

Ivan Klimeš (Národní filmový archiv)

Český filmový průmysl a svět literatury 1919–1945

Abstrakt

The study deals with the relations between literature and film industry from the 1910s to 1945. It draws attention to the publication of screenwriting manuals in the 1910s and 1920s aimed at the lay user with no literary experience. It then pays great attention to the organisation of theme competitions and other similar events, organised in the early 1920s first by production companies, but in later years exclusively by industry associations of film producers. During the period of German occupation under the Protectorate of Bohemia and Moravia, the Czech-Moravian Film Headquarters organised these competitions as an umbrella organisation of the self-government with a privileged position. The theme competitions were characterised by a very high participation of authors (1,040 themes in the 1941–1942 competition), and in each of them, among the prize-winning works, there were themes that were made into films. Through these competitions, the film producers tried to attract established writers to collaborate with the film, to raise the level of screenwriting and thus to stabilize the literary background of the domestic film industry. The study is linked to an edition of archival documents that provide insight into the operation of the dramaturgy department of Lucerna-film, one of the two most important film companies of the Protectorate period, and a closer look at the 1944 action of Czech writers.

Klíčová slova

film a literatura, protektorát Čechy a Morava, scenáristika, námětová soutěž, český film

Keywords

film and literature, Protectorate Bohemia and Moravia, screenwriting, theme competition, Czech cinema

Tradičně bývají vztahy mezi literaturou a filmem nahlíženy z uměnovědné perspektivy. Badatelskou pozornost nepřestávají přitahovat filmové adaptace literárních děl — filmování spisovatelé, současní i minulé, tak svou tvorbou nabízejí příležitost k tajuplné intermedialní i intertextuální extenzi. Mnohem menší porci pozornosti ovšem k sobě po dlouhá desetiletí poutala sama literární forma spjatá s filmovou produkcí, totiž filmový scénář. Scenáristika je zvláštní zákoutí, které se jako silné a perspektivní téma etablovalo v rámci nové filmové historie, ale které si třeba literární historiografie stále ještě nepřisvojila. Zatímco drama, ač text vznikající primárně nikoliv pro četbu, nýbrž pro scénické provedení, zaujímá v literární historii odjakživa pevné místo, filmový scénář, text určený pro provedení kinematografické, tuto pozici nemá ani vzdáleně a sotva kdy na ni v budoucnu dosáhne. Z literární perspektivy jde o žánr velmi hendikepovaný. Pravidelně se na scénáři autorsky podílí více lidí, někteří i zcela anonymně; je to text přísně účelový určený k jedinému provedení, a právě proto také text s oslabenou autonomií, neboť při jeho realizaci dochází k rozmanitým změnám; také je to text, který mívá geneticky více verzí. To vše svět scénáristiky standardnímu literárnímu dílu vzdaluje. Faktem nicméně zůstává, že scénář vypráví zdramatizovanou formou příběh za účelem jeho budoucího předvedení, a to jej do světa literatury zase jednoznačně umisťuje.

Vzájemné stýkání, ba prorůstání těchto dvou světů se ovšem odehrává v mnohem vrstevnatější podobě, která vedle uměleckých otázek zahrnuje dimenze i ryze provozní povahy. Prudký proces industrializace filmového média po nástupu narativního filmu byl (a stále je) provázen rozsáhlou literární aktivitou, vyžadovanou produkčním režimem, což nijak nevylučuje případnou potřebu individuálního tvůrčího gesta. Právě literární provoz pěstovaný a rozvíjený za účelem filmové produkce bude stát v centru naší pozornosti. Je to téma zcela zásadní, protože filmová výroba vždy byla, je a bude závislá na neutuchajícím přísunu námětů a scénářů. Tuto potřebu dal filmařům i producentům nově pocítit nástup narativního filmu koncem první dekády 20. století.

Spisovatelé I

Renomovaní představitelé literárního světa, kteří si v raných kinematografických časech tak či onak s filmem zadali, vždy přitahovali mimořádnou pozornost filmových historiků, zvláště pak historiků nejstarší generace, jejichž způsob myšlení i psaní o filmu byl prosycen potřebou obhajovat, dokazovat a prosazovat, že film je umění. Představu o kontaktech literatury s filmem v prvních dekadách po vynálezu kinematografu tak spoluutvářejí výrazné literární osobnosti, jež historikové kinematografie latentně prezentují jako jakési ambasadorů, ba věrozvěsty uměleckých perspektiv filmového média. Přitom historikům literatury při pohledu z druhého břehu případný zájem jejich favorita o kinematografii leckdy nestojí ani za zmínku. Jistěže bychom našli v každé kinematograficky produktivní národní kultuře rané éry filmem zaujaté literáty, jako byli v Itálii Gabriele d'Annunzio, v Rakousku Petr Altenberg, v Německu Kurt Pinthus, Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, v Čechách pak, resp. v Praze Max Brod, Franz Kafka, František Langer, ale i třeba takový Alois Jirásek, stále bychom však zůstávali v exkluzivní společnosti, od níž se

o rané kinematografii dozvídáme pouze to, že tyto osobnosti zaujala, nic víc.¹⁾ Je to, jako kdyby nám historii lidského rodu měly prostředkovat dějiny elit.

Odtrženost literárních elit od pozvedajícího se filmového průmyslu koneckonců dobře ilustruje i příklad „hříčky“ mladých expresionistických literátů sdružených kolem lipského redaktora a kritika Kurta Pinthuse z roku 1913. Podle jeho pozdějšího svědectví připadli on a jeho společníci na otázku psaní pro film během výletu do Dessau po společném zhlédnutí zfilmovaného románu Otto Pietsche *Das Abenteuer der Lady Glane* vydaného nedávno právě v Lipsku. Frustrující zážitek z lacině a nenápaditě odilustrovaného románu vyvolal otázku, zda někdo ví o nějakém spisovateli, který by psal pro film původní texty. Nikdo na nikoho nepřišel, a tak se čistě z hecu — „co si to takhle zkusit?“ — zrodil *Das Kinobuch*.²⁾ Bez jakýchkoliv předem daných pravidel a až na jednu výjimku zcela bez vazeb na filmové produkční sféru se editorovi Kurtu Pinthusovi sešlo během několika měsíců patnáct filmových libret, které ještě koncem roku vyšly v lipském nakladatelství Kurt Wolff Verlag pod zastřešujícím titulem *Das Kinobuch*.³⁾ Ve své době zůstala knížka jak kruhy literárními, tak i filmovými nepovšimnuta, až její existenci po desítkách let uznale a vposledku vlivně připomněl Friedrich von Zglinicki,⁴⁾ právě jeden z představitelů oné nejstarší, sadoulovské generace filmových historiků, kteří vyhledávali atraktivní průniky filmového média s tradičními uměleckými druhy jako doklad jeho uměleckého povznesení a přitažlivosti.

Jenomže jsme v roce 1913, jen v Německu toho roku vznikne přes 340 hraných filmů⁵⁾ a v sousedním Rakousku na 60, zahrneme-li předlitavsky do počtu i produkci českou.⁶⁾

-
- 1) Blíže srov.: Jörg Schweinitz, ed., *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914* (Leipzig: Reclam, 1922); Hanns Zischler, *S Kafkou do kina* (Praha: Prostor, 2004); Kurt Pinthus: *Filmpublizist* (München: Verlag edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag & GmbH Co KG, [2009]); Kurt Pinthus, ed., *Kinobuch 1913 aneb Spisovatelé píší pro film* (Praha: NFA, 2022); Ivan Klimeš, „Langrovy kinematografické začátky“, in *František Langer na prahu nového tisíciletí*, eds. Milena Vojtková – Vladimír Justl (Praha: b. n., 2000), 145–152; Ivan Klimeš, „Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu“, in *Filmový sborník historický I: Film a literatura*, ed. Ivan Klimeš (Praha: Československý filmový ústav, 1988), 33–72.
 - 2) Kurt Pinthus, „Předmluva k novému vydání [1963]“, in *Kinobuch 1913*, ed. Pinthus, 9–10.
 - 3) Autoři pocházeli z Berlína, Mnichova, Lipska, Vídně a Prahy — Richard A. Bermann (též pod pseud. Arnold Höllriegel), Walter Hasenclever, František Langer, Else Lasker-Schüler, Philipp Keller, Elsa Asenijeff, Max Brod, Kurt Pinthus, Julie Jolowicz, Albert Ehrenstein, Otto Pick, Ludwit Rubiner, Paul Zech, Heinrich Lautensack, Franz Blei. S výjimkou H. Lautensacka nikdo z uvedených ve filmovém průmyslu uplatnění nenašel ani nehledal. Blíže viz Ivan Klimeš, „V kině duše: Kurt Pinthus a druhové“, in *Kinobuch 1913*, ed. Pinthus, 179–198.
 - 4) Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films: Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer* (Berlin: Rembrandt-Verlag, 1956), 382.
 - 5) Katalog vypracovaný někdejší režisérem a hlavně sběratelem dokumentů a starých filmů Gerhardem Lamprechtem eviduje pro rok 1913 celkem 345 titulů, ale patrně přinejmenším ve dvou případech jde o nehrané reportážní filmy z expedic do exotických končin. Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme: Bd. 2: 1913–1914* (Berlin: Die Deutsche Kinemathek, 1969), 1–148.
 - 6) Elisabeth Büttner – Christian Dewald, *Das tägliche Brennen: Eine Geschichte des österreichischen Films von Anfängen bis 1945* (Salzburg – Wien: Residenz Verlag, 2002), 418–419 (z katalogu rakouské produkce zpracovaného Antonem Thallerem ve spolupráci s Paolem Caneppelem, Günterem Krennem a Arminem Loackerem); *Český hraný film I: 1898–1930 / Czech Feature Film I: 1898–1930* (Praha: NFA, 1995), 257.

Drtivá většina z nich se rodí podle nějakých scénářů, které mají své autory, a můžeme předpokládat, že jejich jména si diváci mohli snad i zpravidla přechíst v úvodních titulcích. Zjevně tato jména zůstávala nevnímána, pokud jejich nositelé nepůsobili zároveň na literární scéně. A zjevně tehdejšímu spisovatelstvu vůbec nepřišlo na mysl — alespoň ne ve střední Evropě —, že by tuto kategorii autorů měli brát jako své nové kolegy od fochu, když mohl František Langer, píše pro Pinthusovu sbírku filmové libreto *Vzorný číšník*, konstatovat, že „prozatím opravdu zde nemá literát co dělat, vše jest věcí režiséra“.⁷⁾

Tedy mezi kinematem a literátem není žádných vztahů. Literát může zde zfruktifikovati náhodný nápad, ale není jeho povinností přivlastňovati si a zmocňovati se tohoto světelného jeviště. [...] Pochybuji, že film může literátovi dáti nějaké vnitřní uspokojení, nanejvýš pocit činnosti, zaměstnanosti, radost z hračky, jakou je obyčejná radost ze vtipu, který se povedl u kavárenského stolu.⁸⁾

Soustavné a ovšemže přirozené zdůrazňování literárních linií kinematografických dějin provázejí filmovou historiografii od jejích počátků, právě proto také mají v obrazu filmové historie tak pevné místo například francouzské společnosti rané éry Film d'Art či SCAGL (La Société Cinématographique des Auteurs et Gens Lettres — Filmová společnost autorů a spisovatelů) koncernu Pathé, které v čase nástupu narativního filmu postavily svou produkční strategii inovativně na napojení filmového média na tradiční umělecké druhy, anebo třeba německé „Autorenfilme“ 10. let upozorňující již svým označením, že za daným filmem stojí literární osobnost. Na odvrácené straně mince ovšem spatříme, že takové akcenty jsou v jistém smyslu šalebné, neboť potvrzují literaturu v jejím tradičním rámci a zastírají tak esenciální dění/událost raných kinematografických dějin, totiž zrození nového útvaru a, málo platné, přece jen autonomního literárního žánru — filmového scénáře.

