

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Disertační práce

**Technický scénář v Československu
1945–1962**

Mgr. Jan Černík

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny literatury, divadla a filmu

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma *Technický scénář v Československu 1945–1962* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato disertační práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum 25. února 2018

.....

podpis

Poděkování

Tato disertační práce by nevznikla bez podpory a pomoci následujících osob:

Především děkuji svým rodičům, že mě celou dobu studia podporovali a umožnili mi tak věnovat se výzkumu.

Můj výzkum by patrně vůbec nezačal bez mého školitele Luboše Ptáčka, který mi v roce 2013 jako jediný věřil a podpořil mě. Děkuji jemu a Tomáši Hlobilovi, kteří trpělivě četli mé dílčí výstupy, směřovali mě ve výzkumu a neúnavně mi vraceli texty k přepracování. Dále děkuji Tatjaně Lazorčákové, Vladimíru Suchánkovi, Jiřímu Štefanidesovi a Zdeňku Hudcovi z oborové rady Katedry divadelních a filmových studií a kolegům doktorandům, kteří mé texty komentovali v rámci doktorských čtení a upozornili mě na řadu problémů.

V průběhu řešení doktorského badatelského projektu jsem mimo velkého množství zajímavých poznatků objevil i svou současnou manželku Kristýnu Annu. Té chci poděkovat za to, že je. Díky Honzovi Rejžkovi, že jsem mohl čerpat z jeho zkušeností ve filmovém průmyslu. Významná část práce vznikla v literární kavárně Druhý domov. Chtěl bych poděkovat Marcele, Tomášovi a Benovi za to, že v Olomouci vytvořili inspirativní prostor, kde se mi dobře pracovalo. Kamarádům Báře, Mirkovi, Tomášovi a Edgarovi děkuji, že jsem u nich mohl přespávat při cestách do archivů. Děkuji pracovníkům pražských archivů. Nejvíce pak paní Fikejzové, že byla ochotná přimhouřit oko, když jsem si objednal o nějakou tu položku přes limit. Petru Pláteníkovi děkuji za mnoho hodin diskuzí o literatuře, audiovizi a univerzitním prostředí. Díky němu je také text disertace zatížen podstatně menším množstvím pravopisných chyb.

Ediční poznámka

Při prvním uvedení názvu filmy jsou v závorce vypsány údaje o roce vzniku, jméno režiséra a autora scénáře.

V textu se objevují zkratky, většinou pomocí nich zkracuji názvy institucí. Jejich seznam čtenář najde na konci práce. Celý název je uveden při prvním výskytu.

V citacích dobových textů používám přepis dle aktuální pravopisné normy.

V poznámkách pod čarou pro opakované citování literatury používám zkrácenou podobu zápisu bibliografických údajů. Prameny cituji vždy v plné podobě.

Několik částí této disertace bylo publikováno jako samostatné články. Časopisecké verze nejsou shodné s textem disertace a byly ve větší nebo menší míře upravovány. ČERNÍK, Jan. Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954). *Iuminace*. 2014, č. 4, s. 77–93. ISSN 0862-397X.

ČERNÍK, Jan. Czechoslovak screenwriting discourse and cultural transfer between 1948 and 1954: The influence of Soviet manuals. *Journal of Screenwriting*. 2016, č. 3, s. 351–370. ISSN 1759-7137.

ČERNÍK, Jan. Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu, 1953–1962. *Iuminace*. 2017, č. 1, s. 29–49. ISSN 0862-397X.

Některé metodologické problémy jsem diskutoval s Ianem W. Macdonaldem v publikovaném rozhovoru.

ČERNÍK, Jan. Výuka scenáristiky a vznik screenwriting studies. Rozhovor s Ianem W. Macdonaldem. *Iuminace*. 2016, č. 4, s. 134–144. ISSN 0862-397X.

ÚVOD	1
1. TECHNICKÝ SCÉNÁŘ JAKO TÉMA TEORETICKO-NORMATIVNÍCH DOKUMENTŮ	15
1.1. <i>Scenáristický diskurs před rokem 1945</i>	23
1.2. <i>Technický scénář v teoreticko-normativních textech od 1945 do 1955.....</i>	35
1.2.1. 1945–1948: Navazování na předchozí praxi.....	36
1.2.2. 1947–1955: Sovětské teoreticko-normativní texty a kulturní transfer	39
1.2.2.1. Literární a technický scénář: inovace scénáristické práce	49
1.2.2.2. Kulturní transfer a postupný odklon od sovětského vzoru	56
1.3. <i>Obnovení diskuze o scénáristice a produkci v letech 1955 až 1962</i>	62
1.3.1. Technický scénář v teoreticko-normativních dokumentech druhé poloviny 50. let	68
1.4. <i>Závěr kapitoly.....</i>	73
2. TECHNICKÉ SCÉNÁŘE JAKO UMĚLECKO-TECHNICKÁ FIXACE PŘEDSTAVY VZNIKAJÍCÍHO FILMU	77
2.1. <i>Formáty scénářů a jejich prvky.....</i>	86
2.2. <i>Kvantitativní analýza technických scénářů 1945 až 1960.....</i>	94
2.2.1. Vývoj četnosti výskytu prvků a skupin prvků v technických scénářích.....	96
2.2.2. Komunity čtenářů: čitelnost a pisatelnost.....	115
2.2.3. Funkce prvků.....	118
2.2.4. Specifika prvků.....	126
2.3. <i>Závěr kapitoly.....</i>	156
3. TECHNICKÝ SCÉNÁŘ V MECHANISMECH FILMOVÉ TVORBY A VÝROBY	159
3.1. <i>Od námětu k natáčení: poslední fixace představy o budoucím filmu mezi tvorbou a výrobou.....</i>	163
3.2. <i>Autorství technického scénáře</i>	174
3.3. <i>Technický scénář v procesu posuzování a schvalování.....</i>	190
3.4. <i>Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu 1953–1962</i>	225
3.4.1. Hlavní správa tiskového dohledu: organizace a úkoly na úseku filmu	228
3.4.2. Cenzurní kontrola ve fázích vývoje filmu	233
3.4.3. Modely komunikace mezi cenzory a filmaři	239
3.4.3.1. Kompetenční spor: Hlavní správa tiskového dohledu a Umělecká rada.....	241
3.4.3.2. Modely komunikace	243
3.4.4. Shmutí	250
3.5. <i>Závěr kapitoly.....</i>	251
ZÁVĚR	253
SEZNAM TABULEK	259
SEZNAM OBRÁZKŮ	260
SEZNAM GRAFŮ.....	262
SEZNAM SCHÉMÁT	263
SEZNAM ZKRATEK.....	264
PRAMENY	267
LITERATURA	293

Úvod

Technický scénář reprezentuje jen jednu z mnoha součástí vývoje filmového díla, která sama o sobě nevypovídá o jeho genezi. V Československu se institucionalizoval po druhé světové válce a v obměněné podobě se využívá dodnes. Na první pohled se jedná o mikrotéma s regionálním dosahem. Zaměřil jsem se na technické scénáře v časovém rozmezí let 1945–1962 s ambicí popsat je v souvislostech dosavadního poznání československé filmové produkce a prohloubit toto poznání vzhledem ke vztahu scénáristiky a produkce. Technický scénář je v této práci nejen dokumentem figurujícím v procesu vývoje filmu, ale představuje i perspektivu k pohledu na filmovou produkci skrze téma scénáristiky. Právě tato perspektiva, domnívám se, pomůže obohatit jinak již dobře zmapovanou poválečnou filmovou produkci v Československu.

