

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Filmová dramaturgie
postnormalizační kinematografie**

Andrea Primusová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Doc. Vladimír Suchánek

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou prací na téma *Filmová dramaturgie postnormalizační kinematografie* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum: 7. 12. 2016

.....

podpis

Obsah

1. Úvod.....	6
1. 1. Metodologický přístup.....	7
1. 2. Zhodnocení pramenů a literatury.....	9
2. Teoretická východiska.....	13
1. 1. Původ slova.....	13
1. 2. Formy dramaturgie.....	13
1. 3. Dramaturgie a dramaturg.....	14
1. 4. Funkce nebo profese	14
1. 5. Filmová dramaturgie	15
1. 6. Filmový dramaturg	15
3. Vývojové fáze	17
1. 1. Periodizace.....	17
1. 2. Němý film.....	18
1. 2. 1. Neformální dramaturgie	18
1. 2. 2. Produkční model	18
1. 2. 3. Dramaturgické tendence	19
1. 3. Zvukový film	20
1. 3. 1. Tvůrčí zdroje	21
1. 3. 2. První dramaturg	21
1. 3. 3. Institucionalizace české kinematografie.....	22
1. 3. 4. Koncepční dramaturgie	22
1. 3. 5. Komerční produkce.....	23
1. 3. 6. Tvůrčí tendence	24
1. 4. Protektorátní kinematografie	25
1. 4. 1. Zásady české filmové tvorby	25
1. 4. 2. Sbor filmových lektorů	26
1. 4. 3. Dramaturgické rady.....	26
1. 4. 4. Tvůrčí tendence	27

1. 5.	Státní film.....	27
1. 5. 1.	Organizace státní dramaturgie	28
1. 5. 2.	Tvůrčí skupiny.....	29
1. 5. 2. 1.	„Spontánní“ dramaturgie.....	29
1. 6.	Změny po únoru 1948.....	30
1. 6. 1.	Pozice dramaturga	30
1. 6. 2.	Organizace dramaturgie	30
1. 7.	Film a televize	31
1. 7. 1.	Televizní film	33
1. 8.	„Zlatá éra“ českého filmu	34
1. 8. 1.	„K situaci hovoří dramaturgové“	35
1. 9.	Vývojové analogie	36
1. 10.	Konsolidace poměrů.....	37
1. 10. 1.	Oddělení tvorby od výroby	37
1. 10. 2.	Byrokratizace dramaturgie.....	37
1. 10. 3.	Politické zájmy	38
1. 10. 4.	Dramaturgicko-výrobní skupiny	39
1. 10. 5.	Tvůrčí mládí	40
1. 11.	Televize a film	40
4.	Postnormalizační kinematografie.....	43
1. 1.	Periodizace.....	43
1. 2.	Adaptační proces	43
1. 2. 1.	Filmové studio Barrandov	44
1. 3.	Transformace filmové výroby	45
1. 4.	Producentický systém České televize	45
1. 4. 1.	Tvůrčí skupiny.....	46
1. 4. 2.	Koprodukční strategie	47
1. 4. 3.	Televizní dramaturgie	48
1. 5.	Filmová dramaturgie	49
1. 6.	Český hraný film	49
1. 7.	Dramaturgie českých hraných filmů	50
1. 8.	Televizní filmová dramaturgie.....	51
1. 8. 1.	Pravidla spolupráce	53

1. 9. Český film na přelomu století.....	54
1. 10. Státní podpora kinematografie.....	56
1. 11. Ambice českého filmu	57
1. 12. Reorganizace České televize.....	58
1. 12. 1. Centrum dramatické tvorby	59
1. 13. „Studie vývoje českého hraného kinematografického díla“ ..	61
1. 14. Filmová dramaturgie postnormalizační kinematografie	64
Závěr	65
Resumé	67
Summary.....	68
Seznam použité literatury a pramenů	69
Seznam zkratk.....	73
Abstrakt	74
Abstract	75

1. Úvod

Hlavním tématem práce je vývoj české filmové dramaturgie, se zaměřením na produkci hraných filmů distribuovaných na území ČR. Podrobněji sleduje období po roce 1989, především v souvislosti se silnou pozicí České televize v národní kinematografii. Vztah televizní a filmové dramaturgie je kontinuální otázkou, související s institucionálními změnami i aktuální společenskopolitickou situací a přesahující do současnosti.

Zásadní motivací je aktuálnost tématu v průběhu celé historie české kinematografie. V obecné rovině reflexe je dramaturgie ekvivalentem celkové úrovně filmů a diskuze o její nefunkčnosti či absenci probíhají od dvacátých let minulého století bez výraznějších přestávek. Argumenty kritiky (i opozice dramaturgů) se přitom zásadně neliší až do dnešní doby.

Česká filmová dramaturgie se formuje od prvních filmů, aniž by byla její přítomnost explicitně určena. S nástupem zvukového filmu a požadavkem propracovanějších scénářů se specifika její funkce projevují výrazněji, především v souvislosti s převzatou dramaturgií divadelní. Od třicátých let 20. století se česká kinematografie institucionalizuje v podnikatelském sektoru i státní sféře. Vzniká teoretické zázemí zaměřující se na kvalitu tvorby, ke scénářům jsou psány odborné posudky a rozborů. Protektorátní centralizace filmového průmyslu pozici odborného lektora – dramaturga upevnila, státní film následně na tradici české filmové dramaturgie navázal.

Paradoxem dramaturgické práce zůstává skutečnost, že je-li odvedena dobře, není adekvátně oceněna, často ani finančně. Úspěchy jsou zpravidla připisovány tvůrcům, neúspěch dramaturgii (většinou abstraktní). Profese dramaturga nevyžaduje specifické technické dovednosti a zdánlivě může být zastoupena sloučením funkcí či neformálním poradním hlasem.

Cílem mé práce je vymezit filmovou dramaturgii jako samostatnou kapitolu v kontextu historie české kinematografie a zmapovat vývoj situace, na jejímž konci stojí současný pocit absolutní absence českých filmových dramaturgů. Užší charakteristika vychází z dominantního vlivu České televize na celonárodní produkci ve sledovaném období.

1. 1. Metodologický přístup

Geneze práce vychází z dlouhodobého zájmu o obor filmové dramaturgie. V prvním stadiu šlo především o intuitivní přístup k tématu: kvantitativní sběr informací a diskuze s profesionály z filmového oboru, s nimiž jsem se pravidelně setkávala od roku 2001 v rámci svého působení v České televizi a filmových štábech nezávislých produkcí. Orientace v profesním prostředí filmu i televize a zaměření na problematiku dramaturgie je přirozenou inspirací mé práce.

Zásady pro vypracování byly zadány na konci roku 2014. V následujícím roce, po vydání rozsáhlé *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*¹ jsem se, s ohledem na její závěry, rozhodla eliminovat riziko duplicity postupu i zjištěných závěrů a oproti původnímu záměru jsem se více zaměřila na historický kontext.

Nejprve formuluji teoretická východiska a specifikuji přístup ke sledovanému oboru. Následně vymezím základní periodizaci reflektující společenskopolitickou historii českého filmu a charakterizuji vývojové směry filmové dramaturgie. V hlavním sledovaném období sleduji jejich syntézu a závěrečnou zprávou je podoba české filmové dramaturgie na jeho konci.

Historický přehled člením na dílčí etapy, především v souvislosti se změnou politické situace, popřípadě s proměnou technologie (němý a zvukový film) či produkčního zázemí (institucionální reorganizace). Rámcově jsou éry vymezeny lety 1918-1929, 1930-1938, 1939-1945, 1945-1947, 1948-1968, 1969-1989, 1990-2002, 2003-2012. Vzhledem k tomu, že proces transformace filmové dramaturgie často probíhal v rozmezí měsíců, neuvádím v rámci kapitol přesné datace a vycházím z uvedeného přehledu. Předpokládám také základní znalosti historických skutečností, proto je blíže nerozvádím a vycházím z obecně známých souvislostí. Vývoj dramaturgie popisuji kontinuálně, přičemž poukazuji na paralely a srovnatelné aspekty.

Kombinuji historický a teoretický přístup. Sleduji celkový kontext na úkor faktografie, neodkazuji ke konkrétním filmům a tvůrcům. Jména osobností zmiňuji jen v relevantních souvislostech, jejich počet je minimalizován na nezbytně nutnou rovinu.

¹ SCZEPANIK, P. (ed.). *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Masarykova univerzita, 2015.

Základní metodologie vychází z postupů wisconsinské školy souborně formulovaných v rozsáhlém přehledu světové kinematografie *Dějiny filmu*².

David Bordwell a Kristin Thompsonová vymezují základní přístupy k historii. Dějiny biografické dějiny zkoumají životy jednotlivců, průmyslové nebo ekonomické se zabývají postupy podnikání, estetické se zaměřují na filmové umění (formu, styl a žánry), technologické sledují výrobu filmu, společenské, kulturní a politické se věnují širší společenské roli kinematografie.³

Předmět badatelského zájmu se zpravidla nachází v jedné nebo několika z nich. Rámcovým předpokladem jsou podle Bordwella a Thompsonové předchozí znalosti badatele: „*Historik potřebuje nevyhnutelně alespoň nějaké informace, které ho přimějí klást si otázky. (...) Historik může otázkou začít. Někdy se taková otázka dá lépe popsat jako dojem nebo intuice, či pouhé tušení.*“⁴

Studie české filmové dramaturgie se typologicky nachází mezi dějinami společenskými, kulturními a politickými, v případě potřeby širšího kontextu hledá souvislosti v dějinách průmyslových či ekonomických. Výchozím dojmem byl nevyhovující stav české filmové dramaturgie, z něhož jsem vycházela při formulaci základních otázek: jak a proč.

Cílem mé práce je popsat, jak se formovala česká filmová dramaturgie a proč je v současné době vnímán její stav jako nevyhovující. Na základě hypotézy vycházející z předchozích znalostí blíže prověřuji její podobu ve vztahu s dramaturgií České televize.

Na základě historického výkladu specifikuji příčiny a následky, vycházím přitom z metodologického kolektivismu, kdy určujícím faktorem vývoje jsou příčiny skupinové, nikoliv zásahy konkrétních jedinců. Na základě toho vymezuji převažující dramaturgické tendence, kterým generalizuji trend jednotlivých etap.

Nevýhodou zvoleného postupu může být podle Bordwella a Thompsonové opomíjení odchylek a výjimek,⁵ což je i případ této práce. Kritika zevšeobecnění formulovaných závěrů přitom vyzývá k aktivní participaci na jejich rozšíření a doplnění. V tom smyslu vnímám jakoukoliv reflexi mé práce jako svého druhu dramaturgii, jež může být přínosem pro tuto práci.

² BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha, 2011.

³ Tamtéž, s. 13.

⁴ Tamtéž, s. 11.

⁵ Tamtéž, s. 14.

1. 2. Zhodnocení pramenů a literatury

S odkazem k dlouhodobějšímu zájmu o filmovou dramaturgii je prakticky nemožné uvést komplexní seznam informačních zdrojů. Klíčovým zázemím je orientace v oboru, filmovém i televizním prostředí, a velké množství neoficiálních rozhovorů o dramaturgii vedených v průběhu nultých a desátých let. Z vybraných osobností mi cenný rozhled umožnil především režisér Václav Křístek a režisérka Zuzana Zemanová, dramaturg FAMU Jaroslav Vanča a dramaturgyně ČT Michaela Koliandrová. Jejich odbornost i vlastní zkušenosti do jisté míry zastoupily i nedostatek literatury k tématu.

Vzhledem k revizi původního záměru jsem korigovala i seznam literatury v systémovém zadání práce. Z uvedených titulů jsem ve výsledku relevantně pracovala pouze s pěti z nich. V soupisu z roku 2014 z pochopitelných důvodů chybí studie Masarykovy univerzity⁶.

Zásadním titulem zůstává dílo Elmara Klose *Dramaturgie je když...*,⁷ která kombinuje kategorii odborné literatury teoretického i historického charakteru i poznání pramenné. V úvodní části nás autor provede vývojem české kinematografie od jejího počátku až do své současnosti. Finální pasáž není konkrétně datována, nicméně je obsahově ukončena reflexí stavu kinematografie šedesátých let minulého století. Druhý oddíl obsahuje rozhovory o dramaturgii s Antonínem Martinem Brousílem, Vladimírem Borem, Oldřichem Daňkem, Otou Hofmanem a Marcelou Pittermanovou, přičemž poslední kapitolou této části je zařazena Klosova úvaha o vlivu a úloze dramaturgie v ekonomice filmu. Ovšem právě kontiguita autentických rozhovorů se subjektivními obecnějšími úvahami potvrzuje platnost postulátů základních principů dramaturgické práce.

Základní orientace v historii české kinematografie se opírá především o sborník *Panorama českého filmu*⁸ editovaný pedagogem domovské fakulty Lubošem Ptáčkem. Záběr publikace končí rokem 2000, hranému filmu v devadesátých letech je věnována samostatná kapitola připravená Jakubem Gombířem. Nastiňuje obecný kontext i proměnu tendencí a představuje tvorbu

⁶ SCZEPANIK, P, (ed.). *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Masarykova univerzita, 2015.

⁷ KLOS, E. *Dramaturgie je, když...* Praha, 1987.

⁸ PTÁČEK, L (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc.

konkrétních režisérů rozdělených do generačních proudů. Rámcově kniha poskytuje obraz dosavadního vývoje českého filmu, který zároveň podněcuje k pokračování v jeho utváření.

Pohled na devadesátá léta doplňuje kniha Andreje Halady *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*⁹. Publicistické bilancování z roku 1997 bezprostředně nahlíží transformaci české kinematografie porevoluční doby a kritickým způsobem přibližuje její trendy. Krátce charakterizuje také úlohu České televize i stav scenáristiky a dramaturgie. Ačkoliv postihuje pouze část sledovaného času, lze z Haladovy publikace vycházet při náhledu na období navazující.

Uvedeným titulům zůstává společná uvolněná metodologie, nicméně oba nabízejí bohaté faktografické zázemí a odkazy k bibliografii. Nevýhodou je fakt, že ani jeden z nich nepokrývá celé sledované období.

Výrazný vliv měly texty profesora Jiřího Cieslara, jehož kritické eseje se staly významnou inspirací. Jeho předčasná smrt bohužel uzavírá reflektované období rokem 2003, v tomto horizontu ovšem zprostředkovává přínosný vhled do první fáze sledovaného vývoje české filmové dramaturgie v postnormalizaci. Výchozím dílem je komponovaný soubor textů *Kočky na Atalantě*¹⁰, kde se ve druhém oddíle zaměřuje především na české filmy devadesátých let. Esezistickou formou provádí kritické zhodnocení vybraných titulů, z něhož je zřejmá skepse k úrovni české kinematografie druhé poloviny devadesátých let.

Klíčovým pramenem je magisterská diplomová práce Pavla Krumpára *Strategie České televize v oblasti výroby českých hraných distribučních filmů v letech 1992-2002*¹¹, která byla obhájena v roce 2010 na Masarykově Univerzitě v Brně. Majoritní devizou jeho studie se stává především komplexnost pohledu na zvolené téma zhodnocená vlastním působením v České televizi. Autor nabízí základní orientaci ve vztazích producentů s institucí veřejnoprávní televize, které zasazují do širšího kontextu české kinematografie postnormalizačního období. V rámci citací jsem upřednostnila její pozdější vydání ve dvou číslech *Illuminace*.¹²

⁹ HALADA, A. *Český film devadesátých let*. Praha, 1997,

¹⁰ CIESLAR, J. *Kočky na Atalantě*. Praha: AMU, 2003,

¹¹ KRUMPÁR, P: *Strategie České televize v oblasti výroby českých hraných distribučních filmů v letech 1992–2002*. Magisterská diplomová práce, Brno, 2010.

¹² KRUMPÁR, P. Česká televize jako filmový producent v letech 1992 – 2002. I. část. *Illuminace 4*, 2010; II. část in *Illuminace 1*, 2011.

Zásadním materiálem, s nímž jsem pracovala, byla zmíněná *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*¹³ zpracovaná kolektivem Masarykovy univerzity vedeným Petrem Sczepanikem, zveřejněná na jaře 2015.

Studii zadal Státní fond kinematografie s cílem zajistit empirický základ k hlubšímu poznání reálné praxe vývoje kinematografického díla pro potřebu optimalizace systému veřejné podpory. Vycházel přitom z předpokladu, že oblast vývoje literárního scénáře je nejméně zmapovanou fází vzniku filmového díla, přestože má zásadní vliv na jeho výslednou kvalitu.

Koncepce výzkumu kombinuje postupy kvantitativní (objektivní parametry) a kvalitativní (rozhovory) analýzy, přičemž větší váhu přikládali autoři datům kvalitativním. Základním vymezením je skupina celovečerních hraných filmů realizovaných v letech 2009 – 2013, z nichž vědecký tým sestavil vzorek 50 filmů (10 titulů za každý rok), reprezentativně pokrývající různé žánry, producentské záměry a úrovně návštěvnosti. Na jeho základě byla vygenerována jména respondentů, s nimiž proběhly rozhovory nejprve v testovacích sadách. Takto zpracovaná přípravná studie umožnila sestavit předběžnou typologii produktových typů - sloužící k výběru zbylé části aktérů, a určit 12 analytických kategorie (problémových okruhů) relevantní zkoumaným otázkám.

Rozhovory byly pro účely analýzy kódování rozděleny do skupin podle produktových typů i podle typů aktérů vývoje. „Každý člen výzkumného týmu pak podle sedmi určených kategorií kódoval rozhovory se dvěma skupinami aktérů. (...) Následná interkodérská triangulace – tedy vzájemné systematické komentování dílčích analýz – nám umožnila výslednou analýzu dále zpřesňovat... Výstupem z analýzy je charakteristika praxe vývoje rozdělená podle analytických kategorií, produktových typů a profesních rolí.“¹⁴ Pro zdůraznění nezávislosti na SFK zvolil tým Masarykovy univerzity formu anonymizovaných citací.

Výsledný text je tedy katalog praxí, respektive přehled základních hodnotových rámců, standardů, postupů a postojů v kategorizovaných produktových typech (A1, A2, A3, A4) a profesních rolích (producenti, režiséři, scénáristé, výběrově dramaturgové). „Tento přehled při kritickém posuzování projektů poslouží jako mapa umožňující adekvátní zařazení projektu k typu praxe,

¹³ SCZEPANIK, P, (ed.). *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Masarykova univerzita, 2015.

¹⁴ Tamtéž, s. 25-27.

kteřá mu přísluší. Posuzovatel tak získá kontext ke kompetentnějšímu hodnocení projektu: bude moci zohlednit specifické podmínky, v jakých projekt vzniká, položit důraz na jeho klíčové aspekty a zabránit tomu, aby na něj byla aplikována neadekvátní kritéria.“¹⁵

S ohledem na zvolenou formu doporučují autoři číst text po jednotlivých tematických či profesních osách, nikoliv lineárně jako běžnou akademickou studií. Pro účely mé je prioritou téma dramaturgie, zásadním přínosem je ovšem studie ve své komplexnosti. Vymezením vzorku filmů jsou časově pokryty poslední tři roky (2009 - 2012) mnou sledovaného období, mám tak k dispozici ideální teoretický i empirický základ pro finalizaci tématu v kontextu historickém.

Základem k vyhledávání pramenů i literatury byla kvalitně zpracovaná elektronická knihovna Národního filmového archivu, kde mi je tradiční oporou i vstřícný přístup pracovníků. Stěžejní zůstávají oborová periodika *Film a doba*, *Illuminace* a *Cinepur*, díky výstřižkové službě je možné optimálně využívat dobový tisk a přínosným byl ve výsledku i periodikum vydávané FITES, časopis *Synchron*. Některé informace jsem ověřovala na internetových stránkách České televize.¹⁶

Časový záběr práce zřetelně odhalil potřebu vymežit hlavní sledované období do dvou základních dekád: 1992-2002 a 2003-2012 i z hlediska relevance pramenů a literatury. Rozšíření platformy elektronických médií a internetu znamená zásadní revoluci v heuristické praxi. Na přelomu devadesátých a nultých let dochází ke kvantitativnímu nárůstu dostupných informací, což s sebou nese výraznější požadavek kvalitní interpretace.

