů: předešlý rok navázal styky s Millenium-filmem, naplňoval profil zúčastněné producentské osobnosti a zároveň disponoval četnými zkušenostmi s filmařskou praxí a každodenní organizací produkce. Kromě pracovních vazeb na členy Millenium-filmu či konkrétních profesních kompetencí mohly být důležitým dalším faktorem, který hovořil pro Reiterovo působení ve vyjednávací pozici, rovněž jeho osobní predispozice, povaha a vlastnosti. Předně mu oproti Auerbachovi komunikaci neztěžovala jazyková bariéra,⁴⁴⁸ která by i s ohledem na jednání o českém národním velkofilmu mohla vyvolávat nežádoucí reakce. Zároveň však Reiter uměl podle dostupných informací vycházet s lidmi a řešit s nimi zapeklité otázky. Jiří Horníček například podotýká, že ve věci sporu o ateliér mezi společnostmi AB a Antonínem Vlasem to byl právě Reiter, kdo za firmu tlumočil nabídku nájemci. Důvodem podle Horníčka bylo, že byl Reiter lidovějším typem ve vedení podniku, a představoval tak pravý opak Miloše Havla.⁴⁴⁹ Lze předpokládat, že Reiterova neformálnější nátura dostala podobného uplatnění i ve fungování Elektafilmu. Jeví se proto poměrně logicky, že se ujal i tohoto nesnadného úkolu a jako mediátor usiloval o dohodu, která by sladila požadavky a zájmy hned tří stran.

V návaznosti na předchozí zkušenosti se *Švejkem v civilu* představoval svatováclavský film pro Elektafilm příhodnou příležitostí, jak dílčím způsobem zopakovat prověřený výrobně-obchodní model a zařadit do svého portfolia další eventuálně atraktivní tuzemský titul s mezinárodními

podnět na přípravu nového filmu s postavou Švejka vycházel od Schmitta, přičemž jako zběhlý odborník využil klíčky s autorskými právy náležícími Karlu Vaňkovi jakožto pokračovateli Haškova díla. Jak upozorňuje Horníček, u *Švejka v civilu* zůstává rovněž nejasné rozvržení autorského podílu na scénáři nejen ve vztahu k osobě Vaňka, nýbrž i ke scenáristům Eduardu Šimáčkovi a Jacquesi Bachrachovi, u nichž se české a německojazyčné zdroje rozcházejí v určení hlavního uměleckého kreditu a pomocné pozice mezi oběma muži. Pokud přistoupíme na předpoklad, že výběr látky byl Schmittovým dílem, nelze vyloučit ani jeho možná tvůrčí rozhodnutí – ať už ve formě přímých zásahů, dramaturgických poznámek či jiných producentských pokynů a požadavků. Srov. HORNÍČEK, Jiří. *Gustav Machatý. Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. Brno: Host, 2011, s. 62–65.

⁴⁴⁸ Na Auerbachovu národnostní neukotvenost a jeho jazykové limity narážel kupříkladu Otakar Vávra, v jehož očích měl ředitel Elektafilmu mezi filmaři pověst, že neumí žádnou řeč. Podle Vávry se tak Auerbach v Praze domlouval polsko-německo-jidiš-českou kombinací jazyků. Vávrovu vzpomínku potvrzuje vyjádření Auerbachova syna Norberta, jenž k výčtu jazyků připojuje ještě angličtinu. Srov. VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996, s. 63; AUERBACH, Norbert a Lenka SOUKUPOVÁ. *Z Barrandova do Hollywoodu. Životní příběh úspěšného filmového producenta Norberta Auerbacha*. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 12.

Podle Večeří měly Auerbachovy jazykové potíže navíc omezovat producentovy obchodní aktivity na našem území. VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 97–98.

⁴⁴⁹ HORNÍČEK, Jiří. *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha, 2000. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Ivan Klimeš, s. 42.

ambicemi. *Svatý Václav* už ze své podstaty byl veskrze domácí látkou a zastupoval vlastenecké tendence v české kinematografii, k nimž inklinoval rovněž Reiter.⁴⁵⁰ Zfilmovaný příběh života a smrti českého knížete přesto skýtal příslib produkce kosmopolitnějšího charakteru, kterou vyznával Kosek.⁴⁵¹ Za předpokladu vykonání některých nezbytných kroků, o nichž detailněji pojednají následující oddíly, by svými parametry silně lokálně podmíněného námětu s produkčním potenciálem mezinárodního rozsahu kopíroval Machatého snímek. Není proto divu, že o projekt atraktivní pro domácí obecnost s perspektivou mezinárodní tržní konkurenceschopnosti projevovala výroba svůj zájem dlouhodobě.

Spojitosť s předcházející úspěšnou produkcí však kromě zájmu formovala i soubor požadavků, s nimiž firma k podobě realizace přistupovala. Vznesené požadavky přitom zřetelně korespondují s Auerbachem explicitně formulovanými body, v jejichž dodržení měl dle jeho mínění potenciálně spočívat úspěch českého filmu: 1) obsazení několika herců známých za hranicemi; 2) zajištění účasti zahraničního zkušeného režiséra; 3) ponechání hlavního slova a dohledu nad výrobou finančníkovi filmu.⁴⁵² Pakliže produkční praxe u *Švejka v civilu* nenásledovala všechny vymezené aspekty,⁴⁵³ v případě *Svatého Václava* zamýšlel Elektafilm

⁴⁵⁰ Reiter se přitom stal paradoxně jednou z hlavních postav „husitské aféry“ na začátku dvacátých let. Tehdy pronikla na veřejnost informace, že se pod hlavičkou společnosti AB domluvil se skupinou ruských emigrantů na zfilmování dramatu Alexandra Kotomkina *Jan Hus*, a stal se jedním z terčů nacionálně laděné kampaně proti tomuto projektu. Tento případ zároveň v některých ohledech předjímal i diskuze kolem svatováclavského filmu například v otázce národnosti hereckých představitelů. Srov. KLIMEŠ, Ivan a Jiří RAK. „Husitský“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie. In: Ivan Klimeš (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav, 1992, s. 92–94.

⁴⁵¹ Tamtéž, s. 36–37.

⁴⁵² AUERBACH, Josef. Deset otázek (anketa). *Film*. 31. prosince 1923, roč. 3, č. 23–24, s. 3.

⁴⁵³ Michal Večeřa poznamenává, že *Švejk v civilu* plně koresponduje pouze s prvním bodem Auerbachova vyjádření. U otázky zahraničního režiséra si všímá, že se Machatého přechozí snímek, *Kreutzerova sonáta*, setkal s mezinárodním úspěchem. Angažmá českého filmaře tedy můžeme číst tak, že jakožto řemeslně zručný tvůrce splňoval profesní standardy společnosti, a suploval proto (velmi pravděpodobně nákladnějšího) režiséra z ciziny. Machatý měl za sebou ostatně pracovní zkušenosti z Hollywoodu, na nichž do značné míry budoval svůj veřejný obraz. Zároveň zcela nepokrytě tíhnul ke kosmopolitně pojaté tvorbě a deklaroval ambice mezinárodní konkurenceschopnosti, což se už výrazně projevovalo například následováním zahraničních konvencí v jím produkované *Dámě s malou nožkou*. Představitelé Elektafilmu jej tak mohli svým způsobem vnímat jako nečeského filmaře. V záležitosti míry tvůrčí kontroly nad výrobou *Švejka v civilu* Večeřa upozorňuje, že nemáme k dispozici archivní dokumenty poskytující vodítka, která by potvrdila či vyvrátila uplatňovaný dohled či tvůrčí intervence ze strany společnosti. Pokud přijmeme předpoklad, že Elektafilm u *Svatého Václava* plánoval zopakování osvědčeného modelu, v jehož rámci měl Reiter významně promlouvat do důležitých výrobních rozhodnutí, přikláním se k hypotéze, že na produkci či konečného střihu *Švejka v civilu* firma vznášela vlastní požadavky, patrně prostřednictvím Julia Schmitta. S touto domněnkou by dílem korespondovala (Kolářem potvrzená) výpověď Václava Binovce, která dokládá výrazné autorské zásahy ze Schmittovy strany do již natočeného díla. Binovec s nelibostí vzpomínal Schmittova rozhodnutí použít po zakoupení distribučního monopolu na jeho film *Plameny života* (1920) nový název *Ráj a peklo bohémů* a především jeho značné střihové úpravy. Srov. VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 46–47; HORNÍČEK, Jiří. *Gustav Machatý. Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. Brno: Host, 2011, s. 23–38; KLIMEŠ, Ivan. Jinoch Machatý přichází k filmu. In: Týž.

naplnit každou z podmínek. V souvislostech čteněji rozvíjených kontaktů českých filmařů se zahraničními společnostmi na konci dvacátých let se pak produkční přístup patrně rozšířil o účast obchodního partnera z ciziny.

Auerbachova východiska, která se v mnohém překrývala například s názory Josefa Medeottiho-Boháče,⁴⁵⁴ tak vytvořila základní rámec výrobní praxe Elektafilmu. Podle dostupných informací sice ředitel společnosti do vývoje ani realizace filmů prakticky nezasahoval, s výjimkami u postu režiséra či otázek hereckého obsazení, u nichž přihlížel zejména k dopadu dílčích voleb na komerční potenciál daného titulu,⁴⁵⁵ a s filmy, na jejichž výrobu si najímal lidi, tak obchodoval jako s hotovými produkty.⁴⁵⁶ Předešlé řádky nicméně nastínily poměrně zřetelnou obchodní logiku a nastavenou firemní politiku ve vztahu k profilu realizovaných snímků.⁴⁵⁷ Její dlouhodobý charakter koresponduje s Auerbachovou vedoucí pozicí na úrovni

Kinematograf! Věvec studií o raném filmu. Praha: Casablanca, 2013, s. 184; KOS, Martin. *První z vypravěčů: narativní poetika Jana S. Kolára v letech 1917–1922.* Brno, 2017. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Radomír D. Kokeš, s. 22–30; BINOVEC, Václav: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedl Zdeněk Štábla (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], nečíslováno; KOLÁR, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frida, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 35.

⁴⁵⁴ Viktor Strmiska dokládá, že Medeotti-Boháč sdílel Auerbachův postoj k obsazování zahraničních herců a angažmá rutinovaného režiséra, ačkoliv jako podmínku nezmiňoval zahraniční původ tvůrce. Sám měl ostatně silné transnacionální kořeny a pohyboval se (přinejmenším) mezi Československem, Německem a Itálií. Národnostní otázku tudíž mohl pokládat za podružnou. S tím ostatně souvisí další bod obchodního přístupu Medeottiho-Boháče, jenž prosazoval a podle Strmisky se i sám snažil soustavně uplatňovat výrobu v součinnosti se společníkem ze silnějšího filmového průmyslu, například německého či francouzského. Oproti Auerbachovi dále zdůrazňoval mezinárodně laděnou látku, která by měla potenciál oslovovat diváky za hranicemi. V neposlední řadě upíral pozornost i ke státní účasti v domácí kinematografii ve formě kontingentních opatření. Obchodní priority ve filmové výrobě veřejně akcentoval rovněž Karel Lamač, který v domácím průmyslu postrádal organizátora obchodního rozhledu s mezinárodními kontakty. Namísto ustavování produkčních parametrů, podle nichž by se měla řídit realizaci, a proklamování uměleckých standardů, jichž by měly konkrétní filmy dosahovat, však Lamač přesouval svou pozornost k pozdější fázi životního cyklu daného filmu. Klíč pro komerční úspěch domácích snímků totiž spatřoval především v účinné propagaci zhotovených titulů. Srov. STRMISKA, Viktor. *Kosmopolita, kontingent a kombinace konvencí: Děvčátko, neříkej ne! (1932) jako součást obchodně zaměřeného přístupu Josefa Medeottiho-Boháče.* Brno, 2022. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Martin Kos, s. 11; Anon. Co schází českému filmu? *Kino*. 10. prosince 1926, roč. 1, č. 12, s. 3.

⁴⁵⁵ VEČEŘA, Michal. Filmový obchodník Josef Auerbach. *Filmový přehled*. Pub. 16. 2. 2021 [Vid. 26. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/filmovy-obchodnik-josef-auerbach>

⁴⁵⁶ VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období.* Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 98.

⁴⁵⁷ Z představeného přístupu výrobní zřetelně vypadá nedochovaný snímek Oldřicha Kmínka *Hanka a Jindra*, jelikož v něm nevystupoval žádný zahraniční herec a Kmínek ani neměl pověst řemeslně zdatného filmaře. Ve snímku, který byl již třetí adaptací románu Viléma Neubauera během tří let (před tím *Sextánka a Filosofka Mája*), nicméně účinkovaly populární Antonie Nedošinská a Jiřina Šejbalová, v té době již herečka činohry Národního divadla. Lze tedy předpokládat, že *Hanka a Jindra* představoval pokus Elektafilmu, jak vyrobit snímek určený výhradně pro lokální publikum skrze kombinaci dvou ustavených a prověřených produkčních trendů: adaptace neubauerovských melodramat a veseloher z maloměstského prostředí. Zároveň nelze vyloučit, že v Kmínkově případě mohla společnost uplatňovat ve výrazné míře třetí Auerbachovu podmínku a držet větší kontrolu nad výslednou podobou snímku než kupříkladu u Machatého.

výše popsaného strategického managementu, zatímco krátkodobější účast Reitera či Schmitta na konkrétních projektech potvrzuje jejich funkci taktických manažerů a rolí vykonavatelů konkrétních úkolů vyplývajících z rámcové strategie.⁴⁵⁸ Auerbach přitom pravděpodobně důvěřoval jejich úsudku a schopnostem, a tak oba podílníci disponovali vysokou mírou rozhodovacích pravomocí při každodenní výrobní praxi.

Ať už na fungování Elektafilmu pohlížíme z perspektivy shora projektovaných koncepčních záměrů či zdola realizovaných dílčích řešení, jeho představitelé v obou rovinách zřetelně zohledňovali tvůrčí hledisko produkovaných filmů. Firemní přístup do značné míry tvaroval podobu nabídky učiněné Millenium-filmu a ovlivňoval dynamiku následných diskuzí se spolkem. Reiter s dojednaným anglickým partnerem totiž do jednání nevstupovali pouze se záměrem kapitálového vkladu na pokrytí rozpočtu a zajištění technicko-organizační stránky natáčení, nýbrž zamýšleli participovat i na řešení kreativních otázek chystaného filmu. Část předloženého návrhu, který zahrnoval jejich aktivní spoluúčast v rozhodovacím procesu se pak stala hlavním ohniskem zájmových třenic a názorových nesouladů se spolkovými činiteli.

6.2. Průběh jednání

Vzhledem k výše popsaným Auerbachovým prioritám výroby úspěšného filmu není překvapivým zjištěním, že dynamiku jednání o vstupu nových aktérů do pracovní skupiny dílem určovaly dohady týkající se více či méně všech tří úrovní, jak byly formulovány čelním činovníkem Elektafilmu. Navzdory vnímané nutnosti dosáhnout při ujednání o výrobě naprosté trojdhody pro zdárnou budoucí spolupráci, jak předesílal Munclinger na jedné z výborových schůzí Millenium-filmu,⁴⁵⁹ různorodé zájmy všech stran významně promlouvaly do otázek (a) hereckého obsazení; (b) angažování tvůrčích pracovníků; (c) kontroly nad projektem. K rozporům mezi těmito zájmy nyní přesuneme naši pozornost. Ukážeme si, že třenice vyplývaly zejména z odlišně chápaných funkcí, které měla společně realizovaná audiovizuální představa naplňovat. Zároveň se však zaměříme na osobní ambice některých účastníků jednání. I ty totiž sehrávaly v celém procesu nezanedbatelnou roli. Zatímco u hereckých představitelů

⁴⁵⁸ Později jejich roli v Elektafilmu přebíral do určité míry Alois Fiala, který ve společnosti pracoval od roku 1924. V roce 1930 se stal místoředitelem, o šest let nastoupil do funkce prokuristy po Reiterově rezignaci a během třicátých let jej firemní materiály uváděly jako výrobního ředitele, jenž se staral o průběh natáčení. VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 20–22 a 98.

⁴⁵⁹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 6. května 1929 v Nár. kavárně.

nedělalo filmařům ani funkcionářům potíže dospět k veskrze pragmatické domluvě,⁴⁶⁰ u zbývajících dvou kritérií se vzájemné představy a požadavky výrazně mýjely. Průsečíkem sporů v obou oblastech se pak stala režisérská pozice. Diskuze o jejím obsazení nám nejnázorněji odhalí zastávané postoje, prosazované priority nebo způsoby argumentace hlavních aktérů.

6.2.1. Počátek partnerství: spojenec proti Havlovi a rámcové shody

Počáteční stadium spolkových styků s Elektafilmem definoval sdílený zájem, spočívající v získání financí ze státního rozpočtu. Pramenila z něj výrazná součinnost obou subjektů při prosazování audiovizuální představy v oficiálních kruzích, jemuž se podrobněji věnovala předchozí kapitola. Přestože ještě zkraje roku 1929 doporučoval Hronek na zájem Elektafilmu nereagovat,⁴⁶¹ již o pár týdnů později Millenium-film reflektoval písemnou nabídku společnosti a jeho výbor přistoupil k jednání.⁴⁶² Ačkoliv v probíhajícím souboji s Havlovou iniciativou sehrávaly ústřední roli především aktivity obklopující rivalská libreta, nejpozději od dubna téhož roku působil Reiter jako spojenec, který doprovázel spolkové činitele při deputacích na ministerstvech a dalších úřadech.⁴⁶³ Během vyjednávání se stal vítanou součástí organizačního týmu a při působení na aktéry ve veřejné správě fungoval do určité míry jako garance filmařské profesionality, což napomáhalo Millenium-filmu v závěrečné fázi soutěže otupovat i výše rozebrané námitky vůči chybějícím zkušenostem jeho členů s filmovou výrobou.

Vedle společně rozvíjené činnosti, která vedla k naplnění sdíleného cíle, charakterizuje zahajovací etapu vyjednávání o potenciální spolupráci i soulad v uvažování o měřítku produkce. Havel v době svého působení v Millenium-filmu (ale i později, jak ukazuje předchozí

⁴⁶⁰ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 6. května 1929 v Nár. kavárně, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

⁴⁶¹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis I. Výborové schůze konané po valné hromadě Millenium-filmu v Nár. kavárně [14. ledna 1929].

⁴⁶² Přesné parametry písemného návrhu Elektafilmu i formulaci stanoviska spolku v jeho formální odpovědi zůstávají nejasné, jelikož ani jednu z písemností nemáme k dispozici. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis II. Výborové schůze konané dne 23. ledna 1929 v Nár. kavárně.

⁴⁶³ V dubnu 1929 se Reiter zúčastnil páté výborové schůze, na níž podával informace o jeho komunikaci s ministerstvem financí a ujišťoval spolkový výbor, že zodpověděl všechny ministerstvem vznesené dotazy. Zápis z téže porady zaznamenává také Kolárovo doporučení, aby se zástupce Elektafilmu zúčastnil i klíčové schůzky s ministrem školství, což filmový obchodník vzápětí výboru přislíbil. Za zmínku rovněž stojí, že spolek v součinnosti s Reiterem plánoval vydání podporujících článků v *Národních listech* či *Lidových novinách*, v jejichž případě měl Munclinger apelovat na vydání textu prostřednictvím známosti s Karlem Čapkem. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze Millenium-filmu konané 15. dubna 1929 v Nár. kavárně; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 6. května 1929 v Nár. kavárně.

kapitola) následoval primárně východiska vnitrozemského typu vývoje a ve snaze o ekonomickou hospodárnost projektu maximálně snižoval obchodní riziko, když kalkuloval náklady svatováclavského filmu pragmaticky pro domácí trh. Oproti tomu Reiterův postoj se v duchu exportního myšlení rozpočtově výrazněji překrýval s Hronkovým pohledem. Nabídka, kterou Millenium-filmu s anglickým partnerem učinil, předpokládala velkoryse projektovaný rozpočet ve výši čtyř milionů korun. Předdeslaná částka se skládala z milionu korun, který měl od vlády zajistit Millenium-film a jehož garanci Elektafilm podmiňoval společnou práci,⁴⁶⁴ zbývající obnos avizovaly česká a anglická firma pokrýt rovným dílem, tj. vkladem ve výši 1,5 milionu.⁴⁶⁵ Spolkoví činovníci navíc při jednání nabyli přesvědčení, že by zahraniční společnost v případě překročení navrhovaného rozpočtu uhradila dodatečné náklady.⁴⁶⁶ Zástupce Elektafilmu se tedy profilel jako člověk, který oproti svému kolegovi z filmové branže vycházel vstříc představě státně-reprezentativního velkofilmu a který je ochotný nákladnou produkci financovat a uskutečnit. Ani u Reitera však nebyla tato rozpočtová vlídnost výsledkem jeho osobního zájmu o společenské funkce projektu a roli snímku ve svatováclavských oslavách.⁴⁶⁷ Naopak ji primárně motivovala vidina potenciálního zisku z mezinárodní distribuce, jehož hodlal dosáhnout prostřednictvím koprodukce s anglickým partnerem.⁴⁶⁸

Navzdory již navázanému spojení a dalším příznivým okolnostem, které slibovaly dobrou výchozí pozici,⁴⁶⁹ Millenium-film zájemce o spolupráci nakonec do projektu nepřibral. I když v počáteční fázi panovala mezi aktéry shoda na obecných parametrech výroby, následné projednávání jednotlivých bodů připravované koprodukční smlouvy odhalilo významný nesoulad v řadě podstatných záležitostí. Mezi nimi nejvýrazněji rezonovaly otázky organizace práce, výrobní infrastruktury a tvůrčích pracovníků. Hronek a jeho kolegové obhajovali svá

⁴⁶⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze Millenium-filmu konané 15. dubna 1929 v Nár. kavárně.

