

Z počátků scenáristiky v českých zemích

Stopovat detailně s náležitým faktografickým zázemím genezi scenáristiky je nespílitelný úkol, v českém prostředí obzvlášť. Nedostává se pramenů. Je ale celkem snadné představit si, jak mohlo ke zrodu této specifické literárně filmové profese dojít. První filmaři byli kameramané-dokumentaristé, v jejich práci lze ovšem hledat již i zárodky práce režisérovy. Pořizovali filmové záznamy autentického, tedy nearanžovaného dění, pasivně dokumentovali vybraný výsek skutečnosti v určitém, „historickém“ okamžiku. Téměř současně se však zrodila i druhá, alternativní cesta filmu. V té šlo o to, tuto skutečnost před kamerou uměle vytvářet, inscenovat ji – jako to před diváky od nepaměti činilo divadlo.

Vstupem na tuto cestu vyvstala před filmaři přirozeně otázka inscenačního plánu. Snad se mohli po nějaký čas obejít bez písemné přípravy, snad jim stačilo mít takový plán v hlavě – dokud šlo o kratičké, inscenačně triviální anekdoty, dokud se na přípravě inscenačního plánu nezačalo podílet více osob, dokud se neutvořila mašinérie filmové výroby. Pak už se scénář stal nejen prostředkem k fixování tvůrčího záměru, ale i naprosto nezbytným předpokladem účelné komunikace mezi mnoha profesemi zúčastněnými na výrobě filmu. Proto kdekoliv se v prvních desetiletích existence filmu setkáme s nepřítomností literární přípravy, staneme před neklamným znakem začátečnictví, případně diletantství. Naopak rozvoj scenáristiky patří jednoznačně k dokladům profesionalizace filmové výroby i její případné umělecké ambicióznosti. Praxe (kinematografický) nejvyspělejších zemí to jasně dosvědčuje. Stačí připomenout francouzskou společnost Film d'Art, která v roce 1908 kontaktuje přední francouzské spisovatele, aby přispěli k uměleckému vzestupu filmu, nebo hollywoodskou praxi s jejími specialisty na jednotlivé typy scenáristických úkolů, jako byli například gagmani.

Zrod scenáristiky tedy souvisí s vývojem výrobního mechanismu filmového průmyslu. Ale stejně přirozeně v ní ústí i staletá praxe divadelní. Jevištní inscenace má svůj plán v dramatickém textu, i divadelní produkce tak založené na improvizaci

jako *commedia dell' arte* vycházely ze scénáře. Scénář, scenario, libreto byly jistě stejnou měrou i produktem profesionální divadelní rutiny.

V českém prostředí můžeme začít sledovat vývoj scénaristiky poměrně pozdě. Nejstarší dochovaná libreta pocházejí až z roku 1913. Zda měly hrané scénky z přelomu století nějaký písemný podklad, nevíme a v prvním desetiletí 20. století situace české kinematografie nikoho k žádným scénaristickým aktivitám nestimulovala. Pravidelná, resp. pravidelnější filmová výroba se zde rozbíhá teprve od počátku desátých let, a tím je také podmíněn pomalejší a zřejmě opožděný start české scénaristiky.

Jakkoliv může znít pojem „scenaristika“ u těchto prvních prací nadsazeně, chceme jím postihnout dvojí skutečnost: fakt vznikání textů určených pro film a zrod profese scenaristy (byť i jen potenciálního). Nikoho by nemělo překvapit, že žádný z nejstarších dochovaných „filmových“ textů nebyl zfilmován. Šlo vesměs o počiny spisovatelů, kteří nenáleželi k „filmovým kruhům“, které však film nějakým způsobem zaujal. Jejich texty se dochovaly buď v pozůstalostech, anebo byly publikovány. Naopak o scénářích realizovaných filmů, jejichž autoři se až na zcela ojedinělé výjimky pohybovali na periférii umělecké kultury, nevíme nic.¹⁾ Nesmíme také přeceňovat dobové hodnocení scénaristických textů. V očích současníků neměly „návrhy“ filmů žádnou zvláštní hodnotu. Nebyl ani žádný praktický důvod je uchovávat, nevyžadovala to tehdy ani výrobní, ani cenzurní praxe. Postoj české spisovatelské obce k filmu byl až do roku 1918 zcela vlažný, teprve poválečná konjunktura domácí filmové výroby přinesla určitou změnu.²⁾ Předválečná „spisovatelská“ libreta tvoří výjimku, která sice koresponduje se zahraničními trendy, ale na domácí půdě spíše jen předjímá vývoj budoucí.