Obecně lze konstatovat, že dramaturgie je zmiňovaným a diskutovaným pojmem, z hlediska odborného zpracování je však spíše opomíjená. Neexistuje studie komplexního vývoje ani tematická monografie české filmové dramaturgie. V rámci vědeckého i literárního zpracování osciluje přístup k ní mezi teorií a praxí. Texty určené ke studijním účelům vycházejí z úzkého spojení dramaturgie se scénaristikou. Publicistické a kritické příspěvky se zaměřují na praktickou podobu dramaturgie, která je v tomto směru často prezentována jako obecný ekvivalent úrovně filmů.

¹⁵ SCZEPANIK, P, (ed.). *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Masarykova univerzita, 2015, s. 25-27.

¹⁶ <http://www.ceskatelevize.cz/>

2. Teoretická východiska

Vycházím z premisy, že sedmé umění nacházelo a nachází nesčetné inspirační zdroje v divadle, základní výklad pojmu dramaturgie čerpám z teatrologického slovníku.

1. 1. Původ slova

Slovo má svůj původ v řeckém výrazu pro kompozici dramatu: „*dramaturgia, dramatoipoiá*“. Z něj je odvozeno novodobé „*dramaturg*“, jehož podoba v řadě evropských jazyků funguje také ve významu „*dramatik*“.

V češtině se vlivem německé kultury vžilo pojetí dramaturga jako zprostředkovatele mezi literárním textem a konkrétní divadelní tvorbou. Termín dramaturgie se dále rozšířil i mimo uměleckou sféru jako princip koncepčního výběru prvků a jejich sestavování do vyššího celku (např. dramaturgie události: volební kampaně, olympijských her).¹⁷

1. 2. Formy dramaturgie

Expanzivní charakter principu dramaturgie nabízí různé možnosti specifikace její podoby, rámcově ji lze vymezit do dvou rovin.

V případě divadla dělíme dramaturgii na repertoárovou (vytváření aktuálního repertoáru konkrétního divadla) a jednorázovou (vztahující se ke konkrétní inscenaci).¹⁸ Toto odlišení lze přenést i do oblasti filmu, kde podle profesora Jana Gogoly dramaturgii repertoárovou nahrazujeme termínem koncepční (realizovanou v televizích).¹⁹ V tom směru paralelně vnímáme dramaturgii producentskou.

¹⁷ PAVLOVSKÝ, P. (ed.) *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha, 2004, s. 93.

¹⁸ Tamtéž, s. 94.

¹⁹ KOLÁŘOVÁ, K. *Dramaturg je člověk reflexe. Jan Gogola o soumraku své profese nebo Vorlově Kouři*, Novinky, 10. 6. 2015, [online 28. 8. 2015] <http://www.novinky.cz/kultura/salon/371684-dramaturg-je-clovek-reflexe-jan-gogola-o-soumraku-sve-profese-nebo-vorlove-kouri.html>

Dramaturgii repertoárovou/koncepční můžeme v přeneseném smyslu vnímat jako dramaturgii *institucionální*, kdy je aktuální repertoár divadla srovnatelný s programovým obdobím televize či koncepční strategií filmového producenta. Dramaturg či tým dramaturgů pracuje v souladu s požadavky konkrétní instituce (aniž by museli být interními zaměstnanci) či v zájmu producenta.

1. 3. Dramaturgie a dramaturg

S formou dramaturgie souvisí role dramaturga. V případě dramaturgie jednorázové jde o příklon až k autorství či spoluautorství na straně jedné a k režii na straně druhé.²⁰ Přitom platí, že v rámci jedné inscenace či filmu může dramaturgie spočívat ve spolupráci více dramaturgů. I tak ji lze chápat jako dramaturgii *individuální*, kdy individualitou je konkrétní dílo.

Ve vztahu k dramaturgii individuální se prakticky vždy projeví nadřazenost institucionální. Početní zastoupení dramaturgů přitom zůstává variabilní: jeden dramaturg institucionální je nadřazen týmu dramaturgů věnujících se dramaturgii individuální, popřípadě tým dramaturgů koordinuje práci dramaturga jednorázového. V každém případě však zůstane abstraktní dramaturgie (funkce) v neoddelitelném spojení s konkrétním dramaturgem (profesí).

1. 4. Funkce nebo profese

Odlišení dramaturgie a dramaturga z hlediska funkce či profese je nasnadě. Ve smyslu profese se často snoubí s jinými schopnostmi konkrétního člověka. Dramaturgové píšou scénáře, režírují, popřípadě jsou řediteli divadel nebo filmovými producenty. Podstatu rozdílu mezi profesí a funkcí určuje přístup jednotlivce. Totiž to, zda dotyčný plní úlohu dramaturgie jako funkci (souběžně s funkcí jinou), nebo ji vykonává jako profesi (neslučuje ji s dalšími profesemi, v nichž se uplatňuje). V případě divadla se pojetí dramaturga jako profese upřednostňuje, v oblasti filmu se častěji setkáváme se souběhem funkcí.

²⁰ PAVLOVSKÝ, P. (ed.) *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha, 2004, s. 94.

1. 5. Filmová dramaturgie

Podle profesora Jana Fleischera je dramaturgie: „ (...) věda a umění, která se zabývá smyslem, částmi a funkcí dramatu, ale dramaturgie je to, co lidé dělají u dramatického umění tím, že to dávají dohromady. (...) Ve filmu je to, že někdo pomáhá, aby vznikl film, především pomáhá spisovateli, ale i dál režisérovi i střihačovi – je to celé o tom, jak to udělat, aby vznikl dobrý film.“²¹

Charakteristiku filmové dramaturgie nabízí Elmar Klos ve sborníku *Dramaturgie je, když...*: „Dramaturgie je kvalifikovanou oponenturou v první fázi tvůrčího procesu, při fixování myšlenky a příběhu na papíře. Aby mohl odpovědně zvládnout takový úkol, musí dramaturg přirozeně sám dobře ovládat profesi filmového scenáristy, aniž by se však snažil imputovat vlastní názory do cizí látky. Protože o budoucím rozpočtu filmu se do značné míry rozhoduje už v této fázi, je třeba, aby dramaturg měl pohled i znalost producenta a aby zároveň dovedl udržovat zájmy ekonoma a tvůrce v rovnováze. Stále musí vést v patrnosti tematické trendy v domácí i v zahraniční produkci, aby nedocházelo k látkovým kolizím nebo dokonce k duplicitě námětů. Přitom však musí budoucí film odpovídat zájmům a nárokům současného publika.“²² Klosovo pojetí dokládá výše uvedenou tezi, kdy je funkce dramaturgie neoddělitelná od profese, a zároveň postihuje základní aspekty dramaturgické práce.

1. 6. Filmový dramaturg

Prehistorie filmu zná výrazné osobnosti, z jejichž činnosti se konstituovala profesní skladba při výrobě snímků. Vzhledem k prvotní pozici průkopníků sledujeme teprve postupně, jak se z nadšenců či vynálezců profilovali režiséři, kameramani, filmoví herci, střihači... a dramaturgové.

Anglosaský svět pojem dramaturg nepoužívá. V roce 1994 odpovídá na otázku, jak se dělá dramaturgie v USA, František Daniel: „Dramaturg v našem slova smyslu se

²¹ Praktická dramaturgie – přepis rozhovoru s Janem Fleischerem vedeným v rámci dramaturgického semináře miniMIDPOINT, listopad 2010. Dostupné z: <http://www.mediadeskcz.eu/publication/> [online 26. 9. 2016], s. 4.

²² KLOS, E. *Dramaturgie je, když...* Praha, 1987, s. 9.

jmenuje „script developer“, ale zde se takhle vlastně nepracuje. Scénáře není třeba předělávat. Píše tu tolik lidí, že stačí vzít to nejlepší.“²³

Předpokládejme však, že scénáře spadající do kategorie nejlepších prošly vývojovými fázemi, během nichž byly několikrát přepsány a korigovány script developerem. Individuální dramaturgie probíhá formou přepisování scénářů.²⁴

Jan Fleischer v rámci workshopu miniMIDPOINT v listopadu 2010 připouští, že v angličtině se slovo „dramaturg“ nepoužívá. *„Tu funkci tam většinou dělají lidé, kteří si říkají „script doctor“ nebo „script consultant“ nebo „script editor“, dělají to podobně, ale přesný překlad neexistuje.“²⁵*

V historii tuzemské kinematografie prošla česká filmová dramaturgie různými vývojovými fázemi, v nichž se pohybovala ve dvou extrémních polohách: neexistence a politického diktátu. Střídavý vývoj retardoval oborovou tradici, což se negativně projevuje až do dnešních dní.

²³ František Daniel v rozhovoru s Libuší Hofmanovou. *Základem dobrého filmu je scénář*. Kino revue, č. 7, 1994, s. 18.

²⁴ BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K.. *Umění filmu*. Praha, 2011, s. 38-39.

²⁵ Praktická dramaturgie – přepis rozhovoru s Janem Fleischerem vedeným v rámci dramaturgického semináře miniMIDPOINT, listopad 2010. Dostupné z: <http://www.mediadeskcz.eu/publication/> [online 26. 9. 2016], s. 16.

3. Vývojové fáze

V historii české kinematografie filmová dramaturgie vlivem proměny politického prostředí a celkové kulturní úrovně společnosti profilovala svou pozici v několika etapách. Vzhledem k tomu, že proces filmové výroby je záležitostí dlouhodobější, přechod mezi nimi je většinou postupný v průběhu několika let.

Mluvíme-li v tom či onom období vývoje české kinematografie o soudobé dramaturgii, automaticky se nám její podoba spojuje s širšími společenskopolitickými souvislostmi. Stejně jako konkrétní filmy dané doby s určitými tvůrci (byť jsou dramaturgové jako neoddiskutovatelně tvůrčí složka spíše osobností „neviditelnou“).

1. 1. Periodizace

Prehistorie české kinematografie spadá do období Rakousko-Uherské monarchie před vyhlášením Československého státu v roce 1918. Na přelomu dvacátých a třicátých let dochází k revoluční proměně technologie, odděluji proto éru němého filmu od následující doby prvorepublikové produkce. Dalším mezníkem je vyhlášení protektorátu Čechy a Morava, kdy se po dvaceti letech znovu zásadně mění státoprávní uspořádání.

V následujícím období vlády komunistické strany se vymezuje pět dílčích fází, v nichž se situace mění ve střídavém taktu. Po necelých třech letech, v nichž se společnost postupně vyrovnávala s válečnými důsledky, nastal znovu čas radikálních politických restrikcí. Postupně docházelo k jejich uvolňování, vrcholem této fáze jsou adorovaná „zlatá šedesátá“. Dvacetiletou éru české kinematografie razantně proměnily události roku 1968.

Během dalších dvaceti let před rokem 1989 se situace vyvíjela obdobně jako v letech po únoru 1948. Normalizace progresivních poměrů přinesla zásadní degeneraci vývoje. Proměna trendu nastává až v osmdesátých letech, v úzké koexistenci filmu a televize. Další radikální proměnu poměrů přineslo období po revoluci v roce 1989.

1. 2. Němý film

1. 2. 1. Neformální dramaturgie

Zrození české filmové dramaturgie se automaticky pojí se vznikem prvních českých hraných filmů. Přestože krátké humorné scénky oficiálního dramaturga nemají, bez alespoň nějaké formy dramaturgie se obejít nemohly. S odkazem na kapitolu *Funkce nebo profese*²⁶ je zřejmé, že v tomto případě jde o jednoznačný souběh funkcí, aniž by dramaturgie byla explicitně určena.

Nelze hovořit o profesi. Dramaturgy byli v těchto případech sami tvůrci, popřípadě jejich spolupracovníci nebo přátelé či partneři s poradní funkcí, která nevycházela z odbornosti ani objektivitu, ale především ze vztahu k tvůrci (milénka, kolega, alter ego tvůrce) nebo k dílu (investor). Neformální způsob byl prvním stadiem vývoje české filmové dramaturgie.

1. 2. 2. Produkční model

Po vyhlášení samostatného státu se pro československou státní správu kinematografie nestala oficiální součástí kulturního prostředí. Film zůstal v kategorii pouťové zábavy, jejímž cílem nebylo vytvořit umělecké dílo, ale produkt, který si na sebe musí vydělat. Od svých počátků v Rakousko-Uherském mocnářství až do vyhlášení protektorátu Čechy a Morava vznikaly české snímky v parametrech kapitalistické společnosti.

Elmar Klos k tomuto období podotýká: *„Je hodné pozornosti, že zatímco ve Francii, v USA, v carském i revolučním Rusku, v Německu i Švédsku se kolem nejmodernějšího výrazového prostředku seskupila od počátku mladá intelektuální a umělecká generace, (...) u nás to byli typograf Vladimír Slavínský, kominík Miroslav J. Krňanský, obchodní cestující Rudolf Měšťák, drogist Václav Binovec, uzenář Svatopluk Innemann a další, kdo výrazně vtiskli domácímu filmu svůj světonázor, rozhled a myšlenkové nivó, a tak padli do noty svým stejně živnostnický založeným financierům.“*²⁷

²⁶ S. 14 této práce.

²⁷ KLOS, E. *Dramaturgie je, když...* Praha, 1987, s. 16-17.

Kvalita produkce němých filmů raného kapitalismu je výrazně poznamenána tržními zájmy bez umělecké odpovědnosti. Česká inteligence, sdružená zejména kolem spolku *Devětsil*, se pro film nadchla především teoreticky. V čele s Karlem Teigem byla sice rozpracována avantgardistická filmová koncepce, v českém filmu však své uplatnění nenalezla.

V *Panoramě českého filmu* hodnotí počáteční období filmu Zdeněk Hudec: „Pro nedostatek kvalitních tvůrců a výrobního kapitálu český film zaostává za vyspělými světovými kinematografiemi. Je pro něj příznačný provincialismus, úzce vázaný na „kulturní“ potřeby tuzemského diváka. Špatný vkus praktiků i distributorů naší kinematografie divákovi kategoricky přikazoval pouze vnímat a pokud možno nepřemýšlet.“²⁸

1. 2. 3. Dramaturgické tendence

Koncepční (institucionální) dramaturgii dominuje forma producentská, kdy způsob výběru námětů odpovídal nenáročným cílům. „Náměty se vyprávěly většinou ústně, v několika větách, vždyť který pan financier dbalý své cti měl čas na pročítání nějakých strojopisů nebo dokonce literatury!“²⁹

Svébytnou podobou individuální formy bylo kolektivní psaní scénářů, ale ani tady nešlo o dramaturgii v pravém slova smyslu. Zásadní slabinou českého filmu byla absence odborníků znalých filmových specifik.³⁰

V rovině institucionální i individuální přitom pokračuje forma dramaturgie neoficiální. V nejistém filmovém podnikání na dramaturga či odborného lektora peníze nezbyvaly. Na tuzemskou kinematografii daného období vzpomíná Václav Wasserman: „Největší slabinou českého filmu bývala dramaturgie. Filmovalo se všechno – jen když se na to našly peníze.“³¹

Striktně kapitalistický model podřizoval uměleckou úroveň filmů podnikatelským či společenským zájmům: „To se ovšem také potom projevovalo v námětech, které byly vybírány spíše producenty než režiséry. A ještě zase více rádci těch producentů nebo přímo doma jejich manželkami s vkusem redaktorek

²⁸ PTÁČEK, L (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc, 2000, s. 17.

²⁹ KLOS, E. *Dramaturgie je, když...* Praha, 1987, s. 20.

³⁰ WASSERMAN, V. *Vypráví o starých českých filmařích*. Praha, 1958, s. 246.

³¹ Tamtéž.

„Červené knihovny“.³² Wasserman byl v neoficiální linii zřejmě prvním českým filmovým dramaturgem, přestože v linii oficiální jsou jeho úspěchy spojeny s činnostmi scenáristy či režiséra.³³

Charakteristiku prvního období českého filmu doplňuje Elmar Klos: „*Třebaže dvacátá léta byla v sotva ustavené československé republice přímo nabita vzruchem převratných událostí vyvolaných právě skončenou válkou, politickým konstituováním nového státu, třídními boji a hospodářskou nouzí, nic z toho všeho ani náznakem neproniklo na filmová plátna. (...) československá kinematografie se představuje ve všech směrech jako ostrov zápečnické provinciálnosti a poklidné idyly, která zůstává zcela mimo proud společenského a národního života.*“³⁴

Tematický profil utvářejí čtyři základní tendence. Linie vlastenecky nostalgická, která vychází z domácí literární pozůstalosti a většinou není vázaná autorskými právy. Druhým směrem byla inspirace zahraničními vzory zobrazujícími život aristokracie a vyšších kruhů nebo romantizujícími prostředí podsvětí. S ohledem na úlohu žen při výběru námětů se logickou složkou stávají zamilované dívčí románky a všeobecné oblibě se těšil žoviální maloměstský humor.

Z hlediska dramaturgie šlo v prvních dvou desetiletích české kinematografie spíše o příležitostnou improvizaci než o tematický program. „Neviditelný stín“ funkce i profese dramaturga dostává jasnější kontury až s nástupem zvukového filmu.

1. 3. Zvukový film

S příchodem nové éry film konkretizuje jazykové prostředí a specifikuje příslušnost k národní kultuře. Řadovým divákům byla bližší rodná řeč než vložené titulky k cizojazyčným dialogům, vraceli se proto k domácí tvorbě.

³² WASSERMAN, V. *Vypráví o starých českých filmařích*. Praha, 1958, s. 96.

³³ Základní zdroj: <http://www.csfd.cz/tvurce/3331-vaclav-wasserman/>

³⁴ KLOS, E. *Dramaturgie je, když...* Praha, 1987, s. 23.

1. 3. 1. Tvůrčí zdroje

Nastala akutní potřeba hledat autory schopných dialogy a scénáře psát, „*když duchovní potenciál většiny dosavadních profesionálů novým nárokům nestačil. Zájem a poptávka se tentokrát obrátily k „lidem od pera a od divadla“, kteří měli podle názorů pánů producentů vzniklé mezery snadno a rychle vyplnit.*“³⁵

S nástupem zvuku došlo k přirozenému a užšímu sepejetí filmu s divadlem, což se odrazilo i v rovině literární. Vzhledem k zavedené roli dramaturga se do filmové sféry dostávají scénáře, které prošly dramaturgií divadelní. Prioritou producentů ovšem zůstává komerční zájem. Zaručeným kasovním úspěchem se stalo divadlo a popularita Vlasty Buriana i komika Voskovce a Wericha.

1. 3. 2. První dramaturg

Adaptována byla také díla české literatury. Jedním z nich byl úspěšný román Karla Poláčka *Muži v ofsajdu*, jenž na filmová plátna převedl v roce 1931 Svatopluk Innemann. „*(...) hlavní a skutečnou hodnotou jinak nepřiliš vynalézavé inscenace byl Poláčkův znamenitě odposlouchaný dialog občanů a občánek „svobodné republiky žižkovské“ mluvený stejně znamenitě jejich hereckými představiteli. Vedoucí výroby Ladislav Kolda doporučil pak Václavu Havlovi, aby s Poláčkem byla uzavřena smlouva na stálou spolupráci. Tak se stal redaktor soudní rubriky Lidových novin prvním dramaturgem v českém filmu, třebaže náplň práce byla ve skutečnosti jen lektorská, bez plánovací kompetence a bez práva veta.*“³⁶

Přestože na svou funkci Karel Poláček po půl roce rezignoval, zůstává zřejmě prvním oficiálním dramaturgem, který českému filmu vtiskl vědomí potřeby funkconalizované dramaturgie.³⁷

³⁵ KLOS, E. *Dramaturgie je, když...* Praha, 1987, s. 28.

