

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD
Institut komunikačních studií a žurnalistiky
Katedra mediálních studií

Michal Kliment

Obraz médií v československém filmu 30. a 40. let 20. století

Diplomová práce

PRAHA 2010

Bibliografický záznam

KLIMENT, Michal. *Obraz médií v československém filmu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií, 2010. 142 s. Vedoucí diplomové práce PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

Anotace

Magisterská diplomová práce *Obraz médií v československém filmu 30. a 40. let 20. století* podává detailní obraz o tom, jakou roli sehrála média a jejich profesní představitelé v československých celovečerních hraných filmech vyrobených v letech 1930 až 1949. Práce si klade za cíl představit obraz médií v průběhu dvou desítek let a popsat, jakým způsobem tento obraz ovlivňovaly technologické, sociální a politické proměny této doby. Druhým záměrem bylo ukázat, jakým způsobem na tehdejší filmové tvorbě participovali soudobí českoslovenští i zahraniční novináři. Úvod práce vymezuje filmové tituly, které významným způsobem zobrazovaly soudobá média (zejména tisk, rozhlas, filmové a agenturní zpravodajství a nastupující vynález televise) či jejich profesní představitelé. Následující část poskytuje historický kontext zkoumaného období s důrazem na sociální, technologické a politické proměny. Stěžejní třetí část detailně popisuje klíčové reprezentace médií a jejich představitelů ve zkoumaných filmových textech, tj. prezentuje relevantní části obsahu těchto děl. Čtvrtá kapitola charakterizuje jevy, jež se v analyzovaných filmech objevovaly pravidelně a mají vypovídací hodnotu o obrazu médií. Závěrečná pátá část představuje, v jaké míře a jakým způsobem se na filmové produkci podíleli profesinální novináři a zároveň poukazuje na okrajové reprezentace tématu médií, žurnalistiky a jejich profesních představitelů v dalších filmech ze zkoumaného období, přičemž pozornost je věnována také snímkům krátkometrážním, dokumentárním či animovaným. Práce rovněž v rámci svých příloh přináší seznam všech českých novinářů, kteří se přímo podíleli na domácí filmové tvorbě 30. a 40. let 20. století.

Annotation

Master diploma thesis *The Picture of the Media in the Czechoslovak Film of 1930's and 1940's* presents the role of the media and their representatives in the Czechoslovak feature pictures released from 1930 to 1949. Its aim was to introduce the picture of the media in these two decades as well as to describe how this picture was influenced by the technological, social and political changes in this period. The second purpose of the thesis was to present how the cinematography was connected with the contemporary journalists, both

Czechoslovak and foreign ones. The opening part of the thesis defines the analyzed pictures and the reasons of their enlistment into the analysis – the presentation of the media (the press, the radio, the press agency, the newsreel, and developing television) and their representatives. The following part summarizes the historical context of the involved period with the stress on the social, technological and economic changes. The crucial third part presents the detailed characteristic of the representation of the media and of their representatives in the analyzed film texts, i. e. describes the relevant content of these pieces of art. Consequently, in the chapter 4 the essential apparitions are depicted to specify which notations concerning the media occurred or appeared regularly in the pictures. The closing part presents the way and the extent of the professional journalists participation on the cinematography. This chapter refers to the marginal representation of the media, journalism and journalists in the other pictures of the period (shortcut, documentary, cartoon) at the same time. The list of all Czech journalist who had participated on the Czechoslovak feature film in the 1930's and 1940's is added in the Appendix 3.

Klíčová slova

Film, média, žurnalistika, novináři, Československo, 30. léta 20. století, 40. léta 20. století, československá kinematografie.

Keywords

Picture, media, journalism, journalists, Czechoslovakia, 1930's, 1940's, Czechoslovak cinematography.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci *Obraz médií v československém filmu 30. a 40. let 20. století* vypracoval samostatně a použil jsem výhradně pramenů, které uvádím v seznamu literatury. Stať práce (tj. text bez anotací, teze a příloh) celkově obsahuje 295 181 znaků (345 752 znaků s mezerami), tedy 126 normostran.

Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely výzkumu a studia.

Michal Kliment

V Praze dne 17. 5. 2010

Podpis:

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval PhDr. Petru Bednaříkovi Ph.D. za jeho odbornou pomoc při vedení práce a neocenitelné rady, jež mi poskytl. Poděkování patří také pracovníkům Národního filmového archívu, kteří mi zpřístupnili filmové materiály potřebné k analýze. Speciální dík patří mé přítelkyni Michaele Mackové, která mi pomáhala s obstaráváním filmů a ušetřila mi tím spoustu cenného času, který jsem mohl věnovat přípravě a vytváření samotné práce.

OBSAH

Úvod.....	12
1. Zkoumané filmy – definice výběrových souborů.....	15
1.1 Analýza reprezentace médií.....	16
1.2 Analýza žurnalistické reprezentace.....	19
2. Společenský kontext filmové tvorby ve 30. a 40. letech.....	21
2.1 Počátky zvukového filmu.....	22
2.2 Československá kinematografie v období první republiky.....	25
2.3 Československý film v období druhé republiky a protektorátu.....	26
2.4 Československá kinematografie po roce 1945.....	31
3. Československé filmy z let 1930 až 1949 zabývající se médii.....	37
3.1 Média a satira – Hej-Rup!, U nás v Kocourkově, Svět patří nám.....	37
3.2 Filmy s protinacistickou tendencí – Bílá nemoc.....	41
3.3 Sociální motivy a média – Jedna z milionu, Kariéra.....	43
3.4 Novináři a komedie – Dva týdny štěstí, Roztomilý člověk.....	49
3.5 Novináři a historie – Karel Havlíček Borovský, Poslední bohém, Revoluční rok 1848, Léto.....	52
3.6 Televize a film – Vydělečné ženy.....	61
3.7 Rozhlas a film – Vydělečné ženy, Madla zpívá Evropě, Dnes neordinuji.....	63
3.8 Filmový žurnál a film – Kariéra matky Lízalky, Polibek ze stadionu.....	68
3.9 Agenturní žurnalistika – Poslíček lásky.....	72
3.10 Studentský časopis – Škola základ života.....	74
3.11 Média a sport – Klapzubova XI.	77
3.12 Bulvární novinář – Růžové kombiné.....	80
3.13 Novinář v operetě – U svatého Antoníčka.....	82
3.14 Pátrající novináři – Sedmá velmoc, Vražda v Ostrovní ulici.....	85
4. Reprezentace a zobrazení médií a jejich profesních představitelů.....	91
4.1 Stereotypizace novináře.....	93
4.2 Narativní funkce médií.....	96
4.3 Estetická funkce médií.....	97
4.4 Média jako prostředek propagandy a uplatnění moci.....	99
4.5 Film a ideologie.....	101

4.6 Technologický aspekt médií.....	102
4.7 Reprezentace jednotlivých médií.....	103
5. Novinářská participace na tvorbě československých filmů 30. a 40. let.....	107
5.1 Kritéria analýzy novinářské participace.....	110
5.2 Novináři jako režiséři.....	112
5.3 Novináři jako tvůrci námětu a scénáře.....	116
5.4 Autotematické role novinářů.....	122
5.5 Obraz médií ve filmech, na nichž participovali novináři.....	131
5.6 Perspektiva – možnosti dalšího zpracování tématu.....	133
Závěr.....	137
Summary.....	138
Použitá literatura.....	140
PŘÍLOHY	

Úvod

V období 1930 až 1949 došlo v Československu i v celé Evropě k řadě politických, společenských i technologických proměn. Tyto aspekty ovlivňovaly také kulturní produkci. Nejdynamičtěji se konkrétní proměny projeví v oblasti nejmladšího umění – filmu. Tato práce se pokusí zmapovat, do jaké míry ovlivňovaly společenské a technologické faktory československou filmovou produkci ve 30. a 40. letech s tematickým důrazem na mediální reprezentaci v rámci celovečerní hrané tvorby. Ohraničení let koresponduje nejen s přehledným numerickým zasazením zkoumaných snímků, ale také se společenským a kulturním významem hraničních let. Rok 1930 můžeme označit za počátek zvukové éry v Československu. Zatímco první zvukové snímky vznikaly ve světě už od roku 1927, za první domácí titul, jenž obsahoval také původně zaznamenanou zvukovou stopu, lze považovat snímek *Když struny lkají* (1930), který měl premiéru 19. září 1930 (k problematičnosti určení prvního zvukového snímku viz kapitolu *1. Zkoumané filmy – definice výběrových souborů*). Mezi lety 1930 a 1949 pak došlo na našem území k množství společenských proměn: jednalo se o změnu hranic vedoucí ke vzniku tzv. druhé republiky v roce 1938, vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava v roce 1939, osvobození od nacistické nadvlády a znovuoobnovení Československa v roce 1945 a únorový puč v roce 1948, který je považován za konec demokracie a počátek komunistické totality v zemi. Tyto společenské změny se samozřejmě také odrážely v hraném filmu. Cílem této práce bude mimo jiné zjistit, zdali a jak se aktuální společenská situace projevila v uměleckém náhledu na média. Rok 1949 byl vybrán jako hraniční letopočet zejména s ohledem na rok 1948, kdy došlo k poslednímu zmiňovanému převratu. Práce má za cíl takto zohlednit filmy, jež byly natočeny v roce 1948, ale oficiálně byly uvedeny až v roce následujícím, aby postihla případné proměny mediálního zobrazení z hlediska jejich intencionality ovlivněné komunistickou ideologií.

Výzkum měl za cíl zodpovědět dvě hlavní otázky:

1. Jaký byl obraz médií, žurnalistiky a jejich profesních představitelů v československém hraném filmu v letech 1930 až 1949?
2. Jakým způsobem a v jaké míře na tehdejší filmové produkci participovali profesionální novináři?

V úvodní kapitole proto představím dva výběrové soubory filmových textů, z nichž každý byl prostudován za účelem zodpovězení jedné otázky. Filmové texty, tedy archivní data, v tomto případě tvořily jediný datový podklad studie. Autor práce si uvědomuje problematičnost přístupu spočívající v subjektivitě výběru a opomenutí některých titulů, které by do

zkoumaného souboru jiný badatel zařadil. Základní strategie proto sestávala z filmových textů, jež měly pokrýt požadované minimum, a opodstatnění jejich výběru se pokusím diskutovat a obhájit v první kapitole. Druhá kapitola připomene společenský kontext filmové tvorby v Československu 30. a 40. let. Ve třetí, nejobsáhlejší části, užívám metody komentovaného selektivního protokolu k popsání jednotlivých filmových textů, jež byly součástí analýzy reprezentace médií, která je z hlediska práce považována za hlavní. V této pasáži se pokusím vyhnout evaluaci kvality jednotlivých filmů, nebude-li tato nezbytná pro doplnění kontextu. Výsledky analýzy těchto textů představím kapitole čtvrté. Závěrečná kapitola pak zodpoví druhou výzkumnou otázku a představí podíl československých i zahraničních novinářů na domácí filmové tvorbě daného období. V této kapitole budou rovněž uvedeny konkrétní mediální reprezentace v jednotlivých filmových textech, a to ze dvou důvodů: Zaprvé si uvědomuji úskalí vyplývající z konstrukce subjektivního přístupu k filmovým textům hlavní analýzy, jež spočívá ve ztrátě kontextu, a okrajové reprezentace médií ve filmech, na nichž se podíleli profesionální novináři, by tak měly výsledné kategorie obrazu médií doplnit či rozšířit. Zadruhé se pokusím popsat, zdali a jak vkládali profesionální novináři do filmových textů coby tvůrci poznatky z vlastní profese a podíleli se tím na mediální reprezentaci.

Dosavadní zpracování tématu zobrazení médií v československé hrané kinematografii 30. a 40. let je sporadické či okrajové. Václav Kofroň ve své rigorózní práci *Film Filmu Filmem: pohyblivé obrazy V + W na mediálním poli své doby* analyzoval snímky *Hej-Rup!* (1934) a *Svět patří nám* (1937), jež jsou součástí hlavní analýzy také v této práci, a zasadil do kontextu některé mediální reprezentace v těchto filmových textech. Obdobné pojetí lze nalézt také v monografii *Osvobozené*, jejímž autorem je Michal Schonberg. Participací novinářů na filmové tvorbě v letech 1930 až 1945 se marginálně zabývají filmové biografie zabývající se tvorbou ve 30. a 40. letech 20. století, mj. *Historie československého filmu v obrazech 1930–1945* od Jaroslava Brože a Myrtila Frídy nebo *Náš film: Kapitoly z dějin (1896-1945)* od Luboše Bartoška.

Na závěr se zmíním o struktuře citací použité literatury a filmových textů. V případě publikací *Český hraný film II. 1930-1945* a *Český hraný film III. 1945-1960* vydaných Národním filmovým archívem (NFA), v jejichž vydavatelských údajích není uvedeno jméno konkrétního autora jako vedoucího kolektivu tvůrců, uvádím citaci v podobě „vydavatel a číslo publikace, rok vydání: strana“, tedy například v případě druhého dílu jako „NFA II., 1998: 329“. Názvy filmů ponechávám v jejich původní grafické verzi, která se shoduje s podobou, pod níž byly uvedeny v premiérových kinech (problematické například u názvů

Muži v offsidu, Hej-Rup!, Naše XI., Klapzubova XI.). Zde se rovněž opírám o obsah publikací NFA. Filmy budou v případě výčtu v této práci řazeny chronologicky, u snímků se stejnou datací se bere v potaz abecední pořadí. Datace vychází z vrocení uváděného NFA, které zohledňuje rok, v němž byl film dokončen. Tento rok se ve většině případů kryje s rokem, kdy byl film zároveň uveden do kin, výjimku tvoří pouze případy, kdy se premiérové uvedení odehrálo v lednu roku následujícího (například u snímku *Obrácení Ferdyše Pištory*¹) – v tomto případě se datace týká roku výroby.

Doslovné citace v rámci filmových textů budou opatřeny zdrojem v podobě „výrobce filmu, rok výroby: počáteční čas promluvy zaokrouhlený na pět vteřin směrem dolů“. Cituji-li tedy repliku z filmu *U nás v Kocourkově* (1934), která trvá v čase 0:57:03 až 0:57:24, bude následná citace formou „Lloyd, 1934: 0:57:00“. V případě, že se jedná o několik citací v rámci jedné scény, které se vyskytují bezprostředně za sebou, uvádím za časem značku n. (následující). Měřený čas filmových textů uvádím v hodinách, minutách a vteřinách počítáno od úvodního záběru kopie, který obvykle tvoří logo Národního filmového archívu.

¹ Snímek měl premiéru 1. ledna 1932, datován je však do roku 1931.

1. Zkoumané filmy – definice výběrových souborů

Dvěma stěžejními cíli této práce je analyzovat zobrazování médií filmovými tvůrci v československém hraném zvukovém filmu 30. a 40. let 20. století a zároveň určit, do jaké míry českoslovenští novináři ovlivňovali filmovou tvorbu v daném období a zdali jejich přínos reflektuje dobová média. Z tohoto důvodu budou pro každou oblast zkoumání ustaveny dva výběrové soubory.

Oba tyto soubory sestávají výhradně z celovečerních hraných filmů z období let 1930 až 1949, jejichž dominantním jazykem je čeština a které vznikly na území Československa či v československé produkci. Snímky byly vybrány metodou postupného určení výběrové struktury na základě prostudování publikací *Český hraný film II. 1930–1945* a *Český hraný film III. 1945–1960* a případně na základě dodatečného prostudování kontextu a obsahu těch titulů, u nichž existoval předpoklad, že by mohly spadat do některé z uvedených kategorií.

Před výběrem jednotlivých snímků určených k analýze bylo nezbytné vymezit si základní soubor všech filmových textů, z nichž budou analyzované snímky vybírány. Do československé celovečerní produkce z let 1930 až 1949 řadíme celkem 433 hraných zvukových filmů, ve 30. letech jich vzniklo 285, ve 40. letech pak 148. Za ztracené je přitom považováno 11 zvukových titulů. Jedná se o snímky *Tajemství lékařovo* (1930), *Svět bez hranic* (1931), *Žena, která se směje* (1931), *Vězeň na Bezdězi* (1932), *Mámino srdce* (1933), *Polibek ve sněhu* (1935), *Pan otec Karafiát* (1935), *Cikánská láska* (1938), *Manželka něco tuší* (1938), *Královna stříbrných hor* (1939) a *Žabec* (1939). Všechny celovečerní filmy ze čtyřicátých let se dochovaly v kompletní verzi. V případě dodatečně ozvučeného snímku *Tonka Šibenice* (1930) se z české verze dochoval pouze prolog, a v Národním filmovém archívu je tak k dispozici pouze francouzská verze. Obdobné je to v případě filmu *Aféra plukovníka Redla* (1931), kde česká verze je považována za ztracenou a dochovala se pouze verze německá (k problematice jazykových verzí viz podkapitola 2.1 *Počátky zvukového filmu*). Melodrama *Sestra Angelika* (1932) je rovněž pokládáno za ztracené, ruský státní filmový archiv Gosfilmofond Rossii archivuje německy namluvený duplikátní negativ (NFA II., 1998: 324). Z hlediska případné analýzy jsou problematické také filmy, které se dochovaly v nekompletní podobě. Publikace NFA specifikují v tomto ohledu pouze jediný titul, a sice *Dobrý voják Švejk* (1931), z něž je archivováno nekontinuálních 60 minut. Zlomkovitost je však charakteristickým rysem československých filmů 30. let 20. století a v archívu se vyskytují i další snímky, jejichž část se nedochovala. Byť celková metráž filmů může v tomto ohledu posloužit jako orientační údaj, nelze u všech s jistotou určit, jak významná část z původní verze díla se zachovala. Proto už ze základního souboru nebyl vyčleněn žádný film

na základě nekompletnosti; v průběhu zkoumání analyzovaných titulů však vyvstal problém s filmem *Koho jsem včera líbal?* (1935), z nějž se dochovaly dva souvislé díly o celkové délce čtyřiceti minut namísto původní stopáže osmdesáti minut. Jelikož se jednalo pouze o materiál pro doplňkovou analýzu, vypsali jsem mediální reprezentace z dostupného materiálu s tím, že v případě nalezení a zpřístupnění chybějících částí bude nezbytné tyto informace doplnit či přehodnotit.

Dominantním jazykem většiny filmových děl z tohoto období byla čeština. Výjimku tvoří pouze snímky *Lidé v bouři* (1930), *Dvanáct křesel* (1933), *Marijka nevěrnice* (1934), *Tatranská romance* (1934), *Volha v plamenech* (1934), *Jánošík* (1935), *Milan Rastislav Štefánik* (1935), *Taneček panny Márinky* (1935), *Golem* (1936), *Píseň drožkáře* (1936) a *Port Arthur* (1936).

Lidé v bouři, *Taneček panny Márinky*, *Píseň drožkáře* a *Port Arthur* jsou filmy natočené v barrandovských ateliérech zahraniční produkcí s marginální účastí českých tvůrců, které byly označovány za cizojazyčné verze československých titulů, byť žádná jejich česky mluvená verze nevznikla. *Taneček panny Márinky* a *Port Arthur* vznikly v německé a francouzské verzi, *Lidé v bouři* a *Píseň drožkáře* pouze v německé. *Volha v plamenech* a *Golem* byly česko-francouzské koprodukce natočené pouze ve francouzském jazyce. Snímky *Tatranská romance*, *Jánošík* a *Milan Rastislav Štefánik* byly prvními pokusy o emancipaci slovenského filmu, a jejich dominantním jazykem byla tudíž slovenština. Titul *Dvanáct křesel* vznikl v česko-polské koprodukci a s výjimkou Vlasty Buriana ztvárňujícího titulní roli hovoří všechny postavy polsky. Ve filmu *Marijka nevěrnice*, jehož děj se odehrává na Podkarpatské Rusi, se na výstavbě dialogů vedle češtiny výrazně podílejí také rusínština a jazyk jidiš.

Zbylé celovečerní hrané filmy z let 1930 až 1949 tvořily základní soubor, z nějž byly vybrány dva výběrové soubory, které budou v rámci práce analyzovány.

1.1 Analýza reprezentace médií

Výběrový soubor první analýzy, která je z hlediska práce považována za primární, sestává ze snímků, jež se tematicky týkají médií, procesu mediální komunikace či žurnalistických profesí. Za relevantní budou považovány filmy, jejichž hlavním tématem je působení sdělovacích prostředků a konkrétní mediální výstupy, a dále filmy, v jejichž případě lze za hlavní prostředí dějové výstavby považovat média nebo jejichž jedna či více hlavních postav jsou profesionálními žurnalisty. Do tohoto souboru budou zařazeny rovněž snímky se

společenskou tematikou, v nichž se vyskytují významné zmínky či kompletní sekvence týkající se mediální problematiky, popřípadě masové komunikace.

Médii se pro tyto účely rozumí všechny hromadné sdělovací prostředky, které mají souvislost s obdobím 1930 až 1949, tedy zejména tisk, rozhlas, audiovizuální zpravodajství institucionalizované ve formě filmových žurnálů či filmových týdeníků, zpravodajské agentury a případně televize, která vzhledem k danému časovému vymezení plní ve zkoumaných filmech spíše roli aktuálně nedostupného, ale do budoucna očekávaného sdělovacího prostředku. Mediálními výstupy se rozumí produkty výše uvedených médií, tedy zejména vydání novin či časopisu, konkrétní psaný příspěvek, filmový žurnál nebo rozhlasové vysílání, popřípadě fotožurnalistický výstup. Za mediální prostředí bude považováno pracoviště, v němž mediální pracovníci vytvářejí produkty šířené sdělovacími prostředky, především tedy redakce novin, časopisu nebo tiskové agentury, rozhlasové či televizní studio a rovněž filmové ateliéry, kde se připravovalo audiovizuální zpravodajství. Mediálními pracovníky se rozumějí píšící novináři (dobově nazývaní též žurnalisté), fotografové, rozhlasoví reportéři a hlasatelé, operatéři filmového zpravodajství, popřípadě lidé zastávající vedoucí funkce v mediálních organizacích.

Za relevantní tedy nebude například považován filmový titul, v němž se objeví čtenář novin či okrajová postava žurnalisty, ani pokud by se tak stalo ve více případech či sekvencích filmu. Do této analýzy nespádají ani tzv. autotematické filmy, tedy tituly pojednávající o natáčení hraných filmů. Ačkoli film i zvukový film lze považovat za významné médium dané doby, samotné hrané filmy nejsou zpravodajskými médii, jimiž se bude tato práce zabývat.

Ke všem výše zmíněným faktorům bylo přihlíženo při sestavování výběrového souboru pro tuto analýzu. Pokud se tedy ve zkoumaném snímku nevyskytovala postava žurnalisty v jedné z hlavních rolí, jeho tématem nebyly sdělovací prostředky, místem děje nebylo mediální prostředí a pokud snímek a jeho zobrazení médií neměl výrazný společenský přesah, nebyl pro potřeby této práce dostačující. Pro tuto analýzu bylo na základě prozkoumání zmíněných publikací a následného zhlédnutí sporných případů vybráno 24 filmů. Jejich reprezentaci mediální problematiky lze shrnout do čtyř tematických kategorií:

1. filmy s postavou profesního představitele médií v hlavní roli či hlavních rolích;
2. historické filmy zabývající se osobnostmi české žurnalistiky;
3. filmy, v nichž mediální prostředí či mediální výstup tvoří základní narativní prvek;
4. významné zobrazení médií či mediálních pracovníků v rámci filmu, který má společenský přesah.

Do první kategorie spadají snímky *Růžové kombiné* (1932), *Sedmá velmoc* (1933), *U svatého Antoníčka* (1933), *Vražda v Ostrovní ulici* (1933), *Jedna z milionu* (1935), *Roztomilý člověk* (1941), *Dnes neordinuji* (1948) a *Léto* (1948). Jejich hlavní postavou či hlavními postavami jsou obvykle píšící novináři a novinářky, méně častěji pak rozhlasoví hlasatelé a hlasatelky.

Historické hledisko nabízejí filmy *Karel Havlíček Borovský* (1931), *Poslední bohém* (1931) a *Revoluční rok 1848* (1949). V případě prvního a třetího titulu je hlavní postavou významný český žurnalista 19. století Karel Havlíček Borovský; první snímek spadá do kategorie životopisných dramát, *Revoluční rok 1848* je pak výpravným historickým filmem, v němž jsou vyobrazeni také další čeští žurnalisté, mimo jiné Karel Sabina. Mezi životopisné snímky patří také *Poslední bohém*, který mapuje osudy spisovatele a novináře Jaroslava Haška.

Třetí kategorie rámuje tituly s vyobrazeným mediálním prostředím či mediálním výstupem zahrnuje filmy *Kariéra matky Lizalky* (1937), *Poslíček lásky* (1937), *Výdělečné ženy* (1937), *Škola základ života* (1938), *Madla zpívá Evropě* (1940), *Polibek ze stadionu* (1947) a *Kariéra* (1948). Mediální prostředí je charakteristické pro filmy *Poslíček lásky*, jež se z velké části odehrává v redakci soukromé tiskové agentury, *Kariéra matky Lizalky*, jehož pasáže vyobrazují přípravy filmového týdeníku, *Výdělečné ženy*, který spadá do prostředí Československého rozhlasu (kde se také provádějí pokusy s vysíláním televise), *Madla zpívá Evropě*, jež představuje rozhlasové prostředí ve spojitosti s hudební produkcí, a *Kariéra*, který se odehrává v redakcích a kancelářích tiskového koncernu. V případě dalších dvou snímků byl důležitým prvkem dějové výstavby konkrétní mediální produkt: zápleтка filmu *Polibek ze stadionu* se týká vysílání filmového týdeníku; ve snímku *Škola základ života* má v narativní složce příběhu významné místo studentský časopis *Řev septimy*. Ačkoli se v tomto případě nejedná o sdělovací prostředek, jež by se dal označit za masový, výčet mediálních reprezentací v rámci filmografie zkoumaného období by bez tohoto snímku nebyl úplný.²

Poslední skupinu společenských titulů, jež se zaměřují na problematiku masmédií, tvoří snímky *Hej-Rup!* (1934), *U nás v Kocourkově* (1934), *Bílá nemoc* (1937), *Svět patří nám* (1937), *Klapzubova XI.* (1938) a *Dva týdny štěstí* (1940). Filmy *U nás v Kocourkově*, *Svět patří nám*, *Dva týdny štěstí* a *Bílá nemoc* obsahují pasáže popisující propojení médií a politiky. V případě filmu *Hej-Rup!* se jedná o prolínání masmédií a veřejného působení v oblasti trhu a podnikání. Film *Klapzubova XI.* představuje, do jaké míry jsou média propojena se sportem, konkrétně s fotbalem.

² Primárním záměrem práce nebylo jen výhradní zkoumání masových sdělovacích prostředků. Autor tento postup zvolil také proto, že televize v daném období nebyla na území Československa plně etablovaným masovým médiem a jakékoli filmové zmínky o ní by mohly být z tohoto hlediska považovány za irrelevantní.

Pro doplnění analýzy bude výčtovou metodou uveden soupis děl z let 1930 až 1949, která obsahují vedlejší postavy novinářů či okrajové zmínky o médiích. Připojen bude také přehled krátkometrážních snímků ze stejného období (hraných, dokumentárních a animovaných), v nichž se objevuje významná mediální zmínka či postava novináře (viz podkapitola 5.6 *Perspektiva – možnosti dalšího zpracování tématu*).

Speciální oblast československého filmu 30. let tvoří nedochované celovečerní zvukové filmy z let 1930 až 1939. Dva z těchto titulů – *Svět bez hranic* (1931) a *Žena, která se směje* (1931) – by přitom zřejmě spadaly do rámců tohoto výběrového souboru.

Svět bez hranic pojednával podle dobového popisku o vynálezci přístroje vidění na dálku – televise. Mladému vynálezci Ondřeji Lineckému se podaří zhotovit převratný vynález, ale k jeho uvedení do provozu potřebuje vstupní kapitál. Vynálezčova dívka Jana doporučí objev svému zaměstnavateli Stefanovi, který po zkoušce s přístrojem, zachycujícím scény ze všech světadílů, chce podvodně zjistit princip televise, aby ji mohl vyrábět sám. Jana přesvědčí Stefana, aby podepsal smlouvu s Lineckým, ten si však stanoví podmínku, že Jana se stane jeho milenkou. Když Jana odmítne, Stefan se jí pokusí zmocnit. Jeho jednání je však zachyceno televizí a Linecký, který celý výjev na dálku zhlédl, přispěchá Janě na pomoc. Kompromitovaný Stefan s ním musí podepsat smlouvu. (NFA II., 1998: 329) Film byl součástí mezinárodní produkce společnosti Paramount, která titul vycházející z divadelní hry Howarda Irvinga Younga *Télévision* natočila v několika cizojazyčných verzích.

Ve snímku *Žena, která se směje* (1931) podle divadelní hry Alfreda Putera byl (rovněž podle dobového popisku) významnou součástí děje bulvární tisk. Noviny rozpoutají skandál, když uvedou nepravdivou zprávu, že v ložnici Heleny Leeové, manželky bankéře a kandidáta na post prezidenta banky Filipa Leeo, byl spatřen plavčík, který ji zachránil před utonutím. Skandál následně vede k rozvodu z manželčiny viny. Jednou z hlavních postav filmu byl také senzacechtivý reportér, který byl původcem počáteční aféry a jenž na konci také získal první foto nového snoubence rozvedené ženy. (NFA II., 1998: 422) Oba tituly lze považovat za tzv. vyjasňující případy a v případě jejich opětovného nalezení by bylo nutné je prozkoumat a informace obsažené v této práci na základě nové analýzy doplnit.

1.2 Analýza žurnalistické reprezentace

Cílem této práce je také zjistit, do jaké míry se na filmové tvorbě 30. a 40. let podíleli profesionální novináři a zdali se snímky s nimi spojené týkaly médií. V rámci závěrečné kapitoly proto bude provedena analýza filmů, jejichž významným tvůrcem či představitelem

byla osoba, jejíž primární povolání bylo spojeno s žurnalistickým působením. Tato analýza bude vzhledem k celkovému záměru práce považována za sekundární.

Za významného tvůrce bude považován režisér filmu, výhradní autor původního filmového námětu a zároveň autor či spoluautor scénáře, nebo výhradní autor scénáře a zároveň autor či spoluautor původního námětu. V potaz nebudou brány filmy, u nichž byl novinář pouze spoluautorem námětu, spoluautorem scénáře nebo spoluautorem obojího, respektive autorem námětu, který nebyl prvotně určený pro filmové zpracování (například román či divadelní hra). Tento postup se pokusím obhájit v podkapitole *5.1 Kritéria analýzy novinářské participace*. Za významného představitele bude považována osoba, jejíž primární povolání bylo spojeno s médií a která se objevila v autotematické roli své původní profese. Jednalo se zejména o rozhlasové reportéry a hlasatele.

Pro analýzu žurnalistické reprezentace v československém filmu 30. a 40. let 20. století bylo na základě prozkoumání publikací NFA a sekundárních zdrojů, o nichž se zmíním v páté kapitole, vybráno celkem dvacet titulů, z nichž jeden byl zároveň součástí primární analýzy (*Polibek ze stadionu*). Kromě zmíněného snímku se jedná o filmy *Loupežník* (1931), *Muži v offsidu* (1931), *Obrácení Ferdyše Pištory* (1931), *Načeradec, král kibiců* (1932), *Dokud máš maminku* (1934), *Hudba srdcí* (1934), *Cácorcka* (1935), *Jana* (1935), *Koho jsem včera líbal?* (1935), *Naše XI.* (1936), *Tvoje srdce inkognito* (1936), *Pán a sluha* (1938), *Okénko do nebe* (1940), *To byl český muzikant* (1940), *Modrý závoj* (1941), *Velká přehrada* (1942), *U pěti veverek* (1944), *Znamení kotvy* (1947) a *Žízeň* (1949).

Součástí závěrečné kapitoly bude rovněž přehled dalšího novinářského působení na podobu filmové produkce z let 1930 až 1949. V této pasáži zmíním také autory-novináře, kteří byli pouze tvůrci nepůvodních filmových námětů, i ty, kteří se podíleli na krátkometrážní tvorbě v daném období. Pozornost zde bude věnována rovněž zahraničním novinářům, kteří se na československých filmech ze zkoumaného období přímo či nepřímo podíleli. Ostatní případy přímé filmové participace českých představitelů žurnalistické profese shrnu v *Příloze 3 – Profily novinářů participujících na československém filmu 1930 až 1949*. Tento výčet jednak nabídne kompletní přehled novinářské účasti na filmové produkci v letech 1930 až 1949, jednak by měl být vodítkem pro případné další bádání.

2. Společenský kontext filmové tvorby ve 30. a 40. letech

Cílem této kapitoly je naznačit, do jaké míry filmovou tvorbu ovlivňovaly významné společenské změny, ke kterým došlo během časového úseku dvaceti let. Tato kapitola bude tvořit kontext pro následující části, kde bude mimo jiné naznačeno, jak se projevil společenské změny, které se odehrály v letech 1938, 1939, 1945 a 1948, ve zobrazování médií v hraném filmu. Hlavní tématem přitom zůstává společenský kontext, který považuji za důležitý pro vnímání jednotlivých textů v souvislostech. Nebudu zde naopak podrobně rozvádět celý kontext vývoje jednotlivých médií v daném období, kterému se budu obsáhleji věnovat v souvislosti s analýzami konkrétních filmových textů v kapitole 3. *Československé filmy z let 1930 až 1949 zabývající se médií.*

Rok 1930 byl zvolen za počátek zkoumaného období jakožto datum nástupu zvukové éry československé hrané produkce. Jak se pokusím naznačit v podkapitole 2.1 *Počátky zvukového filmu*, nejednalo se o pouhou dílčí proměnu dosavadního dominantního filmového média, tedy němého filmu, ale o nástup média zcela nového. „Zvuk není pouhým doprovodným prvkem obrazu, zvuk aktivně utváří to, jak obraz vnímáme a interpretujeme.“ (Villarejo, 2007: 49) Filmoví historiografové v této souvislosti obvykle uvádějí, že se nejednalo primárně o proměnu technologickou, nýbrž o proces vyvolaný ekonomickými faktory, a tudíž společenskými determinanty, což zjevně platilo i pro Československo. „Analýza působení zahraničních koncernů na československém trhu ukazuje, že v době nástupu zvuku nebyly hlavním faktorem zásadních rozhodnutí a změn v národní kinematografii samotné technické a estetické inovace ve filmové tvorbě, nýbrž spíše širší patentoprávní a ekonomické zájmy.“ (Szczepanik, 2009: 242)

Rok 1949 byl vybrán jakožto oficiální datum výroby a uvedení některých filmů, s jejichž natáčením se začalo už v roce 1948, tedy v roce, kdy došlo k výrazné změně politických poměrů, jež měla vliv mimo jiné na zobrazování médií v hrané produkci. S převratem v roce 1948 také souvisí pozvolný ústup filmových témat a způsobu jejich zobrazování charakteristických pro dané období. Pro tento soubor převládajících dobových diskursů razí anglický filmový kritik Colin MacCabe název „dominant specularity“ (MacCabe, 1985: 39), tedy jakési převažující časové a prostorové ukotvení díla.

Po komunistickém převratu na počátku roku 1948 se dominantním prvkem hrané produkce stával tzv. budovatelský diskurs (jenž se měl vymezit proti předchozímu diskursu, který poúnorová ideologie definovala jako buržoazní), jehož nástup lze v československé kinematografii datovat do let 1948 a 1949 a jenž se v plné míře projevil v první polovině 50. let. Roky 1948 a 1949 jsou tak v podstatě přechodovým obdobím, kdy v československé

produkci vznikaly filmy vycházející jak z původního, politicky neangažovaného diskursu (*Dnes neordinuji*; *Hostinec „U kamenného stolu“*, 1948; *Daleká cesta*, 1949; *Divá Bára*, 1949), tak z diskursu budovatelského (*Železný dědek*, 1948; *Pan Habětín odchází*, 1949; *Veliká příležitost*, 1949). Některé tituly přitom oba tyto diskursy kombinovaly (*Pytláková schovanka*, 1949; *Rodinné trampoty oficiála Tříšky*, 1949).

2.1 Počátky zvukového filmu

Film jakožto mediální text je v současnosti považován za komplexní komunikát obrazového a zvukového kódu, a bývá proto řazen mezi audiovizuální média. Počátky filmu však byly charakteristické absencí zvukové složky, což z tohoto média činilo (v základní formě) příklad simplexního komunikátu. Postupně se však součástí filmu začal stávat jazyk, nejprve formou mezititulků a od roku 1927 také v jeho zvukové složce.³

Nástup zvukového filmu je z historického hlediska považován za klíčový zlom v dějinách kinematografie. Tato strukturální přeměna je přitom charakterizována spíše jako vznik nového média nežli rozšíření média původního, tedy němého filmu. O tom svědčí například i rozličnost české terminologie užívané v dobových reflexích filmové tvorby – mj. tonofilm, tónfilm, fonofilm, zvukofilm, mluvicí film, mluvicí film, mluvený film, sluchový film, radiofilm a nakonec i zvukový film. Tento přístup měl přitom variovat označení film užívané pouze v kontextu němých snímků. (Szczepanik, 2009: 105-106)

Československo zaznamenalo nástup zvukového filmu na přelomu let 1929/1930. Dne 13. srpna 1929 byl v pražském kině Lucerna uveden první zvukový film na našem území, muzikál *Lod' bláznů* (1929) z produkce americké společnosti Universal. Ohledně prvního domácího zvukového produktu takto zřejmá shoda nepanuje (srovnej Brož – Frída, 1966: 13-15; Březina, 1996: 8; Szczepanik, 2009: 30-31). Za první zvukový film totiž můžeme považovat už snímek *Pasák holek* (1929), „vyrobený jako němý film a následně nepřiliš zdařile ilustrovaný hudbou a ruchy z gramofonových desek na přístroji Philips-Cinéma, který v neveřejné projekci předvedlo kino Passage (v Ústí nad Labem) v listopadu 1929.“ (Szczepanik, 2009: 30-31) Nejčastěji pak odborná literatura osciluje mezi snímky *Tonka Šibenice* (1930, premiéra 27. února 1930) a *Když struny lkají* (1930, premiéra 19. září 1930). Film *Tonka Šibenice* byl rovněž natočen jako němý, ale tvůrci (režisérem byl Čech Karel Anton) jej dodatečně v pařížských ateliérech Gaumont doplnili o několik mluvených a zpívaných pasáží (v české, německé a francouzské mutaci) a synchronizovali hudbou. Snímek

³ Za první zvukový film je považován americký snímek Alana Croslanda *Jazzový zpěvák* (1927).

Když struny lkají byl již natáčen kontaktně za použití zvukové aparatury v ateliérech na Vinohradech jako česky mluvený film.⁴

Přechod z němého filmu na zvukový se v produkci domácí kinematografie odrážel až do roku 1933, kdy stále vznikaly dodatečně ozvučené snímky (*Černý plamen*, 1930; *Za rodnou hroudu*, 1930) či snímky s minimem dialogů, jež byly původně koncipované jako němé (*Píseň o velké lásce*, 1932; *Extase*, 1933). Dalším průvodním jevem tohoto přechodu byly tzv. jazykové verze filmů, jejichž výroba trvala v československé kinematografii po celá třicátá léta. Jednalo se o cizojazyčné mutace, jež měly oslovit širší publikum v rámci zahraničního trhu. Na jedné straně vznikaly zahraniční verze českých titulů, v menším měřítku se však objevovaly také české verze původně cizojazyčných snímků.

Na počátku 30. let, tedy v době, kdy se konstituoval zvukový film, panoval mezi producenty názor, že české filmy bude možné vyrábět pouze ve formě jazykových verzí zahraničních produkcí. Tyto skeptické úvahy však pominuly po komerčním úspěchu filmu *C. a k. polní maršálek* (1930). Snímek Karla Lamače s Vlastou Burianem v hlavní roli původní české i souběžně natočené německé verze jednak dokázal, že na českém filmu lze v domácích podmínkách vydělat, velký ohlas a komerční úspěch německé verze v Rakousku a Německu však také naznačil, že i cizojazyčné mutace českých titulů mohou být finančně rentabilní. V Československu vzniklo v období 1930 až 1938 celkem třicet tři zahraničních verzí českých filmů. Jako hlavní exportní trh těchto produktů se konstituovaly německy mluvící země, ne tak kvůli geografické blízkosti jako kvůli kulturní podobnosti. (Szczebanik, 2009: 249) V rámci výběrových vzorků této práce vznikly cizojazyčné verze v případě filmů *Jana* (německá mutace *Jana, das Mädchen aus dem Böhmerwald*, 1935), *Koho jsem včera líbal?* (francouzská mutace *Le Coup de trois*, 1935) a *Poslíček lásky* (německá mutace *Kein Wort von Liebe*, 1937).

Naproti tomu české kopie zahraničních filmů zůstaly ojedinělými pokusy v historii domácí kinematografie. Jednalo se o národní verze internacionálních filmů *Hollywood revue* (1930) a *Paramount revue* (1930), jejichž úprava pro československý trh spočívala v pouhém dotočení mezivýstupů spojujících hlavní vystoupení amerických filmových hvězd⁵, dále sériové produkty americké společnosti Paramount natočené ve Francii kromě češtiny ještě v několika

⁴ Roland Schür v předmluvě Lexikonu českého filmu Václava Březiny mylně uvádí, že snímek *Když struny lkají* rakouského režiséra Friedricha Fehéra byl českou verzí německy mluveného snímku *Ihr Junge* stejného režiséra. Tento snímek měl však premiéru v německých a rakouských kinech až roku 1931 a i vzhledem české produkci snímku *Když struny lkají* (film vyrobila společnost AB) lze spíše *Ihr Junge* považovat za německou mutaci původně českého filmu. Přesto lze zohlednit Schürovu poznámku, že prvním stoprocentně českým zvukovým filmem (kontaktně natáčeným česky mluveným titulem, který natočil český režisér) byl až *C. a k. polní maršálek* (1930, premiéra 24. října 1930) Karla Lamače.

⁵ Tyto dva tituly nejsou řazeny do výčtu československé hrané produkce.

dalších jazycích *Tajemství lékařovo* (1930), *Svět bez hranic* (1931) a *Žena, která se směje* (1931), původně německý titul *Štvání lidé* (1933) a původně francouzskou komedii *Jsem děvče s čertem v těle* (1933). Ze zmíněných děl se dochovaly pouze poslední dvě. Snímek *Záhada modrého pokoje* (1933) byl pak dodatečnou kopií stejnojmenného německého originálu z roku 1932.

Nástup zvuku měl zřejmý vliv i na prezentaci médií v československém filmu, o čemž svědčí i skutečnost, že součástí analýzy je hned pět titulů z roku 1931. Producenti prvních zvukových filmů často volili náměty z historie týkajících se významných osobností české minulosti, protože tyto filmy byly zárukou finanční návratnosti. Do této kategorie spadají filmy *Karel Havlíček Borovský* a *Poslední bohém* o Jaroslavu Haškovi. Formální podstata nového média poskytovala prostor k seberealizaci tvůrcům, kteří se v němém filmu neuplatnili. Divadelní kritik a novinář Josef Kodíček se tak dostal k režii filmů *Loupežník* a *Obrácení Ferdyše Pištory*, které vycházely ze soudobých dramatických předloh, jejichž dialogická podstata byla vhodným naplněním jedné z hlavních funkcí zvukového filmu. Vedle herců se pak ve zvukových snímcích mohli prosadit také lidé spjatí s rozhlasem a nahrávacím průmyslem, tedy profesní zástupci médií, kteří mohli uplatnit své hlasové dovednosti. I proto se ve filmu *Muži v offsidu* objevil komentář rozhlasového reportéra Josefa Laufra.

I v dalších titulech z druhého zvukového roku domácí kinematografie se můžeme setkat s vlivy médií na podobu nastupujícího formátu. Ve snímku *Kariéra Pavla Čamrdu* (1931) sehrál výraznou úlohu císařského rady Švarce první stálý hlasatel Československého rozhlasu Adolf Dobrovolný.⁶ Snímek *To neznáte Hadimršku* (1931), který se odehrává v prostředí společnosti prodávající gramofonové desky, je pak příkladem tematizace nastupujícího zvukového průmyslu. A konečně film *Ze soboty na neděli* (1931) jako chronologicky první československý titul implementoval oddělení zvukové a obrazové složky v rámci jednotlivých záběrů. Tato disociace je patrná zejména ve zobrazení zvukových médií – rozhlasu, telefonu a diktafonu. Často citovanými příklady jsou odhalení obtloustlého rozhlasového hlasatele, který z útulného křesla zadává dynamické povely k rannímu cvičení, nebo prezentování diktafonu jako odosobněného lidského hlasu (viz např. Ptáček a kol., 2000: 37; Szczepanik, 2009: 132). Tyto mediální zmínky však byly v rámci jednotlivých filmů natolik okrajové, že pro komplexní pojetí této práce nepřipadaly v úvahu.

Jak naznačuje uvedený výčet, zvukový film si v prvních letech existence hledal témata, která by vystihovala jeho podstatu. Inovace námětů se pak velmi často týkala zvukové složky a

⁶ V prologu tohoto filmu se objevil autor předlohy Ignát Herrmann, původním povoláním rovněž novinář (viz též kapitola 5).

jejich možností. Změna přístupu však byla nutná i v dalších oblastech. Jak uvádí Zdeněk Kárník, nástup zvukového filmu vyvolal proměny umělecké, hospodářské, sociální a národní. (Kárník, 2003: 345) Výroba filmů se stala zhruba třikrát nákladnější než v němém období, zatímco trh se vlivem užití jazykového kódu jako významného prvku filmové výstavby zmenšil na lokální měřítko. Nelze také opomenout, že tyto proměny se odehrávaly v době nastupující celosvětové hospodářské krize. Všechny tyto faktory ovlivnily i vývoj československé kinematografie. Před československým filmem vyvstaly dva zásadní úkoly – vybudovat odpovídající filmové ateliéry a stanovit pravidla strategického financování nákladné filmové výroby.

2.2 Československá kinematografie v období první republiky

Společnost A-B, jež měla na československém filmovém trhu ve 20. a 30. let největší vliv, sice v létě 1930 zprovoznila zvukové ateliéry v Praze na Vinohradech, ty však nevyhovovaly čím dál náročnější produkci kapacitně ani bezpečnostně. Vzhledem k tomu, že moderní ateliéry na Kavalírce v roce 1929 zničil požár, rozhodl se ředitel společnosti A-B Miloš Havel vybudovat s podporou státu nové ateliéry na Barrandově. Jejich výstavba byla zahájena v roce 1931 a dokončena na počátku roku 1933. Na konci února zde byl dokončen první film – *Vražda v Ostrovní ulici*. V průběhu 30. let pak vznikaly další, podstatně skromnější filmové ateliéry. V letech 1933 až 1935 postupně zahájily provoz ateliéry v Praze-Hostivaři, roku 1936 zprovoznila firma Baťa ateliéry ve Zlíně a v roce 1937 byly otevřeny ateliéry v Praze-Radlicích. Na výrobě celovečerní hrané produkce se přitom ve zkoumaném období podílely výlučně pražské ateliéry.

Stát se snažil filmovou výrobu podporovat i jiným způsobem, což se projevilo zejména tzv. kontingentním a následně registračním systémem. Kontingentní systém platil v letech 1932 až 1934 a jeho podstatou bylo, že právo dovážet snímky z ciziny měl pouze domácí výrobce filmů, a to v poměru 7:1 (za jeden vyprodukovaný film mohl dovézt sedm zahraničních titulů), později dokonce 6:1. Zároveň musel za povolení dovozu zaplatit poplatek 15 tisíc, respektive 20 tisíc korun. Následkem toho sice v roce 1933 dvojnásobně vzrostl počet československých filmů, na druhou stranu americké produkční firmy se rozhodly tento systém bojkotovat, a proto se snímky natočené v USA dostávaly v tomto období do československých kin jen sporadicky. Přímým důsledkem tak bylo posílení vlivu německé kinematografie (v té době již ovládané nacisty) na našem území. Významné postavení získala centrální německá produkční společnost UFA, jež se stala jedním z mnoha výrobců, kteří se

pouštěli do výroby česky mluvených filmů hlavně proto, aby získali dovozní listy. Tento přístup se odrazil rovněž v nízké umělecké či technické kvalitě titulů z tohoto období.

Negativa vyplývající z kontingentního systému vedla k tomu, že roku 1934 byl nahrazen tzv. registračním systémem, podle nějž byl každý dovezený film zatížen pouze poplatkem 20 tisíc korun, a nebyl už tak vázán na výrobu a výrobce československých titulů. Z takto získaných peněz byl založen podpůrný fond domácí produkce. Na základě těchto úprav vznikl v roce 1934 Filmový poradní sbor, který rozhodoval o výši udělené finanční podpory plánovaným domácím projektům. Tato procedurální změna se začala pozitivně projevovat v kvalitativním vzestupu, jenž byl demonstrován také úspěchy československých filmů na nově založeném mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách, jediné předválečné soutěžní přehlídce na světě.⁷

Vzestup kvality filmové produkce byl paradoxně zapříčiněn také ohrožením státní suverenity ČSR ze strany nacistického Německa. Snímky, které na tuto hrozbu v letech 1937 až 1938 reagovaly, patří mezi nejhodnotnější domácí díla 30. let. Jedná se především o filmy *Bílá nemoc* (1937), *Filosofská historie* (1937), *Svět patří nám* (1937) a *Cech panen kutnohorských* (1938). I když k těmto titulům připočítáme i další snímky s implicitní či explicitní národní tematikou *Klapzubova XI.*, *Neporažená armáda* (1938), *Pán a sluha* (1938) nebo *Zborov* (1938), jedná se v kontextu kvantity tehdejší tvorby o poměrně malý vzorek domácí produkce, která ve zmíněných dvou letech dohromady čítala 79 filmů. Českoslovenští producenti dávali i v době bezprostředního ohrožení republiky přednost žánrové skladbě, která se komerčně osvědčila v průběhu třicátých let. V tehdejší filmové tvorbě převažovaly nenáročné lidové komedie a sentimentální melodramata. Charakteristickým rysem bylo zpracovávání nefilmových námětů, zejména brakové, populární a výjimečně i klasické literatury nebo divadelních her a operet. Zmíněný přístup dokazuje, že film se v námětové oblasti ve 30. letech stále konstituoval a oporu hledal v literárním či dramatickém umění. Tento trend ještě zesílil v období Protektorátu Čechy a Morava během druhé světové války.

2.3 Československý film v období druhé republiky a protektorátu

S vyhlášením a politickým naplněním Mnichovské dohody ze září 1938 změnilo Československo své státní hranice a započalo období tzv. druhé republiky. Po odtržení

⁷ V Benátkách byly oceněny například snímky *Řeka* (1933), *Extase* (1933), *Maryša* (1935), *Batalion* (1937), *Cech panen kutnohorských* (1938), *Tulák Macoun* (1939) či dokumentární filmy *Zem spiěva* (1933) a *Bouře nad Tatrami* (1933). S diváckým ohlasem se setkaly také *Jánošik* (1935) či *Hordubalové* (1937). Více o dané problematice in Brož – Frída, 1966: 164.

sudetských oblastí přišel český film o více než 500 kin v pohraničí, což pro filmové výrobce znamenalo průměrnou ztrátu 150 až 200 tisíc korun na jeden film. (Bartošek, 1985: 342)

Pro druhou republiku byl charakteristický vzestup antisemitismu a fašistických projevů. Už v listopadu 1938 bylo zakázáno promítání snímku *Bílá nemoc* a jeho režisérovi Hugo Haasovi byla posléze v únoru 1939 kvůli jeho židovskému původu znemožněna umělecká činnost. Během krátkého trvání pomnichovského Československa dochází také k první vlně emigrace – z filmových umělců odešli za hranice režisér Karel Lamač, kameraman Ota Heller, herci Jiří Voskovec a Jan Werich s hudebním skladatelem Jaroslavem Ježkem, filmový dokumentarista Alexander Hackenschmied nebo tvůrce animovaných snímků Karel Dodal.

Další geograficko-politická změna čekala zemi 15. března 1939, kdy Československo následkem německé okupace formálně zaniklo a na české části jeho území byl vyhlášen Protektorát Čechy a Morava. Film byl první oblastí kultury, která poznala důsledky norimberských zákonů. Primární konsekvencí byla arizace filmové výroby, jež se ukázala jako ideální nástroj k naplnění mocenských záměrů představitelů nacistického Německa v oblasti československé kinematografie. Nacisté připisovali filmu mezi hromadnými sdělovacími prostředky prvořadý význam zejména pro jeho schopnost politicky a ideově působit na diváky. Pro okupanty měly přitom největší význam moderní ateliéry na Barrandově, i proto, že výroba filmů v Praze byla o 80 % levnější než v Říši. (Bednařík, 2003: 31) Ačkoli se oba členové vedení ateliérů, jež byli židovského původu, Osvald Kosek a Levoslav Reichl, vzdali svých funkcí již 15. března, aby případné arizaci předešli, přechodu pod německou nucenou správu se Barrandov nevyhnul. Přestože uvalení nucené správy vyhlásili nacisté na všechny společnosti, v jejichž řídicích orgánech ke dni 16. března 1939 působili židovští funkcionáři, v případě barrandovských ateliérů bylo toto datum posunuto o jeden den zpět. Němci tak mohli provést arizaci a dosadit na Barrandov svého člověka. Dne 10. července 1939 byl zapsán jako hospodářský důvěrník a správce společnosti A-B do obchodního rejstříku Karl Schulz, který na Barrandově působil jako treuhänder – nucený správce. Do stejné funkce byl v listopadu 1939 dosazen také v ateliérech Host, což německá správa zdůvodnila tím, že jeden z akcionářů hostivařských ateliérů pobýval neznámo kde a byl patrně židovského původu. Ačkoli představitelé hostivařských ateliérů později prokázali nepravdivost tohoto tvrzení, na Schulzově jmenování se nic nezměnilo. Oba zmíněné příklady naznačují, že arizační opatření byla využita jako forma nátlaku na akcionáře. „Na případu ateliérů Barrandov a Host lze dokumentovat, že arizace sloužila německé straně i jako prostředek získání vlivu v podnicích, které židovského majitele neměly.“ (Bednařík, 2003:113-114)

Do roku 1942 Němci ovládli všechny ateliéry, nikoli už prostřednictvím arizace, nýbrž ekonomickým nátlakem. V dubnu 1940 Němci odkoupili od Miloše Havla jeho podíl ve společnosti A-B a stali se jejími majoritními vlastníky. V únoru 1942 byla tato společnost přejmenována na Pragfilm a začleněna do koncernu Ufa. Zlínské ateliéry přešly v roce 1941 pod společnost Tobis na základě dohody s firmou Baťa. Ateliéry Foja⁸ v Radlicích se staly na základě smlouvy, kterou s jejich vedením uzavřel Schulz, závislé na výrobě filmů zadávaných společností A-B. Na konci roku 1941 jejich vedení treuhänder oznámil, že pro ateliéry nemá další práci, ale že by je rád koupil, a jejich majitelka Božena Foistová je 10. březnu 1942 prodala společnosti Pragfilm. Tím se německá strana stala majitelem všech českých ateliérů. Už v roce 1939 uložil arizační úřad všem firmám z filmového oboru, aby do 15. srpna 1939 propustily neárijské zaměstnance a na jejich místa přijaly árijské síly. Ve filmovém oboru mohl nadále pracovat jen ten, kdo se prokázal osvědčením o árijském původu. Osvědčení museli předložit vlastníci firem z filmového oboru, ředitelé a prokuristé společností, členové správních rad a představenstev a filmoví tvůrčí pracovníci. Kancelářští zaměstnanci, dělníci a komparsisté oficiálně tento krok činit nemuseli, ale vedení bylo povinno se přesvědčit o původu svých zaměstnanců. Ačkoli zaměstnanci ateliérů odevzdávání písemných formulářů zdržovali a bojkotovali, byla personální očista filmových pracovníků dokončena 15. srpna 1940. Arizace však začala i bez zákonného opodstatnění. Ihned po okupaci byl na Barrandově ukončen pracovní poměr režisérům židovského původu Walteru Schorschovi a Jiřímu Weissovi, kteří emigrovali stejně do Anglie. V druhé vlně emigrace na konci 30. let byli z filmových tvůrců zastoupeni rovněž Josef Kodíček nebo herci Hugo Haas a Herbert Lom. Arizace se týkala také filmových půjčoven a produkčních společností Elektafilm a Slaviafilm, v nichž nacisté získali v roce 1940 majoritní podíl. Výroba českých filmů v těchto společnostech skončila rokem 1941. O rok později byl Elektafilm začleněn do Pragfilmu a Slaviafilm zrušen. České filmy nadále vyráběly pouze společnosti Lucernafilm a Nacionalfilm.

Celkový dohled nad českým filmem měl hned od počátku okupace Úřad říšského protektora. Mezi jeho pravomoce spadala také přísná cenzura českých filmů. Už na jaře 1939 byly zakázány snímky *Třetí rota* (1931), *Hej-Rup!*, *Milan Rastislav Štefánik*, *Jízdní hlídka* (1936), *Poručík Alexandr Rjepkin* (1937), *Svět patří nám*, *Neporažená armáda* nebo *C. a k. polní maršálek*. Snímek *Škola základ života* se mohl promítat jen po cenzurní úpravě a vyškrtnutí některých scén. Cenzura v prvních letech protektorátu zakázala přibližně třetinu celé

⁸ Název byl zkratkou jména jejich prvního majitele Jaroslava Foista.

celovečerní produkce Československa z let 1930 až 1938. (Doležal, 1996: 195) Jednalo se zejména o snímky, které připomínaly československou státní myšlenku, revoluci, socialismus, filmy, na nichž se podíleli tvůrci židovského původu, snímky vojenské, vlastivědné, národní, případně tituly obsahující další nepohodlná témata či vytvořené proskribovanými osobnostmi. Nacisté spatřovali hlavní funkci filmu v plnění politických a propagandistických úkolů (to měly za úkol zejména zpravodajské týdeníky), šíření idejí říšské myšlenky v protektorátu a ve zprostředkování dostupného prostředku k reprodukci pracovní síly. Čeští diváci však v prvních letech protektorátu preferovali domácí tituly, a přestože nelze zcela podpořit tezi, že české publikum německou produkci bojkotovalo, německé snímky (zejména ty propagandistické) ve srovnání s domácími ztrácely (Szczepanik, 2009: 308-309). I proto se nacistická správa snažila výrobu českých filmů omezovat. Od roku 1941 proto začíná klesat počet vyrobených českých filmů – zatímco ještě v roce 1940 bylo uvedeno do kin třicet českých celovečerních filmů, o rok později to bylo už jen jednadvacet, v roce 1942 pouhých jedenáct, roku 1943 jich mělo premiéru sedm a roku 1944 devět. Následující rok 1945 je pak smutným rekordmanem domácí kinematografie, neboť v něm evidujeme pouhé tři nové tituly. Jak uvádí Lukáš Kašpar, v dlouhodobém horizontu měla být česká kinematografie pohlcena kinematografií německou. (Kašpar, 2007: 88)

Toto omezení mělo paradoxně příznivý vliv na kvalitu domácí tvorby. Ke každému projektu se totiž v době snížené výroby přistupovalo s vyšší mírou pečlivosti než v předešlých letech a zodpovědná literární příprava se na výsledku projevila. V těžké protektorátní situaci měli sice režiséři omezené možnosti (museli například natáčet v nejhůře vybavených ateliérech v Radlicích, jinde jen výjimečně), ale vkládali své schopnosti obvykle do jediného projektu ročně, což byl oproti prvorepublikovému období, kdy ti nejpilnější byli schopni ročně vyprodukovat šest až sedm filmů, zřejmý rozdíl. Pro herce znamenal film značný přivýdělek a vzhledem k malému počtu realizovaných projektů byli pro téměř každý film k dispozici ti nejlepší. Dalším klíčovým faktorem bylo výsadní postavení kinematografie v rámci kultury ovládané nacisty – proto i v době, kdy ostatní oblasti kultury trpěly (zavření divadel v roce 1944, nedostatek papíru na knihy), se mohlo v ateliérech každý den točit.

Nejvýznamnější část protektorátní kinematografie tvořily adaptace českých klasických literárních děl. Tyto snímky často obsahovaly narážky a jinotaje, které měly porobenému národu dodávat morální vzpruhu. Důležitým pozadím jejich vzniku byla také skutečnost, že producenti na počátku protektorátního období zjistili, že díla s národní historickou látkou dosahují značného komerčního úspěchu. Ačkoli přínos těchto filmových děl pro národní emancipaci je z historického hlediska nepopíratelný – ostatně nejpopulárnější z protekto-

rátých titulů, *Babička* (1940) a *To byl český muzikant*, byly ještě v průběhu druhé světové války zařazeny na seznam zakázaných filmů – lze je charakterizovat také jako látky konvenující nacistickým propagandistickým záměrům. Podvojnost tohoto působení spočívá v tom, že tato díla obvykle odkazovala také na tradiční českou umírněnost a podřízenost, popřípadě zobrazovala vztah k půdě (viz Kašpar, 2007: 114). I na základě omezení národních témat ve filmové produkci z let 1942 až 1944, jež vycházelo z nařízení zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha, který chtěl v české kinematografii nastolit germanizační kurz, je ale zřejmé, kterému z výkladů těchto snímků dávalo tehdejší české publikum přednost.

Vedle národně-integrační funkce byla nejtypičtějším rysem protektorátních filmů snaha vytvořit prostředek úniku od reality. Typickými představiteli těchto (v období protektorátu sociálně nekritických) žánrů byly komedie, společenská dramata a melodramata, kostýmní filmy, detektivky a jejich hybridní formy (detektivní komedie či parodie). Během protektorátu se také konstituovaly dvě odnože komediálního filmu, jež měly za cíl stát se protipólem komedií lidových – jednalo se o společenské (konverzační) a bláznivé (crazy) komedie. Vývoj těchto formátů byl dán zejména skutečností, že umělecky ambiciózní a sociálně kritičtí tvůrci (zejména Martin Frič a Otakar Vávra) hledali v nových politických poměrech možnost nezprofanované seberealizace a našli ji mj. v oblasti inteligentní komediální tvorby (*Dívka v modrém*, 1939; *Kristián*, 1939). K ustavení těchto žánrových podskupin pak pomohlo i to, že další režiséři tyto komerčně úspěšné prototypy začali kopírovat (Vladimír Slavínský, Miroslav Cikán).

Českým filmovým tvůrcům se podařilo zabránit tomu, aby během protektorátu v naší kinematografii vzniklo vyloženě propagandistické dílo, přesto některé texty stopy pronacistického diskursu nesou. Mezi natočenými filmy se objevil pouze jediný případ explicitního antisemitismu, konkrétně ve snímku *Jan Cimbura* (1941), na jehož konci je vypálena putyka židovského krčmáře, který byl označen za původce zla na vesnici. Implicitní židovské narážky obsahují snímky *Ulice zpívá* (1939)⁹, *Velká přehrada*¹⁰ a *Mlhy na blatech* (1943)¹¹. Součástí nacistické propagandy však podle Kašpara tvořily i snímky, jež oslavovaly

⁹ Pronacisticky smýšlející herec Čeněk Šlégl imituje židovské chování v roli vetešníka Puškvorce; na druhou stranu je třeba uvést, že film vychází ze stejnojmenné divadelní hry Pavla Schueka, která byla v Divadle Vlasty Buriana uvedena už v roce 1934, tedy před vyhlášením norimberských zákonů.

¹⁰ Nepoctivému podnikateli Berkovi, o němž v rámci filmu nepadne informace, zdali je, či není židovského původu, jeho oponent, poctivý inženýr Petr Pavelec v určité části filmu řekne: „Znám vaše židovské manýry.“ Tento obrat je v kontextu filmu synonymem pro nepoctivé jednání. (Lloyd, 1942: 1:41:50)

¹¹ Sedlák Krušný říká sedláku Potužákovi, že musel Židovi do Budějovic prodat pod cenou dvouletého valacha. (Lucernafilm, 1943: 0:17:40) Tento obchod je zde líčen jako nevýhodný, což implicitně odkazuje k vypočítavosti jako negativní charakterizaci židovského podnikání.

práci (alegorická výzva k práci pro Říši, např. hornické filmy *Druhá směna*, 1940 či *Pro kamaráda*, 1941), oběť ženy pro rodinu (v zájmu Říše, např. *Zlatý člověk*, 1939, *Gabriela*, 1941) či únikové snímky, jejichž hlavním cílem bylo regenerovat pracovní síly (*Madla zpívá Evropě*, *Roztomilý člověk*). (Kašpar, 2007: 115, 128, 131)

V období protektorátu pak registrujeme některé dílčí pokusy o vytvoření českého propagandistického díla, které však ani v jednom případě nedošlo k jejich realizaci. Už v roce 1939 plánoval režisér Václav Binovec film o Giacomo Casanovovi *Čtverylka lásky*, jenž měl obsahovat protizednářské tendence. Další kolaborant mezi českými filmaři Čeněk Šlégl chtěl v roce 1940 natočit protizidovský film *Návrat*, který měl pojednávat o zhoubné činnosti židovstva na českém venkově. Zřejmě nejdále se přípravy dostaly v případě nacisty zadaného propagandistického snímku *Kníže Václav*, jenž měl propagovat říšskou myšlenku a demonstrovat historickou podřízenost Čechů Němcům. Bohatě dotovaný velkofilm se připravoval v letech 1941–1943, během této doby však bylo natočeno pouze několik záběrů, neboť přípravy k realizaci byly na české straně nenápadně protahovány, až se nakonec podařilo celý projekt zastavit. Dalšími koncepty, od nichž bylo upuštěno už ve fázi přípravy filmového námětu, byly antisemitská *Maryčka Magdónova* podle básně Petra Bezruče a legionářské drama *Plukovník Švec* podle románu Rudolfa Medka, které mělo sloužit jako protibolševická propaganda. (Doležal, 1996: 216)

Vzhledem k tomu, že filmy z období 1939 až 1945 měly především eskapistické poslání, jehož hlavním předpokladem bylo nezobrazovat nic, co by připomínalo okolní realitu (například v českých filmech z daného období jen výjimečně najdeme česko-německé názvy a nápisy, jež byly symptomatickým jevem okupačního období), téměř se v této době nesetkáváme s filmovým zobrazováním mediální reality. Média byla podřízena obdobně jako filmová tvorba přísné cenzuře a realistickým prezentováním mediální oblasti by se režim do zdiskreditoval. Výjimku tvoří komediální filmy *Dva týdny štěstí* a *Roztomilý člověk*, v nichž jsou postavy novinářů či redaktorů líčeny jako komické figurky, a snímek *Madla zpívá Evropě*, v němž je v souvislosti s hudební produkcí významně reprezentováno prostředí rozhlasu.