Překážky spojené s prosazením svého námětu a jeho realizací vyřešili někteří spisovatelé již před první válkou způsobem vlastním jejich profesi. Oddali se literárnímu snění o vlastním filmu a z filmového libreta učinili literární žánr sui generis. Psali scénáře, jejichž realizaci by se sice jistě nevzpírali, ale nepočítali s ní a nijak o ni neusilovali. Vytvářeli tak vlastně fikce filmového libreta, prózy koncipované jako vize filmu. V takovéto vizi pak ovšem mohla zářit jakákoliv filmová hvězda. Františku Langrovi – uvidíme dále – padl do oka John Bunny, „libretisté“ Devětsilu se později zase zhlédli v Chaplinovi. V každém případě jde o zvláštní kapitolu v dějinách české literatury, která se od Františka Langra odvíjí přes devětsilské vyznavače avantgardního filmu až k surrealistům druhé půle 20. století.³⁾ Jenom na okraj upozorníme na jiný raný a zcela zapomenutý příklad podobné „filmové expanze“, a to z oblasti divadla. Shodou okolností rovněž v roce

1) Nejstarší dochované libreto realizovaného hraného filmu je *Zlaté srdéčko* z roku 1917 od Josefa Švába-Malostranského; je uloženo v LA PNP v pozůstalosti Jaroslava Kvapila pod názvem *Zlaté srdíčko*.

2) K tomu srov. Ivan Klimeš, *Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu*. In: *Filmový sborník historický 1 (Film a literatura)*, Praha 1988, s. 33–72.

3) Srov.: Viktoria Hradská, *Česká avantgarda a film*. Praha 1978; Jiří Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. Texty č. 7 (interní tisk ČSFÚ), Praha 1978; Michal Bregant, *Avantgardní tendence v českém filmu*. In: *Filmový sborník historický 3*. Praha 1992, s. 137–174; Vratislav Effenberger, *Surovost života a cynismus fantasie*. Praha 1991.

1913 vydal Josef Šváb Malostranský kabaretní scénku Nezdárný syn, parodující filmové představení v biografu.⁴⁾

Tři nejstarší známá filmová libreta z českých zemí vyšla v listopadu roku 1913 v Lipsku v knize nazvané *Das Kinobuch*.⁵⁾ Byla to sbírka „kinostücků“, kterou uspořádal dramaturg divadla Maxe Reinhardta Kurt Pinthus.

V předmluvě Pinthus výslovně ponechává na čtenáři, zda bude brát knihu jen jako žert několika literátů, nebo jako vážnou snahu přinést filmu nové impulsy. Sám ji však zjevně bere vážně, jinak by své úvodní slovo nekoncepoval jako seriózní teoretickou studii. Pokusil se v ní zformulovat teorii „kinostücku“, rozuměj filmu objevujícího a využívajícího specifické možnosti filmového média. Kategoricky odmítl adaptace divadelních her (Kinodramen), linii „divadelního“ filmu, kterou označil přímo za scestnou.⁶⁾ Svou neohraničeností prostoru je podle Pinthuse film blízký spíše románu, ale i filmy natočené podle prozaických předloh nejsou než pouhými jejich ilustracemi. „Scestí a úpadek kina začal v okamžiku, kdy kino zapomnělo na svou vlastní podstatu, kdy se stalo nesamostatným, kdy se vydalo filmovat literární díla, která byla k dispozici.“⁷⁾

