

*Edice a materiály***Stát a filmová kultura**

*„Zvykli jsme si dívat se na filmovou práci jako na tvorbu
a nikoli už jen jako na výrobu. Uvědomili jsme si, že film
je především věcí kultury a umění a teprve potom
průmyslovým výrobkem a že tedy máme zcela jinou
odpovědnost před národem než jenom hospodářskou.“*

Předseda ČMFÚ Emil Sirotek

v úvodu k ročence Filmové hospodářství 1941

Dne 7. července 1941 se uskutečnilo setkání zástupců kinematografie s ministrem obchodu Jaroslavem Kratochvílem. Nevíme, kdo dal k této schůzce podnět, nevíme, kde se konala,¹⁾ a nemůžeme si být jisti ani seznamem účastníků, neboť dochovaný protokol zachytil pouze ty z přítomných, kteří vstoupili do diskuse. Tento protokol je také – zdá se – jedinou přímou stopou, kterou schůzka zanechala. Filmový tisk ji podle všeho vůbec nezaznamenal.²⁾ Nešlo samozřejmě o žádnou utajenou poradou, právě naopak, ale snad se tato drobná událost v očích novinářů prostě slila s přípravami II. Filmových žní ve Zlíně, jež se měly konat již za několik týdnů a k nimž se nyní po skončení sezóny upínala mysl filmových kruhů. Ostatně ta přátelská schůzka s ministrem nepřinesla žádné závažné změny, nic podstatného se na ní nerozhodlo a nic nového také neodstartovala. Přihlížíme zde zkrátka úřednické každodennosti, jež má k události historického významu na míle daleko.

A přece je výpovědní hodnota tohoto dokumentu při pozorném čtení nemalá. Nedejme se zmást jeho tematickou roztěkaností či občasnou oficiálností a fráзовitostí dikce. Ve svém celku podává pozoruhodné svědectví o reflexi uměleckých problémů české filmové tvorby ze strany předních pracovníků kinematografie i ze strany státu. Pokročilá úroveň uvažování vynikne zřetelněji, nahlédneme-li celou věc v historické perspektivě. Podobná rozprava zástupců kinematografie s vrcholným státním úředníkem o filmovém umění by například ještě v polovině třicátých let byla nemyslitelná. Nejen pro dlouhodobě přehlíživý postoj státu ke kulturním aspektům filmu, ale i pro nepřipravenost filmových kruhů. Protože nejen stát, ale i reprezentanti kinematografie donedávna vždy akcentovali, případně i kolektivně řešili pouze hospodářské a obchodní problémy

1) Vzhledem k tomu, že setkání oficiálně zahájil předseda Českomoravského filmového ústředí Emil Sirotek, mohlo ke schůzce dojít na půdě ČMFÚ v paláci U Nováků ve Vodičkově ulici v Praze. Nabízí se ovšem i jiná, možná pravděpodobnější varianta. Dochovalo se totiž vyúčtování výdajů za činnost Sboru filmových lektorů, které obsahuje i položku „schůzka ministra obchodu s filmovými lektory a tvůrčími pracovníky“. Účet kavárenských podniků Urban (4.314,90 K) zahrnoval vedle útraty nejspíš i pronájem nějakého salonku či sálu. Tato schůzka se však měla odehrát 12. července 1940, ve vyúčtování by tedy musela být chybná datace, anebo byl účet vystaven či fakturován o pět dní později. Jinak představa, že by si ministr obchodu udělal čas v jediném týdnu (v pondělí a v sobotu) hned na dvě a jistě ne letmá setkání s filmovými pracovníky, je jistě pozoruhodná.

2) Soudíme tak na základě časopisů Filmový kurýr, Český filmový zpravodaj a Kinorevue, ale i na základě Pressy, téměř denně vycházejícího periodika pro tzv. filmovou korespondenci, odkud ostatní časopisy čerpaly aktuální informace.

oboru. Změna, kterou přinesla léta protektorátu, nenastala ovšem zčistajasna. Byla výsledkem dlouhého zrání, jež na rozhraní třicátých a čtyřicátých let konečně vyústilo v nepředstíranou vůli ke komplexnímu řešení všech otázek kinematografie. Politický kontext – tedy skutečnost, že předmětem řešení je nyní kinematografie okupované země – celý proces jen urychlil.³⁾

Je vskutku pozoruhodné, jak dlouho a jak zarputile se československý stát bránil zahrnout do svého postojů ke kinematografii i její kulturní aspekty. První závažnou porážku v tomto směru utrpěli zastánci filmu hned po převratu, když se jim v letech 1919 – 1922 nepodařilo prosadit, aby kinematografie spadala do kompetence ministerstva školství a národní osvěty (MŠANO).⁴⁾ O příslušné kompetence se tak až do počátku roku 1942 dělilo ministerstvo vnitra s ministerstvem průmyslu, obchodu a živností (MPOŽ), což byl v meziválečné Evropě vcelku standardní model, ale v českém prostředí přivodil kupodivu řadu komplikací. Problém jeho tuzemské varianty totiž spočíval v úzce rezortním přístupu ke kinematografii, jak se ostatně ukázalo už ve druhé polovině dvacátých let. Tehdy ministerstvo obchodu začalo vážně uvažovat o podpoře filmové výroby a ochraně domácího filmového trhu, kam zatím proudily zahraniční filmy bez jakéhokoli omezení. Řada evropských států již takové kroky učinila a Československo se k nim tedy odhodlávalo s jistým zpožděním. Návrh zákona o podpoře domácí filmové výroby kontingentací dovozu však v meziministerském řízení ztroskotal pro neústupnost ministerstva obchodu právě ve věci kulturní hodnoty filmů. Kompetentní úřad totiž kategoricky odmítal požadavek ostatních ministerstev, aby jedním z kritérií pro započtení do tzv. kvóty filmových půjčoven byla i kulturní hodnota vyrobeného filmu. Stejně energicky se bránilo i ministerstvo vnitra, když v jedné fázi čelilo nápadu ministerstva školství, že by kulturní hodnotu filmu mohl snad posuzovat stávající cenzurní sbor.⁵⁾ Přitom ze zahraničních zkušeností bylo zřejmé, že bez sankcionovaného požadavku základní kulturní a řemeslné úrovně povede celý systém k produkci „kontingentních filmů“.⁶⁾ Odpor jmenovaných úřadů však zůstal nezlomen, a tak za jediný konkrétní signál, že stát filmu přiznává statut kulturního fenoménu, můžeme ve dvacátých letech považovat vládní nařízení č. 15/1928 Sb. z. a n. osvobozující „filmy, jež jsou cenzurou prohlášeny za kulturně výchovné“ od dávky ze zábav.⁷⁾ Po dlouhou dobu byl však jediným hraným filmem, který cenzura označila za „kulturně výchovný“, legionářský velkofilm PLUKOVNÍK ŠVEC (Svatopluk Innemann, 1929) podle dramatu Rudolfa Medka. Teprve výnos ministerstva školství č. 21.646 z roku 1931 naznačil v tomto směru jistý posun, když film výchovný definoval jako „film, po případě i hraný film (není vyloučena ani veselohra), z jehož obsahu může se očekávat prohloubení citů národní