Technický scénář je výzkumným tématem na pomezí, jako dokument představoval přechod mezi scénáristickou a natáčecí fází vývoje filmu, jak se standardizoval v poválečném Československu, proto se při jeho studiu prolínají dvě badatelské oblasti filmových studií – screenwriting studies a production studies.

Označení *technický scénář* se v průběhu dějin československého filmu pohybovalo mezi intuitivním chápáním a přesně stanoveným formátem. Technický scénář se v literatuře pro filmové praktiky objevuje dodnes, ačkoliv s sebou nese trochu jiné nároky než v období mezi lety 1945 až 1962.¹ V této době, kdy se výroba filmů v Československu stala státem řízenou, docházelo k častým reorganizacím filmového průmyslu. To s sebou neslo řadu novinek, včetně nového chápání tradičních výrobních postupů. Novou podobu a funkci v tomto období získává mimo jiné právě technický scénář. Ten patřil po významnou dobu ze sledovaného období do fáze *přípravných prací*, kterým předcházela *literární příprava filmu* a na které navazovalo natáčení. Technický scénář byl dokumentem, ve kterém se koncepce filmu přibližovala specifickému jazyku kinematografie, byl zároveň výstupem scénáristiky a produkčním dokumentem. Převážně prozaická forma literárního scénáře získávala v technickém scénáři formu bližší pracovnímu

¹ KALLISTA, Jaromír. *Filmová produkce*. Praha: FAMU [cit. 2018-01-27]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/docs/UvodProdukce.doc>

nástroji, návodu k natáčení.

Technický scénář jako téma na pomezí předznamenává metodologický problém, se kterým je potřeba se vyrovnat. Současná filmová studia rozlišují mezi *production studies* a *screenwriting studies*, dvěma rámci, které specifickým způsobem zacházejí s historickými dokumenty předcházejícími audiovizuálnímu dílu. V této práci budu oba metodologické rámce propojovat. Historické mikrotéma specifické pro československou kinematografii v obecné a teoretické rovině vztahují k problematice mezinárodní.

Historiky dříve takřka netknutému tématu české scenáristiky² se v posledních letech dostává stále více pozornosti. Vedle již stabilizovaného zájmu o problematiku filmové produkce se pozornost badatelů obrací i k dramaturgii. Když se omezíme pouze na poválečné období, registrujeme stále širší okruh literatury, která se v menší nebo větší míře věnuje československé scenáristice. V souvislosti s problematikou dějin scenáristiky řada z těchto textů naráží na problém, který britských historik scenáristiky Ian W. Macdonald formuloval při srovnání *production studies* a *screenwriting studies*:

„Badatelé se můžou zaměřit na průmyslové aspekty nebo na politickou a ekonomickou rovinu nebo můžou na nejnižší rovině zkoumat individuální praxi jednotlivců. Stále však budou přejímat perspektivu filmových (...) studií. Pokaždé se budou zabývat konkrétním průmyslem nebo konkrétním produktem. Není to tak, že bychom se soustředili na moment, kdy se nápady formují pro další použití.“³

Dosavadní poznatky o scenáristice jsou podle něj často nahlíženy optikou filmových studií nebo *production studies* a zkreslují tak historický obraz scenáristiky.⁴ Dosavadní českou odbornou literaturu bylo nutné v této práci vyhodnocovat právě s ohledem na to, zda chápou scénáře jako dokumenty neodvratně ústící ve filmy, které známe. Macdonald navrhuje scénáře chápat více v

² SZCZEPANIK, Petr. Scenáristika: teorie, historie, praxe. *Illuminace*. 2014, č. 4, s. 5. ISSN 0862-397X; CYROŇ, Milan. *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967*. Olomouc, 2015. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, s. 11.

³ ČERNÍK, Jan. Výuka scenáristiky a vznik *screenwriting studies*. Rozhovor s Ianem W. Macdonaldem. *Illuminace*. 2016, č. 4, s. 136. ISSN 0862-397X.

⁴ Tamtéž.

rovině dokumentů fixujících momentální představu o vyvíjeném projektu.⁵

Zkoumané období je ohraničeno roky 1945 a 1962, což je doba hledání funkčních a efektivních postupů v zestátněném filmu.⁶ V této době dochází, mimo jiné, ke změně chápání technického scénáře. Tato změna spočívá v postupné institucionalizaci dokumentu, standardizaci jeho formátu, pokusech o změnu jeho označení a v proměně závažnosti tohoto dokumentu v procesu schvalování filmů do výroby. S technickými scénáři se filmaři a badatelé setkávají dodnes, aniž by si uvědomili, že tento často přehlížený⁷ dokument získal svou podobu v poválečném období. V aktuální verzi skript určených pro studenty filmové produkce na FAMU od Jaromíra Kallisty se technickým scénářům připisují tyto nároky:

„Technický scénář se píše na základě schváleného literárního scénáře, který už musí obsahovat přesný popis děje i dialogů. Technický scénář je slovně popsáný budoucí film, je v něm obsažena režisérova představa o konečném výsledku – režijní kniha. Mimo rozdělení děje do obrazů podle jednotlivých motivů a určení charakteru a velikosti záběrů obsahuje technický scénář další údaje – název motivu či dekorace, určení exteriér/reál/ateliér – dále může být uvedena roční doba (...), dále jsou uvedeny světelné podmínky (...) a stopáž – u filmů natáčených na 35mm

⁵ MACDONALD, Ian W. *Screenwriting poetics and the screen idea*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-0-230-39228-1. s. 4.

⁶ *Decret prezidenta republiky 50/1945 sb.* 1945 [cit. 2018-01-10]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1945-50>

⁷ Filmoví historici k technickým scénářům přistupují často jako k okrajovým dokumentům. Reflexe těchto dokumentů má pro ně význam maximálně v kontextu vývoje konkrétního filmu, ve vztahu ke konkrétnímu tvůrci a jen v ojedinělých případech ve vztahu k systému produkce. Z tohoto důvodu se zde omezím na pouhý výčet dosavadní literatury a bližší vyhodnocení najde čtenář v pozdějších kapitolách.

Systému vývoje filmů v poválečném období se věnovali Petr Szczepanik, ve vztahu k produkční kultuře, a Věra Adina Šefraná, ve vztahu k dramaturgickým institucím. Skrze tvorbu jednotlivých autorů nahlíží na problematiku scenáristiky Milan Cyroň, Jan Trnka a Jan Bernard. Specifickým textem o scenáristice je studie Petra Mareše, ve které se zaměřuje na intermedialní transformaci a anticipaci budoucích filmů v textech vybraných scénářů 50. až 80. let.

SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. ISBN 978-80-7004-177-2; ŠEFRANÁ, Věra Adina. *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*. Olomouc, 2012. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií; CYROŇ, Milan. Posel schematismu: Václav Krška a ideologické požadavky 50. let. In: HAIN, M. a CYROŇ, M., eds. *Osudová osamělost. Obrisy filmové a literární tvorby Václava Kršky*. Praha: Casablanca, 2016, s. 157–182. ISBN 978-80-87292-32-7; TRNKA, Jan. Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberg. *Illuminace*. 2016, č. 1, s. 61–86. ISSN: 0862-397X; BERNARD, J., L. BOKŠTEFLOVÁ, M. GRAJCIAR, P. MAREK a V. RAMPAL DZURENKO. *Jan Němec: enfant terrible*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. ISBN 978-80-7331-416-3; MAREŠ, Petr. Scénář — verbální text a anticipace filmu. *Illuminace*. 2014, č. 4, s. 9–30. ISSN 0862-397X.

technologii je stopáž v metrech (...), u ostatních technologií (...) se stopáž udává ve vteřinách – vždy pro celý obraz, v technickém scénáři by měla být zahrnuta i délka úvodních a konečných titulků.“⁸

Dále má podle Kallisty technický scénář obsahovat technické listy (rozdělení motivů a dekorací podle místa natáčení, herecké role, seznam členů štábu) a složky technického scénáře s detaily k natáčení a prostorem pro poznámky režiséra.

Kallista studoval FAMU na přelomu 50. a 60. let a jeho první zkušenosti v československém filmu jsou spojeny s koncem mnou zkoumaného období a s dobou, kdy byl technický scénář již institucionalizovanou součástí filmové produkce. Dalo by se říct, že Kallistou zmiňované nároky na současný technický scénář mají kořeny v době po druhé světové válce.

Ve 40. až 60. letech se užívá označení *technický scénář* nejprve bez pevného vymezení obsahu, označuje poslední verzi scénáře, kterou vypracoval režisér ve formátu vhodném k natáčení filmu. Na přelomu 40. a 50. let se označení technický scénář vytrácí a nahrazuje ho tzv. *režisérský scénář*. Z hlediska formátu jsou dokumenty zaměnitelné, terminologická změna souvisí s vlivem sovětské produkční praxe. V průběhu 50. let se vrací označení technický scénář. V textu této práce budu pracovat primárně s označením technický scénář, který je poslední verzí scénáře, jejíž formát odpovídá potřebám natáčení. Technický scénář je většinou psaný ve dvou sloupcích, rozlišuje jednotlivé obrazy, případně i záběry filmu. Dále může být doplněn o technické informace k podobě scény, pohybům kamery, střihům a podobně. V případě, že bylo v nějakém období používáno alternativní označení scénáře, tak na to upozorním.

Spadá technický scénář do scénaristiky? Svým označením nepochybně ano, svou pozicí ve standardizovaném procesu vývoje filmů nikoliv. Technický scénář byl po své institucionalizaci zařazen do tzv. přípravných prací, které navazovaly na literární přípravu filmu. V literární přípravě filmu byla práce věnována především vývoji literárního scénáře od námětu přes filmovou povídku. V přípravných pracích bylo vytvoření technického scénáře pouze jedním z úkolů. Spolu s ním byl vytvářen rozpočet, skládal se štáb a herecké obsazení, filmaři vybírali lokace, připravovali

⁸ KALLISTA, Jaromír, ref. 1, s. 146.

rekvizity a architektonické řešení budoucího filmu. Zaujímá proto zvláštní postavení ve vývoji filmu – označením odkazuje ke scenáristické fázi vývoje, ale institucionálně náleží k fázi příprav na natáčení.

Scenáristická fáze vývoje filmu představuje sama o sobě problém a je nutné si objasnit, co se jí označuje, protože bývá často zaměňována s dramaturgií. Rozlišení pojmů scenáristika a dramaturgie je do velké míry intuitivní, jejich používání reflektuje mezinárodní tradici, ke které se mluvčí hlásí. Dramaturgie tak může ve vztahu k německému scenáristickému kontextu znamenat dohled nad přípravou scénářů,⁹ zatímco ve vztahu k ruskému jazykovému prostředí se dramaturgie překrývá se scenáristikou. V českém prostředí v době po 2. světové válce rozlišuje Petr Szczepanik tři hierarchické úrovně dramaturgie: 1) ministerská a stranicky kontrolovaná byrokratická dramaturgie, 2) ústřední podniková dramaturgie, 3) praktická dramaturgie dramaturgických jednotek. První a druhá úroveň od poloviny 50. let ztrácely vliv ve prospěch decentralizované skupinové dramaturgie. Tu Szczepanik dále z hlediska praktických činností dělí na 1) kulturně-politickou, 2) koordinační a mediační a 3) dramaturgii v užším smyslu. Szczepanik se na tuto problematiku dívá perspektivou kulturní politiky a jako primární úkol dramaturgie identifikuje funkci uvádění ideologického a estetického programu Ústředního výboru Komunistické strany Československa (ÚV KSČ) do tvůrčí praxe. Dramaturgii v užším smyslu míní hlavně „vývoj námětů až do finálních literárních scénářů“.¹⁰ Na dalších stránkách práce se pokusím ukázat, že dramaturgická práce na nejnižší úrovni často pokračovala i ve fázi technického scénáře a že ji nemůžeme omezit na literární přípravu filmů. K tomuto pojetí mě vede tvrzení Mileny Honzíkové, ta dramaturgii vnímala jako činnost, která v různém rozsahu zasahuje do vývoje filmů. Milena Honzíková, dramaturgyně pracující od konce 50. let ve tvůrčí skupině Procházka – Švabík a později ve tvůrčí skupině Feix – Brož, vzpomínala, že rozlišovala dva hlavní přístupy k dramaturgii. První přístup demonstrovala na příkladu Věry Kalábové, která chápala dramaturgii jako činnost provázející vývoj filmu od námětu až po hotovou kopii filmu. Na druhé straně Milena Honzíková chápala svou dramaturgickou činnost jako lektorování scénářů bez dalších zásahů do natáčení.¹¹ V praxi se pak dramaturgická činnost

⁹ SZCZEPANIK, ref. 7, s. 57.

¹⁰ Tamtéž, s. 57–59.

¹¹ *Rozhovor s Milenou Honzíkovou*. NFA, f. Sbírká zvukových záznamů. sign. OS 2989_1_1.

mohla pohybovat mezi těmito krajními polohami.

Szczepanikův výzkum naznačuje, v jakém stavu se nalézá dosavadní poznání dějin produkce a scenáristiky v Československu, ale i v dalších zemích bývalého východního bloku. Pozornost evropských badatelů v oblasti *production studies* se v posledních deseti letech zaměřila na problematiku modů produkce. V postkomunistických zemích se historici zabývají produkčními systémy a využívají k tomu terminologický aparát Janet Staigerové.¹² V kolektivní monografii *Film Units: Restart* se Piotr Marecki zamýšlí nad společnými prvky československé, polské a maďarské kinematografie před rokem 1989 a přes řadu odlišností vidí podobnosti v ekonomické a organizační bázi jednotlivých národních kinematografií. Tyto podobnosti jsou reprezentovány dramaturgickými jednotkami (film units), které začaly vznikat v prvním desetiletí po druhé světové válce.¹³ S ohledem na organizaci a hierarchii zestátněných kinematografií se v historických pracích začalo s rozlišováním vyššího strategického managementu a středního taktického managementu. Vyšší management měl politické úkoly a střední management v čele dramaturgických jednotek sloužil jako spojnice mezi politickým vedením a filmovými tvůrci (scenáristy, režiséry a dalšími členy štábů). V případě Československa bylo úkolem středního managementu vykonávat producentskou práci, ke které měli, na rozdíl od vyššího managementu, dostatek profesní autority i zkušeností.¹⁴ Vnitřní uspořádání, kompetence a úkoly dramaturgických jednotek se mezi jednotlivými státy lišily a tyto aspekty se postupem času proměňovaly i v rámci jednotlivých států.