³⁶ Tamtéž, s. 30-31.

³⁷ Tamtéž, s. 34.

1. 3. 3. Institucionalizace české kinematografie

V průběhu třicátých let 20. století se formuje česká kinematografie z hlediska organizačního. V únoru 1933 zahájily provoz barrandovské ateliéry, v nichž se postupně centralizuje filmová výroba, v dalším roce se ustanovuje Filmový poradní sbor (zástupci státní správy, stavovských svazů a sdružení a kulturně-společenských organizací). „Řešením organizačních otázek a udělováním finančních příspěvků se FPS snažil podpořit vznik kvalitních filmových děl, která se obtížně prosazovala v hlavním proudu komerčních děl.“³⁸ Přestože v roce 1934 zaznamenaly české filmy také první výrazný úspěch v zahraničí, v obecné rovině stále dominuje dramaturgie producentská, tržní.

Při Svazu filmových výrobců vzniká Filmové studio jako teoretická i vzdělávací centrála a tvůrčí dílna české kinematografie. Vůdčí osobností byl Karel Smrž, který po druhé světové válce stanul v čele Ústřední filmové dramaturgie. Odtud vycházely lektorské posudky předloh a scénářů, v roce 1933 studio vydalo první knížku týkající se dramaturgie, sborník přednášek *Abeceda scenáristy a herce*³⁹ a zorganizovalo také dvě soutěže filmových námětů.

„Zvýšený důraz byl v diskuzích kladen na potřebu odborné dramaturgické péče o scénář a následné péče o využití kvalitního českého filmu na zahraničním trhu.“⁴⁰

1. 3. 4. Koncepční dramaturgie

Výraznou potřebou českého filmu se stává dramaturgie koncepčního charakteru v rámci národní kinematografie jako celku. Situaci shrnuje Tereza Czesany Dvořáková: „Volání po angažmá státu bylo velmi silné v oblastech, které přirozeně souvisely s volným časem (kultura, vzdělávání apod.) a zároveň s ohledem na svůj charakter (umělecká kvalita, osvěta, omezená možnost rozšíření z důvodu vázanosti na český jazyk apod.) nemohly dosáhnout organizační ani ekonomické stability bez státní pomoci.“⁴¹

³⁸ PTÁČEK, L (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc, 2000. S. 38-39.

³⁹ Aktualizovaná verze: DANIEL F., DVOŘÁK, F. A., KRATOCHVÍL, M. *ABC scénáristiky. Základy filmové dramaturgie. Žánry ve filmu*. Praha, 1964.

⁴⁰ DVOŘÁKOVÁ CZESANY, T. *Idea filmové komory*. Disertační práce, KFS FF UK, 2011, s. 25.

⁴¹ Tamtéž, s. 14.

Podle Elmara Klose byl v tomto směru autoritou jednoznačně Vladislav Vančura: „Byl to on, kdo se u nás jako první pokusil vytvořit svobodnou tvůrčí bázi nezávislou na kapitálu, a to ve formě družstva umělců, které financovalo film *Marijka nevěrnice*. (...) Trvalé pak jsou jeho zásluhy o vytvoření Československé filmové společnosti, jež sdružovala některé pokrokové tvůrce, kritiky a milovníky filmového umění; díky svému zastoupení v oficiálním Filmovém poradním sboru mohla tato společnost vyvíjet od roku 1936 trvalý tlak na resortní ministerstvo i Svaz filmových výrobců, od nichž žádala zvyšování kvality domácí tvorby. Vančura osobně přispíval k tomuto cíli fundovanými dramaturgickými rozborů scénářů, které se ucházely o státní subvenci.“ Vladislav Vančura je tedy zřejmě první výraznou osobností koncepční filmové dramaturgie české kinematografie.

1. 3. 5. Komerční produkce

Intelektuální zázemí stálo v pozadí komerčních zájmů. Prioritou producentů byla rychlá realizace námětu nepřipouštějící důkladnou literární přípravu. V polovině roku 1937 píše Quido E. Kujal: „Když jsme na začátku výrobní sezóny volali po řádné dramaturgii českého filmu, setkal se náš hlas s plnou odezvou a bylo uznáno naše stanovisko, že dramaturgie je skutečně nejbolestivějším místem českého filmu. Nestalo se však nic, co by znamenalo podstatnou nápravu, a všechno zůstalo zase při starém. (...) Obecenstvo, tisk a úřední korporace mluví o lepší úrovni českého filmu, aniž by při tom všem platonickém snažení bylo zdůrazněno, že je to v první řadě dramaturgie, kterou nemáme, nanejvýše jen případ od případu, a to hlavně u filmů, které ve svém originále prošly přísnějším řádem divadelním. (...) Nežádáme 40 dobrých filmů, ale nemůžeme se rozhodně spokojit s tím, aby v mnohadesítkové produkci byl jeden film dobrý, dva nebo tři slušné, a pak už nic než Sahara a programová vata, na kterou byly zbytečně vyházeny miliony peněz. Proto lepší dramaturgii především. Ani ten nejlepší divadelní autor není uchráněn toho, aby dramaturg jeho dílo nestudoval a neprobíral, popřípadě opravoval nebo dokonce zamítl jako nepodařené. Tak vysoko musí přijít i český film, který si zařídil svou vlastní „dramaturgii“ příliš po sousedsku bez spolupráce umělecky odpovědných činitelů.“⁴²

⁴² KUJAL, Q. E. *Odkud přijde náprava?* Český filmový zpravodaj 23 – 24, 1937, s. 1-2.

Kujalův hlas nutně směřoval především k producentům, kteří měli zásadní vliv na dramaturgii institucionální. Mezi nimi dominuje společnost A-B Miloše Havla, který po vzoru hollywoodských studií postupně vybudoval českou „továrnu na sny“ – svět zářivých stars, v němž se filmoví tvůrci snaží dodržet zavedené konvence a naplnit divácká očekávání příznivců toho či onoho herce často na úkor kvality scénáře. Tvůrčí autorita podléhala producerské dramaturgii, která zřetelně dávala přednost kvantitě před kvalitou.

Funkční dramaturgie vycházela podle Kujala především ze schopností sebereflexe tvůrců a producentů stavících se do jejich role. *„Kdo je to tedy, kdo nejvíce potlačuje naléhavou otázku dramaturgie, která s rozmachem produkce se tlačí do popředí? Není to jediné ješitnost těch, kteří jsou přesvědčeni, že jejich práce jest vždy dokonalá a že dramaturgických úprav nepotřebuje? Jak je taková osobní nedotknutelnost nebezpečná, projevuje se po předvedení každého takřka českého filmu.“*⁴³

Ego tvůrců je standardním problémem české kinematografie, se kterým se setkáváme v průběhu vývoje opakovaně. Schopnost spolupráce s dramaturgem je klíčovým aspektem fungování dramaturgie.

1. 3. 6. Tvůrčí tendence

Žánrové schéma českých hraných filmů třicátých let tvoří veselohry, melodramata, adaptace klasické i populární literatury a přepisy divadelních her. Specifickou skupinou jsou filmy legionářské, v nichž se s narůstající hrozbou fašismu častěji projevují vlastenecké tendence či apelativní význam.

Aktuální potřeba tvůrců prostřednictvím filmu něco sdělit pozdvihla snímky druhé poloviny třetí dekády z podřadné polohy apolitických taškařic a sentimentálních románek směrem k angažovanosti a myšlenkově náročnější úrovni komunikace tvůrce s divákem.

Tyto tendence dostaly v následující éře české kinematografie svůj prostor v měřítku mnohem širším a zafixovaly také pozici dramaturgie v procesu filmové výroby.

⁴³ KUJAL, Q. E. *Odkud přijde náprava?* Český filmový zpravodaj 23 – 24, 1937, s. 1-2.

1. 4. Protektorátní kinematografie

Nacistická okupace je spojena s arizací a germanizací českého filmu, jeho výroby i organizace. Vznikem samostatného Slovenského štátu se odděluje linie české a slovenské kinematografie. S vyhlášením protektorátu Böhmen und Mahren byly vyvlastněny všechny výrobní i distribuční firmy, zavedena přísná ideologická cenzura a česká produkce byla postupně omezena na dvě společnosti: Lucernafilm a Nationalfilm.

Organizačně je filmový průmysl centralizován ve veřejnoprávní německo-české organizaci Böhmisch-Mährische Filmzentrale – Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ), podřízené úřadu říšského protektora. ČMFÚ na jedné straně zajišťovalo nacistům plnou kontrolu nad českou kinematografií, na straně druhé poskytl zázemí pro rozvoj a standardizaci podnikání ve filmové výrobě. V samostatném oddělení ČMFÚ zůstaly zachovány aktivity Filmového studia, především v oblasti registrace námětů a filmové dramaturgie.⁴⁴ Díky zásadám rezistence české kulturní fronty zůstala kontinuita národní kinematografie zachována.

1. 4. 1. Zásady české filmové tvorby

Na konci okupačního roku 1939 proběhla v Klubu umělců Mánes diskuze o stanovisku kulturní fronty k nebezpečí zániku české kinematografie. „*Značný počet spisovatelů zastával tehdy názor, že pro budoucnost českého filmu by bylo jen k užitku, kdyby jej v této chvíli nacisté zlikvidovali, aby se po jejich porážce (a o té ani v tuto chvíli nikdo nepochyboval) mohlo začít pěkně znovu, od čistého stolu.*“⁴⁵

Opozice z řad filmařů a herců argumentovala významem každého českého slova pro povzbuzení morálky obyvatelstva. Tento názorový směr pomohla prosadit autorita Vladislava Vančury, který doporučil zásady české protektorátní filmové tvorby: podpora národního vědomí diváka a vůle k rezistenci návratem do minulosti prostřednictvím českých literárních klasiků, odmítnutí služby okupantům a postupné zvyšování celkové kvality tvorby.⁴⁶

⁴⁴ DVOŘÁKOVÁ CZESANY, T. *Idea filmové komory*. Disertační práce, KFS FF UK, 2011, s. 121.

⁴⁵ KLOS, E. *Dramaturgie je, když...* Praha, 1987, s. 41.

⁴⁶ Tamtéž, s. 42.

1. 4. 2. Sbor filmových lektorů

Koncem roku 1940 byl v rámci ČMFÚ zřízen Sbor filmových lektorů, kde pod dalším vedením Karla Smrže působili renomovaní teoretici či spisovatelé, včetně Vladislava Vančury.⁴⁷ Podle Terezy Dvořákové byl Karel Smrž jedinou nezávislou autoritou české dramaturgie. Rozhodnutí o zřízení Sboru filmových lektorů vycházelo ze situace, kdy vznikla potřeba odlišit koncepční a individuální dramaturgii. Filmové studio ČMFÚ se zabývalo většinou pouze filmovými náměty a následně posuzovalo látky až bezprostředně před nebo při realizaci.⁴⁸

Zřízení instituce filmových dramaturgů bylo iniciativou Ministerstva průmyslu, obchodu a živností. Hlavním argumentem pro státem podporovanou dramaturgickou centrálu české kinematografie byla aktuální potřeba snížení počtu českých filmů a zvýšený důraz na jejich kvalitu. Sbor filmových lektorů byl financován a podléhal přímo Ministerstvu průmyslu, obchodu a živností, prakticky ovšem působil v rámci ČMFÚ. Vlastní činností Sboru byla především individuální dramaturgie konkrétních filmů.⁴⁹

1. 4. 3. Dramaturgické rady

Mimo Sbor filmových lektorů působily v Lucernafilmu i Nationalfilmu dramaturgické rady. Lektoři, dramaturgové a scenáristé měli zázemí ve smluvním zaměstnaneckém poměru a tvořily kvalifikované tvůrčí kolektivy s funkcí koncepční i jednorázové dramaturgie.

Elmar Klos podotýká: „*Násilné redukce výrobní kvóty českých filmů využily obě produkční firmy k vyřazení všech netaentovaných a bezperspektivních pracovníků s výjimkou dvou tří lidí, nad nimiž protektorátní úřady držely ochrannou ruku. Pokud to jen trochu bylo možné, byla tvůrčí možnost dávana kádru skutečně schopných autorů, režisérů a herců. To byl také hlavní důvod, proč se v posledních*

⁴⁷ BARTOŠEK, L. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha, 1985, s. 347.

⁴⁸ DVOŘÁKOVÁ CZESANY, T. *Idea filmové komory*. Disertační práce, KFS FF UK, 2011, s. 122-123.

⁴⁹ Tamtéž, s. 121-122.

*letech války znatelně zlepšila průměrná kvalita českých filmů ve srovnání s minulostí.*⁵⁰

Zázemí obou produkcí a koncepční dramaturgie Sboru filmových lektorů v době protektorátu se stalo základním kamenem modelu formujícího dramaturgii ve filmových ateliérech zestátněné kinematografie.

1. 4. 4. Tvůrčí tendence

Paradoxně pozitivní roli sehrála při zvyšování úrovně české protektorátní filmové tvorby nacistická cenzura. Charakteristiku českých filmů nabízí *Panorama českého filmu*: „*Díky cenzurnímu dohledu i přirozeným obavám producentů začíná být kladen větší důraz na literární přípravu filmů, což se pozitivně odrazilo na kvalitě tvorby. Styl české kinematografie, dá-li se to takto zobecnit, nenápadně dospívá. Je vyzrálější, civilnější, s inteligentnějším a jemnějším humorem, méně křečovitý v dramatických či tragických polohách. Ale i nadále platí, že jen výjimečně dokáže vykročit z teritoria perifernosti a konformity.*“⁵¹ Tvůrčí tendence preferovaly odlehčené komedie v časoprostorovém vakuu aktuální politické situace.

Model filmové dramaturgie se v období protektorátu odklání od podoby producentské ke koncepční (institucionální). Funkce dramaturgie se v protektorátních podmínkách zafixovala v rámci tvůrčího i výrobního procesu, profilovala se i profese filmového dramaturga.

1. 5. Státní film

Na podzim 1941 se ustanovil ilegální Národní revoluční výbor inteligence, jehož předsedou se stal Vladislavem Vančura. Úkolem byla příprava koncepce sjednocení a zestátnění českého filmu. Idea vycházela ze snahy českých filmařů centralizovat národní kinematografii ve státem podporované instituci. Konkrétní kontury poválečného uspořádání státního filmu vycházely do jisté míry ze struktur ČMFÚ a organizace protektorátní kinematografie.

Přestože přípravu plánů přerušila tragická smrt Vladislava Vančury v roce 1942, po reaktivizaci členů někdejší Vančurovy Československé filmové

⁵⁰ KLOS, E. *Dramaturgie je, když...* Praha, 1987, s. 43.

⁵¹ PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc, 2000. S. 69-70.

společnosti byl záměr doveden až k podpisu *Dekretu o zestátnění filmu* 11. srpna 1945 prezidentem Edvardem Benešem.

Filmový obor kompletně zastřešoval *Československý státní film* (ČSF), jenž také organizačně zajišťoval provoz všech filmových ateliérů. V rámci restrukturalizace české kinematografie byl zřízen Československý filmový ústav (ČSFÚ). Významným aspektem dalšího vývoje je založení filmové školy jako samostatného oboru při Akademii múzických umění (FAMU).

Poválečná reorganizace státu přidělila film resortu Ministerstva informací v čele s Václavem Kopeckým. „*Ten, aby dokázal dobrou vůli a podal důkaz, že kinematografie se nemá stát nástrojem jedné strany, předal rozhodování o dramaturgickém plánování a schvalování námětů přímo do rukou umělců. Poprvé v historii rozhodovali sami filmaři nezávisle o tom, co se má objevit na plátnech kin.*“⁵² Kopecký jmenoval zplnomocněnce České filmové společnosti, kteří měli na starost ateliéry a laboratoře, výrobu dlouhých filmů, půjčovnu, správu státních kin, dovoz a vývoz filmů, Československou filmovou kroniku, Čs. státní ústředí pro kinofikaci a Československý filmový ústav.

1. 5. 1. Organizace státní dramaturgie

Z hlediska dramaturgie navázala kinematografie na zkušenosti Sboru filmových lektorů a dramaturgických rad. V červnu 1945 je ustanovena Filmová dramaturgie, posléze přejmenovaná na Ústřední filmovou dramaturgii (ÚFD). Vedoucí post patří tradiční vůdčí osobnosti Karla Smrže.

V roce 1946 vzniká v rámci ČSFÚ Filmový umělecký sbor (FIUS), složený ze spisovatelů, teoretiků, filmařů a zástupců ministerstev. Předsedal mu zástupce ministerstva, spisovatel Jiří Mařánek, jehož úkolem bylo hodnocení každého hotového díla po umělecké stránce. Zároveň byl Mařánek šéfem Státní filmové dramaturgie (SFD), jež byla poslední instancí schvalovacího procesu výběru námětů.

Charakteristiku soudobého pojetí filmové dramaturgie nabízí v říjnu 1946 časopis *Radostná práce*: „*Filmová dramaturgie je vrcholná umělecká instituce při výběru a zpracování film. námětu, filmové povídky a filmového scénáře. Přijímá,*

⁵² KLOS, E. *Dramaturgie je, když...* Praha, 1987. S. 48.

*hodnotí a rozhoduje o práci autora, dodává filmové výrobě scénáře, schválené k realizaci. Členy filmové dramaturgie jsou jednak lektori, kteří z předběžných prací dělají podrobné rozborů, kde posuzují obsahovou, ideovou, dramatickou a filmovou náplň díla, jednak dramaturgové, kteří podle rozboru lektorů, v závažnějších případech pak i podle rozborů vlastních, činí definitivní rozhodnutí o vhodnosti a použitelnosti předložené práce.*⁵³

Praxe výběru filmové látky fungovala tak, že ÚFD posuzovala náměty autorů, které posléze doporučila vypracování filmové povídky, popřípadě látku odmítla. Povídky si následně rozdělovaly jednotlivé filmové produkce, respektive tvůrčí skupiny, které předkládaly hotový scénář k finálnímu schválení SFD.⁵⁴

1. 5. 2. Tvůrčí skupiny

Model tvůrčích skupin zestátněné kinematografie nabídl českému filmu prostředí zdravé konkurence. Umělečtí šéfové vytvářeli profil své skupiny ve spolupráci s šéfy produkce, kmenovými dramaturgy a dalšími složkami filmové výroby. Zásadní společnou motivací byl zájem vytvářet snímky vysoké umělecké a profesionální kvality, které zároveň žánrově zapadaly do výrobního schématu státní kinematografie. V rámci tvůrčí skupiny byla kreativní složka spojena s realizační a jejich spolupráce fungovala v rámci celého procesu vzniku filmu.

1. 5. 2. 1. „Spontánní“ dramaturgie

Příznivější dramaturgické podmínky českého filmu automaticky neznamenaly explozi nabídky kvalitních scénářů. *„Nový pohled v duchu lidové demokratického zřízení přinášeli do kinematografie teprve mladí filmaři, kteří už prošli realistickou školou dokumentární tvorby. Jako první se pokusili zachytit skutečnou tvář, optimistický elán i trápení poválečných občanů a občánků, jako byl nedostatek bytů, šmelina, osídlování pohraničí, změny morálních kritérií, znovuvytvoření české a slovenské vzájemnosti. (...) Takto pomalu se formovala dramaturgie opravdu pokroková, angažovaná, i když nebyla nikým diktována,*

⁵³ *Náš slovníček: Filmová dramaturgie.* Radostná práce, č. 11, 1946, s. 8.

⁵⁴ Tamtéž.