⁴⁶⁵ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 6. května 1929 v Nár. kavárně.

⁴⁶⁶ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 27. května 1929 v Nár. kavárně.

⁴⁶⁷ Jak již zaznělo, Reiter nepřikládal příliš velkou pozornost společenským funkcím filmových výrobků, když přišlo na obchod, o čemž svědčí jeho výše uvedené vyjádření na adresu *Františka z Assisi* do domácí distribuce. Zatímco pro reprezentanty Millenium-filmu byl tento italský film důležitý jako jeden z následovníhodných vzorů z hlediska působení na diváky, Reiter sledoval tržby z kin coby hlavní ukazatel svého hodnocení.

⁴⁶⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

⁴⁶⁹ V tomto ohledu šlo zejména o již zmíněnou Reiterovu pozitivní úlohu při vyjednávání s ministerstvy během závěrečné fáze soutěže mezi Millenium-filmem a Havlem, kterou zachycuje zápis z výborové schůze spolku. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze Millenium-filmu konané 15. dubna 1929 v Nár. kavárně.

zamítavá stanoviska vůči návrhům a nárokům česko-anglických výrobců primárně národnostně zabarvenými důvody.⁴⁷⁰ Jak však ukážou následující odstavce, za touto rétorikou se skrývala především neochota vzdát se rozhodujícího slova u aspektů, jež měly v určitém smyslu potenciál ohýbat či posouvat již odsouhlasenou podobu audiovizuální představy. Detailně si proto ukážeme, v jakých ohledech chápali deklarované požadavky producentů jako ohrožující faktory, které by oslabily státně-reprezentativní funkci filmu a přizpůsobovaly jej výše zmíněným obchodním zájmům.

6.2.2. Herci, ateliéry, lokace

Funkcionáři vyjadřovali rezistentní postoj, jímž se snažili zakonzervovat „definitivní“ podobu audiovizuální představy, k otázkám hereckého obsazení, produkčního zázemí a lokací pro exteriérové scény. Zápis z trojstranného jednání Millenium-filmu s Reiterem coby svolavatelem schůze a generálním ředitelem Laubacherem,⁴⁷¹ zástupcem Astra National Production Ltd., z 23. května 1929 odhaluje, kterak se spolek ohradil vůči návrhu smlouvy vycházejícího ze strany česko-anglických zájemců, jenž měl předpokládat rezervaci dvou rolí pro domácí herce.⁴⁷² Hlavní slovo si v této záležitosti vzal Munclinger, který avizoval, že přinejmenším postavy Václava, Ludmily a Boleslava musí ztvárnit čeští herci a herečka. Své tvrzení odůvodňoval živým zájmem, který měl o film projevovat státní aparát i národ. Výslovně pak jmenoval Zdeňka Štěpánka jakožto představitele hlavního hrdiny.⁴⁷³ Laubacher ve své

⁴⁷⁰ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

⁴⁷¹ Ačkoliv dochovaný záznam cituje pouze Laubacherova vyjádření, Reiter neplnil ani zdaleka podřadnou úlohu při vyjednávání. Podle dochovaných archiválií naopak s anglickým producentem výrazně kooperoval a koordinoval společné kroky, když například pomáhal osobně prosazovat angažmá zahraničního režiséra. Zároveň umožňoval působit coby určitý prostředník mezi oběma stranami a tlumočit jednotlivé představy za účelem dosažení kompromisu. Podle Hronka měl navíc Elektafilm sehrávat roli nárazníku i před veřejností, když za Millenium-film formuloval požadavek, že na kopii filmu nesmí být uvedena zahraniční firma. Mediátorskou funkci Elektafilmu pak názorně ilustruje rovněž citace ze zápisu, která výslovně hovořila o oddělování záležitostí mezi Millenium-filmem a Elektafilmem a mezi českou výrobnou a anglickým koproducentem. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 6. května 1929 v Nár. kavárně, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929 a Zápis Výborové schůze konané 13. května 1929 [místo neuvedeno].

⁴⁷² Podle zápisu dostal Millenium-film úvodní nástin budoucí kooperace (sepsaný německy) v písemné podobě necelý týden před schůzkou, tj. 17. května. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

⁴⁷³ Tamtéž. V této souvislosti je zapotřebí připomenout, že Štěpánkovu hereckou účast v projektu deklaroval spolek již několik týdnů před setkáním s Reiterem a Laubacherem v komunikaci s úředními kruhy. Angažmá Štěpánka společně s Janem W. Speergerem, plánovaným představitelem Boleslava, a Marií Ptákovou v roli Ludmily chápalo MŠANO jako jednu z uměleckých garancí projektu Millenium-filmu, již ministerstvo odůvodňovalo své doporučující stanovisko při rozhodování o udělení státní podpory. Před zahájením přímého jednání nadto

reakci ujasňoval, že pro české herce předložená smlouva garantuje přinejmenším dvě hlavní role, a dodal, že nemá námitek proti obsazení třeba šesti úloh domácími představiteli. Jejich angažmá však podmiňoval (blíže neupřesněným) požadavkem, že se každá z najatých osob musí hodit pro světový obchod. Stejně tak v záležitosti hlavní postavy zástupce Astry souhlasil s návrhem Millenium-filmu za předpokladu, že doporučený Štěpánek projde zkouškami. V neposlední řadě Laubacher ujišťoval, že angažování anglických herců nepřichází pro *Svatého Václava* v úvahu.⁴⁷⁴

Obdobně se diskuze odvíjela i ve věci výběru ateliéru a lokací pro filmování v plenéru. Elektafilm a Astra vstupovaly do jednání s představou natáčení ve Vídni, pro což z jejich perspektivy hovořily tři faktory. Zaprvé měla česká výrobní poměrně čerstvou zkušenost s natáčením zmíněného *Švejka v civilu* ve vídeňských ateliérech, které podle všeho proběhlo k její spokojenosti. Zadruhé Laubacher upozorňoval, že se v Praze nenacházejí pro realizaci projektu s předpokládaným měřítkem svatováclavského filmu dostatečně kvalitní ateliéry.⁴⁷⁵ Zatřetí, a to především, Astra disponovala ve Vídni vlastními ateliéry, které v roce 1928 koupila od Vita-Filmu.⁴⁷⁶ Je tedy logické, že společnost směřovala produkci do vlastního prostoru, v němž plánovala od dubna zahájit výrobu,⁴⁷⁷ a tak využít *Svatého Václava* nejenom jako jeden z významných titulů vlastního portfolia, nýbrž i jako způsob potenciální demonstrace technického potenciálu ateliérů pro další zájemce, jejichž nájemné by pomáhalo vrátit vynaloženou kapitálovou investici. Vůči natáčení za hranicemi se však členové Millenium-filmu silně vymezovali, přičemž při vznášení námitek volili téměř totožné podpůrné argumenty. Místopředseda spolku Svojsík uvedl, že si vláda za poskytnutou bezúročnou půjčku vymíňuje

Štěpánkovo jméno už figurovalo ve spojitosti s postavou knížete Václava v domácím filmovém tisku. Munclingerovo vysvětlení směrem k Laubacherovi je tudíž zapotřebí brát s rezervou a požadavek Millenium-filmu považovat spíše za výsledek úsilí, jak pod tlakem veřejných deklarací dostat vlastním slibům, než za produkt národnostně mířeného zájmu státu či jeho obyvatelstva. AKPR, f. KPR, 1919–1947, k. 116, sign. D 6297/37, inv. č. 950, Svatováclavské oslavy, film Svatý Václav, 1927–1937, Dopis Ministerstva školství a národní osvěty Předsednictvu ministerské rady, Praha, 8. 5. 1929; Anon. První milionová státní subvence na český film. *Filmový kurýr*. 11. května 1929, roč. 3, č. 19, s. 2.

⁴⁷⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

⁴⁷⁵ Tamtéž.

⁴⁷⁶ Podle vyjádření ve *Filmovém kurýru* měla být cena transakce přes 2,5 milionu korun s kalkulací další potřebné investice ve výši zhruba čtyř milionů. *Český filmový zpravodaj* nicméně uváděl o řád vyšší částku. s. ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD. *Studio*. 12. 1928, roč. 1, č. 2, s. 62; Anon. Anglická filmová produkce ve Vídni. *Filmový kurýr*. 17. listopadu 1928, roč. 2, č. 41, s. 2; Anon. Vídeň. *Český filmový zpravodaj*. 10. listopadu 1928, roč. 8, č. 40, s. 5.

⁴⁷⁷ s. ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD. *Studio*. 12. 1928, roč. 1, č. 2, s. 62.

právo kontroly nad státně propagačním uměleckým dílem, jež má všestranně reprezentovat československý stát, a proto se sídlem akce nemůže stát Vídeň, nýbrž pouze Praha.⁴⁷⁸

Svojsíkovým argumentům z pozice spoluscenáristy přitakával Munclinger, který zmínil nicméně i to, že je při jednání potřeba rozlišovat stránku ideální od té praktické, a vyslovil přesvědčení, že rozdílné názory se dají srovnat,⁴⁷⁹ aby výsledkem byla výše zmíněná naprostá trojdohoda. Jinak řečeno připouštěl, že i Millenium-film musí v některých ohledech přistoupit na kompromis k co nejhladší spolupráci a nejvyšší míře všeobecné spokojenosti. Zároveň však zápis dokumentuje jeho rozhodné konstatování, že o sídle výroby nemůže být řeč. Předeslal, že výroba musí zachovat představu sv. Václava, jak jest v národě žita. Prohlásil přitom, že inkarnaci českého patrona má národ takřka v krvi, a to je nutné respektovat. Vídeň rovněž považoval za nepřijatelnou, jelikož značná část filmu musela dle jeho mínění být realizovaná v Československu, zejména pak plenéry a některé speciální interiéry. Výslovně kupříkladu formuloval požadavek, aby se v závěrečné apoteóze bezpodmínečně objevila svatovítská katedrála.⁴⁸⁰

Při diskuzi o místě výroby byli oba pánové částečně ochotni ustoupit ze svých národnostně motivovaných stanovisek pouze ve zvláštních případech, kdyby produkční nároky významně převyšovaly dispozice a kapacity domácí infrastruktury. Svojsík vyjádřil pochopení, že některé scény bude potřeba natočit ve Vídni, ale vzápětí dodal, že pokládá za nemožné v zahraničí stvořit Václavovu postavu tak, jak ji má spolek a národ v duši.⁴⁸¹ Tento postoj korespondoval s Munclingerovým výrokem, podle nějž byl přesun do ciziny možný jen u těch scén, jejichž výrobu by tvůrci nezvládli v tuzemském prostředí.⁴⁸² Dokument zachycuje vůli ředitele anglické firmy vyjít protistraně vstříc a respektovat do maximální možné míry vlastenecké cíle, na něž kladla důraz. Uvedl proto například, že některé scény budou točeny dvakrát, čímž by vznikla jedna uspokojivá národní verze pro lokální trh a druhá pro mezinárodní publikum, přičemž všechny detaily měly být záležitostí dalšího ujednání s českým Elektafilmem.⁴⁸³ Podle zápisu měla dokonce anglická strana přijmout Munclingerovo vysvětlení nepřijatelnosti vídeňských ateliérů.⁴⁸⁴ Argumentace Millenium-filmu zřetelně dokládá úpornou snahu jeho

⁴⁷⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

⁴⁷⁹ Tamtéž.

⁴⁸⁰ Tamtéž.

⁴⁸¹ Tamtéž.

⁴⁸² Tamtéž.

⁴⁸³ Tamtéž.

⁴⁸⁴ Tamtéž.

členů o udržení „dokončené“ audiovizuální představy v dosavadní podobě, a to s odvoláváním se na její státně-reprezentativní funkce, které v jejich pohledu mohlo praktické a levnější využití výrobní infrastruktury v cizině ohrozit.

Ačkoliv česko-anglická skupina na záležitost místa výroby výslovně netlačila, o čemž vypovídá i fakt, že se výbor Millenium-filmu na svých následujících schůzích – zabývajících se předloženým návrhem smlouvy – touto otázkou důkladněji nezabýval, ponechávali si filmaři otevřená zadní vrátka pro eventuální natáčení v zahraničí. Důležitou roli v tomto ohledu měla sehrávat technická vybavenost nahrávací zvukovou aparaturou, kterou v té době žádný z pražských ateliérů nedisponoval,⁴⁸⁵ přičemž Laubacher avizoval záměr natáčet *Svatého Václava* právě zvukově. Souběžně navíc předesílal, že o realizaci velkých scén musí všichni zainteresovaní jednat zvlášť.⁴⁸⁶ Nabízel tedy spolku pragmaticky působící řešení, že se bude natáčet tam, kde to bude levnější, společně s určením Prahy jako sídla rozhodčího soudu.⁴⁸⁷ Domnívám se však, že výsledek mohl vypadat výrazně jinak, než deklaroval záznam z jednání, a že Laubacher i nadále usiloval o přesunutí přinejmenším většiny natáčecích dní do ateliérů společnosti. Zůstává sice otázkou, kolik scén producenti plánovali skutečně natáčet se synchronním záznamem zvuku s ohledem na probíhající přechodové stadium nástupu zvuku na konci dvacátých let. Nelze totiž vyloučit, že návrh výroby *Svatého Václava* jako zvukového filmu mohl být z dnešního pohledu zavádějící. Většina filmu mohla být připravovaná pro produkci na Vinohradech či na Kavalírce jako nemá s dodatečnou hudební synchronizací a jen ve výjimečných případech mohli tvůrci vycestovat do vybavenějšího cizího ateliéru. V každém případě však tento faktor poskytoval Elektafilmu s Astrou případnou kličku, jak s odvoláním na samotné názory spolkových činitelů odůvodnit nutnost zamýšlené práce za hranicemi a zároveň vyvolat dojem, že filmaři plní národnostně pojaté podmínky Millenium-filmu.

⁴⁸⁵ Do vinohradského ateliéru instalovala společnost AB zvukovou aparaturou Klangfilm na přelomu dubna a května 1930. Adaptované na výrobu zvukových filmů nebyly ani ateliér na Kavalírce, ani ateliér Favoritfilmu v Holešovicích. K detailnější rekonstrukci procesu zavádění zvukové aparatury na Vinohradech a situaci v dalších dvou ateliérech srov. SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, s. 45–48; FABIÁNOVÁ, Kristýna. „Lamač Košíře – rosteme do šíře“ *Historie filmového ateliéru Kavalírka v Praze*. Brno, 2007. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Voráč; STRUSKOVÁ, Eva. Antonín Vlas a jeho Favoritfilm. *Illuminace*. 2009, roč. 21, č. 2, s. 210–213.

⁴⁸⁶ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

⁴⁸⁷ Tamtéž.

6.2.3. Postava režiséra, tvůrčí ambice a otázka kontroly

V záležitostech hereckého obsazení i natáčecích lokalit se Reiter s Laubacherem snažili vycházet vstříc vznášeným námitkám a současně naplňovat Laubacherovu proklamaci, že podnikatelé mají v plánu respektovat vše, včetně nacionální a historické stránky projektu.⁴⁸⁸ Skutečnou zkoušku v procesu vyjednávání a schopnosti dosáhnout kompromisu na budoucí podobě společně zhotovovaného snímku nicméně představovala otázka tvůrčích pracovníků. Zatímco Millenium-film v době, kdy obdržel nabídku na spolupráci, jednoznačně preferoval, aby se nejvýznamnějších kreativních pozic ujali čeští tvůrci,⁴⁸⁹ Reiter s Laubacherem vytrvale prosazovali zahraniční cestu. Tato otázka, reprezentovaná především osobností režiséra, tudíž vytvořila prostor, do nějž se nejvýrazněji koncentrovaly střety mezi národnostně motivovanými zájmy na jedné straně a zamýšleným mezinárodním směřováním projektu na té druhé.

Ačkoliv Kolár s Munclingerem jako tvůrci libreta absolvovali s Laubacherem informativní schůzku již před zahájením formálního vyjednávání a výbor je pověřil v součinnosti s Františkem Horkým vypracováním scénáře,⁴⁹⁰ česko-anglická dvojice patrně už do návrhu smlouvy zanesla požadavek na angažmá zahraničního režiséra.⁴⁹¹ Laubacher hned v úvodu společného setkání zprostředkoval přítomným svůj dojem z projektu s tím, že svatováclavský film bude světovým. V jeho očích však mohl připravovaný snímek dosáhnout svého potenciálu jen v případě, když jej vyrobí zkušení filmoví odborníci.⁴⁹² Dá se tedy odvodit, že v tomto ohledu neuvažoval pouze o pozici režiséra, nýbrž přinejmenším o majoritě *above-the-line*

⁴⁸⁸ Tamtéž.

⁴⁸⁹ Jak prozrazuje jeden z Hronkových účtů, Kolár s Munclingerem měli ostatně v podepsané smlouvě o převedení autorských práv ke scénáři výslovně přislíbené, že jako autoři scénáře budou přibráni k režii. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 46, Millenium-film. Doklady k pokladnímu deníku za rok 1929, Doklad č. 22.

⁴⁹⁰ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 6. května 1929 v Nár. kavárně.

⁴⁹¹ Ačkoliv nemáme k dispozici dokument s návrhem, protokol výborové schůze z 13. května nám poskytuje nepřímé vodítko pro formulaci takové hypotézy. Zachycuje totiž radu obou scenáristů, aby u bodu č. 9, pojednávajícím o režii, byl spolek co nejpružnější v jednání, přičemž podle zápisu k tomuto kroku udávaly svoje (dále nespecifikované) důvody. Jak ukážou následující pasáže, do zamítavého stanoviska Millenium-filmu k otázce režiséra z ciziny se promítly mj. i osobní ambice obou tvůrců vystupujících rezolutně proti zahraničnímu realizátorovi jejich libreta. Lze tak odůvodnit, že již v tento moment apelovali na spolkové činitele, aby požadavku Elektafilmu a Astry nevyhověli alespoň v plné míře. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 13. května 1929 [místo neuvedeno].

⁴⁹² ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

pracovníků. Prorokoval při tom, že v opačném případě se filmu nepodaří proniknout za hranice Československa.⁴⁹³

Laubacherova výpověď zřetelně akcentuje, že pod „světovým filmem“ rozuměl nejen otázky kvality, nýbrž i míru potenciálu proniknout na mezinárodní trh a úspěšně tam konkurovat jiným prvotřídním filmům i v tržbách. Uchazeči o spolupráci tedy vědomě promýšleli provazování tvůrčích i obchodních otázek k dosažení uměleckých a kasovních úspěchů, které měl garantovat prověřený režisér z ciziny. Oproti tomu pro spolek bylo primárním úkolem vypořádat se s kreativními kritérii, jež vyplývala ze státně-reprezentativních funkcí filmu na domácím trhu, zatímco exportní podmínky chápali jako podružné problémy. Vyjadřovali přitom přesvědčení, že o zařazení takto pojatého snímku sekundárně projeví zájem i půjčovny za hranicemi. Laubacher svůj pohled na věc vzápětí rozvedl, když volbu zdatného režiséra (společně s vypracováním dokonalého manuskriptu) postavil v seznamu priorit na čelní místo, přičemž doplnil, že režisér musí být na slovo vzatým odborníkem světových zkušeností.⁴⁹⁴ Předpokládal tudíž angažování tvůrce, jenž si už kreativně prošel realizací nákladného filmu a jehož režijní práce se osvědčila umělecky i komerčně. Jeho uvažování – následující v mezinárodním měřítku obdobnou podnikatelskou logiku jako Havlův vnitrozemský záměr – tak implicitně vylučovalo možnost najmout jakéhokoliv domácího režiséra, jelikož žádný z nich předložený nárok nesplňoval.