Filmoví autoři

Potřeba autorsky pokrýt a zajistit přísun scénářů v dostatečném počtu s industrializací filmové produkce prudce stoupala a výrobní společnosti braly, kde se dalo. Pierre Decourcelle z vedení „společnosti spisovatelů“ SCAGL shromáždil po jejím založení na tři stovky literátů (placených prý od metru natočeného filmu), kteří měli za úkol zásobovat režiséry scénáři a stíhat jejich šílené tempo až jeden film týdně v časech před prodlužováním metráže.⁹⁾ Když se však kolem roku 1910 začala po nástupu narativního filmu metráž prodlužovat, nároky na scénář vzrůstaly a jeho promýšlení a psaní již vyžadovalo jistou oborovou erudici, a tedy specifický druh literární specializace. Projevilo se to i vydáváním scénáris-

7) František Langer, „Stále kinema“, *Lidové noviny*, 27. 8. 1913, 2. Reedice viz: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl, eds., *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950* (Praha: NFA, 2008), 105.

8) Tamtéž, 104.

9) Georges Sadoul, *Dějiny filmu: Od Lumiéra až do současné doby* (Praha: Orbis, 1958), 67. Bližší vzhled do raného scénaristického provozu společnosti Pathé viz: Isabelle Raynaud, „Written scenarios of early cinema: screenwriting practices in the first twenty years in France“, *Film History* 9, č. 3 (1997), 257–268.

tických manuálů, někdy iniciovanými přímo filmovými společnostmi.¹⁰⁾ Manuály vycházely ve všech zemích, v nichž se etablovala pravidelná filmová výroba, a evidentně se obracely nikoliv k obci spisovatelů, aby je povzbudily k jejich potenciální mediální konverzi, nýbrž k laické veřejnosti, z níž se měl rekrutovat nový typ literáta s filmovou imaginací, nelimitovaného nezbytně schopností standardní literární stylizace.¹¹⁾ Manuály nezdědka poskytovaly i návod, jak si mají autorští novici počínat při uplatňování svých scénářů u filmových společností, někdy tento aspekt pronikl dokonce i do názvu příruček.¹²⁾ Příznačné je, že dva takové manuály vznikly v první půli 20. let i v Československu, jako z uděláné právě v době, kdy se uzavíralo „manufakturní“ období českého filmu a nadešla éra průmyslově standardizované produkce. Postarali se o ně dva autoři s vlastní scénářistickou zkušeností, třebaže nevelkou — Karel Lamač a Václav Arnošt Jarolímek.¹³⁾ Z dikcí obou brožurek vydaných vlastním nákladem sálá, že se obrací k laické obci nepolíbené publikační zkušeností.

Pro psaní čistopisů scenárií užívejte pevného papíru ve formátu kvartu, jednotlivé listy neopomínejte pak číslovati. Nikdy nepopisujte obě strany! Hotové scenario opatřte pevnými deskami z polotuhého papíru. Listy jest nejlépe sešívati v hlavě, nikoliv po pravé straně, jak jsme zvyklí u knih. Čistopis scenaria nechte vždy naklepat psacím strojem! Spisovatel moderní, s duchem doby kráčící, neužívá již pera. Pamatujte si jednou pro vždy, že z 99 % vydáváte se v nebezpečí, že Váš manuskript

10) Terry Bailey, „Normatizing the silent drama: Photoplay manuals of the 1910s and early 1920s“, *Journal of Screenwriting* 5, č. 2 (2014), 209–224.

11) Příklady scénářistických manuálů z 10. let: E. J. Muddle, *Picture plays and how to write them* (London: The Cinematograph Press, 1911); Eustace Hale Ball, *The art of photoplay* (New York: Veritas Publishing Company, 1913); J. Berg Esewein – Arthur Leeds, *Writing the photoplay* (B. m.: b. n. 1913); Ernest A. Dench, *Playwriting for the cinema: Dealing with the writing and marketing of scenarios* (London: Adam and Charles Black, 1914); Peter Paul, *Das Filmbuch: Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld* (Berlin: Wilhelm Borngräber Verlag, [1914]); Louis Reeves Harrison, *Screencraft* (New York: Chalmers Publishing Company, 1916); J. Farquharson, *Picture Plays: And How to Write Them* (London – New York – Toronto: Hodder and Stoughton, 1916); Jens Locher, *Hvorledes skriver man en film?* (København: Forlaget af v. Pios boghandel, 1916); Epes Winthrop Sargent, *Technique of the photoplay: 3rd.* (New York: Moving Picture World, 1916); Robert E. Welsh, *A-B-C of Motion Picture* (New York – London: Harper & Brothers Publishers, 1916); Margueritte Bertsch, *How to write for moving pictures: a manual of indtruction and information* (New York: George H. Doran Company, 1917); Wilhelm Adler, *Wie schreibe ich einen Film? Ein Lehr- und Hilfsbuch für Filmschriftsteller* (Weimar: b. n., 1917); Victor Oscar Freeburg, *The art of photo-play making* (New York: Macmillan, 1918); J. Berg Esewein – Arthur Leeds, *Writing the photoplay: Rev* (Springfield, Mass: Home Correspondence School, 1919); Franz von der Groth, *Der Schriftsteller* (Weimar: Weimarer Schriftsteller-Zeitung, 1919); Viktor E. Pordes, *Das Lichtspiel: Wesen — Dramaturgie — Regie* (Wien: R. Lechner / Wilhelm Müller/: Universitätsbuchhandlung, 1919); Ewald Andre Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet* (Berlin: Verlag von Reinhold Kühn, 1919).

12) Dench, *Playwriting for the cinema*; Paul, *Das Filmbuch*; Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*; Felix Bernhardt, *Wie schreibt und verwertet man einen Film? 20 interessante Kapitel für Jedermann* (Berlin: Bauer, [1926]).

13) Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto: Snůška nejdůležitějších základních pojmů s praktickými příklady* (Praha: [vlastním nákladem], 1923); V. A. Jarol [Václav Arnošt Jarolímek], *Jak psáti pro film?* (Praha: vlastním nákladem, 1923). Jako autor námětu, scenárista či spoluscenárista měl Karel Lamač za sebou filmy *Vzteklý ženich* (1919), *Gilly poprvé v Praze* (1920) a *Drvoštěp* (1922), V. A. Jarolímek dokonce jen *Pro hubičku do Afriky* (1919), oba se ovšem v oboru od roku 1918 čile pohybovali hlavně jako herci, Lamač i jako režisér, Jarolímek patřil do okruhu Syndikátu filmových autorů (viz dále).

nebude vůbec čten, použijete-li vlastního rukopisu, zhusta pro jinou osobu nečitel-ného! [...] Zadanému scenariu připojte vždy frankovanou obálku na odpověď, s označením plné své adresy. Neurgujte nikdy vyřízení, alespoň ne v prvních týdních! Vaše urgencye unavují a znervosňují a zadaná práce bývá v tomto případě netrpělivým autorům vrácena bez čtení.¹⁴⁾

České prostředí je v mezinárodním kinematografickém kontextu specifické tím, že vzhledem k svému statusu předlitavské provincie se slabými obousměrnými obchodními vazbami na kinematografické centrum říše nedokázalo za rakouských časů rozvinout výrobu dlouhometrážních filmů a stabilizovat tak pozici domácí produkce ve stále ještě řídké síti kin. Až do počátků 20. let tak sahá období krátko- a středometrážní produkce tzv. dodatků (Beiprogramme).¹⁵⁾ To nezbytně poznamenalo i počátky scenáristiky, o níž vlastně navíc pro fatální nedostatek pramenů téměř nic nevíme. Určitý přehled máme o aktivitách spisovatelů, zejména díky pozůstalosti Jaroslava Kvapila, ale scénář/libreto k realizovanému filmu před rokem 1918 je naprostá vzácnost.¹⁶⁾

Katalog *Český hraný film* (1995) obsahuje do roku 1918 včetně celkem 67 titulů a lze předpokládat, že naprostá většina z nich nějaký písemný podklad měla.¹⁷⁾ Zároveň je velmi pravděpodobné, že později standardní rozlišování mezi námětem a scénářem v těchto pionýrských časech při natáčení dodatků ještě nefungovalo, že autoři přicházeli se základním dějovým nápadem, jehož realizace se dílem improvizovaně přizpůsobovala aktuálním podmínkám. Přinejmenším před první světovou válkou to možná bylo spíše pravidlem, nasvědčují tomu filmy společnosti ASUM s hlavní autorkou Andulou Sedláčkovou, Longenovy filmy Kinofy s postavou Rudiho i další filmy Kinofy s autorským přispěním Antonína Pecha.

Přestože objem domácí produkce byl celkově drobný a její autorská komunita až na výjimky dost nepřesvědčivá, zakládá v turbulentním čase po skončení války, rozpadu Rakouska-Uherska a vzniku samostatného státu hned v únoru 1919 JUDr. Augustin Vilém Ludvík, konceptní úředník zemské politické správy, spolek s názvem Syndikát filmových autorů. Ustavující informační schůzi svolal do kavárny Union na bývalé Ferdinandově,

14) V. A. Jarol, *Jak psátí pro film?*, 32–33. Srov. Jan Černík, *Český technický scénář 1945–1962* (Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2021), 26–29.

15) Toto tvrzení je třeba brát s jistou licencí, neboť většina filmů z tohoto období se nedochovala a nejsou ani známy údaje o jejich metráži. Můžeme však s celkem vysokou dávkou pravděpodobnosti předpokládat, že případné filmy dlouhé metráže by po sobě nějakou minimální informační stopu zanechaly. Michal Večeřa, „Na cestě k systematické filmové výrobě: Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2018).

16) Právě libretto v Kvapilově pozůstalosti se dochovalo *Zlaté srdíčko* od Josefa Švába Malostranského podle Švábovy kabaretní hříčky z roku 1911, předloha k filmu *Zlaté srdíčko* Antonína Fencla — LA PNP, fond Jaroslav Kvapil (srov.: Ivan Klimeš, „Z počátků scenáristiky v českých zemích“, *Iluminace* 4, č. 2 (1992), 57–64, edice filmových libret 65–95). Dalších několik případů najdeme ve fondu Jana S. Kolára, a to k filmům *Alois vyhrál los*, *Polykarp aprovisuje*, *Učitel orientálních jazyků* — NFA, f. Jan Stanislav Kolár, inv. č. 56, 66 a 75. K dispozici máme i lístkový scénář k filmu *Stavitel chrámu* — LA PNP, fond Antonín Fencel.

17) *Český hraný film I*, 257. V době přípravy katalogu nebyla zpracovatelům známa produkce českých Němců Josefa Holuba a Rudolfa Waltera z jejich počátků u Saschi Kolowrat na Přimdě v letech 1912–1913 a poté jejich liberecké společnosti Reichenberger Filmwerkstätte z let 1913–1917; jde celkem o 15 krátkometrážních grotesek. Günter Krenn – Nikolaus Wostry, eds., *Cocł & Seff: Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit* (Wien: verlag filmarchiv austria, 2010).

nyní čerstvě Národní třídě na 18. března 1919,¹⁸⁾ ustavující valnou hromadu na 22. března tamtéž.¹⁹⁾ Důvěryhodný dokumentátor české kinematografie a také pamětník Jiří Havelka v nezvykle detailním a zjevně sympatizujícím hesle charakterizuje A. V. Ludvíka jako „filmového nadšence a průkopníka“.²⁰⁾ Účelem syndikátu bylo dle stanov a jistěže slovy jeho zakladatele „pěstovati a chrániti zájmy filmových autorů“ a „pečovati o to, aby tvorba filmových textů stála vždy na umělecké úrovni“.²¹⁾ Tiskovým orgánem syndikátu se stal čerstvě založený časopis *Kino* řízený A. V. Ludvíkem a redigovaný již zmíněným V. A. Jarošímkem. V něm se zájemci mohli dozvědět, že syndikát se schází v Unionce každou sobotu v sedm hodin večer, kdo chce, může přijít. Zdá se, že šlo spíše o na čas institucionalizovanou stolní společnost, jakých se v oddělených místnostech Unionky dalo potkat více včetně redakcí různých periodik, nicméně skutečností zůstává, že tu dochází k rané sebeidentifikaci nové profesní komunity. Děje se tak v době, kdy filmy podle původních námětů v domácí produkci jednoznačně dominovaly — v letech 1918–1920 tvořily adaptace rozmanitých předloh jen zhruba osminu z téměř osmi desítek titulů. Narůstání počtu adaptací v dalších letech a posléze jejich převaha nad původními náměty ve druhé polovině 20. let signalizuje za daných okolností stabilizaci produkčního zázemí, jeho profesionalizaci a v jistém smyslu snad i nárůst tvůrčích ambicí.

