

Úředník mezi mantinely

Téma, jehož se dotýká editovaný dokument, bylo již celkem podrobně zpracováno včetně obsáhlé edice klíčových dokumentů.¹⁾ Můžeme tedy širší okolnosti zrodu tohoto dokumentu připomenout v zestručnělé podobě. Po roce 1918, kdy po rozpadu Rakouska-Uherska veškeré státní struktury mobilizovaly své síly k budování „národního“ státu, se ve hře o kompetenční pozici jednotlivých centrálních úřadů ocitla také kinematografie. Po letech podezíravých postojů rakouského státu vůči mladému médiu šlo o úkaz relativně překvapivý. Zájem o kompetenci nad kinematografií projevilo ministerstvo financí pro předpokládaný finanční obrat oboru, ale jistě i pro devizový provoz. Dalším zájemcem bylo ministerstvo sociální péče, jemuž leželo na srdci zaopatření několika set tisíc válečných poškozených, jak byli úředně označováni váleční invalidé, a kina se k tomu zdála přímo ideálně uzpůsobena (stejně jako trafiky). V projevení zájmu nezaspalo ani ministerstvo zahraničních věcí, jehož důvod nebyl o nic zanedbatelnější — státní novotvar s neznámým názvem Československo naléhavě potřeboval mezinárodní propagaci a filmové médium mohlo v této sféře sehrát možná klíčovou roli. Z dokumentu se navíc dozvídáme o dalším zájemci, ministerstvu národní obrany, jež vyrazilo do boje s opravdu působným argumentem, že film musí spadat do kompetence MNO, protože filmová su-

rovina je třaskavina. Mělo koneckonců pravdu — nitrátový materiál opravdu byl a je třaskavina. Nicméně nejvehementnějším a nejvytrvalejším bojovníkem na poli popřevratových kompetenčních sporů bylo ministerstvo školství a národní osvěty (MŠANO).

Resorty, které dosud měly kinematografii v péči, tedy především ministerstvo vnitra, jež vykonávalo cenzuru filmů a přidělovalo časově limitované licence na provozování kin, a ministerstvo obchodu, pod něž spadaly hospodářské aspekty oboru, držely své pozice a nikam nespěchaly. O to větší snahu musel projevít ten, kdo jen netestoval eventuální možnost, ale opravdu chtěl toto rozložení sil změnit a MŠANO takovou ambici mělo a možno říci maximalistickou. Jeho prvotní představa spočívala v monopolní kompetenci nad celým oborem, tj. včetně filmové cenzury a rozhodování o licencích k provozování kin, ba co víc i práva vyrobený film případně i nechat zničit, bude-li shledán kulturně bezcenným. Navzdory odhlasované podpoře Revolučního Národního shromáždění tato idea v meziministerském řízení tvrdě narazila. Hlavním odpůrcem této varianty se stalo ministerstvo vnitra a vláda proto doporučila, aby oba tyto rezorty předložily vládě k projednání společný návrh. Z dokumentu je jasně patrné, že se ke shodě vzdor ústupkům MŠANO dospět nepodařilo. Po-

1) Srov.: Ivan Klimeš, *Kinozákon 1919. Iluminace* 10, 1998, č. 4, s. 119–139; týž (ed.), *Kinematografický zákon a spor o biografii. Iluminace* 10, 1998, č. 4, s. 140–186.

kus o novou kinematografickou legislativu mladického státu tak skončil a rakouský předpis, ministerské nařízení č. 191 z 18. září 1912, zůstal nadále součástí právního řádu Československé republiky.