Navzdory některým úvahám v raných fázích vývoje přistupoval Hronek k jednání s přesně opačnou představou, když činitelé spolku už dříve po delší diskuzi dospěli k jednomyslné shodě, že režiséřský post bude svěřen českému filmaři. Viděli jsme ostatně u Brožova námětu, jenž v září 1928 doporučoval oslovit Lamače,⁴⁹⁵ že výběrem režiséra se spolek zabýval již ve stadiu artikulace celého projektu za Havlovy účasti. Spolek přitom ve svém původním smělém záměru angažmá zahraničního realizátora nevyklučoval, naopak jej aktivně probíral jako možnou variantu. Jednou z myšlenek, s níž si funkcionáři pohrávali, bylo oslovit německého filmaře Fritze Langa, jenž je ohromil svými dvoudílnými *Nibelungy*. Sami nicméně došli k závěru, že jeho získání je problematické a prakticky nemožné. Jak již bylo řečeno, významnou roli při zavrnutí už samotného nápadu sehrávala i Langova pověst tvůrce náročného jak

⁴⁹³ Tamtéž.

⁴⁹⁴ Tamtéž.

⁴⁹⁵ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Protokol VII. výborové schůze konané 17. září 1928 v Lucerně.

z hlediska celkového času na realizaci, tak i z pohledu financí.⁴⁹⁶ Brož sice jako alternativu navrhl „mladého, ale talentovaného [Friedricha Wilhelma] Murnaua“,⁴⁹⁷ nicméně i tato varianta se vzhledem k Murnauově angažmá v Hollywoodu jeví spíše jako utopická idea.⁴⁹⁸ Třetí nápad zahrnoval účast režiséra z ciziny, jenž by – v té době stále ještě tvořené – společné libreto Kolára s Munclingerem předělal do finálního scénáře a jehož práci by korigoval z blíže neurčené pozice tzv. vrchního režiséra právě Kolár, případně poradní sbor zamýšlený již k supervizi scenáristů.⁴⁹⁹

Už zkraje následujícího roku však zápisy ze schůzí zaznamenávají v myšlení spolkových činovníků posun, protože eventualitu režiséra z ciziny v diskuzích o okruhu uvažovaných jmen zmiňovat přestali a omezili se jen na domácí tvůrce. Když si nově zvolený výbor v lednu 1929 vytyčil jednání s režiséry jako svůj první program, Havel – tehdy už rozvíjející konkurenční koncepci – doporučil zaměstnat hned dva filmaře. Vysvětloval přitom, že jediná osobnost by takto náročný úkol neprovedla a mimo to se podle něj měli dva režiséři i vzájemně hlídat. Havlův netradiční návrh nadto počítal s ustavením komise technických znalců. V jeho očích měla plnit funkci širšího filmového sboru, který by stál nad režisérem, aby se nestal „všemocným pánem“. V rámci uskupení pak podle jeho mínění měla působit ještě zvolená subkomise z blíže neupřesněných odborníků.⁵⁰⁰ Kromě obou scenáristů a zmiňovaného Lamače se do skupiny potenciálních kandidátů na tento post dostali ještě Svatopluk Innemann a Karel

⁴⁹⁶ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny.

⁴⁹⁷ Úsměvným paradoxem Brožova návrhu je skutečnost, že Murnau byl o dva roky starší než Lang. Tamtéž.

⁴⁹⁸ Do května 1928, kdy funkcionáři s Havlem a Brožem projednávali možnosti u režisérské pozice, natočil Murnau v Hollywoodu *Východ slunce* (1927), který měl 21. ledna téhož roku premiéru v Havlově Lucerně. V rámci své smlouvy u společnosti Fox pak v okamžiku rozvíjení spolkových úvah o potenciálním režisérovi pracoval na *Čtyřech ďáblech* (1928).

⁴⁹⁹ Případný dohled nad zahraničním režisérem ze strany poradního tělesa, jehož většinu by tvořili akademičtí nebo církevní představitelé, měl patrně garantovat, aby se najatý filmař během finálních úprav zpracovávaného libreta i následné realizace příliš neodklonil od nastaveného pojetí. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny.

⁵⁰⁰ Ačkoliv ze zápisu není zřejmé, jaký podíl v celkovém počtu si Havel představoval pro zástupce filmové branže, ani koho měl na mysli označením technických znalců, společně s formulovaným varováním, aby režisér nebyl všemocným pánem, pomáhá nám tato poznámka pochopit Havlovo uvažování o rozhodovacích pravomocích a míře kreativní kontroly nad podobou výsledného filmu. V rámci tvůrčího procesu Havel zjevně nechápal režiséra jako figuru disponující právem na rozhodování o zásadních otázkách, nýbrž usiloval o přesun moci a zodpovědnosti na jedince ve vyšších pozicích uvnitř kolektivní hierarchie, jejichž požadavkům by režisér podřizoval svou práci. Přestože u *Svatého Václava* hovořil o sboru filmově-technických odborníků, lze očekávat, že obdobně uvažoval o nastavení vztahu mezi režisérem a výrobcem při produkci titulů ve standardních tržních podmínkách. Záměrem snižovat vliv režiséra ve prospěch činnosti jiného aktéra, v tomto případě podnikatele financujícího výrobu, měl Havel nepřekvapivě blízko k výše uvedené Auerbachově podmínce, aby měl hlavní slovo a dohled nad výrobou finančník filmu. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis I. výborové schůze konané v Nár. kavárně [14. ledna 1929].

Anton,⁵⁰¹ jimž výbor hodlal podat nabídku a poslat libreto k prozkoumání.⁵⁰² Prioritou Millenium-filmu se už v této chvíli stalo získání dostatečně zkušeného, ale rovněž – jak Hronek zdůraznil – českého filmaře,⁵⁰³ jenž by dokázal zvládnout výrobu po stránce řemeslné i ideové.

Kolár s Munclingerem byli se spolkovým výborem dlouhodobě v těsném kontaktu a uvědomovali si, že jeho členové preferují variantu domácího realizátora. S vědomím této konstelace proto vehementně přesvědčovali Laubachera o tom, že angažmá zahraničního režiséra není nezbytné. Na jedné straně se sice snažili působit ve svém postoji co nejotevřeněji k případnému jednání, na té druhé se ale uchýlovali k obdobné rétorice jako v otázce ateliérů a lokací, která připouštěla možnost zahraniční cesty pouze v těch případech, kdy účelům produkce nezvládne posloužit domácí výrobní infrastruktura a prostředí. Podle Kolára ani jeden z tvůrčí dvojice zpočátku nepočítal s cizím režisérem. V souladu s jeho přesvědčením by navíc prakticky i organizačně zvládli celý film sami, jelikož by se mohli spolehnout na větší kapitál, než jaký byl doposud v Československu k dispozici.⁵⁰⁴ Vyvracel tak Laubacherův předpoklad o nedostatečné úrovni domácích filmařů, kteří podle něj svými schopnostmi a dovednostmi nezaostávali za zahraničními tvůrci, jen tyto pro nedostatek prostředků nemohli plně uplatnit. *Svatý Václav* tak v jeho očích představoval příležitost, která mohli čeští tvůrci naplno rozvinout svůj umělecký potenciál. Munclinger potvrzoval Kolárova slova prohlášením, že se svým kolegou ovládá věc dopodrobna jak po stránce filmové technické (Kolár), tak z hlediska kulturně historického (Munclinger).⁵⁰⁵

Argument vlastní kompetentnosti a připravenosti k provedení náročného úkolu opírali oba scenáristé o osobní reputaci a ocenění své předchozí činnosti na projektu. Munclingerem avizované ovládnutí všech aspektů svatováclavské látky potvrzovali informací, že mají rozpracovaný scénář z velké části hotový. Kolár dále vyjmenoval několik dalších důvodů, které

⁵⁰¹ Oba uvedení filmaři ostatně v plánech Millenium-filmu figurovali už v prvotním stadiu vývoje, jelikož Anton (za uvažované spolupráce Františka Horkého) představoval mimo Kolára a Munclingera jediného tvůrce, jehož spolkový výbor oslovil k účasti na uzavřené scénářistické soutěži. Na rozdíl od obou soutěžících, z nichž se posléze stali spolupracovníci, však žádnou práci neodevzdal. Innemannovo jméno pak zaznělo v souvislostech debat o složení soutěžní poroty, v níž připadal do úvahy jako filmový odborník. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o III. výborové schůzi konané 13. prosince 1927 v Lucerně a Zápis o IV. výborové schůzi konané 8. května 1928 v ředitelství Lucerny.

⁵⁰² ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis I. výborové schůze konané v Nár. kavárně [14. ledna 1929].

⁵⁰³ Je ironické, že v souvislostech těchto úvah padlo jméno Karla Antona pocházejícího z rodiny českých Němců. Tamtéž.

⁵⁰⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

⁵⁰⁵ Tamtéž.

je coby dosavadní autory opravňují k pokračování v činnosti. Nabádal producenty, aby nepřehlíželi skutečnost, že projeví svůj zájem o spolupráci právě na základě jejich práce, přičemž zdůraznil, že právě na jména autorů spolek očekával zisk zvláštního kreditu od státu. V neposlední řadě ujišťoval, že mezi slušnými a vzdělanými lidmi – mezi něž zjevně počítal sám sebe i svého kolegu – je kooperace možná. Doplnil přitom, že si obchodníci budou moct v praxi ověřit, že se můžou spolehnout na autory, kteří chtějí provádět věc svědomitě a pilně.⁵⁰⁶ V Kolárově podání tedy kromě uměleckého renomé podloženého institucionálním uznáním hovořila ve prospěch stávajících autorů skoro až citová zaangažovanost, která je v jeho očích nutně zvýhodňovala na úkor zahraničních tvůrců. Měla totiž garantovat, že realizaci provedou s maximální péčí, kterou věnovali už literární přípravě, a s osobní odpovědností za konečný výsledek. Angažmá případného nově příchozího režiséra z ciziny, jenž k tématu nemá dlouhodobý osobní vztah, podle jeho mínění takovou záruku poskytnout nemohlo.

Účelem předložených argumentů bylo prokázat oprávněný nárok obou autorů na obsazení klíčové kreativní pozice ve výrobním štábu a přidělení významných rozhodovacích pravomocí, a to společně s obhajením vlastní pozice ve veřejném prostoru. Munclinger avizoval, že se svým tvůrčím druhem se podřídí cizímu režisérovi pouze za podmínky, že bude světového jména. S ním by se na základě téměř dohotoveného scénáře údajně byli schopni dohodnout a rozdělit si role. Předdeslal přitom, že by působili jako poradci jednak v kulturně historických otázkách, jednak ve filmově technické oblasti.⁵⁰⁷ Navzdory deklarované podřízenosti a poradní funkci se nicméně zdá, že jeho záměr směřoval spíše k vytvoření rovnocenného partnerství s novým přírůstkem do týmu a nastavení rovnoměrného dělení zodpovědnosti podle dílčích specializací.

Anglický výrobce nicméně variantu režisérské trojice rázně vylučoval. Kromě zavádějícího sdělení, že u žádného filmu nepůsobil nikdy víc než jeden režisér, argumentoval nutností koncentrovat rozhodovací pravomoci na place do rukou jediného filmaře, a to z tvůrčích i finančních důvodů. I v Laubacherově perspektivě byla kolektivní režie ke škodě a ztrátou času kvůli neustálému dohadování a technickým obtížím, a proto by měla rozhodovat jen jedna osobnost po předchozích poradách s odborníky. Projednávání řešení mohla podle něj zabrat celé týdny a prosazoval, že při scénování musí rozhodnutí činit jediný tvůrce, jenž za ně i sám ponese zodpovědnost.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Tamtéž.

⁵⁰⁷ Tamtéž.

⁵⁰⁸ Tamtéž.

Do otázky individuálního nebo skupinového autorství, vyvolávajícího potřebu určit případnou formu vzájemného vztahu mezi tvůrci a přesně vymezit funkce jednotlivých aktérů, zahrnoval Kolár i rozměr veřejného obrazu potenciální spolupráce. Zmínil totiž, že ani jeden ze scenáristů nechce před veřejností sehrávat podřízenou roli pomocníků.⁵⁰⁹ Předmětem jednání tedy nebyly jen podoba pracovního poměru a ustavení štábové hierarchie, nýbrž i jejich prezentace navenek. Coby jedinci zastávající v projektu doposud prominentní tvůrčí pozice v ní přitom odmítali plnit podřadnou – a v jejich očích možná až poníženou – úlohu asistentů, podvolujících se záměrům vůdčí osobnosti z ciziny. Přes všechny formulované výhrady však Kolár přece jen uvedl jako přijatelnou volbu na režisérský post ruského režiséra Viktora Turžanského, protože jeho jméno údajně brali do úvahy s přesvědčením, že s ním by dospěli k dohodě.⁵¹⁰ Laubacher na to odpověděl, že Turžanskij je pro pobyt v Hollywoodu nedostupný.⁵¹¹ Protokol ze schůze však dokládá alespoň společné usnesení, že režii nesmí převzít Němec a že prioritu představuje angažování

⁵⁰⁹ Tamtéž.

⁵¹⁰ Tamtéž. Při návrhu Turžanského brali Kolár s Munclingerem patrně v potaz umělecký dojem z jeho historického filmu *Volha, Volha* (1928, v interpunkčně rozkolísané podobě uváděný i jako *Volha, Volha, máti rodná*) i jeho ekonomický výsledek v tuzemské distribuci. Filmové zpracování života lidového hrdiny ze 17. století Stěny Razina s metráží 4000 metrů recenzent *Filmového kurýra*, s nímž byl Kolár osobně i názorově spřízněný, pochvalně okomentoval jako mohutnou epopej, která „dala příležitost rež. Tužanskému [sic] uplatnit všestranně jeho velké režisérské umění.“ Nadšení projevoval i posudek v *Českém filmovém zpravodaji*, podle nějž našla ruská balada v Turžanském geniálního malíře, jemuž se podařilo vytvořit velkou symfonii nádherných obrazů na prostižký námět. Film navíc zaznamenal pětítýdenní premiérové uvedení v kině Adria, jehož další prodloužení neumožňovala podle propagačního vyjádření biografu již pevně nasmlouvaná premiéra hollywoodského titulu *Muž, který se směje* (1928). Vědomí obchodního úspěchu, jehož Turžanského počín v českých kinech dosáhl, mohli navíc čeští tvůrci pragmaticky využít k tomu, aby přiměli producenty k souhlasu s jejich návrhem. Film totiž patřil do distribučního portfolia Elektafilmu, jehož podílík Kosek navíc provozoval zmíněné premiérové kino. H. Volha, volha – máti rodná... *Filmový kurýr*. 15. prosince 1928, roč. 2, č. 45, s. 3; Hk. Volha, Volha. *Český filmový zpravodaj*. 5. ledna 1929, roč. 9, č. 1, s. 3; Anon. Programy pražských biografů od 18. do 24. ledna 1929. *Český filmový zpravodaj*. 19. ledna 1929, roč. 9, č. 3, s. 6.

⁵¹¹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929. Turžanskij přesto údajně nabídku na režii obdržel, ale odmítl ji. Podle článku v *Národních listech* z července 1933, jenž tlumočil jeho slova při návštěvě Prahy za účelem vyjednávání o natáčení filmu *Volha v plamenech* (1934) na Barrandově, jej oslovil Millenium-film, Turžanskému se však neměl zamlouvat scénář. K okolnostem a způsobu vzájemného kontaktu text už neposkytuje žádné bližší informace. Jestli k němu došlo v období vyjednávání s Elektafilmem a Astrou nebo jestli se členové Millenium-filmu pokusili oslovit ruského režiséra samostatně po krachu potenciální koprodukce, tedy zůstává prozatím nejasné. I v případě Turžanského nicméně Kolár hovořil zpětně o tom, že se scenáristům možnost jeho režie nepozdávala, protože neměl ponětí o českých dějinách a postavě Václava. Ač tedy uznával technické kvality jeho práce, i po řadě let byl přesvědčen, že za stejných finančních podmínek disponoval s Munclingerem většími předpoklady vytvořit věrnější dílo než jejich ruský protějšek. V této záležitosti je údajně podpořil i dramatik Stanislav Lom, jehož drama *Svatý Václav* mělo premiéru během hlavní části svatováclavských oslav a jenž se měl přimluvit za domácí autory. Fjp. Režisér Turžanský o Praze a o filmu, který u nás bude natáčet. Rozhovor s umělcem po jeho první návštěvě našeho města. *Národní listy*. 27. července 1933, roč. 73, č. 203, s. 4; KOLÁR, Jan S.: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábala a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 48.

Rusa. Jednání uzavřela domluva, aby Astra označila šestici osobností „světového jména“ s tím, že Millenium-film se s Elektafilmem dohodne na konečném výběru.⁵¹²

Kompromisní řešení režisérské otázky se jevilo jako způsob, jak uspokojit všechny účastníky. Na jedné straně ujednání vyhovělo základnímu požadavku Astry, aby místo zaujal cizinec. Přes avizovanou preferenci angažování ruského tvůrce získali Angličané poměrně velkou volnost v úvodní selekci zahraničních osobností, které vnímali jako spolehlivé a osvědčené pracovníky, kteří společnosti umožňovali minimalizovat riziko vložené investice.⁵¹³ Zároveň mohl předvýběr, na jehož základě měl Millenium-film učinit finální rozhodnutí a stanovit realizátora, v souladu predestinovaným přístupem Elektafilmu směřovat k určení souboru jedinců schopných podléhat producentskému dohledu a přizpůsobovat práci požadavkům firemních představitelů. Spolehlivost tedy nemusela spočívat čistě v profesionalitě a kreativní způsobilosti daného tvůrce, nýbrž i ve smyslu naplňovat uspokojivě zadání a zájmy podnikatelů, do jejichž pole působnosti měla režisérská pozice spadat. Na druhé straně domluva předpokládala ponechání značné míry vlivu i spolku, jelikož měl disponovat definitivním slovem ve výběru a prostřednictvím preferované volby například ochraňovat národnostní stránku projektu a eliminovat případně nežádoucí směřování, jež pro ně mohlo představovat některé z předložených jmen.

6.2.4. Kolárova pozice a osobní ambice v PSAP

Navzdory návrhu úmluvy odhalila záležitost s obsazením režisérského postu výrazné střety zájmů, sílu sporů o koncepci produkce a mocenský boj o kontrolu nad projektem, do nichž se promítaly vzájemně si odporující cíle státně-reprezentativní a cíle exportní iniciativy. Přestože spolkoví činitelé čtyři dny po trojstranném jednání pověřili Josefa Sklenáře, člena výboru a právníka, aby vypracoval smlouvu s Elektafilmem, někteří čelní představitelé vyjadřovali už v tuto chvíli své obavy a námítky vůči možnostem spolupráce. Místopředseda Svojsík

⁵¹² ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

⁵¹³ Archivní dokumenty neprozrazují, zdali Astra v součinnosti s Elektafilmem vytipovala pro své účely skutečně celou domluvenou šestici. Dochované zprávy však naznačují, že společnosti příliš nedbali výslovné podmínky, aby se postu neujal Němec. Jeden ze článků reflektujících přípravu svatováclavského filmu zprostředkovával stanovisko Gustava Machatého k chystanému filmu, podle nějž zákulisní informace uváděly v okruhu zvažovaných kandidátů kromě Turžanského také nesmírně produktivního Georga Jacobyho. Zůstává však nejasné, jestli argumentem pro jeho případné zaměstnání a možná i potenciální cestou, jak nastavit přijatelný model možné spolupráce s českými scenáristy, měla být jeho předchozí spolurežie s Gabriellinem D'Annunziem historického spektaklu *Quo Vadis?* (1924) pro italské konsorcium Unione cinematografica italiana. Anon. Režisér úspěšného filmu „Erotikon“ o sobě a své práci. *Národní listy*. 3. června 1929, roč. 69, č. 152, s. 3.

konstatoval, že neshledává (neupřesněné) stanovisko Elektafilmu nikterak fěr, a předseda Novák jej doplnil, že výroba sleduje svou nabídkou pouze hmotný zájem. Především ale Sklenář opět reflektoval režisérskou pozici jako ústřední bod vzájemných rozporů. Jelikož pokládal za důležité, že Reiter kladl důraz na zahraničního režiséra a soustavně deklaroval, že bez splnění této podmínky nebude dál jednat, vyzval Sklenář osazenstvo Millenium-filmu k nutnému usnesení, zda spolek „oba autory [hodí] přes palubu.“⁵¹⁴ Navzdory riziku ukončení probíhajících kontaktů s ekonomicky silnými partnery Millenium-film schválil Sklenářovo stanovisko, aby výbor za oběma autory nadále stál a prosadil je i přes odpor Elektafilmu. Zúčastnění se vzápětí usnesli na ustavení užší komise k jednání s Elektafilmem, do níž jmenovali spolkového jednatele Hronka, Sklenáře s Polanským jako právníky a Kolára coby filmového odborníka.⁵¹⁵

Zahrnutí Kolára do vyjednávacího týmu v podobně klíčové fázi příznačně poukazuje na skutečnost, že činností na projektu si tento vybudoval v Millenium-filmu poměrně silnou pozici. Jeho nově nabyté postavení přitom pravděpodobně nevyplývalo jenom z dosavadní scenáristické práce pro spolek, nýbrž i z jeho dalších profesních dispozic. Kolár totiž v této době byl jak vystudovaným právníkem, tak i zkušeným vyjednávačem z různých pracovních skupin uvnitř filmového prostředí i mimo něj.⁵¹⁶ Hronek s ním proto nezřídka konzultoval i podstatné záležitosti spojené s filmem, jak dokládají kupříkladu doklady vyúčtování vynaložených nákladů na činnost spolku v roce 1929. V březnu tohoto roku během soutěže s Havlem například vysvětloval Hronek platbu za použití automobilu zjištěním, že dr. Šíp či ministerský rada Jindřich Vodák na MŠANO zdržují vyřízení spolkové žádosti o vládní zápůjčku a počítají s podporou Dvořákova libreta, pročež bylo nutné vyhledat právě Kolára kvůli rychlé poradě v této záležitosti.⁵¹⁷ Obdobně jednatel spolku použil vozu den před konáním trojstranné schůze s Astrou a Elektafilmem kvůli poradě v „naléhavé věci filmové“, a to

⁵¹⁴ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 27. května 1929 v Nár. kavárně.

