

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav českých dějin

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Jan Jindra

**Působení a vliv Karla Lamače ve filmovém průmyslu první
republiky**

Working and influence of Karel Lamač in the film industry of the First
Czechoslovak Republic

Praha 2014

Vedoucí práce: Mgr. Miroslav Michela, Ph. D.

Poděkování

Rád bych tímto poděkoval Mgr. Miroslavu Michelovi, Ph. D. za rady, podněty a trpělivost vedení mé diplomové práce. Děkuji také za ochotu všem zaměstnancům archivů. Zvláštní poděkování pak patří Mgr. Tomáši Lachmanovi z Národního filmového archivu za vstřícnost při zpřístupnění dochovaných materiálů, bez kterých by tento text nemohl vzniknout.

Prohlašuji tímto, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny, literaturu a další zdroje, a že tato práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 13. 5. 2014

Jan Jindra

Abstrakt

Předkládaná diplomová práce se zabývá fungováním filmového průmyslu v Československu v období mezi dvěma světovými válkami, který nahlíží prostřednictvím významného herce, scénáristy, režiséra a filmového podnikatele Karla Lamače. Problematika je zkoumána především z hlediska vzniku a činnosti filmových společností profesně spojených s Lamačovou osobou.

Sledováno je rodinné zázemí, ze kterého pocházel, a prostředí, v němž působil před první světovou válkou. Dále se zaměřuje na Lamačovy první kroky v oblasti kinematografie po roce 1918 a jeho působení v době první republiky. Zohledněna je také Lamačova činnost jako vynálezce i publicistického autora, stejně jako související finanční profit z následného prodeje patentů či z licencí k vytvořeným filmům.

Práce se snaží objasnit mechanismy, které vedly k výjimečnému postavení tohoto umělce v československém filmovém průmyslu, s ohledem na jeho profesní přesah do mezinárodního prostředí. Studie se věnuje i nejvýznamnějším Lamačovým projektům a spolupracovníkům v oblasti kinematografie s cílem poukázat, do jaké míry přispěl k popularitě dobových filmových hvězd. Výklad zakončuje pojednání o nejdůležitějších životních předělech tvůrce po jeho definitivním odchodu z Československa.

Klíčová slova

Československo, první republika, filmové společnosti, filmový průmysl, kinematografie, ateliér, Ondráková, Frič, Burian

Abstract

The submitted diploma thesis is engaged in working of the film industry in Czechoslovakia in period among two world wars, which is seen through the important actor, scriptwriter, director and film entrepreneur Karel Lamač. The issue is researched especially from the perspective of formation and activity of the film companies which were professional associated with the person of Lamač.

It is followed up the family background which he came from, and the milieu where he worked the First World War. It further focuses on Lamač's first steps in the field of cinematography after 1918 and on his working at the time of the First Czechoslovak Republic. It is also reflected Lamač's activity as an inventor and a journalistic author, as well as related financial profit from the subsequent sale of patents or licences to the created movies.

The thesis tries to clear up the mechanisms that led to exceptional position of this artist in the Czechoslovak film industry, with regard to his professional outreach to the international sphere. The study also devotes to Lamač's most significant projects and co-workers in the field of cinematography in order to refer the extent to which he contributed to the popularity of contemporary film-stars. The treatise of the most important life divides of creator after his final departure from Czechoslovakia closes the interpretation.

Key words

Czechoslovakia, the First Czechoslovak Republic, film companies, film industry, cinematography, studio, Ondráková, Frič, Burian

Obsah

1 Úvod	7
1.1 Vymezení tématu a cílů práce.....	7
1.2 Rozbor pramenů.....	12
1.3 Rozbor základní literatury.....	14
2 Ze školních lavic za frontovou linií	19
2.1 Rodinné zázemí a školní léta.....	19
2.2 Dobrovolně do války aneb kariéra v c. k. armádě.....	27
3 Němá 20. léta	32
3.1 Ve službách nové republiky i nového média.....	32
3.2 Do divadla, do kina nebo do kabaretu? Aneb příspěvek ke genezi sociálního pole.....	36
3.3 Vizionář – vynálezce – spolutvůrce diskurzu.....	41
3.4 „Silná čtyřka českého filmu“ aneb Lamač a pět nejbližších.....	55
4 Institucionalizace	69
4.1 První filmové společnosti.....	69
4.2 Pokusy o podnikání ve vlastních rukou – Kalos, Kinoslav a ELPE jako legendy či skutečnost?.....	71
4.3 Kavalírka a A – B, největší filmové ateliéry doby.....	76
5 Natrvalo do zahraničí	82
5.1 „Náš starý c. k. polní maršálek, ten vám má hlavu jako esšálek...“.....	82
5.2 Přes polovinu Evropy až do Ameriky.....	86
6 Závěr	94
Seznam použitých zkratk	98
Prameny	99
Literatura	101
Internetové zdroje	109
Seznam příloh	110
Přílohy	111

1 ÚVOD

1. 1 Vymezení tématu a cílů práce

Diplomová práce si klade za cíl přiblížit prostřednictvím osoby filmového režiséra, scénáristy, producenta a herce Karla Lamače fungování filmového průmyslu v období první československé republiky. Tento významný filmový tvůrce totiž podstatně zasáhl do vzniku a fungování filmových společností a dalších kinematografických spolků po vzniku samostatného československého státu, a byl tak jedním z hlavních spolutvůrců meziválečné podoby československé kinematografie.

Práce se proto pokusí postihnout, do jaké míry se Lamač podílel na úspěchu tehdejšího filmové tvorby, jejíž věhlas přesáhl i hranice republiky. Úspěchu zvukového filmu ve 30. letech předcházela Lamačova výrazná filmová práce v němé éře 20. let. Práce tedy nemůže opomenout důkladné zkoumání a analýzu oblasti filmového průmyslu v tomto období. Díky svým četným aktivitám se Lamač také angažoval nejen na uměleckém poli coby režisér, herec a scénárista.

Ve zmíněném období totiž působil i v několika filmových společnostech. Míněny jsou jednak společnosti, které Lamač sám zakládal či se na jejich založení podílel, a dále bude věnována pozornost nejvýznamnějším institucím, ve kterých Lamač působil či s nimi navázal spolupráci. Jedná se jak o komerční a odborné subjekty, tak o zaštiťující nebo jen zamýšlené filmové organizace a sdružení. Je zapotřebí také zmínit vznik a fungování prvorepublikových filmových ateliérů, s důrazem na ateliér Kavalírka v pražských Košířích.

Vybudování a provozování tohoto skoro zapomenutého ateliéru totiž představovaly Lamačův vlastní podnikatelský počín, a zároveň první a jedinou výraznou konkurenci pro ateliéry A – B na pražských Vinohradech. Pro doplňující komparaci je tak vhodné shrnout činnost obou těchto významných filmových studií, z nichž do současné doby přežila na barrandovských kopcích pouze pokračovatelka druhé jmenované instituce.

Lamačova snaha ovlivnit stále narůstající dění v oblasti kinematografie se projevila v participaci na společenské diskuzi a jejím rozdmýchávání za pomoci příspěvků v dobovém tisku. Příslušná periodika, zaměřená na filmovou tematiku, se věnovala nejen inzerování a recenzování aktuálních Lamačových snímků. Režisér do nich také sám přispíval, čímž spolupůsobil na filmové publikum.

V neposlední řadě nelze opomenout nemalý vliv Lamače na kariéry a úspěch jeho filmových spolupracovníků a kolegů. Práce se tedy pokusí vystihnout, do jaké míry stál za zviditelněním a následnou popularitou a slávou dobových filmových hvězd. Umělci jako jsou Vlasta Burian, Anna Ondráková (Anny Ondra) či Martin „Mac“ Frič s ním spolupracovali ve svých filmových začátcích a jejich pozdější popularita tak byla také ovlivněna participací na Lamačových projektech.

Teoretický základ práce jsem postavil převážně na podkladě myšlenkové koncepce francouzského sociologa Pierra Bourdieuho. Soubor přednášek pak shrnuje český překlad knihy vydané pod názvem *Teorie jednání*.¹ Autor zde v jednom z článků pracuje s pojmem biografické iluze,² kdy formuluje odmítavé stanovisko ke klasickému biografickému zpracování historie. Zároveň však připouští, že životopis poskytuje vhodný nástroj pro analyzování určitého fenoménu, nebo poodhaluje fungování vazeb v sociálním prostoru.³

Chápeme-li životopisné zpracování jako líčení sledu událostí, nelze se ubránit přístupu pojmenovávat některé charakteristické životní zlomy a zkušenosti. Život jedince ale není možné chápat pouze jako jednoditou sérii nejdůležitějších událostí, které jsou spojeny s jedincem bez jakýchkoliv dalších vazeb. Tento pohled by totiž působil poněkud lineárně a zjednodušeně. Není možné pominout právě ohled na strukturu společenského prostoru, ve kterém se subjekt pohybuje, a jejíž je nedílnou součástí. Konání jedince je kromě určitých společenských návyků podmíněno také konfrontací s institucemi.⁴ S využitím Bourdieuho pohledu tak mohou být chápány státní instituce, které stanovují pravidla, a fungování jedince v rámci společenského prostoru tak do značné míry determinují.

Pokud jako sociální prostor stanovíme oblast prvorepublikového filmového průmyslu, kde se Karel Lamač intenzivně angažoval, zjistíme, že i tento prostor byl čteně institucionalizován. Tyto organizace na jedné straně ovlivní chování jedince, na druhé straně jedinec sám působením v nich spoluvytváří samotnou strukturu sociálního prostoru. Práce je tak snahou o analýzu společenského pole filmového průmyslu s jeho vlastními konstrukcemi. Díky tomu lze následně sledovat jednotlivé odlišnosti, potažmo lépe pochopit konkrétní mechanismy uvnitř sociálního pole. Lamačova osoba je pak klíčem

¹ Pierre BOURDIEU, *Teorie jednání*, přel. Vladimíra Dvořáková, Praha 1998.

² Tamtéž, s. 56 – 63.

³ Bourdieuho přístupem se v českém prostředí inspiroval například Jiří Štaif, na Slovensku pak Michal Kšiňan. Srov: Jiří ŠTAIF, *František Palacký. Život, dílo, mýtus*, Praha 2009; Michal KŠIŇAN, *Jedinec v společnosti. Úvahy o biografickom prístupe na príklade M. R. Štefánika*, in: Forum Historiae, 1/2010. Internetový časopis, 14 s. Dostupné na:

http://www.forumhistoriae.sk/FH1_2010/texty_1_2010/ksinan.pdf (citováno dne 9. 5. 2014).

⁴ Pierre BOURDIEU, *Teorie jednání...*, s. 69 a n.

k podhalení fungování interních vazeb. S ohledem na výše řečené práce volí využití některých prvků biografického přístupu.

Zároveň vyvstává ještě jeden aspekt, který Bourdieu zdůrazňuje. Jedinec je totiž produktem individuální minulosti, tedy výchovy a prostředí, ze kterého pochází. Ruku v ruce s tím však také produktem kolektivní minulosti – určitého systému hodnot, idejí a postojů, které si osvojuje. Toto pojetí nutně neznamená, že již předem dochází k sociální determinaci subjektu. Popsání souvislostí v jeho minulosti – například v dětství či mládí – ale umožní lépe interpretovat jeho následné chování v dalším životě. Proto diplomová práce v úvodní kapitole podrobněji rozebírá Lamačovo mládí.⁵

Teoretické principy francouzského sociologa jsou využitelné i z hlediska jeho pohledu na určitou transformaci či zhodnocení kapitálu.⁶ V tomto konkrétním případě lze zkoumat, do jaké míry využíval Karel Lamač svůj ekonomický, kulturní, symbolický a sociální kapitál a jak dokázal jednotlivé druhy kapitálu navzájem propojovat. Lze tedy nastolit otázku, zda se Lamačovi dařilo využít především kulturní či ekonomický kapitál, původně pocházející ze strany rodiny, a následně je transformovat v kapitál symbolický. Přeneseně řečeno, do jaké míry mohl Lamač díky případnému úspěšnému zhodnocení ovlivňovat oblast filmového průmyslu.⁷

Podobně je možné zaměřit se na symbolický kapitál, který může být reprezentován výjimečným postavením analyzovaného subjektu v rámci sociálního prostoru.⁸ Exkluzivní pozici získával Lamač například díky dobovým médiím, ve kterých se objevovaly kontextuální informace k jeho osobě. Postupně vedly tyto zprávy i ke vzniku nepodložené legendy, která v ideálním případě transformovala Lamačovu osobu až v mýtus žijící vlastním životem. Dosažení této glorioly a slávy lze chápat jako zisk společenského postavení, využitelného jednak k většímu vlivu v sociálním prostoru, zároveň proměnitelného v kapitál ekonomický.

Na rozhraní sfér kulturního a symbolického kapitálu konečně můžeme stavět dobré rodinné zázemí, potažmo vzdělání. Zkušenosti z dospívání a získaná kvalifikace

⁵ O úloze vzdělání a rodiny v životě více viz: Tamtéž, s. 27 – 36.

⁶ Ke kulturnímu a ekonomickému kapitálu: Tamtéž, s. 9 – 21, k jeho diferenciaci viz s. 13; Symbolický kapitál: Tamtéž, s. 81 – 86.

⁷ K poli moci Bourdieu více: „...je to prostor silových vztahů mezi různými druhy kapitálu, přesněji řečeno mezi aktéry obdařenými některým z různých druhů kapitálu natolik, aby mohli jeho pole ovládat...“. Cit. dle: Tamtéž, s. 39. Dále k sociálnímu prostoru především na s. 46 – 47.

⁸ Jako symbolický lze chápat takový druh kapitálu, díky kterému se jeho vlastníkovvi dostává ve společnosti uznání. Pokud shrneme možnosti, které přináleží jedinci na základě členství v určité skupině či na základě vztahů s ostatními jedinci v sociálním prostoru, můžeme hovořit i o sociálním kapitálu. Více k této interpretaci viz: Pavel ZHRÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, Olomouc 2009, v podkapitole 3.5 nazvané *Pierre Bourdieu a teorie kulturní distinkce* na s. 91 – 99, obsáhleji pak s. 92.

v některých oblastech obsahovaly značný potenciál, který ulehčoval rychlejší orientaci a vzestup ve strukturách filmového průmyslu.

Kromě úvodu a shrnujícího závěru tvoří práci čtyři další obsáhlé celky. Po tematickém vymezení a pramenném a literárním rozboru nahlíží následující kapitola Lamačovo rodinné zázemí, studentská léta a v krátkosti též jeho působení v amatérském divadle. Zmíněna je též vojenská zkušenost z doby první světové války. Kapitola je časově ohraničena vznikem samostatného československého státu v roce 1918.

Třetí stěžejní kapitola sleduje Lamačův život a působení ve filmové oblasti převážně ve dvacátých letech. Přibližuje nejen jeho seznámení s novým médiem, ale také zprostředkovává celkový pohled na místa setkávání začínajících filmových pracovníků. Tvůrcovo výjimečné postavení souviselo také s jeho finanční nezávislostí a spoluvytvářením veřejného mínění. Kapitola tedy analyzuje mechanismy vedoucí k ekonomické soběstačnosti, a spolu s tím formy ovlivňování diváckého publika. Prostor je věnován i nejdůležitějším filmařským kolegům a osobním přátelům, kteří spojili podstatnou část své kariéry právě s Lamačem.

Jeho zapojení do významných oborových institucí se věnuje čtvrtá kapitola. Mezi nimi vyniká druhý pražský filmový ateliér Kavalírka (1926 – 1929), který filmový podnikatel uvedl do provozu. Zároveň vznikl prostor pro komparaci s ateliéry A – B na Vinohradech. Zánik Kavalírky jako by předznamenal novou éru zvukového filmu, a konec druhé dekády 20. století je zároveň koncem němé doby.

V roce 1930 zintenzivnil Lamač spolupráci s Vlastou Burianem a natočil s ním svůj první ozvučený počín. Pátá část práce tedy neopomene širší zhodnocení zvukové éry s ohledem na jeho první zvukový film a další spolupráci s „králem komiků“, jehož popularitu Lamač nemalou měrou ovlivnil. Ačkoliv ve 30. letech trávil mnoho času cestováním, podnikáním a natáčením ve střední a západní Evropě, do Čech se pravidelně vracel za účelem filmování. Logický závěr tohoto oddílu představuje rok 1938 a Mnichov.

Před samotným závěrem mojí práce je pro celkové dokreslení Lamačova hektického života sledován jeho osud po definitivním odchodu z Československa. Zmíněno je působení v Belgii a Francii a následný přesun do Velké Británie s nástupem k Royal Air Force. Několik poválečných let strávil Lamač v různých částech západní Evropy i USA, kapitolu pak uzavírá jeho náhlé úmrtí v roce 1952 v Německu.

V souhrnu lze jako cíl diplomové práce označit snahu o zprostředkování nového úhlu pohledu na praktické fungování československé meziválečné kinematografie. Jednotícím prvkem je pak právě osoba Lamače, který díky svému záběru dokázal

s výrazným vlivem obsáhnout mnohá z odvětví filmového průmyslu. V neposlední řadě pak práce zprostředkovává nové informace přímo o samotné filmové hvězdě první republiky, které byl do současnosti věnován pouze minimální prostor v literárních publikacích.⁹

Díky svému interdisciplinárnímu přesahu může být studie vítaným přínosem na poli československé i evropské filmové historie a poodhalit mechanismy fungování kinematografického průmyslu. Přispívá také k rozšíření povědomí o ekonomickém pozadí uměleckého podnikání, technologickým invencím i nové informace o tvůrcích ovlivňujících kulturní ráz první republiky.

Právě texty o Lamačově osobě, které se dodnes sporadicky objevují v tištěné podobě, obvykle nepřinášejí žádné nové informace, pouze opakují již známá fakta. Bohužel často nelze fyzicky dohledat písemné podklady pro interpretovaná tvrzení. Naopak na základě studia dochovaných archivních materiálů lze některé doposud předkládané skutečnosti přinejmenším zpochybnit. Proto jednou z výzkumných otázek je i to, jak se sám Lamač prezentoval ve veřejném prostoru. Lze předpokládat, že se celkem pochopitelně jako umělec snažil upoutat na sebe pozornost.

Již v době první republiky se tak na veřejnost dostávaly různé zkažky o Lamačových vztazích, vzdělání, životních zkušenostech atd. Mnoho z těchto zákulisních zpráv pak opakovali po režisérově smrti jeho spolupracovníci. Přispívali tak k šíření zavádějících příběhů, jejichž reálný základ lze dnes jen stěží něčím podložit. Ve výsledku může diplomová práce přispět k určité demytizaci nejen Lamačovy osoby, ale i poskytnout reálnější obraz struktur a vztahů v československé meziválečné kinematografii.

Filmový průmysl první republiky je totiž třeba chápat jako jednu z běžných hospodářsko-kulturních oblastí a vyhnout se při studiu této sféry dalšímu vytváření mýtů či zkreslených konstrukcí, stejně jako se oprostit od nostalgického nazírání tohoto období. Už i v tehdejších časech se šířily různé bulvární informace a nepodložené zkažky, které v následujících dekadách mohly zavádějícím způsobem ovlivňovat některé autory.

⁹ Přímo Lamačovi jsou věnovány pouze dvě drobné publikace, sborníček k jeho výročí, a vzpomínkově laděné skriptum kolektivu autorů. Konkrétně: Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač*, Praha 1972; Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik*, Praha 1958.

1.2 Rozbor pramenů

Studie uplatňuje tradiční heuristickou metodu zkoumání pramenů. Pozůstalost Karla Lamače tvoří zdánlivě obsáhlý soubor písemností, jejichž podstatná část je uložena ve zpracovaném fondu „Lamač Karel“ v Národním filmovém archivu v Praze (NFA). Fond tvoří z převážně části dvě skupiny materiálu. První oddíl představuje korespondence s rodinou, respektive matkou, datovaná převážně do období konce třicátých let a po druhé světové válce. V tomto období napsal Lamač největší množství korespondence, a to ze zemí západní Evropy při ústupu před nacisty. Z chronologického hlediska je však korespondence pro tuto práci využitelná pouze okrajově. Ve druhé skupině písemností ze zmíněného fondu lze nalézt materiály vztahující se k filmovým dílům, jejichž je Lamač autorem.

Za zmínku také stojí fond „Wasserman Václav“, uložený taktéž v NFA. Wasserman byl jedním z nejbližších Lamačových spolupracovníků a přátel. Po roce 1948 působil jako vysokoškolský pedagog a napsal několik článků a statí nejen o svém významném kolegovi, ale i o fungování československé kinematografie, z nichž je podstatná část obsažena právě ve zmíněném osobním fondu, včetně nepublikovaných textů.

Z Lamačových nejbližších přátel nelze opomenout ani jeho žáka Martina Friče. Fričův fond v NFA je důležitý ze dvou hledisek. Jednak se jednalo o populární postavu již od 30. let, za což tento tvůrce alespoň částečně vděčil právě Karlu Lamačovi. Zadruhé navázal Frič intimní vztah s Anny Ondrákovou, Lamačovou spřízněnou duší a přinejmenším blízkou přítelkyní.

Legendárním tvůrcem, který již ve 20. letech spolupracoval s mnohými začínajícími hvězdami, se stal Jan Stanislav Kolár. V 60. letech s ním pak vzniklo několik rozhovorů, které jsou uloženy v NFA. Jako pramen však nahrávky posloužily pouze doplňkově.¹⁰

¹⁰ NFA, Sběrka zvukových dokumentů, Jan Stanislav Kolár. J. S. Kolár byl Lamačovým blízkým kolegou a také vrstevníkem, narodil se v roce 1896. Vyjádření k období 20. a 30. let poskytoval s odstupem dvou, resp. tří dekád. S přihlédnutím k úskalím lidské paměti a režisérovi pokročilému věku skutečně není možné na základě zvukového záznamu tvořit příliš spolehlivé konstrukce. Při zpracování rozhovorů posloužily jako metodický základ podklady profesora Miroslava Vaňka. Viz: Pavel MŮCKE – Hana PELIKÁNOVÁ – Miroslav VANĚK, *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie*, Praha 2007; Miroslav VANĚK a kol., *Orální historie. Metodické a „technické“ postupy*, Olomouc 2003; Miroslav VANĚK, *Sběrači, lovci a orální historikové*, in: Jiří PETRÁŠ (ed.), *Příběh je základ... a lidé příběhy potřebují... aneb teoretické a praktické aspekty orální historie. Sborník příspěvků z konference konané v Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích*, České Budějovice 2010.

Další prameny související s osobou Karla Lamače jsou fragmentárně umístěny v mnoha různých archivních fondech. Problémem při podrobné přípravě podkladů k této práci tak bylo shromáždění sice značného množství materiálů, mnohdy bohužel spíše marginálního charakteru. Získané informace v mnoha případech sloužily spíš pro dokreslení celkového kontextu a pochopení souvislostí, ale neposkytovaly prostor pro jejich konkrétní začlenění do práce.

Shrnutí Lamačova rodinného zázemí a školní docházky bylo zkoumáno i na základě dokumentů pocházejících převážně z Archivu hlavního města Prahy (AHMP). Pro sledování počátků Lamačovy kariéry v umělecké sféře byly zkoumány písemnosti z fondů správních institucí, které byly pověřeny dohledem nad uměleckými společnostmi. Stručné podklady o Lamačově vojenské kariéře v obou světových válkách pak uchovává Vojenský historický archiv v Praze (VHA).

Ucelenější obraz fungování československého filmového průmyslu poskytují jednotlivé písemnosti týkající se konkrétních filmových společností. Část z nich je uložena v NFA. Státní oblastní archiv v Praze (SOA) pak poskytuje materiály týkající se živnostenské a obchodní agendy sledovaných institucí. Stavební archiv Městského úřadu Prahy 5 obsahuje část ještě část písemností k budově ateliéru Kavalírka.

Poslední z podstatných a neopomenutelných pramenů představuje dobový tisk.¹¹ Období 20. a 30. let bylo spojeno s nadšením z filmu jako nového fenoménu, s čímž do jisté míry souviselo značné množství tištěných periodik, která se této tematice věnovala. Některé tituly prvorepublikového tisku, které se věnovaly filmovému dění, měly často jepičí život, vyšly v nákladu pouhých několika čísel. Přesto dnes poskytují cenné informace pro pochopení souvislostí ve filmovém průmyslu.

¹¹ Filmová periodika jsou dostupná k zapůjčení v knihovně NFA, přístupná jsou též v digitální podobě. Z množství kinematografických tiskovin, které vycházely po dobu první republiky, jsem se zaměřil na noviny vydávané v delším časovém období. Dále jsem věnoval pozornost výtiskům z počátku 20. let. Pracoval jsem s těmito tituly (uvedeny v abecedním pořadí, včetně let vydávání): *Český filmový zpravodaj* (vydáván 1921 – 1942); *Český filmový svět* (1922 – 1928); *Divadlo budoucnosti* (1920 – 1921); *Film* (1918 – 1919); *Film: Orgán Svazu kinematogr. industrie v ČSR v Praze* (1921); *Filmová Praha* (1923); *Filmová tribuna: Časopis věnovaný zájmům filmového obecnstva a film. adeptů* (1929); *Filmové listy* (1929 – 1941); *Filmový kurýr: Čtrnáctideník hájící zájmy čl. filmového obchodu a průmyslu* (1927 – 1930); *Filmový věstník* (1921 – 1923, vydavatelé Josef Mrkvička a Josef Polenský); *Filmschau* (1919 – 1936); *Hollywood* (1927 – 1932); *Kino: Filmová týdenní revue* (1926 – 1927); *Revue filmu* (1928); *Ročenka Zemského svazu kinematografů v Čechách* (1923 – 1935); *Rozpravy Aventina* (1925 – 1934); *Svět ve filmu* (1932 – 1933); *Svět ve filmu a obrazech* (1933 – 1934); *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* (1922 – 1928).

1.3 Rozbor základní literatury

Přestože Karel Lamač zaujímal důležité postavení v uměleckých kruzích první republiky, nebyla jeho osobě v literatuře odborného či biografického charakteru doposud věnována zdaleka taková pozornost, jako některým jeho současníkům a spolupracovníkům. Do současné doby byly publikovány pouze dvě stručné práce pojednávající přímo o něm. V prvním případě se jedná o sborník k výročí úmrtí z pera filmového historika Luboše Bartoška,¹² ve druhém o vysokoškolské skriptum, které pro své posluchače vytvořil Václav Wasserman.¹³ Jsou to právě tyto dvě publikace, z nichž jsou převážně čerpány a dodnes dokola opakovány nepřesné informace.

Vzpomínkové texty přesto poskytují alespoň základní rámec, či spíše chronologickou kostru, na které lze stavět, byť jsem musel uváděná fakta podrobit pečlivé verifikaci. Bartošek je také autorem přehledu *Náš film*,¹⁴ který zprostředkovává mnoho užitečných informací nejen o filmových tvůrcích. Nutno dodat, že v tomto případě se jedná o jedno ze zásadních děl pro orientaci v oblasti československé kinematografie do roku 1945.

Václav Wasserman přinesl některé zajímavější postřehy o Lamačovi ve dvou přehledových publikacích.¹⁵ Je ale vhodné při využívání Wassermanových děl a při interpretaci údajů z nich upozornit na důležitou skutečnost. Wasserman jako Lamačův dlouholetý přítel zapracovával do knih, skript a novinových článků mnoho informací, které lze stěží ověřit v jiných archivních písemnostech nebo v literatuře.

Často je navíc z textů až příliš patrné jejich silné subjektivní zabarvení a autorova snaha stavět svého blízkého spolupracovníka na pomyslný piedestal. S ohledem na celoživotní přátelství je tato tendence samozřejmě pochopitelná, ale podle mého názoru je zapotřebí přistupovat k Wassermanovým dílům s jistou dávkou obezřetnosti. Pouhá reinterpretace může totiž být velmi snadno zavádějící bez ověření uváděných tvrzení.

Části poměrně kusých informací čerpá diplomová práce také z populárně-naučných publikací.¹⁶ Poznatky se ale vesměs opakují a oblast prvorepublikové kinematografie je

¹² Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*

¹³ Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač...*

¹⁴ Luboš BARTOŠEK, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*, Praha 1985.

¹⁵ Václav WASSERMAN, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*, Praha 1958; TÝŽ, *Průkopníci čs. kinematografie. Cesta české filmové veselohry*, Praha 1967.

¹⁶ Šárka BARTOŠKOVÁ, *Filmové profily. Českoslovenští scénáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*, Praha 1986; Karel ČÁSLAVSKÝ – Václav MERHAUT, *Hvězdy českého filmu*, Havlíčkův Brod 1995.

nahlížena ze širší perspektivy. Výjimkou je práce německé autorky Dorothee Friedrich,¹⁷ která i přes svůj popularizační charakter poskytla četné podněty pro další výzkum, stejně jako některé doposud nepublikované informace. Alespoň rámcově vysledovat základní struktury a mechanismy fungování vazeb mezi filmovými průmyslníky se pokusila Kateřina Boušová.¹⁸ Její kniha je sice namnoze pouhým souhrnem textů starších autorů, i přesto poskytla základní orientaci v tématu.

Samostatnou kategorií literární produkce je (auto)biografická a vzpomínková tvorba, věnovaná různým filmovým umělcům, především hercům, někdy dokonce samotnými herci autorizovaná. Kromě občasných fragmentárních zmínek o Lamačovi rozšiřuje tato literární skupina i představu o celkovém fungování filmu.¹⁹ Nové informace o filmovém prostředí nahlíženém skrze dalšího významného tvůrce Gustava Machatého, režiséra legendární *Extase*, poskytla práce Jiřího Horníčka.²⁰

Problematiku samotného praktického chodu filmového průmyslu zahrnuje širší škála publikací. Jedná se jak o převážně dobové počiny prvního filmového historika Karla Smrže,²¹ tak o pozdější přehledy z dějin filmu.²² Smržovy práce lze z dnešního pohledu označit spíše za popularizační, s očividným cílem čtenáře pobavit. Tato skutečnost ale nic neubírá na možnosti těžit z jejich faktického obsahu. Z kompendií encyklopedického

¹⁷ Dorothea FRIEDRICH, *Anny Ondráková a Max Schmeling*, přel. Blanka PSCHIEDTOVÁ, Praha 2003. Autorka při sestavování využila například i písemnosti z Národního filmového archivu.

¹⁸ Kniha je sice sepsána pro širokou laickou veřejnost. Jedná se z valné části o přepis dobových novinových článků, zasazených do autorkou vytvořené struktury. Viz: Kateřina BOUŠOVÁ, *Než film promluvil. Němý film 1896 – 1930*, Praha 2012.

¹⁹ Lída BAAROVÁ, *Života sladké hořkosti*, Praha 2005; Adolf BRANALD, *My od filmu*, Praha 1988; TÝŽ, *My od divadla. Životy herců*, Praha 1983; Petr HOŘEC – Jaroslav MARVAN, *Nejen o sobě*, Praha 1975; Marie FORMÁNKOVÁ – Zita KABÁTOVÁ, *Lásky a lidé z mého života*, Praha 2006; Antonín KRÁL – Petr KRÁL (eds.), *Vlasta Burian*, Praha 1969; Emil Arthur LONGEN, *Král komiků*, 2. vyd., Praha 1979; Ladislav TUNYS, *Otomar Korbelař*, Praha 2011.

²⁰ Jiří HORNÍČEK, *Gustav Machatý. Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*, Brno 2011. Autor se oblasti prvorepublikového filmu věnuje již delší dobu, srovnání viz: TÝŽ, *Společnost Bratři Deglové a „první chvíle české samostatnosti“*. *Historie vzniku firmy. Její role v počátcích propagace Československa filmem*, in: *Illuminace* 21, č. 2, 2009, s. 156 – 170; TÝŽ, *Machatého Extase. Historie vzniku filmu a některé aspekty jeho prezentace*, in: *Illuminace* 14, č. 2 (46), 2002, s. 31 – 44.

²¹ Karel SMRŽ, *Jak se kdysi dělal film*, Praha 1947; TÝŽ, *Dějiny filmu*, Praha 1933. TÝŽ, *Nesmrtelné celuloidové mládí*, Praha 1931; TÝŽ, *Film. Podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografu*, Praha 1924; TÝŽ, *Filmové záznaky. Patnáct kapitol, vysvětlujících alespoň některé z těch divů, nad nimiž vám v kinu zůstává rozum stát*, Praha 1927; TÝŽ, *Vývoj a význam kinematografie a filmu*, Praha 1922. Karel SMRŽ – Vladimír HANZLÍK, *Portréty předních českých umělců a umělkyní*, Praha 1922.

²² Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 1. Němý film 1896 – 1930*. Praha 1979; TÝŽ, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 2. Němý film 1896 – 1930*. Praha 1979; TÝŽ, *Dějiny československé kinematografie. Díl II. Část 1. Zvukový film 1930 – 1945*, Praha 1982; TÝŽ, *Dějiny československé kinematografie. Díl II. Část 2. Zvukový film 1930 – 1945*, Praha 1983; Jiří HAVELKA, *Kronika našeho filmu 1898 – 1965*, Praha 1967; Myrtíl FRÍDA – Jan Stanislav KOLÁR, *Československý němý film*, Praha 1962; Šárka BARTOŠKOVÁ – Myrtíl FRÍDA – Jan Stanislav KOLÁR, *Československý zvukový film 1930 – 1945*, Praha 1965; Luboš PTÁČEK (ed.), *Panorama českého filmu*, Olomouc 2000; Václav BŘEZINA, *Lexikon českého filmu*, Praha 1996.

charakteru vyniká především šestidílný počin pracovníků NFA *Český hraný film*,²³ který obsahuje souhrn informací k jednotlivým filmům. Autoři při sestavování přehledu pracovali také s primárními prameny, které jsou uloženy v NFA. Důležité jsou také knihy přinášející cenné statistické informace o filmovém hospodářství,²⁴ případně významných kinematografických meznících.²⁵

Jako vodítko pro zpracování problematiky filmových studií posloužila závěrečná práce Kristýny Fabiánové vzniklá na Masarykově univerzitě v Brně,²⁶ která podrobně shrnuje historii ateliéru na pražské Kavalírce. Podněty pro výzkum vzniku a každodenního provozu konkurenčního vinohradského A – B ateliéru pak poskytuje například archivní rešerše Zbyňka Handla ve Filmovém sborníku historickém.²⁷ Sborník vznikl pod redakcí Ivana Klimeše, který je také autorem rozličných studií z historie filmu, jež lze dále při výzkumu využít.²⁸ Nejen Klimešovy články otiskuje odborný časopis *Illuminace*, jehož vydávání zajišťuje NFA v Praze.

Komparace „Lamačovy Kavalírky“ s konkurenčním filmovým studiem by nebyla možná bez některých prací věnovaných počátkům společnosti A – B Vinohrady (později A – B Barrandov). Kromě citovaného Handlova článku lze využít starší práci dvojice Stanislav Brach – Rudolf Wolf,²⁹ i dvě z novější doby od Pavla Jirase,³⁰ který stejně jako autorská dvojice částečně rekonstruuje dobový obraz studií za pomoci dochovaného fotografického materiálu. Převážně obrazové publikace se ale zaměřily na historii A – B

²³ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I. 1898 – 1930*. Praha 1995; TÍŽ, *Český hraný film = Czech feature film Díl II. 1930 – 1945*, Praha 1998; TÍŽ, *Český hraný film. Díl III. 1945 – 1960*, Praha 2001; TÍŽ, *Český hraný film. Díl IV. 1961 – 1970*. Praha 2004; TÍŽ, *Český hraný film. Díl V. 1971 – 1980*. Praha 2007; TÍŽ, *Český hraný film. Díl VI. 1981 – 1993*, Praha 2010.

²⁴ Jiří HAVELKA, *Československé filmové hospodářství I. 1898 – 1945*, Praha 1958.

²⁵ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 1*, Praha 1988. Dále: TÝŽ, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2*, Praha 1989; TÝŽ, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 3*, Praha 1990; TÝŽ, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 4*, Praha 1990.

²⁶ Kristýna FABIÁNOVÁ, „Lamač Košíře – rosteme do šíře“. *Historie filmového ateliéru Kavalírka v Praze* (= nevydaná bakalářská diplomová práce FF MU v Brně), Brno 2007. Vedoucí práce Jiří Voráč. Práce je dostupná na internetu na adrese: http://is.muni.cz/th/165501/ff_b/Fabianova-Kavalirka_final11.7.pdf (citováno dne 9. 5. 2014). Fabiánová se však dopouští některých zjednodušených závěrů či nepřesných interpretací. Problémem jsou také nepřesné odkazy na primární prameny.

²⁷ Zbyněk HANDL, *Filmová akciová společnost AB ve dvacátých letech*, in: Ivan KLIMEŠ (ed.), *Filmový sborník historický*, 3, Praha 1992, s. 49 – 67.

²⁸ Ivan KLIMEŠ, *Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech*, in: *Illuminace* 16, 2004, č. 2 (54), s. 61 – 76; dále je možno využít: TÝŽ, *Kinozákon 1919*, in: *Illuminace* 10, 1998, č. 4, s. 119 – 136; TÝŽ, *Stát a filmová výroba ve dvacátých letech*, in: *Illuminace* 9, 1997, č. 4, s. 141 – 149; Ivan KLIMEŠ – Gernot HEIS (ed.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let. Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*, Praha - Brno 2002.

²⁹ Stanislav BRACH – Rudolf WOLF, *Barrandov, město divů*, Praha 1961.

³⁰ Pavel JIRAS, *Barrandov I. Vzestup k výšinám*, Praha 2003; TÝŽ, *Barrandov II. Zlatý věk*, Praha 2005.

Barrandov, dřívější vinohradský pavilón byl do současnosti v odborné literatuře všimán pouze sporadicky.

Podstatný přínos má tak kniha autobiografického charakteru významné postavy meziválečného filmového průmyslu Václava M. Havla.³¹ Další postava ze slavného rodu Havlů, mecenáš a vlastník barrandovských ateliérů Miloš Havel, zaujala novinářku Krystynu Wanatowiczovou, která s podporou Martina C. Putny nedávno dokončila rozsáhlou studii.³²

Ze studentských prací vzniklých na půdě Univerzity Karlovy si zmínku zaslouží závěrečná práce Miroslava Macely o herci Čenku Šléglovi, obsazovaném v některých Lamačových filmech.³³ Dále též jeden z prvních pokusů o interdisciplinární přístup vedoucího oddělení písemných archiválií NFA Tomáše Lachmana.³⁴

Zvláštní pozornost je třeba věnovat původně studentské práci Markéty Lošťákové,³⁵ jejíž upravené vydání vyšlo nedávno tiskem.³⁶ Autorka podrobila důkladné analýze dobová filmová periodika. Podařilo se jí zprostředkovat obraz interakce mezi filmovým divákem a jeho ovlivněním samotnými periodiky. Přínosem pro tuto diplomovou práci jsou konstatování, že již v době první republiky docházelo prostřednictvím filmového tisku ke zkreslenému vnímání života filmových hvězd.³⁷ Toto zjištění může přeneseně vést k interpretaci, že i v případě Lamače a jeho kolegů byla konstruována určitá nepodložená tvrzení již za jejich života. Po smrti aktérů pak došlo k přejímání těchto konstrukcí, aniž by existovala snaha je nějakým způsobem podložit a dokladovat jejich pravdivost.

Celkové porozumění historickému období první republiky nabízí řada přehledových publikací z oblasti hospodářských,³⁸ sociálních,³⁹ kulturních i politických dějin.⁴⁰ Výjimečnou pozici mezi nimi zaujímá doposud nejobsáhlejší třídílný soubor Zdeňka

³¹ Václav Maria HAVEL, *Mé vzpomínky*, Praha 1993.

³² Krystyna WANATOWICZOVÁ, *Miloš Havel – český filmový magnát*, Praha 2013. Srov. Jiří HORNÍČEK, *Miloš Havel a český filmový průmysl* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2000.

³³ Miroslav MACELA, *Čeněk Šlégl (1899 – 1970). Konfrontace umělce se dvěma totalitními režimy* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2009. Vedoucí práce Jan Kuklík.

³⁴ Tomáš LACHMAN, *Česká kinematografie proti fašismu 1933 – 1939* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2000.

³⁵ Markéta LOŠŤÁKOVÁ, *Role českých kulturních a společenských periodik při formování filmového publika v letech 1918 – 1938* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2011. Vedoucí práce Petra Hanáková.

³⁶ TÁŽ, *Čtenáři filmu – diváci časopisu. České filmové publikum v letech 1918 – 1938*, Praha 2012.

³⁷ Konkrétní zmínky k těmto tvrzením lze dohledat například v podkapitole 4.7 *Choroba naší doby*, in: TÁŽ, *Čtenáři filmu – diváci časopisu...*, s. 95 – 98.

³⁸ Vlastislav LACINA, *Zlatá léta československého hospodářství 1918 – 1929*, Praha 2000.

³⁹ Václav PRŮCHA a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918 – 1992. I. díl. Období 1918 – 1945*, Brno 2004.