V souvislosti s reorganizacemi dramaturgických jednotek se často opakuje problematika centralizace a decentralizace, obsazení vedoucích pozic a rozložení kompetencí. Tyto koncepční aspekty se v praxi projevovaly v tom, do jaké míry mohl střední management v čele dramaturgických jednotek koordinovat vývoj jednotlivých projektů od námětu až po hotový film. Na příkladu československých jednotek vidíme, že se v letech 1945 až 1954 několikrát změnil dosah kontroly

¹² STAIGER, Janet. *The Hollywood Mode of Production: The Construction of Divided Labour in the Film Industry*. Wisconsin-Madison, 1981. Disertační práce. The University of Wisconsin-Madison.

¹³ MARECKI, Piotr. Introduction. East-central Europe: „Favourable ground for film units“. In: ADAMCZAK, M., M. SZUMOWSKA, A. KURZYDŁO, P. MARECKI a M. MALATYŃSKI. *Restart zespołów filmowych: Film units : restart*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, 2012, s. 226. ISBN 8387870587.

¹⁴ SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 34–35.

středního managementu nad projektem a vždy to souviselo s reorganizací.

Prvních několik měsíců po zestátnění popisuje Szczepanik jako hektické a z velké části nefunkční. Teprve na podzim 1945 se podařilo ustanovit dvě výrobní skupiny (výrobní), které fungovaly jako samostatně se spravující jednotky řídící všechny fáze výroby. Československá kinematografie tak navázala na prvorepublikovou a protektorátní praxi, ze které převzala pracovníky i postupy práce.¹⁵ Tato situace pokračovala do června 1947, kdy došlo k nahrazení produkčních šéfů v čele skupin uměleckými šéfy. V praxi to znamenalo, že zkušené producenty (třeba Karla Feixe nebo Zdeňka M. Reimanna) nahradili režiséři, kteří tak získali vysokou míru kontroly nad vznikajícími projekty, ale nestáli o ni a často ji neuměli využít.¹⁶ V listopadu 1948 nahradily systém výrobních skupin tvůrčí kolektivy, čistě dramaturgické jednotky v čele s režiséry, scenáristy nebo spisovateli. Ke změně došlo kvůli nedostatečné ideologické kontrole výrobních skupin a přílišné koncentraci moci v rukou silných osobností. Tvůrčí kolektivy vyhledávaly náměty, řídily přípravu scénáře a měly mít dohled nad technickým (režisérským) scénářem a produkcí filmu. V praxi se výkon a efektivita činností lišily podle osobnosti v čele skupiny. Došlo tak k odloučení dramaturgie a výroby, kterou převzali čtyři hospodářští vedoucí, dohlížející na více produkcí současně.¹⁷ Systém tvůrčích kolektivů přetrvával do poloviny roku 1951, kdy byl postupně nahrazen centralizovaným řízením československého filmu – Kolektivním vedením Studia uměleckého filmu. Kolektivní vedení bylo řízeno úzkou skupinou osobností. Každá z nich měla na starosti jeden z odborů. Scenáristický odbor měl za úkol vyhledávat, posuzovat a zpracovávat náměty do scénářů. Výrobní odbor měl za úkol řídit výrobu od posouzení realizačních možností scénářů až po kritiku výsledného filmu. Oba odbory měly spolupracovat na výběru režiséra a dohledu na pracovníky štábů.¹⁸ Období největší centralizace trvalo do dubna roku 1954, kdy bylo Kolektivní vedení zrušeno. V průběhu podzimu začaly vznikat tvůrčí skupiny, které vyhledávaly náměty, řídily a posuzovaly literární i technické scénáře, navrhovaly členy štábů a kontrolovaly výrobu ve všech fázích. V průběhu 50. a na začátku 60. let byla autonomie tvůrčích skupin dále posilována.¹⁹ Čtyři systémy řídící vývoj

¹⁵ Tamtéž, s. 70–73.

¹⁶ Tamtéž, s. 73–75.

¹⁷ Tamtéž, s. 75–85.

¹⁸ Tamtéž, s. 85–90.

¹⁹ Tamtéž, s. 90–103.

filmů mezi lety 1945 až 1962 představují čtyři rozdílné přístupy k řízení, kontrole a schvalování jednotlivých fází vývoje filmu. Jak již bylo zmíněno, technický scénář nespadal do literární přípravy filmu, ale do přípravných prací. Hraniční postavení tohoto dokumentu v procesu vývoje filmu způsobilo, že reorganizace jednotek měly zásadní vliv na to, kdo koordinoval a zaštiťoval vznik technických scénářů a ve výsledku měl kontrolu nad přípravou natáčení a samotným natáčením. Dosavadní poznání modu produkce v Československu tak otevírá otázku týkající se přechodu mezi scenáristikou a natáčením. Jinými slovy: Jak a za jakých podmínek se z literárního díla stává dílo filmové? Tento přechod zde zatím pro zjednodušení označuji jako technický scénář, ale jak ukážu v dalších kapitolách, jednalo se o několik dokumentů a konkrétních činností, které bylo potřeba vykonat. Technický scénář tak sloužil do velké míry jako symbol toho, že se ze scénáře stává film.

Ve třech kapitolách této práce se budu technickým scénářům věnovat postupně z různých úhlů pohledu, které budou čerpat z několika okruhů pramenů a inspirovat se metodami *screenwriting studies* a poznatky *production studies*. Čtenář by měl z celku práce získat přehled o tom, jak se o technických scénářích uvažovalo, jakou měly tyto dokumenty podobu a jaké bylo jejich postavení v procesu vývoje filmů. Dosud zde uvedená literatura naznačuje, že z metodologického hlediska není má snaha o propojení poznatků o filmové produkci s posunem bádání v oblasti scenáristiky ojedinělá. Tento přístup se v současné české filmové historiografii objevil opakovaně a s různou mírou akcentace produkční nebo scenáristické složky. Až na ojedinělé výjimky bylo dominantní produkční hledisko, které pohled na dějiny scenáristiky deformuje. Filmová studia se zaměřují na filmy, *production studies* na produkční systémy a jejich aspekty a předmětem *screenwriting studies* je podle Macdonalda sdílená představa o budoucím filmu (*screen idea*), která je vytvářena v pracovní skupině (*screen idea work group*) a v různých fázích vývoje je fixována v konkrétních scénářích.²⁰ Technický scénář je poslední fixací představy o budoucím filmu před natáčením a do procesu přípravy filmu vnáší požadavek

²⁰ V české literatuře z posledních let se objevuje několik variant překladu pojmu *screen idea*. Ve čtvrtém čísle časopisu *Iluminace* z roku 2014, které bylo tematicky věnováno scenáristice, se pojem překládal jako *filmová idea*. Milan Cyroň ve své disertační práci pracuje s anglickým pojmem *screen idea* nebo s volným překladem *východí představa*. Já budu s pojmem pracovat ve variantě *představa o budoucím filmu*. Jsem přesvědčen, že v této podobě je pojem dostatečně blízko původnímu smyslu, jak s ním pracuje Macdonald, a zároveň neruší plynulost českého textu.

rozepsání scénáře ve formě evokující filmové médium.