Pinthus zdůrazňuje tři základní výrazové prostředky filmu: 1) neohraničené prostředí, 2) pohyb, a to jednak jako gesto, jednak jako tempo a 3) situace, trik umožňující dát spatřit nevidané. A tyto tři základní prostředky spojuje člověk a jeho osud. V kině chce však člověk zažít to, co se mu v obdobných situacích v životě nikdy nepříhoda. Nechce jen vidět něco realistického. Chce, aby toto realistické bylo vyzdviženo do ideální, fantazijní sféry. Ve filmu má být svět pln dobrodružství, má být protkán raritami. A to, co láká naše smysly, všechno to podivuhodné, exotické a zvláštní musí být spojeno s tím, „...co probouzí naše srdce: lidský osud, lidský skutek, milostný příběh, zrada, obětavost, intriky, veselé pozorování světa, drásavý zármutek, napětí, dobrodružství, klid“.⁸⁾ Takový byl v kostce Pinthusův ideál filmu a každý z přispěvatelů sborníku k němu spěje po svém.

4) *Nezdárný syn. Smutnohra „za vlasy přitažená“*. Kinematografická parodie od Jos. Švába-Malostranského. Švábova knihovna č. 591-592 (dvoulíst). Uloženo v divadelním odd. Národního muzea v Praze pod sign. b 4935.

5) *Das Kinobuch*. Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1914; druhé vydání: Verlag der Arche, Zürich 1963. Kniha obsahuje následující libreta: Richard A. Bermann, *Leier und Schreibmaschine*; Walter Hasenclever, *Die Hochzeitsnacht*; František Langer, *Der Musterkellner*; Else Laskerová-Schüllerová, *Plumm-Pascha*; Philipp Keller, *Die Seuche*; Elsa Asenijeffová, *Die Orchideenbraut*; Max Brod, *Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten*; Kurt Pinthus, *Die verrückte Lokomotive oder Abenteuer einer Hochzeitsfahrt*; Julie Jolowiczová, *Die rote Laterne*; Albert Ehrenstein, *Der Tod Homers oder das Martyrium eines Dichters*; Otto Pick, *Florians glückliche Zeit*; Ludwig Rubiner, *Der Aufstand*; Paul Zech, *Der große Streik*; Arnold Höllriegel, *Galeotto*; Heinrich Lautensack, *Zwischen Himmel und Erde*; Franz Blei, *Kinodramen*.

6) Je zajímavé, že navzdory tomuto rezolutnímu postoji i energii vložené do vysvětlení alternativního a vlastně programového pojmu „Kinostück“ stojí v podtitulu prvního vydání knihy: „Kinodramen von...“ A neméně zajímavé je, že druhé, dokumentární vydání z roku 1963 toto nedopatření odstraňuje, podtitul zde zní: „Kinostücke von...“

7) Kurt Pinthus, *Einleitung: Das Kinostück*. In: *Das Kinobuch*. Zürich 1963, s. 21. (V prvním vydání měl úvod název: *Kinostück. Ernste Einleitung für Vor- und Nachdenkliche*.)

8) Tamtéž, s. 25.

„...toto není žádné vysoké umění,“ upozorňuje závěrem Pinthus, „žádné umění duše, žádné divadelní umění. Píšeme jen kusy pro kino, ne pro divadlo.“ (Jak zde nevzpomenout na Šaldovu charakteristiku filmu jako „uměnička“!⁹⁾) „A mícháme dohromady všechno, co je v kině možné, vážné a směšné, krásné a hrozné; a právě k tomu ošklivému je připojena zmírňující ironie.“¹⁰⁾ Každý čtenář má možnost si ve své fantazii tato libreta promítnout, být sám sobě režisérem. Proto je vlastně lhostejno, uzavírá Pinthus, zda se někdy objeví na filmovém plátně, nebo zda „...zůstanou, jak vznikly: kinem duše“.¹¹⁾