2.4 Československá kinematografie po roce 1945

Osvobození Československa se v domácí kinematografii odrazilo v několika aspektech. Typickým prvkem posledních snímků připravovaných ještě za protektorátu bylo záměrné protahování jejich výroby tak, aby mohly být uvedeny v osvobozené zemi. Posledním premiérovým titulem v rámci protektorátu se stal *Prstýnek* (1945) podle námětu Ivana

Olbrachta, jenž svou původní filmovou látku podepsal z politických důvodů vlastním jménem Kamil Zeman. Nedokončenými zůstaly snímky *Bludná pouť*, *Černí myslivci*, *Jenom krok*, *Předtucha* a *Z růže kvítek*¹². Filmy *Rozina sebranec* (1945), *Řeka čaruje* (1945), *13. revír* (1946), *Lavina* (1946) a *Pancho se žení* (1946), s jejichž realizací se začalo ještě za války, měly premiéru až po osvobození.

Druhým charakteristickým rysem přechodu k demokracii byl návrat českých filmových tvůrců z emigrace a potrestání kolaborantů v řadách českých herců a filmařů. Zpět do vlasti přišli režisér Jiří Weiss, herci Jan Werich a nakrátko i Jiří Voskovec či dramatik František Langer. Ne každý z emigrantů let 1938 a 1939 se ale vrátil. Za války v zahraničí zemřeli režisér Walter Schorsch a skladatel Jaroslav Ježek. Ztráty zaznamenal český film také v zázemí – nacistické zvůli padli za oběť Vladislav Vančura, Karel Hašler, Karel Poláček, herečka Anna Letenská, herci Felix Kühne a Josef Skřivan či hudební skladatel Pavel Haas. V emigraci nadále zůstali Karel Lamač, Ota Heller, Hugo Haas, Josef Kodíček nebo Herbert Lom.

Obviněním z kolaborace (ať už opodstatněným, či neopodstatněným) po válce čelili Čeněk Šlégl, Adina Mandlová, Vlasta Burian, Miloš Havel, Lída Baarová, Václav Binovec či Svatopluk Innemann. Režisér Ladislav Brom byl po osvobození vyloučen z filmové tvorby. Herec a režisér Jan Sviták byl během pražského povstání 1945 v ulicích drasticky ubit k smrti. Kvůli antisemitské scéně ve filmu *Jan Cimburá* byl vyslýchán také režisér filmu František Čáp, obvinění byl ale v roce 1946 zproštěn. Další ztrátu utrpěl český film v případě herečky Zorky Janů, která v době stíhání své sestry Lídy Barrové těsně po válce spáchala sebevraždu. Jak uvádějí autoři pasáže o protektorátní kinematografii v knize *Panorama českého filmu* Tereza Dvořáková a Jiří Horníček, kolaborace českých filmových pracovníků byla jevem masovým a ve vyšetřovaných případech šlo spíše o exemplární potrestání než o spravedlnost. „Není asi zcela náhodné, že exemplární odsouzení u těchto lidí, úspěšných divadelních a filmových podnikatelů a hvězd, které symbolizovaly ducha první republiky, po válce konvenovalo s uměleckými a politickými názory pozvolna nastupující komunistické moci.“ (Ptáček a kol., 2000: 71)

Klíčovým prvkem, který charakterizuje československou kinematografii po roce 1945, je její znárodnění. Předpoklady byly přitom vytvořeny už během protektorátu. Filosoficky vycházel koncept znárodněné kinematografie z premisy vytvoření podmínek pro zkvalitnění filmové tvorby, které komerční systém předmnichovské republiky nemohl garantovat. Peníze získané

¹² Materiály s těmito filmy jsou považovány za ztracené, pouze u snímku *Bludná pouť* režiséra Václava Binovce, který byl ihned po osvobození obviněn z kolaborace, se dochovaly nesestavené scény.

na filmovém vstupném tak pro příště měly být přerozděleny zpět do výroby filmů. Ukotvení filmového průmyslu v rámci státního hospodářství mělo zajistit nezávislost tvůrců na komerčních zájmech investorů, autonomii filmové výroby, podporu náročnějších děl a analogicky i vzestup kvality. Podklady a konkrétní směrnice pro poválečné uspořádání kinematografie byly připraveny během roku 1944, samotná realizace celého procesu začala už 9. května 1945 částečným vyvlastněním kin a výrobních prostředků z německého a soukromého držení. Vhodné podmínky pro znárodnění připravili paradoxně i sami okupanti, kteří se zasloužili o centralizaci filmové výroby a distribuce a o modernizaci ateliérů na Barrandově. Po příjezdu košické vlády byl při ministerstvu informací Václava Kopeckého zřízen filmový odbor, do jehož čela byl dosazen Vítězslav Nezval. Dne 11. srpna 1945 podepsal prezident Edvard Beneš dekret č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu, který nabyl účinnosti 28. srpna 1945. Ten stanovoval, že podnikat v oblasti filmu může pouze stát prostřednictvím Československé filmové společnosti (od 13. dubna 1948 přejmenované na Československý státní film). Film byl prvním zestátněným hospodářským sektorem v poválečné historii Československa.

Znárodněná kinematografie zprvu zaznamenala výrazný umělecký vzestup. Období kulturního rozkvětu souviselo s relativní poválečnou tvůrčí svobodou, návraty z emigrace a možnostmi kulturního kontaktu se světem. Filmy *Muži bez křídel* (1946)¹³ a *Siréna* (1947)¹⁴ byly oceněny na zahraničních filmových festivalech. Poválečné období znamená rovněž rozmach animovaného filmu (jehož ustavování sahá ještě do období protektorátu), emancipaci původního slovenského filmu a vyšší standardizaci a profesionalizaci filmových povolání vyplývající především ze vzniku specializované vysoké školy FAMU (zřízena 27. října 1946). V roce 1946 byl taktéž uspořádán první Mezinárodní filmový festival v Mariánských Lázních, jenž byl roku 1950 přesunut do Karlových Varů.

Negativním důsledkem znárodnění filmového průmyslu byla jeho silná byrokratizace. V rámci Československé filmové společnosti vedle sebe fungovaly mj. Umělecká rada (tvorba původních scénářů), Filmová rada (posuzování, schvalování a hodnocení hotových filmů), Ústřední dramaturgie (od roku 1946 Filmový umělecký sbor – FIUS, výběr scénářů určených ke zfilmování) a vedle toho v roce 1946 vznikla také aprobační komise určená k hodnocení filmů.

Symptomatickým rysem produkce bylo ustavení tzv. výrobních skupin, jejichž úkolem bylo zajištění všech výrobních procesů souvisejících se vznikem filmu. V říjnu 1945 vznikly první

¹³ Grand Prix na MFF v Cannes 1946.

¹⁴ Zlatý lev svatého Marka na MFF v Benátkách 1947.

dvě výrobní skupiny, o rok později byl jejich počet rozšířen na pět, přičemž jedna svou činnost nezačala. Od června 1946 fungovalo šest výrobních skupin, což podle Jiřího Knapíka byl jeden z klíčových faktorů, který zajistil Komunistické straně Československa kontrolu nad filmem po personální stránce, neboť v čele těchto skupin stáli pouze režiséři-komunisté¹⁵. (Knapík, 2004: 33) I proto nenastaly ve filmové oblasti po únoru 1948 výrazné personální změny. Na podzim 1947 se zorganizovala také skupina mladých pod vedením Romana Hlaváče a Jana Hájka, která se v květnu 1948 reorganizovala ve dvě skupiny A a B. A konečně v listopadu téhož roku byl počet výrobních skupin navýšen na dvanáct.

KSČ upevňovala svou pozici v kinematografii, která ostatně spadala pod ministerstvo informací, jež vedl komunist Václav Kopecký, už během let 1946 a 1947, a po únorovém převratu 1948 tak byla schopna bez větších problémů státní film ovládnout. Ideologicky se to v hrané tvorbě projevilo hlavně implementací tzv. ždanovovské doktríny, která v oblasti filmové produkce vymezovala úzký okruh preferovaných témat. (Knapík, 2004: 182) Průnik ekonomických a ideologických zájmů vyvolával mezi představiteli vládnoucí strany rozpor mezi atraktivitou filmů (kterou preferoval vládní rezort a ministr informací Václav Kopecký) a jejich ideologickým zaměřením (které akcentoval úřední stranický aparát). Tento antagonismus souvisel nikoli s podobou filmu jako takového, nýbrž s podobou socialistického realismu ve filmu, a spočíval tedy v dichotomii realistické a ideologické linie filmové tvorby. Dvojí trend v přístupu k filmovým látkám je patrný na produkci z let 1948 a 1949, od roku 1950 už evidujeme jednoznačný příklon k ideologické rovině.

Přechod k takzvanému budovatelskému diskursu je nejzřejměji dokumentován výčtem filmů z posledních dvou kalendářních roků čtyřicátých let. V roce 1948 se ještě setkáváme s tvorbou, která bude zanedlouho označena jako příklad „přežitků buržoazního myšlení, individualismu a formalismu“. (Ptáček a kol., 2000: 96) Film byl dražší počin než ostatní oblasti kultury, proto se filmových výstupů roku 1948 nedotkly zákazy titulů, jež začaly vznikat před únorem 1948 a neodpovídaly novým poměrům. Dokladem těchto „ohledů“ může být nejen osud tzv. salónních komedií (například *Hostinec „U kamenného stolu“*), ale i film *Na dobré stopě* (1948), u nějž režisér Josef Mach dokončoval sestřih právě v únorových dnech. Přestože došlo k posunutí premiéry z května na prosinec 1948, „byl tento film propagující junáctví promítán už v době, kdy faktická likvidace Junáka probíhala v plném

¹⁵ I. Výrobní skupinu vedl Vladimír Borský, II. František Čáp a po jeho odvolání v roce 1948 Miroslav Fábera a Václav Řezáč, III. Martin Frič, IV. Karel Steklý, V. Otakar Vávra a VI. Jiří Weiss. (Havelka, 1967: 84)

proudu.“ (Knapík, 2004: 183) Paradoxně se zákazy dotkly snímků, které vznikly v podstatě až po únoru 1948 – jednalo se o tituly *Dvaasedmdesátka* (1948)¹⁶ a *Daleká cesta* (1949)¹⁷.

Zatímco rok 1948 nadcházející období úpadku kvality filmové tvorby jen pozvolna naznačoval, rok 1949 jej definitivně potvrdil. Napříč všemi žánry se postupně začal konstituovat schematismus, jenž vedl ke vzniku prvních agitačních filmů. Mezi ty náležely socialistická komedie *Železný dědek* (1948), náborová komedie *Pan Novák* (1949), drama socialistického realismu *Pan Habětín odchází* (1949), záškodnické drama *DS-70 nevyjíždí* (1949) nebo špionážní drama *Dva ohně* (1949). Významným aspektem byla tabuizace současnosti a aktuálních problémů, případně jejich svalování na vnější okolnosti. Například detektivka *Dnes o půl jedenácté* (1949) měla svěst negativní jevy ve stavebnictví na poválečné podnikatele, snímek *Žízeň* zase svaloval sucho a nedostatek pitné vody na vesnické záškodníky.

Po roce 1948 zesílila byrokratická složka doprovázející vznik filmových titulů, neboť zvýšenou cenzuru doprovázel také vyšší počet schvalovacích orgánů. Příkladem je zrušení Filmového a uměleckého sboru v roce 1948 a následná dvojkolejnost při výběru scénářů, jež vyplývala s jeho nahrazením Ústřední dramaturgií (umělecký poradní sbor) na jedné straně a Filmovou radou (politický poradní sbor) na straně druhé. Hlavní slovo při schvalování filmu měly přitom od fáze filmové povídky až po konečný sestřih a distribuci politické orgány.

Úpadek kvality doprovázela také pounorová emigrační vlna. Odešli například režiséři Ladislav Brom a František Čáp, herečky Adina Mandlová, Sylva Langová a Lída Baarová nebo herci Jiří Voskovec či Eduard Linkers.

Období po roce 1945 přineslo pestřejší žánrovou skladbu než předchozí vývoj. Ihned po osvobození se konstituovala tematická oblast filmů s okupační tematikou, většinou okupačních dramát (*Hrdinové mlčí*, 1946; *Muži bez křídel*; *Nadlidé*, 1946; *Němá barikáda*, 1949), méně častěji komedií (*Nikdo nic neví*, 1947), případně příběhů z období s válkou úzce souvisejících (*Uloupená hranice*, 1947; *Návrat domů*, 1948). Další výraznou složkou byla sociálně laděná dramata (*Siréna*), jež se po roce 1948 přetřansformovala v tzv. realistický socialismus a budovatelské filmy (*Pan Habětín odchází*, 1949; *Veliká příležitost*, 1949). Poválečný vzestup animovaného filmu měl za následek první pokusy v oblasti kombinování

¹⁶ Snímek Jiřího Slavička podle divadelní hry Františka Langra vycházel z dramaturgického plánu FIUS pro rok 1946, ale jeho realizace začala na počátku roku 1948 a trvala do listopadu téhož roku. Film měl mít premiéru 3. prosince 1948, ještě 30. listopadu jej však zhlédli kulturní referenti ROH, kteří jej v následné diskusi označili za typický produkt buržoazní kinematografie, bezideový a formalistický brak, a následně dokonce prosadili jeho stažení z premiérových kin. (Knapík, 2004: 207) V premiéře byl snímek uveden až po pěti letech, 9. října 1953.

¹⁷ Podle Jiřího Knapíka byl film jedním z titulů, jež v ČSR nemohly být z ideologických důvodů promítány, ale distribuovaly se na Západ, kde vydělávaly valuty a současně demonstrovaly existenci umělecké svobody v zemi. (Knapík, 2004: 183)

hrané tvorby s trikovým filmem (*Červená ještěrka*, 1948). Významnou součástí tvorby nadále tvořily komedie a historické filmy. Ústup zaznamenává zpracování literárních předloh, neboť v poválečném období je znatelný příklon k původním filmovým látkám.

Také na konci 40. let evidujeme dva nedokončené filmy. Z titulu *Křižovatka* se dochoval nesestříhaný materiál. Režisér František Čáp svůj poslední československý film nestihl dokončit, neboť po kritice snímku *Bílá tma* (1948) na I. Mezinárodním filmovém festivalu pracujících ve Zlíně v červenci 1948 zpochybnil kompetentnost dělnické poroty a byl odvolán z funkce uměleckého šéfa státní výroby filmu a III. tvůrčí skupiny. Poté, co mu bylo znemožněno pokračovat v další režisérské práci, emigroval do zahraničí. Z politických důvodů zůstal nedokončený také snímek *Výlet pana Broučka do zlatých časů* natáčený v roce 1949. Důvodem byly údajně neshody mezi autorem scénáře Karlem Vaňkem a vedoucím filmového odboru ministerstva informací a osvěty Vítězslavem Nezvalem, na jehož popud bylo natáčení zastaveno.

Problematika médií je v tomto období prezentována v aktuální i historizující rovině. Soudobá média jsou prezentována především ve filmech, které vznikaly ještě před únorovým převratem, a zobrazují tehdejší filmový týdeník (*Polibek ze stadionu*) a rozhlas (*Dnes neordinuji*). Historizující linie je patrná ve snímcích uvedených po únoru 1948, tedy *Léto* a *Revoluční rok 1848*. Přechod mezi oběma kategoriemi tvoří snímek *Kariéra*, který vznikl v první polovině roku 1948 – ačkoli se děj odehrával v období první republiky, svým poselstvím odkazoval k soudobé antikapitalistické filosofii kritizující předválečné poměry.

3. Československé filmy z let 1930 až 1949 zabývající se médií

Následující kapitola naznačí, v čem spočívaly konkrétní reprezentace médií v rámci analyzovaných filmů. Pro větší přehlednost propojím některé filmy na základě určitých společných prvků – zejména v podobě žánru, úlohy novináře ve filmu či zobrazovaného sdělovacího prostředku. Cílem následné kapitoly 4. *Reprezentace a zobrazení médií a jejich profesních představitelů* bude v kontrastu k tomuto přístupu přiblížit společné a opakující se tendence napříč všemi filmovými díly.

3.1 Média a satira – Hej-Rup!, U nás v Kocourkově, Svět patří nám

Prvorepubliková společenská a politická satira byla spojena především se jmény Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Kromě jejich společných snímků *Hej-Rup!* a *Svět patří nám* můžeme k satirické linii řadit rovněž film režiséra Miroslav Cikána *U nás v Kocourkově*, v němž hrál pouze Jan Werich.

Snímek *U nás v Kocourkově* vycházející z původního námětu Karla Poláčka je alegorickou satirou na politiku a částečně i na její propojení s médií. Na začátku snímku čte několik občanů města Kocourkova článek o slavném spoluobčanovi, který se chystá vrátit do rodného města. Noviny jsou v tomto případě vykresleny jako prostředek masové komunikace – stejnou zprávu čtou lidé na několika místech a zároveň ji předčítají dalším lidem. Hlavní postavou příběhu je uprchlý trestanec Ferdinand Kaplan (Jan Werich¹⁸), který je následně za hrdinu města, jenž nakonec nemohl přijet, mylně pokládán. Rozhlas přitom ihned po jeho útěku pomáhá policii v pátrání a přináší informace o uprchlíkovi. Kaplan v Kocourkově hojně s médií pracuje. Nejprve doporučuje radním města zřídít ve městě ruiny a nechat tam udělat strašidlo, což charakterizuje jako prostředek, jak přitáhnout pozornost žurnalistů. V této satirické poznámce lze spatřit implicitní naznačení senzacechtivosti deníkových novinářů. Následně už jako starosta města zadá majiteli reklamní kanceláře Centrum, aby dal do všech světových žurnálů inzerát „Visitez le Kocourkov!“ a objedná si u něj další propagační služby v médiích: „Dáte do novin zprávu, že v kocourkovském jezeře nebo rybníku, to je jedno, co si vymyslíte, se objevila předpotopní potvora, a potom, dáte se nebezpečně pokousat v obličejí a napíšete senzační reportáž o tom, že máme v potoce žraloky.“ (Lloyd, 1934: 0:57:00) Zde se jedná rovněž o satirické zesměšnění novin jako nositelů bulvárních a senzačních informací.

¹⁸ V rámci textu budu uvádět pouze představitele hlavních rolí, případně postav, jež jsou profesními představiteli médií. Seznam všech tvůrců filmů spadajících do obou výběrových souborů naleznete v *Příloze 2 – Přehled analyzovaných filmů a jejich tvůrců*.

Dalším médiem, které se ve filmu objevuje, je městský rozhlas. Ten je nejprve nositelem apelové funkce, když vysílá reklamu na léčivou vodu v nově zbudované historické kašně v centru města, kterou mohou zájemci získat zcela zdarma, ale pouze na lékařský předpis v ceně 50 korun. Městský rozhlas následně přináší narativní informaci o zasnoubení starosty Jalovce (nové Kaplanovo jméno) s dcerou bývalého starosty Adama. Ihned po tomto oznámení následuje scéna samotných zásnub. Satiricky může být vnímána také skutečnost, že hlasatelem městského rozhlasu je sám Kaplan coby starosta města – politik je zde tedy zobrazen zároveň jako představitel média. Uvedené zobrazení je nejlepším příkladem alegorického přístupu, jenž se prolíná celým filmem – ke zobrazení rozhlasového prostředí autoři filmu nepoužili intersubjektivně realistické prostředky (rozhlasové studio a pracovníky), ale pouze osobu, jež je přímým původcem celé komunikace.

Městský rozhlas má rovněž funkci estetickou, když na závěr večerního programu zahraje skladbu *Promenádní koncert*. Hudba pak přejde v diegetickou píseň, kterou zpívá mladý kocourkovský milenecký pár, k němuž melodie doléhá.

Snímky *Hej-Rup!* a *Svět patří nám* natočené Martinem Fričem reagovaly na aktuální společenské problémy a vyobrazení médií se zde proto neodehrává v symbolické rovině, jako u předešlého snímku, ale v rovině realistické. Autoři se snažili o autentické pojetí prostředků masové komunikace: Rozhlas je zde reprezentován studiem se zvukovými techniky a režii, tisk přináší informace týkající se celé společnosti apod. V těchto filmech se také objevují postavy profesních reprezentantů médií – v obou případech se jedná o rozhlasové hlasatele.

Média jsou v těchto filmech příčinou seznámení hlavních postav představovaných Voskovcem a Werichem. Ve snímku *Hej-Rup!* vyslechne podnikatel Simonides (Werich) rozhlasový projev nezaměstnaného dělníka Filipa (Voskovec) a rozhodne se jej vyhledat a zaměstnat. Simonides si v baru, kde už několik dní flámuje pod dohledem společníků jeho konkurenta Worsty, chce zapnout rádio a poznamená: „Jestli bude zemědělskej rozhlas, tak půjdu domů.“ (Meissner, 1934: 0:11:25) Tato poznámka představuje pro Voskovce a Wericha charakteristickou kritiku tohoto specializovaného vysílání tehdejšího Československého rozhlasu. Odborné rozhlasové vysílání byly považovány za nástroj uplatnění vlivu politických stran v rozhlasovém vysílání (Čábelová in Končelík a kol., 2002: 300) a zemědělský rozhlas přitom spadl pod vliv Republikánské strany československého venkova, tedy pravicových agrárníků, vůči nimž se levicově zaměřený Voskovec s Werichem často vymezovali. Svědčí o tom mj. i pasáže z jejich divadelních her – viz např. ukázkou z revue *Ostrov Dynamit*:

„(Z amplionu se ozve gramofonová deska se zvuky domácích zvířat:
chrochtání, bučení, kdákání)“

KOZOROH A RAK (zděšeně)

Zachraň se, kdo můžeš, zemědělský rozhlas začíná!!!!“

(Voskovec – Werich III, 1956: 160; srovnej též s Voskovec – Werich II, 1956: 330).

Simonides ve vysílání zachytí rozhlasovou reportáž o nezaměstnanosti, jejíž další součástí má být projev nezaměstnaného dělníka, který byl náhodně vylosován. Filip rozhlasového hlasatele (Jaroslav Průcha) ještě před vysláním informuje, že se z paměti naučil vlastní projev, hlasatel jej však upozorní, že musí přečíst předem připravený text schválený cenzurou. Poté jej ještě s plnou pusou upozorňuje, že je potřeba jasně vyslovovat. Musí to však Filipovi několikrát zopakovat, protože jeho větě není rozumět. Samotný projev je ukázkou nic neříkajících frází, které mají udržovat dělníky v klidu – text nabádá k optimismu, trpělivosti a k očekávání lepších zítřků. Filip znechucený obsahem textu v polovině projev přestane číst a začne kritizovat stav věcí. Po chvíli je pracovníky rozhlasu od mikrofonu odtržen a do vysílání je oznámena technická porucha.

V celém filmu se objevuje jen jedna značka novin – Večerní poledník. Tento smyšlený název zřejmě satiricky odkazuje k tiskové praxi vydávání listů ve 30. letech, kdy bylo možné večerníky koupit ráno a noviny příštího dne již večer. (Beránková, 1984: 57) Neautentickou značku novin zvolili autoři i v případě snímku *Svět patří nám*, kde všechny výstisky nesou hlavičku listu Excelsior. Hlavním důvodem byla implicitní kritika deníkové žurnalistiky v obou snímcích, která by v případě zobrazení existujícího deníku mohla vést k soudní žalobě; alegorický název je v takovém případě osvědčeným scénaristickým prvkem. Ve filmu *Svět patří nám* bylo navíc celé prostředí děje záměrně vykresleno bez souvislosti s Československem, k čemuž odkazovala kosmopolitní jména postav i institucí (viz Excelsior) či pro domácí prostředí atypické rysy (postava guvernéra, přítomnost metra apod.).

Ve snímku *Hej-Rup!* vydá Simonidesův konkurent Worst (Josef Skřivan) pro deníky nepravdivou zprávu, že Simonides podepsal fúzi s Worstem, což Večerní poledník následně otiskne. Filip na tuto skutečnost mezi dalšími členy družstva Hej-Rup! reaguje replikou „Vy těm nesmyslům věříte?“, na což dělníci odpoví kladně „Když to je v novinách...“ (Meissner, 1934: 1:29:50)

Ve filmu *Svět patří nám* tvůrce politické kampaně fašistického politika Bernarda Liona Dexler (Bohuš Záhorský) ještě jako provozovatel falešné pouťové atrakce prohlásí: „Copak lidé mají čas myslet? Kdo za ně myslí?! Tisk, rozhlas, propaganda... A to budu já, Dexler!“ (AB, 1937: 0:05:10) V následném ději je pak naznačeno propojení politiky, politické reklamy

(či pouze reklamy), dobově nazývané propaganda¹⁹, a silného obchodního koncernu, který Lionovu a Dexlerovu kampaň financuje.

Dalším společným prvkem obou snímků je pak médium inspirující píseň. Ve snímku *Hej-Rup!* článek o zvyšující se nezaměstnanosti orámuje začátek písně *Ze dne na den*, ve filmu *Svět patří nám* Voskovec a Werich zpívají na hudbu z rádia píseň *Stonožka*.

Snímek *Hej-Rup!* byl osobitým svědectvím o hospodářské krizi a snaze dělníků hledat originální řešení, jak z ní vybědnout. Jednou z cest je také celodenní akce sběru papíru, kdy členové družstva sbírají především pohozené noviny. Staršímu muži na lavičce je dokonce neznámá ruka vytrhne ve chvíli, kdy je čte, což je zjevná nadsázka v rámci jinak vážně míněného pracovního poselství.

Ve snímku *Svět patří nám* se postavy hrané Voskovcem a Werichem setkají jako dva konkurenční kameloti, kteří ráno obdrželi v redakci, již reprezentuje moderní budova s nápisem Excelsior, výtisky deníku a míří je prodávat do města. Oba je distribuují v metru, na titulní straně nalezneme článek o pokračující stávce dělníků v továrnách Noel.

Ve filmu dostane prostor také estetická funkce rozhlasu – zdrojem situační komiky je v rozhlase inscenovaná scéna ‚Neviditelný‘, která vede oba kameloty k domněnce, že v bytě je opravdu neviditelný muž, který jim může ublížit.

S médií ve snímku *Svět patří nám* souvisí také sekvence přepadení rozhlasu dělníky, kteří chtějí překazit fašistický puč. Dojde k přerušení produkce živé hudby ze studia a rozhlasová hlasatelka Markétka (Adina Mandlová), která patří ke skupině antilionovských dělníků, oznámí, že demokracie je v ohrožení. V následující sekvenci je prezentován okamžitý účinek masového sdělení, když ihned po výzvě dojde k mobilizaci dělníků, kteří puč překazí. Násilné ovládnutí rozhlasu lze přitom podle Michala Schonberga, jenž vycházel z osobních rozhovorů s Jiřím Voskovcem, chápat jako nesouhlas Voskovce a Wericha „s neplodnou neutralitou československého rádia, které odpovídalo na nepřátelskou propagandu pravicového tisku pohrdavým mlčením a obezřelou cenzurou všech vysílaných materiálů.“ (Schonberg, 1992: 335)

Svět patří nám vycházející z divadelní hry *Rub a líc* uvedené v premiéře 19. prosince 1936 v Osvobozeném divadle obsahoval významné dobové aluze – požár panooptika upomínal na

¹⁹ Slovo *propaganda* neneslo v období 30. a 40. let negativní konotaci, jaké se mu dostalo po druhé světové válce v souvislosti s odsouzením politických činů nacistického Německa. Srovnej s ohlaselem na film *Babička* (1940) v emigrantském časopise Čechoslovák: „Na námitky, které se proti zfilmování klasického díla Boženy Němcové ozvaly, odpovídá česká veřejnost tím, že tento film bude vždycky z nejvyhledávanějších a nejpůsobivějších. Že je to propaganda klasického díla české literatury, propaganda dokonalá a velmi působivá. I když tato kniha propagandy nepotřebuje, třeba se k ní vracet stále a stále jako k bibli dokonalé mluvy a jako k dílu kříšťálové čistoty.“ (cit. Podle Kašpar, 2007: 292)

podvodně zinscenovaný požár německého říšského sněmu, v postavě Holistera autoři naráželi na vraždu německého inženýra Formise, který emigroval z Německa a v Československu poté zřídil krátkovlnný rádiový vysílač, načež byl zavražděn německou tajnou policií. V ději se přitom objevil motiv konstrukce ilegální vysílačky jakožto rozhlasu pro dělníky, která měla být protiváhou lionovské propagandy. Celkově musel být scénář oproti divadelní předloze z cenzurních důvodů upraven. Tvůrci mimo jiné vynechali rozhlasový projev fašistického vůdce, „v divadelní podobě parafrázující známé projevy nacistických pohlavárů o chuti střílet, když slyší slova intelekt a kultura, a o tom, že pro degenerované intelektuály není v národě místa a že jen krev a půda („Blut und Boden“) dělá celého chlapa a chlapi dělají národ.“ (Bartošek, 1985: 293) Ve srovnání s divadelní hrou je film méně kritický vůči rozhlasu i užívaným prostředkům politické propagandy.

3.2 Filmy s protinacistickou tendencí – Bílá nemoc

Ačkoli do kategorie protinacistických filmů by mohl spadat rovněž snímek *Svět patří nám*, ze dvou důvodů jsem se rozhodl ponechat zde pouze *Bílou nemoc*. Prvním je žánrová rozdílnost obou titulů, druhým výrazná tematická příbuznost výše představené satiry s dalšími snímky Jiřího Voskovce a Jana Wericha.

Film *Bílá nemoc* vycházející z divadelní předlohy Karla Čapka natočil představitel hlavní role doktora Galéna z inscenace Národního divadla Hugo Haas a uvedl jej v kině necelý rok po divadelní premiéře 21. prosince 1937. Haas, jenž byl zároveň autorem scénáře, snímek obohatil o postavu doktora Martina, lékaře z malého sousedního národa, která obhajovala nutnost obrany proti násilí, protiklad Galénova pacifismu, a pozměnil i závěr filmu. Fanatický dav tak nezničí jediný lék na bílou nemoc, protože Galén jej předtím předal Martinovi, a nemocný Maršál z tábora malomocných apeluje rozhlasem na své poddané, aby dodrželi mír, který podepsal.

Na začátku filmu provádí dvorní rada doktor Sigelius (Bedřich Karen) žurnalisty mezi malomocnými na Lilienthalově klinice a vysvětluje jim princip Morgus tchengi, obecně nazývané bílá nemoc. Dotazuje se jej mladý novinář kolem třiceti let, který si zapisuje tužkou poznámky do bloku. Novinář se podiví nad tím, že nákaza zachvacuje lidi starší 45 let, Sigelius jej upozorní, že kdyby byl starší, tak zajímavé by mu to zřejmě nepřipadalo. Poté žurnalisty vyzve, ať napíší do novin, aby se lidé při prvních příznacích s důvěrou obrátili na svého lékaře. Noviny mají být v tomto případě prostředkem k informování společnosti.

Média jsou ve filmu vyličeena především jako zdroj propagandy vládce země Maršála (Zdeněk Štěpánek). Když zbrojař baron Krog (Václav Vydra st.) Maršálovi oznámí, že nový plyn C

vybuchl v jeho laboratořích a zabil všechny laboranty, Maršál mu gratuluje ke skvělému výsledku a až poté dodá, že musí zařídit, aby se nic nedostalo do novin.

Film zobrazuje také osudy rodiny účetního v Krogových závodech, jehož manželka onemocní nákazou. Muž v rámci děje představený jako Otec (František Smolík) čte list Vůdcův hlas, na jehož základě je nadšený z toho, jak země zbrojí. Znepokojí jej nehoda v továrně, o níž zřejmě nemá informace z tisku, ale hlavní je podle něj úspěch bojových látek. Tato sekvence ukazuje vliv propagandy na běžné občany, noviny jsou pak jejím symbolem. Ve druhé sekvenci s novinami otec chválí armádu, ale nelíbí se mu, že se stále píše o bílé nemoci. Autora článku označí za blbce, poté vztekle noviny odhodí a prohlásí, že už si je víckrát nekoupí.

Maršálovu návštěvu Sigeliovy kliniky monitorují zástupci tisku, konkrétně pět novinářů s blokem a tužkou. Jeden z nich se podivuje, kolik má klinika zaměstnanců, načež mu druhý oznámí, že většina jsou přestrojení příslušníci tajné policie. První novinář si to začne zapisovat, ale druhý jej upozorní, že tohle zveřejnit nesmí. Žurnalisté se poté chtějí dostat k Maršálovi, ale Sigelius je k němu nepustí.

Novináři následně čekají v družném hovoru na chodbě na dvorního radu Sigelia, je jich zde už osm. Dvorní rada jim oznámí, že na rozhovor má maximálně tři minuty. Sigelius vypráví o Maršálově návštěvě, poté spatří Galéna, který mezitím začal na klinice bílou nemoc úspěšně léčit, a pozve jej k novinářům. Ti chtějí o léku vědět více, Sigelius je však odkáže, aby napsali, že lék byl prostě nalezen, a aby v novinách raději oslavovali Maršála. Když Sigelius odejde, Galén oznámí novinářům, že lék proti Tchengově nemoci našel on, a poprosí je, aby vyřídili všem vládcům světa, že jej nevydá, dokud se nezaváží, že jejich stát už nepovede války. Jinak že bude léčit pouze chudé. Doktor v tomto případě věří v masový dosah tisku. Před chvílí se pokusil setkat s Maršálem sám, ale nedostal se k němu, možnost komunikace přes média proto vidí jako reálnější. Novináři poté kladou Galénovi otázky filosofické povahy, zdali by nechal bohaté takto umírat a zdali to není vůči nim nespravedlivé.

Předpokládaný dosah Galénova prohlášení se dostaví, což je zobrazeno v několika pasážích. Otec, který si o tom přečte v novinách, doktora označí za zrádce a jeho postup odsoudí s tím, že přece země nedala miliardy na zbrojení zbytečně. Ministr propagandy Maršálovi říká, že veřejné mínění celého světa bude kvůli strachu z malomocenství zuřivě proti válce. Maršál oznámí ministrově, že mu ručí za to, že tato nálada bude v jeho zemi potlačena. Ten mu to zaručit nemůže, neboť u starších lidí se šíří strach a každý chce lék, a ne vavříny. Doktor Martin (Jaroslav Průcha) ze sousední země, který zná Galéna z války, přijde doktora požádat o lék na bílou nemoc, protože o něm četl v novinách své země.

Baron Krog, který onemocní bílou nemocí, nabídne Galenovi za vyléčení 10 milionů (bez konkrétní měny) s tím, že za tuto částku si zajistí propagandu míru. Krog říká, že za to si může nakoupit tisk, kolik chce, že jeho propaganda nestojí za rok ani tolik. Na Galénovy otázky mu poté sdělí, že propaganda je nákladná a pro její realizaci je třeba mít styky. Galén se jej poté zeptá, zdali by nemohl sám organizovat propagandu pro věčný mír, když má styky. Krog to odmítne, a Galén jej proto neošetří.

Významné zobrazení má ve snímku také rozhlas jako prostředek s dalekosáhlým účinkem. Maršálovy projevy z balkónu jeho paláce jsou zřejmě přenášeny rozhlasem, což naznačuje přijímací mikrofon, který vždy stojí před státníkem. Na konci příběhu se na balkóně místo Maršála, který už se přesunul do tábora malomocných, objeví rádio, jehož prostřednictvím je vysílán Maršálův projev k posluchačům před palácem. Maršál v tomto projevu prosí svůj národ, aby dodržel mír, který podepsal.

Na bázi těchto postřehů lze vyvodit alegorii s nacistickým Německem, jež využívalo média k propagandě a upevňování své ideologie mezi lidmi. Zobrazení účinku této propagandy na běžnou rodinu (konkrétně na postavu Otce) lze považovat za příklad naplnění absolutní moci médií, které bylo později v rámci mediálních studií charakterizováno jako teorie magické střely či teorie podkožní injekce. Dopad propagandy, který byl ve snímku *Svět patří nám* satirizován, byl ve filmu *Bílá nemoc* zobrazen v jeho konkrétních, reálných projevech.

3.3 Sociální motivy a média – Jedna z milionu, Kariéra

Sociálně laděná komedie *Jedna z milionu* Vladimíra Slavínského pojednává o dívce z dobré rodiny Věře Kalinové (Hana Vítová), která se stane redaktorkou sociální rubriky časopisu *Nová žena*. Pro reportážní materiál chce poznat zblízka život nezaměstnaných, proto se vydává za chudou dívku a pokouší se živit prací. Film z roku 1935 odrážel nastupující vlnu filmů s tematikou hospodářské krize, jejíž ohlasy v československé kinematografii od roku 1931 sílily.

Základní zápletku snímku odstartuje Věřin článek o ženě, která kvůli manželově chorobě přišla o dům, z něhož ji noví majitelé vyhodili. Záběr na odcházející paní Nezmarovou (Antonie Nedošínská) přejde ve fotografii v rámci časopisu *Nová žena*, na jejíž titulní straně vyšel příspěvek s titulkem „Ubohá, co si teď počne?“ Příspěvek, který Věra do redakce zaslala, aniž by byla její redaktorkou, informuje o smutném osudu paní E. N. Věra získala informace tak, že šla zřejmě náhodně kolem domu a zajímala se, jestli se stalo nějaké neštěstí. Bývalí sousedé jí celou situaci vyložili. V ruce měla přitom malý fotoaparát, kterým pořídila fotografii.

Když Věřin román *Jedna z milionu* uspěje v soutěži časopisu *Nové ženy*, nabídne jí šéfredaktorka Malá (Božena Svobodová) uvolněné místo sociální referentky v jejich listě. Její pracovní úkoly definuje jako odpovídání na otázky čtenářek a reportáže z oblasti práce. „Tu a tam musíte se pokusit vniknout do kanceláří, do dílen, do zprostředkovatelen práce, do továren, prostě všude tam, kde žena zápolí o svou existenci.“ Věra se zeptá, jak se tam dostane. „Někde vám postačí redakční legitimace, někdy si pomůžete malou lstí. (...) Bude-li toho potřebí, použijete třeba převleku.“ (Julius Schmitt, 1935: 0:21:30n.) Poté Věře poradí, ať se nejprve zajímá o další osud paní Nezmarové.

Věra se vypraví pod falešnou identitou do zprostředkovateln práce, a když potká paní Nezmarovou, vydává se za její kmotřenku. Následně žije u ní v bytě a pomáhá jí s existencí, zároveň však sbírá podklady pro svou profesní činnost. Takovéto jednání lze z hlediska žurnalistické etiky považovat za problematické. Věra to později ospravedlňuje tím, že chtěla nabýt zkušeností a hledala námět pro román, přestože redakční důvody byly původním motivem jejího jednání.

Ve filmu se objeví také další postavy spjaté s médií. Především je to Věřin bratranec Lev Bonásek (Ladislav Pešek), který je vyličen jako neúprosný divadelní kritik. „Roztrhal jsem ve své kritice jednoho českého autora, režiséra a všechny herce.“ (ibid.: 0:06:00) „Tvrdím, že neúprosnou kritikou lze vyštvat umělce k lepším výkonům.“ (ibid.: 0:22:40) Jeho zdlouhavá mluva, značně hyperkorektní, košatá a afektovaná, snažící se reflektovat určitou kulturní nadřazenost, je zde zřejmým parodickým rysem ve ztvárnění postavy kritika.

Na oslavě úspěchu Věřina románu se vedle šéfredaktorky *Nové ženy* objeví také redaktorka Klimešová (Blanka Waleská) a redaktor Růžička (Jiří Hron), rovněž z redakce *Nové ženy*. Klimešová Bonáska přesvědčí, aby se vzdal kritiky jiných a sám se pokusil něco vytvořit. Bonásek, hnaný, jak se později ukáže, i láskou, se rozhodne stejně jako Věra žít manuální prací. Pracuje nejprve na stavbě, a když dělníci zjistí, že umí dobře zpívat, stane se pouličním zpěvákem, který doprovází harmonikáře. Na základě svých zážitků pak napíše povídky *Na policii*, *Píseň dlažby* a *Zamilovaný*, které přinese Klimešové do redakce. Ta mu sdělí, že první dvě jsou obratně napsané a uveřejní mu je, povídka *Zamilovaný* však podle ní dopadla bídně, a proto by měl příště raději psát o něčem, čemu rozumí. Lev se s Klimešovou zasnoubí, redaktor Růžička se pak stane snoubencem jeho sestry Stáni. Tuto dějovou linii lze definovat jako naivní pokus o vyobrazení pozitivní proměny kritika zásluhou lásky a práce. Zajímavá je v této souvislosti epizoda, kdy se Bonáska dělníci na stavbě zeptají, čím se živí normálně. Lev odpoví, že píše kritiky. Dělníci jej nepodezírají z toho, že sbírá materiály pro média, a navíc se ani nepodiví jeho povolání – jsou zvyklí, že krize zasáhla všechny vrstvy obyvatelstva.

Snímek Karla Steklého *Kariéra* z roku 1948 mapuje v duchu socialistického realismu životní osudy majitele tiskového koncernu Globus Karla Kubáta (Ladislav Boháč) v letech 1918 až 1938. Titul snímku se prolíná i v drobných filmových aluzích, například když během úvodních titulků svítí slovo „Kariéra“ nad moderní budovou, což je zřejmá metafora budovy vydavatelství, nebo když jednotlivé postavy zobrazené v úvodních titulcích drží časopis *Kariéra*. Také první Kubátův úspěch v redakci Globusu je spojen se slovem „kariéra“ – kolegyně v práci se jej ptá na slovo do křížovky, které je charakterizováno jako životní dráha na sedm písmen – Kubát odpoví, že se jedná o slovo „kariéra“ a dostane nápad, jak tiskový koncern může vydělat na křížovkách (viz níže).

Příběh Kubátova života vypráví všudypřítomná kamera, která sledovala celý jeho život. Děj začíná v den Kubátových padesátých narozenin, kdy se ředitel Globusu dozví, že trpí srdeční chorobou. Kamera pak ve flashbacku formou Kubátových vzpomínek mapuje klíčové okamžiky jeho života. Kubát pochází z rodiny havíře a pradleny v severních Čechách, tedy z proletářského prostředí. Když působil jako voják na italské frontě, četl levicové básně Fráni Šrámka a odmítal se obohatit na válečné kořisti. Po první světové válce zakotvil v Globusu v podřízeném postavení. Choval se mírně při revizích filiálek, za což jej generální ředitel koncernu Juliš (Stanislav Langer) kritizoval. Kubát z toho neměl dobrý pocit a chtěl dát výpověď, redakční sluha Kořínek mu to však rozmluvil. Juliš se rozhodl dát Kubátovi šanci v Českých Budějovicích, kde měla filiálka Globusu finanční nesrovnalosti. Kubát se pod vlivem předešlých životních zkušeností rozhodl šanci za každou cenu využít a začal vystupovat tvrdě. Zjistil, že dluh pochází od firmy Favorit, kterou vlastní nejmenovaný senátor, jenž si objednal inzeráty na dluh. Kubát sestaví pro vedoucího filiálky Lustika prohlášení, že ze zdravotních důvodů odstupuje ze služby, načež (zřejmě nevinný) Lustik spáchá sebevraždu. Ředitel poté vydá Kubátovi za mlčenlivost 3000 korun.

Kubát se přiřzení na venkovský statek a zpočátku manželství funguje. Stane se disponentem Globusu a nabyté prostředky investuje do zavedení elektřiny na statku, manželce přitom pomáhá se zemědělskými pracemi. Jak jeho význam ve firmě stoupá, tráví čím dál méně času doma. Odloučení obou symbolizuje i potrat manželky, která je následně melancholická a nespolečenská. Kubáta nejprve trápí její osud, což se odráží i na jeho pracovních výkonech, postupně však dá přednost kariéře.

Kubátův vzestup má základ v tvrdosti na podřízené, v sebedisciplíně a v dobrých obchodních nápadech. Jako disponent jedná s tiskařem, kterému vytýká špatné platební podmínky i nízkou kvalitu tisku. Dodavatel mu slíbí bonifikace a nabídne úplatek, což Kubát nahlásí řediteli. Juliš mu řekne, že dobře udělal, protože úplatky by mu svázaly ruce. Kubát mu poté

navrhne využít hlubotisk namísto offsetu, aby čtenářům nabídli něco nového, neboť konkurence chystá vydání obrázkového týdeníku v hlubotisku. Ředitel následně Kubátovi sdělí, že má ze zlikvidované firmy Favorit plný sklad per. Kubáta napadne, že když jsou teď v módě křížovky, mohli by vytvořit časopis naplněný výhradně křížovkami, kde by se luštilo o ceny v podobě plnicích per.

S dalším nápadem přijde za Kubátem redaktor Polák (František Vnouček). Jedná se o soutěž Porad'te nešťastné paní X, jejímž principem je, že čtenáři sledují vývoj vymyšleného sentimentálního příběhu, jenž je prezentován jako reálný, a mají prostřednictvím dopisů poradit váhající ženě. Stejně jako v případě křížovky se jedná o princip hry, která je nabízena čtenářům Globusu jako forma eskapismu. Následující záběr několikanásobné expozice rotačky a zpravodajských titulků naznačuje, že celý projekt byl spuštěn. Kubát se pak ve vlakovém kupé přesvědčí, že soutěž sledují především ženy a že příběh považují za skutečný. Jeden z dělníků přitom kritizuje, že se v novinách nedočte o tom, že chybí práce a jak ji najít, ale že každý řeší paní X. Za tento koncept dostane Kubát prémii deset tisíc korun.

Jeho dalším projektem ve chvíli, kdy móda soutěží odeznívá, je polární výprava, kterou Globus sponzoruje 150 tisíci korunami a z níž by měl mít díky redaktorovi nejnovější informace. Polární výprava sice ztroskotá, Kubáta však napadne, že vyvolá záchrannou výpravu, kam vyšle redaktora i fotoreportéra. Ředitel Juliš nakonec výpravu schválí a pošle na místo Poláka s fotoreportérem. Zprávy z Arktidy pak podle Kubátových slov zvýšily náklad deníku Globus o čtyřicet tisíc.

Dalším Kubátovým projektem je nápad vydávat dobrodružnou četbu. Podle Juliše na to podnik nebude připraven, dokud nespustí novou tiskárnu – hospodářská situace není dobrá, očekává se krize a nezaměstnanost. Kubát oponuje, že právě proto musejí dát lidu lacinou četbu. „Nemáte ponětí, co všechno se čte. Poznal jsem to, když jsem jezdil dělnickými vlaky.“ (Československý státní film, 1948: 1:20:30) Globus podle něj musí dát lidu něco, o čem se nemusí přemýšlet. Navrhuje tento formát vydávat s barevnou obálkou na laciný papír, přičemž výtisk nesmí stát víc než jednu korunu.

Když generální ředitel v práci zkolabuje, rozhodne se kvůli špatnému zdraví předat vedení koncernu Kubátovi, který je už v té době ředitelem propagace. Mezitím se navíc rozvedl se svou první ženou a vzal si za manželku Julišovu dceru. Z jeho postupu si dělá legraci redakční sluha Kořínek, který všem v redakci vypráví, jak zabránil Kubátovi podat výpověď a že tím vlastně nastartoval jeho kariéru. Kubát je však už pevným vládcem Globusu a Kořínek nechá propustit. Jeho rozchod s vlastní minulostí se potvrdí ve chvíli, kdy ve svých novinách objeví u článku mladého reaktora (Jaroslav Mareš) o hornické stávce také báseň Fráni Šrámka,

kteřou si kdysi četl na frontě. „Žurnály psaly, četlo publikum / bez srdce, bez hlavy; / to, že zas stalo se horníkům / bezpráví, bezpráví...“ Redaktora si zavolá a báseň označí za bolševickou propagaci. Autor se brání, že to je obyčejná reportáž bez komentáře, Kubát mu ale nařídí, že musí psát tak, jak chce Globus. Redaktor raději sám podá výpověď. Tato scéna připomíná obdobnou situaci v minulosti, kdy se Kubát rozhodl být loajální k podniku, a nastartoval tak svou kariéru, ale zároveň se zřekl své původní identity.

Po návštěvě doktora se Kubát vydá do kraje, kde bydlel se svou první ženou, a zde se mu vracejí vzpomínky. U jeho někdejšího domova se mu udělá nevolno a vevnitř zemře. Kamera poté Kubátův skon označí za tragický happy end, neboť Kubát zradil původ proletáře, peníze se staly smyslem jeho života, šel přes mrtvoly za kariérou, a nezaslouží si proto ani soucit. „Sloužil jste těm, s nimiž jsme zúčtovali.“ (ibid.: 1:45:00) Tento ideologický konec byl podle všeho doplněn až po únorovém převratu a nebyl součástí původní koncepce filmu. Režisér Karel Steklý začal snímek natáčet na přelomu let 1947 a 1948²⁰, čemuž odpovídá i jeho celkové vyznění v duchu umírněného a psychologicky propracovaného socialistického realismu z let 1945 až 1948, který nebyl oslavou komunismu, ale spíše kritikou sociálních poměrů za Rakouska-Uherska a v době předmnichovské republiky (viz i předešlé Steklého filmy *Průlom* a *Siréna*).

Film charakterizuje Kubáta jako chladného a vypočítavého milionáře, který obětoval svůj osobní život profesní kariéře v tiskovém koncernu, kde začínal jako úředník a vypracoval se na pozici generálního ředitele. Je to přísný muž, který žije sám v přepychovém bytě, jež kamera charakterizuje jako mrtvou nádheru – zde nacházíme zřejmou aluzi na snímek *Občan Kane*, kterým se celý titul do značné míry obsahově i formálně inspiroval (prvek divácké fokalizace etablované v podobě vševědoucího vypravěče je rovněž ovlivněn poetikou Wellesových filmů, stejně jako některé záběry, mj. prvek několikanásobné expozice rotačky a zpravodajských titulků). Příběh ukazuje také Kubátův politický a morální vývoj – z levicových pozic se postupně posunul ke kapitalistickým stanoviskům, ze slušného člověka se stal morálně zkorumpovaný úředník, který je ochoten pomoci si všemi prostředky k moci a penězům. Podněty pro svůj profesní růst přitom často čerpal právě z dělnického prostředí.

Důležité je rovněž vylíčení tiskového koncernu Globus. První reprezentace podniku je osvětlené průčelí moderní budovy, nad nímž svítí neonový nápis „Tiskařské a vydavatelské podniky“ a pod tím psacím písmem logo Globus. U vstupu do budovy se nachází vývěsní tabule s inzeráty. Na jejich základě jde o místo žádat i mladý Kubát, kterého úředník při

²⁰ Viz bibliografie k filmu in NFA III., 2001: 117.

přijímacím pohovoru poučí, že maturitní vysvědčení nic neznamená a že ve firmě „platí praxe, kázeň, oddanost závodu a slepé plnění povinností.“ (ibid.: 0:10:40)

Závody Globus byly založeny v roce 1898. Správní radu tvoří výhradně muži českého původu zřejmě starší šedesáti let. Koncern vydává deník Globus a podle jednoho z reklamních plakátů také Globus jako „nepolitický, nadstranický, populární nejčtenější časopis“. Redakce a ředitelství je propojeno s obří tiskárnou, součástí budov Globusu jsou také byty pro nejvýše postavené zaměstnance. V kanceláři disponenta se na stěně nacházejí grafy s úspěšnosti vydání Globusu a jednotlivých filiálek. Grafy dokresluje Kubát podle měsíčních výkazů. Prostředí redakce a kanceláří charakterizují i reklamní plakáty na produkty koncernu na stěnách, nacházejí se zde rovněž noviny v držácích. Z pracovního hlediska podnik reprezentují redaktori, sazeči v tiskárně u rotaček či písarka na chodbě mezi kanceláři. Podoba kanceláří se v průběhu zápletky filmu modernizuje, počet zaměstnanců se zvyšuje. Období Kubátovy přítomnosti je také charakteristické vulgarizací obsahů produktů Globusu, která se projevuje zejména ve zvýšeném vydávání eskapistických produktů (křížovky, soutěže, dobrodružné romány). Propojení Globusu s polární výpravou naznačuje také příklon k formátu, jenž v současnosti bývá označován jako infotainment, tedy propojení informací a zábavy, respektive degradaci vědeckých či odborných témat na zábavné obsahy.

Ve filmu máme možnost spatřit také několik obrazových reprezentací listu Globus. Po Lustikově sebevraždě vyjde v deníku prohlášení, že v Lustikových účtech se našly nesrovnalosti. Globus zdůrazňuje, že nedostal výpověď, ale sebevraždu spáchal ze strachu před odpovědností. V den Kubátových padesátých narozenin vyjde list poprvé ve velkém formátu. Na titulní straně se nachází oznámení o padesátinách generálního ředitele Globusu s Kubátovou fotografií a najdeme zde také titulky „Chamberlain o Československu“, „Franco útočí na všechny strany“ a „JUDr. Jar. PREISS: Pro dohodu mezi národem českým a německým“, které naznačují, že výtisk pochází z roku 1938. (ibid.: 0:13:45) Z uvedených informací nelze zjistit politické směřování listu, je z něj však patrná kritika předmnichovských poměrů a jejich představitelů, která se zde konstituuje ve jméne Jaroslava Preisse a jeho postojů.²¹

Deník je zřejmě politicky neutrální a je charakterizován především jako obchodní produkt. O tom vypovídá i sekvence odehrávající se v den Kubátových narozenin, v níž redaktor Polák chce slyšet ředitelův názor na požadavek, aby vídeňští Češi nesli ve sletu prapor s hákovým křížem. Podle Kubáta je cenzura je bezhlavá a zprávu je třeba napsat tak, aby prošla.

²¹ Jaroslav Preiss byl významný československý bankéř a finančník, ředitel Živnobanky, jenž byl po válce obviněn z kolaborace s nacisty.

„Vybilené noviny nikdo nekoupí a Globus je obchodní podnik.“ (ibid.: 0:38:50) Oba se shodnou se, že vlastenecký článek bude na místě, ale podle Kubáta příspěvek musí zdůraznit, že jenom silné Německo je zárukou trvalého míru v Evropě.

Ve filmu je také naznačeno zapojení Globusu do nezákonných finančních machinací. Kubátův dlouholetý přítel a bankéř Klika se díky tchánovi dostane k tajným informacím o stavbě nové pražské plynárny. Chce skoupit pozemky, na nichž má plynárna stát, k tomu však potřebuje silného partnera – na přímluvu Kubáta se jím má stát Globus.

Snímek poukazuje v duchu sociálního determinismu na to, jakým způsobem člověka proměňuje tlak společnosti. Jedná se v tomto případě o společnost buržoazní/kapitalistickou, jež je líčena jako zhoubná a lživá. V závěru filmu je vůči ní vymezena jakožto spravedlivá společnost proletářská.

3.4 Novináři a komedie – Dva týdny štěstí, Roztomilý člověk

Komedie byly převládajícím žánrem protektorátní kinematografie, z celkových 114 filmů natočených v letech 1939 až 1945 spadalo mezi veselohry 56, tedy více než polovina. *Dva týdny štěstí* i *Roztomilý člověk* zobrazují postavy novinářů jako komické figurky. Ačkoli v případě obou titulů můžeme v obecné rovině uvažovat o jakési satíře na senzacechtivé či nepravdivě informující novináře a jejich podíl na šíření fám, nezařadil jsem tato díla do stejného tematického okruhu jako satirické filmy Voskovce a Wericha prezentované v podkapitole 3.1. Hlavním argumentem pro oddělené pojetí byl fakt, že v období nacistické nadvlády byla cílená satira aktuálních jevů, která se mohla objevit v prvorepublikových filmech, zapovězena a komedie sloužily jako základní forma eskapismu určená k regeneraci pracovních sil.

Snímek *Dva týdny štěstí*, který natočil Vladimír Slavínský, vypráví o mladé úřednici Martě Urbanové (Adina Mandlová), která v časopisecké soutěži vyhraje čtrnáctidenní pobyt v luxusním hotelu. Během tohoto pobytu napraví nerudného ředitele Spojených bank (Jaroslav Marvan), který zde tráví dovolenou inkognito a o němž se dívka domnívá, že je druhým výhercem v soutěži, a zamiluje se do tajemníka ministra financí Diviše (Raoul Schráníl).

Marta odpověděla na dotazník v časopise o módě Týden v obrazech, když na otázku Proč nejedete na prázdniny? napsala upřímnou odpověď, že je chudá úřednice, s jedním platem živí i maminku a dovolenou si nemůže dovolit. V hotelu se ve stejné chvíli nachází také ministr financí (Rudolf Deyl st.), o jehož pobytu a případných jednáních neustále shánějí informace redaktoři Kudrna (Bedřich Veverka) a Molenda (František Vnouček). Nejprve se objeví redaktor Denních hlasů Kudrna. Stěžuje si, že mají v deset hodin uzávěrku, a o konferenci ani

zahraniční návštěvě neví vůbec nic. Informace nezjistí ani od hoteliéra ani od ministrových úřednic. Z pražské redakce mu poté zatelefonují, že ministr jel střílet kachny. Následně do hotelu přijede i redaktor Molenda z Tiskové tribuny a společně jdou za tajemníkem Divišem. Když mu přečtou titulky z Denních hlasů „Vyjednávání pana ministra o státní půjčku. – Jednání se zahraničními zájemci. – Tajemné návštěvy u pana ministra.“, tajemník je ujistí, že novináři vědí víc než on sám. Novináři mu sdělí, že by od něj rádi slyšeli nějaké podrobnosti do ranního čísla, tajemník jim ale nic neprozradí a jejich informace označí za nepravdivé. Následně jim doporučí, ať se obrátí na sekčního šéfa. Oba novináři se proto rozběhnou na autobus a ve dveřích hotelu minou ministra, aniž by jej poznali.

Druhý den přijede také fotoreportér Víšek (Miloslav Svoboda) z Týdne v obrazech, aby vyfotil slečnu Urbanovou. Marta však den předtím shodou náhod zapisovala ministrův diktát a tajemník si proto myslí, že fotoreportér se o ni zajímá kvůli státnímu tajemství. Netuší, že ministr usnul a žádný dopis Martě nenadiktoval. Oba redaktori se mezitím dozvědí o Víškovi, a protože si myslí, že jim chce ukrást sólokapa, rozhodnou se jej společně předstihnout, případně jej z konkurenčního boje nečestně odstranit. Diviš se zatím věnuje Martě a snaží se ji udržet z dosahu novinářů. Ti pronásledují pár dokonce i na jezeře, redaktori si přitom lstí opatří lodičku, když namluví rybáři, že na jiné lodi muž násilím unáší mladou dámu. Diviš s Martou pak na druhém břehu ujede novinářům v autě. Pronásledování pokračuje i večer, redaktori se pokoušejí Martu oslovit při taneční zábavě, a proto s ní Diviš celou dobu tančí sám, což vede k dalším komickým situacím. Divišovi se podaří udržet Martu z dosahu žurnalistů a k jejich nové informaci, kterou obdrželi z redakce, že do hotelu údajně přijel generální ředitel Spojených bank, aby konzultoval s ministrem půjčku na novou podzemní dráhu, dodá: „Od žurnalistů se člověk přece jen doví nějakou novinku. Ale já o tom opravdu nic nevím.“ (Slavia-film, 1940: 1:07:15)

Víšek dojde ke stolu s Urbanovou a ředitelem Novákem, kterého po Martině upozornění považuje za výherce druhé ceny, a udělá s nimi interview o jejich pobytu. Situace využijí Kudrna s Molendou a zeptají se jí na státní půjčku na podzemní dráhu, kterou měli sjednat ministr a ředitel Spojených bank. Urbanová je na Diviše naštvaná za jeho předchozí chování, a když jej spatří, vymyslí si pro redaktory závěr, že půjčka je sjednaná. Novináři odejdou, aby ještě stihli redakční uzávěrku, a zprávu bez ověření uveřejní i přes tajemníkovu naléhání, ať to nedělají. Denní hlasy vydají na titulní straně velkými písmeny titulek „Před uzavřením miliardové půjčky“ jako jediný článek na stránce. K uzavření smlouvy však nakonec dojde, neboť Marta nevědomky přesvědčí Nováka o prospěšnosti projektu podzemní dráhy, a tak redaktori paradoxně informovali veřejnost pravdivě.

Ve filmu je naznačeno působení senzacechtivého tisku v oblasti politiky, kritika je však velmi obecná a povrchní. Stejně tak ministr je líčen v duchu dobové propagandy jako čestný a spolehlivý muž. Přesto obecně satirické vykreslení novinářů stojí za zmínku. Oba redaktori jsou zobrazeni jako osoby pracující s nespolehlivými zdroji, v jejichž činnosti se objevují profesionální předsudky. Jejich metody jsou eticky kontroverzní a publikováním neověřených informací podporují vznik mediální fámy, byť se zveřejněná informace nakonec shodou okolností ukáže jako pravdivá. Navzájem se špičkuje, ale panuje mezi nimi určitá kolegiální navzdory tomu, že pracují pro různé redakce (jednalo se o fiktivní deníky). Pro jejich dialogy je příznačný ostrovtip vycházející z jazykových dovedností.

Hlavní postavou snímku Martina Friče *Roztomilý člověk* je redaktor zábavného rodinného týdeníku Lokální hlasatel Viktor Bláha (Oldřich Nový), jehož hlavní charakteristikou v rámci příběhu je nutkání vymýšlet si fámy, nesmysly a lži a šířit je mezi lidmi. Tato vlastnost se projevuje jak v jeho osobním životě, tak v redakční praxi.

Hned na začátku filmu jej šéfredaktor Lokálního hlasatele (Karel Hašler) pokárá za soudničku, v níž uvedl, že „správce zvířecího útulku Fretka se dostane před soud, že propil nadaci na vyživování kocoura a ubohé zvíře trýznil podvýživou“. (Nationalfilm, 1941: 0:01:50) Bláha mu nejprve sdělí, že se pokouší vytvořit nový typ soudničky, šéfredaktor mu následně představí pana Fretku, který je skutečně správcem zvířecího útulku a jenž donesl do redakce i kocoura, aby dokázal, že není podvyživený. Na základě reprezentace reality tak usvědčí Bláhu ze lži. Správce uvede, že je před veřejností znemožněný člověk a musí týdeník žalovat. Šéfredaktor opáčí, ať má rozum. „Vysoudíte si nejvýš odvolání a to vám nabízíme dobrovolně.“ (ibid.: 0:03:10) Správce na to přistoupí pod podmínkou, že to odvolání přijde také do časopisu Svět zvířat. Důsledkem pro redaktora je šéfredaktorovo nařízení, že příště každý Bláhův článek musí mít na stole, než přijde do tisku. Bláha poté namluví kolegům redaktorům, že s ním šéfredaktor mluvil o navýšení platu o 300 korun měsíčně, ale že to odmítl, protože žádal buď pět set, nebo nic.

Bláha bydlí v jednom bytě s dalším redaktorem Valterou (Ladislav Pešek), který je nejčastějším terčem jeho vtipů. Valtera se týž den večer chystá na banket, neboť na druhý den má jít do redakce až na jedenáct hodin. Bláha mu oznámí, že zítra ráno musí jít k soudu, protože šéfa poprosil, aby mu dal na zítřek volno, a ten mu vyhověl s podmínkou, že si opatří náhradu. Ač mu kolega nejprve nevěří, nakonec se Bláhou nechá přesvědčit, že tomu tak skutečně je. Bláha se následně zúčastní svatby svého spolužáka ze studií Ivana Molendy, kde rozšiřuje další fámy. Svoje informace pak musí druhý den vysvětlovat během pracovní doby, když za ním do redakce chodí jednotliví svatebčané. Bláha je přijímá v hovorně, odkud vedou

dveře přímo do redakce či k šéfredaktorovi. Během jeho rozhovorů tudy prochází redakční sluha. V redakci je Bláha k zastížení také telefonicky. Kvůli soukromým věcem musí opustit redakci před třetí hodinou, což naznačuje jeho volnou pracovní dobu. Redakce je v tomto případě vyobrazena jako místo, kde Bláha nepracuje, ale jenom řeší osobní záležitosti. Pouze Valtera a ostatní redaktori vypadají pracovně vytížení.