⁴⁰ Za mnohé například: Ferdinand PEROUTKA, *Budování státu 1 – 2. 1918 – 1919*, 4. vyd., Praha 2003; TÝŽ, *Budování státu 3 – 4. 1920 – 1922*, 4. vyd., Praha 2003.

Kárníka o dějinách Československa, kde se autor dotkl i oblasti filmového průmyslu a shrnul nejdůležitější informace z mnoha dalších oblastí.⁴¹

⁴¹ Zdeněk KÁRNÍK, *České země v éře První republiky (1918 – 1938). Díl 1. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918 – 1929)*, 2. oprav. vyd., Praha 2003; TÝŽ, *České země v éře První republiky. Díl 2. Československo a české země v krizi a ohrožení (1930 – 1935)*, Praha 2002; TÝŽ, *České země v éře První republiky. Díl 3. O přežití a o život (1936 – 1938)*, Praha 2003; TÝŽ, *Malé dějiny československé (1867 – 1939)*, Praha 2008. Z nespočetného množství dalších publikací věnovaných období první republiky pouze namátkově: Věra OLIVOVÁ, *Dějiny první republiky*, 2. vyd., Praha 2012; TÁŽ, *Československo a Německo 1918 – 1929*, Praha 2010; Antonín KLIMEK, *Vítejte v první republice*, Praha 2003; TÝŽ, *Velké dějiny zemí Koruny české. Svazek XIII. 1918 – 1929*, Praha 2000; TÝŽ, *Velké dějiny zemí Koruny české. Svazek XIV. 1929 – 1938*, Praha – Litomyšl 2002, ad.

2 ZE ŠKOLNÍCH LAVIC ZA FRONTOVOU LINII

2.1 Rodinné zázemí a školní léta

S osobou Karla Lamače je možné se v oblasti filmového průmyslu setkat bezprostředně po vzniku první republiky. Zkušenosti a zážitky, i rodinné zázemí, které ho následně v mládí formovaly, přispěly významným podílem k Lamačově inklinaci k umění a filmu. Považuji proto za nezbytné zmínit v této kapitole alespoň v hlavních bodech události z dětství a dospívání tohoto filmového tvůrce.

Karel Lamač se narodil 27. ledna 1897 v pražské čtvrti Košíře. Luboš Bartošek sice uvádí hned na úvodní straně jedné ze dvou publikací, které o Lamačovi vyšly, datum 21. ledna, činí tak zřejmě pouze nedopatřením.⁴² Datum 27. ledna potvrzuje také mnoho dalších úředních písemností vztahujících se k Lamačově osobě. Bohužel se toto datum nepodařilo ověřit v matričním záznamu či rodném listě, stejně jako místo narození, které se v příslušných matrikách v SOA nepodařilo dohledat.

Jak bylo řečeno již v úvodu a mnohokrát bude zmíněno i dále v textu, nelze mnohé ze zpráv o Lamačovi v dnešní době spolehlivě ověřit. Například ve vzpomínkovém textu uvádí dvojice Jan Werich a Miroslav Horníček,⁴³ že byl zapsán do matriky v košířském kostele. V rozporu s tímto tvrzením ale stojí záznamy kostela Nejsvětější Trojice v Košířích. V církevní matrice narozených pro léta 1896 – 1898 není k dispozici zápis, který by dokládal tvrzení v tištěném článku.⁴⁴

Nabízí se tedy několik vysvětlení. Buď k Lamačovu křtu vůbec nedošlo, což je ale poněkud v rozporu s Lamačovým katolickým vyznáním, které je uváděno v jiných písemnostech a odpovídá dobovým zvyklostem. Nebo byl pokřtěn v jiném kostele, což by bylo přinejmenším nezvyklé. Záznam o Lamačově narození nelze bohužel dohledat ani v civilní matrice, která pro sledovaná léta není k dispozici.

Dodnes se jako Lamačovo rodiště uvádějí Košíře. Tuto informaci dokládá konečně mnoho dalších dochovaných materiálů, například z doby Lamačova působení v armádě za první i druhé světové války. Zajímavá je jiná skutečnost, a sice informace vztahující se

⁴² Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 3.

⁴³ Jan WERICH – Miroslav HORNÍČEK, *Musil v tom být vždycky háček! Vzpomínka na režiséra Karla Lamače*, in: Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik*, Praha 1958, s. 61. Článek je podepsaný pouze zkratkou W+H. Z častého používání této zkratky v poválečných letech přisuzují autorství článku právě dvojici Werich – Horníček. Jan Werich se navíc s Lamačem osobně znal.

⁴⁴ Archiv Hlavního města Prahy, Sběrka farních a civilních matrik: Vnější obce, k. č. 73, sign. KOŠ N6, narození 1896 – 1904.

k jeho osobě, které se v tištěné podobě objevily posmrtně, a dodnes jsou přejímány, ačkoliv se mnohdy jednalo pouze o literární fikci.

Košíře byly v době Lamačova narození samostatným městem. V roce 1880 vyšla souhrnná monografie popisující pražské obce.⁴⁵ Kniha sice popisuje Košíře ještě jako osadu, může však alespoň rámcově přiblížit podobu pražské části, v níž se Lamač narodil. Rozkládala se po obou stranách silnice vedoucí ve směru na Plzeň a ležela z části v užším korytu na březích dnes již zaniklého motolského potoka. Převážná část obyvatel žila ve sledované době v chudobě. Uprostřed osady se poblíž silnice nacházel menší kostel. Na mírném návrší stoupajícím směrem od silnice se rozkládala rozlehlá Clam – Gallasova zahrada, dnes známá jako Klamovka.⁴⁶

Více konkrétnějších informací poskytuje v nedávné době vydaný přehled Pavla Bedrníčka, ačkoliv se v některých bodech líčení mírně rozchází se Šubertovou knihou.⁴⁷ Zlom ve vývoji obce nastal po roce 1870. Zdejší nepřilíš zastavěné pozemky lákaly k výstavbě nových domů pro stále větší počet dělníků z průmyslově rostoucího Smíchova. Roku 1880 tak v Košířích žilo 2 840 obyvatel ve 112 domech.⁴⁸ Na přelomu 19. a 20. století, tedy v době Lamačova narození, čítaly Košíře již 7247 stálých obyvatel ve 202 domech. V 90. letech 19. století navíc nalezneme v čele Košíř starostu Matěje Hlaváčka, který se zasloužil o jejich dynamický rozvoj. Již v roce 1896 zařídil povýšení Košíř na město, ačkoliv sousednímu Smíchovu se čtyřiceti tisíci obyvateli byl status města přiznán až o sedm let později.⁴⁹

Křestní jméno získal Lamač po svém otci, narozeném 23. července 1863. Stejně tak po něm pravděpodobně podědil i jisté umělecké sklony. V mládí totiž býval Karel Lamač starší operním zpěvákem v Národním divadle. Sám Lamač starší k tomu v dochovaných písemnostech uvádí, že byl považován za dobrého tenoristu. Angažován byl v době ředitele Františka Adolfa Šuberta, který svojí funkci vykonával jako první ředitel po znovuotevření

⁴⁵ František Adolf ŠUBERT (ed.), ilustr. Karel LIEBSCHER, *Čechy. Svazek 3*. Praha 1880, s. 447 – 448. Náhled je dostupný na internetu: <http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=735> (9. 5. 2014).

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Podle Bedrníčka získaly Košíře své jméno právě v souvislosti s motolským potokem. Podle všeho rostly podél břehů potoka vrby, z jejichž proutí vyráběli místní obyvatelé proutěné výrobky. K jejich výrobě používali zakřivené nože, nazývané „kosieře“ či „kosíře“, z čehož následně vznikl název osady In: Pavel BEDRNÍČEK, *Obce vůkolní. Před branami měst pražských*, Praha 2006, s. 104.

⁴⁸ Tamtéž, s. 106.

⁴⁹ Tamtéž, s. 107. Další informace ke Košířím, včetně detailní bibliografie, jsou k dohledání in: Eva CHODĚJOVSKÁ a kol., *Historický atlas měst České republiky. Svazek 24. Praha – Smíchov*, Praha 2012.

divadla v letech 1883 – 1900.⁵⁰ Ve výčtu svých operních rolí Lamač uvádí mimo jiné postavu Jeníka ve Smetanově *Prodané nevěstě* či postavu Fausta ve *Faustu* a *Markétě* od Charlese Gounoda.⁵¹

Filmové počátky jsou neoddelitelně spjaty s obory chemie a fyziky. První filmoví průkopníci, kteří chtěli získat slávu a úspěch, museli proto být zároveň zdatnými vynálezci a orientovat se na poli přírodních věd. V tomto ohledu měl budoucí režisér Lamač mladší velkou výhodu. Jeho otec byl vzděláním magistr farmacie a působil v lékárně v dnešní Plzeňské ulici. Prodejnu léků později i vlastnil. I Lamač mladší se měl původně stát lékárníkem a převzít rodinný podnik, jeho kariéra se ale ubírala jiným směrem.

Lékárnu založil v Praze již v roce 1845 univerzitní profesor a doktor farmacie Josef Lerch. Díky svému širokému rozhledu získal tento vzdělanec mezi svými žáky mnoho následovníků. Jedním z nich se stal i magistr farmacie František Lamač, který se stal *provisorem* Lerchovy lékárny.⁵² V roce 1897 se pak osamostatnil a otevřel první lékárnou v Košířích v těsné blízkosti Malostranského hřbitova. Za tímto účelem nechal v dnešní Plzeňské ulici vystavět dům, jehož půdorys respektoval dobově nejvýhodnější požadavky pro lékárenské obchody, a stal se tak vzorem pro výstavbu mnoha tehdejších lékáren.⁵³ Když v roce 1920 František Lamač zemřel,⁵⁴ vlastnictví lékárny přešlo na jeho bratra, Karla Lamače staršího.

Matka Karla Lamače se narodila roku 1860 v Praze jako Františka Prusíková. Za zmínku jistě stojí skutečnost, že jednomu z jejích vzdálených příbuzných se podařilo sestavit historii rodu Prusíků, kterou dokládá až do roku 1515. Není však patrné, že by se Františka narodila do příliš zámožné či významné rodiny. Před sňatkem s Karlem Lamačem starším stihla Prusíková uzavřít již jedno manželství se soukromníkem Josefem Kovářem.⁵⁵

Dne 6. května 1880 v Praze se manželům Kovářovým narodila dcera, pojmenovaná po matce Františka. V zimě roku 1892 však rodinu postihla tragická událost. 17. ledna toho roku zemřel ve věku 47 let Josef Kovář. Smuteční oznámení v dobových novinách zmiňuje

⁵⁰ kolektiv autorů, *Čtvrtstoletí městského divadla na Královských Vinohradech. 1907 – 1932. Jubilejní sborník*, Praha 1932, s. 6.

⁵¹ Národní filmový archiv v Praze, fond Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 2, inv. č. 66, sign VI, 1885, K. Lamač o svém působení v ND.

⁵² Staršímu označení „provisor“ dnes nejlépe odpovídá funkce správce.

⁵³ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 2, inv. č. 60, sign. V f, varia. Nedatovaný novinový článek, pravděpodobně z roku 1947.

⁵⁴ Zdroj: <http://www.starysmichov.cz/rservice.php?akce=tisk&cislocclanku=2008040061> (citováno dne 9. 5. 2014).

⁵⁵ V písemnostech je uváděna pouze německá podoba jména – Kowář. Stejně tak se lze častěji namísto jména Františka setkat s jeho německou obdobou Franziska.

jako příčinu úmrtí plicní selhání. Lamačova matka tak vstupovala do svého druhého manželství s Karlem Lamačem starším již jako vdova, navíc s dcerou Františkou, častěji zvanou Fanny, z manželství prvního. Fanny se následně stala i nevlastní sestrou Lamače mladšího.

Lamačův vztah s rodiči byl přátelský a blízký, jak je patrné z korespondence.⁵⁶ Z fronty první světové války psal Lamač dokonce několika příbuzným. Ale písemný styk s užším okruhem rodiny udržoval při věčném cestování po celý život. S matkou čile korespondoval až do její smrti v roce 1949. Lamač nikdy vlastní rodinu nezaložil, o to víc byl v pozdějších letech života fixován na matku. S otcem si dopisů vyměnil daleko méně, ale za to většinou neopomněl požádat v dopise matku, ať vyřídí pozdravy, v pozdějších letech se často dotazoval na zhoršující se otcovo zdraví.

S matkou v dopisech také často řešil obchodní záležitosti, pověřoval jí z ciziny zařizováním různých pochůzek a často s ní probíral svou finanční situaci a úspěchy. O dobrých vztazích s rodiči svědčí i skutečnost, že i v dospělosti bydlel Lamač v pokoji umístěném nad lékárnou otce v Košířích. Pravděpodobně využil prostory i k natáčení prvních filmů.⁵⁷ Kdykoliv se pak vracel z cest po světě, vždy našel v košířském domě klid a zázemí.

Karel Lamač začal svá studia na obecní šestitřídní škole v Košířích 16. září 1903. Podle vysvědčení ze školního roku 1907/1908, tedy z páté třídy, byl poměrně vzorným žákem se samými jedničkami a minimem zameškaných hodin.⁵⁸ Jeho prospěch se podstatně zhoršil až po nástupu na pražské c. k. akademické gymnázium v Praze. Mezi známkami na pololetním výkaze šesté třídy gymnázia ze 13. února 1915 převažuje hodnocení dobré a dostatečné. Studentům se dostalo v té době tradičního „klasického“ vzdělání, absolvovali tedy kromě češtiny a němčiny také latinu, řečtinu či filozofii. Především znalost němčiny Lamač bohatě zúročil ve své další kariéře.

Mezi volnočasovými aktivitami již v těchto letech zřejmě převažovalo umělecké zaměření. Bartošek uvádí, že Lamač věnoval svůj čas amatérskému ochotnickému orchestru, který založil, tzv. Košířské filharmonii. Stejně tak údajně provozoval salónní

⁵⁶ Dochoval se např. přepis dopisu Karla Lamače otci z prázdnin z roku 1907, ze kterého lze soudit na otevřený vztah.

⁵⁷ Jan Stanislav KOLÁR, *Karel Lamač*, in: Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač. Filmový režisér...*, s. 8.

⁵⁸ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 1, sign I a, 1908, vysvědčení z obecné školy v Košířích.

kouzelnictví. Zmiňováno je i ochotnické herectví.⁵⁹ Divadelní angažování mohou potvrdit dva dochované plakáty zvoucí na představení v Plané nad Lužnicí.⁶⁰

Oba plakáty avizovaly vystoupení skupiny „*Akademikové v Plané nad Lužnicí*“, a mezi uváděným hereckým obsazením se objevuje též jméno „*Karel Lamač*“. Nelze ale s neochvějnou jistotou určit, zda v představeních hrál budoucí režisér Karel Lamač mladší, kdy označení hereckého souboru mohlo odkazovat například na právě uskutečňované nebo již dokončené akademické vzdělání na univerzitní půdě, či c. k. akademické gymnázium, které Lamač mladší studoval. Stejně tak však role mohl ztvárnit Karel Lamač starší, košířský lékárník a bývalý zpěvák Národního divadla, a potažmo také člověk s akademickým titulem. Určité vodítko poskytují zkratky oslovení, které jsou uváděny před jmény ochotníků na plakátech, kdy u všech ženských jmen je zkratka „*sl.*“, tedy slečna, odkazující na mládí ochotnických hereček. Při použití této premisy je možné přisoudit amatérské role Lamačovi mladšímu.

První poutač zval na večerní představení „*v sobotu 17. srpna 1912 v hotelu „u Lužnice*“, na programu byla hra „*Praha je Praha*“ Oscara Blumenthala.⁶¹ Lamač ztvárnil titulní roli továrníka jménem Martin Voves. Druhý leták inzeroval anglickou hru „*Paní Dot*“,⁶² na „*středu 26. srpna 1914 ve prospěch místních rodin mobilisovaných záložníků*“. Zde se Lamač představil v nejdůležitější vedlejší roli Fredieho Perkiuse, synovce a sekretáře paní Dot.

Planou nad Lužnicí si Lamač velmi oblíbil a vracel se sem i v dospělosti. Ve 30. letech na vrcholu své slávy zde dokonce nechal vystavět vilu. Za první republiky se totiž tato oblast stala pro rekreanty středních a vyšších vrstev, často trvale pobývajících v Praze, velmi atraktivní. Vzdálenost z Prahy činí necelých sto kilometrů, rozhodoval však ještě jeden důležitý faktor. Necelé čtyři kilometry od Plané leží Sezimovo Ústí, oblíbené odpočinkové místo Edvarda Beneše. Kromě Lamačovy vily tak bylo možné mezi

⁵⁹ Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 3. Srov. Jan Stanislav KOLÁR, *Karel Lamač...*, in: Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač. Filmový režisér...*, s. 7.

Zkoušky hudebního souboru situuje Václav Wasserman do Lamačova pokoje v Košířích, a Lamače staví do funkce dirigenta. Viz: Václav WASSERMAN, *Pro film zrozený*, in: Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač. Filmový režisér...*, s. 30.

⁶⁰ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 34, sign III c, 1912 a 1914, programy ochot. divadelních představení v Plané nad Lužnicí.

⁶¹ Oscar BLUMENTHAL, *Praha je Praha. Žert o čtyřech jednáních*, pro česká jeviště upravil Jakub ARBES, 2. vyd., Praha 1902.

Oscar Blumenthal (13. 3. 1852 – 24. 4. 1917), německý spisovatel, kritik a dramatik židovského původu. V letech 1894 – 1895 ředitel Berliner Theater.

⁶² William SOMERSET MAUGHAM, *Paní Dot. Veselohra o třech dějstvích*, přel. K. DUŠEK, Praha 1911. Na plakátě bylo chybně uvedeno jméno K. MUŠEK.

W. S. Maugham (25. 1. 1874 – 16. 12. 1965), anglický spisovatel a dramatik. V roce 1947 založil Cenu Somerseta Maughama, jež je dodnes udělována britským literátům do 35 let věku.

Sezimovým Ústím a Planou nalézt za první republiky též sídla diplomatů jako byli Ludvík Strimpl či Zdeněk Fierlinger. Spolu s tím nebyla samozřejmě nouze o návštěvy významných představitelů prvorepublikové elity.⁶³

Od 30. let postupně vyrůstala v místní obecní lokalitě Na Černé chatová osada tvořená skromnějšími stavbami střední třídy. V letech 1936 – 1937 zde byla na základě návrhu táborského architekta Jana Loskota zbudována rozsáhlejší stavba financovaná právě Karlem Lamačem. Vyznačovala se především netypickou konstrukcí vysoké sedlové střechy kryté doškami. Vila kombinovala architektonické prvky středověkých venkovských staveb s elementy typickými pro tropické oblasti. Krov byl záměrně navržen tak, aby střecha působila jako prověšená staletími. Ve štítu byl vytvořen reliéf mořského korábu a mořské panny ve vlnách.

Vila byla zkonstruována nedaleko lesa i řeky, a i přes svůj starobylý vnější vzhled byla na svou dobu moderně zařízena a skýtala výtečný komfort, včetně obsáhlého sociálního zařízení, poskytujícího pohodlné zázemí četným návštěvám. Součástí domu byla dokonce garáž.⁶⁴

Z dochovaných fotografií je patrné, že se do vily jezdili rekreovat i Lamačovi rodiče. Podle smlouvy ze 14. září 1938 převedl Lamač před svým odchodem z Československa vilu do vlastnictví matky. Po únorovém komunistickém puči přešla vila na základě výnosu MNV v Plané nad Lužnicí do národní správy, následně sloužila k rekreaci zaměstnancům několika národních podniků. 4. června 1956 pak od jisker z komína vzplála vysušená došková střecha a dům zcela lehl popelem.⁶⁵

Přáním Lamačova otce bylo, aby syn jednou převzal lékárnu, proto se Lamač mladší na tuto dráhu systematicky připravoval. Nejasnosti se týkají vzdělání, které Lamač absolvoval. Již v době studií na c. k. gymnáziu v Praze měl Lamač mladší možnost získat praktické znalosti z oblasti chemie a farmacie v otcově lékárně. Ve vojenských záznamech z pozdější doby je jako součást vzdělání uváděno „*lékárnické praktikum*“. Na stejném místě se také bez bližších podrobností uvádí, že Lamač absolvoval jeden rok na univerzitě.⁶⁶ Kmenový list z období první světové války hovoří pro změnu o složení „*doplňovací zkoušky*“.⁶⁷

⁶³ Eva ERBANOVÁ – Milan ŠILHAN – Rostislav ŠVÁCHA (ed.), *Slavné vily Jihočeského kraje*, Praha 2007, s. 95.

⁶⁴ Tamtéž, s. 153.

⁶⁵ Tamtéž, s. 154.

⁶⁶ Vojenský historický archiv v Praze, Sběrka 24 (spisy tzv. Evidenční a doplňovací skupiny Náhradního tělesa čs. vojenských jednotek na Západě), spis Karel Lamač, Kmenový list.

⁶⁷ VHA, Sběrka kmenových listů, Kmenový list č. 236 – D –II/Karel Lamač z roku 1915.

Dochovalo se též prozatímní vysvědčení z 27. června 1918, podle kterého „...pan Karel Lamač, aspirant farmacie v lékárně pana Ph. Mra. Františka Lamače, lékárníka v Košířích, podrobil se dnešního dne předčasné zkoušce tyrocinální...“.⁶⁸ Bartošek pro změnu zmiňuje, že Lamač mladší zběhl z farmaceutických studií a nedokončil ani studium elektrotechniky.⁶⁹

Nejprve je třeba zpochybnit přiřazení vysvědčení z roku 1918 k Lamačovi mladšímu.⁷⁰ Z jeho vojenských záznamů totiž vyplývá, že do vzniku republiky byl jako důstojník v poli.⁷¹ Zkoušku tudíž skládal Lamač starší, což koresponduje i se zmiňovaným pozdějším převzetím lékárny v roce 1920. V souvislosti se vzděláváním v oblasti farmacie sice mohl Lamač mladší za jistých okolností absolvovat v písemnostech uváděný jeden rok univerzitních studií, ale z protokolu odvodové komise z června 1915 vyplývá,⁷² že v této době bylo nejvyšší Lamačovo dosažené vzdělání právě šest gymnaziálních tříd. Vojenský záznam s poznámkou o univerzitním vzdělání vznikl až v době po roce 1918. V letech 1915 – 1918, kdy Lamač mladší slouží u vojska, je těžko představitelné, že by se připravil na zkoušky. Do roku 1918 čítalo tedy Lamačovo vzdělání gymnázium a lékárenskou praxi. Pokud se jedná o „doplňovací zkoušku“ v kmenovém listě z roku 1915, je ztotožnitelná buď s lékárnickým praktikem uváděným posléze ve vojenských záznamech z první republiky, mnohem pravděpodobněji však s důstojnickou zkouškou vykonanou v prvních letech války v Praze, kterou zmiňují vojenské záznamy z let třicátých. Ani řešerše v záznamech o studentech Archivu Univerzity Karlovy nevedla k potvrzení domněnky, že by Lamač někdy navštěvoval univerzitu.

Praktické zkušenosti s fungováním lékárny Lamač mladší pochytil minimálně v rámci každodenního provozu, podle slov Václava Wassermana chodil do svého pokoje přes lékárnou.⁷³ Spojit zájem o umění a filmovou tvorbu s praxí v oblasti farmacie se budoucímu režisérovi elegantně podařilo již v době studií při pobytu v Německu. Těžko říci, zda

⁶⁸ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 4, sign. I a, 1918, vysvědčení o zkoušce u představenstva filiálního gremia lékárníků.

⁶⁹ Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 3.

⁷⁰ Na základě dále uváděného vysvětlení nelze informace o Lamačově vzdělání od Luboše Bartoška považovat za relevantní.

⁷¹ VHA, Sb. 24 (spisy tzv. Evidenční a doplňovací skupiny Náhradního tělesa čs. vojenských jednotek na Západě), spis Karel Lamač.

⁷² NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 3, sign. I a, 1915, protokol o složení zkoušky uchazeče o roční dobrovolnou službu u vojenského velitelství v Praze.

⁷³ Václav WASSERMAN, *Karel Lamač a osudy dobrého vojáka Švejka*, in: TÝŽ (ed.), *Karel Lamač. Filmový režisér...*, s. 16.

mladý Lamač trávil v německých Drážďanech školní prázdniny,⁷⁴ či zda zde absolvoval farmaceutickou praxi.⁷⁵ Pravdivé mohou být i obě možnosti zároveň. Podle výpovědi autorů přišel v 10. letech Lamač do styku s výrobcem fotografických a filmových přístrojů Heinrichem Ernemannem.⁷⁶ Toto jméno je dnes v českých zemích téměř neznámé, v Německu ale dodnes funguje firma pojmenovaná právě po kinematografickém průkopníkovi.⁷⁷ Pro přiblížení situace, ve které se mladý Lamač ocitl, je na místě širší kontext. Továrna navíc vyráběla přístroje, se kterými mnoho filmařů v éře černobílé filmu přicházelo pravidelně do styku.

Heinrich Ernemann se narodil roku 1850 ve vesnici Thuringia, dnešní spolková země Durynsko. Po absolvování obchodní školy v městě Pirna začal podnikat v textilním odvětví, zároveň stoupal jeho zájem o kamerovou techniku. V roce 1897 nechal v Drážďanech vybudovat továrnu pozdější sídlo jeho společnosti a značky Pentacon. Jako expert na fotografický průmysl zachytil Ernemann novou vlnu počátku 20. století a zaměřil svou pozornost na filmové promítačky. Promítací přístroj nesl název „Ernemann-Kino“, a jednalo se vůbec o první projektor používající v názvu původně německé slovo „kino“. Výrobek drážďanské továrny znamenal obrovský úspěch napříč Evropou.

Technický pokrok v oblasti kinematografie přinesl také poměrně ostré konkurenční prostředí. Ernemann se jako schopný manažer pokoušel v 10. letech vyzdvihnout svoji firmu moderními metodami řízení, tedy důrazem na kvalitu výrobků a inovaci, spolu se zlepšením pracovního prostředí. Své obchodní zástupce nutil naučit se esperanto kvůli lepšímu prosazení na zahraničním trhu. Podobně jako firma Baťa se Ernemann snažil investovat i do sociální podpory dělníků.⁷⁸

Prostředí výroby muselo Lamače ovlivnit a inspirovat. Zkušenost tak přispěla k formování jeho budoucího rozhodnutí zasvětit kariéru novému průmyslu „živých obrázků“. Film ho fascinoval nejen jako médium, ale i po technické stránce provedení.

⁷⁴ Jan Stanislav KOLÁR, *Karel Lamač*, in: Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač. Filmový režisér...*, s. 7.

⁷⁵ Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 3.

⁷⁶ Přesnější datace bohužel není přesvědčivě možná. Podle článku z roku 1929 bylo Lamačovi v době pobytu 16 let, psal se tedy rok 1913. „Aby se naučil německy, poslal jej otec v šestnácti letech do Drážďan. Zde se seznámil s jedním kinotechnikem firmy Ernemann, kterýžto obor jej ihned zaujal, zanechal farmacie a stal se operátorem“. Cit. dle: *Hollywood*, roč. 3, č. 3, březen 1929, s. 2.

Srov. „...poslán za války (sic!) na studie do Drážďan (Dresden), kdež ho osud ubytoval u známé rodiny Ernemannů a tím je řečeno vše.“ Cit. dle: *Filmový kurýr*, roč. 13, č. 52, 29. 12. 1939, s. 3.

⁷⁷ Více viz: <http://www.ernemann.com/eng/company.html> (citováno dne 9. 5. 2014).

⁷⁸ Zdroj: <http://museum.praktica.de/index.php?id=34&L=0> (citováno dne 9. 5. 2014).

Srov. http://saebi.isgv.de/biografie/Heinrich_Ernemann_%281850-1928%29 (citováno dne 9. 5. 2014).

V pozdějších letech se také sám navrhoval prototypy filmových přístrojů a vymýšlel nové filmové technologie.

2.2 Dobrovolně do války aneb kariéra v c. k. armádě

V posledním ročníku gymnázia se Lamač 5. června 1915 dostavil ke Komisi pro vyšetření žadatelů o jednorochní dobrovolnické služby,⁷⁹ kde byl shledán způsobilým pro službu. U spisovatelů jako byli Ernest Hemingway či Francis Scott Fitzgerald bychom v této souvislosti hovořili o termínu tzv. ztracené generace, to jest generace mladých lidí, která rovnou ze školních lavic rukovala na válečnou frontu. Jejich zkušenost se pak často odrazila v literární tvorbě. O Lamačovi ale nelze s určitostí tvrdit, že ho válečná zkušenost významněji traumaticky zasáhla. V písemnostech z meziválečného období nemůžeme o jeho postoji v této záležitosti nic bližšího vyčíst. V umělecké tvorbě pak sice narazíme na filmy s vojenskou tematikou, obvykle však postavenou do humorné roviny.⁸⁰ Zkusme tedy odpovědět na otázku, jak Lamače válečná zkušenost ovlivnila.

Po vyšetření se žadatel přihlásil 8. července 1915 u odvodové komise a bylo mu přiděleno odvodové číslo 192. Vojenská pečlivost při vedení úředních záznamů nám poskytuje také nevšední fyzický popis budoucí filmové hvězdy,⁸¹ včetně výšky, či velikosti chodidla. Dozvídáme se dále, že bravec ovládal slovem i písmem český a německý jazyk, což mu jistě usnadnilo nejen další vojenskou kariéru, ale otevíralo v poválečných letech dveře i při výkonu filmové profese. Důležitá je zmínka, že student byl odveden dobrovolně na 12 měsíců činné služby, tedy stal se tzv. jednorochním dobrovolníkem.

Již o dva dny později, 10. 7. 1915, byl zařazen jako „*Trainsoldat*“, tedy k vozatajstvu, moderněji bychom řekli k jezdecktu. A zde se opět dochované písemné materiály rozcházejí s doposud publikovanými biografickými údaji, kde je na několika místech uváděno, že Lamač získal své zkušenosti s filmem coby frontový kameraman za první světové války.⁸²

Vojenské záznamy ani slovem nepodporují toto tvrzení. Přesto Lamač měl k poválečné inklinaci k filmové tvorbě jisté předpoklady v podobě fyzikálních a chemických znalostí, které jako průkopník mohl zúročovat. Rozporovat lze ale pobyt

⁷⁹ Prüfungskommission für Bewerber zum einjährig-freiwilligen-Dienste

⁸⁰ Vybaví se především Lamačův film C. k. polní maršálek z roku 1930 s Vlastou Burianem v hlavní roli. Režisér zde také účelově zesměšňuje nešvary a dezorganizaci v armádě.

⁸¹ Záznamy mluví o světle hnědých vlasech a obočí, modrých očích a oválném obličejí. Stejně jako zmiňují blíže nespecifikované očkovaní. Opakovaně uváděno 171 a půl centimetru výšky a velikost obuvi číslo 10.

⁸² Srov. Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač...*, s. 7; Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 4.

v továrně u Heinricha Ernemanna v době studentských let. Syn lékárníka mohl sice odjet „na zkušenou“ směrem na západ, ale tvrzení o Lamačově pobytu v německých oblastech v 10. letech přinesli stejní autoři, u nichž dochované prameny přinejmenším zavdávají příčinu k pochybnosti o jejich výpovědích. Záleží na úhlu pohledu, zda se jedná o nepřesnosti ze strany autorů, nebo zda mohlo jít o cílenou mystifikaci, například ze strany samotného Lamače.

Jako filmovému režisérovi se mu mohla více hodit interpretace, že sice válčil v uniformě císařské armády, ale jako kameraman spíše dokumentoval, a přitom se naučil ovládat filmovou techniku. V „legionářské“ první republice by se mu konečně ani nikdo nemohl divit.⁸³ Lamač by tak sám o sobě vytvářel nepřesný obraz, který mohli literární autoři pouze převzít. V každém případě prokazatelně podle záznamů přišel Lamač do styku s filmovou technikou až po roce 1918.

Po zařazení k jezdecktvu s přiděleným nástupním žoldem 7 korun získal 11. září 1915 hodnost „*Gefreiter*“, tedy závodčí, a byl přeložen coby záložník k divizi jezdeckta číslo 8. Nejpozději od 17. října téhož roku absolvoval výcvik v kasárnách v Hejčíně, která se dodnes rozkládají na severním okraji Olomouce.⁸⁴ Je to také poslední známé dlouhodobé místo jeho pobytu po celý zbytek první světové války. O dalších přesunech, bojištích a frontách záznamy rakouské armády mlčí. Po mobilizaci před vypuknutím druhé světové války však byly vytvářeny nové záznamy, které stručně shrnovaly předcházející vojenskou službu. A zde bylo uvedeno, že po pobytu ve škole záložních důstojníků v Hejčíně došlo k přeložení do Prahy, kde složil důstojnickou zkoušku.

Podle hodnostních zápisů rakouské armády svobodník dále postupně povyšoval, a to 23. prosince 1915 na desátníka, u jezdeckta označovaného jako kaprál (*Korporal*), a 30. ledna 1916 na četaře (*Zugsführer*). Záznamy z konce 30. let pak doplnily, že v dubnu 1916 odešel četař do pole jako „*Kadetaspirant*“. V poli měl sloužit „*až do převratu 1918 jako velitel různých pododdělení (jednotek)*“.⁸⁵ Podle rakouských poznámek přeskočil 15. října 1916 četař několik dílčích hodnostních stupňů a byl jmenován důstojnickým čekatelem v hodnosti praporčíka (*Fähnrich*),⁸⁶ aby mu 1. ledna 1917 byla tato hodnost

⁸³ O poválečném společenském postavení vojáků, kteří bojovali na straně Rakousko-Uherska, se zmiňuje např.: Marie KOLDINSKÁ – Ivan ŠEDIVÝ, *Válka a armáda v českých dějinách. Sociohistorické črty*, Praha 2008. Studie také zmiňuje trochu jednostranný pohled současné historiografie, která se sice často věnuje problematice legionářského hnutí, ale mnohdy opomíjí zohlednit i situaci českých (a slovenských) vojáků z opačné strany fronty. Srov. Tamtéž, s. 367 a n.

⁸⁴ Dle pramenů „*Hatschein, Olmütz*“. Pohled na kasárna přibližují dobové pohlednice: <http://www.pohledniceolomouc.cz/index.php?idobec=103> (citováno dne 9. 5. 2014)

⁸⁵ VHA, Sběrka kmenových listů, Kmenový list č. 236 – D –II/Karel Lamač.

⁸⁶ Podle současného pravopisu psáno „*Fänrich*“.

potvrzena. Válku zakončil s nižší důstojnickou hodností poručíka (Leutnant), kterým byl jmenován již 16. listopadu 1917 a dekretem mu byla hodnost potvrzena 22. března 1918.

Spíše než zápisy v kmenových listech nám Lamačův každodenní válečný život mohou přiblížit zlomky korespondence z jeho osobní pozůstalosti. Nejvýznamnější je dopis strýci ze dne 18. dubna 1918,⁸⁷ který je jediným líčením o těžkostech, prožívaných ve službě. Jedenadvacetiletý poručík nemohl kvůli utajení celkem pochopitelně uvádět místo, kde se právě nacházel. Vyjmenovával však značné množství indicií, které pozornému čtenáři pomohou blíže určit lokalitu, kde vojáci pobývali.

Stěžoval si na „*náramné horko až 65% (!)*“. Psal o tabákové žni a plných polích tabáků, který „*stále sváží Albánci....domů k sušení a nařezávání*“.⁸⁸ Z často pěstovaných plodin dále uvádí rýži, mluví i produkci olivového oleje, která nastávala v květnu. Typickou místní vesnici popisoval jako tři až pět domků pohromadě, kde se spolu s ním asi tucet dalších českých důstojníků bavilo zpěvem a hraním. Na druhé straně popisoval nepříjemnosti spojené nejen s klimatickými podmínkami, ale i nemocemi. „*Denně teď odcházelo 1 – 2000 lidí do nemocnice s malárií, úžehem, tyfem, úplavicí, atd.*“⁸⁹

S přihlédnutím k líčení klimatu a místní zemědělské produkce, ale především s důrazem na zmínku o „*Albáncích*“, se na základě sekundární literatury lze domnívat,⁹⁰ že mladý poručík trávil přinejmenším poslední měsíce války v jihovýchodní Evropě, pravděpodobně na území dnešní Albánie.⁹¹ Nestrávil zde ale celou válku. Jak bylo uvedeno, koncem roku 1915 absolvoval výcvik na Olomoucku, respektive v Praze. Na jaře

⁸⁷ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 29, sign. II a, 1918, Korespondence rodinných příslušníků.

⁸⁸ Cit. dle: Tamtéž.

⁸⁹ Cit. dle: Tamtéž.

⁹⁰ Pavel HRADEČNÝ – Ladislav HLADKÝ, *Dějiny Albánie*, Praha 2008; Josef M. KADLEC, *Dnešní Albanie*, Praha 1926; TÝŽ, *Albanie. Přehled národohospodářský a povšechný*, Praha 1927; Artuš ČERNÍK – Václav ČERVENÝ a kol., *Úvahy o postavení Albanie ve světě, o jejích dějinách a zemi, o albánské politice, národním hospodářství a albánské kultuře*, Praha 1938.

Albánie byla vnímána jako nehostinné místo ještě dvě dekády po začátku první světové války, jak ukazuje s typickým britským nadhledem revidované vydání geografické příručky z roku 1933 pod velmi stručným heslem „ALBANIA“: „The small mountainous Kingdom of **Albania** is one of the wildest areas of Europe. Until a few years ago it had no roads, no railways, no money and no banks! It is now being developed with the help of Italy and Durazzo is the chief port.“ Cit. dle: L. Dudley STAMP (ed.), *Gill's Oxford & Cambridge Geography*, new edition, London 1933, s. 144.

⁹¹ Události první světové války či situaci rakousko-uherské okupační armády v oblasti Albánie československá i česká historiografie spíše opomíjí. Výjimečně lze nalézt marginální zmínky: Josef M. KADLEC, *Diplomatické dějiny Albanie*, Praha 1927; Pavel HRADEČNÝ – Ladislav HLADKÝ, *Dějiny Albánie...*, s. 334 - 342; Jan RYCHLÍK, *Mezi Vídní a Cařihradem. Díl 1. Utváření balkánských národů*, Praha 2009. V zahraničí je této problematice věnován trochu větší prostor. Srov. Nicola GUY, *The Birth of Albania. Ethnic Nationalism, the Great Powers of World War I and the Emergence of Albanian Independence*, London – New York 2012; Ernest DENIS, *La grande Serbie*, místo vydání neuvedeno 1915. Vycházím z českého překladu: TÝŽ, *Velké Srbsko*, Praha 1920.

roku 1916 pak projížděl Vídní.⁹² Po zastavení transportu na vídeňském nádraží se mu telefonicky podařilo domluvit si schůzku s nevlastní sestrou Fanny, zetěm a matkou. O šťastném shledání pak na lístku polní pošty stručně informoval otce do Prahy. Fanny na lístku dodala, že Karel „je zdrav dobře vypadá a je zcela spokojený“.⁹³ Voják nouzí zjevně ani netrpěl, přebytečné věci dokonce odevzdal rodině na nádraží.

Podpora ze strany rodiny také jistě sehrála určitou úlohu v úspěšném přečkání války. Lamač dostával nejen dopisy, ale i balíčky.⁹⁴ Spolu s vánočním přáním od matky z 25. prosince 1916 tak dostal i 20 litrů hořké, kuchařskou knihu a strunu. Jana Tejkalová provedla v závěrečné práci rekonstrukci života vojáků rakousko-uherské armády v poli.⁹⁵

Snaha vylepšit si válečný jídelníček byla pochopitelná a časté byly i kuchařské pokusy samotných vojáků.⁹⁶ Limitováni jednotvárností získaných potravin se však vojáci většinou pouštěli do vaření jednoduchých jídel nenáročných na přípravu.⁹⁷ Proto Lamačův požadavek na kuchařskou knihu trochu překvapí, ač byla zřejmě pro někoho ze spolubojovníků, protože chtěl polskou knihu. Vystačit si však musel s českým vydáním.⁹⁸ Struna pak patřila nejspíš k houslím, které vojáci využívali nejčastěji.⁹⁹ A tendence zpříjemnit si nepohodlí alkoholem spolu s druhy je i dnes nasnadě.

Podle vojenských záznamů i z pozdější doby nebyl mladý voják v první světové válce nikdy raněn ani si neodnášel žádné další dlouhodobé následky. A protože narukoval

⁹² Pro napsání vzkazu otci použil obyčejnou tužku, tak jako to bývalo obvyklé pro mnoho jiných vojáků. Číslice označující den je „3“, číslice označující měsíc je však příliš nečitelná. Razítko pošty má ale datum „3. V. 16“.

⁹³ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 1916, Korespondence rodinná.

⁹⁴ Fanny se zmiňuje, že „zásilky dostal“. Viz: Tamtéž.

