

Marika Kupková

## Nejistá převaha

*Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let*

Vztah literatury a filmu byl v české poválečné kultuře diskutovaným a kontroverzním tématem, a to předně v ideologických, politických i ekonomických souvislostech. Důležitým koncepčním předpokladem prosperity státního filmového monopolu byla totiž všestranně deklarovaná spolupráce s literáty, která měla zajistit dostatek kvalitních námětů pro výrobu, výkon předběžné cenzury prostřednictvím umělecky erudovaného dramaturgického dozoru a tvorbu tematických plánů. Tehdejší obsazování spisovatelů do kulturních rezortů státní správy skýtalo navíc výhodný strategický potenciál pro reprezentaci nové vládnoucí garnitury. Následující text pojednává o dobové reflexi této popřevratové situace, o způsobu potvrzování a zpochybňování role jejích činitelů a institucí.

### **Literarizace jako příznačná tendence českého poválečného filmu?**

V současném výzkumu české filmové dramaturgie konce 40. let a první poloviny 50. let se setkáváme s termínem *literarizace*. Jeho použití souvisí s tendencí filmových a literárních badatelů pojmenovat modus operandi státem řízené dramaturgie, jenž se váže k tzv. literárně přípravným fázím filmové výroby. Nezávisle na sobě se termín *literarizace* objevil ve dvou studiích, přičemž v každé z nich má poněkud odlišný význam.

S *literarizací* se v souvislosti s českou kinematografií prvně setkáváme v literárně historickém textu, a to v kompendiu *Dějiny české literatury 1945–1989* vydaném v letech 2007–2008. Autoři oddílu *Literatura v masových médiích: film a rozhlas*<sup>1)</sup> — Petr Mareš, Alena Štěrbová a Radka Denemarková — tímto termínem shrnují povahu interferencí literatury a filmu v rozmezí nástupu státního monopolu filmu a komunistického převratu. Literarizace zde ve smyslu „učinění literárním“ znamená uplatňování literárně estetických

1) Pavel Janoušek – Petr Čornej (eds.), *Dějiny české literatury 1945–1989*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007–2008, s. 349–360.

nároků na posuzované náměty a scénáře, a současně také příklon k adaptování literatury, odpovídající kritériím umělecké kvality.<sup>2)</sup>

K důsledkům poválečné situace patřil sklon k celkové literarizaci filmu. Filmové adaptace literárních předloh představovaly třetinu až polovinu poválečné produkce a zaměření na slovesnou složku se projevovalo také v důrazu kladeném na scénaristickou přípravu a v proceduře schvalování scénářů. [...] Výrazně častěji než dříve se literárním východiskem filmů stávala díla umělecky renomovaných autorů, což se při silícím důrazu na slovesný podklad a proklamované snaze o zvýšení umělecké úrovně filmů jevílo jako záruka kvality.<sup>3)</sup>

Literarizace zde také zahrnuje programovou spolupráci literárního a filmového oboru, která měla být důležitou ideovou i praktickou oporou nově zřízeného státního monopolu. Programovou spoluprací rozumíme jednak působnost spisovatelů coby uměleckých expertů v dramaturgickém dozoru, jednak podněcování zájmu literárně činných autorů o tvorbu filmových námětů. Jejich angažmá bylo podepřeno argumentem, že všeobecně a dlouhodobě požadované zvýšení umělecké úrovně filmu lze dosáhnout právě posilováním kvality námětu a scénáře. Onu kvalitu v této logice garantují slovesní umělci, kteří mají „ze své podstaty“ schopnost nejlépe posoudit umělecký potenciál i společenskou přínosnost námětu a scénáře. Spisovatelé navíc obsadili řídicí posty v těch orgánech státní správy, do jejichž kompetence spadl dozor nad kinematografií: v čele nově utvořeného filmového odboru na ministerstvu informací (MI) působil už od května 1945 Vítězslav Nezval, přednostou státní filmové dramaturgie coby samostatného oddělení tohoto odboru a současně předsedou Filmového uměleckého sboru se na Nezvalův podnět stal Jiří Mařánek, místopředsedou Konstantin Biebl, mezi členy obou dramaturgických institucí figurovali František Hrubín, Karel Konrád, Marie Majerová, Antonín Matěj Píša, Marie Pujmanová; zaměstnanci a spolupracovníky tohoto ministerstva byli také Jan Noha, Václav Lacina, František Branislav a další.<sup>4)</sup> Jedná se o příznačnou popřevratovou strategii do-sazování renomovaných umělců, předně pak spisovatelů, do politických a úředních funkcí, s níž se setkáváme také v období vzniku samostatného Československa<sup>5)</sup> nebo po pádu komunismu.

2) Nejedná se o dobový, ani historiograficky vžitý pojem. Walter Benjamin jej uplatňuje v souvislosti s epickým divadlem Bertolda Brechta. Literarizace zde ovšem vyjadřuje divadelní formu intertextovosti a metatextovosti díla, kdy prostřednictvím textových vstupů v podobě přednesených nebo na scéně přítomných poznámek, nápisů, plakátů a podobně, dochází k narušení iluzivnosti divadla, podněcující kritický přístup diváka.

3) P. J a n o u š e k – P. Č o r n e j, c. d., s. 351–352. Autoři se výkladem literarizace filmu výrazněji nezabývají, termín zde především uvozuje popis soudobých filmových adaptací literárních předloh.

4) Spisovatelé byli zastoupeni také ve vedoucích postech dalších ministerských odborů: přednostou publikačního odboru byl František Halas, přednostou rozhlasového odboru Ivan Olbracht, v čele VI. Odboru pro kulturní a informační styky se spřátelenými národy působili Lumír Čivrný nebo Miloš Kratochvíl. Komunistickému ministrovi Václavu Kopeckému se tedy podařilo získat do vedoucích pozic úřadu renomované představitele kultury, kteří svou účastí podporovali, nebo spíše veřejně legitimizovali politické zájmy KSČ.

5) Srov. Marek K r e j č í, Stát coby patron umění? K státní kulturní politice v první polovině 20. století. Dějiny české literatury. In: Tomáš B ř e ě n – Pavel J a n á č e k (eds.), „O slušnou odměnu bude pečováno...“ *Ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2009, s. 130–145.

Pojetí literarizace jako specifika poválečné kinematografie je ovšem problematické, protože poválečná státní kulturní politika MI plynule navázala na politiku podobně ofenzivního protektorátního ministerstva lidové osvěty. Projevy literarizace, které uvádějí autoři *Dějiny české literatury*, nejsou podmíněny zavedením státního monopolu. Příklon k adaptacím vyšší literatury<sup>6)</sup> a k posílení státního dramaturgického dozoru nastal už za protektorátu a částečně i v druhé polovině 30. let. K programové eliminaci brakové produkce, která byla podmíněna nejen ideologickými, ale i ekonomickými okolnostmi,<sup>7)</sup> docházelo zvláště v posledních válečných letech. Kontinuita existovala i v organizační koncepci a personálním zastoupení dramaturgických institucí: v protektorátním Sboru filmových lektorů podobně jako v poválečném Filmovém uměleckém sboru figurovali spisovatelé a dramatici,<sup>8)</sup> kteří se coby umělečtí experti věnovali posuzování dílčích literárně přípravných fází. Dlouhotrvajícím záměrem oborových i státních institucí — ještě před vznikem státního monopolu<sup>9)</sup> — bylo také angažování spisovatelů ke spolupráci s filmem prostřednictvím adresných výzev a vyhlašování soutěží o námět. Spisovatelé působící ve filmovém oboru odboru MI a v orgánech dramaturgického dozoru spolupracovali s protektorátním Filmovým studiem, případně se účastnili filmové osvěty v rámci Klubu za nový film nebo Československé filmové společnosti. Z toho, co bylo řečeno, tedy vyplývá, že literarizace chápána jako programová spolupráce literárního a filmového oboru je typickým rysem nejen poválečného období, ale že platí pro období protektorátu. Právě tehdy totiž dochází k zásadní strukturální přestavbě oboru směrem k centralizovanému filmovému hospodářství, s nímž je spojeno zavedení předběžné cenzury skrze expertní dramaturgický dozor.