⁵¹⁵ Tamtéž.

⁵¹⁶ Nejvýraznější stopu zanechala v tomto ohledu jeho jednatelská činnost ve Filmové lize československé, skrze niž usilovně prosazoval zavedení kontingentního systému do české kinematografie, jak detailně rekonstruuje Ivan Klimeš. Kromě toho byl ale také například součástí užší komise, která v roce 1927 jednala návrh NŘČ o organizaci fonofilmu v Československu. Srov. KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 151–163; NA, f. Národní rada česká, k. 513, inv. č. 299, Zápis z II. porady užší komise pro přípravu návrhu stran zamýšlené akce NŘČ pro organizaci čs. fonofilmu konané 11. května 1927 [místo neuvedeno].

⁵¹⁷ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 46, Millenium-film. Doklady k pokladnímu deníku za rok 1929, Doklad č. 72.

s oběma scenáristy, Svojsíkem, Sklenářem a předsedou Novákem.⁵¹⁸ Po rozpadu jednání s oběma společnostmi pak Hronek dokonce do účtování výslovně zanesl, že se v Kolárově bytě radil ohledně taktického postupu při vyjednávání s Elekta-Journalem.⁵¹⁹ Scenárista a v té době již zkušený filmový režisér se tedy v tomto období spolupodílel i na rozhodování spolku o jednotlivých krocích a jeho role v kolektivu doznala poměrně výrazného posunu.

Z této pozice Kolár za Munclingerovy asistence apeloval na obezřetnost a do určité míry i podněcoval nedůvěru vůči vzájemné spolupráci s česko-anglickými producenty, kteří představovali překážku na cestě scenáristické dvojice za režii. Zatímco na schůzi svolané bezprostředně po setkání s Reiterem a Laubacherem upozorňoval spolkové činitele, že se celý kolektiv ocitl v rozhodujícím stadiu a nesmí se unáhlit,⁵²⁰ o pár týdnů později otevřeně pronesl, že Elektafilmu nevěří.⁵²¹ Zároveň zpochybňoval nezbytnost spoluúčasti cizího elementu, když před členy zopakoval své stanovisko, že film světové úrovně zvládne skupina udělat sama bez další pomoci. Přišel proto s alternativním návrhem, podle něž by spolek na základě přiděleného milionu od vlády podal nabídku na financování filmu konsorciu Legiobanky, Agrární banky a firmy Baťa. Kolárův plán avizoval, že tímto způsobem by celá výroba filmu zůstala v Československu a spolku by navíc zůstala kontrola nad prodejní částí spojenou s distribučními monopoly.⁵²² Ačkoliv reakcí výboru bylo jen nezávazné vyzkoušení dané možnosti a dostupné archiválie nás nezpravují o dalším postupu či konkrétně vedeném jednání se jmenovanou skupinou, Kolárem navržený směr financování, umožňující spolku samostatně řídit a kontrolovat veškeré složky produkce, se stal funkcionáři zvažovanou variantou.

⁵¹⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 46, Millenium-film. Doklady k pokladnímu deníku za rok 1929, Doklad č. 90.

⁵¹⁹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 46, Millenium-film. Doklady k pokladnímu deníku za rok 1929, Doklad č. 108.

⁵²⁰ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 27. května 1929 v Nár. kavárně.

⁵²¹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 10. června 1929 v Nár. kavárně. To, že byl Kolárův názor primárně výsledkem jeho režisérských ambicí, a nikoliv deklarované nedůvěry vůči výrobě, napovídá kromě skutečnosti, že se Reiter před *Svatým Václavem* podílel na výrobě některých jeho filmů, rovněž Kolárovo zpětné hodnocení, v němž si spolupráci se zástupcem Elektafilmu pochvaloval. KOLÁR, Jan S: 196? (místo neuvedeno), rozhovor vedli Luboš Bartošek, Jaroslav Brož, Myrtil Frída, Zdeněk Štábla a Stanislav Zvoníček (přepis zvukového záznamu je uložen ve sbírce „Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie“) [částečně zpracováno], s. 44–45.

⁵²² ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 10. června 1929 v Nár. kavárně.

6.2.5. Výsledky jednání a nové cesty financování

Přesná formulace důvodu krachu spolupráce mezi Millenium-filmem a dvojicí Elektafilm a Astra zůstává nejasná, jelikož Reiterův list z 20. června, na jehož základě přestali spolkoví činitelé s nabídkou česko-anglických výrobců schůze počítat,⁵²³ je pravděpodobně ztracený a jeho znění nerekapituluje ani zápis z následující schůze. Obdobně neznáme podrobnosti setkání Karla Pečeného, majitele společnosti Elekta-Journal, s Elektafilmem, o němž Pečený referoval s konstatováním, že sotva vyústí v nějaký výsledek, a tak si spolek bude muset opatřit kapitál jinde.⁵²⁴ Lze ovšem předpokládat, že významnou roli ve stanovisku zájemců o spolupráci sehrávaly podmínky smlouvy, jež Millenium-film formuloval na svém zasedání 10. června:

„1) Millenium-film je ochoten s vámi uzavřít smlouvu na výrobu filmu sv. Václav za podmínek, jež budou vzájemně sjednány;

2) Millenium-film nenamítá ničeho, aby hlavní režii filmu vedl režisér světového jména s výjimkou Němce;

3) Tento režisér nechť oznámí Millenium-filmu v době nejkratší – nejdéle do 26. června své podmínky, nejen finanční, nýbrž i umělecké, tj. nechť předloží definitivní scénář dle něhož má být film sv. Václav natočen, sestavený za spolupráce našich autorů;

4) Osoba sv. Václava musí být vytvořena českým hercem;

5) Vzhledem k dané podmínce vládou je nutno, aby Millenium-filmu, respektive zástupcům min. školství bylo vyhrazeno právo kontroly jak po stránce umělecké, tak i finanční.

Doufám, že uznáte, že Millenium-film se v těchto podmínkách neodchyluje v ničem, co zástupcové Vaší velectěné firmy i angl. konsorcia byli ochotni splnit na společné schůzce dne 23. 5. 1929 a není již nic v cestě, aby za těchto podmínek bylo přikročeno k uskutečnění filmu. Za účelem praktického a urychleného vyřízení dovoluje si výbor navrhnout, abyste požádali firmu Astrafilm [sic] k uskutečnění schůzky hlavního režiséra s našimi autory za účelem sestavení návrhu definitivního scénáře.“⁵²⁵

Kromě zopakování některých bodů jako ztvárnění Václavovy postavy českým hercem či vyloučení německých tvůrců z okruhu potenciálních realizátorů věnuje spolkový návrh pozornost primárně nastavení harmonogramu činnosti, formy pracovního vztahu příchozího režiséra s autory a uplatňování kontroly nad výrobou. Nejenže Millenium-film stanovil případnému režisérovi poměrně šibeniční termín, do nějž měl – společně se svými požadavky

⁵²³ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 24. června 1929 [místo neuvedeno].

⁵²⁴ Tamtéž.

⁵²⁵ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 10. června 1929 v Nár. kavárně.

– předložit scénář připravený k natáčení, nýbrž do procesu stále zahrnoval i Kolára s Munclingerem. Spolek přitom pravděpodobně nepředpokládal působení autorů ve funkci konzultantů toliko připomínkujících předložený text, aniž by mohli úpravy na režisérovi vymáhat. Naznačoval totiž naopak požadavek aktivní participace ze strany scenáristů a nutnost jejich souhlasu k podobě scénáře. Za těchto okolností by mohli nejenom dohlížet na práci svého kolegy, nýbrž i korigovat potenciální odchylky od již vypracovaného – a státem podpořeného – pojetí.

V situaci, kdy oslovení výrobci kategoricky vylučovali jakýkoliv tvůrčí podíl českých tvůrců při realizaci, se lze domnívat, že požadavek Millenium-filmu na udržení určité míry kontroly a schvalovací kompetence prostřednictvím scenáristů pro ně byl v kombinaci s krátkým časovým horizontem nepřijatelný. Právě tato záležitost přitom byla nejviditelnějším příznakem obecnějšího boje o nastavení výrobní hierarchie a rozdělení rozhodovacích pravomocí v rámci probíhajícího přechodu z fáze příprav do stadia realizace. Zástupci filmařské branže přitom usilovali o důsledné oddělení obou etap a koncentrování kreativních kompetencí do rukou jediné režisérské osoby při natáčení, která by současně v pracovním uspořádání podléhala autoritě producentů a řídila se jejich zadáním. Scenáristům, respektive celému Millenium-filmu, by v takové konfiguraci zůstala veskrze doplňková role poradců zvaných nárazově k řešení dílčích otázek,⁵²⁶ avšak vyrazených z celkového průběhu realizace. Všechny podniknuté kroky následovaly Laubacherem otevřeně formulovaný záměr „mít film v rukou“ – s tím, že takový požadavek s Reiterem údajně vznášejí jen proto, aby byl snímek co nejzdařilejší.⁵²⁷ V jejich očích to znamenalo směřování projektu k typu exportního velko filmu s mezinárodním původem kapitálu i talentu, jehož ambicí bude distribuční konkurenceschopnost (přinejmenším) na evropských filmových trzích.

Reiter s Laubacherem tedy stáli primárně o státní garanci a subvenci pro produkci, kterou jinak chápali jako svou vlastní, coby příhodný příspěvek na pokrytí vysokého rozpočtu, přičemž oddělovali práva a kompetence zúčastněných mezi přípravou a realizací. Oproti tomu představitelé Millenium-filmu usilovali o zachování co nejvyššího stupně spolkové kontroly

⁵²⁶ Dílčí záležitostí, u níž výrobci zřejmě plánovali umožnit Millenium-filmu přímý podíl na produkci, byla kupříkladu otázka historické přesnosti. Na Hronkem formulovanou podmínku nutného zachování svérázu desátého století v českých zemích u staveb či rekvizit Laubacher odpověděl, že na to pamatovali a věc už studovali. Doplnil ale, že si pro dodržení dobové věrnosti nechají rádi poradit od místních odborníků. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

⁵²⁷ Tamtéž.

napříč oběma fázemi, a tak jejich soustavně preferovanou variantou formy kooperace bylo, aby v transformované PSAP nadále zastávali čelní pozici. „Stolní společnost“, jak sebe samu chápala většina funkcionářů pocházejících z nefilmařského prostředí,⁵²⁸ si současně uvědomovala, že pro výrobu hraného velko filmu nedisponuje dostatečnými zkušenostmi ani dovednostmi, když opakovaně deklarovala, že nemá výrobní ambice.⁵²⁹ Přesto Hronek a spol. vnímali filmaře výhradně jako dodavatele technického řešení a zhotovitele, kteří budou následovat scenáristy vypracovaný plán natáčení a měli by podléhat spolkovému dohledu. Regulace přitom měla snižovat riziko obávaných změn při realizaci, jež mohly vést k nežádoucím či dokonce škodlivým posunům v pojetí, posunům motivovaným obchodními zájmy a snahou docílit exportního velko filmu.⁵³⁰ Záměrem podniknutých kroků tak bylo zachovat dosavadní koncept státně-reprezentativního velko filmu obracejícího se především k domácímu obecenstvu a přispívajícího k propagačním funkcím svatováclavského milénia.

Za stavu, kdy se představy jednotlivých stran o vzájemném vztahu a podobě pracovních mechanismů výrazně míjely, se Hronek uchýlil k hledání alternativní cesty financování filmu, jež by mu umožnila přejít z vývoje do výroby s vidinou zachování téměř absolutní kontroly nad projektem. Kolárův nápad, jenž předpokládal účast Bati, Legiobanky a Agrární banky na výrobě, se podle všeho ukázal být slepou uličkou. Předznamenal však nový směr, jímž se Millenium-film začal ubírat už v době závěrečné etapy vyjednávání s Reiterem a Laubacherem.

⁵²⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o II. výborové schůzi konané 25. října 1927 v Lucerně.

⁵²⁹ Jak již bylo řečeno, Sklenář avizoval, že spolkoví členové film sami realizovat nebudou, nýbrž jej dají udělat. Obdobné stanovisko zprostředkoval rovněž místopředseda Svojsík během jednání s Laubacherem a Reiterem. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis IX. výborové schůze konané 17. prosince 1928 v Lucerně; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o společné poradě zástupců „MILLENIUMFILMU“ – „ELEKTAFILMU“ a „ASTRA NATIONAL PRODUCTION LTD“ London konané v Elekta Journalu dne 23. května 1929.

⁵³⁰ Hronek si ve svých poznámkách pro článek o historii vzniku *Svatého Václava* z roku 1930 poznamenal jako hlavní důvody nedosažení dohody 1) cizí pojetí českého syžetu; 2) čachry židovské kšeft-kliky. Jelikož sám Reiter židovského původu nebyl, alespoň podle potvrzení jeho arijského původu z 30. 9. 1939, Hronkova poznámka směřovala patrně k celému Elektafilmu s jeho prominentními představiteli Josefem Auerbachem a Osvaldem Koskem. Antisemitský postoj předpokládající chamtivost podnikatelské skupiny tak mohl spolku sloužit jako jedna ze záminek pro lpění na udržení kontroly při realizaci a příspěv k finálnímu krachu jednání. Paradoxně to byl však právě Hronek, kdo v červnu 1928 během úvah o možném financování filmu jako jednu z variant výslovně zmínil židovský kapitál Leopolda Laxe, a výbor zaujal kladné stanovisko k zahájení jednání. Židovský kapitál tedy zřejmě nepředstavoval tak zásadní překážku, pokud si jeho původce nevyhrazoval právo, aby mohl zasahovat do podoby filmu. Později formulované obavy z „židovských čachrů“ tak působí jako zástupný problém a hlavní důvod spočíval v rozdílných představách o míře kontroly jednotlivých účastníků při realizaci a neochotě dosáhnout v této záležitosti kompromisu jasně vymezujícího kompetence a zodpovědnost všech stran. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Rukopisné poznámky Josefa Hronka k historii filmu *Svatý Václav*, s. 5; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o V. výborové schůzi konané 5. června 1928 v ředitelství Lucerny; NFA, f. Českomoravské filmové ústředí, k. 39, sign. II./j – ČMFÚ: Árijský rejstřík, inv. č. 681, Árijský rejstřík: pracovníci ve filmovém odboru.

Významným spojencem se přitom spolku v tomto ohledu stal zmíněný ministr pošt a telegrafů František Nosek, který ze své pozice napomohl Millenium-filmu přesvědčit vládu již ve finálním stadiu soupeření s Havlem. Nosek se totiž v projektu nepřestal angažovat a záhy se stal nepostradatelným článkem při pokrývání rozpočtu během natáčení.

Už před setkáním s Reiterem a Laubacherem se Nosek zúčastnil výborové schůze a přislíbil spolku svou podporu podle možností,⁵³¹ které se projeví o pár týdnů později. Během zmíněného zasedání, na němž funkcionáři shledali situaci s Elektafilmem a Astrou bezvýslednou, Kolár referoval o uskutečněných schůzkách právě s Noskem a dr. Müllerem z Moravské banky, z nichž vzešlo rozhodnutí dalšího jednání s Moravskou bankou za účasti Kolára, Noska, Sklenáře, Hronka a Svojsíka. Předseda spolku Novák na zprávu reagoval doporučením, aby spolek vyzkoušel všechny možnosti na získání financí.⁵³² O dva týdny později pak scenárista s jednatelem informovali o jednání v Moravské bance za Noskovy přítomnosti, jehož výsledkem byl dar pro Millenium-film ve výši 500 tisíc korun.⁵³³

Po vlastní ose tak velmi rychle získali značnou sumu, měli přidělenou milionovou státní zápůjčku a ministr projevoval živý zájem o film. Právě příznivost těchto okolností patrně ještě posílila záměr spolku zavrhnout jakoukoliv formu produkčního partnerství. Hronek se mohl naopak postavit do role zadavatele zakázky a uzavřít výrobní smlouvu se společností, která akceptuje podřízenou roli zhotovitelů vypracovaného scénáře a bude se řídit zadáním spolkových funkcionářů, případně dalších aktérů z politické či úřednické sféry.

6.3. Závěr: udržení kontroly a přechod k zakázkovému modelu

Kolektiv kolem Hronka byl v polovině roku 1929 zjevně přesvědčený, že zvládne zafinancovat výrobu vlastními silami a dohlížet na tvůrčí proces ze smluvně podchyceného nadřízeného postavení. Nepřekvapivě proto skupina obrátila svou pozornost ke společnostem, které se v českém prostředí silně orientovaly na zakázkovou tvorbu.⁵³⁴ Od nich si funkcionáři mohli

⁵³¹ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 13. května 1929 [místo neuvedeno].

⁵³² ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 24. června 1929 [místo neuvedeno].

⁵³³ Zároveň se v tento den ustavil akční výbor spolku, jehož agendou bylo každodenně operativní řešení záležitostí spojených se zajišťováním financí. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 9. července 1929 [místo neuvedeno].

⁵³⁴ Členové Millenium-filmu konstatovali bezvýhodnost jednání se společnostmi Elektafilm a Astra na výborové schůzi 24. června 1929. Zakázkově orientované výroby Elekta-Journal, na jehož ředitele Karla Pečeného se spolek už v té době obracel jako na konzultanta otázek budoucí produkce, a Favoritfilm se dostaly do výborových úvah prakticky okamžitě. Diskuze o najmutí jedné z těchto firem zachycují zápisy schůzí už z první poloviny července téhož roku, transformace tedy proběhla během zhruba tří týdnů. ANM, f. Svatováclavská liga

slibovat, že se přizpůsobí spolkovým požadavkům a nebudou představovat riziko nežádoucích změn audiovizuální představy prostřednictvím vlastních tvůrčích představ a nápadů. V krátkém kontaktu tak byl Hronek kupříkladu s Antonínem Vlasem, jehož Favoritfilm patřil k největším výrobním tuzemské nonfiktivní produkce.⁵³⁵ Firma navíc v předchozím roce zrealizovala na objednávku Národního výboru pro oslavy svatováclavského tisíciletí dokumentární snímek *Svatováclavské památky*.⁵³⁶ Zkušenost, kterou Národní výbor pro oslavy svatováclavského tisíciletí s prací Favoritfilmu zaznamenal,⁵³⁷ byla zřejmě příznivým signálem pro Hronka, jenž měl na zastřešující organizaci svatováclavského milénia úzké vazby. Z pozice jednatele tak s firmou vedl nezávazné jednání, a to včetně Vlasem vypracovaného rozpočtu,⁵³⁸ které nicméně ve spolupráci nevyústilo.

[nezpracováno], k. 125, Zápis Výborových schůzí konaných 24. června, 9. července a 16. července 1929 [místo neuvedeno].

⁵³⁵ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 16. července 1929 [místo neuvedeno].

Jak jsme si ukázali, nonfiktivní tvorba – odvislá do značné míry od externích zakázek – byla v desátých a dvacátých letech dlouhodobě udržitelným modelem produkční praxe pro domácí majitele výroben. Jeho jednoznačnou výhodou bylo, že v případě externích zakázek výrobce nemusel riskovat a do výroby investovat, nýbrž veškeré náklady (včetně jistého honoráře pro filmaře) hradil zadavatel. Favoritfilm pak na konci dvacátých let zaujímal třetí místo z hlediska celkem natočené metráže – často zakázkově vytvořených – aktualit, přírodních a kulturních filmů. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczezanik, s. 42–48 a 123–129.