⁹⁵ Jana TEJKALOVÁ, *Paměti z první světové války. Haličská fronta očima českých vojáků rakousko-uherské armády* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2000. Vedoucí práce Milan Hlavačka. Autorka sice zkoumala život vojáků na základě jejich denkových záznamů v oblasti haličské fronty, informace zjištěné výzkumem však lze aplikovat i pro další frontové oblasti a vztáhnout k osobě Karla Lamače. Česká historiografie bohužel postrádá komplexní studie vojenské každodennosti v rakousko-uherské armádě. Objevily se pouze závěrečné práce: Pavel BULENA, *Každodenní život rakouského důstojníka na ruské frontě za první světové války* (= nevydaná diplomová práce FF UPCE v Pardubicích), Pardubice 2011; David PAZDERA, *Češi v první světové válce. Pokus o vymezení válečného prožitku českých vojáků rakousko-uherské armády od mobilizace a nástupu k jednotce po příchod na frontu* (= nevydaná diplomová práce FF JU v Českých Budějovicích), České Budějovice 1997; Pro metodiku práce s pramenem: TÝŽ, *Korespondence jako jeden z pramenů pro výzkum každodennosti českých vojáků rakousko-uherské armády ve Velké válce*, in: *Historie a vojenství. Časopis Historického ústavu Armády České republiky*, č. 1, roč. 52, 2003, s. 37 – 43.

⁹⁶ Jana TEJKALOVÁ, *Paměti z první...*, s. 34.

⁹⁷ Tamtéž, s. 43.

⁹⁸ Ačkoliv se rodina snažila po všech knihkupectvích sehnat polské vydání. Synovi matka v dopise doporučuje, ať prostě „něco přeloží“.

⁹⁹ Tamtéž, s. 55.

dobrovolně a v hodnostním žebříčku pravidelně postupoval, získal zřejmě i řadu výhod.¹⁰⁰ Souhrnně lze na základě dostupných materiálů konstatovat, že Lamač válku přečkal s intenzivní podporou rodiny bez vážnější fyzické i psychické újmy a neodnášel si do dalšího života nepřekonatelná traumata. Ačkoliv jako jednoroční dobrovolník mohl pociťovat i odstup ostatních vojáků, podpora spolubojovníků ze společného výcviku na Olomoucku, později i dalších důstojníků české národnosti v oblasti jihovýchodní Evropy, pomohla přečkat nelehké období.¹⁰¹

¹⁰⁰ Praporčíci a vyšší hodnosti měli již nárok na „důstojnickou menáž“. Jednoroční dobrovolníci navíc dostávali k nafasovaným potravinám a alkoholu i přídatky. Důstojníci pak měli nárok až na 25 cigaret denně. Viz: Jana TEJKALOVÁ, *Paměti z první...*, s. 36.

¹⁰¹ Pro prosté vojáky mohli jednoroční dobrovolníci představovat reprezentanty oficiální vojenské mašinérie. Rozdíly mezi důstojníky se pak sice trochu stíraly, ale i tak si čeští důstojníci mnohdy stěžovali, že jsou považováni za méně spolehlivé a loajální, než například důstojníci německé národnosti. Viz: Jana TEJKALOVÁ, *Paměti z první...*, s. 49.

3 NĚMÁ 20. LÉTA

3.1 Ve službách nové republiky i nového média

Po vyhlášení samostatné československé republiky byl 28. října 1918 Lamač v hodnosti poručíka v záloze vzat do stavu československého vozatajského praporu číslo 8. Vojenskou službu pak ukončil 31. prosince téhož roku, kdy byl propuštěn. Od 13. července do 31. srpna 1919 nastoupil v hodnosti poručíka znovu jako dobrovolník do východní oblasti nového státu, kde vykonával „*intendanci*“, tedy dozor. Místem přidělení se staly Nové Zámky, v té době neklidná část, o kterou byly v červnu 1919 svedeny tuhé boje mezi armádami ČSR a Maďarské republiky rad.¹⁰² Na konci srpna byl propuštěn do neaktivity, a konečně 11. listopadu 1920, přesně dva roky od skončení světové války, přišla demobilizace.¹⁰³

Za pečlivější pozornost stojí poznámka z vojenských záznamů následující dekády, podle které po ukončení služby na Slovensku následovalo přidělení k československé vojenské kinematografii a následně její spoluorganizace s kapitánem Vyšínem. Bližší souvislosti však v tomto případě chybí, nepodařilo se bohužel na základě dochovaných pramenů zjistit Lamačovo konkrétnější zapojení do organizace vojenského filmu.¹⁰⁴ Jedná se nicméně o zatím jediný dochovaný údaj, který spojuje aktivní vojenskou službu budoucího režiséra a jeho přímé angažmá ve spojitosti s filmem. Vojenský funkcionář je ztotožnitelný s Vojtěchem Vyšínem, který v hodnosti štábního kapitána s titulem magistra farmacie stál v roce 1928 za kamerou snímku *Za československý stát*, který vznikl na objednávku Ministerstva obrany ČSR.¹⁰⁵

Po rozpadu Rakousko-Uherska se také Lamač poprvé objevil na stříbrném plátně. Cílem této práce samozřejmě není rozebírat jednotlivá díla, kde stál Lamač před kamerou jako herec, či za kamerou jako režisér. Na druhou stranu je nutné věnovat pozornost těm snímkům, které mohly následně napomoci vzniku či rozvoji určité sociální struktury, zejména s ohledem na konkrétní význačné osobnosti, které se při těchto příležitostech setkaly.

¹⁰² Více k problematice např.: Pavel J. KUTHAN, *V těžkých dobách. Boje na Slovensku 1918 – 1919*, Praha 2010.

¹⁰³ VHA, Sb. 24 (spisy tzv. Evidenční a doplňovací skupiny Náhradního tělesa čs. vojenských jednotek na Západě), spis Karel Lamač.

¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁵ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 228.

Mohlo se jednat i o snímky, kde filmový hrdina poprvé zazářil a oslovil širší publikum, čímž také získával podstatný symbolický kapitál, znásobovaný i tvorbou nových známostí. Díky filmům také rostl vliv jedince, a prostor působení se tak mohl posunovat za hranice tehdejšího Československa. Ruku v ruce s postupným růstem filmového tvůrce na pomyslném žebříčku společenské prestiže přicházely zároveň i další nabídky, a nejednou i úspěšné režisérské pokusy, které konečně představovaly určitou transformaci symbolické a kulturního kapitálu umělce v ekonomický kapitál.

Rychle získávané výjimečné postavení ve společenské struktuře prvorepublikového filmu přineslo i určitou možnost participace na chodu tehdejších institucí a médií spojených s kinematografickou oblastí. A spolu s tím pochopitelně další potenciál pro rozvoj kariéry.

Nejprve musíme odpovědět na otázku, jak se vlastně Lamač dostal do oblasti filmového průmyslu. K vystupování na veřejnosti inklinoval zjevně už od dětství, jak o tom vypovídají dochované záznamy o divadelních představeních. Snaha prezentovat svoje herecké ambice i na stříbrném plátně tak byla celkem nasnadě.

Existují také četné odkazy o seznámení Lamače s filmovou technologií v drážďanské továrně u Ernemanna, v neposlední řadě i poznámka o zkušenosti s filmem při vojenském pobytu u Nových Zámků v roce 1919. Domnívám se, že roli sehrály také další faktory. Jedním z nejdůležitějších bylo rodinné zázemí. Jak bylo již zmíněno, Lamačův otec měl umělecké nadání a v mládí působil jako tenorista v Národním divadle. V civilním životě po převzetí lékárny v Košířích pak patřil k celkem zajištěným obyvatelům. Jeho ekonomické postavení ho jednak předurčovalo k setkávání s podobně movitými lidmi, a zároveň umožnilo zajistit, aby syn Karel netrpěl nouzí při svých uměleckých začátcích.

Podpora mohla přijít i ze strany matky. Již v meziválečné době tradovanou a dodnes dokola mnohokrát omílanou historkou je ta o matčiných náušnicích. Údajně vždy, když byla již situace kritická a začínající filmový podnikatel potřeboval rychle sehnat peníze, zastavil matčiny oryngle, rodinný šperk.¹⁰⁶ Míra pravdivosti této historky je vedlejší, v podstatě ale tvrzení poukazuje na dobré rodinné vztahy (viz kap. 2.1), stejně jako na podporu ze strany rodičů, která se projevila už v době světové války (viz kap. 2.2). Dále nelze opomínat ani dřívější spojení Lamače staršího s uměleckým prostředím

¹⁰⁶ Např.: *Filmový kurýr*, roč. 13, č. 52, 29. 12. 1939, s. 3; Jan Stanislav KOLÁR, *Karel Lamač*, in: Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač. Filmový...*, s. 6; Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 105; Kateřina BOUŠOVÁ, *Než film promluvil...*, s. 172; Pavlína MÍČOVÁ, *Karel Lamač. Rostl do šíře, nikoliv do výše*, in: *Cinema*, roč. 16, č. 5, 2006, s. 78; Dorothea FRIEDRICH, *Anny Ondráková...*, s. 11.

Národního divadla za F. A. Šubrtu. Toto jméno se pak v uměleckém prostředí objevuje celkem často, v letech 1907 – 1908 například v souvislosti s Městským divadlem na Královských Vinohradech (viz dále). Otcovy kontakty a společenská prestiž mohly významně napomoci počátkům synovy kariéry.

Známosti a kontakty musely být pro Lamače mladšího velkou devizou. S některými významnými tvůrci prvorepublikové kinematografie se dokonce poznal ještě předtím, než vůbec kinematografie nově vzniklého státu nabrala na obrátkách. Václav Wasserman, významný dobový scénárista, sám uvádí, že do košířské lékárny docházel od roku 1918.¹⁰⁷ S doktorem J. S. Kolárem, další ikonou nejen němého filmu, se Lamač poznal ještě dříve.¹⁰⁸ Definitivní vřazení do společenského prostoru filmového průmyslu se odehrálo po získání angažmá u Excelsiorfilmu.

Excelsiorfilm vznikl v srpnu 1918, jeho zakladatelem byl ředitel již existujícího kina Lucerna a bývalý operní zpěvák Richard Baláš.¹⁰⁹ Sídlo bylo umístěno v ulici Na Perštýně, číslo popisné 12.¹¹⁰ Firma měla v plánu samostatnou výrobu filmu, nikoliv pouze půjčování dovezených zahraničních snímků, jako mnoho ostatních dobových filmových půjčoven. Po technické stránce ale nebyly první snímky příliš kvalitní, průkopníkům scházely hlavně finance na nákup patřičných technologií k natáčení.

Kritice podrobuje snímky novinový článek už v roce 1927, tedy s krátkým odstupem. Tentýž text však zmiňuje, že Excelsiorfilm vznikl „na podkladě kinoškoly, která asi měla konkurovati prvnímu českému učelišti toho směru, jaké předcházelo v podkroví České banky Pragafilmu...“.¹¹¹ O kinoškole v souvislosti s Excelsiorfilmem se hovoří i na dalších místech.¹¹² Výrobní byla umístěna v bytě Richarda Baláše, švagra Václava

¹⁰⁷ Václav WASSERMAN, *Karel Lamač a osudy dobrého vojáka Švejka*, in: TÝŽ (ed.), *Karel Lamač. Filmový...*, s. 15.

¹⁰⁸ Při natáčení filmu *Alois vyhrál los* se Kolár náhodně potkal s Lamačem, kterého měl znát již od dětství. In: *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách*, roč. 6, č. 12, 10. 12. 1926, s. 20. Kolár byl Lamačův vrstevník, ročník 1896, známost přátel z dětství je tedy možná.

¹⁰⁹ *Film*, roč. 2, č. 17, 31. 12. 1922, s. 9. Srov. Kateřina BOUŠOVÁ, *Než film promluvil...*, s. 78, nebo: Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 1...*, s. 63. Oba autoři však hovoří o vzniku na počátku roku 1918. Bartošek si dokonce sám protiřečí, když na jiném místě klade vznik Excelsiorfilmu až na počátek roku 1919. Viz: Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 55. Zdeněk Štábla uvedl pro změnu září 1917. Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2*, Praha 1982, s. 192.

¹¹⁰ *Adressentafel von Filmfabriken und Leihanstalten in der tschechoslowakischen Republik*, in: *Filmschau*, roč. 2, č. 7, 20. 1. 1920, s. 12.

¹¹¹ Cit. dle: *Jak jsme začínali. Několik dat k historii českého filmu*, in: *Český filmový svět*, roč. 4, č. 12, 8. – 9. 1927, s. 5.

¹¹² Např. Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 1...*, s. 63; Luboš BARTOŠEK – Jaroslav BOČEK – Miroslav MALÍK – Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*, Praha 1966, s. 11; Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 192 - 193. Podle Štábly se jednalo vůbec o první soukromou filmovou školu u nás, a Pragafilm přišel s nápadem až později.

Havla,¹¹³ kde vybouráním přiček vznikl větší prostor. V místnosti s vodovodem pak byla vytvořena improvizovaná laboratoř. Pro úplnost uveďme, že Richard Branald, dalších z významných dobových celebrit,¹¹⁴ vedl při Excelsiorfilmu „kurs filmového umění, jehož pilným frekventantem byl i Karel Lamač“.¹¹⁵

Bližší informace k fungování kinoškol podával již dobový tisk, který je podroboval nemilosrdné morální kritice. Například v tvrzení, že většina studujících se měla rekrutovat z mladých a naivních dívek. Ředitelům kinoškol měl od studentů přináležet vysoký poplatek 100 až 160 korun měsíčně. Článek poukazoval hlavně na pochybné zisky garantů těchto kurzů.¹¹⁶ Podobně kvalitu odborníků, kteří učí v kurzech, zpochybňují i další články: „...podniky ty jsou rázu čistě výdělečného, namnoze mravnost ohrožujícího a nemálo škodí pověsti celého československého odvětví filmového, jsouce jeho hlízou a veřejného života vůbec.“

A dále v textu: „Kinoškoly u nás jsou čistě výdělečné podniky, postrádající pravé umělecké legitimace.“¹¹⁷ Kurzy však skutečně sloužily ke krytí nákladů pro provozovatele přidružených filmových výroben, doslova jako „pramen příjmů“.¹¹⁸ Poukazovalo se ale na skutečnost, že zdaleka ne všichni absolventi prokázali talent, nebo vůbec získali zkušenosti.¹¹⁹ Na druhé straně dostávali žáci, alespoň v případě Excelsioru, epizodní role ve filmech z produkce firmy.¹²⁰

Filmový nadšenec Lamač byl zřejmě oproti ostatním ve výhodě, neboť nastupoval do Excelsiorfilmu primárně na post technického ředitele,¹²¹ a jeho navštěvování kinoškoly

¹¹³ Václav Havel (1861 – 1921) byl manželem nevlastní sestry Richarda Baláše Emilie. Syny Václava Havla byli Václav Maria Havel, mimo jiné otec posledního československého prezidenta Václava Havla, a Miloš Havel, nejčastěji spojovaný především s výstavbou ateliérů A – B na Barrandově a paláce Lucerna.

¹¹⁴ Celým jménem Richard František Branald (3. dubna 1876, Praha – 1. dubna 1950, Praha). Své názory Branald předložil ve 30. letech v příručce: Richard BRANALD, *O umění režisérském, hereckém a pěveckém. Kniha pro ty, kdož hrají divadlo*, Praha 1931. O svém otci píše taktéž umělecky angažovaný syn Adolf. Adolf BRANALD, *My od filmu...*

¹¹⁵ Cit. dle: *Svět ve filmu a obrazech*, roč. 3, č. 1, 1934, s. 5. Reklamní inzerát v dobovém tisku poutá na „Výchovné kursy ku výcviku filmových herců za vedení chefrediseura R. Branalda. Největší výroba původ. českých her filmových. Ve vlastních atelierech pracuje se s použitím nejmodernějších technických vymožeností.“ Cit. dle: *Film*, roč. 1, č. 1, 15. 12. 1918, s. 7.

¹¹⁶ *Film*, roč. 1, č. 8, 1. 4. 1919, s. 7..

¹¹⁷ Cit. dle: *Český filmový zpravodaj*, roč. 1, č. 2, 5. 3. 1921, s. 4. Podobně: *Divadlo budoucnosti*, roč. 1, č. 1, 1920, nečíslováno. O živelném vzniku kinoškol, které seznamovaly s prací v atelierech, stejně jako o podvodech, které se s nimi spojovaly, píše podrobněji také M. Lošťáková. Viz: Markéta LOŠŤÁKOVÁ, *Čtenáři filmu...*, s. 74.

¹¹⁸ Jan LEC, *Kam spěje náš film?*, in: *Film*, roč. 1, č. 1, 15. 4. 1919, s. 6.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 6.

¹²⁰ Jaroslav BROŽ – Myrtil FRÝDA, *Historie československého filmu v obrazech 1898 – 1930*, Praha 1959, s. 151.

¹²¹ Jeden z prvních filmových historiků Karel Smrž v humoristicky laděné publikaci popisuje, jak vypadala pozice technického ředitele. „Pilíři každého průmyslového útvaru bývali – a jsou vlastně i dnes – ředitelé. Film v sobě slučuje složky umělecké, technické a obchodní....Ředitel technický byl vrchním velitelem ateliérů,

bylo důsledkem jeho častých pracovních návštěv ve firmě.¹²² Místo technického ředitele získal na základě inzerátu,¹²³ a v jeho prospěch mohly hrát předchozí zkušenosti s filmovou technikou, znalosti chemických procesů, stejně jako patřičné známosti.

3.2 Do divadla, do kina nebo do kabaretu? Aneb příspěvek ke genezi sociálního pole

Kontakty s uměleckým prostředím mohl Lamač získávat v nejčastějších sociálních prostorech pro setkávání filmových nadšenců a průkopníků. Tyto prostory existovaly přinejmenším tři. Prvním se staly živelně vznikající biografy.¹²⁴ Fenomén pohyblivých obrázků samozřejmě přitahoval širší lidové vrstvy. Mezi diváky se ale našli právě i amatérští filmaři, kteří se jednak při projekcích snažili odpozorovat co nejvíce postupů, triků a technických zlepšováků pro své vlastní pokusy, zároveň se mimoděk či cíleně seznamovali s promítači, majiteli a nájemci promítacích prostorů a dalšími odborníky.

Druhý prostor pro setkávání nabízela divadla. Pokud filmový tvůrce, například režisér, shání i v současné době nový, širšímu publiku neznámý, talent, obvykle si vytipuje někoho z divadelních herců či hereček. Tento postup je racionální a aplikován byl i v němé éře. Navíc se v poválečné době předpokládalo, že při hledání vhodného hereckého obsazení bylo nejlepší angažovat někoho z řad divadelníků. Ti měli alespoň nějaké zkušenosti a větší potenciál prezentovat se před kamerou v novém médiu, na rozdíl od člověka zcela mimo obor.

Ne náhodou tak první herci a herečky stříbrného plátna pocházeli z prostředí „prken, jež znamenají svět“. V Praze se jednalo o lidi z okruhu největších scén, tedy Národního divadla a dnešního Švandova divadla na Smíchově,¹²⁵ nejširší společenský

*laboratoří, truhlárny, mechanických dílen, lampového parku a elektrické ústředny. Vzhlížel k němu štáb elektrikářů, osvětlovačů, stavěčů, mechaniků, truhlářů a laborantů. Rozhodoval o tom, má – li se pracovat na Kodaku nebo Agfě [značka použitého filmového materiálu, pozn. aut.], a má – li se koupit do atelierů nová Jupiterka nebo Weinertka [značky osvětlovacích lamp, pozn. aut.].“ Cit. dle: Karel SMRŽ, *Jak se kdysi...*, s. 27.*

¹²² Kateřina BOUŠOVÁ, *Než film promluvil...*, s. 171 – 172.

¹²³ Jako technického ředitele zmiňuje Lamače Filmový kurýr: *Filmový kurýr*, roč. 3, č. 51 – 52, 20. 12. 1929, s. 2. Srov. Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 3; TÝŽ, *Dějiny československé kinematografie. Díl I...*, s. 107.

¹²⁴ O vzniku a vývoji biografů pojednává v současné době již několik dílčích i obsáhlejších studií, proto nepovažuji za nezbytné znovu shrnovat jejich vývoj. Další informace pro případný výzkum lze dohledat například: Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*; TÝŽ, *Dějiny československé kinematografie. Díl I...*; TÝŽ, *Ponrepo. Od kouzelného divadla ke kinu*, Praha 1957; Ivan KLIMEŠ, *Člověk a stroj v biografu. (Filmové představení v němé éře)*, in: *Iluminace* 9, č. 1, 1993, s. 45 – 73.

¹²⁵ Ve Švandově divadle začínala například Anny Ondráková, Lamačova partnerka. Viz: Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 105. Divadelní hvězdou, a jednou z prvních filmových, se stala Anna Sedláčková (29. září

rozsah však postupně stále více pokrývali lidé spojení s Městským divadlem na Vinohradech,¹²⁶ a nemuselo se jednat pouze o hrající členky a členy ansámblu.

Nejpozději počátkem 20. let se kolem divadel vytvářela svébytná struktura, která se pak alespoň částečně promítla i do vazeb ve filmovém průmyslu. A vinohradské divadlo stálo v popředí tohoto trendu z několika konkrétních příčin. Po vyhlášení Prahy za „otevřené město“ v roce 1866,¹²⁷ resp. po bourání městských hradeb, které započalo v roce 1874,¹²⁸ následovala na přelomu 19. a 20. století poměrně rychlá výstavba v zemědělském zázemí Prahy, kam náležely i Královské Vinohrady. Viničné trati začaly být nahrazovány samostatným městem (do roku 1922), kde si záhy oblíbili bydlení úředníci, umělci a podnikatelé,¹²⁹ tedy lidé náležející k vyšší střední třídě.

K tomu dodávaly Vinohradům nezaměnitelný ráz také domy projektované například Janem Kotěrou. A především podoba veřejného prostoru sehrála nezanedbatelnou roli při sociální skladbě obyvatel. Pro srovnání se stačí podívat na příklad s Vinohrady sousedícího Žižkova, který obývali převážně drobní řemeslníci a dělníci.¹³⁰ Ještě v druhé polovině 19. století však Královské Vinohrady díky svému přírodnímu charakteru sloužily jako oblast pro procházky a rekreaci Pražanů. S postupným vznikem mnoha krytých i dřevěných divadelních arén – především od 60. let 19. století – se Vinohrady posouvaly na žebříčku vyhledávaných míst kultury a zábavy.¹³¹

Potřebu vlastního majestátního kulturního prostoru vnímala i městská samospráva. 7. května 1902 tak městské zastupitelstvo rozhodlo na své schůzi o stavbě nové budovy divadla. V písemném zdůvodnění tohoto kroku se hovořilo i o tom, že Královské

1887, Praha – 24. listopadu 1967, Praha). Později přešli do Národního divadla i herci z Vinohrad, jako Hugo Haas či Zdeněk Štěpánek. Manželem Anny Sedláčkové byl Max Urban, architekt pozdějších staveb pro rodinu Havlů na Barrandově. Pár založil v roce 1912 společnost ASUM [A – nna S – edláčková U – rban M – ax, pozn. autora], jednu z prvních filmových výroben vůbec. Více o A. S. viz např.: Josef BROŽ, *Aféra Anduly Sedláčkové*, Praha 2008; Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 42 – 45 a 366.

K Národnímu divadlu více viz: Vladimír PROCHÁZKA a kol., *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*, Praha 1988.

Ke Švandovu divadlu více viz: autor neuveden, *Padesát let Švandova divadla na Smíchově. 1871 – 1921*, Smíchov 1921.

Přehledově: kolektiv autorů, *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Praha 2000; Ljuba KLOSOVÁ (ed.), *Listy z dějin českého divadla. Sborník studií a dokumentů 2*, Praha 1954; František ČERNÝ, *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha 2000.

¹²⁶ K historii vinohradského divadla více: Věra MOHYLOVÁ – Jiří ŽÁK, *Vinohradské divadlo 1907 – 2007. Díl I. Vinohradský příběh*, Praha 2007; Josef BALVÍN (ed.), *Divadlo na Vinohradech 1907 – 1967*, Praha 1968; Zdeněk HEDVÁBNÝ (ed.), *Divadlo na Vinohradech 1907 – 1997*, Praha 1997.

¹²⁷ Eva SEMOTANOVÁ (red.), *Historický atlas měst České republiky. Svazek 19. Praha – Královské Vinohrady*, Praha 2010, s. 5.

¹²⁸ Tamtéž, s. 10.

¹²⁹ Tamtéž, s. 6 – 7.

¹³⁰ Tamtéž, s. 7.

¹³¹ Tamtéž, s. 5. Četná výstavba několika divadelních arén byla již v 60. letech 19. století spojena se jmény jako Pavel Švanda ze Semčic či Josef Kajetán Tyl.

Vinohrady mají to nejdůležitější, co divadlo potřebuje – „*inteligentní a umění milovné obecnostvo*“.¹³²

Dříve zmíněný František Adolf Šubert, do roku 1900 ředitel Národního divadla, neměl se svým bývalým zaměstnavatelem již příliš dobré vztahy, a hledal možnost jiného uplatnění, kde by byly naplno doceněny jeho schopnosti. Upnul se k prosazení výstavby nového vinohradského divadla a zasloužil se tak nemalou měrou o jeho vznik. Odměnou za jeho zásluhu bylo místo tamního ředitele po otevření divadla na konci roku 1907.¹³³

Druhé české divadlo v Praze se stalo důstojným místem pro společenské setkávání,¹³⁴ kterým zůstalo v podstatě až do 20. let. Ročenka Kruhu sólistů Městského divadla na Královských Vinohradech z roku 1926 poskytla kompletní jmenný přehled dobových osobností spjatých s touto scénou. Šéfredaktor Jaroslav Kvapil, jednatel divadla a režisér Karel Čapek, stejně jako herecké obsazení Hugo Haas, Anna Sedláčková,¹³⁵ Zdeněk Štěpánek nebo Olga Scheinpflugová,¹³⁶ dokázalo přitáhnout významné abonenty.¹³⁷ Složení návštěvníků potvrdilo původní prohlášení vinohradského zastupitelstva o inteligentním a uměnímilovném obecnstvu. Pravidelnými návštěvníky byla tehdejší elita, od právníků a majitelů továren po generály a významné podnikatele.¹³⁸

Jako třetí hlavní společenský prostor pro setkávání divadelně a filmařsky zaměřených nadšenců zafungovaly kabarety. Těsné sepětí mezi varietní zábavou a divadly bylo v době předválečné i na počátku 20. let poměrně obvyklé. Mnoho tváří, které se později objevily i na stříbrném plátně, bylo původně možné spatřit při humorných výstupech v pražských zábavních podnicích, odkud se posléze někteří estrádní umělci vypracovali až na divadelní jeviště. Někdy se mezi podniky a divadly i plynule přesouvali.¹³⁹

Jako spisovatel a dramatik veselých výstupů se po roce 1918 prosadil například Emil Artur Longen.¹⁴⁰ Stejně jméno se pak ve 20. letech často objevovalo i v souvislosti

¹³² Cit. dle: kolektiv autorů, *Čtvrtstoletí městského divadla...*, s. 6. Znovu zmínka i na s. 9.

¹³³ Tamtéž, s. 8- 9.

¹³⁴ Srov. František LANGER, *Divadlo a město*, in: kolektiv autorů, *Čtvrtstoletí městského divadla...*, s. 64.

¹³⁵ Na vinohradské scéně byla Sedláčková stálou členkou mezi léty 1919 a 1921. Viz: Radmila HRDINOVÁ – Věra MOHYLOVÁ – Zuzana SÍLOVÁ, *Divadlo na Vinohradech 1907 – 2007. Díl II. Vinohradský ansámbl*, Praha 2007, s. 193. Později na Vinohradech hostovala. Viz: Vladimír MÜLLER (ed.), *Padesát let městských divadel pražských. 1907 – 1957. Sborník*, Praha 1958, s. 180.

¹³⁶ Na své divadelní angažmá vzpomíná herečka i v autobiografii: Olga SCHEINPFLUGOVÁ, *Byla jsem na světě*, Praha 1988.

¹³⁷ O kompletním personálním zajištění divadla od vedení až po technické zaměstnance: autor neuveden, *Městské divadlo na Král. Vinohradech. Ročenka kruhu sólistů*, Praha 1926, s. 107 – 118.

¹³⁸ Viz Seznam abonentů, in: Tamtéž, s. 119 – 191.

¹³⁹ František ČERNÝ, *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*, Praha 1978, s. 161.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 161.

s Karlem Lamačem. Longen se již v roce 1921 objevil v roli iluzionisty v jedné z Lamačových režisérských prvotin *Otrávené světlo*.¹⁴¹ V roce 1929 se pražský bohém dočkal zinscenování své divadelní hry *C. a k. polní maršálek*, která se obratem dočkala i filmového zpracování, opět pod taktovkou zmíněného režiséra.

Spolu s Egonem Erwinem Kischem a Jaroslavem Haškem se pak Longen podepsal pod hru *Z Karlína do Bratislavy za 365 dní*, s premiérou v roce 1921.¹⁴² Hašek už se bohužel nedožil roku 1926, kdy byla jeho nejznámější literární postava poprvé, a nikoliv naposledy, zvěčněna i na filmovém pásu. V *Dobřím vojáku Švejkovi* se hlavní role zhostil Karel Noll. Ve vedlejší roli poručíka Lukáše mu zdatně sekundoval režisér snímku Karel Lamač.¹⁴³

Podobně například Čeněk Šlégl, jeden z Lamačových „dvorních“ herců, sbíral první zkušenosti ve Varieté v pražském Karlíně.¹⁴⁴ Zde mimochodem ve stejné době vystupoval například Vlasta Burian.¹⁴⁵ Poprvé se pak Čeněk Šlégl objevil před kamerou v roce 1919 ve filmu natočeném Excelsiorfilmem *Utrpením ke slávě*. Spolu s ním si zahrály i další budoucí filmové hvězdy 30. let, a to včetně Lamače.¹⁴⁶

Pointou uvedeného výčtu samozřejmě není vzít každé slavnější a známější jméno a zasazovat ho do dobových souvislostí. Snahou je naznačit, jak se vytvářely vazby v rodící se prvorepublikové kinematografii. Osoby, které se prezentovaly v uměleckém prostoru zlaté éry 30. let a jsou dodnes neodmyslitelně s touto dobou spjaté, se totiž v mnoha případech seznámily již o dekádu dříve ve filmových počátcích.

A dále je cílem poukázat, že umělecké (nejen filmové) prostředí, tvořilo spojitou strukturu vzájemně prolnutých známostí a setkávání. Mnohdy se jednalo o jedince, kteří stáli u zrodu kinematografie a byli jejími prvními průkopníky ve 20. letech, ať již na poli herectví, režie, podnikání, angažmá v institucích a podobně. Na počátku navíc tyto činnosti splývaly, herec tak například byl zároveň režisérem angažovaným v oborovém svazu atd.

První nadšenci, kteří stáli v období kolem roku 1920 u rozjezdu filmového průmyslu, se spolu s přechodem na zvukový film ve 30. letech stávaly ikonami fanoušků.

¹⁴¹ Vladimír OPĚLA a kol., *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 139. Více o filmu v dále v textu. Ve spolupráci s J. S. Kolářem.

¹⁴² František ČERNÝ, *Měnivá tvář divadla...*, s. 161. E. E. Kischovi vyšla v roce 1921 povídka „Nanebevstoupení Tonky Šibenice“. Podle povídka vznikl na konci 20. let i film „Tonka Šibenice“, se kterým se pojí hned dvě zajímavosti. Jednak po dodatečném ozvučení v Paříži bývá počín označován jako první československý zvukový snímek. Zadruhé, jednalo se o poslední dílo natáčené v roce 1929 v ateliéru Kavalírka, který byl spojený s Lamačem. Viz: Kristýna FABIÁNOVÁ, „Lamač Košíře...“, s. 31.

¹⁴³ Vladimír OPĚLA a kol., *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 56 – 57.

¹⁴⁴ Miroslav MACELA, *Čeněk Šlégl...*, s. 22 – 24.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 23. Macelovo tvrzení je pramenně podloženo.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 25.

Navzdory klamnému zdání se však jednalo o poměrně malý okruh lidí, kteří měli díky bohatým dřívějším zkušenostem reálnou šanci významněji ovlivnit později ve 30. letech dění na poli filmového průmyslu. Opravdových hvězd, které od 20. let začaly určovat styl doby, tak bylo jen pár. K úzkému okruhu patřil i Karel Lamač.

Do vzniku prvních ateliérů společnosti A – B právě na Vinohradech tak tyto tři rozebírané kulturně-společenské instituce poskytovaly prostor pro setkávání podobně naladěných umělců a začínajících filmařů. Výhody v případě Vinohrad představoval zaprvé příjemně nastavený veřejný prostor, tvořený novými, architektonicky zajímavými, vilami, stejně jako hostinci, kavárnami a ozdobnými zahradami, který se velmi zalíbil dobové elitě. A dále vlastní divadlo, kde se vyšší střední třída mohla setkávat a po divadelních představeních probírat společenské novinky. Obdobně okruh návštěvníků divadla na Smíchově či Národního divadla získal možnost sociální interakce v těchto institucích. I v Lamačově pozůstalosti konečně nalezneme fotokopie rytin se stavbami českých divadel.¹⁴⁷

Výše uváděné tři sociální prostory jistě nejsou zcela vyčerpávajícím výčtem. Bezesporu existovala i další místa setkávání. Do této kategorie by patřily například kavárny a podobná pohostinská zařízení.¹⁴⁸ Někteří si sem dokonce nechávali posílat i poštu, například Lamač psal z Holandska Wassermanovi do kavárny *Karel IV.* v Praze na Karlově náměstí.¹⁴⁹ Wasserman ve své knize uvedl nejen toto místo, kde se potkávali podobně naladěni umělci,¹⁵⁰ do seznamu přidal dále i pražskou kavárnu Rokoko.¹⁵¹ Setkání a socializaci zprostředkovaly také večírky,¹⁵² nebo avantgardní scény, zakládané od druhé poloviny 20. let, jako Divadlo Vlasty Buriana nebo Osvobozené divadlo.

Provázanost divadel, biografů a kabaretů je také důsledkem kulturně-historického vývoje. První filmové projekce pořádali příležitostně kočovní umělci,¹⁵³ promítání bývalo

¹⁴⁷ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 2, inv. č. 62, sign. V f, varia, nedatováno. Fotokopie bývalé Arény Na Hradbách, Nového českého divadla a Novoměstského divadla.

¹⁴⁸ Srov. Kateřina BOUŠOVÁ, *Než film promluvil...*, s. 31 – 32. Ještě v 10. letech byly obvyklé projekce v předměstských zahradních restauracích. Viz: Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 17.

¹⁴⁹ NFA, f. Wasserman Václav (1922 – 1971), k. č. 1, inv. č. 56, sign. II/b, nedatováno.

¹⁵⁰ „Kavárna U Karla IV. na Karlově náměstí nedaleko Novoměstské věže byla po Rokoku druhou filmařskou kavárnou, kde se scházeli filmoví tvůrčí pracovníci, tvořící jednu školu veseloherních filmů. Byla to také kavárna spisovatelů. Chodil sem F. X. Svoboda. V posledním okně sedával Vilém Werner, ve velkém boxu vpředu hrával Karel Poláček sám se sebou šachy, vyčkáváje příchodu redaktorů z někdejší Tribuny, aby byl třetím do mariáše.“ Cit. dle: Václav WASSERMAN, *Václav Wasserman vypráví...*, s. 95.

¹⁵¹ Odkazy jsou v mnoha místech textu, součástí knihy je i kapitola *Nebožka kavárna Rokoko*. Viz: Tamtéž, s. 88 – 94. Podobně Anny Ondrákové v korespondenci píše režisérovi Martinu Fričovi: „Tenkrát bych byla rada ještě přišla do Rokoka...“ Viz: Národní filmový archiv, fond Frič Martin (1902 – 1968), k. č. 2, inv. č. 87, sign. II b 1, nedatováno, Korespondence s Anny Ondrákovou.

¹⁵² Krystyna WANATOWICZOVÁ, *Miloš Havel...*, s. 33 – 37.

¹⁵³ Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 17.

i součástí varietního programu.¹⁵⁴ Když byly projekce ještě ve 20. letech považovány spíše za masovou lidovou zábavu,¹⁵⁵ společenská elita chodila za „vyšším uměním“ do divadel. Tento trend se však postupně měnil. A konečně, při nedostatku vhodných prostor se jako nejvhodnější místo natáčení využil právě prostor divadla.¹⁵⁶

3.3 Vizionář – vynálezce – spoluvůrce diskurzu

Již v prosinci 1918 prezentoval Karel Lamač svůj názor na budoucnost kinematografie na stránkách dobového tisku.¹⁵⁷ Je zajímavé přiblížit si, jak začínající filmař vnímal budoucnost kinematografie v nově vzniklé republice. Výjimečný je text také z hlediska dobového kontextu. Autor, ovlivněn aktuální společenskou náladou i mladickým nadšením, zároveň cítil potřebu reagovat na problémy a témata spojená s novým médiem.

Své názory mohl mladý filmař prezentovat v prvním výtisku jednoho z prvních filmových periodik vůbec. Již to poukazuje na jeho důležité postavení v začátcích filmového průmyslu. Ve vydání z 15. prosince 1918 publikoval svou úvahu také režisér a vedoucí kinoškoly v Excelsiorfilmu Richard Branald. Zatímco Branald definoval, jak měl vypadat ideální herec,¹⁵⁸ Lamač předkládal vizi směru, kterým se měl nový průmysl ubírat. Spoluvytvářel tak pozadí pro vznik nového diskursu.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Velmi podrobně k tématu provázanosti projekcí a varieté, prvním projekcím, původu prvních promítačů atd.: Ivan KLIMEŠ, *Člověk a stroj...*, s. 46 – 53.

¹⁵⁵ „...pro široké vrstvy obecnosti [byl kinematograf, pozn. aut.] lacinou zábavou, varietní a pouťovou atrakcí.“ Cit. dle: Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 36; „Životní způsob industriální společnosti dal vzniknout masám a film a gramofonová deska přišly zrovna včas, aby těmto masám poskytly zábavu. Síla těchto médií tkvěla právě v možnosti sériové výroby, masové exploatace a masové konzumace.“ Cit. dle: Ivan KLIMEŠ, *Člověk a stroj...*, s. 45.

¹⁵⁶ Například Karel Lamač a Jan S. Kolár natáčeli *Akord smrti* v dekoracích postavených v kulisárně Vinohradského divadla, in: Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 105. Srov. Kateřina BOUŠOVÁ, *Než film promluvil...*, s. 33. Gustav Machatý vzpomíná na přeměnu staré dřevěné budovy pivovaru na filmový ateliér

¹⁵⁷ Karel LAMAČ, *Budoucnost kinematografie*, in: *Film*, roč. 1, č. 1, 15. 12. 1918, s. 3 – 4. Dokončení: *Film*, roč. 1, č. 2, 1. 1. 1919, s. 2 -3. Citace dále v textu práce pocházejí z těchto dvou publikovaných článků.

¹⁵⁸ Richard BRANALD, *Úvodem*, in: *Film*, roč. 1., č. 1. 15. 12. 1918, s. 1 – 2. Autor kritizoval situaci, kdy se k filmu hlásilo množství amatérských herců, jejichž profesionální kvality ani talent zdaleka neodpovídaly požadavkům filmařů. Branald dále uváděl, že tvorba by v nově vzniklé republice neměla být odvislá od německé kultury, tedy nekopírovat vzory, ale vytvářet vlastní české umění. Budoucnost viděl ve zpracování historických a národopisných témat. Apeloval také na ředitele filmových podniků, aby svěřovali vzdělání herců do rukou odborníků. Tím vlastně autor dělal tak trochu reklamu sám sobě. Na závěr požadoval zřízení filmové organizace pro herce, jakýchsi odborů. Ať už se jednalo o zpracovávaná témata či o vznik organizace herců, v obou případech Branald odhadl budoucnost velmi přesně.

¹⁵⁹ Diskurs v tomto případě chápou v souvztáhnosti s knihou Michela Foucaulta: Michel FOUCAULT, *Archeologie vědění*, přel. Čestmír Pelikán, Praha 2002.

Na základě tohoto podkladu vnímám Lamače, coby spoluvůrce diskursu, jako člověka, který předkládá svůj způsob chápání skutečnosti v daném oboru (kinematografii). Pisatel zprostředkováním svého pojetí (např. budoucnosti kinematografie na stránkách tisku, vydáním učebnice apod.) zároveň spoluvytváří způsob diskuze o kinematografii ve veřejném prostoru.