*dramaturgie vyrůstající z vlastní potřeby a přesvědčení autorů. Právem ji můžeme nazvat dramaturgií „spontánní“.*⁵⁵

1. 6. Změny po únoru 1948

Progresivní tendence vývoje české filmové dramaturgie zastavila proměna politické situace v únoru 1948. Strategie výrobních plánů nastoupivší ideologie spolu se zásadní personální reorganizací filmového průmyslu vracela českou kinematografii paradoxně do doby nejvýraznějšího kapitalistického modelu. V tomto případě požadavek zvýšení průmyslové produkce určovala politická situace, nikoliv diktát trhu.

Institucionální i individuální dramaturgie byly radikálně podřízeny státnímu dozoru a potřebám politické agitace, srovnatelně s předválečnými producentními tendencemi mít ve „svých“ filmech atraktivní prostředí a herecké hvězdy „za každou cenu“. Vládnoucí strana určila témata, která mají být převedena do podoby hraného filmu, ta byla následně zadávána tvůrčím skupinám. České filmy tak vznikaly na přímou politickou objednávku.

1. 6. 1. Pozice dramaturga

V zájmu ideologického dozoru je dramaturg (na rozdíl od komerční sféry) významnou osobností, jež má na dílo zásadní vliv, respektive rozhoduje o jeho bytí či nebytí. Oficiální dramaturgie české kinematografie přelomu čtyřicátých a padesátých let fungovala především jako cenzura stranického diktátu, v níž politické požadavky nahradily umělecký zájem.

V případě jednotlivých filmů dostává jistě prostor i dramaturgie neformální. Na rozdíl od dob předešlých se pohybuje spíše v rovině ilegality než diletantství.

1. 6. 2. Organizace dramaturgie

Poúnorová restrukturalizace odštěpila Ústřední filmovou dramaturgii patřící pod Československý státní film od nově vzniklé Filmové rady, jež byla nejvyšším

⁵⁵ KLOS, E. *Dramaturgie je, když...* Praha, 1987. S. 50- 51.

poradním orgánem Ministerstva informací a osvěty. Dvoukolejná dramaturgie se záhy ukázala jako nefunkční, jelikož oba orgány spolu nespolečně pracovaly. „*Filmová rada měla podle původních představ pouze připravovat tematický plán tvorby a vlastní dramaturgické práce nechat Ústřední dramaturgii, ve skutečnosti však intenzivně a nekompetentně dramaturgovala.*“⁵⁶ V praxi to znamenalo chaos v rámci schvalovacích procesů, což se projevilo výrazným poklesem celkové produkce českých filmů.

1. 7. Film a televize

Zásadní zvrát ve vývoji kinematografie přichází se zahájením vysílání Československé televize (ČST) v květnu 1953, jež vznikla jako sekce Československého rozhlasu. Organizační struktura se dělila na technickou složku, která zajišťovala vysílání, a výrobní, jejíž starostí byl program. V říjnu 1953 přešla veškerá agenda rozhlasu a televize pod nově vzniklé Ministerstvo kultury, kde byl vytvořen nový orgán Hlavní správa Čs. rozhlasu.

V rámci Ústředního televizního studia (ÚTS) se oddělil úsek provozu a správy a úsek dramaturgie, jejímž řízením byl pověřen pozdější „normalizační“ ředitel ČST Jan Zelenka. V dramaturgii postupně vznikly specializované redakce: politicko-zpravodajská a kulturní, hudební, literárně-dramatická, redakce pořadů pro děti a filmová.⁵⁷

Nástup televize otevírá diskuzi o jejím vztahu s kinematografií. Plány na koexistenci a koordinaci televize s filmovým průmyslem připraveny nebyly, přitom televizní studio nedisponovalo technikou, personálem ani dostatečně vybaveným prostorem k zajištění programu. Při výrobě pořadů byla televize závislá na zázemí Filmového studia Barrandov a dalších institucích patřící pod ČSF.⁵⁸

Potřeba kooperace vyústila v definici čtyř oblastí spolupráce mezi Hlavní správou rozhlasu a a Hlavní správou ČSF: zapůjčování filmů k televiznímu uvedení, zapůjčování ateliérového a technického zařízení a vybavení, rekvizit a kostýmů, natáčení aktualit a natáčení televizních filmů. Všechny body byly dojednány jen

⁵⁶ KLIMEŠ, I. Modely filmové dramaturgie. In *Život je jinde...?* Praha, 2002, s. 383.

⁵⁷ ŠTOLL, M. Zahájení televizního vysílání. Praha, 2011. S. 139-140.

⁵⁸ BAUER, Š. *Televize jako prostředek subvencování kinematografie.*, Magisterská práce, FAV MU, 2011, s. 16.

obrysově, bez hlubšího propracování, a zcela bezúplatně. Televize v té době neměla zajištěný zdroj příjmů z koncesionářských poplatků

Zkraje nepředstavovalo televizní vysílání pro film vážnější konkurenci. Až do února 1954 bylo v testovacím režimu, neprobíhalo pravidelně a signál pokrýval jen Prahu a okolí. Od téhož roku byl také dotacemi Ministerstva vnitřního obchodu zlevněn televizní přijímač na zhruba polovinu původní ceny (z cca 4000 Kčs na cca 2000 Kč),⁵⁹ díky čemuž začal výrazně stoupat počet jejich majitelů.

V roce 1955 došlo k reorganizaci ČSF, při níž se státní podnik stal samostatnou hospodářskou organizací s plánovaným ziskem. V důsledku toho došlo ke smluvní úpravě vztahů mezi ÚTS a ČSF. Vzhledem k závislosti televize na kapacitách filmového průmyslu měl ČSF v rámci vyjednávání silnější pozici. *„Prakticky televize plnila představy ČSF o tom, jak má uvádění filmů v televizi vypadat, a ČSF tak ovlivňoval podobu televizního vysílání. Z dohod na další roky je patrné, že nejdramatičtějším vývojem v průběhu padesátých let prošly především body půjčovného a lhůty pro uvedení filmu v televizi.“*⁶⁰

Na začátku roku 1957 došlo k další reorganizaci, při níž dosavadní Filmovou distribuci nahradila Ústřední půjčovna filmů. Distribuční síť byla decentralizována, správa kin byla přenesena na městské a místní národní výbory. Televize oproti tomu institučně posiluje, ÚTS se od ledna 1957 stává zvláštní rozpočtovou organizací vázanou na státní financování a plánování. Slučuje se také dvoukolejná organizace technické a výrobní složky.

Dynamický rozvoj programového i technického zázemí studií a technologií, rozšíření sítě vysílačů i dramatický nárůst koncesionářů televizi od filmu postupně emancipoval. Na konci padesátých let klesá návštěvnost kin a zároveň stoupá poptávka diváků po filmech v televizi. Vztah ČSF a ČST přechází ze závislosti k rivalitě.

Spory o podmínky vzájemné spolupráce byly řešeny harmonizovanou verzí smlouvy uzavřenou mezi Ústřední správou ČSF a ČST v červnu 1959. Vycházela z principu, že se částka za půjčovné filmů zvyšuje s rostoucím počtem koncesionářů. Televize tak přijala koncepci „masového kina“ a v podstatě kompenzovala filmovému průmyslu ztrátu z poklesu návštěvnosti kin.

⁵⁹ Tamtéž, s. 17.

⁶⁰ BAUER, Š. *Televize jako prostředek subvencování kinematografie.*, Magisterská práce, FAV MU, 2011, s. 26.

Od šedesátých let ČST posiluje vlastní filmovou televizní produkci, zvyšuje se počet televizních filmů.⁶¹ Pro ČSF se televize stala optimálním odbytištěm krátkých filmů napříč žánry, které byly problematické z hlediska distribuce do kin.

1. 7. 1. Televizní film

Rozdíl mezi distribučním a televizním filmem leží ve formální a estetické rovině. Liší se výrobní technologií, délkou natáčení, celkovými náklady i audiovizuálním stylem. Televizní film využívá především možností vlastní produkce. Sekvenční technologie a zázemí studií výrazně zkracuje dobu realizace, interní zdroje snižují celkové náklady filmu stejně jako distribuční normativ.

Televizní filmy lze vyrábět v rámci koncepce institucionální dramaturgie či z hlediska producentské strategie. Vyplňují aktuální programové schéma, tvoří bohatství televizního archivu a nasazují se i do klasické distribuce. Na větším projekčním plátně se většinou intenzivněji projeví televizní styl filmové řeči, jenž vychází z technologie i potřeb média.

1. 8. „Zlatá éra“ českého filmu

Období uvolňování politické situace od druhé poloviny padesátých let otupilo projevy stranické diktatury, decentralizované výrobní skupiny se přizpůsobily novému organizačnímu uspořádání a pozitivní výsledky přinesla i filmová škola. Filmová dramaturgie sociálně kritickými snímky nabízela způsoby, jak úspěšně „nastavit zrcadlo“ společenskopolitické situaci.

Banskobystrická exekuce jen potvrdila správnost její cesty. V duchu vnímání filmu jako nejdůležitějšího média cítila vládnoucí strana svůj ochabující vliv, což posílilo filmaře ve společném nesouhlasu s daným stavem. Na začátku šedesátých let se konstituoval Svaz československých filmových a televizních pracovníků (FITES), jenž se stal opozičním hlasem ke stanoviskům vládnoucí strany.⁶²

⁶¹ Tamtéž, s. 42 – 45.

⁶² Významnou úlohu sehrál FITES v okupačním roce 1968, v rámci normalizace byl zlikvidován, ke znovuoživení došlo až po roce 1989.

V české kinematografii nastává příznivý obrat. V rámci filmového vzdělávání se mladí filmaři seznamují s inspiračními proudy ze zahraničí, rozvoj technologií umožňuje experimenty s formou a stylem. Požadavek stranického plánování a zázemí státních filmových výroben poskytuje prostor uplatnit znalosti v praxi. Přidanou hodnotou zůstává kooperace a konfrontace s profesionály zkušenými z předchozích období kinematografie. V uvedených podmínkách přichází vrcholná éra českého filmu.

Ivan Klimeš charakterizuje proces transformace modelu filmové dramaturgie. „*Ve vývoji směrem k šedesátým létům nastal v institucionálním zázemí dramaturgie dvojitý pohyb. Nejprve horizontální, když se veškeré dramaturgické činnosti přesunuly ze stranicko-státních sfér do struktur kinematografických, a poté vertikální, když se dramaturgické kompetence přenesly ze střešního orgánu na úroveň jednotlivých tvůrčích skupin.*“⁶³

V roce 1962 byly k tvůrčím skupinám zřízeny ideově umělecké rady (IUR), které měly za úkol posuzovat scénáře z ideového a uměleckého hlediska a hodnotit dokončené filmy. Podstatné na tom bylo, že si skupiny členy uměleckých rad vybíraly a jmenovaly samy.⁶⁴

V organizační struktuře filmové výroby dostává dramaturgie prostor v rovném partnerství s produkcí i tvůrci. Tvůrčí spolupráce zkušeného dramaturga s osvědčeným produkčním a talentovanými schopnými autory produkovala filmy, které prošly důkladnou přípravou. V rámci institucionálního zázemí mohla být snímkům dramaturgická péče věnována po celou dobu vzniku. Znovu se pozitivně projevuje princip kooperace tvůrčí a výrobní složky.

Systém tvůrčích skupin ve spojení s demokratizací politického systému, kvalitním vzděláváním mladých filmařů a stabilním zázemím státních ateliérů se zkušenými filmovými profesionály poskytl českému filmu optimální podmínky vyjádřit své možnosti a vystoupit z tradičního provincialismu a myšlenkové prázdnoty.

⁶³ KLIMEŠ, I. Modely filmové dramaturgie. In *Život je jinde...?* Praha, 2002, s. 384.

⁶⁴ Tamtéž, s. 384.

1. 8. 1. „K situaci hovoří dramaturgové“

V polovině roku 1968 udělali redaktoři Filmu a doby kolektivní rozhovor s pěti dramaturgy FSB,⁶⁵ jejichž vliv na českou kinematografii šedesátých let je nezpochybnitelný.

K otázce dramaturgie konstatuje František Břetislav Kunc: *„Dramaturgie je řemeslo nejen složité, ale i nevděčné. Úspěchy jsou skutečně zpravidla připisovány tvůrcům, neúspěchy dramaturgii, která špatný film pustila. (...) Její výsledky jsou přímo úměrné zázemí autorů, s nimiž pracuje, i stavu společnosti, ve které tvorba probíhá.“*⁶⁶ Bedřich Kubala dodává: *„Jde o to, dokáže-li dramaturgie vytvořit a probojovat takovou atmosféru, aby se talenty mohly rozvíjet.“*⁶⁷

Skupiny byly podřízeny centralizovanému dohledu, v rámci státní filmové výroby však fungovala praxe suverénních produkcí se svébytným profilem. Jan Procházka připomíná: *„Mluvíme stále o dramaturgii a trochu zapomínáme, že ve skutečnosti každá z našich tvůrčích skupin má SVOU dramaturgii. Fikar pracuje jinak než Bor, Kubala jinak než Kunc, já jinak než Brož atd.“*⁶⁸ Požadavek umělecké i profesní kvality filmu byl přitom výraznější než ideologický či ekonomický direktiv.

Institucionální zřízení vyžadovalo každý rok normativní počet vyrobených filmů. Celkovou úroveň pěti uplynulých let hodnotí dramaturg Ladislav Fikar: *„Bohužel, tato země nemá tak silnou autorskou potenci a zázemí, abychom výrobní plán mohli naplnit jen skutečnými díly (...) Propadali bychom iluzi, kdybychom mysleli, že můžeme udělat každým rokem třicet filmů vynikajících.“*⁶⁹ Fikar dále poukazuje na to, že při nutnosti splnění výrobního plánu není reálné mít ve výsledku pouze snímky kvalitní, nicméně je třeba snažit se o zvyšování standardu: *„Kvalita podněcuje, inspiruje a táhne nahoru i střed, nutí jej k soutěži a vrací mu sebedůvěru. Ovšem jen tehdy, nezačneme-li průměr a řemeslnost preferovat před hledáním, před novými myšlenkami a postupy, před skutečnou tvorbou.“*

⁶⁵ *K situaci. Hovoří dramaturgové Vladimír Bor, dr. Miloš Brož, Ladislav Fikar, Bedřich Kubala, F. B. Kunc, Jan Procházka a redaktoři Filmu & doby.* Film a doba 1, 1968 s. 6 – 13.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ Tamtéž.

Barrandovská dramaturgie šedesátých let čelila kritice, že preferováním mladých tvůrců provozuje v české kinematografii „sektářskou politiku“.⁷⁰ Význam této spolupráce vysvětluje Ladislav Fikar: „*Je-li nám vyčítáno, že snad neexistuje skupina, která by nechtěla mít svého mladého, která by nestála o každý nový talent, pak se k této výtce hrdě hlásíme. Dramaturgie by prostě usnula a zakrněla, kdyby se spokojila s tím, co už má, kdyby žila z hotového a nehledala novou krev, čerstvý příliv.*“⁷¹

Fikara doplňuje další z výrazných barrandovských dramaturgů Vladimír Bor: „*Nejde dost dobře uvažovat dramaturgii samu o sobě. Nedojdeme daleko ani tehdy, postavíme-li dramaturgii a tvorbu proti sobě, nehledě k tomu, že je to nesprávné. Je třeba asi vidět věci v souvislostech, protože konec konců dramaturgie, tvůrci, kritika a nakonec i diváci, to všechno spolu souvisí a vytváří jednu totální skutečnost, která podléhá týmž tendencím, vývoji a výkyvům.*“⁷²

Základem filmové dramaturgie adorovaných let českého filmu je tedy příznivé společensko-kulturní prostředí tvůrčí konkurence, schopnost sebereflexe a aktivní přístup barrandovských (institucionálních) dramaturgů.

Individuální dramaturgie byla v úzkém sejetí s koncepcí (skupinovou) a institucionální (studiovou i státní). Tvůrčí skupiny pracovaly v rámci studia podle dramaturgických plánů poskytujících čas literární přípravě konkrétních scénářů. Na dramaturgii působily v tom směru tři tlaky: autorský, produkční a oficiální, a to po celou dobu výroby filmu. Filmový dramaturg na snímku pracoval kontinuálně od literární přípravy až po finální projekci.

1. 9. Vývojové analogie

Dramaturgický model Filmového studia Barrandov (FSB) vycházel z principů protektorátních dramaturgických rad a Sboru filmových lektorů, který převzala zestátněná kinematografie. Funkční dramaturgie šedesátých let navazuje na progresivní tendence poválečného období před únorem 1948, oživené koncem let padesátých.

⁷⁰ *K situaci. Hovoří dramaturgové Vladimír Bor, dr. Miloš Brož, Ladislav Fikar, Bedřich Kubala, F. B. Kunc, Jan Procházka a redaktoři Filmu & doby.* Film a doba 1, 1968 s. 6 – 13.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Tamtéž. s. 9.

Po srpnu 1968 se vývoj vlivem zásadní proměny politické situace znovu odklání směrem k ideologickému diktátu a „normalizací“ progresivního kulturního trendu i společnosti jako celku. Zřetelná analogie s poúnorovým obdobím ukazuje shodné potřeby podřizovat tvorbu stranickému direktivu pomocí kádrové politiky a filmové dramaturgie.

1. 10. Konsolidace poměrů

Požadavky přísnější ideologické kontroly vedly znovu k zásadním personálním změnám v české kinematografii. V září 1969 je ředitelem Československého státního filmu jmenován Jiří Purš, následně dochází k výměnám na vedoucích postech většiny filmových podniků. Ústředním dramaturgem FSB se stává Ludvík Toman, který ve své funkci striktně a výrazně prosazuje ideologické zájmy před uměleckou úrovní a určuje pro příští desetiletí formu koncepční (institucionální) dramaturgie.

1. 10. 1. Oddělení tvorby od výroby

Od ledna 1970 byly zrušeny ideově umělecké rady, od března tvůrčí skupiny. Místo nich vzniklo šest dramaturgických skupin řízených ústředním dramaturgem a čtyři tzv. výrobní skupiny vedené jednotlivými produkčními. *„Meritum té změny tkví v odříznutí dramaturgicko-scénáristické práce od složek realizačních. Tato institucionalizovaná separace nepochybně umožňovala důslednější kontrolu nad dramaturgií i nad ideovou orientací látek připravovaných v jednotlivých dramaturgických skupinách.“*⁷³ Dramaturgie je tak opět oddělena od složky výrobní a centralizována státní mocí.

1. 10. 2. Byrokratizace dramaturgie

Česká kinematografie normalizačního období se (znovu) stává nástrojem explicitní i latentní agitace a propagandy. Rozšiřuje se systém schvalovacích řízení a deformuje se profese dramaturga. Konkrétní dramaturgie byla diskreditována

⁷³ KLIMEŠ, I. Modely filmové dramaturgie. In *Život je jinde...?* Praha, 2002, s. 384.

v podstatě na úroveň úředníků, úloha koncepční spočívala v politické objednávce a ideologické cenzuře.

Dramaturgické skupiny předkládaly k samostatnému schvalování u každého filmu sestavu tvůrčích profesí, herecké obsazení, texty písní, titulkové listiny (včetně pořadí údajů), schvalovaly se roční i výhledové dramaturgické plány (do roku 1990, 2000). Jejich kompetence byla ve stadiu literární přípravy omezena na úroveň synopse, další fáze byly záležitostí vyšší úrovně, „*přičemž se odpovědní činitelé často kryli s posudky z kulturního oddělení ÚV KSČ či některého z ministerstev.*“⁷⁴

1. 10. 3. Politické zájmy

Žánrové tendence inklinovaly k budovatelské kinematografii první poloviny padesátých let, kdy ve výrobních plánech převažoval požadavek ideologické agitace. Ústřední dramaturg FSB na začátku roku 1974 ve vyjádření pro Film a dobu podotýká: „*Kriticky však nutno konstatovat, že se nám dosud málo daří zajímavě a potřebně zobrazovat v našich dílech současnost. Jsou tu některé pozitivní pokusy, ale jsou tu i neúspěchy, mnohdy zbytečné. Ne vždy dovedeme na tato témata soustředit své síly.*“⁷⁵

Politická objednávka byla však nucena reflektovat hospodářské potřeby státního podniku. K výrobnímu plánu Ludvík Toman dodává: „*Na přání pracovníků kin a našich partnerů v socialistických zemích jsme však o něco zvýšili počet veseloher.*“⁷⁶ Žánrové schéma reflektovalo poptávku po časoprostorově neutrálních komediích, jež jsou v ideologicky zatížených dobách standardním únikem od žité reality.