⁵³⁶ Viktor Velek poznává, že dochovaná kopie měří zhruba 1800 metrů, nicméně praxe uvádění nebyla podle všeho jednotná. Zprvu, z korespondence s kinaři, jimž Svatováclavský výbor ve vlastní režii film půjčoval, vyplývá, že existovala kratší (1500 metrů) a delší (1900 metrů) verze snímku. Zadruhé, podle dobových zpráv Favoritfilm ještě na konci roku 1928 pokračoval v natáčení dodatků plánovaných k doplnění do kopie. Dochovaná korespondence pak prozrazuje, že zejména v případě kratší verze museli provozovatelé biografu pro účely představení párovat s doplňkovým filmem, jímž byl často další nonfiktivní titul Favoritfilmu *Svaté dny orelské* (1929). Koncept dopisu, kterým Národní výbor pro oslavy svatováclavského tisíciletí informoval Magistrát hlavního města Prahy o pořádání slavnostního předvedení a zároveň jej žádal o slevu zemské dávky, zároveň odporuje Velkem uvedenému datu premiéry. Zatímco Velek uvádí termín 28. listopadu 1928, informace o konání pro pražský magistrát hovoří o osm dní dřívějším datu a čase zahájení 10:30. Do běžné distribuce se pak film dostal 14. prosince týdenním uvedením v premiérovém kině Světozor, kde proběhla i slavnostní premiéra, jako poloviční program biografu s minimální garancí 2500 korun. VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010, s. 17–18; Anon. Favoritfilm. *Český filmový zpravodaj*. [Prosinec 1928], roč. 8, č. 45–47, s. 10; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 18, Korespondence Národního výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí s majiteli biografů a spolky ve věci půjčování filmu Svatováclavské památky a koncept dopisu Národního výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí adresovaného Magistrátu hlavního města Prahy; Anon. Programy pražských biografů od 14. do 20. prosince. *Filmový kurýr*, 15. prosince 1928, roč. 2, č. 45, s. 4.

⁵³⁷ Spolupráce výrobní s Národním výborem pro oslavy svatováclavského tisíciletí se neomezovala pouze na zhotovení (a nejspíš i laboratorní zpracování) snímku. Favoritfilm byl naopak svému zákazníkovi nadále k dispozici a poskytoval například služby svých zaměstnanců pro promítání na místech, kde si obecnost přála vyrobený titul zhlédnout, ale kde nepůsobil nikdo v profesi promítače. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 18, Korespondence Národního výboru pro oslavu svatováclavského tisíciletí s majiteli biografů a spolky ve věci půjčování filmu Svatováclavské památky.

⁵³⁸ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 16. července 1929 [místo neuvedeno].

Namísto toho spolek uzavřel smlouvu na výrobu s Elekta-Journalem, s jehož představiteli, Karlem Pečeným a Františkem Horkým, Hronek udržoval příležitostné obchodní styky v některých dílčích záležitostech už v předchozím období.⁵³⁹ Společnost byla jednak na konci dvacátých let nesmírně produktivní z hlediska objemu produkce,⁵⁴⁰ jednak pravidelně zpracovávala zakázky pro celou řadu státních úřadů a dalších veřejných institucí.⁵⁴¹ Vedle pozitivní zpětné vazby a kontinuální spolupráce se státem při rozmanitých osvětových a kulturních filmech,⁵⁴² na nichž výrobní zaměstnávala i Kolára,⁵⁴³ hovořila pro nasmlouvání produkční práce Elekta-Journalu rovněž přítomnost Jindřicha Brichty. Ten v Elekta-Journalu zastával pozici technického ředitele výroby a zároveň působil jako filmový odborník ve výboru Millenium-filmu, čímž se organicky prolínaly činnost i zájmy obou subjektů, které Brichta posléze propojil při natáčení i formálně coby technický vedoucí *Svatého Václava*. Pečený s Horkým navíc bez problémů přijali podřízenou roli zhotovitelů, v níž nezamýšleli jakkoliv zasahovat do podoby audiovizuální představy a za niž ostatně oba inkasovali významný honorář.⁵⁴⁴ Ve světle všech těchto faktorů se jeví poměrně logicky, že tento

⁵³⁹ Jak již bylo zmíněno, Horkého navrhoval už na konci roku 1927 Jindřich Brichta jako potenciálního účastníka scénaristické soutěže. Podle Brichty mohl pracovat sám – stejně jako souběžně navrhovaný Karel Anton – nebo s Antonem napsat libreto společně, což byla varianta kvitovaná Havlem. Ačkoliv Millenium-film tehdy oslovil pouze Antona, do spolkových úvah týkajících se procesu psaní se Horký nakonec vrátil na jaře 1929, kdy se měl připojit ke Kolárovi s Munclingerem a dokončit s nimi scénář. K této práci se nakonec dostal až o pár měsíců později po uzavření smlouvy s Millenium-filmem, přičemž scénář finalizoval podle dobových zpráv jen s Kolárem. Pečený pak byl jakožto filmový odborník společně s Reiterem pozváný k březnovému jednání v ČAVU, při němž akademici posvětili libreto Kolára s Munclingerem, a zde s oběma scenáristy i Hronkem podrobně probíral umělecký a produkční program projektu. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis o III. výborové schůzi konané 13. prosince 1927 v Lucerně; ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis Výborové schůze konané 6. května 1929 v Nár. kavárně; Anon. Český historický velkofilm „Svatý Václav“ před uskutečněním. *Filmový kurýr*. 9. března 1929, roč. 3, č. 10, s. 2.

⁵⁴⁰ V roce 1928 Elekta-Journal vyrobil dohromady téměř 50 tisíc metrů filmu, což byl necelý dvojnásobek produkce Bratrů Deglových a více než trojnásobek Favoritfilmu. Srov. VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik, s. 125.

⁵⁴¹ Kupříkladu hlavní kniha Elekta-Journalu eviduje k roku 1927 služby poskytované výrobnou pro MZV, Červený kříž, Ministerstvo veřejných prací, Ministerstvo obchodu, Masarykův lidovýhonný ústav, Ministerstvo zemědělství, MŠANO, Československé státní dráhy, Ministerstvo zdravotnictví či Ministerstvo pošt a telegrafů. NFA, f. Aktualita, k. 1, sign. Akt. 3, inv. č. 3, Hlavní kniha – Elekta-Journal (filmové společnosti, úřady, kina), 26x35x3 cm; česky, fol. 150.

⁵⁴² Na valné hromadě Millenium-filmu v dubnu 1930, kdy měl *Svatý Václav* premiéru, uvedl Hronek ve své jednatelské zprávě, že po jednání s česko-anglickým konsorciem zadali funkcionáři výrobu Elekta-Journalu kvůli jeho předchozí výrobě pro stát, kterou označil za úspěšnou. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 47, Jednatelská zpráva [pro valnou hromadu Millenium-filmu konanou 28. dubna 1930 v Nár. kavárně].

⁵⁴³ V účetnictví Elekta-Journalu lze najít informaci o Kolárově práci na filmu pro jatky v Moravské Ostravě i další údaje o vyplácené měsíční gázi v roce 1928. NFA, f. Aktualita, k. 1, sign. Akt. 5, inv. č. 5, Hlavní kniha pokladní – Elekta Journal, 25,5x35x2 cm; česky, fol. 100; NFA, f. Aktualita, k. 1, sign. Akt. 6, inv. č. 6, Hlavní kniha – Elekta-Journal (různé výlohy), 25,5x35x2,5 cm; česky, fol. 100.

⁵⁴⁴ Millenium-film se za provedení filmu až do jeho úplného dokončení a vyúčtování zavázal Pečenému s Horkým vyplatit dohromady odměnu ve výši 250 tisíc korun. ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 47, Opis dopisu Josefa Sklenáře Františku Horkému a Karlu Pečenému se smlouvou na vypracování filmu *Svatý Václav* mezi Millenium-filmem a Elekta-Journalem.

produkční tandem bleskově nahradil Elektafilm a 24. července 1929 s Millenium-filmem podepsal smlouvu,⁵⁴⁵ která jasně definovala poměr, práva a povinnosti obou stran.

Dokument předně explicitně artikuluje „stálou a v ničem neomezenou“ kontrolu ze strany Hronkova kolektivu, pod kterou měla výroba od začátku natáčení podléhat. Smluvně nastavenou hierarchii, v níž spolek zaujímal vedoucí pozici, si přitom Millenium-film vynutil deklarovat i směrem k veřejnosti, když ve zprávách o *Svatém Václavovi* nacházíme pasáže, že jej „nákladem a péčí spolku Millenium-Film vyrobil Elekta-Journal“.⁵⁴⁶ V souvislostech předešlých oddílů je pak příznačné, že písemnost jednoznačně vymezuje hranice vlastní kreativity, kterou spolek povolil výrobcům uplatňovat, v závislosti na zadání zafixovaném scénářem:

Libretto [sic] a definitivní scénář [...] bude základním a jediným podkladem a přední směrnicí Vaší pro výrobu celého filmu od manuskriptu až pod definitivní prvou kopii.⁵⁴⁷

Millenium-filmu tak smlouvou s Elekta-Journalem završil stále probíhající proces rezistence vůči činnosti jiných aktérů, kteří by rádi usilovali o navázání partnerského vztahu s iniciátory svatováclavského projektu, stejně jako vůči posunu povahy projektu k typu exportního velko filmu. Spolek tímto dokumentem definitivně zakonzervoval svou audiovizuální představu o vyvíjeném filmu. Představu, kterou prostřednictvím interních diskuzí i externího vyjednávání nejprve artikuloval, a posléze i prosadil v soutěži s konkurenční skupinou. Představu, u níž nakonec zamezil, aby do jejího dohodnutého pojetí, jasně plnění zamýšlené společenské funkce, mohli najatí realizátoři jakýmkoliv nežádoucím či přímo škodlivým způsobem zasahovat.

⁵⁴⁵ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 125, Zápis schůze akčního výboru dne 27. července [1929; místo neuvedeno].

⁵⁴⁶ ANM, f. Svatováclavská liga [nezpracováno], k. 47, Opis dopisu Josefa Sklenáře Františku Horkému a Karlu Pečenému se smlouvou na vypracování filmu Svatý Václav mezi Millenium-filmem a Elekta-Journalem.

⁵⁴⁷ Tamtéž.

7. Závěr

Podpisem smlouvy mezi spolkem Millenium-film a Elekta-Journalem o budoucí výrobě filmu *Svatý Václav* končí i tato disertace, která se podrobně zabývala několika fázemi přípravy svatováclavského filmového projektu. Ač spolu s Ianem W. Macdonaldem nevnímám dokončení scénáře a přesun projektu k natáčení jako konec procesu vývoje, jeví se akt uzavření kontraktu být vhodným bodem pro dílčí uzavření tohoto výzkumu z několika důvodů. Předně se tímto okamžikem završuje do značné míry příběh, jehož ústředním protagonistou byl ministerský rada a jednatel Millenium-filmu Josef Hronek. Ten přitom překvapivě nenásledoval osud řady jeho předchůdců z mimofilmařské sféry, kteří bezvysledně usilovali o realizaci národních historických filmů.⁵⁴⁸ Přestože Hronek coby čelní reprezentant spolku zůstal díky své každodenní činnosti při obstarávání financí nepostradatelným článkem projektu i v průběhu několikaměsíční produkce, ve vztahu k podobě filmu pozbyla svou dřívější aktivní povahu. Svěření výroby *Svatého Václava* do rukou Karla Pečeného a Františka Horkého z Elekta-Journalu znamenalo také konec přímé účasti zástupců dvou nejmocnějších podnikatelských skupin domácího filmového průmyslu v projektu: AB a Elektafilmu. V neposlední řadě uzavření smlouvy s touto zakázkovou výrobnou ještě pevněji prolnulo koncepci připravovaného snímku jak s požadavky vládní kulturní politiky, tak s charakterem svatováclavských miléniových oslav v roce 1929.

Jak bylo naznačeno v úvodní kapitole, události spojené s dalšími fázemi životního cyklu, které rovněž velmi detailně dokumentuje množství archiválií z fondů Svatováclavské ligy a Výboru pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava, si zasluhují samostatnou výzkumnou pozornost. Ať už šlo totiž o pokrývání produkčních nákladů, distribuci filmu nebo problematiku hudebního doprovodu a potenciální výroby synchronizované kopie, do centra dění se v každé z fází dostávali jiní aktéři řešící zcela rozdílné problémy tvůrčího a/nebo obchodního rázu. Tyto pak nevyhnutelně směřují naši pozornost k formulování odlišných výzkumných otázek, vedou nás k zapojování vhodnějších metod nebo analytických nástrojů a umožňují nám vyvozovat závěry, jež rozšiřují stav našeho vědění v jiných oblastech bádání dějin české kinematografie.

⁵⁴⁸ Srov. KLIMEŠ, Ivan a Jiří RAK. Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti. *Iluminace*. 1989, roč. 1, č. 2, s. 23–37; KLIMEŠ, Ivan a Jiří RAK. „Husitský“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie. In: Ivan Klimeš (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav, 1992, s. 69–109; KLIMEŠ, Ivan. Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu. In: Týž (ed.). *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*. Praha: Čs. filmový ústav, 1988, s. 33–72.

Způsob, jakým jsme sledovali Hronkovu činnost a jeho interakci s dalšími zainteresovanými aktéry během tříletého období vývoje *Svatého Václava*, nabídl několik hlavních zjištění. Zaprvé, tento cílevědomý a houževnatý funkcionář se svými kroky zasloužil o zhmotnění prvotní myšlenky P. Karla Methoda Klementa na vytvoření svatováclavského filmu a připravil ambiciózní projekt státně-reprezentativního velko filmu v duchu miléniových oslav. Tyto kroky zahrnovaly nejenom vytvoření podmínek pro scenáristickou práci a vedení spolkové agendy. Hronkův podíl na vývoji projektu výrazně pramenil i z jeho zákulisní činnosti, navazování a udržování neformální sítě spojenců nebo vyjednávání nejrozličnějších forem oficiálních záštit a protektorátů.

Zadruhé, průběh celého procesu i koncepci snímku podstatně formovaly typy Hronkem konstantně vedených interakcí s aktéry, na jejichž odlišné nápady a požadavky musel reagovat. Těmi nejzásadnějšími byli filmoví podnikatelé Miloš Havel a Jan Reiter, kteří usilovali o modelování *Svatého Václava* podle průmyslově osvědčených šablon do podoby vnitrozemského, respektive exportního velko filmu. Oba v tomto smyslu nepřispívali pouze náměty na změny projevující se ve stylové nebo narativní rovině chystaného filmu. Naopak, tyto producentské figury otvíraly i otázky možných metod financování a navrhovaly alternativní modely řešení konkrétních problémů. Povaha Havlových a Reiterových úvah přitom v kontrastu k Hronkovi nevyplývala ze záměru začlenit chystaný film do svatováclavských slavností a podřídít jejich charakteru i podobu díla, nýbrž sledovala především možnost obchodního uplatnění finálního produktu v distribuci. Vůči tomuto pohledu tudíž Hronek musel své pojetí neustále obhajovat a pracovat buď na nalezení funkčního kompromisu, nebo na vytyčení nového směru přípravy.

Zatřetí, příprava *Svatého Václava* probíhala pod Hronkovou taktovkou ve značně formalizované podobě, jejíž hlavní rysy se zřetelně odvíjely od Hronkových profesních zkušeností a pracovních dispozic ve funkci ministerského rady. Formalizace celého tvůrčího procesu fungovala jak dovnitř spolku, tak směrem ven k externím subjektům. V interním nastavení Millennium-filmu ji lze vyzorovat především skrze pravidelné a důsledné svolávání výborových schůzí, které sloužily jako hlavní platforma pro řešení tvůrčích otázek i běžné agendy. Ve vztahu k vnějším osobnostem a institucím se promítala do způsobů volené komunikace, uzavírání smluv a pečlivého vypracovávání oficiální dokumentace. Hlavním projevem této formalizované logiky spolkové činnosti pak byla scenáristická soutěž. Klání se odvíjelo podle závazných pravidel a termínů, dodané texty posuzovala zvlášť sestavená komise a výsledná usnesení se stala určujícími podklady pro další scenáristickou práci obou soutěžících

autorů: Jana S. Kolára a Josefa F. Munclingera. V tomto ohledu se tedy vývoj *Svatého Václava* viditelně odchyloval od dobové praxe, která spoléhala primárně na neformální mechanismy rozhodování a plánování budoucích filmů, a navazoval na veskrze okrajovou – a nepříliš úspěšnou – průmyslovou tradici vypisování libretoových soutěží.

Navzdory úsilí o formalizaci tvůrčí činnosti a navzdory dalším krokům, jimiž se Hronek snažil vymezit chystaný svatováclavský film vůči zbytku české filmové produkce i vůči organizaci práce tuzemské filmařské komunity, proces vývoje *Svatého Václava* významně tvarovaly dlouhodobější tendence. Jedním z argumentů této disertační práce je, že se přítomnost zkušených podnikatelů Havla a Reitera v projektu neodrážela pouze ve zvýšeném důrazu na ekonomické otázky realizace a obchodní aspekty plánovaného díla. Jejich činnost, která se snažila transformovat finální produkt do podoby zmíněného vnitrozemského, respektive exportního velkofilmu, totiž předpokládala i zásadní odlišnosti v celkové koncepci díla. Jinak řečeno, neexistovala pouze jedna verze připravovaného filmu, jež by doznávala více či méně znatelných posuny a proměn. Naopak, vznikly hned tři alternativní verze. V jejich centru sice pokaždé stál příběh o životě a smrti svatého Václava, ale každá z nich čerpala z odlišných domácích kinematografických tradic, upřednostňovala jinou sadu parametrů a předpokládala rozdílné funkce na trhu. Ze vzájemných diskuzí a konfliktů mezi jednotlivými představiteli, kteří usilovali o dosažení maximální míry kontroly nad projektem, poté postupně vykryštovala vítězná Hronkova koncepce.

Aby bylo možné tezi o vlivu ustavených a dlouhodobě uplatňovaných modelů vývoje na průběh přípravy a formování podoby *Svatého Václava* přesvědčivěji prokázat, stalo se nezbytným krokem představení obecněji sdílených typů vývoje v domácí kinematografii dvacátých let. To bylo úkolem druhé kapitoly, která nabídla jejich základní přehled. S pomocí četných příkladů a charakteristických případů zavedla a podrobně vysvětlila čtyři základní přístupy: solitérský, zakázkový, podnikatelský vnitrozemský a podnikatelský exportní. Solitérský typ zjednodušeně řečeno označuje praxi, při níž filmaři iniciovali a vyvíjeli své nápady primárně po vlastní ose. Jejich práce na přípravě se přitom neomezovala pouze na proces psaní, nýbrž zahrnovala například i obstarání kapitálu. Takto koncipované projekty sice zpravidla umožňovaly tvůrcům držet kontrolu nad dílčími složkami jejich filmů, zároveň ale představovaly řadu výrobních omezení a/nebo rizik. Pakliže tvůrčí činnost v tomto modu měla značně nestabilní charakter, zcela opačné povahy nabýval zakázkový model. Jeho definičním znakem, jenž platil zejména pro oblast nonfikční tvorby, byla iniciace námětu na film mimo filmové prostředí (např. v úřadech veřejné správy nebo v soukromém sektoru) a zadání najatým filmařům za smluvený

honorář. Filmařští zhotovitelé běžně nápad podle pokynů zadavatele následně rozpracovali a realizovali.

V protikladu k solitérskému a zakázkovému typu vývoje, které byly založeny na projektově řízeném přístupu k plánování a realizaci, stály obě varianty podnikatelsky řízeného přístupu. Zatímco pro filmaře operující v rámci prvních dvou typů mohla být otázka zisku podružnou, pro podnikatelské typy představoval profit hlavní funkci, již měly vyvíjené filmové produkty naplňovat. Tomuto cíli pak aktéři připravující vnitrozemsky i exportně zaměřené tituly podřizovali svá strategická rozhodnutí i dílčí kroky. Představitelé první varianty spoléhali zejména na opakování a variace kreativních šablon, jež se staly úspěšnými u domácího obyvatelstva. Zhusta proto sázeli na adaptace populární literatury, lokálně oblíbené herecké představitele a osvědčená žánrová schémata. Zároveň tuzemsky orientovaní podnikatelé rozvíjeli rozpočtově střízlivé projekty nejenom kvůli nedostatečné kapitálové základně českého filmového průmyslu, nýbrž i za účelem zvýšení šance na budoucí návratnost výsledného produktu. Proověřenými modely, tentokrát však v mezinárodním měřítku, se inspirovali rovněž filmaři vyvíjející projekty v linii exportní produkce. Oproti vnitrozemsky zaměřeným titulům se tito aktéři uchýlovali k mezinárodně srozumitelným vzorcům nebo konvencím a angažovali zahraniční talent. Nezbytnou podmínkou přitom bylo i adekvátní navyšování rozpočtů, což nezřídka řešili navázáním spolupráce s koprodukčním partnerem z ciziny.