V úvodní části článku byl stručně shrnut vývoj kinematografie od počátků s konstatováním, že „*se podívíme neobyčejné rychlosti, s jakou se toto zajímavé a veledůležité odvětví průmyslu v nepatrném poměrně čase k dnešní dokonalosti vyvinulo*“, a to navzdory nízkým finančním prostředkům i naivnímu zpracování prvních filmů. Tyto snímky stavěl autor do souvislosti s divadly, kde původně plnily funkci varietní atrakce. „*Tehdy zajisté málokdo se nadál, že kinematografie v krátké době vzroste v mohutný průmysl, stane se nejlacinější a nejrozšířenější zábavou lidu...*“. Lamač ale nevnímal promítání pouze jako lidovou zábavu, přisuzoval filmovému průmyslu i funkci pedagogickou, respektive vědeckou. Definoval ho také jako nový umělecký prostředek, který v sobě spojil stránku výtvarnou a mimickou.

Sociální prostor divadla pak podrobil nevybíravé kritice, divadelníky osočoval ze snahy likvidovat nové médium: „*Právě pro svůj nečekaný vzmach stala se kinematografie v uplynulých létech terčem intrik konkurenčních, které vycházejíce pohříchu začasť s kruhů divadelních a používajíce nesvědomité kritiky ohrožovaly existenci nového průmyslu pověstmi, že prý kinematografická představení veřejná ohrožují všeobecnou morálku a kazí mravy mládeže a pod.*“

Odpor proti promítání však od roku 1910 skutečně existoval přinejmenším ze strany kulturních činitelů. Důsledkem tažení bylo zpřísnění cenzurních zásahů,¹⁶⁰ zákaz návštěv mladistvých, stejně jako zavedení vyšších odvodových dávek pro biografy. Majitelé kin si tuto situaci nenechali líbit a reagovali 11. června 1912 založením *Spolku českých majitelů kinematografů v Království českém*, který měl hájit jejich zájmy.¹⁶¹ Cenzurní zásahy ale následně zavedla i první republika.¹⁶²

Lamač považoval argumenty proti filmu za nicotné, neboť podle stejné logiky „*...by musilo býti vyhlazeno divadlo, literatura atd., ježto je při nich také možno neblahé působení...*“. A kvitoval, že likvidační snahy nakonec ztroskotaly. V dalším spojování divadelní a filmové tvorby neviděl potenciál a považoval ho za chybu, chtěl zachovat paralelní působení obou směrů. „*Ztheatralisovaná kinematografie by pak nebyla ani kinematografií ani divadlem.*“

Dále nesouhlasil s názorem, že odvětví nového průmyslu dospělo k vrcholu dokonalosti a jediným řešením pro udržení zájmu diváků by byly stále výpravnější

¹⁶⁰ Blíže k cenzuře: Thomas BALHAUSEN, *Umlčované múzy. Filmová cenzura v Rakousku od počátků do roku 1938*, in: *Illuminace* 63, č. 3, 2006, s. 73 – 80.

¹⁶¹ Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 20.

¹⁶² Tomáš LACHMAN, *Filmová cenzura v ČSR v letech 1919 – 1939*, in: *Illuminace* 63, č. 3, 2006, s. 194 – 197. K právnímu zakotvení kinematografie v první republice např.: Ivan KLIMEŠ, *Kinozákon 1919...*

produkce. Nepovažoval za přínos ani zdokonalení tzv. *kinetofonu*, tedy projekce doprovázené záznamem z gramofonu.

Při promítání v němé éře byl ostatně zvukový doprovod častý. Obvykle ho zajišťovala živá hudba, ať již z produkce jednoho hráče či celého orchestru.¹⁶³ Výjimkou nebyl ani slovní komentář vysvětlující děj, například v pražském biografu Ponrepo se ho občas ujal i sám provozovatel.¹⁶⁴ Lamač ale hovořil o zvukovém doprovodu, kde by z gramofonu byly pouštěny celé sekvence namluvené samotnými herci. V současnosti bychom technologii přirovnali k velmi primitivnímu dabingu či postsynchronu.

Kinetofon neodmítal začínající režisér ani tak s ohledem na technicky obtížnou realizaci jako kvůli jazykové bariéře. Zvukový doprovod zahraničního filmu by byl pro českého diváka nesrozumitelný, a problém by vice versa nastal při eventuálním vývozu českého filmu do zahraničí. Možnost pustit z desky český „dabing“ cizího snímku nebral Lamač v potaz. A věrný svojí definici filmu jako umění na pomezí výtvarnictví a mimiky psal: „...mluvící herci dávali by značně klesnouti mimice...“ O dekádu později se mezi první československé mluvené počiny trochu paradoxně zařadil *C. a k. polní maršálek* v jeho režii.

Odborné poznatky dokazoval autor i odkazy na Kinematographische Rundschau, čtrnáctideník z roku 1917. Nesouhlasil se zde uveřejněným článkem, který taktéž mluvil o budoucnosti kinematografie a spojoval jí s prostorovým promítáním,¹⁶⁵ označoval tuto technologii za nesmysl.¹⁶⁶ Odkaz na německé periodikum svědčí ve prospěch snahy inspirovat se oborovými poznatky zahraniční provenience.

Budoucnost kinematografie měla spočívat ve dvou zásadních inovacích. „*První je uspokojené rozřešení problému fotografie a tím též kinematografie v přirozených barvách. Splněním tohoto požadavku otevrou se nové perspektivy pracovníkům v tomto oboru a umožní docílení uměleckých efektů netušené nádhery...Druhý bod zlepšení bude vynalezení citlivější emulze fotografické, aby bylo možno fotografovati také za obyčejného*

¹⁶³ Srov. Ivan KLIMEŠ, *Člověk a stroj...*, s. 53 a n.

¹⁶⁴ „Ze začátku, kdy Ponrepo musel obsluhovat kinematografický přístroj, mu obstarával ‚vysvětlování obrazů‘ ochotnický herec a recitátor Crha. Později se však tohoto úkolu ujal Ponrepo sám a dokázal to znamenitě.“ Cit. dle: Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 21. Bartošek také uvedl, že slovní doprovod zajišťoval Karel Šlambor. Jednalo se o bratra Viktora Ponrepa (vlastním jménem Dismas Šlambor). Viz: Luboš BARTOŠEK, *Ponrepo. Od kouzelného...*, s. 68. Spisovatel Jaroslav Hašek pro změnu prý kladl při komentáři dotazy. Viz: Josef LADA, *Kronika mého života*, Praha 1954, s. 318. Srov. Ivan KLIMEŠ, *Člověk a stroj...*, s. 51.

¹⁶⁵ Jak píše v tomtéž článku na s. 4 sám Lamač: „Že prý se nebudou v budoucnosti filmy promítati na pouhé ploché stěně jako nyní, ale budou prý sestavena celá jeviště z bílých kulis a prospektů a na ty bude promítáno, čímž prý se docílí báječné plastiky atd.“

¹⁶⁶ V dnešní době IMAX kin a 3D technologií se předpovědi přeci jen více blížil německý text.

umělého světla, dále večer i v noci...Nebude pak zapotřebí nákladných nepohodlných ateliérů, drahého osvětlení, ale bude možno všude a za každých podmínek filmovati...Doufejme, že to bude již hodně brzy.“ A právě k vývoji nových technologií napřel Lamač své další síly.

O bližší podobě inovativních snah jsou dochovány nemnohé zprávy až z konce 20. let. Informace poskytla korespondence, kterou vynálezce zasílal ze zahraničí rodičům a popisoval postup nabízení svého přístroje. Další podklady vydal portál *Espacenet*,¹⁶⁷ mezinárodní patentová databáze. Kromě samotných vynálezů je podstatný fakt, že Lamač z jejich prodeje inkasoval zajímavé finanční částky pro krytí dluhů z filmového podnikání.

Podle uváděného „prioritního data“ byla první patentová žádost vyplněna 1. prosince 1926.¹⁶⁸ Byla podána ve Švýcarsku, Francii, Velké Británii a pochopitelně v Československu, a název přihlášeného vynálezu zněl *Zařízení ku zapínání a vypínání osvětlovacích těles světelné reklamy*.¹⁶⁹ Technický popis zařízení, včetně nákresu, je součástí přílohy práce. Lamač se následně snažil na přístroji vytěžit co největší kapitál při zahraničních cestách a penězi poté vykryt výdaje za natáčení filmů.

Protože nebylo v jeho silách dohlížet zároveň na obchodní záležitosti v Československu, instruoval 19. ledna 1927 v dopise matku: „*Nevím porád co to máte za nesmysl...ohledně nějakých 50% za prodej patentu pro cizinu. Něco podobného mně přece ani ve snu nenapadlo psát....*“. A dále v dopise v souvislosti s patentem: „*Rajtora píše, že v Anglii je něco podobného. Ať mi hned express napíše podrobnosti, abych mohl při vyjednávání poukázat zároveň na event[uální] výhody mého patentu.*“¹⁷⁰

¹⁶⁷ <http://worldwide.espacenet.com> (citováno dne 9. 5. 2014). Databáze nabízí možnost hypertextového vyhledávání, stejně jako náhledy některých v cizině registrovaných patentů.

¹⁶⁸ *Priority date*, někdy též *priority right* či *right of priority* je pojem s původem v anglosaském právu. Česky též právo přednosti (princip priority). Právo zaručuje žadateli po vyplnění první patentové žádosti podat v určité lhůtě další žádosti pro patentování stejného vynálezu v jiném státě. Další žádosti jsou s účinností k datu podání první žádosti. V současnosti se na patenty vztahuje obvykle prioritní právo 12 měsíců, ve 20. letech byla lhůta delší. Srov. John W. SCHLICHER, *Patent Law. Legal and economic principles*, 2nd ed., Eagen, Minnesota 2003. Dále [www stránky Úřadu průmyslového vlastnictví: http://www.upv.cz/cs/upv/uredni-deska/poskytovani_informaci/zivotni_situace_vynalez.html](http://www.upv.cz/cs/upv/uredni-deska/poskytovani_informaci/zivotni_situace_vynalez.html) (citováno dne 9. 5. 2014). Možno též vysvětlení významu na samotném portálu *Espacenet*. http://worldwide.espacenet.com/help?locale=en_EP&method=handleHelpTopic&topic=prioritydate (citováno dne 9. 5. 2014).

¹⁶⁹ Pod tímto názvem byl vynález přihlášen v češtině. Viz heslo „Karel Lamač“ v databázi Úřadu průmyslového vlastnictví: <http://www.upv.cz/cs/sluzby-uradu/databaze-on-line/databaze-patentu-a-uzitnych-vzoru/narodni-databaze.html> (citováno dne 9. 5. 2014). Další cizojazyčná znění: *Einrichtung zum Ein- und Ausschalten von Beleuchtungskörpern für Lichtreklame; Dispositif pour la mise en circuit et hors circuit de corps éclairants, pour la publicité lumineuse*. Název v angličtině byl poněkud upraven: *Improvements in or relating to apparatus for producing illuminated advertisements or signs*. Viz heslo „Karel Lamac“ v databázi: <http://worldwide.espacenet.com> (citováno dne 9. 5. 2014).

¹⁷⁰ Obě citace dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 19. 1. 1927, Korespondence - rodinná.

Domnívám se, že Lamač zmiňoval doktora Václava Rajtora, který se v době první republiky věnoval patentové problematice.¹⁷¹ Rajtorovo jméno se totiž objevuje i ve spojitosti s MUDr. Alfredem Baštýřem. A právě s tímto lékařem a podporovatelem kinematografie Lamač spolupracoval nejen na vynálezech, ale i ve filmových organizacích Kalosfilm (viz kap. 4) a v Organizaci českého filmového herectva. Nadšení pro kinematografii i techniku tvořilo spojovací článek těchto dvou osobností. Zprostředkovatele při podávání patentů pak Baštýřovi dělal jistý V. Rajtora.¹⁷²

O vynálezu se Lamač zmínil i v dopise psaném v horečném pracovním nasazení kvůli přípravám na natáčení snímku *Saxofon Suzi* 15. ledna 1928. „*Pracuji denně...od 9 ráno do 7 večer a pak ještě se zaměstnávám přípravami na „Saxofon-Suzi.“ Kromě toho se starám o vynález takže asi 14 hodin denně mám práce.*“¹⁷³

V úvodu téhož dopisu pisatel shrnoval závěrečnou fázi zpracování materiálů k filmu *Princ*. Jednalo se pouze o pracovní název, v Československu byl snímek promítán nejčastěji pod označením *Dcery Eviny*, někdy však i jako *Princ z ulice* nebo *Tulák*. Tato koprodukce, natáčená v Německu a Švýcarsku, představila v titulní roli Anny Ondra, ve vedlejších pak samotného režiséra nebo také Theodora Pištěka.¹⁷⁴

„*S princem je to tak zdlouhavé, protože jsme natočili 13.000 metrů a musí se sestavit jen 2200 m i s titulky (na mé dosavadní filmy jsem natočil nejvýše 4000 metrů), tak to šlo daleko rychleji. S penězi to proto hapruje...*“¹⁷⁵ Finanční situaci řešil podnikatel prodejem ještě nenatočené *Saxofon Suzi* do Londýna či Paříže. A také právě díky financím za svůj vynález.

„*Ohledně vynálezu je situace velmi příznivá a mám už báječného kompaňora. Bude to financovat a dá mi à conto hned asi 50.000 takže vylezu rázem ze všech nutných placení. Jen čekáme na německý patent (ten bude vytištěn po 24 lednu - dle zvyklostí musí uplynout určitá doba.) Je to ohromně seriousní obchodník a už nyní jednáme s továrnami o dodávkách a podobně. Do konce t[ohoto] týdne budu mít brožury a popisy a ty budou*

¹⁷¹ Své služby inzeroval V. Rajtora i v legendárním revue pod redakcí Ferdinanda Peroutky. Viz: *Přítomnost*, roč. XI, č. 1, 3. 1. 1934, poslední strana [s. 18]. Reklama je součástí přílohy této práce.

¹⁷² Národní technické muzeum v Praze (NTM), Archiv pro dějiny techniky a průmyslu (ADTP), k. č. 1, inv. č. 2 – 6, sign. III d. Písemnosti uložené v osobním fondu bohužel nebylo možné prozkoumat z důvodu dlouhodobého uzavření NTM – ADTP v důsledku stěhování. Obsah fondu shrnuje inventář, ke stažení: www.ntm.cz/data/archiv/fondy-sbirky/733.pdf (citováno dne 9. 5. 2014)

¹⁷³ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 15. 1. 1928, Korespondence - rodinná.

¹⁷⁴ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 48.

¹⁷⁵ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 15. 1. 1928, Korespondence – rodinná.

do celého světa a budeme prodávat druhé země. Prosím zatelefonujte Rajtorovi zda věc je tak zralá, aby se mohla bezpečně offerovat [nabídnout, pozn. autora] do ciziny a hned mi to napište.“¹⁷⁶

Příznivý vývoj situace vydržel i v následujícím měsíci, kdy se pisatel v psaní z Berlína ze dne 4. února 1928 svěčil s dalšími zisky. S patentem se mu podařilo prosadit se až do Ameriky. „V pondělí večer se uzavírá smlouva na můj patent pro Německo, tak dostanu konečně větší obnos, tak bude po starosti. Všechny zkoušky dopadly k absolut[ní] spokojenosti, takže to bude znamenité. Zároveň posílám do Anglie model (malý a popisy a foto atd. Dal jsem si tisknout!) Prostřednictvím Anglie jsem dostal nabídku z Ameriky, že jestli je to pravda co v popisu píšu, že zaplatí pro Ameriku co budu chtít! Tak jsem jim napsal, že chci 3.000.000. Tak uvidíme. To by bylo akorát na zaplacení menších dluhů.“¹⁷⁷

Z patentu dokázal vynálezce profitovat až do druhé poloviny 30. let, kdy už získaly mezinárodní ohlas i jeho filmařská díla. Z peněz podporoval i svoje rodiče, například jim slíbil příspěvek na letní byt ve chvíli, kdy vyinkasuje peníze. „Dnes ještě nevím, kdy a kolik za patent dostanu, ale právě tyto dny přijel zvláště z Londýna jeden bankéř do Berlína, a chce mi dát větší à konto, aby pak tu věc vzal rádně do ruky a udělal z té věci světový šlágr. Jedná s ním zatím můj berlínský právní zástupce.“¹⁷⁸

V roce 1936 se snažil patent prodat dokonce již zmíněnému Ernemannovi. „Po dlouhých jednáních s různými firmami jsme myslím našli pravého interessenta. Je to vůbec největší a nejlepší firma na stavbu aparátů – projektorů atd. Zeiss – Ikon. Generální ředitel této firmy Ernemann byl v Berlíně (z Drážďan) zvláště se na vše podívat a byl nadšen. V sobotu jsme dostali pozvání, abychom v úterý ráno se dostavili s aparátem do Drážďan k jednání.“¹⁷⁹

Způsobem, jakým představil Lamač v dopise rodičům osobu Ernemanna, byl trochu neobvyklý. Uváděl totiž i funkci, jako kdyby rodiče nikdy neslyšeli o tomto výrobcí. Pokud však jako mladík a aspirant na farmaceuta přišel v Drážďanech do styku s tímto podnikatelem, tak jak to tvrdí některé zdroje,¹⁸⁰ necítil by pravděpodobně potřebu rodičům podrobněji vysvětlovat, s kým jednal o patentu. Lamačova poznámka tak vede

¹⁷⁶ Cit. dle: Tamtéž.

¹⁷⁷ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 4. 2. 1928, Korespondence – rodinná.

¹⁷⁸ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 11. 6. 1936, Korespondence – rodinná. Podobně o měsíc později: „V pátek přijedou peníze, tak nutné věci zaplatíme a něco vám pošlu.“ Cit. dle: Tamtéž, 14. 7. 1936.

¹⁷⁹ Cit. dle: Tamtéž, 17. 8. 1936.

¹⁸⁰ Viz str. 26 této práce.

k pochybnosti, zda se v mládí s Ernemannem či jeho výrobou skutečně setkal, či zda se jedná o neověřenou a později tradovanou historku.

Talent vystihnout trend doby a dobře zaplnit mezeru na trhu prokázal Lamač nejen při vynalézání, ale i při tvorbě didaktických pomůcek. 23. března 1923 měla premiéru komedie *Drvoštěp (Zázračná léčba Dra. Jenkinse)*. Natáčecí prostory poskytly nově vybudované ateliéry A - B Vinohrady, stejně jako ateliéry v Berlíně.

Němá veselohra pojednávala o šéfovi banky Karlu Svansenovi (Karel Lamač), který se rozhodl své přepracování po konzultaci s lékařem řešit pobytem na čerstvém vzduchu a manuální prací. Nastoupil proto inkognito jako drvoštěp u statkáře Mosovského (Theodor Pištěk). Zde se seznámil s jeho dcerou Annie (Anny Ondráková) i dalším drvoštěpem Josefem (Josef Rovenský). Při hledání ztraceného medailonku statkářovy dcery narazil bankěř se synem drvoštěpa Josefa na padělátorskou dílnu. Falzifikátory odhalil, následně vrátil medailonek, a v rámci šťastného konce získal i Annie.¹⁸¹

Zkušenosti se zpracováním zápletky se rozhodl Lamač sepsat a na jejich podkladě vyšla v roce 1923 výuková příručka *Jak se píše filmové libreto*.¹⁸² Scénář k *Drvoštěpovi* pak posloužil pro demonstraci některých doporučovaných pracovních postupů. Návod pro psaní libret sledoval také dobovou potřebu kvalitního námětu (libreta), kterou akcentovala i společenská periodika, s cílem pozvednout úroveň meziválečné kinematografie.

Omezené finanční možnosti filmových výroben v kombinaci s vysokým investičním rizikem do nejistého záměru generovaly ve výsledku nepříliš hodnotné snímky.¹⁸³ Řešením neúnosné situace se měl stát kvalitní námět, jehož provedení by nebylo finančně náročné, a zároveň divácky úspěšné a hodnotné po umělecké stránce.¹⁸⁴

S potřebou kvalitního námětu souviselo i vyhlašování časopiseckých soutěží, které oslovovaly i širokou veřejnost. Představa možné výhry pak upoutala i mnoho nadšenců, kteří měli s psáním scénářů a libret pramalé zkušenosti. Většina soutěží byla sice odhalena jako podvodná, přesto se ale alespoň jednou měsíčně objevila v tematicky zaměřených periodicích nová zadání. Čtenáři následně podléhali iluzi, která tvůrčí proces psaní námětu

¹⁸¹ Pozorný čtenář si jistě všimnul nepříliš velké nápaditosti při vymýšlení jmen filmových postav. K ději více: *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách*, roč. 3, č. 1., 1. 1. 1923, s. 14. Velmi podrobně viz dvojstránková recenze: *Film*, roč. 3, č. 1, 1. 2. 1923, nečíslováno, s. [60] - [61]. Srov. *Český filmový svět*, roč. 2., č. 5 - 6, leden 1923, nečíslováno, s. [32].

¹⁸² Karel LAMAČ, *Jak se píše filmové libreto. Snůška nejdůležitějších základních pojmů s praktickými příklady*, Praha 1923. V příloze této práce je k nahlédnutí obsah příručky.

¹⁸³ Markéta LOŠTÁKOVÁ, *Čtenáři filmu...*, s. 55.

¹⁸⁴ Cit. dle: Tamtéž, s. 55 - 56.

prezentovala jako nenáročný oproti jiným formám uměleckého vyjádření. Dobrý námět se měl stát prostředkem ke zbohatnutí i proniknutí do filmového světa.¹⁸⁵

Konečně i Lamač zpochybnil hned v úvodu své příručky kvalitu filmového libreta a odkazoval přitom na tisk. „*Byly to speciálně ankety filmových libret, které ukázaly, jaké množství dobrých ideí existuje, ale jak naproti tomu naprostá neznalost formy a potřeby filmového libreta i nejlepší a nejcennější nápady znehodnotí.*“¹⁸⁶

Autor ale také lákal na možnost zbohatnutí. „*Velmi slušných příjmů možno docílití prodejem dobrého libreta, speciálně do ciziny.*“¹⁸⁷ Jako důvod sestavení pomůcky pro libretisty pak uvedl přínos morálních i hmotných úspěchů pro „*snaživé bojovníky na tomto poli*“.¹⁸⁸ Zašel dokonce ještě dále a nabídl i přesná čísla.¹⁸⁹ Pokud však na příručce skutečně někdo ve výsledku profitoval, byl to samotný autor. A bez ohledu na proklamované nezištné ideály o sestavení příručky pro snaživé literáty jistě jako dravý podnikatel sledoval i vlastní zisk. Spisek byl pak nabízen širší veřejnosti v inzerátech na stránkách oborových periodik,¹⁹⁰ občas v souvislosti s promítáním filmu.¹⁹¹

Pro srovnání uvedme, že ve druhé polovině 20. let vedlo filmové nadšení k otiskování rad, jak se stát hercem za pomoci krátké domácí přípravy.¹⁹² Zájmu využil také například Jan S. Kolár a sestavil rady pro filmové nadšence do příručky *K filmu*.¹⁹³

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 56 – 57.

¹⁸⁶ Karel LAMAC, *Jak se píše...*, s. 7.

¹⁸⁷ Karel LAMAC, *Jak se píše...*, s. 7.

¹⁸⁸ Tamtéž, nečíslováno, s.[23].

¹⁸⁹ Výrobu celovečerního filmu s jednoduchou výpravou odhadl v Československu, Rakousku a Německu mezi 130 a 170 tisíci korun, ve Francii na dvojnásobek a v Americe dokonce na pětinasobek částky. Kupní cena libreta pak byla mezi 3 a 5 procenty celkových nákladů na film. Vyšší odměny za libreto souvisely s rozsáhlejším obchodním zastoupením světových firem v různých státech. Film se tak dostal do většího množství biografů. Československým společnostem toto zastoupení chybělo, úspěšný libretista si tak při nákladech 170 tisíc přišel na cca 5 – 8,5 tisíc korun. Viz: s. 13.

¹⁹⁰ „Na dobírku“ zasílala výtisk za cenu 3,50 Kč společnost American Film Company. Viz: *Český filmový zpravodaj*, roč. 5, č. 35 – 36, 19. 9. 1925, s. 14. Týdeník *Filmová Praha* chtěl rovné 4 Kč. Viz: *Mezi čtyřma očima*, in: *Filmová Praha. Československý týdeník kinového obecnstva*, roč. 4, č. 19, 11. 5. 1923, nečíslováno, s. [152]. Podobně: *Ročenka Zemského svazu kinematografů v Čechách*, roč. 10., 1931, s. 214. Publikace byla zmíněna i v dobovém sloupku: C. A. Nor, *Co a jak čteme*, in: *Rozpravy Aventina*, roč. 2, č. 3, 21. 10. 1926, s. 29.

¹⁹¹ „**10.000 Kč i více platí se za dobré filmové libreto. K tomu nestačí však jen fantasmie a dobré nápady, nýbrž v první řadě perfektní znalost zákonů filmového dramatu a technických zvláštností film[ového] libreta. V těchto dnech vyšel spis Karla Lamače *Jak se píše filmové libreto*, který umožňuje neobyčejně snadně studium, protože podává zmíněné zásady názorně na praktických případech původního filmu ‚Drvoštep‘. Tento film bude předváděn od 23. [třetího] měsíce] v bio Invalidů na Poříčí, Lucerně a Minutě na Král[ovských] Vinohradech, kde také bude možno spis zakoupiti...**“ Cit. dle: *Český filmový zpravodaj*, roč. 3, č. 11, 24. 3. 1923, s. 6. Inzerát se v sumě za napsání libreta poněkud rozchází s Lamačovým tvrzením o 3 – 5 tisících korun.

¹⁹² Markéta LOŠŤÁKOVÁ, *Čtenáři filmu...*, s. 76.

¹⁹³ Jan Stanislav KOLÁR, *K filmu*, Praha 1927.

Lamačovi však patřilo v Československu prvenství v sestavení návodu pro psaní,¹⁹⁴ rozhodně však nebyl jediným zpracovatelem problematiky.¹⁹⁵

V knize předložil podobnou definici filmu jako v případě novinového článku o budoucnosti kinematografie. Chápal ho ve smyslu nového umění na pomezí divadelního dramatu a románu, ale bez mluveného slova. V němém filmu zároveň spatřoval potenciál. „*Film je vymaněn z Babylonu řečí. Je mezinárodní.*“¹⁹⁶ Mezi další výhody patřilo nulové časové i místní omezení, tedy děj se mohl natáčet kdekoliv a kdykoliv. Střídání scén totiž spíš upoutalo pozornost a zvyšovalo zájem diváka. Divadlo naproti tomu bylo technicky limitováno prostorem jeviště.

Velký důraz kladl na zachování chronologického řazení děje (byl silným odpůrcem retrospektivy) a na pohyb. „*Film je pohyb, a proto také nejlepší látkou pro film jsou děje, které se jeví v pohybu. Daleko méně vděčná jsou themata, zabývající se neviditelnými, třeba psychologickými pochody.*“¹⁹⁷

Základem kinematografie byla pro začínajícího režiséra fotografie. „*Kamera kinematografická zachytí normálně na celuloidový pás, potažený fotografickou vrstvou, 18 obrázků za vteřinu,....*“¹⁹⁸ Vzhledem k vzájemné souvislosti mezi fotografií a filmem proto nepřekvapí, že první průkopníci kinematografie přišli do styku nejprve s fotografickou technologií.¹⁹⁹

Stejně jako v textu z roku 1918 byla zdůrazněna potřeba silných světelných zdrojů a nemožnost natáčení v noci. Přes popis technický triků jako zaostření a rozostření, natáčení panoramatu a typy pro grotesku se Lamač dostal k ideální metráži sestříhaného

¹⁹⁴ „Každý literát, inteligent a přítel kina použije této možnosti...a zařadí do své knihovny první čsl. odborný spis o jednom z největších vynálezů XX. století.“ Cit. dle: *Český filmový zpravodaj*, roč. 3, č. 11, 24. 3. 1923, s. 6. Srov. „...jest to prvá knížka v oboru filmové literatury psaná odborníkem.“ Cit. dle: *Český filmový svět*, roč. 2, č. 8–9, duben 1923, s. 9.

¹⁹⁵ Např.: V. A. JAROL, *Jak psátí pro film*, Praha 1923. Obě publikace recenzoval J. D. Richard v *Národních listech*, a zatímco Lamačova publikace byla chválena, druhou novinář podrobil kritice. Viz přetisk článku: *Film. Orgán Svazu kinematogr. industrie ČSR v Praze*, roč. 4, č. 1, 1. 2. 1924, s. 13–14. Návody srovnala také závěrečná práce obhájená na FF UK. Jakub FELCMAN, *Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2006. Vedoucí práce: Ivan Klimeš, s. 21–25. Návody otiskovala také dobová periodika. *Filmová tribuna. Časopis věnovaný zájmům filmového obecenstva a film. adeptů*, roč. 1, č. 1, duben 1929, s. 14–15.

¹⁹⁶ Karel LAMAČ, *Jak se píše...*, s. 9.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 9.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 9.

¹⁹⁹ Například první pražskou kinematografickou výrobu, později známou jako Kinofa, založil jistý Antonín Pech (1874–1928). Jeho otcem byl malíř a fotograf Adolf Pech, bratr spisovatelky Elišky Krásnohorské. Adolf Pech založil již v polovině 19. století spolu s dalším malířem Hynkem Fiedlerem *Fiedlerův fotografický ateliér* v Praze na Václavském náměstí. Syn Antonín propadl kouzlu fotografie také a uplatnil se zprvu jako obchodní vedoucí českobudějovické pobočky vyhlášeného pražského fotografického závodu J. F. Langhans. Srov. Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 2...*, s. 27. Langhans byl známým portrétistou a tisíce jím vytvořených skleněných negativů zůstalo dodnes zachováno v Nadaci Langhans Praha. Viz: <http://www.langhans.cz> (citováno dne 9. 5. 2014)

filmového pásu. Jako „zlaté číslo“ uvádí 2200 metrů,²⁰⁰ což koresponduje i s výše uváženým dopisem z roku 1928, kdy při natáčení *Dcer Evinyých* potřeboval sestříhat natočený materiál do stejné délky.

Obsáhlý prostor byl věnován volbě žánru, a dále výběru tří nejdůležitějších složek děje - milieu, charakterům a rekvizitám. Pod prvním pojmem bylo míněno prostředí děje, které mělo být vybíráno s ohledem na požadovaný efekt scény a mělo skýtat možnosti pro další vývoj děje. U charakterů pak bylo důležité klást důraz na jejich pečlivé vykreslení a vzájemnou provázanost. Spolu s patričnou volbou vhodných rekvizit vytvořily všechny tři složky dramatický konflikt neboli zápletku. Pro diváka němého filmu měl být navíc konflikt nebo předmět, kolem kterého zápletko vznikla, dobře rozpoznatelný a viditelný pouhým okem. Obojí představovalo „...nejzákladnější pojmy kinematografie, jimiž kinematografie stojí i padá“.

Inspirace americkou produkcí a jejími technologickými postupy při výrobě filmu z textu vyplývala, na některých místech byla i explicitně zdůrazněna obvykle v kontextu, že v USA řeší záležitost lépe. Zatímco nemá díla evropské provenience bývala pro potřeby výměny filmového pásu při projekci rozdělena na pasáže (akty), lépe vybavená kina se dvěma projektory v USA zajišťovala plynulý přechod při promítání z jednoho filmového pásu na druhý a rozdělení na akty nebylo třeba vůbec řešit.²⁰¹

Kvalitu amerických libret, ve kterých se v rovnováze střídaly veselé a tragické momenty, vnímal Lamač jako výjimečnou.²⁰² Při odchodu z kina pak měl v paměti diváků zůstat silný konec, protože poslední dojem byl nejsnáze zapamatovatelný. A šťastný konec měl daleko větší šanci na úspěch nejen v Československu. Bez nezbytného happy endu byl v Americe film téměř neprodejný.²⁰³ Lamač v této souvislosti vzpomínal tragicky končící snímek *Jánošík* z roku 1921, ke kterému musel být dotočen alternativní šťastný závěr pro distribuci na americké půdě.²⁰⁴

²⁰⁰ Na jeden metr filmu se zaznamenalo 53 obrázků, doba promítání odpovídala třem sekundám. Na hodinu promítání tak bylo zapotřebí 1200 metrů celuloidu, ideální tak byl 110 minut trvající snímek. Pokud bylo promítání součástí dalšího varietního programu, měl u delších snímků promítač tendenci promítání urychlit a docházelo pak k nepřírozenému zkrácení promítaného obrazu (zrychlení děje).

²⁰¹ Karel LAMAČ, *Jak se píše...*, s. 12 – 13.

²⁰² Tamtéž, s. 16.

²⁰³ Tamtéž, s. 19.

²⁰⁴ A jeho slova potvrzoval i Z. Štábla: Na začátku 20. let přijela na Slovensko skupina amerických Slováků. Ve slovenských exteriérech a interiérech A - B Vinohrady natočili pod hlavičkou společnosti Tatra Film Corporation (se sídlem v Chicagu) zpracování jánošíkovské legendy ve dvou různých verzích pro československý, respektive pro americký trh. Viz: Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2..*, s. 53.

Autor se věnoval ještě množství dalších okolností vzniku libreta, dělení a synchronizaci dějových scén, použití titulků a podobně. Příručka tak zprostředkovala nejen podrobné seznámení s důležitými skutečnostmi pro začínající libretisty, poskytla také jedinečnou výpovědní hodnotu o dobových postupech a technologiích. Nabídla pohled profesionála, který jejím prostřednictvím předával velmi erudovaně shrnuté praktické zkušenosti demonstrované na mnoha příkladech.

Lze ji vnímat jednak jako prezentaci smýšlení o dobové kinematografii, zároveň jako ovlivnění diskursu. Autor projevil velký vhléd do problematiky a prokázal markantní přesah hranic, pomyslných i skutečných. Odkazy na americkou a evropskou produkci svědčí o schopnosti aplikovat invenční postupy a přenášet je do československého prostředí. V tomto ohledu se jednalo o nevšední příspěvek, který ovlivnil kinematografii a zajistil autorovi uznání na stránkách periodik.²⁰⁵

Někdy naopak publikace poskytla munici pro novináře, aby se do slavného režiséra strefili při recenzi filmu. Kritika například nevybíravě hodnotila film *Bílý ráj* z roku 1924 a jako podklad jedovatých poznámek používala odkazy na filmové chyby. „Lamač napsal: *„Jak se píše filmové libreto?“*. *Sám však sobě scenario pro „Bílý ráj“ nenapsal, a jest-li napsal jaké, proč si ho nevezal sebou do atelieru, aby si v něm přečetl, že na stole budou jen tři skleničky, než přijdou četníci? Či nebylo to ve scenariu? To se přece snad nestalo autorovi knížky „Jak se píše filmové libreto?“*“²⁰⁶ Když však tlak novinářů překročil určité meze, dokázal se proti nim ohradit i sám novinami vláčený tvůrce a nebál se ani žalob a soudů, například když v roce 1926 žaluje jistého kritika Vraného.²⁰⁷

Při formulování novinových článků, stejně jako při vydání příručky či patentování vynálezu, prokázal Lamač široký záběr. Znalosti a zkušenosti dokázal záhy po vzniku první republiky získávat v zemích směrem na západ a jih od československých hranic, kde filmový průmysl prodělával masivnější růst než v Československu. Na počátku 20. let startoval svou mezinárodní kariéru například v Berlíně. Svůj zdejší pobyt velmi podrobně vylíčil koncem roku 1921 v dopise rodičům a předložil tak výjimečný popis jednoho ze svých prvních zahraničních angažmá, včetně zmínek o mnoha tehdejších

²⁰⁵ Vysloužil si například fotografii přes celou titulní stranu, in: *Filmová Praha. Československý týdeník kinového obecnstva*, roč. 4, č. 18, 4. 5. 1923, nečíslováno.

²⁰⁶ Cit. dle: *Český filmový svět*, roč. 3, č. 3, 5. 9. 1924, s. 22.

²⁰⁷ *Kino. Filmová týdenní revue*, roč. neuveden, č. 10, 27. 11. 1926, s. 10.

spolupracovnících. Nadšené zvolání bezprostředně v úvodu listu dosvědčovalo mnohé: „Konečně jsem učinil počátek.“²⁰⁸

V Německu mu první kontakty pomáhala získat herečka Lyda Salmonová.²⁰⁹ Rodilá Pražanka připravila Lamačovi vřelé přijetí a zařídila mu roli v již roztočeném snímku „*Nobody*“. Pisatel v dopise dále uváděl, že v hlavní roli se objevil Sylvestr Schäffer, a na základě této indicie se podařilo identifikovat bližší podrobnosti. Začínající český herec dostal totiž pouze epizodní roli, protože natáčení se již chýlilo ke konci. Z tohoto důvodu tak snímek doposud nebyl uváděn v žádném filmografickém přehledu o Lamačovi.

Oborový československý tisk však pod silným vlivem děl z americké a německé produkce lákal domácí publikum do biografů právě na Schäffera jako na „známého varietního artistu světového jména“.²¹⁰ Ten se v dobrodružném dramatu *Nobody* z produkce berlínské společnosti Promofilm, v Československu uváděném vinohradskou půjčovnou Iris-Film v přesném překladu *Nikdo*, představil jako „americký žurnalista a detektiv, jako žonglér a hypnotisér, eskamotér a čaroděj, atlet a equilibrista, a jako sportsman, ovládající všechny druhy sportu na souši, na vodě i ve vzduchu“.²¹¹

I přes epizodní roli si Lamač chválil režiséra snímku. „Režíruje to velmi známý zdejší nejstarší regisseur Josef Stein – pražák. Mluví sice špatně česky – moc málo, ale hlásí se k Čechům. Ten mne s velikou radostí přivítal, velmi ho to těšilo a dal mi hned roli...“²¹² Stein sliboval krajanovi větší role v dalších svých filmech a čtyřiaadvacetiletý herec se tak mohl po těžkém začátku těšit na nové nabídky.

Zmiňovaná Lyda Salmonová se chystala Lamače doporučit k dalším čtyřem společnostem, u kterých sama působila. Přesvědčovala ho také, že stačí hrát pouze v jediném filmu, který pak režiséri uvidí na předvádění, a o práci již nebude nouze. Co bylo však důležitější, zkontaktovala ho se svým hereckým – a zároveň i životním – partnerem Paulem Wegenerem.²¹³

²⁰⁸ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 19. 12. 1921, Korespondence – rodinná.

²⁰⁹ Jméno bývá též uváděno v dalších jazykových variantách jako Lydie Salmonova, Lyda Salmon atd.

²¹⁰ Cit. dle: *Český filmový zpravodaj*, roč. 1, č. 6, 2. 4. 1921, s. 4. Podobně i později: Tamtéž, roč. 12, č. 19, 21. 5. 1932, s. 3. Někdy dokonce pro své univerzální schopnosti uváděn s přídomkem „král artistů“: *List pánů a hochů*, roč. neveden, č. 10, 1932, s. 4.

²¹¹ Cit. dle: *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách*, roč. 3, č. 12, 15. 6. 1923, s. 202.

²¹² Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 19. 12. 1921, Korespondence – rodinná.

²¹³ Uváděn též jako Wegner.

Režisér Wegener se již v polovině 10. let pustil do zfilmování staropražské legendy o rabi Löwovi s výsledkem nazvaným *Der Golem*.²¹⁴ Téma rozpracoval znovu v roce 1917 jako *Der Golem und die Tänzerin*, a konečně v roce 1920 i s podtitulem *Der Golem – wie er in die Welt kam*.²¹⁵ Přinejmenším díky třetímu titulu si zajistil nesmrtelnou slávu odkrytím možností, které skýtal žánr fantastiky. Inspiroval tak další tvůrce a jeho dílo dnes patří ke klasice kinematografie, on sám pak k průkopníkům mystického hororu.²¹⁶ Proto dokonce již na začátku 20. let patřil k význačným osobnostem meziválečného světového filmu.

Kromě toho se Lamač 20. prosince 1921 v půl desáté ráno chystal ještě na schůzku do společnosti Decla – Bioscop. Zde se rok před jeho návštěvou natáčel například legendární horor *Das Kabinett der Doktor Caligari*. Tyto ateliéry po spojení s dalšími společnostmi přetrvaly do dnešních dní pod názvem Filmstudio Babelsberg a nacházejí se na okraji Postupimi,²¹⁷ asi půl hodiny jízdy autem od Berlína. K přijetí měl Lamač silného přímluvce, kterým nebyl nikdo jiný než Julius Aussenberg.²¹⁸ V roce 1921 tento vídeňský rodák sice ještě nevystoupal na nejvyšší stupínek svého kariérního žebříčku, ale byl již významným hráčem ve filmovém průmyslu. O pouhé tři roky později již skloňovala média jeho jméno a přidávala i funkci – generální ředitel Fox Film Corporation pro střední Evropu.²¹⁹ Ze své pozice pak pracovně často zajížděl i do Prahy a udržoval četné kontakty se zdejšími filmaři.²²⁰

S podtitulem citované publikace o Filmstudio Babelsberg se lze ztotožnit. Berlín a nedaleké okolí, Postupim nevyjímaje, představovali pro evropské filmaře důležité centrum, kam za setkáním se zahraničními tvůrci i za novými poznatky přijížděli také českoslovenští novináři. S jedním z nich se potkal i Lamač a hned si s ním domluvil reklamu v článku,²²¹ který redaktor psal do německého týdeníku *Der Film*. Redaktor Igor J. Kouša slíbil velký článek o kinematografii doprovázený Lamačovou fotkou

²¹⁴ Ve společné režii s Heinrikem Galeenem.