3) K problematice kinematografie v Protektorátu Čechy a Morava srov. např.: Jiří D o l e ž a l, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha 1996, s. 169 – 251.

4) Srov. Ivan K l i m e š, *Kinozákon 1919*. „Illuminace“ 10, 1998, č. 4, s. 119 – 136; *Kinematografický zákon a spor o biografy 1919 – 1922*. Tamtéž, s. 140 – 186.

5) Ministerstvo vnitra vyrazilo s argumentem, že by tím porušilo § 118 ústavní listiny, podle níž může veřejná správa zasahovat do uměleckých projevů jen represivně z hlediska státní bezpečnosti, mravnosti aj. policie. MŠANO celkem správně namítlo, že tu vůbec nejde o nějaký represivní zásah, nýbrž jen o odepření jisté formy podpory, jež výrobu a předvádění filmů nijak neomezuje. Viz SÚA, f. MŠANO 1918 – 1949, k. 518, č. 54082/29.

6) Některé evropské státy podporovaly ve dvacátých a třicátých letech svou domácí výrobu tím, že filmovým dovozcům ukládaly za povinnost opatřit si nové domácí filmy, a to ve stanoveném poměru k filmům dovezeným (kvóta filmových půjčoven). Dovožci, kteří neměli zájem rozvíjet vlastní výrobu, pak z donucení pořizovali s minimálními náklady filmy, jejichž primárním smyslem nebylo získat si diváky a uspět v konkurenci na filmovém trhu, nýbrž splnit předepsanou kvótu. Pro tato umělecky inferiorní a řemeslně odbytá díla se vžil označení „kontingentní filmy“ a některé státy se jejich možnému zrodu bránily tím, že vybavily příslušný úřad pravomocí takové filmy do kvóty nezapočítávat. Srov. Ivan K l i m e š, *Stát a filmová výroba ve dvacátých letech*. „Illuminace“ 9, 1997, č. 4, s. 141 – 149.

7) Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 320.

a občanské solidarity, probuzení sebevědomí a individuality, jakož i posílení vědomí národní a sociální odpovědnosti“.⁸⁾

Další demonstraci rezortní sebestřednosti zažila československá kinematografie v první polovině třicátých let, kdy ministerstvo obchodu kontingentní systém skutečně zavedlo, a to prostřednictvím nikoliv zákona, nýbrž vlastních rezortních předpisů, navíc bez předchozí konzultace s ostatními ministerstvy. S výsledky bylo spokojeno a hospodářské ukazatele mu dávaly za pravdu – výroba se v letech 1932 – 1934 zvýšila, stouplo zastoupení českého filmu v distribuční nabídce, zlepšila se platební bilance dovozu a vývozu. Zato mimoekonomické dopady tohoto opatření žádný důvod k podobně optimistickému hodnocení nedávaly, právě naopak. Nejenže si i domácí publikum bohatě užilo českých „kontingentních filmů“, ale československý trh opustily na protest proti kontingentu Spojené státy a jejich místo zaujalo – k nemalému zděšení ministerstva zahraničních věcí – hitlerovské Německo. A tak teprve nahrazením kontingentního systému systémem registračním v listopadu 1934 počíná se ve vztahu kinematografie a státu odvíjet nová etapa spjatá se stále všestrannějším působením nově ustaveného Filmového poradního sboru (FPS).⁹⁾

Původní složení FPS ovšem žádnou zásadní změnu myšlení nesignalizovalo. Vedle zástupců ministerstev obchodu, školství a zahraničí v něm zasedali už jen představitelé stavovských organizací výrobců, distributorů a kin (Svazu filmového průmyslu a obchodu čs., Svazu filmové výroby v ČSR a Ústředního svazu kinematografů v ČSR). S hlasem pouze poradním mohl pak být přizván – v případě potřeby – ještě zástupce Syndikátu čs. novinářů a filmových odborů Čs. filmové unie.¹⁰⁾ Skutečnost, že o udělování státních podpor mají spolurozhodovat sami výrobci, navíc bez přítomnosti nezávislých odborníků z kulturních kruhů, vyvolala značné rozpaky.

Zdá se, že to byl právě politický a kulturní kolaps kontingentního systému, který ministerstvo obchodu přimělo k většímu akceptování funkční rozmanitosti filmového média. Od poloviny třicátých let proto můžeme pozorovat, že respekt ke kulturní dimenzi filmu u státních orgánů stoupá a že se neprojevuje jen v rétorice různých činitelů, ale i ve zcela konkrétních opatřeních. Například systém podpor domácím výrobcům, udělovaných v letech 1932 – 1934 zcela plošně, byl nyní odstupňován podle kulturní hodnoty projektu, resp. podle uměleckého úspěchu výsledného filmu. Počínaje rokem 1935 se také každoročně udělovaly státní ceny za mimořádné umělecké výkony v oblasti filmu. Nezamezilo to sice pokračující nadprodukci filmového kýče, ale stát tak alespoň veřejně deklaroval svůj zájem na zvýšení kulturní úrovně českého filmu. Změnu v celkovém přístupu však můžeme pozorovat i na proměnách složení FPS. Již v lednu 1937 byl FPS rozšířen o nové členy. Řady reprezentantů státních úřadů posílili zástupci ministerstva financí a ministerstva národní obrany, hlasovací právo získala Čs. filmová unie, ale zejména se konečně dostalo i na kulturní kruhy, když byl do FPS přizván zástupce Československé filmové společnosti (Vladislav Vančura), resp. – ve znění nové vyhlášky z 30. května 1938 – „zástupce uměleckých korporací, jež mají ve svém programu péči o film“.¹¹⁾