Bláha nakonec najde přirozený ekvivalent v Poldě Krušínové (Nataša Gollová), dívce s velkou fantazií. S tou se setká ve vlaku, kde Polda čte časopis *Ženské noviny*, který si zakoupila v trafice na nádraží. Při následné návštěvě u Molendů si pak Bláha vymyslí další lež – že Polda projevila přání jít s Bláhou do porotní síně, kde má redaktor sbírat podklady pro soudničku. Jeho redaktorská práce v tomto případě slouží jako záminka pro osobní schůzku.

Drobný satirický podtext ohledně zobrazení novináře můžeme najít i v rámci tohoto filmu. Redaktor Viktor Bláha je člověk s velikou fantazií, notorický lhář, což může být hyperbolicky pochopeno jako obecná vlastnost žurnalistů. Je vylíčen jako úspěšný komunikátor – umí se vlichotit lidem do přízně a díky schopnosti narace jim věrohodně předkládá nepravdivé zprávy. Připustíme-li souvislost mezi Bláhovými projevy v osobním životě a jeho povoláním (což demonstruje svým „novým typem soudničky“ na počátku díla), lze film považovat za dobovou kritiku novinářské neprofesionality a lživého informování.

Bláhovo působiště *Lokální hlasatel* je v rámci snímku charakterizován úvodním obrazovým titulkem jako „zábavný rodinný týdeník, jenž přináší nejzajímavější zprávy ze života společenského, divadelního, filmového a sportovního a otiskuje poutavé romány na pokračování a celou řadu rubrik, z nichž zvláště soudničky se těší velké oblibě.“ (ibid.: 0:01:15)

Snímek byl natočen podle románu Františka Xavera Svobody *Kašpárek*. Tvůrci přejali hlavní dějovou linii i charakteristiky postav, redaktorské postavy však byly filmovým konstruktem. Bláha se v předloze jmenoval Jaroslav Smolař a byl úředníkem Živnostenské banky, stejně jako jeho přítel Jan Opolecký, jehož ekvivalentem se ve filmu stal redaktor Valtera.

3.5 Novináři a historie – Karel Havlíček Borovský, Poslední bohém, Revoluční rok 1848, Léto

Historické látky byly mezi československými filmaři a producenty oblíbené už v době němého filmu. Proto i tvůrci prvních zvukových počínů často volili náměty z historie, jež se týkaly významných osobností české minulosti, neboť tyto filmy byly (zejména díky

početnému venkovskému publiku) zárukou finanční návratnosti. Do této kategorie spadaly i snímky *Karel Havlíček Borovský* a *Poslední bohém* o Jaroslavu Haškovi.

Osudy Karla Havlíčka nezpracovávali čeští filmaři v roce 1931 poprvé. Němý životopisný film *Karel Havlíček Borovský* natočili už v roce 1925 Karel Lamač a Theodor Pištěk – tento snímek popisující Havlíčkův život od návratu z Ruska až do jeho smrti je však pokládán za ztracený. Snímek Svatopluka Innemanna si vybral jako počáteční bod vyprávění Havlíčkovo působení v Kutné Hoře během vydávání časopisu *Slovan*, a mapuje tak posledních pět let redaktorova života. Film přitom podává hrdinský obraz českého novináře.

Havlíček (František Smolík) vydává v Kutné Hoře časopis *Slovan*, což je naznačeno procesem jeho tištění v tiskárně tiskaře Procházky (Viktor Nejedlý), který jediný měl odvahu vzít Havlíčka na tiskařskou licenci. Sám tiskař neví, kolik čísel ještě vysází, neboť každé číslo je zkonfiskováno a už dostali jednu úřední výstrahu. Vyloží, že celou tiskárnu prý pořídil z vlastních peněz Havlíček.

V novém čísle Havlíček kritizuje vládu: „My Slované se stydíme přetvařovat a říkat o sobě, že bojujeme jen pro svého císaře a krále. Král je k tomu, aby pečoval spravedlivě o národ, král je pro národ, a ne národ pro krále.“ (AB/Schmitt Julius, 1931: 0:06:00) Článek lze datovat na základě pošty, kterou v den vydání Havlíček přijímá, na 11. srpna 1851. Havlíčkova pošta obsahuje žalobu pro tiskové zločiny a druhou výstrahu pro vydavatelství *Slovana* „s tím doložením, že nebude-li šetřeno, *Slovan* bude zastaven“ (ibid.: 0:09:35) Havlíček výstrahu zmačká a zahodí, poroty se nebojí, protože věří, že se obhájí.

V následující sekvenci kolportér za doprovodu četníka odváží výtisky *Slovana* na trakaři, aby je složil na hejtmanství do sklepa. Projedou kolem druhého kolportéra, který zdánlivě bezdůvodně sedí na koši. Když četník zmizí z dohledu, vytáhne výtisky *Slovana* zpod koše a distribuuje je kutnohorským měšťanům.

Ještě před zahájením soudu se Havlíček rozhodne, že po verdiktu poroty zastaví *Slovana*, a s rodinou se odstěhuje do Brodu, kde bude sedlačit. U soudu pak státní zástupce (Karel Jičínský) postupně odkrývá body obžaloby. První žaloba se týká článku „Správa záležitosti obecných“. Redaktor Havlíček se měl dopustit podle žalobce přečinu pobuřování tiskem dle § 26 tiskového zákona z roku 1849, poněvadž „v domkářích²² chtěl vzbuditi pocit, že se jim činí křivda, a tím úmyslně jiným občanům vštípiti smýšlení, které nepřátelství a nesvornost mezi jednotlivými třídami občanstva budí. Dále, obviňuji jej pro tentýž článek ze zločinu rušení veřejného pokoje, poněvadž článkem tím chtěl zlomyslně vštípiti občanstvu nechť k vládě.

²² Majitelé rodinných domků.

A dále jej obviňují, že článkem „Proč jsem občanem?“ spáchal opět přečin pobuřování a zločin rušení veřejného pořádku dle obou zmíněných paragrafů, neboť hleděl občanstvu vstřípiti nechuť ku způsobu vlády a nenávisť ku vládě samé, čímž sváděl k neposlušnosti, odporu proti zákonům, nařízením a úřadům.“ (ibid.: 0:17:50) Předseda soudu (Alexander Třebovský) Havlíčka obviňuje, že nemůže popřít, že chtěl svými články „Domkáři“ sedláky bouřit proti zákonům. Havlíček se před soudem hájí sám, ne prostřednictvím obhájce: „To je ta nejhanebnější obžaloba. Já lid nebouřil, já jej poučoval a chtěl jsem docílit, aby se sedláci nehádali a domkářům obecní půdu levně pronajímali.“ (ibid.: 0:19:30) Poté kritizuje Bacha, že vyloučil nejchudší domkáře ze všech občanských práv. Nenapsal prý ve zlomyslnosti, ale v nejlepší úmyslu, že vláda vzala občanská práva domkářům proto, aby ze sedláků vymačkala větší daně. Chtěl vládu tupit, poněvadž taková vláda nevážnost zaslouhuje. Nynější vládu proto považuje za špatnou a žádá lepší. Státní zástupce upozorní na § 57 trestního zákona: „Kdokoliv spoluobčanům svým vštěpuje odpor k vládní formě nebo správě státní, ten dopouští se zločinu rušení veřejného pořádku.“ Havlíček se hájí, že tento paragraf z roku 1803 byl zrušen na základě vydání nového tiskového zákona z roku 1849. (ibid.: 0:20:50)

Další žalobu směřuje na Havlíčka předseda soudu. V článku „Proč jsem občanem?“ údajně Havlíček hodlal vládu uvést v posměch tím, že kritizoval různá státní zřízení, a dokonce i výrok zemřelého Jeho Veličenstva císaře. Havlíček uvede, že ta samá zřízení mají i jiné státy, není proto dokázáno, že svou kritikou mínil jenom Rakousko. A císařského výroku použil zrovna tak, jako mohl použít průpovědi řeckého mudrce. Předseda se tomu směje. „Ale proč jste použil právě výroku jeho veličenstva?“ Havlíček odpoví: „Proto, abych ukázal občanům, jak o nich smýšlel jejich panovník, když řekl: ‚Nechceme vzdělané poddané, chceme hodné poddané.‘ Což znamená jinými slovy, že vzdělaný občan spíše vidí ty nehorázné chyby vlády. Kdežto neuvědomělý občan je právě hodný tím, že poslouchá jako ovce.“ (ibid.: 0:22:10) Po této výtce o úřednících se začnou návštěvníci soudu v sále smát a provolávat Havlíčkovi slávu.

Podle státního zástupce Havlíček úmyslně popsal špatnosti státních zřízení, ten se brání, že chtěl popsat špatný stát. „Je to ale smutné, když rakouský úředník sám usuzuje, že můj popis se hodí na nynější Rakousko. Za tento úsudek by měl být vlastně trestán on.“ (ibid.: 0:24:15) Dále Havlíček kritizuje úplatnost úředníků, konkrétní případy ale odmítne jmenovat, protože není udavač. Nakonec sám Havlíček obviní státního zástupce, že zákony buď nezná, nebo je překrucuje. Ten totiž viní tiskaře Procházku, že propůjčením tiskárny stal se Havlíčkovým spoluvínikem. Nový zákon však činí zodpovědného jedině spisovatele nebo odpovědného redaktora, a není-li tento znám, pak teprve může být stíhán majitel tiskárny. „A protože na

lavici obžalovaných sedím já, odpovědný redaktor listu, sedí zde pan tiskař Procházka jako živý důkaz školáckého přehmatu pana státního zástupce.“ (ibid.: 0:26:45) Žalobce okamžitě podá na Havlíčka žalobu pro veřejné utržení na cti. Havlíček nakonec prohlásí, že věří, že vláda, která jej obžalovala, brzy bude sedět na lavici obžalovaných. Porota, která se zčásti skládá i z německy mluvících občanů, uzná Havlíčka nevinným.

Ministr Bach se chce posléze nepohodlného novináře zbavit a vyžádá si všechny spisy o Havlíčkovi, přestože ten už redaktorsky nepůsobí. Četníci poté zatknou Havlíčka ve tři v noci na statku jeho bratra v Německém Brodě a deportují jej do Brixenu. Havlíčkovo násilné umlčení charakterizuje záběr nečinného tiskařského lisu v Kutné Hoře. Tiskař ve flashbacku vzpomíná, jak se na něm usilovně pracovalo. Lis je úředně zapečetěný, aby se na něm nemohlo tisknout, což naznačuje dodatečný trest pro tiskaře Procházku za to, že pomáhal Havlíčkovi s tiskem Slovana.

Druhá polovina filmu reprezentuje mučednický obraz Havlíčka. Ten je nejprve znázorněn při svém pobytu v brixenském vyhnanství, kde jej stále perzekuuje policie. Jeho manželka (Marie Šponarová) s dcerou za ním směji přijet, žena Julie však záhy v horách onemocní a vrátí se do Prahy. V roce 1855 Bach umožní Havlíčkovi návrat do Čech, ale zakáže mu vstup do Prahy. Žena Julie tak zemře před jeho návratem. Vláda nadále nechává Havlíčka sledovat a přátelé se mu vyhýbají z obavy před pronásledováním. Před smrtí ho navštíví pouze spisovatelka Božena Němcová. Hrdinský obraz podtrhují také dialogy ostatních postav, které například zmiňují, že Bach údajně nabízel Havlíčkovi za Slovana 4000 zlatých a 720 ročního důchodu, aby nepsal proti vládě, ale ten že to odmítl.

Havlíčka ve filmu charakterizují jeho bonmoty a epigramy, které se objevují jako jeho repliky. Tyto krátké útvary, jež se dochovaly v rámci Havlíčkova literárního díla, se tak staly konstitutivní součástí scénáře. Pro Havlíčka je ve snímku příznačné hrdé vystupování a vytříbená čeština, herec František Smolík byl navíc nalíčen podle redaktorových podobizen.

Havlíček se před smrtí setká v Brodě s Josefem Kajetánem Tylem (Karel Třešňák), někdejším novinářem a spisovatelem, který působí jako herec u Zollnerovy kočovné společnosti. Když ho jde navštívit před představením Tylovy hry *Chudý kejklíř*, lidé říkají, že se oba určitě chytnou – Havlíček totiž kdysi napsal o Tylovi, že „píše samý uplakaný národní kaše“. (ibid.: 1:25:10) Havlíček jej však prosí za odpuštění a na otázku, zdali ho ještě mrzí, že ho tenkrát ztrhal v novinách, Tyl zakroučí hlavou. Oba jsou zde vykresleni jako unavení lidé (ostatně Tyl zemřel 18 dní před Havlíčkovou smrtí). Postava Josefa Kajetána Tyla ve filmu není spojována s tiskem či jiným žurnalistickým působením.

Snímek *Poslední bohém*, který rovněž vytvořil režisér Innemann, zobrazoval Jaroslava Haška převážně jako spisovatele – takovým titulem jej také oslovují ostatní postavy filmu – a v podstatě opomíjel jeho novinářský význam. Filmem se táhnou dvě ústřední linie – boj Jaroslava Haška (Saša Rašilov) o syna Ríšu, který byl kvůli spisovatelově nezodpovědnosti svěřen do péče dědečka (František Havel), a Haškovo vyrovnávání se se svým bohémským životem. Jedná se přitom hlavně o sled veselých a sentimentálních historek z Haškova života datovaných kolem roku 1914.

Hašek je ve snímku líčen jako nezodpovědný bohém, který dělá problémy policii, žije v nouzi, často střídá bydlení, nemá žádný majetek, přespává u kamarádů, po hospodách či v noclehárnách. Živí se nejen psaním, ale také jako podvodní obchodník se psy či jako provozovatel falešné pouťové atrakce. Je charakterizován jako mistr slova s drsným smyslem pro humor, který někdy sklouzává k hrubým dvojsmyslům. Ríšův dědeček o něm na začátku filmu prohlásí, že měl slušnou práci, ale teď píše do novin, což továrník nepovažuje za profesi hodnou studovaného člověka.

Haškova spolupráce s tiskem se v rámci filmu odehrává na bázi jeho literární činnosti. Když Hašek unese Ríšu, píše s ním doma povídku, přičemž připálí oběd. Oba nemají co jíst, proto řekne Ríšovi, že doběhne do redakce pro peníze. Povídku si přečte šéfredaktor (Luigi Hofman) v kanceláři přímo před Haškem a směje se. Označí ji za zdravý humor a vyplatí Haškovi 10 zlatých, což spisovateli přijde hodně za jednu povídku. Šéfredaktor mu však zároveň klade na srdce, aby začal poctivě pracovat a zanechal bohémského života. Hašek uvede, že povídky píše snadno, což je ale v kontrastu s druhou reprezentací jeho tvorby. Když Haškovi Ríšu odebere policista, spisovatel začne opět žít svým bohémským životem. Potká Ríšu i s dědečkem, který mu řekne, že se k nim může vrátit, když se vrátí k slušné práci. Hašek poté napíše v kavárně další povídku, nemá však na útratu, proto řekne pikolíkovi, ať s ní zaběhne naproti do nespécifikované redakce pro peníze. Šéfredaktor však z povídky není moc nadšený a Haškovi ji vrátí s vysvětlením: „Nelogické a smutné. To jste psal vy – Hašku!“ (Elekta/Sonorfilm, 1931: 0:48:00) Z uvedeného zobrazení vyplývá, že úroveň Haškovy tvorby je ovlivněna stavem jeho psychiky – na začátku, když je se synem, je povídka vtípná a šéfredaktor ji považuje za kvalitní, když se kvůli synovi trápí, je povídka smutná a šéfredaktor ji odmítne.

Ve filmu se také objeví narážka na Haškovo autorství *Osudů dobrého Švejka za světové války*. Když Hašek odjede na frontu, v kasárnách se při večerce zadívá do zrcadla na sebe

v uniformě, přičemž jeho profil připomíná Ladovo zobrazení Švejka. Poté začne psát na papír při světle svíčky nespecifikované poznámky, zřejmě první řádky románu o Švejkovi.²³

Svatopluk Innemann o Jaroslavu Haškovi natočil také němý film *Ve dvou se to lépe táhne* (1928), kde je autor rovněž prezentován spíše jako spisovatel než jako novinář.

V listopadu 1948 vyhlásila československá vláda tzv. jiráskovskou akci, kterou byl Alois Jirásek oficiálně legitimizován jako objektivně pravdivý historik. Tento postup vedl k období preferování adaptací děl tohoto spisovatele na úkor jiných historických látek. Výjimku v následujícím období kinematografie (do roku 1956) tvořila pouze historická dramata Václava Kršky, mimo jiné i *Revoluční rok 1848*.

Mezi hlavní postavy tohoto historického filmu patří novináři Karel Sabina (Václav Voska) a Karel Havlíček (Josef Bek). Snímek vypráví o českém povstání během událostí roku 1848. Zatímco buržoazie a starší měšťanstvo je zde vylíčeno jako zdrženlivá část obyvatelstva, mladí radikálové se kloní k bojovnému postupu a svržení rakouské vlády a společnou řeč nacházejí spíše s prostým lidem a dělnictvem než s bojácnými představiteli buržoazního měšťanstva. Tento přístup konvenuje ideologickému pojetí dějin, které po roce 1948 (snímek byl natočen v roce 1949) v kultuře preferovala vládnoucí komunistická strana. Na pomezí obou táborů stojí k oběma postupům kritický Havlíček, jehož postava tak rozšiřuje jinak ideologicky omezený rámeček díla.

Klíčovými prvky spojenými s médii jsou v tomto případě noviny a také vyvěšované letáky, které slouží jako zdroj masové komunikace. Vzhledem k nedostatečné gramotnosti obyvatelstva text letáků obvykle někdo předčítá. Dalším mediálním tématem je svoboda tisku, která patří ke společným požadavkům českého měšťanstva i radikálů při jednání s rakouskou vládou.

Úvodní sekvence, v níž scenáristé spojili v jedné scéně významné osobnosti tehdejší české kultury (např. Božena Němcová, František Palacký, Josef Václav Frič, Karel Havlíček Borovský, Bedřich Smetana), představuje diskusi o úrovni české společnosti. Němcová zde tvrdí, že na Domažlicku lidé hodně čtou, na což Havlíček zareaguje, že Včela a Pražské noviny nemají nikde tolik čtenářů jako na Domažlicku, a označí to za spisovatelčinu zásluhu. Noviny jsou zde prezentovány jako prostředek výchovy a uvědomování lidu, což lze v souvislosti s dobou vzniku filmu chápat jako metaforu propagandy. Lid se podle pátera Schmidingerera učí nazpaměť, co se mu líbí, a Havlíčkův demokratický epigram umějí už celé

²³ Představitel Haška Saša Rašilov navíc v roce 1931 vytvořil tuto postavu ve filmu *Dobrý voják Švejk*, ten však měl premiéru až půl roku po *Posledním bohémovi*, proto se zde zřejmě nejedná o reflexi jiného filmu.

Čechy. „Nechod', Honzo (sic!), s pány na led, mnohý příklad máme, že pán klouzne a sedlák si za něj nohu zláme.“ (Československý státní film, 1949: 0:07:55n.)

Během maškarního plesu se rozhlásí, že ve Francii vypukla revoluce. Radikální spolek Repeal chce spontánně rozšiřovat informace i revoluci po Praze a Sabina navrhne letáky a dopisy jako formu hromadné komunikace, která zprávu bude šířit. Frič (Vladimír Ráž) se Sabinou nadiktují obsah: „Občané hlavního města! V Paříži vypukla revoluce. Lid svrhl tyrany a vyhlásil republiku. Čehové, vezměte si příklad z Francouzů. Do boje za svobodu. Dolů s vládou panské zvěle! Dolů s tajnou policií! Ať žije konstituce!“ (ibid.: 0:21:10)

Členové spolku vyvěšují letáky po Praze a roznášejí je po domech, plakáty a kalendáře jsou poté rozšiřovány i na venkov. Pomocí letáku také Repeal svolá na 11. března veřejnou schůzi do svatováclavských lázní. Zde hostinský Fastr, jeden z radikálních představitelů, jmenuje požadavky směřované na vídeňskou vládu: svobodu tisku, zrušení roboty, český sněm, rovnoprávnost s národností německou, český jazyk do škol a do úřadů, svobodu osobní a shromažďovací. Sabina zde následně vystoupí jako zástupce sociálních požadavků a práv dělníků, ty však představitelé umírněných odmítnou jako příliš velkou provokaci.

Když vídeňská vláda před českými požadavky kapituluje, Frič přiběhne do Měšťanské besedy a přečte z novin telegrafickou zprávu o tom, že konstituce pro všechny země byla prohlášena. Tato informace je poté šířena letáky, jež v rámci filmu mají i narativní funkci spočívající ve výstavbě dějové linie – konkrétně se jedná o výtisk informující o Slovanském sjezdu v Praze. Tyto letáky vojáci následně strhávají, což je fragment vyobrazující potlačení svobody šíření informací.

Významnou roli v rámci filmu má také redaktor Havlíček a jeho publikační činnost. Snímek na rozdíl od filmu *Karel Havlíček Borovský* zobrazuje jiné období života redaktora, proto se zde setkáme s jeho žurnalistickou činností v rámci Pražských novin. Redakci nejprve reprezentují prosklené dveře s nápisem Pražské noviny. Uvnitř stojí Havlíček a několik dalších mužů. Jedná se četníky, kteří dělají v redakci prohlídku. Najdou koncept článku začínajícího slovy „Vlastenci“. „To mají být čeští vlastenci,“ ptá se civilní policista. „Ne, to mají být rakouští vlastenci,“ odpoví Havlíček. (ibid.: 0:24:20n.) Policista popsané papíry odnese, což podle všeho značí, že je úředně zabavil.

Pro vydání Pražských novin připravuje článek také Sabina, ač není stálým přispěvatelem listu. Článek píše husím brkem na papír doma ve večerních hodinách při světle ze sirek, které neustále rozžihá. Spolubydlící Rochlík se jej ptá, zdali ten článek bude za něco stát, neboť Sabina si teď dovolit psát zadarmo, když poslední den neměl nic v ústech. Sabina si předříkává text článku, který přenáší na papír: „Lid stavěl zámky, v nichž lenoši přebývali.

Setby i žně, pokrm i oděv, vše vyšlo z jeho rukou. Ale on neznal leč bídu a podílem jeho byla chudoba. Musí to tak být? Nemusí a nesmí!“ (ibid.: 1:02:50) Spolubydlící po několikáté sirce říká, že je to škoda sirek, že tohle Sabina nikomu neprodá. Sabina mu oponuje, že to je pro Havlíčka do Pražských novin. V následující sekvenci Havlíček čte článek v redakci, zatímco Sabina sedí v pozadí. Havlíček článek odmítne, že jej nemůže potřebovat, protože není časový. Sabina pokládá sociální problémy vždycky za časové. Havlíček potřebuje článek o Frankfurtu, tam je nejbližší nebezpečí Čechů, protože Němci chtějí česká území připojit k Říši. „A na sociální problémy, bohužel, ještě dlouho doba nebude zralá,“ řekne redaktor ve zjevné narážce na historický vývoj dělnického hnutí a komunismu. (ibid.: 1:04:20) Havlíček článek Sabinovi vrátí, ten řekne, že s tím počítal a chtěl si jen ověřit, kam směřuje Havlíček. Svůj článek poté roztrhá.

Prostor pro diskuse veřejnosti představuje salon hostinského Fastra (Jaroslav Marvan). Jeho návštěvníci, převážně členové spolku Repeal, zde čekají na nové vydání novin. Hosté se Fastra ptají, co je s novinami, ten jim odpoví, že už to jsou dvě hodiny, co pro ně poslal. Návštěvníci prohlásí, že v nich asi zase řádí paní cenzura nebo že je celé sežral Metternichův pudl, a následně začnou zpívat část posměšné písně o cenzuře (viz *Příloha 5 – Písně s mediálními zmínkami*). Fastr je upozorní, ať nezpívají tak nahlas, že by oficiální místa mohla podnik zavřít. Chlapec poté přinese jedny noviny, ze kterých Frič přečte zprávu, že francouzská prozatímní vláda vypíše volby do sněmu podle obecného, přímého a rovného hlasovacího práva.

Když je povstání vinou vojenského zásahu generála Windischgrätze poraženo, vydají oficiální místa na Sabinu, Friče a Havlíčka zatykač. Sabina odejde domů, kde pálí papíry, zřejmě s texty protirakouských článků. Zradou svého spolubydlícího Rochlíka je však dopaden a zatčen. Havlíčka před zatčením varuje čtrnáctiletý Honzík Nerudů z Malé Strany (Miloslav Jenčík). Tato scéna je ekvivalentem k úvodní sekvenci, v níž jsou koncentrováni čeští velikáni – na jednom místě jsou tak toporně (zásluhou scenáristického pojetí) spojeny dvě generačně oddělené osobnosti české žurnalistiky. Havlíček se vydá k Fričovi, který následně uteče do Záhřebu, zatímco redaktor se rozhodne s ním nejet a garda jej před Fričovým domem zatkne. Tento film je oproti předešlým historickým snímkům specifický tím, že zde tvůrci znázornili i proces tvorby žurnalistických příspěvků – Sabina s Fričem spoluvytvářejí text letáku informujícího o revoluci ve Francii, Sabina píše doma článek zamýšlený pro Pražské noviny. Liší se také v tom bodě, že se zde objevilo více novinářů najednou, nikoli pouze jeden, jako tomu bylo v případech zmíněných životopisných titulů.

Do série historických zobrazení novinářského povolání patří i snímek podle stejnojmenné divadelní hry Fráni Šrámka *Léto*, ačkoli na rozdíl od předešlých tří titulů neodkazuje ke konkrétní historické postavě ani neprezentuje skutečné události. Lyrické drama je první ze série šrámkovských adaptací na přelomu 40. a 50. let a vypráví o rozpadu manželství redaktorů Tomáše a Valči Peroutových (Jiří Dohnal a Jiřina Štěpničková) během jejich letního pobytu na venkově.

Podobně jako v *Karlu Havlíčku Borovském*, je i zde vyobrazen proces přípravy redaktorského díla v tiskárně (není specifikováno, jde-li o noviny či časopis). V první reprezentaci se objeví psací stroj, na němž sazeč Bárta přepisuje rukopis redaktora Perouta, přičemž si stěžuje na jeho nečitelné písmo. Během scény slyšíme zvuk rotačky. Sazeč Zástěra poté Perouta požádá, ať se jde podívat na zalomení strany. Redaktor se podívá na velký list, ukáže na nasázený vzor a řekne Zástěrovi: „Tuhle kurzívu na čtvrtý sloupec.“ (Československý státní film, 1948: 0:07:30) Poté se zeptá, kde má feuilleton (přičemž vyslovuje „fejton“), a Zástěra mu jej v rámci stránky ukáže. Když do tiskárny dorazí Valča, manžel ji informuje, že zrovna zalomili její feuilleton. Valča se podívá na nasázená písmena vzoru a odpoví, že se nikdy nenaučí číst písmena obráceně. Perout se smluví se Zástěrou, že kdyby byly nějaké změny, má jej sazeč zavolat.

Otevírací sekvence zobrazující dělnickou složku přípravy publikačních textů, podtrženou navíc znaky jako püllitr s pivem, které sazeč pije, či obecnou češtinou sazečů, konvenuje s obdobím vzniku filmu (snímek měl premiéru 8. dubna 1949, natáčel se v předešlém roce). Tomu nasvědčuje i skutečnost, že obdobná scéna se nenachází ve Šrámkově předloze, a byla tedy vytvořena autorem scénáře a režisérem snímku Karlem Michaellem Walló. Až poté se manželé Peroutovi přesunou do redakce, která je vyobrazena jako malá prosvětlená kancelář s psacím stolem, na němž se nachází telefon a spousta papírů.

Ve filmu je patrná reprezentace novinářiny jako romantického povolání spjatého více s literaturou a poezií než s každodenními redakčními rutinami. Farář Hora (František Smolík) z Habrů pošle mladého studenta Jana Skalníka (Jaroslav Mareš) za Peroutem, který sem má přijet na dovolenou. Skalník píše básničky a Farář mu doporučí, aby mu je ukázal. „Je to přece člověk pera, redaktor.“ (ibid.: 0:17:50) Do Habrů přijde Peroutovi telegram, že redakce na něm urguje nedělní fejton. Perout vezme papír, psací stroj a odejde na zahradu, kde fejton píše během krásného dne. Romanticky je ztvárněn také čas věnovaný profesi. Perout s manželkou odjedou na měsíc na venkov, ačkoli Tomšova funkce v redakci vypadá podle sekvence z tiskárny poměrně důležitě a Valča na začátku filmu obhájí všední novinářinu. Přesto je Perout zobrazen jako redaktor, který tráví většinu času na rybách a jen občas musí

napsat fejeton a poslat jej do redakce. Valča patří do kategorie redaktorky-spisovatelky a během letního pobytu sepisuje literární dílo. V závěru, když Valča Tomšovi uteče s básníkem Jiřím Chvojkou (Karel Höger), nabídne mu Skalník, který byl rovněž do Valči zamilovaný, že se k němu připojí druhý den na rybách a bude mu vyprávět o Valče. Tomš odmítne: „Ne. Nanejvýš o jejích novelách. Z literárního hlediska ovšem. Jsou špatné.“ Student odvětí: „Budeme o ní hovořit, jako by byly krásné. Bude-li třeba, vymyslíme si jiné, krásnější.“ Pod tlakem Skalníka Perout připustí, že novely mají jisté přednosti a že zítra budou krásné. (ibid.: 1:13:30n.) Poetický jazyk, který prostupuje celý film, je příznačný i pro zobrazení obou redaktorů a jejich redaktorské práce.

Propojení poezie a žurnalistiky dokreslí také postava básníka Chvojky, který v rozhovoru Valče oznámí, že přijal nabídku, aby převzal vedení nového literárního měsíčníku.

3.6 Televise a film – Vydělečné ženy

Film *Vydělečné ženy*, který jako svůj jediný režijní počín realizoval herec Rolf Wanka, byl v pořadí až druhým zvukovým titulem, který se umělecky zabýval vynálezem televise. Předcházela mu snímek *Svět bez hranic*, který se však nedochoval (viz podkapitola 1.1). Téma televise bylo v dané době poměrně módní. S praktickou konstrukcí vynálezu se začalo ve dvacátých letech dvacátého století, reálný výstup v podobě experimentálního či pravidelného vysílání nastal v letech 1935 a 1936 v Německu, Velké Británii a ve Francii.

Premiéra filmu *Vydělečné ženy* se konala 26. listopadu 1937, tedy v roce, během nějž si Jaroslav Šafránek mimo jiné nechal patentovat barevnou televizi, předvedl nový typ televizního přístroje s katodovou trubicí a začal pracovat na přístroji s 242 řádky a s úhlopříčkou 22 cm, jež jako první domácí elektronickou televizi dokončí až v době druhé republiky v roce 1939. (Köpplová a kol., 2003: 186-187) Stejnomená divadelní předloha snímku měla premiéru zřejmě 6. února 1934²⁴, ale neobjevuje se v ní dějová linie spojená s vylepšováním vynálezu televise – tuto část lze tedy považovat za čistě filmový obsah inspirovaný vývojem a popularizací nového vynálezu v období mezi uvedením inscenace a výrobou filmu. Původní hra Emila Synka se odehrávala v rozhlasové společnosti Universum a v konečné podobě snímku se objevily pouze některé její motivy.

Děj melodramatu *Vydělečné ženy* se odehrává v prostředí Československého rozhlasu, kde se nacházejí laboratoře pro výzkum televise, kterou se pokouší zdokonalit inženýr Marek (Rolf Wanka). Tento atraktivní prvek zde působí pouze jako módní doplněk dramatického příběhu

²⁴ Podle soupisu fondů Divadelního oddělení Národního muzea mělo drama premiéru 6. února 1934 na jevišti Švandova divadla v Praze. Vzhledem k tomu, že u titulu chybí preciznější datace v knihovnických fondech, však nelze vyloučit uvedení hry i před tímto termínem.

matky-samoživitelky Kamily Benderové (Hana Vítová), zaměstnané jako rozhlasové úřednice, která znovu potká bývalého manžela a nakonec najde lásku u vynálezce Marka. Marek žádá své mecenáše o příspěvek na financování dalšího výzkumu televise a předvádí své pokroky v projekční místnosti rozhlasu. Jeho aparatura je však během projekce sabotována inženýrem Wellsem alias Jiřím Benderem, Kamiliným bývalým manželem (Ladislav Boháč). Wells byl na projekci vyslán společností Radio Record Company New York a jeho hlavním úkolem kromě sabotáže byla průmyslová špionáž.

Inženýr Marek představí konkrétní vylepšení přístroje před samotnou projekcí: „Předně jsem zvětšil plochu, na níž pozorujeme přenos obrazů. Zadruhé pak již nemá být vysílání závislé na silných světelných zdrojích. Postačí prosté denní světlo, aby scéna mohla být přenášena.“ (Beda Heller, 1937: 0:26:20) Markova televise je v rámci filmu vysílána na relativně velkou plochu, což je v rozporu s délkou tehdejších úhlopříček televizních přijímačů, která se pohybovala kolem 20 cm (srovnej s Köpplová a kol., 2003: 187). Navíc nepotřebuje konkrétní přijímač, neboť její signál je přenášen projektořem přímo na bílý výklenek na stěně. Aparatura prezentovaná ve filmu sestává kromě projektořu také z přijímací skřínky (tedy jakéhosi receiveru), oba přístroje jsou spojeny kabely, které Bender přestřihne během projekce nůžkami, čímž přenos přeruší. Ve druhé místnosti paralelně probíhá předváděcí ukáзка, kterou zabírá jedna kamera. Tato prezentace sestávající z výstupu tanečnice za doprovodu houslisty a klavíristy je obrazem i zvukem přenášena do projekční místnosti. V oddělené místnosti se kromě kamery nachází také mikrofon, reflektor a nasvícená kulisa. Pro spuštění celého experimentu musí inženýr Marek zatelefonovat kolegům vnitřní linkou. Tato reprezentace naznačuje laicizaci vynálezu a značně idealizovaný pohled na možnosti jeho tehdejšího fungování (zkvalitnění obrazu, přenos na více kamer – viz níže), nikoli reálný stav vývoje televise. Projekce v tomto filmu prezentovala dokonalý zvuk i obraz a probíhala spíše na úrovni průmyslových kamer (tzv. CCTV), což lze označit v dané době jako iluzorní ztvárnění vzhledem k výkonu i náročnosti prvních kamer a televizních spojení.

Vynález hraje hlavní roli také ve vyústění filmu. Inženýr Marek připravuje opakovanou zkušební projekci a ukazuje své výsledky pošťáku Burdovi. Ten novému objevu nechce věřit, a dokonce se ptá, zdali to není nějaká forma telefonu. Závěrečná sekvence pak předvede vynález jako prostředek napínavého vyústění děje. Scéna prezentuje aktuální události z domu inženýra Marka, jež jsou zabírány na tři kamery, mezi nimiž přepíná Marek přímo v projekční místnosti. Sekvence odhalí pachatele předchozí sabotáže a ukáže jeho vloupání do Markova bytu a laboratoře, kde má Kamila službu kvůli další předváděcí projekci (mimořodem, jedná se o laboratoř inženýra Marka v jeho bytě na Korunní třídě v Praze na Vinohradech, tedy

v pracovišti, jež není součástí budovy rozhlasu). Kamila je napadena, ale inženýr Marek jí na základě zhlédnuté sekvence přispěchá na pomoc a zločince zneškodní. To vše se odehrává v přímém přenosu před kamerami televise, o nichž neměl pachatel ani ponětí. Bankéř Rybar a ředitel rozhlasu Dolan celý výjev označí jako ohromný vynález a zároveň ohromnou reklamu k nezaplacení. Výzkum v rámci celého filmu je ostatně prezentován jako komerční záležitost. Autorem stejnojmenné divadelní předlohy snímku byl český dramatik a novinář Emil Synek, který se zároveň podílel i na scénáři. Synek působil jako novinář v tisku, nikoli v rozhlase, odkud vycházely ve filmu i ve skutečnosti impulsy k rozvoji televizního vysílání. Odtud zřejmě pramenil laický přístup k celé problematice zobrazený v tomto snímku.

3.7 Rozhlas a film – Vydělečné ženy, Madla zpívá Evropě, Dnes neordinuji

Ve filmu *Vydělečné ženy* je rovněž výrazným způsobem ztvárněno prostředí rozhlasu. Z osob zaměstnaných v tomto médiu ve filmu figuruje kromě Marka a úřednic ještě ředitel Dolan (Bedřich Veverka), který přímo zadává úřednicím náplň práce. Úřednice mají za úkol kontaktovat osobnosti kulturního života a domluvit s nimi podrobnosti jejich připravovaného vystoupení. Tato komunikace se netýká fiktivních postav, ale reálných umělců té doby – Dolan například hovoří o nutnosti spojit se telefonicky s Vlastou Burianem nebo herečkou Jarmilou Kronbauerovou z Národního divadla. Filmová věrohodnost rozhlasového prostředí je pak potvrzena telefonickým rozhovorem Kamily s operetním pěvcem Járou Pospíšilem (v autotematické reprezentaci), kdy se úřednice ujišťuje, zda Pospíšil počítá s vystoupením, a následně mu oznámí, že bude ještě písemně vyrozuměn. Když úřednice nemohou sehnat herečku Kronbauerovou, telefonuje jí ředitel sám. Hovor přijme její kuchařka, takže když se jí Dolan zeptá na přesný program pro nedělní poledne, dostane odpověď, že budou pečená kuřata s hlávkovým salátem. Poté se nedorozumění vysvětlí. Ředitel je ve filmu líčen jako dobrosrdečný komický zmatkář, který se snaží Markovi pomáhat s jeho vynálezem.

Úřednice se podílejí rovněž na řešení technických problémů. Kamila má na příkaz Dolana vyzkoušet nový mikrofon v místnosti číslo sedm. Má jít do místnosti vysílání desek, kde jakmile dostane znamení, spustí gramofonovou desku. Když Kamila na místo dorazí, dva technici tam instalují mikrofon. Kamila přejde do kabiny oddělené dveřmi a průhledným sklem. Zde telefonem oznámí, že v režii sedm provádí zkušební vysílání desek, a pak gramodesku spustí. Poté vstoupí inženýr Marek, který zavře dveře studia a oba v místnosti nevědomky uvězní. Dveře mají pokaženou kliku, a nejdou proto otevřít. Dvojici po chvíli vysvobodí opraváři.

Práce v rozhlasu je v rámci děje vyličená jako hektická, náhlé změny programu a častá nutnost improvizace jsou pak znaky určité chaotičnosti vedení, které představuje roztržitý Dolan. Prostředí rozhlasu je znázorněno také prostřednictvím čekárny, kde hudebníci nacvičují písně, jež mají ve studiu naživo zahrát či nahrát. Neurčený zpěvák, který vyjde ze studia, si posteskuje, že nikdy nezpíval tak falešně jako dnes. V těchto prostorách se také setkáváme s prvky autoreflexivity, když zde sama za sebe vystupuje herečka Helena Bušová. Ve filmu se rovněž vyskytují příklady hudby, kterou lze zprvu považovat za nediegetickou, ale je vysílána rádiem. Při záběru na rozhlasový přijímač slyšíme počítání dvou osob – nejedná se o vysílání rozhlasu, ale o komunikaci Kamiliny matky s vnučkou, které počítají svíčky na dortu pro Kamilu. Scénu podmalovává hudba, která se původně jeví jako nediegetická, ale vychází z rádia. Když je u Kamily v bytě, kde žije s matkou a dcerou, na návštěvě pošťák Burda, přeje si pustit rádio. Orchestrální hudba poté doprovází následující sekvenci. Následně Kamila zpívá dceři ukolébavku, ta už je ale bez hudebního podkresu, což je vzhledem k dobovému standardu zařazování písní do filmu neobvyklé. Sekvenci lze považovat za parodickou vůči dobové filmové normě, následující využití dalších písní v rámci filmu však tuto domněnku nepotvrzuje.

Další píseň zazpívá Kamila při večírku v klubu, z něž vysílá rozhlas přímý přenos. Hlasatel (Karel Máj) během večera shání náhradu za zpěvačku, která se nedostavila, ale nikdo z umělců není ochoten vystoupit. Při písni skupiny Settleři pak začne Kamila samovolně zpívat, což přenáší i rozhlas. Pětičlenný band přitom hraje v kruhu kolem mikrofonu, zatímco Kamila sedí od mikrofonu daleko. Až posléze jí hlasatel přiloží mikrofon k ústům. Ačkoli Kamilin zpěv doprovází orchestr, píseň nemá souvislost s dějem ani s motivací postav a vzhledem k nereálnosti jejího přenosu ji lze označit za nediegetickou. Když hlasatel požádá Kamilu o jméno, žena odejde tančit. Hlasatel pak přenos ukončí: „Ke své hrůze vidím, že tuto dámu vábí víc tanec než můj mikrofon. Reportáž z klubu je skončena. Vysíláme nyní nejnovějších zpráv.“ (Beda Heller, 1937: 0:56:00)

Dalším filmem, jež se tematicky zaobíral prostředím rozhlasu, je hudební snímek *Madla zpívá Evropě* natočený Václavem Binovcem. Sběratel lidových písní doktor Šerk (Jiří Dohnal) z pražské rozhlasové společnosti a rozhlasový technik Souček navštíví vesničku Lesov a zaslechnou zpívat dívku Madlu Satranovou (Zdenka Sulanová) písničku *Ty lesovské stráně*. Rozhodnou se, že píseň nahrají na desku. Natáčení probíhá přímo uprostřed návsi, Madla zpívá do mikrofonu na stativu, technik kontroluje kvalitu se sluchátky a na přístroji podobném gramofonu jehla zapisuje nahrávku. Šerk Lesovským sdělí, že si píseň mohou za měsíc

vyslechnout z rádia. V Lesově je ale jediný přijímač, protože lidé tam nemají peněz nazbyt. Večer se obyvatelé obvykle scházejí u domu starosty a ten jim přijímač pustí.

Když píseň zaslechne sbormistr Klán (Ladislav Boháč), rozhodne se získat Madlu do svého sboru složeného ze sirotků. Dívka pak vesnici opustí a přesídlí do Prahy. První reprezentace rozhlasového studia se objeví ve chvíli, kdy Šerk s Klánem chtějí v rozhlase přehrát Madle její písně. Madla pozoruje přes sklo vystoupení klavíristy a pěvce, které je reprezentováno bez zvukové stopy; v místnosti s Madlou se nacházejí technik se sluchátky a inspicient. Studio sestává z amplionu, obslužného pultu a hodin. Když se pěvecká hvězda Dolská omluví z živého vystoupení v reklamní čtvrthodince sametu Eklat několik minut před vysláním, Klán přemluví ředitele rozhlasu (Josef Hořánek), aby nechal zpívat Madlu. Ředitel dá k vystoupení svolení, aniž si poslechne Madlin zpěv, ale alibisticky se zbaví odpovědnosti za rozhodnutí. Továrník Hlava vysílání poslouchá na svém novém přijímači. Komorník mu oznámí, že teď přijde slečna Dolská v reklamě na jeho samet. Následuje prostřih na studio za plentou, u mikrofonu stojí Klán a uvede Madlu. „Předvedeme vám sametový hlas, který jste již slyšeli z desek. Hlavně dámy ocení jeho sametovou měkkost v krásných odstínech, která jim bude připomínat jejich oblíbený hedvábný samet Eklat.“ (Europa, 1940: 0:35:20) Madla zpívá naživo z not píseň, kterou zřejmě nikdy předtím nezpívala. Továrník je s reklamou spokojen a zavolá si telefonem ředitele rozhlasu, že Madla si má přijít pro samet a má podepsat smlouvu na deset čtvrthodinek za královský honorář.

Když Klánův sbor vyrazí na turné po Evropě, jsou jeho úspěchu dokumentovány záběry na titulní strany novin, které vyskakují na pozadí točící se rotačky. Můžeme číst hlavičky autentických titulů Neues Wiener Tagblatt, Deutsche Allgemeine Zeitung, Volkischer Beobachter (s motivem hákového kříže), Frankfurter Zeitung a nakonec Popolo d'Italia. (ibid.: 1:07:40) Zde se jedná o prvek narativního titulku, který shrnuje další vývoj filmu, přítomnost rakouských, německých a italských novin přitom konvenuje s tehdejší geopolitickou situací v Evropě a je do určité míry ústupkem protektorátní správě (film byl natočen v roce 1940, Václav Binovec bývá řazen mezi pronacistické či dokonce kolaborující filmaře).

Učitel dětí ze sboru Urban, který na zájezd nejel, sehnal v Praze Popolo d'Italia. Uvnitř najde půlstránkový příspěvek o sboru, část z něj Urban přeloží z italštiny: „Obrovský úspěch malých zpěváčků z Prahy. Český dětský pěvecký sbor dirigenta Klána z Prahy uspořádal včera v rádiu již třetí koncert národních písní.“ Posluhovačka Nanyňka si přitom posteskne na rozhlasový přijímač. „Třetí koncert. A my jsme nedokázali chytit ani jeden. Sakulentská skříňka!“ Oba dva mrzí, že neuslyší ani dnešní koncert z Vídně. Urban do rádia vzteky praští

a rádio začne hrát. Přenáší však už jen závěrečný potlesk z vídeňského koncertu. „Přenosem z Vídně vysílali jsme koncert pražského Klánova dětského pěveckého sboru. Obecenstvo si vyžadovalo bouřlivě dalšího opakování, ale nemohlo mu býti vyhověno, protože zpěváčkové musí stihnout letadlo, které startuje za dvacet minut. Po krátké přestávce burzovní zprávy.“ (ibid.: 1:08:50n.) V tomto případě je zdrojem komiky technická nespolehlivost soudobých rozhlasových přijímačů.

Madla si hned po návratu ze zájezdu přečte v novinách o požáru v Lesově. Klána zavolá telefonem pražský rozhlas, zdali by jeho sbor týž hodin v devět večer (tj. za tři hodiny) mohl vystoupit v rádiu. Madla zazpívá mimo program píseň *Ty lesovské stráně* a na jejím konci se rozpláče. Všechny noviny pak pokládají Madlin přehmat za šikovnou obratnost rozhlasu jak pomoci Lesovu a do rozhlasu začnou přicházet finanční příspěvky pro postiženou vesnici. Sbor denně zpívá v rozhlase, a pomůže tak k obnově místa. Dětských členů sboru si začne všímat i tisk, což je naznačeno čtenou citací rozhovoru v novinách: „V naší redakci nás navštívil mladý umělec Tonda Zrzavý, oblíbený člen Klánova dětského souboru, aby se s námi rozloučil před zítřejším zájezdem do Madridu,“ přečte Tonda ostatním členům sboru část příspěvku v nespecifikovaném listu. (ibid.: 1:20:50)

Klán před cestou onemocní a do Španělska jede s dětmi Šerk. Před prvním vystoupením Klán ladí rozhlasový přijímač, když se mu to podaří, z rádia se grafickým trikem vynoří bílý titulek Madrid, jehož podoba a konzistence jakoby charakterizovaly rozhlasové vlny. Madlině vystoupení ve španělském rozhlase předchází uvedení písně, jména zpěvačky a skladatele ve španělštině, poté Šerk uvede český překlad španělského uvedení: „Z Madridu vysíláme téma s variacemi od českého klasického komponisty Jindřicha Procha zpívané Madlou Satranovou, sólistkou Klánova dětského pěveckého sboru.“ (ibid.: 1:25:50) Prostory španělského rozhlasu jsou světlejší než v případě českého, mikrofon je o poznání větší. Vystoupení probíhá naživo, Madla zpívá italsky. U řídicího pultu sedí technik se sluchátky na uších, máme možnost vidět rovněž stín dirigenta. Po produkci Madla pozdraví Klána a popřeje mu brzké uzdravení, opět v češtině.

Mediální zmínky z filmu *Madla zpívá Evropě* byly shrnuty chronologicky, aby doložily propojenost různých typů médií s hudebními ikonami. Můžeme zde připomenout provázanost tisku a rozhlasu v případě, kdy z rozhlasového vystoupení Madly a následného informování novin vznikne spontánní sbírka na pomoc Lesovu. Tato sekvence naznačuje, že tisk monitoroval obsah rozhlasového vysílání. Následující pasáž naznačí, jak se o hvězdy z rozhlasu začíná zajímat i tisk.

Film kromě zobrazení prostředí rozhlasových studií nabízí také náhled na zahraniční rozhlas (v kontextu zkoumaných filmů výjimečný). Jednotlivé sekvence upomínají na možnost poslouchat přenosy zahraničního rozhlasu (Vídeň, Madrid) a představují také studio španělského rozhlasu. Za zajímavý lze označit fakt, že čeští účinkující uváděli svůj program v češtině – není zřejmé, do jaké míry by to ve skutečnosti bylo reálné a zdali se nejedná pouze o scenáristickou zkratku.

Významné zobrazení rozhlasového prostředí představuje také Slavínského snímek *Dnes neordinuji*, jehož hlavní ženskou postavou je rozhlasová hlasatelka Růžena Vojtíšková (Dagmar Frýbortová). Příběh vypráví o jejím zasnoubení s nesmělým psychiatrem Jakubem Johánkem (Jan Pivec), k němuž pomůže flámování jinak přísného abstinenta a následný výpadek paměti.

Komedie je druhým zpracováním divadelní hry Olgy Scheinpflugové *Okénko*, autor scénáře a režisér Vladimír Slavínský však v tomto případě filmovou podobu značně upravil. V původní verzi byla postava Růženy modistkou, a příbuznou, která ji ponoukala lhát ohledně toho, co Johánek v noci dělal, byla její matka. V tomto snímku je to její sestřenice Kateřina (Pavla Vranská). Johánek byl původně soukromý docent etiky, v přepracované verzi se z něj stal psychiatr a praktický lékař. Původně slaví dědictví po strýčkovi a ráno po oslavách se má dostavit k dědickému řízení, v nové verzi oslavuje svou docenturu a čeká jej přednáška v rozhlase „o atavistických silách našeho já a o filosofii bláznů“. V původní hře si její text jen nacvičuje pro univerzitní přednášku, ve filmu ji prezentuje v rozhlasovém studiu.

Sekvence z rozhlasového studia začíná reprezentací mladého hlasatele: „Končíme vysílání pro ženy. Následuje hudba z gramofonových desek.“ Hlasatel Vašek (Josef Macháček) sedí v rozhlasovém studiu u stolu s technickým zařízením, na stěně visí hodiny, které ukazují těsně před desátou hodinou. Na stole se nachází lampa a telefon, před hlasatelem leží dva mikrofony a papíry s texty. Vašek zmáčkne tlačítko, které zhasne světlo u aparatury, což znamená, že ze studia se nevysílá. Podívá se na hodinky, vezme cigaretu, kterou měl odloženou v popelníku, a začne chodit po studiu a kouřit. Přijde Růža, která momentálně nemá službu. „Ty jsi se nějak vyštípla, ale náš rozhlas televisi ještě nevysílá,“ poznamená Vašek k Růženině vzhledu. Růža Vaška poprosí, zdali by místo něj nemohla uvést Johánkovu přednášku, v čemž jí Vašek vyhoví. (Československá výroba dlouhých filmů, 1948: 0:34:45n.)

V následujícím záběru Johánek sedí za stolem s mikrofonom v přednáškovém studiu a pročítá si svou přednášku. Na stole je rovněž list papíru (zřejmě programové schéma), sklenice a láhev s vodou a lampička. Studio je moderně vybavené, jsou zde křesla i konferenční stůl.

Vstoupí Růža a sedne si k mikrofonu namísto Johánka. Růža má své ohlášení napsáno na malém kusu papíru. Když přestane hrát hudba, Růža zapne vysílání. Papír má sice před sebou, ale nedívá se na něj: „Vysílač Praha 1. Končíme hudbu z gramofonových desek a zařazujeme přednášku docenta Karlovy univerzity doktora Jakuba Johánka nazvanou atavistické síly našeho já.“ Růža vstává. „Hovoří autor.“ Johánek ji chytí za ruku, Růža mu naznačuje, ať si sedne. Johánek řekne „Prosím.“ Růža mu naznačí, ať mlčí, že jsou ve vysílání, a s hrůzou si uvědomí, že promluvil.

Johánek si sedne, vezme si své poznámky a čte do mikrofonu: „Chci ve své přednášce pojednat o některých zjevech nazvaných souhrnně atavistické síly našeho já.“ Chvíli se dívá na Růžu. „Jak praví (pomlka, hledá v textu) André Saint Bouillon, vědomí, toť ochranný obal našeho já.“ Opět se zadívá na Růžu, pak se však zahlubá do textu. „Chceme-li proniknout do vlastního nitra, musíme porušit tuto zevní kompaktní epidermis svého vědomého života. Hluboký španělský myslitel Alfonso de Andrade řekl...“ Růža stojí ve studiu a pozoruje jej. (ibid.: 0:35:40n.)

Oproti zobrazení prostředí rozhlasových studií v chronologicky starších filmech je hlavní rozdíl v kvalitnější technické vybavenosti a modernější dekorativnosti. Snímek pak obsahuje také zmínky týkající se profesního života hlasatelky Růženy. Když se Kateřina Johánka ptá, kdy její sestřenice bude doma, docent jí odpoví: „Dnes vstávala po páté, odcházela po šesté a vrátí se tedy k polednímu. Příští týden bude odcházet po třetí odpoledne a vrátí se k půlnoci.“ (ibid.: 0:09:25) Tyto informace naznačují pracovní rutiny v rozhlase, v prvním případě je pravděpodobná služba od 7:00 do 11:00, ve druhém od 16:00 do 23:00.²⁵ Růženina sestřenice Kateřina je zpěvačka a během úvodního společného dialogu ji poprosí, zdali by se za ni nemohla přimluvit v rozhlase, aby tam mohla zpívat. „To není tak snadný, Káťo. Ale přimluvím se, aby s tebou udělali aspoň zkoušku,“ odpoví Růža. (ibid.: 0:13:55)

3.8 Filmový žurnál a film – Kariéra matky Lízalky, Polibek ze stadionu

Film Ladislava Broma *Kariéra matky Lízalky* obsahuje okrajovou zmínku o tvorbě filmového žurnálu. Tato sekvence nesouvisí s hlavní dějovou linií a její funkcí je charakterizace prostředí filmových ateliérů. V dané pasáži operatér filmového týdeníku Hájek (František Filipovský) hledá kolegu, který by s ním pro filmový žurnál natočil kadeřnické závody. Spolupracovníky přitom shání ve filmových ateliérech – tvorba hraných a zpravodajských (či v dobovém diskursu také dokumentárních) příspěvků je zde prezentována jako do značné

²⁵ Když Johánkův kamarád Plevka jede s psychiatrem do rozhlasu autem na desátou, vyjíždějí ve tři čtvrtě na deset. Lze tedy předpokládat, že Růženě trvá cesta pěšky nebo hromadnou dopravou o něco déle, proto se můžeme domnívat, že její služba začíná v celou hodinu.

míry propojený jev. Ostatně režisér hraných filmů Kordík (Jiří Koldovský) operatérovi říká, že jej bude potřebovat jako kameramana pro svůj příští film. Spolupracovníkem operátora se stane jeden z Kordíkových asistentů, podle redaktorových slov si asistent za tuto výpomoc vydělá 150 korun.

Příspěvek z kadeřnických závodů pak redaktor a jeho spolupracovník natáčejí na jednu kameru, za kamerou točí redaktor, zatímco asistent stojí u ostření. Natáčejí zhruba v úhlu 45° k zobrazované scéně. Po natočení příspěvku je pak v rámci filmu naznačen také proces kontrolní projekce, která probíhá rovněž v prostorách ateliérů. Jedná se o improvizovanou projekční místnost, nikoli klasické kino, o čemž svědčí přítomnost židlí či klavíru, natočené záběry jsou promítány jako němé. Osoby, které si záběry prohlížejí, přitom dávají promítači pokyny ke spuštění či zastavení filmu, případně k zaostření. Záběry zhlédne také režisér Kordík a na jejich základě vybere hlavní herečku pro svůj nový film *Venuše 1938*. Tu přitom hledal i prostřednictvím článku „Chcete se stát filmovou hvězdou?“ v časopise *Kinorevue*, na jehož základě přišlo do studia pět tisíc fotografií.

Polibek ze stadionu režiséra Martina Friče představoval na rozdíl od předešlého filmu konkrétní výstup filmového žurnálu. Po vítězství Rakouska nad Švédskem, které zajistí československému hokejovému týmu titul mistrů světa, políbí v důsledku euforie hlavní postavu filmu, zubaře Jana Vaněčka (Zdeněk Dítě), neznámá dívka (Jana Dítětová). Tento nevinný výjev však zachytí kamera filmového týdeníku a v kině jej pak v žurnálu spatří Vaněčkova snoubenka Lída (Irena Bernátová). Toto nedorozumění vede nakonec k jejich rozchodu.

Ve snímku se objevují také sportovní reportéři Josef Laufer, Štefan Mašlonka a Otakar Procházka v autotematických rolích. Jejich úloze ve filmu se věnuje kapitola 5.4 *Autotematické role novinářů*. Pracovní název tohoto snímku zněl *Zavinil to Mašlonka?* (NFA III., 2001: 227), spoluautorem námětu a scénáře byl novinář Frank Wenig.

Na začátku filmu tři reportéři komentují pro rozhlas zápas, v němž Československo podlehlo Švédsku 1:2 a zdánlivě ztratilo naději na titul mistrů světa. Po reprezentaci reportérů následuje prostřih na účetního Malíka, který v bytě rozbije a rozšlape rozhlasový přijímač. „Nic, neposlouchám. Ode dneška hokej neznám! A na to jsme si museli zestátnit rozhlas.“ (Československý státní film, 1947: 0:02:35) Následuje prostřih na zadní strany tří deníků, podle všeho autentické (rozpoznat lze pouze záhlaví listu *Práce*), kde je výsledek potvrzen i graficky. Reportéři poté komentují překvapivou výhru Rakouska nad Švédskem, do jejich komentáře jsou vloženy fragmenty hokejového zápasu a také fandící diváci. Záběr na diváky přejde v záběr v rámci filmového týdeníku promítaného v kině. Lída upozorní svou matku na

svého snoubence Honzu v záběru. Ve chvíli, kdy Rakušané podle komentáře vstřelili druhou branku, se na plátně objeví radující se diváci, přičemž Věra z radosti políbí Vaněčka. Lída to vidí a našťavaně odejde. Chce jít do kina Pasáž, kde začínají o půlhodiny později, aby celou sekvenci zhlédla ještě jednou.

Lída pošle Vaněčkovi našťavaný vzkaz, aby se šel na žurnál podívat. Vaněček jej zhlédne celkem třikrát, než si inkriminovaného okamžiku všimne. Z filmových záběrů, je patrné, že hokejovému příspěvku předcházela příspěvek o sněhové kalamitě na nespécifikovaném místě a příspěvek o práci slévačů v železárnách. Po hokeji následoval příspěvek o umělé líhni kuřat ve Frývaldově, který byl posledním v rámci žurnálu. Když se Vaněčka jeho přítel Janota (Svatopluk Beneš) zeptá, co bylo v žurnálu, Vaněček odpoví, že obvyklé věci jako sjezd, železárny, hokej, slepičí farma.

Ze zmíněné sady informací lze vyvodit několik závěrů. Zobrazení týdeníku se snažilo odpovídat realitě, konstruktem pro potřeby filmu byl pouze hokejový příspěvek, zejména kvůli dotočené pasáži s fandícími diváky. Ze záběrů je patrná dobová propaganda ministerstva informací, pod něž výroba filmového týdeníku spadala a které řídil Václav Kopecký z KSČ. Snímek pochází z roku 1947²⁶, proto v žurnálu objevíme ohlasy dvouletky. „Chceme se mít líp a k tomu nám pomůže jen práce. V lednu zazněly v železárnách první údery kladiv ve dvouletce. Rozjela se práce, která nás přiblíží o první dva vydatné kroky k blahobytu. Výsledky prvního měsíce dvouletky byly radostné. V lednu jsme splnili dvouletý plán na 104 procenta.“ (ibid.: 0:18:00)

V rámci celého snímku lze zrestaurovat kompletní podobu hokejového příspěvku. Jeho komentář má přitom v rámci snímku dvě různé podoby, ač ostatní příspěvky nenapovídají tomu, že by se jednalo o jiný týdeník. Podtržená část nadbývá v prvním příspěvku, část napsaná kurzívou nadbývá v příspěvku druhém. „Poslední den hokejového mistrovství světa v Praze nastoupili Rakušané proti Švédům. Švédové po vítězství nad československým mužstvem se už cítili mistry Evropy a světa. Nikdo z tisíců diváků na stadioně nevěřil, že by Švédům mohlo ještě mistrovství světa uniknout. Ale Rakušané skvěle překvapili. Rychlou a obětavou hrou překonávali tvrdé obránce Švédů a podařilo se jim vstřelit branku. Naše naděje, že přece jenom získáme titul mistra světa, stoupaly. A s nadějí stoupala také nálada mezi diváky. Znovu se potvrdilo, že ve sportu se nevyplácí podceňovat soupeře. Rakušané se bili jako lvi. Zadržovali všechny útoky Švédů. A znovu a znovu útočili. A tak se podařilo to, čemu

²⁶ V závěrečném titulku týdeníku lze dešifrovat dataci 10. III. (Československý státní film, 1947: 0:17:30), což naznačuje, že se zpravodajství vztahovalo k týdnu, jenž začínal v pondělí 10. března 1947. Mistrovství světa v ledním hokeji přitom skončilo 23. února téhož roku.

nikdo nevěřil a v co přece jen každý trochu doufal. Rakušané vstřelili Švédům druhou branku a vyhráli svůj zápas. V hledišti vypukla bouře nadšení, jakou zimní stadion ještě nezažil. Československo se stalo mistrem světa.“ (Československý státní film, 1947: 0:10:15, 0:22:50) Rozdílné verze příspěvku jsou pravděpodobně důsledkem filmařské nepozornosti.

Masově mediovaný příspěvek má důsledek i pro Věru. Obchodvedoucí Kubiš, který je Věřiným nadřízeným, kritizuje prodavačku v obchodním domě Bílá labuť za její pracovní nezdary a připojí k tomu i pohoršující chování mimo závod. Jak v případě Věry, tak v případě Vaněčka má sdělení negativní dopad na jejich osobní život. Na základě zhlédnutých záběrů mohou jejich recipienti vinou neznalosti kontextu dospět k nesprávné interpretaci textu. Toto zobrazení spadá konceptuálně do oblasti mediální konstrukce reality, v souvislosti s interpretací recipientů můžeme hovořit také o principu sémiotické demokracie.

Vaněček se rozhodne uvést situaci na pravou míru, ale neví, jak Věru najít. Janota mu poradí, aby si dal inzerát. Vaněček vytáhne z kapsy zmačkaný papír, kde má text inzerátu připravený. Janota čte: „Slečna, která obejmula neznámého pána na zimním stadionu, se prosí, aby se přihlásila do administrace tohoto listu. Pod značkou odměna. Spěchá.“ (ibid.: 0:30:00) Janota mu poradí, aby text zkrátil, že tím ušetří peníze, a nabídne se, že mu to proškrtá.

Když Věra náhodou přijde do Vaněčkovy zubařské ordinace, zubař ji nepoznává. Zde lze spatřovat rozdíl mezi originálem a kopií, neboť Vaněček si dívku pamatuje pouze v mediované podobě. K jejímu rozpoznání mu pak dopomůže až znak obchodního domu Bílá labuť, který měla dívka na čepici. Ze sémiotického hlediska mu tak nepomůže ikon dívky, ale její symbol.

Pomocí inzerátu Vaněček dívku nenajde, z čehož viní Janotu. Ukáže mu v nespécifikovaných novinách podobu inzerátu „SL. KT. OB. NEZ. P. NA ZIM. S. SE P., ABY SE P. ZN. „ODMĚNA – SPĚCHÁ“ a oznámí mu, že takto má text několik možných významů. Vaněček se ptá, kdo tomu má rozumět, Janota mu inzerát přeloží jako „Slečna, která obejmula neznámého pána na zimním stadionu se prosí, aby se přihlásila“. Podle Vaněčka to ale také může znamenat: „Slečna, která objednala nezařizený pokoj na zimní sezónu, se prosí, aby se přihlásila.“ Na Janotovu připomínku, že takhle si to nemůže nikdo vykládat, mu Vaněček ukáže dopisy, v nichž se mu taková slečny opravdu přihlásily. Vaněček poté naznačí další možnost čtení textu, protože se mu přihlásil „Sládek, který občas nezřízeně pije“, který však nerozumí druhé části sdělení – tedy k čemu ho inzerent potřebuje. (ibid.: 0:37:00n.) U jiného stolu v téže kavárně čtou inzerát také Věra a její přítelkyně, jeho obsahu ale nerozumějí.

Na jednu stranu se jedná o zjevnou parodii na zkratkovitá inzertní sdělení užívaná v dané době, která měla vyvolat komický efekt. Na stranu druhou i v tomto nalezneme klíčové téma filmu, kterým je významová otevřenost mediálních textů.