²¹⁵ Ve společné režii s Carlem Boesem. Viz: Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek I...*, s. 268 – 269.

²¹⁶ Andrzej KOŁODYŃSKI, *Schůzky s upírem. Edice Od Grotesky po sci – fi. Svazek I*, Praha 1990, s. 12 – 13.

²¹⁷ Holger HÜHN – Isabella HOPP, *Studio Babelsberg – Das deutsche Hollywood*, Berlin 2012.

²¹⁸ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 19. 12. 1921, Korespondence – rodinná.

²¹⁹ Současník jistě nejednou postřehl klasickou úvodní sekvenci amerických filmů, kdy je zlatý nápis na piedestalu osvětlen reflektory. Pokračovatelka Fox Film Corporation, společnost 20th Century Fox, funguje do dnešních dní.

²²⁰ Například jeho návštěva v A – B na Vinohradech při natáčení *Otec Kondelík a Ženich Vejvara*, kde na fotografie pózuje s Theodorem Pištěkem či předsedou správní rady A – B Vinohrady Václavem Pštrosem. Viz: *Kino. Filmová týdenní revue*, roč. neuveden, č. 2, 1. 10. 1926, s. 10. Nebo výtah z interview: *Český filmový zpravodaj*, roč. 4, č. 30, 23. 8. 1924, titulní strana.

²²¹ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 19. 12. 1921, Korespondence – rodinná.

s poznámkou, že dotyčný pobývá kvůli hraní v Berlíně.²²² V této souvislosti žádal československý herec matku, aby mu neprodleně zařídila referenci u ředitele Nordisk – Filmu V. Ballenberga.²²³

Zahraniční známosti uplatnil Lamač i v pozdějších letech nejen při nabízení patentu, ale i prodeji filmů. Tisíce korun posílal zpět do Čech a úkoloval matku, jak s obnosem naložit. Peníze inkasoval z mnoha zdrojů, v roce 1927 například od firmy Fanamet.²²⁴ Jednalo se o velkou filmovou společnost založenou počátkem roku 1926 největšími americkými filmovými podniky – Famous Players, Metro-Goldwyn-Mayer a First National. Firma sídlila v Berlíně a zásobovala levnými filmy kina ve střední a východní Evropě.²²⁵ Přesycení trhu levnými filmy vedlo v Československu v roce 1927 dokonce k propadu návštěvnosti.²²⁶

Ve stejné době taktéž obchodoval s československou firmou Bratří Deglů,²²⁷ největší výrobnou krátkých a dokumentárních filmů v první republice. O rok později mu prostředník za práva na promítání snímku *Květ ze Šumavy* v Rakousku, Maďarsku a v Království Srbů, Chorvatů a Slovinců zaplatil náklady na jiné snímky ve výši 22 000 korun.

Rok 1928 byl mimořádně úspěšný, výše zmíněný snímek *Saxofon Suzi* nabízel kromě Londýna a Paříže i v Praze ještě před zahájením natáčení za 15 000 korun, a sice prostřednictvím svého dvorního kameramana Otto Hellera. A v témže roce se rodičům svěřoval se zprávou o úspěšném promítání vlastních filmů i v zámořských biografech. Informaci dostal zprostředkovaně od přítele a známého tvůrce 20. let Sidneyho

²²² Lamač o něm mluví jako o redaktorovi českého filmového Almanachu. Almanach pro rok 1922 byl počinem, který avizoval časopis Filmový kurýr. Za první republiky vznikla dvě periodika pod tímto názvem. Filmový kurýr vydávaný Igorem J. Koušou sice zanikl po 8 číslech, ale po celou dobu své jepičí existence buď inzeroval vydání Almanachu, nebo odrážel dotazy čtenářů, proč ještě k vyhotovení nedošlo. Cinefilové se nakonec dočkali, ačkoliv se zpožděním, jak si ironicky neodpustil připomínku konkurenční *Český filmový zpravodaj*: „Pan I. J. Kouša po více jak roční přípravě a množství urgencí konečně sestavil a vydal ‚Filmový Almanach‘, s jehož uspořádáním a informacemi sotva bude někdo spokojen.“ Cit. dle: *Český filmový zpravodaj*, roč. 2, č. 23, 10. 6. 1922, s. 6. Srov. Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2...*, s. 251.

²²³ Ballenberg zároveň působil jako předseda Svazu čl. půjčoven a výroben filmových. Viz: *Film. Orgán Svazu kinematograf. industrie ČSR v Praze*, roč. 1, č. 1 – 2, 10. 9. 1921, s. 2.

²²⁴ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 29, sign. II a, 19. 1. 1927, Korespondence – rodinná.

²²⁵ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2...*, s. 408.

²²⁶ Tamtéž, s. 409.

²²⁷ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 19. 1. 1927, Korespondence – rodinná.

M. Goldina, který „v *Argentině* viděl běhat *Pantátu Bezouška!!!*“²²⁸ Rodičům se též pochlubil s premiérami *Dcery Eviny* a „*Švejka*“ v berlínských biografech.²²⁹

Od 20. let vyvíjel mladý průkopník množství různorodých podnikatelských aktivit. Dokázal získávat finance za prodej patentovaného vynálezu, stejně jako za filmová práva. Veřejně prezentoval své názory na nové médium, myšlenky pak částečně shrnul i do příručky pro pisatele libret. Psaním textů na sebe poutal stále větší pozornost a o tuto pozornost si i cíleně říkal. Vydáním knihy zároveň prokázal schopnost vycítit příležitost pro další peněžní zisk. Získával finanční nezávislost a zase ji ztrácel, peníze obratem investoval do natáčení či posílal rodičům.

Počátkem druhé dekády 20. století odjel směrem na západ do evropského centra filmu – do Berlína. Zde po přímluvě krajanů a sympatizantů s Čechy budoval od samotného počátku své zcela unikátní postavení. Získával kontakty na podnikatele a firmy se světovou působností a potkával ceněné umělecké celebrity. Zhodnocoval svůj kapitál a nabyté zkušenosti uplatňoval v Československu, inspirací cizinou se venkoncem ani nijak netajil. Spoluurčoval dobový trend a v oblasti kinematografie si ve 20. letech vytrvale budoval tvůrčí i ekonomickou nezávislost.

3.4 „Silná čtyřka českého filmu“ aneb Lamač a pět nejbližších

Rozsáhlý dovoz kinematografických děl zahraniční provenience do Československa nezůstal stranou zájmu ani u domácích filmových tvůrců, inspiraci v cizojazyčné produkci nacházel i sám Karel Lamač. Dobová tendence ztotožňovat se s hvězdami stříbrného plátna byla velmi lákavá nejen pro běžné diváky, jak o tom vypověděl například dobový tisk.²³⁰ Spojování s americkými kulturními vzory se později nevyhnul ani Lamač s okruhem svých nejbližších spolupracovníků, pro které se přeneseně začalo užívat termínu „silná čtyřka českého filmu“.

Vzorem pro pojmenování se stali američtí filmoví průkopníci Douglas Fairbanks, Mary Pickford, David Llewelyn Griffith a Charlie Chaplin.²³¹ Manželé Fairbanks a Pickford spolu se zbývajícími dvěma tvůrci založili na konci 10. let společnost United

²²⁸ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 4. 2. 1928, Korespondence – rodinná.

²²⁹ Viz: Tamtéž. Blíže však Lamač nespécifikoval, zda se jednalo o film *Švejk na frontě* či *Dobrý voják Švejk*, oba z roku 1926.

²³⁰ Srov. Markéta LOŠŤÁKOVÁ, *Role českých kulturních...*; TÁŽ, Markéta LOŠŤÁKOVÁ, *Čtenáři filmu...*

²³¹ Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 116.

Artists,²³² čímž zcela ovládli tehdejší filmový trh a přispěli k rozšíření své popularity. Vytvořili tak marketingovou značku, splývající s oficiálním názvem jejich firmy.²³³

Okolnostmi vzniku a používání označení „silná čtyřka českého filmu“ se zabýval jako první Luboš Bartošek.²³⁴ K termínu později uvedl, že si ho patrně okruh lidí kolem Lamače zvolil sám, právě jako parafrázi na americkou kulturní skupinu, došlo tedy k přenesení významu. Do skupiny pak řadil duo Karel Lamač – Anny Ondráková.²³⁵ Ti byli jako herecká i partnerská dvojice spojováni již od vzniku první republiky. Jako třetího zmiňoval Lamačova dvorního kameramana Otto Hellera, čtyřku pak měl dotvářet Lamačův žák a kolega Martin „Mac“ Frič,²³⁶ který později také navázal milenecký vztah s Anny Ondrákovou.

Do uměleckého společenství alternativně namísto Friče přidával autor i scénáristu Václava Wassermana, který taktéž často spolupracoval s ústřední dvojicí. Mezi stálé kolegy počítal dokonce legendu československé kinematografie a filmového podnikatele Theodora Pištěka.²³⁷ Uvedená interpretace byla posléze přejímána v podstatě až do dnešní doby.

Po prozkoumání archivních pramenů a filmových novin z různých dekád se nicméně domnívám, že se sledovaný pojem plně ujal nejdříve na přelomu 60. a 70. let 20. století.²³⁸ Kinematografický tisk první republiky totiž pod označením „silná čtyřka“ rozuměl synonymum pro United Artists. Od 20. let navíc měla americká společnost v ČSR zastoupení, četnost projekcí z produkce této firmy tedy stoupala, stejně jako užívání pojmu v daném kontextu.

²³² Tamtéž, s. 376.

²³³ Jako bezkonkurenční značku v Americe i ve světě ji ve svém článku hodnotil filmový podnikatel a novinář Julius Schmitt. *Film. Orgán Svazu kinematograf. industrie ČSR v Praze*, roč. 1, č. 3 – 4, 15. 9. 1921, s. 20. Zde otištěn i velmi obsáhlý článek s dalšími informacemi. Vyzdvihování United Artists v citovaném článku lze i zpochybnit, neboť Schmitt zastupoval společnost v Československu. Viz: *Film. Orgán Svazu kinematograf. industrie ČSR v Praze*, roč. 3, č. 20, 30. 11. 1923, s. 10. Na druhé straně existují desítky odkazů na „silnou čtyřku“ napříč filmovými periodiky.

²³⁴ Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část I...*, s. 116.

²³⁵ Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 116.

²³⁶ Tamtéž, s. 116.

²³⁷ TÝŽ, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část I...*, s. 116.

²³⁸ Např.: Např. Jiří HRBAS, *Martin Frič. Lidový vypravěč*, in: *Film a doba*, roč. 18, č. 1, leden 1972, s. 12 – 20; TÝŽ, *Karel Lamač. Jeho význam pro český film*, in: *Film a doba*, roč. 19, č. 12, prosinec 1973, s. 626 – 639. Hrbas za tvůrce označení považuje Otto Hellera. Tentýž autor o několik měsíců dříve prohlášoval za tvůrce pojmenování pro změnu Karla Lamače. Viz: Tamtéž, roč. 19, č. 5, květen 1973, s. 244. Do „silné čtyřky“ řadí Lamače, Ondrákovou, Hellera a Wassermana. Stejně složení má skupina i podle textu neznámého autora z roku 1982, in: *Zpravodaj československého filmu*, roč. 8, č. 17 – 18, 1982, s. 23. Podobně i o šest později: *Zpravodaj československého filmu*, roč. 14, č. 6, 1988, s. 25; Tamtéž, roč. 14, č. 1 – 2, 1988, s. 57. O stejném seskupení se však již hovořilo o dvě dekády dříve před srpnovou invazí: *Filmová kartotéka. Týdeník pro kulturní využití filmů*, ročník neuveden, č. 24, 19. 6. 1968, nečíslováno, s. [16].

V souvislosti s Lamačem a jeho spolupracovníky však doboví novináři používali termín velmi sporadicky, a to ještě s odkazy na natáčení v Německu.²³⁹ Dokonce i *Filmový kurýr*, který si jako jedno z témat pro rok 1928 vybral právě působení Lamače spolu s jeho kolegy, volil řečené označení pouze okrajově.²⁴⁰

Výše jmenovaní činovníci filmového průmyslu, tedy Ondráková, Heller, Frič, Pištěk a Wasserman, na jedné straně skutečně patřili k okruhu Lamačových pěti nejbližších lidí, se kterými pracoval a podnikal, a s nimiž spojil svůj osobní i veřejný život. Proto se tato část práce zaměří i na podrobnější zkoumání jejich vzájemných vztahů v celém okruhu.

Domnívám se, že je zapotřebí opatrnější zacházení s označením „silná čtyřka českého filmu“, které bývá bezmyšlenkovitě přejímáno i v současnosti bez zasazení do historického kontextu či vůbec správné aplikace. Již jen skutečnost, že „silnou čtyřku“ tvořilo trio Lamač – Ondráková – Heller, a na čtvrtém místě se měnila jména přinejmenším dalších tří lidí, svědčí o jisté vágnosti termínu, který nebyl doposud přesněji vymezen. Konečně těsně po druhé světové válce krátce vycházející *Filmová práce* psala dokonce pouze o „silné trojce“, Anny Ondrákové nebyla zmíněna vůbec.²⁴¹

Rekonstruovat vztah významného páru prvorepublikové kinematografie Karla Lamače a Anny Ondrákové je více než komplikované s ohledem na nedostatek dochovaných pramenů. Posloužit by jistě dokázal dobový tisk, který tuto dvojici velmi často spojoval. Někdy dokonce do té míry, že se objevila i informace o jejich sňatku.

„Karel Lamač a A. Ondráková slavili v pondělí 1. června t[ohoto] r[oku] občanský sňatek na Staroměst. radnici. – Obchodní svazek Ondra – Lamač film byl tímto krokem jedině posílen. Redakce jakož i naše čtenářstvo přeje novomanželům vše nejlepší na společné dráze životní.“²⁴² Smyšlená zpráva znervózněla i rodiče, které Lamač musel

²³⁹ „Z berlínské filmové dílny naší silné čtyřky: Ondráková, Lamač, Heller a Wassermann (!) vyšla další veselohra...“ Cit. dle: *Filmový kurýr. Časopis hájící zájmy československé kinematografie*, roč. 4, č. 12, 21. 3. 1930, s. 2. „Skvělým doplňkem naší berlínské silné čtyřky, Ondráková – Lamač – Heller – Wasserman...“ Cit. dle: *Tamtéž*, roč. 4, č. 25, 20. 6. 1930, s. 2.

²⁴⁰ V článku „Lamačova družina do Turecka...“ je jako čtvrtý kolega zmíněn Pištěk. *Tamtéž*, roč. 2, č. 11, 21. 4. 1928, s. 5. Opět Pištěk v souvislosti s jeho rolí v *Saxofon Suzi* a neobvykle přímý titulok článku *Silná čtyřka v českém filmu*, in: *Tamtéž*, roč. 2, č. 16, 26. 5. 1928, s. 2. Na podzim 1928 dobový tisk v článku *Ondráková, Lamač a Heller v zrcadle německé kritiky* vyzdvihl také Wassermana a Friče. In: *Tamtéž*, roč. 2, č. 35, s. 3.

²⁴¹ „Již po [první, pozn. aut.] světové válce sešli se Lamač s Hellerem a ve spolupráci se scenaristou Wassermannem (!) vytvořili v českém filmu tak zvanou ‚silnou trojku‘. Ti tři pracovali vždy spolu, u nás i za hranicemi.“ cit. dle: Fráňa VODIČKA, *Válečné osudy nerozlučné dvojice Lamač – Heller*, in: *Filmová práce*, roč. 1, č. 5, 23. 6. 1945, s. 3.

²⁴² *Filmové listy*, roč. 3, č. 15, 1. 6. 1931, nečíslováno, s. [11]. O společnosti Ondra – Lamač Film viz kapitola 5.2.

uklidňovat v dopise ze 3. června 1931. „*Ohledně toho ženění jsem už poslal odvolání. Kdo ví, kdo tu kachnu zase roztrousil.*“²⁴³

Názorný příklad ukazuje, do jaké míry byli herečka a režisér považováni za pár nejen na stříbrném plátně, ale i ve skutečném životě, navíc pod drobnohledem médií. Nabízí se však otázka, zda jejich vztah ve skutečnosti nepředstavoval pouze perfektně promyšlený marketingový tah, který měl upoutat pozornost divácké veřejnosti a zajistit filmový odbyt. V takovém případě by se jednalo o úctyhodný trik. O odpověď se práce pokusí na základě korespondence mezi Anny Ondrákovou a Martinem Fričem.

V Lamačově pozůstalosti se bohužel nedochovala žádná milostná korespondence, v jediném dopise rodičům pouze okrajově k zahraničnímu pobytu poznamenal, že „*Anny si v Londýně velmi libuje*“.²⁴⁴ S Ondrákovou sice trávil čas při natáčení či cestování, z této skutečnosti ale nelze činit nezpochybnitelné závěry.

Anny Ondráková si dopisovala také s Lamačovou matkou, přičemž používala velmi korektní a uctivý tón. V roce 1928 ji na ručně vyrobeném papíře s hlavičkou Park Lane Hotel, který dodnes stojí na londýnské Piccadilly, například žádala o zprostředkování zásilky některých částí svého oděvu a doplňků z Československa.

Vyjádřila se též k Lamačovi, a mimoděk poskytla další informace k podobě ekonomické situace obou dvou: „*Píšete milostivá paní že Karloušek nemá štěstí! Vždyť uzavřel v Berlíně 4 filmy, perou se tam o něj, reklama vynese moc peněz a vše se obrací tolik k dobrému! Tento rok se zbaví všech dluhů, ja (!) také moc vydělám (12. března začínám u ‚First Nationalu‘ druhý film) a uvidíte jak se nám všem podaří.*“²⁴⁵

Ondráková využila chvíle, kdy v Anglii dostávaly prostor i herečky ze střední Evropy. Cílem bylo dodat tamější kinematografii punc mezinárodního přesahu a zvýšit prodejnost. Československá diva tak v letech 1928 – 1929 natočila v Anglii celkem čtyři filmy, z toho dva pod režijní taktovkou dnes nepříliš známého Grahama Cuttse u First

²⁴³ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 3. 6. 1931, Korespondence – rodinná.

²⁴⁴ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 6, sign. II a, 15. 1. 1928, Korespondence – rodinná. Poznámku lze ztotožnit s pobytem Ondrákové v Londýně při jejím angažmá u First National Pathé, jak naznačuje i následující strana. Ondráková měla původně u této společnosti dostat celoroční smlouvu, ale odmítla ji z důvodů jiných závazků u firmy Karel Degl a spol. Viz: Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2...*, s. 561.

²⁴⁵ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 14, sign. II a, nedatováno (pravděpodobně leden či únor 1928), Korespondence rodinných příslušníků. Dopis od Anny Ondrákové pro Františku Lamačovou.

National Pathé.²⁴⁶ Další dvě hlavní role pak u firmy British International Picture pod vedením omnoho proslavenějšího Alfreda Hitchcocka.²⁴⁷

K dispozici nejsou ani psaní z pozůstalosti Anny Ondrákové, jejíž vztah k Lamačovi se pokusila ve svém popularizační biografii shrnout Dorothea Friedrich.²⁴⁸ Friedrich v úvodu knihy popsala možné cesty mladé dívky k filmu s konstatováním, že se zřejmě jedná o četné legendy, které doprovází líčení začátků kariéry každé hvězdy. Jedna z historek tak pravila, že k obsazení do filmu došlo při natáčení díla J. S. Kolára a Přemysla Pražského *Dáma s malou nožkou*,²⁴⁹ kdy Ondráková odmítala při filmování exteriérů opustit lavičku v parku, kde seděla, čímž získala rovnou hlavní roli. Jiná hovořila o seznámení na kluzišti, kdy Karla Lamače zaujaly hezké nohy bruslařky, které se hodily pro řečený film jeho přátel.²⁵⁰

Prokazatelně se dvojice poprvé setkala v roce 1920 při natáčení filmu v Americe působícího režiséra Sidneyho M. Goldina *Tam na horách*,²⁵¹ a poté si společně vyjeli do Berlína. V témže roce se potkali znovu v nedochovaném snímku *Zpěv zlata*, natáčeném v berlínském ateliéru Am ZOO. Zahrál si zde také Lamačův otec, a sice roli soudce Kryla. Po dalším společném filmování *Gilly poprvé v Praze* pak mělo začít „intimní přátelství tohoto páru“.²⁵² Pár společně vystupoval ve filmu i na veřejnosti. Friedrich vypočítala, že během 20. let natočila Ondráková 46 filmů, z nichž 27 režíroval právě Lamač.²⁵³

Autorka při snaze o přiblížení vztahu lékárníkova syna a důstojnické dcery bez dalšího ověřování převzala informace mimo jiné ze vzpomínkového článku Rudolfa Myzeta „L – O“.²⁵⁴ Zkratka v názvu odkazuje samozřejmě ke dvojici Lamač – Ondra. Myzet uvedl, že se s Ondrákovou poznal v roce 1919 ve Švandově divadle na Smíchově.

²⁴⁶ *God's Clay* (česky: *Děvče z fabriky*, režie: Graham Cutts, 1928); *Glorious Youth* (česky: *Anny se vdává*, režie: Graham Cutts, 1928).

²⁴⁷ *The Manxman* (česky: *...a neuved' nás v pokušení*, režie: Alfred Hitchcock, 1929); *Blackmail* (česky: *Její zpověď*, režie: Alfred Hitchcock, 1929). Čerpáno z: Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2...*, s. 561.

²⁴⁸ Dorothea FRIEDRICH, *Anny Ondráková...* Friedrich se však věnovala především vztahu Anny Ondra s Maxem Schmelingem, říšským šampionem v boxu. Shrnula však alespoň její základní biografické údaje. Srovnání uvedených informací nabízí např.: Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 105; Tom RYALL, *Blackmail*, London 1993; Alfred HITCHCOCK – François TRUFFAUT, *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*, přel. Ljubomír OLIVA, Praha 1987.

²⁴⁹ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 45.

²⁵⁰ Dorothea FRIEDRICH, *Anny Ondráková...*, s. 5.

²⁵¹ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 201.

²⁵² Tamtéž, s. 8.

²⁵³ Tamtéž, s. 10.

²⁵⁴ Rudolf MYZET, „L – O“, in: Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač...*, s. 41 – 43.

Snažil se tehdy zlomit odpor její matky, která tvrdošijně odmítala angažmá dcery ve filmu podle scénáře Myzetova přítele Gustava Machatého *Dáma s malou nožkou*.²⁵⁵

Snímek se sice nepodařilo dostat na plátna kin, ale Ondráková svým výkonem zaujala právě Lamače, který jí nabídl hlavní roli ve filmu *Gilly poprvé v Praze*, čímž mělo začít několik let trvajících přátelství této dvojice, častované při rozhovorech ve filmových kruzích jako právě jako „L – O“. Myzet ale závěrem zároveň dodával, že s Lamačem se seznámil až v roce 1922 při založení Organizace českého filmového herectva.²⁵⁶

Jiný úhel pohledu na vztah Lamač – Ondráková vnesla až nastíněná milostná korespondence, dochovaná v osobním fondu Martina Friče. Frič působil v hereckém prostředí již od mládí, kdy od 16 let vystupoval v divadle Rokoko, a také ve Varieté, kde působil například Čeněk Šlégl. Ujal se také v kabaretech, jako byla vyhlášená Červená sedma. Od divadla k filmu pak již nevedla dlouhá cesta. První práce však přímo nesouvisela s natáčením, ale s kreslením návrhů pro plakáty, shodou okolností první vznikl pro *Dámu s malou nožkou*.²⁵⁷

Dále se vypracovával přes drobné úlohy v němých dílech na počátku 20. let. Poprvé se objevil před kamerou v roce 1922 pod vedením Eman Fialy v komedii *Proč se nesměješ*, spolu s režisérem sepsal i scénář,²⁵⁸ za kameru se postavil Otto Heller. Stále více však inklinoval k samostatné režii, a zkušenosti sbíral jako pomocný režisér především u Karla Lamače a Josefa Rovenského.²⁵⁹

Samostatně pak debutoval v roce 1928 zfilmováním stejnojmenného knižního románu Jana Klecandy *Páter Vojtěch*.²⁶⁰ V hlavní roli nesměl chybět Karel Lamač, jemuž sekundovala Suzanne Marwille, kterou téhož roku Frič pojal za manželku. Ve filmu se v dalších rolích objevila celá tehdejší elita, jména jako Josef Rovenský, Ladislav Herbert Struna, Jindřich Plachta, Jaroslav Marvan a mnozí další představovala již dopředu záruku kvality. Epizodní roli ztvárnil i Václav Wasserman, kamery se zhostil opět Otto Heller.²⁶¹

²⁵⁵ Tamtéž, s. 41.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 42 – 43. Myzet uvádí snímek pod názvem *Billy v Praze*.

²⁵⁷ Šárka BARTOŠKOVÁ, *Filmové profily...*, s. 105. Více o Fričovi: Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 141 – 147. Více informací k Fričovi např.: Pavel TAUSSIG, *Filmový smích Martina Friče*, Praha 1992.

²⁵⁸ Taktéž uváděno pod názvem *Román ze zapadlé uličky* či *Román zapomenutého* (režie: Eman Fiala, 1922). Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 169.

²⁵⁹ Šárka BARTOŠKOVÁ, *Filmové profily...*, s. 105.

²⁶⁰ Info z natáčení filmu viz: *Revue filmu*, roč. 1, č. 2, listopad 1928, s. 2. *Páter Vojtěch* z roku 1928 bývá často zaměňován se zvukovým zpracováním s premiérou v prosinci 1936. Zatímco k prvnímu si Frič napsal scénář, v druhém případě se práce ujal Václav Wasserman.

²⁶¹ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 145.

Snímek představoval neuvěřitelný úspěch, který z Lamače, Friče i Marwille definitivně učinil hvězdy první velikosti.²⁶² Martin Frič se po tomto úspěchu usídlil ve špičce filmové elity po celá 30. léta, a vytvářel díla, která se stala klasikou. Významná byla jeho spolupráce s lídry Osvobozeného divadla Jiřím Voskovcem a Janem Werichem.²⁶³ Frič dokázal před kamerou dobře uřídit tyto dva živly a diváci se tak v biografiích bavili u komedií *Hej-rup!* a *Svět patří nám*.²⁶⁴ V obou případech mu za kamerou vypomohl další člen „silné čtyřky“ Otto Heller.

O dekádu dříve, v roce 1924, kulminovala krize československého filmového průmyslu, a byli to právě Lamač s Fričem, kteří dokázali poskytnout nový impulz.²⁶⁵ Dvojice vytvořila scénář, zkušenější Lamač se ujal režie, Otto Heller kamery, a s minimálním rozpočtem 90 000 Kčs vznikl v šumavských exteriérech a ateliéru A – B Vinohrady snímek *Bílý ráj*.²⁶⁶ Premiéra 1. srpna 1924 přinesla Lamačovi kromě popularity také dlouho očekávaný finanční prospěch. Pro Friče snímek znamenal další spolupráci s Annou Ondrákovou, se kterou se před kamerou poprvé střetl o rok dříve v komedii *Tu ten kámen*.²⁶⁷ Nelze však s jistotou tvrdit, zda již v této době přerůstal jejich blízký vztah pracovní rámec.

Milostné dopisy od Ondrákové pro Friče jsou dochovány v NFA v Praze. Písemnosti pocházejí z 20. let, jejich přesnější datace však není možná, protože z obálek, které se ke konkrétním psaním dochovaly, někdo vystříhal známky a s nimi i poštovní razítka. Samotný text pak žádnou přesnější dataci, například v záhlaví prvních stránek, neobsahuje. Je proto problematické určit i pořadí, v jakém byly dopisy doručeny. Přesto přes všechno poskytla milostná vyznání lepší vhled na fungování vztahu dvojice Lamač – Ondráková, či spíše milostného trojúhelníku dotvářeného Martinem Fričem.

Níže převzaté pasáže byly ponechány bez oprav, protože i jejich gramatická a stylistická podoba Ondrákovou výrazněji přibližuje. Diakritiku i interpunkci používala

²⁶² Plakát k filmu *Páter Vojtěch* viz příloha.

²⁶³ Dvojice komiků spolupracovala ve 30. letech také s firmou Ondra – Lamač Film. Viz kap. 5.1.

²⁶⁴ Šárka BARTOŠKOVÁ, *Filmové profily...*, s. 105 a 108. *Hej-rup!* (režie: Martin Frič, 1934); *Svět patří nám* (režie: Martin Frič, 1937). Konec 30. let pak přinesl Fričova vrcholná díla *Škola základ života!*, *Kristian*, *Eva tropí hlouposti* či *Cesta do hlubin študákovy duše*.

²⁶⁵ *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 1...*, s. 109.

²⁶⁶ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 33. Srov. Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2...*, s. 359. Údaj o finančním nákladu je uveden: TÝŽ, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 241.

²⁶⁷ *Tu ten kámen*, také pod názvem *Kterak láskou možno v mžiku vzplanout třeba k nebožtíku* (režie: Karel Anton, 1923), in: Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 205 – 206.

zcela náhodně, snad proto, že v českém prostředí nevyrostala.²⁶⁸ Časté byly také pravopisné chyby. Nabízí se srovnání s dopisem z roku 1960,²⁶⁹ ve kterém žádala ze zahraničí Friče, v té době již hvězdu první velikosti, o protekci pro svou neteř z Kladna. Dopis byl již téměř bez chyb, otázkou však je, zda ho psala Ondráková vlastní rukou, rukopis ani sklon písma se totiž nepodobá tomu z 20. let.

Podle silného emočního ladění zasílaných řádků lze snadno odhadnout, že Ondráková Friče milovala. Pravidelně mu také v dopisech lásku vyznávala, psala, jak po něm touží a jak je jí milá jeho přítomnost. Střídavě mu vykala i tykala. „*Ani nevíte jak na Vás myslím, každý den nejmín 10 hodin...*“ „*Měla jsem jinak v poslední době tolik práce, že jsem si nemohla s Vámi dát schůzku, ačkoliv denně 12 hodin na Vás myslím a ani byste nevěřil jak šíleně se těším, když Vás někde vidím.*“²⁷⁰ A mnohá další vyznání.

Fričovi také podle všeho důvěřovala a svěřila se mu se svým snem, na který sháněla finanční prostředky. Těžko však říci, o jakou představu šlo. Počítala s tím, že čtenář o jejích touhách věděl, a nebyla proto nikdy konkrétní. Pravděpodobně z Německa například píše: „*Pracuji každý den a šetřím hrůzou strašně! Mýho úmyslu jsem se ještě nevzdala a možná se mne to také podaří. Vi víte jakýho přece!*“ Podobně i o práci v Čechách: „*Vydělávám a šetřím dokonce [?, slovo nečitelné, pozn. aut.] jsem již tejdén doma a přes to dostanu za každý den 500 Kč ještě jsem neutratila z celé své gáži nic. Modlete se Macu ať to jde tak dál ať se mi muj sen vyplní, Vy víte jaký?*“

Jejich vzájemný vztah však byl přinejmenším komplikovaný. Není totiž zdaleka jasné, zda vroucné city projevované Ondrákovou byly Fričem opětovány. Frič se setkání mnohdy vyhýbal. „*Škoda Macičku, že jste tady nebyl na předvádění, bylo to hrozně fajn, ale jen že Vaše Mamička byla tak trochu smutna, a Váš tatíček ~~byl~~ mi přišel gratulovat ale ~~by~~ také se vůbec nezdržel a hned odešel, snad jste mu něco špatnyho nenapsal o mně?*“ Taktéž dokázal Ondrákovou vytrvale ignorovat. „*Dostanu vůbec na tento [dopis, pozn. aut.] nějakou odpověď?*“ Podobně ve psaní zaslaném k 1. náhradnímu praporu 38. pěšího pluku v Berouně, kde Frič právě absolvoval povinnou vojenskou službu. „*Můj milý Macu! Ještě od Vás nemám jedinou zprávu. Myslím že spíše jste mne zapoměl Vy.*“

²⁶⁸ Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 105. Vyrůstala v jihochorvatské pobřežní oblasti Pula.

²⁶⁹ NFA, f. Frič Martin (1902 – 1968), k. č. 2, inv. č. 87, sign. II b 1, 2. 12. 1960, Korespondence s Anny Ondrákovou.

²⁷⁰ Cit. dle: Tamtéž, nedatováno. Tato i veškeré další citace z korespondence mezi Anny Ondrákovou a Martinem Fričem pocházejí z Fričova osobního fondu, který je uložen v NFA v Praze. V případě citací jsou použity dopisy vždy ze stejné složky s korespondencí. Protože dopisy nejsou datovány, nejsou ani chronologicky řazeny. Pro zjednodušení uvádím odkaz na příslušnou složku pouze u této citace, u dalších citací se analogicky jedná o stejnou složku.

Svou emoční angažovanost také nedával dostatečně najevo, což mu blízká přítelkyně v dopisech četně vyčítala. „*Měla jsem odjakživa ráda otevřenost, upřímnost a nevím ani jak jsem se k tomu dostala přetvařovati se před Vámi. Myslím že je asi ta Plzeň tomu vinná čekala jsem Vás tenkrát s takovou radostí a hrozně jsem byla zklamána když jste nepřišel. Tu jsem si myslela že jste nepřišel jen kvůli mně, pozorovala jsem Vás pak v Praze a byla přesvědčená že nechcete se mnou již nic mýt (!).*“ A někdy vyhýbání přecházelo až v nezám: „*A byli jsme přece sami v pokoji a Vy jste se ani za mnou neohléd.*“ A v témže listě pokračuje: „*Tenkrát v A – B! Jak mne to bolelo, skoro jste si mne nevšim! Nemohu ani věřit že jste stal venku před dveřmi...*“

Frič byl dokonce schopen stranit se celého kolektivu přátel, byla-li Ondráková též přítomna. A ta ho naopak často žádala, ať svým jednáním nepostihuje své kolegy. „*Ale neodcházej z naší parti. Patříš přece k nám a bez Tebe je mi tak smutno. Včera jsme byli u Karla [Lamače, pozn. aut.] pozvani bylo nás tam asi 8, Pištěk a Speerger vařili (ohromně!) a každý řek: ještě Mac tu schází, prosím pojd zase mezi nás jako dřív prosím prosím!*“²⁷¹

„*...také jste spíše vyhledával naši společnost, které jste se v poslední době náramně strannil. Abych Vás mohla vidět často tak jsem hrála tu komediji, aby jste myslel že Vás už nebudu obtěžovat, a že alespon mezi námi zůstanete...*“

Setkání Martina Friče s Anny Ondrákovou, a s tím spojená milostná psaní, se uskutečňovala v době jejího vztahu s Karlem Lamačem. A zatímco ze slov pro Friče je cítit velká vášeň, když psala o vztahu ke svému oficiálnímu partnerovi, převažoval jistý pragmatismus. A také lehká paranoia, aby se o mileneckých střetnutích s Fričem Lamač nedozvěděl, ačkoliv Ondráková byla přesvědčena, že o nich stejně buď věděl, nebo se mu podařilo o schůzkách něco vytušit.

Ondráková proto apelovala často na Friče, aby dopisy od ní spálil, měla totiž strach, aby je Lamač „*osudnou náhodou*“ neobjevil při návštěvě svého nejlepšího přítele. „*Nepiš k nám domu a proboha Tě prosím znič všechny dopisy, které ode mne máš ručím Ti za to že on na ně přijde!!*“ V jiném dopise velmi podobně projevila tutéž obavu: „*Jestli Vám mohu věřit že ty dopisy pálíte nevím ale rudej [A. O. pravděpodobně chtěla napsat „raději“, pozn. aut.] bych je měla nazpět abych je mohla zničit sama poněvadž Vám ručím za to přijde-li K. jednou k Vám na návštěvu najde je i kdyby byly sebe lepší schovany.*“

²⁷¹ Zde upoutá i neobvyklá zmínka o kuchařském umění Theodora Pištěka a jeho hereckého kolegy Jana W. Speergera.

Protože Lamač považoval Friče za nejlepšího přítele, nechtěla Ondráková narušit tento svazek a s „hodným Karlem“ se nerozešla. Dokonce jednou na procházce s Fričem narazila na Lamače, kterému se později přiznala, že sama iniciovala tuto pochůzku. O svém přiznání pak informovala Friče: „*Vše co mi řek když jsem mu řekla že jsem vinna: ,Takhle ztratíš nejlepšího přítele.’ Tím jsem viděla jak Vás má rád a že by nic neřek i kdyby vše věděl. Zním ho moc dobře a spíše věřím v to než v osudnou náhodu že nás spatřil, ačkoliv se Vám přiznám že Karel doposud mi na každou věc záhadným způsobem přišel – vždy uplnou nahodou úplně osudně. A já tolik věřím v osud – je to snad opět znamení že je mi souzen?*“

Nechtěla však ani přerušit vazby s „milovaným Macem“. Složitou situací pak asi nejvíce trpěla sama, východisko však nenacházela.²⁷² Naopak se obávala, že bude přistižena Lamačem na schůzce v kavárně, nebo dokonce že ji sleduje jím najatý soukromý detektiv. S Lamačem pak Ondráková ještě zůstala a Friče prosila o odpuštění, že se takto rozhodla. Na začátku 30. let spolu založili v německém hlavním městě vlastní produkční společnost Ondra – Lamač Film, GmbH. Definitivní konec jejich vzájemného vztahu přišel nejpozději po svatbě Ondrákové s říšským šampiónem v boxu a miláčkem berlínského sportovního publika Maxem Schmelingem dne 6. července 1933.²⁷³

Z korespondence z pozdější doby mezi Ondrákovou a Fričem, respektive mezi ním a Lamačem vyvstává dojem, že Frič na Ondrákovou po ukončení vztahu a jejím odchodu do Německa zanevřel. V již zmíněném dopise z prosince 1960 upoutá následující věta: „*Byla bych ráda kdybys našel volný okamžik a zavolal si je...*“²⁷⁴ Ondráková prosila o posouzení odborných vloh své neteře pro herectví, ve větě je ale právě slovo „ráda“ sice ještě čitelné, ale přeškrtnáno perem jiné barvy, než kterým byl napsán dopis.

Podobně Lamač ve své novoroční zdravici z Paříže v roce 1946 reagoval zřejmě na nějakou invektivu ze strany Friče vůči Anny Ondrákové, neboť psal: „*Přikládám fotokopii časopisu, který se mi dostal do ruky, abys opravil své mínění o Andule, o které si*

²⁷² V této těžké situaci podala Fričovi neobvyklou výpověď, jak sebe samu vnímala jako filmovou hvězdu: „*Nesmýte(!) mne snad porovnávat s dívkami které mají klidný život, chodějí někam do kanceláře nebo sedějí doma a mohou si zařídit vše jak chtějí. Život mne právě naučil být takovou, mám plnou hlavu věcí, nevím cobude se mnou za tyden za rok. Jak zavídím nejchudší dívce která je někde prodavačkou, těší se až po práci se sejde s hochem který ji má rád a který si ji vezme, v duchu si chystá malou domácnost třeba jen tu nejmenší, vždyť stačí pro dva lidi trochu do budoucna a má se na co těšit. A ja nemohu, ja si nemohu chystat vybavu, ja musím předně hledět abych byla pořádně obléknuta jak se na hvězdu patří, abych neztrácela zajem obecnstva, nemohu nosit zašíváné punčochy když mne každý zná a nejráději by očima svlék. Jak bych chtěla byt někdy tak uplně cizí običejnou (!) prodavačkou, kterou nikdo nezna, co ja mám za vyhlídku do budoucna?*“

²⁷³ Dorothea FRIEDRICH, *Anny Ondráková...*, s. 3.

²⁷⁴ NFA, f. Frič Martin (1902 – 1968), k. č. 2, inv. č. 87, sign. II b 1, 2. 12. 1960, Korespondence s Anny Ondrákovou.

*se minule nemilostivě vyjádřil. Tvoje filmové začátky zrovna tak jako moje jsou s ní úzce spjaty a dnes, kdy se jí špatně daří není jistě zapotřebí jí ubližovat...Že si kdysi dala jméno Anny Ondra? To je asi tak jakobych (!) já vyčítal Martě, že si dala kdysi jméno Suzana Marville.*²⁷⁵

Vztah mezi Theodorem Pištěkem a Karlem Lamačem už byl naznačen v souvislosti s pověstným Pištěkovým kuchařským uměním, které okrajově zmínila i Ondráková. Pištěk měl k vaření vůbec velmi blízko, sám konečně shrnul svou spolupráci s Lamačem v příspěvku *Z filmové kuchyně před 35 léty*.²⁷⁶ Původně začala dvojice Lamač – Pištěk formálně spolupracovat založením filmové instituce ELPEfilm (L + P = Lamač + Pištěk, pozn. aut.) sídlící na Vinohradech, o které je však podrobněji pojednáno v další kapitole.