Po padesáti letech se v předmluvě k druhému vydání Pinthus rozpomíná na okolnosti vzniku „své“ sbírky filmových libret. Počátkem roku 1913 podnikl s několika přáteli (byl mezi nimi vedle pozdějších přispěvatelů sborníku i Franz Werfel) výlet do Dessau. Zde společně navštívili jakýsi zastrčený biograf, v němž zhlédli prý velmi špatný film natočený podle nedávno vydaného románu Otto Pietsche. Tento zážitek podnítil mezi mladými spisovateli živou diskusi na téma literát a film. Věděli, že někteří spisovatelé zpracovávají pro film různé literární předlohy, ale neznali ani jediný případ literáta, který by napsal pro film původní námět. Nedlouho nato, podnícen ještě mocným dojmem z proslulého italského filmu *Quo vadis?*, vyzval Pinthus různé spisovatele ze všech německy mluvících zemí, aby mu poslali původní filmový námět. Odpovědělo celkem 15 většinou mladších autorů (až na výjimky narozených v osmdesátých letech), z nich jeden napsal místo libreta dopis (Franz Blei), jiný naopak zaslal libreta hned dvě (Richard A. Bermann, druhé pod pseudonymem Arnold Höllriegel). Muselo k tomu dojít již někdy zjara roku 1913. Pinthus dokonce cituje (zdroj bohužel neuvádí) dopis jednoho z účastníků sborníku, Otto Picka, malíři Alfredu Kubinovi již z února 1913: „Všichni teď zkoušíme psát filmová libreta! Skýtají možnosti, které by Vás musely lákat...“¹²⁾

Jestliže česká kinematografie v roce 1913 ještě zdaleka nedorostla filmovým ambicím Pinthusova kroužku, německý film se naopak právě v tomto roce umělecky probouzí. Vzniká Wegenerův významný film *Pražský student* (*Der Student von Prag*, r. Stellan Rye) podle scénáře Hannse Heinze Ewerse, své první dva filmy natáčí největší německý divadelník té doby Max Reinhardt, umělecké úspěchy slaví v Německu Asta Nielsenová a v tomto výčtu bychom – spolu s Pinthusem – mohli pokračovat. Už před první světovou válkou se začínala ozřejmovat umělecká potencialita filmu, rodilo se a sílilo tušení nového uměleckého druhu. Vůči tomuto pohybu byla mladá umělecká generace samozřejmě vnímavější. Zájem spisovatelů zúčastněných ve sbírce *Das Kinobuch*, ochotných zadat si s filmem a riskovat tím svou literární reputaci, toto vše jenom potvrzuje. V té útlé knížce jako by se zhmotnilo něco, co „viselo ve vzduchu“, a není podstatné, že ji literární kritika téměř nezaznamenala a filmová produkce přehlédla zcela.

9) Srov.: *Anketa o biografech*. „Samostatnost“ 26.5. 1912, č. 145, s. 2.

10) Kurt Pinthus, *Einleitung: Das Kinostück*, s. 27.

11) Tamtéž, s. 28.

12) Kurt Pinthus, *Vorwort zur Neu-Ausgabe*. In: *Das Kinobuch*. Zürich 1963, s. 16.

Mezi oněmi 15 autory figurují dva pražští Němci a jeden Čech. Max Brod, Otto Pick a František Langner. Jejich společná účast na německém knižním projektu je jen z dalších dokladů toho, že se pražská německá kultura nerozvíjela v takové izolaci, jakou jí přisoudily pozdější interpretace.¹³⁾ Česko-německé město Praha, v té době naprostá filmová provincie, vstupuje účastí tří pražských spisovatelů na tomto knižním projektu do evropských filmových dějin, žel právě jen tímto jediným krokem. Přitom pražskou odezvu Pinthus obzvlášť vyzdvihuje.