Průběh Hronkova vyjednávání s oběma zástupci filmového průmyslu, jenž nabýval primárně konfliktní povahy, do značné míry vyplýval z odlišné logiky dlouhodobějšího přístupu, na nějž každý z této trojice navazoval. Zároveň všichni předpokládali rozdílné funkce, které měla jejich osobní verze svatováclavského filmu plnit na trhu, což se projevovalo i v rozdílně nastavených aspektech a parametrech chystaného snímku. Pro vysvětlení způsobů, jak a proč ve fázi vývoje Hronek postupoval vůči svým protějškům, se staly užitečné Macdonaldovy nástroje ke zkoumání scenáristiky. Těm se věnoval metodologický oddíl této disertace, jenž představil jednak Macdonaldova hlavní badatelská východiska, jednak jeho dva zásadní koncepty: audiovizuální představu a pracovní skupinu audiovizuální představy (PSAP). Audiovizuální představa v Macdonaldově pojetí ve zkratce funguje jako fluidní jádro sdílené práce na vývoji daného audiovizuálního díla. PSAP poté označuje široký soubor jedinců, kteří se na tomto procesu v různých chvílích i v různé intenzitě podílejí a svými kroky tvarují podobu konkrétní audiovizuální představy.

S přihlédnutím k některým společenským nebo průmyslovým faktorům se právě činnost Hronka, Havla i Reitera nejvýrazněji projevovala v kontinuálním formování ústřední

audiovizuální představy i proměnách kolektivu, jenž ji obklopoval. V zásadě lze říct, že každý rozvíjel svou individuální audiovizuální představu *Svatého Václava* coby státně-reprezentativního, vnitrozemského nebo exportního velkofilmu. Souběžně s tím každý předpokládal odlišnou hierarchii PSAP, alternativně rozdělené kompetence a pravomoci nebo jinou organizaci práce. Formy interakce mezi jednotlivými aktéry, jež pramenily ze střetů odlišně koncipovaných audiovizuálních představ, se přitom staly klíčem k celkovému porozumění procesu vývoje i rozpoznání jeho dílčích stadií. Okamžiky, v nichž se proměňovala či utužovala podoba audiovizuální představy, a s nimi spojené posuny uvnitř PSAP totiž představovaly hlavní body zlomu svatováclavského projektu. Podle nich je poté strukturovaná výzkumná část této disertace, která je rozdělena do tří samostatných kapitol.

Čtvrtá kapitola se zaměřila na úvodní fázi projektu, kterou charakterizoval proces artikulace audiovizuální představy. Nejprve se zabývala okolnostmi vzniku nápadu na realizaci svatováclavského filmu a způsobu, jakým Hronek vzal tuto myšlenku za svou. Prostřednictvím detailní rekonstrukce dění v letech 1926–1927 ukázala, že Hronkovým záměrem bylo od počátku vytvořit státně-reprezentativní velkofilm. Aspekty projektu, na něž při ustavování a rozvíjení takto koncipované audiovizuální představy Hronek kladl důraz, proto primárně cílily na podporu státotvorného úsilí u příležitosti celostátních miléniových oslav. Podružně bylo jeho deklarovaným cílem vytvořit pomocí tohoto snímku protiváhu dosavadní „laciné“ tuzemské produkce. V počátečním stadiu své činnosti přitom adaptoval taktiky vývoje typické pro solitérský přístup, v jehož rámci na vlastní pěst neúspěšně usiloval o zafinancování této audiovizuální představy. V návaznosti na krach zajištění provozního kapitálu poté kapitola přesunula svou pozornost k důvodům vstupu Miloše Havla do Millenium-filmu a roli jeho vnitrozemsky podnikatelského přístupu v projektu. Centrem výkladu se stal způsob, jakým Hronek postupně reartikuloval a zpřesňoval parametry státně-reprezentativního velkofilmu. Činil tak skrze negativní vymezování vůči obchodně laděným návrhům, jimiž filmový podnikatel usiloval o přesunutí klíčových pravomocí do svých rukou a o významné přeuspořádání audiovizuální představy podle vnitrozemsky osvědčených šablon.

V souvislostech narůstajících názorových třenic, k nimž v Millenium-filmu docházelo mezi solitérským a vnitrozemsky podnikatelským přístupem ke svatováclavské audiovizuální představě, se začátek páté kapitoly věnoval příčinám Havlova odchodu ze spolku. Havlův odchod byl do značné míry motivován podnikatelským záměrem vytvořit konkurenční projekt, jenž by byl plně v jeho režii a opíral se o tzv. *truclibreto* Arnošta Dvořáka. Součástí tohoto pokoutného plánu přitom mělo být dosáhnout na finanční prostředky ze státního rozpočtu pro

svůj obchodně laděný podnik na úkor Hronkovy státně-reprezentativní iniciativy. Výsledkem této situace se stala otevřená soutěž mezi představiteli těchto alternativních přístupů o vládní podporu, jejíž průběh a povaha se stala hlavním těžištěm výkladu. Jak dokumentuje dochovaná korespondence, tato soutěž se odehrávala především v zákulisní rovině a spočívala v přesvědčovacích taktikách, k nimž se Hronek a Havel se svými přívrženci uchýlovali.

Tato část proto přesunula naši pozornost ke dvěma zásadním bodům: použité argumentaci a roli oficiálních i neformálních kontaktů. Byli jsme svědky toho, že obě skupiny paralelně usilovaly o zasazení předkládaných audiovizuálních představ do rámců, v nichž zástupcům státního aparátu prodávaly vlastní přednosti. Zatímco Hronkův kolektiv zdůrazňoval propagační potenciál a opíral se o posvěcení akademických autorit nebo veřejných organizací, Havlova klika stavěla především na profesních kompetencích a ekonomické smysluplnosti. Do rozhodnutí vlády, která se nakonec finančně postavila za státně-reprezentativní audiovizuální představu *Millenium*-filmu, se přitom nezanedbatelně promítly vztahy, které spolek udržoval s některými ministerskými úředníky. Právě jejich pozice se totiž ukázala být klíčovou, jelikož se tito aktéři významně podíleli na rozhodovacích mechanismech udělování podpor v souvislostech fungování tuzemské politické sféry.

Poslední výkladová kapitola se zabývala průběhem vyjednávání Hronka s Reiterem o možné koprodukcí *Svatého Václava* mezi *Millenium*-filmem, Elektafilmem a anglickou společností Astra National Production Ltd. Po představení některých tvůrčích priorit, základních rysů organizace práce v Elektafilmu a Reiterovy pozice ve firmě podrobně rozebrala poměr solitérsky rozvíjeného uvažování k audiovizuální představě exportního velko filmu. Na základě dochovaných zápisů z jednání ukázala, že navzdory ekonomické výhodnosti se Hronek se svými kolegy rozhodl zakonzervovat svou audiovizuální představu státně-reprezentativního velko filmu před jakýmkoliv zásahy zvenčí. Hlavní třecí plochy, které mezi oběma přístupy vznikly, měly svůj základ v rozdílném pohledu na řešení národnostní povahy potenciální spolupráce. Na jedné straně Reiter společně se svým anglickým partnerem usilovali o maximální využití mezinárodních (produkčních, finančních i lidských) zdrojů za účelem dosažení co nejvyšší atraktivity výsledného produktu pro zahraniční trhy. Na straně druhé Hronek – za pomoci členů výboru i scenáristického tandemu – upřednostňoval a vytrvale prosazoval domácí varianty. Rekonstrukce diskuzí o ateliérech a předpokládaných lokacích natáčení nebo hereckém obsazení hlavních rolí tak ilustrovala způsoby, jakými Hronek ochraňoval svou audiovizuální představu a udržoval si vlastní kontrolu nad vývojem projektu.

Svatého Václava můžeme v lecčem chápat jako mohutný epilog solitérského přístupu k vývoji filmů v české kinematografii. Přístupu, jenž do značné míry vyvěral z osobní angažovanosti iniciátorů individuálních projektů, v jehož rámci si tito udržovali maximální míru kontroly nad svou audiovizuální představou a v němž se otázky zisku stávaly leckdy druhotnými. Pro Hronka bylo hlavní prioritou vytvořit typ státně-reprezentativního velkofilmu, jehož úlohou bylo začlenit se do svatováclavských miléniových oslav. Tvar této audiovizuální představy se proto do značné míry odvíjel od společenských funkcí, které měl výsledný snímek ve veřejném prostoru naplňovat, nikoliv od požadavků na ekonomickou návratnost vloženého kapitálu. Je příznačné, že tato vrstva se ještě zvýrazňuje skrze formy Hronkových interakcí se zkušenými filmovými obchodníky Havlem a Reiterem. V kontrastu s jejich podnikatelsky řízenými přístupy ke koncipování filmů, jež v době přípravy *Svatého Václava* začaly v domácím prostředí zřetelně dominovat,⁵⁴⁹ se ukázal být dlouhodobě neudržitelným. S nadsázkou lze říct, že solitérský přístup následoval neslavný osud samotného filmu, který mu prorokovali obě producentské figury a na němž se výrazně podepsali najatí zpracovatelé snímku Pečený s Horkým. Podobně jako *Svatý Václav* neznamenal okamžik rozmachu domácích historických filmů a tento typ produkce naopak v domácí tvorbě posunul do okrajové pozice, i solitérský přístup se v dalších letech stal toliko marginální možností filmařské praxe.⁵⁵⁰

V čem spočívá přínos předložené disertační práce? Předně narušuje dosavadní přímočará vysvětlení příprav svatováclavského filmového projektu, stejně jako jeho interpretace v dějinách české kinematografie. Vývoj jeho audiovizuální představy se ukázal jako mimořádně členitý a komplikovaný proces, do nějž zasahovala řada rozmanitých faktorů a podílelo se na

⁵⁴⁹ Ivan Klimeš s Gernotem Heissem kupříkladu porovnávají fungování českého a rakouského filmového průmyslu a poukazují na fakt, že zatímco rakouská produkce závisela z více než 90 % na exportu, česká industrie pokrývala své náklady primárně z výnosů v domácích kinech. Z podnikatelského hlediska se tudíž tuzemské společnosti opíraly zejména o filmy, které byly populární u místního obecenstva. HEISS, Gernot a Ivan KLIMEŠ. Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let. In: Tíž (eds.). *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let – Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha – Brno: Národní filmový archiv – Rakouský ústav pro jihovýchodní Evropu, 2003, s. 345.

⁵⁵⁰ Solitérský typ sice z domácí kinematografie zcela nevymizel, je však příznačné, že se k němu obraceli spíše oborová outsideři operující mimo zavedené struktury filmového průmyslu a filmařské komunity. Ilustrativní je v tomto ohledu například postava Vladislava Vančury a jeho působení ve filmové produkci, jenž se podobně jako Hronek vymezoval vůči (hlavně vnitrozemským) podnikatelským vzorcům tuzemské filmové industrie a jenž rovněž usiloval o změny v dobové praxi. Některé solitérské rysy jeho osobní tvůrčí činnosti, včetně typů střetů s prosazovateli průmyslově podmíněných šablon načrtává například Luboš Bartošek. V obdobném duchu hovoří o Vančurovi také Ivan Klimeš, jenž uvažuje o *Marijce nevěrnici* (1933) jako o pokusu o nezávislý film a jenž se z této perspektivy zabývá okolnostmi vzniku tohoto filmu i Vančurovy tvůrčí spolupráce s dalšími aktéry. Při porovnání Vančury s Hronkem se tak zřetelně vyjevují některé paralely, které by – i s pomocí Macdonaldových konceptů – stály za další výzkum a důslednější rozpracování. Srov. BARTOŠEK, Luboš. *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha: Čs. filmový ústav, 1973, s. 78–121; KLIMEŠ, Ivan. *Marijka nevěrnice* (1934). Pokus o nezávislý film. In: Gernot Heiss a Ivan Klimeš (eds.). *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let – Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha – Brno: Národní filmový archiv – Rakouský ústav pro jihovýchodní Evropu, 2003, s. 160–181.

něm množství významných aktérů. Kromě toho tato disertace navrhla nové cesty při výzkumu individuálních projektů a nastínila, jakým způsobem můžeme dosahovat přesvědčivějších vysvětlení tvůrčí činnosti ve fázi vývoje. Prokázala přitom užitečnost Macdonaldovy badatelské perspektivy, která umožňuje ve vztahu k vývoji zohledňovat dosud přehlížené typy pramenů, stejně jako zahrnovat širší soubor činitelů coby účastníků procesu psaní nad rámec tradičně uznávaných profesí. S pomocí Macdonaldových nástrojů na vývoj *Svatého Václava* na jedné straně nabídla detailní vhled do okolností, typů vyjednávání a dílčích rozhodnutí, které formovaly podobu tohoto filmu. Zároveň čtenáři na druhé straně demonstrovala výhody jejich konkrétní aplikace v souvislostech analýzy tvůrčí činnosti, typů uplatňovaných vzorců a forem spolupráce.

Rekonstrukce vývoje svatováclavské audiovizuální představy a jednání členů PSAP současně přispívá k bližšímu porozumění běžným praktikám a dlouhodobějším tvůrčím tendencím v českém němém filmu. Projekt *Svatého Václava* jistě v žádném případě nebyl příkladem typické praxe v tuzemské kinematografii, spíše naopak. Na jeho vývoji ale participovali zástupci, kteří vědomě čerpali z filmařsky osvědčených schémat a usilovali o jejich přenos do svatováclavského projektu. Jak jejich zdokumentovaná vyjádření, tak reakce, jakými se vůči nim vymezovali představitelé Millenium-filmu, nám přitom podávají neobyčejně užitečnou představu o typech průmyslově podmíněného uvažování ve vztahu k individuálním titulům. Právě skrze atypičnost *Svatého Václava* proto získáváme příležitost odvozovat, co reprezentanti hlavní mocenské struktury v domácím filmovém průmyslu považovali za preferované způsoby práce, funkční ekonomické modely nebo priority v tvůrčí činnosti. Díky tomuto projektu a účasti Havla s Reiterem jsme blíž k poznání a lepšímu porozumění, co bylo v české kinematografii běžné. Prezentovaná zjištění názorně poukázala na standardy tehdejší praxe, a to včetně jejich kořenů.

Nadto tato disertace doplňuje mezery v našem vědění o fungování AB i Elektafilmu. Prostřednictvím rekonstrukce Havlovy a Reiterovy činnosti ilustruje dříve nejasné rozdíly ve firemním uvažování o připravovaném filmu, v typech dlouhodobějšího plánování nebo v organizaci práce. Na základě vzájemného porovnání je lze chápat jako dvě zásadní alternativy korporátně-obchodní praxe tuzemského filmového průmyslu, přičemž tato práce směřuje naši pozornost k paralelám na úrovni firemních strategií i uspořádání taktického managementu. Koncentrací na dosud veskrze přehlížené aspekty kreativity, které činnost Havla s Reiterem při vývoji *Svatého Václava* vykazovala, zároveň předložená práce nabízí nové cesty budoucího výzkumu obou společností. Poukazuje totiž na způsob, jak zkonstruovat plastičtější obraz jejich

provozu a doplnit dosavadní badatelské výsledky, jejichž těžištěm byly otázky hospodářského nebo politického charakteru. Nejde přitom jen o konkrétní náměty ve vztahu k jednotlivým filmům, nýbrž i k rozhodnutím, jež se týkala budování výrobních a distribučních portfolií, či k formám spolupráce se scenáristy, členy štábu i aktérů z mimofilmového prostředí.

Výsledky předloženého výzkumu podněcují ke kladení dalších výzkumných otázek. Logické se jeví další využití rozsáhlého archivního svědectví ve sbírkách ANM, které dokumentují výrobu *Svatého Václava*, jeho distribuci, vznik hudebního doprovodu či úsilí o zhotovení synchronizované kopie filmu. Jak již bylo řečeno, každá z těchto oblastí má současně velký potenciál zodpovídat i obecnější otázky po dobových praktikách na našem území. Vývoj *Svatého Václava* by se současně mohl stát i užitečným východiskem pro budoucí studium scenáristické práce (nejen) v němém období. Nabízí se také srovnání s jinými domácími projekty, které se svou povahou a/nebo měřítkem vymykaly normám dobové produkce a jejichž vývoj byl do značné míry plánován s vidinou jiného typu předpokládaných funkcí, než byl čistě ekonomický profit. V souvislostech němého období je nabíledni zejména analýza paralelně vyvíjeného *Plukovníka Švece*, k němuž sbírky NFA nabízejí široký soubor písemností a na jehož vývoji se podílela skupina řemeslně osvědčených filmových pracovníků.

Jak je vidno z řady překvapivě kreativně zaměřených kroků Havla s Reiterem, další pozornost by si zasloužila soustředěnější analýza tvůrčí činnosti u figur, jež máme tendenci vnímat primárně prizmatem obchodních aktivit. A naopak, z výzkumu vyplynuvší širě zapojených aktérů ukazuje, nakolik je na místě ve vztahu k procesu filmového vývoje významně rozšířit okruh aktérů, jimž budeme do budoucna věnovat badatelskou pozornost, ať už jde o opomíjené členy štábu, historické poradce nebo třeba úředníky. Rozšiřuje se i povědomí o pramenech, které mohou nabízet nové stopy a otevírat dříve neviděné souvislosti.

Těžiště v úvodu nastíněných historiografických příspěvků ke *Svatému Václavovi* zpravidla tvořily problematické aspekty tohoto mimořádného projektu. Jejich cílem se přitom stávala zejména objasnění příčin samotného neúspěchu, a to včetně podrobnějšího vysvětlení v rovinách estetických kvalit titulu, ekonomických záležitostí nebo politických souvislostí. Předložená disertační práce se hledání odpovědí na otázku, proč snímek skončil fiaskem, záměrně vyhýbala, jakkoli mimoděk poukazovala na Hronkovu tvrdohlavost a jeho riskantní rozhodnutí, jimiž hodlal docílit vytvoření státně-reprezentativního velkofilmu. Naopak, usilovala o překročení doposud převládajícího a v mnohém reduktivního přístupu, a to

zaměřením se výhradně na procesuální povahu vývoje bez významnějšího zřetele k pozdějším událostem. Podařilo se jí tak prozkoumat dříve zastřené nebo přehlížené aspekty svatováclavského projektu, stejně jako dostat do popředí nové typy vztahů i tvůrčích praktik, které za koncepcí *Svatého Václava* stály. Ukázala, že když se odpoutáme od načrtávání (mnohdy arbitrárně vedených) kauzálních spojnic a tradičního využití archivního svědectví, můžeme dosáhnout plodnějších výzkumných závěrů.

Vedle konkrétních zjištění ve vztahu ke *Svatému Václavovi* a činnosti Millenium-filmu disertace zároveň nastínila i výzkumné cesty, po nichž lze při studiu procesu vývoje úspěšně kráčet s cílem porozumět komplexní povaze procesu vývoje v rozmanitých podmínkách, za působení rozličných faktorů a za kreativního přispění množství aktérů. Výzkumné cesty, jejichž záměrem je přesvědčivé vysvětlení partikulárních tvůrčích voleb učiněných během literární přípravy v daném okamžiku a na určitém místě, a to včetně jejich předpokládaných funkcí a účinků. Výzkumné cesty, které nás zavádějí do dříve neprobádaných fondů, k doposud nevytěženým typům dokumentů a k novému přezkoumání dlouhodobě dostupných písemností. I díky nim totiž můžeme dospět k formulaci přesnějších tezí, důsledněji zohledňujících působení regionálních specifik, kulturních tradic nebo uměleckých norem a konvencí.

Jinak řečeno, jak tato práce usilovala prostřednictvím pečlivého výzkumu okolností, strategií a taktik během příprav svatováclavského projektu demonstrovat, následováním podobných maxim lze nejenom dosáhnout zcela nových zjištění týkajících se zdánlivě dávno prozkoumaného konkrétního projektu, ale zejména významně prohloubit stav našeho vědění na poli obecnějších dějin individuální tvůrčí práce, průmyslových praktik nebo forem filmařské spolupráce.

8. Anglické resumé

This thesis aims to analyse the process of developing the Czech silent epic drama *St. Wenceslas* (1930), the most expensive domestic film production at that time, closely connected to the nation-wide celebrations of the 1000th anniversary of St. Wenceslas' death in 1929. Based mostly on the recently discovered archival evidence, it focuses on activities of Millenium-film, an organization formed in 1927 specifically with regard to this extraordinary picture, with a special attention paid to the operations of Josef Hronek whose importance had remained unnoticed in scholarly work for several decades. From my perspective, Hronek has been considered a leading figure of the organization who held factual competencies of a producer in this project and had the strongest impact in the series of negotiations about the picture's stylistic and narrative aspects. The detailed analysis of Millenium-film's formal as well as Hronek's personal correspondence, records of meetings, and other types of documents uncovered several important facets, underlying the film's conception from its initial point in 1926 to 1929 when the project progressed to the production stage.