Pojem literarizace používá i Petr Szczepanik,<sup>10)</sup> a to v souvislosti se sovětskou scénaristickou a dramaturgickou praxí pozdního stalinismu mezi lety 1947–1953. S odkazem na výzkum literárního vědce Leonida Hellera pojímá Szczepanik literarizaci jako symptom ždanovovské ideologie akcentující slovesnou podstatu neliterárních uměleckých oborů, což v případě kinematografie představuje autonomii literárně přípravných fází vůči filmové výrobě. Tendence označená Hellerem jako *littérisation* (*oliteraturiz-*

6) Za protektorátu došlo k rozšíření adaptací českých literárních klasiků jako Božena Němcová, Alois Jirásek, Karel Matěj Čapek-Chod, Jindřich Šimon Baar, bratři Mrštíkovi, stejně jako soudobých spisovatelů — Marie Majerové, Marie Pujmanové, Jaroslava Havlíčka ad.

7) Pragmatickým důvodem bylo i nutné omezování filmové výroby v závěru války, a potažmo logická kvalitativní selekce realizovaných námětů. Srov. Tereza C z e s a n y D v o ř á k o v á, *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita 30. a 40. let*. Disertační práce. Praha: FF UK 2011, s. 253.

8) Ve Sboru filmových lektorů působili Vladislav Vančura, František Kožík, Miroslav Rutte a Vilém Werner. Vedením Sboru byl pověřen dosavadní dramaturg Filmového studia Karel Smrž. Tento filmový historik, publicista a pozdější pedagog FAMU, který působil v kinematografii nepřetržitě od první republiky, přes druhou republiku a protektorát a zasáhl i do poválečné kinematografie, je ukázkovým příkladem personální kontinuity v oblasti filmu. Srov. T. C z e s a n y D v o ř á k o v á, c. d., s. 120–123; Ivan K l i m e š, *Stát a filmová kultura. Iluminace* 11, 1999, č. 2, s. 125–137.

9) Příkladem par excellence je akce *spolupráce českých spisovatelů s filmem* v roce 1944. Jednalo se o velkorysou nabídku rozsáhlému okruhu spisovatelů na vypracování filmové povídky s automatickým členstvím v Českomoravském filmovém ústředí (a tudíž osvobození od případného pracovního nasazení). Srov. T. C z e s a n y D v o ř á k o v á, c. d., s. 270.

10) Srov. Petr S z c z e p a n i k, *How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 90–91.

vanie)<sup>11)</sup> se prakticky projevovala radikálním snížením počtu natočených filmů, jež způsobovalo zdlouhavé schvalování dílčích scénaristických fází. Je reprezentována hybridním literárním žánrem — literárním scénářem — a jeho osamostatněním a emancipací vůči filmové výrobě. Nejenže byly scénáře posuzovány kritérii literární kvality, ale měly fungovat — především tedy v sovětské praxi — jako autonomní slovesný útvar. Případné knižní vydávání literárních scénářů ani nemuselo být odvislé od jejich zfilmování.<sup>12)</sup> Literární scénář byl také příhodným formátem pro výkon předběžné cenzury; současně se stal i právně definovaným finálním stupněm literární přípravy filmu. Tento výklad nestaví literarizaci do souvislosti se zvýšeným rozsahem filmových adaptací renomované literatury, ale soustředí se na zvláštní mezioborový žánr, kterým je literární scénář. Ve hře tedy není zvýšení filmových adaptací *ideální literatury*,<sup>13)</sup> ale oficiální poptávka po původní spisovatelské tvorbě pro film, která by sama *ideální literaturu* představovala.

Česká kinematografie konce 40. a první poloviny 50. let vykazuje paralely se sovětskou praxí, byť v „mírnější“ podobě, která je navíc podmíněna kontinuitou s předchozím domácím stavem. Vhodným příkladem je instituce Československého filmového nakladatelství<sup>14)</sup> a její edice *Knihovna románových filmů*. První a současně jedinou publikací této edice byl literární přepis scénáře Václava Kršky *Housle a sen*<sup>15)</sup> z roku 1947, doplněný 32 stranami fotografií z filmu. Žánrový novotvar „románový film“ v názvu ediční řady, který je současně jako podtitul uveden v tiráži, manifestuje status a prestiž literární dimenze filmu. Do této tendence spadá i nerealizovaný záměr zřízení Divadelního filmového studia (Divadelně filmového studia), kde by byly vhodné filmové scénáře využívány pro divadelní repertoár.<sup>16)</sup> Formální podoba i rozsah publikovaných scénářů<sup>17)</sup> sice neodpovídá sovětské praxi, i zde však platí základní rys literarizace, kterým je rozmach žánru

11) Leonid Heller, Cinéma à lire. Observations sur l'usage du "scénario littéraire" à l'époque de Jdanov. In: Natacha Laurent (ed.), *Le Cinéma «stalinien». Questions d'histoire*. Toulouse: Presses Universitaires de Mirail 2003, s. 59. Heller zde zmiňuje předchozí užití termínu *littérisation* (*oliteraturivanie*) Vladimírem Papernyjem už v 80. letech v souvislosti s literárností sovětského výtvarného umění a architektury ždanovské etapy. Ve svém textu ponechává Petr Szczepanik termín v původní francouzské a ruské verzi. Přeložit jej můžeme jako *zliterárnění* nebo právě *literarizace*.

12) Heller zmiňuje příklady sovětských filmů, jejichž literární scénáře byly knižně nebo časopisecky publikovány ještě před dokončením a uvedením příslušného filmu: AEROGRAĐ (Alexandr Dovženko, 1935), MIČURIN (Alexandr Dovženko, 1949).

13) O konceptu *ideální literatury* se zmiňuje Pavel Janáček v souvislosti s vydavatelskou praxí let 1945–1948. Má příbuzný ideologický charakter s dramaturgickým dozorem filmu: „[...] mělo jít o literaturu, v níž se pozice textu (včetně práva na zveřejnění) řídí jeho vztahem k potřebám celku. [...] Celek potřebuje, aby literatura byla řízena, a zároveň je rozpoznatelný, takže vůči němu literaturu řídit lze. Řídit může ovšem jen ten, kdo disponuje dostatečnou kompetencí, znalostí a oddaností celku (musí být v literatuře odborníkem, nejlépe básníkem, kritikem, ti oba se pohybují na špičce literárního vývoje).“ In: Pavel Janáček, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host 2004, s. 153.

14) V rámci restrukturalizace kinematografie v roce 1948 splynulo Československé filmové nakladatelství s Orbisem, což se prakticky rovnalo jeho likvidaci. Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství*. Praha: Český filmový ústav 1970, s. 37.

15) Tento životopisný film o osobnosti předčasně zesnulého houslového virtuóza Josefa Slavíka byl do kin uveden o rok dříve. Jeho režisér Václav Krška byl autorem námětu i scénáře.

16) Vyjádření ústředního ředitele ČSF Vladimíra Václavíka v Zápisu ze schůze Kulturní rady ze dne 4. 10. 1948, NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. XX.

17) Leonid Heller zmiňuje případy publikování filmového scénáře předcházející jeho filmovému uvedení. L. Heller, c. d., s. 58.

literárního scénáře a literární přípravy filmu v protikladu vůči počtu natočených filmů.<sup>18)</sup> Tendenci k literarizaci české kinematografie tedy nelze považovat jen za přímý důsledek sovětizace české kultury v poúnorové době. Tato tendence byla v české kinematografii přítomná už v době protektorátní a pokvětnové, po převratu v roce 1948 jen zesílila: setkává se zde dlouhodobě sílící dramaturgický dozor státu s nástupem komunistické moci, plánovitě angažování spisovatelů pro tvorbu filmových námětů sledující zvýšení umělecké úrovně českého filmu s popřevratovou taktikou udělování politických funkcí literátům s tradičně vysokým společenským statutem.

Do dlouhodobé snahy o kulturní samosprávu, do kontinuity centralizované ekonomiky — nikoli však sovětského typu — a zkušenosti s německým centrálním řízením vstupuje okolnost, že Československo spadá do sovětské zóny a ovlivňují jej tamní ideologické i řídicí modely.<sup>19)</sup>

### **„Žáby na prameni idylické bystřinky českého filmu“: spisovatelé ve vysoké nomenklatuře**

Ponechme stranou produkční příznaky literarizace v rovině literárního scénáře, které zpracoval Petr Szczepanik, a soustředme pozornost k mediálním reflexím a k veřejným i kuloárním diskusím, které se k literarizaci váží a jejichž emblematickým tématem je vztah spisovatele a filmu spojený s výrobní krizí. Tento stav byl zdůvodňován právě selháním spolupráce literárního a filmového oboru, o jehož okolnostech a příčinách se střídavě debatovalo z perspektivy dramaturgického dozoru, filmařů a spisovatelů. Zaměřme se ještě úžeji na „spisovatele u filmu“, kteří stanuli na vlivných postech uměleckých expertů dramaturgického dozoru a zároveň v politických funkcích poválečné kinematografie.