Období poloviny sedmdesátých let hodnotí producent Pavel Melounek: „*Jednotlivé dramaturgické skupiny v té době prakticky ztrácejí prostor pro samostatnější práci, jsou navíc odtrženy od realizačního procesu (což nová organizace v roce 1982 odbourá a malinko se tak přiblíží starému pojetí).*“⁷⁷

⁷⁴ KLIMEŠ, I. Modely filmové dramaturgie. In *Život je jinde...?* Praha, 2002, s. 386.

⁷⁵ Hovoří ústřední dramaturg FSB Ludvík Toman. *Filmový informační bulletin*, č. 3, 1974, s. [1b] – 3.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ MELOUNEK, P. Horečky všedního dne. Praha, 1987, s. 26.

1. 10. 4. Dramaturgicko-výrobní skupiny

Srovnatelně s obdobím padesátých let se projevila neefektivnost principu oddělení tvorby od výroby. Neúměrná doba schvalovacího procesu oproti nárokům výrobních kvót se projevila poklesem celkové produkce FSB sedmdesátých let. Ve vývoji dramaturgie se zřetelně ukazuje sinusoida střídající dva základní principy fungování: spojení a oddělení od realizační složky. Zatímco prostředí producentské konkurence inklinuje k jejich spolupráci, institucionální direktiv preferuje striktní ideologický dohled nad kreativní složkou.

Koncepční dramaturgická strategie národní kinematografie vždy vychází především z politických zájmů. To platí v modelu socialistickém i kapitalistickém, obě polohy mají svůj extrémní bod. Na jedné straně stojí zásadní pokles výroby způsobený vyšší časovou náročností při schvalovacích procesech, protipólem je množství filmů neadekvátní tuzemskému trhu, jejichž kvalita celkovou úroveň české kinematografie degraduje. Určujícím faktorem je přístup a podpora státu, pohybující se v konkrétních etapách vývoje dramaturgie v rozmezí extrémního až absentujícího stupně.

Zatímco v kapitalistickém modelu tržního systému záleží na rozhodnutí státu, nakolik převezme zodpovědnost za národní kinematografii, socialistická filmová výroba se podřizovala hospodářským potřebám státního podniku. Na konci padesátých i sedmdesátých let pokles výroby vyžadoval reorganizační opatření. V obou případech byl hlavní příčinou nefunkční princip dramaturgie, respektive preference kádrového profilu na úkor profesní odbornosti a zkušenosti. Stejně jako na přelomu let padesátých a šedesátých nastává potřeba systém dramaturgie transformovat.

V roce 1982 je v rámci restrukturalizace FSB zrušen post ústředního dramaturga, čímž končí éra neblaze proslulého Ludvíka Tomana. Dochází opět ke spojení kreativní a realizační složky, vznikají dramaturgicko-výrobní skupiny, z nichž svým významem vyniká 6. DVS Jana Vilda, známá pod názvem Tvůrčí mládí.

1. 10. 5. Tvůrčí mládí

Praxe DVS fungovala na bázi jednoho hlavního a několika interních dramaturgů a pravidelné spolupráci s externími. Tématu 6. DVS se podrobněji věnuje mimo jiné i Markéta Sulovská.⁷⁸ Do své bakalářské diplomové práce zpracovala rozhovor s tehdejším dramaturgem skupiny Martinem Mahdalem. Hlavním a jediným dramaturgem 6. DVS byl až do roku 1986 Jiří Švejda, Mahdal se dramaturgem stal až v roce 1986.⁷⁹ V individuálním modu skupina využívala služeb dramaturgů externích.

Mahdal popisuje systém výběru látek: „*My jsme byli aktivní. Sami jsme vyhledávali látky, k látce scenáristu a ke scenáristovi a tématu i režiséra. Z toho vycházelo ovlivnění týmu. Režisér si mohl vybrat dramaturga, ale většinou to bylo obráceně, vesměs si dramaturg vybral režiséra. (...) Nejdůležitější bylo umění najít k tématu správného scenáristu a ke scenáristovi toho správného režiséra nebo režisérku. To je totiž základ úspěchu. Ale stejně si mohl vybrat režisér dramaturga, nejlépe tím, že ho sám oslovil. Když se jim látka společně zamlouvala, dramaturg mohl látku vybojovat.*“⁸⁰

Uvedený postup je základní charakteristikou dramaturgické práce. Koncepční i individuální dramaturgie jsou prostředníkem mezi tvůrčí a výrobní složkou, nejlépe proto funguje při jejich spojení v rámci institucionálního zastřešení. Krátké poválečné období stabilizaci národního filmového průmyslu neumožnilo, navíc chyběla konkurence v podobě televize. V systému státních podniků socialismu bylo žádoucí udržovat vztah ČSF a ČST v přijatelné hospodářské rovnováze, obě instituce proto musely svoje potřeby a zájmy vzájemně reflektovat a respektovat.

1. 11. Televize a film

Od šedesátých let výrazně roste produkce televizní dramatické tvorby. Díky technologickému rozvoji ČST nebyla na ČSF závislá v takové míře jako ve svých

⁷⁸ SULOVSÁ, Markéta. *Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. Dramaturgickou skupinu Tvůrčí mládí*. Bakalářská práce, FAV MU, 2010.

⁷⁹ Tamtéž, s. 17.

⁸⁰ Tamtéž, s. 19.

počátcích, bez zázemí kinematografie se však neobešla. Progresivní médium poskytovalo tvůrcům širší možnosti uplatnění než stagnující filmový průmysl, jehož dramaturgické a výrobní plány byly oproti požadavkům programového schématu výrazně omezenější.

Tradice uvádění distribučních filmů v televizi se přirozeně projevila změnou v chování návštěvníků kin. *„Filmová a televizní dramaturgie se u nás sblížily natolik, že jen zřídka běžný divák cítí potřebu dát zaznít některému tématu na velkém prostoru filmového plátna,“* konstatuje v roce 1982 ve *Filmu a době* Alena Brechtoldová.⁸¹ *„Rozlišovací znak: televize méně exteriérů a reálů, film více exteriérů a více reálů s rozvojem elektroniky už dávno nemá své odůvodnění. V televizní dramatické tvorbě se od počátku zrodu barvy objevují i ti, jež se ji snaží používat ve znakovém hodnototvorném smyslu, (...) své velké možnosti objevuje magnetický střih. Našemu filmu tedy nezbyvá, než se znovu zamyslet nad svou specifikou a dát na plátně zaznít tematické prostorovosti, podložené perfektní znalostí řemesla a způsobům moderní filmové dramaturgie.“*⁸²

Podle filmového publicisty, dramaturga a producenta Pavla Melounka se normalizační barrandovská dramaturgie pohybovala převážně na omezeném tematickém prostoru, navíc nerespektovala proměnu hlavního diváckého profilu.⁸³ Věk návštěvníků kin se snížil, střední a starší generace preferovala televizní obrazovku.

*„Dilem jde strach z publika, jeho unifikovaného „televizního vkusu“, který jako rakovina přímo napadá některé „zdravé“ tvůrčí organismy. Filmy se začínají sobě navzájem podobat, dokonce i ve smyslu stírání národních tradic a specifik.“*⁸⁴

Zdeněk Zaoral poukazuje na paradox, kdy z institucionálního hlediska jsou třicetiletí tvůrci zástupci „nejmladší generace“, významná skupina diváků je však může vnímat jako „starce“.⁸⁵ Inovativní dramaturgické tendence vycházely především z tvorby pro děti a mládež gottwaldovského studia a koncepce zmíněné skupiny Tvůrčí mládí.⁸⁶ Důraz na spolupráci s mladými tvůrci navazuje na tradici barrandovských dramaturgů šedesátých let a potvrzuje platnost jejich přístupu.

⁸¹ BRECHTOLDOVÁ, Alena. Objektivem kritiky: Upír z Feratu. *Film a doba*, č. 9, 1982, s. 523.

⁸² Tamtéž.

⁸³ MELOUNEK, P. *Horečky všedního dne*. Praha, 1987, s. 39.

⁸⁴ Tamtéž, s. 94-95.

⁸⁵ Tamtéž, s. 51.

⁸⁶ Tamtéž, s. 30-38.

Normalizační kinematografie, podobně jako protektorátní, preferovala nekonfliktní humor a před zobrazením aktuálních společenských témat. Na rozdíl od časů národní pospolitosti při promítání filmů však v sedmdesátých a osmdesátých letech převládá individualismus při sledování televize. V rámci filmové výroby proto dramaturgie zohledňovala diváky televizní.

Nad vztahem filmu a televize se ve sborníku *Dramaturgie je, když...* zamýšlí Elmar Klos: „*Těžce jen nesu, že film, místo aby za změněných podmínek převzal funkci umělecké avantgardy, která by své masové sestře dávala inspirativní příklad, (...) naopak sám podléhá vlivu televize a přebírá její chyby a nectnosti. Tím, že přizpůsobuje svou dramaturgii obtiskovému realismu „bakalářských“ seriálů, že tam, kde by měl vytvářet modely, kopíruje konfekci, ochuzuje nejen sebe, ale i televizi samotnou, protože extenzivní potřeba nové a nové produkce a neustálý časový tlak dříve nebo později její lidské a myšlenkové zdroje vyčerpají.*“⁸⁷

Přesnější dataci Klosova názoru není možné ze sborníku jednoznačně určit, nicméně s odkazem na televizní poetiku „bakalářských“ příběhů, které byly vysílány až od sedmdesátých let, lze jeho zamyšlení řadit k období normalizace s tím, že zůstává platné i pro následující období postnormalizační.

⁸⁷ KLOS, E. *Dramaturgie je, když...* Praha, 1987, s. 77.

4. Postnormalizační kinematografie

1. 1. Periodizace

Období po roce 1989 se rámcově vymezují do dvou desetiletí: let devadesátých a nultých. Na přelomu dvacátého a dvacátého prvního století dochází k zásadní proměně celé řady aspektů české kinematografie.

S odkazem ke specifikaci okruhu dramaturgie při koprodukcí s Českou televizí je výrazným momentem její institucionální reorganizace. V rámci restrukturalizace došlo v průběhu let 2002–2003 k přechodu ze systému producentského na redakční. Od nultých let byla také formulována pravidla pro koprodukcí.

Od začátku jedenadvacátého století českou kinematografií zásadně poznamenává také dynamický rozvoj technologií. Proces výroby filmů se zjednodušuje a urychluje. Zároveň se zlepšuje jejich divácká dostupnost. Srovnatelně s nárůstem koncesionářů od šedesátých let se od devadesátých zvyšuje počet majitelů videopřehrávačů. Od nultých let jsou filmy dostupné i na bázi internetových odkazů a na elektronických nosičích. Sledované období končím rokem 2012, kdy byly v počínajícím stadiu současné technologie. V další fázi vývoje je běžné přehrávání filmů na kapesních zařízeních či v parametrech „domácího kina“.

Stát podporoval výrobu filmů prostřednictvím Ministerstva kultury, v jehož rámci byl ustanoven Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. V roce 2012 byl nahrazen Státním fondem kinematografie. Ve stejné době došlo také k zahájení činnosti Filmového centra České televize jakožto centrálního institucionálního zázemí koprodukční spolupráce s nezávislými producenty a autory. Rok 2012 otevírá ve vývoji české kinematografie další kapitolu.

1. 2. Adaptační proces

Po politickém převratu v listopadu 1989 se filmaři zabývali nejprve personálními otázkami. Zkraje roku 1990 byl obnoven Filmový a televizní svaz

(FITES), který převzal roli zástupce profesní obce při jednání se státními orgány. Otevřela se diskuze o další existenci kinematografie, jež se odvíjela především od budoucnosti klíčových filmových ateliérů.

1. 2. 1. Filmové studio Barrandov

Ministerstvo financí záhy zrušilo fondy a dotace hospodářským podnikům, což se jako výrobně-hospodářské jednotky týkalo též Filmového studia Barrandov. Na podzim téhož roku byl ředitelem zvolen Václav Marhoul, který kritickou finanční situaci řešil radikálním omezením výroby a hromadným propouštěním zaměstnanců všech profesí⁸⁸, z nichž mnozí našli své uplatnění v Československé televizi. Aktivita FSB se nadále zaměřuje na nabídku služeb (pronájem výrobních kapacit, prostoru, techniky aj).

V létě 1991 rozhodlo Ministerstvo kultury zařadit barrandovské studio spolu s ostatními státními filmovými podniky do prvního kola privatizační vlny. Na základě tohoto plánu Václav Marhoul založil s dalšími vedoucími pracovníky FSB akciovou společnost Cinepont, která předložila svou představu o privatizaci studia. Za návrh Cinepontu se otevřeným dopisem postavili filmaři především z řad mladší generace.⁸⁹

Ze starších filmařských kruhů se ozvaly výhrady, jež konkrétně formulovala Věra Chytilová s Jiřím Menzelem v dopise předsedovi vlády v lednu 1992, který podepsalo dalších 80 filmařů. Ve spolupráci s částí představitelů FITES došlo také k ustavení Sdružení pro nadaci české filmové tvorby. Tyto snahy se však nesetkaly s úspěchem, jelikož jejich privatizační protinávrh nebyl podán v zákonné lhůtě.⁹⁰

Vláda privatizační návrh schválila 24. června 1992, do původní verze nicméně zapracovala dvě významné změny. Cinepontu nebyla přiznána autorská práva na české filmy z let 1965–1990, získal pouze pověření jejich správou (za 10 % zisku z jejich prodeje). Vlastnictví práv se stává důležitým finančním zdrojem nově vzniklého Státního fondu ČR pro podporu a rozvoj kinematografie. Stát se

⁸⁸ Z cca 2400 bylo propuštěno na 1700.

⁸⁹ Například Tomáš Vorel, Filip Renč, Vladimír Michálek a další.

⁹⁰ HALADA, A. *Český film devadesátých let*. Praha, 1997, s. 21.

přidává k akcionářům. Ponechává si tzv. zlatou akcii, která má v budoucnu zabránit prodeji studia do zahraničí nebo využití pozemků k nefilmovým účelům.⁹¹

Od roku 1993 je společnost Cinepont přejmenována na AB Barrandov a jako soukromá firma se zaměřuje především na získávání výrobních zakázek. Vlastní produkce Filmového studia Barrandov ztrácí své dominantní postavení v české kinematografii, jeho roli bude nadále suplovat veřejnoprávní základna České televize.

1. 3. Transformace filmové výroby

Během dvou let došlo k zásadní komercializaci kinematografie. Klíčová továrna významného průmyslu přestala být dotována státem, aniž by se snížila poptávka. Vznikla řada produkcí zabývajících se filmovou výrobou, jen některé však byly schopné realizovat celovečerní snímek. Většina se zaměřila na menší zakázky (reklamy, dokumenty aj.). Ve druhé polovině devadesátých let konstatuje Andrej Halada: „*Značná část firem se zatím prezentovala jen v omezené míře, mnohdy dotyčné firmy vznikly především za účelem natočení jednoho konkrétního filmu.*“⁹² Kvalita produkce je přitom – stejně jako na začátku první poloviny dvacátých let – výrazně poznamenána tržními zájmy bez umělecké odpovědnosti.

Na přelomu let 1992–93 vlna zájmu o filmové podnikání opadla. Klesající návštěvnost postupně snižovala další aktivity malých i středně velkých firem, výrazné produkce se etablovaly až v průběhu dalších let. Celovečerní filmy vznikaly především u nejzajištěnějšího producenta – České televize.

V následující éře je její vliv na výrobu českých filmů srovnatelný s produkcí FSB v časech bezprostředně předcházejících. Ve vztahu ke kinematografii přitom ČT v prvním sledovaném období neprojevila žádnou oficiální strategii při spolupráci s nezávislými producenty.

1. 4. Producentický systém České televize

Organizační, ekonomický a výrobní princip České televize tvořil až do roku 2002 producentický systém, jenž svým nastavením zachoval parametry pro

⁹¹ HALADA, A. *Český film devadesátých let*. Praha, 1997, s. 22.

⁹² HALADA, A. *Český film devadesátých let*. Praha, 1997, s. 27.

obsahovou supervizi i finanční kontrolu. Přitom neomezoval tvůrce a štáby výrobními normami a umožňoval individuální pohled a rozhodování. Nutnou podmínkou pro fungování nastaveného systému byla značná invence producentů.⁹³

Dramatická tvorba se soustředila v Producentenském centru uměleckých pořadů v Praze (PCUP), řízeném šéfproducentem, který byl přímo podřízen generálnímu řediteli ČT. Na stejné řídicí úrovni stál ředitel programu a ředitelé brněnského a ostravského televizního studia (TS). Personální obsazení uvedených postů bylo v devadesátých letech poměrně stabilní.

V prvním období sledované éry byl šéfproducent PCUP v souvislosti s výrobou distribučních filmů hlavním manažerem se značnou mírou samostatnosti. Jeho hlavním úkolem bylo vytvářet umělecké a další pořady a řídit i koordinovat činnost tvůrčích skupin.⁹⁴

1. 4. 1. Tvůrčí skupiny

Tvůrčí skupina v PCUP byla obvykle tvořena jedním či dvěma producenty (často kombinace bývalého dramaturga a produkčního) a dramaturgy, jejichž počet byl u konkrétních skupin variabilní. Některé měly až pět stálých dramaturgů, jiné spolupracovaly převážně s externisty.⁹⁵

Jednotlivé skupiny vystupovaly jako autonomní produkce s velkou mírou nezávislosti na institucionálním zastřešení, které je existenčně zajišťovalo. Díky transferu lidského potenciálu z filmových ateliérů bylo v televizním prostoru vytvořeno stabilní prostředí pro pokračování zavedeného dramaturgicko-producentského modelu osvědčeného z fungování FSB.

Ukazuje se vývojová paralela se situací bezprostředně po válce, po roce 1962 a po roce 1982, kdy základním modelem výroby filmů je součinnost kreativní a realizační složky. Ve vztahu k institucionálnímu zastřešení je rozložení schvalovacích procesů vertikální, což poskytuje tvůrčím skupinám větší míru autonomie.

⁹³ KRUMPÁR, P. Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002. I. část. *Illuminace 4*, 2010, s. 45.

⁹⁴ Tamtéž, s. 36.

⁹⁵ Tamtéž, s. 39.

Tvůrčí skupiny realizovaly v rámci přiděleného rozpočtu vlastní dramaturgické záměry. Spolupracovaly s programovým útvarem při vytváření dramaturgických koncepcí jednotlivých programových oblastí, vyhledávaly, schvalovaly a nasazovaly do výroby náměty, autory i hlavní pracovníky realizace – režiséry a vedoucí produkce.⁹⁶

Disponovaly také značnou mírou svobody při schvalování výrobních úkolů a vysílacího schématu, která však nebyla neomezená. „Do rozhodování o výrobě distribučních filmů nepochybně vstupovaly i další vlivy: parciální zájmy jednotlivých řídicích pracovníků České televize a členů Rady České televize, politické tlaky nebo tlaky ze strany nejrůznějších zájmových skupin.“⁹⁷ Výraznou roli sehrával i osobní vkus a dramaturgické tendence konkrétních vedoucích skupin.

Situace je srovnatelná s modelem tvůrčích a dramaturgicko-výrobních skupin státní kinematografie předchozích let, kdy převažující motivací byla umělecká a profesionální kvalita žánrově zapadající do výrobního schématu státní kinematografie. Zásadní rozdíl leží v institucionálním zajištění, kdy se potřeby a možnosti televize a filmu výrazně liší.