In so doing, the dissertation, on the one hand, revisits several myths established and sustained by the local traditional historiography. On the other hand, it significantly contributes to the knowledge of Czech filmmaking practice in the 1920s. While the dissertation deals primarily with the development of a single picture, it offers a unique explanation of general principles and mechanisms of screenwriting and producing in the Czech film industry by drawing the links between the development of *St. Wenceslas* and the long-term regional filmmaking norms and artistic conventions. Correspondingly, the thesis argues that *St. Wenceslas*, despite its unusual position in the film industry in terms of its budget and production scope, can be mainly understood as a result of typical local creativity models regarding the screenwriting process and forms of collaboration. Moreover, it points out crucial aspects of creative participation on the project by a wide range of agents whose positions are mostly considered non-creative. Therefore, the dissertation proposes an unconventional way of analysing the writing process which rethinks the degree of artistic contribution made by certain individuals within project-based collectives.

In that regard, the first chapter outlines four types of domestic creative tendencies and artistic patterns established in the filmmaking community shortly after the emergence of a new generation of filmmakers around 1918 and sustained (at least) until the end of the silent era. The first one which is called *solitary*, had been preferred mainly in the first half of the 1920s.

Its main characteristics involve freelance working procedures, independently developed scripts, temporary project-based organizational structures and collaborative formations, alongside the external funding designated specifically for the filmmakers' single film productions. The second type was heavily based on the concept of a *commissioned* film work for patrons operating outside the art world. Proved to be a reliable creative model in the field of non-fiction cinema throughout the 1920s, it mainly included artistic tasks commissioned by governmental offices, educational organizations, or business corporations, and aimed to elicit certain effects in the market such as advertising particular company products or educating local inhabitants. From that perspective, filmmakers had mostly operated as contractors providing special skill sets and fulfilling the externally articulated idea of a final picture.

While these two models usually considered the issue of profit as secondary, the following two alternatives were heavily profit-driven which affected the way of developing films as part of long-term commercial portfolios. From around 1925, there had been a strong tendency to create adaptations of local popular novels and/or build inexpensive production cycles with domestic stars. Since these pictures were targeted primarily at local audience and they were seen as business commodities, the type is called a *domestic entrepreneurship* which signals it was usually a production company initiating the project as a part of its business operations. Czech filmmakers, thus, usually collaborated with firms on a work-for-hire agreements and their talent was in service of in-house commercial plans made by company executives. The final type of practice in the local film industry worked in a similar vein. However, this one – called an *exporting entrepreneurship* – was oriented mainly to the international market. In that regard, local producers, aspiring to address the foreign audiences, had to modify their approach and step up their game in terms of expanding the production costs, hiring the talent from abroad and developing internationally comprehensible stories. Therefore, they searched for co-production partners who would help them in getting a proper funding, making contracts, and shooting in film studios abroad.

The second chapter introduces the key methodological frameworks and analytical tools for analysing the development of a single film project, while taking wider tendencies and long-term norms into account. Following the principles of a poetologically based research, the thesis drew mainly on Ian W. Macdonald's proposition of screenwriting poetics. Macdonald established two crucial concepts which help us analyse the process of screenwriting in its complexity: *screen idea* and *screen idea work group* (SIWG). The concept of screen idea labels a notion of intended screenwork and a focus of practice shared and communicated by several

people involved in the process of conception. It can be manifested not only by scripts in various formats but also by diverse types of other written documents, such as notes and correspondence, visual elements in the form of storyboards, photos, etc. and even by verbal agreements. The term of SIWG, then, involves anyone who somehow contributes to unfolding a certain screen idea and becomes, even temporarily, the member of a collective structure and endeavour. With regard to the case of *St. Wenceslas* and regional conditions of the Czech silent cinema, Macdonald's approach was complemented by valuable concepts and tools proposed by Radomír D. Kokeš, Helen Blair, or John T. Caldwell.

The third chapter focuses on the initial stage of development of *St. Wenceslas* which was characterised mainly by the process of *articulation* of the screen idea and by establishing the SIWG for this project. After describing the series of events leading to Hronek's appropriation of the idea to create a film contributing to the upcoming nation-wide festivities in 1926, it turned its attention mainly to the forms of cooperation between Hronek and Miloš Havel, a seasoned Czech film entrepreneur. Havel became another important figure in Millenium-film in October 1927 and from that moment, he had acted as a significant counterpart of Hronek, regarding the conception of *St. Wenceslas* and planning the whole film project. Hronek, in a strictly solitary fashion, strongly supported the screen idea of *St. Wencelas* as the state-promoting epic with extensive production costs and he aimed to acquire specific socio-political functions and symbolic capital by creating the picture. Opposed to this perspective, Havel had closely followed established schemas of the domestic entrepreneurship and his approach strove for a production of a much more modest picture. His ultimate goal was to make a profit and start a potentially lucrative production cycle of historical dramas. Although both of them made several attempts to harmonize the contrasting screen ideas, the thesis argues that Hronek was deeply reluctant to make any adjustments to his preferable screen idea and his negotiations with Havel strengthened his own vision by defining what *St. Wenceslas*, according to him, should not be.

As Hronek and Havel's temporary partnership in Millenium-film eventually ended at the end of 1928, the fourth chapter provided a detailed reconstruction of the subsequent *competition* between them and their allies for the governmental funding which lasted until May 1929. Throughout these couple of months, both sides tried to outplay each other by convincing the representatives of the state apparatus that their respective screen ideas are more suitable for obtaining the public financial support than the opposing idea. Regarding these circumstances, the thesis examines mainly the rhetorical frameworks and persuasive tactics used by Hronek as well as Havel to achieve a favourable image of their project in the eyes of the officials. It argues

that even though Havel brought several relevant arguments for producing his version of *St. Wenceslas* into the discussion, the government eventually preferred Hronek's screen idea which assumed stronger national appeal to the domestic as well as international audiences. Hronek's project also promised wider promotion of the Czechoslovak state and its value was publicly claimed by an endorsement from prominent local historians and clergymen. Furthermore, the chapter points out the importance of (in)formal relationships with politicians and ministerial officers. Correspondingly, it uncovered complex personal networks Hronek had established and maintained in order to influence the decision-making process on the governmental level in his favour.

The fifth section discusses the final stage of development which was defined by Hronek's negotiation with Jan Reiter, a representative of the strong Czech production company Elektafilm, who offered Hronek a possibility of international coproduction between Millenium-film and Elektafilm together with its English partner Astra National Production Ltd. Although Reiter's proposal met Hronek's idea regarding the scope of the production, it greatly deviated from the outlined parameters of the state-promoting epic screen idea and enforced an idea of the export epic drama. Following the established principles of the exporting entrepreneurship, Reiter was strongly inclined to hiring foreign above-the-line personnel, shooting in the film studios abroad, and casting the international stars under his supervision. This plan, signalling that the crucial degree of power and competencies would be handed over from Millenium-film to Elektafilm/Astra National, caused a strong negative reaction from Hronek and his adherents in the SIWG. During the discussions, an effort was made to protect the already existing screen idea against any unfavourable foreign changes and adaptations. The chapter, thus, shed light on the series of nationally-driven tactics exploited by Hronek to sustain his decisive extent of authorial and managerial power over the screen idea, SWIG hierarchy, and the future production.

9. Archivní prameny

Archiv Kanceláře prezidenta republiky

- f. KPR, 1919–1947

Archiv Masarykovy univerzity

- f. Vladimír Úlehla

Archiv Národního muzea

- f. Kapras Jan
- f. Pekař Josef
- f. Podlaha Antonín
- f. Svatováclavská liga [nezpracováno]
- f. Výbor pro oslavy 1000. výročí smrti sv. Václava [nezpracováno]

Archiv Národního technického muzea

- f. Brichta Jindřich
- f. Vojtěch Viktorin

Divadelní oddělení Národního muzea

- f. Oskar Nedbal

Masarykův ústav a Archiv Akademie věd

- f. Krofta Kamil

Národní archiv

- f. Cenzurní sbor kinematografický při Ministerstvu vnitra
- f. Československá obec sokolská
- f. Národní rada česká

Národní filmový archiv

- f. Aktualita
- f. Bratři Deglové s.r.o.
- f. Českomoravské filmové ústředí
- f. Kolár Jan Stanislav

- Sbírka zvukových záznamů Oddělení orální historie
- f. Ústřední ředitelství Československého filmu
- f. Wasserman Václav

Sládečkovo vlastivědné muzeum v Kladně

- f. Pozůstalost V. V. Kremera

Vojenský ústřední archiv

- f. VKPR - II - 1919–1939

10. Bibliografie

10.1. Sekundární literatura

ABEL, Richard. *Charge and Counter-Charge: Coherence and Incoherence in Gance's „Napoleon“*. *Film Quarterly*. 1982, roč. 35, č. 3, s. 2–14.

ALLEN, Richard a Murray SMITH (eds.). *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Anon. *Společenský adresář československý. Roč. 1930–1931*. Praha: Josef Zeibrdlich, 1931.

ARTHUR, Michael B. a Denise M. ROUSSEAU (eds.). *The Boundaryless Career*. New York: Oxford University Press, 1996.

AUERBACH, Norbert a Lenka SOUKUPOVÁ. *Z Barrandova do Hollywoodu. Životní příběh úspěšného filmového producenta Norberta Auerbacha*. Praha: Mladá fronta, 2006.

BACON, Henry (ed.). *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

BACHMANN, Anne. *Locating Inter-Scandinavian Silent Film Culture*. Stockholm, 2013. Disertační práce. Stockholm University. Vedoucí práce Jan Olsson.

BAK, János M., Jörg JARNUT, Pierre MONNET a Bernd SCHNEIDMÜLLER (eds.). *Gebrauch und Missbrauch des Mittelalters, 19.–20. Jh.* München: Fink, 2009.

BARTOŠEK, Luboš. *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha: Čs. filmový ústav, 1973.

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1895–1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985.

BARTOŠEK, Luboš. *Stázičky a ty druhé (Okrajová literatura v českém meziválečném filmu)*. In: Ivan Klimeš (ed.). *Filmový sborník historický 1: Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 9–32.

BAŘINKA, Michal. *Charakter svatováclavských oslav roku 1929 na příkladu Svatováclavské výstavy*. Brno, 2013. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Hanuš.

BAŘINKA, Michal. *Svatováclavský sborník: Geneze a proměny*. Brno, 2016. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Hanuš.

BLAIR, Helen. You're Only as Good as Your Last Job: The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry. *Work, Employment & Society*. 2001, roč. 15, č. 1, s. 149–169.

BORDWELL, David. *Filmguide to La Passion de Jeanne d'Arc*. Bloomington – London: Indiana University Press, 1973.

BORDWELL, David. *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1981.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge, 2008.

BORDWELL, David, Janet STAGIER a Kristin THOMPSON. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

BOURDIEU, Pierre. The Forms of Capital. In: John Richardson (ed.). *The Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport: Greenwood Press, 1986, s. 241–258.

BOURDIEU, Pierre a Loic J. D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010.

BREGANT, Michal. Bataliony. *Illuminace*. 1993, roč. 5, č. 4, s. 27–86.

BRICHTA, Jindřich. Úžasná událost, aneb proč nebyl nafilmován Švejk již v roce 1922. In: Václav Wasserman (ed.). *Josef Rovenský*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1957, s. 50–54.

BROWNLOW, Kevin. *Napoleon: Abel Gance's Classic Film*. London: Photoplay Productions, 2004.

CALDWELL, John T. Authorship Below-the-Line. In: Jonathan Gray a Derek Johnson (eds.). *A Companion to Media Authorship*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013, s. 349–369.

CIBULKA, Josef. Václavova rotunda svatého Víta. In: Karel Stloukal, Jan Kapras, Karel Guth a Antonín Novák (eds.). *Svatováclavský sborník. Na památku 1000. výročí smrti knížete Václava Svatého. Díl 1. Kníže Václav Svatý a jeho doba*. Praha: Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí, 1934, s. 230–685.

CUFF, Paul. *A Revolution for the Screen: Abel Gance's Napoleon*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

CYROŇ, Milan. *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967*. Olomouc, 2015. Disertační práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Zdeněk Hudec.

CYROŇ, Milan. *Eduard Grečner a jeho filmy*. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2018.

ČERNÍK, Jan. Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954). *Illuminace*. 2014, roč. 26, č. 4, s. 77–93.

ČERNÍK, Jan. Výuka scenáristiky a vznik screenwriting studies. Rozhovor s Ianem W. Macdonaldem. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 4, s. 134–144.

ČERNÍK, Jan. *Technický scénář v Československu 1945–1962*. Olomouc, 2018. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Luboš Ptáček.

ČERNÍK, Jan. *Český technický scénář 1945–1962*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2021.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. Brno, 2009. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Voráč.

ČESÁLKOVÁ, Lucie (ed.). *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a techniky*. Praha: Národní filmový archiv, 2017

FABIÁNOVÁ, Kristýna. „Lamač Košíře – rosteme do šíře“. *Historie filmového ateliéru Kavalírka v Praze*. Brno, 2007. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Jiří Voráč.

FILIPOVÁ, Marta. Výstava jako symbol národa a státu. Výstava soudobé kultury v Československu, 1928. In: Ondřej Jakubec a Radka Miltová (eds.). *Umění a politika. Sborník 4. sjezdu historiků umění, Brno, 13.–14. září 2012*. Brno: Barrister & Principal – Uměleckohistorická společnost – Masarykova univerzita, 2013, s. 249–260.

FRIČ, Martin. Josef Rovenský – hospodář. In: Václav Wasserman (ed.). *Josef Rovenský*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 55–56.

GAUT, Berys. Film Authorship and Collaboration. In: Richard Allen a Murray Smith (eds.). *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1997, s. 149–172.

GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York – London: New York University Press, 2010.

GRAY, Jonathan. When is the author? In: Týž a Derek Johnson (eds.). *A Companion to Media Authorship*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013, s. 88–111.

GRAY, Jonathan a Derek JOHNSON (eds.). *A Companion to Media Authorship*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.

GUNNING, Tom. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Modernity*. London: British Film Institute, 2000.

GUSTAFSSON, Tommy. An Enduring History Lesson. National Honour and Hegemonic Masculinity in the Early Swedish Blockbuster Karl XII. In: Mats Jönsson a Patrik Lundell (eds.). *Media and Monarchy in Sweden*. Göteborg: Nordicom, 2009.

HANDL, Zbyněk. Filmová akciová společnost AB ve dvacátých letech. In: Ivan Klimeš (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav, 1992, s. 49–67.

HASAN, Petr. Od Pax-filmu ke Svatému Václavu. Český katolický tábor a jeho vztah ke kinematografii ve dvacátých letech 20. století. In: Hynek Stříteský (ed.). *Příspěvky k počátkům kinematografie v českých zemích*. Praha: Národní technické muzeum, 2021, s. 37–54.

HASAN, Petr. *Ušlechtilý, dobrý, krásný. Římskokatolická církev a kinematografie v českých zemích 1918–1948*. Praha: Národní filmový archiv, 2021.

HAUER, Stanley R. The Sources of Fritz Lang's „Die Nibelungen“. *Literature/Film Quarterly*. 1990, roč. 18, č. 2, s. 103–110.

HEISS, Gernot a Ivan KLIMEŠ. Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let. In: Tíž (eds.). *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let – Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha – Brno: Národní filmový archiv – Rakouský ústav pro jihovýchodní Evropu, 2003, s. 303–391.

HEISS, Gernot a Ivan KLIMEŠ (eds.). *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let – Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha – Brno: Národní filmový archiv – Rakouský ústav pro jihovýchodní Evropu, 2003.

HJORT, Mette. *Small Nation, Global Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota, 2005.

HJORT, Mette a Duncan PETRIE. Introduction. In: Tíž (eds.). *The Cinema of Small Nations*. Ediburgh: Edinburgh University Press, 2007, s. 1–19.

HJORT, Mette a Duncan PETRIE (eds.). *The Cinema of Small Nations*. Ediburgh: Edinburgh University Press, 2007.

HORNÍČEK, Jiří. *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Praha, 2000. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Ivan Klimeš.

HORNÍČEK, Jiří. *Gustav Machatý. Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. Brno: Host, 2011.

HUPANIITTU, Outi. The Emergence of Finnish Film Production and Its Linkages to Cinema Businesses During the Silent Era. In: Henry Bacon (ed.). *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*. London: Palgrave Macmillan, 2016, s. 27–50.

CHYTILOVÁ, Vladimíra. *Diskurz o českých filmových hvězdách v českém filmovém tisku 20. let*. Brno, 2007. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Pavel Skopal.

JAKUBEC, Ondřej a Radka MILTOVÁ (eds.). *Umění a politika. Sborník 4. sjezdu historiků umění, Brno, 13.–14. září 2012*. Brno: Barrister & Principal – Uměleckohistorická společnost – Masarykova univerzita, 2013.

JONES, Candace. Careers in Project Networks: The Case of Film Industry. In: Michael B. Arthur a Denise M. Rousseau (eds.). *The Boundaryless Career*. New York: Oxford University Press, 1996, s. 58–75.

JÖNSSON, Mats a Patrik LUNDELL (eds.). *Media and Monarchy in Sweden*. Göteborg: Nordicom, 2009.

KALAŠOVÁ, Marcela. Filmová skupina Praha (1929–1943). *Illuminace*. 2011, roč. 23, č. 4, s. 126–128.

KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918–1938). Díl třetí: O přežití a o život (1936–1938)*. Praha: Libri, 2003.

KLIMEŠ, Ivan. Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu. In: Týž (ed.). *Filmový sborník historický I. Film a literatura*. Praha: Čs. filmový ústav, 1988, s. 33–72.

KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 1: Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988.

KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav, 1992.

KLIMEŠ, Ivan. Z počátku scenáristiky v českých zemích. *Illuminace*. 1992, roč. 4, č. 2, s. 57–64.

KLIMEŠ, Ivan. Jinoch Machatý přichází k filmu. In: Týž. *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Casablanca, 2013, s. 176–184.

KLIMEŠ, Ivan. *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Casablanca, 2013.

KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016.

KLIMEŠ, Ivan. Marijka nevěrnice (1934). Pokus o nezávislý film. In: HEISS, Gernot a Ivan KLIMEŠ (eds.). *Obrázky času. Český a rakouský film 30. let – Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha – Brno: Národní filmový archiv – Rakouský ústav pro jihovýchodní Evropu, 2003, s. 160–181.

KLIMEŠ, Ivan. Český filmový průmysl a svět literatury 1919–1945. *Illuminace*. 2022, roč. 34, č. 3, s. 165–189.

KLIMEŠ, Ivan a Jiří RAK. „Husitský“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie. In: Ivan Klimeš (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav, 1992, s. 69–109.

KLIMEŠ, Ivan a Jiří RAK. Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti. *Illuminace*. 1989, roč. 1, č. 2, s. 23–37.

KOKEŠ, Radomír D. Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911–1915): formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce. *Theatralia*. 2014, roč. 17, č. 1, s. 330–352.

KOKEŠ, Radomír D. Kinematografický výskyt Josefa Švejka aneb Osudy románových taktik ve třech adaptacích s jednou britskou zacházkou. In: František A. Podhajský (ed.). *Fikce Jaroslava Haška*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2016, s. 273–293.

KOKEŠ, Radomír D. Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu. *Illuminace*. 2018, roč. 30, č. 2, s. 31–57.

KOKEŠ, Radomír D. Česká kinematografie jako regionální poetika. *Illuminace*. 2020, roč. 32, č. 3, s. 5–40.

KOLÁR, Jan S. Karel Lamač. In: Václav Wasserman (ed.). *Karel Lamač: filmový režisér, herec a technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 5–12.

KOLÁR, Jan S. *Clona se otvírá...: Románová freska o začátcích čs. filmu*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav [nepublikovaný rukopis je uložen v Knihovně Národního filmového archivu], 1968.

KOPAL, Petr. Svatý Václav – první český historický velkoilm. *Posel z Budče*. 2004, [bez čísla ročníku], č. 21, s. 5–12.

KOPAL, Petr. Karel IV. poražen husity? Filmové obrazy panovníka. In: Týž (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2005, s. 112–128.

KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2005.

KOPAL, Petr. Svatý Václav (1930): Mír s Němci u diváků propadl. *Cinepur*. 2009, roč. 17, č. 17, s. 11–16.

KOS, Martin. *První z vypravěčů: narativní poetika Jana S. Kolára v letech 1917–1922*. Brno, 2017. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Radomír D. Kokeš.