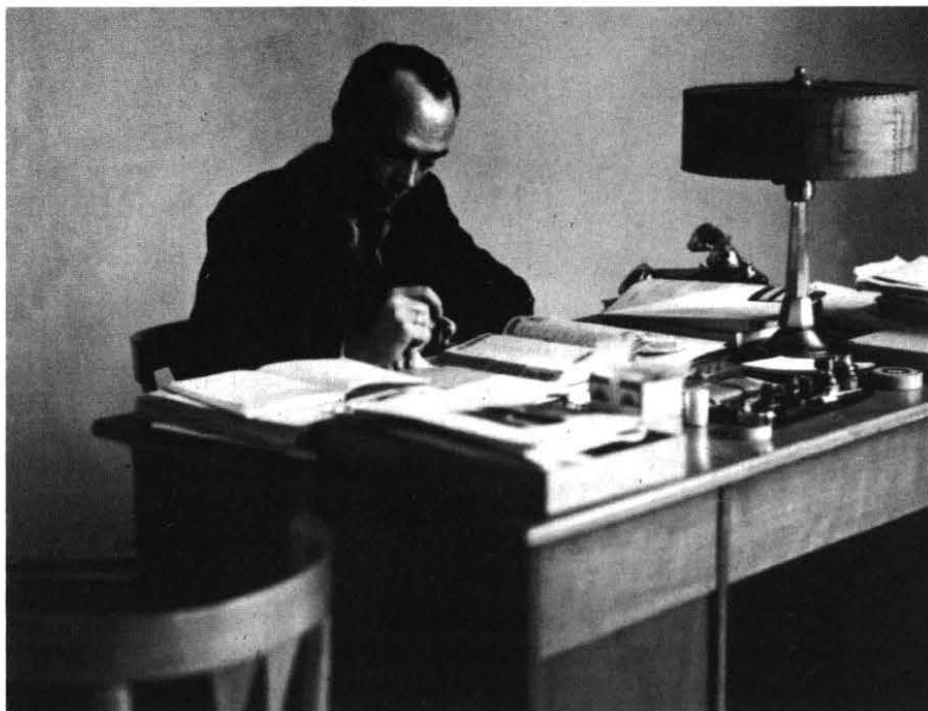
Na stále se zhoršující podmínky domácí kinematografie za protektorátu reagovalo ministerstvo obchodu závažnou změnou strategie, spočívající v posilování vlivu státu na kvalitu filmové tvorby. Jestliže model fungující na sklonku první republiky byl založen pouze na podpoře pozitivních trendů v tvorbě, aniž se jakkoliv zasahovalo proti jevům negativním, podmínky protektorátu přinutily české státní i kinematografické orgány proti produkci brakových titulů skutečně zakročit. První opatření tohoto druhu mělo zajistit, aby všechny projekty hraných filmů podléhaly kontrole FPS. Výrobci, kteří nežádali stát o podporu, totiž dosud souhlas FPS s výrobním programem nepotřebovali. V říjnu 1939 proto vešla v platnost dohoda jednotlivých složek Filmového ústředí

8) Tamtéž, s. 321.

9) Srov. Luboš Bartošek, *Pokrokové tendence ve Filmovém poradním sboru 30. let*. In: *Mnohotvárnost dramatického umění*. Bratislava 1976, s. 326 – 341.

10) Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství I. Zvukové období 1929 – 1934*. Praha 1935, s. 6.

11) Týž, *Čs. filmové hospodářství IV. Rok 1937*. Praha 1938, s. 7.



*Pozdější hlavní lektor Sboru filmových lektorů Karel Smrž
na snímku z počátku roku 1939,
kdy vykonával funkci tajemníka Filmového studia
Foto archiv*

pro Čechy a Moravu, že filmům, které FPS nevzal na vědomí, nebudou propůjčovány ateliéry, laboratoře ani technický personál.¹²⁾ Vývoj si ovšem vyžádal i další kroky, neboť prostor české protektorátní kinematografie se začal dramaticky zužovat, a to nejen ve smyslu kulturněpolitickém, ale i technicko-výrobním.

V dopise zvláštnímu zmocněnci pro věci filmové JUDr. Viktoru Martinovi projevil říšský protektor dne 19. března 1940 „přání“ českou filmovou produkci redukovat. Argumentoval nedostatkem filmové suroviny, chemikálií, ale i rekvizitního materiálu jako dřeva či textilií atd. Pro období od 1. dubna 1940 do 31. března 1941 navrhl omezit výrobu českých filmů na 20 – 25 titulů (v roce 1939 bylo vyrobeno 39 filmů). „Touto úpravou by odpadla celá řada slabých produkcí, které jsou samy o sobě nežádoucí, a zároveň by bylo zajištěno zlepšení kvality českého filmu,“ tvrdí Neurath v dopise. Ta mu ale jistě na srdci neležela, o meritu věci daleko spíše vypovídají závěrečné věty listu: „Na udělování výrobních kvót pro jednotlivé podniky se musí podílet můj úřad. Co nejrychlejší zavedení nutných prováděcích opatření je v zájmu věci.“¹³⁾ Úřad říšského protektora měl tedy nadále spolurozhodovat, kolik filmů smí jedna každá česká společnost ročně vyrobit, resp. zda vůbec smí filmy vyrábět. Je zřejmé, že smyslem tohoto zásahu nebylo jen uvolnění výrobních kapacit pro německou produkci, ale také získání dalšího nástroje k ovládnutí a kontrole české kinematografie.

12) Srov. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. IV.* Interní tisk ČSFÚ, Praha 1990, s. 191.

13) Opis dopisu říšského protektora JUDr. Viktoru Martinovi ze dne 19. března 1940 viz NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1. Tamtéž srov. opis dopisu JUDr. Viktora Martina ministru obchodu ze dne 4. dubna 1940.