Koncept mnoha definic určité situace či dokonce konstruování sekundární reality si lze uvědomit i v několika dalších případech ve zbylé části snímku. Poté, co Vaněček Věru najde, a chce Lídě vše vysvětlit, rozbolí Věru zub. Když ji v ordinaci ošetřuje, vypadá situace skrze matné sklo, jako by ji líbal. K tomuto závěru dojdou také Janota a Lída, kteří scénu zvenčí pozorují. Médiem je v tomto případě matné sklo. Když se Vaněček zamiluje do Věry, rozejde se s Lídou, která s tím souhlasí, protože má ráda Janotu. Dávají si polibek na rozloučenou, který ovšem omylem spatří Věra, jež si scénu vyloží jako jejich usmíření, a situace z úvodu se opakuje v obráceném gardu. Tentokrát však není rozdílné vnímání reality zaviněno médiem, ale výhradně neznalostí kontextu.

3.9 Agenturní žurnalistika – Poslíček lásky

Autorem námětu filmu *Poslíček lásky*, který natočil Miroslav Cikán, byl rakouský novinář Hans Regina von Nack. Majitel tiskové kanceláře David Brok (Bedřich Veverka) prodal dvacetí redakcím reportáž o módním návrháři Pavlu Tomanovi (Rolf Wanka). Když jde v plánovaný den dodání k Tomanovi udělat interview, účetní Fábera jej k návrháři nepustí. Jediná zaměstnankyně Brokovy tiskové kanceláře sekretářka Jiřina Zvoníčková (Hana Vítová) se rozhodne svému šéfovi pomoci. V obchodě svého otce zaslechne Fáberu mluvit o tom, že v závodě hledají poslíčka. Převlékne se za mladého muže a nastoupí v Tomanově firmě na požadované místo. Z etického hlediska se jedná o problematické jednání – Jiřina chce reportáž získat pod skrytou identitou, a navíc není profesionální žurnalistka. Brok si přitom myslí, že Jiřina odjela na dovolenou, a o jejím počínání zprvu vůbec neví.

Jiřina se dostává často do kontaktu s Tomanem a na základě pozorování a rozhovorů uveřejní reportáž. Když Brok listuje novinami a prohlašuje, že nikde neotiskli nic od něj, najde nakonec článek o Tomanovi se signaturou „Copyright by Brok – tisková kancelář“. Samotná reportáž se nachází uvnitř časopisu *Eva* a není ve filmu nijak obrazově reprezentována. V následující scéně čte Jiřina jako poslíček Tomanovi úryvky z textu. „Toman žije jen ve své práci. O jeho soukromém životě by se dalo napsat: Ani slovo o lásce. Přesto by se dalo říci, že je don Juan. Totiž jak je těmi hezkými kreslíčkami obletován...“ Toman čtení přerušil s tím, že nechce víc slyšet. (Metropolitan, 1937: 0:33:10) Brok přijde do módního závodu, kde ujišťuje, že ten článek nenapsal, a rád by věděl, kdo ho napsal. Jiřina se zde k Brokovi přihlásí agenturním heslem „Slovem i obrazem“. Brok ji ujistí, že na to nezapomene, a řekne jí, že

může na dovolenou. Jiřina chce však v salónu zůstat ještě několik dní, což Brok ocení. Ředitel agentury poté uvede, že za reportáž dostal troj- či čtyřnásobný honorář oproti standardu.

Toman vysloví podezření, že je v závodě někdo, kdo zneužívá jeho důvěry. Fábera se zeptá Jiřiny, kdo to mohl napsat, ta řekne, že neví. Toman následně potká Jiřinu v její dívčí podobě, ta však pohotově tvrdí, že poslíček Jiří je její bratr, dvojče. Toman však přece jen pojme podezření, že poslíček je děvče, a nařídí Fáberovi, aby jej pozoroval.

Když Jiřina a Toman vyrazí společně na večeři, do hospůdky přijde i Brok. Číšník mu hned po příchodu sdělí, že dnes to na dluh nejde, Brok mu ale ukáže peníze. Poté si Brok všimne páru – není tam na Jiřinino upozornění – a tajně oba vyfotografuje, když se zrovna políbí. Když se Toman otočí za září blesku fotoaparátu, Brok zvolá: „Brokova tisková kancelář přináší nejzajímavější zprávy z celého světa ve zvuku i obraze. A proto děkuji, panstvo.“ (ibid.: 0:57:10) Brok odejde a Toman celou záležitost nechá bez povšimnutí.

Jiřina zjistí, že kreslička Mary (Vlasta Hrubá) tajně fotografuje nové modely pro konkurenci. Perou se o fotoaparát a z okna vypadne fotografická kazeta. Mary si uvědomí, že poslíček je děvče, a fotografování modelů svede na Jiřinu. Toman dá Jiřině výpověď, ta však při odchodu najde kazetu s fotografií, o kterou se obě dívky praly. Brok vyvolá v kanceláři ve fixážní vaničce při světle lampy kazetu, kterou Jiřina našla, a zjistí, že je na ní důkaz její nevinny. Kazetu však vinou své nešikovnosti rozbije. Přesto s rozbitými kusy běží za Tomanem. Mary se však mezitím přiznala, že špionáž je její vina, a Toman Brokovi jen řekne, že jako obvykle přišel pozdě.

Jiřina v následujícím záběru píše v kanceláři na stroji podle Brokova diktátu: „Brokova tisková kancelář ve slově i obraze všem redakcím vykřičník. Pisatelem našich známých reportáží o králi módy Tomanovi byla naše reportérka, která za tím účelem pracovala v jeho závodě jako poslíček. Toto malé dobrodružství naší velké reportérky bude mít pravděpodobně sensační zakončení. Prozatím můžeme prozradit jen to, že oba v sobě našli zalíbení do té míry...“ Následuje dramatická pauza, po níž Jiřina odmítne dál text psát, protože to není pravda. Brok ji ujistí, že i když to není pravda, nic to neznamena, protože lidi to mají rádi. „A potom, člověk nikdy...“ Do kanceláře vstoupí Toman a požádá Jiřinu o odpuštění a o ruku. (ibid.: 1:21:15n.)

Poslíček lásky je jediným snímkem v rámci tohoto souboru, který zobrazuje prostředí tiskové agentury. Nejedná se přitom o oficiální československou zpravodajskou agenturu ČTK, ale o malou soukromou agenturu, kterou navíc tvoří jen dva zaměstnanci, z nichž pouze jeden je

profesionálním žurnalistou.²⁷ Z této dysfunkce vyplývá i neprofesionální přístup agentury – novinář Brok jde žádat o interview v den odevzdání reportáže, sekretářka Jiřina reportáž získá pod přestrojením za chlapce a rozešle ji do redakcí bez vědomí svého nadřízeného apod. Agentura se zabývá společenskou rubrikou, od čehož se odvíjejí její bulvární metody. Příkladem je například volba výrazových prostředků v publikovaných textech či fotografování známých osobností v soukromí.

V poslední zprávě pro redakce Brok označí Jiřinu za reportérku, ačkoli je pouze sekretářkou. Jiřina přitom odmítne zprávu publikovat až ve chvíli, kdy Brok naznačí, že mezi ní a Tomanem vznikl vztah, což podle Jiřiny není pravda. K obhajobě pravdy se rozhodne až tehdy, kdy se jedná o informaci o ní samotné, ačkoli předtím se nepravdivého informování sama několikrát dopustila. Bulvární přístup navíc podtrhne Brokovo ujištění, že recipienti mají tento typ informací rádi, byť by se nezakládal na pravdě.

3.10 Studentský časopis – Škola základ života

Hlavní dějová linie filmu Martina Friče *Škola základ života* se točí kolem zabaveného studentského časopisu *Řev septimy*, v němž jsou satiricky zobrazeni profesori a ředitel reálného gymnázia v Přívlacích. Septimán Krhounek (František Filipovský) odevzdá na prázdné chodbě třídnímu profesoru Lejsalovi (František Kreuzmann) studentský časopis *Řev septimy*, který můžeme v nadsázce označit za samizdatovou či ilegální tiskovinu. Na titulní straně vidíme hlavičku „ŘEV SEPTIMY“ a podtitul „VOLNÁ TRIBUNA LIDU SEPTIMÁNSKÉHO“. Jedná se o noviny velkého formátu, které tvoří čtyři strany jednoho listu. Ředitel (Theodor Pištěk) oznamuje profesorům, že časopis je darebáctví, označí jej za takzvaný studentský humor a pamflet na ředitele a na učitelský sbor. „Takové věci píší septimáni v době závěrečných zkoušek, kdy mají nejvíce učení.“ (Ufa, 1938: 0:05:30) Časopis je tak definován jako volnočasová aktivita, která nebyla vytvořena v pracovním procesu ani za účelem zisku.

Ředitel čte ukázkou: „V čele sboru stojí vládce ústavu, neboli říd'a, řed'as, bobr, něguš, Zeus, sahib, plantážník, ataman, prevoschoditelstvo, v našem případě je ředitel nazýván študáky šerif. Zatímco sbor profesorů sdružený v kulometnou rotu se zmohl na věčně stejnou přezdívku pana ředitele starej.“ Pak předá list profesoru češtiny Kolískovi, který pokračuje v citaci z titulní strany: „Důležitým úkolem ředitelovým je plížit se tiše po chodbách a naslouchati za dveřmi tříd. Za tím účelem bývá obut v lehké Baťovy mokasíny s gumovým

²⁷ V předválečném Československu existovaly soukromé tiskové agentury, mj. můžeme zmínit filmovou tiskovou službu Pressa.

podpatkem.“ Kolísko označí text za hrozný. Ředitel nábádá, ať čte dál, že jsou tam i horší věci. Tělocvikář Bartoš (Ladislav Boháč) vystoupí s tím, že snad profesori snesou, co si o nich studenti myslí. Tělocvikář čte: „Sbor profesorů dělí se na správné chlapy a kruťasy. Oblíbený kantor zve se též štramák, šťabák, přímá chlap, primáš, skvělouš, a podobně zlý kantor kruťas, pak katouš, veřejný nepřítel, grizzly. Jinak rozdělujeme profesorstvo na okoličnaté s tvrdými límečky (záběr na límečky češtináře), psovité s psími dečkami (záběr na psí dečky), koryše s tvrdou náprsenkou (záběr na tělocvikáře, který si schová svou náprsenku), brejlovce (záběr na profesora s brýlemi), mrože (záběr na ředitele), promiňte, pane řediteli, a parašutisty (záběr na profesora odkládajícího deštník). Tělocvikář se zve též mrskanda, neboli prófa kotrmelec. Franštinář attention, chemik křemičitan, třídní je zván tříďas, tříďák, poklasnej, táta, tatouš, otěčko, atěc, ujec, otčím, krkavčí otec (záběr na třídního Lejsala). Profesorky – splašená sardel, suchá lípa. Růže prérie se říká hezké a mladé profesorce, která bohužel se v naší boudě nevyskytuje.“ Ředitel to přeruší a vytrhne tělocvikáři výtisk z ruky. „Tohle darebáctví musí být exemplárně a co nejpřísněji potrestáno.“ (ibid.: 0:05:40n.)

Ředitel a profesori přijdou do hodiny septimy a chtějí studenty přimět, aby oznámili viníka. Ředitel dá lhůtu dvě minuty s tím, že jinak bude potrestána celá třída, přesto se nikdo nepřihlásí. Ředitel stanoví trest na principu kolektivní viny – dokud se nepřizná viník, má třída zakázanou účast na středoškolském poháru v atletice, kde má slušné vyhlídky na vítězství. Septimáni se vzápětí pokusí najít viníka sami mezi sebou, ale rovněž neuspějí.

Když profesorský sbor posílí profesorka Lachoutová, tělocvikář Bartoš jí říká, že je škoda, že nepřišla dřív, že by ji studenti zvětšili ve svém časopise možná i s obrázkem. Lachoutové přijde zajímavé, že studenti zde vydávají časopis. Bartoš poznamená, že jej sice vydávají, ale nesmějí rozšiřovat. Ukáže prostřední dvoustranu, kde se nacházejí koláže profesorů složené z fotografických portrétů a dokreslených zvířecích těl. Bartoš ukazuje, jak z něj autor udělal pardála.

Profesor Kolísko označí za autora *Řevu septimy* žáka Benetku (Antonín Novotný), který napsal domácí úlohu na volné téma „Co se mi nelíbí na střední škole“, v níž kritizuje bezmyslenkovité memorování textu na úkor myšlení. Profesori to označí za zlehčování ústavu a profesorského sboru a chtějí Benetku potrestat. Druhá část sboru oponuje, že student má právo na názor. Ředitel vyvolá rozhlasem Benetku, aby se dostavil do ředitelny, a oznámí, že úloha stačí na vyloučení i bez prokázání podílu na časopisu. Styl úlohy je podle ředitele stejně drzý jako pamfletické sprostoty v časopise septimy. K autorství časopisu se však Benetka

nepřiznal, protože jej nepsal. Profesor Lejsal poté perzekuuje Benetku v hodině – označí jej za známého buřiče a odbojníka.

Profesor Bartoš nakonec přemluví ředitele, aby dal kvůli středoškolskému poháru septimánům ještě jednu šanci. Bartoš má motivační proslov, kterým přiměje studenta Boukala (Jaroslav Palát) k doznání. Ten odevzdá v deskách celou svoji redakci a všechny díky autorství. Boukal byl studenty i profesory považován za jednoho z primusů třídy, a proto nebyl nikým podezříván. K jeho charakteristikám patří četba moderní literatury, což se zřejmě projevilo v jeho tvůrčích schopnostech při sestavení časopisu. Boukal je za časopis podmínečně vyloučen s lhůtou do konce školního roku, neboť spadá mezi výborně prospívající studenty a nebyl ještě nikdy trestán. Benetka je za obdobný přečin vyloučen lokálně.

V případě studentského časopisu lze mluvit o perzekuci ze strany vedení školy, které potrestá autora za vyjádření svobodného názoru. V případě ředitele a větší části profesorů, kteří tento postup prosadí, se tak jedná o snahu o udržení hegemonní nadvlády nad studenty, represivní aparát zde tvoří možnost potrestání oficiálním vyloučením ze školy.

Zajímavý je v tomto případě jazyk média. Setkáváme se zde s hojným užitím slangu, které je příznačné pro profesní tiskoviny a u netematických periodik se téměř nevyskytuje. Články mají publicistický, nikoli informační charakter, a jsou do určité míry satirickým komentářem poměrů na gymnáziu, což je příčinou represí ze strany profesorského sboru vůči třídě i vůči domnělým či skutečným autorům textu.

Dalším médiem, které se ve filmu objevilo, je školní rozhlas. Při příchodu profesorky Lachoutové jej ředitel pojmenuje jako domácí rozhlas a označí jej za znamenité zařízení. Během výuky svolá profesory a profesorky na přestávku do sborovny, aby se přišli seznámit s novým členem sboru. Potom však zapomene vypnout aparaturu a do všech tříd je vysílán také pracovní rozhovor s profesorkou Lachoutovou. Studenti se tak dozvídají informace o nové suplence, dokud profesor Lejsal ředitele neinformuje, že rozhlas zapomněl vypnout.

Školní rozhlas se objeví v ještě jedné reprezentaci. Student Čuřil přesvědčí profesora Kod'ouska, že z lékařských důvodů musí během hodiny na vzduch. Poté odejde do ředitelny, kde spustí domácí rozhlas a vyhlásí na celé škole poplach. Studenti i profesori se rozeběhnou na dvůr.

Školní rozhlas slouží v obou případech jako informační médium s velkým dosahem. První případ naznačuje nevýhody rozhlasu v případě selhání jeho technické obsluhy, druhý je příkladem naplněné apelativní funkce zařízení, kdy vysílání v rozhlase ovlivní jednání jeho posluchačů.

Nespecifikovaná rozhlasová stanice přenáší také přímým přenosem středoškolské závody v atletice. Ve vysílání je zajímavé rozdílná reprezentace hlasatele – při záběrech reportéra na stadionu se jedná o Františka Šimona, ale z rádia se ozývá hlas režiséra filmu Martina Friče. Septimáni se z rozhlasu dozvědí, že gymnázium Přívlaky vyhrálo středoškolský pohár posledním skokem o tyči Jindřicha Benetky.

3.11 Média a sport – Klapzubova XI.

O propojení médií a sportu pojednávají mimo jiné snímky *Muži v offsidu*, *Naše XI*. či *Polibek ze stadionu*, v nichž se objevili profesionální sportovní reportéři Československého rozhlasu (viz podkapitola 5.4 *Autotematické role novinářů*), nebo okrajově třeba výše zmíněný film *Škola základ života*. Ve snímku Ladislava Broma *Klapzubova XI*. se sice žádný profesionální novinář neobjevuje, přesto právě tento film zobrazuje provázanost obou oblastí nejvíce.

Film sice vychází ze stejnojmenné předlohy Eduarda Basse o neporazitelném mužstvu jedenácti bratří, které trénuje jejich otec, ale původní dějové linie se příliš nedrží. Z chalupáře Klapzuby se stane majitel automobilové dílny, v níž pracují i jeho synové, z mužstva, které se proboují do nejvyšší soutěže, amatérský tým hrající nižší soutěže a jezdící na světové turné spíš jako atrakce. Zpracování vyznívá celkově apokryfně, neboť rozvíjí myšlenku, co by se stalo, kdyby se Klapzubáci profesionalizovali a všichni bratři by se rozutekli do různých klubů.

Fotbalové prostředí a zápasy Klapzubáků ve filmu reflektují dvě média – tisk a rozhlas. Na začátku filmu si starý Klapzuba (Theodor Pištěk) posteskně majiteli benzinové pumpy Hájkovi (Jára Kohout), že v tisku zase kritizují sestavu národního týmu. Hájek odvětlí, že řezat do sestavy a fotbalových funkcionářů v novinách je dnes v módě. Čtenářům se to podle něj líbí a funkcionářům to neškodí, protože si stejně vše dělají podle sebe. Klapzubovi vadí současná úroveň fotbalu a svůj názor dokumentuje čtenou citací novinového článku: „Chceme poctivost v přípravě. Potřebujeme jedenáct svěžích hochů, a ne blazeovaných hvězd.“ Nad novinami oba přijdou na nápad postavit vlastní tým z Klapzubových synů. (Reiter, 1938: 0:03:05)

Úspěch nově sestaveného mužstva v rámci filmu dokumentuje chronologické zobrazení sportovních stránek novin, v nichž jsou v titulcích vypsány vysoké výhry týmu. Můžeme číst hlavičky deníků *Nedělní lidové listy*, *Nedělní list*, *Pražský list*, *Večerní České slovo*, poslední titulek přitom hlásá „Klapzubova XI dosud neporažena“. (ibid.: 0:29:20n.) O výsledcích mužstva přitom píše výhradně redaktor Palička (Bedřich Veverka), ač články vyšly v různých denících. Novinář také hráče doporučí asociačnímu kapitánovi národního mužstva, tehdejší

obdobě trenéra národního týmu, a protože hráče dobře zná, zprostředkuje setkání kapitána se starým Klapzubou.

Titulek „Klapzubova XI na turné republikou“ na zadní straně nespécifikovaných novin otevře sekvenci, kdy mužstvo hraje proti nejlepším československým týmům. Stejně jako v předešlém případě se jedná o narativní titulek. O výsledcích týmu poté informují reportéři prostřednictvím vysílačky. Zprávy přijímá rozhlasový reportér Běhounek (viz níže), který je nahlásí do tiskárny. „Haló, tiskárna? Pište: Klapzubáci vítězí v Moravské Ostravě 7:0.“ (ibid.: 0:46:45) Následně oznámí jeho hlas z rozhlasového amplionu a přijímače, že Klapzubáci zvítězili nad Brnem a Košicemi.

Zahraniční turné Klapzubova týmu je naznačeno reprezentací významných dominant světových metropolí. Titulek v novinách „Klapzubova XI dosud neporažena“ dodatečně informuje o jejich výsledcích za hranicemi. Úspěšné turné amatérský tým finančně vyčerpá, proto se Pepík Klapzuba rozhodne k přestupu do profesionálního klubu. Tento transfer potvrdí článek v novinách s titulkem „Pepík Klapzuba ohlásil přestup do SK Meteor“, pod nímž je i fotografie hráče. Následují záběry dalších novin s informací, že i ostatní Klapzubové hlásí přestupy. Obrazové záběry tisku zvukově doprovází čtená zpráva: „Sportovní zprávy. Celá veřejnost byla překvapena přestupem Pepíka Klapzuby k profesionalismu. Také ostatní Klapzubáci hlásí přestupy, takže se Klapzubova jedenáctka rozpadne. Na rozloučenou s amatérským sportem sehraje přátelský zápas s SK Meteorem.“ (ibid.: 1:01:20) Poslední novinový článek je doprovázen titulkem „Podepíše Klapzuba svým synům přestupy?“ a fotografií starého Klapzuby.

Klapzuba si po profesionalizaci synů stěžuje, že z fotbalu se stal obchod. Trne, když čte v novinách, že klub zbrojí na pohár a kupuje centrhalva a brankáře za dvacet tisíc, protože mu to připomíná prodávání angreštu na trhu.

Na jednání výboru národního mužstva, kde asociační kapitán rezignuje na svůj post, se nachází také redaktor Palička. Ten navrhne na uvolněné místa starého Klapzuby, který má sestavit mužstvo pro finále Evropského poháru proti Maďarsku. Jeho jmenování potvrdí článek v novinách s titulkem „Kryštof Klapzuba, nový asociační kapitán, sestaví národní mužstvo“ v rubrice „Mužové dne“. U článku se nachází neaktuální Klapzubova fotografie.

Propojení médií a fotbalu je demonstrováno při vzestupu Klapzubovy jedenáctky, neboť první, kdo na jejich výsledky upozornil, byly noviny a redaktor Palička. Ten je zároveň zobrazen jako osoba propojená s fotbalovou asociací, neboť výbor národního mužstva začne právě na jeho návrh jednat o jmenování Kryštofa Klapzuby asociačním kapitánem.

Kromě zmíněné epizody při reportování o výsledcích Klapzubova mužstva během domácího turné a zvukového doprovodu novinových titulků o profesionalizaci týmu má rozhlas ve filmu dvě významné reprezentace týkající se přímých přenosů mezistátních zápasů československé reprezentace. Na začátku filmu se jedná o duel s Itálií, kdy utkání komentuje v kabině na stadionu reportér Běhounek (Ladislav Hemmer), který byl na rozdíl od většiny ostatních zobrazení fotbalového komentátora v dobových snímcích představován profesionálním hercem, nikoli autentickým rozhlasovým reportérem. Ladislav Hemmer přitom ve své roli místy rychle a špatně vyslovuje, což je vzhledem k precizním prezentacím rozhlasových profesionálů v jiných filmech značně paradoxní. „Haló haló! Opakuji pro ty, kdož teprve nyní přišli ke svým aparátům. Upřímně řečeno, ani k nim chodit nemuseli, poněvadž jsme (podívá se na hodinky) v pětatřicáté minutě druhého poločasu mezistátního zápasu Československo – Itálie, ve kterém Italové vedou 3:1. Sluníčko nám tady nemilosrdně praží do očí, takže jsme si museli svléknout kabáty, je tady takové strašné horko. Zatímco vás informuji o těchto zajímavostech, na hřišti se vůbec nic neděje. (záběry zápasu) Náš mikrofon, jak už jsem dnes několikrát řekl, je na jihovýchodní straně od Hradčan, takže sluníčko máme po levé straně a vítr nám fouká z pravé strany.“ (ibid.: 0:08:40) Hlasatel je reprezentován zvukem i obrazem, ve chvíli, kdy vidíme záběry zápasu či diváků, komentář ustane. Jakmile posléze začne komentovat dění na hřišti, jeho komentář je částečně reprezentován i záběry utkání. „Nádherná rána, ale bohužel přímo vedle branky na hlavu jednoho z diváků, kterému to nalilo bouřku, takže se zase nic nestalo.“ (ibid.: 0:09:40)

Ironický komentář tohoto utkání tvoří kontrast ke komentáři v závěru filmu, který má být oslavou Československa a jeho reprezentantů. Běhounek reportuje finále Evropského poháru mezi Maďarskem a Československem, za které nastoupilo všech jedenáct Klapzubů. „Pozor! Československý útok se řítí jako lavina. Teď je Pepík u míče. Střílí. Gól! Gól! Dali jsme gól! Vedeme 1:0!“ Zatímco v původní reportáži jmenoval hráče příjmením (a jednalo se o reálně existující československé reprezentanty), zde si vystačí s křestními jmény. Následuje prostřih na maďarského komentátora, který v maďarštině říká „Gól, gól, dostali jsme gól, to je neštěstí.“ (ibid.: 1:26:20n.) Prvek zahraničního komentátora je pro soudobé zobrazování sportovních zápasů v hraných filmech rovněž ojedinělý.

Když Československo vstřelí druhý gól a zápas vyhraje 2:0, Běhounek utkání shrne: „Československo vítězí po nádherném boji dvě nula a tím se stává vítězem Evropského poháru. (...) Čechoslováci, poctiví slovanští sportovci, opět první.“ (ibid.: 1:27:30) Nadšené závěrečné shrnutí mělo v době uvedení filmu zřejmou apelativní funkci. Snímek měl premiéru

2. září 1938 a byl zcela jasnou výzvou k národní soudržnosti v době bezprostředního ohrožení hitlerovským Německem.

Novináři mají ve filmu *Klapzubova XI.* roli prostředníků, kteří zprostředkovávají sportovní výsledky veřejnosti, a jejich počínání je zobrazeno z hlediska pozitivních či negativních společenských jevů bezpříznakově. Reportér Běhounek se přitom na začátku filmu profiluje jako rozhlasový reportér, ale jeho zpráva o výsledku Klapzubů v Moravské Ostravě naznačuje, že se angažuje i pro tisk. Palička je líčen jako dobrosrdečný člověk, který nezištně pomáhá Klapzubovu týmu i národní fotbalové asociaci. V kontextu filmu, který je jinak satirou na fotbalové primadony, kibice a ziskuchtivé agenty, tak mají obě postavy žurnalistů pozitivní vyznění, Běhounek lze zároveň díky úvodnímu komentáři považovat za komickou postavu.

3.12 Bulvární novinář – Růžové kombiné

Růžové kombiné režiséra Leo Martena patří mezi technicky i umělecky nejhorší československé snímky 30. let. Základní syžet vypráví o reportérovi bulvárního plátku (A. Beck), jenž zaslechne majitele střelnice a jeho neteř Slávku (Josef Rovenský a Truda Grosslichtová), jak hovoří o vraždě, jejímž důkazem má být kombiné. Reportér však nevyslechne konec hovoru, z něž vyplyne, že se jedná o vraždu v detektivním románu, a začne po vraždě pátrat. Shodou okolností se podobné kombiné objeví i v reálu a sama Slávka, která si tentokrát o vraždě přečetla v novinách, začne hledat vraha. Nedorozumění se smyšleným případem i manželské útrapy kvůli růžovému kombiné a domnělé nevěře se však nakonec vysvětlí.

Reportér nespécifikovaného bulvárního deníku Egon Šik je komická postava chaplinovského zevnějšku. Jeho jméno v součinnosti s novinářskou specializací je zjevnou narážkou na Egona Erwina Kische, přičemž příjmení tvoří fonetickou přesmyčku. Po vyslechnutí rozhovoru v krčmě U černého kocoura zamíří do redakce, kde druhý novinář koriguje na koleně perem rukopis. Šik napíše na stroji svou zprávu, kterou zaslechl, přičemž obsah si předříkává nahlas. Obviní druhého novináře (herec neuveden), který po celou scénu neřekne ani slovo, že si filosofuje o filosofii, kterou nikdo nečte. Šik je kritický až agresivní vůči svému kolegovi, což má v kontextu filmu působit jako satira na domýšlivé bulvární novináře. Kolegy se poté zeptá, s jakým i/y se píše slovo „vyběhla“, což je další satirický prvek týkající se novinářů, kteří neovládají jazyk. Kolega mu neodpoví, Šik tam proto napíše obě, ať si sazeč vybere. Jeho článek je zároveň jakousi parodií bulvárních frází: „Také se podařilo našemu reportérovi s nasazením života zjistiti barvu prádla s monogramem...“ Šik si poté vymyslí monogram I. K.

na základě plakátu pověšeného v redakci, což má důsledky pro další postavy filmu. (Gaumont, 1932: 0:17:05n.)

Slávka si koupí noviny od kamelota, který vyvolává „Zabil a utekl s kombiné! 50 Kč za dopadení vraha!“ Jedná se o nespécifikované noviny velkého formátu, jejichž cena je jedna koruna padesát haléřů. Uvnitř listu se nachází velký titulek zalomením připomínající spíše inzerát: „Zabil a utekl s kombiné! Záhada monogramu J. K. (sic!) Co ví o případu naše policie? Zatím, co nad Prahou se snesl vlahý večer, podařilo se našemu reportérovi i s nasazením vlastního života včera před půlnocí vypátrat tajemnou vraždu, o které policie...“ (ibid.: 0:32:00)

Záběr na noviny poslouží jako prostředek pro změnu lokace – další scéna se odehrává v redakci, kde Šik chválí svůj novinářský výtvar. „Tomuhle já říkám dělat noviny. Ztratila se – kombiné – zabil. To je senzace dne a žurnalistický úspěch.“ (ibid.: 0:32:10) Poté Šik zkritizuje kulturního referenta (herec neuveden) a ostatní novináře v redakci, že bez něj by umřeli hlady. Následuje záběr na kulturního referenta, jenž si velkými nůžkami na fotografie stříhá nehty. Podle reportéra každé malé dítě rozumí kultuře lépe než kulturní referent. Druhý novinář se Šika zeptá, jak je možné, že policie o případu nic neví. Reportér napadne kolegu, že je naivní a nevzdělaný a odmítne se s ním o věci bavit. O médiu pak Šik hovoří jako o časopisu, ačkoli se zjevně jedná o noviny. Šik nakonec oznámí, že chce jít ve věci článku ještě dál, a požádá kulturního referenta o revolver. Ten odmítne, protože musí s revolverem na akvizici, jinak bude redakce bez inzerátů. Tato scéna je poslední, v níž se postava reportéra Šika ve filmu objeví. Jeho příběh tak postrádá vnitřní uzavřenost a v rámci filmu mu schází jakákoli pointa.

Jedním z motivů snímku, k němuž napsal námět filmový kritik Otto Rádl, je satira na neprofesionální novináře, kteří předkládají nepodložené informace, a společenský dopad bulvárních obsahů médií. Ve výstavbě filmů je zajímavá myšlenka cirkulace zprávy o vraždě, kterou Šik zaslechne od Slávky a kterou Slávka v důsledku konzumace Šikova článku začne vyšetřovat. Šik je líčen jako neprofesionální novinář, který publikuje neověřené zprávy a arogantně se povyšuje nad své kolegy. Přitom má problémy s psanou češtinou a sám hovoří velmi lidovým jazykem. Scény redaktora Šika mají ve filmu povahu revuálních výstupů, jejichž úkolem je vyvolat komický efekt. Satirický až parodický ráz novinářského motivu podtrhují i scény z redakce, v nichž si kulturní referent stříhá nehty a chodí získávat inzeráty s revolverem.

Film patří mezi málo zdařilé i kvůli své vnitřní výstavbě a nepozornosti tvůrců – v rámci mediálních sdělení se tato nedůslednost projevuje v neukončenosti postavy reportéra Šika či

v rozdílnosti monogramu, který uváděl Šik v původní zprávě, a toho, jež následně vyšel v novinách.

3.13 Novinář v operetě – U svatého Antoníčka

Dvacátá a třicátá léta přinesla díky rozvoji rozhlasu a fonografického průmyslu vzestup populární hudby v dalších oblastech kultury. Kromě kinematografie se dařilo populárním šlágrům také na jevišti, což se projevilo masivním rozvojem domácí operetní tvorby. Na počátku 30. let došlo k rozhodujícímu stylovému zvratu v produkci českých operet, jež znamenal ústup hudebně náročně prokompovaných operet tradičního typu a zrod tzv. prvorepublikové operety. (Kotek, 1998: 132-133)

Ke vzniku nového subžánru přispěly především ustálené hospodářské poměry, nástup republikánské generace v kulturní oblasti, její rostoucí zkušenosti s repertoárem nových masových médií (rozhlas, zvukový film), která sama o sobě rozšiřovala početnou městskou a venkovskou vrstvu zájemců o hudební divadlo jako univerzální typ zábavy. (ibid.) První operetou tohoto typu byla *U svatého Antoníčka* Járy Beneše uvedená ve smíchovské Aréně v roce 1932. Její úspěch spočíval v kombinaci tradičních a moderních prvků, tj. českého venkovského prostředí s moderními jazzovými rytmy. Pseudofolklorní atraktivita svérázných venkovských postav zde byla spojena s moderními městskými figurami (americká milionářka, novinář). Jakkoli formu nového hudebního divadla ovlivnil film, opereta *U svatého Antoníčka* se stala inspirací nejen pro další operety, ale i pro filmové zpracování Svatopluka Innemanna. Prvorepublikové operety se vyznačovaly standardizovanou typologií postav, jež se projevovala hlavně ve schematizaci tří milovnických párů. „Zatímco ústřednímu páru příslušela horoucí lyrická vyznání anebo i smutek z lásky zdánlivě neopětované, písně mladokomického a starokomického páru mívaly spíše podobu komické sebekritiky, vyčítavosti nebo i dialogizovaných rozmišek.“ (Kotek, 1998: 138) Ačkoli vedlejší páry byly v operetě *U svatého Antoníčka* reprezentovány dvěma mladokomickými dvojicemi, zmíněná kategorizace postačuje k bližší identifikaci filmové postavy novináře Bloka, který spadl v rámci této operety právě k jednomu z vedlejších párů.

Děj snímku se odehrává v Blatnici nedaleko Hodonína, což v jeho rámci podtrhly autentické exteriéry. Do Blatnice se pod záminkou automobilové cesty nazvané Jízda spolehlivosti vypraví také redaktor nespecifikovaného deníku Blok (František Paul), aby získal interview se slavným místním malířem Janem Boreckým (Ota Bubeníček). Když od starostovy dcery Mariny (Ljuba Hermanová) zjistí, že malíř nemá rád novináře, uchýlí se ke lsti a vypůjčí si místní kroj. Dívka jej však upozorní, že pokud chce představovat zdejšího, musí si dát pozor,

aby jej malíř nepoznal kvůli nářečí. Blok jí oznámí, že působil tři roky v Moravské Ostravě a že přece umí moravsky. Ostravský dialekt se však značně liší od jihomoravského nářečí a malíř lest prohlédne. Blok začne u branky domu mluvit standardně a přizná se Boreckému, že je žurnalista. Vytáhne si notýsek a tužku a naznačí, že má zájem o rozhovor. Malíř jej vyzve, aby co nejrychleji zmizel, Blok se brání, ale na druhé vyzvání místo opustí. Když se Borecký vrátí dovnitř domu, najde tam Bloka sedícího v křesle s tužkou a notýskem. Ten vstane a dojde k překvapenému malíři: „Dovolte mi, mistře, malou otázku. Jak tvoříte, prosím?“ Malíř se zeptá, jak se Blok dostal dovnitř. Blok se pousměje. „Račte spát, mistře, při otevřených oknech?“ Blok ani nečeká na odpověď a znovu se ptá: „Slyšel jsem, že budete ještě letos slavit své šedesátileté narozeniny. Je to pravda, prosím?“ Malíř odpoví, že šedesátiny slaví až příští rok. Blok se nenechá zaskočit svou nepřipraveností a sdělí mu, že narozeniny musí slavit ještě letos. „Podívejte se Baťa – ten má všechno devětapadesát. A proto vy musíte kráčet s duchem času a musíte slavit padesát devět prosím.“ Do domu vstoupí americká milionářka Helena Atkinson a Boreckému sdělí, že chce koupit všechny jeho obrazy. Blok ji česky začne přemlouvat, ať se na něj obrátí jako na odborného poradce a zprostředkovatele. „Račte si prosím uvědomit, že jsem seriózní žurnalista, že mám vytříbený vkus a že naše noviny jako obvykle přinesou první zprávu o vaši koupi. To bude šlágr pro celý svět.“ Následuje němá sekvence, kdy Blok chodí s Helenou a malířem kolem obrazů, rozmlouvá s nimi a zapisuje si poznámky. (Elekta, 1933: 0:27:10n.)

Příští den ráno Blok z poštovního úřadu telefonuje do redakce zprávu, kterou diktuje ze zápisníku: „Jízda spolehlivosti bez nehody, bez jediného trestného bodu. Zdejší folklor vyžaduje dlouhého namáhavého studia. Pracuji dlouho do noci. A teď hlavní šlágr, pozor! Američanka Atkinsonová, (zdůrazní) Atkinsonová, A jako Antoníček, T jako Toniček, K jako Koníček, no Atkinsonová, Atkinsonová skupila celé dílo mistra Boreckého. Udělejte mě z toho pořádný tahák.“ (ibid.: 0:46:10)

Malíř Borecký během pouti ke svatému Antoníčku objeví v novinách Blokův článek s titulkem „Opět naše národní klenoty do ciziny“ a textem článku: „Jak se dovídáme od svého zvláštního zpravodaje, zakoupila paní HELENA ATKINSONOVÁ, choť známého amerického milionáře Lawrence Atkinsona, od mistra Jana Boreckého, všechna jeho umělecká díla. Jsme zvědaví, jak dlouho bude naše veřej-“. Zbytek článku odkryje až druhý záběr listu: „...veřejnost nečinně přihlížeti k tomuto vykrádání naší národní kultury.“ Stejný článek je v obou záběrech jinak zalomený (například slovo veřejnost je v prvním případě rozděleno na konci řádku spojovníkem, zatímco ve druhém je napsáno vcelku, viz *Příloha 4 – Obrazové fragmenty filmů*), což svědčí o nepozornosti tvůrců filmu. (ibid.: 1:26:00n.)

Borecký se článku začne smát, protože své obrazy neprodal (pouze novinář Blok se pokoušel prodej zprostředkovat). Helenin milenec Urban však na základě článku zjistí, že Američanka je vdaná. Blok se před Helenou chváří, jakou udělal službu veřejnosti, ta mu však vynadá a noviny zahodí. Blok za ní chlácholivě volá: „Ale milostivá paní, my to zítra odvoláme. My to zase zítra předěláme.“ (ibid.: 1:26:00n.) Nedorozumění se vysvětlí na konci filmu, kdy Helena dostane telegram, že její manželství bylo rozvedeno.

Blok se ve filmu profiluje zároveň i jako fotoreportér. Nejprve fotí Marinu pod cedulí Obecní úřad. Fotografie nemá souvislost s žádným jeho příspěvkem a je pouze osobním počinem, který Blok plánuje poslat na výstavu. Marinu aranžuje v komické pozici, jak stojí na jedné noze a v ústech drží květinu. Jeho druhý fotografický počín naznačuje opět Blokovo neetické jednání. Při procházce lesem náhodou vyfotí skladatele Urbana, jenž je snoubencem Boreckého dcery Vlasty, jak se líbá s Američankou Helenou Atkinsonovou. Na základě fotografie pak Vlastě sňatek rozmlouvá a dohazuje jí sebe.

Jméno Blok se z lexikálního hlediska řadí do kategorie tzv. mluvících jmen, která charakterizují postavu na základě jejího povolání. Tento přístup je obvyklý pro komediální žánry, respektive komické figury, kterou Blok v rámci této operety jakožto člen jednoho z vedlejších párů je.

Zdrojem komiky v rámci filmu je také novinářova povýšenost kombinovaná s jeho neschopností sžít se s novým atypickým prostředím. Když si Blok vezme kroj, oblékne si vestu naruby, když ho Marinin otec nechá naklepat kosu, žurnalista ji zničí. Zároveň je Blok vylíčen jako přelétavý muž, který nejprve svádí Marinu a poté i Vlastu. Nestálost je zde symbolem proměnlivosti velkoměsta, která má být protikladem ke konzervativnímu venkovu. Hlavní Blokovou pracovní charakteristikou je neprofesionální přístup. Redaktor se pokouší získat rozhovor pod falešnou identitou, publikuje nepravdivé články či tajně fotografuje osoby v intimních situacích. *U svatého Antoníčka* je tak dalším příkladem generalizované satiry, jež komickým figurám novinářů přisuzuje hloupost, domýšlivost a neetické postupy vedoucí ke zkreslenému či bulvárnímu informování.

Oproti divadelní předloze došlo ve filmu k několika úpravám. Reportér se v původní hře nazýval Jára Kulička a měl v ní také pěvecká čísla, mj. zde prezentoval píseň se žurnalistickou tematikou. Ve filmovém pojetí se novinář Blok zpěvem neprezentuje. Ve filmové verzi byly rovněž upraveny některé postavy, tvůrci změnili charakteristiky zbylých milovníků (z letce Pavla Tomšů se stal hudební skladatel Jaroslav Urban, z filmového herce Tino Klementa malíř Jan Voborný) a postavu starosty Ondruše přetransformovali v malíře Boreckého.

3.14 Pátrající novináři – Sedmá velmoc, Vražda v Ostrovní ulici

Poslední kategorie této kapitoly se zabývá filmy, v nichž figurují novináři jako osoby pátrající po pachatelích nezákonných činností. V případě *Sedmé velmoci* jde o špionážní drama, v případě snímku *Vražda v Ostrovní ulici* o detektivku.

Název filmu Přemysla Pražského *Sedmá velmoc* odkazuje k metonymickému označení tisku (a potažmo i médií) a předurčuje hlavní postavy snímku, novináře Bedřicha Hronka (Vladimír Havlíček), Rudolfa Dolana (Antonín Novotný) a Jana Horského (Josef Gruss). Těmto třem mladým redaktorům časopisu *Neodvislost* odkáže jeho zesnulý majitel (Jaroslav Bráška) prostřednictvím nafilmované závěti vedení redakce: „Tohohle sólokapra, mluvit k vám, po své smrti, jsem si nechal pro sebe. Můj časopis přinášel vždycky jenom sólokapry. Kachny, ty jsem přenechal jiným, třeba byly z mé vlastní líhně.“ (Nationalfilm, 1933: 0:03:10) Zároveň se vyjádří k nedostatkům všech tří reportérů, jež si vybral za své pokračovatele. Hronkovi řekne, že je chápavý, ale ukvapený, ale život že jej vyrovná. Horskému poradí, že až bude tak nelítostně vtipný k sobě, jako je k jiným, bude z něj dobrý žurnalista. Dolanovi pak sdělí, že je vrozený praktik (Dolan si bere tužku a blok) a že by se měl oprostít od cizích vlivů, aby jeho závěry byly logičtější. Závěrečná část proslovu zesnulého je pak jakýmsi manifestem sedmé velmoci: „Celé své jmění ukládám. Kdyby snad lidé ve světě se stali zlí, chamtiví, nenávistní, kdyby snad ztratili víru v lidství, nevěřím, že by lidstvo mohlo tak hluboce klesnout, kdyby nechtěli míru a chtěli válku, kdyby nechtěli dáti hladovým najíst, nemocné ošetřit, pak ovšem čestně vedený časopis by musil zahynout. Potom půjdete k mému notáři a ten vám dá ty zatracené peníze, abyste mohli býti i nadále nezávislími, abyste mohli učit. Učit! Učit! Abyste byli sedmou velmocí. Velmocí kultury. Učiňte národ nejprve moudrým a pak hrdým. A nestačí-li vám tisk, vezměte na pomoc filmovou kameru, tím přece nepřestanete býti žurnalisty. A nebude-li ani to stačiti, vezměte rádio, televizi a vše, co bude ještě objeveno zítra. A pak teprv budete tím, zač se považujete. Pak teprv budete sedmou velmocí.“ (ibid.: 0:05:00) Projev je značně vizionářský ohledně budoucnosti médií a žurnalistiky. Futuristické pojetí zdůrazňuje také vizuální stránka úvodní sekvence, kdy redakce časopisu je zasazena do moderního mrakodrapu a v interiérech ji reprezentují prostorné a technologicky značně vybavené kanceláře.

Následující den vyjde v Ranním večerníku, který je rovněž produktem redakce, oznámení „Náš otec zemřel“. Kameloti vybíhají s nákladem časopisu, zaslechneme jejich vyvolávání „Mrtvý promluvil, za dvacet haléřů“. Na titulní straně čteme titulky „Mrtvý promluvil“, „Tajemné promítání filmu“, v pravém horním rohu pak najdeme inzerát „Před BOXMATCHEM použijte B. R. N. 22.“ (ibid.: 0:07:05n.) Dolanovi je inzerát podezřelý.

Když na třetí straně nalezne inzerát k zápasu o mistrovství světa v boxu v Chicagu Schmeling x Sharkey, ověří si soukromé vysílačky. Zjistí, že označení B. R. N. 22. nenesou žádná a že box je vysílán na vlně 130. V době zápasu v redakci všichni tři naladí B. R. N. 22. na speciálním přijímači a zachytí zprávu v latině, kterou rozšifrují jako „Zítřka 24 muž pes zadržet východ 35.“ Na základě toho dojdou k závěru, že se něco stane na státních hranicích.

Vypraví se do hor, kde společně zazpívají píseň na lyžích. Poté jejich lyžařské záběry doprovází nediegetická píseň týkající se médií (viz Příloha 5). (ibid.: 14:10) Na svahu se setkají s reportérkou Helenou Radovou (Lída Baarová) z konkurenčního listu, která se jim však představí pouze jako d'Arthagnan. Reportéři Neodvislosti se před ní uvedou jako Athos, Porthos a Aramis.

Muži se pak v daný čas vydají na určené místo a zaslechnou střelbu. Přestože už se jedná o místo za hranicemi, rozhodnou se pátrat v nedaleké chatě. Zde však už případ zavraždění mladé dívky vyšetřuje komisař Sander (Zvonimir Rogoz) z pohraniční policie druhé země a ten vrátí novináře zpět na jejich stranu hranice. U mrtvé dívky byl spatřen jistý Pavel Král (Mirko Eliáš), kterého Sander z vraždy podezívá. Král přijede k jedné z horských chat, odkud se ozývá ženský nářek a následně i výstřely. Vevnitř však zjistí, že se jedná o rozhlasovou inscenaci vysílanou rádiem. Estetická funkce rozhlasového vysílání měla v tomto případě sloužit k eskalaci napětí v rámci filmu. Zajímavé je v tomto případě určení stanice – nejedná se totiž o Radiojournal, jenž měl v té době v Československu monopol, nýbrž o Radiokoncern, který byl filmovým konstruktem.

V chatě sídlí Helena, která zde vyvolává fotografie pořízené na místě vraždy. Na místo přijde i strážmistr československé policie a v temné komoře si prohlíží negativy, které nafotila Helena. Všimne si, že je seškrábán obličej Krále, jehož Helena mezitím ukryla. Ta to označí za amatérskou nešikovnost, ačkoli negativ poškodil úmyslně Král. Strážmistr jí negativy zabaví.

Když se Helena setká s Králem příští den v hotelovém pokoji, Dolan se mezi ně pod falešnou záminkou vetře, aby zjistil další podrobnosti případu. Když chce reportér Neodvislosti pokoj opustit, za dveřmi stojí strážmistr pohraniční stráže, který si tajně udělal kopie Heleniných negativů a přinesl jí je zpět. Helena vytuší, že negativ poškodil Král, a nabídne mu pomoc, ten ji však odmítne. Helena mu pohrozí, že jej obviní z vraždy ženy.

Reportéři se jdou na vraždu zeptat k československé pohraniční strážci. Kapitán jim sdělí, že je druhá strana nepožádala o spolupráci, a proto se do toho nevměšují. Dolan při rozloučení kapitána poprosí, aby měl na paměti, že reportéři vystupují inkognito.

Po tomto pátrání následuje prostřih na obrazovou i zvukovou reprezentaci pracující rotačky, přes kterou se objeví prolnuté titulky (viz *Příloha 4 – Obrazové fragmenty filmů*). V několika konsekventních záběrech čteme: „Ranní večerník. Pozorností našeho reportéra / bylo zjištěno. / že vrah, který v této minutě / bude zatčen / jmenuje se Pavel Král a...“ (ibid.: 1:03:30)

Helena se nechá Sanderem přesvědčit, ať vyláká Krále na německou stranu, aby ho tam mohl zatknout. Sander jí sdělí, že zprávu do novin o tom, že vypátrala vraha, může uveřejnit už teď. Pro Helenu je to prostředek, jak se proslavit. Reportéři Neodvislosti si ve vestibulu hotelu pročítají noviny konkurence a přitom probírají fakta případu. Dolan odhalí, že konkurenci posílá zprávy Helena. Ta na Sanderovo přání Krále vylákala do krčmy a před jeho zatčením z místa odjela. Když Sanderovi muži Krále postřelí, Helena si uvědomí, co provedla, a společně s ostatními reportéry postřeleného Krále odnesou do chaty. Dolan odhalí, že Královo pravé jméno je Rydvan. Vydá se za Sanderem, protože zjistil, že zavražděná nebyla příslušnicí jeho státu. Sander opáčí, že mu jde o vraha, ale ten je podle Dolana také krajan. Z kontextu filmu však nevyplývá, jak Dolan na tyto závěry přišel.

Dolan si poté uvědomí, že když Rydvan není vrah, musí to být vyzvědač. Rydvan reportérům sdělí, že mu jde o bezpečnost země a že tajné plány zůstaly ukryté v krčmě v jeho lyžích. Rozhovor však zaslechne také Sander, který je podle Rydvana pravým vrahem dívky, jeho sestry. Ve rvačce o plány Hronek, Dolan a Horský nad Sanderem a jeho pomocníkem zvítězí, ale komisař negativ s plány spolkně. Následuje opět prostřih na obrazovou a zvukovou reprezentaci rotačky a prolnuté titulky článků: „NEODVISLOST. / reportéři vyšetřili / oznámili jsme povolaným / kruhům. A výsledek se / dostavil. Vysoká vojenská / osobnost odletěla / za tajným posláním.“ (ibid.: 1:15:35)

Helena se představí příchozímu šéfovi české špionáže jako reportérka Helena Radová, poprvé v rámci filmu uvede své jméno a profesi. Šéf ji vykáže z místnosti, kde odpočívá raněný Rydvan, protože s ním potřebuje mluvit ve státní záležitosti. Rydvan mu sdělí, že se zmocnil plánů, v nichž jsou popsány přípravy útoku na náš stát. Reportéři Neodvislosti přivedou Sandera do chaty a představí jej jako špiona pohraničního státu. Rydvan si vzpomene na rozmístění skladišť, načež reportéři šéfovi kontrašpionáže sdělí značku a délku nepřátelské vysílačky. Šéf kontrašpionáže chce vysílačkou vyhodit skladiště do vzduchu, což by znamenalo začít válku. Horský jej však nakonec přemluví, aby od svého záměru upustil.

Snímek *Sedmá velmoc* zpracovává téma angažovaných novinářů, kteří působí ve veřejném zájmu. Jejich jednání, kterým několikrát poruší zákon, vede nakonec k záchraně míru mezi dvěma zeměmi a zároveň k vypátrání vraha mladé dívky. Reportéři jsou v rámci filmu vykresleni ve značně zromantizované podobě a nevěrohodnosti jejich podání přispívá také

fakt, že kromě pátrání ve filmu také často zpívají písně, které nijak nesouvisí s dějem. Helena Radová je vyobrazena jako sebevědomá emancipovaná novinářka, která před veřejným zájmem upřednostňuje vlastní kariéru. Charakterizuje ji drzé vystupování vůči autoritám včetně policie a skrývání pravé totožnosti i novinářské profese. Nesprávnost svého počínání si uvědomí až v závěru. Její změnu chování navíc ovlivní skutečnost, že se do Rydvana zamilovala.

Ačkoli podle jmen postav je zřejmé, že se děj odehrává v Československu, v celém filmu nepadne název ani jedné ze zainteresovaných zemí. Přesto na základě různých indicií (reportéři pátrají v Krkonoších, zahraniční komisař se jmenuje Sander) lze usuzovat, že film je metaforou česko-německých vztahů.

Sedmá velmoc byla jediným zvukovým filmem významného režiséra němé éry Přemysla Pražského. Především úvodní expozice, v níž je představena redakce Neodvislosti, odkazuje k poetice němých filmů. Profesní filosofie zesnulého majitele časopisu je pak futuristickou vizí budoucnosti médií a zároveň shrnutím základních aspektů, jimiž se vyznačuje seriózní zpravodajství. Majitelovy promluvy k reportérům pak evokují určitou formu individuálního vzdělávání novinářů. Společenský přesah byl častým motivem Pražského filmů a objevil se i v tomto snímku s akcentem na význam médií, jež se autoři filmu snažili doložit i v názvu.

Snímek Svatopluka Innemanna *Vražda v Ostrovní ulici* vznikl podle románu novináře Emila Vachka *Muž a stín*, jenž se inspiroval skutečnou událostí. Jednu z hlavních postav představuje novinář Maurin, který společně s detektivem Klubíčkem pátrá po vrahovi lichvářky.

V Ostrovní ulici byla zavražděna lichvářka Zacharová. Na místo činu dorazí s policií také redaktor Maurin (Emanuel Trojan), který je osobním přítelem komisaře Klubíčka (Jindřich Plachta), jenž má vraždu vyšetřovat. Maurin si opisuje poznámky z úřední listiny o vraždě a tajně si pořizuje fotografie z místa činu na fotoaparát, který skrývá pod kabátem. Manžel zavražděné Zachar (Theodor Pištěk), který vraždu nahlásil, tvrdí, že v době činu sledoval ve Vinohradském divadle na operetě *Polská krev*. Maurin jeho alibi vyvrátí, neboť v novinách zjistí, že v divadle dávali drama *Lidé v hotelu*. Policie Zachara jako podezřelého zatkne.

Následující den čte Klubíčko ve svém bytě Maurinův článek v listu *Denní kurýr* „Sensační Vražda v Ostrovní ulici“, kde redaktor označil jako pachatele Zachara. Jedná se o příkladné porušení presumpce nevinny. Klubíčko označí článek za slátaninu a fantazii, vyčítá Maurinovi tajně pořizený snímek a pohrozí mu, že už ho nebude brát na místo činu. Maurin navíc uvedl podle Klubíčka nepravdivou informaci o tom, že policejní prezidium hlásilo, že manželka vyššího státního úředníka ztratila rodinný šperk; onen šperk totiž Klubíčko našel v bytě.

Maurin je v této pasáži vylíčen jako nereseriozní a senzacechtivý novinář, který používá neetické metody.

V další části filmu kameloti při prodeji listu vyvolávají, že se stala vražda v Ostrovní ulici, což má psychologický vliv na kolemjdoucí postavu mladíka z rodiny ředitele Barocha (Miroslav Svoboda). Ukáže se, že se jedná o jednoho z podezřelých. Maurin dovede Klubíčkovu na stanici nakládačku z tiskárny Denního kurýra, která shodou okolností bydlí naproti místa vraždy v Ostrovní ulici a viděla podezřelého Barocha odcházet z místa činu. Maurin to označí za výsledek svého pátrání a pohrdavě sdělí Klubíčkovu: „Představte si tu ostudu, kdybych napsal, že teprve novinář uvedl policii na pravou stopu.“ (AB, 1933: 0:30:45) Pokrytecky přitom prohlásí, že Zachar podle něj vraždu nespáchal.

V dalším výtisku Denního kurýra se opět na titulní straně objeví Maurinův článek s titulkem „Vražda v Ostrovní ulici / Senzační obrat v pátrání / Náš reportér uvedl policii na stopu“. Klubíčko následně redaktora kritizuje za nereseriozní přístup: „Maurine, vy že jste novinář? Vy jste věštkyně!“ (ibid.: 0:38:40) Maurin totiž obvinil ze zločinu nejmenovaného mladíka, kterého viděla nakládačka prchat z místa činu. Dopustil se tak opětovného porušení presumpce noviny. Klubíčko se s Maurinem pohádá a vytkne mu, že škodí vyšetřování. Navíc mu oznámí, že už mu nebude sdělovat interní informace o průběhu vyšetřování, protože je z jeho přístupu zklamaný.

Maurin poté získává informace u sluzky jedné z podezřelých Ady Friedmannové, kterou Zacharová vydírala. Následně rozmlouvá Klubíčkovu propuštění Zachara a Barocha na svobodu. Když komisař jeho radu odmítne, Maurin si myslí, že policie má novou stopu, a zatelefonuje z Klubíčkovu bytu do redakce: „Slečno, pište: Blok, tučně.“ Klubíčko však spojení přeruší. „V případě paní Zacharové dáma z přední společnosti?“ (ibid.: 0:53:20n.) Maurin je opět prezentován jako nereseriozní novinář, který hodlá publikovat informace bez ověření, přesto si u komisaře vyprošuje, aby se mu nepletl do žurnalistiky. Když Maurin vydá článek s titulkem „Žena pachatelkou vraždy?“, dokonce v rámci zvláštního vydání Denního kurýra, Klubíčko s ním nadobro ukončí spolupráci. Maurin se brání, že v tom článku netvrdí nic určitého, a proto přišel za komisařem, aby mu o oné dámě něco pověděl. Klubíčko Maurina z policejní stanice vyhodí.

Redaktor je přítomen i Klubíčkově závěrečné rekonstrukci vraždy v bytě zavražděné, během níž komisař odhalí pachatele. Klubíčkovým postupům přitom nevěří až do chvíle, kdy je vrah usvědčen.

Maurin je v sérii Vachkových detektivek, jejichž ústředním hrdinou je komisař Klubíčko, vylíčen jako zbrklý redaktor, který spíše vyšetřování komplikuje, nežli by mu prospíval.

Ačkoli se tato postava objevuje v nekomedijním žánru, jedná se o figuru komickou, jež vytváří protiváhu hloubavému a vážnému Klubičkovi. Tato dichotomie se projevuje například protikladem Klubičkovy diskrétnosti a Maurinových bulvárních praktik, kterými překračuje etické normy či dokonce občanské zákony. Díky Klubičkovi, který je jeho osobním přítelem, má přístup k informacím, jež jsou ostatním zástupcům sdělovacích prostředků zapovězeny.

Film vychází z knihy jen volně a držel se především její hlavní dějové linie, přičemž některé scény s novinářem Maurinem byly dopřány až pro film. V románu není specifikován název listu, jehož je redaktor dopisovatelem, v první ze série klubičkovských detektivek Emila Vachka *Tajemství obrazárny* je však hned v úvodu uvedeno, že Arne Maurin je šéfredaktorem a vydavatelem deníku Hlasatel. (Vachek, 1986: 11)

Oba zmíněné snímky zobrazují pátrající novináře rozdílným způsobem – zatímco v *Sedmé velmoci* jsou zástupci tisku konatelem společensky prospěšných činů, ve *Vraždě v Ostrovní ulici* se redaktor dopouští etických prostředků a vyšetřování v důsledku narušuje, což lze pokládat za společensky škodlivé jednání.

Maurin je obdobně vylíčená postava jako redaktor Blok v jiném snímku z roku 1933 *U svatého Antoníčka*. Oba tituly spojuje kromě režiséra Svatopluka Innemanna ještě jedna zajímavá souvislost. Při záběru na noviny, v nichž mají oba redaktoři uveřejněné své články, nalezneme v kompozici strany také dva příspěvky týkající se hitlerovského Německa. V případě snímku *Vražda v Ostrovní ulici* je to sloupek v levé části Denního kurýra, z jehož titulku jsou patrná slova „Hitler“ a „hranicích“, v případě operety *U svatého Antoníčka* se jedná o příspěvek v pravé horní části, z jehož titulku lze přečíst „slouží v říšských úderných oddílech“ (viz kapitola 3.13 a Příloha 4). Nabízí se pochopitelné vysvětlení, že zobrazení tisku chce být věrným dokumentem soudobých událostí – vzhledem k tomu, že oba snímky pocházejí z roku 1933, nejsou obdobné zprávy na první pohled ničím podivuhodné. Oba listy byly ale vytvořeny výhradně pro účely filmu, a nabízí se tudíž i vysvětlení záměrného podprahového uvedení příspěvků týkajících se hitlerovského Německa. Režisér Svatopluk Innemann se během protektorátu přihlásil k německé národnosti a po válce byl obviněn z kolaborace s nacisty, a jeho zobrazení novinářů ve zmíněných filmech tak může být zároveň považováno za implicitní kritiku žurnalistů v demokratických zemích a jejich bulvárních metod.

4. Reprezentace a zobrazení médií a jejich profesních představitelů

Zatímco třetí kapitola zpracovávala tematičnost a konkrétní reprezentace v rámci jednotlivých filmů či případně žánrů, čtvrtá kapitola se pokusí postihnout, co má dvacet čtyři analyzovaných filmů společného průřezově. Rámce zobrazování médií a jejich profesních představitelů v analyzovaných snímcích z období 1930 až 1949 tak můžeme rozdělit do tří hlavních kategorií, z nichž některé diferencují doplňující subkategorie:

1. kritický rámec
 - a. realistický
 - b. satirický
2. romantizující rámec
 - a. historický
 - b. moderní
3. zprostředkovatelský rámec.

Kritický realistický přístup se týká filmů, které poukazují v realistické rovině na působení médií, jež má patologické důsledky na společnost. Do této kategorie lze zařadit snímky *Hej-Rup!*, *Bílá nemoc* a *Kariéra*. Média a jejich představitelé jsou v těchto filmech vykresleny jako společensky škodlivé instituce, ať už z důvodu totalitní propagandy (*Bílá nemoc*) nebo ekonomických či politických faktorů ovlivňujících jejich obsah (*Hej-Rup!*, *Kariéra*).

Kritický satirický přístup se od předešlého odlišuje tím, že působení médií a jejich představitelů dodává komický či dokonce parodický ráz. Sem spadají tituly *Růžové kombiné*, *U svatého Antoníčka*, *U nás v Kocourkově*, *Dva týdny štěstí*, *Roztomilý člověk* a *Polibek ze stadionu*. Skutečnost, že na negativní jevy je poukazováno formou komedie, však neznamená, že by tato kritika měla být považována za méně seriózní.

S kombinací kritického realistického a kritického satirického přístupu se setkáváme v případě filmu *Vražda v Ostrovní ulici*. Děj prezentuje novináře Maurina jako komickou figurku, jejíž jednání však může mít negativní dopad na hlavní vážnou linii filmu, kterou je vyšetřování vraždy. Je tedy zřejmé, že tento snímek spadá do kategorie kritického rámce a zasahuje do obou jeho skupin.

Romantizující přístup se snaží glorifikovat média jako ochránce veřejného blaha či v obecnější rovině prezentovat kladné důsledky jejich vývoje a působení. V historické linii se to projevuje zejména životopisnými filmy o významných osobnostech české žurnalistiky *Karel Havlíček Borovský*, *Poslední bohém* a *Revoluční rok 1848*. Do této linie patří také snímek *Léto*, který naplňuje romantizující podstatu historického pohledu na žurnalistiku, v níž

je fiktivní redaktor, jehož příběh se odehrává v historicky odlišné epoše (přibližně 30 let před vznikem filmu), líčen jako lyricky založený literát.

Romantizující moderní přístup se liší hlavně časovým zasazením do současnosti, charakteristické je však pro něj také zobrazení společensky významného působení novinářů, v tomto případě neautentických hrdinů, a rozvoj mediálních technologií. Do této skupiny patří filmy *Sedmá velmoc*, *Jedna z milionu*, *Poslíček lásky*, *Výdělečné ženy* a *Škola základ života*. Rozdíl mezi oběma subkategoriemi romantizujícího rámce spočívá v tom, že glorifikace reálných osob spadá výhradně do minulosti, kdežto soudobé novinářské osobnosti zůstávaly stranou zájmu filmařů. *Sedmá velmoc* představuje společensky významný počin reportérů, kteří odhalí pokus zahraniční mocnosti o ohrožení státní suverenity. *Jedna z milionu* je příkladem sociální angažovanosti novinářů a médií v době hospodářské krize, a byť jsou některé profesní postupy v rámci filmu z etického hlediska problematické, lze filmový celek hodnotit jako pozitivní zvýznamnění profese. *Poslíček lásky* prezentuje příběh proměny sekretářky tiskové kanceláře v žurnalistiku, která podniká napínavou misi v hlavním stanu krále módy. *Výdělečné ženy* se snaží popularizovat téma pokroku v oblasti televise. Ústřední linie filmu *Škola základ života* se točí kolem kritického postoje časopisu *Řev septimy* a jeho autora Boukala k profesorskému sboru na gymnáziu.

Třetí, zprostředkovatelský rámec pak zastupují filmy *Kariéra matky Lizalky*, *Klapzubova XI.*, *Madla zpívá Evropě* a *Dnes neordinuji*. Tyto snímky zobrazují média a jejich profesní jako neutrální zprostředkovatele komunikace mezi podavatelem a příjemcem. Jedná se v podstatě o tituly, v nichž jsou média vedlejším tématem a jejich hlavní funkcí je zprostředkování témat hlavních.

Snímky *Madla zpívá Evropě* a *Dnes neordinuji* prezentují rozhlasové vysílání (a v prvním případě i jeho recipienty) a dokumentují představy soudobých filmových tvůrců o fungování rozhlasového vysílání a o vytváření jeho programové skladby (částečně do této kategorie spadá i snímek *Výdělečné ženy*). *Kariéra matky Lizalky* je příkladem zobrazení vytváření filmového žurnálu, který je nositelem informace pro jednu ze zápletek filmu (v reprezentaci filmového žurnálu zase nalezneme i prvek moderních technologií). *Klapzubova XI.* prezentuje součinnost fotbalu (potažmo sportu) s médii. Sport je v tomto případě ekvivalentem kultury, jejíž propojení s médii či mediací je patrné ve filmech *Madla zpívá Evropě* (hudba) a *Kariéra matky Lizalky* (hraný film).