Editované memorandum sepsal roku 1922 Jan Arnold Palouš (1888–1971), osobnost rozhodně pozoruhodná. Absolvoval sice ČVUT jako inženýr chemie, ale jeho profesionální dráha se odvíjela zcela jinými směry. Svou energii i čas dělil mezi divadlo, film a sport. K divadlu mu zřejmě otevřel cestu jeho strýc, který z pozice ředitele Pražské záložny působil ve správní radě Městských divadel pražských.²⁾ Ještě před světovou válkou studoval Palouš dle svého svědectví divadelní a filmovou (sic!) režii v Berlíně u významného českého představitele divadelního expresionismu Františka Zavřela (neplést s pozdějším velmi pochybným velikašským dramatikem téhož jména). To jej nepochybně přivedlo k jeho filmovému debutu, dvouaktovky NOČNÍ DĚS (1914) podle libreta Františka Langra, po válce pak na tuto zkušenost navázal několika hranými filmy natočenými pro společnost Pragafilm. Za války Palouš působil ve Vídni jako novinář, který se mimo jiné s oblibou věnoval divadelním referátům. Z dokumentu je ostatně patrné, že jeho původce je člověk nejen vzdělaný, ale i vypsáné ruky. Na úsvitu Československé republiky jej zastihujeme na Úřadu vlády, odkud jej dle Paloušova svědectví přetáhl Jaroslav Kvapil, donedávna šéf Činohry Národního divadla, nyní sekční šéf MŠANO. Palouš se tak stal filmovým referentem ministerského úřadu, který si s plným přesvědčením o oprávněnosti své ambice brousil zuby na kinematografický resort jako celek. Z dokumentu také jasně vyplývá Paloušova hlubinná víra v per-

spektivu výukového filmu a také jí dal po opuštění ministerstva na několik let průchod v privátním podnikání v rámci jím založené společnosti Comeniusfilm.³⁾

Co zatím zůstalo řádně nezminěno, je význam sportu v Paloušově životě, a to zásadní, neboť nad uvedenými umělecko-kulturními aktivitami nakonec převládl a opanoval pole. Již před Světovou válkou se Palouš věnoval bandy hokeji (hokej na ledě hraný s míčkem), po válce se pak náruživě oddal lednímu hokeji a hrál v československém reprezentačním mužstvu. Od třicátých let pak působil jako sportovní reportér a jeho dlouhodobý význam pro československý sport stvrdil v roce 1957 titul Mistr sportu. Svou sportovní kariéru Palouš zaníceně popsal v memoárové knížce *Mušketýři s hokejkou*⁴⁾, zazní tam spíše mimochodem i krátké zmínky o jeho filmářské minulosti, zato však ani slovo o jeho epizodě ministerského úředníka. Nebyl ostatně sám — ani Jaroslav Kvapil se ve svých memoárech *O čem vím* na svou krátkou éru sekčního šefa MŠANO nerozpomene.⁵⁾ Může to být náhoda či pro oba celoživotně velmi aktivní a cílevědomé muže jen zapomenutá, protože bezvýznamná kratičká epizoda, ale také je docela dobře možné, že epizoda z paměti záměrně vytěsněná. Jejich koncepční záměr s filmem navzdory vynaloženému úsilí zcela zkrachoval a časový souběh jejich odchodu z ministerstva v roce 1922 (který je velmi pravděpodobně důvodem vzniku uvedeného memoranda) napovídá tomu, že se oba ve stejný čas a po stejných zkušenostech rozhodli jít vlastní cestou — Palouš do soukromé sféry, Kvapil do postu uměleckého šefa vinohradského divadla, kde nahradil Karla Huga Hilara. Tím také jejich přímé zapojení do budování státu skončilo, byť ono nepřímé

2) Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie I. 1. část*. Praha: SPN 1979, s. 35.

3) Lucie Česálková, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. Praha: Národohospodářský ústav Josefa Hlávky 2010. Jiří Havělka, *Kdo byl kdo v čs. filmu před rokem 1945*. Praha: Čs. filmový ústav 1979.

4) Jan Arnold Palouš, *Mušketýři s hokejkou. Vyprávění o smutných a veselých osudech našich prvních hokejistů*. Praha: Mladá fronta 1968.

5) Jaroslav Kvapil, *O čem vím. Sto kapitol o lidech a dějích z mého života*. Praha: Václav Tomsa 1946–1947.

pokračovalo nadále a navíc svým významem v obou případech daleko převyšovalo jejich krátkou revoluční dráhu ministerských úředníků.

Z popřevratových kompetenčních sporů je ovšem nutné vytáhnout na světlo ještě jednu, tu nejpodstatnější věc. Meziřesortní hádky kolem kineematografie nás totiž především zpravují o tom, jak se změnilo společenské postavení filmového média a jím generovaného průmyslu během první světové války. Nikdo již nepochyboval o tom, že film má ve společnosti naprosto nezastupitelné místo, že je schopen plnit celou škálu funkcí od hospodářských, propagačních a propagandistických až po kulturní, osvětové a výukové, zábavní i umělecké. Stejným poznáním prošly i ostatní státy. Pro perspektivy filmového média ve 20. století to byla dobrá zpráva.

Ivan Klimeš