1. 4. 2. Koprodukční strategie

Od roku 1993 počet filmů, na nichž se Česká televize prostřednictvím PCUP podílela, postupně narůstal. Podpora českých filmů byla klíčovým strategickým rozhodnutím ČT a stala se pilířem národní kinematografie. Vsadila na silné osobnosti stejně jako poválečný barrandovský model filmové výroby. V rámci PCUP fungovalo prostředí konkurence tvůrčích skupin navazující na úspěšnou éru let šedesátých. Rozdíl spočíval v tom, že v kapitalistickém systému byla televize jedním z mnoha producentů v české kinematografii, neměla však státní průmyslový monopol.

ČT si byla vědoma svého dominantního postavení, ale konkrétní pravidla a podmínky koprodukce neformulovala. „*Přístup České televize k nabídkám na spolupráci v oblasti výroby celovečerních filmů po roce 1992 lze označit za živelný a nahodilý. Hlavním cílem čerstvě ustanovené televize veřejné služby bylo naplnit*

⁹⁶ KRUMPÁR, P. Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002. I. část. *Illuminace 4*, 2010, s. 39.

⁹⁷ Tamtéž, s. 40.

televizní archiv novou původní tvorbou. (...) Pro výběr projektů, do nichž Česká televize v devadesátých letech vstupovala jako producent, je charakteristická především nekonceptnost a úzká míra transparentnosti.⁹⁸ Pravidla pro koprodukcí ČT s nezávislymi producenty při výrobě distribučních (nejen) hraných filmů byla specifikována až pro období po roce 2000.⁹⁹

1. 4. 3. Televizní dramaturgie

Funkce dramaturgie je v prostředí televize klíčovým aspektem tvorby programu, přičemž se vždy řídí především potřebami televizního média. Dramaturgie vyjadřuje ideově-umělecké cíle, jež jsou v zájmu programové skladby České televize. V tom smyslu vnímá televizní dramaturgii profesor Jan Gogola jako koncepční: „Koncepční dramaturgie se dnes dá realizovat jenom v televizi, výjimečně pak u schopných a osvědčených nezávislých producentů.“¹⁰⁰ Vývoj funkce dramaturgie platnost jeho teze potvrzuje. Termín koncepční lze aplikovat na formu televizní i producentskou, přičemž jejich zájmy jsou zásadně odlišné.

Institucionální dramaturgickou strategií v souvislosti s koprodukčními filmy potvrdil v rozhovoru s Pavlem Krumpárem i generální ředitel ČT daného období: „Podle Mathého byl distribuční film vnímán především jako standardní televizní pořad, který musel mít své místo ve vysílacím schématu České televize.“¹⁰¹

Řada televizních dramaturgů vycházela z prostředí FSB a znala dosavadní praxi filmové výroby i aspekty tvorby. V televizi se však jejich zájem v případě spolupráce na hraném distribučním filmu nutně přikláněl k požadavkům dramaturgie institucionální. V rámci koprodukce ČT při výrobě filmu se roviny filmové a televizní dramaturgie nutně setkávaly a vzájemně ovlivňovaly.

⁹⁸ Tamtéž, s. 51.

⁹⁹ První jednání zástupců ČT a Asociace producentů v audiovizí proběhlo 17. 5. 2000.

¹⁰⁰ KOLÁŘOVÁ, K. Dramaturg je člověk reflexe. Jan Gogola o soumraku své profese nebo Vorlově Kouři, *Novinky*, 10. 6. 2015, dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/salon/371684-dramaturg-je-clovek-reflexe-jan-gogola-o-soumraku-sve-profese-nebo-vorlove-kouri.html> [online 11. 8. 2016]

¹⁰¹ KRUMPÁR, P. Česká televize jako filmový producent v letech 1992 – 2002. I. část. *Illuminate* 4, 2010, s. 63.

1. 5. Filmová dramaturgie

Funkce filmové dramaturgie postnormalizačního období měla v první dekádě základnu na FAMU – na Katedře scenáristiky a dramaturgie (KSD), která se výchovou konkrétních dramaturgů zaměřovala na dramaturgii individuální. V rámci studia si studenti vzájemnou spoluprací přirozeně osvojili základy všech filmových profesí. Uplatnění absolventů (či frekventantů) nabízela soukromá sféra (producenti i komerční televize) a institucionální zázemí veřejnoprávní televize.

Vzhledem k úzkému sepjetí FAMU a ČT docházelo k tomu, že v rámci filmu fungoval dramaturg – pedagog FAMU, dramaturg ČT a řada dramaturgických konzultantů, jejichž jména se v titulcích často ani neobjevila, případně je míra jejich vlivu neurčitá.

V praxi je filmový dramaturg zpravidla externista placený v individuálních případech nezávislým producentem. Charakteristiku předkládá v polovině devadesátých let tehdejší vedoucí KSD Edgar Dutka: „*Scénárista je vypravěč, dramaturg je pozorovatel. Scénárista páchá chyby, dramaturg je diagnostikuje a navrhuje terapii. Proto Američané dramaturgii trefně říkají „scriptdoctoring“.*¹⁰²

Producenti si dramaturgy najímali na konkrétní projekt a jejich práci často eliminovali na nezbytné minimum, resp. si nechali zpracovat pouze lektorský posudek či „scriptdoctoring“. Část funkce dramaturgie plnili sami, a vraceli se tak k modelu producentské formy dvacátých a třicátých let minulého století. Základem koncepční formy české filmové dramaturgie devadesátých let bylo institucionální zázemí ČT a individuální strategie producentů bez státního dohledu a zázemí.

1. 6. Český hraný film

Koncepční filmová dramaturgie vychází z dlouhodobějšího plánování a způsobu výběru námětů. Vzhledem k absenci státní politicko-spoločenské objednávky i oficiální koncepce České televize a tržnímu systému české kinematografie převažuje během devadesátých let – stejně jako v prvním desetiletí české kinematografie – příležitostná improvizace nad tematickým programem.

¹⁰² VANČA, J. Dramaturgie jako nezvaný host. Rozhovor s Edgarem Dutkou, vedoucím katedry dramaturgie a scenáristiky filmové fakulty AMU. *Denní TELEGRAF*, 1996, s. 10.

V roce 1996 nad soudobým stavem kinematografie povzdechne dramaturgyně Sonja Kroupová: „*Jako prostý divák bych se spokojila s menším počtem filmů, zato vydařených.*“¹⁰³ Její povzdech připomíná citovaný názor Quida Kujala ohledně kvality a kvantity českých filmů třicátých let,¹⁰⁴ což zřetelně dokládá vývojovou paralelu prvního období české kinematografie. Státní ekonomická strategie podpory kinematografie v zásadě neexistuje, filmový průmysl vychází z tržního principu producentského systému.

Kapitalistický model filmového trhu devadesátých let je podle Andreje Halady srovnatelný i s dobou poúnorovou a padesátými léty, kdy je politická cenzura srovnatelná s požadavky producentskými. „*Divácké filmy, které by v sobě nesly i určité hodnoty a ducha, však ani jedno ani druhé období nepřineslo. Zatímco v 50. letech spočívala příčina často v ideologických tlacích, v 90. letech je důvodem to, co se stává cílem: komerční úspěch.*“¹⁰⁵

1. 7. Dramaturgie českých hraných filmů

Zásadním nedostatkem českých filmů byla kvalita scénářů. S ohledem na dosavadní vývoj lze konstatovat, že s tímto problémem se česká kinematografie potýká kontinuálně v podstatě do dnešních dní. V devadesátých letech – stejně jako v předchozích obdobích – souvisela neuspokojivá úroveň scénářů především s absencí dramaturgie.

Vedoucí Katedry scenáristiky a dramaturgie Edgar Dutka konstatuje: „*Myslím, že v budoucnu opět přijde i čas dramaturgie. Je velmi zpozdilý utápět velké peníze v „nemocných“ scénářích. (...) Náměty jsou často v pořádku a mohly by z nich být dobré filmy, jenomže scénáře jsou nemocné a potřebují lékaře, tedy dramaturga. Jeho pomoc odmítají zejména píšící režiséři, kteří trvají na svých občas obludných vizích, a pak začínající nebo amatérští scenáristé, kteří každý svůj opus považují za definitivní a naprosto geniální.*“¹⁰⁶

¹⁰³ KROUPOVÁ, S. Je český film v krizi? Kdo za to může: tvůrci nebo peníze? *Denní TELEGRAF*. Roč. 5, č. 179 (02. 8.1996), s. 10.

¹⁰⁴ S. 23 této práce.

¹⁰⁵ HALADA, A. *Český film devadesátých let*. Praha, 1997. S. 93.

¹⁰⁶ VANČA, J. Dramaturgie jako nezvaný host. Rozhovor s Edgarem Dutkou, vedoucím katedry dramaturgie a scenáristiky filmové fakulty AMU. *Denní TELEGRAF*, 1996, s. 10.

Poloha extrémního politického dohledu v rámci schvalovacího procesu se transformovala do podoby amorfni tvůrčí svobody. „Zbavení někdejší odpovědnosti vůči barrandovské dramaturgii a neřízení nesmlouvavými producenty píše scenáristé a režiséři z první vody načisto, bez větší sebekontroly, bez lépe propracovaných verzí. (...) Dialog dramaturga a scenáristy se v případě komerčních filmů prakticky neodehrává, tvůrci často spoléhají jen na sebe, jako přímo zainteresovaní mají ovšem pochopitelně sklon nedostatky přehlížet.“¹⁰⁷

Suverénní dramaturgie byla v komerční sféře výrazně limitována. Stav připomíná situaci ve dvacátých letech, kdy však funkce ani profese dramaturga nebyla zavedená. Paralelou zůstává pozice dramaturgie v kapitalistickém modelu kinematografie. Nedostatek sebereflexe a úspora v rámci filmové výroby vedla tvůrce v devadesátých letech k nefunkční autodramaturgii podřízené dramaturgii producentské.

Producentská dramaturgie se primárně orientuje na ekonomické a výrobní otázky na úkor tvůrčích. Podle Halady došlo k principální proměně i tvůrčího zázemí filmu: „Také někdejší spojení dramaturgů, scenáristů a režisérů není v případě vztahů mezi producenty a režiséry zdaleka tak pevné, je i otázkou, kdy a jak se má dramaturg dnes zapojit do přípravy filmu, zda ho má k práci přizvat producent či režisér. Vystává rovněž problém, kde dotyčného dramaturga vzít, protože pokud se tvůrci neobrátní na některého barrandovského dramaturga, nemají v podstatě koho hledat. Řešení komplikované situace je pak jediné, to nejméně vhodné: režisér-scenárista se stává sám sobě dramaturgem.“¹⁰⁸

1. 8. Televizní filmová dramaturgie

Nedostatek dramaturgů byl způsoben mimo jiné tím, že řada profesionálů z FSB byla nyní zaměstnána v České televizi. V případě koprodukčních filmů byl často jediným oficiálním dramaturgem distribučního filmu zástupce ČT.

Ve druhé polovině devadesátých let Halada konstatuje: „Značná část filmů, které vznikají v produkci ČT, má nepřehlédnutelně televizní charakter. Jsou to spíše

¹⁰⁷ HALADA, A. *Český film devadesátých let*. Praha, 1997, s. 90.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 204.

tradiční příběhy, které jsou po námětové a realizační stránce konvenční, mají často komorní ladění, takže se blíží televizním inscenacím. ¹⁰⁹

Na vzniku distribučních filmů se podílela ČT dvěma způsoby. Přímým financováním (externí plnění) a nepřímo, tzn. poskytnutím vlastních kapacit (interní plnění). Ve druhém případě nabízela kromě technického zajištění také zdroje personální, realizačního i tvůrčího charakteru, včetně dramaturgie.

Služby dramaturgie spadaly do interních nákladů v případě, že se jednalo o zaměstnance ČT. Vzhledem k tomu, že televize preferovala využití vlastních zdrojů, byl televizní dramaturg pro producenty vítaným řešením. Bývalí barrandovští dramaturgové – žadaní i nezávislími producenty – navíc působili v televizi, stalo se proto její zázemí přirozenou základnou institucionální filmové dramaturgie české kinematografie.

V porovnání s komerční sférou, kde funkci dramaturga plní často producent, režisér či scenárista, lze televizní zázemí chápat jako pevný bod institucionální dramaturgie. Dramaturgové tvůrčích skupin, kteří působili v letech 1992–2002, se stávali nejbližšími partnery externích tvůrců, oponovali v tvůrčím dialogu záměry scenáristů, režisérů i producentů a svůj vliv mohli uplatňovat v celém realizačním období. Zároveň usilovali o naplnění programové dramaturgické koncepce tvůrčí skupiny či producentského centra. ¹¹⁰

Producentický systém ČT nabízel filmařům konkurenční prostředí tvůrčích skupin. Autoři projektů měli možnost nabídnout v rámci jedné instituce odmítnutý projekt u více produkcí. Tvůrčí skupiny nebyly omezeny zaměřením ani žánry, měly přímý kontakt s externími tvůrci i producentem a v rámci jednostupňové schvalovací struktury větší autonomii s menšími byrokratickými nároky. V rámci instituce byly ekonomicky samostatné s vlastní hospodářskou strategií, náklady na výrobu obdobných pořadů se proto mohly výrazně lišit případ od případu.

Systém vycházel z barrandovského modelu šedesátých let, nepřevzal však princip dlouhodobých dramaturgických a výrobních plánů. Neexistovala ani jasně daná kritéria a pravidla pro výběr námětů a koprodukčních projektů. V dramaturgické strategii převažovalo pasivní přijímání námětů a projektů se zaměřením na individuální formu oproti institucionální.

¹⁰⁹ HALADA, A. Český film devadesátých let. Praha, 1997, s. 54.

¹¹⁰ KRUMPÁR, P. Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002. I. část. *Illuminace* 4, 2010, s. 43.

1. 8. 1. Pravidla spolupráce

V procesu výběru záleželo vždy na rozhodnutí příslušného producenta, popřípadě šéfproducenta PCUP či hlavního producenta producentského centra TS v Brně a Ostravě. V rámci spolupráce lze sledovat ustálené okruhy preferovaných tvůrců. ČT dávala přednost zkušeným a osvědčeným režisérům i scenáristům, přičemž podle Krumpára: „(...) nelze přehlédnout ani skutečnost, že některé skupinky filmařů byly na základě svých osobních vazeb v České televizi preferovány, zatímco jiné měly pouze velmi omezené možnosti získat pro svůj projekt podporu.“¹¹¹ Od roku 1998 se hlavní rozhodovací pravomoc povyšuje na úroveň šéfproducenta PCUP.¹¹²

Formu a podmínky koprodukce určovala ČT individuálně. Ve vztahu k české kinematografii deklarovala svůj postoj k filmům jako podporu, v rámci koprodukce však nezávislým producentům nastavovala striktní požadavky, které nebyly vždy vyhovující. Pavel Krumpár podotýká: „V žádném případě se nejednalo ze strany České televize o poskytování daru filmařům, ale o tvrdé obchodní podmínky, které v naprosté většině případů vyznívaly ve prospěch televizního vysílatele. Tato skutečnost staví do poněkud jiného světla četná prohlášení České televize o nezištné podpoře českého filmu.“¹¹³ Z řad filmařů – tvůrců i producentů – se přirozeně ozývaly protesty, nicméně bylo velmi obtížné natočit český film bez kooperace s nejsilnějším českým producentem.

Po čtyřiceti letech se vztah filmu a televize ocitá v diametrálně odlišné poloze. Zatímco v padesátých a šedesátých letech byl ČSF při vyjednáváních o podmínkách spolupráce s ČST v silnější pozici, bez státního zajištění ztratila národní kinematografie stabilní zázemí. Česká televize nyní disponovala vyspělou technologií, včetně odborného personálu, veřejnoprávní hospodářskou základnou a nabízela atraktivní distribuční potenciál. Mohla si proto, stejně jako ČSF na přelomu padesátých a šedesátých let, podmínky koprodukce určovat z nadřazené pozice, bez nutnosti přizpůsobit se požadavkům státního hospodářství.

V roce 1999 provedl Pavel Krumpár průzkum názorů nezávislých producentů na koprodukci s ČT. Nejčastěji zaznívaly výhrady k neúnosné

¹¹¹ KRUMPÁR, P. Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002. I. část. *Illuminace 4*, 2010, s. 59-62.

¹¹² Tamtéž, s. 63.

¹¹³ Tamtéž, s. 55.

byrokracií a zdlouhavým schvalovacím procesům, finanční a smluvní nejistotě, morálce výrobních štábů ČT, nejasným kompetencím, nedostatečné péči o film a také k osobním vztahům, které rozhodovaly o přijetí či nepřijetí projektu bez ohledu na kvalitu.¹¹⁴

V květnu 2000 se uskutečnilo první jednání zástupců České televize a Asociace producentů v audiovizí (APA). Stěžejními body jednání byla dohoda v otázce vysílacích práv po dobu autorskoprávní ochrany, uvolnění filmů k prodeji do placených televizí a uvádění sponzora filmu v rámci pozvánky do kina. Výtky směrem k ČT zaznívaly v souvislosti se zastupováním filmů při prodeji do zahraničí.¹¹⁵

ČT obchodní požadavky nezávislých producentů odmítla, přičemž argumentovala především zodpovědností ke koncesionářům. V otázce zahraničního exportu byl nalezen konsenzus v podobě seznamu filmových trhů a významných festivalů, na nichž ČT konkrétní film zastoupí. Česká televize následně také upravila liberální pravidla výběru projektů a přenesla rozhodovací pravomoc až na úroveň generálního ředitele.¹¹⁶

1. 9. Český film na přelomu století

V průběhu devadesátých let se markantně zvýšila cena vstupného, s čímž souvisel přirozený pokles návštěvnosti kin. Zásadním způsobem byly sníženy státní dotace a v rámci omezeného trhu, jenž je příliš malý pro návratnost vložených investic, se projevil výrazný nedostatek investorů. Přesto česká kinematografie produkovala v devadesátých letech v průměru šestnáct celovečerních hraných filmů ročně, přičemž ČT koprodukovala nadpoloviční většinu z nich. Z celkového počtu 167 premiérově uvedených českých filmů v ČR v letech 1992–2001 byla Česká televize koproducentem 107 z nich.¹¹⁷

V tomto období přitom ČT neměla legislativní povinnost národní kinematografii podporovat. Ivo Mathé v rozhovoru s Pavlem Krumpárem potvrzuje,

¹¹⁴ KRUMPÁR, P. Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002. II. část. *Illuminate 1*, 2011, s. 65-66.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 43.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 45-47.

¹¹⁷ KRUMPÁR, P. Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002. I. část. *Illuminate 4*, 2010, s. 27.

že do roku 2001 šlo o rozhodnutí odpovědných pracovníků, kteří spojením s českými filmy získávali za příznivých ekonomických a obchodních podmínek atraktivní pořady do vysílání.¹¹⁸

Vztah České televize a národní kinematografie je značně ambivalentní. ČT striktně nastavuje podmínky spolupráce, zároveň však umožňuje českým filmům vzniknout. Výrazně ovlivňuje kvantitu i kvalitu tuzemské produkce, vychází při tom z požadavků televizních nikoliv filmových diváků. Styl masové zábavy a snaha vyhovět širokému okruhu koncesionářů jednoznačně tenduje k nekonfliktnímu provinčnímu humoru a osvědčeným schémátům.