Ve vyprávění o vaření Pištěk vzpomínal, že první rekvizitou v instituci byl sporák. Oba majitelé společnosti si pak smluvně stanovili stravovat se ve vlastní kantýně, kterou podle vzpomínek tvořil pouze stůl, dvě skládací židle a dva talíře s příbory. Pištěk vařil a Lamač spolu s ním jídlo konzumoval. Externisté, mezi nimiž vzpomíná především Ondrákovou a Otto Hellera, museli například škrábat brambory, mýt nádobí a přinášet z vlastní domácnosti v hrnku tuky ke smažení. Postupně se Pištěk rozhodl konkurovat malé restauraci ve starém ateliéru A - B na Vinohradech.²⁷⁷

Ke svému kuchařskému umění dále dodával, že vařit se naučil na vojně, a taktéž doma, o svém otci mluvil jako o kulinářském znalci. Z pochoutek, které začínající herec připravoval kolegům, kromě tradiční svíčkové asi nejvíce upoutá ptačí polévka připravená z kavek, které na Vinohradech lovila kočka.²⁷⁸ Přes vyvařování se Pištěk s Lamačem spojil ještě jednou, a sice na konci 20. let při vzniku ateliéru Kavalírka, kde Pištěk vedl místní kantýnu.²⁷⁹

Pištěkův častý strážník Otto Heller býval taktéž řazen do okruhu lidí kolem Karla Lamače, Lamačovi byl dlouholetým souputníkem a dvorním kameramanem. Hellerova písemná pozůstalost není v českém prostředí dochována, u nás ani v zahraničí o něm doposud také nevyšla žádná biografie. Z těchto důvodů považuji za vhodné věnovat širší prostor této významné osobnosti.

²⁷⁵ NFA, f. Frič Martin (1902 – 1968), k. č. 2, inv. č. 74, sign. II b 1, 17. 12. 1946, Korespondence s Karlem Lamačem. Lamač odkazoval na herečku němé éry Suzanne Marville, vlastním jménem Marta Schöllerová. A jeho rýpnutí bylo naprosto cílené, S. M. byla od roku 1928 až do své smrti v roce 1962 manželkou právě Martina Friče.

²⁷⁶ Theodor PIŠTĚK, *Z filmové kuchyně před 35 léty*, in: Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač...*, s. 48 – 49. Podobně Vilém RITTERSHEIN, *U jednoho stolu*, in: Tamtéž, s. 49 – 51.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 48.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 49.

²⁷⁹ Kristýna FABIÁNOVÁ, „Lamač Košíře...“, s. 27.

Narodil se v 3. září 1896 v Praze a ve filmové branži začínal nejprve jako uvaděč v biografu Lido – bio,²⁸⁰ kdy při představení obsluhoval gramofon.²⁸¹ Později přijal místo promítače v kinu Lucerna. Po vypuknutí války narukoval a na italské frontě působil jako promítač. Kameramanský křest poprvé zažil při natáčení pohřbu císaře Františka Josefa I.,²⁸² a sice jako asistent vojenského filmového reportéra.²⁸³ Po skončení války získal v roce 1918 místo kameramana u Pragafilmu. Mezi jeho první snímky po vzniku republiky patřil například *Československý Ježíšek*, dokument o trávení Vánoc v legiích.²⁸⁴

K seznámení s Karlem Lamačem došlo v Excelsiorfilmu, kde Lamač začínal svou vlastní kariéru a Heller se brzy stal jeho spolupracovníkem na téměř tři desetiletí.²⁸⁵ Počínaje nedochovaným snímkem *Vzteklý ženich* započala jeho dráha coby Lamačova dvorního kameramana.²⁸⁶ Spolu s ním cestoval po Evropě, a také nabízel jejich společné umělecké počiny distributorům na zahraničním trhu.

Od konce 20. let pobýval s Lamačem střídavě v Německu, a navzdory platným norimberským zákonům toleroval později ve 30. letech nacistický režim židovský původ tohoto uměleckého pracovníka. Mnohé kontrakty získal ve druhé dekádě také v Anglii,²⁸⁷ kam emigroval po okupaci Československa nacisty. Díky předcházejícím pobytům v Německu musel předpokládat kruté zacházení ze strany okupační moci. V Londýně se k němu brzy připojil i Lamač a válku zde přečkali společně. Po druhé světové válce se Heller úspěšně uchytil v Hollywoodu, například u Warner Brothers.²⁸⁸

O vzájemném přátelském vztahu dvou emigrantů vypovídá více Wassermanem dokola opakovaná historka o tom, že do Londýna se Heller dostal o několik týdnů dříve než Lamač, který při útěku uvízl v jižní Francii, a žádal po Hellerovi telegramem: „Pošli hned peníze, přijedu.“ Když do Francie nedorazily peníze ani po deseti dnech, Lamač se musel dostat do Anglie za použití jiných zdrojů. Po příjezdu se vydal se hned za Hellerem: „Ty truhlíku, proč jsi mi neposlal peníze?!“ A odpověď zněla: „Protože jsi telegrafoval, že

²⁸⁰ Jiří HAVELKA, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*, Praha 1979, s. 84.

²⁸¹ Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 1...*, s. 117.

²⁸² Jiří HAVELKA, *Kdo byl kdo...*, s. 84.

²⁸³ Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 1...*, s. 117.

²⁸⁴ Jiří HAVELKA, *Kdo byl kdo...*, s. 84.

²⁸⁵ Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 1...*, s. 117. Podobně: „Jako kameramani pracovali u Excelsiorfilmu Svatopluk Innemann a Otto Heller.“ Cit. dle: Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 194.

²⁸⁶ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 224.

²⁸⁷ *Český filmový zpravodaj*, roč. 16, č. 43 – 44, 24. 12. 1936, s. 3.

²⁸⁸ NFA, f. Wasserman Václav (1922 – 1971), k. č. 1, inv. č. 40, sign. II b, 24. 5. 1946, Korespondence s Otto Hellerem.

přijedeš, tak jsem myslel, že je zbytečný peníze posílat, když ti je můžu dát tady.“²⁸⁹ Jak ukazuje poslední část práce, ve skutečnosti oba tvůrci cestovali do Anglie společně na lodi.

Jako veselého a stále dobře naladěného člověka vylíčil už před válkou Hellera i Martin Frič. V humorném článku na pokračování popisoval kameramana jako bodrého a lehce obézního muže s neustálou chutí k jídlu a velkého spáče, který svými vtípky bavil široké okolí. Dával též k dobru historku, jak při natáčení filmu *Bílý ráj* celkem neúspěšné, ale zato velmi komicky, učil Hellera, Lamače a Ondrákovou lyžovat, přičemž se Lamač dokázal sám při sjezdu svahu sedět až do krve a zároveň kuriózně popálit.²⁹⁰

Kromě *Bílého ráje* měla v roce 1924 premiéru i veselohra *Chyťte ho!*. Jak uváděla filmová historička Milica Zdražilová: „Při jejím natáčení se poprvé sešla ‚silná čtyřka‘ – Anny Ondráková, Karel Lamač, Otto Heller a Václav Wasserman – jak si oni sami říkali. Od té doby psal Wasserman převážně pro Lamače a s Lamačem.“²⁹¹

Původní scénář byl také prvním společným podnikem Lamače a Wassermana. Scénárista přičichl k prostředí filmu už v dětství, v nevydaných pamětech vzpomínal na vliv svého strýce Josefa Koubka, který byl majitel v roce 1908 otevřené biografu U Velké Prahy. V šestnácti letech díky seznámení s tehdy téměř třicetiletým Emilem Arturem Longenem poznal prostředí pražských kabaretů, a brzy v nich již sám vystupoval. Znovu se objevuje jméno divadla Rokoko, s nímž se pojila vyhlášená pražská kavárna. V tomto prostředí získal Václav Vodička také svůj celoživotní umělecký pseudonym Wasserman a kontakty s filmovými tvůrci.

Z kusé dochované korespondence mezi ním a Lamačem lze zjistit spíš detaily obchodních záležitostí, v podobném duchu se nesou i dopisy s Martinem Fričem. Spíše okrajovou zajímavostí je, že Lamač s Wassermanem pořádali v bytě Anny Ondrákové setkání s novináři, jakési neformální tiskové konference. List také vypovídá, že ve skutečnosti řešila filmová hvězda Ondráková zcela přízemní problémy, které se týkaly limitovaných možností její vlastní prezentace. Obávala se, že nenaplní představy žurnalistů o správném vystupování.²⁹²

²⁸⁹ Václav WASSERMAN, *Dobry kameraman Otta Heller*, in: *Film a doba*, roč. 5, č. 11, listopad 1959, s. 769 - 771. Totéž: TÝŽ, *Václav Wasserman vypráví...*, s. 250. Původní text viz: NFA, f. Wasserman Václav (1922 – 1971), k. č. 2, inv. č. 203, sign. III b 1, nedatováno, strojopis „Dobry kameraman Heller“.

²⁹⁰ Mac FRIČ, *Dobry operatér Heller*, in: *Hollywood*, roč. 2, č. 8, srpen 1928, s. 2 -3. Dále: Tamtéž, roč. 2, č. 9, září 1928, s. 2; *Hollywood*, roč. 2, č. 10, říjen 1928, s. 2 – 3.

²⁹¹ cit. dle: Milica ZDRAŽILOVÁ, *Václav Wasserman*, Praha 1973, s. 4. Srov. TÁŽ, *Český filmař Václav Wasserman* (= nevydaná diplomová práce FAMU v Praze), Praha 1971.

²⁹² „Milý Vášo! Anny udělá na odpoledne ten čaj ale pozor! Pro žurnalisty jo, ale ne pro tak prominentní lidi jako Tilden – Koželuh co prej by si pomyslili, že má tak malý byt – žádné služebnictvo atd. Tak ji hned ráno zavolej a řekni že to budou jen žurnalisti a řekni (přijdou-li) aby počítala s tolika a tolika lidma. Potom může jeden s těch žurnalistů být klidně Koželuh či Tilden atd. Ona je trubant, a těmhle věcem nerozumí, tak na ni

Wasserman udržoval kontakt s Lamačem i skončení druhé světové války. Po režisérově smrti se stal autorem nespočetných novinových článků, fejetonů a sborníků, ať již vydaných či dochovaných v pozůstalosti. Snažil se tak poukazovat na význam svého blízkého přítele. A nejen jeho, psal i o Hellerovi či Ondrákové. Z dochovaných textů je výrazně patrná snaha udržet v československém prostředí odkaz filmových průkopníků.

Potvrzení úspěšné snahy představuje skutečnost, že jím uvedené informace byly pak dále přejímány a interpretovány dalšími autory. Wasserman byl přímým účastníkem filmových počátků i zlaté éry meziválečné kinematografie. Na rozdíl od mnohých svých kolegů zůstal po roce 1945 v Československu. Z pozice vysokoškolského pedagoga měl také prostor k akademické publikační činnosti, která jeho textům dodává dodnes jistý kredit. Ověřit informace je ale složitější, pro mnohá tvrzení dnes chybí srovnatelné podklady. Jeho přispěním se Karel Lamač dostal do širšího kulturního povědomí jako významný činitel meziválečného filmového průmyslu.

Lamač kolem sebe skutečně dokázal shromáždit významné dobové tvůrce, z nichž někteří posléze získali i mezinárodní prestiž. Se svými kolegy se potkával nejenom při natáčení, ale často i v soukromí. Znovu se potvrzuje, že filmový průmysl první republiky byl postaven na úzce propojených osobních vazbách, které vznikaly na počátku 20. let. Společnost se scházela na společných večerech, kde se dále prohlubovaly familiérní vztahy a rozšiřovala se tak struktura sociálního pole.

se musí s malým podfukem.“ Cit. dle: NFA, f. Wasserman Václav (1922 – 1971), k. č. 2, inv. č. 56, sign. II b 1, nedatováno, Korespondence s Karlem Lamačem.

4 INSTITUCIONALIZACE

4.1 První filmové společnosti

Po vzniku Československé republiky v roce 1918 se zintenzivnila snaha pevněji ukotvit a institucionálně stabilizovat klopotné dění na poli kinematografického průmyslu. Již před rozpadem rakouského mocnářství se objevovaly podnikatelské aktivity v oblasti filmového průmyslu, které vyústily například v otevření prvních biografů.

15. září 1907 tak první kino otevřel v Karlově ulici na Starém Městě pražském potulný eskamotér Dismas Šlambor, známější pod svým uměleckým pseudonymem Viktor Ponrepo (1858 – 1926). Nedlouho poté vzniklo kino Illusion v Praze Na Slovanech, majitelem byl František Tichý.²⁹³ Řada kin se postupně rozšiřovala, a spolu s tím i prostor pro setkávání filmových nadšenců (viz kap. 3.2).

Kina promítala převážně tvorbu ze zahraniční produkce, existovaly ale i pokusy domácí provenience. V této souvislosti bývá nejčastěji připomínán průkopník Jan Kříženecký (1868 – 1921),²⁹⁴ který na přelomu 19. a 20. století, a následně v 10. letech, natáčel krátké dokumenty a grotesky. V komediích se nezdálo objevovat také známý pražský divadelní ochotník Josef Šváb-Malostranský, který tak bývá považován za vůbec prvního českého filmového herce.²⁹⁵

Od domácí tvorby vedla zakrátko cesta k zakládání výrobních a produkčních společností, kde další nadšenci zkoušeli v jednoduchých ateliérech natáčet vlastní dlouhometrážní snímky, které pak v primitivně zařízených laboratořích vyvolávali a navíjeli. A byli to právě majitelé kin, kdo v 10. letech uvedl do provozu společnosti, které s celuloidovými pásy nejen obchodovaly, ale samy vytvářely jejich obsah. Majitelé kin zároveň vyslyšeli poptávku po aktualizování vlastního programu, stejně jako suplovali nedostatek materiálu pro promítání. Zápletky, děj i celková podoba děl z dovozu se totiž navzájem podobali, což nepřispívalo k udržení diváckého zájmu. Nákupy v zahraničí navíc nepatřily k nejlevnějším.²⁹⁶

V roce 1911 založil majitel biografu Grand Biograph de Paris v Ječné ulici v Praze Antonín Pech výrobu Kinofa. O Pechovi již byla zmínka výše, dodejme pouze, že

²⁹³ Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 17.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 25 a n.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 29 – 30.

²⁹⁶ Tamtéž, s. 37.

komerční neúspěch natočených snímků způsobil krach společnosti o necelé tři roky později.²⁹⁷

V roce 1916 navázal na pozůstatky Kinofy Václav Havel založením společnosti Lucernafilm.²⁹⁸ Tím definitivně vstoupil rod Havlů do kinematografického podnikání. V srpnu 1918 pak ze skomírajícího Lucernafilmu vznikl Excelsiorfilm, jehož majitelem se stal Richard Baláš, příbuzensky spřízněný s Havlovými (viz kap. 3.1). A právě Excelsiorfilm najal pro své technické záležitosti na inzerát navrátilce z války Karla Lamače.

O tamější kinoškole a Lamačově působení u Excelsiorfilmu bylo již pojednáno výše. Zdejší angažmá znamenalo příležitost pro jeho seznámení s Otto Hellerem či budoucím režisérem Svatoplukem Innemannem,²⁹⁹ mladými kameramany s praxí z Vídně. Sluhou a stavitelem dekorací v jedné osobě byl Gustav Machatý, který na přelomu 20. a 30. let prorazil s *Erotikonem* a *Extasí*. Na vše dohlížel šéfrežisér Richard Branald, tehdy činoherní šéf v karlínském Varieté.³⁰⁰

Z výroby Excelsiorfilmu vzešlo celkem šest hraných výstupů. *Československý Ježíšek* zprostředkoval příběh legionáře, který se před Vánoci vrátil z bojů v cizině domů.³⁰¹ *Alois vyhrál los*, nedochovaný snímek o domnělém výherci v loterii,³⁰² kde Lamač ztvárnil svou vůbec první roli před kamerou.³⁰³ Dále herecky pokračoval v napočtvrté dokončovaném historickém dramatu *Utrpením ke slávě*,³⁰⁴ až ke své první režii *Vzteklého ženicha*.³⁰⁵

Budovat kariéru u této společnosti se mu ale nepoštěstilo. Excelsiorfilm vytvořil ještě snímky *Papá* a *Yorickova lebka*.³⁰⁶ Druhé jmenované drama pojednávalo o duševní

²⁹⁷ Tamtéž, 39 – 40.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 51.

²⁹⁹ Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. III. Rok 1936*, Praha 1937, s. 84.

³⁰⁰ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 1...*, s. 298.

³⁰¹ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 44. Režie: R. F. Branald, kamera: Otto Heller, Svatopluk Innemann.

³⁰² Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 27. Režie: R. F. Branald, kamera: O. Heller, S. Innemann, scénář: Jan Stanislav Kolár, hrají: K. Lamač, R. F. Branald, Gustav Machatý a další.

³⁰³ Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 4. Srov. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách*, roč. 6, č. 12, 10. 12. 1926, s. 19.

³⁰⁴ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 212. Režie: R. F. Branald, kamera: Josef Kokeisl, S. Innemann, hrají: R. F. Branald, K. Lamač, Čeněk Šlégl a další.

³⁰⁵ Tamtéž., s. 224. Režie: K. Lamač, kamera: O. Heller, S. Innemann, scénář: K. Lamač, G. Machatý, hrají: Božena Hajská, K. Lamač.

³⁰⁶ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 1...*, s. 299. Informace ke snímku *Papá*: Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 143.

chorobě divadelního herce, který si při přípravě na roli Hamleta vsugeroval, že slavná Yorickova lebka patří jeho příteli a soupeři v lásce.³⁰⁷ Režisér němeého dramatu Miloš Nový se zároveň v polovině května 1919 ujal uměleckého vedení produkční společnosti. Natáčení (spolu s vedoucí funkcí) převzal v napůl rozdělaném stavu po Richardu Branaldovi, který získal výhodnější smlouvu u divadla.³⁰⁸ Ambiciózní projekt *Yorickova lebka* však způsobil finanční problémy Excelsiorfilmu a zastavení výroby.³⁰⁹ Majitel firmy Baláš se dokonce tak zadlužil, že ztratil i dům v Praze.³¹⁰ O rok později byl Excelsiorfilm převzat společností Lloydfilm.³¹¹

4.2 Pokusy o podnikání ve vlastních rukou – Kalos, Kinoslav a ELPE jako legendy či skutečnost?

Při založení libovolné firmy, ať již se jednalo o společnost akciovou či s ručením omezeným, býval za první republiky vyhotoven notářský zápis, který se pak spolu s dalšími písemnostmi stal součástí záznamu v rejstříku místně příslušného krajského soudu obchodního (KSO), část písemností pak schraňovalo i ministerstvo vnitra.

Tento postup se analogicky uplatňoval i v případě filmových institucí. Excelsiorfilm je však takřka učebnicovým příkladem živelnosti, s jakou firmy vznikaly a krátký čas fungovaly, než byly převzaty či odkoupeny konkurencí, případně zkrachovaly a zanikly. Kromě nepřehledné situace v oblasti obchodního práva a závazků je výzkum působení podnikatelských aktivit zaměřených na kinematografii limitován i fragmentárností dochovaných písemností.

Při hledání primárních pramenných podkladů pro tuto práci se navzdory rešerším v několika institucích nepodařilo nalézt listiny obchodní a živnostenské povahy, na základě kterých by bylo možné přesněji rekonstruovat chod prvorepublikových filmových organizací. Z těch, ve kterých se Lamač výrazně angažoval, ať již jako zakladatel a podílník, nebo jako důležitý spolupracovník, jsou dochovány podklady pouze pro společnost Kalosfilm, zapsanou v rejstříku Krajského soudu obchodního pro Prahu, jehož fond je uložen v SOA Praha.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 224 – 225.

³⁰⁸ Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 194.

³⁰⁹ TÝŽ, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 1...*, s. 300.

³¹⁰ TÝŽ, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 194.

³¹¹ TÝŽ, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 1...*, s. 300.

Kalofilm (někdy též uváděno jako Kalos-film) založil nadšený filmař a Lamačův spolupracovník při vynálezech (viz kap. 3.3) MUDr. Alfréd Baštýř. Podnik vytvořil inspirován Karlem Lamačem a Anny Ondrákovou, o čemž svědčí i název, který zkracuje jména Baštýřových přátel, tedy *K* – arel *A* – nny *L* – amač *O* – ndraková *S* – polečnost (eventuálně spolu, společně).³¹²

K této informaci Zdeněk Štábla dodal: „V květnu [1921, pozn. aut.] byla v Praze na společenské smlouvě založena půjčovna a výrobní filmů Kalos-Film (Praha I, Královodvorská 23). Název společnosti byl vytvořen z iniciál Karla Lamače a Anny Ondrákové...Majiteli společnosti byli MUDr. Alfréd Baštýř (1865 – 1942), Dr. Karel Rössler a Ing. Karel Just. Kmenový kapitál společnosti byl 300 000 Kč. Kalos-Film vyrobil dva celovečerní filmy *Otrávené světlo* (1921) a *Bílý ráj* (1924). V prosinci 1926 bylo usneseno zrušit společnost.“³¹³ Podobně i Luboš Bartošek uvedl o Baštýřovi: „S Lamačem a Ondrákovou založil vlastní společnost KALOS, jejíž název byl utvořen z iniciál obou protagonistů. Financoval Kolárův film *Otrávené světlo*.“³¹⁴ Ve stejném duchu vypovídal i dobový tisk: „Nová společnost Kalos-film předvedla dr. Kolára a Lamače detektivní film *Otrávené světlo*“.³¹⁵

Bylo by možné citovat i další zdroje, stejně jako předkládat odkazy na inzerci dvou řečených filmů v dobovém tisku, která označovala jako jejich výrobce Kalofilm. Zarážející je však porovnání informací se soudními zápisy. Firma Kalofilm byla totiž do obchodního rejstříku zanesena v září 1924, a to na základě žádosti podané teprve v roce 1923, s původním základním jměním 250 000 Kč!³¹⁶

Neobvyklá je především datace vzniku společnosti, a dále není zcela pochopitelná skutečnost, kdy v podstatě neexistující firma vyrobila přinejmenším jeden snímek. Notářský zápis z písemností KSO potvrzuje jen část udávaných zpráv. Předně se dozvídáme, že zubní lékař Alfréd Baštýř, doktor chemie a obchodník Karel Rössler a karlínský inženýr Karel Just podepsali v září 1923 v Praze ohlášení pro zápis do obchodního rejstříku. Celý název společnosti zněl „Kalofilm půjčovna filmů a průmysl filmový společnost s ručením obmezeným“, se sídlem v Praze I, číslo popisné 658.

V ulici Královodvorská 23 pak bydlel sám Baštýř, ale jeho adresa s firemní následně splývala. Předmětem podnikání mělo být „*provozování živnosti půjčování a*

³¹² Jiří HAVELKA, *Kronika našeho filmu...*, s. 42.

³¹³ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2...*, s. 211.

³¹⁴ Cit. dle: Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I., Část 1...*, s. 147.

³¹⁵ Cit. dle: *Filmový věstník*, roč. 1, č. 17, 1. 10. 1921, s. 10.

³¹⁶ Státní oblastní archiv v Praze, fond Krajský soud obchodní, fasc. CXV/45, kr. 2356, Kalofilm – půjčovna a výrobní filmů, s. r. o.

výroby filmů a obchodního podnikání každého druhu spadající do oboru filmového průmysl[u].³¹⁷

Základní kapitál tvořila částka 250 000 korun, kdy Baštýř s Rösslem vložili po sto tisících. U orgánů veřejné správy však žádost o zápis při schvalování narazila. Nejprve se ohradilo Ministerstvo vnitra ČSR, které podalo odpor proti zápisu. Argumentovalo, že společnost by pouze rozšířila řadu kapitálově slabých půjčoven, což nebylo v ekonomickém zájmu státu. Dále rozporovalo, že zvolený obor působnosti neodpovídal výši složeného kapitálu. Proti se postavila i Komise Živnostenské a obchodní komory, která taktéž dostala zápis k připomínkování. Protestovala proti označení „*průmysl filmový*“, protože průmysl podle ní předpokládal velkou výrobní továrnu, nikoliv půjčovnu.

Po několika písemných výměnách názorů a odvoláních přidal Alfréd Baštýř k základnímu kapitálu 50 000 korun. Po úpravě názvu byla k oboustranné spokojenosti firma v září 1924 konečně zapsána. Vysvětlení, jak Kalosfilm mohl v letech 1921 a 1924 vyrobit dvě dodnes ceněná díla, aniž regulérně existoval, se nabízí následující. Buď k registraci již fungující firmy došlo později, tak jak to uvádí úřední podklady, nebo existovala ještě jiná filmová společnost se stejným názvem a ve výsledku tyto dvě splynuly ve veřejném prostoru v jedinou.

Pravděpodobnější se zdánlivě na první pohled jeví možnost číslo jedna, z výroby Kalosfilmu totiž vyšly pouze daná dvě díla. V prvním případě *Otráveného světla* (premiéra 1921) se tak ještě neuskutečnilo formální oznámení, před natáčením *Bílého ráje* v roce 1923 již byla úřední mašinerie za účelem oficiálního zapsání zapojena. Toto vysvětlení však při podrobnějším zkoumání naráží na inzerci půjčovny Kalosfilmu v tisku v letech 1921 – 1923. Vycházejme přitom z předpokladu, že úřady by zaznamenaly inzerci na nezapsanou firmu, která tím pádem neodváděla daně. A pro neplatiče by byla takováto tisková reklama rizikem.

Neobstojí ani vysvětlení, že výrobní firma se původně jmenovala jinak, a po registraci Kalosfilmu došlo zpětně k přejmenování výrobce uváděného u snímků *Otrávené světlo* a *Bílý ráj*. A to jak s odkazem na citovaný novinový článek z října 1921, tak na blízkou shodu informací ze soudních písemností s jinými indiciemi vzešlými z tisku a ze sekundární literatury. Další výzkum bohužel nepřinesl jednoznačné rozřešení této otázky.

³¹⁷ Cit. dle: Tamtéž.

Stejně jako nelze doložit tradované tvrzení o vzniku názvu Kalosfilmu. Baštýř se jistě znal s Lamačem, jak bylo pojednáno, pojilo je i nadšení pro vynalézání. O jeho setkávání s Lamačem a Ondrákovou psal později i společný přítel všech tří Rudolf Myzet.³¹⁸ Baštýř se skutečně mohl inspirovat jmény filmových tvůrců, Lamač ostatně režíroval oba snímky, *Bílý ráj* i *Otrávené světlo*, a také v nich s Ondrákovou hrál. Písemnosti však k otázce konkrétního postavení či funkci Karla Lamače v této výrobě a půjčovně nic neuvádějí.

Lamač se dále pokusil založit také vlastní firmu Kinoslav. Sledoval tak dobovou poptávku po vybudování moderního filmového ateliéru,³¹⁹ ještě před vznikem A – B na Vinohradech. Pokus se mu však zdařil až později při otevření ateliéru Kavalírka v roce 1926. Vzniku akciové společnosti předcházely rozsáhlé přípravy, počítáno bylo se vstupním kapitálem 10 miliónů korun, navyšovaným v dalších letech až na 25 miliónů korun.³²⁰ Ještě před započítáním upisovací akce se však plány zhroutily a Lamačovi zůstalo spolu s obrovskými dluhy pouze nákladní auto se zakoupenými přístroji a materiálem.³²¹

Jan S. Kolár ve vzpomínkovém sborníku přisoudil Lamačovi toto vyjádření: *„Jenom půl roku se pracovalo na plánech. Podnik měl mít svou elektrárnu, vlastní vlečnou dráhu, výrobu nábytku, dílny pro pořizování fasád a případných zdymadel atd. atd. Také vláda něco ‚dala‘, což bylo považováno za vrchol důvěry a uznání důležitosti podniku. Peníze, ani půjčka to nebyla – tehdy ještě vládl Dr. Rašín -, ale aspoň prozatimní povolení na 10,000.000 Kč akciového kapitálu s další možností zvýšení až do 25 milionů!“*³²²

Existovaly dva hlavní důvody ztroskotání akce, a sice vzetí do vazby jednoho ze společníků a odjezd Lamače na Slovensko. Tím Kolár datoval období vzniku firmy do druhé poloviny roku 1919,³²³ Zdeněk Štábla kladl povolení ke zřízení akciové společnosti do první poloviny dubna téhož roku.³²⁴ Kolár jako sponzora projektu uvedl ředitele

³¹⁸ Myzet o seznámení trojice píše: *„K nadějně dvojici ‚L – O‘ se v kratičké době přidružilo důstojné ‚DrB‘ – Dr. Alfred Baštýř, zámožný zubní lékař, filmový nadšenec a z duše dobrý a obětavý příznivec českých filmařů, zejména však dvojice Lamač – Ondráková. ‚Doktor B je ke mně shovívavější, než můj vlastní tati‘, svěřila se mi jednou Anynka. Cit. dle: Rudolf MYZET, ‚L – O‘..., s. 42.*

³¹⁹ Karel SMRŽ, *Základní chronologická data vývoje českého a československého filmu*, Praha 1982, s. 14.

³²⁰ Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 4. Srov. Jiří HAVELKA, *Kronika našeho filmu...*, s. 42.

³²¹ TÝŽ, *Náš film...*, s. 104.

³²² Cit. dle: Jan S. KOLÁR, *Karel Lamač...*, s. 7.

³²³ Jan S. KOLÁR, *Karel Lamač...*, s. 7. Jak je uvedeno v kapitole 3.1, Lamač sloužil na Slovensku mezi 13. červencem a 31. srpnem 1919.

³²⁴ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2...*, s. 99.

nejmenované pražské banky Kudlicze.³²⁵ Jméno použil i Wasserman, když popisoval, že poučení z následného krachu si do budoucna odnesli dokonce i filmaři, kteří nebyli nijak zainteresovaní v Kinoslavu: „...ing. Kudlič, nešťastný zakladatel mamutího podniku Kinoslav, který nikdy nevešel v činnost.“³²⁶

Dalšími koncesionáři byli ing. Theodor Brada ze Smíchova, Bedřich Olivier Battou z Královských Vinohrad, ing. Josef Theodor Novotný z Prahy VIII., pražský advokát dr. Vilém Anderle, Američan Ernst Hoessl, ing. Václav Vojtěch Kudlicz z Bubenče a právě Karel Lamač.³²⁷ A úvěr zajistila Pražská úvěrní banka.³²⁸ Prostor ateliéru měl vzniknout přestavbou dvou křídel Průmyslového paláce na pražském Výstavišti.³²⁹ Uskutečnění projektu očekával i dobový tisk. Levicovější autor jednoho z článků si od něj sliboval velký pokrok v podobě distribuce českých filmů do zahraničí, ale předpovídal i zlepšení sociálního postavení pracovníků, kteří měli mít na základě závazků zakladatelského konsorcia Kinoslavu zajištěn podíl na zisku firmy.³³⁰

Třetím podnikatelským počinem, který byl již naznačen dříve, se stal ELPEfilm (též ELPE), který Lamač vytvořil spolu s Theodorem Pištěkem. Pištěk k tomu v roce 1958 napsal: „Z iniciál L (Lamač) a P (Pištěk) vznikla výrobní filmová společnost ELPE. Tenkrát úplně stačilo, když si taková společnost dala udělat gumové razítko, získala faktotum, které nosilo razítko s polštářkem v kapse a společnost representovalo tím, že obstarávalo rekvisity potřebné pro film... tím byla společnost založena a mohla začít natáčet a hospodařit.“³³¹

Ač v nadsázce, Pištěk dobře vystihl, jak málo mnohdy stačilo k fungování společnosti. Z dnešního pohledu lze tak velmi obtížně rekonstruovat chod firem, z nichž některé působily pouze velmi krátce, a vyrobily pouze několik snímků, jako například ELPEfilm. Dobový chaos a zmatek se odrazil i v pozdější odborné literatuře.³³²

Zprávy z tisku umožňují přesnější sestavení výpovědi o ELPEfilmu. S jistotou se pod uvedenou zkratkou ELPE skrývala dvojice Lamač – Pištěk, spíše než samostatnou

³²⁵ Jan S. KOLÁR, *Karel Lamač...*, s. 7. Resp. TÝŽ, *Karel Lamač*, in: *Film a doba*, roč. 3, č. 3, březen 1957, s. 201 – 205.

³²⁶ Václav WASSERMAN, *Václav Wasserman vypráví...*, s. 79.

³²⁷ *Film*, roč. 1, č. 9, 15. 4. 1919, nečíslováno, s. [10]. Viz příloha.

³²⁸ *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách*, roč. 6, č. 12, 10. 12. 1926, s. 19.

³²⁹ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2...*, s. 99 – 100. Srov. TÝŽ, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 212 – 213; Karel SMRŽ, *Základní chronologická...*, s. 14.

³³⁰ Fred Oliver BARTON, *Pohled do budoucnosti českého filmového průmyslu*, in: *Film*, roč. 1, č. 10, 1. 5. 1919, s. 1 – 4.

³³¹ Cit. dle: Theodor PIŠTĚK, *Z filmové kuchyně...*, s. 48.

³³² Dohledat lze pouze okrajovou poznámku, že společnost ELPEfilm vyrobila jediný snímek. A ani tento údaj není přesný. Viz: Jiří HAVELKA, *Kronika našeho...*, s. 46.

firmu však média vnímala zkratku jako jakousi obchodní značku, která dokládala, jaké osoby stály za konkrétním počinem. Svědčí o tom například inzerce z ledna 1926: „*ELPE*‘ *KAREL LAMAČ* a *THEODOR PIŠTĚK* režiséři a výrobci nejúspěšnějších filmů letošní sezony, *KAREL HAVLÍČEK BOROVSÝ*‘, *HRABĚNKA Z PODSKALÍ*‘ zahájili přípravné práce k zfilmování dvou dalších lidových filmů.“³³³

Citovaný text dále hovořil o sdružení ELPE, tedy ne o společnosti, a udával také jeho adresu jako Korunní 102, Vinohrady. Jako členy uměleckého sdružení reklama vypočítávala Anny Ondrákovou, Mary Jansovou, Karla Lamače, Theodora Pištěka, Jana W. Speergera a další. Články a inzeráty o ELPEfilmu se objevovaly od října 1925 a po celý rok 1926, poté vymizely.

Dozvídáme se z nich, že sdružení reprezentované slavnou dvojicí, se věnovalo financování dlouhometrážních snímků. Jednalo se o snímky *Tulák*,³³⁴ *Hraběnka z Podskalí*,³³⁵ připravována v této produkci byla dále díla *Batalion*,³³⁶ či *Černé oči, proč pláčete...?* V dubnu 1926 ohlásila společnost změnu adresy na Kavalírku v pražských Košířích.³³⁷ A nejen to, značka ELPE byla uváděna jako nový kupce zchátralého ateliéru na Kavalírce.³³⁸

4.3 Kavalírka a A – B, největší filmové ateliéry doby

S vizí stavby vlastní ateliéru operoval Karel Lamač již záhy po vzniku Československé republiky. Dotáhnout představu do zdárné realizace se mu ale podařilo až v roce 1926. Ačkoliv několik dalších kinematografických společností přicházelo s více či méně podnikatelsky úspěšnými pokusy o provozování vlastních natáčecích prostorů,

³³³ Cit. dle: *Český filmový svět*, roč. 4, č. 1, leden 1926, nečíslováno, s. [20]. Podobně: „*Th. Pištěk pracuje v poslední době jako režisér ve spojení s Karlem Lamačem pod znač. ‚Elpe‘.*“ Cit. dle: *Český filmový zpravodaj*, roč. 5, č. 46, 21. 11. 1925, nečíslováno, s. [1].

³³⁴ Tamtéž, roč. 6, č. 22, 5. 6. 1926, s. 9. Distribuovaný též pod názvem *Aničko, vrat' se!* (1926, režie: T. Pištěk, kamera: Otto Heller, hrají: A. Ondráková, T. Pištěk, K. Lamač, Č. Šlégl a další) Viz: Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 29.

³³⁵ *Český filmový zpravodaj*, roč. 6, č. 7 – 8, 20. 2. 1926, s. 11. Nebo: *Film. Orgán Svazu kinematogr. industrie v ČSR*, roč. 6, č. 3, 1. 3. 1926, s. 15.

³³⁶ „...*BATALION může být zfilmován jedině vlastníkem autorského práva – a tím je ‚Elpe‘. Toto jedinečné dílko... bude také spol. ‚Elpe‘ zfilmováno. Rozsáhlé přípravy jsou již v proudu.*“ Cit. dle: *Kino. Filmová týdenní revue*, roč. neuveden, č. 7, 6. 11. 1926, s. 10. Filmování předcházela i názorová výměna v tomtéž plátku ohledně autorských práv. Srov. *Kino. Filmová týdenní revue*, roč. neuveden, č. 5, 23. 10. 1926, nečíslováno, s. [6].

³³⁷ *Český filmový zpravodaj*, roč. 6, č. 15, 14. 4. 1926, s. 5.

³³⁸ *Film. Orgán Svazu kinematogr. industrie v ČSR*, roč. 6, č. 5, 1. 5. 1926, s. 9. Srov. *Český filmový zpravodaj*, roč. 6, č. 11, 20. 3. 1926, s. 2.

existovaly ve 20. letech pouze dva ateliéry, které svou technickou vybaveností překročily průměrný rámec. A sice Kavalírka v pražských Košířích, úzce spojená s osobou Karla Lamače, a A – B na Vinohradech, kladená do spojitosti s rodinou Havlových.

Lamač se v Košířích narodil a tato skutečnost mohla přispět k výběru příslušné lokality pro provoz filmového ateliéru. Rozlehlý pozemek porostlý zelení se nacházel v bezprostředním sousedství Košíř, a skýtal podstatné přidané hodnoty. Tou nejdůležitější byla budova bývalého výstavního pavilonu Mánes, přenesená sem ze zahrady Kinských, která se jevila vhodná pro uzpůsobení potřebám natáčení a případnou přestavbu. V místě navíc byly již zavedeny inženýrské sítě.³³⁹

Po bývalé zdejší usedlosti získal ateliér název Kavalírka. Do provozu ho uvedli z vlastních finančních prostředků Karel Lamače, Theodor Pištěk a Anny Ondráková.³⁴⁰ A plánovanou výstavbu pojali velkolepě, předpokládaný rozpočet nikdy realizované přestavby činil 3 533 133 Kč.³⁴¹ Slavnostní otevření se uskutečnilo 24. dubna 1926.³⁴²

O otevření ateliéru informoval i dobový tisk.³⁴³ Vlastnictví přisuzovaly noviny společnosti ELPE a komentovaly též výhody denního světla pronikajícího interiéru.³⁴⁴ Prostor zahrady, kde stál dřevěný pavilón, ale patřil košířským výrobcům optických přístrojů a zeměměřické techniky Jaroslavu Srbovi a Josefu Štysovi.³⁴⁵ Když chtěl Lamač vybudovat zdejší kantýnu, kde následně vařil Theodor Pištěk, musela tedy o stavební povolení žádat firma Srb a Štys.

1. prosince 1926 bylo uděleno povolení na provizorní dřevěnou stavbu kantýny, a sice na tři roky. Pražský magistrát se snažil ve svém rozhodnutí předejít požáru, a jako podmínku povolení stanovil: „Vzhledem k protější dřevěné budově [pavilónu, pozn. aut.] a okolnímu stromoví, budiž zděný komín z kuchyně zvýšen plechovými nástavci nad vrcholky okolních stromů, a hlava komínová budiž opatřena zachycovačem sazí a jisker.

³³⁹ Stavební archiv Městského úřadu Prahy 5 (SA MÚ), spis pro číslo popisné 119, č. j. III-16.387/27, 3. 12. 1927.

³⁴⁰ Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 245.

³⁴¹ NFA, Sběrka listin filmových institucí – varia.

³⁴² Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 246.

³⁴³ Např. Quido E. KUJAL, *Otevření nového filmového ateliéru v Praze*, in: *Český filmový zpravodaj*, roč. 6, č. 17, 1. 5. 1926, s. 1 – 2.

³⁴⁴ Tamtéž, roč. 6, č. 11, 20. 3. 1926, s. 2.

³⁴⁵ Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 1...*, s. 107. Více k podnikatelské dvojici Srb a Štys: Pavel HÁNEK – Antonín ŠVEJDA, *Přístroje stavební geodézie 2. poloviny 19. a počátku 20. století*, in: Sborník konference 38. geodetické informační dny, Brno 2002, s. 7 – 12.

*Komín budiž bezpečně zakotven táhly... Krytina střechy budiž ohnivzdorná.*³⁴⁶ Následný požár Kavalírky o necelé tři roky později pak tato kantýna přežila.