Česká strana na tento návrh přistoupila – její manévrovací prostor byl ostatně více než omezený. Jednání Němců s Milošem Havlem o prodeji jeho podílu ve společnosti A-B byla v plném proudu a systém treuhänderů umožňoval kontrolovat i ostatní ateliéry, o něž Němci projevovali neskrývaný zájem. Již v červenci 1940 podlehl Baťa tlaku treuhändera Karla Schulze a postoupil ateliéry Host v Hostivaři společnosti A-B, pod Schulzovou kontrolou byly i ateliéry Foja v Radlicích. Na nedalekém obzoru se tak již na jaře 1940 začínala před českými úřady rýsovat stále reálnější perspektiva české filmové výroby zcela odkázané na příděl „německých“ výrobních kapacit.¹⁴⁾ Dopis říšského protektora byl jejím prvním jasným signálem. Statistiku roku 1940 tento zásah ještě příliš neovlivnil, neboť během prvního čtvrtletí už bylo dokončeno dalších 12 filmů, které se do zavádění kvóty nepočítaly.

Omezení produkce přimělo státní i kinematografické úřady nastolit problém kvality filmové tvorby znovu a naléhavěji. V průběhu roku 1940 se touto otázkou opakovaně zabýval Filmový poradní sbor. Na základě několika podprůměrných titulů z jarních měsíců konstatoval, že vinu nelze přičítat jen výrobcí a režisérovi, případně hercům, nýbrž že příčinu je třeba hledat již v podprůměrném námětu.¹⁵⁾ Náměty a scénáře dosud posuzovalo ministerstvo školství, ale jeho zástupce na jedné z dubnových schůzí FPS upozornil, že ministerstvo pouze zjišťuje, zda ve filmu nebude nic závadného z hlediska kulturně výchovného, nikoli zda je námět celkově vhodný k filmovému zpracování.¹⁶⁾ Bylo zřejmé, že mají-li být zrovnoprávněny kulturní a umělecké zájmy se zájmy komerčními, musí mnohem větší autoritu a účinnost získat dramaturgická péče o každý projekt. Již počátkem července 1940 na Filmových žních ve Zlíně proto ministr obchodu Jaroslav Kratochvíl přislíbil filmové dramaturgii řádné institucionální zakotvení. Ve slavnostním projevu věnovaném především uměleckým aspektům filmové tvorby mimo jiné řekl:

„Aby byla zvýšena umělecká úroveň našeho filmu, zřídím v těchto dnech instituci filmových dramaturgů. Budou podléhati přímo mně a pod jednotným vedením budou mít hlavně dvojí funkci. Jednak censurní, jednak iniciativní. Budou probírat všechny filmové náměty s hlediska jejich obsahu, umělecké úrovně i praktického provedení a budou tak zárukou, že na plátno se dostanou jen filmy, které nebudou pod určitým standardem dobrého vkusu a umělecké úrovně. Zároveň budou se však také iniciativně starati o výběr vhodných námětů, filmových pracovníků a ve spolupráci s ostatními složkami filmového světa budou jakýmsi poradci všech, kteří se účastní a chtějí účastnit na české filmové tvorbě.“¹⁷⁾

Ke zřízení této instituce sice nedošlo „v těchto dnech“, ale výrok svědčí již o promyšleném záměru, který k realizaci nemá daleko. Ta na sebe nakonec dala čekat několik měsíců.

„Získáním většiny akcií ve spol. A-B, film. tov. Barrandov, německými kruhy a okolností, že tato společnost převzala též ateliér v Hostivaři, dá se očekávat, že výroba českých filmů bude nedostatkem ateliérových termínů omezena. Při zmenšení počtu produkce bude třeba tím větší pozornost věnovati výběru námětů a přezkoušení scénarií.“ Takovou argumentaci začíná návrh ministerstva obchodu z října 1940 zřídit instituci filmových lektorů, která by podávala jmenovanému ministerstvu posudky na filmové náměty, treatmenty, synopse a scénáře.¹⁸⁾ Po bezproblémovém projednání finančního krytí s ministerstvem financí ustavil ministr obchodu přípisem ze dne

14) Zatím nejpodrobněji a s použitím dosud neznámých pramenů popsal proces převzetí českých filmových ateliérů německými firmami Petr Bednařík ve své diplomové práci *Arizace české kinematografie 1938 – 1942* (katedra filmové vědy FF UK, Praha 1999).

15) Argumentovalo se konkrétně filmy *DCERUŠKA K POHLEDÁNÍ* (Václav Binovec; Continental 1940), *PÍSEŇ LÁSKY* (Václav Binovec; Brom 1940) a *ADAM A EVA* (Karel Špelina; Dafa 1940).

16) Viz koncept návrhu vypracovaný pravděpodobně vrchním odborovým radou a někdejšími předsedou FPS Ing. Zdeňkem Urbanem. NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1.

17) *Projev ministra obchodu JUDr. Jaroslava Kratochvíla na slavnostním shromáždění Filmových žní dne 6. července 1940 ve Zlíně*. Separát, b. m., b. d., s. 19.

18) Návrh na zřízení Sboru filmových lektorů z října 1940. NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1.



Filmové žně ve Zlíně 1940. Pohled na předsednický stůl při projevu ministra obchodu Jaroslava Kratochvíla na slavnostním shromáždění v sobotu dopoledne 6. července 1940. Sedící zleva: předseda Filmového ústředí pro Čechy a Moravu a předseda výboru Filmových žní Emil Sirotek, předseda VIII. sekce Kulturní rady Národního souručenství, člen čestného předsednictva Filmových žní a předseda poroty Zdeněk Zástěra, 1. náměstek starosty města Zlín a člen čestného výboru filmových žní Josef Zavrtálek a jednatel Filmového ústředí a předseda pracovního výboru Filmových žní Otakar Mudroch

Foto archiv

22. listopadu 1940 Sbor filmových lektorů.¹⁹⁾ Do jeho čela jmenoval dosavadního tajemníka Filmového studia Karla Smrže, lektorský tým tvořili spisovatel František Kožík, divadelní a literární kritik Miroslav Rutte, spisovatel s filmařskou zkušeností Vladislav Vančura a dramatik Vilém Werner. Hlavní lektor se stal zaměstnancem Filmového ústředí se všemi výhodami plynoucími z pracovního poměru, řadoví členové byli honorováni na základě smlouvy podle počtu posudků.²⁰⁾ Hlavní lektor měl za úkol řídit práci lektorského sboru. Podle svědectví jednoho z lektorů dostávali náměty k posouzení všichni, scénáře pak vždy dva členové sboru. Za půl roku tak konkrétně Vilém Werner posuzoval 39 námětů a 9 scénářů, což zahrnovalo i jejich porovnání s námětem, popřípadě i s literární předlohou.²¹⁾ Všechny připomínky lektorů detailně projednávali s autorem scénáře či námětu.