Dobové vnímání spisovatelských kádrů v poválečné kinematografii zpracováváme na základě mediálních ohlasů konce 40. let a částečně i první poloviny 50. let, jejichž autory jsou vedle filmařů a novinářů jako například Václav Lacina, Milan Noháč nebo Jiří Weiss, také sami spisovatelé z kinematografického odboru MI, převážně pak Jiří Mařánek.<sup>20)</sup> Z filmových periodik využíváme *Filmovou práci*, která byla vydávána pod hlavičkou Svazu filmových pracovníků v letech 1946–1947, navazující *Filmové noviny* vydávané Československým filmovým nakladatelstvím v rozmezí let 1948–1949, a *Film a dobu*. Z dalších kulturních časopisů jsou to tituly, které vydával Syndikát českých spisovatelů (SČS) a nástupnický Svaz československých spisovatelů (SČSS) nebo svazové nakladatelství Československý spisovatel: *Kulturní politika*, *Literární noviny* a *Var. List pro kulturní otázky*. Dů-

18) V české filmové produkci tato tendence vrcholí v roce 1951, kdy je dokončeno pouhých devět celovečerních hraných filmů.

19) Srov. Antonie D o l e ž a l o v á, *Nebylo úniku? Kontinuita a diskontinuita v ekonomickém vývoji ve 30. a 40. letech XX. století*. In: Jan N ě m e č e k (ed.) *Československo a krize demokracie ve střední Evropě*. Praha: Historický ústav AV 2010, s. 461–477.

20) K působení Jiřího Mařánka ve vedení Filmového uměleckého sboru a ministerského oddělení Státní dramaturgie srov. Marika K u p k o v á, „I o filmu platí, že na počátku bylo slovo, a to slovo píší básníci a literáti.“ Okolnosti vstupu Jiřího Mařánka do poválečné kinematografie. *Slovo a smysl* 10, 2013, č. 19, s. 83–98.

ležitý pramenný materiál představují také archivní dokumenty,<sup>21)</sup> které poslouží ke kontextualizaci sledovaných referenčních okruhů, především pak rozsáhlá osobní pozůstalost Jiřího Mařánka v Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Je pravděpodobné, že důležité informace obsahuje i fond Svazu československých spisovatelů v tomtéž archivu, zvláště pak dokumenty jeho filmové sekce, které ale zatím nejsou zpřístupněny.

Výrazným politickým triumfem komunistického ministra informací Václava Kopecného bylo získání renomovaných spisovatelů, jako byli František Halas, Vítězslav Nezval nebo Ivan Olbracht, pro vedoucí pozice tohoto ministerského rezortu. Připomeňme, že jejich renomé souviselo s všeobecným pokvětnovým preferováním literátů (zejména pak básníků) třicátých let a avantgardy a že se toto renomé rovnalo normotvorné pozici.<sup>22)</sup> Podobně i na nižších patrech organizační struktury MI figurovali mezi Nezvalovými podřízenými na filmovém odboru příslušníci meziválečné literární generace a literární avantgardy.<sup>23)</sup> Podstatné je, že navzdory své rozsáhlé působnosti v kinematografii zůstávali seberefrenčně i pro okolí příslušníky „elitního“ literárního oboru. Soudobé odlišování čirého spisovatele od spisovatele *filmového*<sup>24)</sup> odkazuje k rozsáhlým polemikám nad jejich odbornými kompetencemi i nejasnou stavovskou příslušností, nad aplikací literárních nároků na scénáře, nad rozdílnou povahou literárního a filmového autorství.

Bezprostředně po zřízení státní filmové dramaturgie MI v září 1945 byly entuziasticky proklamovány záměry tohoto oddělení ve *Filmové práci*. Paradoxně zahrnují všechna zásadní úskalí, která se stanou předmětem budoucí kritiky tohoto oddělení po dobu jeho tříleté existence, i nedostatky permanentně reorganizovaného dramaturgického dozoru vůbec.

[...] hlásí se nám dále řada nových námětů od známých autorů, ale rádi bychom zapojili do této práce mladé a nejmladší autory, jejichž tvořivou účast by už napřed určovalo ryze filmové vidění.

Zárukou kvality přijatých námětů bude husté dramaturgické síto, od jednotlivých výrobních skupin a ústřední dramaturgie k dramaturgii státní a odtud Filmové radě jako nejvyššímu dramaturgickému orgánu. Odbyrokratizování této cesty znamená zároveň její časové omezení na nejkratší dobu. A vystoupíme-li už jako úřad, pak jedině v tom smyslu, abychom vnesli žádoucí řád do pracovní organizace a udrželi tempo.

Ale záruka zdatu celého podnikání je především v impulsivní osobnosti ministra Václava Kopecného [...] Platí to stejně i o přednostovi filmového odboru básníkovi Vítězslavu Nezvalovi a jeho čelných spolupracovnících.<sup>25)</sup>

21) Jedná se o především korespondenci, správní akty řízení a smlouvy z LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13 (nezpracováno), f. Vítězslav Nezval, č. př. 21/71; NA, f. MI; NA, f. ÚV KSČ a NFA, f. FIUS (nezpracováno), k. 1.

22) Srov. P. J a n á č e k, c. d., s. 166.

23) Konstantin Biebl, Karel Konrád, Marie Majerová, Jiří Mařánek a Marie Pujmanová.

24) Ivan O s v a l d, Spisovatel je spisovatel a film je film. *Film a doba: měsíčník čs. státního filmu pro otázky a problémy filmového umění*. Praha: Orbis 1955, s. 214.

25) Jiří M a ř á n e k, Cestou k cíli. Slovo o státní filmové dramaturgii. *Filmová práce* 1, 1945, č. 19 (29. 9.), s. 1.

Dostatek kvalitních námětů od renomovaných autorů, filmové vidění, odbyrokratizování a nejvyšší možné zkrácení schvalovacího řízení totiž zůstaly soustavně nedosažitelnými nároky až do začátku 60. let, kdy došlo k zefektivnění výroby, tedy i tvorby a schvalování námětů. Citace současně napovídá, že nedostatky, které Mařánek přislíbil zvládnout, nejsou specifikem poválečné kinematografie, ale týkaly se už předchozího protektorátního období. Příznačným je také důraz na básníka Vítězslava Nezvala jakožto záruku úspěchu nové etapy kinematografické správy. Jeho výsadní pozici příhodně ilustruje i pojetí týdeníkové reportáže o slavnostním podpisu Dekretu o opatřeních v oblasti filmu Edvardem Benešem, kde jsou jako předkladatelé tohoto dokumentu jmenováni pouze ministr Václav Kopecký a sekční šéf, básník Vítězslav Nezval.<sup>26)</sup> Z okruhu všech přítomných se opakují záběry výhradně na Kopeckého a Nezvala střídané v protizáběru obrazem prezidenta.

Tato mocenská konstelace je vázána na existenci filmového odboru MI, takže je ohraňována zestátněním kinematografie v roce 1945 a převratovým rokem 1948, respektive 1949. Důsledky reorganizace kinematografie<sup>27)</sup> se v koncepci státní dramaturgie a správy projeví na konci roku 1948 a na začátku roku 1949 zásadními změnami: došlo mimo jiné ke zrušení Filmového a uměleckého sboru (FIUS) a k jeho nahrazení Ústřední dramaturgií a Filmovou radou, v níž bylo posíleno zastoupení politických kádrů vůči představitelům kultury.<sup>28)</sup> Posléze byl zrušen i V. odbor Ministerstva informací a s ním i oddělení V/6, neboli Státní dramaturgie.<sup>29)</sup> Popsané změny kromě jiného souvisely se vznikem hospodářsky samostatného podniku Československý státní film, v jehož správním sboru bylo MI zastoupeno pouze jednou třetinou. Správa kinematografie už nepodléhala bezvýhradně tomuto ministerstvu. Většina spisovatelů a někdejších úředníků V. odboru jako Jiří Mařánek, Konstantin Biebl nebo Karel Konrád přestali být zaměstnanci MI a figurovali nadále jako externí spolupracovníci ČSF v rámci Ústřední dramaturgie.<sup>30)</sup> Nezvalovo vlivné postavení v rámci kinematografie, přímo související s jeho prominentní pozicí u Václava Kopeckého, pokračuje i po zrušení filmového odboru MI: z pozice sekčního šéfa přešel na pozici osobního poradce ministra Kopeckého v oblasti filmu. V rozmezí let 1948 a 1949 se nicméně proměňuje obsah sousloví „spisovatelé u filmu“: mění se organizační forma spolupráce a mění se i generační složení, což lze zdůvodnit též poúnorovou nedůvěrou vůči představitelům meziválečné avantgardy. Jedná se o mezník v transformaci kinemato-

26) K roli MI v legislativním řešení tohoto procesu srov. Ivan D a v i d, *Zrození předpisu z ducha doby: Dlouhá legislativní cesta k vládnímu nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“*. Bakalářská práce. Praha: FF UK 2013, s. 70.