Lamačův technický talent se projevil i při vybavování stavby osvětlením podle vlastních návrhů. Vhodné světelné podmínky zajišťovalo i částečné prosklení pavilónu, který původně sloužil spolku výtvarníků. Ze zrušených ateliérů ve Vídni bylo přivezeno také množství kulis.³⁴⁷

V roce 1927 odkoupil od trojice tento ateliér továrník Bohumil Nigrýn a pustil se do modernizace.³⁴⁸ Zavedl zde stejnosměrný proud a prosadil zvýšení celkového objemu elektrické energie, která do studia proudila. Díky tomu si mohl dovolit provoz nejnovějších osvětlovacích technologií. Nechal dokonce pořídit i pojízdný agregát, který umožňoval natáčení exteriérů poblíž budovy.³⁴⁹ Po Nigrýnově náhlém úmrtí převzala vedení vdova a prokurista jménem Kirchner. Nezaostala však realizace dalších technických zlepšení, jako nákup nového osvětlení či opatření stěn vyhřívacími tělesy a izolací proti chladu v roce 1928.³⁵⁰

Požár zničil ateliér Kavalírka tři a půl roku po jeho zprovoznění. V noci z 25. na 26. října 1929 lehla popelem většina budovy.³⁵¹ Oheň zničil uskladněné lampy, dílny i šatny. Zdeněk Štábla uvádí, že požár vznikl v levém zadním rohu haly hned na dvou místech. Dodnes nebyla příčina požáru spolehlivě objasněna.³⁵² Možný důvod požáru předložil Václav Merhaut.³⁵³ V inkriminované době natáčel Karel Anton snímek *Tonka Šibenice*, jenž jako statisty využíval lidi bez přístřeší a chudáky z ulice. Ti odváděli práci pouze za jídlo a cigarety a mohli, byť neúmyslně, požár založit.³⁵⁴ Elektrický zkrat byl vyloučen, proud byl vypnutý a v ateliéru se netopilo.³⁵⁵

Na Kavalírce vzniklo za krátkou dobu fungování mnoho různorodých snímků,³⁵⁶ za všechny jmenujme například *Erotikon* Gustava Machatého nebo výše rozebíraného *Pátera Vojtěcha*. Prvním byla *Innemannova Falešná kočička* v hlavní roli s Vlastou

³⁴⁶ Cit. dle: SA MÚ, spis pro č. p. 119, č. j. III-21.751/26, 1. 12. 1926.

³⁴⁷ Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 1...*, s. 116.

³⁴⁸ Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 245.

³⁴⁹ Tamtéž, s. 246.

³⁵⁰ Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 246.

³⁵¹ Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 1...*, s. 116.

³⁵² Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 247.

³⁵³ Václav MERHAUT, *Filmová podoba Tonky Šibenice*, in: Ivan KLIMEŠ (ed.), *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*, Praha 1988, s. 105 – 120.

³⁵⁴ Tamtéž, s. 108. Merhaut udává datum požáru o den později, v noci z 26. na 27. října.

³⁵⁵ *Český filmový zpravodaj*, roč. 9, č. 43, 9. 11. 1929, s. 3.

³⁵⁶ Jejich seznam je součástí přílohy práce.

Burianem, posledními *Tonka Šibenice* a legionářské drama *Plukovník Švec*.³⁵⁷ Právě kostýmy k válečné epopeji taktéž shořely.³⁵⁸ Zbyly pouze elektrické stroje z jediné zděné části budovy a kantýna Theodora Pištěka.³⁵⁹ Vedení Kavalírky ve snaze dodržet uzavřené smlouvy, řešilo tragickou situaci pronájmem prostor poblíž vídeňského Schönbrunnu, které obratem poskytlo režisérům k dokončení rozdělaných prací. Nabídku však využil pouze Innemann, ostatní tvůrci se vraceli zpět do A – B Vinohrady.³⁶⁰

Živelná událost a likvidace Kavalírky představovaly pro filmaře tragickou ránu, událost plnila stránky oborových periodik. Komentáře směřovaly k obviňování neznámého žháře, ale i ke konstatování hospodářských dopadů pro průmysl a sociálních dopadů pro zaměstnance.³⁶¹ Apel směřoval též na československý stát, kterému se naskytl „vzácná příležitost, aby dokázal, že není mu čs. filmový průmysl jen studnicí příjmů, nýbrž národohospodářskou složkou, které si při jejich závažných úkolech a povinnostech váží v jejím skutečném významu“.³⁶² Spolu s tím se objevovaly i zprávy, že ateliér bude obnoven.³⁶³ Plán se však nikdy neuskutečnil.

Z podnikatelského hlediska představovalo zřízení dalšího natáčecího prostoru od Lamače velmi dobrý krok. Jediné podobné místo, které sneslo srovnání, a sice ateliér společnosti A – B na Vinohradech, zdaleka nemohl dostačovat prudké konjunktury a naplňovat potřeby filmařů. Vinohradské interiéry byly sice rozlohou větší, ale po technické stránce již zaostávaly. Snaha tvůrců vytvářet kvalitnější díla, která by dokázala obstát i v konkurenci zahraniční produkce, tak narážela na nedostatky.³⁶⁴ Již Zbyněk Handl konstatoval, že v důsledku živelné filmové výroby po dobu 20. let obsahuje fond neúplný spisový materiál,³⁶⁵ a rekonstrukce podoby a fungování vinohradských ateliérů je tak poněkud problematická.

³⁵⁷ *Falešná kočička*, také jako *Když si žena umíní* (režie: Svatopluk Innemann, 1926); *Plukovník Švec* (režie: S. Innemann, 1930); *Tonka Šibenice* (režie: Karel Anton, 1930). Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 66 – 67 a 150 – 151. *Tonka Šibenice* viz: TÍŽ, *Díl II...*, s. 355.

³⁵⁸ Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 247.

³⁵⁹ TÝŽ, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2...*, s. 650.

³⁶⁰ Tamtéž, s. 247.

³⁶¹ *O několik let zpět. K náhlé krizi čsl. filmu, zaviněné nenadálým požárem atelieru „Kavalírka“*, in: *Filmový kurýr. Časopis hájící zájmy československé kinematografie*, roč. 3, č. 44, 1. 11. 1929, titulní strana.

³⁶² Cit. dle: Tamtéž. Na první stránce se nenacházel jen apelující článek, ale i reklama na atelier A – B Vinohrady. Podobně volaly po státní podpoře i *Filmové listy*: Vláda COUFAL, *Českoslovenští filmaři, otevřte oči!*, in: *Filmové listy*, roč. 1, č. 6, listopad 1929, s. 2 – 4.

³⁶³ *Český filmový zpravodaj*, roč. 9, č. 43, 9. 11. 1929, s.3.

³⁶⁴ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2...*, s. 402.

³⁶⁵ Zbyněk HANDL, *Filmová akciová společnost...*, s. 49. Materiály k A – B Vinohrady dnes součástí fondu Praga-film v NFA.

Po zániku Excelsiorfilmu pociťovala rostoucí filmová produkce nedostatek technicky dobře vybaveného ateliéru.³⁶⁶ V červenci 1920 se tak spojily dvě akciové společnosti, které se zabývaly půjčováním filmů – American Film Company a Sdružení kinomajitelů Biografia – a každá vložila vstupní kapitál po jednom milionu československých korun do nového projektu.³⁶⁷ Vzniklá společnost dostala jméno A – B, podle prvních iniciál obou společností. Investoři přestěhovali dřevěný pavilón z jubilejní výstavy v pražské Stromovce do pivovarské zahrady na vinohradské Korunní třídě,³⁶⁸ kde 15. července 1921 otevřeli filmový ateliér.³⁶⁹

Mezi zakladatele patřili vedoucí osobnosti obou půjčoven, předsedou správní rady se stal Miloš Havel, tehdy ředitel podniku Lucerna.³⁷⁰ Vedl také Lucernafilm, který však již filmy nevyráběl, jednalo se o spící firmu. Navíc pod hlavičkou American Film Company uzavíral obchody.³⁷¹ Využitelnou plochu ateliéru tvořil sál o rozloze 400 metrů čtverečních. Součástí studia byly šatny, kanceláře i transformační stanice, stejně jako laboratoře i prostory pro uskladnění celuloidových pásků.³⁷²

Výrobní krizi v polovině 20. let v důsledku přesycení trhu dovozem zahraničních filmů se firma pokoušela přečkat omezením vlastní výroby a pouhým profitováním na pronájmu prostor, což sebou neneslo větší investiční riziko. Do roku 1926 tento předpoklad vycházel, neboť firma disponovala nejen obstojně zařízeným ateliérem, ale i kvalitně vybavenými laboratořemi. Obě skutečnosti ji stavěly do monopolního postavení.³⁷³ Otevření Kavalírky v dubnu 1926 tak prolomilo výsostní postavení A – B, čímž Lamač s kolegy přispěl i nasazením nižšího nájemného,³⁷⁴ a to při srovnatelném technickém zázemí. Údaje o výši nájemného pro Kavalírku nejsou k dispozici, v A – B však poplatek za jeden natáčecí den činil 1500 Kčs.³⁷⁵

V roce 1926 bylo v ateliérech A – B vyrobeno různými společnostmi celkem 23 filmů, prostor byl vytížen 308 pracovních dnů. O rok později to bylo již jen 8 snímků, počet dnů klesl na 167, A – B skončilo se ztrátou 167 800 Kčs.³⁷⁶ Ztráty společnosti kryl

³⁶⁶ Karel SMRŽ, *Základní chronologická data...*, s. 14.

³⁶⁷ Zbyněk HANDL, *Filmová akciová společnost...*, s. 50.

³⁶⁸ Karel SMRŽ, *Dějiny filmu...*, s. 662.

³⁶⁹ TÝŽ, *Základní chronologická data...*, s. 14.

³⁷⁰ Zbyněk HANDL, *Filmová akciová společnost...*, s. 50.

³⁷¹ Krystyna WANATOWICZOVÁ, *Miloš Havel...*, s. 37

³⁷² Zbyněk HANDL, *Filmová akciová společnost...*, s. 55.

³⁷³ Tamtéž, s. 56.

³⁷⁴ Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2...*, s. 246.

³⁷⁵ Zbyněk HANDL, *Filmová akciová společnost...*, s. 61.

³⁷⁶ Tamtéž, s. 58.

Miloš Havel, který jako jediný měl možnost dotovat prodělečnou instituci za použití prostředků z ostatních podniků rodiny Havlů.³⁷⁷ Znovu se do černých čísel společnost dostávala až v roce 1929.³⁷⁸ Hospodářský propad A – B však poskytl prostor pro podnikatelské plány Lamače.

V době požáru Kavalírky na konci října 1929 již Lamač neměl v košířské výrobě přímé závazky, ale i pro tehdejší majitelku vdovu Nigrýnovou by rekonstrukce byla příliš finančně nákladná. Filmaři se sice na krátký čas vrátili do vinohradských ateliérů, ale Miloš Havel již měl nejpozději od roku 1929 po majoritním finančním ovládnutí A – B s firmou velké plány,³⁷⁹ které začal uskutečňovat výstavbou nových ateliérů na barrandovských kopcích od prosince 1931.³⁸⁰

Havel také dokázal vytvářet nový typ sociální struktury, kdy bohaté a vlivné lidi zval na myslivecké hony ve svých revírech a za zábavou do svých podniků. Zde je dále přesvědčoval k přispění na stavbu Barrandova.³⁸¹ Jelikož Havla dotoval stát, konkurence dalších podnikatelů aktivních ve filmovém průmyslu neměla příliš šanci.³⁸² A zatímco oni si ve 20. letech mohli o podpoře ze strany státu nechat pouze zdát, jak ukázaly i mediální apely na stát po vyhoření Kavalírky, na začátku 30. let doznaly mnohé mechanismy proměny. Jakoby až téměř symbolicky ve stejné době, kdy postavy na stříbrném plátně poprvé promluvíly.

³⁷⁷ Jiří HORNÍČEK, *Miloš Havel...*, s. 31.

³⁷⁸ Zbyněk HANDL, *Filmová akciová společnost...*, s. 58.

³⁷⁹ Krystyna WANATOWICZOVÁ, *Miloš Havel...*, s. 70.

³⁸⁰ Tamtéž, s. 72.

³⁸¹ Tamtéž, s. 74.

³⁸² O Havlově silném politickém postavení viz: Krystyna WANATOWICZOVÁ, *Miloš Havel...*, v kapitole 3.2 *Vrtěti ministrem obchodu*, s. 74 – 80.

5 NATRVALO DO ZAHRANIČÍ

5. 1 „Náš starý c. k. polní maršálek, ten vám má hlavu jako esšálek...“

Jako nadšenec pro nové technologie byl Karel Lamač průkopníkem i v oblasti mluveného filmu. Filmovým pracovníkům, kteří se dokázali adaptovat, nabízel technický pokrok mnohem širší možnosti, herci a herečky dostali do té doby nepředstavitelný prostor pro uplatnění jejich talentu. Karel Lamač vsadil při natáčení svého prvního ozvučeného díla na oblíbeného divadelního herce a komika – na Vlastu Buriana. A partnerství se vyplatilo oběma tvůrcům. Buriana popularita snímků učinila hvězdou první velikosti, na úspěchu profitoval i režisér spolu s dalšími tvůrci. Sázka na Buriana nebyla náhodná, oba tvůrci se znali již z němého období, kdy se pracovně setkali jako herci ve snímku *Tu ten kámen*.³⁸³

Burian původně dělil svůj čas mezi sport a divadlo. Jako příručí v obchodě s textilem v Praze na Pernštýně však nesklízel zdaleka tolik uznání jako fotbalový brankář pražské Sparty. Částečně kvůli strachu ze zranění, ale dílem i kvůli výkonnostním výkyvům v brance, zapříčiněným nedostatkem času, který stále čteněji věnoval divadlu, profesionální soutěž brzy opustil. Přes výstupy v kabaretech jako karlínské Varieté (kde působil i Čeněk Šlégl a jako vedoucí činohry i Richard Branald) se v roce 1916 kvalifikoval do Rokoka, které v témže roce otevřel na Václavském náměstí hudebník Karel Hašler.³⁸⁴

Průprava z kabaretu byla následně znát i v Burianových hereckých výkonech na stříbrném plátně. Svě nejproslavenější kabaretní výstupy začlenil dokonce do některých svých filmů ve 30. letech, například v Lamačově *Funebrákovi* v roce 1932.³⁸⁵ Zatímco do premiéry *C. a k. polního maršálka* se Burian objevil pouze ve čtyřech němých filmech bez většího úspěchu,³⁸⁶ tímto hereckým výkonem si zajistil důležitou pozici.

Předčasně penzionovaný setník c. a k. armády František Procházka (Vlasta Burian) se zcela nezotožnil s odvelením do zálohy proto, že jeho vojáci zpívali zakázanou písničku o polním maršálkovi, jejíž nejznámější verš je uveden i v nadpisu této kapitoly. Vojenský

³⁸³ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I...*, s. 205 – 206.

³⁸⁴ Antonín KRÁL – Petr KRÁL (eds.), *Vlasta Burian...*, s. 210 – 211.

³⁸⁵ Tamtéž, s. 213.

³⁸⁶ Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 9. Premiéra se uskutečnila 24. října 1930. Viz: Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl II...*, s. 49.

duch si nicméně zachoval. Když přijíždí za svým synovcem na jednu z haličských posádek, objeví zde ve skříni uniformu polního maršálka. Ta je připravena kvůli plánované „tajné“ inspekci vysokého vojenského hodnostáře, kterou spoluorganizuje právě Procházkův synovec. Procházka si uniformu vyzkouší a již jí odmítá sundat, čímž se otevírá prostor pro množství pro Buriana tolik typických komických situací.³⁸⁷

Spolu s ním se na plátně objevil například jeho kabaretní kolega Čeněk Šlégl v roli špióna, jehož krytí Burian náhodou prohlédne. Při tomto filmování třetího zvukového filmu, který v Československu vznikl, se sešla celá řada umělců, kteří se znali již ve 20. letech. Scénář pro Lamače sepsal Václav Wasserman spolu s Emilem A. Longenem, za kameru se postavil Otto Heller a před ní dále excelovali například Theodor Pištěk či Jan W. Speerger.³⁸⁸ Snad právě proto, že se při společné práci potkali dlouholetí přátelé, vznikl dodnes oceňovaný snímek.

Svým výkonem Burian dokázal, že teprve možnost promluvit ho posouvá z úrovně dobrého varietního a divadelního herce mezi prvotřídní komiky,³⁸⁹ ačkoliv Burian byl v roce 1930 již vyhlášeným kabaretiérem a provozovatelem vlastního divadla. Ale nebýt Lamačovi nabídky zahrát si ve zvukovém filmu, zřejmě by mezinárodní slávu získával jen ztěžka. Film byl původně natáčen ve dvou verzích, v české a německé, v obou Burian vystupoval, ale ostatní protagonisté se měnili.³⁹⁰ Dobře německy se Burian naučil v dětství, které strávil s rodiči v Liberci,³⁹¹ městě s početným německým obyvatelstvem.

Velký komerční úspěch Lamačova snímku navíc dokazoval, že dobře natočený ozvučený film může být také rentabilní, i kdyby byl vyroben pouze v české verzi.³⁹² A to bylo klíčové, neboť rok 1930 lze sice spojit s nástupem zvuku v československém filmovém průmyslu, ale tato nová technologie se ujímala jen velmi pozvolně. Z 22 hraných počínů, které v tomto roce vznikly, bylo ozvučených pouze sedm, z 265 dokumentárních jen čtyři. Dokonce i zmiňovaná *Tonka Šibenice* byla natáčena jako němá a ozvučena až dodatečně v Paříži hudbou, ruchy a několika dialogy. Prvním filmem, který byl již záměrně od začátku plánován jako zvukový, se stalo romantické drama Friedricha Fehéra *Když struny lkají*. A poté následoval *C. a k. polní maršálek*, jehož finanční návratnost zapůsobila na další filmaře a spolurozhodla tak o dalším pokračování zvukového filmu.³⁹³

³⁸⁷ Tamtéž.

³⁸⁸ Tamtéž.

³⁸⁹ Luboš BARTOŠEK, *Náš film...*, s. 176.

³⁹⁰ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 3...*, s. 173.

³⁹¹ Antonín KRÁL – Petr KRÁL (eds.), *Vlasta Burian...*, s. 210.

³⁹² Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 3...*, s. 23.

³⁹³ Tamtéž, s. 57.

Výrobní náklady na českou a německou verzi činily dohromady dva a půl miliónu korun.³⁹⁴ Film však překonal v návštěvnosti i zahraniční zvukové filmy, v Praze byl promítán 22 týdnů v kuse a podívat se na něj přišlo kolem 400 000 diváků. Úspěch generoval zisk tři a čtvrt miliónu korun, výroba se tak bez problémů zaplatila.³⁹⁵ Popularita snímku překonávala hranice a zaujal i ve Francii, kde Lamačovi nabídli kontrakt. V roce 1931 tak vznikla v ateliéru nedaleko Paříže francouzská verze, kde se hlavní role zhostil domácí komik Fernandé Renné. Premiéra *Monsieur Maréchal* se uskutečnila v Paříži 30. října 1931.³⁹⁶ Lamač tak dosáhl se třemi jazykovými verzemi uznání na mezinárodním poli, ve kterém se mu tehdy mohl rovnat pouze jeho kolega Gustav Machatý.

Význam snímku, ať již kvůli správnému použití nové technologie, nebo kvalitnímu zpracování a následné popularitě, pak neunikl ani dobovým periodikům.³⁹⁷ Lamač tak dokázal dobrý odhad situace a potvrdil své nadprůměrné schopnosti v podnikatelské oblasti. Pro ostatní kolegy se stal inspirací, že i zvukový film domácích tvůrců může přilákat diváky do biografů.

Divácká oblíbenost znamenala pro Vlastu Buriana, že si v dalších pěti letech zahrál ve dvou až třech filmech ročně, celkem stihl od roku 1930 do roku 1942 23 hlavních rolí.³⁹⁸ V navázané spolupráci pokračoval nejprve s Lamačem s výsledkem nazvaným *On a jeho sestra*, opět v české a německé jazykové verzi. Lamač měl původně připraven námět pod názvem *Ona a oni*. Ženskou protagonistkou měla být Anny Ondráková, a to ve spojení se stále populárnější dvojicí Jiří Voskovec – Jan Werich. Ale promítání *C. a k. polního maršálka* zapříčinilo jiné obsazení, Lamač chtěl vsadit na ověřenou jistotu a hlavní roli světil Burianovi. Změnil kvůli němu i původní název.³⁹⁹ Ačkoliv popularita předchozího výsledku nebyla překonána, dobové kritiky hodnotily film převážně pozitivně.⁴⁰⁰

³⁹⁴ Uvádí Luboš Bartošek. Srov. Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 3...*, s. 173, hovoří o 3 milionech, nejdražší den v ateliéru měl přijít na 250 tisíc korun, v průměru vycházel jeden filmovací den na 20 tisíc korun. Filmovacích dní bylo celkem 26, z toho 5 dní se natáčely exteriéry.

³⁹⁵ Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 9 – 10.

³⁹⁶ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 3...*, s. 173.

³⁹⁷ Vyčerpávající bibliografický seznam článků, které o *C. a k. polním maršálkovi* a jeho jazykových verzích referovaly, obsahuje: Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl II...*, s. 50.

³⁹⁸ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 3...*, s. 57.

³⁹⁹ Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 10.

⁴⁰⁰ Quido E. KUJAL, *On a jeho sestra*, in: *Český filmový zpravodaj*, roč. 11, č. 13, 4. 4. 1931, s. 3; H. [Jiří Havelka], *On a jeho sestra*, in: *Filmový kurýr*, roč. 5, č. 15, 10. 4. 1931, s. 5. Naopak poměrně kriticky pojmuly hodnocení Filmové listy v článku *Anny dělá kariéru!*, in: *Filmové listy*, roč. 3, č. 10, 10. 4. 1931, s. 9. Luboš Bartošek dokonce zmiňuje, že si Ondráková s Burianem jako dvě silné individuality herecky vůbec nesesdli. Viz: Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 10.

Při další spolupráci Lamač s Burianem na komedii *To neznáte Hadimršku* byl k režii české i německé verze přizván i Martin Frič. Původně se jednalo o úspěšnou divadelní hru, kterou následně Václav Wasserman přepracoval ve scénář přímo pro Buriana.⁴⁰¹ Důležitý je snímek kvůli kooperaci Martina Friče na tomto natáčení. Lamač, který stále více času trávil natáčením i podnikáním v jiných evropských zemích než v Československu, v podstatě postoupil spolupráci s Burianem svému žákovi.⁴⁰²

Od roku 1932 do roku 1939 pak Frič obsadil Buriana do devíti celovečerních snímků a jejich součinnost pokračovala i po vyhlášení Protektorátu.⁴⁰³ Lamač ve stejném období angažoval komika pouze pětkrát.⁴⁰⁴ Ačkoliv v jednom případě z roku 1932 lze s jistou nadsázkou tvrdit, že spíš Burian obsadil Lamače.

Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa měl premiéru 25. března 1932 a v kinech se udržel celkem 17 týdnů.⁴⁰⁵ Románovou povídkou *František Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa* napsal již v roce 1907 mladý redaktor brněnských novin Hugo Vavrečka pod pseudonymem Hugo Vavris.⁴⁰⁶ Dramatické úpravy se ujal v roce 1923 Jiří Dréman, člen kabaretu Červená sedma. Práva na zfilmování dobrodružné komedie pak na počátku 30. let vlastnila společnost Elektafilm, která uzavřela smlouvu s Karlem Poláčkem, na jejímž základě rodák z Rychnova nad Kněžnou sepsal libreto.⁴⁰⁷

Režii svěřila společnost Gustavu Machatému. Když Poláček dopsal scénář a Machatý uskutečnil kamerové zkoušky, prohlásil Burian, že předloha a režijní styl neodpovídají jeho druhu komiky a odmítl další spolupráci. Machatého představy o obsazení hlavní ženské role se také rozcházely s představami společnosti. Zatímco režisér chtěl dát šanci zcela neznámé Magdě Maděrové, Elektafilm vsázel na trochu zkušenější Lídu Baarovou.

Po několika dalších vzájemných neshodách se Elektafilm rozhodl uskutečnit vše tak, aby nepřišel o známého komika, což ukazuje na Burianovu výjimečnou pozici. A to i přes finanční ztrátu po vyplacení Poláčka a Machatého, která činila 250 tisíc korun. Nové smlouvy zněly na jméno Karla Lamače (režie), Václava Wassermana (scénář) a Otto

⁴⁰¹ Tamtéž.

⁴⁰² Tamtéž, s. 11.

⁴⁰³ V letech 1932 – 1939 se jednalo o snímky: *Anton Špelec, ostrostřelec* (1932); *U snědeného krámu* (1933); *Revizor* (1933); *Pobočník Jeho Výsosti* (v české a německé verzi, obojí z roku 1933); *Dvanáct křesel* (1933); *Hrdina jedné noci* (v č. a n. verzi, obojí z roku 1935); *Tři vejce do skla* (1937).

⁴⁰⁴ *Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa* (1932); *Funebrák* (1932); *Nezlobte dědečka* (1934); *Ducháček to zařídí* (1938); *U pokladny stál...* (1939).

⁴⁰⁵ Z toho 5 týdnů v biografu Adria a 12 v biografu Fénix. In: Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl II...*, s. 167.

⁴⁰⁶ Tamtéž. Srov. Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač...*, s. 11.

⁴⁰⁷ Tamtéž.

Hellera (kamera). O situaci informoval Filmový kurýr na konci ledna 1932, o necelé dva měsíce později již diváci sledovali premiéru v biografech. Přípravné práce se tak musely uskutečňovat ve velmi horečném tempu.⁴⁰⁸ Přes všechny komplikace Elektafilm riskoval změnu režiséra a obětoval nemalý obnos, což i z dnešního pohledu působí neobvykle.

Naposledy se Lamač s Burianem setkali při natáčení komedie *U pokladny stál...*, která měla premiéru 10. února 1939.⁴⁰⁹ Jednalo se zároveň o úplně poslední Lamačovu práci v Československu před jeho trvalým odchodem do zahraničí.

5.2 Přes polovinu Evropy až do Ameriky

Od roku 1930 pobýval Karel Lamač převážně v zahraničí, odkud se do Československa vracel většinou již pouze za účelem filmování, ať již v pozici režiséra či herce. Na začátku 30. let zakotvil nejprve v Německu, kde spolu s Anny Ondrákovou založil produkční společnost Ondra – Lamač – Film, G. m. b. H, sídlící na berlínské Friedrichstrasse 12.⁴¹⁰ Lamač tak zhodnocoval svůj ekonomický kapitál a československý filmový průmysl částečně ovlivňoval i ze zahraničí.

O založení společnosti informoval magazín Hollywood, který od roku 1927 vycházel jako příloha periodika Film: „V Berlíně byla založena Ondra – Lamač, společnost s ručením omezeným. Účelem společnosti je výroba a provoz filmů, obzvláště zvukových filmů, a obchod se vším, co film a kino potřebují. Základní kapitál: 20.000 říš. marek. Společnost byla zaprotokolována 20. února 1930. Režisér Lamač byl ustanoven jejím vedoucím ředitelem.“⁴¹¹

Kromě Ondrákové a Lamače se však do společnosti zapojil ještě Otto Heller,⁴¹² okrajověji i Václav Wasserman.⁴¹³ Československý scénárista skutečně v letech 1932 – 1934 čile komunikoval s ústředím firmy, jak o tom svědčí písemnosti v jeho pozůstalosti.

⁴⁰⁸ O nestandardním postupu informoval článek *Burianova „Lelíčka“ režíruje Lamač*, in: *Filmový kurýr*, roč. 6, č. 5, 29. 1. 1932, s. 3.

⁴⁰⁹ Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl II...*, s. 369.

⁴¹⁰ Název převážně uváděn s háčkem nad „c“ v Lamačově jméně i v zahraničí, ostatně na diakritice si údajně Lamač vždy zakládal. Jan WERICH – Miroslav HORNÍČEK, *Musil v tom...*, in: Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač...*

⁴¹¹ Cit. dle: *Hollywood*, roč. 4, č. 4, duben 1930, s. 4.

⁴¹² Viz i reklama přetištěná v dobové publikaci: Jirí HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. I. Zvukové období 1929 – 1934*, Praha 1935, s. 206.

⁴¹³ Například Zdeněk Štábla počítal mezi členy firmy i Václava Wassermana. Ondra – Lamač – Film označuje za výrobce filmu *Saxofon Suzi*, což ale není pravděpodobné s ohledem na skutečnost, že měl premiéru již v roce 1928. Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2...*, s. 592.

Dopisoval si ale s prostředníky, nebyl nalezen dopis, ve kterém by psal například Lamačovi nebo Ondrákové. Tématem k řešení bývala filmovací práva, jedno z odvětví, kterému se Ondra – Lamač – Film věnoval.⁴¹⁴

Není jednoznačně jasné, kdy společnost ukončila svou činnost, na výrobě československých filmů se prokazatelně podílela do roku 1936, tedy i po svatbě Anny Ondrákové s Maxem Schmelingem v roce 1933.⁴¹⁵ V rámci činnosti byly také uzavírány smlouvy s dalšími československými umělci, například s Martinem Fričem a s divadelní dvojicí Voskovec – Werich, kteří byli najati pro filmování,⁴¹⁶ nebo s Václavem Wassermanem o koupi filmovacích práv.⁴¹⁷ Firma často dovovala Lamačovy režijní počiny,⁴¹⁸ které se stále čteněji realizovaly v Německu a ve Francii, občas též v Rakousku, a to až do roku 1939. Zájem československého filmového tisku o jeho práci však neopadal.⁴¹⁹

Vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava v březnu 1939 učinilo definitivní tečku za Lamačovým působením v ČSR i Německu. Spolu se svým dlouholetým kolegou Otto Hellerem se přesunuli dále na západ. Situace v Berlíně by s ohledem na Hellerův židovský původ stejně nebyla dlouhodobě udržitelná. Anna Ondráková v Berlíně zůstala po boku svého manžela.

V březnu 1939 si Lamač stěžoval matce z Nice, že francouzská vláda s ohledem na velký nával emigrantů nepovoluje práci cizím režisérům, přesto sliboval, že pošle peníze, pokud dostane platbu za svůj patent.⁴²⁰ Začátkem dubna se chystal do Paříže, neboť nakonec obdržel kontrakt na další dva filmy,⁴²¹ a v květnu 1939 dokonce získal povolení zůstat ve Francii po další tři roky. V rámci filmařských prací poté cestoval mezi Nice, Štrasburkem a Paříží a uvažoval, zda s Otto Hellerem využít nabídku na odchod do Argentiny, která mu však připadala až příliš vzdálená.⁴²²

Na druhé straně mu čtyřměsíční smlouva pro práci v Argentině přišla velmi lákavá z finančního hlediska, zvláště při problémech vycestovat do Protektorátu. „*Snad asi potom pojedou s Otou do té Argentiny /4 měsíce/ Je tam ohromná spousta peněz a stavějí teď*

⁴¹⁴ NFA, f. Wasserman Václav (1922 – 1971), k. č. 1, inv. č. 143, sign II b 5, strojopisy a rukopisy dopisů mezi V. Wassermanem a Ondra – Lamač – Film z let 1932 – 1934.

⁴¹⁵ V souvislosti s výrobou a distribucí filmu *Flitterwochen (Líbánky)*, 1936, režie a scénář: Karel Lamač, hl. role: Anna Ondráková). Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. III...*, s. 57.

⁴¹⁶ Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 3...*, s. 209.

⁴¹⁷ NFA, f. Wasserman Václav (1922 – 1971), k. č. 1, inv. č. 143, sign. II b 5, 7. 11. 1934.

⁴¹⁸ *Filmový kurýr*, roč. 5, č. 34, 21. 8. 1931, s. 8. Inzerce s odkazem na většinu filmů je součástí přílohy.

⁴¹⁹ Např. telefonické interview s Lamačem: *Svět ve filmu*, roč. neuveden, č. 1, 1932, nečíslováno, s. [18].

⁴²⁰ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 7, sign. II a, březen 1939, Korespondence – rodinná.

⁴²¹ Tamtéž.

⁴²² Tamtéž, 13. 5. 1939, Korespondence – rodinná.

ohromné ateliery – chtějí dělat Hollywoodu konkurenci. Tam si můžeme udělat ohromné jméno, protože dosud tam nikdy neudělali slušný film. – Tak uvidíme – 120, 000. 000 lidí mluví španělsky, tak se pro ně dá pracovat.“⁴²³

Až do 5. května 1940 se Karel Lamač snažil udržovat kontakt s rodinou alespoň korespondenčně. Podrobně informoval o strastech s natáčením z Bruselu i z Holandska, kde působil spolu s Hellerem. Projevoval přání co nejdříve odcestovat zpět za rodinou do Protektorátu. Po květnu 1940 však již dopisy přestaly chodit. Znovu se syn matce ohlásil až 11. června 1945 z Londýna a v dopise v kostce shrnoval své osudy po dobu války. V unikátním textu popsal pět let svého života.

„Před pádem Francie jsem narukoval spolu s Hellerem k našemu letectvu v jižní Francii...Po pádu Francie jsme odjeli s lodí Britské vlajky spolu s celým leteckým personálem /660 důst a mužů/ dlouhými oklikami do Anglie. Po cestě jsme se vyhýbali ponorkám a minám...Proto ta cesta trvala 16 dní... V Anglii nás přijmuli do Královského letectva /Royal Air Force/ Hellera co by ucho a mne co Pilot Officer. Hellera pustili za čtvrt roku a mne za rok...Byli jsme pro lítání staří...Proto jsme lítali jen po zemi s filmovými kamerami...Heller se oženil s příšernou osobou /na vypadání je tuze hezká/ a dostal se pod takový pantofel, že by to v každé filmové veselohře považovali za nemožně přehnané....Nesmí vůbec večer sám ven atd atd...Vzal po půl roku stálé místo u Warner Brothers a je tam do dnes...Tím jsem osaměl ve filmovém zachycování událostí odboje. O něco později mi dali Šorše jako pomocníka a ten to se mnou doklepal až do konce.

Tak se stalo, že jsem natočil asi 30 dílů filmů z odboje a jezdil jsem na všechny parády a okázalosti s panem presidentem. Točil jsem ho s Churchilem (!), s Jugoslávským, řeckým a Norvéžským králem atd atd....Mezi tím jsem dostal dovolenou a natočil filmy: ‚Švejek ve druhé světové válce‘... ‚Setkání ve tmě‘ a ‚Včera neděle byla‘ všechny tři anglicky...Byl jsem během celých leteckých bombardování v Londýně a spal klidně ve svém bytu...Jedna ukrutánská puma úplně zničila byt ve kterém jsem spal spolu s Aussenbergem a strop mi spadl na hlavu ale neutrpěl jsem ani to nejmenší škrábnutí...Posílám fotky s Hellerem.⁴²⁴ Na jedné je nám hrozná zima, jak je vidět s páně Hellerova výrazu /vzadu v levo jen pan president/ Na jiné fotografii ukazujeme panu presidentovi novou filmovou

⁴²³ Cit. dle: Tamtéž, 1. 6. 1939, Korespondence – rodinná.

⁴²⁴ Viz příloha.

*kameru, na kterou nám on sám dal peníze...V levo je Masaryk a v pravo v rohu je vyslanec Smutný...*⁴²⁵

Lamačovu službu v RAF dokládají také vojenské záznamy ve VHA, obsahující lékařské zprávy i místa služby.⁴²⁶ V listopadu 1939 se dobrovolně přihlásil v Bruselu do řad československé armády v zahraničí. 16. května 1940 byl u prezence na československém konzulátu ve francouzském Lille, 12. června téhož roku pak v Agde. 24. června 1940 odjel v transportu z Port Vendre na lodi Apapa, a 7. července 1940 doplul do Liverpoolu. V Anglii odsloužil rok v RAF, odkud byl k 30. červnu 1941 propuštěn a měl se hlásit u náhradního tělesa. O tomto postupu ve vlastnoručně podepsaném rozkazu rozhodl i ministr národní obrany a divizní generál Sergej Ingr. Zmínil také Otto Hellera s tím, aby se dotyčný dostavil na zdravotní prohlídku po propuštění z letectva. Měl být zařazen k pozemnímu vojsku.

Podle poznámky ze dne 18. srpna 1941 se Lamač k náhradnímu tělesu nedostavil a velení zjišťovalo, kde se nacházel. Podle záznamů se dostavil k lékařské prohlídce až 17. listopadu 1942 s tím, že byl doposud nárazově zaměstnáván u filmové skupiny Ministerstva zahraničních věcí. U skupiny pak setrval až do konce druhé světové války. Z činné armádní služby byl propuštěn k 5. dubnu 1946.

Po válce se Lamač toužil podívat znovu do Československa, nechtěl se však vzdát povolení k pobytu v Británii. *„Kdo jede třeba na krátko do Československa a vrátí se do Anglie---NEDOSTANE už povolení pobytu, ale musí opustit za dva – či tři měsíce definitivně tuto zemi...To by pro mne znamenalo katastrofu...Výminku shora uvedeného imigračního zákona činí pouze vojáci, kteří se oženili s Angličankami a lidé, kteří byli z Československa povoláni za účelem nějakého úředního řízení..To znamená, že mne by mohlo zavolat pouze ministr. obchodu nebo informací...Tato ministerstva však mají největší zájem, abych tady s největším urychlením jim dodělal některé z filmů, jichž titulkování jsme rozdělali a na které doma zoufale čekají.“* Kromě toho sám odkazoval na své výjimečné postavení u poválečných úřadů, s tím že v Británii udělal hodně filmařské práce i pro Sověty a namluvil české komentáře k některým ruským filmům. A pro české biografy opatřoval titulky anglické filmy.⁴²⁷

⁴²⁵ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 7, sign. II a, 11. 6. 1945, Korespondence – rodinná.

⁴²⁶ VHA, Sb. 24 (spisy tzv. Evidenční a doplňovací skupiny Náhradního tělesa čs. vojenských jednotek na Západě), spis Karel Lamač. Následující informace z vojenských materiálů pocházejí ze stejné sbírky.

⁴²⁷ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 7, sign. II a, 27. 9. 1945, Korespondence – rodinná.

Téměř v každém dopise z poválečné doby Lamač projevoval touhu vycestovat do Československa, ale vždy mu nějaká záležitost zkřížila plány. Snažil se vyjednat si stále místo v Československu jako vedoucí mezinárodní produkce určené pro zahraničí. Nechával si též otevřené i další pracovní možnosti v Paříži a v Americe.⁴²⁸ Po celou dobu finančně podporoval matku a příbuzným i známým posílal balíčky s jídlem.⁴²⁹ Alespoň do doby, než britské úřady mnohem pečlivě začaly s kontrolou balíčků, které odcházely.

Posílání jídla tvrdě postihovaly, jednak kvůli obchodům s jídlem na černém trhu, zadruhé kvůli zasílání veškerých možných přebytků v rámci programu UNRRA. Koncem dubna 1946 vysvětloval Lamač matce, proč nemůže posílat potraviny, a doplnil, proč v této záležitosti odmítl i svého synovce, advokáta JUDr. Alexandra Bozděcha, hrubým způsobem. „*Možná že jsem to napsal formou poněkud méně fajnovou, ale pro to mám omluvu, že dokad jsem byl u filmu /Myslím JEN U FILMU/ tak jsem se vyjadřoval slušněji, ale od té doby, co jsem se točil kolem politiků a poslanců – jsem pochopitelně zhrubnul...*“⁴³⁰

Z Londýna zajížděl natáčet střídavě do Paříže, vyjednával též o možnosti natáčet v Římě anglický film se slavnou dvojicí Lauer a Hardy.⁴³¹ 21. července 1946 oznamoval matce z Paříže novinku, která ovlivnila celý zbytek jeho života. „*Mám mnoho nabídek a dodělal jsem zde v Paříži po nocech věc na které jsem už léta pracoval. Je o to neobyčejný zájem a to jak zde tak i v Londýně. Je to pohyblivá fotografie. Velká fotografie která se pohybuje, když se k ní divák přibližuje... A to mění výraz obličeje – Smekne klobouk atd atd. Je to pro reklamu i pro portrétní účele znamenité a začneme to dělat co nejdříve v Londýně.*“⁴³²

Přes natáčení v Belgii i v Paříži, kde stihl ještě v červnu 1947 dokončit snímek *Une nuit à Tabarin*,⁴³³ se s patentem prosadil až do USA. 30. července 1947 psal po devíti

⁴²⁸ Tamtéž, 27. 11. 1945, Korespondence – rodinná.

⁴²⁹ Tamtéž, 26. 12. 1945, Korespondence – rodinná. Finance byly častým konverzačním tématem dopisů. Ke zdroji příjmů dodejme, že po v letech 1945 – 1946 řešil často Lamač prostřednictvím matky a synovce nákup, prodej a výměnu známek, ve kterých viděl možnosti dobrého a jistého uložení prostředků i jistotu zhodnocení. Dále také Lamač zakoupil monopolní práva na film, který režíroval v Anglii *It happened on Sunday* (1944, česky *Stalo se jedné neděle*). To znamenalo, že při mu připadlo 50% z částky, kterou státní půjčovna vyúčtovala při zapůjčení filmu. Podobně postupoval v případě *Schweik's New Adventures* (1943, česky *Švejk bourá Německo*), zde žádal 25% podílu. Vymáhání částky však bylo problematické.