Pravidelná filmová výroba poměrně velkého ročního objemu zalidnila literární podhoubí filmového průmyslu a dala vzniknout okruhu scenáristických specialistů píšících výlučně pro film, jakým byl například Václav Wasserman, později Josef Neuberger či Karel Steklý, a přivedla ke scenáristické práci i režiséry a herce — J. S. Kolára, Karla Lamače, Josefa Rovenského, Andulu Sedláčkovou, Přemysla Pražského, Martina Friče... Spisovatelstvo literární zůstávalo vně tohoto insiderského okruhu, třebaže bylo soustavně poptáváno a lákáno a třebaže se vyskytovaly i exkluzivní výjimky, kdy došlo k prolnutí obou okruhů jako v případě Vladislava Vančury nebo částečně i Vítězslava Nezvala.

Námět

Otázka, co točit, byla od nástupu narativního filmu vždycky zásadní a rozhodně neřešitelná tak jednoduše, jak bezelstně naznačoval již citovaný František Langer, když tvrdil, že „... s kombinací nebo náhodným nápadem může se [režisér] setkat u kteréhokoli občana, takže se nemusí obracet na literáta“.²²⁾ Jakmile se v první polovině 30. let po otevření barandovských ateliérů stabilizují podmínky domácího filmového průmyslu a zpevní kontury lokálního studiového systému,²³⁾ rozvinou se diskuze o stavu filmové produkce a tvorby i o možnostech jejich zlepšení. Námětová krize patří od poloviny 30. let i v souvislosti

18) Archiv hl. města Prahy (AMP), Spolkový katastr, sign. XXII/701. Spolek byl z katastru vymazán v roce 1922.

19) *Kino* 1, č. 1 (19. 3. 1919), 6.

20) Jiří Havelka, „Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945“ (Strojopis), Knihovna NFA, sign. II-5978-C, 152.

21) AMP, Spolkový katastr, sign. XXII/701. Dr. A. V. Ludvík, „Syndikát filmových autorů“, *Kino* 1, č. 1 (19. 3. 1919), 4.

22) Langer, „Stále kinema“, 104.

23) Radomír D. Kokeš, „Česká kinematografie jako regionální poetika: Otázky kontinuity a počátky studiové produkce“, *Iluminace* 32, č. 3 (2020), 5–40.

se silícími integračními a centralizačními tendencemi celého oboru k tématům, která se opakovaně vynořovala a posilovala tak odhodlání je řešit. Výhodiskem se zdálo být vypisování námětových soutěží.

V gründerských letech popřevratového budování státu i samostatného filmového hospodářství se v první vlně vydali touto cestou pevněji ukotvené společnosti s vizí vlastního výrobního programu a soutěž se také až do konce 20. let pravidelně týkala nikoliv jen námětu, nýbrž rovnou celého libreta. Sérii zahájila čerstvě ustavená společnost A-B, jejíž ředitel Osvald Kosek vypsál 11. dubna 1920 soutěž s následujícím zadáním: „Podmínky soutěže: thema ryze československého rázu, celovečerní hra, drama, jednoduchý děj, co nejvíce domácí přírody. Motivy zejména: venkov, lázeňská místa, Nová nebo Stará Praha. Nemnoho osob. Úsporná režie.“²⁴⁾ Soutěž byla dotována částkou 5 000 K rozdělenou sestupným způsobem mezi soutěžící z prvních čtyř míst na 2 500, 1 500, 1 000 a 500 K. Mimo soutěž ovšem byly vítány i nápady stručnější, tedy náměty. Soutěž končila 31. května 1920 a zaslané práce posuzovala porota neznámého složení v počtu asi deseti odborníků z literárních a filmových kruhů. Údajně se sešlo na 140 libret, ale porota nepřiznala finanční ocenění žádnému z nich a částku 5 000 K raději přenechala k použití čerstvě založené Filmové lize československé.²⁵⁾ Stejně neslavně dopadly i obdobné soutěže společnosti Bratři Deglové v roce 1920 a brněnské společnosti Lloydfilm v roce 1921, o nichž víme jen zprostředkovaně.²⁶⁾ Žádné jiné soutěže jednotlivých výrobců dosavadní výzkum nezachytil, což s opravdu vysokou mírou pravděpodobnosti znamená, že na této organizátorské rovině se už také žádné nekonaly. Nadále se takové soutěže staly výlučným terénem střešních oborových institucí, právě v letech 1920–1921 vznikly dvě zásadní, a to i pro naše téma — Filmová liga československá a Svaz filmového průmyslu a obchodu RČS.

Ustavující valná hromada první z nich se konala 28. dubna 1920. Filmová liga československá si kladla vysoké cíle — zdokonalovat hodnotu československého filmu po stránce umělecké, kulturní a výtvarné, snažit se o zabezpečení odbytu na domácím i cizím trhu, a dokonce dát popud k založení silné kapitálové společnosti a pracovat k vybudování filmového ateliéru.²⁷⁾ Vypsání soutěže na původní filmovou veselohru a původní vážnou hru (s vyloučením detektivek a kusů historických) v říjnu 1920 patřilo k jejím prvním konkrétním počínům. Celkem 149 zaslaných prací posoudila porota ve složení František Herman (předseda Filmové ligy československé a předseda poroty), novinář a spisovatel Břetislav Jedlička-Brodský, režisér a filmový výrobce Václav Binovec, dramaturg Weteblu Karel M. Klos a herec Theodor Pištěk. Tentokrát k ocenění došlo, a to u dvou veseloherních libret a dvou her vážných, navíc z oceněných námětů vzešly i dva filmy — veselohra *Adam a Eva* (Weteb, 1922) podle námětu Jarmily Haškové a *Záhadný případ Galginův* (Pronax-Film, 1923) M. Schäferové-Holešovské podle povídky Otomara Schäfera.²⁸⁾

24) „Soutěž na filmová libreta“, *Československý film* 2, č. 8 (1. 5. 1920), 10. Srov.: T. Červenková, „Prvá československá soutěž na domácí libreta“, *Československý film* 2, č. 8 (1. 5. 1920), 1–2.

25) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějiny čs. kinematografie 1895–1945*: Sv. 2 (Praha: Československý filmový ústav, 1989), 154; „A-B akciové filmové továrny“, *Československý film* 2, č. 14 (1. 8. 1920), 4.

26) Dr. A. V. Ludvík, „Filmové soutěže“, *Československý film* 3, č. 2 (31. 1. 1921), 2–3.

27) Dr. Fr. Herman – J. S. Kolár, „Filmová liga československá“, *Kinopublikum* 1, č. 7 (26. 3. – 1. 4. 1920), 1; „Ustavující hromada, Filmové ligy československé“, *Kinopublikum* 1, č. 12 (30. 4. – 6. 5. 1920), 6.

28) Štábla, *Data a fakta*, sv. 2, 234–235.

Další taková soutěž je spjata s odborovým svazem, v jehož profilu jde o poměrně ne-standardní aktivitu. Organizace čsl. filmového herectva ustavená již v červnu 1919 hájila zájmy svého členstva vůči filmovým výrobcům, pravidelně organizovala výroční herecký bál a vždy ji bylo hodně slyšet při různých aférách propukajících čas od času ve filmové branži. V roce 1927 se údajně z podnětu filmového novináře Quido E. Kujala a tajemníka OČFH Slávy Kamilova odhodlala k vypsání finančně dotované soutěže na filmové libreto k celovečernímu filmu, který by obstál při exportu do zahraničí, přičemž své texty měli autoři dodat do 15. května 1927.²⁹⁾ Soutěž byla dotována celkovou sumou 5 800 K, na kterou se složily velmi rozličné organizace, vedle filmových také třeba Čsl. abstinentní svaz či ředitelství Pražských vzorkových veletrhů. Částka měla být rozdělena mezi první tři výherce s tím, že někteří donátoři svůj příspěvek podmínili splněním specifických podmínek. „Jura bude sestávat z zastupců literátů, filmových režisérů, výrobců, herců, kinomajitelů a uměleckého světa.“³⁰⁾ Její složení ovšem odhaleno nebylo a šalamounský verdikt o třech vítězích rovnocenných kvalit (pro každého 1 600 K), jakož i skutečnost, že mezi oceněnými byl i tajemník OČFH Sláva Kamilov, vzbuzuje přinejmenším údiv, ne-li pochybnost.³¹⁾

Hned následujícího roku se ovšem konala další soutěž, která zájem o kvalitní filmové libreto posunula na novou úroveň. Počínaje touto soutěží již všechny další financoval stát, ať už přímo z rozpočtu příslušného ministerstva (obchodu, lidové osvěty), nebo z jím spravovaného speciálního fondu (registrační fond doplňovaný z poplatků za dovoz zahraničních filmů). To samo o sobě svědčí o tom, že si státní úřady dobře uvědomovaly limitované podnikatelské možnosti malé kinematografie historicky provinčního původu a hledaly cesty, jak ji na domácím poli podpořit. Ostatně k soutěži v roce 1928 došlo právě v době vrcholících snah ministerstva obchodu o prosazení zákona na podporu domácí filmové výroby, který měl podle britského vzoru zavést pro import zahraničních filmů do ČSR roční dovozní kvóty a povinné angažmá distributorů v domácí filmové výrobě.³²⁾ Týmž podpurným směrem mířilo téhož roku i zavedení daňové úlevy v podobě osvobození od dávky ze zábav pro všechny filmy, „jež jsou censurou prohlášeny za kulturně výchovné“.³³⁾

Soutěž o původní filmové libreto byla prezentována jako jubilejní, ale žádné tematické vymezení vzhledem k 10. výročí vzniku republiky ji neprovázelo. Mohlo jít o veselohry i dramata, pořadatelé od autorů požadovali pouze podrobné vyličení děje a připouštěli i možnost naznačení scénosledu. Ministerstvo obchodu na soutěž uvolnilo částku 20 000 K, která měla být rozdělena mezi první tři místa (10 000 K / 5 000 K / 3 000 K).³⁴⁾ Porota ve složení František Herman (předseda Filmové ligy československé), Hanuš Voves z ministerstva obchodu, dramaturg Elektafilmu Karel Lörsch, Vladimír Slavínský a A. V. Ludvík přislíbila zveřejnění výsledků soutěže na 28. 10. 1928, ale došlo k němu nakonec až těsně

29) „Z O. Č. F. H.“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 13 (2. 4. 1927), 4; „Soutěž na nejlepší filmové libreto“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 15 (16. 4. 1927), 7. Štábla, *Data a fakta*, sv. 2, 526.

30) „K soutěži na nejlepší filmové libreto“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 19–21 (21. 5. 1927), 11.

31) „Výsledek libretové soutěže, vypsané OČFH“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 32 (3. 9. 1927), 3.

32) Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016), 151–163.

33) Jiří Hora, *Filmové právo* (Praha: Právnické knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937), 320.

34) „Soutěž na filmové libreto“, *Filmový kurýr* 2, č. 4 (3. 3. 1928), 2; –a, „Filmová Liga československá obdržela dotaci ministerstva obchodu“, *Filmový kurýr* 2, č. 1 (14. 1. 1928), 1.

před Vánocemi. Celkem byla soutěž obelána 191 pracemi. První cena udělena nebyla, druhou si odnesl Rudolf Zoulek, autor divadelních veseloher, za libreto s názvem *Stínohra života*, třetí cenu získali hned čtyři autoři, mezi nimiž najdeme i Jaroslava Žáka s librettem *Hoch se smutnýma očima* a Jana S. Kolára s librettem *Muž, který ztratil všechno*. Kromě toho porota ještě upozornila na další čtyři práce, které považovala za pozoruhodné, mezi nimi i na druhý příspěvek Jana S. Kolára *Vzpomněl si na život*.³⁵⁾ Tentokrát však žádné z libret do výrobních plánů filmových společností neproniklo.