27) Podle vládního nařízení č. 72/48 Sb. z 13. 4. 1948.

28) Ústřední dramaturgie spadala pod ČSF, Filmová rada byla orgánem Ministerstva informací a osvěty.

29) Ke zrušení filmového odboru MI srov. Jiří K n a p í k, *Filmová aféra LP 1949. Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 97–119. Fakt, že ke zrušení filmového odboru došlo už v roce 1949, tedy čtyři roky před zrušením MIO, dokládají i dokumenty z NA, f. MI, k. 197, č.j. 80067/49. Zde je k datu 12. února 1949 uvedeno: „V důsledku zrušení V. odboru nebo podniková instrukce ČSF, která oznamuje, že 10. února 1949 jmenoval ministr informací a osvěty dosavadního přednostu V. odboru ministerstva informací a osvěty Vítězslava Nezvala svým osobním poradcem ve věci filmu.“

30) Srov. Jiří H a v e l k a, c. d., s. 85. Jiří Mařánek figuroval také ve filmové sekci Svazu československých spisovatelů. Svoji další působnost v dramaturgickém dozoru se neúspěšně snažil zajistit právě přes Nezvala: „Slyšel jsem nyní, že má být přetvořena Filmová rada. [...] pro naléhavost věci tě prosím, abys svým mocným slovem udržel mou kontinuitu ve filmovém působení.“ Soukromá korespondence Jiřího Mařánka Vítězslavu Nezvalovi z 25. 10. 1953. LA PNP, f. Jiří Mařánek, k. 4, č. př. 125/13.

grafie ve státní monopol, kdy se popřevratová strategie uplatnění renomovaných spisovatelů jako politických exponentů vyčerpala.

Nejrozsáhlejším sebereferenčním fórem představitelů kinematografické správy byla rubrika „Dramaturgické záběry“ ve *Filmové práci*. Jiří Mařánek coby vedoucí dramaturgického oddělení MI zde v letech 1945 a 1946 pravidelně publikoval příspěvky,<sup>31)</sup> které reagovaly na výtky proti přebujelosti, problematické funkčnosti a kompetenčním sporům dramaturgického aparátu. Dalším podnětem, který autor rozporoval, byla údajná neschopnost spisovatelů, kteří posuzují filmové náměty, porozumět specifické estetice i výrobním mechanismům filmu. Vůči ní pravidelně oponuje přesvědčením o specifičnosti filmu a filmového vidění i odmítáním mechanického přepisu literárních a divadelních předloh pro film. Staví na argumentu, že FIUS je rovnoměrně obsazen filmaři i zástupci všech uměleckých oborů a současně trvá na kompetenci literátů posuzovat film.

[...] neunikáme výtkám [...], že literáti, začlenění do nového filmového organismu, vnášejí sem cizího ducha z cizí oblasti, že přestupují ke své práci s jakýmsi nedostí životnými estétskými předpoklady a že tu zkrátka sedí jako žáby na prameni té idyllické bystřinky českého filmu, která si ještě za t. zv. protektorátu tak vesele a bezstarostně zurčela.<sup>32)</sup>

Mařánkovy příspěvky v „Dramaturgických záběrech“ jsou koncipovány jako „apologie“, jimiž veřejně reaguje na mocenské pŮtky uvnitř MI i na všeobecně sdílenou nedůvěru k dramaturgickým institucím, které zastupuje. Mařánkovo vypořádávání se s napjatými interní poměry prostřednictvím článků v oborovém tisku potvrzuje i jeho deníková poznámka „Odpovídám článkem ve *Filmové práci*“,<sup>33)</sup> která následuje za popisem údajných intrik vedoucího výroby Vladimíra Kabelíka a ředitele ČEFIS Lubomíra Linharta. Relevanci naznačených výhrad se Mařánek snaží oslabit právě poukazem na jejich zákulisní nebo dokonce anonymní původ. Konkrétnější obsah a zdroj můžeme vystopovat pouze v rukopisných konceptech článků nebo v autorových deníkových záznamech.<sup>34)</sup> Například v rukopisu článku *Několik aktuálních poznámek*<sup>35)</sup> zmiňuje nařčení, že o vzniku Filmového uměleckého sboru „rozhodla dalekosáhlá intrika“. Touto „dalekosáhlou intrikou“ mohla být provázanost FIUS jako nezávislé expertní platformy s ministerstvem, k če-

31) Jiří Mařánek, Připomínka na thema: Literáti a film, *Filmová práce* 2, 1946, č. 7 (16. 2.), s. 2; K otázkám organizačním. *Filmová práce* 2, 1946, č. 23 (8. 6.), s. 2.; Ustavení filmového uměleckého sboru. *Filmová práce* 2, 1946, č. 42 (19. 10.), s. 2; Několik aktuálních poznámek, *Filmová práce* 2, 1946, č. 45 (9. 11.), s. 2; Filmovým doslovem i úvodem, *Filmová práce* 2, 1946, č. 49 (7. 12.), s. 2.; Na rozhraní, *Filmová práce* 2, 1945, č. 51–52 (21. 12.), s. 2.

32) Jiří Mařánek, Připomínka na thema: Literáti a film, *Filmová práce* 2, 1946, č. 7 (16. 2.), s. 2.

33) Deník XLIII, od 13. března 1946 do 11. dubna 1946. LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, k. 20, Rv – Deníky, 66/76.

34) Jiří Mařánek se ve svých denících podrobně zabývá kolizemi a napětím mezi mocenskými frakcemi na MI. Jedná se především o poziční spory Vítězslava Nezvala a jeho místopředsedy Lubomíra Linharta. Podle deníkového záznamu Linhart podněcoval novináře také proti Mařánkovi: „Linhart – ta krysa, která tajně šve proti mně redaktory (prozradil mi M. Noháč),“ čemuž ovšem tiskové ohlasy příliš nenapovídají. In: Deník XLIII, od 13. března 1946 do 11. dubna 1946. LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, k. 20, Rv – Deníky, 66/76.

35) LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, k. 18.

muž došlo na podnět Memoranda kolegia odpovědných pracovníků ve filmovnictví<sup>36)</sup> v čele s Nezvalem. Právě Mařánkovo souběžné vedení dramaturgického oddělení ministerstva informací a FIUS totiž popíralo deklarovanou nezávislost tohoto sboru. Tato skutečnost je patrná především ve srovnání s filmařským složením Ústřední filmové dramaturgie, jejímž byl FIUS nástupcem. Mediální kritika FIUS nebo dramaturgického oddělení MI, respektive kritika působení literátů na MI se v tisku objevuje zhruba až o rok později. Názory „druhé strany“, především z řad zástupců filmové výroby a protinezvalovského křídla Gustava Bareše nebo Lubomíra Linharta, se dozvídáme převážně z úředních dokumentů, záznamů ze stranických prověrek i zákulisních zpráv.

Kritiku mocenského vlivu okruhu spisovatelů ve vedení V. odboru MI a FIUS ilustruje například výpověď Lubomíra Linharta ze zápisu z prověrky z 8. 1. 1949 na členské schůzi závodní organizace KSČ ústředního ředitelství ČSF. K výpovědi tohoto bývalého ředitele ČEFIS se zde uvádí: „Základním tenorem výkladu o filmu bylo, že Vítězslav Nezval vytvořil kolem ministra Kopeckého čínskou zeď filmových pracovníků /Biebl, Čáp atd./, aby mohl uplatňovat své surrealistické názory ve filmové tvorbě.“<sup>37)</sup> Podle zápisu výpovědi předseda ČEFIS a Nezvalův politický protivník Linhart obviňoval Nezvala ze záměru „infiltrace“ filmu avantgardními přístupy, z nedostatečné podpory socialistického realismu a z izolace ministra Václava Kopeckého okruhem Nezvalových přívrženců a generačních soupeřů z avantgardy.<sup>38)</sup> Příslušnost k „zasloužilé“ generaci literární avantgardy představuje příznačné poválečné stigma okruhu Nezvalových spolupracovníků z MI. Umožnila jim sice získat pozici prominentních kádrů, ale s návazným politickým vývojem a prosazováním uměleckého programu socialistického realismu se stala přítěží. Právě u příslušníků Nezvalova okruhu se setkáme s dílčím použitím označení „avantgarda“ jednak pro nastupující literární generaci, jednak pro nárokovanou experimentální filmovou produkci. Tato pojmová nejednoznačnost vypovídá o bezradnosti nad otázkou, jak naložit s předválečnou modernistickou tradicí v současném režimu.