V *Panoramě českého filmu* shrnuje období devadesátých let Jakub Gombíř: „Český film byl po roce 1989 vystaven zvýšenému tlaku zahraniční konkurence, v níž příliš neobstál. (...) Kromě omezených finančních zdrojů současné české ekonomiky a silného unifikačního tlaku hollywoodských studií (což je ovšem problém celosvětový) tvoří největší překážku typický český provincialismus.“¹¹⁹

Diváckou podbízivost, myšlenkovou prázdnotu a televizní styl vytýká českým filmům profesor Jiří Cieslar v rámci souboru esejů vydaných v roce 2003 pod názvem *Kočky na Atalantě*.¹²⁰ V lednu 2001 shrnuje soudobý stav české kinematografie: „Českému filmu vládnou nejružnější podoby vnějšku, opuštěné kameramanské hledisko, technické ctižádosti, neujasněné teze. Vnitřek se propadl. Zmizela dramaturgie, intelektuální náročnost k sobě, sám duch autorství.“¹²¹ Podivuje se přitom nad nedostatkem kritické sebereflexe: „Nemohu však přehlédnout mediální diváckou a autorskou spokojenost, na níž se režiséři hraných filmů podílejí, jako bychom všichni blahosklonně seděli na jedné jediné tiskovce, na jednom velkém večírku anebo na jednom jediném z mnoha reklamních filmů o filmu.“¹²²

Cieslar byl kritickým hodnotitelem snímků bez ohledu na jejich masový úspěch či neúspěch. Klesající návštěvnost na omezeném trhu filmové producenty závažným způsobem hendikepovala, proto převažoval trend pozitivně přijmout film a priori proto, že došlo k jeho realizaci. Objektívni veřejná kritika nebyla v zájmu

¹¹⁸ KRUMPÁR, P. Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002. I. část. *Illuminace 4*, 2010, s. 28.

¹¹⁹ PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc, 2000, s. 202.

¹²⁰ CIESLAR, J. *Kočky na Atalantě*. Praha: AMU, 2003.

¹²¹ Tamtéž, s. 394.

¹²² Tamtéž.

především nejsilnějšího producenta českých filmů, jehož prioritou je zajištění atraktivního programu. Hlasy upozorňující na nízkou kvalitu scénářů a s tím spojenou úroveň národní kinematografie ustupovaly nekritickému ocenění faktu, že české filmy vůbec vznikají.

1. 10. Státní podpora kinematografie

Zásadním problémem české kinematografie po roce 1989 zůstává absence státní participace. V dubnu 1992 byl Českou národní radou (ČNR) v gesci Ministerstva kultury zřízen Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie (Fond), odpovědnost za hospodaření měl přímo ministr kultury. Rozhodovací pravomoci měla Rada fondu, složená minimálně ze třinácti členů z řad významných osobností kultury volených ČNR. Rada fondu rozhodovala o žádostech o poskytnutí prostředků na projekt a o způsobu a výši čerpání prostředků. Ve vztahu s ČT oficiální forma spolupráce neexistovala.¹²³

Klíčovým finančním zdrojem Fondu byl příplatek k ceně vstupenek a příjmy z obchodního užití kinematografických děl, u nichž Fond disponoval autorskými právy (tzn. české filmy z let 1965–1991 ve správě AB Barrandov). V jistém smyslu si tak plnili Fond sami filmaři.

Způsob výběru podpořených filmů komentuje v roce 1996 dramaturgyně Sonja Kroupová: „*Granty na filmové projekty jsou záležitost mírně dvojsečná. Na jedné straně může být poskytnutá částka sedm, osm a v extrémním případě deset milionů korun tou zásadní injekcí, která pomůže do života úžasnému nekomerčnímu projektu nebo projektu mimořádně náročnému (...), na straně druhé se granty rozměňují v drobných stotisícových mincích, které mají být pro případné investory jakousi morální pobídkou.*“¹²⁴

Kroupová upozorňuje i na případ, kdy byl částkou dva miliony podpořen film s evidentním potenciálem komerčního úspěchu s odůvodněním, že udělený grant oceňuje kvalitu scénáře. „*Tímto vstřícným aktem vůči dílku již předem*

¹²³ KRUMPÁR, P. Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002. I. část. *Illuminace* 4, 2010, s. 28.

¹²⁴ KROUPOVÁ, S. *Je český film v krizi? Kdo za to může: tvůrci nebo peníze? Denní TELEGRAF*. Roč. 5, č. 179 (02. 8.1996), s. 10.

komerčně úspěšnému, bez ohledu na kvalitu, je jaksi postaven na hlavu celý smysl charitativní činnosti grantové komise.“¹²⁵

Vzhledem k tomu, že zdrojem financování Fondu nebyla státní subvence, ale mimo jiné příjem z tržeb, lze očekávat, že ekonomické hledisko má v hodnocení podpořených projektů důležitý prostor. Nedostatkem byla netransparentnost a nejasná kritéria.

Fond neformuloval uměleckou koncepci, již by mohli autoři a producenti reflektovat. Ačkoliv rozlišoval dobré a špatné filmové předlohy, míra jeho vlivu na výsledek zůstala v rovině odborně zpracovaných posudků konkrétních scénářů, jimiž se tvůrci neměli povinnost řídit.

Místo striktní politické objednávky či národní koncepce kinematografie určují podobu českých filmů požadavky investorů. Princip product placementu zůstává srovnatelný s ikonografií stranické ideologie či potřebami televizního média.

1. 11. Ambice českého filmu

V rámci 53. Čtvrtletníku FITES proběhla v roce 2008 diskuze o úrovni českých filmů.¹²⁶ Zásadním tématem se stala česká kinematografie v kontextu ostatních evropských produkcí. Tuzemská situace byla hodnocena v převažujícím trendu ocenění kvantity přednostně před kvalitou.

Moderátor Čtvrtletníku Jan Rejžek poukázal na neoddělitelné souvislosti zahraničního marketingu s úrovní filmů, již v obecné rovině označil za neuspokojivou: *„Podle mě je špatná a špatný výrobek těžko, i za pomoci sebesilnějšího lobbingu, prodáte. Pojmenuji několik příčin: je to špatná profesionální připravenost řady důležitých profesí, absence dramaturgů, kteří zmizeli, kamarádi si chválí filmy navzájem, (...) ego, které má dojem, že sebehorším filmem pomocí reklamy se do světa nějak dostane.*“¹²⁷

Z následné debaty vyplývá, že z hlediska dramaturgie jsou převažujícím trendem dramaturgové televizní působící ve dvou liniích: komerční a veřejnoprávní. Prioritou komerčních televizí je přitom orientace na tuzemský trh, nikoliv

¹²⁵ KROUPOVÁ, S. Je český film v krizi? Kdo za to může: tvůrci nebo peníze? *Denní TELEGRAF*. Roč. 5, č. 179 (02. 8.1996), s. 10.

¹²⁶ 53. Čtvrtletník FITESu. Úroveň českých filmů. *Synchron 4*, 2008, s. 22-30.

¹²⁷ Tamtéž, s. 27.

zahraniční úspěchy. Institucionální dramaturgie soukromých televizních stanic měla na distribuční filmy vlastní koprodukce vliv srovnatelný s televizí veřejnoprávní.

V případě ČT je otázkou riziko požadavku zachování tradičního televizního stylu. Martin Skyba podotýká: „*Jestli dramaturgie, pokud tedy existuje v České televizi, dostane výborný projekt a jestli jej potom nežene do nějakých Bakalářů, protože to bude pro toho „našeho“ diváka.*“¹²⁸ Zájem ČT je srovnatelný s komerčními televizemi. Obě instituce primárně usilují o úspěch u „svých“ diváků.

1. 12. Reorganizace České televize

Stabilní struktura i personální základna ČT se s nástupem nového generálního ředitele Jakuba Puchalského od dubna 1998 transformují. Na postech nejvyššího vedení proběhly personální změny, přičemž ne vždy měli noví lidé zkušenosti s prací v televizi.

Producentický systém zůstal zachován s tím, že k výraznějším strukturálním změnám mělo dojít na konci roku 1999. V listopadu daného roku však Rada ČT kritizovala Puchalského výsledky a dosavadní působení hodnotila negativně a s koncem roku 1999 Jakub Puchalský na funkci generálního ředitele ČT rezignoval.¹²⁹

Následně zvolila Rada ČT na uvolněný post jednoho z vedoucích pracovníků Puchalského éry Dušana Chmelíčka. Přehled historie na webu České televize uvádí: „*Výsledek volby přinesl rozkol v Radě ČT - v reakci rezignovali na členství tři z jejich členů. Rada byla za své rozhodnutí a jeho rychlost kritizována některými poslanci. O málo více než měsíc po volbě nového generálního ředitele byla Rada ČT 10. března 2000 Poslaneckou sněmovnou odvolána s využitím klauzule zákona o ČT, že Radu ČT je možné odvolat po dvojím konstatování, že Česká televize neplní své poslání - což sněmovna skutečně učinila. Nový generální ředitel ČT se tak bezprostředně po své volbě ocitl v situaci, kdy Rada ČT, jež ho zvolila, byla sama poslanci odvolána.*“¹³⁰ Vztah Dušana Chmelíčka s novou Radou ČT byl od začátku konfliktní a vyvrcholil jeho odvoláním v prosinci 2000.

¹²⁸ 53. Čtvrtletník FITESu. Úroveň českých filmů. *Synchron 4*, 2008, s. 29.

¹²⁹ <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceska-televize-od-r-1993/obdobi-1998-1999/>

¹³⁰ <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceska-televize-od-r-1993/obdobi-1999-2000/>

Během krátké doby jeho působení došlo ke změně v dosavadní organizaci dramaturgie. V srpnu 2000 Chmelíček uvádí ve zprávě Radě ČT: „*Poprvé od roku 1993 se podařilo ustavit funkční pozice hlavních dramaturgů dramatické tvorby a dokumentu a zapojit je do přípravy vysílacího schématu a průběžného hodnocení produkce České televize.*“¹³¹ Šéfdramaturgové připravovali programové zadání a rozdělovali finanční prostředky mezi jednotlivé tvůrčí skupiny. Prvním šéfdramaturgem umělecké tvorby ČT byl jmenován Ivan Hubač.

Po období tzv. televizní krize na přelomu roku 2000–2001 nastupuje na pozici generálního ředitele (od února do listopadu 2001 v prozatímním modu) bývalý šéfproducent PCUP Jiří Balvín. O rok později byl odvolán Radou ČT a po půlročním prozatímním řízení finančním ředitelem Petrem Klimešem je v roce 2003 na následujících osm let do funkce generálního ředitele ČT jmenován Jiří Janeček.

I přes nestabilní situaci let 1998–2003 byla podpora českých filmů kontinuálně klíčovým strategickým zájmem ČT. První jednání filmařů o nastavení transparentních podmínek spolupráce proběhla v éře generálního ředitele Dušana Chmelíčka. V rámci restrukturalizace, jejíž proces zahájil Chmelíčkův nástupce Jiří Balvín a dokončil Jiří Janeček, se rozhodovací pravomoci producentů tvůrčích skupin horizontálně přesouvají na ředitele výroby a ředitele programu, zároveň jsou formulovány první zásady pro přijímání koprodukčních projektů.

Liberální pravidla spolupráce, uplatňovaná v letech 1992–1998, směřovala z hlediska koprodukce k nastavení formálně striktních a jednoznačných podmínek. Vrcholem tohoto trendu byla pravidla přijatá od roku 2006, která ČT v rámci snahy o otevřenější přístup k nezávislým producentům zveřejnila na internetu. Princip transparentních kritérií pro výběr projektu zůstal zachován i v současném modelu Filmového centra ČT.¹³²

1. 12. 1. Centrum dramatické tvorby

V průběhu roku 2002 se PCUP transformovalo do podoby Centra dramatické tvorby (CDT), respektive Centra dramatické, divadelní a hudební tvorby ČT. V rámci restrukturalizace byl následně producerský model převeden na

¹³¹ PITTERMAN, J., SATURKOVÁ, J., ŠNÁBL, V. (ed.). *(Prvních) 10 let České televize*. Praha, 2002, s. 252.

¹³² <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-nametu-a-projektu/pro-producenty/>

redakční systém a CDT přešlo z podřízenosti generálního ředitele do přímé podřízenosti ředitele programu. Prostřednictvím CDT zásadně vzrůstá jeho přímý vliv na distribuční filmy.

Žánrově specializované redakce umožňují tematickou koordinaci, podporují koncepční řízení i odbornost v jednotlivých profesích a garantují větší operativnost systému a organizační transparentnost. Zároveň jsou omezeny pravomoci jednotlivých producentů tvůrčích skupin, vytrácí se individuální odpovědnost za konkrétní produkt spolu s prvkem soutěže mezi jednotlivými skupinami a tvůrci, hrozí riziko omezené pestrosti programové nabídky a v souvislosti s centralizací tvorby i vláda „jednoho vkusu“.¹³³

V roce 2007 proběhl jeden z pravidelných čtvrtletníků FITESu na téma: *Úroveň dramatické tvorby v České televizi*.¹³⁴ Hlavními hosty byli šéfdramaturg Centra dramatické, divadelní a hudební tvorby ČT Ivan Hubač a vedoucí dramaturg téhož centra Jan Otčenášek. V rámci panelové diskuze byla reflektována změna systému a specifikovány aktuální tendence ČT.

Na výtku režiséra Víta Olmera směrem k Ivanu Hubačovi, který měl podle něj v ruce monopol na hranou tvorbu, šéfdramaturg reagoval vysvětlením tehdejšího způsobu výběru scénáře: „*Ta instanční cesta toho textu, scénáře jde od dramaturga přes vedoucího dramaturga ke mně, to znamená, že to je konsenzus tří subjektů, které se shodnou, že scénář je dobrý nebo špatný.*“¹³⁵

Přestože se, dle slov Ivana Hubače, jednalo o vícestupňový proces, vrcholná rozhodovací pravomoc se soustředila v rukou jednoho šéfdramaturga (zejména v případě, že v rámci instituce nebyl obsazen post ředitele programu)¹³⁶. Bez ohledu na jeho profesionalitu či rozhled měla „vláda jednoho vkusu“ přirozený prostor.

Fungování producentského modelu z doby působení generálního ředitele Iva Mathé od soudobého redakčního odlišil v diskuzi bývalý producent a dramaturg dramatické tvorby ČT Jan Štern: „*Tam byly určité líhně spojené se jmény dramaturgů nebo producentů, kteří tu pestrost zaručovali. Dneska, když se na to podívám, tak vidím: jedna Česká televize něco produkuje... To nechci hodnotit, ale*

¹³³ KRUMPÁR, P. Česká televize jako filmový producent v letech 1992 – 2002. I. část. *Illuminace 4*, 2010, s. 48.

¹³⁴ 48. čtvrtletník FITESu. *Úroveň dramatické tvorby v České televizi*. *Synchron 2*, 2007, s. 21–30.

¹³⁵ Tamtéž, s. 25.

¹³⁶ Což byl i případ doby, kdy se čtvrtletník konal.

*chybí mi tam ty různé vůně, různé barvy, které v tehdejšímu systému byly.*¹³⁷ Reakcí na jeho názor byl souhlas z pléna i ze strany hlavních hostů, oba nicméně konstatovali, že nastavený režim je daný a změnit ho může pouze management ČT.¹³⁸

Omezení individuální zodpovědnosti a transformace konkurenčního prostředí do centralizované formy institucionální dramaturgie oddaluje tvorbu od výroby. Ivan Hubač připouští, že v rámci dramatického díla má rozhodující slovo šéfdramaturg (respektive ředitel programu), nikoliv režisér.¹³⁹

To platí i v případě spolupráce s nezávislým producentem, bez ohledu na rozsah koprodukce filmového díla. Určující je v tom směru institucionální vlastnictví autorských práv. Zodpovědnost šéfdramaturga reflektuje institucionální zájem o atraktivní náplň programového schématu vycházející z požadavků televizních diváků a etického kodexu. Při spolupráci s nezávislým producentem bude proto jeho hlas vždy silnější.

Princip dramaturgické práce se u filmu a televize zásadně liší. Funkce dramaturgie u filmu je spojena především se spoluprací na scénáři či ve střížně.

V televizi je dramaturg součástí celé instituce, je proto nutná jeho účast při všech fázích vzniku (nejen) dramatického díla. Dramaturgie sleduje také nasazení do programového schématu a zpětnou vazbu, jež by měla být v rámci veřejnoprávní instituce určující. V případě koprodukčních filmů dostává televizní dramaturgie přirozeně výrazně širší prostor než filmová.

1. 13. „Studie vývoje českého hraného kinematografického díla“

V roce 2015 zveřejnil tým Masarykovy univerzity studii zadanou Státním fondem kinematografie.¹⁴⁰ Kolektiv pod vedením Petra Sczapanika zkoumal problematiku vývoje filmového námětu a projektu, jakožto primární aspekt kvality výsledného snímku. Analyzoval kvalitativní i kvantitativní data, vycházející ze vstupního předpokladu: *„Za jednu z klíčových příčin neuspokojivé kvality a*

¹³⁷ 48. čtvrtletník FITESu. Úroveň dramatické tvorby v České televizi. *Synchron 2*, 2007, s. 25–26.

¹³⁸ Tamtéž, s. 26.

¹³⁹ 48. čtvrtletník FITESu. Úroveň dramatické tvorby v České televizi. *Synchron 2*, 2007, s. 26.

¹⁴⁰ SCZEPANIK, P. (ed.) *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Brno, 2015.

*konkurenceschopnosti českých filmů lze považovat nedostatečné standardy ve fázi vývoje scénáře a projektů.*¹⁴¹

Cílem průzkumu zadaného Státním fondem kinematografie je zajištění empirických podkladů pro orientaci v praxi a optimalizaci systému veřejné podpory. Premisou zůstává zásadní vliv fáze vývoje kinematografického díla na výslednou kvalitu.

Analýza tvůrčí a producentské praxe vychází ze tří hlavních hledisek: scenáristy (S), režiséra (R), producenta (P). Výzkumný tým doplňkově zohledňuje také přístup institucí veřejné podpory, veřejnoprávní televize a dramaturgů (D). Teoretická studie pracuje s respondenty v anonymní rovině, jejich bližší určení je kódováno interním číslováním a produktovou typologií českých filmů. Základním vymezením je zaměření artové (A) a komerční (K), v obou případech se člení podle pozice na trhu na mainstreamový (1) a okrajový (2).¹⁴²

V rámci kapitoly věnované dramaturgii autoři studie definují dominantní tendence, dílčí specifikace a charakteristické výjimky v rámci filmové produkce české kinematografie všech produktových typů a profesních kategorií. Sledují její funkční i profesní pozici a formy spolupráce se scenáristou, režisérem i producentem.

Výrazným problémem je nízká prestiž profese dramaturga, mnoho filmů žádného nemá. *„Z postojů dramaturgů vyplývá, že na vině jsou především producenti, kteří je nevyhledávají – jednak aby ušetřili, jednak by si přítomností dramaturga mohli oslabit vlastní pozici vůči scenáristovi.*¹⁴³

Dramaturgie nevyžaduje specifické technické dovednosti, převládá obecné povědomí, že dramaturga „může dělat každý“. S tím souvisí i neadekvátní ohodnocení profesionální práce. *„Od dramaturgů se často očekává přátelská neplacená pomoc, a jsou-li zaplacení, pak poměrně nízkým jednorázovým honorářem. Respondenti jsou přesvědčení, že samotnou dramaturgií se nelze uživit.*¹⁴⁴ Za uvedených okolností je úbytek dramaturgů až k pocitu absence přirozený.