KOS, Martin. Too many hands: A bureaucratic screenwriting for the Czech silent national epic Svatý Václav (St. Wenceslas) (1930). *Studies in Eastern European Cinema*. 2021, roč. 12, č. 2, s. 121–135.

KUNKELOVÁ, Katarína. *Výzva menom Vlasta Burian: Problémy kolektívnej poetiky v období nástupu zvuku (1930–1932)*. Brno, 2022. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Radomír D. Kokeš.

LACHMAN, Tomáš. Legionářská tematika v hraném filmu první republiky aneb Od Československého Ježíška ke Zborovu. In: Petr Kopal (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 209–218.

LACHMAN, Tomáš. Filmová cenzura v ČSR 1919–1939. *Illuminace*. 2006, roč. 19, č. 3, s. 194–197.

- LACHMAN, Tomáš. Aktualita k. s. (/1916/ 1937–1953). *Illuminace*. 2009, roč. 21, č. 2, s. 207–209.
- LACHMAN, Tomáš. Ocean-Film, spol. s r. o. (1922–1950). *Illuminace*. 2011, roč. 23, č. 2, s. 117–119.
- LAMACĚ, Karel. *Jak se píše filmové libreto. Snůška nejdůležitějších základních pojmů s praktickými příklady*. Praha: [vlastním nákladem], 1923.
- LARSON, Stephen. Risen from the Ashes: The Complex Print History of Carl Dreyer's *The Passion of Joan of Arc* (1928). *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. 2017, roč. 17, č. 1, s. 52–84.
- LEITCH, Thomas. Lang contra Wagner: Die Nibelungen as Anti-Adaptation. In: Joe McElhaney (ed.). *A Companion to Fritz Lang*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015, s. 176–194.
- LUDVÍKOVÁ, Angelina. *Osvald Kosek a jeho čtyři pražské premiérové biografy v letech 1914–1939*. Brno, 2021. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Michal Večeřa.
- MACDONALD, Ian W. Disentangling the Screen Idea. *Journal of Media Practice*. 2004, roč. 5, č. 2, s. 89–99.
- MACDONALD, Ian W. ‚So it's not surprising I'm neurotic‘ The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting*. 2010, roč. 1, č. 1, s. 45–58.
- MACDONALD, Ian W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- MAYER, Vicki, Miranda J. BANKS a John T. CALDWELL. Introduction: Production Studies: Roots and Routes. In: Tíž (eds.). *Production Studies: Culture Studies of Media Industries*. New York – London: Routledge, 2009, s. 1–11.
- MAYER, Vicki, Miranda J. BANKS a John T. CALDWELL (eds.). *Production Studies: Culture Studies of Media Industries*. New York – London: Routledge, 2009.
- MCELHANEY, Joe (ed.). *A Companion to Fritz Lang*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015.
- MOCNÁ, Dagmar. Kondelík a „kondelíkovština“. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 4, s. 39–60.
- MOCNÁ, Dagmar. *Případ Kondelík. Epizoda z estetiky každodennosti*. Praha: Karolinum, 2002.

MOHYLOVÁ, LEA. *Literární geneze filmu Bloudění*. Olomouc, 2017. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Zdeněk Hudec.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London – New York: Routledge, 2000.

NIKOLOVA, Veronika. *Svatováclavská liga*. Praha, 2021. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze. Vedoucí práce Milada Sekyrková.

O'BRIEN, Dave. *Kulturní politika. Management, hodnota a modernita v kreativních průmyslech*. Brno – Praha: Barrister & Principal – Institut umění – Divadelní ústav, 2015.

O'BRIEN, Charles. Rethinking National Cinema: Dreyer's „La Passion de Jeanne d'Arc“ and the Academic Aesthetic. *Cinema Journal*. 1996, roč. 35, č. 4, s. 3–30.

PEKAŘ, Josef. *Svatý Václav*. Praha: Alois Dyk, 1929.

PEKAŘ, Josef. *Svatý Václav. Definitivní vydání vyšlé v r. 1929, opatřené poznámkami. Zvláštní otisk ze Svatováclavského sborníku*. Praha: Tiskem státní tiskárny, 1932.

PIŠTĚK, Theodor. Z filmové kuchyně před 35 léty. In: Václav Wasserman (ed.). *Karel Lamač: filmový režisér, herec a technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 48–49.

PLACÁK, Petr. *Svatováclavské milénium. Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon, 2002.

PODHAJSKÝ, František A. (ed.). *Fikce Jaroslava Haška*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2016.

PRŮCHA, Václav a kol. *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. I. díl: Období 1918–1945*. Brno: Dodatek, 2004.

REDVALL, Eva Novrup. Scriptwriting as a creative, collaborative learning process of problem finding and problem solving. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*. 2009, roč. 25, č. 46, s. 34–55.

REDVALL, Eva Novrup. A systems view of film-making as a creative practice. *Northern Lights*. 2012, roč. 10, č. 1, s. 57–73.

RICHARDSON, John (ed.). *The Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport: Greenwood Press, 1986.

RITTERSHAIN, Vilém. U jednoho stolu. In: Václav Wasserman (ed.). *Karel Lamač: filmový režisér, herec a technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 49–51.

RYCHTEROVÁ, Pavlína. Mittelalterliche Hagiographie auf der Leinwand: Der Film „Svatý Václav“ als gescheiterte Versuch ein Nationaldenkmal zu erstellen. In: János M. Bak, Jörg Jarnut, Pierre Monnet a Bernd Schneidmüller (eds.). *Gebrauch und Missbrauch des Mittelalters, 19.–20. Jh.* München: Fink, 2009, s. 145–174.

SELLORS, C. Paul. Collective Authorship in Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2007, roč. 65, č. 3, s. 263–271.

SCHRÁNIL, Josef. Korunovační meč, zvaný svatováclavský. In: Karel Stloukal, Jan Kapras, Karel Guth a Antonín Novák (eds.). *Svatováclavský sborník. Na památku 1000. výročí smrti knížete Václava Svatého. Díl 1. Kníže Václav Svatý a jeho doba*, Praha: Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí, 1934, s. 173–183.

SCHRÁNIL, Josef. O zbroji sv. Václava. In: Karel Stloukal, Jan Kapras, Karel Guth a Antonín Novák (eds.). *Svatováclavský sborník. Na památku 1000. výročí smrti knížete Václava Svatého. Díl 1. Kníže Václav Svatý a jeho doba*, Praha: Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí, 1934, s. 159–172

SKOPAL, Pavel. Offers Difficult to Refuse: Miloš Havel and Clientele Transnational Networks in the Protectorate Bohemia and Moravia. In: Týž a Roel Vande Winkel (eds.). *Film Professionals in Nazi-Occupied Europe. Mediation Between the National-Socialist Cultural „New Order“ and Local Structure*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021, s. 147–169.

SKOPAL, Pavel a Roel Vande WINKEL (eds.). *Film Professionals in Nazi-Occupied Europe. Mediation Between the National-Socialist Cultural „New Order“ and Local Structure*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021

SMRŽ, Karel. *Jak se kdysi dělal film*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947.

STENPORT, Anna Westerstahl a Arne LUNDE (eds.). *Nordic Film Cultures: A Globalized History of Cinematic Elsewheres*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

STILES, Victoria M. Fritz Lang's Definitive Siegfried and Its Versions. *Literature/Film Quarterly*. 1985, roč. 13, č. 4, s. 258–174.

STLOUKAL, Karel, Jan KAPRAS, Karel GUTH a Antonín NOVÁK (eds.). *Svatováclavský sborník. Na památku 1000. výročí smrti knížete Václava Svatého. Díl 1. Kníže Václav Svatý a jeho doba*, Praha: Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí, 1934

STRMISKA, Viktor. *Kosmopolita, kontingent a kombinace konvencí: Děvčátko, neříkej ne! jako součást obchodně zaměřeného přístupu Josefa Medeottiho-Boháče*. Brno, 2022. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Martin Kos.

STRUSKOVÁ, Eva. Causa Šachta pohřbených ideí. *Illuminace*. 1992, roč. 4, č. 1, s. 73–85.

STRUSKOVÁ, Eva. Šachta pohřbených ideí. Historie filmu. *Illuminace*. 2000, roč. 12, č. 2, s. 41–70.

STRUSKOVÁ, Eva. Antonín Vlas a jeho Favoritfilm. *Illuminace*. 2009, roč. 21, č. 2, s. 210–213.

STŘÍTESKÝ, Hynek (ed.). *Příspěvky k počátkům kinematografie v českých zemích*. Praha: Národní technické muzeum, 2021

SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009.

SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016.

ŠAMAJOVÁ, Květoslava. *Jan Stanislav Kolár a jeho Svatý Václav*. Praha, 1972. Diplomová práce. Katedra filmové a televizní teorie – FAMU. Vedoucí práce Jaromír Kučera.

ŠMÍD, Marek. Marmaggiho aféra. Největší roztržka mezi ČSR a Svatým stolcem v meziválečném období. *Církevní dějiny*. 2014, roč. 7, č. 14, s. 40–49.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945 – sv. 3*. Praha: Československý filmový ústav, 1990.

TRNKA, Jan. Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberg. *Illuminace*. 2016, roč. 28, č. 1, s. 61–86.

TRNKA, Jan. *Dobry scenarista Josef Neuberg. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik.

TYBJERG, Casper. Dreyer's Jeanne d'Arc at the Cinéma d'Essai: Cinephiliac and Political Passions in 1950s Paris. In: Anna Westerstahl Stenport a Arne Lunde (eds.). *Nordic Film Cultures: A Globalized History of Cinematic Elsewheres*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, s. 305–318.

VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996.

VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik.

VEČEŘA, Michal. Takový je život – střet uměleckých ambicí s obchodní realitou. In: Lucie Česálková (ed.). *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a techniky*. Praha: Národní filmový archiv, 2017, s. 19–36.

VEČEŘA, Michal. *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Brno, 2018. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Petr Szczepanik.

VELEK, Viktor. *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. [Booklet k neprodejnému DVD]. Praha: Úřad vlády ČR, 2010.

VÉRAY, Laurent. 1927: The Apotheosis of the French Historical Film? *Film History*. 2005, roč. 17, č. 2–3, s. 334–351.

VESELKA, Petr. *Od Poslední masky přes Strach z lásky: Rekonstrukce kolektivní kreativity při vývoji a realizaci Hříchů lásky*. Brno, 2022. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Vedoucí práce Martin Kos.

VYSUŠIL, Jiří. *Základy managementu*. Praha: HZ, 1996.

WANATOWICZOVÁ, Krystyna. *Miloš Havel. Český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2013.

WASSERMAN, Václav. *Josef Rovenský*. In: Týž (ed.). *Josef Rovenský*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1957, s. 31–49.

WASSERMAN, Václav (ed.). *Josef Rovenský*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1957.

WASSERMAN, Václav. Karel Lamač, režisér. In: Týž (ed.). *Karel Lamač: filmový režisér, herec a technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, s. 13–14.

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

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

WASSERMAN, Václav (ed.). *Karel Lamač: filmový režisér, herec a technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958.

WASSERMAN, Václav. *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis, 1958.

WÖHE, Günter. *Úvod do podnikového hospodářství*. Praha: C. H. Beck, 1995.

ZEMAN, Pavel. Jindřich Brichta. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 2, s. 203–206.

ZLÁMAL, Bohumil. *Příručka českých církevních dějin. Díl 7. Doba českého katolicismu (1918–1949)*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2010.

10.2. Periodika

Československý film (1918–1921)

Český filmový zpravodaj (1921–1942)

Divadlo budoucnosti (1920–1922)

Film (1921–1938)

Filmová tribuna (1929)

Filmový kurýr (1927–1944)

Fotografická revue (1919–1921)

Internationale Filmschau (1919–1936)

Kinematografie (1926)

Kino (1926–1927)

Kinografia (1920–1921)

Lidové noviny (1893–1945)

Národní listy (1861–1941)

Rozpravy Aventina (1925–1934)

Studio (1928–1932)

Věstník čsl. legionářů-katolíků (1926–1938)

Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách (1922–1928)

11. Filmografie

- A vášeň vítězí* (Václav Binovec, Rakousko-Uhersko, 1918)
- Akord smrti* (Jan Stanislav Kolár a Karel Lamač, Československo, 1919)
- Anny, pozor – policajt!* (Der erste Kuß; Karel Lamač, Německo, 1928)
- Batalion* (Přemysl Pražský, Československo, 1927)
- Ben Hur* (Ben Hur: The Tale of the Christ; Fred Niblo, USA, 1925)
- Bezdětná* (Miroslav J. Krňanský, Československo, 1935)
- Bílý ráj* (Karel Lamač, Československo, 1924)
- Bujná krev* (Victor Trivas, Československo / Německo, 1929)
- Černí myslivci* (Václav Binovec, Československo, 1921)
- Číšník z Alhambry* (Čelovek iz restorana; Jakov Protazanov, Sovětský svaz, 1927)
- Čtyři ďáblové* (4 Devils; Friedrich Wilhelm Murnau, USA, 1928)
- Čtyřicátýprvý* (Sorok pervyj; Jakov Protazanov, Sovětský svaz, 1926)
- Dáma s malou nožkou* (Přemysl Pražský a Jan Stanislav Kolár, Československo, 1919)
- Dcery Eviny* (Karel Lamač, Československo, 1928)
- Do panského stavu* (Karel Anton, Československo, 1925)
- Dobrý voják Švejk* (Karel Lamač, Československo, 1926)
- Drvoštěp* (Karel Lamač, Československo, 1922)
- Dům ztraceného štěstí* (Josef Rovenský, Československo, 1927)
- Dva pekelné dny* (William Karfiol, Československo, 1928)
- Erotikon* (Gustav Machatý, Československo, 1929)
- Fänrik Stals sägner* (John W. Brunius, Švédsko, 1926)
- Fidlovačka* (Svatopluk Innemann, Československo, 1931)
- Filosofka Mája* (Oldřich Kmínek, Československo, 1928)

František z Assisi (Frate Francesco, Giulio Antamoro, 1927)

Gustaf Wasa (John W. Brunius, Švédsko, 1928)

Hanba (Josef Medeotti-Boháč, Československo / Německo, 1929)

Hanka a Jindra (Oldřich Kmínek, Československo, 1929)

Horské volání S. O. S. (Leo Marten a Vladimír Studecký, Československo, 1929)

Hřích (Karel Lamač, Československo / Německo, 1929)

Hříchy lásky (Karel Lamač, Československo / Německo, 1929)

Chyťte ho! (Karel Lamač, Československo, 1924)

Irča v hnízdečku (Václav Binovec, Československo, 1926)

Irčin románec I. (Václav Binovec, Československo, 1921)

Irčin románec II. (Václav Binovec, Československo, 1921)

Jánošík (Martin Frič, Československo, 1935)

Kamarádské manželství (Josef Medeotti-Boháč, Československo / Německo, 1929)

Karel XII. (Karl XII; John W. Brunius, Švédsko, 1925)

Kašpárek kouzelníkem (Josef Kokeisl, Československo, 1927)

Konec Petrohradu (Koněc Sankt-Peterburga; Vsevolod Pudovkin, Sovětský svaz, 1927)

Kreutzerova sonáta (Gustav Machatý, Československo, 1926)

Kříž u potoka (Jan Stanislav Kolár, Československo, 1921)

Lod' komediantů (Show Boat; Harry A. Pollard, USA, 1929)

Matka Kráčmerka (Vladimír Slavínský, Československo, 1934)

Král králů (The King of Kings; Cecil B. DeMille, USA, 1927)

Marijka nevěrnice (Vladislav Vančura, Československo, 1933)

Metropolis (Fritz Lang, Německo, 1927)

Moderní Magdalena (Boris Orlický a Jan Stanislav Kolár, Československo, 1921)

Muž, který se směje (The Man Who Laughs; Paul Leni, USA, 1928)

Muž bez srdce (Josef Horňák a Franz W. Koebner, Československo / Německo, 1923)

Na vysoké stráni (František Hlavatý, Československo, 1921)

Napoleon (Abel Gance, Francie, 1927)

Nibelungové: Pomsta Krimhildina (Fritz Lang, Německo, 1924)

Nibelungové: Smrt bohatýra (Fritz Lang, Německo, 1924)

O děvčicu (Josef Folprecht a Karel Degl, Rakousko-Uhersko, 1918)

O velkou cenu (Vladimír Slavínský, Československo, 1922)

Osudné noci (Josef Medeotti-Boháč, Československo, 1928)

Otec Kondelík a ženich Vejvara I. (Karel Anton, Československo, 1926)

Otec Kondelík a ženich Vejvara II. (Karel Anton, Československo, 1926)

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

Paní Katynka z vaječného trhu (Václav Kubásek, Československo, 1927)

Pasák holek (Hans Tintner, Československo, 1929)

Páter Vojtěch (Martin Frič, Československo, 1928)

Plameny života (Václav Binovec, Československo, 1920)

Plukovník Švec (Svatopluk Innemann, Československo, 1930)

Podskalák (Přemysl Pražský, Československo, 1928)

Pohádka máje (Karel Anton, Československo, 1926)

Pražské švadlenky (Přemysl Pražský, Československo, 1929)

Pražský Monte Christo (Hans Otto, Československo / Německo / Rakousko, 1929)

Příběh jednoho dne (Miroslav J. Krňanský, Československo, 1926)

Příchozí z temnot (Jan Stanislav Kolár, Československo, 1921)

Psohlavci (Svatopluk Innemann, Československo, 1931)

Quo Vadis? (Gabriellino D'Annunzio, Itálie, 1924)

Roztržené foto (Jan Stanislav Kolár, Československo, 1921)

Řina (Jan Stanislav Kolár, Československo, 1926)

Saint Joan the Maid (La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc; Marco de Gastyne, Francie, 1929)

Saxofon Suzi (Saxophon-Susi; Karel Lamač, Německo, 1928)

Sextánka (Josef Medeotti-Boháč, Československo, 1927)

Slavia L-Brox (Vladimír Studecký, Československo, 1927)

Spiklenci Velikého Díla (S. V. D. Sojuz velikogo děla; Grigorij Kozincev a Leonid Trauberg, Sovětský svaz, 1927)

Stín ve světle (Josef Kokeisl, Československo, 1928)

Svatá hora – Madonna sněžných hor (Der heilige Berg; Arnold Fanck a Leni Riefenstahlová, Německo, 1926)

Svaté dny orelské (Československo, 1929)

Svatováclavské památky (Adolf Lehner, Československo, 1928)

Svatý Václav (Jan Stanislav Kolár, Československo, 1930)

Světová válka (Leo Lasko, Německo, 1926/1927)

Syn hor (Vladimír Slavínský, Československo, 1925)

Šachta pohřbených ideí (Rudolf Myzet a Antonín Ludvík Havel, Československo, 1921)

Švejk v civilu (Gustav Machatý, Československo, 1927)

Takový je život (Carl Junghans, Československo, 1929)

Tam na horách (Sidney M. Goldin, Československo, 1920)

Teddy by kouřil (Gustav Machatý, Československo, 1919)

The Bearslayer (Lāčplēsis; Aleksandrs Rusteikis, Lotyšsko, 1930)

Tchán Kondelík a zeť Vejvara (Svatopluk Innemann, Československo, 1929)

Tonka Šibenice (Karel Anton, Československo, 1930)

Utrpení Panny orleánské (Carl Theodor Dreyer, Francie, 1928)

V blouznění (Josef Kokeisl, Československo, 1928)

V panském stavu (Václav Kubásek, Československo, 1927)

Vdavky Nanynky Kulichovy (Miroslav J. Krňanský, Československo, 1925)

Velbloud uchem jehly (Karel Lamač, Československo, 1926)

VIII. slet všesokolský v Praze (Jan Stanislav Kolár, Československo, 1926)

Volha, Volha (Wolga - Wolga; Viktor Turžanskij, Německo, 1928)

Volha v plamenech (1934, Viktor Turžanskij, Československo / Francie, 1934)

Východ slunce (Sunrise; Friedrich Wilhelm Murnau, USA, 1927)

Vzteklý ženich (Karel Lamač, Československo, 1919)

Za československý stát (Vladimír Studecký, Československo, 1928)

Za svobodu národa (Václav Binovec, Československo, 1920)

Ze soboty na neděli (Gustav Machatý, Československo, 1931)

Zlatá žena (Vladimír Slavínský, Československo, 1920)

Známosti z ulice (Josef Medeotti-Boháč a Alwin Neuss, Československo / Německo, 1928)

Zpěv zlata (Jan Stanislav Kolár, Československo, 1920)

Ztracená závěť (Rolf Randolf, Československo / Německo, 1929)

Životem vedla je láska (Josef Rovenský, Československo, 1928)

Žlutá knížka (Zemlya v plenu; Fjodor Olexandrovič Ocep, Sovětský svaz, 1927)