Na tradici soutěží z 20. let navázal český filmový průmysl v polovině 30. let a opět šlo o zásadní posun v přístupu, protože nové námětové soutěže již vyplývaly z nové situace celého oboru. Od poloviny 30. let jsme svědky systematické reorganizace podnikatelského i kulturního prostředí českého filmu, jejíž základní pilíře představují pojmy koordinace, integrace a ve vyhlášeném finále centralizace v podobě zastřešující filmové komory s povinným členstvím.³⁶⁾ Filmový průmysl nyní disponuje podpůrným fondem, ustavením Kartelu filmových dovozců v září 1935 vnáší řád do filmového obchodu a činí kroky ke kulturnímu povznesení filmové výroby, resp. tvorby. K takovým krokům rozhodně patřilo založení Filmového studia v březnu 1934, původně v rámci Svazu filmového průmyslu a obchodu, jak tisk zpočátku referoval, ale vzápětí se Filmového studia ujal čerstvě ustavený Svaz filmové výroby³⁷⁾ v čele s Milošem Havlem, který se také stal předsedou kuratoria Filmového studia, Karel Smrž pak jeho tajemníkem.³⁸⁾ Hlavním deklarovaným cílem Filmového studia byla péče o filmový dorost, a to herecký, scenáristický a také režijní. Na podzim 1934 uspořádalo Filmové studio scenáristický kurz v podobě série přednášek.³⁹⁾ Po jeho skončení pak vypsalo soutěž na filmový scénář, v níž se sešlo 75 prací. Porota ve složení Josef Kodíček, Ladislav Kolda, Julius Schmitt a Otakar Vávra vybrala jako vítězný scénář Heleny Dvořákové, která adaptovala vlastní román *Golemova milá*. Celkově však shledala porota úroveň prací jako velmi neuspokojivou.⁴⁰⁾

První soutěž Filmového studia byla primárně nasměrována k účastníkům scenáristického kurzu, další, tentokrát námětová soutěž na drama se však již obracela k nejširší veřejnosti a měla veškerou publicitu. Vypsána byla 15. listopadu 1935 a jejím záměrem bylo povznést úroveň československého filmu. Zadání obsahovalo žánrové vymezení na celovečerní dramata nebo společenské hry ze současnosti, veseloherní náměty do soutěže přijímány nebyly. Náměty měly mít podobu treatmentu o rozsahu 25–50 stran strojopisu, prvním pěti místům náležela finanční odměna — 15 000 Kč výherci a po 5 000 Kč pro další čtyři umístění.⁴¹⁾ Soutěž se setkala s obrovským zájmem — po třech měsících se k závěrečnému termínu 15. února 1936 sešlo 615 prací od 611 autorů, 555 prací bylo českých,

35) „Výsledek soutěže na nejlepší filmové libreto“, *Filmový kurýr* 2, č. 46 (22. 12. 1928), 4.

36) –jal. [Quido E. Kujal], „Čs. filmová komora“, *Český filmový zpravodaj* 16, č. 34 (19. 9. 1936), 1.

37) „Svaz filmové výroby“, *Český filmový zpravodaj* 14, č. 4 (27. 1. 1934), 2; „Filmové studio“, *Český filmový zpravodaj* 14, č. 19 (12. 5. 1934), 5.

38) Karel Smrž, „Filmové studio a český film“, *Kinorevue* 1, č. 33 (1934–1935 / 10. 4. 1935), 121–124; (P), „Lidé, kteří se hlásí k filmu“, *Kinorevue* 1, č. 8 (1934–1935 / 17. 10. 1934), 145–146.

39) Přednášky vyšly vzápětí knižně: *Abeceda filmového scenáristy a herce: Soubor přednášek scenaristického kurzu Filmového studia* (Praha: b. n., 1935). Srov. Černík, *Český technický scénář*, 29–33.

40) „Scenáristická soutěž a další plány Filmového studia“, *Kinorevue* 1, č. 17 (1934–1935 / 19. 12. 1934), 330.

41) „Námětová soutěž Filmového studia“, *Kinorevue* 2, č. 14 (1935–1936 / 27. 11. 1935), 220–221.

48 slovenských, 11 německých a 1 rusínská;⁴²⁾ 146 prací bylo z formálních důvodů vyloučeno, hlavně proto, že byly psány rukou, nebo nebyl dodržen počet požadovaných kopií, případně požadovaný formát treatmentu.⁴³⁾ Porotu ustanovenou Filmovým poradním sborem⁴⁴⁾, který také soutěž z registračního fondu zafinancoval, řídil jako předseda ministerský rada Antonín Matula z ministerstva školství, spisovatele zastupovali Karel Konrád, Miroslav Rutte a Ján Smrek, jako zástupci filmového průmyslu ji pak doplňovali Vladimír Kabelík, Jan Reiter a Julius Schmitt. Po dvanácti sezeních konaných ve dvoutýdenních intervalech vynesla porota verdikt, který dne 1. června 1936 zveřejnil odb. rada MŠANO Jan Hejman při zahájení filmové výstavy v Piešťanech — první cena udělena nebyla, další čtyři místa obsadily náměty *Lidé pod horami* (Josef Toman; zfilmováno — Meissner, 1937), *Tulák Macoun* (Otto Minařík; zfilmováno — Brom, 1939), *Semafor* (Ferdinand Fencel; zfilmováno jako *Srdce na kolejích* — Espo, 1937) a *Město v zimě* (R. Hájková). Ušetřených 15 000 Kč za neudělené první místo porota rozdělila po 2 500 Kč jako čestné ceny mezi dalších šest prací, z nichž se dočkaly filmové podoby *Paní Morálka kráčí městem* Václava Kosnara (Zdar, 1939), *Harmonika* Jana Libory (Reiter, 1937) a pod názvem *Poručík Alexander Rjepkin* (Meissner, 1937) též námět Eduarda Rady s názvem *Vrah*. Deset prací již nehonorovaných porota doporučila filmovým výrobcům jako zajímavé, i z nich dva tituly našly svého výrobce — *Rozvod paní Evy* Belo Mládka (Nationalfilm, 1937) a *Láska a lidé* Jaroslava Martíňka (Favoritfilm, 1937). Dalších 27 námětů pak porota označila za použitelné po úpravě.⁴⁵⁾ I v této skupině se objevuje jeden realizovaný námět, a to *Kolejáči* L. Křížka zfilmovaný pod názvem *Jarčin profesor* (Nationalfilm, 1937).⁴⁶⁾ S doporučenými náměty jsou někdy spjata zajímavá jména jako Otakar Vávra (*Avantura*), Erik Kolár s Janem Malíkem (*Lichý*), spisovatelé Jan Weiss (*Tábor smrti*), Norbert Frýd (Nora Fried — *Stržené masky*), Michal Mareš (*Půda nás uživí*), divadelní a filmový kritik Jaroslav Jan Paulík (*Návrat mládí*). Mezi onou sedmadvacítkou autorů pak nalezneme třeba Martina Friče a Vítězslava Nezvala (*Srdce ženy*), Jiřího Weisse (*Republika mladých*), Bořivoje Zemanu (*Šťastní občané*), Jana Svitáka (*Lhář*), Františka Flose (*Na Hrubém kameni*), Josefa Branžovského (*Matyldino manželství*) či autorky Červené knihovny Růženu Utěšilovou

42) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství III: Rok 1936* (Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, 1937), 10.

43) „Soutěž Filmového studia na filmové drama“ (tisk, Praha, červen 1936), Národní filmový archiv (NFA), f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28. Autor na tomto místě vyslovuje poděkování za velmi obětavou pomoc při shromáždění archivních pramenů Petru Hasanovi z Oddělení písemných archiválií NFA.

44) Filmový poradní sbor složený ze zástupců ministerských úřadů, oborových svazů a později i představitelů kulturní veřejnosti působil do ledna 1935 při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností. Do jeho péče spadaly prostředky získané z poplatků za dovoz zahraničních filmů a používané především na podporu domácí filmové výroby, ale i k podpoře dalších forem filmové kultury v Československu. Až do ustavení filmové komory Českomoravské filmové ústředí v únoru 1941 to byl klíčový střešní orgán kinematografického oboru. Srov.: Luboš Bartošek, „Pokrokové tendence ve Filmovém poradním sboru 30. let“, in: *Mnohotvárnost dramatického umění*, ed. Marián Mikola (Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1976) 326–341; Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, 175–181.

45) „Rozhodnutí o soutěži Filmového studia na filmové drama“, *Filmový kurýr* 10, č. 23 (5. 6. 1936), 2.

46) Jako autor námětu je v katalogu *Český hraný film II* uveden Vojtěch Ambrož, ale informace o námětu *Kolejáči* L. Křížka jako dějového zdroje filmu *Jarčin profesor* pocházejí z důvěryhodného pramene, ze souhrnné, informačně poučené zprávy o produkci za rok 1937, kterou snad můžeme připisat Karlu Smržovi jako tajemníku Filmového studia. „Čsl. film v roce 1937“ (Strojopis, nedatováno), NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28.

(*Úskok*) a Lídu Merlínovou (*Káda detektivem*). Sešli se zde tedy jednak zkušení či začínající autoři z filmové branže, dále novináři a publicisté, zavedení spisovatelé, ale i laická obec. Hlavně jí byla jistě určena podmínka, „že porota nebude posuzovat stylistickou hodnotu prací, nýbrž pouze dramatické hodnoty námětu, nemá smyslu zatěžovat treatment básnickými obraty, filosofickými sentencemi a nadbytkem dialogů [...]“⁴⁷⁾ Z námětové soutěže Filmového studia filmoví výrobci zakoupili a realizovali celkem devět titulů. Úspěch této soutěže vedl k úvahám, zda celou akci nezopakovat i pro žánr veseloherní, ale k tomu nakonec nedošlo.

Z odstupu několika let a opět v nové situaci celého filmového oboru však pocit uspokojení vyvanul. Co mělo v polovině 30. let domácí kinematografii „přilepšit“, jevílo se po dramatickém snížení exploatačních možností českého filmu v důsledku odtržení pohraničních oblastí a posléze německé okupace jako naprosto nedostačující a neproduktivní. Změnění trhu přimělo výrobce pořizovat filmy s výrazně nižšími náklady (kolem 500 000 K oproti dosavadním 800 000 K průměrných nákladů), což vedlo k poklesu kvality produkce. Východisko spatřovali manažeři i úřady v posílení exportu, který ovšem vyžadoval mnohem vyšší úroveň celkového zpracování, námětem počínaje. Filmový poradní sbor proto vyzval Filmové studio, aby vypracovalo návrh na získání námětů. Filmové studio mezitím změnilo svou podobu i náplň činnosti. Z někdejší „dramaturgické sekce“ Svazu filmové výroby se v březnu 1936 znovuoústavilo na mnohem širší bázi a v jeho záměrech nacházíme vedle péče o filmový dorost („příprava a vybudování filmového učiliště“) např. získávání kinematografických koncesí, zprostředkovávání „zákupu autorských práv děl literárních, hudebních i jiných pro výrobce čsl. filmů“, vybudování filmového učiliště, založení a budování filmového archivu, vydávání časopisů a odborné literatury, aktivity na poli školní kinematografie, budování zahraničních kontaktů s obdobnými partnerskými institucemi ad.⁴⁸⁾ Třebaže některé záměry studia zůstaly nerozvinuty, nese Filmové studio v této podobě všechny znaky filmové komory jako střešní organizace zájmové samosprávy a představuje předstupeň institucionálního vývoje oboru za protektorátu.

Vzhledem k naléhavosti problému Filmové studio upustilo od myšlenky uspořádat námětovou soutěž — to byla cesta časově příliš náročná a co do výsledku pramálo slibná, jak nyní v novém čtení vyznívala zkušenost z předchozí soutěže. V návrhu vypracovaném pravděpodobně tajemníkem Karlem Smržem někdy v dubnu až květnu 1939 se uvádějí čtyři možné postupy:

- a) obrátit se na vybrané spisovatele s žádostí o napsání treatmentu,
- b) zorganizovat „vyhledávací akci“, tj. cíleně propátrat nakladatelskou produkci; snahy rozvinout v tomto směru soustavnější spolupráci s nakladateli vázly na jejich nezájmu,⁴⁹⁾ výrobcům tedy nezbývalo nic jiného než sledovat literární produkci po vlastní

47) „Soutěž na filmové drama“ (Tisk, nedatováno), NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28.

48) Jindřich Schwippel, „Spolek filmové studio (1921) 1936–1940 (1943): Inventář“ (Praha: NFA, 2008), IV, cit. 12. 12. 2022, <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/12/Spolek-filmov%a9-studio.pdf>.