19) Koncept přípisu ministra Kratochvíla ze dne 22. listopadu 1940 viz tamtéž.

20) Honorář za posudek scénáře k celovečernímu filmu činil 1000 K, za posudek námětu se platilo 100 K a za posudky nevyžádaných námětů vypracovávané dalšími externisty 50 – 100 K.

21) Srov. Vilém Werner, *Lektor contra scenaristé*. „Kinorevue“ 7, 1940 – 1941, č. 49 (23. 7. 1941), s. 381 – 383.

Zřízení státem financovaného Sboru filmových lektorů, který dohlížel na literární přípravu filmových projektů, znamenalo sice posun z hlediska zaangažovanosti státu, ale lektorské posuzování scénářů se v posledních letech stalo již celkem běžnou praxí. O nutnosti řádné filmové dramaturgie začaly filmové kruhy vážně hovořit v polovině třicátých let, kdy k tomuto požadavku dospěl záhy po svém ustavení i FPS. Přední český producent Julius Schmitt naznačil v rozhovoru pro *Peroutkovu Přítomnost*, že by z těchto úvah mohl časem vzejít jakýsi „úřad dramaturga českého filmu“. (Inspiraci německým úřadem říšského filmového dramaturga Schmitt redakci jednoznačně popřel.)²²⁾ Tlak na zavedení dramaturgické práce do filmové výrobní praxe je však spjat především s působením Filmového studia a není samozřejmě vůbec náhodné, že právě jeho tajemník byl nakonec povolán do čela zmíněného Sboru filmových lektorů. Karel Smrž zde jen důsledněji a systematictěji pokračoval v práci, kterou rozvinul už ve Filmovém studiu. Mohl zde dobře využít nejen svých bohatých zkušeností na tomto poli, ale i vybudovaných kontaktů.

Filmové studio založil v březnu 1934 Svaz filmové výroby v ČSR jako instituci, jejímž hlavním posláním bylo vyhledávat, registrovat a školit nové herce.²³⁾ Tento „servis“ měl vytvořit zázemí domácím výrobcům, kteří se pravidelně potýkali s nedostatkem kvalifikovaných hereckých sil a měli eminentní zájem na objevování mladých talentů. Filmové studio však pořádalo také scenáristické kursy a mělo i další výchovatské ambice. Jeho činnost byla od počátku hrazena ze státních prostředků, od roku 1935 konkrétně z peněz registračního fondu, určeného na podporu domácí produkce a dalších filmových aktivit (vznikal z poplatků půjčoven za registraci dovezených filmů). Stále agilněji se Filmové studio věnovalo i literárnímu zázemí filmové výroby. V listopadu 1935 vyhlásilo soutěž na filmové drama, která byla obeslána 615 pracemi. Podmínky soutěže vypracoval tajemník studia Karel Smrž, v porotě zasedl mimo jiné další člen pozdějšího protektorátního Sboru filmových lektorů – Miroslav Rutte. Svým způsobem byla tato soutěž počátkem široce koncipované námětové akce, která už v roce 1937 zahrnovala například i kontakty s nakladatelstvími či s divadelní a literární agenturou Otakara Štorcha-Mariena.

Koncem roku 1936 bylo Filmové studio jako útvar Svazu filmové výroby zrušeno, neboť jeho činnost spontánně přerostla rámec původních záměrů a potřebovala nový právní základ. Dne 3. března 1937 se proto konala ustavující valná hromada nového Filmového studia jako autonomního spolku s právní subjektivitou. Jeho zakládajícími členy byly všechny klíčové kinematografické instituce – Svaz filmové výroby v ČSR, Svaz filmového průmyslu a obchodu čsl., Ústřední svaz kinematografů v ČSR, Československá filmová unie a Československá filmová společnost, dodečně byl mezi ně zahrnut i Masarykův lidovýchovní ústav. Nově vzniklou instituci můžeme bez přehánění označit za zárodek budoucí oborové samosprávy, jak se utvořila po vzniku protektorátu, neboť Filmové studio se snažilo prosadit cílevědomou součinnost všech složek kinematografického oboru. V široce koncipovaném programu studia (mj. také filmové školství, legislativa, archivnictví, mezinárodní styky) byla významně zastoupena i problematika dramaturgie. Studio rozvíjelo námětovou akci a pro FPS vypracovávalo posudky scénářů, které zasílalo i ministerstvu školství (MŠANO posuzovalo kulturně výchovný aspekt projektů).

Obdobné cíle jako Filmové studio sledovala koncem třicátých let i Československá filmová společnost sdružující kulturní pracovníky všech oborů, kteří měli zájem na zvýšení umělecké úrovně českého filmu. Ve výboru společnosti ustavené v říjnu 1936 zasedali například Josef Toman, Jan Mučarovský, Otakar Jeremiáš či Jan Kučera, jejím prvním předsedou se stal Vladislav Vančura.

22) Srov. Julius Schmitt, *Filmová situace optimisticky*. „Přítomnost“ 12, 1935, č. 24, s. 377. Redakce *Přítomnosti* vyjádřila značnou skepsi vůči ideji dramaturgického úřadu a vyslovila zejména obavu, že tuto myšlenku přivezli čeští kinematografisté z Třetí říše, kde se koncem dubna 1935 v Berlíně zúčastnili v hojném počtu mezinárodního filmového kongresu. Dva z nich – Vladimír Wokoun a Ernst Hollmann – byli dokonce jako členové oficiální delegace filmového kongresu představeni říšskému kancléři Adolfu Hitlerovi.

23) Následující informace čerpáme z nezpracovaného fondu Filmového studia uloženého v NFA.

Společnost byla v roce 1937 přizvána do FPS a patřila, jak už bylo řečeno, rovněž mezi zakládající členy Filmového studia, na jehož dramaturgických aktivitách ostatně participovala.