Odkazy na avantgardní nebo experimentální tvorbu se objevují v tisku i úředních záznamech už v roce 1945.<sup>39)</sup> S průměrem k avantgardě se ale setkáváme především v souvislosti s konferencí mladých spisovatelů na Dobříši, která proběhla 13. až 18. března 1948 a součástí jejíhož programu byl i příspěvek Vladimíra Bora a Jana Kopeckého „Situace nového dramatu a filmu“.<sup>40)</sup> Sousedním „mladí spisovatelé“<sup>41)</sup> byl v soudobém tisku i v úřed-

36) Memorandum z 10. září 1946. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/2.

37) LA PNP, f. Vítězslav Nezval, č. př. 21/71, k. 8.

38) V zápisu schůze organizačního sekretariátu ÚV KSČ, který byl věnován Sjezdu národní kultury, se Gustav Bareš k této věci vyjádřil radikálně: „Hlavní věcí je, aby tito lidé začali psát a něco dělat. Po volbách vyhází se sekční šéfy a nechat je psát: Nezval, Halas, tak jak to je, není normální.“ NA, ÚV KSČ, f. 02/3 – Organizační sekretariát ÚV KSČ (1947–1954), a. j. 52. Bohdan Rossa v roce 1950 uvedl v soukromé zprávě Gustavu Barešovi o poměrech ve filmu, že „v první řadě je třeba vrátit s. Nezvala literatuře, aby při svých výbojích nechtě neusnadňoval práci skrytým nepřítelům našeho filmu a republiky“. LA PNP, f. Vítězslav Nezval, č. př. 21/71, k. 8. K mocenskému napětí, gradujícímu v aféru s tzv. levicovými úchytkami srov. Jiří K n a p í k, c. d.

39) Jiří M a ř á n e k, Shánka po filmových námětech. *Filmová práce* 1, 1945, č. 22 (19. 10.), s. 3; Zápis cílů dramaturgického oddělení MI (koncept). LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, k. 16.

40) Tamtéž, s. 93.

41) Personální zastoupení této platformy můžeme vztahovat k účastníkům Konference mladých spisovatelů v březnu 1948. Z 56 zastoupených autorů uvádíme ty, kteří (později) dramaturgicky a scénaristicky působili v kinematografii: Vladimír Bor, Ivan Andrenik, Zdeněk Bláha, Bohuslav Březovský, Jiří Hájek, Ladislav

ních materiálech označován okruh literární generace nastupující v polovině 40. let, kterou spojoval záměr založení vlastního profesního sdružení a publikačního fóra, potažmo získání vlivu v literatuře i dalších kulturních oborech včetně kinematografie.<sup>42)</sup> Na dobříšské konferenci, jež byla následně odmítnuta ústředním výborem KSČ, bylo také poukazováno na nedostatečnou podporu experimentálního filmu. K diskuzím o filmu byli přizváni zástupci kinematografické správy Vítězslav Nezval a Konstantin Biebl a ředitel ČEFIS Lubomír Linhart,<sup>43)</sup> kteří zde závazně přislíbili, že kritizované nedostatky budou odstraněny. Jako důkaz naplnění požadavků dobříšské konference v oblasti kinematografie je pak uváděno ustavení samostatné výrobní skupiny Jiřího Hájka z podnětu vedení MI na jaře 1948 se zvláštním zaměřením na dramaturgickou a scenáristickou činnost. Oficiálními zastánci „mladých spisovatelů“ byli Vítězslav Nezval nebo Marie Pujmanová, jejichž podpora nastupující generace byla motivována i strategickým záměrem usnadnit transformaci Syndikátu českých spisovatelů ve Svaz československých spisovatelů.<sup>44)</sup>

V článku „Mladí autoři spolupracují s filmem“<sup>45)</sup> novinář a dramaturg Jiří Hrbas uvádí, že jedním z přínosů dobříšské rezoluce byla podpora vzniku experimentální filmové tvorby. Co je však označením „experiment“ míněno, nevyplývá ani z mediálních reflexí, ani ze zápisu z dobříšské konference. V angažmá mladých spisovatelů ve filmové výrobě Hrbas dokonce spatřuje předzvěst „nové filmové avantgardy“.<sup>46)</sup> Toto přirovnání mohlo být motivováno předchozím vyjádřením Vítězslava Nezvala, který podle zápisu ze schůze akčního výboru SČS prohlásil, že „konference prokázala politickou i uměleckou progresivitu účastníků. [Nezval] je přesvědčen, že mezi nimi rodí se nová avantgarda, která navazuje na avantgardu Devětsilu“.<sup>47)</sup> Pro Nezvalovu rétoriku je charakteristické i to, že argumentuje svobodou a autonomií uměleckého vyjádření; tento argument používá například tehdy, když kritizuje nároky orgánů dramaturgického dozoru — především Filmové rady, která vznikla v rámci poúnorové reorganizace kinematografie. Strategie jeho využití, podobně jako příklady k avantgardě, zde měla především politickou účelovost.

Shrňme tedy, že v čele státního řízení filmu figurují literární umělci a většinou i titíž umělci účinkují jako umělečtí experti pro posuzování, zda je námět a scénář vhodný pro výrobu. Středem konfliktu je pak spojení statutu umělce, politického reprezentanta a dramaturga s cenzurní působností. Začleňování literátů do dramaturgických orgánů stejně jako jejich organizovaná námětová spolupráce představovaly v české kultuře dlouhodo-

Fikar, Jan Kloboučník, Karel Kraus, Sergej Machonin, Miloš Macourek, Josef Nesvadba, Michal Sedloň, Jiří V. Svoboda, Zdeněk Urbánek, Miloš Vacík. Srov. Michal Bauer, *Ideologie a paměť: literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. Jinočany: H & H, 2003, s. 88.

42) Srov. M. Bauer, c. d., s. 99. Příznačnou, ale nikoli jednostranně sdílenou ideologií bylo odmítnutí umělecké tvorby minulosti s příklonem k socialistickému realismu. Jakkoliv byl impulzem jejich kulturních a politických aktivit únor 1948, jednalo se o politicky i umělecky poměrně otevřenou platformu, jejíž pluralitní působnost zakrátko uzavírá centralizační a politická přeměna Syndikátu ve Svaz československých spisovatelů v lednu roku 1949.

43) M. Bauer, c. d., s. 90.

44) M. Bauer, c. d., s. 117.

45) Jiří Hrbas, Mladí autoři spolupracují s filmem. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 17 (23. 4.), s. 8.

46) J. Hrbas, c. d., s. 8.

47) Zápis společné schůze akčního výboru SČS a ústředního výboru SČS konané 22. března 1948 o 16 hod v místnosti SČS, s. 9. LA PNP, f. SČSS. Cit. dle M. Bauer, c. d., s. 117.

bou praxi. Vrcholná politická pozice básníka Vítězslava Nezvala i spisovatele Jiřího Mařánka v rámci státního filmového monopolu byla ovšem nebývalou konstelací, která se odpovídala všeobecně žádanému modelu kulturní samosprávy. Současně jej ale popírala tím, že došlo k vyvedení samosprávy z domovského, tedy filmového oboru do expertního dohledu zástupců jiného, specifického oboru. Zdá se logické, že tato situace nevedla k deklarovanému cíli spolupráce, ale spíše vyhranila kontury jednotlivých oborových platforem.

### Proč nemůže být čirý spisovatel spisovatelem filmovým

Institucionální vazby spisovatelů s kinematografií můžeme rozčlenit do třech úrovní. Postupujeme-li od nižších mocenských pater k těm vyšším, jedná se o postoupení práv k filmové adaptaci literární předlohy a tvorbu filmových námětů, o působení v dramaturgickém dozoru a konečně o politické řízení kinematografie. Společným mediálním tématem na pozadí výrobní krize, které prochází napříč všemi zmíněnými „patry“, je nedostatečný zájem spisovatelů o tvorbu filmových námětů i nesplnění očekávaného přínosu jejich angažmá v kinematografii.