Ze stručného vymezení Macdonaldova pojetí výzkumu scenáristické praxe vyplývá, že vznik filmu je kolektivní záležitostí. *Pracovní skupina* je pomyslným autorským kolektivem, jehož členové nějakým způsobem přispěli k formování *představy o budoucím filmu*. Toto vymezení autorského týmu se může zdát velmi vágní, ale jak ukáží později, tak československý produkční systém nabízel možnost konkrétní aplikace Macdonaldova konceptu. Pomyslná pracovní skupina funguje v rámci pole, ve kterém jsou sdíleny některá přesvědčení a praktické postupy. Macdonald se zde inspiruje Pierrem Bourdieu.²¹ Po jeho vzoru popisuje pole scenáristického světa, světa filmu, jako prostředí složené z jednotlivců, kteří uchovávají sdílená přesvědčení a praktiky a rozhodují o přijímání nebo odmítání nových přesvědčení a postupů. Macdonald ve své práci využívá Bourdieuovu terminologii a rozlišuje mezi doxa (soubor sdílených přesvědčení) a ortodoxií (psaná pravidla vycházející z doxa). Díky zkoumání doxa a scenáristické praxe je Macdonald schopen proniknout do procesu vzniku nápadů ve vývoji audiovizuálních děl.

Pojem ortodoxie se prolíná s pojmem diskurs Stevena Marase, který na rozdíl od Macdonalda nechal stranou tvůrčí činnost samotnou a ve svém výzkumu se zaměřil na to, jak se o scenáristice uvažovalo. Maras se ve své knize *Screenwriting: History, Theory and Practice* zabývá chápáním scenáristiky v americkém prostředí od roku 1910 do 70. let. Poznatky o diskursu čerpá ze scenáristických příruček, rozhovorů s aktéry, vzpomínkových knih, článků apod. V souvislosti s těmito dokumenty se Maras zaměřuje na používané termíny, kontext a konkrétní myšlenky, na základě čehož je schopen rekonstruovat historické uvažování o scenáristice a jeho proměny. Jak Macdonald, tak i Maras aplikovali své teoretické předpoklady a metody na anglické, respektive americké prostředí. V dnešní době se můžeme setkat s využitím konceptů *představy o budoucím filmu* a *pracovní skupiny* i v prostředí českém.²²

Jak Macdonald, tak i Maras nabízejí pro regionální badatelské snahy zejména metodologická východiska. Filmovou historiografií, která produkci

²¹ Pierre Bourdieu byl francouzský sociolog a antropolog, který se zabýval kulturou a vzděláním. Na jeho práci se odkazuje i Petr Szczepanik. BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-364-7.

²² SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 230; CYROŇ, Milan ref. 2.

zkoumala vždy s ohledem na vznikající filmy, obohacují o možnost využití nových pramenů a pojetí vývoje filmů dynamizují.

V rovině pramenů se pozornost Marase i Macdonalda obrací i k manuálům pro filmové tvůrce. Tyto texty, často na okraji zájmu filmových historiků, jsou na jedné straně iniciačními dokumenty pro adepty práce v kinematografickém průmyslu a na straně druhé je můžeme chápat jako trest' dobových pracovních postupů.

Zdynamizování historického poznání vývoje filmu spočívá v obrácení pozornosti k tvůrčímu procesu. Jednotlivé scénáře a výsledná kopie filmu jsou pouze záchytnými body dokumentujícími komplikovaný vývoj nápadů a kolektivní autorství. Československé prostředí, které tíhlo ke standardizaci a institucionálnímu ukotvení schvalování scénářů, představuje vhodný prostor pro testování koncepce představy o vznikajícím filmu. Vývoj scénáře zde na jedné straně podléhal tradici a na druhé straně pokusům o násilné zavádění nových postupů. Je otázkou, zda hledisko Macdonaldova metodologického konceptu, který do centra své pozornosti staví představu o budoucím kinematografickém díle, nemohlo být upozaděno zdůrazněním ideologických nebo jiných cílů státního filmu.

Ačkoliv je tato práce historickým textem, tak výklad není uspořádán kolem konkrétní události nebo série souvisejících událostí. Ústředním tématem textu jsou technické scénáře, původně produkční a dnes archivní dokumenty. Technické scénáře jsou zároveň artefakty – jedním z okruhu pramenů; a zároveň představují, v obecném smyslu, předmět výzkumu. V tomto textu tedy nebudu chápat technické scénáře, slovy Allena a Gomeryho, jako jednorozměrné, ale jako bod sbíhání různých linií historických sil.²³ Zaměřím se především na tři linie: 1) technické scénáře jako téma teoretických a normativních textů, 2) formální podobu technických scénářů, 3) technické scénáře v mechanismech vývoje filmu. Tyto linie by měly poskytnout čtenáři plastickou představu o tom, jak se o technických scénářích uvažovalo a jak v praxi vypadaly.

V první kapitole práce představím čtenáři technické scénáře jako téma teoretických a normativních textů. Cílem kapitoly je shrnout a systematizovat základní způsoby uvažování o technických scénářích v teoretických textech o filmové produkci, v příručkách pro filmaře a v textech samotných filmařů. Mezi

²³ ALLEN, Robert C. a Douglas GOMERY. *Film history: theory and practice*. New York: McGraw-Hill, 1985, s. 17. ISBN 0075548712.

prameny jsou zahrnuty jak původní československé texty, tak i texty zahraniční, ke kterým měli českoslovenští filmoví pracovníci přístup. Kapitola má chronologickou strukturu, věnuje se v ní postupně třem obdobím. Nejprve situaci před rokem 1945, následně období mezi lety 1945 a 1954 a na konec době od poloviny 50. let do první poloviny 60. let. Zásadním problémem při strukturování výkladu této kapitoly bylo určit, do jaké míry má výklad objasňovat situaci před rokem 1945. V posledních letech se sice objevily texty, které do jisté míry objasňují situaci v uvažování o scenáristice a filmové produkci před rokem 1945, ale o technických scénářích pojednávají jen okrajově. Jedná se hlavně o dříve zmíněné texty Jana Trnky a Petra Szczepanika.²⁴ V části kapitoly, která se věnuje úvahám o technických scénářích před rokem 1945, na tyto autory navazují a svůj výklad zaměřují výhradně na technické scénáře. Čtenář má díky tomu možnost pochopit úvahy o scenáristice v delším časovém období. Trendy ve filmové produkci po roce 1945 navazují na situaci Protektorátu a první republiky. V dalším výkladu se pak snažím sledovat linie vývoje úvah o technických scénářích a jejich kontext.