V pětadvacetiletém Františku Langrovi, jediném „cizinci“ v té německé společnosti, probudila Pinthusova výzva (nejspíše zprostředkovaná Pickem nebo Brodem) krátkodobý zájem o kino, který se nevyčerpal jen jedním příspěvkem. V srpnu 1913 shrnul svůj pohled na film v teoretizující stati *Stále kinema*.¹⁴⁾ Charakterizoval zde literátův pocit z filmového média: spisovatel cítí, že film nějakým způsobem zasahuje do jeho „métier“, „zde by se dalo asi něco dělat,“ říká si. Ve srovnání s dramatem postrádá však Langer v „kinematu“ duchovní hloubku. Poezie zde má – parafrázujeme Langrův text – jen čistě praktický charakter. Až na fotografii světla a stínu nic výtvarného nás nezaujme. Náš zájem o film probouzí souhra, která je dílem režiséra, a hra gest, která je dílem hercovým, tedy obě stránky dramatické reprodukce, výslednice praktické činnosti divadelníků. Úkolem literáta je nalézt podklady pro režii. Propůjčuje kinematografu svůj duševní majetek, ale literárně ještě nezpracovaný, protože ve filmu – domnívá se Langer – k slovnímu výrazu nedochází. Mezi filmem a spisovatelem není žádných nutných vztahů. Nápad může režisérovi dodat kdokoli, netřeba jeho původce vztahovat k jedné profesi. „V Lipsku vydá na podzim Kurt Pinthus knihu takovýchto podkladů pro film. Že do ní psali jediné literáti, jest zcela vedlejší.“¹⁵⁾ Film nemůže literátovi poskytnout větší míru uspokojení, nanejvýš jen radost ze hry, z vtipu. Možnost změny, možnost vývoje filmového média k vyšším uměleckým metám Langer sice nevylučuje, ale je v této věci zdrženlivý, ba skeptický. „Prozatím opravdu zde nemá literát co dělat, vše jest věcí režiséra. Kinema jest fotografováním režie. Literát k ní píše jen režiséřskou knihu. Ale ta se na vlastní jeviště přece nedostane.“¹⁶⁾

V pohledu na film jako médium umělecky inferiorní se Langer shoduje s Pinthusem, byl to ostatně názor sdílený tehdy všeobecně. A přece tyto spisovatele lákalo vyzkoušet ve filmu své síly. Něčím je provokovala a vzrušovala ta železná nutnost myslet v obrazech. Langer se, jak vidno, do světa filmu příliš nehrnul, nebyl hnán ambicemi stát se filmovým autorem. Jsme nakloněni uvěřit, že jeho tvůrčí motivací skutečně bylo – pohrát si. Na film si vzpomněl již ve své povídce *Výstřel* z roku 1912, když si hned za titulem výslovně vyhradil zpracování pro kinematograf.¹⁷⁾ Pinthusovi poslal do Lipska „pierotovskou“ anekdotu s hořkým koncem *Vzorný číšník*. Daly by

13) Srov. Gabriela Veselá, *Židé v pražské německé literatuře*. In: Ctibor Rybář, *Židovská Praha*. B.m. 1991, s. 210–258.

14) František Langer, *Stále kinema*. „Lidové noviny“ 21, 27.8. 1913, č. 234, s. 1–2.

15) Tamtéž, s. 1.

16) Tamtéž.

17) F.L., *Výstřel*. „Humoristické listy“ 55, 1912, č. 33, s. 388–389.

se v ní vystopovat autorovy názory na film. Velký prostor vytváří v libretu pro herecké kreace a zároveň klade (zvláště ve scénách z luxusní restaurace) velké nároky na onu „souhru“, jíž přikládá takovou váhu. Počítá zřejmě i s tím, že by prostředí přímořského letoviska dodalo filmu specifickou atmosféru.