Výrazným tématem mediální debaty týkající se působení spisovatelů na MI je kritika jejich angažmá v politických funkcích a možný návrat k umělecké tvorbě. Četnost časopiseckých reflexí<sup>48)</sup> z roku 1947 má téměř formu řízené kampaně, za níž mohly stát tehdejší zostřené vztahy s výrobou i Linhartova animozita vůči Nezvalovi.

[...] naši básníci vymřeli. Nikoliv po meči ani po přeslici, nýbrž po revoluci. Stali se ministerskými úředníky a stejný osud stihl i naše význačné spisovatele. Přetížení prací v ministerstvech, funkcemi a jinými závazky a povinnostmi nemají čas tvořit a mnohdy ani sledovat kulturní život.<sup>49)</sup>

Komplexněji se pokusil zhodnotit motivace i důsledky působení umělců na Ministerstvu informací Václav Lacina, novinář, spisovatel a toho času také zaměstnanec MI. V článku „Spisovatel a zaměstnání“<sup>50)</sup> popisuje mnohostranné nevýhody tohoto angažmá na ministerském úřadu: úřední výkony spisovatele jsou podrobeny zostřenému soudu, který provází automatický argument „přirozeného“ nedostatku praktického úsudku umělce. Jeho uměleckou činnost, pokud ji kvůli nedostatku času vůbec zvládne realizovat, navíc provází nedůvěra nebo despekt plynoucí z toho, že je autor vnímán jako prominentní umělec. Názory, které formuluje jako individuální občanský postoj, dále mohou být vykládány jako vyjádření úřadu. Dle autorova názoru smysluplná a chvályhodná snaha Václava Kopeckého angažovat v rámci ministerstva významné spisovatele „nese tedy poněkud zatrpklé ovoce“.<sup>51)</sup> Tento názor popírá individuálně specifický rozsah scenáristické, náměto-

48) - a l -, Tituly a funkce, *Kulturní politika* 1, 1945, č. 2 (21. 9.), s. 1. Milan N o h á č , Spisovatelé a film, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 5 (1. 2.), s. 4; Václav L a c i n a , Spisovatel a zaměstnání, *Kulturní politika* 2, 1947, č. 41 (27. 7.), s. 3; Václav L a c i n a , Spisovatel a služebnost, *Kulturní politika* 3, 1947, č. 4 (10. 10.), s. 3.

49) M. N o h á č , c. d.

50) V. L a c i n a , Spisovatel a zaměstnání, s. 3.

51) V. L a c i n a , Spisovatel a zaměstnání, s. 3.

vé a samozřejmě literární produkce sledovaných spisovatelů, tj. Biebla, Konráda, Majerové, Mařánka, Nezvala a Pujmanové.<sup>52)</sup> Obecně platí pouze fakt, že vyjma Marie Majerové ani jeden z těchto činovníků MI a FIUS nevytvořil v poválečném období původní filmový námět, tedy žánr, který byl právě těmito institucemi požadován. A současně také žánr, jehož rozvoj — ať v úrovni vlastního autorství, nebo v iniciační působnosti — byl v rámci jejich angažmá očekáván.

O kritickém nedostatku výrobně způsobilých námětů vypovídá například stížnost České filmové společnosti ze 7. 11. 1947 adresovaná Ministerstvu informací, která upozorňuje na skutečnost, že žádná ze sedmi výrobních skupin nemá k dispozici jediný scénář, který by mohl jít do výroby.<sup>53)</sup> Okolnosti tohoto stavu, ohrožujícího plynulost výroby s nebezpečím hospodářských ztrát, byly i předmětem rezoluce zástupců výrobních skupin. Podle stanoviska výroby jsou na vině protichůdná schvalovací stanoviska<sup>54)</sup> a časové průtahy FIUS, který není schopen vlastní činností přizpůsobit potřebám výroby.<sup>55)</sup> K této situaci publikoval FIUS dne 29. listopadu 1947 vyjádření ve *Filmových novinách*, kde poukazoval na protichůdné nároky, které jsou na sbor kladeny: jednak je vyzván k odpovědnosti za produkci filmů nedostatečné umělecké úrovně, jednak musí kvůli tlaku výroby schvalovat realizaci námětů, jejichž uměleckou úroveň hodnotí jako podprůměrnou. Jako důvod nízkého počtu schválených předloh se zde uvádí neschopnost některých výrobních skupin vypracovat kvalitní náměty a scénáře. Text se také ohrazuje vůči kritice nekompetentnosti umělců pochopit nároky výroby: „sboru se upírá smysl pro praktické potřeby filmové výroby a jeho členové jsou ztotožňováni s představou přemrštěných idealistů, zaslepených mlhou estétství“.<sup>56)</sup>

Často opakované konstatování nedostatku filmových námětů a nechuti nebo nemožnosti spisovatelů psát pro film provázely náznaky zklamání z nevyužitého tvůrčího poten-

52) Scenáristickou činností se soustavněji zabýval především Jiří Mařánek, v omezenějším rozsahu pak Vítězslav Nezval a Marie Majerová. V rozmezí let 1945 až 1955 se Mařánek scénáristicky podílel na čtyřech hraných filmech, z nichž dva z nich vznikly na základě jeho literární předlohy. Vypracoval také dvě filmové povídky, které nebyly zfilmovány ani dále rozpracovány. Vítězslav Nezval působil jako scenárista a libretista kontinuálně od 20. let. V poválečném období spolupracoval na scénáři tří filmů především v podobě veršovaných pasáží a písňových textů. Marie Majerová vytvořila jako jediná z uvedeného spisovatelského okruhu dva původní náměty, z nichž byla autorkou dále rozpracována v literární scénář a zfilmována pouze *Výstraha* (Miroslav Cikán, 1953). Marie Pujmanová se scénáristice nevěnovala, nicméně její próza byla oblíbeným námětem filmových adaptací. Umělecká činnost Konstantina Biebla a Karla Konráda se s filmem nijak neprotnula.

53) Tehdejší náměstek Čefis pro hospodářské a finanční věci a pozdější ředitel Československého státního filmu Oldřich Macháček tuto situaci shrnul do hodnocení: Plánování a příprava v tomto úseku naprosto zklamala a je nutno učiniti opatření taková, aby se zabránilo případným ztrátám. NA, f. MI-D, k. 5–6.

54) Jedná se o případy, kdy FIUS neschválil scénáře, vypracované na základě už schválených námětů. V rezoluci ze 4. listopadu 1947 je tento postup kritizován v souvislosti se situací skupiny Frič – Reimann, které FIUS pro rok 1948 nedoporučil k realizaci pět scénářů podle námětů, které sám schválil. Srov. Závady pro projednávání literárních podkladů a s tím souvisejících hospodářských důsledků. NA, f. MI-D, k. 5–6.

55) FIUS se scházel minimálně jednou týdně, členství ve sboru navíc obnášelo individuální čtení námětů a scénářů. Od října 1946 do června 1947 posoudil FIUS celkem 84 námětů dlouhých, krátkých i kreslených filmů. Každý z námětů se vracel v různých fázích rozpracování průměrně ve čtyřech fázích, takže bylo vypracováno cca 350 posudků. Srov. Jiří N o h á č, Mluvíli jsme s předsedou FIUSu min. radou Jiřím Mařánkem. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 27 (5. 7.), s. 3.

56) FIUS na obranu své činnosti. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 48 (29. 11.), s. 4.

ciálu spisovatelů, kteří jsou příliš zaměstnání úředními povinnostmi, stejně jako těch, jejichž literární tvorba naplňuje předpoklad vhodného materiálu pro filmové zpracování:

[...] povážlivě vyschl a stále ještě vysychá hlavní zdroj námětů. Naši spisovatelé nepíší! A nepíší zejména ti, kteří celým charakterem své tvorby dávali naději, že by se jejich díla dala velmi dobře použít pro film, nebo že by z nich dokonce mohli vyrůst skuteční filmoví autoři.<sup>57)</sup>

Zdůrazňovaný nezájem spisovatelů o tvorbu filmových námětů evidentně souvisel s historicky ambivalentním vztahem českých umělců k filmu: na jedné straně můžeme sledovat modernistickou adoraci „nového“ média, přičemž mnohá literární díla se inspirovala právě výrazovými prostředky filmu, na straně druhé je patrná distance vůči provinciálnosti české kinematografické produkce. Na nechuť spisovatelů spolupracovat s filmem bylo ve sledovaném tisku poukazováno jako na dlouhodobou konstantu, která byla zpětně zdůvodňována „pochoptelnou“ nedůvěrou umělců vůči filmu jako neserióznímu kapitalistickému podnikání.<sup>58)</sup> Vystávala otázka, proč se přístup spisovatelů neproměnil s ohledem na deklarovaný umělecký status státního filmu i s ohledem na institucionalizovanou provázanost literárního a filmového oboru. Otevřenější vyjádření k nedostatečnému zájmu spisovatelů o spolupráci s filmem přináší příspěvek Jiřího Mařánka v časopisecké anketě *Spisovatel a film*. Tato úvaha nad distancí spisovatelů vůči filmu začíná konkrétním poukazem na jejich mizivou účast na schůzi filmové sekce Svazu československých spisovatelů, na níž tak převažovali zástupci filmu. Zásadní nesoulad spatřuje Mařánek, podobně jako Jiří Hrbas nebo zástupci filmové výroby,<sup>59)</sup> v odlišné povaze literárního a filmového autorství, v nedostatečném vlivu spisovatelů na finální podobu díla a ve zdlouhavém schvalování jednotlivých literárně přípravných fází.