⁴³⁰ Cit. dle: Tamtéž, 26. 12. 1945, Korespondence – rodinná.

⁴³¹ Cit. dle: Tamtéž, 21. 7. 1946, Korespondence – rodinná.

⁴³² Cit. dle: Tamtéž.

⁴³³ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 7, sign. II a, 13. 6. 1947, Korespondence – rodinná.

dnech cesty, strávených na francouzské lodi De Grasse, a na hlavičkovém papíře newyorského hotelu nadšeně líčil svou fascinaci americkým způsobem života.⁴³⁴

Lamač záhy zjistil, že o samotný patent na pohyblivé fotografie nebyl zájem. Všichni obchodníci, se kterými vedl jednání, chtěli mít hotový produkt, tedy fotografii. A výsledek naopak byli ochotni nakupovat ve velkém. A Lamač se znovu projevil jako obratný podnikatel a rozhodl se vybudovat si vlastní výrobní prostory. Bydlení měl zajištěno, ubytoval se u svého bývalého asistenta Wolfa, kterého před válkou zaměstnával po pět let. Wolf se v Americe dobře etabloval na pozici hlavního editora u jedné z filmových společností, a mohl tedy Lamačovi poskytnout zázemí.⁴³⁵

S prostředky na rozjezd podnikání byla situace horší, zde však Lamač uplatnil své politické kontakty z druhé světové války. Matce sděloval, ať pomlčí o citlivé informaci, které se nesměla dostat na veřejnost. Lamačovým sponzorem byl totiž ministr zahraničí Jan Masaryk.⁴³⁶

13. ledna 1948 byl Lamač stále plný optimismu poté, co dostal z Washingtonu potvrzení, že může založit společnost Lamac Process Inc.⁴³⁷ To však pro něj byla jedna z posledních dobrých zpráv. Výroba fotografií neustále vázla, ať již kvůli nedostatku materiálu, nedomyšlené technologii výroby či procesním průtahům. Nedostatek financí se pokoušel kompenzovat prací pro televizi, ale bez významnějšího výsledku. 10. března 1949 informoval svého synovce, že výroba se přeci jen rozjela na plné obrátky, a že i přes komplikace je o pohyblivé fotografie velký zájem.⁴³⁸ Horečné pracovní tempo, kdy téměř nespál a pracoval dnem i nocí, si však vyžádalo svou daň.

Další dopis se dochoval až z 11. prosince 1950.⁴³⁹ Vylíčil zde svůj tragický zdravotní stav, kdy zkolaboval a dlouhou dobu byl hospitalizován s vysokým krevním tlakem v nemocnici. Ze skromného výdělku za svůj vynález pak zaplatil léčbu. Závěrem dodával: „*Shledal jsem, že jste mi neposlali v tomto roku ani jeden dopis od maminky Copak nepsala...? když ano, - tak pošlete...*“⁴⁴⁰ Při pohnutém zdravotním stavu zřejmě rodina nechtěla Lamače ještě uvádět pod tlak zprávou o úmrtí jeho matky, se kterou ho pojilo silné pouto. Františka Lamačová zemřela 3. dubna 1949.⁴⁴¹ Ještě 18. května 1951

⁴³⁴ Tamtéž, 30. 7. 1947, Korespondence – rodinná.

⁴³⁵ Tamtéž, 27. 8. 1947, Korespondence – rodinná.

⁴³⁶ Tamtéž, 2. 10. 1947, Korespondence – rodinná.

⁴³⁷ Tamtéž, 13. 1. 1948, Korespondence – rodinná.

⁴³⁸ Tamtéž, 10. 3. 1949, Korespondence – rodinná.

⁴³⁹ Tamtéž, 11. 12. 1950, Korespondence – rodinná.

⁴⁴⁰ Cit. dle: Tamtéž.

⁴⁴¹ NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 2, inv. č. 79, sign. VI, 1949, Písemnosti týkající se rodinných příslušníků – matka Františka Lamačová, smuteční oznámení.

Lamač ve psaní nevlastní sestře projevil zájem číst některých z matčiných dopisů, že dlouho žádný nedostal. Později se již po matčiných dopisech neptal, zřejmě se již smutnou zprávu dozvěděl. Kromě otázky na matčinu korespondenci sestře sděloval, že k vysokému tlaku se přidaly problémy s ledvinami, se kterými se léčí již dva měsíce.⁴⁴² 22. října 1951 konečně informoval, že skončil s celým podnikáním a zvažoval nabídku z Německa na natáčení *Die Diebin von Bagdad*. „...právě čtu libreto ‚Die Diebin von Bagdad‘ Je to ale tak pitomý, že se to bojím akceptovat, zvláště když se jedná o můj filmový COMBACK(!).“⁴⁴³

Rozhodnutí nakonec padlo na Německo. „Tak jsem se konečně přece z té Ameriky dostal a budu na to vzpomínat jako na ohavný sen...Jak už jsem vám psal ---- jdu zase nazpět k filmu...“⁴⁴⁴ Lamač se ubytoval na menší farmě v Hollenstedtu, vzdáleném necelou hodinu jízdy jihozápadně od Hamburku. Azyl mu poskytla jeho dávná přítelkyně Anny Ondráková – Schmelingová, hospodářství patřilo jí a jejímu muži. Lamač si také pochvaloval, že se o něj Anny skvěle stará. S ohledem na svůj zdravotní stav ostatně potřeboval starostlivější péči.

Snímek *Die Dieben von Bagdad* nakonec úspěšně zakončil, definitivně se však zdravotně zničil. „Tak ten film jsem s pomocí Boží dodělal, protože jsem si z Ameriky přivezl všechny možné nemoci a během filmu jsem žil jen od injekcí. Ale film měl už premiéru ve Frankfurtu a mám tolik nabídek, že to musím odmítnout. Nejprve se musím dát do pořádku. Představte si, že jsem hubený, jako když jsem hrál Pátera Vojtěcha... Sedím v báječném sanatoriu na Boden-see a tady se o to pokoušejí, jestli ještě se mnou něco kloudného vyvedou – tak nevím...“

Abych Vám vysvětlil co mi vlastně schází...: V Americe jsou bakterie /něco jako naše chřipka/ ale mnohem silnější – odolnější. Obvykle zmizí po 14 dnech, ale někdy ne a ne se jich zbavit. A to se stalo mně...Držely se mně asi 2 měsíce, a pak inficovaly těžce ledviny. Z toho jsem dostal hrozně vysoký tlak krve /až 260/ a to srdce nemohlo utahnout a začlo vynechávat. To znamená každodenní injekce do žil – ale o chlup se to lepší – no uvidíme.“⁴⁴⁵

Popis zdravotního stavu ze 16. dubna 1952 je posledním dochovaným psaním, které Karel Lamač příbuzným zaslal. Zdravotní stav se nezlepšil a na následky dlouhé choroby

⁴⁴² NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 7, sign. II a, 18. 5. 1951, Korespondence – rodinná.

⁴⁴³ Cit. dle: Tamtéž, 22. 10. 1951, Korespondence – rodinná.

⁴⁴⁴ Cit. dle: Tamtéž, 17. 12. 1951, Korespondence – rodinná.

⁴⁴⁵ Cit. dle: NFA, f. Lamač Karel (1868 – 1982), k. č. 1, inv. č. 7, sign. II a, 16. 4. 1952, Korespondence – rodinná.

zemřel 2. srpna 1952 v 55 letech. Jeho brzký skon zřejmě uspíšilo i hektické pracovní tempo, ve kterém žil v podstatě po celý svůj život. Po odchodu z Československa v roce 1939 se už domů nikdy nevrátil, i když toužil znovu vidět rodinnou vilu v Plané nad Lužnicí a svou rodinu. Pochován byl v Hamburku.

6 ZÁVĚR

Diplomová práce se zaměřila na osudy režiséra, scénáristy, vynálezce a filmového podnikatele Karla Lamače a prostřednictvím jeho osoby se snažila postihnout význam a přínos, který měl tento významný činitel na filmový průmysl první československé republiky. Lamač se již před vznikem republiky pohyboval v umělecké oblasti a po roce 1918 se stal jedním z hlavních propagátorů nového média. S filmařskou technikou přicházel do styku již ve svém mládí v 10. letech. Obsáhnout znalosti potřebné k natáčení vlastních snímků však předpokládalo také určitý technický talent, kterým mladý průkopník oplýval. Prokazoval pak tuto skutečnost po celý zbytek života, kdy ho vynalézání obstojným způsobem živilo. Podstatné bylo v jeho životě také rodinné zázemí, dobré příbuzenské vztahy udržoval až do své smrti, patrně proto, že nikdy nevstoupil do manželství ani trvalejšího vztahu.

Kromě technického talentu se Lamač naučil mnohé také při praxi v tzv. kinoškole při firmě Excelsiorfilm. Zde se na začátku 20. let začal setkávat s podobně naladěnými nadšenci, kteří propadli kouzlu filmu. S mnoha z nich se pak Lamač setkával po celá 20. a 30. léta, z některých se stali jeho celoživotní přátelé. Právě vztahy, budované často nejen na pracovní, ale i na přátelské až familiární úrovni, vytvořily strukturu, na které stál filmový průmysl po celá 20. léta, a která měla svůj přesah i v následující dekádě. Jednalo se o poměrně úzký okruh lidí jako Anny Ondráková, Martin Frič, Otto Heller, Václav Wasserman, Theodor Pištěk, Gustav Machatý, Svatopluk Innemann nebo Jan Stanislav Kolár. Tato jména jsou dodnes opakována v souvislosti s kinematografií první republiky. Karel Lamač mezi nimi zaujal výjimečné postavení.

Uměl tyto lidi spojit a obsadit je do tvůrčího týmu svých filmů. Jako vynálezce pak úspěšně zhodnotil svůj patent, díky získaným financím se tedy nepotřeboval ohlížet na sponzory a producenty, mohl svou skupinu spolupracovníků vytvářet sám a povolávat do ní své přátele. Pokud se zamýšlíme nad otázkou postavení a vlivu Karla Lamače ve filmovém průmyslu první republiky, naskýtá se následující pohled. Lamač fungoval z pozice režiséra i významného podnikatele jako spojovací článek uvnitř tehdejší filmařské elity, v jeho okruhu se pohybovaly nejznámější filmové hvězdy prvorepublikové kinematografie, které svou slávu četně získávaly díky rolím v jeho filmech. Kromě toho se Lamač často podílel na tvorbě děl svých kolegů, ať již režijně či scénáristicky.

Lamač se také prosadil i v zahraničí. Patřil ke generaci, která vyrostla před první světovou válkou, v rakouské armádě za války i sloužil. Vyrůstal v národnostně různorodém soustátí rakousko-uherské monarchie a uměle vytvářené hranice po roce 1918 pro něj neznamenal podstatnou překážku. Díky dobré znalosti němčiny se ve 20. letech uchytil především v Německu. Zde se inspiroval novými postupy a technologiemi, stejně jako pochytil obchodní strategii mezinárodního filmu. Nabyté zkušenosti pak dokázal invenčním způsobem přenášet a aplikovat v československém prostředí, často s podnikatelskou touhou zhodnotit je. Tím přibližoval domácí kinematografii německému a americkému stylu. Vlastní filmy prodával již v němé éře půjčovnám napříč Evropou, v následujícím zvukovém období v zahraničí také natáčel. Prostřednictvím berlínské firmy pak zprostředkovával práci svým kolegům. Zároveň se jím vedené společnost podílela na výrobě snímků v Československu, z nichž některé v dalších jazykových variantách prodávala i dále do světa.

Své názory prezentoval Lamač na stránkách dobových periodik i za pomoci vydání příručky pro začínající filmaře. K médiím se snažil přistupovat vstřícně a pochopil jejich sílu, kterou se snažil využívat ve svůj prospěch, a zároveň příspěvky v novinách a návodem pro psaní libret významně ovlivnil dobové vnímání filmu ve veřejném prostoru.

K problémům přistupoval svérázným způsobem. Chyběla-li technologie při natáčení filmu, vymyslel si vlastní postup. Bylo-li natáčení interiérů ve vinohradském ateliéru A – B příliš nákladné, vyčkal vhodné chvíle a otevřel vlastní. Stále se snažil prosazovat a hledat nové cesty. Po dosažení 50 let odjel do Ameriky, protože znovu cítil příležitost uplatnit invenční nápad. To se mu však nakonec stalo osudným.

Při psaní této práce jsem se od samého začátku setkával s množstvím stejných údajů, dokola opakovaných na stránkách periodik i v literatuře. V přehledných kompendiích i časopiseckých článcích autoři od sebe navzájem přejímali zprávy o Lamačově vzdělání v podobě praktické lékárnické zkoušky a univerzitního studia, o jeho zkušenostech frontového kameramana i prvních setkáních s filmem. Žádnou z těchto skutečností se však nepodařilo prokázat, naopak mnohdy se potvrdilo, že se jedná pouze o zkreslené a nepřesné interpretace. Tyto nepodložené informace se objevily již na stránkách meziválečného odborného tisku, odkud byly autory přejímány bez možnosti dalšího ověření v archivních materiálech. Uvedení těchto nepodložených zpráv na pravou míru je jedním z přínosů této práce.

Na podkladě primárních pramenů bylo také snahou ukázat fungování vazeb a celkovou strukturu kinematografické výroby, s důrazem na němou éru 20. let,

a Lamačovo konkrétní zapojení do ní. Zpracování historie filmového průmyslu jako jednoho z běžných konjunkturálních odvětví po roce 1918 není častým tématem historických prací, k problematice existují spíše studie encyklopedického a biografického charakteru. Tato práce předkládá nové skutečnosti ze živelného období, nahlížené prostřednictvím významného podnikatele v oboru.

Stejně jako poodhalení vazeb ve filmovém průmyslu 20. let, lze spatřovat výhody práce v naznačení provázanosti filmového podnikání v Evropě. S nástupem zvukového filmu v roce 1930 to byl právě Karel Lamač, který navzdory svým odhadům z počátku předchozí dekády prokázal, že i zvukový film vyrobený v Československu může být divácky úspěšný a finančně rentabilní.

Poskytl tak inspiraci i dalším tvůrcům, přičemž jakoby mimoděk učinil mezinárodní hvězdu z Vlasty Buriana, který byl do roku 1930 sice úspěšným kabaretním a divadelním komikem, ale nepříliš významným hercem němého filmu. A právě Lamač mu dal šanci ukázat celou škálu komického talentu. Nepřispěl však pouze k jeho popularitě, ale také pomohl ke slávě i dalším hercům a herečkám, kteří se v jeho filmech objevili.

Diplomová práce zároveň nemá ambici vyčerpávajícím způsobem zhodnotit celý Lamačův život. Materiál pro její další rozšíření může poskytnout výzkum v paměťových institucích v Německu, Velké Británii, New Yorku a Washingtonu, který může přinést nové informace nejen o klíčové osobě, ale především by pomohl důsledněji odkrýt provázanost mezinárodní filmové výroby a obchodu.

Při výzkumu Lamačovy práce pro československou zahraniční vládu v Londýně i při jeho setkáních s Janem Masarykem v USA by také bylo zajímavé vysledovat propojení vysoké politiky s filmovým světem. Z hlediska sociálních struktur československého filmového průmyslu lze také dále zkoumat vzájemné vztahy Lamače v tomto prostoru, ať již s jeho blízkými spolupracovníky, jako byl Svatopluk Innemann či Gustav Machatý, tak s dalšími výraznými osobnostmi první republiky, například s Milošem Havlem. Také v těchto bodech se otevírá pole dalšího bádání.

Oblast filmového průmyslu první republiky byla konkurenčním prostředím se vším všudy. Podnikatelé byli často průkopníky a museli prokázat značnou invenci a neotřelý přístup. Mnohdy to obnášelo mít též „ostré lokty“. Umělci z kinematografické branže, kteří se potkávali často již ve 20. letech, dokázali své známosti využívat i ve 30. letech a profitovat z nich i později. Přes veškeré problémy s technikou, s financemi, zázemím, přes

všechna úskalí ze strany státu i zahraniční konkurence se snažili točit filmy a posouvat kvalitativní laťku stále výš. A Karel Lamač mnohé z nich ovlivnil, inspiroval je a pomohl jim. Přitom přispěl k vymanění československého filmového podnikání z jeho provinčních hranic a prosadil československé filmy i tvůrce ve vyspělých evropských zemích. Výrazně tak zasáhl do podoby československé meziválečné kinematografie.

Seznam použitých zkratek

ADTP	Archiv pro dějiny techniky a průmyslu
AHMP	Archiv Hlavního města Prahy
a n.	a následující
c. k.	císařko-královský
c. a k.	císařský a královský
cit. dle	citováno podle
č.	číslo
ČSR	Československá republika
ed.	editor (-ka)
edd.	editoři
fasc.	fascikl
FF JU	Filozofická fakulta Jihočeské univerzity
FF MU	Filozofická fakulta Masarykovy univerzity
FF UK	Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
FF UPCE	Filozofická fakulta Univerzity Pardubice
inv. č.	inventární číslo
k.	karton
kap.	kapitola
kol.	kolektiv
kr.	krabice
MNV	Místní národní výbor
ND	Národní divadlo
NFA	Národní filmový archiv
NTM	Národní technické muzeum
red.	redaktor (-ka)
roč.	ročník
s.	strana
SA MÚ	Stavební archiv Městského úřadu
sign.	signatura
SOA	Státní oblastní archiv
s. r. o.	společnost s ručením omezeným
VHA	Vojenský historický archiv
vyd.	vydání

Prameny

Archivní prameny

➤ **Národní filmový archiv v Praze**

fond Lamač Karel (1868 – 1982)

fond Wasserman Václav (1922 – 1971)

fond Frič Martin (1902 – 1968)

Sbírka zvukových dokumentů, Jan Stanislav Kolár

➤ **Archiv Hlavního města Prahy**

Sbírka farních a civilních matrik: Vnější obce, kt č. 73, sign. KOŠ N6, narození 1896 – 1904

➤ **Vojenský historický archiv**

Sbírka 24 (spisy tzv. Evidenční a doplňovací skupiny Náhradního tělesa čs. vojenských jednotek na Západě), spis Karel Lamač

Sbírka kmenových listů, Kmenový list č. 236 – D –II/Karel Lamač z roku 1915

➤ **Státní oblastní archiv v Praze**

Státní oblastní archiv v Praze, fond Krajský soud obchodní, fasc. CXV/45, kr. 2356, Kalosfilm – půjčovna a výrobní filmů, s. r. o.

➤ **Stavební archiv Městského úřadu Prahy 5**

Stavební archiv Městského úřadu Prahy 5 (SA MÚ), spis pro číslo popisné 119

Periodika

Český filmový zpravodaj

Český filmový svět

Divadlo budoucnosti

Film

Film a doba

Film: Orgán Svazu kinematogr. industrie v ČSR v Praze

Filmová práce

Filmová Praha

Filmová tribuna: Časopis věnovaný zájmům filmového obecnstva a film. adeptů

Filmové listy

Filmová kartotéka. Týdeník pro kulturní využití filmů

Filmový kurýř: Čtrnáctideník hájící zájmy čl. filmového obchodu a průmyslu

Filmový věstník

Filmschau

Hollywood

Kino: Filmová týdenní revue

List pánů a hochů

Revue filmu

Ročenka Zemského svazu kinematografů v Čechách

Rozpravy Aventina

Svět ve filmu

Svět ve filmu a obrazech

Zpravodaj Československého filmu

Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách

Literatura

Monografické publikace

- Autor neuveden, *Padesát let Švandova divadla na Smíchově. 1871 – 1921*, Smíchov 1921.
- Autor neuveden, *Městské divadlo na Král. Vinohradech. Ročenka kruhu sólistů*, Praha 1926.
- Lída BAAROVÁ, *Života sladké hořkosti*, Praha 2005.
- Josef BALVÍN (ed.), *Divadlo na Vinohradech 1907 – 1967*, Praha 1968.
- Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 1. Němý film 1896 – 1930*. Praha 1979.
- Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl I. Část 2. Němý film 1896 – 1930*, Praha 1979.
- Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl II. Část 1. Zvukový film 1930 – 1945*, Praha 1982.
- Luboš BARTOŠEK, *Dějiny československé kinematografie. Díl II. Část 2. Zvukový film 1930 – 1945*, Praha 1983.
- Luboš BARTOŠEK, *Karel Lamač*, Praha 1972.
- Luboš BARTOŠEK, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*, Praha 1985.
- Luboš BARTOŠEK, *Ponrepo. Od kouzelného divadla ke kinu*, Praha 1957.
- Luboš BARTOŠEK – Jaroslav BOČEK – Miroslav MALÍK – Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*, Praha 1966.
- Šárka BARTOŠKOVÁ, *Filmové profily. Českoslovenští scénáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*, Praha 1986.
- Šárka BARTOŠKOVÁ – Myrtil FRÍDA – Jan Stanislav KOLÁR, *Československý zvukový film 1930 – 1945*, Praha 1965.
- Pavel BEDRNÍČEK, *Obce vůkolní. Před branami měst pražských*, Praha 2006.
- Oscar BLUMENTHAL, *Praha je Praha. Žert o čtyřech jednáních*, pro česká jeviště upravil Jakub ARBES, 2. vyd., Praha 1902.
- Pierre BOURDIEU, *Teorie jednání*, přel. V. Dvořáková, Praha 1998.
- Kateřina BOUŠOVÁ, *Než film promluvil. Němý film 1896 – 1930*, Praha 2012.
- Stanislav BRACH – Rudolf WOLF, *Barrandov, město divů*, Praha 1961.
- Adolf BRANALD, *My od divadla. Životy herců*, Praha 1983.
- Adolf BRANALD, *My od filmu*, Praha 1988.

- Richard BRANALD, *O umění režisérském, hereckém a pěveckém. Kniha pro ty, kdož hrají divadlo*, Praha 1931.
- Jaroslav BROŽ – Myrtil FRÝDA, *Historie československého filmu v obrazech 1898 – 1930*, Praha 1959.
- Václav BŘEZINA, *Lexikon českého filmu*, Praha 1996.
- Karel ČÁSLAVSKÝ – Václav MERHAUT, *Hvězdy českého filmu*, Havlíčkův Brod 1995.
- Artuš ČERNÍK – Václav ČERVENÝ a kol., *Úvahy o postavení Albanie ve světě, o jejích dějinách a zemi, o albánské politice, národním hospodářství a albánské kultuře*, Praha 1938.
- František ČERNÝ, *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha 2000.
- František ČERNÝ, *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*, Praha 1978.
- Ernest DENIS, *Velké Srbsko*, přel. Jindřich Vančura, Praha 1920.
- Eva ERBANOVÁ – Milan ŠILHAN – Rostislav ŠVÁCHA (ed.), *Slavné vily Jihočeského kraje*, Praha 2007.
- Marie FORMÁNKOVÁ – Zita KABÁTOVÁ, *Lásky a lidé z mého života*, Praha 2006.
- Michel FOUCAULT, *Archeologie vědění*, přel. Čestmír Pelikán, Praha 2002.
- Myrtil FRÍDA – Jan Stanislav KOLÁR, *Československý němý film*, Praha 1962.
- Dorothea FRIEDRICH, *Anny Ondráková a Max Schmeling*, přel. Blanka PSCHEIDTOVÁ, Praha 2003.
- Nicola GUY, *The Birth of Albania. Ethnic Nationalism, the Great Powers of World War I and the Emergence of Albanien Independence*, London – New York 2012.
- Václav Maria HAVEL, *Mé vzpomínky*, Praha 1993.
- Jiří HAVELKA, *Československé filmové hospodářství I. 1898 – 1945*, Praha 1958.
- Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. I. Zvukové období 1929 – 1934*, Praha 1935.
- Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství. III. Rok 1936*, Praha 1937.
- Jiří HAVELKA, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*, Praha 1979.
- Jiří HAVELKA, *Kronika našeho filmu 1898 – 1965*, Praha 1967.
- Zdeněk HEDVÁBNÝ (ed.), *Divadlo na Vinohradech 1907 – 1997*, Praha 1997.
- Alfred HITCHCOCK – François TRUFFAUT, *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*, přel. Ljubomír OLIVA, Praha 1987.
- Jiří HORNÍČEK, *Gustav Machatý. Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*, Brno 2011.
- Petr HOŘEC – Jaroslav MARVAN, *Nejen o sobě*, Praha 1975.
- Pavel HRADEČNÝ – Ladislav HLADKÝ, *Dějiny Albánie*, Praha 2008.

- Radmila HRDINOVÁ – Věra MOHYLOVÁ – Zuzana SÍLOVÁ, *Divadlo na Vinohradech 1907 – 2007. Díl II. Vinohradský ansámbl*, Praha 2007.
- Holger HÜHN – Isabella HOPP, *Studio Babelsberg – Das deutsche Hollywood*, Berlin 2012.
- Eva CHODĚJOVSKÁ a kol., *Historický atlas měst České republiky. Svazek 24. Praha – Smíchov*, Praha 2012.
- V. A. JAROL, *Jak psáti pro film*, Praha 1923.
- Pavel JIRAS, *Barrandov I. Vzestup k výšinám*, Praha 2003.
- Pavel JIRAS, *Barrandov II. Zlatý věk*, Praha 2005.
- Josef M. KADLEC, *Albanie. Přehled národohospodářský a povšechný*, Praha 1927.
- Josef M. KADLEC, *Diplomatické dějiny Albanie*, Praha 1927.
- Josef M. KADLEC, *Dnešní Albanie*, Praha 1926.
- Zdeněk KÁRNÍK, *České země v éře První republiky (1918 – 1938). Díl 1. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918 – 1929)*, 2. oprav. vyd., Praha 2003.
- Zdeněk KÁRNÍK, *České země v éře První republiky. Díl 2. Československo a české země v krizi a ohrožení (1930 – 1935)*, Praha 2002.
- Zdeněk KÁRNÍK, *České země v éře První republiky. Díl 3. O přežití a o život (1936 – 1938)*, Praha 2003.
- Zdeněk KÁRNÍK, *Malé dějiny československé (1867 – 1939)*, Praha 2008.
- Antonín KLIMEK, *Velké dějiny zemí Koruny české. Svazek XIII. 1918 – 1929*, Praha 2000.
- Antonín KLIMEK, *Velké dějiny zemí Koruny české. Svazek XIV. 1929 – 1938*, Praha – Litomyšl 2002. Antonín KLIMEK, *Vítejte v první republice*, Praha 2003.
- Ivan KLIMEŠ – Gernot HEIS (ed.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let. Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*, Praha - Brno 2002.
- Ljuba KLOSOVÁ (ed.), *Listy z dějin českého divadla. Sborník studií a dokumentů 2*, Praha 1954.
- Jan Stanislav KOLÁR, *K filmu*, Praha 1927.
- Marie KOLDINSKÁ – Ivan ŠEDIVÝ, *Válka a armáda v českých dějinách. Sociohistorické črty*, Praha 2008.
- kolektiv autorů, *Čtvrtstoletí městského divadla na Královských Vinohradech. 1907 – 1932. Jubilejní sborník*, Praha 1932.
- kolektiv autorů, *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Praha 2000.
- Andrzej KOŁODYŃSKI, *Schůzky s upírem. Edice Od Grotesky po sci – fi. Svazek 1*, Praha 1990.

- Antonín KRÁL – Petr KRÁL (eds.), *Vlasta Burian*, Praha 1969.
- Pavel J. KUTHAN, *V těžkých dobách. Boje na Slovensku 1918 – 1919*, Praha 2010.
- Vlastislav LACINA, *Zlatá léta československého hospodářství 1918 – 1929*, Praha 2000.
- Josef LADA, *Kronika mého života*, Praha 1954.
- Karel LAMAČ, *Jak se píše filmové libreto. Snůška nejdůležitějších základních pojmů s praktickými příklady*, Praha 1923.
- Emil Arthur LONGEN, *Král komiků*, 2. vyd., Praha 1979.
- Markéta LOŠŤÁKOVÁ, *Čtenáři filmu – diváci časopisu. České filmové publikum v letech 1918 – 1938*, Praha 2012.
- William SOMERSET MAUGHAM, *Paní Dot. Veselohra o třech dějstvích*, přel. K. DUŠEK, Praha 1911.
- Věra MOHYLOVÁ – Jiří ŽÁK, *Vinohradské divadlo 1907 – 2007. Díl I. Vinohradský příběh*, Praha 2007.
- Pavel MÜCKE – Hana PELIKÁNOVÁ – Miroslav VANĚK, *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie*, Praha 2007.
- Vladimír MÜLLER (ed.), *Padesát let městských divadel pražských. 1907 – 1957. Sborník*, Praha 1958.
- Věra OLIVOVÁ, *Československo a Německo 1918 – 1929*, Praha 2010.
- Věra OLIVOVÁ, *Dějiny první republiky*, 2. vyd., Praha 2012.
- Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Díl I. 1898 – 1930*. Praha 1995.
- Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Český hraný film = Czech feature film Díl II. 1930 – 1945*, Praha 1998.
- Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Český hraný film. Díl III. 1945 – 1960*, Praha 2001.
- Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Český hraný film. Díl IV. 1961 – 1970*. Praha 2004.
- Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Český hraný film. Díl V. 1971 – 1980*. Praha 2007.
- Vladimír OPĚLA a kol., překlad do angličtiny Karolína VOČADLOVÁ, *Český hraný film = Czech feature film. Český hraný film. Díl VI. 1981 – 1993*, Praha 2010.
- Ferdinand PEROUTKA, *Budování státu 1 – 2. 1918 – 1919*, 4. vyd., Praha 2003.
- Ferdinand PEROUTKA, *Budování státu 3 – 4. 1920 – 1922*, 4. vyd., Praha 2003.

- Vladimír PROCHÁZKA a kol., *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*, Praha 1988.
- Václav PRŮCHA a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918 – 1992. I. díl. Období 1918 – 1945*, Brno 2004.
- Luboš PTÁČEK (ed.), *Panorama českého filmu*, Olomouc 2000.
- Jan RYCHLÍK, *Mezi Vídní a Cařihradem. Díl 1. Utváření balkánských národů*, Praha 2009.
- Olga SCHEINPFLUGOVÁ, *Byla jsem na světě*, Praha 1988.
- John W. SCHLICHER, *Patent Law. Legal and economic principles*, 2nd ed., Eagen, Minnesota 2003.
- Karel SMRŽ, *Dějiny filmu*, Praha 1933.
- Karel SMRŽ, *Film. Podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografu*, Praha 1924.
- Karel SMRŽ, *Filmové záznaky. Patnáct kapitol, vysvětlujících alespoň některé z těch divů, nad nimiž vám v kinu zůstává rozum stát*, Praha 1927.
- Karel SMRŽ, *Jak se kdysi dělal film*, Praha 1947.
- Karel SMRŽ, *Nesmrtelné celuloidové mládí*, Praha 1931.
- Karel SMRŽ, *Vývoj a význam kinematografie a filmu*, Praha 1922.
- Karel SMRŽ, *Základní chronologická data vývoje českého a československého filmu*, Praha 1952.
- Karel SMRŽ – Vladimír HANZLÍK, *Portréty předních českých umělců a umělkyň*, Praha 1922.
- L. Dudley STAMP (ed.), *Gill's Oxford & Cambridge Geography*, new edition, London 1933.
- Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 1*, Praha 1988.
- Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 2*, Praha 1989.
- Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 3*, Praha 1990.
- Zdeněk ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. Svazek 4*, Praha 1990.
- Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 1*, Praha 1982.

Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 2*, Praha 1982.

Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 3*, Praha 1984.

Zdeněk ŠTÁBLA, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919 – 1939. Svazek 4*, Praha 1984.

Jiří ŠTAIF, *František Palacký. Život, dílo, mýtus*, Praha 2009.

František Adolf ŠUBERT (ed.), ilustr. Karel LIEBSCHER, *Čechy. Svazek 3*. Praha 1880

Pavel TAUSSIG, *Filmový smích Martina Friče*, Praha 1992.

Ladislav TUNYS, *Otomar Korbelař*, Praha 2011.

Miroslav VANĚK a kol., *Orální historie. Metodické a „technické“ postupy*, Olomouc 2003.

Krystyna WANATOWICZOVÁ, *Miloš Havel – český filmový magnát*, Praha 2013.

Václav WASSERMAN (ed.), *Karel Lamač. Filmový režisér, herec a technik*, Praha 1958.

Václav WASSERMAN, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*, Praha 1958.

Václav WASSERMAN, *Průkopníci čs. kinematografie. Cesta české filmové veselohry*, Praha 1967.

Pavel ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění*, Olomouc 2009.

Milica ZDRAŽILOVÁ, *Václav Wasserman*, Praha 1973.

Milica ZDRAŽILOVÁ, *Český filmař Václav Wasserman* (= nevydaná diplomová práce FAMU v Praze), Praha 1971.

Články a sborníkové studie

Thomas BALHAUSEN, *Umlčované múzy. Filmová cenzura v Rakousku od počátků do roku 1938*, in: *Iluminace* 63, č. 3, 2006, s. 73 – 80.

Zbyněk HANDL, *Filmová akciová společnost AB ve dvacátých letech*, in: Ivan KLIMEŠ (ed.), *Filmový sborník historický*, 3, Praha 1992, s. 49 – 67.

Pavel HÁNEK – Antonín ŠVEJDA, *Přístroje stavební geodézie 2. poloviny 19. a počátku 20. století*, in: *Sborník konference 38. geodetické informační dny*, Brno 2002, s. 7 – 12.

Jiří HORNÍČEK, *Machatého Extase. Historie vzniku filmu a některé aspekty jeho prezentace*, in: *Iluminace* 14, č. 2 (46), 2002, s. 31 – 44.

- Jiří HORNÍČEK, *Společnost Bratři Deglové a „první chvíle české samostatnosti“*. *Historie vzniku firmy. Její role v počátcích propagace Československa filmem*, in: *Illuminace* 21, č. 2, 2009, s. 156 – 170.
- Ivan KLIMEŠ, *Člověk a stroj v biografu. (Filmové představení v němé éře)*, in: *Illuminace* 9, č. 1, 1993, s. 45 – 73.
- Ivan KLIMEŠ, *Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech*, in: *Illuminace* 16, 2004, č. 2 (54), s. 61 – 76.
- Ivan KLIMEŠ, *Kinozákon 1919*, in: *Illuminace* 10, 1998, č. 4, s. 119 – 136.
- Ivan KLIMEŠ, *Stát a filmová výroba ve dvacátých letech*, in: *Illuminace* 9, 1997, č. 4, s. 141 – 149.
- Michal KŠIŇAN, *Jedinec v společnosti. Úvahy o biografickom prístupe na príklade M. R. Štefánika*, in: *Forum Historiae*, 1/2010. Internetový časopis, 14 s.
- Tomáš LACHMAN, *Filmová cenzura v ČSR v letech 1919 – 1939*, in: *Illuminace* 63, č. 3, 2006, s. 194 – 197.
- Václav MERHAUT, *Filmová podoba Tonky Šibenice*, in: Ivan KLIMEŠ (ed.), *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*, Praha 1988, s. 105 – 120.
- Pavčina MÍČOVÁ, *Karel Lamač. Rostl do šíře, nikoliv do výše*, in: *Cinema*, roč. 16, č. 5, 2006, s. 78.
- David PAZDERA, *Korespondence jako jeden z pramenů pro výzkum každodennosti českých vojáků rakousko-uherské armády ve Velké válce*, in: *Historie a vojenství. Časopis Historického ústavu Armády České republiky*, č. 1, roč. 52, 2003, s. 37 – 43.
- Miroslav VANĚK, *Sběrači, lovci a orální historikové*, in: Jiří PETRÁŠ (ed.), *Příběh je základ... a lidé příběhy potřebují... aneb teoretické a praktické aspekty orální historie. Sborník příspěvků z konference konané v Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích*, České Budějovice 2010.

Závěrečné práce

- Pavel BULENA, *Každodenní život rakouského důstojníka na ruské frontě za první světové války* (= nevydaná diplomová práce FF UPCE v Pardubicích), Pardubice 2011.
- Kristýna FABIÁNOVÁ, *„Lamač Košíře – rosteme do šíře“*. *Historie filmového ateliéru Kavalírka v Praze* (= nevydaná bakalářská diplomová práce FF MU v Brně), Brno 2007.
- Vedoucí práce Jiří Voráč.

- Jakub FELCMAN, *Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2006. Vedoucí práce: Ivan Klimeš.
- Jiří HORNÍČEK, *Miloš Havel a český filmový průmysl* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2000.
- Tomáš LACHMAN, *Česká kinematografie proti fašismu 1933 – 1939* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2000.
- Markéta LOŠŤÁKOVÁ, *Role českých kulturních a společenských periodik při formování filmového publika v letech 1918 – 1938* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2011. Vedoucí práce Petra Hanáková.
- Miroslav MACELA, *Čeněk Šlégl (1899 – 1970). Konfrontace umělce se dvěma totalitními režimy* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2009. Vedoucí práce Jan Kuklík.
- David PAZDERA, *Češi v první světové válce. Pokus o vymezení válečného prožitku českých vojáků rakousko-uherské armády od mobilizace a nástupu k jednotce po příchod na frontu* (= nevydaná diplomová práce FF JU v Českých Budějovicích), České Budějovice 1997.
- Jana TEJKALOVÁ, *Paměti z první světové války. Haličská fronta očima českých vojáků rakousko – uherské armády* (= nevydaná diplomová práce FF UK v Praze), Praha 2000. Vedoucí práce Milan Hlavačka.

Internetové zdroje

http://www.forumhistoriae.sk/FH1_2010/texty_1_2010/ksinan.pdf (citováno dne 9. 5. 2014)

http://is.muni.cz/th/165501/ff_b/Fabianova-Kavalirka_final11.7.pdf (9. 5. 2014)

<http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=735> (9. 5. 2014)

<http://www.starysmichov.cz/rservice.php?akce=tisk&cisloclanku=2008040061> (citováno dne 9. 5. 2014)

<http://www.ernemann.com/eng/company.html> (citováno dne 9. 5. 2014)

<http://museum.praktica.de/index.php?id=34&L=0> (citováno dne 9. 5. 2014)

http://saebi.isgv.de/biografie/Heinrich_Ernemann_%281850-1928%29 (citováno dne 9. 5. 2014)

<http://worldwide.espacenet.com> (citováno dne 9. 5. 2014)

http://www.upv.cz/cs/upv/uredni-deska/poskytovani_informaci/zivotni_situace_vynalez.html (citováno dne 9. 5. 2014)

http://worldwide.espacenet.com/help?locale=en_EP&method=handleHelpTopic&topic=prioritydate (citováno dne 9. 5. 2014)

<http://www.upv.cz/cs/sluzby-uradu/databaze-on-line/databaze-patentu-a-uzitnych-vzoru/narodni-databaze.htm> (citováno dne 9. 5. 2014)

www.ntm.cz/data/archiv/fondy-sbirky/733.pdf (citováno dne 9. 5. 2014)

<http://www.langhans.cz> (citováno dne 9. 5. 2014)

<http://www.pohledniceolomouc.cz/index.php?idobec=103> (citováno dne 9. 5. 2014)

<http://isdv.upv.cz/portal/pls/portal/portlets.pts.frm> (citováno dne 9. 5. 2014)

http://www.pritomnost.cz/archiv/cz/1934/1934_3_1.pdf (citováno dne 9. 5. 2014)

Seznam příloh

1) Patentový spis č. 28196 k Lamačovu vynálezu „Zařízení ku zapínání a vypínání osvětlovacích těles světelné reklamy“

Zdroj: www stránky Úřadu průmyslového vlastnictví ČR, Rešeršní databáze patentů a užitných vzorů, původce: Karel Lamač
<http://isdv.upv.cz/portal/pls/portal/portlets.pts.frm> (citováno dne 9. 5. 2014)

2) Reklama Dr. V. Rajtory v časopise *Přítomnost*
Přítomnost, roč. XI, č. 1, 3. 1. 1934, poslední strana [s. 18]

Zdroj: Internetový digitální archiv časopisu *Přítomnost*
http://www.pritomnost.cz/archiv/cz/1934/1934_3_1.pdf (citováno dne 9. 5. 2014)

3) Obsah Lamačem sepsané příručky *Jak se píše filmové libreto* (Praha 1923)

Zdroj: Archiv autora

4) Dva plakáty k filmu *Páter Vojtěch* (1928)

Zdroj: NFA, fond Karel Lamač, k. č. 2, inv. č. 49, sign. V a, 1928, Ilustrační materiál o původci fondu – Fotografie, vyobrazení

5) Oznámení o zřízení akciové společnosti Kinoslav – Film
Film, roč. 1, č. 9, 15. 4. 1919, nečíslováno, s. [10]

Zdroj: Digitální knihovna NFA v Praze

6) Seznam dlouhometrážních hraných filmů natočených na Kavalírce

7) Dvě fotografie zaslané Lamačem z Velké Británie matce

a) Fotografie s Otto Hellerem

b) Ukázka nové kamery prezidentu Edvardu Benešovi

Zdroj: NFA, k. č. 1, inv. č. 7, sign. II a, 1945, Korespondence – rodinná