Předmět výzkumu první kapitoly je v současné teorii scenáristiky označován jako diskurs scenáristiky (*screenwriting discourse*) nebo ortodoxie.²⁵ Scenáristika se v tomto případě zkoumá z jiných pramenů, nikoli ze scénářů. Teoretické úvahy o scenáristice, příručky, vzpomínky scenáristů a režisérů, zápisy z porad, produkční dokumenty a jiné prameny obsahují podstatné informace o scenáristice, které ze samotných scénářů nemůžeme vyčíst. V těchto pramenech se autoři opakovaně vyjadřovali (a vyjadřují dodnes) ke stále stejným tématům. Pro filmaře nejsou tradiční koncepce (např. pojetí postavy, struktura vyprávění) dogmaty, ale přistupují k nim se zdravou skepsí. V každém filmovém projektu jsou koncepty scenáristického diskursu znovu promyšleny a filmaři se s nimi znovu vyrovnávají.²⁶ Výzvou pro historika je, pokusit se úvahy o scenáristice systematizovat a představit je jako diskuzi. Knihou Stevena Marase se inspiroji nejen terminologicky, ale hlavně metodologicky. Na rozdíl od Marase, který zkoumal americký scenáristický

²⁴ TRNKA, Jan, ref. 7; SZCZEPANIK, Petr. How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Illuminace*. 2013, č. 3, s. 73–98. ISSN 0862-397X.

²⁵ V práci preferuji termín scenáristický diskurs. Macdonaldova distinkce mezi doxa a ortodoxií je vhodnější pro výzkum zabývající se vztahem sdílených přesvědčení o scenáristice a scenáristických příruček. Marasův koncept umožňuje koncentrovat se výhradně na problematiku příruček.

MARAS, Steven. *Screenwriting: history, theory and practice*. London: Wallflower, 2008. ISBN 9781905674817; MACDONALD, Ian W., ref. 5.

²⁶ MARAS, Steven, ref. 25, s. 9–10.

diskurs od roku 1910 do 70. let, se snažím jeho metodu zacílit na problém technických scénářů ve výše vymezeném období. Maras si pokládá čtyři otázky: 1) Kdo říká co v souvislosti se scénáři? 2) O čem se mluví? 3) Jaká terminologie se používá? 4) V jakém kontextu se mluví o scénářích? Tyto otázky přejímám s tím rozdílem, že druhou otázku konkrétně zaměřuji na tři témata: fáze vývoje scénáře, formální podobu scénáře, místo scénáře v produkci filmu. Toto zúžení má za cíl shrnout a systematizovat uvažování o technických scénářích.

Druhá linie, kterou budu v souvislosti s technickými scénáři sledovat, souvisí s formální podobou technických scénářů. Předmětem kapitoly věnované této problematice je struktura a forma technických scénářů jako dokumentů na pomezí scenáristiky a natáčení. Identifikace problematiky formální úpravy technických scénářů souvisí s poznámkou Petra Szczepanika o dokumentu *Návrh instrukce o režisérském scénáři* z roku 1950.²⁷ Szczepanikova stručná zmínka stála na počátku mého bádání a přiměla mě k hlubšímu zájmu o technické scénáře. Dobově podmíněná snaha o standardizaci filmové produkce šla podle *Návrhu instrukce* tak daleko, že filmařům předepisovala přesnou podobu scénářů s rozlišením několika desítek konkrétních prvků (číslování obrazů, záběrů, metráž, pohyby kamery, hudební doprovod atd.), které musí scénáře obsahovat. Zároveň je dokument zavazoval k fixaci představy o vznikajícím filmu v technickém scénáři bez možnosti dalších úprav. Změny byly možné až po opětovném schválení příslušnými orgány. Zájem o formu technických scénářů stál tedy na počátku bádání, ale ve struktuře textu kapitolu řadím až za kapitolu o scenáristickém diskursu. Toto rozhodnutí je důsledkem snahy sledovat posloupnost vývoje technických scénářů. Úvahy o technických scénářích, nebo dokumentech jim podobných, zasahují do meziválečného období. Technické scénáře jako takové se objevují až na přelomu 40. a 50. let, kdy se začíná rozlišovat mezi literárním a technickým scénářem ve snaze o zefektivnění filmové produkce a její kontroly. Čtenář tak postupně získá představu o tom, jak se o technickém scénáři uvažovalo, a následně i o tom, jak konkrétně technické scénáře vypadaly.

²⁷ Szczepanik se o dokumentu *Návrh instrukce o režisérském scénáři* zmínil v poznámce pod čarou č. 25 ve článku *Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine Politische Historiographie des Drehbuchs*. SZCZEPANIK, Petr. *Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine Politische Historiographie des Drehbuchs*. *Montage/AV*. 2013, č. 1, s. 99–132. ISSN 0942-4954.

Pramenné zázemí této kapitoly se omezuje na samotné technické scénáře z let 1945–1960. Zmapoval jsem všechny dochované technické scénáře k dlouhometrážním hraným filmům z české produkce, které jsou uloženy v NFA a archivu Barrandova. Celkově se jedná o 364 scénářů, technických scénářů a režisérských scénářů. Mým cílem bylo zjistit, jak se proměňovala podoba poslední verze scénáře a zda se změnila funkce prvků v nich obsažených. Vycházel jsem z předpokladu, že striktně předepsaná podoba technických scénářů nevydržela a postupně se začala proměňovat podle potřeb filmové produkce. Metodologicky jsem se inspiroval analytickými nástroji Claudie Sternbergové, respektive jejich použitím u Stevena Price. Jejich přístup k analýze scénářů kombinuji s teoretickým pojetím scénářů jako přepisovatelných textů, jak je popisuje Macdonald. Tyto nástroje jsem spojil kvantitativní analýzou scénářů. Výsledná metoda má pět kroků, kdy postupně 1) inventarizují prvky scénářů, 2) diachronně analyzují proměny formální podoby technických scénářů, 3) vyhodnocují prvky na recepční úrovni, 4) a na úrovni funkce prvků, 5) na závěr se zabývám specifiky prvků. Jednotlivé kroky jsou spojeny s již zmíněnými dokumenty a metodologickými rámci.

Inventarizace vychází z rozlišení prvků, jak je uvedeno v *Návrhu instrukce*. Diachronní analýza sleduje, zda byly prvky opakovány, modifikovány nebo odmítnuty. Recepční úroveň vyhodnocuji ve vztahu k Macdonaldovu rozlišení čitelné (readerly) a pisatelné (writerly) povahy scénářů. Čitelností míním to, že prvky jsou určeny čtenáři scénáře bez ohledu na to, že bude dále přepisován do další verze nebo do filmového média. Pisatelné prvky se zase vztahují přímo k předpokládané realizaci budoucího filmu. Čtvrtá úroveň funkce prvků vychází z rozlišení Claudie Sternbergové na oznámení, komentář, popis a promluvu. Sternbergová a po jejím vzoru i Price předpokládají, že každý scénář lze analyzovat pomocí těchto čtyř prvků. Výhoda kombinace Sternbergové analýzy s Macdonaldovým rozlišením na čitelné a pisatelné prvky spočívá v tom, že funkce prvků scénáře se může měnit s ohledem na to, zda prvek vnímáme jako čitelný nebo pisatelný. V posledním kroku analýzy se zaměřuji na konkrétní prvky a jejich specifika.