Důvod této „filmofobie“ u spisovatelů je dán různými příčinami. Buď průtahem jednání a často kontradiktorními připomínkami schvalovacích orgánů, nebo nesamostatností autorovy práce, jenž se pak ve výsledném díle dělí o úspěch nebo neúspěch s režisérem, kameramanem a herci, nebo otázkami honorování v poměru ke své nejvlastnější práci — ke knize.<sup>60)</sup>

Za „filmofobií“ spisovatelů stojí podle Mařánka i jejich finanční taktika. Spisovatelé podle něj nabízejí literární dílo k filmovému zpracování až teprve poté, kdy obdrželi honorář za jeho knižní vydání a kdy se může v rámci filmové adaptace stát zdrojem dalšího příjmu. Otakar Vávra na poradě členů ČSF a Ústřední dramaturgie, která proběhla v říjnu

57) Karel Smrž, Čs. státní film vypisuje soutěž na filmový námět. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 18 (30. 4.), s. 4.

58) Paľo Bielik, Ako som písal rozprávku, libreto a scenáριο pre krátky film. Hršť poznámok k rodiacemu sa slovenskému filmu. In: Ján Seďák (ed.), *Ako písať pre film. Sborník prednášok slovenského filmového seminára*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1947, s. 137–138.

59) Jiří Hrbas, Otázka filmových námětů. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 35 (27. 8.), s. 2. Jiří Krejčík – Elmar Klos – Jiří Weiss, Před desetiletím státního filmu. *Literární noviny* 4, 1955, č. 27 (2. 7.), s. 5.

60) Jiří Mařánek, Základní požadavek: kolektivní spolupráce. Naše anketa: spisovatel a film. *Film a doba* 1, 1955, č. 5–6, s. 211–212.

1949 na Barrandově, také upozornil na to, že honoráře za literární úkony pro film jsou o dvě třetiny nižší než standardní honoráře literární.<sup>61)</sup> Vypovídající je i srovnání odměn za dílčí literární výkony stanovené Kolektivní smlouvou Svazu československých spisovatelů (Syndikátu českých spisovatelů) a Československého státního filmu, které ukazuje tabulka 1.<sup>62)</sup> Vidíme, že smluvní podmínky z roku 1947 deklarují odměnu za postoupení práva ke zfilmování literární předlohy dvojnásobně vyšší oproti odměně za literární scénář. Tento rozdíl smlouva z roku 1952 sice snižuje, každopádně postoupení práv literárního díla pro zfilmování stále zůstává nejvyšše odměňovaným výkonem. Ze srovnání výše odměn v obou smluvních verzích také vyplývá radikální pokles honorářů v roce 1952, který sahá až k pětinové hodnotě předchozí částky.<sup>63)</sup> Nejnižší propad se týkal literárního scénáře, což dokládá jeho vysoký status. Finanční aspekt tedy představuje podstatnou okolnost stavu, jehož příčiny byly zdůvodňovány převážně omezenou uměleckou autonomií literární činnosti pro film nebo jeho výrobními specifiky.

Tab. 1. Honorování literárních a scénářistických úkonů dle Kolektivních smluv SČSS/SČS a ČSF z let 1947 a 1952.

|                                                     | Honoráře za celovečerní hraný film podle kolektivní smlouvy SČSS a ČSF z r. 1947 (Kčs)                  | Honoráře za celovečerní hraný film podle kolektivní smlouvy SČS a ČSF z r. 1952 (Kčs)                 |
|-----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| synopse <sup>64)</sup>                              | 5.000–10.000                                                                                            | 1.000–2.000                                                                                           |
| povídka                                             | 30.000–60.000                                                                                           | 10.000–16.000                                                                                         |
| literární scénář                                    | 30.000–50.000                                                                                           | 18.000–26.000                                                                                         |
| filmový scénář                                      | 20.000–50.000                                                                                           | není uvedeno                                                                                          |
| za postoupení práv ke zfilmování literární předlohy | min. 100.000                                                                                            | 20.000–30.000                                                                                         |
| účast na výnosu filmu                               | 1 % z příjmu na vstupném v domácích kinech k rozdělení spoluautorům; prodej do zahraničí není zohledněn | 1 % z příjmu na vstupném v domácích kinech; 3 % z prodeje filmu do zahraničí k rozdělení spoluautorům |

Velkoryse honorované soutěže o námět sice ohlas vzbuzovaly, ale úroveň přihlášených literárních podkladů neodpovídala kvalitativním nárokům vyhlášovatelů (MI a ČSF); předpokládaná účast renomovaných spisovatelů byla marginální. Publikujícím spisovatelům se pro vlastní uměleckou realizaci film vlastně „příliš nehodil“. Námětová a scénářistická práce totiž klade specifické tvůrčí nároky a nenabízí výhradní autorství, jako je tomu

61) Záznam z porady z 28. října 1949. NA, ÚV KSČ, f. 19/7 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945–1955, a. j. 664.

62) LA PNP, f. Vítězslav Nezval, č. př. 21/71, k. 8.

63) Pokles honorářů nelze jednoduše zdůvodnit měnovou reformou, protože ta proběhla až v červnu 1953. Jednou z okolností může být zavedení „socialistického peněžnictví“ po únoru 1948 a princip centrálního direktivního řízení ekonomiky. Srovnání můžeme ještě doplnit o finanční částky spojené s oceněním v soudobé soutěži o námět z r. 1948, kdy byla 1. cena honorována 150.000 Kčs a 2. cena 100.000 Kčs.

64) K formálním kritériím a funkci těchto formátů srov. P. S z c z e p a n i k, c. d., s. 86–87.

u literární produkce.<sup>65)</sup> Upřednostňování knižního formátu mělo i ekonomické důvody. Všestranně výhodnější — nejen v případě dvojího honorování jednoho díla za vydání a za jeho postoupení filmu — bylo nabídnout vydanou knihu ke zfilmování, než tvořit původní námět s předzvěstí schvalovacích průtahů i adaptačních zásahů.

Napětí mezi oborovými platformami se projevovalo také v poměřování početního zastoupení spisovatelů jak v institucích dramaturgického dozoru, tak v námětové a scénaristické produkci. Úvodní pasáž rukopisné verze Mařánkova článku „Několik aktuálních poznámek“,<sup>66)</sup> která ovšem v publikovaném znění chybí, zmiňuje dotazník k hodnocení činnosti FIUS, jehož okruh respondentů ani výsledky autor blíže nespecifikuje<sup>67)</sup>. Kromě výhrad k neplnění dramaturgického plánu, nedostatečné autonomii FIUS a nákladnosti jeho provozu zde zazněla kritika příliš vysokého zastoupení literátů vůči filmařům. Upřesněme, že na celkový počet šestnácti členů FIUS připadalo v roce 1946 a 1947 šest zástupců literárního oboru.<sup>68)</sup> Ve srovnání s předešlými i nástupnickými dramaturgickými institucemi<sup>69)</sup> nevychází tento třetinový poměr nijak nadstandardně. Rozdílná byla ovšem míra jejich pravomocí, která byla v rámci FIUS podstatně vyšší, mimo jiné i s ohledem na personální napojení sboru na MI. Specifickým projevem oborového frakcionářství bylo údajné zamezování přístupu zaměstnanců státního filmu do Svazu československých spisovatelů, a to navzdory jejich čistě literárním aktivitám.<sup>70)</sup> Podobně i filmovým kritikům byl údajně vyhrazen pouze Svaz československých novinářů. Ze soupisu členů Svazu československých spisovatelů z roku 1948 vyplývá, že do jeho filmové sekce bylo zařazeno 43 z celkového počtu 1284 členů,<sup>71)</sup> z nichž byla převážná část tvořena právě filmaři jako Otakar Vávra, Jiří Weiss nebo Jiří Krejčík. Pokud rozsah filmové sekce srovnáme s podobnými mezioborovými sekcemi, tak divadlo mělo 104 a rozhlas 39 členů. Z těchto dat lze usuzovat, že se početní omezení netýkala adresně filmového oboru, ale souvisela s obecnější regulací rozsahu mezioborových svazových sekcí.