Zvláštním případem je snímek *Svět patří nám*, který kombinuje prvky kritického i romantizujícího přístupu. Rozhlas a tisk jsou na jedné straně zdrojem fašistické propagandy (kritický přístup), na straně druhé příčinou zburcování demokratických sil v boji proti fašismu

(romantizující přístup). Film poukazuje na to, že funkce médií jakožto instituce se odvíjí od toho, kdo je užívá, a poukazuje tak na jejich zprostředkovatelský rámeček, tj. že bez příjemců a podavatelů mají média neutrální podstatu.

Zmínili-li jsme kritiku médií v rámci analyzovaných filmových textů, je na místě připomenout také propagandu jako konstituční součást těchto filmů. Hraniční linii mezi kritikou tvůrců snímků a ideologickou propagandou lze vytyčit na základě podavatele sdělení. Bylo-li kritické sdělení formulováno neoficiálním představitelem či představitelem kultury (nezávislým umělcem či umělci), nikoli státním aparátem či s ním spřízněnými tvůrci, můžeme jej považovat za kritiku (*U nás v Kocourkově, Bílá nemoc, Svět patří nám*). Jak bylo uvedeno v podkapitolách 2.3 a 2.4, československého filmu se téměř nedotkla oficiální nacistická propaganda v období protektorátu, ale byl vystaven propagandě komunistické, která se dočkala své institucionalizace po roce 1945 a zejména po únoru 1948.

V tomto ohledu můžeme připomenout tři díla analýzy. Ve snímku *Polibek ze stadionu* je několik pasáží z filmového žurnálu, kde se kromě reportáže z mistrovství světa v hokeji objevují také příspěvky z prostředí železáren, které vybízejí k práci v rámci dvouletého plánu, nebo z oblasti zemědělství propagující umělé líhně kuřat. Tento postup byl v souladu s poválečnou informační politikou Komunistické strany Československa, která po volbách 1946 ovládala ministerstvo informací, pod něž spadal i Československý státní film, a mohla tak ovlivňovat podobu filmového zpravodajství jako v tomto případě, tj. akcentováním tzv. pracovního (a potažmo budovatelského) diskursu. Ve snímku *Kariéra* se objevuje explicitní kritika kapitalistického fungování médií a celkové vyznění snímku zejména díky závěrečné sekvenci naznačuje ovlivnění komunistickou propagandou. Film *Revoluční rok 1848* popisoval porážku českého povstání v roce 1848 jako selhání buržoazie, která jakožto vládnoucí třída znemožnila dělníkům revoluci úspěšně dovést. V duchu této kategorizace se nesou také postavy novinářů, kteří jako uvědomělí žurnalisté stáli na straně lidu. Nutno však podotknout, že minimálně v případě Karla Havlíčka, který zde není vylíčen jako jednoznačný představitel té které třídy, se nejedná o schematickou propagandu, kterou představovaly domácí filmy z počátku 50. let.

Zmíněné rámce jsou příkladem kategorizace všech filmů mediální analýzy. Následující kategorie mají za cíl vylíčit jevy, které jsou společné pro většinu z nich.

4.1 Stereotypizace novináře

Nejprve se budeme zabývat charakteristikami profesních představitelů médií. Novináři, novinářky, reportéři, reportérky, rozhlasoví hlasatelé a hlasatelky jsou prezentováni

především jako komické postavy. Tato komika vyplývá v ojedinělých případech z nežurnalistických zápletek v rámci filmů (*Svět patří nám*, *Dnes neordinuji*, kromě úvodní sekvence i *Roztomilý člověk*), častěji má však souvislost s jejich žurnalistickou činností. S tímto přístupem se setkáváme samozřejmě v komediích (*Růžové kombiné*, *Jedna z milionu*, *Poslíček lásky*, *Klapzubova XI.*, *Dva týdny štěstí*, *Roztomilý člověk*) a v komediálně laděných žánrech (opereta *U svatého Antoníčka*), ale i v dramatických látkách – na tomto místě lze zmínit komickou figurku redaktora Maurina v detektivním filmu *Vražda v Ostrovní ulici* či komické figurky totalitních novinářů v dramatu *Bílá nemoc*. Zdrojem komiky či satirického připodobnění je přitom opakující se zobrazení konkrétního novinářského jednání – eticky problematického chování, sklonů k bulvarizaci a skandalizaci veřejných témat, vědomého překrucování pravdy či dokonce publikování neověřených a nepravdivých informací. Často se objevuje také téma mediální fámy či zkreslení skutečnosti, kdy média a jejich představitelé vědomě či nevědomě deformují realitu (*Růžové kombiné*, *Vražda v Ostrovní ulici*, *Dva týdny štěstí*, *Roztomilý člověk*, *Polibek ze stadionu*). S nekomickým kritickým přístupem k novinářské profesi se setkáme pouze ve snímku *Kariéra* zobrazujícím ekonomickou podřízenost novinářů zaměstnavateli, v tomto případě tiskovému koncernu.

Tento komický aspekt v některých případech z charakterizačního hlediska zesilují tzv. mluvčí jména novinářských postav. Například reportér ve snímku *Růžové kombiné* se jmenuje Egon Šik, což je zjevná narážka na „zuřivého reportéra“ Egona Erwina Kische, ve snímku *U svatého Antoníčka* vystupuje redaktor Blok. V dalších dvou případech lze o podobném záměru tvůrců přinejmenším uvažovat – ve jméně divadelního kritika Bonáska z filmu *Jedna z milionu* lze rozpoznat kořen slova „bon-“, což odkazuje k latinskému „bonus – dobrý“, tedy k hodnotícímu adjektivu. Redaktor Bláha z *Roztomilého člověka* pak může být považován za bláhového člověka z toho důvodu, že chce vynalézt nový typ soudničky; příznakovou logiku lze v rámci filmu dokumentovat příkladem majitele zvířecího útulku Fretky či skutečností, že jména hlavních mužských postav se ve výsledné podobě filmu lišila od románové předlohy.

V opozici ke komickému (či satirickému) pojetí novináře stojí hrdinský či oslavný obraz představitelů médií jako společensky prospěšných osob. Tento přístup nalezneme u historických filmů *Karel Havlíček Borovský* a *Revoluční rok 1848* a v případě dramatu *Sedmá velmoc* a *Výdělečné ženy*. Další z historických snímků *Poslední bohém* naproti tomu představuje komický či případně sentimentální, nikoli tedy oslavný obraz Jaroslava Haška. Přístup idealizující profesní představitele médií je patrný ve snímku *Léto* a také v některých sekvencích snímku *Roztomilý člověk* (například když redaktor Bláha řeší v redakci osobní

záležitosti po celou dobu, kdy jeho kolegové intenzivně pracují). Realistických žurnalistických postav nalezneme v analyzovaných filmech poskrovnu, většinou se navíc jedná o vedlejší role, jimž chybí propracovanější psychologie – na tomto místě můžeme například zmínit šéfredaktorku, redaktora a redaktorky časopisu *Nová žena* z filmu *Jedna z milionu*, redaktora Paličku z *Klapzubovy XI.* či šéfredaktory objevující ve filmech *Poslední bohém* a *Roztomilý člověk*.

Profesní představitelé tištěných médií jsou obvykle označováni jako redaktoři, což z historiografického hlediska potvrzuje, že snímky jak datem vzniku, tak časovým určením zápletek mezi lety 1848 až 1949 spadají do tzv. etapy redakční žurnalistiky. (viz Baumert, via Jiráček – Köpplová, 2009: 79-80) Druhým nejčastějším termínem je pak slovo „žurnalista“ implikující příslušnost k žurnálu, tedy deníku, v některých případech však také stylovou příznakovost (hanlivá konotace ve filmu *Dva týdny štěstí*, kde tak redaktor Molenda posměšně označí redaktora Kudrnu). V případě tisku se setkáváme také s šéfredaktory či fotoreportéry, v okrajových reprezentacích poté i s dalšími profesemi (pro více informací viz podkapitola 5.6). Médium rozhlasu reprezentují hlasatelé, hlasatelky a sportovní reportéři, filmový týdeník je zastoupen operátorem.

Měli-li bychom vytvořit obecnou či lépe řečeno většinovou charakteristiku novináře v rámci analyzovaných filmových textů, pak se jedná o muže českého původu obvykle mezi třiceti a čtyřiceti lety, který mluví spisovně a je komunikačně zdatný, čímž si dokáže získat důvěru okolí (publika). V oblasti jazyka se setkáváme s určitou příznakovostí zejména v lexikální rovině, kdy novináře charakterizuje bohatá slovní zásoba či dokonce rozkošatělá mluva (například kritik Bonásek ve filmu *Jedna z milionu*) nebo na druhé straně jazyková omezenost či absence jazykového povědomí (reportér Šik ve filmu *Růžové kombiné*). Jednou z charakteristik novinářských postav je také slovní humor realizovaných v břitkých bonmotech (*Karel Havlíček Borovský*, *Dva týdny štěstí*) nebo ve vulgárních dvojsmyslech (*Poslední bohém*). Ženské představitelky mediálních profesí se objevují jen sporadicky, jedná se především rozhlasové hlasatelky (*Svět patří nám*, *Dnes neordinuji*) či redaktorky ženského časopisu (*Jedna z milionu*). Z tohoto stereotypního zobrazení vybočuje pouze emancipovaná reportérka Helena Radová ve filmu *Sedmá velmoc*.

Pro novinářské postavy je pak příznačných několik jevů. Tvůrčí činnost novinářů je často charakterizována jako sériová výroba produktů, jež jsou materializovány v podobě novinářských titulků. Tisk a analogicky i píšící novináři (včetně těch agenturních) mají ve společnosti spíše negativní obraz, což se projevuje i v častém zobrazení tisku jako nositele bulvárních zpráv. V případě elektronických médií (rozhlas, televize, filmový týdeník) je

novinářská prestiž vyšší. Nižší prestiž tištěných médií potvrzují i reprezentace, v nichž se na jejich obsazích podílejí neprofesionální žurnalisté – např. rozmazlená dcera továrníka bez zaměstnání (*Jedna z milionu*) či sekretářka tiskové agentury (*Poslíček lásky*) – či směšování s jiným povoláním – např. kulturní referent bulvárního deníku je zároveň akvizitorem inzerce, operatér filmového týdeníku natáčí rovněž hrané filmy atd. Ve většině zkoumaných titulů se setkáváme také s propojováním soukromého a profesního života novináře přímo na pracovišti (obvykle v redakci), přičemž tento trend rovněž převažuje u písíciích žurnalistů, jejichž práce je prezentována jako duševní, nárazová a nezávislá na technologických zařízeních (srovnej s profesními povinnostmi rozhlasových profesionálů). Společenskou prestiž písíciích novinářů naopak posiluje propojení se spisovatelským povoláním, které se ale převážně týká historických případů (*Karel Havlíček Borovský, Poslední bohém, Léto* – výjimkou je snímek *Jedna z milionu*).

Novinářské povolání má však v rámci filmových textů vysokou ekonomickou prestiž, a to v jakémkoli médiu: Jaroslav Hašek se diví, že za jednu povídku dostal honorář 10 zlatých (kolem roku 1914), disponent Globusu Kubát dostane prémii 10 000 korun za nápad na „paní X“ (20. léta), redaktor Blok nosí oblek za 1000 korun (1933, *U svatého Antoníčka*), operatérův asistent si za jednu reportáž vydělá 150 korun (1937, *Kariéra matky Lízalky*), redaktorští kolegové se podivují, že Bláha odmítl navýšení platu o 300 korun (1941, *Roztomilý člověk*).²⁸

4.2 Narativní funkce médií

Média nesou ve většině filmů narativní funkci, která se realizuje několika způsoby. Zejména se jedná o samotné vyprávění děje pomocí novinových titulků či rozhlasového komentáře. Tato scenáristická zkratka zpřehledňuje vývoj filmu a obvykle posunuje děj. Média se z tohoto pohledu jeví jako jeden z nejtriviálnějších narativních prostředků v rámci zpracování příběhu, ostatně Arthur Asa Berger v publikaci *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life* považuje publikované články za jeden z prostředků, které autorům slouží k přenášení informací. (Berger, 1997: 46) Titulky novinových příspěvků se často objevují sériově jako součást titulních stran deníků (*Klapzubova XI., Madla zpívá Evropě*), popřípadě prostá součást novin (*Klapzubova XI.*). Obvyklé je rovněž propojení novin s pracující rotačkou v zadním plánu (*Madla zpívá Evropě*) či prolnutí grafických titulků na pozadí

²⁸ Uvědomuji si, že tyto informace mohou být zejména v historické reprezentaci zavádějící, ale v případě filmů odehrávajících se v současnosti poskytují zajímavý informační potenciál. Pro doplnění kontextu, například dělník Filip (v podání Jiřího Voskovce) ve filmu *Hej-Rup!* uvádí, že než přišel o práci, vydělával sto padesát korun měsíčně (Meissner, 1934: 0:16:40).

rotačky (*Sedmá velmoc, Kariéra*). V některých případech se setkáme také s kombinací tištěné zprávy či titulku s rozhlasovou čtenou zprávou (*Klapzubova XI.*).

Tisk rovněž sloužil jako zdroj informací, které mají rozhodující význam pro následný děj. Ve filmu *U svatého Antoníčka* noviny uveřejní informaci, že Helena Atkinsonová je vdaná žena, ve snímku *Dnes neordinuji* opatří právník Plevka pomocí článků z černé kroniky alibi pro svého přítele Johánka apod.

Mezi narační prostředky lze zařadit také přechody, kdy mediální výstupy tvoří fragment formálně propojující dvě scény odehrávající se ve dvou různých prostředích. Jedná se o situace, v nichž se situační kontext místa a přítomné osoby promění během záběru na noviny či časopis (*Růžové kombiné, Jedna z milionu, Škola základ života*), respektive ze standardního záběru se oddálením a střihem stane fragment filmového týdeníku promítaného v kině (*Polibek ze stadionu*).

4.3 Estetická funkce médií

Především v součinnosti s rozhlasem se v analyzovaných filmech opakoval jev, který můžeme nazvat estetická funkce médií. Rozhlas sloužil jednak jako zdroj hudby (která se někdy zprvu jevila jako nediegetická), jednak se v něm objevoval i další umělecký prvek, a sice rozhlasové inscenace. Oba případy druhého – části inscenací *Zajatec na svobodě* ve filmu *Sedmá velmoc* a *Neviditelný* ve filmu *Svět patří nám* – spadaly do kategorie napínavých dramát, která však měla paradoxně v rámci filmu představovat parodické intermezzo. V napínavé večerní mizanscéně, v rámci níž se obě inscenace objevily, totiž reprezentovaly zdroj potenciálního ohrožení postav v zápletce filmu, které si až posléze uvědomily, že se nejedná o reálné nebezpečí, nýbrž o rozhlasové vysílání. V ani jednom případě jako původce vysílání nebyl označen Československý rozhlas.

Významnější reprezentaci představovala populární hudba. Takzvaný filmový šlágr se u nás zrodil v jednom z prvních zvukových filmů *C. a k. polní maršálek* (1930), kde stejnojmenná skladba Járy Beneše interpretovaná Vlastou Burianem zaznamenala obdobný úspěch jako film samotný. (Kotek, 1998: 28) Písně se tak (i díky vzestupu rozhlasového vysílání a fonografického průmyslu) staly součástí atraktivity snímků, pro hudební skladatele film začal být médiem, kde mohli propagovat svou tvorbu, a pro hudební i filmové producenty byl zdrojem dalšího potenciálního zisku a reciproční reklamy. „Ačkoli šlágry často aktivně vstupovaly do diegeze, více či méně se integrovaly do filmového vyprávění, sdílely jméno s filmem a byly interpretovány hlavními hereckými představiteli, vždy si současně udržovaly

relativní autonomii a fungovaly jako spojnice mezi filmem a dalšími médii, od gramofonu a rozhlasu přes televizi až po internet.“ (Szczepanik, 2009: 415-416)

Pro československý film 30. a 40. let se tak staly charakteristickým rysem populární písně prezentované bez vnitřní motivace jako kontinuální součást děje, přičemž hudba doprovázející interpreta byla často nediegetická. Využití médií jako úvodního či přechodového rámce písní bylo reakcí na problematičnost tohoto přístupu, který byl jednak ireálný, jednak mimo žánr operety či muzikálu neměl své umělecké opodstatnění. Částečným zmírněním této nepravděpodobnosti výstavby děje bylo pak využití rozhlasu, kdy veřejnou reprodukci hudby doplnil zpěv. S tímto přístupem se setkáváme například u filmů *U nás v Kocourkově* (píseň *Zvadla růže, zvadla láska*), *Svět patří nám* (*Stonožka*), *Výdělečné ženy* (*Mám jen jednu naději*), *Madla zpívá Evropě* (*Ty lesovské stráně*), popřípadě se šlágr objevuje v rozhlase alespoň v orchestrální podobě (*Dnes neordinuji*). Rádio stejně tak reprodukuje hudbu za účelem vytvoření atmosféry filmu či pro vykreslení pocitů postav (*Klapzubova XI.*, *Léto*).

Podle Václava Kotka měla populární hudba významnou úlohu nejméně ve 200 českých filmech (Kotek, 1998: 29), názvy filmů se navíc v mnoha případech ztotožňovaly se jménem ústředního hitu.²⁹ Šlágr nechyběl v žádném žánru včetně historických filmů, proto v titulech jako *Karel Havlíček Borovský* či *Poslední bohém* autentické historické osobnosti a potažmo novináři zpívají. Zpívající novináře nalezneme také ve špionážním dramatu *Sedmá velmoc*, paradoxně však mezi ně nepatří redaktor Blok z operety *U svatého Antoníčka*, byť v divadelní předloze role novináře písňová čísla obsahovala. Hudební snímek *Madla zpívá Evropě* demonstroval propojení hudby a médií (rozhlasu a tisku), v sekvenci, kdy Madla zpívala v rámci reklamní čtvrtodinky sametu Eklat také poodkryla součinnost hudby, médií a reklamy.

V mnoha snímcích byly písně součástí diegeze, ať už v rámci barů, vináren, operetních divadel či právě ve spojitosti s rozhlasem, kdy bylo prostředí vybíráno nikoli primárně pro děj, ale pro šlágr. Příkladem opačného postupu je pak píseň *Ze dne na den*, která zazněla ve filmu *Hej-Rup!* Prologem k této písni je novinový článek o nezaměstnanosti, který přejde v prostorové vyjádření grafů vzrůstajícího počtu nezaměstnaných. Během přednesu písně pak Voskovec a Werich v rolích dělníků bez práce procházejí různá prostředí, která charakterizuje proměňující se zadní projekce. Noviny představují výraznou estetickou funkci ještě v případě snímku *Kariéra*, kde se vedle reportáže o stávce horníků objeví báseň Fráni Šrámka nesoucí politické poselství.

²⁹ Jen v rámci první analýzy se jedná o snímky *U svatého Antoníčka*, *Hej-rup!*, *Svět patří nám*, v rámci druhé o tituly *Loupežník*, *Dokud máš maminku*, *Koho jsem včera líbal?* a *Modrý závoj*.

V souvislosti s estetickou funkcí rozhlasu je třeba připomenout také eskapistické tendence médií. Mnohá zobrazení mediálních výstupů lze totiž v rámci mizanscény chápat jako volnočasovou aktivitu. Týká se to zejména poslechu rádia jako kulisy k odpočinku, jako podnětu k tělesnému cvičení nebo jako zdroje zábavy. Tento kontext doplňuje konzumace tištěných médií, která nesouvisí s profesním vzděláváním, ale je prostředkem k regeneraci sil.

4.4 Média jako prostředek propagandy a uplatnění moci

John Thompson v knize *Média a modernita* definuje v kontextu lidské společnosti čtyři druhy moci – ekonomickou, politickou, donucovací (zvláště vojenskou) a symbolickou, k níž přiřazuje informační a komunikační prostředky, kterými disponují kulturní instituce, tedy mj. i média. (Thompson, 2004: 17n.) V mediálním kontextu zkoumaných filmů se však setkáváme nejen s mocí symbolickou, ale i politickou a ekonomickou a jejich prosazováním skrze mediované výstupy.

Politická moc v médiích je uplatňována především v souvislosti s propagandou. V tomto ohledu jsou především ve filmech Voskovce a Wericha (*Hej-Rup!*, *U nás v Kocourkově*, *Svět patří nám*) a v *Bílé nemoci* rozhlasu přikládány téměř absolutní účinky, což je patrné například ze scény přepadení rozhlasu a svolávání dělníků k obraně demokracie ve filmu *Svět patří nám*, ale také z nutnosti cenzurovat projev nezaměstnaného dělníka ve snímku *Hej-Rup!* Zejména oba snímky z roku 1937 (*Bílá nemoc*, *Svět patří nám*) znázorňují zneužívání rozhlasu jako propagandistického prostředku jakožto alegorii tehdejší nacistické propagandy v hitlerovském Německu. Tento přístup konvenuje s tzv. teoriemi magické střely či podkožní injekce, které jsou příznačné pro analýzu mediálních účinků ve 30. letech. V souvislosti s propagandou je důležitý rovněž motiv mlčení, což se projevuje ve snímku *Bílá nemoc*, kdy Maršál po smrtícím výbuchu plynu apeluje na ministra propagandy, aby se nic o této události nedostalo do novin. Princip represe vůči médiím se objevuje také ve snímku *Škola základ života*, kde vedení gymnázia zadrží časopis *Řev septimy*. Příznačná je v tomto případě poznámka tělocvikáře Bartoše, který nové členy profesorského sboru vysvětluje, že studenti sice časopis vydávají, ale nesmějí jej rozšiřovat. Zadržení časopisu se tak jeví jako prostředek represivního aparátu a snaha o znemožnění kritiky a udržování studentů v poklidu. Když se k vydávání přizná student Boukal, ředitel je tím zaskočen, protože Boukal je podle něj tichý hoch a zrovna u něj by se toho nikdy nenadál. Tento výrok lze dát do kontextu s pasáží z filmu *Karel Havlíček Borovský*, v němž redaktor obhájí svou citaci výroku císaře Ferdinanda V. „Nechceme vzdělané poddané, chceme hodné poddané“, aby ukázal, jak panovník smýšlel o svých podaných: „Což znamená jinými slovy, že vzdělaný občan spíše

vidí ty nehorázné chyby vlády. Kdežto neuvědomělý občan je právě hodný tím, že poslouchá jako ovce.“ (AB/Schmitt Julius, 1931: 0:22:10) S represivním aparátem v podobě cenzury se setkáváme kromě zmíněného filmu o Karlu Havlíčkovi také ve snímku *Revoluční rok 1848* (zabavení článků v redakci Pražských novin) či ve snímku *Kariéra*, kde ředitel Kubát vybízí redaktora Poláka k opatrnosti ohledně článku psaného v předmnichovském období. Zde se však jedná spíše o ekonomický zájem (byť cenzura má politické podklady), neboť pro Kubáta je nejdůležitější, aby výtisk prodal, a cenzurovaný deník by podle něj nikdo nekoupil. Politickou propagandu ve formě tištěných médií nalézáme ve filmu *Bílá nemoc* (list Vůdcův hlas), ale můžeme za ni i považovat snahy českých obrozenců o zvýšení gramotnosti národa a rozšiřování češtiny jako zdroj vzdoru vůči rakouské nadvládě ve filmu *Revoluční rok 1848*. S případem vnitřní redakční autocenzury se setkáváme v obou filmech, v nichž se vyskytoval protiburžoazní diskurs – Havlíček odmítne vydat Sabinův sociální článek (*Revoluční rok 1848*), Kubát ve zmíněné sekvenci nabádá k opatrnosti redaktora Poláka nebo přiměje k výpovědi mladého novináře, jenž doplnil reportáž o hornické stávce básní Fráni Šrámka (*Kariéra*). Paradoxně autocenzura se právě v období následné komunistické nadvlády stala jedním z vnitřních standardů médií.

Dalším společným rysem zobrazovaných novin či médií je téměř absolutní víra v pravdivost jimi předkládaných informací, a to i v případech, kdy se jedná o nepravdivé konstrukty (*Hej-Rup!*, *Bílá nemoc*, *Dva týdny štěstí*, *Polibek ze stadionu*). Ve filmovém týdeníku prezentovaném ve snímku *Polibek ze stadionu* se pak setkáváme s propagací dvouletky a budování nové republiky – v tomto případě se jedná nejen o implicitní propagandu v rámci filmu (která nemá pro zápletku žádný význam), ale i o propagandu namířenou na recipienty tohoto díla.

Vedle propagandy se apelová funkce médií projevovala také v oblasti reklamy, tedy v rámci uplatňování ekonomické moci. Mohlo pak jít o reklamu skrytou (upozornění na léčivou vodu v městské kašně, kterou mohou zájemci získat zcela zdarma, ale pouze na lékařský předpis v ceně 50 korun – *U nás v Kocourkově*) či připouštěnou (reklamní čtvrtodinka sametu Eklat – *Madla zpívá Evropě*). Ekonomickou moc lze přisuzovat médiím i ve spojitosti se sportem (propagace fotbalu – *Klapzubova XI.*) či s kulturou (propojení rozhlasu s herci či zpěváky – *Výdělečné ženy*, *Madla zpívá Evropě*). Princip ekonomických tlaků je zřejmý také ve filmu *Hej-Rup!*, v němž továrník Worst uvede do novin informaci o neuskutečněné fúzi s konkurentem Simonidesem, nebo ve snímku *Kariéra*, kde bankéř Klika chce využít tiskový koncern Globus jako silného obchodního partnera pro získání pozemků.

Do kategorie symbolické moci řadíme v podstatě všechny druhy propagandy či reklamy, tedy propojení symbolické moci s politickými a ekonomickými zájmy. Zajímavým příkladem uplatňování symbolické moci je pak případ divadelního kritika Bonáska z filmu *Jedna z milionu*, který podle svých slov „řeže do všech proto, že od malička všichni řezali do něj.“ (Julius Schmitt, 1935: 0:23:55)

4.5 Film a ideologie

Signifikantním jevem celé československé kinematografie 30. a 40. let je kritické hodnocení předcházejících politických režimů etablovaných na území Čech, Moravy a Slezska. Filmy natočené v předmnichovském období takto odkazovaly k Rakousku-Uhersku (například *C. a k. polní maršálek*; *Anton Špelec, ostrostřelec*, 1932; *Pobočník Jeho Výsosti*, 1933), sociálně laděné filmy z protektorátního období zase implicitně naznačovaly nedůslednost předcházejícího politického systému v této oblasti a zlepšení, ke kterému došlo v období po roce 1939 (*Druhá směna*, 1940; *Pro kamaráda*, 1941; *Skalní plemeno*, 1944). Snímky vytvořené po roce 1945 se vztahovaly k období protektorátu a druhé světové války (*Muži bez křídel*, 1946; *Nikdo nic neví*, 1947; *Němá barikáda*, 1949) a snímky z období po roce 1948 kritizovaly předválečnou buržoazní republiku (*Pan Habětín odchází*, 1949; *Pytláková schovanka*, 1949) či období 1945 až 1948 (*Dnes o půl jedenácté*, 1949; *Žizeň*, 1949). Tento trend lze vypočítat také v případě zobrazování médií či novinářů.

Analogicky tak k nedemokratickým poměrům v rakouském mocnářství odkazují snímky z roku 1931 *Karel Havlíček Borovský* a *Poslední bohém*. V prvním z nich jsou patrné motivy Havlíčkova perzekuování a novinové cenzury, ve druhém je Jaroslav Hašek často pronásledován policií, přičemž násilné odtažení na frontu posiluje jeho mučednický obraz a zobrazení rakouských úřadů jako autoritativního činitele.

Charakteristickým rysem českých filmů z období protektorátu je jejich obtížná časová ukotvitelnost vyplývající ze zasazení příběhu do ireálné či iluzivní současnosti, jehož smyslem byla únikovost od denní reality. Tento trend se konstituoval například v opomíjení česko-německých nápisů v rámci filmového zobrazení, tedy prvku, jenž byl v rámci protektorátní reality běžným rysem (viz Kašpar, 2007: 132) Problematičností tohoto přístupu je však skutečnost, že tyto filmy lze vnitřně zasadit i do meziválečného období. V případě akceptování tohoto předpokladu lze považovat zobrazení žurnalistických postav v komediích *Dva týdny štěstí* a *Roztomilý člověk* za implicitní kritiku bulvárních novinářů fungujících v rámci demokratických režimů. Zde se však jedná pouze o hypotetický konstrukt, nikoli o fakticky podloženou skutečnost jako v případě ostatních období.

Snímek *Polibek ze stadionu* z roku 1947 odkazuje v některých svých aspektech ke složité poválečné situaci a vyznačuje se okrajovou reprezentací tématu obnovy válkou poničené země (srovnej s budovatelským diskursem filmového týdeníku – viz podkapitola 3.8). Snímky *Kariéra* a *Revoluční rok 1848* uvedené již po únorovém převratu jsou pak ukázkou explicitní kritiky buržoazní politiky, ve druhém případě zkombinovanou s odsouzením metternichovského absolutismu v rámci rakouské monarchie.

Do určité míry tak lze doložit, že umělecká kinematografie působila jako ideologický státní aparát daných společenských režimů, jehož cílem bylo obhajovat daný status quo. Podstatou této obhajoby bylo tedy vymezení se vůči předešlému vládnoucímu systému.

4.6 Technologický aspekt médií

Součástí reprezentace médií v analyzovaných titulech byla také jejich technologická podstata. Kromě již zmiňovaných záběrů rotačky ve spojitosti s novinami lze v souvislosti s tiskem připomenout také tiskařský lis, který se objevil ve filmu *Karel Havlíček Borovský*. V některých snímcích byly rovněž zmíněny tiskové techniky: fotografie v časopise *Řev septimy* byla vytištěna hlubotiskem (*Škola základ života*), disponent Kubát v rámci vnitřního děje filmu ve 20. letech doporučuje tisk hlubotiskem namísto offsetu (*Kariéra*). Ve snímcích, jež se objevily v kinech po únorovém převratu, se vyskytuje také reprezentace tiskárny jakožto dělnického prostředí (*Kariéra, Léto*).

V součinnosti s reprezentací rozhlasového studia se objevovala velmi často technická aparatura jako nepostradatelná část produkce a zároveň jako realistický rozměr výpravy filmů (*Hej-Rup!, Madla zpívá Evropě, Dnes neordinuji*). Futuristický rozměr mělo zobrazení principu televise ve filmu *Výdělečné ženy*, kde jednotlivé rekvizity sloužily jako znaky progresu a možného budoucího vývoje, či filmová závěť ve filmu *Sedmá velmoc*, jejíž součástí byly i relativně nedávné záběry z pohřbu. Ostatně celé poselství snímku *Sedmá velmoc* spočívá v informaci, že moderní žurnalista se neobejde bez znalosti nejnovějších komunikačních technologií.

Časoprostorový dosah tehdejších komunikačních technologií dokumentuje také scéna ze snímku *Bílá nemoc*, v níž Maršálův projev z tábora malomocných přenáší rozhlasový přístroj umístěný na balkoně, odkud předtím promlouval k davu sám Maršál. Technologie média je tak vylíčena jako prostředek, který přesahuje i omezení způsobená bezpečnostní karanténou.

Vývoj televise je prezentován pouze ve spojitosti s rozhlasem (*Výdělečné ženy, Dnes neordinuji*), technickým aspektem, který toto médium reprezentuje, je kromě složité aparatury hlavně kamera. Ta má své místo také při zobrazení výroby filmového týdeníku (*Kariéra*

matky Lizalky), či dokonce jako univerzální vypravěč všech lidských příběhů, který věrně zaznamená každou událost (*Kariéra*). V případě pořizování fotografií se setkáváme se záznamem pomocí negativu (*Sedmá velmoc*, *U svatého Antoníčka*) a fotografické kazety, která je vyvolována ve fixáži (*Poslíček lásky*).

Pro zobrazení redakčních/studiových interiérů a budov byla obvykle použita moderní výprava. V estetických dekoracích ve stylu 30. a 40. let se setkáváme s nástěnnými mapami či globusy, v redakcích konkrétně pak s reklamními plakáty nebo tiskovinami, psacími stroji, objemnými knihovnami a v jednom případě dokonce i s kopírovacím strojem (*Poslíček lásky*), téměř v žádné redakci pak nechybí elegantní pohovka a konferenční stůl. Modernizace je jedním ze zobrazovaných témat v rámci filmu *Kariéra*, jehož dějová linie se odvíjí po dobu dvaceti let – konotáty této modernizace jsou například tlakoměr nové rotačky, modernizovaný způsob tisku, větší formát deníku nebo prostorové a technologické zvelebení kancelářských prostor.

Dalším klíčovým aspektem zobrazení technologické podstaty médií je jejich nespolehlivost. Ta se v případě rozhlasových přijímačů týká nevyrovnané kvality signálu nebo časté poruchovosti. V některých případech však tyto problémy resultují z lidského faktoru (školní rozhlas ve filmu *Škola základ života*, přestřižení drátu televizní aparatury ve snímku *Výdělečné ženy*), jež naznačují křehkost těchto technologií. V souvislosti s elektronickými médii lze zaznamenat také jev tzv. mediované kvaziinterakce, kdy mají recipienti sklon s rozhlasem či televizí komunikovat (reakce na obsah, kritika technického selhání apod.).

U elektronických médií je v několika případech zmíněno i jejich nekomerční (zde ve smyslu společensky prospěšný) potenciál. Televise má podle inženýra Marka z filmu *Výdělečné ženy* sloužit školám a široké veřejnosti, což je v kontrastu se soukromým financováním výzkumu ze strany přispěvatelů a jejich plánovaným využitím, jež naznačuje shrnutí závěrečné dramatické scény, která byla podle továrníka Rybara a ředitele rozhlasu Dolana pro televizi reklamou k nezaplacení. Společensky přínosný aspekt vysílacích médií akcentují i filmy *Sedmá velmoc* (vzdělávání národa pomocí všech druhů médií) či *Dnes neordinuji* (odborná přednáška v rozhlase).

4.7 Reprezentace jednotlivých médií

V rámci reprezentace jednotlivých médií se setkáváme se dvěma typy znaků – symbolickými a realistickými. Zatímco řidší symbolické znaky se snaží znázornit média alegorickým způsobem (reprezentace rozhlasu ve snímku *U nás v Kocourkově*), cílem těch realistických je přiblížit se empirické skutečnosti v oblasti médií (většina analyzovaného materiálu). Za

součást symbolického přístupu můžeme považovat i fakt, že ve filmových textech se často objevují fiktivní značky novin (Denní kurýr, Večerní poledník, Vůdcův hlas), časopisů (Lokální hlasatel, Nová žena), rozhlasových společností (Radiokonzern), či dokonce mediálních koncernů (Globus), byť reprezentaci autentických médií se filmy rovněž nevyhýbají. Oba přístupy se dokonce v některých filmech prolínají (*Vražda v Ostrovní ulici*, *Poslíček lásky*). Kombinace autentického a fiktivního materiálu v rámci zobrazení médií je nejpatrnější na případě filmového týdeníku ve snímku *Polibek ze stadionu*, kde reálné soudobé záběry doplňuje fiktivní pasáž natočená pro potřeby zápletky.

Přejděme ke konkrétním reprezentacím jednotlivých typů médií. Rozhlas je v rámci vnější reprezentace (výstupu) zobrazován obvykle rozhlasovým přijímačem, amplionem či tlapačem, méně často pak dráty a vysílači. V rámci vnitřní reprezentace (vytváření výstupu) se jedná obvykle o mikrofon, studio, hlasatele a hlasatelky, reportéry, hudebníky a živou hudební produkci. Obvyklým obsahem je hudba a s ní související kulturní produkce, sportovní vysílání či politická propaganda, méně pak ekonomické zpravodajství, rozhlasové inscenace a odborné vysílání. Konstitutivní složkou téměř všech rozhlasových reprezentací ve filmech natočených před rokem 1945 je zvolání „Haló, haló!“ na začátku rozhlasového projevu, příklad fatické funkce jazyka, která ošetřuje kontakt mezi autorem sdělení a příjemcem.

Reprezentací tisku jsou nejčastěji titulní strany novin, na nichž je patrná hlavička a titulek článku, jež má pro zápletku konstitutivní či narativní význam, dále pak písíci novináři objevující se nejčastěji s tužkou a blokem, případně diktující zprávu telefonicky do redakce. Redakce bývá zobrazována v případech, kdy ve filmech vystupuje více než jeden písíci novinář. Profesně se nejčastěji setkáváme s redaktory a šéfredaktory, okrajově také s fotografy, které obvykle reprezentuje fotoaparát s bleskem. Nalezneme také vyobrazení publicistických či uměleckých žánrů v souvislosti s tiskem a jejich tvorbou (soudnička, fejeton, povídka). Prostředí tiskárny, kde produkt vzniká, se objevuje spíše ve snímcích uvedených po únoru 1948 (*Kariéra*, *Léto*, ale také *Karel Havlíček Borovský*). Pouze v *Kariéře* se pak setkáváme s reprezentací tiskového koncernu, v ostatních případech se jedná pouze o reprezentace konkrétních periodik bez ekonomického či společenského kontextu.

Televise slouží především jako symbol pokroku či potenciálu pro budoucí využití a stejně jako filmové zpravodajství je reprezentována především kamerou a mediovanými záběry. Nadstavbou je v případě filmu *Výdělečné ženy* zejména složitá technická aparatura a nutnost její obsluhy technickým personálem.

Agenturní zpravodajství zobrazené pouze ve filmu *Poslíček lásky* charakterizuje především signatura agentury a redakce, jejíž design tvoří vylepené noviny. Nadstandardem oproti jiným redakcím je přítomnost kopírovacího stroje a fixační vany.

V souvislosti s médii se v rámci analyzovaných filmů setkáváme s příklady zastaralého diskursu, který vyplývá především z archaické podstaty dané terminologie a užívaných slovních spojení. V tomto kontextu lze zmínit obraty „zavřít rádio“ (vypnout rozhlasový přijímač), „soudobý rozhlas“ (přímý přenos), „domácí rozhlas“ (školní rozhlas), „televise“ (přenášení obrazu na dálku), „filmový žurnál“ (filmový týdeník, filmové zpravodajství), „žurnál a žurnalisté“ (deník a deníkoví novináři). Dalším typickým archaickým jevem je původní pravopis některých zahraničních slov (např. „sensace“) nebo archaické tvary slovesných infinitivů („býti, dělati“). Setkáváme se rovněž s ortoepickými specifiky, například ve výslovnosti slova „fejeton“ (jako „fejton“, podle původní francouzské výslovnosti) či protahováním předposlední slabiky ve slově „televisní“ (jako „televízni“). V kontextech filmů se místy objevuje zaměňování termínů noviny a časopis, není však zřejmé, zdali se jedná o chybu ve filmové výstavbě, či o synonymní zastupování. Charakteristickým prvkem jsou také větné celky, které reprezentují novináře či mediální společnosti jako jakési hlasové signatury – „služba veřejnosti“ (novinář Blok ve filmu *U svatého Antoníčka*), „Brokova tisková kancelář ve slově i obraze či ve zvuku i obraze“ (*Poslíček lásky*).

Minimální prostor se věnuje mediálnímu právu. To je sice významným prvkem snímku *Karel Havlíček Borovský* během redaktorovy obhajoby, jinak se však objevuje pouze ve snímcích *Roztomilý člověk*, kde majitel zvířecího útulku Fretka hrozí žalobou kvůli nactiutřačskému článku, a *Revoluční rok 1848*, kde jedním z požadavků konstituce je tisková svoboda a zákaz cenzury.

V souvislosti s médii se mezi jejich profesními představiteli kromě žurnalistů setkáváme také s osobami, jež lze charakterizovat jako přidružená povolání. Nejčastěji se jedná o reprezentaci kamelotů (případně kolportérů ve filmu *Karel Havlíček Borovský*) ve vertikální součinnosti s tiskem, méně často pak jde o sazeče v tiskárně. Zobrazení distribuce tištěných médií prostřednictvím kamelotů je mnohem frekventovanější než jakékoli jiné (například prodej v trafice). Kromě těchto profesí nalezneme také úřednice, sekretářky, techniky v rozhlase či redakční sluhy.

Charakteristické jsou rovněž komické postavy ředitelů, a to dokonce v melodramatických filmech – ve snímku *Poslíček lásky* je to ředitel agentury Brok, ve filmu *Výdělečné ženy*

ředitel rozhlasu Dolan.³⁰ S postavou ředitele se setkáme také ve snímku *Kariéra*, kde podnik Globus vede nejprve generální ředitel Juliš a po něm Karel Kubát a kde se také objevuje správní rada podniku. Ředitelé bývají obvykle muži nad čtyřicet let, tedy přibližně o deset let starší než novináři a redaktoři.

V analyzovaných snímcích se setkáváme také s několika zahraničními reprezentacemi médií. Jedná se o maďarského fotbalového komentátora ve snímku *Klapzubova XI.*, španělského rozhlasového hlasatele ve filmu *Madla zpívá Evropě* a frankofonní odborný časopis *L'Ecran* v komedii *Dnes neordinuji*, který si psychiatr Johánek nechá zasílat ze Švýcarska.

I v souvislosti s médií si můžeme v rámci filmových textů povšimnout jevu, jež je charakteristický pro celou filmovou produkci – nepozornosti tvůrců a z toho vyplývajících nedostatků v reprezentaci filmového děje. Tento rys nalezneme ve snímcích *Růžové kombiné* (rozdílné monogramy v napsaném a otištěném článku), *U svatého Antoníčka* (dvě jinak zalomené podoby téhož novinového článku), *Škola základ života* (rozdílné osoby rozhlasových reportérů ze závodů školního poháru v atletice) a *Polibek ze stadionu* (dvě verze komentáře hokejového příspěvku ve filmovém týdeníku).

³⁰ Obě dvě postavy přitom představoval stejný herec – Bedřich Veverka.

5. Novinářská participace na tvorbě československých filmů 30. a 40. let

Cílem závěrečné kapitoly bude prozkoumat, do jaké míry na československé filmové tvorbě 30. a 40. let participovali profesionální novináři. Za tímto účelem bude provedena analýza dvaceti filmů, na jejichž vzniku se novináři podíleli. Pro vytvoření výběrového souboru této analýzy byla klíčová dvě hlediska:

1. definovat profesi novináře;
2. zvolit rámce participace, které mají vypovídací hodnotu.

Nutnost definovat profesi novináře vyplývala z potřeby odlišit stabilní profesní představitele médií od příležitostných spolupracovníků. Za novináře tak budou pokládány pouze osoby, v jejichž případě byla novinářská činnost jedním z hlavních zdrojů obživy a hlavním či jedním z hlavních povolání ve významném údobí života před rokem 1949. Za novináře tedy budou považováni zejména redaktoři, reportéři, kritici, publicisté, rozhlasoví hlasatelé a fotoreportéři jakož i řadoví žurnalisté a pravidelní dopisovatelé (například Karel Čapek, Karel Poláček, Josef Laufer, Adolf Dobrovolný). O novinářích naopak nebude uvažováno v případě nepravidelných přispěvatelů, historiků umění či pedagogů, kteří byli propojeni s médii, ani v případě autorů rozhlasových her či rozhlasových režisérů jakož ani jiných řadových, zejména technických rozhlasových pracovníků (například Jaroslav Žák, Miloslav Jareš, Miloslav Disman, Vilém Werner, ale i Jiří Voskovec a Jan Werich).

Při precizování této kategorie jsem primárně vycházel z *Rejstříku jmenného*, jež obsahují publikace *Český hraný film II., 1930–1945* (strany 457 až 486) a *Český hraný film III., 1945–1960* (strany 417 až 459), kde k charakteristikám osob podílejících se na filmové tvorbě náleží i výčet jejich povolání. Klíčovými slovy v tomto ohledu byly zejména výrazy novinář, kritik, redaktor a rozhlasový hlasatel. Některé sporné případy (například spisovatel, rozhlasový pracovník, fotograf) byly konfrontovány se sekundární literaturou a na základě toho byl seznam doplněn o zbylá jména (například Vladimír Rýpar, František Götz, Ema Řezáčová).

Novináři se na filmu podíleli ve dvou základních rovinách. Na jedné straně se jednalo o tvůrce, kteří přímo ovlivňovali podobu jednotlivých filmů v jejich konkrétních aspektech. Do této skupiny řadíme autorství v oblasti režie, původního filmového námětu³¹, scénáře, písňových textů a hudby a vytváření hereckých úloh v rámci filmu. Na druhé straně stojí tvůrci literárních či dramatických předloh, jež byla pro filmové účely adaptována. Do této kategorie patří tvůrci nepůvodních námětů, kteří se dále na vzniku filmových děl nepodíleli.

³¹ Námětem se v tomto rozumí stručné zaznamenání příběhu v jeho nejpodstatnějších dějových momentech, nikoli jiné umělecké dílo, jež bylo převedeno do filmové podoby formou adaptace.

Celkově se na filmové dlouhometrážní hrané tvorbě z let 1930 až 1949 podílelo 58 českých novinářů. Jejich výčet i konkrétní přínos je k dispozici v *Příloze 3 – Profily novinářů participujících na československém filmu 1930 až 1949*. Někteří z nich, zejména početná skupina autorů, kteří byli v dobovém kontextu označováni jako novináři spisovatelé (viz Beránková a kol., 1984: 80), byli zároveň autory nepůvodních předloh; tato jejich činnost bude rovněž zmíněna v Příloze 3.

K danému výčtu je nutné připojit ještě několik tvůrců, kteří se do těchto kategorií z rozličných důvodů nevešli. Filmový kritik a novinář Jiří Hrbas se podílel na námětu a scénáři nedokončeného filmu Františka Čápa *Křižovatka* (1947), na žádném z vyrobených dlouhometrážních titulů z daného období však neparticipoval. Obdobné to bylo i v případě novináře a spisovatele Karla Vaňka, který napsal scénář k nedokončenému snímku *Výlet pana Broučka do zlatých časů* (1949). Do této skupiny nebyli zařazeni ani představitelé hereckých rolí, kteří se stali novináři ve svém pozdějším životě. Jedná se o Natašu Tanskou, mimo jiné představitelku Barunky z filmového zpracování *Babičky* (1940), která později působila jako novinářka na Slovensku, a boxera Josefa Hampachera, který si zahrál ve filmu *Klapzubova XI*. a později se stal novinovým redaktorem.

Dalších 22 novinářů bylo pouze autory literárních či dramatických děl, jež si filmoví tvůrci ve 30. a 40. letech zvolili jako předlohy svých filmů, popřípadě autory textů písní či básní použitých v některých snímcích, které však nebyly vytvořeny pro účely filmové mediace. Mezi autory nepůvodních předloh se řadí Jakub Arbes (*Advokát chudých*, 1941), Vojtěch Cach (*DS-70 nevyjíždí*, 1949), Karel Matěj Čapek-Chod (*Humoreska*, 1939; *Turbina*, 1941; *Experiment*, 1943), Růžena Fischerová (*Bílá tma*, 1948), Vítězslav Hálek (*Muzikantská Liduška*, 1940), Ignát Herrmann (*Kariéra Pavla Čamrdu*, 1931; *U snědeného krámu*, 1933; *Bezdětná*, 1935; *Vdavky Nanyňky Kulichovy*, 1935; *Otec Kondelík a ženich Vejvara*, 1937; *Pod jednou střechou*, 1938; *Artur a Leontýna*, 1940), Egon Erwin Kisch (*Tonka Šibenice; Aféra plukovníka Rédla*; též *Pasák holek*, viz kapitola 2), Jan Klecanda (*Páter Vojtěch*, 1936), Edmond Konrád (*Kvočna*, 1937; *Svět, kde se žebrá*, 1938), František Kubka (*Alena*, 1947), František Langer (*Obrácení Ferdýše Pištory*, 1931; *Grandhotel Nevada*, 1934; *Jízdní hlídka*, 1936; *Velbloud uchem jehly*, 1936; *Dvaasedmdesátka*, 1948), Vojtěch Mixa³² (*Noční motýl*, 1941), Jan Neruda (*Trhani*, 1936; *Vzhůru nohama*, 1938; *Týden v tichém domě*, 1947), Jan Patrný (*Muži nestárnou*, 1942), Marie Pujmanová (*Pacientka dr. Hegla*, 1940; *Předtucha*, 1947), Vavřinec Řehoř³³ (*Dvojí život*, 1939), Karel Sabina (*Prodaná nevěsta*, 1933), Josef

³² Používal též pseudonym Karel Novák.

³³ Vlastním jménem Josef Vraný, též politik.

Kajetán Tyl (*Fidlovačka*, 1930; *Švanda dudák*, 1937; *Děvče z předměstí*, 1939; *Pražský flamendr*, 1941; *Paličova dcera*, 1941), Emil Vachek (*Vražda v Ostrovní ulici*) a Hugo Vavris³⁴ (*Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa*, 1932). Autory básnických textů či textů písní, které nebyly původně zamýšleny pro film, byli Karel Havlíček Borovský (ve filmu *Filosofská historie*, 1937), Karel Sabina (*Prodaná nevěsta*; *Armádní dvojčata*, 1937; *Tři kamarádi*, 1947) a Josef Kajetán Tyl (*Fidlovačka*; *Za rodnou hroudu*, 1930; *Zapadlí vlastenci*, 1932; *Milan Rastislav Štefánik*, 1935; *Švanda dudák*; *Hvězda z poslední štace*, 1939)³⁵. Ignát Herrmann rovněž představoval sám sebe v prologu k filmu *Kariéra Pavla Čamrdu*, který jakožto autor románové předlohy uvedl snímek pro diváky v kinech.

Na podobě československé kinematografie se přímo či nepřímo podíleli také zahraniční novináři. Rakouský publicista Hans Regina von Nack vytvořil původní námět filmu *Poslíček lásky* a mimo jiné se podílel na scénáři německých verzí českých titulů *Falešná kočička* (1937) a *Boží mlýny* (1938) a také německých textech písní k mutacím filmů *C. a k. polní maršálek* (1930) a *Hrdina jedné noci* (1935). Rakouský kritik, novinář a scenárista Johannes Brandt vytvořil s dalšími třemi novináři Josefem Kodíčkem, Quido E. Kujalem a Michalem Marešem podle povídky *Ďábel* Lva Nikolajeviče Tolstého scénář k filmu *Když struny lkají* (1930). Pražský německý novinář Franz Glaser si zahrál postavu důstojníka v melodramatu *V tom domečku pod Emauzy* (1933). Německý novinář a spisovatel Willy Haas se spolupodílel na scénáři snímku *Tonka Šibenice*.

Významnou úlohu hráli rovněž slovenští novináři. Kromě rozhlasového zpravodaje Štefana Mašlonky, který vystupuje v roli reportéra ve filmu *Polibek ze stadionu* (viz podkapitola 5.4) se na československých filmech podíleli Ivan J. Kovačević, Štefan Letz a Karol Kuzmány. Kovačević napsal slovenské dialogy pro film *Milan Rastislav Štefánik*, ve kterém si rovněž zahrál postavu redaktora na slovenské vesnici, byl spoluautorem scénáře k filmu *Jánošík* (1935) a režíroval krátkometrážní propagační film *Karlíkovy trampoty* (1938). Letz se spolu s Kovačevićem, Karlem Hašlerem a Martinem Fričem rovněž podílel na scénáři *Jánošíka*, a v obou zmiňovaných filmech ze slovenského prostředí si i zahrál. Slovenský básník a redaktor Karol Kuzmány, který žil v 19. století, je autorem textu písně *Kto za pravdu horí* (Sláva šlechetným), která se objevila ve filmu *Milan Rastislav Štefánik*.

Československá kinematografie se ve 30. a 40. letech zřídka inspirovala zahraničními předlohami. Výjimky představují filmy *Dvanáct křesel* (1933), který byl adaptací stejnojmenného humoristického románu ruských satiriků a novinářů Ilji Ilfa a Jevgenije

³⁴ Vlastním jménem Hugo Vavrečka.

³⁵ V případě prvních čtyř filmů se jednalo o národní hymnu *Kde domov můj?*

Petrova, a *Maskovaná milenka* (1940), kterou Otakar Vávra natočil podle novely francouzského spisovatele a novináře Honoré de Balzaka.

Poslední položkou novinářské tvorby zkoumaného období je krátkometrážní hraná tvorba. Na té participovali kromě již zmíněného Kovačeviče také novinář a spisovatel Achille Gregor, rozhlasový hlasatel Stanislav Kozák, filmový kritik a hlavní redaktor filmového týdeníku Aktualita Jan Kučera, kritik a dokumentarista Jiří Lehovec, scenárista, textař, hudebník a redaktor Karel Melíšek, novinář a prozaik Edvard Valenta a herec a rozhlasový komentátor Antonín Zib.

Případy Jiřího Hrbase a Karla Vaňka naznačily problematiku nedokončených titulů. I u dalších titulů, jejichž realizace byla v různých fázích přípravy zastavena, figurovala novinářská jména. Komédie *Jenom krok*, kterou na sklonku druhé světové války připravoval Vladimír Slavínský a jejíž záběry jsou považovány za ztracené, vycházela ze stejnojmenné divadelní hry filmového kritika Antonína Jaroslava Urbana. Ve stejném období natáčel František Čáp snímek *Z růže kvítek*, z nějž se rovněž nedochoval žádný záběr a na jehož scénáři se podílel novinář Jan Drda. V roce 1935 měl novinář a herec Jan Svoboda režírovat nakonec nerealizovaný snímek *Viktorka*.

5.1 Kritéria analýzy novinářské participace

Novinářský vliv na filmovou tvorbu 30. a 40. let bude prozkoumán ze tří hlavních hledisek, která jsou ekvivalentní nejdůležitějším složkám tvůrčího procesu. Pro analýzu profesní participace reprezentantů médií tak bude klíčové autorství v oblasti režie, autonomní postavení při tvorbě námětu a scénáře a autotematické vystupování před kamerou.

Do první *realizátorské* kategorie spadají filmy, které režírovali (ať už sami či ve spolupráci s jinými tvůrci) novináři. Jedná se o snímky Josefa Kodička *Loupežník* (1931) a *Obrácení Ferdýše Pištory* (1931), filmy Jana Svobody *Cácorka* (1935) a *Koho jsem včera líbal?* (1935), snímek *Jana* (1935), jehož spolurežisérem byl Emil Synek (druhý režisér Robert Land) a snímek *Tvoje srdce inkognito* (1936), jehož spolurežisérem byl Felix de la Cámara (druhý režisér Svatopluk Innemann).

Do druhé kategorie, kterou lze označit jako *narrativní*, spadá velké množství titulů, neboť na námětech a scénářích se podílela naprostá většina novinářů, kteří participovali na tehdejší filmové tvorbě. Do analýzy však budou zahrnuty pouze tituly, u nichž novináři mohli prokazatelně ovlivnit celkovou koncepci díla, což je důležité kritérium pro jeden z hlavních cílů této doplňkové analýzy, kterým je poukázat na to, jaké představy o své profesi novináři do filmových děl vkládali. Prvotním předpokladem je tak autonomie námětu a scénáře, což

znamená, že za relevantní budou považovány pouze tituly, u nichž se stejný novinář podílel na obou těchto složkách. Podmínkou této autonomie je zároveň předpoklad, že novinář byl samostatným tvůrcem alespoň jedné z nich³⁶. Za námět bude v této souvislosti pokládán pouze původní filmový syžet, nikoli literární či divadelní předloha. Spoluautorství námětu, scénáře či obou složek je považováno za nedostatečný důvod pro analýzu z toho důvodu, že nelze zpětně doložit, do jaké míry měl konkrétní autor vliv na výslednou podobu textu a tedy i na případné sekvence s mediálními reprezentacemi. Výjimkou není ani případ, kdy novinář byl autorem literární předlohy a zároveň se podílel i na scénáři.³⁷ V tomto kontextu lze sice novinářův celkový vliv na výslednou podobu díla (a na případné mediální reprezentace) považovat za dostatečný, nejedná se však o zkoumání samotných filmových textů, a tudíž zde není dodrženo hledisko přímé participace na filmové výrobě, neboť původní díla těchto autorů nebyla vytvořena za účelem jejich filmové mediace.

Do tohoto výčtu by podle publikace *Český hraný film II.* spadala také komedie *Tři kroky od těla* (1934), u níž je jako autor původního námětu a spoluautor scénáře uváděn redaktor Humoristických listů Josef Skružný (scénář společně s Elmarem Klosem). Autoři této pečlivě zpracované monografie se však v tomto případě dopustili omylu, neboť Národní knihovna České republiky i pražský Institut umění – Divadelní ústav evidují ve svém archivu divadelní komedii *Tři kroky ode mne!* od stejného autora, která byla knižně vydána již v letech 1926 a 1929. Na základě prozkoumání tohoto dramatického textu lze s jistotou potvrdit, že byla předlohou zmíněného filmu, což potvrzuje také informace uvedená v počátečních titulcích snímku.

Do této námětově-scenáristické kategorie tedy spadají snímky *Načeradec, král kibiců* (1932, námět a spoluautor scénáře Karel Poláček), *Hudba srdcí* (1934 námět a spoluautor scénáře Quido E. Kujal), *Pán a sluha* (1938, námět a scénář Antonín Jaroslav Urban), *Okénko do nebe* (1940, námět a spoluautor scénáře Felix de la Cámara), *U pěti veverek* (1944, námět Marie Russová, scénář Marie Russová a Miroslav Rutte), *Znamení kotvy* (1947, námět a spoluautor scénáře Jan Drda) a *Žízeň* (1949, námět a scénář Jan Kloboučník).

Je třeba dodat, že takto sestavený výčet má určité rezervy, což lze doložit například u filmu *Polibek ze stadionu*. Zcela prvotním námětem byla v jeho případě filmová povídka *Záběr ze stadionu*, již napsal pouze novinář Frank Wenig. Tuto povídku však společně s Martinem

³⁶ Například František Kocourek byl v případě filmu *Píseň lásky* (1940) spoluautorem námětu i scénáře (spolu s Rudolfem Vaničkem).

³⁷ Konkrétně se jedná o těchto deset titulů: *Třetí rota* (1931), *Šenkýřka U divoké krásy* (1932), *Dům na předměstí* (1933), *Tři kroky od těla* (1934), *Hlídač č. 47* (1937), *Hordubalové* (1937), *Panensství* (1937), *Výdělečné ženy, Průlom* (1946) a *Němá barikáda* (1949).

Fričem a Františkem Vlčkem rozpracovali do podoby oficiálního námětu, který byl schválen pro dramaturgický plán, a proto jsou i v oficiálních údajích k tomuto snímku uvedeni u námětu všichni tři tvůrci. Přesto by bylo teoreticky možné zasadit i tento film do narativní kategorie, neboť splňuje podmínku autonomie námětu a scénáře, a považovali-li bychom za námět původní povídku, bylo by dodrženo i kritérium unikátnosti. Tento postup však nebyl zvolen proto, že v případě všech snímků z daného období nelze potřebné dokumenty o původních námětech v archiváliích NFA dohledat. Informaci ale uvádím proto, aby ji při případném dalším zkoumání tématu bylo možné zohlednit.

Třetí kategorii, *performativní*, pak tvoří účinkování novinářů před kamerou v rámci autotematických rolí, tedy v reprezentaci sebe sama či svého povolání. Sem spadají především reportážní či redaktorské výstupy rozhlasových hlasatelů a komentátorů. Nejčastěji před kamerou účinkoval reportér Josef Laufer, celkem čtyřikrát, ve filmech *Muži v offsidu* (1931), *Dokud máš maminku* (1934), *Naše XI.* (1936) a *Polibek ze stadionu* (1947). V posledním snímku se vedle Laufera objevili rozhlasoví reportéři Otakar Procházka a Štefan Mašlonka. Ve společenských dramatech *Modrý závoj* (1941) a *Velká přehrada* (1942) sehrál roli rozhlasového reportéra Josef Cincibus, společně s ním vystupuje ve druhém filmu v roli fotoreportéra novinářský fotograf Karel Hájek. Posledním rozhlasovým hlasatelem, který se ve zkoumaném období objevil v autotematické roli, byl František Havel na začátku snímku *To byl český muzikant* (1940). Do této kategorie nebudou spadat role žurnalistů, které nesouvisely s jejich profesním zaměřením (například první český rozhlasový hlasatel Adolf Dobrovolný sehrál jednu z hlavních rolí ve filmu *Kariéra Pavla Čamrady*, která však nesouvisela s jeho mediální profesí, v prologu stejného filmu představoval sám sebe Ignát Herrmann, ale vystupoval zde jako autor předlohy a spisovatel, nikoli jako novinář atd.).

V následujících částech se snažím o co nejpřesnější citace mediálních textů a mediovaných prohlášení. Jelikož film je komplexním komunikátem obrazové i zvukové složky, prokládám v případech, kdy to považuji za žádoucí, citace také poznámkami o změnách v akustické či vizuální složce.

5.2 Novináři jako režiséři

Josef Kodíček byl původně divadelní a později filmový kritik. K filmovému řemeslu se dostal jako spoluautor scénáře ke snímku *Když struny lkají*. Když mu byla v roce 1931 nabídnuta možnost filmové režie, zvolil si ke svému debutu moderní domácí divadelní hry v domnění, že jejich filmový převod pro něj nebude obtížný. Opomněl však odborné znalosti a technickou praxi, která byla v období nástupu zvukového filmu a seznamování s novými způsoby

natáčení klíčová, a proto oba jeho počiny, *Loupežník* a *Obrácení Ferdyše Pištory* skončily uměleckým i obchodním nezdarem.

Ve snímku *Loupežník*, ke kterému napsal Kodíček také scénář podle stejnojmenné hry Karla Čapka z roku 1920, se nevyskytuje žádná zmínka o médiích. Snímek *Obrácení Ferdyše Pištory* natočený podle stejnojmenné divadelní komedie Františka Langra z roku 1929 pojednává o napravení mladého kasaře, z kterého se vinou nechtěně spáchaného dobrého skutku stane slušný člověk. Tento film mediální zmínky obsahuje, ve všech případech se přitom jedná o noviny.

Na začátku příběhu čte starý Pištora, Ferdyšův otec, na drožce noviny, v nichž měl předtím zabalenou svačinu. Tato scéna má mít komický efekt, neboť Pištora list čte v noci, protože se snaží vypadat nenápadně. Jeho syn totiž v dané době vylupuje nedaleký dům a otec na něj čeká, aby mu pomohl uprchnout. Během loupeže však dojde k požáru domu, při němž mladý Pištora zachrání z hořícího domu dvě malé děti. Policista jej pak prohlásí za hrdinu.

Druhý den ráno vyjde k této události zvláštní vydání novin. Tato skutečnost je filmově naznačená montáží ranního prodeje novin kameloty a v trafikách. Lidé jdou po ulici do práce, přičemž slyšíme hlas kamelota: „Právě vyšlo zvláštní vydání! Senzační zachránění dítek ze strašného požáru!“ Následuje záběr na ruce kamelota držící složené noviny, nevidíme titulky ani hlavičku těchto výtisků. Poté se objeví záběr na trafikku, kde leží přeložené noviny, spatříme část hlavičky „Národní“. Trafikantova ruka předá zákazníkovi list Venkov. V dalším záběru vidíme kamelota běžícího k lidem. Jakmile k nim doběhne, zastaví se a lidé od něj začnou rychle brát noviny. Opět nevidíme titulky novin, pouze hlavičku České slovo. (AB, 1931: 0:21:55n.)

Noviny si opatří také starý Pištora, který čte článek o hrdinském skutku svého syna ve svém a Ferdyšově bytě. Článek čte nahlas pro syna a ruského emigranta knížete Dolgorova, který je jejich podnájemníkem. „...ohnivou zdí, kouřem a plameny, pohrdaje smrtí, pronikl mladý rek Ferdinand Pištora – to seš ty – aby vyrval dravému živlu nevinná děcka. – Vidíš, Ferdyš, tentokrát nejsi na novinách v soudní síni, ale na první stránce. Docela jako ti poslanci nebo ty docela velký zlodějiny. Inu, dostal jsi se do popředí.“ V sekvenci chybí záběr na konkrétní článek, titulek či hlavičku novin. (ibid.: 0:25:45)

K Pištorům poté přijdou sestra Armády spásy Tereška a kapitán Armády spásy Kostelka, aby ocenili kasařův čin. V rozhovoru s ním Ferdyš řekne, že každý má nějaký ten hřích. Starý Pištora přitom zmíní, že kdysi jednou přejel pasanta a ujel a týden po tom nečetl noviny, jen aby se nedozvěděl, zdali ho nepřejel nadosmrti.

Ferdyše přijme do svých služeb bankéř Rosenštok, jehož děti kasař zachránil (a jehož vilu chtěl vyloupit). Když se Ferdyš vrátí z nové práce, přinese svému otci večerník. „Tady máš večerníček.“ (ibid.: 0:35:40) Ferdyš jde pak dál pracovat – má za úkol doručit peníze z jedné banky do druhé a doma se zastavil pro slušný oblek. Tato informace znamená, že večerník přinesl domů během dne, přičemž předtím si zanařikal, že otec s knížetem celé dopoledne hráli karty. Toto časové zařazení nám umožňuje určit, že večerník donesl někdy odpoledne, tedy ne večer, kdy by večerník podle svého názvu měl vycházet. Daný kontext zjevně odkazuje k tiskové praxi vydávání listů ve 30. letech, kdy bylo možné večerníky koupit ráno a noviny příštího dne již večer. (viz Beránková, 1984: 57) S novinami se v tomto snímku ještě můžeme setkat na veřejném místě, konkrétně v bance, kde visí nespécifikovaný list na věšáku na kabáty.