49) Toto je jeden z aspektů, který se v poválečném období státního filmu od základu změnil. Podle svědectví Hynka Bočana v souvislosti s předváděním jeho filmu *Čest a sláva* podle předlohy Karla Michala (Kutná Hora, Galerie Středočeského kraje — GASK, 19. 11. 2022) měly barrandovské tvůrčí skupiny v 60. letech vybudované kontakty s mnoha nakladatelstvími, od nichž dostávaly s předstihem tipy na připravované knihy i s texty ještě před jejich vydáním.

- linii; v Lucernafilmu byli na sklonku protektorátu povinni číst novinky a vést o nich záznamy všichni zaměstnanci dramaturgického odboru (Dokument 3);
- c) zainteresovat širší veřejnost, aniž by se ovšem vypisovala nějaká soutěž a
- d) provést revizi starších námětů;⁵⁰⁾ pravděpodobnost, že by byly v minulosti přehlédnuty nějaké zajímavé náměty, byla dost mizivá, jediná vlna realizací starších námětů nastala bezprostředně po válce, kdy pro nedostatek nových scénářů a z potřeby obnovit produkci na Barrandově sáhl státní film v několika případech po látkách a scénářích pocházejících z let protektorátu.

Během letních měsíců 1939 se rozběhla zejména varianta a). Na základě dosavadní tvorby bylo vytipováno a osloveno 46 spisovatelů s žádostí o vypracování námětu, do konce srpna na výzvu kladně zareagovalo 29 z nich.⁵¹⁾ Lektorskou porotou vybrané náměty měly být honorované. Jako s lektorem se počítalo s Miroslavem Ruttem, který se prý velmi osvědčil při předchozí soutěži, v návrhu také padlo jméno filmového kritika A. M. Brousila, ale skutečné složení lektorského týmu známo není. Organizátoři si od této námětové akce slibovali 15 až 20 použitelných námětů, ale výsledek byl výrazně hubenější. Akce se ve výsledku zúčastnilo 25 spisovatelů, kteří zaslali celkem 29 námětů.⁵²⁾ Do konce roku projeví výrobci zájem o pět z nich a všechny byly také zfilmovány — *Romance Vladimíra Neffa* pod názvem *Minulost Jany Kosinové* (Elekta, 1940), *Případ inženýra Marka Jana Drdy* pod názvem *Druhá směna* (Elekta, 1940), *Adam a Eva* Anny Ziegloserové podle vlastního románu (Dafa, 1940) a *Rukavička* Václava Řezáče (Lloyd, 1941).

V dalších protektorátních letech se dovršil proces centralizace filmového oboru zřízením filmové komory s názvem Českomoravské filmové ústředí / Böhmisch-mährische Filmzentrale (ČMFÚ/BMFZ), počínající své působení na protektorátní kulturní a hospodářské scéně v únoru 1941. Za jeho vznikem stály české filmové kruhy, a třebaže do jeho podoby okupační moc zasáhla, neboť ve výsledku vzniklo ČMFÚ jako česko-německá organizace se vzorem v Říšské filmové komoře (Reichsfilmkammer), naplnily se působením této komory cíle jejích zakladatelů — chránit a rozvíjet českou kinematografii. ČMFÚ integrovalo do svých struktur Filmové studio a po zrušení ministerstva průmyslu, obchodu a živností ke konci roku 1941 převzalo i zavedený a spolehlivě fungující Filmový poradní sbor.⁵³⁾ Otázka námětů a úrovně scénaristické práce se staly předmětem debat od samého počátku, neboť nová filmová komora cítila za tuto oblast odpovědnost. Kvalita české filmové tvorby nyní ležela všem na duši o to více, že za dané situace každý výrazný umělec-

50) „Námětová akce Filmového studia“ (Strojopis, nedatováno [duben–květen 1939]), NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28.

51) Vilém Werner, Frank Tetauer, Edmond Konrád, Lila Bubelová, František Kožík, Vladimír Neff, Jaroslav Humberger, Jiří Mařánek, Josef Kopta, A. M. Tilschová, Helena Dvořáková, Anna Ziegloserová, Jaroslav Havlíček, František Zavřel, Emil Vachek, J. V. Rosůlek, J. J. Paulík, Emil Synek, Václav Řezáč, Jan Drda, Zdeněk Němeček, Mírko Elpl, Václav Fryček, Helena Malířová, Zdeněk Rón, F. A. Šaman, Jan Grmela, Adolf Wenig, Jaroslav A. Urban. Tamtéž. Srov. Q. E. Kujal, „Námětová akce Filmového studia“, *Český filmový zpravodaj* 19, č. 27 (12. 8. 1939), 3.

52) Stručné charakteristiky všech námětů viz: „Námětová akce Filmového studia“, *Filmový kurýr* 13, č. 51 (22. 12. 1939), 13.

53) Tereza Czesany Dvořáková, „Idea filmové komory: Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2011).

ký počin demonstroval tváří v tvář okupační moci kulturní vyspělost porobeného obyvatelstva. Filmový průmysl již navíc pociťoval tlak ze strany německých okupačních úřadů na snížení objemu domácí produkce, o důvod víc, proč věnovat maximální péči jednomu každému projektu. Představitelům ČMFÚ se podařilo zainteresovat na celé věci ministra obchodu Jaroslava Kratochvíla, který nezůstal jen u slibů, pronesených za sváteční atmosféry v rámci II. Filmových žní v červenci 1941, a skutečně v listopadu, krátce před zánikem jeho ministerstva, zřídil čtyřčlenný Sbor filmových lektorů financovaný z rozpočtu ministerstva. V čele tohoto sboru stanul jako zaměstnanec MPOŽ Karel Smrž, který v této funkci zůstal i po zániku ministerstva obchodu a převzetí ČMFÚ ministerstvem školství a lidové osvěty, úkolové honorovanými členy jmenoval ministr osvědčené lektory Miroslava Rutteho, Václava Řezáče a Vladislava Vančuru.⁵⁴⁾

Kromě toho se ČMFÚ, resp. Filmové studio v jeho rámci vydalo opět i cestou námětové soutěže, tentokrát veřejné a velkoryse koncipované. Přímou oslovilo 50 spisovatelů, ale obrátilo se i na širokou veřejnost. Soutěž neměla žádné žánrové omezení, vypsána byla 1. 11. 1941, uzávěrku organizátoři posunuli z 15. 1. na 22. 1. 1942. Na ceny byla vyčleněna částka 72 500 K pro celkem 12 oceněných námětů, oceněných však bylo 13 a částka nakonec dosáhla 90 000 K – jedno první místo (20 000) a po čtyřech na druhém až čtvrtém místě (10 000 K / 5 000 K / 2 500 K). Porotu tvořil tým složený ze zástupců úřadů, filmových lektorů, filmových kritiků, filmových režisérů a filmových výrobců — zasedali v ní František Chmelař (MŠANO) jako předseda, lektori Karel Smrž a Miroslav Rutte, režisér Martin Frič a filmový výrobce Vladimír Kabelík.⁵⁵⁾ K vyhlášení cen došlo vzhledem k množství přihlášených prací oproti původnímu záměru (15. 3. 1942) až v červenci 1943.⁵⁶⁾ Sešlo se totiž 1 040 námětů, takže si jejich pročtení vyžádalo podstatně více času. První cenu získali Miloslav Disman a Vojtěch Lev za životopisný námět *Stopou meteoru* o Františku Křížíkovi. Na druhém místě se mezi jinými umístili Jaroslav Havlíček s filmovou povídkou *Skleněný vrch* zfilmovanou Martinem Fričem jako *Barbora Hlavsová* (Nationalfilm, 1942), Karel Mužík s námětem *Mezi dnem a nocí*, který poskytl příběh melodramatu Františka Čápa *Tanečnice* (Lucernafilm, 1943) a Anna Sokolová-Podpěrová s námětem *Neslavná sláva* natočeným J. A. Holmanem pod názvem *Bláhový sen* (Nationalfilm, 1943). Mezi třetími cenami pak najdeme námět Olgy Horákové *Šťastnou cestu*, který si vyhlédl Otakar Vávra (Lucernafilm, 1943) a ve čtveřici čtvrtých cen na sebe upozornil veseloherní námět Pavla Brázdy *Poslední kouzlo v rodě Donelů*, který se dočkal zfilmování až po válce pod názvem *Tři kamarádi* v režii Václava Wassermana (Československá filmová společnost, 1947). Filmovou podobu získal i jeden námět z dalších 38 již neoceněných, které nicméně porota vyzdvihla jako po úpravách určitě použitelné, a to *Jarní píseň* Julia Schmitta (Lucernafilm, 1944). Celkem tedy dala tato námětová akce vzniknout šesti filmům, ale je třeba vzít v úvahu, že od roku 1943 již mohly české hrané filmy vyrábět ve velmi omezené míře jen dvě společnosti, Lucernafilm a Nationalfilm, a že z celkem osmi filmů vyrobených v roce 1943 hned tři vzešly z této námětové akce Filmového studia.

54) Ivan Klimeš, „Stát a filmová kultura“, *Iluminace* 11, č. 2 (1999), 125–137; „Zápis přátelské schůzky filmových tvůrčích pracovníků s panem ministrem Dr. Jaroslavem Kratochvílem, konané dne 7. července 1941“, *Iluminace* 11, č. 2 (1999), 138–153.

55) Karel Smrž, „Hledáme filmové náměty“, *Filmový kurýr* 15, č. 44 (31. 10. 1941), 1.

56) „Výsledky soutěže na filmový námět“, *Kinorevue* 9, č. 35 (1942–1943 / 7. 7. 1943), 280–[280a].

Námětové akce zestátněním kinematografie v roce 1945 nezanikly, naopak. Staly se v prvních poválečných letech jednou z dramaturgických strategií státního filmu, jejich hlavním organizátorem byl nadále Karel Smrž.⁵⁷⁾ Český filmový průmysl učinil zkušenost, že problém hledání námětů nebyl nikdy řešitelný formou nějaké kampaně, že přísun námětů musí být výsledkem víceproudých kontinuálně rozvíjených aktivit, které vedle organizování stimulujících soutěží zahrnují i soustavné sledování nakladatelské produkce a budování přímých kontaktů s literární scénou, v bezprostředně poválečném vakuu pak zafungovalo i ohlédnutí za staršími náměty.

Scénář

Organizátoři soutěže-nesoutěže Filmového studia z roku 1939 chtěli po oslovených spisovatelích *treatment*. V dobovém chápání tohoto pojmu měli na mysli text nacházející se geneticky mezi námětem a scénářem, osloveným spisovatelům pak poskytli návodnou definici:

Treatment je v podstatě rozsáhlejší povídka, zpracovávající podrobně dějovou osnovu námětu. Má rozsah 30–50 stránek.

Synopsis — prvá forma filmového zpracování dějové suroviny — je jen stručným obsahem děje (5–8 str.), v němž je rozvíjena jen základní dějová zápleтка bez rozvádění jakýchkoli zápletek podružných, které mají spíše dokreslovat prostředí filmu a charaktery jednotlivých postav.

Treatment se liší od synopsy nebo i sebepodrobnějšího obsahu děje také tím, že autor tu řadí a rozvíjí jednotlivé dějové úseky v takovém postupu, v jakém by se v zájmu krátké a jasné expozice a správné dramatické gradace měly rozvíjet na plátně. Z treatmentu správně a podrobně psaného lze proto už rozepisovat scénář.

Poněvadž treatment je vlastně jakousi pracovní knihou, připravující vznik filmového scénáře, nemají tu místo různé básnické obraty, jimiž může autor vyvolat náladu např. ve zpracování románovém nebo povídkovém. Nemá také smyslu zatěžovat treatment zbytečně přímou řečí. Dialogy mají však význam tehdy, když jimi chce autor stručněji nebo podrobněji naznačit charakter, smysl a stylisaci příštích dialogů ve scénáři filmu.⁵⁸⁾

Finální scénář pro potřeby natáčení býval za protektorátu již záležitostí filmových profesionálů — jednak již zavedených scenáristů, jako byli třeba Václav Wasserman, Karel Steklý⁵⁹⁾ či Josef Neuberg,⁶⁰⁾ a jednak literátů, kteří svůj tvůrčí záběr o scenáristickou praxi

57) Další námětové soutěže v prvních poválečných letech: říjen 1945 (vyhlášena Ústřední filmovou dramaturgií), duben 1948 (vyhlášena Čs. státním filmem), soutěž na námět z vesnického prostředí — jaro 1950 (vyhlášena Čs. státním filmem). V 50. letech státní film od pořádání námětových soutěží upustil. Srov. články Karla Smrže z let 1945–1950 in: Karel Tabery, ed., *Filmová publicistika Karla Smrže: Český film: Filmová technika: Filmová dramaturgie* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003), 305–350.