Probíhalo i srovnávání procentuálního zastoupení „čirých spisovatelů“ a „spisovatelů filmových“ na filmové tvorbě.<sup>72)</sup> Autorský podíl spisovatelů na námětech a scénářích se v letech 1945–1955 údajně týkal zhruba poloviny hrané produkce. V první dekádě existence státního filmu se na vzniku padesáti devíti dokončených titulů podílelo třicet dva příslušníků literárního oboru<sup>73)</sup>. Tyto filmy byly hodnoceny jako zdařilé, zvláště v případě

65) Nebývale rozsáhlá diskuse o poměru spisovatelů k filmu, které se účastnili především sami literární autoři jako Ludvík Aškenázy, K. J. Beneš, František Kožík, Jiří Mařánek, Václav Řezáč a probíhala v průběhu roku 1955 v *Literárních novinách*.

66) LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, k. 12.

67) Výstupy z dotazníkového šetření se nám nepodařilo v archivních zdrojích dohledat.

68) Konstantin Biebl, František Hrubín, Karel Konrád, Marie Majerová, Jiří Mařánek, Antonín Matěj Píša.

69) Např. Ústřední dramaturgie pod ČSF, kam přešli na podzim 1948 mnozí spisovatelé z FIUS jako Konstantin Biebl, Karel Konrád, Jiří Mařánek nebo Marie Majerová.

70) I. O s v a l d, c. d., s. 214; Vlastimil V r a b e c, Více důvěry a vůle ke spolupráci. *Film a doba* 1, 1955, č. 11–12, s. 499–500.

71) Jedná se o členy SČSS doporučené k ponechání ve svazu podle návrhu revizních komisí z roku 1948. Srov. M. B a u e r, c. d., s. 274–286.

72) I. O s v a l d, c. d., s. 214.

73) Jiří K r e j č í k, Co brání spolupráci filmu se spisovateli? *Literární noviny* 4, 1955, č. 32 (6. 8.), s. 4. Uvedené součty, tedy zařazení autorů námětu nebo scénáře pod kategorii spisovatelů, vychází z vyjádření autora článku coby zástupce filmové výroby.



*Kulturní politika* 1, 21. 9. 1945, č. 2. s. 1.



*Kulturní politika* 3, 28. 8. 1947, č. 50. s. 1.



*Tvorba* 15, 2. 1. 1946, č. 1. s. 409.

adaptací literární předlohy, na jejichž scénáři spolupracovali vedle spisovatelů i filmaři.<sup>74)</sup> Připomeňme, že souhrn neobsahuje neschválené nebo z jiného důvodu nerealizované náměty a scénáře, jejichž přiřazení do výrobních statistik by podávalo relevantnější výpověď. Pokud jej srovnáme s produkcí druhé dekády, tak spolupráce spisovatelů na námětech a scénářích tvoří rámcově obdobný rozsah. Podstatnou produkční změnou je navýšení počtu dokončených filmů. Není naším záměrem prokazovat úspěšnost či nezdar programové spolupráce prostřednictvím podílu spisovatelů na počtu dokončených filmů. Tyto výčty nelze bezpečně verifikovat, případně srovnávat s dalším vývojem, především proto, že kategorizace „spisovatele“ a „scenáristy“ jakožto „filmaře“ je zpětně problematicky definovatelná.<sup>75)</sup> Podoba i sama existence této kategorizace je totiž dobově podmíněnou a nestálou hodnotou.

74) Jiří Krejčík, c. d., s. 4. Jako příklady zdařilých filmů uvádí *SIRÉNU* (Karel Steklý, 1947), *NĚMOU BARIKÁDU* (Otakar Vávra, 1935) a *NAD NÁMI SVÍTÁ* (Jiří Krejčík, 1949).

75) Může být dána zaměstnaneckým poměrem v rámci filmové výroby, stejně jako členstvím ve svazových institucích nebo subjektivní oborovou identifikací autora.

### **Literarizace jako klíčový argument**

Za sledovanými diskusemi nad nedostatky spolupráce spisovatelů s filmem a jejich působením ve státní správě kinematografie v zásadě stojí napětí mezi dlouhodobými kulturně politickými tendencemi: mezi ideálem kulturní samosprávy a centralizovaným státním dozorem kultury. Tendencemi, které byly posíleny popřevratovými politickými poměry, silící komunistickou mocí a střety mezi kulturně politickými frakcemi. Jejich prolínání a kolize se odráží také v dobových názorech na působení spisovatelů v kinematografii, zvláště pak těch, kterých se týkal souběh politické a odborné či umělecké působnosti. Tito umělci v politickém vedení kinematografie figurovali ve „vyhraněném“ uměleckém poli literatury, které bylo situováno na ideologicky vyšším stupni hierarchie podmíněné jak historickou kontinuitou, tak sovětským vlivem. Příkladem reprezentantem těchto úředníků, představitelů státní moci i umělců v jedné osobě je Jiří Mařánek, jehož filmová kariéra i v žurnalistické reflexe vypovídá o ideálech a neúspěších spojených se snahou o propojování dvou uzavřených uměleckých světů.

Záměry užší spolupráce literatury a filmu, jež měla vést ke zvýšení úrovně natáčených scénářů, vedla především k nárůstu byrokratického aparátu, který měl tuto spolupráci podněcovat a regulovat. Hledání příčin výrobní krize se tak permanentně stáčelo ke vzájemnému nárokování odpovědnosti mezi oborovými i generačními skupinami. Vysoký stupeň institucionalizace kinematografie byl zdůvodňován působností spisovatelů v tomto oboru, příčiny výrobní krize pak odkazovány k „filmofobii“ nebo naopak hypertrofii spisovatelů v kinematografii. A právě v této argumentační strategii, účinkující mnohdy bez ohledu na reálné opodstatnění, nalézáme jeden z příznačných projevů *literarizace*.

*Tento výstup vznikl v rámci projektu »Literarizace české kinematografie po roce 1945« řešeného v roce 2014 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze z prostředků Grantové agentury UK.*

#### **Citované filmy:**

*Nad námi svítá* (Jiří Krejčík, 1949), *Němá barikáda* (Otakar Vávra, 1935), *Siréna* (Karel Steklý, 1947).

#### **Marika Kupková (1973)**

Po magisterském studiu teorie a historie filmu a audiovizuálních studií na Filozofické fakultě MU v Brně působí nyní jako doktorandka na Katedře filmových studií Filozofické fakulty UK. Pracuje jako kurátorka v Galeriích TIC, pravidelně přednáší v rámci oboru Teorie interaktivních médií na Filozofické fakultě MU a podílí se na přednáškových a kurátorských aktivitách občanského sdružení SPKH, které jsou zaměřeny na výzkum a ochranu umění ve veřejném prostoru z období socialismu.

## SUMMARY

### **An Uncertain Dominance.**

#### *The Position of Writers in Czech Cinema of the Second Half of the 1940s*

**Marika Kupková**

The article focuses on the term “literarization” which is rarely examined in film history. Through an analysis and comparison of two independent explications of the term (as conceived in both literary history and film history), it attempts to trace the functional meaning of the term for Czech film dramaturgy after the establishment of the state monopoly in cinema. “Literarization” is understood, above all, as the ideological dominance of the literary aspect in the context of cinema, i.e. a non-literary field which stems from the increased state control, as well as the historically established high prestige of the art of literature. The article consequently shifts focus from a more general level to the individual ideological-political manifestations of the “literarization” tendency. This is demonstrated by the presence of writers in the high-level nomenclature as well as in the organs of dramaturgical supervision of cinema. The study uses media coverage and archive documents in order to describe the reception of the term by authorities and institutions related to writers. The interdisciplinary theme “the writer in the field of cinema” provides specific testimony on state cultural policy in terms of its ambiguous, continuous as well as discontinuous aspects.