Novinář, herec, režisér a scenárista Jan Svoboda režíroval ve svém životě pouze dva snímky z roku 1935 *Cácorka* a *Koho jsem včera líbal?* Oba skončily uměleckým nezdarem, jenž byl ve druhém případě posílen i nezdarem komerčním, a Svoboda se proto k další celovečerní režii nedostal.³⁸

V případě filmu *Cácorka* byl zároveň autorem scénáře podle divadelní hry Anny Ziegloserové o osudech tří dcer zedníka Kutila. V tomto snímku se média objeví pouze jednou, a k tomu ještě nepřímo. Během debaty sousedek na pavlači o dívce s nemanželským dítětem Bětce Kutilové, jedna ze sousedek v narážce na ustavičný pláč dítěte řekne: „Chtěli si koupit rádio a teď ho maj...“ na což druhá sousedka zareaguje replikou: „A pořádné. Kluk řve jako čtyřlampovka.“ Všechny sousedky se pak vtípu zasmějí. (Kamera, 1935: 0:25:55) Postavami sousedek i jejich replikami rozšířil Svoboda pro film původní divadelní text, který navíc pocházel z roku 1924, takže obdobná reprezentace rozhlasu by v něm byla velmi nepravděpodobná.

V torzu komedie *Koho jsem včera líbal?*, kterou Svoboda pouze režíroval, nalezneme dvě scény týkající se médií. Kavárna je prezentována jako místo, kde se čtou noviny. Mezi čtenáře patří i úředník Popelka, ke kterému si přisedne mladá žena s prosbou, aby před mužem, který ji obtěžuje, předstíral, že její manžel. Popelka svolí, ale vzápětí zjistí, že onen muž je jeho nadřízený, a pokouší se za noviny skrýt. Noviny tak jako reprezentace odpočinkové aktivity slouží také jako prostředek k předstírání zaneprázdněnosti a skrývání totožnosti.

Druhá reprezentace se týká rozhlasu. Posluhovačka oznámí paní Popelkové, že je deset hodin (zřejmě večer) a v rozhlase vysílají *Koho jsem včera líbal?* Popelková kritizuje posluhovačku

³⁸ Svoboda měl ještě režírovat v roce 1935 snímek *Viktorka* podle předlohy Boženy Němcové, z jehož realizace ale sešlo. Po válce natočil krátkometrážní snímek *Muži ve fraku* (1947).

za její špatný vkus, poté však sama přístroj spustí a poslouchá zmíněnou sentimentální píseň. Zatímco Popelková poslouchá, manžel jí musí upravovat vlasy. Píseň z tohoto přijímače potají poslouchá i posluhovačka z okna ve svém pokoji. Když manželka usne, Popelka rozhlas vypne. Zde se setkáváme s estetickou funkcí rozhlasu, která je navíc záminkou k prezentaci písně. Médium i zde slouží jako volnočasový prostředek, který charakterizuje společnou večerní aktivitu manželů a eskapistickou funkci rozhlasu.

Snímek *Jana* napsal a spolu s Robertem Landem i režíroval deníkový novinář a dramatik Emil Synek. Komorní vesnické drama o ženě, která žije na statku se dvěma muži, zobrazuje ve dvou sekvencích rozhlasový přijímač. Ve vesnické chalupě mají bratři Petr a Michal rádio s amplionem, z nějž pouštějí hudbu, která se podobá muzice k tancovačce. Jana a Michal na hudbu večer po práci uvnitř stavení tančí.

Když Michal odejde na vojnu, zahořklý Petr se začne s Janou sbližovat, smíří se s minulostí a povahově se změní. Tato proměna je naznačena i materiálně novým vybavením interiérů stavení, do nějž spadá i moderní rádio bez amplionu. Z něj opět hraje vesnická taneční hudba. Následuje střih na původní rozhlasový přijímač, který se nyní nachází v obecní hospodě.

Profašistický novinář a spisovatel Felix de la Cámara spolurežiroval společenskou veselohru *Tvoje srdce inkognito*. Podle titulků filmu Cámara natočil exteriérové scény, zatímco druhý režisér Svatopluk Innemann byl autorem interiérů. Titul spadá zároveň do kategorie narativní, neboť Cámara byl autorem původního námětu a zároveň spoluautorem scénáře.

Snímek je jakousi nechtěnou dadaistickou koláží, v níž jde hlavní dějová linie vysledovat jen těžko. Mladý bankéř Felix je kvůli dluhům nucen uvažovat o sňatku s milionářkou z francouzské Riviéry, nakonec si však vezme dívku svého srdce, jež se ukáže být dcerou jeho hlavního věřitele.

Felix si před odjezdem do Francie nakupuje boty. V prodejně obuvi si neznámá žena, které je dělána pedikúra, pročítá velkoformátový časopis *Star*, soudobý autentický časopis o sportu a automobilismu. Posléze se dozvíme, že žena je majitelkou turistické kanceláře. V případě časopisu se tedy zjevně jedná o čtení z důvodu zábavy, nikoli o profesní vzdělávání.

Ve filmu se často setkáváme s výběrem novin na veřejném místě – v kavárně nebo ve společenské místnosti hotelu na Riviéře, kde probíhá večerní taneční zábava. V záběrech nelze vidět hlavičky novin ani konkrétní příspěvky, ale lze předpokládat vzhledem k lokaci děje, že se jedná o francouzské listy. Během jedné z večerních tanečních zábav v hotelu si postarší žena u stolku s novinami prohlíží časopis. Prostřih na otevřenou dvoustranu odhalí fotografie dvou polonahých mladých mužů. Žádný další text ani jiné vodítko, jež by vedlo k identifikaci časopisu, se v záběru neobjeví.

Také poslední mediální reprezentace se týká tisku. Generální ředitel a Felixův hlavní věřitel Královec sedí v zahradní restauraci na Riviéře a čte si noviny, jejichž hlavičku nelze identifikovat. Při prostřihu na čtenou stránku zjistíme, že se jedná o burzovní zpravodajství ve francouzštině. Vzhledem ke skutečnosti, že natáčení těchto scén probíhalo na Riviéře, lze předpokládat, že titul byl autentický. V záběru lze přečíst část hlavního titulku „LA BOURSE (COURSE DE CLOTURE)“ – „Burza (poslední kursy dne)“ – a další podtitulky a mezititulky „La Bourse d’aujourd’hui“ – „Burza dnes“ – a „VALEUR COTÉES AU COMPTANT ET A TERME“ – „Hodnoty (cenných papírů) oceněné v hotovosti a termínově, tj. v termínovaných vkladech“. V rámci burzovních tabulek pohybů je patrný v případě dvou sloupců titulek PARQUET (parket na burze, tj. sektor, kde se uzavírají burzovní obchody). Ostatní texty nelze identifikovat. (Fortunafilm, 1936: 0:46:45)

Po roce 1945 výrazně ubyl počet novinářů participujících na filmové výrobě, což bylo dáno zejména vyšší standardizací filmových povolání, jež souvisela s centralizačními tendencemi v kinematografii a také se založením vysoké školy FAMU. K režii celovečerního filmu se tak v letech 1937 až 1949 žádný český novinář nedostal.

5.3 Novináři jako tvůrci námětu a scénáře

Snímek *Načeradec, král kibiců*, je volným pokračováním filmu *Muži v offsidu*. Film, ke kterému napsal námět a ve spolupráci s režisérem Gustavem Machatým i scénář Karel Poláček, spojuje s předchozím titulem především postava Richarda Načeradce.

Ve filmu nalezneme několik reprezentací novin a časopisů. Obojí je zde především zdrojem zábavy v kavárně, kde je veřejně k dispozici několik titulů. Noviny se zde nacházejí na speciálních držácích, přičemž jeden z hostů, který je v titulcích specifikován jako čtenář novin, si vezme všechny výtisky z jednoho dne ke svému stolu a pročítá je. Když se ho další hosté přijdou zeptat, zdali má volný Hostimil a Večerník, čtenář jim je nepůjčí. Když všechny noviny přečte, požádá kavárníka o jízdni řád, protože si chce číst. Noviny jsou v tomto případě rekvizitou určenou ke komickému efektu v rámci vykreslení jedné z figurek filmu. Noviny na držáku jsou k vidění i v Načeradcově obchodu s konfekcí, držákem jsou však v tomto případě věšáky na obleky, nikoli předměty určené speciálně pro noviny.

V kavárně jsou k dispozici nejen noviny. Když do podniku přijde manželka soukromého detektiva Tachecího, požádá číšníka o časopisy *Eva*, *Pestrý týden*, *Die Dame* a *Elegante Welt* a až poté si objedná čokoládu. Módní časopisy s převahou velkoplošných fotografií a obrázků určené pro ženské publikum si pak u stolu prohlíží, přičemž jednu stranu tajně vytrhne a schová pod šaty.

Snímek Svatopluka Innemanna *Hudba srdcí*, k němuž napsal námět a spolu s H. Winterem i scénář pozdější pronacistický novinář a filmový kritik Quido E. Kujal, vypráví o uměleckém vzestupu talentované houslistky Milady, která se dostane na světové turné se slavným tenoristou Štefanem Urbancem. Štefan se do Milady zamiluje, ta však zůstane věrná svému příteli Karlovi, který na ni doma čeká.

Při procházce milenců Karla a Milady v úvodu filmu zní árie, která vypadá jako nediegetická součást filmu. Milenci však projdou kolem terasy, kde neznámá žena poslouchá rádio hrající tuto skladbu a v ruce drží periodikum o hudbě. Následuje záběr na stránku tohoto časopisu, kde se nacházejí dvě fotografie a nečitelný text bez titulků. Jedna fotografie je portrét operního tenora Štefana Urbance, druhá je nezřetelná, může to být stavba či hrob. Když árie skončí, ozve se hlasatel v rozhlase: „Haló haló! Slyšeli jste právě slavného tenora Štefana Urbance na desce Odeon.“ (Beda Heller/AB, 1934: 0:05:00)

Když mistr houslař Strada, otec Karla, uvažuje, jak Miladě opatřit peníze na studia konzervatoře u profesora Ševčíka v Písku, nalezne v novinách inzerát na Živnostensko – řemeslnickou záložnu. Inzerát nabízí „půjčky na zboží rychle a levně a nejvyšší úroky na vklady“. (ibid.: 0:06:40) Strada si jde na základě inzerátu vypůjčit peníze do záložny.

Když je Milada nějakou dobu na turné, oznámí starý Strada posluhovačce a synovi, že mu napsala a poslala kritiky. Kritiky podle něj jsou krásné a Milada je slavná. Impresáριο Benoni, který dělá Urbancovi agenta, Miladě sdělí, že londýnská kritika přímo šílí, a přinese jí jako důkaz troje anglické noviny. Přitom jmenuje jako příklady Daily Express, Daily Mail a Evening Standard.

Urbanec chce získat Miladino srdce, vezme ji proto do svého rodiště ve Vysokých Tatrách. Benoni je zpozoruje na soukromé vyjížděce na loďce, kde se o ni Štefan pokouší, a celou situaci si mylně vyloží. Z reklamních důvodů veřejně oznámí jejich zasnoubení. Volá nejprve telefonem z hotelu tiskovou kancelář (nespecifikuje názvy) v Praze, ve Vídni, v Berlíně, v Paříži, v Londýně. Poté v telefonické místnosti čeká na hovor. Když zazvoní telefon, přijme jej: „Haló! Vídeň? No konečně, vás než se člověk dovolá. Už jsem vyřídil Londýn, Paříž, Řím a dvacet jiných měst... Zde impresáριο Benoni. Slečno, pozor! Zajímavá zpráva, která musí být ještě dnes rozhlášena. (diktuje z papíru, kam si to napsal) Dva slavní umělci, Milada Bendlová a Štefan Urbanec...“ věta je nedořečená, ale z kontextu vyplyne, že Benoni oznámil jejich zasnoubení. (ibid.: 1:03:20n.)

Urbancova milenka Věra Madenová se o zasnoubení dozví, když doma poslouchá rádio: „Haló haló! Zde Radiojournal, Vídeň. Slavný umělecký pár, Milada Bendlová a Štefan Urbanec zasnoubili se dnes na Štrbském plese.“ (ibid.: 1:05:55) Věra ihned poté Štefanovi

zatelefonuje. Urbanec se následně omlouvá Miladě a ujišťuje ji, že se zasnoubením nemá nic společného, že to byl nápad Benoniho. Impresářiovi prý řekl, aby se postaral o to, aby zpráva byla v novinách dementována, jinak že on a Milada nevystoupí na dalším plánovaném koncertu v Praze. Když pak Benoni celou záležitost vysvětluje Karlovi, uklidňuje ho, že zpráva o zasnoubení byl reklamní trik. Benoni poté přijde i za Štefanem a Miladou, že už mluvil s Karlem a že zasnoubení je již veřejně odvoláno i v novinách, načež před ně na stůl jako důkaz hodí čtvery noviny.

Film *Pán a sluha* vznikl podle námětu a scénáře filmového kritika Antonína Jaroslava Urbana. Bez zajímavosti není ani fakt, že jeho režisér Valtr Šorš (někdy též Walter Schosch) i na svém druhém filmu, který v Československu natočil, spolupracoval s novinářem – na scénáři snímku *Včera neděle byla* se podílel Karel Poláček.

Hlavní postava filmu, bankovní úředník a amatérský mistr Evropy v kanoistice Ladislav Tůma, zdědí po strýci z Afriky sluhu Chytráčka, se kterým musí být po dobu jednoho roku v pracovním poměru, aby dostal celé dědictví. Z této premisy vychází celý děj této komedie i podstata komických situací.

Z mediálního hlediska snímek odkazuje na několika místech k novinám. Předseda vodáckého klubu a Tůmův nastávající tchán JUDr. Karlík, uspořádá tiskovou konferenci k nadcházejícím závodům. Konference se odehrává v klubovně, kde je hlavní stůl s občerstvením a květinami, kolem nějž stojí představitelé klubu a také tři pišící novináři. Slova předsedy si zapisují tužkou do bloku, přítomen je rovněž fotograf. Karlík vychvaluje nepřítomného Tůmu, že zůstal amatérem, a odmítá primadony a spojování sportu s obchodem. Po tiskové konferenci se ve stejných prostorách koná taneční zábava, na níž zůstávají i novináři. Inženýr Ševčík, který chce Tůmovi odloudit jeho snoubenku Hanku, na této akci zjistí, že Tůma si vydržuje komorníka. Aby Tůmovi uškodil, předá tuto informaci přítomným novinářům a přiměje je, aby s přítomným Chytráčkem udělali interview. Novináři se Chytráčka ptají „Poskytl byste nám malý interview?“, což odkazuje k dobovému jmennému rodu slova „interview“. (Lucernafilm, 1938: 0:26:50) Samotný rozhovor obsahem filmu není, po jeho skončení jej novináři označí za sólokapra. Když se v místnosti objeví Tůma, fotograf jej s bleskem vyfotí. Následuje záběr rotačky a sportovní stránky novin bez hlavičky, na níž je titulek „Pohádkové příjmy sportovních primadon / Borec, který má komorníka“ a fotografie Chytráčka s Tůmou. (ibid.: 0:29:00) Následující sekvence popisují, jak se šíří mediální fáma. Novináři si na základě svých informací domyslí, že Tůma je skrytý profesionál, a ten má na základě zveřejnění této zprávy problémy se snoubenkou, která se s ním chce rozejít, musí čelit kritice předsedy Karlíka a stíhají jej problémy v zaměstnání, neboť ředitel První pražské záložny, kde

Tůma pracuje, pojme podezření, že jeho zaměstnanec si peníze na komorníka opatřil defraudací. Z celé záležitosti se stane skandál založený na rozporu profesionalizace a amatérského sportu. Na základě článku v novinách je dokonce zrušena Tůmova nominace k závodu.

Tůmův nadřízený v záložně pak ukáže sportovci článek s titulkem „Aféra Ladislava Tůmy“, jenž volně přechází k textu „který byl usvědčen z profesionalismu, se stále rozrůstá. Předseda klubu dr. Karlík distancoval obviněného borce do té doby, než se zjistí prameny jeho příjmů. / Tato aféra dokazuje jasně, že je něco shnilého v našem sportu. Celá sportovní veřejnost čeká s napjetím na výsledek vyšetřování“. V tomto textu lze pozorovat směřování zpravodajství a publicistiky. Na základě tohoto článku Tůma dostane výpověď z práce, což mu ředitel odůvodní slovy „Náš ústav si nemůže dovolit zaměstnávat lidi, o kterých se píše den co den v novinách tímto způsobem.“ (ibid.: 0:37:20n.)

Snímek zobrazuje tisk ještě v jednom případě. Když si Tůma a Chytráček pořídí pojízdnou rychložehlírnou, dávají do kabinek, kde zatím zákazníci čekají na vyžehlené šaty, tiskoviny ke čtení. V hlavičce těchto periodik můžeme číst „ZÁVODY TATRA“.

Na počátku války byla realizována komedie *Okénko do nebe* podle původního námětu a scénáře profašistického novináře Felixe de la Cámara.³⁹ Snímek vypráví o seznámení dvou párů přes inzerát a jejich následných manželských útrapách.

Skladatel Lád'a Kristen a spisovatel, scenárista a jeho dvorní textař Jiří Kavalír se chtějí oženit, protože potřebují novou inspiraci. Společně vymyslí inzerát: „Dva osmadvacetiletí umělci mládenci hledají inspiraci v manželství. Věno nežádoucí. Nabídky pod značkou...“ Při psaní textu se nemohou dohodnout. Kristen navrhuje dvě bílé labutě, samota tíží. Kavalír nakonec vymyslí značku, která má vyjádřit jejich budoucí štěstí v práci: Okénko do nebe. Poté vidíme velký detail na inzertní stranu novin, uprostřed níž je velikostí písmen odlišený inzerát Kavalíra a Kristena. (Stella, 1940: 0:08:30n.) Na inzerát odpoví i studentka Máša, kterou na myšlenku přivede její spolubydlící z podnájmu u tetičky, zpěvačka Sylva, a také Mášina tetička. Oba muži poté pročítají odpovědi – napíše jim detektivní kancelář, společnost vyrábějící zásyp pro děti, pětáctýřicetiletá žena a šestnáctiletá dívka. V posledních dvou dopisech jsou odpovědi a fotografie Máši a Slávinky Salavové, žen, s nimiž si domluví schůzku. Obě dvojice v sobě okamžitě najdou zalíbení a rozhodnou se pro společnou budoucnost.

³⁹ V titulcích filmu se jeho jméno objevilo v podobě „de la Cámara“.

Druhý den najde Kavalír v novinách článek o schůzkách na inzerát. Kavalír jej přečte Kristenovi a hodináři Milerádovi: „Známosti z inzerátu (titulek) / Po reportáži o prodavačkách z pražských automatů jsem se rozhodla opětně osobně se přesvědčit o povaze pánů, kteří buď lákavými, nebo i upřímnými inserty hledají dobrou maminku pro svého synáčka, nebo se přiznání, a jiných, kteří hledají přiměřené věno anebo pro které je věno nežádoucí, jako tomu bylo u dvou umělců značka Okénko do nebe. Moje reportáž si vyžádala delší doby. Bylo třeba postupně odpovídat na inzeráty, přikládat fotografie, načež po odpovědích chodit do kaváren na schůzky, kde poznávacím znamením nejčastěji bývá dopis, ta či ona kniha v ruce nebo kytička fialek.“ Poté zjistí, že reportáž psala Inka Salavová. Kavalír si na ni stěžuje, ale Milerád ji charakterizuje jako hodnou a chytrou dívku. Kavalír nesouhlasí, Kristen však přečte článek do konce: „A tak jsem v onom umělci, který si u ženy cení opravdové kamarádství a lásku, poznala toho, jenž může učiniti vyvolenou dívku šťastnou. A byla bych ráda, kdybych jí byla právě já.“ (ibid.: 0:25:40n.) Z daných informací vyplývá, že na schůzky chodila inkognito, v utajení a na základě toho napsala článek do nespécifikovaných novin, který podepsala svou obvyklou šifrou Inka. V rámci filmu rovněž není upřesněn její profesní status – zdali je novinářka, reportérka či přispěvatelka.

Její otec si do publikování zmíněné reportáže myslel, že Inka píše jenom pro Módní hlídku, a ani to jí neschvaloval. Inka se mu přiznává, že psala bez jeho vědomí reportáže, přičemž otec doufá, že to byly jiné reportáže, než jaké psala „ta Inka“. Dcera mu nato odpoví, že ta Inka je ona, ale že s tím chce skončit, neboť se stala obětí své poslední reportáže a hodlá se vdát. Svatbu obou páru oznámí narativní novinový titulek „Autoři populární (...) „KAČATA“ se žení“ s fotografií obou mužů, tvůrců populárního šlágru Káčata. (ibid.: 0:42:50)

Mezi oběma páry žijícími v jednom bytě vzniknou postupně rozpory a oba muži se rozhodnou ukončit vzájemnou spolupráci, což vede k jejich finanční tísní. Kavalír ve snaze získat finance zjistí, že ředitel agentury Pressa nabízí 2000 korun za první rozhovor s pěvcem Tino Armandim, který vystupuje ve filmu podle jeho scénáře. Kavalír oznámí Ince, že jej jde navštívit. Následuje záběr dveří mistrovny šatny, před níž čekají novináři, fotografové a fanyanky žádající autogram. Armandiho agent však dovnitř nikoho nepustí, ani Kavalíra. Když Inka zjistí, že její manžel neuspěl, vyláká Armandiho pod falešnou identitou telefonickým hovorem do kavárny. Tam předstírá, že jde o omyl, Armandi ji však přemluví, aby s ním aspoň na chvíli zůstala, a Inka od něj lstí získá interview, které ihned poté napíše doma na stroji. Armandiho agent se druhý den rozčiluje, že žurnalisté mají velkou fantazii, a jako příklad uvádí noviny, z nichž čte titulek „Hodinka se slavným barytonistou Armandim“. Článek podepsala jistá Inka, která je podle něj proslulá svými odvážnými reportážemi. Agent

hodlá interview dementovat, ale Armandi to odmítne a nařídí mu, aby zjistil v redakci adresu pisatelky a poslal jí květiny. Když to jde agent udělat, před dveřmi šatny opět narazí na žurnalisty, které znovu odmítne k mistrovi vpustit. Inka následně zinkasuje v redakční budově u přepážky s nápisem VÝPLATA dva tisíce korun jako prémie za interview.

Ve filmu se objeví také reprezentace rozhlasového přijímače. Zpívaný úvod filmu, kdy Sylva Flori zpívá v baru píseň, přejde v poslech skladby v rádiu. To poslouchají Kristen, který si přitom přišívá knoflík, a Kavalír, který zevluje u stolu a stěžuje si, že musí poslouchat tu Kristenovu odrhovačku. Poté řekne svému spolubydlícímu, aby rádio zavřel. Vyčítá Kristenovi, že je ješitný a že rozhlas poslouchá jen, aby slyšel své jméno. Kristen mu nabídne, že jakmile ohlásí v rádiu jeho jméno, aparát vypne. Po skončení písně se z rádia ozve hlasatel: „Haló, haló. Zpívala Sylva Flori píseň V objetí tvém od Ládi Kristena.“ (ibid.: 0:03:35) Kristen poté rádio nevypne a samolibě se usmívá. Až když mu Kavalír připomene slib, skladatel rozhlas vypne.

Noviny jsou během filmu k dispozici v kavárně, kde se oba páry setkají. Čte je také Sylva na pokoji v posteli, což je rovněž volnočasová aktivita.

Na české kinematografii se v protektorátním období podíleli i nekolaborující žurnalisté, což bylo dáno mj. tím, že společnosti Nationalfilm a Lucernafilm tyto osobnosti zaměstnávaly (často i fiktivně či jako nadbytečné), aby je ochránily před totálním nasazením. Tento případ dokumentuje i komedie *U pěti veverek*, jejíž námět vytvořila pod pseudonymem Maru novinářka Marie Russová, která spolu s novinářem a divadelním kritikem Miroslavem Ruttem napsala i scénář.

Ve filmu pojednávajícím o napravení majitelky domu *U pěti veverek* Filomény Houbičkové je jediná konkrétní zmínka o médiích. Když Filoménu její sestra Bety informuje o podvodu s parcelami, které majitelka domu neprozřetelně zakoupila, použije jako důkaz článek v novinách. „Tadyhle si to přečti. Vilová čtvrť na Dubí nikdy nebude. Včera to městská rada odhlasovala, je tam spodní voda.“ (Lucernafilm, 1944: 1:04:40) Noviny v tomto případě slouží jako informační zdroj a důkaz, na jehož základě Filoména uvěří, že byla obelhána. Za metaforu informativních médií lze v rámci filmu považovat starou kroniku domu *U pěti veverek*, která sloužila jako zápisník událostí od roku 1610 do současnosti.

Snímek *Znamení kotvy* spadá do žánru filmu noir a autor námětu a spoluautor scénáře Jan Drda se při jeho tvorbě inspiroval soudobou vlnou francouzských a amerických filmů s dramatickou kriminální zápletkou. Ve filmu nalezneme dvě reprezentace novin. V prvním případě je čte během večerního odpočinku postava neznámého muže v domě, který bude během následné dešťové průtrže vyplaven. Ve druhém si je přinese kouzelník Lascari do

přístavní špeluňky, kde si sám sedne ke stolu a čte si je. Hospoda po tu dobu ztichne, neboť muže považuje za tajného policistu. Lascari noviny odloží ve chvíli, kdy dovnitř vstoupí prostitutka, která začne vyprávět o mladé ženě, již musela vyhnat ze svého rajónu. Po této ženě Lascari pátrá, proto začne prostitutku vyslýchat.

Chronologicky posledním snímkem analýzy novinářské participace je vesnické drama *Žízeň*. Film podle námětu a scénáře redaktora Jana Kloboučnicka, jehož VII. tvůrčí kolektiv snímek realizoval, se odehrává během období katastrofálního sucha v roce 1947 a ukazuje, jak se reakční síly snažily zabránit modernizačním snahám předsedy místního národního výboru v Klíčově.

Titul z roku 1949 spadá do budovatelského diskursu, který začal převládat po únorovém převratu v roce 1948, což se projevuje rovněž v mediálních reprezentacích tohoto snímku. Dcera a syn bohatého statkáře Bervidy sedí na křeslech pod slunečníkem a čtou si nespécifikované časopisy. Jejich trávení času kontrastuje s ustavičnou prací vesničanů na svých statcích, Bervidova rodina je navíc v rámci děje vylíčena jako poněkud degenerovaná – tato deviace je znázorněna také rozdílným způsobem trávení volného času. V jiné sekvenci starý hospodář Hánek obdělává fazole na své zahradě a žádá syna, aby mu podal konev. Syn si zrovna čte noviny a nechce se mu nic dělat, protože je neděle. Až po několikaté výzvě konev směrem k otci zlostně kopne. Mladý Hánek je v rámci filmu vylíčen rovněž jako negativní postava, noviny jsou v tomto případě nejen reprezentantem volnočasové aktivity, ale také symbolem jeho lenosti. V kontrastu s tímto zobrazením se objevuje informace, že předseda MNV Kouba nechal během svého ročního působení v Klíčově zřídit mimo jiné i obecní rozhlas. Kouba je hlavní kladnou postavou a jeho mediální působení je v tomto kontextu představováno jako obecně prospěšné.

5.4 Autotematické role novinářů

Až na jednu výjimku všechny autotematické role novinářů souvisí s médiem rozhlasu – v těchto rolích vystupují rozhlasoví redaktoři, reportéři a hlasatelé, jež měli na základě své profese předpoklady prosadit se ve zvukovém filmu.

Filmaři si nejčastěji pro své filmy vybírali sportovního reportéra Josefa Laufra, který se objevil ve čtyřech celovečerních titulech. Poprvé to bylo ve snímku podle námětu Karla Poláčka *Muži v offsidu*. V této komedii reprezentuje reportéra pouze zvuková složka, když hlavní hrdina, fanoušek fotbalové Slavie Richard Načeradec, poslouchá rozhlasový přenos utkání pražského týmu s rakouským First Vienna FC.

Sekvenci otevírá záběr rozhlasového přijímače, z nějž hlasatel (který není ani v rámci filmu ani mezi tvůrci nijak specifikovaný) uvede následující program: „Haló, Praha. Jako poslední číslo odpoledního koncertu z teras na Barrandově vysíláme Pochod fotbalových fanoušků od Eman Fialy. Vzápětí nato soudobým rozhlasem z Vídně zápas Slavia – Vienna.“ (AB, 1931: 0:35:45) Poté zní zmíněný hudební pochod, jehož uvedení lze pokládat za určitý druh autoreflexivní aluze, neboť Eman Fiala složil k tomuto snímku hudbu a zahrál si v něm i jednu z hlavních rolí. Po skončení pochodu, během nějž Načeradec přejde do jiné místnosti, aby unikl kritice rodiny za své fotbalové fanouškovství, tentýž neznámý hlasatel uvede zápas: „Haló, haló! Radiojournal Praha vysílá přenosem z Vídně soudobým rozhlasem do Brna, Bratislavy, Košic a Moravské Ostravy zápas Slavia – Vienna. U mikrofonu redaktor Laufer. Pozor – přepínáme na Vídeň.“ Načeradec doladí příjem na aparátu. Z přijímače se ozve hlas Josefa Laufra: „Haló, haló, tady je hřiště Hohe Warte ve Vídni⁴⁰, odkud vysíláme průběh fotbalového utkání Vienna – Slavia. Zápas je hrán v rámci soutěže o Středoevropský pohár a přihlíží mu asi třicet tisíc diváků. (zní potlesk) Mužstva jsou už na hřišti, soudce Gerré povolává právě kapitány obou týmů, Svobodu ze Slavie a Bluma z Vienny, k losování. (píšťalka rozhodčího) Sestavy mužstev jsou tyto: Slavia – Plánička, Ženíšek, Novák, Vodička, Šimberský, Černický, Junek, Šoltys, Svoboda, Bára, Joska.“ (ibid.: 0:37:20)

Poslouchání přenosu je v rámci filmu odděleno sekvencemi s nemediální tematikou. Poté se děj vrací k panu Načeradci, který sedí na stejném místě. Na začátku scény opět jemně naladí rozhlasový přístroj. Zní Laufrův komentář: „Čtyřicátá třetí minuta druhého poločasu, Vienna vede 3:2. Vídeňáci obléhají Slavii na její polovině, teď je u míče Kschweidl, prohazuje Brosenbaurovi, ten uniká Černickému, ale je tu Novák, výborně mu vzal míč a posílá ho na půli Vienny. (Načeradec s rozhlasem rozmlouvá) Svoboda přejímá míč, dlouhým odkopem přehrává Junkovi na pravé křídlo (píšťalka), Junek se srazil s Weinerem, oba padají... Ticho Vídeňáci! (diváci pískají) Haló! Hned vám povím, co z toho bude. Oba hráči jsou už na nohou a soudce trestá Slavii trestným kopem. Provádí jej Blum, dlouhým podáním jde míč na naši půli, pozor, velmi nebezpečná situace! Gschweidel je u míče, obchází Ženíška, pozor! (tři hvizdy) Dostali jsme gól... (diváci se radují) 4:2 pro Viennu. Haló, haló! Doufám, že v tom řevu slyšíte. Opakuji, branku vsítil Gschweidel, takže Vienna vede v poslední minutě hry 4:2. Mužstva se staví k výkopu, soudce zahazuje zápas (trojitý hvizd) a právě jej odpískal. (jásot diváků)“ Načeradec přístroj vypne. (ibid.: 0:41:05) Vzhledem k tomu, že archívy neobsahují informace o tomto zápase, nejedná se o autentickou reportáž.

⁴⁰ Stadion fotbalového klubu First Vienna FC.

Ve snímku *Dokud máš maminku* představuje Laufer rozhlasového reportéra, který se zabývá nejen fotbalem, ale i letectvím. Snímek začíná sekvencí fotbalového zápasu mezi Židenicemi Brno a Slavií Praha, který komentuje pro rozhlas reportér Laufer. Zprvu se jedná o zvukovou reprezentaci doprovázenou záběry fotbalového utkání, kterou následuje také obrazová reprezentace, v níž se objeví Laufer, který do mikrofonu komentuje zápas za oknem v kabině na stadionu. „Jsme ve 43. minutě druhého poločasu ligového zápasu Židenice Brno – Slavia Praha v Brně. Stav je dosud nerozhodný 2:2, a jak situace vypadá, už se asi na výsledku nic nezmění. Pozor! Židenice jdou znovu v útok, u míče je Průša, střední útočník Židenic, obchází Čambala, teď obešel i obránce Slavie, už se blíží k brance, je sám před Pláničkou, no, co s tím provedeš, pozor střílí, Plánička se vrhá robinsonádou po míči, nádherný zákrok, ale marně. Gól! 3:2 pro Židenice. Teď se odehrávají obvyklé scény: Přívrženci Židenic jásají, spoluhráči objímají šťastného střelce, blahopřejí mu. Soudce se dívá na hodinky, každou vteřinu musí zápas odpískat. Už tak učinil. Konec ligového zápasu Židenice – Slavia Praha, ve kterém Židenice zvítězily 3:2. V poslední minutě dal jejich střední útočník Průša vítěznou branku. Končíme dnešní reportáž z Brna. Nashledanou za 14 dní při přenosu mezinárodního zápasu Československo – Rakousko z Vídně.“ (Ufa, 1934: 0:02:50)

Přenos je jakousi volnou ouverturou příběhu a jeho hlavním přínosem je geografické zasazení děje filmu v Brně. Zápletka se točí kolem ovdovělé majitelky obchodu s kuchyňským zbožím Barbory Jarošové a jejího jediného syna Karla. Ten odmítne obchod převzít a rozhodne se odejít z Brna do Prahy, aby se stal letcem. V pražské továrně se vypracuje na pozici úspěšného leteckého konstruktéra a má v úmyslu překonat letecký rekord. Před startem letu za ním dorazí skupina novinářů, mezi nimiž nechybí ani Josef Laufer. Ten, tentokrát v roli písniččího novináře, stejně jako ostatní žurnalisté, vede s Jarošem interview:

Laufer: „Karle, věř mi, závidím ti.“

Jaroš: „A co?“

Laufer: „Ty poletíš, abys překonal rekord, nota bene letadlem své vlastní konstrukce, a já ubohý reportér mám o tom mluvit a psát. Ale co, prosím tebe? Řekni mi aspoň, jaké máš při tom pocity?“

Jaroš: „Pocity? No, veškeré pocity žádné.“

Laufer se podívá. „Tohle přeci nemohu napsat. Co by tomu národ řekl?“ Všichni kromě Laufera se smějí.

Jaroš: „Tak si napiš, co chceš, a je to.“

Laufer potřese Jarošovi pravicí. „Karle, ty si fajn kluk! Já už to nějak provedu, nestarej se o to...“ (ibid.: 0:49:20)

Novináři poté pozorují let a v další sekvenci přináší informaci o překonání rekordu zvláštní sportovní vydání Lidových novin. V závěru filmu Laufer komentuje letecký den, ale ne pro rozhlas, nýbrž pro návštěvníky samotné akce na letišti, během níž se má Jaroš pokusit o překonání dalšího rekordu. Laufer vysílá z přenosového vozu, na němž je nápis Philips Radio, v celé sekvenci se jedná pouze o zvukovou reprezentaci reportéra doprovázenou záběry z leteckého dne: „Haló, haló! Za chvíli bude startovat inženýr Jaroš na sportovním letadle vlastní konstrukce u pokusu o překonání rychlostního rekordu s cestujícím. Jako spolucestující letí slečna Jana Machová.“ (ibid.: 1:19:40) Po startu letadla Laufer komentuje: „Letadlo inženýra Jaroše právě prolétlo přes kontrolní čáru, kterýžto okamžik byl registrován sportovním komisařem jakožto počátek pokusu o rychlostní rekord. Letadlo mizí v dáli, a nežli se vrátí k cílové čáře, pokračujeme v programu letecké akrobacie.“ (ibid.: 1:21:20) Po ilustračních záběrech letecké akrobacie pokračuje komentář: „Haló, letadlo inženýra Jaroše vrací se na západní straně letiště a velikou rychlostí míří nad cílovou čarou. Teď právě prolétlo a bylo stopnuto sportovními komisaři. Inženýr Jaroš ještě s plným plynem opisuje ostrou zatáčku a chystá se přistát. Zdá se, že však nemůže volně vyrovnati, letadlo je jaksi bez vlády po tak prudké zatáčce a klesá. Zdá se, že klesá příliš rychle.“ Jarošovo letadlo poté havaruje, jeho pád zůstává bez komentáře. (ibid.: 1:23:00)

Na stadion se zpožděním dorazí Karlova matka, před kterou přátelé tají, že její syn měl nehodu. Dozví se to až z tlampačů: „Haló, haló, zachovejte klid! Letadlo inženýra Jaroše při tvrdém přistání havarovalo, posádka je ošetřována.“ (ibid.: 1:25:35)

Ve snímku *Naše XI.*, který se odehrává ve fotbalovém prostředí, dostal Josef Laufer roli komentátora mezistátního přátelského zápasu Československo – Španělsko. Z prvního poločasu jsou vidět pouze fotbalové záběry, poté následuje záběr rozhlasového přijímače, z nějž nespecifikovaný reportér ohlásí, že první poločas skončil 0:0. Film pokračuje obrazovou reprezentací Josefa Laufra, který stojí v prostorách stadionu a do mikrofonu o zápase referuje. „Jak už hlášeno při zápase, plzeňský Zeman se špatně osvědčil.“ (Beda Heller, 1936: 1:21:05) Útočník Jirka Zeman, který nastoupil přímo z léčení zranění z autonehody, je hlavní postava filmu, je tedy zřejmé, že komentář byl vytvořen pro potřeby snímku. Poté se objeví záběry zápasu, jež jsou bez komentáře. Po záběrech dění o přestávce v šatně a na hřišti následuje opět Laufer před mikrofonem. „Hráči vbíhají na hřiště a mezi nimi opět nešťastný Zeman. Hochu, hochu, tys měl raději zůstat v posteli.“ (ibid.: 1:21:40) Následuje záběr na Zemanovu matku a její přátelé, kteří poslouchají přenos v Plzni, z přijímače však nezní Laufrův hlas, ale jiný hlas nespecifikovaného reportéra; pravděpodobně se jedná o nepozornost filmových tvůrců.

Když dá Zeman gól, Laufer na kameru ohlásí: (hlas zaniká v divácké vřavě) „Uklidněte se! Střelcem branky byl tedy náš rekonvalescent Zeman.“ Záběr na posluchače rádia, ke kterým zní tentokrát Laufrův hlas (!): „Opravdu, ve druhé půli není Jirka ani k poznání.“ (ibid.: 1:24:30n.) Po skončení zápasu učiní Laufer závěrečné shrnutí utkání: „Naše mužstvo zvítězilo zaslouženě. Nebudeme nyní uvažovati, zda se to stalo zásluhou hráčů Slavia, Sparty nebo Plzně, nechceme také rozhodovati, který z těchto klubů je lepší. (záběr na posluchače rozhlasu) V tomto případě jsou všichni nejlepší, neboť všichni hráči hráli, jak dovedli, a proto také zvítězili. (prostřihy na radující se hráče a diváky) Zájmy celku musí býti vždy nad zájmy jednotlivců. A proto, kdykoli půjde o boj Československa, musí všichni hráči národního mužstva, vybraní z kterýchkoli klubů, vydati ze sebe to nejlepší, aby vždycky (záběr na Laufra) slavně zvítězila naše jedenáctka. Posluchačům-sportovcům nashledanou a sportu zdar!“ (ibid.: 1:25:05)

Posledním celovečerním filmem, v němž se Josef Laufer představil, byl snímek *Polibek ze stadionu*, v jehož úvodu společně s dalšími komentátory Československého rozhlasu Otakarem Procházkou a Štefanem Mašlonkou komentoval zápasy mistrovství světa v ledním hokeji, které odehrálo roku 1947 v Praze. Snímek tedy na rozdíl od předchozích reprezentací vychází z autentické události, byť zmíněný komentář je pouze scenáristickým konstruktem (srovnej s Frič – Vlček – Wenig, 1947).

Snímek otevírá záběr na rozhlasový přijímač, z něž je slyšet hlas Josefa Laufra, který bilancuje zápas Československa se Švédskem: „Švédové zvítězili 2:1. Bolí nás to, ale musíme popravdě přiznat, že jako celek...“ V tomto okamžiku začíná obrazová reprezentace Laufra, který v dřevěné kabině mluví do mikrofonu, jejž drží v ruce. V kabině se nacházejí také další dva komentátoři – vedle Laufra sedí Mašlonka a nad nimi stojí Procházka. „...byli Švédové lepší a hlavně obětavější než naši chlapci. I když jsme snad neměli štěstí, patří už titul mistrů světa v ledním hokeji 1947 skoro jistě Švédům,“ dokončí Laufer a předá mikrofon Mašlonkovi: „My tu zimnom stadiu a iste i vy při svojich prijímačoch, všetci sme pevně verili a dúfali do poslednej chvíle, že sa nášmu mužstvu podarí aspoň vyrovnat. No, nemali sme šťastie, však Oto?“⁴¹ Mašlonka předá mikrofon Procházkovi. „Inu, bohužel, bohužel... Nedá se, vážení přátelé, nic dělat. Musíme nést porážku jako skuteční sportovci.“ Následuje prostřih na muže v bytě, který rozbíjí rozhlasový přijímač a pak po něm šlape. Je to účetní Malík. „Nic, neposlouchám. Ode dneška hokej neznám! A na to jsme si museli zestátnit rozhlas.“ (Československý státní film, 1947: 0:01:30n.)

⁴¹ Úprava slovenských replik Štefana Mašlonky podle Frič, M. – Vlček, F. – Wenig, F. *Polibek ze stadionu: dialogová listina filmu*. Praha: Československá filmová společnost, 1947.

Poté všichni tři reportéři ve své kabince na Štvanici opět komentují zápas, tentokrát jde o duel Švédska s Rakouskem. Vedle nich se nachází kabinka s dalšími, blíže nespecifikovanými komentátory, jeden z nich kouří. První mluví opět Laufer: „K poslednímu zápasu o mistrovství světa v ledním hokeji 1947 nastoupila mužstva Švédska a Rakouska v ohlášených sestavách. Prakticky bylo o mistru světa rozhodnuto už včera večer v zápase Švédsko – Československo, jehož výsledek bohužel nám nenechává mnoho nadějí.“ Předá mikrofon Mašlonkovi. „Rakušania, ako sme už oznámili, nastupujú bez poraněného Demmera a Zehetmayera a nemajú dnes proti Švédom ani tu najmenšiu šancu, ani tu najmenšiu nádej na úspech. Robustní Švédi su po včerajšom víťazstve nad Československom, prirodzená vec, veľmi sebavedomí, Rakúšania naopak vyzerajú veľmi unavení a vyčerpaní.“ Předá Procházkovi. „Také návštěva dnešního zápasu je jednou z nejslabších.“ Laufer mu ukáže na prstech šest. „Jenom asi pět nebo šest tisíc diváků se... si pohodlně hová na ochozech a tribunách zimního stadionu.“ Následují záběry hokejového utkání bez komentáře, poté prostřihl na Procházku, který oznámí, že „rozhodčí, Švýcar doktor Miller, zahájil právě hru“.

(ibid.: 0:02:55)

Všechny záběry zápasu jsou přítom bez komentáře, reportéři referují o zápase pouze ve chvíli, kdy jsou v záběru nebo kdy je v záběru rozhlasový přijímač. Laufer: „Jsme právě v polovině poslední třetiny zápasu Rakousko – Švédsko. Do konce zápasu zbývá tedy již necelých deset minut a Rakušané stále vedou 1:0. Přáli bychom si, aby svůj náskok udrželi, víte všichni, co by to pro naše mužstvo znamenalo.“ Procházka: „Dramatická druhá třetina se skončila bez branek. Ale pekelné tempo, které nasadili Švédové, se rozbilo vždycky o výbornou rakouskou obranu. Teď, ve třetí třetině utkání, Rakušané stále znovu a znovu útočí, ale také Švédové vsadili všechno na jednu kartu – na útok.“ Předá Mašlonkovi: „Švédi skutočnie v pravom slova zmysle zahryzli se teraz do Rakušanov. Ale Wurm v bránke je neprekonateľný, hoci Švédi útočia stále s piatimi hráčmi. (záběry hokeje) Nieuveritelielna a obdivuhodná je táto vytrvalost a statočnosť rakúskych hráčov, rakúskych reprezentantov. Hoci vobec nestriedajú, bijú sa úžasne a my veríme, že zvíťazia.“ Procházka: „Rakušané vyměnili v druhém útoku dva hráče a bojují obdivuhodně. Napětí, které prožíváme tady my na stadionu a s námi těch několik tisíc, kteří jsou přítomni, si nedovedete vůbec představit. (záběry hokeje a fandících diváků) Ten jednobrankový náskok, který má mužstvo Rakušanů téměř od začátku zápasu, je tak málo a Švédové se bijí tak, že opravdu jenom zázrakem se jim nepodařilo dostat touš do branky a vyrovnat.“ Laufer: „Je pravděpodobné, že Švédové branku dají a my se toho bojíme. Není to snad ani jinak možné. Ale přece ta malá jiskřička naděje v nás doutná, třebaže tomu zdravý rozum ani nechce věřit, tomu, co si všichni přejeme a co já se bojím vyslovit.“

Mašlonka: „Oj, museli by ste tu byť s námi a vidieť ten nádherný boj, aby ste mohli prežívať ty vzrušujúce chvíle v nevídaném napätí, ktoré vládne na hracej ploche, ale najmä za barierami na tribúnách. Ľudia sú v extázi, vyskakujú zo sedadiel, od samej radosti ozaj nevedia čo robia.“ (ibid.: 0:07:15n.) Následuje záběr na fandící diváky, který přejde v sekvenci filmového týdeníku promítanou v kině – tímto děj filmu komentátory opouští.

Druhým rozhlasovým reportérem, který se objevil ve více filmech, byl Josef Cincibus, jenž představoval hlasatele ve snímku *Modrý závoj* a sportovního reportéra ve filmu *Velká přehrada*. Oba tyto snímky režíroval Jan Alfred Holman, v jehož společenských dramatech ze 40. let se často objevovaly postavy novinářů či kritiků.

V *Modrém závoji*, na jehož scénáři se podílel novinář a spisovatel Václav Řezáč, je Cincibus přítomen v otevírací sekvenci. Rozhlasový orchestr dohraje skladbu v obrazové reprezentaci, která doprovází úvodní titulky filmu, a stříhem se dostáváme do jiného rozhlasového studia. První záběr směřuje na hodiny ve studiu, které ukazují čas 8:14. Cincibus sedící za stolem, na němž se nachází mikrofon a vedle něj nespecifikovaný předmět vypadající jako stativ či jiné přijímací zařízení, lampička nebo váza s květinami, zapne obří hodiny na stole, zřejmě stopovací zařízení. Na krajích stolu jsou další speciální přístroje s tlačítky určené pro potřeby rozhlasového vysílání. Po zapnutí stopek hlasatel zapne přístroj, na němž se rozsvítí světlo, čímž vstoupí do vysílání. Poté spatra promluví: „Úvodem k dnešnímu pořadu jste slyšeli předehru Jiřího Srnky. Dalším číslem našeho komorního večera je druhá věta cellového koncertu Antonína Dvořáka. Sólo na cello hraje Angelika, koncertní mistr rozhlasového orchestru.“ (Elekta, 1941: 0:01:38n.) Angelika je v tomto případě umělecký pseudonym nevidomé violoncellistky Marty Hornové, jedné z hlavních postav filmu. Jiří Srnka je jméno hudebního skladatele, který zkomponoval hudbu k celému snímku. Po skončení koncertu, během něž se začne odvíjet dějová linie filmu, se objeví opět hlasatel Cincibus ve studiu: „Slyšeli jste Dvořákův cellový koncert. S doprovodem rozhlasového orchestru hrála Angelika. Nyní pětiminutová přestávka.“ Hlasatel vypne boční přístroj s žárovkou, ozve se pro rozhlas charakteristická znělka předehry skladby *Vyšehrad* Bedřicha Smetany. (ibid.: 0:07:00)

V době pauzy, která v rámci filmu není izochronně pětiminutová, znějí pouze tóny *Vyšehradu*. Po jejím skončení následuje obrazová reprezentace hlasatele, který zapne vysílání a uvede další program: „Pokračujeme ve vysílání komorního večera. Uslyšíte úryvky z milostné tragédie Shakespearovy *Romeo a Julie*. Hrají Robert Holan a Marie Divecká, členové státní činohry. Režii má Karel Madran.“ (ibid.: 0:08:50) Během této scény má

Cincibus celou dobu v ruce hořící cigaretu. Následují čtené úryvky ze zmíněné hry, které jsou reprezentovány rozhlasovým přístrojem či mluvícími herci přímo ve studiu.

Postava hlasatele se ve filmu objeví ještě dvakrát. Nejprve uvede pořad Večer lyriky, který rozhlas vysílá od 21:00. „Jako první číslo pořadu přednese Robert Holan⁴² svou vlastní báseň Vyznání.“ (ibid.: 1:19:10) Zde se objeví pouze reprezentace Cincibusova hlasu, který je přenášen rozhlasovým přístrojem, jež v bytě poslouchá Marta, a amplionem Philips na rozhlasových terasách, který poslouchá její dvojče, sochařka Helena. V závěru filmu se Martě po zdařilé operaci vrátí zrak a spolu s manželem, očním lékařem Pavlem Průšou, otevrou útulek pro slepce. O slavnostním otevření nového ústavu informuje také rozhlas. Hlasatele reprezentuje rozhlasový přístroj: „Vysíláme teď ze zvukového pásu reportáž z útulku pro slepce, tohoto významného sociálního díla, které bylo dnes dopoledne slavnostně odevzdáno svému účelu. Slyšíte Dvořákův cellový koncert, který jako první číslo programu zahrála naše rozhlasová sólistka Angelika, nyní paní Marta Průšová (v kontextu filmu jde o novou informaci, protože Marta předtím provdána nebyla), choť vedoucího lékaře tohoto ústavu, doktora Pavla Průši. Tato vzácná žena, sama po dlouhá léta slepá, povede nyní po boku svého muže ústav a jistě svou přímou známostí světa slepých ulehčí úděl chovanců.“ (ibid.: 1:40:00) Přijímač, jenž byl zabírán v průběhu pasáže, poslouchají Marta a Pavel u stolu na terase rozhlasu.

Snímek *Velká přehrada* je jedním z nejkontroverznějších titulů protektorátního období. Filmu je kvůli jeho pracovní tematice přisuzován implicitně propagandistický charakter, kde zlepšení pracovní výkonnosti mělo podporovat pracovní nasazení ve službách Říše. Ve svém závěru navíc obsahuje protižidovskou narážku (viz podkapitola 2.3). Kvůli tematickému zaměření jej lze však pokládat rovněž za film podporující komunistickou ideologii, zejména pro jeho budovatelský diskurs (srovnej s Bednařík, 2003: 126).

Josef Cincibus se v něm objevil v roli rozhlasového reportéra boxerského zápasu, v němž se utkal hlavní hrdina filmu Petr Pavelec s italským šampionem Donatellim a který je součástí mezinárodního utkání českých a italských boxerů. První reprezentace je pouze hlasová, představuje ji rozhlasový přijímač v domácnosti podnikatele Berky, Pavelcova zaměstnavatele. Ten si při poslechu zápasu čte noviny. „Pavelec je ve druhém kole odpočítáván. Vstává. Díky bohu! Jedině on může vyrovnat náskok hostí, kteří prozatím vedou osm ku šesti. Musí ovšem hodně přidat.“ (Lloyd, 1942: 0:30:00) Berka poté rádio vypne a následují záběry boxu.

⁴² Hlavní mužská postava filmu.

Rozhlasový přenos poslouchají také Pavelcovi rodiče na vesnici. Otec má nasazená sluchátka starého elektronkového rádia – tato skutečnost je dokumentována technicky horší kvalitou zvukového přenosu. „Pavelec se vzchopil a teď (hlasu není rozumět)⁴³ se mu ještě podaří zachránit zápas a vyrovnat náskok hostů.“ Následuje obrazová reprezentace rozhlasového reportéra, který sedí před mikrofonem ve speciální lóži s výhledem na ring. Cincibus komentuje: „Krásný úder. (hlas zaniká v divácké vřavě)⁴⁴ Výborně Pavelec!“ Pavelec následně svého soupeře knockautuje. (ibid.: 0:31:40n.) Reportér poté ještě celé utkání zhodnotí v obrazové reprezentaci s mikrofonem: „Ve třetím kole vítězí Pavelec knock-out a vyrovnává takto náskok hostů.“ Reportér vstává, zřejmě aby viděl přes diváky. „Utkaní se tedy končí nerozhodně.“ (ibid.: 0:32:35n.)

V tomto snímku se v roli fotoreportéra objevil také profesionální novinářský fotograf Karel Hájek (ona jediná nerozhlasová autotematická role českého žurnalisty). Nejprve Pavelce vyfotografuje v přestávce mezi jednotlivými koly zápasu ve chvíli, kdy si boxer sedá do svého rohu v ringu. Fotografie pak pořizuje i po vyhraném zápase v šatně. Zajímavé je, že Hájek fotografuje malým fotoaparátem bez blesku, který připomíná spíše spotřební techniku než profesionální vybavení, jež bylo typické pro žurnalistické fotografie v jiných soudobých filmech (srovnej například s filmy *U svatého Antoníčka*, *Poslíček lásky* či *Pán a sluha*).

Rozhlasový hlasatel František Havel sehrál několik filmových rolí (mj. postavu dědečka ve filmu *Poslední bohém*), v autotematické reprezentaci se však objevil pouze ve filmu *To byl český muzikant*. V otevírací sekvenci snímku představoval hlasatele, jenž uvádí cyklus písní věnovaných hudebnímu skladateli Františku Kmochovi. Film začíná záběrem na průčelí budovy, na níž je napsáno „Český rozhlas“. Poté se objeví Havel v roli hlasatele ve studiu, kde vestoje čte do mikrofonu text napsaný na papíře: „Praha pokračuje ve vysílání hudební reportáže věnované lidové písni ve skladbách českého muzikanta Františka Kmocha. Kmoch dal mnohým českým písničkám novou svěžest, učil náš lid pochodovat a probouzel v něm radostnou odhodlanost. Hraje orchestr FOK, řídí Miloš Smatek.“ (Elekta, 1940: 0:01:50) V pozadí za hlasatelem je vidět orchestr FOK. Když hlasatel domluví, dá dirigentovi Smatkovi (jiná autotematická role v rámci filmu) rukou pokyn, že může začít. Následuje instrumentální píseň, jejíž obrazový doprovod tvoří záběry na hudebníky a prostřihy do domácností a pracovních míst (nádražní stanice), kde posluchači u radiopřijímače skladbu poslouchají. Po skončení písně opět mluví hlasatel na mikrofon: „Po orchestru FOK nastupuje

⁴³Chybějící slova zní jako „útočí, snad“.

⁴⁴ Chybějící věta zní jako „Jeho levačka se nezalekla soupeřů.“

Městská hudba kolínská, jejímž byl František Kmocho dluholetým kapelníkem a zakladatelem její slávy. Hudbu řídí Kmochoův dluholetý spolupracovník a jeho nástupce Alois Vlasák.“ (ibid.: 0:03:50) Následuje zpívaná píseň, kterou zahrají hudebníci ve speciálních krojích a jež je doprovázena obdobnými obrazovými prostředí posluchačů. Po skončení písně pokračuje hlasatel: „Hrála Kmochova velká městská hudba kolínská. V počátcích Kmochovy slávy byla jeho kapela mnohem menší, ale i tak dovedla důkladně rozproudit krev. Prosím, poslechněte si ji.“ (ibid.: 0:05:15) Další zpívanou píseň doprovází tanec lidí v krojích. Následuje poslední hlasatelův vstup: „Praha končí vysílání hudební reportáže o Františku Kmochovi, jehož hudba, ta pravá česká muzika, probouzela v lidu lásku k rodné hroudě a k české písničce.“ (ibid.: 0:06:30)

Děj se přesune do jedné z domácností, kde vysílání poslouchá několik lidí. V rodinném kruhu sedí starší muž, bývalý Kmochoův spolupracovník Václav Vocásek, který kritizuje obsah vysílání a jeho zakončení. Nejprve se zlobí, proč ve vysílání neřekli něco o Kmochoových krušných začátcích, a následně křičí do přijímače. Syn či zeť jej upozorní, že v rádiu jej nikdo neslyší. Vocásek říká, že by to všichni lidé měli slyšet, a uvádí příhody z Kmochova života, neboť se s ním dobře znal. Starší muž si uvědomuje, že v rádiu ho nikdo neslyší, a jen si chce ulevit, proto mluví do přijímače a kritizuje rozhlasovou reportáž. Jeho vzpomínka pak zarámuje začátek samotného vyprávění o Františku Kmochovi.

5.5 Obraz médií ve filmech, na nichž participovali novináři

Doplňková analýza v mnoha ohledech podpořila výstupy hlavní analýzy. Setkáváme se zde se stereotypizací jednání novináře (v tomto případě novinářky – *Okénko do nebe*), narativními titulky (*Pán a sluha*), estetickou funkcí médií (*Koho jsem včera líbal?*), absolutní důvěrou v obsah médií (například *Hudba srdcí*), propojení médií se sportem a kulturou (např. *Naše XI.*, *Modrý závoj*) či technologickým rozměrem médií (nový a starý rozhlasový přijímač ve filmu *Jana*).

Filmové texty reprezentovaly tisk a rozhlas jako oblíbenou volnočasovou aktivitu. V analyzovaných snímcích se noviny objevovaly jako konstitutivní součást veřejných míst (kavárna, banka). Novým prvkem je zobrazení novin jako maskovacího prostředku, kdy se postavy snaží v kontextu situace skrýt za noviny (starý Pištora během synovy loupeže, úředník Popelka v kavárně). Stejně tak poslech rozhlasu je prezentován jako (obvykle večerní) volnočasová aktivita, která však, na rozdíl od četby tisku, bývá kombinovaná s jinou činností (např. právě s četbou novin či tancem).

V analyzovaných snímcích bylo možné zaznamenat zvýšený obrazový kult fotografií, zejména v časopisech, tedy jakousi specifickou estetickou funkci tohoto média. Z reprezentace dalších médií či jejich výstupů lze zmínit tiskovou agenturu *Pressa (Okénko do nebe)* či zvláštní vydání Lidových novin (*Dokud máš maminku*). Z archaického diskursu můžeme doplnit termín „interview“, který byl užíván v mužském rodě.

Zároveň lze výsledky sekundární analýzy propojit s některými postřehy z analýzy primární, jež se původně jevily jako okrajové. Ve snímcích *Kariéra* a *Tvoje srdce inkognito* se setkáváme s tím, jak konzumace ekonomického zpravodajství v tisku či v rozhlasu charakterizuje ekonomický status postavy (ředitel Kubát, generální ředitel Královec). V postavách ministrova tajemníka Diviše (*Dva týdny štěstí*), uměleckého impresária Benoniho (*Hudba srdcí*) a tajemníka (*Okénko do nebe*) můžeme spatřovat předchůdce dnešních tiskových mluvčích a PR poradců, jejichž náplní práce je například monitorování tisku či dementování zpráv.

Automatické reprezentace rozhlasových reportérů a hlasatelů odkryly několik zajímavých skutečností. Rozhlasoví profesionálové využili často své zkušenosti z rozhlasu k prezentaci přirozeného projevu, byť tento projev vždy vycházel ze scénáře a v ani jednom případě nevycházel z autentického záznamu. Úspěšné dodržování ortoepických pravidel (na rozdíl od hrané postavy reportéra Běhounka ve filmu *Klapzubova XI.*) přitom plně ospravedlňovalo jejich obsazení v zájmu realistického ztvárnění sekvence. Performativní výstupy rozhlasových profesionálů často tvořily otevírací sekvenci filmu (*To byl český muzikant*, *Polibek ze stadionu*) či závěrečné shrnutí (*Naše XI.*), a v některých případech dokonce obojí (*Dokud máš maminku*, *Modrý závoj*). Prezentován byl v této souvislosti převážně sport (fotbal, lední hokej, box), méně často pak kultura (hudba, poezie). Sportovní přenosy prožily v rámci hrané kinematografie svůj vnitřní vývoj, který je patrný na modernizaci zobrazovaných mikrofonů či v rozšíření počtu komentátorů (*Polibek ze stadionu*). V souvislosti s filmy *Polibek ze stadionu*, *Dnes neordinuji* a *Modrý závoj*, které spadaly do různých analýz, můžeme připomenout zapálenou cigaretu jako reprezentaci mluvčího rozhlasového hlasatele.

Jak už bylo uvedeno v podkapitole 2.3, hudba měla v hraných filmech natočených v období protektorátu výraznou apelovou funkci, jejímž cílem bylo posilování národního sebevědomí v době německé nadvlády. Druhá analýza doložila, že pravidelnou součástí rozhlasového vysílání v rámci protektorátních filmů jsou úvodní tóny symfonické básně Bedřicha Smetany *Vyšehrad*. Obdobný implicitní apel obsahuje také snímek *To byl český muzikant*, v němž tradiční česká hudba dominuje také v rozhlasové sekvenci.

V rámci realizátorské a narativní kategorie lze potvrdit, že novináři vkládali do svých děl vlastní interpretaci médií, především jejich konzumace. V realizátorské kategorii se to projevuje v obrazové reprezentaci (např. montáž prodeje novin ve filmu *Obrácení Ferdyše Pištory*), tedy v projevu, jež je specifický pro film – ve všech případech se však jedná o marginální prvky. V narativní skupině se setkáváme s médii ve výstavbě děje, tedy ve formě, jež má základy v literární přípravě filmu a odpovídá roli novinářských tvůrců v procesu výroby. V této kategorii přitom můžeme najít tři příklady narace, v nichž mediální reprezentace tvořila jeden z podstatných motivů filmu. Snímky *Hudba srdcí* a *Okénko do nebe* naznačují výrazné propojení kultury a médií, přičemž zdůrazněn je zájem médií o kult hudebních či filmových hvězd. Tento aspekt doplňuje kategorii propojení médií s kulturou a sportem o rozměr zobrazení individuálních reprezentantů daných oblastí a zájmů médií o tyto osobnosti. Snímek *Okénko do nebe* kromě toho tuto linii propojuje s postavou časopisové příspěvatelky, která používá z etického hlediska problematické postupy k získání informací určených ke zveřejnění. Třetím případem je snímek *Pán a sluha*, na jehož výstavbě se podílí mimo jiné téma mediální fámy, která významně ovlivní životy mediovaných lidí, tedy podobný motiv, s nímž jsme se setkali v případě filmu *Polibek ze stadionu*.

5.6 Perspektiva – možnosti dalšího zpracování tématu

Téma žurnalistiky a médií se okrajově objevilo také v dalších titulech československé kinematografie 30. a 40. let. V mnoha snímcích tvoří marginální kontext vyprávění noviny, což bylo ostatně jednou z příčin pro vytvoření dodatečné analýzy filmů, na nichž se jako přímí tvůrci podíleli novináři. Do rámce primární analýzy byly vybrány filmy, v nichž v jedné z hlavních rolí vystupují postavy spjaté s žurnalistikou a médii, v dalších pětatřiceti snímcích ze zkoumaného období se však reprezentanti novinářské profese objevují v rolích vedlejších. Všechny tyto mediální či žurnalistické reprezentace lze však považovat za okrajové a ve srovnání s tituly zařazenými do první analýzy za nepodstatné či nedostatečné, což je hlavní důvod, proč se nestaly součástí této analýzy.

Postavy novináře či novinářů, tedy řadových reprezentantů tištěných médií bez přesnější specifikace, jsou součástí filmů *Rozvod paní Evy* (1937), *Bláhový sen* (1943)⁴⁵, *Paklíč* (1944) a *Pytláková schovanka* (1949). Ve snímku *Klub tři* (1935) jedna z postav předstírá, že je novinářem, ve filmu podle knihy *Povídky malostranské* Jana Nerudy *Týden v tichém domě*

⁴⁵ V tomto filmu odehrávajícím se v prostředí natáčení filmů jsou novináři představiteli tzv. senzacechtivého tisku. Postavy novinářů jsou typické pro všechna mondénní společenská dramata režiséra Jan Alfréda Holmana z první poloviny 40. let, viz snímky *Modrý závoj* a *Velká přehrada* s účastí rozhlasového reportéra Josefa Cincibuse.

(1947) titulní postava Václav Bavor sní o novinářské dráze. Redaktoři se vyskytují ve filmech *Klub tří* (1935), *Slávko nedej se!* (1938), *Muž z neznáma* (1939), *Paní Morálka kráčí městem* (1939), *Umlčené rty* (1939), *Vy neznáte Alberta?* (1940), *DS-70 nevyjíždí* (1949), *Gabriela* (1941), *Velký případ* (1946), *Parohy* (1947) a *Siréna* (1947), postava redaktorky se objevuje ve filmu *Panenka* (1938). Ve snímku *Karel Hynek Mácha* (1937) je jednou z vedlejších postav redaktor Josef Kajetán Tyl.