58) „Výsvětlivky“ (Strojopis, nedatováno [duben–květen 1939]), NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28.

59) Karel Steklý, *Život v inkognitu* (Praha: IQ 147, 1999).

60) Jan Trnka, „Dobrý scenárista Josef Neuberg: Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2018).

rozšířili jako František Kožík, který se ke scenáristice dostal adaptováním klasických předloh, nebo dramatik Vilém Werner poptávaný jako specialista na dialogy. Oba se shodou okolností potkali, resp. minuli při vývoji oceněného námětu Olgy Horákové *Šťastnou cestu*. Na žádost Miloše Havla Kožík rozpracoval její námět do scénáře, ale Otakar Vávra jeho verzi ignoroval, scénář si napsal sám a Viléma Wernera přizval ke spolupráci na dialozích.⁶¹⁾ Konečně velkou porci scenáristické práce ovšem odváděli sami režiséři.

Perspektivou filmových titulků vzato (tedy scénářů realizovaných) byl nejpilnějším scenáristou protektorátních let Karel Steklý, který na svém kontu shromáždil neuvěřitelných 13 samostatných scénářů a na dalších 4 se spolupodílel. Hned po válce se ovšem stal kmenovým režisérem státního filmu a zopakoval tak cestu k profesi režiséra, kterou se před ním vydal ve 30. letech Otakar Vávra. Dalšími velmi vyhledávanými, protože osvědčenými scenáristy byli Václav Wasserman s 12 scénáři (z toho 5 samostatně), Jarka Mottl s 11 scénáři a Josef Neuberg s 10 scénáři (2 samostatně). S těmi už ale jako autoři či spoluautoři scénářů drží krok také režiséři. Ke všem svým 10 protektorátním filmům (z toho 8 samostatně) si napsal scénář Otakar Vávra. Vladimír Slavinský stihl v protektorátním šestiletí natočit 13 filmů (plus 2 pro Prag-Film), v 9 případech si k nim napsal i scénář (8 samostatně). Role spoluscenáristy byla přirozeností rovněž Františku Čápovi (6 titulů z 9, 1 samostatně), na 7 svých titulech se jako spoluscenárista, většinou v tandemu s Jarkou Mottlem, podílel Miroslav Cikán (z celkových 15 a dalších 2 pro Prag-Film), na všech 4 Jan Alfred Holman (natočil i 1 film u Prag-Filmu). Suverénně nejvytíženějším režisérem v protektorátu byl Martin Frič se svými 17 tituly a dalšími 2 natočenými pro Němci řízený Prag-Film, scenáristickou spoluúčast však ohlašují titulky jen u 4 z nich (a 2 u Prag-filmu). Sečteno jen těchto 11 jmenovaných tvůrců je v pozici režiséra, scenáristy nebo spoluscenáristy podepsáno pod celkem 91 titulů z veškeré protektorátní české hrané produkce (77 %). Také je z toho zřejmé, že režiséři (nejen zde jmenovaní, ale i další) se na scenáristické tvorbě podíleli zcela zásadním způsobem. V souhrnných statistických číslech o české produkci z let 1939–1945 to bylo celkem v 52 případech z celkových 118 titulů z let 1939–1945 (44 %). Ani jednou se ovšem nestalo, že by nějaký režisér spolupracoval na scénáři pro jiného režiséra. Podíl uváděné scenáristické spoluúčasti režisérů v některých poválečných obdobích vystoupá mimochodem až nad 80 %, jistěže i díky fenoménu tzv. autorského filmu, ale také díky uplatňovanému systému odměňování, který režisérům za scenáristický podíl navyšoval příjmy.⁶²⁾

Věnovat důkladnější péči scenáristické přípravě filmů přiměla filmové výrobce nová zásada při udělování podpor modelově nastavená v roce 1935 s ustavením Filmového poradního sboru, ale v praxi uplatňovaná spíše až od roku 1937. Spočívala v podmínění podpory kladným posouzením scénáře. Zavedení *posudkového řízení* bylo naprosté novum. Zatímco podpory udělované již od roku 1932 v období kontingentního systému byly vypláceny plošně a nikdo příliš neřešil úroveň daného filmu, nyní musel výrobce obstát ve

61) „V nově vytvořené dramaturgii Lucernafilmu jsem si vybral námět Olgy Horákové o pěti prodavačkách z obchodního domu. Bylo nutno vypracovat celý děj i charaktery postav a dialogy. Požádal jsem o spolupráci dramatika Viléma Wernera. Nejprve mně řekl, že mám „pruské sebevědomí“, ale pak přistoupil na tu spolupráci s podmínkou, že jeho jméno nebude uvedeno v titulcích. Byl úspěšným dramatikem a nechtěl se podílet na cizím námětu.“ Otakar Vávra, *Podivný život režiséra: Obrazy vzpomínek* (Praha: Prostor, 1996), 124.

62) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: NFA, 2016), 220–221.

veřejném prostoru a vystavit scénář vnějšímu posouzení. Nejvýznamnější výrobce jako Nationalfilm či Lucernafilm to na konci 30. let přimělo zřídit řádný post dramaturga a obklopit jej lektorským sborem složeným z literátů a publicistů, kteří tak patřili svým způsobem do stáje příslušné společnosti.

Pohlédneme ze scenáristické perspektivy na literární provoz Lucernafilmu, jedné z nejvýznamnějších společností protektorátní kinematografie. V předjaří roku 1944 zde došlo v dramaturgii k reorganizaci (Dokument 2). Zřejmě nebyla první — již v souvislosti s filmem *Šťastnou cestu* natáčeným v roce 1943 hovoří Otakar Vávra ve svých pamětech o „nově utvořené dramaturgii“ Lucernafilmu.⁶³⁾ Jakou podobu toto starší nové uspořádání dramaturgie z roku 1942 konkrétně mělo, nevíme, ale snad můžeme předpokládat, že nějakou méně propracovanou. Není to koneckonců důležité, stejně jako to, že se v březnu 1944 dramaturgický odbor posunul někam dál. Neprezentujeme zde žádnou převratnou událost, jen využíváme toho, že je tento posun zdokumentován a že se nám tu nabízí možnost spatřit řez dramaturgickým provozem jedné ze dvou protektorátních společností, které ještě směly po roce 1942 jako jediné vyrábět české hrané filmy.

Dramaturgické oddělení bylo životně důležité, protože na něm závisela výroba. Jeho základním úkolem bylo zajistit pro výrobu schválené scénáře, což v průběhu protektorátních let představovalo proces stále komplikovanější. Jestliže se budou z některých dekád poválečné kinematografie ozývat stýskání domácí filmové kritiky nad mnohakolovým schvalováním scénářů, jako tomu bylo například v pokročilé éře normalizace, bude to mimo jiné znamenat, že o protektorátní praxi neměla ani potuchy. Dokument o reorganizaci dramaturgického odboru Lucernafilmu uvádí osm různých druhů posudků vznikajících při posouvání námětu směrem ke scénáři, jehož schválení otevře dveře k zahájení výroby filmu:

- 1) Posouzení námětu dvěma lektory Lucernafilmu.
- 2) Lucernafilmem schválený námět je předložen do Sboru filmových lektorů (Dokument 1). V případě doporučení v Lucernafilmu rozhodováno, zda námět rozpracovat do scénosledu.
- 3) Následuje posudek na námět po zapracování připomínek z dosavadních posudků.
- 4) Posudek na vypracovaný scénosled.
- 5) Posudek na scénosled po zapracování připomínek z předchozího posudku. V případě doporučení v Lucernafilmu rozhodováno, zda se má pokročit k vypracování scénáře.
- 6) Posudek na vypracovaný scénář.
- 7) Posudek na scénář po zapracování připomínek z předchozího posudku.
- 8) Posudek Filmového poradního sboru z ČMFÚ.

Než dal Filmový poradní sbor souhlas k výrobě filmu, musel být ještě scénář předložen ke kontrole na Úřadu říšského protektora. Tuto novinku zavedla německá okupační moc hned v roce 1939, za první ani druhé republiky scénáře cenzurovány nebyly. O konkrétní podobě takové cenzury mnoho nevíme, protože se příslušný fond nedochoval, ale určitou představu si můžeme učinit z připomínek cenzury ke scénáři připravovaného filmu *Sobota*:

63) Vávra, *Podivný život režiséra*, 124.

Námítky a návrhy censury.

Str. 22. Vyzvednout a zdůraznit scénu, kdy průvodčí balí mince do papírku. Tím se má zdůraznit, že jde o film odehrávající se před válkou.

Str. 33. Jindřich nemá říkat Richardovi pouze „Pane“, nýbrž „pane továrníku“.

Tam, kde se objevuje bankovka, divák nesmí rozeznat, o jakou bankovku jde.

Pokud se vyskytuje ve scénáři legitimace a ukazuje se divákovi v detailu, nesmí být pouze česká adresa.

Nesouhlasí soboty. Jednou se mluví o 4. VI., 12. VI., 11. VI. — tatáž sobota.

Bude-li detail Večerníku, musí být datum před válkou, rovněž obsah Večerníku se zprávami předválečnými.

Tančí se wals, ne swing.

Místo: Přijela z Paříže — přijela z Brna.

Na místě, kde vzpomíná Karla na svou cestu s Richardem Herbertem, může zůstat Paříž.

Kde se vyskytuje rozhlas, má to být in medias res bez předchozího hlášení.

Ukazatel cesty — pokud se vyskytuje, má být německo-český.

Předložit texty písniček.

Film nesmí mít větší náklad nad 6,000.000.⁶⁴⁾

Protektorátní cenzura tedy bedlivě střežila, aby připravované filmy nevyvolávaly nežádoucí reminiscence na svobodná léta první republiky a konstruovala obraz současnosti jako zvláštní mix protektorátního a předválečného času.

Dostat tedy nějaký námět do stadia scénáře schváleného do výroby byl zdoluhavý a složitý proces, který se nedal urychlit ani usnadnit žádnými konexemi a který se mohl v kterékoliv fázi zastavit. Za první republiky tomu tak nebylo — Martin Frič po válce vzpomínal na vznik filmu *Mravnost nade vše* z roku 1937: „Kolem vánoc nikdy nebylo v ateliérech co dělat. A tak jsme s Haasem za osm dní napsali scénář, za sedm dnů jsem to natočil a za čtrnáct dnů to mělo premiéru. Už tomu sám pomalu nevěřím...“⁶⁵⁾ Za protektorátu se vývoj scénáře sice zprofesionalizoval, ale také zbyrokratizoval a zestátněná kinematografie pak po válce celý proces nijak nezjednodušila, v některých obdobích právě naopak.

Spisovatelé II

Je až pozoruhodné, jak se prostředí filmového průmyslu v průběhu 30. let stále více zalidňuje literáty. Velmi tomu napomohlo zmíněné zavedení posudkového řízení, které vedlo záhy ke vzniku nejméně čtyř lektorských okruhů složených z literátů a publicistů — při Filmovém studiu, při Československé filmové společnosti ustavené v říjnu 1936 s Vladislavem Vančurou jako předsedou v čele, při Lucernafilmu, který zahájil výrobu v roce 1937, a při Nationalfilmu. Právě tak vedlo přímo v produkčním prostředí ke zrodu profe-

64) „Námítky a návrhy censury“ (Strojopis [opis], nedatováno [1944]), NFA, fond Lucernafilm.