Jakkoliv snad působí dramaturgická spolupráce mezi Filmovým studiem a FPS konstruktivně, k ideálu měla hodně daleko, protože nepřinášela takový efekt, jaký si obě tyto instituce přály. Scénáře byly FPS předkládány leckdy jen několik dní před nástupem produkce do ateliérů, takže na podstatnější zásahy nezbýval čas. Vyskytovaly se i případy, kdy FPS rozhodoval o přiznání podpory v okamžiku, kdy už bylo natáčení filmu v plném proudu, ba dokonce i takové případy, kdy se natáčelo bez dokončeného scénáře.²⁴⁾ Představitelé Filmového studia sice své připomínky osobně projednávali s autory scénáře a FPS i scénáře vracel k přepracování, ale obecně byl celý tento model kritizován, že vlastně umožňuje pouze drobné korektury a že na výslednou podobu filmu nemá lektorské řízení vůbec žádný vliv.²⁵⁾ Posudky Filmového studia tak spíše sloužily jen jako podklad pro rozhodování FPS o podpoře, ale ke zkvalitnění tvorby nijak nepřispívaly. Proto se ministr obchodu – s vědomím nadcházející regulace české filmové produkce ze strany Němců – na jaře 1940 rozhodl institucionálně posílit roli lektorů, resp. – učinit z lektorů *de facto* dramaturgy.

Na Filmových žních v červenci 1940 avizoval ministr Kratochvíl instituci filmových dramaturgů, kteří budou podléhat přímo ministru obchodu, tedy princip státní dramaturgie, jak ji československá kinematografie pozná po svém zestátnění v roce 1945. V úvahu přicházela i jiná, svým způsobem přirozenější varianta, totiž rozvíjet dramaturgii přímo v rámci jednotlivých produkčních firem. Některé z nich ostatně takové ambice projevovaly, například Lucernafilm či Nationalfilm měly dokonce vlastní lektorské sbory.²⁶⁾ Podle směrnic vypracovaných Výborem plnomocníků a dne 27. listopadu 1939 schválených na 201. schůzi FPS měly navíc všechny společnosti, které se chtěly po 1. lednu 1940 ucházet u FPS o podporu, za povinnost zaměstnávat ve výrobním oddělení dramaturga.²⁷⁾ Za stávajících podmínek se však i takovéto opatření ukázalo neúčinné.

Ministr obchodu nakonec svou letní představu státní dramaturgie poněkud korigoval, patrně s ohledem na zásadní strukturální změnu, k níž v protektorátní kinematografii došlo na podzim téhož roku. Nařízením ze dne 26. října 1940 platným od 15. února 1941 zřídil říšský protektor česko-německou veřejnoprávní korporaci Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ) jako vrcholný orgán zájmové samosprávy, který se od všech předchozích samosprávných forem (Filmové studio, Ústředí filmového oboru, Filmové ústředí v Čechách a na Moravě, Výbor plnomocníků filmového oboru v Čechách a na Moravě) lišil především rozsahem svých pravomocí. Podle § 7 uvedeného nařízení bylo ČMFÚ oprávněno „stanovit podmínky pro provoz, otevření a zrušení podniků ve filmovém oboru a vydávati nařízení o hospodářsky důležitých otázkách celého filmového podnikání, zvláště o způsobu a obsahu smluv v oboru působnosti jednotlivých skupin povolání filmového hospodářství“.²⁸⁾ Jinými slovy – ČMFÚ například vydávalo ceníky všeho druhu, určovalo smluvní podmínky obchodních vztahů mezi půjčovnami a kiny, na ČMFÚ přešla z ministerstva

24) Na první schůzi dramaturgické komise Filmového studia 18. ledna 1938 na to upozornil Karel Dostál a jeho informaci potvrdil člen FPS za MŠANO odborový rada Jan Hejman. Zápis z této schůze viz NFA, f. Filmové studio. Podle směrnic FPS byl uchazeč o státní příspěvek na výrobu filmu povinen požádat FPS o schválení projektu a za tím účelem předložit úplný scénář ve dvanácti exemplářích. Srov.: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství III. Rok 1936*. Praha 1937, s. 15.

25) Viz návrh další činnosti Filmového studia, NFA, f. Filmové studio.

26) S Lucernafilmem spolupracovali spisovatelé Jan Drda, Karel Horký, František Kubka a Václav Řezáč, pro Nationalfilm posuzovali scénáře Artuš Černík, Jindřich Elbl, Vladimír Kabelík a Jan Sajíc. Srov.: Zdeněk Štábla, c. d., s. 102.

27) Separát s názvem *Uspořádání výroby a obchodu s českými filmy* datovaný 28. října 1939 viz NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1.

28) Karel Knap, *Přehled práva filmového*. Praha 1945, s. 122.



*Ministr obchodu Jaroslav Kratochvíl v rozmluvě s filmovými pracovníky
na II. Filmových žních ve Zlíně 1941. Po jeho levici stojí předseda ČMFÚ Emil Sirotek,
z boku natočený muž ve světlém plášti s kloboukem v ruce
je divadelní a filmový kritik A. M. Brousil*

Foto archiv

vnitř také kompetence k udělování kinolicencí; pouze filmová cenzura zůstala nadále v rukou Úřadu říšského protektora. Stát tedy delegoval řadu svých kompetencí na kinematografický samosprávný orgán, nad nímž ovšem vykonával dozor – tři zástupce měla v ústředním výboru ČMFÚ protektorátní vláda, říšský protektor si pak pro sebe vyhradil pravomoc jmenovat předsedu (Čech) a místopředsedu (Němec), čímž si zajistil kontrolu nad celým ČMFÚ.

Po zřízení samosprávného orgánu české filmové kruhy léta marně volaly. Před válkou se již o jeho potřebě vedly v českém filmovém tisku intenzivní diskuse, neboť řada evropských států ve třicátých letech posilovala samosprávnou složku kinematografie a přenášela vybrané kompetence na nově zakládané filmové komory. Podobný krok se chystala učinit i protektorátní vláda, která již měla v roce 1940 připraveno vládní nařízení o Filmové komoře pro Čechy a Moravu.²⁹⁾ Můžeme zatím jen předpokládat, že tento záměr zkřížily právě plány Němců, neboť k jeho realizaci už nedošlo. ČMFÚ bylo vybaveno obdobnými pravomocemi, jaké se chystala protektorátní vláda přiznat filmové komoře. Základní rozdíl mezi oběma institucemi spočívá v tom, že výlučně česká filmová komora měla podléhat ministerstvu obchodu, tedy českému protektorátnímu úřadu, zatímco ČMFÚ pracovalo ve složení česko-německém a podléhalo říšskému protektorovi. (Ustavením ČMFÚ byly tedy dotčeny dosavadní kompetence ministerstva obchodu i ministerstva vnitř.³⁰⁾)