V dramaturgické praxi jsou evidentní generační rozdíly. Mladší filmaři se přiklánějí k „americké“ metodě (scriptdoctoringu), systematické dramaturgii

¹⁴¹ SCZEPANIK, P. (ed.) *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Brno, 2015, s. 5.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ Tamtéž, s. 135.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. s. 136.

založené na struktuře a pravidlech vyprávění. Z hlediska individuální jde o řemeslnou práci s textem, ve formě institucionální o manažersko-kreativní vedení vývoje produkční firmy.¹⁴⁵

Tradiční česká dramaturgie inklinuje k metodě intuitivní, pocitové. V užitých postupech rozlišují dramaturgové zaměření na obecnou rovinu díla – celkové téma nebo strukturu příběhu, detailní dramaturgii stránkovou a dramaturgii střihu. Každý z dramaturgů přiřítá konkrétním fázím různou důležitost.¹⁴⁶

Starší generace dramaturgů se zkušenostmi z barrandovského systému skupin vidí možnost k vytvoření obdobně fungující instituce v rámci Státního fondu kinematografie. Ten by měl fungovat na principu osobní odpovědnosti, což by přibližovalo jeho zástupce k producentům či tvůrčím skupinám.

SFK by disponoval určitým počtem dramaturgů, které by přiděloval k projektům, počítal by také s větším množstvím nerealizovaných scénářů, jelikož takový systém nejsou schopny provozovat malé producentské firmy.¹⁴⁷ V rámci týmu dramaturgů SFK by byl vytvořen prostor i pro konstituci koncepční dramaturgie české kinematografie.

V hlavním proudu umělecké i komerční produkce jsou standardem tvůrčí tandemy či týmy, nejvyšší formou však zůstává dramaturgie producentská: „(...) výběr látek a autorů, směřování projektu k určitému producentskému záměru, k souladu s předpokládanými preferencemi mainstreamových diváků a s požadavky obchodních partnerů.“¹⁴⁸ V rovině komerčních filmů práce na scénáři probíhá formou dialogu s tvůrcem o obecných vlastnostech příběhu, postav a žánru, nikoliv detailní stránkové dramaturgie. U snímků uměleckých je klíčovou strategií profil producenta, respektive jeho koncepční dramaturgie. Základem producentské dramaturgie je samotné rozhodnutí, zda do projektu vstoupí.¹⁴⁹

Dramaturgii podceňují, případně přeceňují sami tvůrci. Přílišné množství neformálních rádců může negativně ovlivnit kvalitu díla stejně jako neschopnost spolupráce a sebereflexe. Autoři často vnímají dramaturgii jako proces osobního porozumění jejich dílům, v opačném případě jako řemeslo či službu. Ideální poloha dramaturgie přitom leží mezi oběma póly.

¹⁴⁵ SCZEPANIK, P. (ed.) *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Brno, 2015, s. 135–136.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 136.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 135.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 125.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 120-121.

„Dramaturg by měl v ideálním případě být u projektu přítomen již od prvotních stadií, od námětu, a provázet film po celou dobu jeho vzniku až po střižnu. Se scenáristou musí dramaturg sdílet tvůrčí vizi, pomoci mu správně uchopit téma. Měl by být jeho hlavním spolupracovníkem a filtrovat další poradní hlasy, být jakýmsi prostředníkem v komunikaci mezi scenáristou, producentem, ale i režisérem.“¹⁵⁰

V kategorii komerčních i uměleckých filmů je potřeba dramaturga silně zafixovaná, nicméně profese ztratila předchozí suverenitu. Funkce sublimuje do polohy institucionální, producentské, neformální a autodramaturgie. Setkáme se i s dramaturgií kolektivní, obchodní a distribuční. Zásadním nedostatkem české kinematografie zůstává absence koncepční dramaturgie státní – národní.

1. 14. Filmová dramaturgie postnormalizační kinematografie

Na přelomu nultých a desátých let 21. století je pozice dramaturgie v českém filmu neurčitá. V obecném povědomí převládá pocit její absence, v závěrečných titulcích se přesto objevuje (často v početném zastoupení).

Institucionální dramaturgie funguje v televizích, soukromých i veřejnoprávních, státní dramaturgická koncepce neexistuje. V individuálních případech jsou producenty využíváni externí dramaturgové, kteří zpracovávají posudky námětů či provádějí scriptdoctoring scénářů.

Profese filmového dramaturga není adekvátně hodnocena, finančně ani oborově. Producenti a tvůrci využívají častěji vzájemné konzultace, autodramaturgii či neformální způsoby. Nad jejich záměry jsou nadřazeny požadavky investorů a silných koproducentů. Filmová dramaturgie postnormalizační kinematografie ztratila svojí dřívější autoritu.

¹⁵⁰ SCZEPANIK, P. (ed.) *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Brno, 2015, s. 134.

Závěr

Práce sleduje filmovou dramaturgii jako samostatnou kapitolu v kontextu historie české kinematografie a mapuje vývoj situace, na jejímž konci stojí současný pocit absolutní absence českých filmových dramaturgů.

Společenskopolitické proměny vymezují v národní historii specifické éry, během nichž vznikaly filmy v diametrálně odlišných podmínkách. Na rozdíl od jiných profesí filmového oboru se dramaturgie v konkrétních etapách zásadně proměňuje, nemá stabilní podobu ani pozici.

Filmová dramaturgie působí ve dvou rovinách: individuální a institucionální. Zároveň se vymezuje jako profese či jako funkce, určující je konkrétní forma. V případě profese jde o suverénní složku v procesu vzniku filmu, jako funkci lze dramaturgii v rámci filmové produkce spojit s jinou činností.

V konkrétních etapách se objevují vývojové paralely. Klíčovým principem je pozice dramaturgie v rámci celého procesu. Na jedné straně může být zásadním aspektem tvůrčího, výrobního a schvalovacího procesu, v opačné poloze je její význam a vliv zásadně potlačen a kinematografie pocítuje její absenci.

Filmová dramaturgie se začala profilovat v kapitalistickém modelu let 1918–1939, s nástupem zvukového filmu nastává potřeba její funkcionalizace. Nepříznivým faktorem se stal tržní mechanismus filmového průmyslu, kdy kinematografie byla považována za produkt zábavy, nikoliv umělecký druh.

V období protektorátu Čechy a Morava se funkce i profese filmového dramaturga zafixovala z hlediska institucionálního i individuálního, zavedený model pokračoval i v prostředí zestátněné kinematografie. V systému tvůrčích skupin fungovala dramaturgie v součinnosti s výrobou, společným zájmem byla kvalitní díla.

Po změně politické situace po únoru 1948 se dramaturgie stala vrcholným nástrojem propagandy vládnoucí ideologie a prostředkem stranického dohledu. Od druhé poloviny padesátých let dochází k uvolnění poměrů a dramaturgie se vrací k modelu tvůrčích skupin, vrcholným trendem je „nová vlna“ českého filmu,

O dvacet let později se situace opakuje, srovnatelný je i následující vývoj. Po roce 1968 nastává období politických restrikcí, dramaturgie je oddělena od výroby a pracuje pouze na státní objednávku. Byrokratizace a politická kvalifikace

dramaturgie na úkor profesní se znovu negativně projevuje v celkové produkci. V roce 1982 jsou v rámci reorganizace Filmového studia Barrandov dramaturgické skupiny spojeny s výrobními.

Po roce 1989 se filmový průmysl vrací do podnikatelské sféry kapitalistického systému. V české kinematografii se opakuje předválečný model producentské a neformální dramaturgie i autodramaturgie. Individuální forma dramaturgie je tak eliminována, v institucionální podobě funguje výrazně v rámci České televize.

Od zahájení televizního vysílání v roce 1953 se konstituuje vztah dramaturgie televizní a filmové. Princip dramaturgické práce se u filmu a televize zásadně liší, vzájemná konfrontace vychází z rozdílné producentské strategie.

Televize byla zkraje na filmovém průmyslu závislá, v rámci spolupráce si mohl určovat podmínky Československý státní film. S rozvojem technologií a stoupajícím počtem koncesionářů veřejnoprávní televize svoji pozici upevňuje a její suverenita se naplno projevuje v kapitalistickém systému po roce 1989.

Česká televize se stává nejsilnějším producentem na trhu a její vztah s českým filmem se ocitá v diametrálně odlišné poloze. Zájem institucionální dramaturgie vychází z potřeby zajistit atraktivní program pro široké spektrum diváků, dává proto přednost osvědčeným tvůrcům a zavedeným schématům. Tuto strategii přirozeně uplatňuje i v rámci filmové koprodukce.

Profese dramaturga je neadekvátně podhodnocená, existenčně nejistá, její práce není oborově oceňovaná a převládá pocit její absence. Dominuje producentská dramaturgie, podřízená zájmům investora. Tvůrci inklinují k autodramaturgii a neformálním konzultacím. Neexistuje státní dramaturgické zázemí ani koncepce. Filmová dramaturgie postnormalizační kinematografie ztratila svojí dřívější stabilitu a autoritu.

Resumé

Tématem diplomové práce je vývoj filmové dramaturgie od počátků české kinematografie do období nedávné minulosti. Společenskopolitické proměny vymezují v národní historii specifické éry, během nichž vznikaly filmy v diametrálně odlišných podmínkách. Na rozdíl od jiných profesí filmového oboru se dramaturgie v konkrétních etapách zásadně proměňuje, nemá stabilní podobu ani pozici.

Hlavním cílem práce je přispět k tuzemské filmové historiografii souvislým oborovým přehledem a vystihnout proměny konkrétních vývojových stádií filmové dramaturgie v celkovém kontextu české kinematografie.

Filmová dramaturgie působí ve dvou rovinách: individuální a institucionální. Zároveň se vymezuje jako profese či jako funkce, určující je konkrétní forma. V případě profese jde o suverénní složku v procesu vzniku filmu, jako funkci lze dramaturgii v rámci filmové produkce spojit s jinou činností.

Od zahájení televizního vysílání se formuje vztah dramaturgie televizní a filmové. Princip dramaturgické práce se u filmu a televize zásadně liší, vzájemná konfrontace vychází z rozdílné producerské strategie. Zatímco v začátcích televizního vysílání určoval podmínky spolupráce filmový průmysl, s rozvojem technologií a fragmentarizací filmového průmyslu bez státní subvence se silnějším koproducentem stává Česká televize. Vzájemný vztah televizní a filmové dramaturgie se přirozeně projeví v celkovém obrazu vývoje české kinematografie.

Historie české kinematografie zná dva existenční modely, kapitalistický a socialistický, přičemž v konkrétních etapách se zřetelně projevují vývojové paralely. Klíčovým principem zůstává pozice dramaturgie v celém procesu vzniku filmu. Na jedné straně může být zásadní složkou tvůrčího, výrobního a schvalovacího mechanismu, v opačné poloze je význam a vliv dramaturgie zásadně potlačen a kinematografie pociťuje její absenci.

Summary

Topic of my thesis is film dramaturgy development from the beginning of Czech cinematography to the recent times. Socio-political changes are defined in national history by specific eras, during which films were made under totally different conditions. Unlike other professions connected with film dramaturgy in certain stages changes dramatically and doesn't have a consistent form nor a stance.

Goal of the work is to contribute to Czech film historiography with continuous branch review and catch changes of certain development stages of film dramaturgy in the context of Czech cinematography.

Film dramaturgy functions in two levels: individual and institutional. At the same time it establishes itself as a profession or fiction – the determining factor is a form. The profession is a sovereign part in the process of filmmaking. As a function it is possible to connect dramaturgy – within the scope of film production – with another activity.

The relationship between television and film dramaturgy has been creating since the beginning of TV broadcast. The principle of dramaturgical work of film differs from television work in many aspects, mutual confrontation stems from different production strategy. At the beginning of the TV broadcast the conditions of co-operation were determined by the film industry, later with technology development and film industry fragmentation without state support Czech Television became a stronger co-producer. Mutual relationship between television and film dramaturgy comes to light in the complete image of Czech cinematography development.

History of Czech cinematography knows two existential models: capitalistic and socialistic, whereas in certain stages development parallels are visible. Dramaturgy remains the key principle in the process of filmmaking. On one hand it can be an essential part of creative, production and approval mechanism, on the other hand its importance and influence is very restrained and cinematography can feel its absence.

Literatura

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1985, 424 s. ISBN 23-004-85.

BAUER, Šimon. *Televize jako prostředek subvencování kinematografie. Analýza smluvních vztahů Československé televize a Československého státního filmu v období 1953-1965*, Magisterská práce, Brno: 2011. Masarykova univerzita. Ústav filmu a audiovizuální kultury.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: NAMU, 2011. 847 s. ISBN 978-80-7331-207-7.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

DANIEL František, DVOŘÁK, František Allan, M. KRATOCHVÍL, Miloš. *ABC scénáristiky. Základy filmové dramaturgie. Žánry ve filmu*. AMU, 1964. 1. vyd., 177 s., 17-3115-64;

DVOŘÁKOVÁ CZESANY, Tereza. *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Disertační práce, Praha: 2011, Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, Katedra filmových studií.

KLIMEŠ, Ivan. *Modely filmové dramaturgie*. In *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. Praha: ÚČL AV ČR, 2002, s. 377-387, ISBN 80-85778-35-1.

KOLÁŘOVÁ, Klára. *Dramaturg je člověk reflexe. Jan Gogola o soumraku své profese nebo Vorlově Kouři*, Novinky, 10. 6. 2015, dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/salon/371684-dramaturg-je-clovek-reflexe-jan-gogola-o-soumraku-sve-profese-nebo-vorlove-kouri.html>

KRUMPÁR, Pavel: *Strategie České televize v oblasti výroby českých hraných distribučních filmů v letech 1992–2002*. Brno: 2010. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury.

KRUMPÁR, Pavel. *Česká televize jako filmový producent v letech 1992 – 2002*. I. část. *Illuminace* 4, Roč. 22, č. 4, 2010, s. 21-69, ISSN 0862-397X.

KRUMPÁR, Pavel. *Česká televize jako filmový producent v letech 1992 – 2002*. II. část. *Illuminace* 1, Roč. 23, č. 1, 2011, s. 21-61. ISSN 0862-397X.

PAVLOVSKÝ, Petr. (ed.) *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004. 352 s. ISBN 80-7277-194-9 (Libri); 80-7258-171-6 (Národní divadlo).

PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, 514 s. ISBN 80-85839-54-7.

SCZEPANIK, Petr, a kolektiv. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. 291 s.

SULOVSKÁ, Markéta. *Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. Dramaturgickou skupinu Tvůrčí mláďá*. Bakalářská práce, Brno: 2010, Masarykova univerzita. Ústav filmu a audiovizuální kultury.

ŠTOLL, Martin. *Zahájení televizního vysílání. Zrození televizního národa*. Praha: Havran, 2011, 212 s. ISBN 978-80-87341-06-3

Prameny:

48. čtvrtletník FITESu. Úroveň dramatické tvorby v České televizi. 19. 3. 2007. *Synchron* 2, 2007, s. 21 -30.

53. Čtvrtletník FITESu. Úroveň českých filmů. 2. 6. 2008, *Synchron* 4, 2008, s. 22 – 30.

BRECHTOLDOVÁ, Alena. Objektivem kritiky: Upír z Feratu. *Film a doba*, č. 9., 1982, s. 523-524

CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Praha: AMU, 2003, 578 s., ISBN 80-85883-89-9.

DANIEL, František [rozmlouvala] Libuše Hofmanová. *Základem dobrého filmu je scénář*. Kino revue. Roč. 4, č. 7, 1994, s. 18.

HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. NLN: Praha, 1997, 242 s. ISBN 80-7106-251-0.

Hovoří ústřední dramaturg FSB Ludvík Toman. Filmový informační bulletin, č. 3, 17. 1. 1974, s. [1b] – 3, ISSN: 1802-3096.

KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když...Filmový průvodce pro začátečníky a pokročilé*. Praha: ČSFÚ, 1988. 259 s., ISBN 29-030-87.

KROUPOVÁ, Sonja. *Je český film v krizi? Kdo za to může: tvůrci nebo peníze?* Denní TELEGRAF. Roč. 5, č. 179 (02. 8.1996), s. 10.

K situaci. Hovoří dramaturgové Vladimír Bor, dr. Miloš Brož, Ladislav Fikar, Bedřich Kubala, F. B. Kunc, Jan Procházka a redaktoři Filmu & doby. *Film a doba* 1, 1968 s. 6-13. ISSN 0015-1068

KUJAL, Quido E. *Odkud přijde náprava?* Český filmový zpravodaj 23 – 24, 1937, s. 1-2. ISSN 1801-9455

MELOUNEK, Pavel. *Horečky všedního dne*. ČSFÚ: Praha, 1987, 160 s. ISBN 59-226-86.

Náš slovníček: Filmová dramaturgie. Radostná práce, č. 11, 15. 10. 1946, s. 8. ISSN 1803-0653.

PITTERMAN, Jiří. SATURKOVÁ, Jitka, ŠNÁBL, Vít. (ed.). *(Prvních) 10 let České televize*. Praha: Česká televize, 2002, 390 s. ISBN 80-85005-37-9.

Praktická dramaturgie – přepis rozhovoru s Janem Fleischerem vedeným v rámci dramaturgického semináře miniMIDPOINT, listopad 2010. Dostupné z: <http://www.mediadeskcz.eu/publication/>

VANČA, Jaroslav. *Dramaturgie jako nezvaný host. Rozhovor s Edgarem Dutkou, vedoucím katedry dramaturgie a scenáristiky filmové fakulty AMU*. Denní TELEGRAF. Roč. 5, č. 254 (30. 10. 1996), s. 10.

WASSERMAN, Václav. *Vypráví o starých českých filmařích*. Orbis : Praha, 1958, 288 s., ISBN 56/VIII-13i.

Seznam zkratek

CDT	Centrum dramatické tvorby
ČMFÚ	Českomoravské filmové ústředí
ČNR	Česká národní rada
ČSF	Československý státní film
ČSFÚ	Československý státní ústav
ČST	Československá televize
ČT	Česká televize
DVS	Dramaturgicko-výrobní skupina
FAMU	Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění
FPS	Filmový poradní sbor
FSB	Filmové studio Barrandov
FITES	Filmový a televizní svaz
FIUS	Filmový umělecký sbor
IUR	Ideově umělecké rady
KSD	Katedra scenáristiky a dramaturgie
PCUP	Producentenské centrum uměleckých pořadů
SFD	Státní filmová dramaturgie
SFK	Státní fond kinematografie
TS	Televizní studio
ÚFD	Ústřední filmová dramaturgie

NÁZEV:

Filmová dramaturgie postnormalizační kinematografie

AUTOR:

Bc. Andrea Primusová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Doc. Vladimír Suchánek

ABSTRAKT:

Hlavním cílem práce je přispět k tuzemské filmové historiografii a popsat proměny konkrétních vývojových stádií filmové dramaturgie v celkovém kontextu české kinematografie. Filmová dramaturgie působí ve dvou rovinách: individuální a institucionální. Zároveň se vymezuje jako profese či jako funkce, určující je konkrétní forma.

Historie české kinematografie zná dva existenční modely, kapitalistický a socialistický, přičemž v konkrétních etapách se zřetelně projevují vývojové paralely. Klíčovým principem zůstává pozice dramaturgie v celém procesu vzniku filmu. Na jedné straně může být zásadní složkou tvůrčího, výrobního a schvalovacího mechanismu, v opačné poloze je význam a vliv dramaturgie zásadně potlačen a kinematografie pociťuje její absenci.

KLÍČOVÁ SLOVA:

český film, Česká televize, filmová dramaturgie, filmový dramaturg, filmový producent

TITLE:

Film dramaturgy in postnormalization's cinematography

AUTHOR:

Bc. Andrea Primusová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Doc. Vladimír Suchánek

ABSTRACT:

Goal of the work is to contribute to Czech film historiography with continuous branch review and catch changes of certain development stages of film dramaturgy in the context of Czech cinematography. Film dramaturgy functions in two levels: individual and institutional. At the same time it establishes itself as a profession or fiction – the determining factor is a form.

History of Czech cinematography knows two existential models: capitalistic and socialistic, whereas in certain stages development parallels are visible. Dramaturgy remains the key principle in the process of filmmaking. On one hand it can be an essential part of creative, production and approval mechanism, on the other hand its importance and influence is very restrained and cinematography can feel its absence.

KEYWORDS:

Czech film, Česká televize, film dramaturgy, script consultant, film producer