Podle mého soudu dokáže kvantitativní analýza scénářů v této podobě postihnout vývoj formální podoby technických scénářů a zároveň vyhodnotit proměny funkce prvků. Technické scénáře jsou dokumenty na pomezí scenáristiky a

natáčení filmu. Jejich funkce se vztahuje přímo k realizaci nápadu v jiném médiu a tento pohled jsem se snažil v metodě respektovat.

Poslední linie zkoumání sleduje technický scénář v mechanismech státní kinematografie. Poslední kapitola má za cíl 1) popsat místo technických scénářů v produkci filmu, 2) specifikovat, kdo za nimi autorsky stál, a 3) popsat posuzovací a schvalovací procesy, kterými technické scénáře procházely. Poznatky o scenáristickém diskursu a dobové předpoklady o ideální podobě vývoje filmů se zde pokusím konfrontovat s dobovou praxí a upozornit tak na odchylky. Časté reorganizace dramaturgických jednotek a schvalovacích orgánů v letech 1945 až 1954 poukazují na mylné představy o filmové produkci, odpor proti směrnicím a na množství slepých uliček, kterými se československá kinematografie vydala.²⁸ Svě uplatnění musel v této době hledat i technický scénář.

Základní okruh pramenů této kapitoly tvoří nefilmové prameny uložené v archivu Barrandova, Národním filmovém archivu, Archivu bezpečnostních složek a Národním archivu. Představy o tom, jak by měla kinematografie fungovat, popisují organizační řády a kompetenční dokumenty. Na poradách, prověrkách a konferencích tvůrčích pracovníků se diskutují problémy dobové filmové produkce. Diskuze o konkrétních filmech na Filmové radě, Hlavní správě tiskového dohledu (HSTD) nebo v dalších orgánech pak poukazují na dobovou praxi, která se od předpokladů lišila. Výklad této kapitoly je organizován chronologicky a kopíruje postup formulování hypotéz o dobových mechanismech a následný pokus o jejich ověření. Hypotézy jsou formulovány na základě dobových textů popisujících ideální stav vývoje filmového projektu. Na příkladu konkrétních filmů jsou pak tyto postupy ověřovány a případně korigovány, pokud se praxe lišila. V průběhu kapitoly může čtenář pozorovat postupnou stabilizaci posuzovacích a schvalovacích procesů a stabilizaci fáze technického scénáře v mechanismech vývoje filmu.

²⁸ Petr Szczepanik na této skutečnosti postavil svůj výklad při popisu dramaturgických jednotek. Počítal s tím, že „každá nová reorganizace implicitně odhaluje chyby, a tudíž reálné fungování předchozího systému.“ SZCZEPANIK, Petr. „Machři‘ a ‚diletantí‘. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů.“ In: SKOPAL, Pavel, ed. *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s. 28. ISBN 978-80-200-2096-3.

1. Technický scénář jako téma teoreticko-normativních dokumentů

Budování zestátněného filmového průmyslu po roce 1945 s sebou přineslo některé nové jevy, mezi nimi technický scénář. Ačkoliv se obdobný textový formát používal již před zestátněním kinematografie, získal v období po roce 1945 status oficiálního produkčního dokumentu a odrážel problémy tvorby a výroby, které soukromá produkce nemusela řešit. Změny technických scénářů souvisely se změnou hlavního inspiračního zdroje československé filmové produkce. Na tento jev upozornil Petr Szczepanik ve studii *How Many Steps to the Shooting Script: A Political History of Screenwriting*. Zdroj inspirace se podle Szczepanika přesunul z německého jazykového prostředí do ruského,²⁹ což následně ovlivnilo i odbornou diskuzi o scenáristice, která v Československu probíhala v 50. letech.³⁰ Szczepanik toto téma reflektuje z hlediska politizace literárního scénáře.

V této kapitole doplním poznatky Petra Szczepanika o hledisko technického scénáře, které v rámci své studie upozadňuje. V chronologickém přehledu představím postupně teoreticko-normativní texty z jednotlivých období, ve kterých byla poslední verze scénáře traktována od 20. let do první poloviny 60. let. K institucionalizaci technického scénáře a k ustálení jeho formální stránky došlo až v době po roce 1945. Zaměřím se na témata, která byla s technickým scénářem v teoretických a normativních textech spojována. Těmito tématy jsou: technický scénář v procesu vývoje scénáře, formální podoba technického scénáře a funkce scénáře ve filmové produkci. Některé z těchto témat se objevila už před rokem 1945 a do diskuze o technickém scénáři se vrátila v 50. letech. V chronologickém přehledu můžeme sledovat i proměny akcentace jednotlivých témat spojovaných s technickým scénářem.

Institucionalizace technického scénáře vedla k organizačním změnám ve scenáristické, ale i v produkční fázi vzniku filmu. Z toho důvodu je nutné téma technického scénáře pojednat jak v rovině scenáristického diskursu, tak i v rovině produkčních souvislostí vzniku filmu. Scenáristikou zde míním formování představy o budoucím filmu, tedy nejen vyprávění a dramaturgii, ale i představu o

²⁹ SZCZEPANIK, Petr, ref. 24, s. 91.

³⁰ Tamtéž, s. 93.

Jak v Sovětském svazu, tak i v Československu se jednalo o diskuzi mezi spisovateli a filmaři o rozdělení kompetencí při vývoji scénáře.

budoucím technickém řešení filmu. Tento proces přesahuje scénáře a zahrnuje veškeré dokumenty, které pomáhají fixovat představy o vznikajícím filmu bez ohledu na to, zda jsou součástí dramaturgické práce, nebo příprav k natáčení.

Metodologicky čerpám z analýzy scenáristického diskursu Stevena Marase. Ten si při zkoumání amerického scenáristického diskursu od roku 1910 až do 70. let pokládal čtyři otázky. Na rozdíl od Marase se zabývám úzce vymezeným tématem, což zdůrazňuji vymezením tří konkrétních oblastí ve druhé otázce. Při vyhodnocování teoreticko-normativních textů se budu zabývat fázemi vývoje scénáře, formální podobou scénáře a místem scénáře ve filmové produkci.

1. Kdo říká co v souvislosti se scénáři?
2. O čem se mluví?
 - fáze vývoje scénáře
 - formální podoba scénáře
 - místo scénáře v produkci filmu
3. Jaká terminologie se používá?
4. V jakém kontextu se mluví o scénářích?

V této kapitole ověřím aplikovatelnost Marasovy metody v prostředí zestátněné kinematografie malého národa a s akcentací tématu technického scénáře. Prameny, které vyhodnocuje Maras, vycházejí z odlišného prostředí, jak po stránce politické, tak i produkční. V případě československého scenáristického diskursu se tedy můžou měnit nejen konkrétní odpovědi na otázky, ale i důležitost jednotlivých otázek.