Dalším výrazným profesním rozlišením postav spjatých s médií jsou reportéři. Osoba rozhlasového reportéra je přítomná ve filmu z prostředí automobilových závodů *Láska a lidé* (1937). Reportéři pracující pro tisk figurují v titulech *Záhada modrého pokoje* (1933), *Žena, která ví co chce* (1934), *Hrdina jedné noci* (1935), *Švadlenka* (1936), *Její hřích* (1939), *Kdybych byl tátou* (1939), *Minulost Jany Kosinové* (1940) a *Peřeje* (1940). Soudní reportéři jsou součástí děje v případě filmů *S vyloučením veřejnosti* (1933), *První políbení* (1935) a *Hordubalové* (1937). Prostor redakce se vyskytuje v komedii *Advokátka Věra* (1937).

Nezřídka se ve filmech z tohoto období objevují také kritici. V dramatu *Karel Hynek Mácha* se vyskytuje také osoba kritika a novináře Jana Slavomíra Tomíčka. Divadelní kritici figurují ve filmu *Minulost Jany Kosinové* (1940). Umělecký kritik specializující se na výtvarné umění se objevuje v díle podle stejnojmenné povídky Nikolaje Vasiljeviče Gogola *Podobizna* (1947). Redaktor a umělecký kritik v jedné osobě je jednou z vedlejších postav melodramatu podle prvního románu Jana Drdy *Stříbrná oblaka* (1937). Kritik z prostředí baletu figuruje ve filmu *Tanečnice* (1943), operní kritik z Berlína zase ve snímku *Turbina* (1941).

V komedii *Její lékař* (1933) je pracovník médií definován jako žurnalista. Ve snímku *Život je krásný* (1940) vystupuje fotoreportér, figury fotografů pracujících pro tisk se objevují také ve filmu *Švadlenka* (1936). V dramatu *Velký případ* (1946) je novinář zároveň i fotografem. Na několika z těchto filmů se přímo či nepřímo podíleli píšící novináři⁴⁶, a je proto zřejmé, že do postav spojených s tiskem mohli vložit své profesní představy o daném povolání.

Kromě postav profesních představitelů médií se ve filmech z období let 1930 až 1949 setkáváme také s příklady unikátních mediálních výstupů či reprezentací prostředí spjatého s jejich vytvářením. V tomto ohledu má zajímavou roli rozhlas. Ve snímku *Děti na zakázku* (1938) slouží feministické rozhlasové přednášky jako kontext hlavní ženské postavy a jejího vlivu na celkovou zápletku filmu. *Uloupená hranice* (1947) popisuje události v pohraničí během září 1938 a jeho součástí jsou také autentické fragmenty rozhlasového vysílání, například vyhlášení úplné mobilizace z 22. září 1938. *Němá barikáda* (1949) částečně

⁴⁶ Například *Tanečnice*, *Turbina* či *Stříbrná oblaka* – viz Příloha 3.

zobrazuje boj o rozhlas během Pražského povstání v květnu 1945 a rozhlasové vysílání zde má funkci hlavního informačního zdroje pro Čechy bojující na barikádách. V tomto snímku je prezentován také autentický dobový tisk, který mj. informuje o sebevraždě Adolfa Hitlera. Prostředí rozhlasového studia je marginálně zobrazeno rovněž v hudebních filmech *Veselá bída* (1939) a *Šťěstí pro dva* (1940). Hlavním prostředím snímku *Srdce v soumraku* (1936) je továrna na rozhlasové přístroje.

Zajímavé příklady mediální reprezentace nabízejí některé tituly rovněž v oblasti tištěných médií. Ve snímku *Sňatková kancelář* (1932) se vyskytují záběry dobového pornografického tisku. Ve filmu *Neviděli jste Bobíka?* (1944) je jednou z hlavních postav reklamní kreslír pracující pro nespécifikovaný časopis a je zde vylíčeno také prostředí administrace novin, kam kreslír dochází kvůli informacím o inzerci. Ve snímku *Ulička v ráji* (1936) je postava nakladatele Brože spojena s časopisem *Globus*, v němž se uchází o místo nezaměstnaný malíř a karikaturista Růžička. Filmová parodie *Pancho se žení* (1946) je v rámci děje prezentována jako součást vyprávění obsaženého v časopise nazvaném *Morzakor*⁴⁷. Prostředí tiskárny figuruje ve snímcích *Gabriela* (1941), *Osmnáctiletá* (1939) a *Žena pod křížem* (1937), ve filmu *O ševci Matoušovi* (1948) je jednou z hlavních postav faktor. Postava tiskaře se objevuje v budovatelském titulu *Veliká příležitost* (1949).

Média a jejich profesní zástupci se objevovali jako postavy také v krátkometrážní tvorbě. Z krátkých hraných snímků lze zmínit sérii *Zrcadlo* (1948), *Zrcadlo byrokratické* (1949) a *Zrcadlo na vesnici* (1949), která pranýřovala dobové nešvary. První titul kritizoval prohřešky na pracovišti a objevuje se v něm vysílání závodního rozhlasu, tedy interního průmyslového média. Ve druhém a třetím díle série figurovaly postavy redaktorů. Ve snímku *Dýmka míru* (1949) se vyskytuje ideologicky pojatá postava amerického žurnalisty, který sepisuje smyšlené zprávy. Ve středometrážním titulu *Kouzelný míč* (1949), jehož hlavním tématem je fotbal, vystupují sportovní reportéři Československého rozhlasu Josef Laufer, Otakar Procházka a Štefan Mašlonka.

Mediální zmínky a témata bychom našli také v dokumentárních a animovaných filmech z daného období. Podle Petra Szczepanika se problematikou rozhlasu zabývá hned patnáct nonfikčních (populárně-vědeckých, propagačních) filmů z let 1930 až 1945 (Szczepanik, 2009: 166, poznámka 98) Můžeme tak zmínit například třídílnou sérii *Rozhlas ve filmu* (1933–1942), kterou vedení Radiojournalu propagovalo rádio a rozhlasové vysílání, nebo

⁴⁷ *Morzakor* je složeninou slov „mord za korunu“. Jednalo se o slangové označení laciné sešitové četby, která se rozšířila především po 1. světové válce v edicích *Rodokaps*, *Rozruch* apod. a jejíž obsah tvořily dobrodružné příběhy, krváky, detektivky a jiný brak.

dokument o zřízení moderního vysílače *Velká rozhlasová stanice v Liblicích u Českého Brodu* (1931) z produkce ministerstva pošt a telegrafů. (Szczepanik, 2009: 169) Společnost Philips pak natočila němý průmyslový film *Výroba rozhlasových přijímačů* (1935). (Szczepanik, 2009: 170)

Příkladem animované tvorby z 30. let mohou být snímky manželů Ireny a Karla Dodalových, kteří natočili na objednávku Československého rozhlasu populárně naučný snímek *Všudybylovo dobrodružství* (1936), v němž vizualizovali fyzickou strukturu rozhlasových vln a pomocí kresleného formátu naznačili, jak procházejí vzduchem. Dodalovi vytvořili v letech 1934 až 1936 další čtyři krátké zvukové kreslené filmy o rádiu, z nichž některé byly dokonce barevné – jednalo se o tituly *Záhada mezníku MK 204* (1934), *Veselý koncert* (1935), *Čaroděj tónů* (1936) a *Znějící vesmír* (1936). (Szczepanik, 2009: 172) První zakázkou znárodněného animovaného filmu po osvobození od nacismu byla agitační groteska *Včera a dnes* (1945) propagující stranický tisk. (Ptáček a kol., 2000: 392-393) Médium rozhlasu se objevuje v animovaném snímku *Basa tvrdí muziku* (1948). (Jablonská, rukopis bez datace: 13)

Poslední oblastí vhodnou k dalšímu zkoumání jsou pak jazykové mutace československých snímků s mediální tematikou. Jedná se zejména o titul *Kein Wort von Liebe* (1937), jenž je německou verzí filmu *Poslíček lásky*. Dále pak existuje šance, že v zahraničních archívech se rovněž nacházejí cizojazyčné verze filmů *Svět bez hranic* (1931) a *Žena, která se směje* (1931), jež byly českými mutacemi původně zahraničních titulů a které podle dobových popisků obsahovaly významné mediální zmínky.

Závěr

Primární analýza práce ukázala, že média a jejich profesní představitelé byli tematicky zobrazováni v rámci celovečerní hrané produkce 30. a 40. let rovnoměrně po celé zkoumané období. Politické ani sociální změny nezpůsobily odklon od tohoto tématu, znamenaly však rozdílný diskurs v pojetí jeho zpracování. Před rokem 1939 se setkáváme s oslavnými obrazy novinářské práce i s jejich satirizováním, v době protektorátu převažuje satira na neprofesionální novináře. Poválečné období a zejména filmy uvedené po roce 1948 obsahují prvky budovatelského diskursu, který se v médiích projevoval kritikou tzv. buržoazních médií a novinářů či zobrazováním dělnického prostředí v rámci vytváření mediálního výstupu.

Na základě analýzy 24 snímků lze stanovit tři základní reprezentace médií v hrané produkci – kritickou (realistickou a satirickou), romantizující (historickou a moderní) a zprostředkovatelskou. Tento závěr rozšiřuje sedm zastřešujících kategorií zobrazování médií, jež se zabývají stereotypním pojetím novináře, funkcí médií v narativní složce filmů, zobrazováním estetických možností médií, uplatňováním moci a propagandy skrze média, ideologického pojetí, které vyplývalo z celkových konceptů v rámci domácí kinematografie, důležitostí technologického aspektu ve zobrazování médií a reprezentací konkrétních sdělovacích prostředků a jejich výstupů.

Technologické proměny v letech 1930 až 1949 měly rovněž vliv na podobu mediálních reprezentací. Nástup zvukového filmu byl výjimečnou šancí pro novou reprezentaci mediálních témat. Auditivní složka filmu poskytla příležitost rozhlasovým komentátorům či reportérům, dialogická podstata nového formátu nabízela možnosti divadelním kritikům či novinářům-spisovatelům, jimž bylo umění založené na replikách a prvcích přímé řeči blízké.

Sekundární analýza prokázala, že novináři (čeští i zahraniční) se na tehdejší filmové tvorbě významně podíleli. Na některé z významných složek tvorby či přípravy filmového díla participovalo přímo (režie, původní námět, scénář, herecká role apod.) více než šedesát žurnalistů. Snímky byly realizovány také podle nepůvodních, literárních či dramatických předloh dalších více než dvaceti novinářů.

Výsledky studie rovněž poukázaly na to, jakým způsobem ovlivňovaly sociální a technologické změny umělecké zpracování citlivého tématu zpravodajských médií. Příklady reprezentací mohou zároveň sloužit jako jakýsi návod pro mapování jiných období filmových dějin. V práci je naznačeno, jakým způsobem rozhlas ovlivnil filmovou tvorbu 30. let. Obdobné téma se nabízí v oblasti spojení televize a dokumentárního stylu cinéma-vérité s kinematografií let šedesátých. A analogicky můžeme například nahlížet i na souvislost mezi inkohereční podstatou nových médií a podobou současné filmové tvorby.

Summary

Master diploma thesis *The Picture of the Media in the Czechoslovak Film of 1930's and 1940's* presents the role of the media and their representatives in the Czechoslovak feature pictures released from 1930 to 1949. The first analysis that was conceived as primary examined the picture of the media and the way how they were influenced by the technological, social and political changes in this period. The selective set consisted of the 25 feature films concerning the media and journalism – *At Home in Kocourkov* (1934), *At St. Anthony's* (1933), *The Career of Mother Lizalka* (1937), *The 1848 Revolutionary Year* (1949), *Getting On in the World* (1948), *Heave-Ho!* (1934), *Karel Havlíček Borovský* (1931), *A Kiss at the Stadium* (1947), *The Klapzuba's Eleven* (1938), *The Last Bohemian* (1931), *Madla Sings to Europe* (1940), *Messenger of Love* (1937), *Murder on Ostrovní Street* (1933), *No Surgery Today* (1948), *One in a Million* (1935), *Pink Petticoat* (1932), *School Is the Foundation of Life* (1938), *The Seventh Power* (1933), *Summer* (1948), *Sweet Person* (1941), *Two Weeks of Happiness* (1940), *The White Disease* (1937), *Working Women* (1937), *The World Belongs to Us* (1937).

The secondary analysis presented how the cinematography was connected with the contemporary journalists, both Czechoslovak and foreign ones. It was chosen twenty pictures which were directed, written or starred by the professional journalists as the selective set – *Big Dam* (1942), *The Blue Veil* (1941), *Cáčorka* (1935), *Ferdyš Pištora Turns Over a New Leaf* (1931), *The House of the Five Squirrels* (1944), *Jana* (1935), *A Kiss at the Stadium* (1947), *The Lord and his Butler* (1938), *Men Offside* (1931), *Music of the Hearts* (1934), *Načeradec, King of the Kibitzers* (1932), *Our Eleven* (1936), *The Robber* (1931), *Sign of the Anchor* (1947), *That Was a Czech Musician* (1940), *Thirst* (1949), *Your Heart Inkognito* (1936), *While You Have a Mother* (1934), *Who Did I Kiss Yesterday?* (1935), *Window to Heaven* (1940).

The primary analysis proved that media (i. e. the press, the radio, the press agency, the newsreel, and developing television) were featured in the pictures during the whole period from 1930 to 1949. Political nor social changes did not mean the abandonment of this topic but led to different discourse in its treatment, especially after the communist coup d'état in 1948. It is possible to find three basic categories of depiction of the media and their representatives – the critical frame (realistic or satiric), the romanticizing frame (historic or modern), and the mediating frame. The critical category depicted the negative aspects of the media, the romanticizing emphasized the public welfare connected with media professional activities and the mediating frame indicated the neutral principle of the media as the middle part between the communicator and the public.

The secondary analysis confirmed that the participation and contribution of the journalists to the feature film was huge one. More than 60 journalists were concerned directly in the creative process, in addition, the pictures were also inspired by literary or dramatic pieces (novels, dramas) by more than twenty other journalists. The technological changes in the film logic brought new opportunities for the journalists in the film area, especially at the beginning of 1930's when radio reporters or theatre critics participated on pictures due to its newborn sound extension.

Použitá literatura

Odborná literatura:

- Bartošek, L. *Náš film: Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985. 420 s.
- Berger, A. A. *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 1997. 200 s. ISBN 0-7619-0345-3.
- Bednařík, P. *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum, 2003. 153 s. ISBN 80-246-0619-4.
- Beránková, M. – Křivánková, A. – Ruttkay, F. *Dějiny československé žurnalistiky. III. díl, Český a slovenský tisk v letech 1918-1944*. Praha: Novinář, 1984. 315 s.
- Blodigová, A. a kol. *Slovník odpovědných redaktorů a šéfredaktorů legálního českého denního tisku v letech 1939 až 1945*. Praha: Matfyzpress; Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, 2007. 159 s. ISBN 978-80-86732-96-1.
- Brož, J. – Frída, M. *Historie československého filmu v obrazech 1930–1945*. Praha: Orbis, 1966. 235 s.
- Březina, V. *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*. Praha: Cinema, 1996. 530 s. ISBN 80-85933-09-8.
- Čábelová, L. *Československý rozhlas a stát 1923-1945*. In: Končelík, J. - Köpplová, B. - Prázová, I. *Konsolidace vládnutí a podnikání v ČR a v Evropské unii. Díl II, Sociologie, prognostika a správa. Média. Média*. Praha: Matfyzpress, 2002, s. 291-306. 435 s. ISBN 80-86732-00-2.
- Doležal, J. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996. 284 s. ISBN 80-7004-085-8.
- Forst, V. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Díl 1, A-G. Praha: Academia, 1985. 900 s.
- Forst, V. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti díla instituce*. Díl 2., H-L. Svazek 1., H-J. Praha: Academia, 1993. 589 s. ISBN 80-200-0468-8.
- Forst, V. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Díl 2, H-L: dodatky k LČL 1, A-G. Svazek II, K-L: dodatky A-G. Praha: Academia, 1993. S. 597-1377. ISBN 80-200-0345-2.
- Gebhart, J. – Kuklík, J. *Velké dějiny země Koruny české. 1938-1945*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2007. 743 s. ISBN 80-7185-264-3.
- Havelka, J. *Kronika našeho filmu: 1898-1965*. Praha: Filmový ústav, 1967. 253 s.

- Hendl, J. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. 407 s. ISBN 80-7367-040-2.
- Jablonská, V. *Československý animovaný film: filmy 1942-1972*. Rukopis, xerokopie konceptu. Dostupné in: Národní filmový archiv Praha – knihovna.
- Jiráček, J. – Köpplová, B. *Masová média*. Praha: Portál, 2009. 413 s. ISBN 978-80-7367-466-3.
- Jost, F. *Realita – fikce: říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 107 s. ISBN 80-7331-056-2.
- Kárník, Z. *České země v éře První republiky (1918-1938). Díl 2, Československo a České země v krizi a v ohrožení (1930-1935)*. Praha: Libri, 2002. 577 s. ISBN 80-7277-031-4.
- Kárník, Z. *České země v éře První republiky (1918-1938). Díl 3, O přežití a o život (1936-1938)*. Praha: Libri, 2003. 803 s. ISBN 80-7277-119-1.
- Kašpar, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri, 2007. 491 s. ISBN 978-80-7277-347-3.
- Knapík, J. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha: Libri, 2004. 359 s. ISBN 8072772120.
- Kolektiv autorů. *Český hraný film II. 1930-1945*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 499 s. ISBN 80-7004-090-4.
- Kolektiv autorů. *Český hraný film III. 1945-1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 479 s. ISBN 80-7004-102-1.
- Köpplová, B. a kol. *Dějiny českých médií v datech: rozhlas, televize, mediální právo*. Praha: Karolinum, 2003. 461 s. ISBN 80-246-0632-1.
- Kotek, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*. Praha: Academia, 1998.
- Kraus, J. *Rétorika a řečová kultura*. Praha: Karolinum, 2004. 373 s. ISBN 80-200-0634-6.
- MacCabe, C. *Theoretical essays: film, linguistics, literature*. Manchester: Manchester University Press, 1985.
Dostupné z: http://books.google.cz/books?id=MPjnAAAAIAAJ&source=gbs_navlinks_s
- Merhaut, L. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 4, S - Ž. Svazek 1, S - T. Praha : Academia, 2008. 1084 s. ISBN 978-80-200-1670-6.
- Merhaut, L. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 4, S - Ž. Svazek 2, U - Ž, Dodatky k Lexikonu české literatury 1-3, A-Ř. Praha: Academia, 2008. S. 1085-2108. ISBN 978-80-200-1671-3.

- Monaco, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.
- Opelík, J. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Díl 3., M-Ř. Svazek 1., M-O. Praha: Academia, 2000. 728 s. ISBN 80-200-0708-3.
- Opelík, J. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Díl 3., M-Ř. Svazek 2., P-Ř. Praha: Academia, 2000. S. 733-1522. ISBN 80-200-0708-3.
- Ptáček, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7.
- Reifová I. a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7.
- Schonberg, M. *Osvobozené*. Praha: Odeon, 1992. 402 s. ISBN 80-207-0415-9.
- Szczepanik, P. *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009. 526 s. ISBN 978-80-7294-316-6.
- Thompson, J. B. *Média a modernita: sociální teorie médií*. Praha: Karolinum, 2004.
- Ústav pro českou literaturu ČSAV. *Slovník českých spisovatelů*. Praha: Československý spisovatel, 1964. 625 s.
- Villarejo, A. *Film studies: the basics*. London: Routledge, 2007. 117 s. ISBN 978-0-415-36138-5.
- Vopravil, J. *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973. 1540 s.

Umělecká literatura:

- Frič, M. – Vlček, F. – Wenig, F. *Polibek ze stadionu: dialogová listina filmu*. Praha: Československá filmová společnost, 1947.
- Balda, J. – Fencl, A. *U svatého Antonička*. Praha: Universum, datace neuvedena. 53 listů.
- Čapek, K. *Loupežník; R. U. R.; Bílá nemoc*. Praha: Československý spisovatel, 1983. 335 s.
- Langer, F. *Obrácení Ferdyše Pištory*. Praha: Aventinum, 1929. 112 s.
- Skružný, J. *Tři kroky ode mne!* Praha: Nákladem Josefa Skružného, 1929. 72 s.
- Svoboda, F. X. *Kašpárek: Románek veselého člověka*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1927. 304 s.
- Synek, E. *Výdělečné ženy*. Praha: Rosendorf, datace neuvedena. 80 s.
- Šrámek, F. *Léto*. Praha: Fr. Borový, 1941. 89 s.
- Vachek, E. *Muž a stín: první příhoda detektiva Klubička*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1940. 247 s.

- Vachek, E. *Tajemství obrazárny. / Zlá minuta*. Praha: Československý spisovatel, 1986. 397 s.
- Voskovec, J. – Werich, J. *Hry Osvobozeného divadla I: Osel a stín, Balada z hadrů, Rub a líc, Těžká Barbora*. Praha: Československý spisovatel, 1958. 532 s.
- Voskovec, J. – Werich, J. *Hry Osvobozeného divadla II: Sever proti Jihu; Golem; Caesar; Kat a blázen*. Praha: Československý spisovatel, 1956. 419 s.
- Voskovec, J. – Werich, J. *Hry Osvobozeného divadla III: Vest Pocket Revue; Ostrov Dynamit; Robin Zbojník; Svět za mřížemi; Pěst na oko*. Praha: Československý spisovatel, 1956. 583 s.
- Ziegloserová, A. *Cácorka*. Praha: Švejda, 1924. 91 s.

Diplomové a disertační práce:

- Kašpar, L. *Český hraný film jako prostředek skryté propagandy v letech 1939-1945*. Fakulta sociálních věd. Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Praha, 2004.
- Kofroň, V. *Film Filmu Filmem: pohyblivé obrazy V + W na mediálním poli své doby [rigorózní práce]*. Fakulta sociálních věd. Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Praha, 2004.

Filmové prameny:

- *Bílá nemoc*. Moldavia, 1937.
- *Cácorka*. Kamera, 1935.
- *Dnes neordinuji*. Československá výroba dlouhých filmů, 1948, skupina Čáp – Procházka.
- *Dokud máš maminku*. Ufa, 1934.
- *Dva týdny štěstí*. Slavia-film, 1940.
- *Hej-Rup!* Meissner, 1934.
- *Hudba srdcí*. Beda Heller/AB, 1934.
- *Jana*. Meissner, 1935.
- *Jedna z milionu*. Julius Schmitt, 1935.
- *Karel Havlíček Borovský*. AB/Schmitt Julius, 1931.
- *Kariéra matky Lízalky*. Reiter, 1937.
- *Kariéra*. Československý státní film, 1948 Sk: Steklý – Hanuš.
- *Klapzubova XI*. Reiter, 1938.

- *Koho jsem včera líbal?* Elka, 1935.
- *Léto.* Československý státní film, 1948 Sk: Borský – Sinnreich.
- *Loupežník.* AB, 1931.
- *Madla zpívá Evropě.* Europa, 1940.
- *Mlhy na Blatech.* Lucernafilm, 1943.
- *Modrý závoj.* Elekta, 1941.
- *Muži v offsidu.* AB, 1931.
- *Načeradec, král kibiců.* AB, 1932.
- *Naše XI.* Beda, Heller, 1936.
- *Obrácení Ferdýše Pištory.* AB, 1931.
- *Okénko do nebe.* Stella, 1940.
- *Pán a sluha.* Lucernafilm, 1938.
- *Polibek ze stadionu.* Československý státní film, 1947 Sk: Frič – Reimann.
- *Poslední bohém.* Elekta/Sonorfilm, 1931.
- *Poslíček lásky.* Metropolitan, 1937.
- *Revoluční rok 1848.* Československý státní film, 1949 Sk: Vávra – Feix.
- *Roztomilý člověk.* Nationalfilm, 1941.
- *Růžové kombiné.* Gaumont, 1932.
- *Sedmá velmoc.* Nationalfilm, 1933.
- *Svět patří nám.* AB, 1937.
- *Škola základ života.* Ufa, 1938.
- *To byl český muzikant.* Elekta, 1940.
- *Tvoje srdce inkognito.* Fortunafilm, 1936.
- *U nás v Kocourkově.* Lloyd, 1934.
- *U pěti veverek.* Lucernafilm, 1944.
- *U svatého Antoníčka.* Elekta, 1933.
- *Velká přehrada.* Lloyd, 1942.
- *Vražda v Ostrovní ulici.* AB, 1933.
- *Výdělečné ženy.* Beda Heller, 1937.
- *Znamení kotvy.* Československá filmová společnost, 1947.
- *Žízeň.* Československý státní film, 1949.

Seznam příloh

- Příloha 1 – Seznam československých celovečerních zvukových filmů z let 1930 až 1949
- Příloha 2 – Přehled analyzovaných filmů a jejich tvůrců
- Příloha 3 – Profily novinářů participujících na československém filmu 1930 až 1949
- Příloha 4 – Obrazové fragmenty filmů
- Příloha 5 – Písně s mediálními zmínkami

Příloha 1 – Seznam československých celovečerních zvukových filmů z let 1930 až 1949

Jedná se o kompletní soupis československé hrané kinematografie z let 1930 až 1949. Úvodní údaj letopočtu je stanoven na základě roku, kdy byl film vyroben. Názvy vycházejí z podoby, v níž byly snímky uváděny v premiérových kinech.

Seznam byl sestaven na základě následujících zdrojů:

- Kolektiv autorů. *Český hraný film 2, 1930-1945*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 499 s. ISBN 80-7004-090-4.
- Kolektiv autorů. *Český hraný film 3, 1945-1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 479 s. ISBN 80-7004-102-1.

Rok: 1930

Kompletní: 3 filmy

C. a k. polní maršálek; Fidlovačka; Když struny lkají.

Problematické: 4 filmy

Černý plamen (dodatečně ozvučený, technicky nekvalitní); Lidé v bouři (natočená pouze německá verze); Tonka Šibenice (dochovala se pouze francouzská verze a český prolog); Za rodnou hroudu (němý s písní).

Ztracené: 1 film

Tajemství lékařovo.

Rok: 1931

Kompletní: 15 filmů

Karel Havlíček Borovský; Kariéra Pavla Čamrdu; Loupežník; Miláček pluku; Muži v offsidu; Obrácení Ferdyše Pištory; On a jeho sestra; Osada mladých snů; Poslední bohém; Psohlavci; Pudr a benzin; Skalní ševci; To neznáte Hadimršku; Třetí rota; Ze soboty na neděli.

Problematické: 2 filmy

Aféra plukovníka Redla (pouze německá verze, česká je považována za ztracenou); Dobrý voják Švejk (nekompletní, s českými mezititulky doplňujícími chybějící scény).

Ztracené: 2 filmy

Svět bez hranic; Žena, která se směje.

Rok: 1932

Kompletní: 19 filmů

Anton Špelec, ostrostřelec; Děvčátko, neříkej ne; Funebrák; Kantor Ideál; Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa; Malostranští mušketýři; Načeradec, král kibiců; Peníze nebo život; Pepina Rejholcová; Písníčkář; Právo na hřích; Před maturitou; Růžové kombiné; Sňatková kancelář; Šenkýřka U divoké krásy; Tisíc za jednu noc; Zapadlí vlastenci; Zlaté ptáče.

Problematické: 2 filmy

Píseň o velké lásce (technicky nedokonalý); Sestra Angelika (pouze německy namluvený duplikátní negativ).

Ztracené: 1 film

Vězeň na Bezdězi.

Rok: 1933

Kompletní: 33 filmů

Diagnosa X; Dobrý tramp Bernášek; Dům na předměstí; Dvanáct křesel; Exekutor v kabaretu; Extase; Její lékař; Jindra, hraběnka Ostrovínová; Jsem děvče s čertem v těle; Madla z cihelny; Mizející svět; Na sluneční straně; Okénko; Perníková chaloupka; Pobočník Jeho Výsosti; Prodaná nevěsta; Revisor; Řeka; S vyloučením veřejnosti; Sedmá velmoc; Skřivánčí píseň; Sněhurka a sedm trpaslíků; Srdce za písničku; Strýček z Ameriky; Svítání; Štvaní lidí; U snědeného krámu; U svatého Antoníčka; V tom domečku pod Emauzy; Vražda v Ostrovní ulici; Záhada modrého pokoje; Ze světa lesních samot; Život je pes.

Ztracené: 1 film

Mámino srdce.

Nedokončené: 2 filmy

Burza práce (dvě dochované sekvence); Rozmary mládí (zimní exteriéry, ztracené).

Rok: 1934

Kompletní: 29 filmů

Anita v ráji; Dokud máš maminku; Grandhotel Nevada; Hej-Rup!; Hrdinný kapitán Korkorán; Hřích mládí; Hudba srdcí; Marijka nevěrnice; Matka Kráčmerka; Mazlíček; Na růžích ustláno; Na Svatém Kopečku; Nezlobte dědečka; Pán na roztrhání; Pokušení paní Antonie; Polská krev; Poslední muž; Pozdní máj; Rozpustilá noc; Tatranská romance; Tři kroky od těla; U nás v Kocourkově; V cizím revíru; Z bláta do louže; Za ranních červánků; Za řádovými dveřmi; Zlatá Kateřina; Žena, která ví co chce; Život vojenský, život veselý.

Problematické: 1 film

Volha v plamenech (natočena pouze francouzská verze, česky namluvená kopie).

Rok: 1935

Kompletní: 21 filmů

...A život jde dál...; Ať žije nebožtík; Barbora řadí; Bezdětná; Cáčorka; Hrdina jedné noci; Jana; Jánošík; Jedenácté přikázání; Jedna z milionu; Klub tří; Koho jsem včera líbal?; Král ulice; Maryša; Milan Rastislav Štefánik; Osudná chvíle; Pozdní láska; První políbení; Studentská máma; Vdavky Nanyňky Kulichovy; Výkřik do sibiřské noci.

Problematické: 1 film

Taneček panny Márinky (natočena pouze německá verze).

Ztracené: 2 filmy

Polibek ve sněhu; Pan otec Karafiát.

Nedokončené: 2 filmy

Svatá lež (část exteriérů, ztracené); Viktorka (exteriéry, ztracené).

Rok: 1936

Kompletní: 23 filmů

Děti velké lásky; Divoch; Golem; Irčin románek; Jízdní hlídka; Komediantská princezna; Lojzička; Manželství na úvěr; Na tý louce zelený; Naše XI.; Páter Vojtěch; Sextánka; Srdce v soumraku; Světlo jeho očí; Švadlenka; Trhani; Tři muži ve sněhu; Tvoje srdce inkognito; Ulička v ráji; Uličnice; Velbloud uchem jehly; Vojnarka; Vzdušné torpédo 48.

Problematické: 2 filmy

Píseň drožkáře (natočena pouze německá verze); Port Arthur (natočena pouze německá a francouzská verze).

Rok: 1937**Kompletní: 44 filmů**

Advokátka Věra; Armádní dvojčata; Batalion; Bílá nemoc; Děvčata nedejte se!; Děvčátko z venkova; Děvče za výkladem; Důvod k rozvodu; Falešná kočička; Filosofská historie; Harmonika; Hlídač číslo 47; Hordubalové; Jan Výrava; Jarčin profesor; Karel Hynek Mácha; Kariéra matky Lízalky; Klatovští dragouni; Krb bez ohně; Kříž u potoka; Kvočna; Láska a lidé; Lidé na kře; Lidé pod horami; Lízín let do nebe (Líza Irovská); Matkina spověď; Mravnost nade vše; Naši furianti; Otec Kondelík a ženich Vejvara; Panenství; Poručík Alexander Rjepkin; Poslíček lásky; Rozkošný příběh; Rozvod paní Evy; Srdce na kolejích; Svět patří nám; Švanda dudák; Tři vejce do skla; Vdovička spadlá s nebe; Výdělečné ženy; Vyděrač; Ze všech jediná; Ztratila se Bílá paní; Žena na rozcestí; Žena pod křížem.

Nedokončené: 1 film

Pižla a Žižla na cestách (němé a nesestřížené záběry).

Rok: 1938**Kompletní: 35 filmů**

Andula vyhrála; Bílá vrána; Bláhové děvče; Boží mlýny; Cech panen kutnohorských; Cestou křížovou; Co se šeptá; Děti na zakázku; Druhé mládí; Ducháček to zařídí; Holka nebo kluk; Ideál septimy; Jarka a Věra; Její pastorkyně; Klapzubova XI.; Krok do tmy; Lucerna; Milování zakázáno; Neporažená armáda; Pán a sluha; Panenka; Pod jednou střechou; Pozor straší...; Slávko nedej se!; Slečna matinka; Soud boží; Stříbrná oblaka; Svatební cesta; Svět kde se žebrá; Škola základ života; Třetí zvonění; Vandiny trampoty; Včera neděle byla; Vzhůru nohama; Zborov.

Ztracené: 2 filmy

Cikánská láska; Manželka něco tuší.

Nedokončené: 1 film

Hrdinové hranic (nesestříhané záběry).

Rok: 1939**Kompletní: 39 filmů**

Bílá jachta ve Splitu; Cesta do hlubin študákovy duše; Dědečkem proti své vůli; Děvče z předměstí; Dívka v modrém; Dobře situovaný pán; Dvojí život; Eva tropí hlouposti; Humoreska; Hvězda z poslední štace; Její hřích; Jiný vzduch; Kdybych byl tátou; Kouzelný dům; Kristian; Lízino štěstí; Mořská panna; Muž z neznáma; Nevinná; Ohnivé léto; Osmnáctiletá; Paní Kačka zasahuje...; Paní Morálka kráčí městem; Příklady táhnou; Srdce v celofánu; Studujeme za školou; Svátek věřitelů; Teď zas my; Tulák Macoun; U pokladny stál...; U svatého Matěje; Ulice zpívá; Umlčené rty; V pokušení; Venoušek a Stázička; Věra Lukášová; Veselá bída; Zlatý člověk; Ženy u benzínu.

Ztracené: 2 filmy

Královna stříbrných hor; Žabec.

Rok: 1940

Kompletní: 30 filmů

Adam a Eva; Artur a Leontýna; Babička; Čekanky; Dceruška k pohledání; Druhá směna; Dva týdny štěstí; Katakomy; Když Burian Prášil; Konečně sami; Madla zpívá Evropě; Maskovaná milénka; Minulost Jany Kosinové; Muzikantská Liduška; Okénko do nebe; Patientka dr. Hegla; Panna; Pelikán má alibi; Peřeje; Píseň lásky; Pohádka máje; Poslední Podskalák; Poznej svého muže; Prosím pane profesore!; Přítelkyně pana ministra; Směry života; Štěstí pro dva; To byl český muzikant; Vy neznáte Alberta?; Život je krásný.

Rok: 1941

Kompletní: 21 filmů

Advokát chudých; Gabriela; Hotel Modrá hvězda; Jan Cimbura; Modrý závoj; Nebe a dudy; Noční motýl; Paličova dcera; Pantáta Bezoušek; Pražský flamendr; Preludium; Pro kamaráda; Provdám svou ženu; Přednosta stanice; Roztomilý člověk; Rukavička; Tetička; Těžký život dobrodruha; Turbina; Z českých mlýnů; Za tichých nocí.

Rok: 1942

Kompletní: 11 filmů

Barbora Hlavsová; Host do domu; Karel a já; Městečko na dlani; Muži nestárnou; Okouzlená; Přijdu hned; Ryba na suchu; Valentin Dobrotivý; Velká přehrada; Zlaté dno.

Nedokončené: 2 filmy

Dlouhý, Široký a Bystrozraký (ztracené); Kníže Václav (němé exteriérové záběry).

Rok: 1943

Kompletní: 7 filmů

Bláhový sen; Čtrnáctý u stolu; Experiment; Mlhy na Blatech; Šťastnou cestu; Tanečnice; Žiznivé mládí.

Rok: 1944

Kompletní: 9 filmů

Děvčica z Beskyd; Jarní píseň; Kluci na řece; Neviděli jste Bobíka?; Paklíč; Počestné paní pardubické; Skalní plemeno; Sobota; U pěti veverek.

Nedokončené: 1 film

Předtucha (ztracené).

Rok: 1945

Kompletní: 3 filmy

Prstýnek; Rozina sebranec; Řeka čaruje.

Nedokončené: 4 filmy

Bludná pouť (nesestavené scény); Černí myslivci (ztracené); Jenom krok (ztracené); Z růže kvítek (ztracené).

Rok: 1946

Kompletní: 12 filmů

Hrdinové mlčí; Lavina; Mrtvý mezi živými; Muži bez křídel; Nadlidé; Nezbedný bakalář; Pancho se žení; Právě začínáme; Průlom; 13. revír; V horách duní; Velký případ.

Rok: 1947

Kompletní: 20 filmů

Alena; Až se vrátíš; Čapkovy povídky; Housle a sen; Jan Roháč z Dubé; Muzikant; Nevíte o bytě?; Nikdo nic neví; Nikola Šuhaj; Parohy; Podobizna; Polibek ze stadionu; Portáši; Poslední mohykán; Předtucha; Siréna; Tři kamarádi; Týden v tichém domě; Uloupená hranice; Znamení kotvy.

Nedokončené: 1 film

Křižovatka (nesestříhané záběry).

Rok: 1948

Kompletní: 18 filmů

Bílá tma; Červená ještěrka; Dnes neordinuji; Dravci; Dvaasedmdesátka; Hostinec „U kamenného stolu“; Kariéra; Krakatit; Křížová trojka; Léto; Na dobré stopě; Návrat domů; O ševci Matoušovi; Případ Z-8; Svědomí; Ves v pohraničí; Zelená knížka; Železný dědek.

Rok: 1949

Kompletní: 17 filmů

Daleká cesta; Divá Bára; Dnes o půl jedenácté; Dva ohně; DS-70 nevyjíždí; Chceme žít; Němá barikáda; Pan Habětín odchází; Pan Novák; Pětistovka; Pytláková schovanka; Revoluční rok 1848; Rodinné trampoty oficiála Tříšky; Soudný den; Veliká příležitost; Vzbouření na vsi; Žízeň.

Nedokončené: 1 film

Výlet pana Broučka do zlatých časů (nesestříhané záběry).

Příloha 2 – Přehled analyzovaných filmů a jejich tvůrců

Jedná se o výpis všech filmů, jež byly zařazeny do výběrových souborů diplomové práce *Obraz médií v československém filmu 30. a 40. let 20. století*. První část přílohy obsahuje seznam snímků a jejich tvůrců týkající se primární analýzy, tedy zkoumání obrazu médií v československé kinematografii daného období. Druhá část představuje výčet titulů, u nichž byl zkoumán přínos soudobých novinářů na filmovou tvorbu. Jméno novináře, jehož participace na filmu byla klíčová, bude v tomto přehledu zvýrazněno kurzívou a ztučněním.

Seznam byl sestaven na základě následujících zdrojů:

- Kolektiv autorů. *Český hraný film 2, 1930-1945*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 499 s. ISBN 80-7004-090-4.
- Kolektiv autorů. *Český hraný film 3, 1945-1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 479 s. ISBN 80-7004-102-1.

1) Filmy zabývající se mediální problematikou

Bílá nemoc

Režie: Hugo Haas.

Výroba: Moldavia, 1937.

Námět: Karel Čapek, divadelní hra *Bílá nemoc*

Scénář: Hugo Haas.

Kamera: Otto Heller.

Hudba: Jan Branberger.

Hrají: Hugo Haas (Dr. Galén), Zdeněk Štěpánek (maršál), Karla Oličová (maršálova dcera), Bedřich Karen (dvorní rada profesor dr. Sigelius), Václav Vydra st. (baron Krog), Ladislav Boháč (Krogův synovec Pavel, maršálův pobočník), Jaroslav Průcha (Dr. Martin, lékař z malé sousední země), Karel Dostal (ministr propagandy), Rudolf Deyl st. (vysoký úředník ministerského kabinetu), František Smolík (účetní ředitel u Kroga), Helena Friedlová (manželka účetního ředitele), Eva Svobodová (dcera účetního ředitele), Vítězslav Boček (syn účetního ředitele), Otto Rubík (maršálův pobočník), Vladimír Šmeral (první asistent kliniky), Miroslav Svoboda (druhý asistent kliniky).

Premiéra: 21. 12. 1937.

Žánr: drama.

Dnes neordinuji

Režie: Vladimír Slavínský.

Výroba: Československá výroba dlouhých filmů, 1948, skupina Čáp – Procházka.

Námět: Olga Scheinpflugová, divadelní hra *Okénko*.

Scénář: Jan Gerstel.

Kamera: Josef Střecha.

Hudba: Josef Stelibský.

Texty písní: Jaroslav Mottl, František Kudrna.

Hrají: Jan Pivec (psychiatr Jakub Johánek), Dagmar Frýbortová (rozhlasová hlasatelka Růžena Vojtíšková), Pavla Vrbenská (jazzová zpěvačka Kateřina Kostková), Josef Gruss (JUDr. Jindřich Plevka), Ota Motyčka (Brhlík, sollicitátor u Plevky), Meda Valentová (domovnice Dynybylová), Jaroslav Mareš (student medicíny Filip Divíšek), František Kreuzmann (pacient Blažek), Drahomíra Hůrková (úřednice u Plevky), Alena Pospíšilová

(studentka Věra), Vladimír Čeřovský (substitut u dr. Plevky), Josef Macháček (hlasatel Vašek).

Premiéra: 5. 3. 1948.

Žánr: komedie.

Dva týdny štěstí

Režie: Vladimír Slavínský.

Výroba: Slavia-film, 1940.

Námět: Václav Wasserman

Scénář: Josef Neuberger, Julius Schmitt, C. H. Diller (pseudonym německé herečky Lotte Neumann).

Kamera: Josef Střecha.

Hudba: Josef Dobeš.

Texty písní: František Kudrna.

Hrají: Adina Mandlová (úřednice Marta Urbanová), Rudolf Deyl st. (ministr financí), Raoul Schráníl (ministrův tajemník dr. Diviš), Jaroslav Marvan (generální ředitel Spojených bank Cyril Novák), Miloš Nedbal (sekční šéf), Bedřich Veverka (redaktor Kudrna), František Vnouček (redaktor Molenda), Miloslav Svoboda (fotoreportér Víšek), Ferenc Futurista (hostinský), Vladimír Řepa (noční vrátný), Bolek Prchal (denní vrátný), František Paul (vrchní číšník), Marie Blažková (matka Marty), Emanuel Hříbal (účetní Karel Novák), Jiří Vondrovič (číšník), Vladimír Salač (liftboy Pepík), Karel Máj (vrchní číšník ve vinárně), Jarmila Holmová (Martina přítelkyně Máňa), Fanda Mrázek (automechanik), Karel Roden (ředitel hotelu), Bohuš Záhorský (ředitel banky), Marie Nademlejnská (úřednice u ministra), Helena Hradecká (úřednice u ministra), František Černý (vrchní kuchař).

Premiéra: 29. 11. 1940.

Žánr: komedie.

Hej-Rup!

Režie: Martin Frič.

Výroba: Meissner, 1934.

Námět: Formen.

Scénář: Formen.

Kamera: Otto Heller.

Hudba: Jaroslav Ježek.

Texty písní: Jiří Voskovec, Jan Werich.

Hrají: Jiří Voskovec (nezaměstnaný dělník Filip Kornet), Jan Werich (továrník Jakub Simonides), Helena Bušová (Marta), Josef Skřivan (prezident konzervářského průmyslu Worst), Theodor Pištěk (ředitel Simonidesova concernu Brown), Zvonimir Rogoz (ředitel Simonidesových závodů), Alois Dvorský (majitel vily), Alexander Třebovský (bankéř), Václav Trégl (nezaměstnaný), František Černý (nezaměstnaný), Miroslav Svoboda (nezaměstnaný), Jan W. Speerger (nezaměstnaný), Jan Richter (nezaměstnaný), František Filipovský (nezaměstnaný), Bohuš Záhorský (nezaměstnaný), Filip Balek-Brodský (nezaměstnaný), Jiří Hron (nezaměstnaný), Jaroslav Průcha (rozhlasový hlasatel).

Premiéra: 26. 10. 1934.

Žánr: komedie.

Jedna z milionu

Režie: Vladimír Slavínský.

Výroba: Julius Schmitt, 1935.

Námět: Emil Artur Longen.

Scénář: Vladimír Slavínský, Emil Artur Longen, Julius Schmitt.

Kamera: Jan Stallich.

Hudba: Jára Beneš.

Texty písní: Jaroslav Mottl, Karel Melíšek, Karel Tobis.

Hrají: Antonie Nedošínská (Emilie Nezmarová), Theodor Pištěk (továrník Martin Rezeda), Hana Vítová (Věra Kalinová, Rezedova neteř), Jiří Plachý (JUDr. Miroslav Zeman), Ladislav Pešek (kritik Leo Bonásek zvaný Bonzo, synovec Rezedy), Věra Ferbasová (Bonáskova sestra Stáňa), Blanka Waleská (redaktorka Klimešová), Jaroslav Marvan (policejní inspektor), František Kreuzmann (harmonikář Jarda Vyskočil), František Černý (Rezedův přítel Jindra), Fráňa Vajner (ochraptělý pouliční zpěvák), Božena Svobodová (šéfredaktorka), František Filipovský (povaleč Lojza ve vězení), Jan W. Speerger (povaleč ve vězení), Jiří Hron (redaktor dr. Růžička), F. X. Mlejnek (zedník), Josef Novák (zedník), Marie Holanová (domovnice), Robert Ford (vydavatel časopisu).

Premiéra: 22. 2. 1935.

Žánr: komedie.

Karel Havlíček Borovský

Režie: Svatopluk Innemann.

Výroba: AB/Schmitt Julius, 1931.

Námět: Julius Schmitt.

Scénář: Josef Neuberg, František Tichý.

Kamera: Václav Vích.

Hudba: Erno Košťál.

Texty písní: František Hais.

Hrají: František Smolík (Karel Havlíček Borovský), Marie Šponarová (Havlíčková žena Julie), Jan W. Speerger (Havlíčkův bratr František), Rudolf Kadlec (Havlíčkův švagr Jaroš), Karel Třešňák (Josef Kajetán Tyl), Theodor Pištěk (MUDr. Podlipský), Jaroslav Marvan (komisař Dederá), Alfred Rittig (ministr Bach), Marie Ptáková (Havlíčková matka), Viktor Nejedlý (tiskař Procházka), Josef Srch (Havlíčkův přítel Žák), Alexander Třebovský (předseda soudu), Karel Jičínský (státní zástupce), Karel Schleichert (porotce), Alfred Baštýř (přisedící u soudu), Alfred Schlesinger (porotce Schütz), Antonín Frič (porotce), Čeněk Šlégl (místodržitelský úředník), Vladimír Slavínský (místodržitelský úředník), Ema Švandová-Kadlecová (Jarošová), Jan Marek (sluha Kalenda), Saša Razov (sazeč Kastránek), Luigi Hofman (herec Tylovy družiny), Jan Sviták (rakouský plukovník), Robert Ford (vládní zmocněnec u ministra Bacha).

Premiéra: 25. 9. 1931.

Žánr: životopisný film.

Kariéra

Režie: Karel Steklý.

Výroba: Československý státní film, 1948 Sk: Steklý – Hanuš.

Námět: Jan Morávek.

Scénář: Karel Steklý.

Kamera: Jaroslav Tuzar.

Hudba: Emil František Burian.

Texty písní: Vítězslav Nezval.

Hrají: Ladislav Boháč (ředitel Globusu Karel Kubát), Marie Vášová (Pavla, Karlova první žena), Eduard Linkers (bankéř Antonín Klika, Kubátův přítel), Stanislav Langer (generální ředitel Globusu Vilém Juliš), Jiřina Petrovická (Luisa, Julišova dcera, Karlova druhá žena), Marie Rosůlková (Julišova manželka), Jarmila Kurandová (Ulrychová, Pavlina matka), Dana

Medřická (manikýrka Hermína, milenka Kliky a Kubáta), František Vnouček (redaktor Polák), Karel Pavlík (ředitel kontrolního odd. Globusu Jiráček), František Filipovský (sluha v Globusu Kořínek), Miloš Nedbal (vedoucí budějovické filiálky Josef Lustik), Bohuš Záhorský (venkovský lékař MUDr. Mrázek), Marie Burešová (hlas kamery), Manon Chafour (Klikova manželka Klára), Antonín Kandert (rozzlobený Klikův host), Miroslav Homola (prokurista Přikryl), Marie Nováková (Klikova milenka), Svoboda Karel (tajemník v Globusu), Věra Kalendová (sekretářka v Globusu), Lubomír Lipský (fotoreportér), Zvonimir Rogoz (lékař-rentgenolog), Vojta Plachý-Tůma (majitel továrny na barvy), Jarka Pižla (kamelot), Josef Chvalina (voják), Rudolf Široký (strážník), Emil Dlesk (flašinetář), Jaroslav Mareš (mladý redaktor).

Premiéra: 22. 10. 1948.

Žánr: drama.

Kariéra matky Lízalky

Režie: Ladislav Brom.

Výroba: Reiter, 1937.

Námět: Karel Anders, román Kariéra matky Lízalky.

Scénář: Karel Steklý.

Kamera: Jan Roth.

Hudba: Josef Dobeš.

Texty písní: Ladislav Brom.

Hrají: Antonie Nedošinská (Marie Kopečková, provdaná Lízalová), Theodor Pištěk (bednář Lízal), Eva Gerová (dcera Lízalových Mařenka/matka zamlada), Ladislav Pešek (kuchař Vašek Vrána), Václav Trégl (holič a maskér Holopírek), Karel Hradilák (Filip, zvaný pan doktor), Anna Steimarová (paní domácí), Jiří Koldovský (filmový režisér Kordík), Fanda Mrázek (asistent režiséra Kordíka), Raoul Schránil (asistent režiséra Kordíka Klika), Karel Jelínek (filmový herec Valenta), František Filipovský (operatér týdeníku Hájek), Richard Záhorský (asistent kameramana), František Mádl (pomocný režisér), Dano Živojnovič (španělský zpěvák ve filmu), Ota Motyčka (akvizitér Pácal), Hermína Vojtová (domovnice), Betty Kysilková (Silná), Milka Balek-Brodská (Pilná), Václav Mlčkovský (šéfkuchař hotelu Esprit Ryba).

Premiéra: 10. 9. 1937.

Žánr: komedie.

Klapzubova XI.

Režie: Ladislav Brom.

Výroba: Reiter, 1938.

Námět: Eduard Bass, povídka Klapzubova jedenáctka.

Scénář: Karel Steklý, Ladislav Brom.

Kamera: Jan Stallich.

Hudba: Josef Dobeš, František Svojk.

Texty písní: Ladislav Brom.

Hrají: Theodor Pištěk (majitel autosprávkárny Krištof Klapzuba), Antonie Nedošinská (Kamilka, Klapzubova žena), Fanda Mrázek (Jarda Klapzuba), Jan Šebor (Pepík Klapzuba, střední útočník), Jiří Vondrovič (Standa Klapzuba), Vilém Šťovík (Lád'a Klapzuba), Josef Hampacher (Béd'a Klapzuba), Raoul Schránil (Olda Klapzuba), Josef Zeman (Franta Klapzuba), Karel Fořt (Václav Klapzuba), František Kužel (Honza Klapzuba, brankář), bratři Ronkové (Cyril a Metoděj Klapzubové, dvojčata), Jiří Steimar (stavitel Bína, předseda S. K. Meteor), Hana Vítová (Eva, Bínova dcera), Jan S. Kolár (kapitán fotbalové asociace), Vilém Pfeiffer (mezinárodní agent Dostál), Jaroslav Marvan (fotbalový nadšenec Novák), Miloslav

Svoboda (Bivoj, Novákův syn), Bedřich Veverka (redaktor Palička), Stanislav Neumann (profesor Šlejhar, syn bankéře), František Filipovský (funkcionář S. K. Meteoru), Jára Kohout (majitel benzinové pumpy Hájek), Ladislav Hemmer (hlasatel Běhounek).

Premiéra: 2. 9. 1938.

Žánr: komedie.

Léto

Režie: K. M. Walló.

Výroba: Československý státní film, 1948 Sk: Borský – Sinnreich.

Námět: Fráňa Šrámek, divadelní hra Léto.

Scénář: K. M. Walló.

Kamera: Jan Stallich.

Hudba: Otakar Jeremiáš.

Hrají: Jaroslav Mareš (student Jan Skalník), Alena Kreuzmannová (služka Stázka Kabrnová), Jiří Dohnal (redaktor Tomáš Perout), Jiřina Štěpničková (redaktorka Valča, Tomášova žena), Karel Höger (básník dr. Jiří Chvojka), Růžena Nasková (hospodyně Růženka), František Smolík (farář Hora, Janův strýc), Jaroslav Vojta (Kabrna, Stázčin otec), J. O. Martin (hospodář Josef Perout, bratr Tomáše), Božena Půlpánová (Tereza, Josefova žena), Eman Fiala (listonoš), Hermína Vojtová (Kabrnová), Bolek Prchal (sazeč Bárta), Karel Pavlík (sazeč Zástěra).

Premiéra: 8. 4. 1949.

Žánr: lyrické drama.

Madla zpívá Evropě

Režie: Václav Binovec.

Výroba: Europa, 1940.

Námět: Jan Wenig, román Madla zpívá Evropě.

Scénář: Ivan Frank Kubišta.

Kamera: Jaroslav Tuzar.

Hudba: František Svojk.

Texty písní: František Kudrna.

Hrají: Zdenka Sulanová (Madla Satranová), Ladislav Boháč (skladatel a dirigent Jaroslav Klán), Jaroslav Průcha (dr. Klán, Jaroslavův strýc), Antonie Nedošinská (hospodyně u Klána Nána), František Kreuzmann (Madlin strýc don Ramez, dříve Václav Rameš), Zita Kabátová (Lia Karstenová), Jiří Dohnal (dr. Šerk), František Filipovský (učitel František Urban), Zvonimir Rogoz (nakladatel Adámek), R. A. Dvorský (don Manuel), Gustav Hilmar (továrník Hlava), Eliška Pleyová (majitelka módního salonu Ptáčková), František Paul (dudák Voříšek), Jindřich Láznička (inspicient v rozhlasu Domorázek), František Gromwell (inspicient v madridském rozhlasu), Josef Hořánek (ředitel rozhlasu), František Černý (zvukový technik Souček), F.X. Mlejnek (zpěvák v rozhlasu), Ada Dohnal (technický úředník v rozhlasu), Otto Čermák (starosta v Lesově Jakub Smola), Hermína Vojtová (manželka starosty v Lesově), Alois Dvorský (dědeček Madly).

Premiéra: 29. 3. 1940.

Žánr: hudební film.

Polibek ze stadionu

Režie: Martin Frič.

Výroba: Československý státní film, 1947 Sk: Frič – Reimann.

Námět: Martin Frič, František Vlček, Frank Wenig.

Scénář: Martin Frič, František Vlček, Frank Wenig.

Kamera: Jan Roth DK: Vladimír Novotný.

Hudba: Eman Fiala, Jiří Fiala.

Hrají: Zdeněk Dítě (zubař MUDr. Jan Vaněček), Jana Dítětová (prodavačka Věra Fabiánová), Svatopluk Beneš (kavárník Oldřich Janota), Eman Fiala (účetní Malík), Irena Bernátová (Lída Jonášová, Vaněčkova snoubenka), Marie Grossová (Ema, Lídina matka), Oldřich Dědek (obchodvedoucí Kubiš), Josef Laufer (reportér), Otakar Procházka (reportér), Štefan Mašlonka (reportér), Jára Kohout (pacient u zubaře).

Premiéra: 6. 2. 1948.

Žánr: komedie.

Poslední bohém

Režie: Svatopluk Innemann.

Výroba: Elekta/Sonorfilm, 1931.

Námět: Emil Artur Longen.

Scénář: Emil Artur Longen, Josef Neuberger.

Kamera: Jan Stallich.

Hudba: Jára Beneš.

Texty písní: Jaroslav Mottl.

Hrají: Saša Rašilov (Jaroslav Hašek), Radola Renský (Ríša, Haškův synek), František Havel (továrník, Ríšův dědeček), František Sauer (tajný Firnádl), Jan Richter (obchodník se psy Alois Kvíčala), Theodor Pištěk (velkostatkář Ludvík Pazdera), Zdenka Hatláková (Pazderova žena), Vladimír Beztahovský (Otakar, syn Pazderových), Truda Grosslichtová (vychovatelka u Pazderů Běla), Anna Švarcová (generálová, Pazderova tchýně), Emanuel Trojan (Haškův kamarád Josef), Betty Kysilková (Haškova bytná), Ada Karlovský (hejtman), Josef Oliak (vrchní policejní komisař), Ferdinand Jarkovský (sluha u statkáře Pazdery), Josef Waltner (hospodský Krampera), Václav Menger (vrchní číšník), Karel Němec (četník), Václav Pecján (četník), Otto Zahradka (hostinský), Luigi Hofman (šéfredaktor).

Premiéra: 21. 8. 1931.

Žánr: životopisný film.

Poslíček lásky

Režie: Miroslav Cikán.

Výroba: Metropolitan, 1937.

Námět: Hans Regina von Nack.

Scénář: Jaroslav Mottl, Miroslav Cikán.

Kamera: Ferdinand Pečenka.

Hudba: Jára Beneš.

Texty písní: Jaroslav Mottl.

Hrají: Rolf Wanka (módní tvůrce Pavel Toman), Hana Vítová (sekretářka Jiřina Zvoníčková), Jindřich Plachta (hodinář Zvoníček, otec Jiřiny), Václav Trégl (vedoucí účetní Heřman Fábera), Bedřich Veverka (majitel tiskové kanceláře David Brok), Bohuš Záhorský (šéf konkurenčního módního závodu Curry), Vlasta Hrubá (kreslířka Mary Procházková), Fanda Mrázek (holič), Milada Smolíková (uklízečka Krausová), Slávka Doležalová (instruktorka v Tomanově závodě Ema), Marie Norrová (divadelní maskérka Liduška).

Premiéra: 7. 12. 1937.

Žánr: komedie.

Revoluční rok 1848

Režie: Václav Krška.

Výroba: Československý státní film, 1949 Sk: Vávra – Feix.

Námět: K. J. Beneš, Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra.

Scénář: Otakar Vávra, Miloš V. Kratochvíl.

Kamera: Jan Stallich.

Hudba: František Škvor.

Hrají: Vladimír Ráž (student Josef Václav Frič), Václav Voska (novinář a spisovatel Karel Sabina), Josef Bek (spisovatel Karel Havlíček Borovský), Zdeněk Štěpánek (historik František Palacký), František Smolík (Josef František Frič, Josefův otec), Helena Friedlová (Josefova matka), Vlasta Fabianová (spisovatelka Božena Němcová), Zdeněk Dítě (Mikovec), Soběslav Sejk (Nosek), Jaroslav Mareš (Majzner), Jiří Plachý (politik František August Brauner), Vítězslav Boček (Pravoslav Trojan), Saša Rašilov (klenotník Franz Houska), Zdeňka Baldová (Houskova žena), Věra Petáková (Lény, dcera Houskových), Theodor Pištěk (důchodní), Jaroslav Marvan (hostinský Petr Fastr), Eva Karellová (číšnice Filoménka Dittrichová), Jiřina Petrovická (Marie Podlipská), Zvonimir Rogoz (kníže Clemens Wenzel Metternich), Bedřich Vrbský (nejvyšší purkrabí Rudolf, hrabě Stadion), Eduard Dubský (hrabě Leopold Thun-Hohenstein), Karel Dostal (kníže Alfred Windischgrätz), Libuše Freslová (Windischgrätzova žena), Eduard Kohout (císař Ferdinand V.), Felix le Breux (baron Portheim), Marie Popelková (baronka Portheimová), Václav Vaňátko (Rochlík), Jiří Dohnal (Pavel Josef Šafařík), Vladimír Salač (skladatel Bedřich Smetana), František Černý (tlustý měšťan), Karel Jelínek (úředník u bankéře), Marie Kautská (dcera bankéře Geittlera), Jan S. Kolár (dr. Vaněk), Marta Májová (žena ve sklepě), Viktor Očásek (účetní u Portheima), Ota Motyčka (dělník Vačlena), František Vnouček (policejní úředník, Houskův zeť), Antonín Šůra (student na barikádě), Jiří Vondrovič (hejsek), Robert Vrchota (dělník Hůla), Jarmila Bechyňová (žena v Portheimce), Božena Helclová (dáma v salonu), Zdena Kožíková (dáma v salonu), Hynek Němec (duchovní Schmidinger/Příhoda, delegát Liberce), Růžena Gottliebová (hraběnka Stadionová), Jaroslav Seník (bankéř Geittler), Josef Bělský (komisař Biel), Jiří Němeček (student), Bolek Prchal (dělník), Václav Švec (mistr v Portheimce), Vladimír Brabec (student), Vladimír Řepa (dělník Průcha), Oldřich Šmalcl (student), Stanislav Remunda (student), Karel Richter (pikolík), Vladimír Hlavatý (dělník Mašlena), Rudolf Deyl ml. (dělník), Antonín Holzinger (vrchní), František Kreuzmann (purkmistr Müller), Eman Fiala (správce lázní Hošek), František Marek (pořadatel ve svatováclavských lázních), Zdeněk Hodr (rakouský důstojník), Vojta Plachý-Tůma (univerzitní profesor), Josef Kotapiš (revoluční dělník delegát), Jan W. Speerger (vrátný v Portheimce/mistr tiskař), Miloslav Jenčík (Jan Neruda, čtrnáctiletý).

Premiéra: 23. 12. 1949.

Žánr: historický film.

Roztomilý člověk

Režie: Martin Frič.

Výroba: Nationalfilm, 1941.

Námět: F. X. Svoboda, román Kašpárek.

Scénář: Karel Steklý.

Kamera: Václav Hanuš.

Hudba: Josef Stelibský.

Hrají: Oldřich Nový (redaktor Lokálního hlasatele Viktor Bláha), Ladislav Pešek (redaktor Jan Valtera), Nataša Gollová (Polda Krušinová), Lída Chválová (Karla Hašková, provdaná Molendová), Theodor Pištěk (stavitel Vitališ Hašek, otec Karly), Ella Nollová (babička Hašková), Raoul Schráníl (ing. Ivan Molenda), Jaroslav Marvan (advokát JUDr. Kouřil), František Filipovský (Jaroslav Stárek, bratranec Karly), Antonín Zápál (profesor Matoušek), Světla Svozilová (profesorová Matoušková), Zdeňka Baldová (vdova Malá), Blažena Slavičková (Emilka, dcera Malé), Ferenc Futurista (správce zvířecího útulku Fretka), Marie

Blažková (paní továrníková), Karel Hašler (šéfredaktor), Eva Svobodová (Valterova sestra), Bohuš Záhorský (redaktor), Jiří Vondrovič (redaktor), Bedřich Bozděch (redaktor), Josef Bělský (redaktor), Ferdinand Jarkovský (redakční sluha), Bolek Prchal (továrník).

Premiéra: 4. 7. 1941.

Žánr: komedie.

Růžové kombiné

Režie: Leo Marten.

Výroba: Gaumont, 1932.

Námět: Otto Rádl.

Scénář: Leo Marten.

Kamera: Jan Stallich.

Hudba: John Gollwell.

Texty písní: Otto Rádl, John Gollwell, Saša Razov.

Hrají: Hugo Kraus (profesor Jaromír Sedláček), Lída Baarová (Irena, žena profesora Sedláčka, za svobodna Moudrá), Truda Grosslichtová (Slávka), Josef Rovenský (Slávčín strýček/pan Kaliba z Kladrub), Alois Dvorský (profesorův asist Čulibrk/policejní komisař), Jaroslav Marvan (JUDr. Fojt, advokát), Otto Rubík (malíř Filip), A. Beck (reportér Egon Šik), John Gollwell (vrátný v muzeu).

Premiéra: 26. 8. 1932.

Žánr: komedie.

Sedmá velmoc

Režie: Přemysl Pražský.

Výroba: Nationalfilm, 1933.

Námět: Eduard Šimáček.

Scénář: Přemysl Pražský, Eduard Šimáček.

Kamera: Jaroslav Blažek, Karel Degl.

Hudba: Miloš Smatek.

Texty písní: Saša Razov.

Hrají: Lída Baarová (reportérka Helena Radová zvaná D'Artagnan), Vladimír Havlíček (reportér Bedřich Hronek zvaný Aramis), Antonín Novotný (reportér Rudolf Dolan zvaný Porthos), Josef Gruss (reportér Jan Horský zvaný Athos), Zvonimir Rogoz (komisař Sander), Vydra Václav st. (šéf české kontrašpionáže), Mirko Eliáš (Pavel Rydvan alias Pavel Král), František Lašek (Josef Rydvan, Pavlův otec), Jaroslav Bráška (zakladatel listu Neodvislost), Jan W. Speerger (strážmistr pohraniční stráže), Joža Jauris (JUDr. Kroutský, notář), Josef Oliak (smuteční host), Beda Saxl (reportér).

Premiéra: 17. 11. 1933.

Žánr: špionážní drama.

Svět patří nám

Režie: Martin Frič.

Výroba: AB, 1937.

Námět: divadelní hra Rub a líc.

Scénář: Formen.

Kamera: Otto Heller.

Hudba: Jaroslav Ježek.

Texty písní: Jiří Voskovec, Jan Werich.