65) Miloš Fiala, *Martin Frič: Muž, který rozdával smích* (Čechtice: Nakladatelství BVD, 2008), 94–96.

se filmového dramaturga, k jehož úkolům patřilo také pěstování kontaktů se spisovateli. Již v polovině 30. let se kuratorium Filmového studia pokusilo zainteresovat literáty na tvorbě pro film, a to po osobní linii i prostřednictvím Syndikátu českých spisovatelů, leč bezvýsledně. Hlavním důvodem bylo, že „spisovatel, odkázaný existenčně na svou uměleckou tvorbu, nemůže riskovat několikaměsíční práci, aby se pak dověděl, že o ni není zájem“.⁶⁶⁾ Na základě tohoto nezdaru také přikročilo Filmové studio v roce 1935 k výše vylíčené námětové soutěži, ale jak dokládají i další námětové akce, zůstávala spisovatelská obec klíčovou skupinou, na niž se upíraly zraky filmových producentů. Neutuchající zájem o co nejtěsnější kontakty filmového oboru s literárním světem se na sklonku protektorátu zúročil v bezprecedentní události — na podzim roku 1944 vzal filmový průmysl v ochranu před totálním nasazením na pět desítek českých spisovatelů. Stalo se tak přesto, že drtivá většina z nich neměla dosud z autorského hlediska s filmem vůbec nic společného a ani nic takového neplánovala. K tomuto obrannému prolnutí dvou kulturních a uměleckých oborů došlo přitom velmi operativně a bez dlouhých příprav. „Námětová akce českých spisovatelů“, jak je akce v dokumentech označována, stála mnoho času a pracovního nasazení řadu odborných pracovníků a také nezanedbatelnou finanční sumu kolem 400 000 K. Ještě před pěti lety by to bylo něco nepředstavitelného a nejspíš by to nikoho ani nenapadlo, ale útlak okupačního režimu stimuloval obyvatelstvo protektorátu k improvizaci, vzájemné vstřícnosti i k jisté pragmatičnosti.

V srpnu 1944 došlo v Říši k poslednímu masivnímu odvodu do armády — na dva miliony mužů opustilo svá místa ve válečném hospodářství a odešlo na frontu. Uprázdňená místa bylo potřeba zaplnit a snad jedinou dosud nezasaženou a relativně zbytnou sférou zůstávala kultura, teď na ni přišla řada. Byla zavřena veškerá divadla, varieté a kabarety, byly rozpuštěny orchestry, zakázány výstavy, uzavřena muzea, zavřeny obchody s uměleckými předměty, omezen počet nakladatelství, omezen počet vydávaných periodik a zkrácen jejich rozsah, zastaveno vydávání beletrie etc. etc. Protektorátní vláda se Goebbelsovi zavázala, že bude s Říší solidární, a zavedením stejných opatření v protektorátu uvedla kulturní život v zemi do hlubokého útlumu.⁶⁷⁾ Uvolněné pracovníky rozmísťovaly pracovní úřady do zbrojní výroby. Spisovatelé byli až dosud před hrozbou totálního nasazení chráněni. Na základě nařízení z 9. září 1943 mohli získat status „samostatně výdělečně činného spisovatele“ („selbstständiger Schriftsteller“), a to i když měli za sebou třeba jen jednu jedinou vydanou knihu. Příslušné osvědčení o takovém statusu vydával odbor písemnictví ministerstva školství a lidové osvěty vedený Augustem von Hoopem. Tato ochrana ovšem nyní s novou vlnou totálního nasazení padla, třebaže z následujících měsíců existují seznamy umělců vyňatých z této pracovní povinnosti. Není úplně jasné, kým a podle jakého klíče byly sestaveny, ale najdeme na nich kupříkladu jméno Jana Drdy či Václava Řezáče, dále třeba Jana Čepa, Jaroslava Durycha, Vladimíra Holana, Jarmily Glazarové, Zdeňka Kalisty, Emila Vachka ad.⁶⁸⁾ Před ostatními českými literáty, kteří hledali

66) „Námětová akce Filmového studia“ (Strojopis, nedatováno [duben–květen 1939]), NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28.

67) Ivan Klimeš, „Pod ochranou filmového průmyslu: Totální válečné nasazení v kultuře a kinematografii za protektorátu“, *Iluminace* 32, č. 3 (2020), 117–138.

68) Pavel Janoušek a kol., *Dějiny české literatury v Protektorátu Čechy a Morava* (Praha: Academia, 2022), 115–116.

způsob, jak se vyhnout totálnímu válečnému nasazení, se tak v pozdním létě 1944 teoreticky rýsovaly jako šance na azyl jediné dva obory, které stejně jako v Říši zůstaly přijatými opatřeními prakticky nedotčeny — film a rozhlas.

Nic nenasvědčuje tomu, že by se spisovatelé pokusili zužítkovat své přirozené kontakty s českým rozhlasem, třebaže by rozhlasové prostředí ve smyslu mediálním bylo asi pro řadu z nich přirozenější než film. Podmínky v někdejším Radiojournalu, resp. Českém rozhlasu však pro nějakou hromadnou ochrannou akci nebyly vůbec příznivé. Již od března 1942 spadalo české i německé protektorátní vysílání do struktur říšského rozhlasu jako tzv. Vysílací skupina Čechy a Morava (Sendegruppe Böhmen und Mähren), jejíž vedení měli přirozeně v rukou Němci.⁶⁹⁾ Případné ochranné aktivity či alespoň pokusy o ně by jistě zanechaly ve veřejném prostoru nějaké stopy, přinejmenším v poválečném účtování; zbýval tedy film.

S iniciativou ve věci ochránění části českého spisovatelstva před totálním válečným nasazením přišli za dvěma klíčovými osobnostmi českého filmového průmyslu Milošem Havlem, majitelem Lucernafilmu, a Karlem Feixem, ředitelem Nationalfilmu právě Jan Drda a Václav Řezáč, a to jménem Syndikátu českých spisovatelů a hudebních skladatelů. Mělo se tak stát formou dvouměsíčních smluv na dodání původního filmového námětu honorovaného částkou 5 000 K (Dokument 5). S akcí bylo srozuměno jak ČMFÚ, tak příslušný odbor ministerstva školství a lidové osvěty, na německé straně ji posvětili i filmový zmocněnec Úřadu říšského protektora (ÚŘP) Anton Zankl a spojovací úředník mezi ČMFÚ a ÚŘP Wilhelm Söhnle, s nimiž věc podle vlastního svědectví projednal Miloš Havel.⁷⁰⁾ ČMFÚ urychleně poskytlo vybraným spisovatelům provizorní členství, které bylo pro jakékoliv působení v protektorátní kinematografii podmínkou, a Lucernafilm s Nationalfilmem s nimi následně uzavřelo smlouvy. Aparát ČMFÚ koncipoval celou věc analogicky s předchozími námětovými akcemi a přistoupil k ní zcela vážně a profesionálně. Dodané náměty prošly řádným posudkovým řízením a všechny náklady byly do poslední koruny dozorujícímu ministerskému úřadu, z jehož rozpočtu byla akce hrazena, řádně vykázány. Ani jeden námět zájem lektorů nevzbudil a z námětové akce také i s ohledem na blížící se konec války nevzešel ani jediný film (Dokument 6). Nebyl to ostatně účel této akce.

Vrůstání spisovatelského živlu do struktur filmového průmyslu zřetelně signalizuje profesionalizaci kinematografického oboru, ale také sílí vnímavost literátů vůči filmovému médiu. V každém případě šlo vždy o vztah velmi komplikovaný, neboť navzdory inspirační vzájemnosti i oboustranné existenční závislosti uchovávalo si zároveň každé z obou médií svou autonomní identitu. Je symptomatické, že první a na desítky let jediné učiliště kreativního psaní v Československu vzniklo hned po válce na čerstvě založené FAMU v podobě katedry scenáristiky a dramaturgie. Ale nikdo se nedomnívej, že zestátnění kinematografie a posléze veškerého národního hospodářství včetně nakladatelských domů věci nějak zásadně změnilo, že to světy literatury a filmu více sblížilo, že třeba centralizací dramaturgie a velkorysou zaměstnavatelskou vstřícností státního filmu k literátům nastal nějaký nový věk. Pohlédneme-li hlouběji do poválečné éry prostřednictvím

69) Eva Ješutová a kol., *Dějiny českých médií v datech: Rozhlas — Televize — Mediální právo* (Praha: Karolinum, 2003), 52–53; *Od mikrofonu k posluchačům: Z osmi desetiletí českého rozhlasu* (Praha: Český rozhlas, 2003), 156–161.

70) Krystyna Wąnatowiczová, *Miloš Havel — český filmový magnát* (Praha: Knihovna Václava Havla, 2013), 223–228.

rozhovoru s tehdejšími řediteli Filmového studia Barrandov Eduardem Hofmanem, do slibného období v roce 1958, jako by se nic nezměnilo:

Získávání filmových námětů, při dnešní chudobě literární a divadelní tvorby, je velmi nesnadné a svízelné. Systematicky sledujeme ediční plány všech našich nakladatelství, jsme v neustálém styku s dramaturgiemi divadel, televise a rozhlasu. Navštěvujeme jednotlivé spisovatele, abychom je získali pro napsání námětů, povídek či jiných literárních předloh, hodících se pro film, přitom mnohdy přinášíme vlastní myšlenky a návrhy, z jaké oblasti by měl být námět čerpán, jaké problémy by měly být řešeny, v jakém žánru by měla být předloha zpracována apod. Ale i tak je výsledek naší snahy minimální.⁷¹⁾

A ani tlak ze strany všemocného aparátu ÚV KSČ v nejbyrokratičtějších poúnorových letech nebyl s to dát věci do pohybu, jen ve strukturách státního filmu vzbuzoval pocit oprávněnosti spolupráci s filmem si u spisovatelů nárokovat. „Ano, proč mistři pera spí na vítězných vavřínech za těžkými vraty ‚Dobříšského zámku‘, proč tak cizácky zachovávají odstup k našemu filmovému umění?“ volá pateticky z tribuny plenární schůze ROH na Barrandově v dubnu 1958 jistý odborářský řečník jménem Franěk.⁷²⁾ Ale administrativní tlak nikdy k ničemu smysluplnému nevedl, vždy fungovalo jen přirozené kontinuální soužití, osobní kontakty, vzájemný respekt a vnímání multimediálního světa kolem nás.

Financování

Tento recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury.

Bibliografie

- a, „Filmová Liga československá obdržela dotaci ministerstva obchodu“, *Filmový kurýr* 2, č. 1 (1928), 1.
- „A-B akciové filmové továrny“, *Československý film* 2, č. 14 (1920), 4.
- Abeceda filmového scenáristy a herce: Soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia* (Praha: b. n., 1935).
- Adler, Wilhelm. *Wie schreibe ich einen Film? Ein Lehr- und Hilfsbuch für Filmschriftsteller* (Weimar: b. n., 1917).
- Bailey, Terry. „Normatizing the silent drama: Photoplay manuals of the 1910s and early 1920s“, *Journal of Screenwriting* 5, č. 2 (2014), 209–224.
- Bartošek, Luboš. „Pokrokové tendence ve Filmovém poradním sboru 30. let“, in *Mnohotvárnost dramatického umění*, ed. Marián Mikola (Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1976), 326–341.
- Bernhardt, Felix. *Wie schreibt und verwertet man einen Film? 20 interessante Kapitel für Jedermann* (Berlin: Bauer, [1926]).

71) „Jak je to s využitím ateliérů a s literární přípravou filmů“, *Záběr* 10, č. 4 (1958), 5.

72) Tamtéž.