Pro domácí kinematografii měla veliký význam personální kontinuita s předchozími samosprávnými orgány, jak ji ztělesňoval nejen staronový předseda Emil Sirotek, ale i řada členů ústředního výboru jako Karel Feix, Otakar Mudroch, Miloš Havel, Alois Fiala či Ferdinand Pernica.³¹⁾ Právě zde můžeme nejspíš hledat zdroje spontánní vstřícné spolupráce mezi ČMFÚ a MPOŽ, k níž navíc jistě přispěla i osobnost ministra obchodu Jaroslava Kratochvíla a jeho osobní zájem o český film. Skutečnost, že Sbor filmových lektorů nespadal přímo pod ministra Kratochvíla, jak on sám původně zamýšlel, nýbrž pod ČMFÚ stojící mimo ministerstvo obchodu, práci sboru zjevně nijak nepoznamenala. Na červenčové schůzce, jejíž protokol v edici přinášíme, Kratochvíl vystupuje jako člověk plně zainteresovaný na uměleckém růstu českého filmu a jak dosvědčují opakované nabídky finančních dotací na námětovou akci či na ediční aktivity, i jako člověk připravený využít pro zdar společné věci všech možností, jimiž z titulu své funkce disponuje.

Ke schůzce ministra obchodu s lektory a dalšími filmovými pracovníky došlo v předvečer druhého ročníku zlínských Filmových žní – přibližně půl roku poté, co začal pracovat Sbor filmových lektorů, a necelých pět měsíců od zahájení činnosti ČMFÚ. Účastníci setkání zrekapitulovali, co se za uplynulý rok (od Filmových žní 1940) podařilo v podmínkách pro domácí filmovou tvorbu zlepšit, a snažili pojmenovat hlavní problémy, které na své řešení teprve čekají. Vedle problému vhodných námětů a jejich kvalifikovaného scénářistického zpracování se tak stala druhým klíčovým tématem rozpravy výchova filmového dorostu. Jestliže však můžeme v oblasti filmové dramaturgie konstatovat výrazný posun, který lze stopovat i v protektorátní tvorbě, v otázce výchovy adeptů filmových profesí žádný pohyb vpřed nenastal ani se za protektorátu pochopitelně nerýsovaly žádné perspektivy.

29) Nedatovaný návrh vládního nařízení viz NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1.

30) Po zahájení činnosti ČMFÚ požádal ministr obchodu říšského protektora o objasnění, jaké kompetence MPOŽ zůstaly. V dopise ze dne 24. února 1941 říšský protektor oznámil, že ministerstvo obchodu nadále rozhoduje o podporách české filmové produkce, o přidělení deviz na dovoz filmů, spolu s ČMFÚ o dovozu filmů a vývozu českých filmů a propůjčuje filmové ceny. Zároveň sdělil, že není žádných námitek proti tomu, aby si k výkonu těchto pravomocí MPOŽ udržovalo různé poradní orgány jako FPS, lektorský sbor či Filmové studio. Opis dopisu říšského protektora ministru obchodu viz NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1.

31) Srov. Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*. Praha 1946, s. 11.

Absence řádného filmového učiliště trápila české kinematografické kruhy již od časů němé éry; požadavek na jeho zřízení bychom našli v různých dokumentech již ve druhé polovině dvacátých let.³²⁾ Od odborné školy si představitelé filmového oboru slibovali, že zásadním způsobem přispěje ke zvýšení řemeslné a kulturní úrovně českého filmu. Byly to však výkřiky do prázdna, neboť úvahy státních úřadů sahaly nanejvýš k využití filmu na školách, ale v žádném případě ne k projektování filmového školství. Po celá třicátá léta se proto kinematografické organizace (zejména organizace výrobců a odbory) pokoušely filmovou školu svépomocně suplovat pořádáním různých seminářů. Šlo vždy o sérii přednášek proslovených předními domácími odborníky; výjimečně vyšly tyto přednášky i knižně, takže mohly sloužit dalším adeptům i jako učební texty.³³⁾ Podobné semináře však plnily spíše poslání osvětové a s profesionální přípravou měly jen málo společného. Filmové studio se sice chystalo podat pomocnou ruku talentovaným zájemcům i praktickými cvičeními, pro adepty filmové režie dokonce plánovalo natáčení zkušebních filmů, ale nakonec se žádný z nich neuskutečnil.³⁴⁾ Kdo chtěl opravdu k filmu, musel se většinou vypracovat od píky přímo „na place“.

Ve druhé polovině třicátých let však již vize filmové školy přece jen ztrácela na své dřívější chimeričnosti. Nejen proto, že se poměrně rozvinutý domácí filmový průmysl stal už nepřehlédnutelným faktem a že stát začal doceňovat společenské funkce filmu v celé jejich šíři a rozmanitosti, ale i z toho důvodu, že fenomén filmového školství nabýval v této dekádě na vážnosti i v mezinárodním měřítku. Moskva, Řím, Londýn, Berlín a další centra evropských národních kinematografií již své školy měla, což samozřejmě neušlo závistivé pozornosti českých filmových publicistů. První a bohužel jediný průlom se podařil na Slovensku, kde ve školním roce 1938/1939 probíhal na bratislavské škole uměleckých řemesel „celoroční denní kurs pro kinetickou fotografii a kinematografii“ zorganizovaný Karlem Plickou. Po sedmi měsících kurs v březnu 1939 přerušily politické události.³⁵⁾ Jinak se na sklonku třicátých let vyskytlo hned několik paralelních návrhů na zřízení filmové školy diskutovaných i s ministerskými úřady, ale žádný z nich se ani nepřiblížil realizaci, jistě i pro dramatické dění let 1938 – 1939.

Z těchto návrhů je nejznámější projekt Jindřicha Honzla a Otakara Vávry publikovaný v dubnu 1939 ve Zlíně.³⁶⁾ Mělo jít o dvouletou školu pro filmové herce, na niž by navázal jednoletý kurs pro filmové režiséry a jednoletý kurs scenáristický. Doba takovým iniciativám příznivá nebyla, ale ani nacistický útok na české školství na podzim téhož roku tento návrh zcela ze stolu nesmetl. Ještě na jaře 1940 se české protektorátní úřady vážně zabývaly myšlenkou filmovou školu založit, a to právě na podkladě Honzlovy a Vávrovy koncepce.³⁷⁾ O rok později již účastníci setkání s ministrem Kratochvílem svorně konstatují, že je to za stávajících okolností představa nereálná. Od myšlenky na filmovou školu nicméně české filmové kruhy neupustily ani později. Zdá se, že historikům zůstal dosud zcela utajen projekt ČMFÚ z června 1943 zřídit pod dohledem ČMFÚ jako samostatnou výdělečnou instituci Scénu Studio, kde by adepti nejrozličnějších filmových profesí nabývali teoretických znalostí i praktických zkušeností. Scéna Studio měla kombinovat

32) Srov. např. memorandum Filmové ligy československé z června 1926. Quido E. K u j a l, *Existenční otázky čsl. kinematografie*. „Český filmový zpravodaj“ 6, 1926, č. 26 – 28 (3. 7.), s. 2 – 3.