V únoru 1914 vyšlo Františku Langrovi, tentokrát už v Čechách, tiskem další libreto, „návrh na filmovou veselohru“ *Bunny v šatně*.¹⁸⁾ Vzniklo možná pod dojmem již vydaného Pinthusova sborníku, který ač datován 1914, vyšel již koncem roku předchozího. Zde se už Langer skutečně oddává ničím neomezovaným hrátkám. Libreto píše na tělo svému oblíbenému americkému komikovi Johnu Bunnymu. Vymyslí pro něho takovou zápletku, aby jej mohl provést pestrrou směsicí prostředí i situací (Bunny a divoké šelmy, Bunny mezi lupiči, Bunny ve zběsilé honičce pronásledován strážníky). Navíc ještě celé libreto opatří ironickým podčarovým komentářem, v němž vystupuje jako náruživý propagátor kina a jeho užitečných funkcí. Řetězová kompozice této situační veselohry nám připomene jediný Langrův realizovaný film z této doby – *Noční děs* (r. J.A. Palouš, 1914), který má obdobnou výstavbu jako *Bunny v šatně*. Jeho zápleтка je založena na stejném principu – na několikanásobné změně držitele titulního „předmětu“. V prvním případě si příslušnice ženského pohlaví postupně předávají jednoho muže, až nebožák dokoluje zpět k vlastní ženě, ve druhém si zase náhodní chodci noční Prahou předávají mrtvolu, až se konečně ukáže, že „mrtvola“ je živá.¹⁹⁾ Langrova působnost ve filmu se tímto prakticky uzavřela, s jedinou výjimkou z počátku třicátých let, kdy se podílel na scénáři pro film Josefa Kodíčka podle vlastní hry *Obrácení Ferdyše Pištory* (1932).

Devěťadvacetiletého Maxe Broda zaujal biograf souvislostí mezi filmem a snem. Fascinovala ho možnost filmu zhmotnit snění, z ní také učinil základní dějový princip svého libreta *Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty*. střety snu s realitou jsou zde hlavním zdrojem napětí, jejich harmonickým splynutím příběh ústí v happy end. Fantastické rozuzlení hodné šestákové literatury, v němž se – jak to má být – „happyendově“ pointují všechny motivy, přináší odměnu nejen mladému snílkovi, ale i jeho dobrodružné četbě (Nick Carter, Karel May), jíž se dostává společenského uznání, neboť její nesporná užitečnost byla plně prokázána.

Otto Pick, jen o půl roku starší než Langer, se později stal významným překladatelem české literatury do němčiny. On také přeložil Langrovo libreto psané původně česky. I jeho příspěvek *Floriánovy šťastné časy* je utkáán z motivů, v nichž si libuje triviální literatura. Akceptování filmu jako lidové zábavy, pouhého

18) František Langer, *Bunny v šatně*, „Topičův sborník literární a umělecký“ 1, 1913–1914, č. 5 (28.2. 1914), s. 230–236.

19) Ve vzpomínce, kterou si v roce 1960 od Langra vyžádal Václav Wasserman, píše autor, že jej v Hlavově kavárně požádal J.A. Palouš o nápad na film pro vinohradské herce. „Přinesl jsem tedy nápad sepsaný na dvou půlarsích a začalo se to točit za Paloušovy režie. U většiny snímků jsem musil být přítomen, protože jsem na místě musil svůj nápad doplňovat detaily a vysvětlovat. [...] Pak jsem odjel na frontu, konec se už točil bez mého napovídání a herci i režisér si při tom po libosti zařádili.“ LA PNP, f. František Langer, k. 2, 51/13.

„uměnička“, které lze povznést jen ironickým či parodickým nadhledem, všechny tři autory spojuje.

Zcela jiného rodu je ovšem libreto **Karla Matěje Čapka Choda**, v roce 1914 čtyřiapadesátiletého novináře a prozaika, redaktora Národních listů. Pod názvem *Provázek od počasí* zpracoval pro film na podzim 1914 svou prózu z roku 1902 *Dar svatého Floriána*.²⁰⁾ Co jej k tomu pohnulo, nevíme, ale zřejmě psal své libreto s představou, že bude realizováno. Pokud by totiž šlo o literární žánrový experiment jako v předchozích případech, jistě by se jej snažil publikovat.