- Bertsch, Margueritte. *How to write for moving pictures: a manual of instruction and information* (New York: George H. Doran Company, 1917).
- Büttner, Elisabeth – Christian Dewald. *Das tägliche Brennen: Eine Geschichte des österreichischen Films von Anfängen bis 1945* (Salzburg – Wien: Residenz Verlag, 2002).
- Czesany Dvořáková, Tereza. „Idea filmové komory: Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2011).
- Černík, Jan. *Český technický scénář 1945–1962* (Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2021).
- Červenková, T. „Prvá československá soutěž na domácí libreta“, *Československý film* 2, č. 8 (1920), 1–2.
- Český hraný film I: 1898–1930 / Czech Feature Film I: 1898–1930 (Praha: NFA, 1995).
- Dench, Ernest A. *Playwriting for the cinema: Dealing with the writing and marketing of scenarios* (London: Adam and Charles Black, 1914).
- Dupont, Ewald Andre. *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet* (Berlin: Verlag von Reinhold Kühn, 1919).
- Esewein, J. Berg – Arthur Leeds. *Writing the photoplay* (B. m.: b. n. 1913).
- Esewein, J. Berg – Arthur Leeds. *Writing the photoplay: Rev* (Springfield, Mass: Home Correspondence School, 1919).
- Farquharson, J. *Picture Plays: And How to Write Them* (London – New York – Toronto: Hodder and Stoughton, 1916).
- Fiala, Miloš. *Martin Frič: Muž, který rozdával smích* (Čechovice: Nakladatelství BVD, 2008).
- „Filmové studio“, *Český filmový zpravodaj* 14, č. 19 (1934), 5.
- Freeburg, Victor Oscar. *The art of photo-play making* (New York: Macmillan, 1918).
- Groth, Franz von der. *Der Schriftsteller* (Weimar: Weimarer Schriftsteller-Zeitung, 1919).
- Hale Ball, Eustace. *The art of photoplay* (New York: Veritas Publishing Company, 1913).
- Harrison, Louis Reeves. *Screencraft* (New York: Chalmers Publishing Company, 1916).
- Havelka, Jiří. *Čs. filmové hospodářství III: Rok 1936* (Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, 1937).
- Havelka, Jiří. „Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945“ (Strojopis, Knihovna NFA, sign. II-5978-C).
- Herman, Dr. Fr. – J. S. Kolár. „Filmová liga československá“, *Kinopublikum* 1, č. 7 (1920), 1.
- Hora, Jiří. *Filmové právo* (Praha: Právnické knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937), 320.
- „Jak je to s využitím ateliérů a s literární přípravou filmů“, *Záběr* 10, č. 4 (1958), 5.
- jal. [Quido E. Kujal]. „Čs. filmová komora“, *Český filmový zpravodaj* 16, č. 34 (1936), 1.
- Janoušek, Pavel a kol. *Dějiny české literatury v Protektorátu Čechy a Morava* (Praha: Academia, 2022).
- Jarol, V. A. [Václav Arnošt Jarolímek]. *Jak psáti pro film?* (Praha: vlastním nákladem, 1923).
- Ješutová, Eva, a kol. *Dějiny českých médií v datech: Rozhlas — Televize — Mediální právo* (Praha: Karolinum, 2003).
- „K soutěži na nejlepší filmové libreto“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 19–21 (1927), 11.
- Klimeš, Ivan. „Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu“, in *Filmový sborník historický I: Film a literatura*, ed. Ivan Klimeš (Praha: Československý filmový ústav, 1988), 33–72.

- Klimeš, Ivan. „Langrovy kinematografické začátky“, in *František Langer na prahu nového tisíciletí*, eds. Milena Vojtková – Vladimír Justl (Praha: b. n., 2000), 145–152.
- Klimeš, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016).
- Klimeš, Ivan. „Pod ochranou filmového průmyslu: Totální válečné nasazení v kultuře a kinematografii za protektorátu“, *Iluminace* 32, č. 3 (2020), 117–138.
- Klimeš, Ivan. „Stát a filmová kultura“, *Iluminace* 11, č. 2 (1999), 125–137.
- Klimeš, Ivan. „V kině duše: Kurt Pinthus a druhové“, in *Kinobuch 1913 aneb Spisovatelé píší pro film*, ed. Kurt Pinthus (Praha: NFA, 2022), 179–198.
- Klimeš, Ivan. „Z počátků scenáristiky v českých zemích“, *Iluminace* 4, č. 2 (1992), 57–64, edice filmových libret 65–95.
- Kokeš, Radomír D. „Česká kinematografie jako regionální poetika: Otázky kontinuity a počátky studiové produkce“, *Iluminace* 32, č. 3 (2020), 5–40.
- Krenn, Günter – Nikolaus Wostry, eds. *Cocl & Seff: Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit* (Wien: verlag flmarchiv austria, 2010).
- Kujal, Q. E. „Námětová akce Filmového studia“, *Český filmový zpravodaj* 19, č. 27 (1939), 3.
- Kurt Pinthus: *Filmpublizist* (München: Verlag edition text + kritik in Richatd Boorberg Verlag & GmbH Co KG, [2009]).
- Lamač, Karel. *Jak se píše filmové libreto: Snůška nejdůležitějších základních pojmů s praktickými příklady* (Praha: [vlastním nákladem], 1923).
- Lamprecht, Gerhard. *Deutsche Stummfilme: Bd. 2: 1913–1914* (Berlin: Die Deutsche Kinemathek, 1969).
- Langer, František. „Stále kinema“, *Lidové noviny*, 27. 8. 1913, 2.
- Locher, Jens. *Hvorledes skriver man en film?* (København: Forlagt af v. Pios boghandel, 1916).
- Ludvík, Dr. A. V. „Filmové soutěže“, *Československý film* 3, č. 2 (1921), 2–3.
- Muddle, E. J. *Picture plays and how to write them* (London: The Cinematograph Press, 1911).
- „Námětová akce Filmového studia“, *Filmový kurýr* 13, č. 51 (1939), 13.
- „Námětová soutěž Filmového studia“, *Kinorevue* 2, č. 14 (1935), 220–221.
- Od mikrofonu k posluchačům: Z osmi desetiletí českého rozhlasu* (Praha: Český rozhlas, 2003).
- (P). „Lidé, kteří se hlásí k filmu“, *Kinorevue* 1, č. 8 (1934), 145–146.
- Paul, Peter. *Das Filmbuch: Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld* (Berlin: Wilhelm Borngräber Verlag, [1914]).
- Pinthus, Kurt, ed. *Kinobuch 1913 aneb Spisovatelé píší pro film* (Praha: NFA, 2022).
- Pordes, Viktor E. *Das Lichtspiel: Wesen — Dramaturgie — Regie* (Wien: R. Lechner /Wilhelm Müller/: Universitätsbuchhandlung, 1919).
- Raynauld, Isabelle. „Written scenarios of early cinema: screenwriting practices in the first twenty years in France“, *Film History* 9, č. 3 (1997), 257–268.
- „Rozhodnutí o soutěži Filmového studia na filmové drama“, *Filmový kurýr* 10, č. 23 (1936), 2.
- Sadoul, Georges. *Dějiny filmu: Od Lumière až do současné doby* (Praha: Orbis, 1958).
- Sargent, Epes Winthrop. *Technique of the photoplay: 3rd.* (New York: Moving Picture World, 1916).
- „Scenáristická soutěž a další plány Filmového studia“, *Kinorevue* 1, č. 17 (1934), 330.
- Schweinitz, Jörg, ed. *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914* (Leipzig: Reclam, 1922).

- Schwippel, Jindřich. „Spolek filmové studio (1921) 1936–1940 (1943): Inventář“ (Praha: NFA, 2008), IV, cit. 12. 12. 2022, <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/12/Spolek-filmov%a9-studio.pdf>.
- Smrž, Karel. „Filmové studio a český film“, *Kinorevue* 1, č. 33 (1935), 121–124.
- Smrž, Karel. „Hledáme filmové náměty“, *Filmový kurýr* 15, č. 44 (1941), 1.
- „Soutěž na filmová libreta“, *Československý film* 2, č. 8 (1920), 10.
- „Soutěž na filmové libreto“, *Filmový kurýr* 2, č. 4 (1928), 2.
- „Soutěž na nejlepší filmové libreto“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 15 (1927), 7.
- Steklý, Karel. *Život v inkognitu* (Praha: IQ 147, 1999).
- „Svaz filmové výroby“, *Český filmový zpravodaj* 14, č. 4 (1934), 2.
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: NFA, 2016).
- Szczepanik, Petr — Jaroslav Anděl, eds. *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950* (Praha: NFA, 2008).
- Štábla, Zdeněk. *Data a fakta z dějiny čs. kinematografie 1895–1945: Sv. 2* (Praha: Československý filmový ústav, 1989).
- Tabery, Karel, ed. *Filmová publicistika Karla Smrže: Český film: Filmová technika: Filmová dramaturgie* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003).
- Trnka, Jan. „Dobry scénarista Josef Neuberger: Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2018).
- „Ustavující hromada ‚Filmové ligy československé‘“, *Kinopublikum* 1, č. 12 (1920), 6.
- Vávra, Otakar. *Podivný život režiséra: Obrazy vzpomínek* (Praha: Prostor, 1996).
- Večeřa, Michal. „Na cestě k systematické filmové výrobě: Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2018).
- „Výsledek libretové soutěže, vypsané OČFH“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 32 (1927), 3.
- „Výsledky soutěže na filmový námět“, *Kinorevue* 9, č. 35 (1943), 280–[280a].
- „Výsledek soutěže na nejlepší filmové libreto“, *Filmový kurýr* 2, č. 46 (1928), 4.
- Wanatowiczová, Krystyna. *Miloš Havel — český filmový magnát* (Praha: Knihovna Václava Havla, 2013).
- Welsh, Robert E. *A-B-C of Motion Picture* (New York – London: Harper & Brothers Publishers, 1916).
- „Zápis přátelské schůzky filmových tvůrčích pracovníků s panem ministrem Dr. Jaroslavem Kratochvílem, konané dne 7. července 1941“, *Iluminace* 11, č. 2 (1999), 138–153.
- Zglinicki, Friedrich von. *Der Weg des Films: Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer* (Berlin: Rembrandt-Verlag, 1956).
- Zischler, Hanns. *S Kafkou do kina* (Praha: Prostor, 2004).
- „Z O. Č. F. H.“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 13 (1927), 4.

Filmografie

- Adam a Eva* (Václav Binovec; Weteb, 1922)
- Adam a Eva* (Karel Špelina; Dafa, 1940)
- Aloisův los* (Richard F. Branald; Excelsiorfilm, 1919)
- Barbora Hlavsová* (Martin Frič; Nationalfilm, 1942)

Bláhový sen (J. A. Holman; Nationalfilm, 1943)
Čest a sláva (Hynek Bočan; FSB, 1968)
Druhá směna (Martin Frič; Elekta, 1940)
Drvoštěp (Karel Lamač; Zdeněk Vilím, 1922)
Gilly poprvé v Praze (Karel Lamač; Karel Lamač, 1920)
Harmonika (Ladislav Brom; Reiter, 1937)
Jarčín profesor (Čeněk Šlégl – Jiří Slavíček; Nationalfilm, 1937)
Jarní píseň (Rudolf Hrušínský; Lucernafilm, 1944)
Láska a lidé (Václav Kubásek – Vladislav Vančura; Favoritfilm, 1937)
Lidé po horami (Václav Wasserman; Meissner, 1937)
Minulost Jany Kosinové (J. A. Holman; Elekta, 1940)
Paní Morálka kráčí městem (Čeněk Šlégl; Zdar, 1939)
Polykarp aprovisuje (Jan S. Kolár; Lucernafilm, 1917)
Poručík Alexander Rjepkin (Václav Binovec; Meissner, 1937)
Pro hubičku do Afriky (Václav Binovec; Weteb, 1919)
Rozvod paní Evy (Jan Sviták; Nationalfilm, 1937)
Rukavička (J. A. Holman; Lloyd, 1941)
Srdce na kolejích (Jan Sviták; Espo, 1937)
Stavitel chrámu (Karel Degl – Antonín Novotný; Bratři Deglové, 1919)
Tanečnice (František Čáp; Lucernafilm; 1943)
Tři kamarádi (Václav Wasserman; Československá filmová společnost, 1947)
Tulák Macoun (Ladislav Brom; Brom, 1939)
Učitel orientálních jazyků (Olga Rautenkranzová – Jan S. Kolár; Lucernafilm, 1918)
Vzteklý ženich (Karel Lamač; René-Lamač, 1919)
Záhadný případ Galginův (Václav Kubásek; Pronax-Film, 1923)
Zlaté srdéčko (Antonín Fencel; Lucernafilm, 1916)

Biografie

Ivan Klimeš (1957) je filmový historik s teatrologickým a muzikologickým vzděláním z Filozofické fakulty UK v Praze. Dlouhodobě působí jako vědecký pracovník v Národním filmovém archivu a jako pedagog na Katedře filmových studií FF UK i na FAMU. Zaměřuje se na výzkum starších dějin české kinematografie v širším mezinárodním i širším kulturněhistorickém kontextu. Je autorem knihy *Kinematograf! Věncem studií o raném filmu* (Casablanca — Václav Žák, 2013), série studií z institucionálních dějin shromáždil v knize *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* (FF UK, 2016). Je rovněž činný jako editor archivních dokumentů, a to zejména na stránkách *Iluminace*, kterou koncem 80. let spoluzakládal. V knižním formátu připravil k vydání korespondenci Martina Friče a Jaroslava Žáka *Ej, bogatýře Makoviči obrazotvorče...* (NFA, 2014) a paměti Antonína Vavřky *Mé vzpomínky od zlaté Prahy až po americké hvězdy* (NFA, 2019).