Hrají: Jiří Voskovec (kamelot), Jan Werich (kamelot), Vladimír Šmeral (Josef Forman alias Lionel), Adina Mandlová (hlasatelka Noelova rozhlasu Markétka), Bohuš Záhorský (vůdce

gangsterů Dexler), Jaroslav Průcha (technický ředitel Antonín Hart), Miroslav Svoboda (Berger, člen Lionovy bandy), L. H. Struna (Holister, člen Lionovy bandy), Zdeněk Štěpánek (guvernér státu), Karel Dostal (tajemník firmy Noel), František Černý (dělník Bidon), František Filipovský (dělník Pinker), Emanuel Kovařík (zaměstnanec u Noelů), Jiří Hron (zaměstnanec u Noelů), Jarmila Švabíková (dělnice u Noelů), Mirko Eliáš (dělník u Noelů), Gustav Hilmar (člen stávkového výboru), Alfred Baštýř (člen ústředního výboru pracujících), Josef Oliak (člen ústředního výboru pracujících), Vladimír Smíchovský (člen ústředního výboru pracujících), Nita Romanečová (postřelená dělnice), Jaroslav Sadílek (nezaměstnaný), Jan W. Speerger (člen Noelovy bandy), Michel Elaguine (člen Noelovy bandy), Jaroslav Tryzna (člen Noelovy bandy), Anna Vávrová (stařenka v noclehárně "U přístavu"), Jaroslav Kopecký (host pojíždající husu v automatu), Jindřich Fiala (návštěvník panoptika), František Beranský (návštěvník panoptika), Růžena Pokorná (návštěvnice panoptika), Gina Hašler (filmař v závěrečné scéně), Martin Frič (filmař v závěrečné scéně), Jarka Pižla (divák v panoptiku), Karel Lamač (hlas z rádia).

Premiéra: 30. 7. 1937.

Žánr: satirická komedie.

Škola základ života

Režie: Martin Frič.

Výroba: Ufa, 1938.

Námět: Jaroslav Žák, kniha a divadelní hra Škola základ života.

Scénář: Václav Wasserman.

Kamera: Jan Stallich.

Hudba: Julius Kalaš.

Hrají: Theodor Pištěk (ředitel reálného gymnázia), Marta Májová (Anna, manželka ředitele gymnázia), František Kreuzmann (profesor latiny Lejsal, třídní septimy), Milada Smolíková (Lejsalová, manželka latináře), František Smolík (profesor přírodopisu Gábrlík), Ladislav Boháč (profesor francouzštiny Bartoš), Jaroslav Marvan (profesor češtiny Kolisko), Václav Trégl (profesor matematiky Ludvík Koďousek), Karel Postranecký (profesor dějepisu Mykiska), Čeněk Šlégl (profesor tělocviku Lusk), Marie Burešová (suplující profesorka Božena Lachoutová), Lola Skrbková (profesorka přírodopisu Suchánková), Gustav Hilmar (školník Mleziva), Jaroslav Průcha (nezaměstnaný dělník Jindřich Benetka), Antonín Novotný (septimán Jindra Benetka), Karel Jičínský (továrník Krhounek), František Filipovský (septimán Ludvík Krhounek), Miloš Šubrt (kantinský Hájek), Věra Gabrielová (septimánka Máňa Hájková), Ladislav Pešek (septimán Áda Čuřil), R. A. Strejka (septimán Tonda Holous), Zorka Janů (septimánka Jiřina Nováková), Zdeňka Baldová (matka kvintána Živného), Milivoj Uzelac (septimán), Antonín Padrlík (septimán), Vladimír Cikán (septimán), Jarmila Holmová (septimánka), Ladislav Velíšek (kvintán), Josef Kemr (tercián Vávra), Václav Piskáček (otec terciána Vávry), Vladimír Salač (sekundán), Marie Pilská (matka sekundána), František Roland (zemský školní inspektor Randa), Alois Dvorský (profesor), Leopold Horešovský (číšník), Dagmar Appelová (holčička), Milena Velíšková (septimánka), Marie Přikrylová (matka studenta Řeháka), František Šimon (reportér přeborů), Jaroslav Palát (septimán Boukal), Martin Frič (hlas z rozhlasu).

Premiéra: 11. 11. 1938.

Žánr: komedie.

U nás v Kocourkově

Režie: Miroslav Cikán.

Výroba: Lloyd, 1934.

Námět: Karel Poláček.

Scénář: Jaroslav Mottl, Miroslav Cikán, Václav Wasserman.

Kamera: Jaroslav Blažek.

Hudba: Jaroslav Ježek, Julius Kalaš.

Texty písní: Julius Kalaš, Jaroslav Mottl, Jiří Voskovec, Jan Werich.

Hrají: Jan Werich (trestanec č. 1313 Ferdinand Kaplan), Jindřich Plachta (pytlák Jalovec), Václav Trégl (holič Ludvík Ešpandr), Zdeňka Baldová (vdova Nykysová), Ladislav Pešek (dr. Nykys), Jaroslav Vojta (starosta Adam), Hermína Vojtová (starostova žena), Maria Tauberová (Blaženka, dcera Adamových), Světa Svozilová (cirkusačka Lily), Jaroslav Marvan (ředitel trestnice), Stanislav Neumann (trestanec v samovazbě), Jaroslav Průcha (detektiv), Jan Richter (detektiv), František Černý (radní), František Filipovský (radní), Emanuel Hříbal (radní), Ferdinand Jarkovský (kantýnský Macourek), Václav Piskáček (host v kantýně), F. X. Mlejnek (majitel reklamní kanceláře), Jaroslav Bráška (krotitel Mr. Jenkins), Zdenka Hatláková (sousedka paní starostové), Bohuš Záhorský (dozorce vězňů), Věkoslav Satoria (dozorce vězňů), Iža Lechnýřová (návštěvnice cirku), Vladimír Štros (hlasatel), Václav Mlčkovský (velitel ostrostřelců), Kocourkovští učitelé (členové městské rady)

Premiéra: 23. 11. 1934.

Žánr: satirická komedie.

U svatého Antoníčka

Režie: Svatopluk Innemann.

Výroba: Elekta, 1933.

Námět: Jiří Balda a J. Armand (pseudonym Antonína Fencla), opereta U svatého Antoníčka.

Scénář: Karel Steklý.

Kamera: Václav Vích.

Hudba: Jára Beneš.

Texty písní: Václav Špilar, Václav Mírovský.

Hrají: Ota Bubeniček (akademický malíř Jan Borecký), Hana Vítová (Vlasta, dcera Boreckého), Jára Pospíšil (hudební skladatel Jaroslav Urban), Jiří Dohnal (malíř Jiří Voborný), Antonín Soukup (starosta Ondruš), Ljuba Hermanová (Marina, starostova dcera), František Paul (redaktor Blok), Alena Frimlová (Helena Atkinsonová), Václav Trégl (Joséfek).

Premiéra: 27. 10. 1933.

Žánr: opereta.

Vražda v Ostrovní ulici

Režie: Svatopluk Innemann.

Výroba: AB, 1933.

Námět: Emil Vachek, román Muž a stín.

Scénář: Josef Neuberg, František Tichý.

Kamera: Václav Vích.

Hudba: Karel Marchart.

Hrají: Jindřich Plachta (detektiv Klubičko), Zvonimir Rogoz (Friedmann), Theodor Pištěk (Zachar), Emanuel Trojan (reportér Maurin), Ella Nollová (domovnice Zemanová), Jarmila Lhotová (Ada Friedmannová), Fred Bulín (snoubenec Ady Friedmannové), Ladislav Hemmer (bratr paní Friedmannové), Ljuba Hermanová (Irma Horthová), Gustav Hilmar (ředitel Baroch), Věra Skalská (Barochova žena), Miroslav Svoboda (Vlád'a, syn Barochových), Jan Richter (vězeň), Zdena Kavková (dělnice z tiskárny Boženka), Vladimír Marek (vyšetřující komisař), Karel Postranecký (detektiv), Gustav Fleischman (detektiv), Jan W. Speerger (detektiv), Karel Kučera (detektiv), Bohdan Lachman (policejní lékař).

Premiéra: 24. 3. 1933.

Žánr: detektivka.

Výdělečné ženy

Režie: Rolf Wanka.

Výroba: Beda Heller, 1937.

Námět: Emil Synek, divadelní hra Výdělečné ženy.

Scénář: Emil Synek, Jaroslav Hloucha.

Kamera: Jan Roth.

Hudba: Josef Stelibský.

Texty písní: Jaroslav Mottl, Karel Melíšek.

Hrají: Rolf Wanka (vynálezce ing. Marek), Marta Májová (Marie Elsa Marková, matka ing. Marka), Bedřich Veverka (ředitel rozhlasu Dolan), Hana Vítová (úřednice v rozhlase Kamila Benderová), Antonie Nedošínská (posluhovačka Betty Nováková, Kamilina matka), Bohunka Nosková (Helenka, dcera Kamily), Ladislav Boháč (Jiří Bender alias Wells, Kamilin bývalý manžel), Theodor Pištěk (listonoš Cyril Burda), Marie Rosůlková (zpěvačka Frangysová), Karel Jičínský (generální ředitel Král), Jiří Steimar (továrník Rybar), Helena Svirtová (komorná u paní Markové), Karel Máj (hlasatel rozhlasu), Anna Gabrielová (stenotypistka Máníčka), Jarmila Šmídová (stenotypistka Jarmila Boušková), Darja Hajska (kuchařka), Marie Norrová (stenotypistka Ančinka Majková), Jan Černý (šéf policejního přepadového oddílu), Helena Bušová (ona sama), Emanuel Kovařík (návštěvník klubu), Julius Bařha (návštěvník klubu), Marie Oliaková (návštěvnice klubu), Ludvík Dvorský (rozhlasový technik), Elsa Vetešnicková (host v bufetu), Karel Český (host v bufetu), Josef Oliak (host v bufetu), Josef Dekoj (operatér budoucí televize), Jára Pospíšil (on sám), René Kubínský (klavírista u Járy Pospíšila).

Premiéra: 26. 11. 1937.

Žánr: drama.

2) filmy na nichž se podíleli novináři (původní námět, scénář, režie, autotematická role)

Cácorka

Režie: Jan Svoboda.

Výroba: Kamera, 1935.

Námět: Anna Ziegloserová, divadelní hra Cącorka.

Scénář: Jan Svoboda.

Kamera: Jan Roth, Václav Hanuš.

Hudba: Josef Dobeš.

Texty písní: Saša Razov.

Hrají: Josef Příhoda (zedník Kutil), Ella Nollová (pradlena Kutilová, jeho žena), Blanka Waleská (Běťka, dcera Kutilových), Ljuba Hermanová (manekýnka Lidla, dcera Kutilových), Běla Tringlerová (studentka Viktorka zvaná Cącorka, dcera Kutilových), Jan Kaplan (Franta Záruba, mileneček Běťky), Jiří Plachý (akademický malíř Julius Reban), Jan W. Speerger (malíř pokojů Lojza Reban, Juliův bratranec), Věra Ferbasová (modelka Marta Kopecká), Betty Kysilková (koktavá teta Brabencová), Božena Svobodová (majitelka módního salónu), Milka Balek-Brodská (zákaznice módního salónu), Karel Schleichert (zedník).

Premiéra: 7. 6. 1935.

Žánr: komedie.

Dokud máš maminku

Režie: Jan Sviták.

Výroba: Ufa, 1934.

Námět: Evžen Hollý, divadelní komedie Letcova maminka.

Scénář: Jan Gerstel, Bedřich Šulc, Bedřich Wermuth.

Kamera: Václav Vích.

Hudba: Josef Kumok.

Texty písní: Bedřich Šulc, Bedřich Wermuth.

Hrají: Antonie Nedošinská (Barbora Jarošová), Otomar Korbelař (ing. Karel Jaroš, syn Barbory), Lída Baarová (majitelka rytmické školy Jana Machová), Theodor Pištěk (Alois Hubáček, pomocník u paní Jarošové), František Paul (nadporučík Jiří Bělík), Karel Dostal (Antonín Mareš, Janin strýc), Ella Nollová (hospodyně Lojzicka), Ladislav Pešek (učedník u paní Jarošové Láďa), **Josef Laufer (sportovní reportér)**, Běla Tringlerová (členka baletní školy), Jaroslav Budil (letecký konstruktér), František Černý (bankéř).

Premiéra: 19. 10. 1934.

Žánr: melodrama

Hudba srdcí

Režie: Svatopluk Innemann.

Výroba: Beda Heller/AB, 1934.

Námět: *Quido E. Kujal*.

Scénář: *Quido E. Kujal*, H. Winter.

Kamera: Václav Vích.

Hudba: Josef Kumok.

Texty písní: Otakar Hanuš.

Hrají: Štefan Hoza (tenorista Štěpán Urbanec), Bedřiška Seidlová (houslistka Milada Bendlová), Otto Rubík (malíř Karel Strada), Karel Jičínský (mistr houslař, Stradův otec), Jaroslav Průcha (profesor Otakar Ševčík), Ludvík Veverka (impresárió Benoni), Alena Frimlová (Věra Madenová), Ela Šárková (modelka Ela), František Paul (americký student Billy), Antonín Holzinger (obchodník s obrazy), Karel Schleichert (žebrák harmonikář), Antonín Hodr (koncertní pořadatel), Alois Dvorský (tajemník profesora Ševčíka).

Premiéra: 28. 9. 1934.

Žánr: melodrama.

Jana

Režie: *Emil Synek*, Robert Land.

Výroba: Meissner, 1935.

Námět: *Emil Synek*.

Scénář: *Emil Synek*.

Kamera: Jaroslav Blažek.

Hudba: Karel Hašler, Miloš Smatek.

Hrají: Helena Bušová (Jana), Zdeněk Štěpánek (Petr), Ladislav Boháč (Petrův bratr Michal), Wilhelm Tauchen (čeledín Bohumil), Stanislav Neumann (Michalův kamarád z vojny), Ferdinand Hart (správce statku).

Premiéra: 11. 10. 1935.

Žánr: melodrama.

Koho jsem včera líbal?

Režie: *Jan Svoboda*.

Výroba: Elka, 1935.

Námět: Monika Jelínková.

Scénář: Monika Jelínková.

Kamera: Jan Stallich, Václav Vích.

Hudba: Ferry Gyulai.

Texty písní: Emanuel Železný, Jiří Kavan.

Hrají: Adolf Minský (účetní František Kajetán Popelka), Milka Balek-Brodská (Popelkova žena Rézinka), Hana Vítová (Eva), Alexander Třebovský (generální ředitel Havlík), Walter Taub (Jan Konvalinka, Havlíkův synovec), Jan W. Speerger (vrchní účetní Malý), Truda Binarová (manželka Malého), Felix Kühne (účetní Novotný), Jarmila Beránková (panská u Popelků Růženka).

Premiéra: neuvedeno

Žánr: komedie.

Loupežník

Režie: *Josef Kodíček*.

Výroba: AB, 1931.

Námět: Karel Čapek, divadelní hra Loupežník.

Scénář: *Josef Kodíček*.

Kamera: Václav Vích, Jaroslav Blažek.

Hudba: Otakar Jeremiáš.

Texty písní: Karel Čapek.

Hrají: Theodor Pištěk (profesor), Marta Májová (profesorova žena), Marta Trojanová (Mimi, profesorova dcera), Jaroslav Gleich (Loupežník), Marie Hübnerová (Fanka), Ludvík Veverka (zahradník Šefl), Josef Rovenský (starosta), Eman Fiala (učitel), Ada Karlovský (velitel veteránů), Josef Vošalík (velitel hasičů), Ladislav Pešek (myslivecký adjunkt).

Premiéra: 27. 11. 1931.

Žánr: komedie.

Modrý závoj

Režie: Jan Alfred Holman.

Výroba: Elekta, 1941.

Námět: Josef Mach.

Scénář: Václav Řezáč, Jan Alfred Holman.

Kamera: Jaroslav Tuzar.

Hudba: Jiří Srnka.

Texty písní: Zdeněk Němeček.

Hrají: Vlasta Matulová (violoncellistka Marta Hornová), Vlasta Matulová (sochařka Helena Hornová, sestra Marty), Karel Höger (herec Robert Holan), Vydra Václav st. (profesor Gallas, oční specialista), Marie Burešová (herečka Marie Divecká), Saša Rašilov (Králíček, fámulus sochařky Heleny), Ludvík Veverka (rozhlasový režisér Karel Madran), Jarmila Švabíková (Madranova žena Julie), Marie Vášová (ošetřovatelka na klinice), František Filipovský (inspektor programové služby v rozhlase), Ota Motyčka (rekvizitář Petr), Vladimír Leraus (oční lékař Pavel Průša), *Josef Cincibus (rozhlasový hlasatel)*.

Premiéra: 23. 12. 1941.

Žánr: melodrama.

Muži v offsidu

Režie: Svatopluk Innemann.

Výroba: AB, 1931.

Námět: Karel Poláček, román Muži v offsidu.

Scénář: Josef Neuberg, František Tichý, Vladimír Rýpar.

Kamera: Václav Vích.

Hudba: Eman Fiala.

Texty písní: Jaroslav Mottl.

Hrají: Hugo Haas (obchodník Richard Načeradec), Jožka Vanerová (Hedvika, Načeradcova žena), Felix Kühne (strýc Ignác Kauders), Jindřich Plachta (krejčí Emanuel Habáska), Eman Fiala (Eman, syn krejčího Habáska), Betty Kysilková (vdova Ouholičková), Theodor Pištěk (holič Alois Šefelín), Ella Nollová (Šefelínova žena), Jiřina Štěpničková (švadlena Emilka, dcera Šefelínových), Jaroslav Vojta (Antonín Hátle), Růžena Šlemrová (Šmalfusová, majitelka módního salonu), *Josef Laufer (sportovní redaktor)*.

Premiéra: 11. 9. 1931.

Žánr: komedie.

Načeradec, král kibiců

Režie: Gustav Machatý.

Výroba: AB, 1932.

Námět: *Karel Poláček*.

Scénář: *Karel Poláček*, Gustav Machatý.

Kamera: Václav Vích.

Hudba: Josef Kumok.

Texty písní: Karel Poláček, Jan Červenka.

Hrají: Hugo Haas (obchodník Richard Načeradec), Jožka Vanerová (Hedvika, Načeradcova žena), Hana Vítová (advokátka Edith, dcera Načeradcových), Jaroslav Vojta (obchodník Jaroslav Dunder), Roman Roda-Růžička (mladý advokát, Dunderův syn), Emanuel Hříbal (majitel detektivní kanceláře Kamil Tachecí), Marie Grossová (manželka pana Tachecího), Jan Sviták (obchodní zástupce Fred Oliver Findajs), Theodor Pištěk (MUDr. Hugo Bondy), Betty Kysilková (služka u Načeradců Kristýna).

Premiéra: 12. 2. 1932.

Žánr: komedie.

Naše XI.

Režie: Václav Binovec.

Výroba: Beda Heller, 1936.

Námět: H. G. Rubell, román Ta naše jedenáctka.

Scénář: Emil Artur Longen.

Kamera: Ferdinand Pečenka.

Hudba: Josef Kumok, Sláva Mach.

Texty písní: Otakar Hanuš, L.G. Bielski, Sláva Mach.

Hrají: Bedřich Veverka (továrník Jan Hora, předseda A. C. Sparta), Nataša Gollová (Nina, Horova dcera), Anna Steimarová (Horova sestra Josefína), Antonín Novotný (ing. Jiří Zeman), Marie Ptáková (Zemanova matka), Ladislav Pešek (Milánek), Alena Frimlová (subreta Marcela), Ferenc Futurista (kancelářský sluha Krátký), František Kreuzmann (tajemník S. K. Plzeň Vojtěch Vaněk), Eman Fiala (správce hřiště A. C. Sparty Novák), Darja Hajská (úřednice u Dlouhého), Alois Dvorský (účetní Dlouhý), *Josef Laufer (sportovní redaktor)*.

Premiéra: 9. 10. 1936.

Žánr: komedie.

Obrácení Ferdyše Pištory

Režie: *Josef Kodíček.*

Výroba: AB, 1931.

Námět: František Langer, divadelní hra Obrácení Ferdyše Pištory.

Scénář: *Josef Kodíček*, Karel Poláček.

Kamera: Jan Stallich, Jaroslav Blažek.

Hudba: Julius Kalaš.

Texty písní: Karel Hrnčíř.

Hrají: Zdeněk Štěpánek (kasař Ferdyš Pištora), Jindřich Plachta (drožkář Pištora, Ferdyšův otec), Zdeňka Baldová (Irmička), Zvonimir Rogoz (kníže Petr Ivanovič Dolgorov), Marta Trojanová (sestra Armády spásy Tereška), František Kreuzmann (kapitán Armády spásy profesor Kostelka), Hugo Haas (bankéř Richard Rosenštok), Libuše Freslová (Hedva, Rosenštokova žena), Felix Kühne (účetní), Bedřich Vrbský (komisař Faltys), Jaroslav Vojta (Dostál), Milada Smolíková (Dostálka).

Premiéra: 1. 1. 1932.

Žánr: komedie.

Okénko do nebe

Režie: Gina Hašler.

Výroba: Stella, 1940.

Námět: *Felix de la Cámara.*

Scénář: Josef Mach, *Felix de la Cámara.*

Kamera: Josef Střecha.

Hudba: Miloš Smatek, Kamil Běhounek.

Texty písní: Karel Kozel, Karel Baroch.

Hrají: Ladislav Pešek (skladatel Láďa Kristen), Jiří Dohnal (spisovatel Jiří Kavalír), Nataša Gollová (Slávinka Salavová zvaná Inka), Antonie Nedošínská (věštkyně de Thébes, vlastním jménem Kamila Krupičková), Božena Šustrová (studentka filozofie Máša Hálová), Světlá Svozilová (Amálie Sýkorová, Mášina teta), Eva Vrchlická (tanečnice Sylva Flori), Theodor Pištěk (majitel kachní farmy Spytihněv Donát), Jindřich Láznička (hodinář Milerád), Vladimír Řepa (řídící ve výslužbě. Amos Salava), Gustav Hilmar (filmový ředitel Gustav Danner), František Kreuzmann (filmový režisér Mojmir Slavík).

Premiéra: 19. 4. 1940.

Žánr: hudební komedie.

Pán a sluha

Režie: Walter Schorsch.

Výroba: Lucernafilm, 1938.

Námět: *Antonín Jaroslav Urban.*

Scénář: *Antonín Jaroslav Urban.*

Kamera: Ferdinand Pečenka.

Hudba: Roman Blahník.

Texty písní: Antonín Čejka, Karel Kozel.

Hrají: František Křištof-Veselý (úředník záložny a sportovec Ladislav Tůma), Jindřich Plachta (komorník Vlastimil Chytráček), Václav Trégl (krejčí a básník Václav Mourek), Eva Gerová (Hana Karlíková, Tůmova snoubenka), Rudolf Deyl st. (JUDr. Karlík, prezident sportovního klubu, Hanin otec), Vítězslav Boček (ing. Josef Ševčík, člen sportovního), Raoul Schráníl (sportovec Baloun), František Roland (notář Pazdera), Bedřich Veverka (ředitel záložny Kopecký), František Kreuzmann (pokladní v záložně).

Premiéra: 30. 9. 1938.

Žánr: komedie.

Polibek ze stadionu

Režie: Martin Frič.

Výroba: Československý státní film, 1947. Sk: Frič – Reimann.

Námět: Martin Frič, František Vlček, Frank Wenig.

Scénář: Martin Frič, František Vlček, Frank Wenig.

Kamera: Jan Roth, Vladimír Novotný.

Hudba: Eman Fiala, Jiří Fiala.

Hrají: Zdeněk Dítě (zubař MUDr. Jan Vaněček), Jana Dítětová (prodavačka Věra Fabiánová), Svatopluk Beneš (kavárník Oldřich Janota), Eman Fiala (účetní Malík), Irena Bernátová (Lída Jonášová, Vaněčkova snoubenka), Marie Grossová (Ema, Lídina matka), Oldřich Dědek (obchodvedoucí Kubiš), *Josef Laufer (reportér)*, *Otakar Procházka (reportér)*, *Štefan Mašlonka (reportér)*, Jára Kohout (pacient u zubaře).

Premiéra: 6. 2. 1948.

Žánr: komedie.

To byl český muzikant

Režie: Vladimír Slavínský.

Výroba: Elekta, 1940.

Námět: Jaroslav Mottl, Saša Razov.

Scénář: Vladimír Slavínský, Václav Wasserman.

Kamera: Ferdinand Pečenka.

Hudba: František Kmoch, Miloš Smatek.

Texty písní: František Kudrna, Václav Poláček, František Jaroslav Vacek-Kamenický.

Hrají: Otomar Korbelář (skladatel a učitel František Kmoch), Jaroslav Vojta (Františkův otec), Ella Nollová (Františkova matka), František Paul (muzikant a švec Václav Vocásek), Theodor Pištěk (řídící učitel), Marie Blažková (manželka řídícího), Jana Ebertová (Cilinka, dcera řídícího), Jaroslav Marvan (baron Hrubý, majitel panství), Jiří Dohnal (osobní myslivec majitele panství Lorenc), Vlasta Hrubá (primadona Národního divadla Marie Sittová), Vladimír Řepa (měšťan Kalaš), Marie Pilská (Kalašova žena), Zita Kabátová (Pepička, dcera Kalašových, později Kmochova žena), Fanča Foltová (Márinka, dcera Kalašových), *František Havel (hlasatel rozhlasu)*.

Premiéra: 9. 2. 1940.

Žánr: životopisný film.

Tvoje srdce inkognito

Režie: Svatopluk Innemann, *Felix de la Cámara*.

Výroba: Fortunafilm, 1936.

Námět: *Felix de la Cámara*.

Scénář: *Felix de la Cámara*, Svatopluk Innemann.

Kamera: Ferdinand Pečenka, Jan Roth.

Hudba: Jiří Fiala.

Texty písní: *Felix de la Cámara*.

Hrají: Raoul Schráníl (majitel bankovního závodu Felix Miramont), František Černý (generální ředitel Leopold Královec), Karla Oličová (Věra Bilanská, Královcova dcera), Liana Songová-Pawliková (Francouzka Puppette), Gaston Oudin (přítel Puppette), Václav Trégl (pedikér Josef Šafránek), Josef Příhoda (fotograf na Riviéře Severin), Ota Motyčka (vrchní účetní Tatoušek).

Premiéra: 27. 11. 1936.

Žánr: komedie.

U pěti veverek

Režie: Miroslav Cikán.

Výroba: Lucernafilm, 1944.

Námět: *Maru*.

Scénář: *Maru, Miroslav Rutte*.

Kamera: Karel Degl.

Hudba: Josef Stelibský.

Hrají: Míla Pačová (domácí Filoména Houbičková), Jindřich Plachta (domácí Josef Houbička), Růžena Nasková (majitelka hodinářství Bety Mráčkové), Jana Romanová (hodinářka Míla, dcera Mráčkové), Eva Klenová (fotografka Lída, dcera Mráčkové), Jan Pivec (malíř portrétista Jan Rezek), Ladislav Pešek (malíř krajinář Jiří Holec), Jaroslav Průcha (mydlář Antonín Aloyz), Jaroslav Marvan (hostinský "U dřevého džbánu" Jan Pulec), František Kreuzmann (podnikatel Anatol Kozel).

Premiéra: 25. 2. 1944.

Žánr: komedie.

Velká přehrada

Režie: Jan Alfred Holman.

Výroba: Lloyd, 1942.

Námět: Karel Michael Walló.

Scénář: Jan Alfred Holman, Karel Michael Walló.

Kamera: Václav Hanuš, Jaroslav Tuzar.

Hudba: Jiří Srnka.

Texty písní: Karel Michael Walló.

Hrají: Vítězslav Vejražka (stavební inženýr Petr Pavelec), František Vnouček (bankovní úředník Jan Hejtmánek, Petrův přítel), Karel Hradilák (komerční rada a podnikatel Leo Berka), Adina Mandlová (Irena, Berkova dcera), Josef Gruss (Fred Dokoupil, Irenin ctitel), Nataša Gollová (učitelka Marina), Jaroslav Průcha (betonář Barták), Miroslav Svoboda (projektant Michal), Martin Raus (projektant Karel), Eva Prchlíková (písařka v projekční kanceláři Kava), Jarmila Švabíková (Berkova milénka Elsa), Rudolf Deyl st. (ředitel banky), Rudolf Deyl ml. (hlasatel), Jarmila Smejkalová (dívka hlasatele), František Kovářik (děda bylinkář), Gabriel Hart (lékař), Ada Karlovský (hlídač na stavbě), Jindřich Láznička (zřízenec v bance), Vladimír Majer (stavební dělník Hnát), Miloš Nedbal (přednosta v bance), Bolek Prchal (polír na stavbě), Vladimír Řepa (stavební dělník Mráz), Josef Tlapák (rozhodčí při boxerském utkání), *Karel Hájek (fotograf), Josef Cincibus (reportér rozhlasu)*.

Premiéra: 16. 10. 1942.

Žánr: drama.

Znamení kotvy

Režie: František Čáp.

Výroba: Československá filmová společnost, 1947.

Námět: *Jan Drda*.

Scénář: *Jan Drda*, František Čáp, Frank Tetauer.

Kamera: Ferdinand Pečenka.

Hudba: Jiří Srnka.

Hrají: Hana Vítová (Pavla Marková, alias Miss Camilla), Zdeňka Baldová (Pavlina matka), Vlasta Fabianová (prostitutka Černá Fanka), Eduard Kóhout (maestro Lascari), Zdeněk

Štěpánek (kapitán Troska z lodi Kormorán), Július Pántik (kormidelník Franta Hojdar), L. H. Struna (kormidelník táta Hojdar), Vladimír Salač (plavčík Lojza Brůha, zvaný Štěně), Jarmila Smejkalová (švadlena Růža, Lojzova sestra), Josef Maršálek (strojník Toník Truneček), Jan W. Speerger (lodník).

Premiéra: 31. 10. 1947.

Žánr: psychologické drama.

Žízeň

Režie: Václav Kubásek.

Výroba: Československý státní film, 1949.

Námět: *Jan Kloboučník*.

Scénář: *Jan Kloboučník*.

Kamera: Bohumil Kolátor.

Hudba: Jiří Fiala.

Hrají: Oldřich Vykypěl (sedlák Ludvík Hánek), Otto Čermák (Hánkův otec), Hermína Vojtová (Hánkova matka), J. O. Martin (kolář Josef Kálal), Josef Kozák (chalupník Hromádka), Antonie Hegerlíková (Lída, Hromádkova dcera), Josef Bek (předseda MNV Klíčov Vladimír Kouba), František Klika (statkář Bervida), Josef Chvalina (Arnošt, Bervidův syn), Miluše Zoubková (Eva, Bervidova dcera), Karel Svoboda (Jiří, Evin přítel), Miroslav Svoboda (řídící učitel), František Marek (obchodník Jáchym), Bohumil Smutný (kovář František Šrámek), Miloš Hájek (sedlák Vidlák), Eman Fiala (sedlák Mašek).

Premiéra: 24. 3. 1950.

Žánr: drama.

Příloha 3 – Profily novinářů participujících na československém filmu 1930 až 1949

Jedná se o soupis 58 stručných profilů všech novinářů, kteří v letech 1930 až 1949 přímo participovali na československé hrané filmové tvorbě. Za přímou participaci je považováno autorství v oblasti režie, původního filmového námětu, scénáře, písňových textů, hudby a také vytváření hereckých úloh.

Profily mapují především filmové působení představovaných novinářů, ostatní informace jsou doplňkové. U každého novináře je proto uváděn pouze reprezentativní výčet periodik a médií, v nichž působil stejně jako výpis dalších profesí. Tento výčet není nijak časově zakotven ani si neklade za cíl být vyčerpávajícím, slouží zde pouze jako kontext k primární informaci.

Seznam byl sestaven na základě následujících zdrojů:

- Blodigová, A. *Slovník odpovědných redaktorů a šéfredaktorů legálního českého denního tisku v letech 1939 až 1945*. Praha: Matfyzpress; Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, 2007. 159 s. ISBN 978-80-86732-96-1.
- Forst, V. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Díl 1, A-G. Praha: Academia, 1985. 900 s.
- Forst, V. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti díla instituce*. Díl 2., H-L. Svazek 1., H-J. Praha: Academia, 1993. 589 s. ISBN 80-200-0468-8.
- Forst, V. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Díl 2, H-L: dodatky k LČL 1, A-G. Svazek II, K-L: dodatky A-G. Praha: Academia, 1993. S. 597-1377. ISBN 80-200-0345-2.
- Kolektiv autorů. *Český hraný film II. 1930-1945*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 499 s. ISBN 80-7004-090-4.
- Kolektiv autorů. *Český hraný film III. 1945-1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 479 s. ISBN 80-7004-102-1.
- Merhaut, L. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 4, S - Ž. Svazek 1, S - T. Praha : Academia, 2008. 1084 s. ISBN 978-80-200-1670-6.
- Merhaut, L. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 4, S - Ž. Svazek 2, U - Ž, Dodatky k Lexikonu české literatury 1-3, A-Ř. Praha: Academia, 2008. S. 1085-2108. ISBN 978-80-200-1671-3.
- Opelík, J. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Díl 3., M-Ř. Svazek 1., M-O. Praha: Academia, 2000. 728 s. ISBN 80-200-0708-3.
- Opelík, J. a kolektiv. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Díl 3., M-Ř. Svazek 2., P-Ř. Praha: Academia, 2000. S. 733-1522. ISBN 80-200-0708-3.
- Ústav pro českou literaturu ČSAV. *Slovník českých spisovatelů*. Praha: Československý spisovatel, 1964. 625 s.
- Vopravil, J. *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973. 1540 s.

Profily novinářů participujících na československém filmu 1930 až 1949

Bass, Eduard (1888-1946)

Vlastním jménem Eduard Schmidt, fejetonista, reportér, soudničkář a divadelní kritik, též redaktor (Lidové noviny). Podle jeho knihy *Klapzubova jedenáctka* byl natočen snímek *Klapzubova XI*. (1938), byl rovněž autorem textu písně *Matčino srdce* uvedené ve filmu *Tanečnice* (1943, spoluautor textu J. Richepin).

Cámara, Felix de la (1897-1945)

Celým jménem Felix Emil Josef Karel Camra, spisovatel a profašistický novinář (Národní politika). Spolurežiroval film *Tvoje srdce inkognito* (1936, spolurežisér Svatopluk Innemann), k němuž vytvořil i námět a scénář (spoluautor Svatopluk Innemann). Napsal původní náměty také ke snímkům *Dívka v modrém* (1939) a *Okénko do nebe* (1940) a scénář k titulům *Pozor straší...!* (1938, spoluautor Karel Lamač), *Slávko nedej se!* (1938, spoluautor Václav Wassermann), *Děvče z předměstí* (1939), *Nevinná* (1939) a *Okénko do nebe* (1940, spoluautor Josef Mach).

Cincibus, Josef (1906-1980)

Reportér a hlasatel Československého rozhlasu. Sehrál roli rozhlasového hlasatele ve snímku *Modrý závoj* (1941) a reportéra ve filmu *Velká přeprada* (1942).

Čapek, Karel (1890-1938)

Spisovatel, dramatik, překladatel a novinář působící v Lidových novinách. Podle jeho nepůvodních námětů vznikly filmy *Loupežník* (1931), *Bílá nemoc* (1937), *Hordubalové* (1937), *Čapkovy povídky* (1947) a *Krakatit* (1948). K filmu *Hordubalové* zároveň napsal scénář (spoluautor Karel Hašler), v případě *Loupežníka* byl autorem písňových textů.

Čepelák, Bohuslav (1907-1969)

Novinář (časopisy Tramp, Rozruch, Rodokaps), spisovatel, tramp a propagátor díla Jaroslava Foglara. Byl autorem scénáře k filmu *Svátek věřitelů* (1939, spoluautor Rudolfem Madran-Vodička).

Dobrovolný, Adolf (1894-1934)

Dramatik, překladatel, herec, režisér a první stálý hlasatel Československého rozhlasu. Hrál ve filmech *Kariéra Pavla Čamrdu* (1931) a *Okénko* (1933).

Drda, Jan (1915–1970)

Novinář (Lidové noviny, Svobodné noviny, Práce), spisovatel-prozaik a dramatik. Byl autorem původního námětu k filmům *Druhá směna* (1940) a *Znamení kotvy* (1947), literárních předloh ke snímkům *Stříbrná oblaka* (1937), *Městečko na dlani* (1942) a *Němá barikáda* (1949). Napsal scénář ke snímkům *Děvčica z Beskyd* (1944), *Znamení kotvy* (spoluautoři František Čáp a Frank Tetauer) a *Němá barikáda* (spoluautor Otakar Vávra).

Dréman, Jiří (1892-1946)

Vlastním jménem Josef Nerad, novinář (Tribuna, Večerní České slovo, A-Zet, Svobodné slovo) a kabaretiér. Hrál ve filmu *Anton Špelec, ostrostřelec* (1932).

Götz, František (1894-1974)

Literární historik, kritik (časopis Host), dramatik a dramaturg Národního divadla. Napsal původní námět k filmům *Okouzlená* (1942) a *V horách duní* (1946).

Hais Týnecký, Josef (1885-1964)

Český prozaik, dramatik a redaktor (měsíčník Vlast, Hlas národa, Večer, Národní politika). Podle jeho románu a divadelní hry byl natočen film *Batalion* (1937), byl rovněž autorem původního námětu k snímku *Písničkář* (1932).

Hájek, Karel (1900-1978)

Fotoreportér a novinový fotograf. Objevil se v roli fotografa ve filmu *Velká přehrada* (1942).

Hanuš, Otakar (1890-1940)

Vlastním jménem Hanuš Truneček, spisovatel, redaktor (týdeník *Národní obzor*, *Domov a svět*, časopis *Měsíc*), filmový kritik (*Právo lidu*, časopis *Pás*) a textař. Podle jeho povídky *Pitva* vznikl film *Její hřích* (1939). Byl autorem scénáře k filmům *V tom domečku pod Emauzy* (1933, spoluautoři Karel Hašler a Otto Rádl), *Srdce za písničku* (1933, spoluautor Karel Hašler), *Madla z cihelny* (1933, spoluautor Vladimír Slavínský), *Její lékař* (1933, spoluautor Vladimír Slavínský). Napsal texty písní ke snímkům *Její lékař*, *Madla z cihelny*, *Hudba srdcí* (1934), *Grandhotel Nevada* (1934), *Zlatá Kateřina* (1934), *Vdavky Nanynky Kulichovy* (1935), *Naše jedenáctka* (1936), *Srdce v soumraku* (1936) a *Pod jednou střechou* (1938).

Havel, František (1877-1964)

Vlastním jménem František Hadraba, rozhlasový hlasatel a herec. V roli hlasatele vystupoval ve filmu *To byl český muzikant* (1940), zahrál si také ve filmu *Poslední bohém* (1931) a *Naši furianti* (1937).

Herben, Jan (1857-1936)

Novinář (*Čas*, *Národní listy*, *Lidové noviny*) a spisovatel. Působil jako odborný poradce u filmu *Karel Havlíček Borovský* (1931).

Hrubín, František (1910-1971)

Spisovatel, básník, dramatik, překladatel a redaktor (*Mateřídouška*). Byl autorem textu písně *Slyšte, žáci, vy žebráci* z filmu *Nezbedný bakalář* (1946).

Kautský, Oldřich (1906-1980)

Kritik (*Filmová okénka*, *Kinorevue*, *Filmové noviny*, *Literární noviny*), novinář (*Práce*, *Svobodné noviny*), a překladatel. Napsal námět k filmu *Poznej svého muže* (1940).

Kleiner, Lomikar (1887-1930)

Vlastním jménem Otokar Kleiner. Novinář (*Moravskoslezský deník*, *Moravský večerník*) a spisovatel známý též pod pseudonymem *Lev Krása*. Napsal scénář k filmu *Okénko* (1933, spoluautor Vladimír Slavínský).

Kloboučník, Jan (1919-1974)

Novinář a redaktor (*Sluníčko*, *Literární noviny*). Napsal námět a scénář k filmu *Žízeň* (1949).

Kocourek, František (1901-1942)

Rozhlasový hlasatel a reportér, spisovatel. Podílel se na námětu a scénáři k filmu *Píseň lásky* (1940, u obou spoluautor Rudolf Vaníček) a napsal scénář k snímku *Srdce v celofánu* (1939, spoluautoři Přemysl Pražský a Saša Razov).

Kodíček Josef (1892-1954)

Novinář, divadelní a výtvarný kritik (*Scéna*, *Tribuna*), dramaturg a režisér. Natočil snímky *Loupežník* (1931) a *Obrácení Ferdýše Pištory* (1931), k prvnímu napsal scénář sám, u druhého byl spoluautorem scénáře (spoluautor Karel Poláček). Spolupracoval na scénáři filmu *Když struny lkají* (1930, spoluautoři Johannes Brandt, Quido E. Kujal a Michal Mareš) a *Golem* (1936, spoluautoři André-Paul Antoin a Julien Duvivier).

Kopta, Josef (1894-1962)

Spisovatel a novinář (Národní osvobození, Lidové noviny). Podle jeho románů vznikly filmy *Třetí rota* (1931) a *Hlídač číslo 47* (1937), k nimž také napsal scénář (v prvním případě spoluautor Václav Wasserman, ve druhém Otakar Vávra).

Kujal, Quido Emil (1894-1970)

Pronacistický novinář, filmový kritik (Český filmový zpravodaj, Kinorevue), spisovatel a vydavatel. Byl autorem původního námětu k filmům *Hudba srdcí* (1934) a *Barbora řádí* (1935), k prvnímu rovněž napsal scénář (spoluautor H. Winter – celé jméno neuvedeno). Podílel se rovněž na scénáři k snímku *Když struny lkají* (1930, spoluautoři Johannes Brandt, Josef Kodíček a Michal Mareš).

Laufer, Josef (1891-1966)

Sportovní redaktor a reportér Československého rozhlasu. V roli sportovního redaktora či reportéra se objevil ve filmech *Muži v offsidu* (1931), *Dokud máš maminku* (1934), *Naše XI.* (1936) a *Polibek ze stadionu* (1947).

Linhart, Lubomír (1906-1980)

Publicista, filmový kritik (Haló noviny) a historik, překladatel. Byl spoluautorem scénáře filmu *Vyděrač* (1937, spoluautoři Jan S. Kolár a Jan Gerstel).

Lustig, Walter (životní data nezjištěna)

Advokát, filmový kritik (Právo lidu, Sozialdemokrat), redaktor (časopis Praha-Hollywood). Napsal text k písni *Můj zlatý ptáčku, mám tě rád* z filmu *Zlaté ptáče* (1932).

Majerová, Marie (1882-1967)

Vlastním jménem Marie Bartošová, česká prozaička a novinářka (Rudé právo, Ženský list, Dělnické listy). Podle jejích románů vznikly filmy *Panensství* (1937) a *Siréna* (1947), u prvního z nich spolupracovala na scénáři (spoluautoři František Čáp, A. J. Urban a Otakar Vávra).

Malířová, Helena (1877-1940)

Spisovatelka a novinářka (Dělnické listy, Rudé právo, Komunistka, Rozsévačka). Podílela se na textech písní pro film *Bezdětná* (1935, spoluautor Bohumil Šafář).

Mareš, Michal (1893-1971)

Novinář (Tribuna, Prager Mittag, Prager Tagblatt, Rudé právo, Dnešek) a spisovatel. Podílel se na scénáři k filmu *Když struny lkají* (1930, spoluautoři Johannes Brandt, Josef Kodíček a Quido E. Kujal), ve kterém si také zahrál postavu tuláka.

Melišek, Karel (1905-1942)

Hudebník, redaktor (Tramp), scenárista, libretista a textař, příležitostný herec a režisér. Podle operety *Poděj štěstí ruku*, k níž napsal libreto, byl natočen snímek *Rozkošný příběh* (1937, hudba Josef Stelibský, texty písní Karel Melíšek a Jaroslav Mottl). Napsal scénář k filmům *Nezlobte dědečka* (1934, spoluautoři Emil Artur Longen a Jaroslav Mottl), *Na Svatém Kopečku* (1934, spoluautoři Václav Wasserman a Jaroslav Mottl), *Pozdní láska* (1935, spoluautoři Václav Kubásek a Jaroslav Mottl), *Světlo jeho očí* (1936, spoluautor Karel Špelina a Jaroslav Mottl), *Falešná kočička* (1937, spoluautor Vladimír Slavínský), *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (1937, spoluautor Miroslav J. Krňanský), *Vdovička spadlá s nebe* (1937, spoluautor Vladimír Slavínský), *Žena pod křížem* (1937, spoluautor Vladimír Slavínský),

Ideál septimy (1938, spoluautor Karel Feix), *Dobře situovaný pán* (1939) a *Artur a Leontýna* (1940, spoluautor Miroslav J. Krňanský). Zahrál si ve filmech *Miláček pluku* (1931) a *Skalní ševci* (1931). Vytvořil texty písní k filmům *Exekutor v kabaretu* (1933), *Nezlobte dědečka* (spoluautor Jaroslav Mottl), *Žena, která ví co chce* (1934, spoluautor Jaroslav Mottl), *Jedna z milionu* (1935, spoluautoři Jaroslav Mottl a Karel Tobisem), *Pozdní láska* (1935, spoluautor Jaroslav Mottl), *Sextánka* (1936, spoluautor Jaroslav Mottl, František Hais a Václav Jaromír Pícek), *Světlo jeho očí* (1936, spoluautoři Jaroslav Mottl a Karel Růžička), *Vdovička spadlá s nebe* (1937), *Výdělečné ženy* (1937, spoluautor Jaroslav Mottl), *Holka nebo kluk* (1938), *Ideál septimy* (1938), *Svatební cesta* (1938), *Dědečkem proti své vůli* (1939), *Dobře situovaný pán* (1939), *Osmnáctiletá* (1939), *Konečně sami* (1940, spoluautor Jaroslav Mottl), *Šťěstí pro dva* (1940, spoluautor Jaroslav Mottl), *Pražský flamendr* (1941, spoluautor Jaroslav Mottl) a *Valentin Dobrotivý* (1942, spoluautor Jaroslav Mottl).

Morávek, Jan (1888-1958)

Spisovatel a novinář (Pražský ilustrovaný zpravodaj, Národní politika, České slovo, týdeník Obrana venkova). Podle jeho románů byly natočeny filmy *Skalní plemeno* (1944) a *Průlom* (1946, román *Blázen z Lorety*), ke druhému napsal rovněž scénář (spoluautor Karel Steklý). Byl autorem původního námětu k filmu *Kariéra* (1948).

Nový, Karel (1890-1980)

Vlastním jménem Karel Novák, spisovatel a novinář (České slovo, Národní osvobození, Svobodné Československo, Práce, časopisy Mladé proudy, Socialista, Domov a svět, Panoráma, Doba). Podle jeho stejnojmenného románu vznikl film *Chceme žít* (1949). Napsal scénář k filmu *Marijka nevěrnice* (1934) a původní námět k snímku *Žíznivé mládí* (1943), který podepsal pseudonymem Alexandr Špaček.

Olbracht, Ivan (1882-1952)

Vlastním jménem Kamil Zeman, spisovatel, publicista, novinář (Dělnické listy, Právo lidu, Rudé právo) a překladatel. Podle jeho stejnojmenného románu byl natočen snímek *Nikola Šuhaj loupežník* (1947). Vytvořil původní námět k filmům *Marijka nevěrnice* (1934) a *Prstýnek* (1945, pod jménem Kamil Zeman). Ve filmu *Marijka nevěrnice* si rovněž zahrál postavu turistu.

Osvald, Ivan (1916-1989)

Scenárista, dramatik, novinář (Mladá fronta) a pedagog. Napsal scénář k filmům *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* (1949) a *Vzbouření na vsi* (1949, spoluautor Josef Mach).

Peroutka, Vladimír (1902-1956)

Spisovatel a novinář, šéfredaktor (týdeník Domov a svět, Ahoj na neděli, České slovo, A-Zet, Mladý hlasatel, Svobodné slovo). Podle jeho stejnojmenného románu byl natočen film *Neviděli jste Bobíka?* (1944). Napsal scénář komedie *Eva tropí hlouposti* (1939).

Poláček, Karel (1892-1945)

Spisovatel, humorista, novinář (soudnickář Lidových novin) a filmový scenárista. Podle jeho románů byly natočeny filmy *Muži v offsidu* (1931), *Dům na předměstí* (1933) a *Hostinec „U kamenného stolu“* (1948), v případě druhého titulu rovněž spolupracoval na scénáři (spoluautoři Miroslav Cikán a Hugo Haas). Napsal původní námět k filmům *Načerádec, král kibiců* (1932) a *U nás v Kocourkově* (1934), k prvnímu ze zmíněných titulů napsal i scénář (spoluautor Gustav Machatý) a texty písní (spoluautor Jan Červenka). Podílel se také na

scénáři k filmům *Obrácení Ferdyše Pištory* (1931, spoluautor Josef Kodiček) a *Včera neděle byla* (1938, spoluautoři Jan Libora a Václav Skutecký).

Procházka, Otakar (1910-1978)

Sportovní redaktor a reportér Československého rozhlasu. Zahrál si postavu reportéra hokejového zápasu ve filmu *Polibek ze stadionu* (1947).

Rada, Eduard (1879-1968)

Vlastním jménem Rudolf Eckstein, novinář (časopis Rozvoj, humoristický časopis Dobrá kopa), spisovatel a dramatik. Vytvořil námět k filmu *Poručík Alexander Rjepkin* (1937).⁴⁸

Rádl, Bedřich (1905-19??)

Advokát, publicista, filmový a divadelní kritik (Filmové listy, Kino, Kinorevue). Zahrál si postavu promotora na univerzitě ve filmu *Studentská máma* (1935).

Rádl, Otto (1902-1965)

Filmový kritik (České slovo, Studio, Kino), redaktor (Přítomnost, revue Komedia). Napsal původní námět k filmu *Růžové kombiné* (1932), ke kterému vytvořil i hudbu (spoluautor John Gollwell) a texty písní (spoluautoři John Gollwell a Saša Razov). Podílel se na scénáři filmů *Zlaté ptáče* (1932, spoluautor Oldřich Kmínek) a *V tom domečku pod Emauzy* (1933, spoluautoři Karel Hamer a Otakar Hanuš), v prvním ze zmíněných titulů si také zahrál a napsal pro něj text písně *Kdyby ses byl nenarodil*. Zahrál si také ve snímku *Kariéra Pavla Čamrdy* (1931), kde představoval slepého zpěváka.

Russová, Marta (1889-1963)

Na filmech se podílela pod pseudonymem Maru. Novinářka, redaktorka (Tribuna, Hvězda, Národní listy). Napsala původní námět k filmu *U pěti veverek* (1944), u něž se podílela také na scénáři (spoluautor Miroslav Rutte). Spolupracovala na scénáři snímku *Jarní píseň* (1944, spoluautoři Josef Neuberger a Julius Schmitt).

Rutte, Miroslav (1889-1954)

Literární a divadelní kritik (Národní listy), básník. Podílel se na scénářích filmů *Tulák Macoun* (1939, spoluautor Karel Smrž), *U pěti veverek* (1944, spoluautorka Marie Russová) a *Dvaasedmdesátka* (1948, spoluautoři Karel Smrž a Vladimír Šmeral).

Rýpar, Vladimír (1903-1969)

Novinář, redaktor a fotoreportér (Rovnost, Sport, Pestrý týden). Spolupracoval na scénáři filmu *Muži v offsidu* (spoluautoři Josef Neuberger a František Tichý).

Řezáč, Václav (1901–1956)

Vlastním jménem Václav Voňavka, spisovatel a novinář. Podle jeho povídky *Milostná bloudění* vznikl film *Rukavička* (1941), jeho román pro děti *Poplach v Kovářské uličce* se stal předlohou k filmu *Zelená knížka* (1948). Napsal původní námět k filmu *Vzbouření na vsi* (1949) a podle Zikmunda Wintera vytvořil námět k snímku *Rozina sebranec* (1945). Podílel se na scénářích k titulům *Modrý závoj* (1941, spoluautor Jan Alfred Holman) a *Až se vrátíš* (1947, spoluautor Václav Krška).

⁴⁸ Námět vycházel z Radovy divadelní hry *Vrah* (1916), jeho původnost musel v souvislosti s úpravou pro tento film obhajovat ve sporu s A. Hetzlem. (viz Opelík, J. a kol. Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. [D.] 3., M-Ř. Sv. 2., P-Ř. Praha: Academia, 2000, s. 1188.)

Řezáčová, Ema (1903-1997)

Spisovatelka a novinářka. Napsala původní námět k filmu *Až se vrátíš* (1947).

Skružný, Josef (1871-1948)

Dramatik, humorista a novinář (redaktor Humoristických listů). Podle jeho stejnojmenného románu vznikl film *Venoušek a Stázička* (1939), podle jeho divadelních her byly natočeny snímky *Šenkýřka U divoké krásy* (1932, předloha *Románek na horách*), *Tři kroky od těla* (1934), *Falešná kočička* (1937) a *Žabec* (1939). Ke snímkům *Šenkýřka U divoké krásy* a *Tři kroky od těla* napsal také scénář (v obou případech spoluautor Elmar Klos).

Smrž, Karel (1897-1953)

Kameraman, filmový kritik, historik a publicista (Svět ve filmu, Rozpravy Aventina). Podílel se na scénáři k filmům *Tulák Macoun* (1939, spoluautor Miroslav Rutte) a *Dvaasedmdesátka* (1948, spoluautor Miroslav Rutte a Vladimír Šmeral). Přijímal zvuk u filmu *Pudr a benzin* (1931).

Svoboda, Jan (1889-1974)

Novinář, redaktor (časopis Divadlo), herec, režisér a scenárista. Režiroval snímky *Cácorka* (1935) a *Koho jsem včera líbal?* (1935), k prvním z nich rovněž napsal scénář. Měl rovněž režirovat snímek *Viktorka* (1935), ale z realizace titulu podle předlohy Boženy Němcové sešlo. Zahrál si ve filmech *Píseň o velké lásce* (1932), *Zapadlí vlastenci* (1932), *Ze světa lesních samot* (1933) a *Trhani* (1936).

Synek, Emil (1903-1993)

Soudce, dramatik, diplomat a novinář (České slovo, A-Zet). Podílel se na režii filmu *Jana* (1935, spolurežisér s Robert Land), ke kterému napsal i námět a scénář. Podle jeho divadelních her vznikly filmy *Karel Hynek Mácha* (1937, hra *Mimo proud*) a *Výdělečné ženy* (1937), k níž napsal také scénář (spoluautor Jaroslav Hloucha).

Šmejkal, Jaromír Václav (1902-1941)

Básník, novinář (České slovo, Venkov) a textař. Byl autorem písňových textů ve filmech *Diagnosa X* (1933) a *Lízin let do nebe* (1937).

Tetauer, Frank (1903-1954)

Dramaturg, dramatik, divadelní a literární kritik (Lidové noviny, Literární noviny, Tribuna, Tvorba, Právo lidu, Rozpravy Aventina). Podílel se na scénáři k filmům *Tajemství lékařovo* (1930, spoluautor Julius Lébl) a *Znamení kotvy* (1947, spoluautoři František Čáp a Jan Drda).

Trojan, Josef (1905-1965)

Filmový kritik (Právo lidu). Vytvořil původní námět k filmu *Umlčené rty* (1939). Napsal scénář k filmům *Bláhový sen* (1943, spoluautor Jan Alfred Holman), *Lavina* (1946, spoluautoři Miroslav Cikán a Jaroslav Mottl) a *Muzikant* (1947, spoluautor František Čáp). Zahrál si postavu sbormistra ve snímku *Svítání* (1933).

Tůma, Vladimír (1908-1949)

Scenárista a redaktor, syn novináře Ladislava Tůmy-Zevlouna. Napsal námět filmu *Těžký život dobrodruha* (1941). Podílel se na scénáři k filmům *Hrdinové mlčí* (1946, spoluautor J. Z. Novák), *Alena* (1947, spoluautor J. Z. Novák), *Tři kamarádi* (1947, spoluautoři František Sádek a Jan Gerstel), *Křížová trojka* (1948, spoluautor František A. Dvořák) a *Ves v pohraničí* (1948, spoluautor František A. Dvořák).

Urban, Antonín Jaroslav (1889-1962)

Filmový kritik (Lidové noviny), dramatik, cestovatel, prozaik a překladatel. Napsal původní námět a scénář k filmům *Neporažená armáda* (1938, u obou spoluautor Vilém Brož) a *Pán a sluha* (1938). Podílel se na scénářích *Panensví* (1937, spoluautoři František Čáp, Otakar Vávra a Marie Majerová), *Preludium* (1941, spoluautor Rudolf Madran-Vodička) a *Červená ještěrka* (1948, spoluautorka Alexandra Urbanová).

Valenta, Jiří (1928-1999)

Rozhlasový hlasatel a herec. Hrál ve filmech *Hostinec „U kamenného stolu“* (1948) a *Pan Novák* (1949).

Vodička, Fráňa (1894-1947)

Vlastním jménem František Vodička, herec a novinář (filmová tisková služba Pressa, Kino, Filmový kurýr). Napsal texty písní k filmům *On a jeho sestra* (1931, spoluautor Emanuel Brožík), *To neznáte Hadimršku* (1931, spoluautoři Jaroslav Mottl a Emanuel Brožík) a *Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa* (1932, spoluautor Karel Tobis). Hrál ve filmech *Aféra plukovníka Redla* (1931), *Dobrý tramp Bernášek* (1933) a *Klapzubova XI.* (1938).

Wenig, Frank (1898-1974)

Těž jako František Wenig, novinář (časopis Mladá stráž, České slovo, Svobodné slovo). Podílel se na námětu a scénáři k filmu *Polibek ze stadionu* (1947, u obou spoluautoři Martin Frič a František Vlček).

Wenig, Jan (1905-1979)

Spisovatel, novinář (časopis Radiojournal, Svobodné slovo, Lidová demokracie), filmový a divadelní publicista a referent (Film a doba, Kino), scenárista a rozhlasový pracovník (filmová okénka – rubrika Kulturní hlídka). Podle jeho stejnojmenného románu byl natočen film *Madla zpívá Evropě* (1940). Podle povídky Františka Kubky z knihy *Karlštejnské vigilie* vytvořil námět pro film *Alena* (1947). Spolupracoval na scénáři filmu *Tanečnice* (1943, spoluautor František Čáp), ke kterému napsal i text písně *Je mi teprv šestnáct let*. Působil rovněž jako jazykový poradce u filmu *Pancho se žení* (1946).

Zib, Antonín (1902-1972)

Herec a rozhlasový komentátor. Zahrál si postavu inženýra ve Škodovce ve snímku *Zborov* (1938).

Příloha 4 – Obrazové fragmenty filmů

Jedná se o fragmenty z analyzovaných filmů. Snímky byly vytvořeny vyrenderováním z konkrétních titulů. Každý je doplněn popisem a zdrojem.

Dnes neordinuji



Rozhlasové studio (© Národní filmový archiv)

Jedna z milionu



Paní E. N., dobrosrdečná a statečná žena, dosáhla se svým manželem, díky píli a odříkání, slušného majetku - pěkného domu. Dlouhá choroba manželova přivedla ji do dluhů a dům byl po smrti pana N. prodán v dražbě. A tak vidíme paní E. N., jak se ocitá na dlažbě ulice.

Výňatek z časopisu Nová žena (© Národní filmový archiv)

Kariéra matky Lízalky



Natáčení filmového žurnálu (© Národní filmový archiv)

Léto



Redaktor Perout v tiskárně (© Národní filmový archiv)

Polibek ze stadionu



Filmový týdeník promítaný v kině (© Národní filmový archiv)



Zleva Štefan Mašlonka, Otakar Procházka a Josef Laufer, sportovní reportéři Československého rozhlasu, kteří komentují zápas ledního hokeje Československo – Švédsko (© Národní filmový archiv)

Roztomilý člověk



Redakce časopisu Lokální hlasatel (© Národní filmový archiv)

Sedmá velmoc



Moderní filmové triky – prolínání titulků časopisu Neodvislost a rotačky v pozadí (© Národní filmový archiv)

U svatého Antoníčka



První záběr zprávy v deníku (© Národní filmový archiv)



Druhý záběr stejné zprávy, která je ale zalomená jinak (© Národní filmový archiv)

Vražda v Ostrovní ulici



Fragment deníku Denní kurýr. Vlevo sloupek s titulkem, týkajícím se zřejmě Hitlerových vojenských operací na hranicích. Srovnej s druhým fragmentem z filmu U svatého Antoníčka, kde vpravo nahoře lze najít konec titulku „v říšských úderných oddílech“. (© Národní filmový archiv)

Poslíček lásky



Majitel tiskové kanceláře Brok vyvolává spolu s uklízečkou ve své kanceláři fotografickou kazetu. (© Národní filmový archiv)

Výdělečné ženy



Inženýr Marek při konstrukci televise (© Národní filmový archiv)



Projektor televise (© Národní filmový archiv)

Modrý závoj



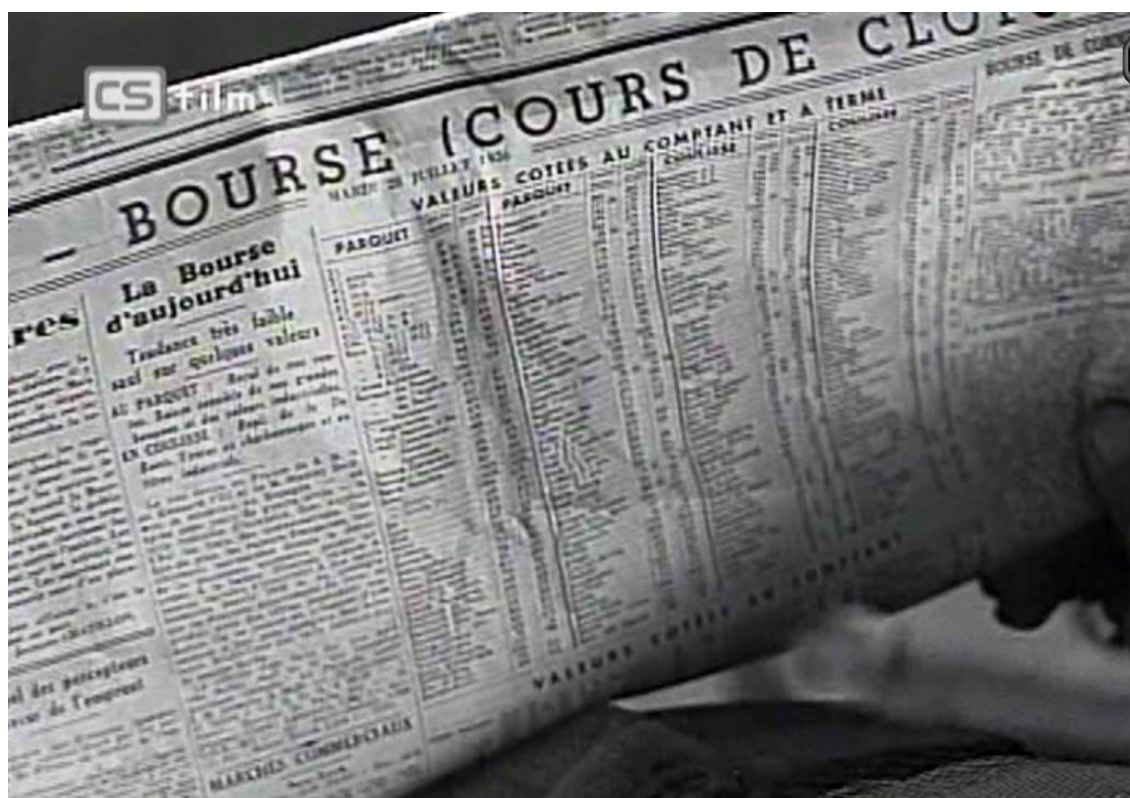
Josef Cincibus v rozhlasovém studiu (© Národní filmový archiv)

To byl český muzikant



František Havel uvádí rozhlasové pásmo o Františku Kmochovi (© Národní filmový archiv)

Tvoje srdce inkognito



Burzovní zpravodajství ve francouzském deníku (© Národní filmový archiv)

Velká přehrada



Fotoreportér Karel Hájek fotí Petra Pavelce během zápasu v boxu (© Národní filmový archiv)

Příloha 5 – Písňe s mediálními zmínkami

Příloha mapuje písňe s mediálními zmínkami či aluzemi, jež se objevily ve zkoumaných filmech diplomové práce. V prvním případě se jedná o nediegetickou součást filmu *Sedmá velmoc*, ve druhém o zlomek diegetické písňe, kterou zpívají představitelé radikálů ve filmu *Revoluční rok 1848*. Jediným zdrojem textů byly konkrétní filmy:

- *Revoluční rok 1848*. Československý státní film, 1949 Sk: Vávra – Feix.
- *Sedmá velmoc*. Nationalfilm, 1933.

Titul písňe v pramenech neuveden (hudba Miloš Smatek, text Saša Razov)

Když ráno vzbudí tě hodiny
Nejdřív vezmi list
Ty nejmilejší ti noviny
bys mohl o světě číst

Když přečteš úvodník, ó, jak jsi rád
Jak silná tvá parta je
že příštích voleb se nemusíš bát
Neb pravda, ta to vyhraje

V šírou dál letí ta písň líbezná
V šírou dál zpívá ji velmoc vítězná
Rotačky písň jež nemá not
Nese vám na svých rukou kamelot

V šírou dál dokud se péro nezlomí
V šírou dál ať probudí se svědomí
Péro je mez a péro je tu
Na světě vykoná zázraku větší než bůh

(Nationalfilm, 1933: 0:14:10)

Písň o cenzuře (autor hudby a textu v pramenech neuveden)

Ó, jak blažen ten, kdo spavé náturey
Chrápe bez poldů a spí bez cenzury
Tralalalalalala...

(Československý státní film, 1949: 0:27:05)