33) V listopadu 1935 vyšel pod názvem *Abeceda filmového scenáristy a herce* sborník přednášek ze semináře, který v roce 1934 uspořádalo Filmové studio.

34) K natočení prvního zkušebního snímku vybralo kuratorium Filmového studia nejprve Otakara Vávru, ale ten byl právě zaneprázdněn psaním několika scénářů. Zastoupit ho měl tedy režisér Národního divadla Jiří Frejka, i ten však byl v roce 1935 po Hilarově smrti plně vytížen. Srov. NFA, f. Filmové studio.

35) Srov. Emil Z v a r í k, *Celoroční denní kurz pro kinetickou fotografii a kinematografii při škole uměleckých řemesel v Bratislavě 1938 – 1939*. Filmový sborník historický 2, Praha 1991, s. 121 – 130.

36) Jindřich H o n z l – O t a k a r V á v r a, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín 1939.

37) Srov. NFA, nezpracované fondy, k. Korespondence, režiséři, instituce 1919 – 1947.

filmové aktivity s divadelními.³⁸⁾ I z toho záměru sešlo, takže problém výchovy filmového dorostu čekal na své vyřešení až do založení FAMU.

Jestliže jsme se protokolem z jednoho setkání ministra obchodu s předními představiteli české kinematografie nechali inspirovat k obsáhlejší historickým rekapitulacím diskutovaných témat, pak zejména proto, abychom zviditelnili jednu podstatnou významovou vrstvu editovaného dokumentu, která možná není při zběžném čtení zřetelná. 7. července 1941 nešlo o žádnou formální zdvořilostní schůzku. Zde už se stát ústy svého kompetentního zástupce hlásí k plné odpovědnosti za českou filmovou kulturu a její budoucnost. Dospíval k tomuto postoji pomalu, ale o to možná autentičtější. To je zjištění mimořádně závažné, zvláště pro interpretaci zestátnění československé kinematografie. Jeho ilegální přípravu za protektorátu totiž provázely kroky oficiálních struktur učiněné v mnoha případech tímtež směrem. Zdá se, že proces zestátnění kinematografie obsahuje mnohem méně diskontinuitních prvků, než do jeho obrazu následně vložili jeho projektanti a vykonavatelé.

Ivan Klimeš

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Vystudoval hudební a divadelní vědu na FF UK v Praze (1976 – 1981), po studiích pracoval v Čs. filmovém ústavu nejprve jako redaktor odborné literatury, poté jako vědecký pracovník. V současné době vede oddělení teorie a dějin filmu NFA a zároveň působí jako odborný asistent na katedře filmové vědy FF UK. V *Iluminaci*, ve Filmovém sborníku historickém, *Filmu a době* aj. publikoval řadu studií z dějin české kinematografie a jejích kulturněhistorických kontextů; pro *Iluminaci* rovněž připravuje edice historických pramenů. Téma vztahu kinematografie a státu v období do roku 1945 tvoří v poslední době těžiště jeho badatelského zájmu.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

38) Srov. návrh koncepce a žádost ČMFÚ o podporu datovaná 19. června 1943 a adresovaná ministerstvu lidové osvěty. NFA, nezpracované fondy, k. Filmový klub 1924 – 1947.

SUMMARY

THE STATE AND FILM CULTURE

Ivan Klimeš

The present study is the introduction to an edition of shorthand minutes from a meeting between Minister of Trade Jaroslav Kratochvíl and leading representatives of the film art and business, which was held on 7th July, 1941, several weeks before the opening of the second edition of a national festival entitled *Filmové žně* (Film Harvest). During the debate the meeting's participants concentrated on problems hampering the development of Czech cinematography, and looked into various options conducive to their solution.

Under the pressure exerted by the German occupation power, the Protectorate of Bohemia and Moravia faced an ever more stringent limitation of breathing space for the domestic film production. In March 1940 the Reichsprotektor, Konstantin von Neurath, enforced a drop in production from the existing annual output of nearly 40 Czech feature films, to 20 – 25 titles. That made the Ministry of Trade pay increased attention to the production's quality. Experts saw the cause at the root of numerous artistic debacles to be shaky stories and downright weak scripts; hence the Trade Ministry's first measure, oriented towards improved literary preparation of film projects. In November 1940 the minister of trade, within whose jurisdiction cinematography lay, set up a board of film readers whose tasks were to assess the standards of cinematic stories and scripts, and to take part in the literary preparation of all film projects. Methods of scouting for suitable stories, recruitment of authors for collaboration on film projects, and involvement in the script-writing process, constituted one group of issues discussed during the above-mentioned meeting with the trade minister.

The debate's other major subject was an old problem that had persisted for many years: namely, that of the education of young generations of film-makers. While a number of specialized film schools had already existed in other countries, pre-war Czechoslovakia did not progress beyond the blueprint stage. Under the German protectorate, auspicious conditions for the practical implementation of those plans no longer existed, and so local cinematographic corporations strove, similarly as they had done back in the 1930s, to make up for the absence of a film school by organizing various seminars. In that connection, participants in the meeting pointed out the need to produce short films providing a vehicle for debuts of talented up-and-coming film directors.

The present study views the individual issues discussed at the meeting in question from a historical perspective, and surveys the transformation undergone by the state's attitude towards cinematography from the 1920s. Whereas at that earlier stage the state regarded cinematography merely as yet another industrial branch, from the mid-1930s could be observed the government's growing respect for the medium's cultural and artistic dimensions. Finally, under the German protectorate, as culture became the prime source of national identity in the face of the Nazi occupation power, film's cultural aspects already played a dominant role determining the attitudes of both state authorities and cinematographic corporations.

Translated by Ivan Vomáčka