Ve scénáři doznala literární předloha celé řady změn vyvolaných především potřebou zjednodušit dějovou strukturu. Upozorníme zde na jediný a nejzávažnější posun, který nebyl vynucen tímto tlakem a který tedy můžeme chápat jako autorovu záměrnou variaci vlastní látky. I když zůstává zachován zázračný dar, kolem kterého se točí veškeré dění, totiž šňůra od počasí, mění se dárce. Svatého Floriána, ochránce před požáry, nahrazuje v libretu Čapek Chod králem skřítků a spolu s ním mění i motivaci „darovacího aktu“. V předloze dochází k obdarování Jírovce vlastně nedopatřením: nedůvtipný (a ješitný) světec neprohlédl Jírovcovu (ješitnou) povahu a obdaroval jej kouzelnou šňůrou v domnění, že prosazením světcova jména při zasvěcení nové kaple myslel Jírovec na něho, zatímco Jírovec, rovněž Florián, myslel na sebe. Satirický klíč v líčení maloměstských poměrů se objevuje již v této výchozí situaci. V libretu však Matěj (tak se ve „filmové“ verzi jmenuje Florián Jírovec) opravdu dobrý skutek vykoná (osvobodí krále skřítků z želez) a za tento skutek dobré vůle je jako v pohádce odměněn předměty nadanými kouzelnou mocí – a hned také varován před jejich zneužitím. Tradiční pohádkové schéma, které je v předloze parodováno, získává v libretu zpět svou vážnost. Maloměstská satira je zde kontrastně orámována vážným světem pohádky i s jeho mravními maximy.

Aby byl výčet nejstarších dochovaných libret úplný, je třeba zde uvést ještě dvě scenáristické verze *Psohlavců*, které na jaře 1914 vypracoval Alois Jirásek z podnětu Jaroslava Kvapila.²¹⁾ I v tomto případě autor předpokládal realizaci libreta.

V první polovině desátých let vznikly za účasti spisovatelských osobností vlastně jediné dva filmy – Langrův *Noční děs* a Kvapilův *Ahasver* (1915). Všechny ostatní námluvy spisovatelů s českým filmem zůstaly v této době oslyšeny, nepovšimnuty, nevyužity. Jakkoliv trvalo ještě dlouho, nežli film jako umělecký druh akceptovala i kulturní elita, získat v jejích řadách spolupracovníky rozhodně nebyl úkol neřešitelný. Tvůrčí potenciál, kterým pražské prostředí zjevně disponovalo už před první světovou válkou, ležel až na zmíněné dvě výjimky ladem. Mohl možná generovat vlivný umělecký proud, který v české kinematografii chyběl po

20) Libreto se dochovalo v LA PNP v pozůstalosti Jaroslava Kvapila. Zřejmě z tohoto faktu vyvozují filmoví historikové tradovanou tezi, že Čapek Chod zaslal své libreto Kvapilovi k posouzení. Pokud je pravda, že spisovatel nabízel toto své libreto ještě v roce 1919 společnosti bratří Deglů, jak tvrdí Zdeněk Štábla, pak se ovšem mohl rukopis libreta dostat ke Kvapilovi jinou cestou a hlavně později. (Srov.: Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie. 1896 – 1945*. Sv. I. (Interní tisk ČSFU) Praha 1988, s. 262.

21) Obě verze libreta jsou publikovány v příloze ke studii cit. v pozn. 2.

celé meziválečné období. Před válkou však bránilo užším kontaktům spisovatelů s filmaři začátečnické stadium domácí produkce. Po válce ovšem začalo být postupem času stále více zřejmé, že zakopaný pes vězí v kulturním obzoru českých filmových kruhů a že jejich tolikrát deklarovaná umělecká ctižádost se vybíjí toliko ve verbální rovině.

Ivan Klimeš