Maras ve své knize vyhodnocuje široké spektrum pramenů, od interních nařízení přes články v odborných periodikách až po scenáristické příručky a memoárovou literaturu.³¹ Široké rozpětí mu umožňuje právě obecnost tématu, kterým je scenáristika. V případě této kapitoly se zaměřuji na konkrétní aspekt scenáristiky v Československu, reprezentovaný konkrétním dokumentem v rovině filmové produkce (technický scénář) a několika možnými označeními v rovině diskursu (nejčastěji technický, režisérský, montážní). Specifické téma jako

³¹ MARAS, Steven, ref. 25, s. 13.

technický scénář je příliš konkrétní pro diskuzi v periodickém tisku, a tedy jsem většinu poznatků nacházel v teoreticko-normativních dokumentech (příručky filmové scenáristiky a produkce nebo interní dokumenty). Spektrum zkoumaných pramenů je z toho důvodu užší než to, které zkoumá Maras. Povaha československých textů zabývajících se scenáristikou se od amerických liší. Technický scénář je téma nacházející se na pomezí mezi tvorbou (scenáristika) a výrobou (natáčení) a díky tomu se objevuje jak v dramaturgických a scenáristických dokumentech, tak i v textech zabývajících se filmovou produkcí obecně. Spojujícím prvkem pro i tak dost širokou skupinu pramenů je tedy téma technického scénáře, respektive přechod fáze tvorby a výroby v letech 1945 až 1962.

Vyhodnocované dokumenty rozličné povahy budu souhrnně označovat jako teoreticko-normativní dokumenty. Za příručky lze považovat pouze publikace z období od 20. let do roku 1945. V pozdějších letech se změnila jejich funkce a v řadě případů se jednalo o texty kombinující teoretické úvahy, praktické poznatky a předpisy pro výrobu. Příručky nebo v širším smyslu teoreticko-normativní dokumenty představují kontroverzní téma filmové historiografie. Ve výzkumu dějin filmu se ustanovily tři základní přístupy k výzkumu příruček:

- 1) ignorující (filmová studia by neměla příručky zkoumat),
- 2) integrující (příručky jsou evidencí o vývoji a institucionalizaci procesů),³²
- 3) analyzující příručky jako texty v kontextu seberegulace a sebekontroly filmového průmyslu.³³

První dva přístupy reprezentují extrémy, kdy příručky vyřazují z pramenů, které se badatelům nabízejí, nebo je chápou jako dokumenty přímo spojené s produkčními procesy. Třetí přístup otevírá možnost nahlížet na příručky jako součást diskursu, která je vytvářena osobami uvnitř filmového průmyslu pro jedince, kteří stojí mimo.³⁴ Podobně hodnotí efekt příruček i Macdonald, který je považuje za způsob,

³² Tento přístup je blízký pojetí Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. BORDWELL, D., J. STAIGER a K. THOMPSON. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985. ISBN 0-231-06055-6.

³³ TIEBER, Claus. *Stories, Conferences and Manuals: The normative function of screenwriting manuals in their historical context*. 2012, s. 1–2 [cit. 2018-01-10]. Dostupné z: https://www.academia.edu/8538126/Stories_Conferences_and_Manuals_The_normative_function_of_screenwriting_manuals_in_their_historical_context

³⁴ V tomto pojetí, které je blízké přístupu Stevena Marase, příručky reprezentují zvláštní druh textů,

jak ustanovit koncepty kolem scenáristiky.³⁵ Prostřednictvím příruček můžeme sledovat proměnu konceptů (toho, jak a o čem se píše), které se vztahují ke scenáristice.

Oproti Stevenu Marasovi, který v rámci diskursu konstruuje diskuzi o scenáristice, mám výchozí pozici usnadněnou, protože téma technického scénáře zužuje pole pramenů, které je třeba analyzovat. Maras se musel nejprve zorientovat v úrovních a vrstvách diskursu,³⁶ aby mohl následně jednotlivá témata vyhodnocovat vzhledem ke čtyřem otázkám, které si vytkl. Z tohoto hlediska je téma technického scénáře v československých teoreticko-normativních textech po druhé světové válce jasnější, přináší ale jiné metodologické obtíže.

Československá kinematografie po druhé světové válce je na rozdíl od americké a) znárodněná, b) inspirační zdroje hledá především ve větších zahraničních kinematografiích a c) podléhá v letech 1945 až 1962 častým a centrálně nařízeným reorganizacím. Znárodnění československého filmu v roce 1945 má zásadní vliv na podobu diskursu. Na rozdíl od filmového průmyslu v západní Evropě a v USA instituce československého filmu do sebe zahrnovala jak produkci filmů, tak i produkci tiskovin věnovaných filmu. Maras se snaží o rekonstrukci debaty o filmových scénářích. V Československu byly možnosti skutečné diskuze potlačeny právě krokem znárodnění. I proto jsem již na začátku vytkl tři témata spojená se scénáři, abych na nich demonstroval více nebo méně zásadní proměny toho, jak se o technickém scénáři uvažovalo.

Druhým významným rozdílem je hledání inspiračního zdroje ve velkých zahraničních kinematografiích. I v západoevropských kinematografiích a v USA nacházíme tendence k inspirování se v zahraničí. Inspirační zdroje v těchto případech ale nikdy nezastíní výše zmíněnou diskuzi. V předválečných filmových příručkách publikovaných v Československu se jejich autoři obraceli k německému a amerického filmového průmyslu, po roce 1948 byla západní inspirace zcela nahrazena sovětskou, a to až do té míry, že zde byly desítky sovětských dokumentů překládány a vydávány. Až do poloviny 50. let je tak nejen scenáristický diskurs v Československu poznamenán snahami o aplikování sovětského příkladu. K

který pomáhá standardizovat podmínky pro vstup do filmového průmyslu. MARAS, Steven, ref. 25, s. 23–24.

³⁵ MACDONALD, Ian W. Manuals are not Enough: Relating Screenwriting Practice to Theories. *Journal of British Cinema and Television*. 2009, č. 2, s. 262. ISSN 1743-4521.

³⁶ MARAS, Steven, ref. 25, s. 11–15.

uvolnění situace a zmenšení sovětského vlivu dochází přibližně od poloviny 50. let. Touto kapitolou bych chtěl prohloubit výzkum Pavla Skopala, který období stalinismu chápe jako dobu sebesovětizace československého filmového průmyslu. Skopal srovnává dynamiku přejímání sovětských vzorů v Československu, NDR a Polsku a akcentuje odlišnosti jednotlivých zemí, hodnoty zastávané osobnostmi ve zkoumané oblasti nebo rezistenci k přijímání sovětských vzorů.³⁷ Na rozdíl od Pavla Skopala se nebudu zabývat komparací praxe v Československu a v sousedních zemích. Bude mě zajímat primárně kulturní transfer, tedy způsob, jak dochází k přenosu sovětské inspirace do Československa, a v čem se tato inspirace projevila. Sovětské texty nepřinášely snadno aplikovatelné poznatky, které by byly nadšeně přijímány, ale zároveň je nepravděpodobné, že by byly automaticky odmítány bez sebemenší kontaminace československé produkční kultury.³⁸

Časté reorganizace v instituci československého zestátněného filmu a v postupech práce vedly k redefinici vztahů „mezi novým centrem moci a tradičními týmy umělců a řemeslníků, stejně jako mezi tvůrci, hospodářsko-organizační a technickou složkou uvnitř těchto týmů“.³⁹ Technický scénář pak stojí uprostřed reorganizačních snah, jako dokument na pomezí dramaturgie a natáčení, jako dokument zahrnující umělecké i organizační prvky. Maras ve své analýze zahrnuje interní dokumenty filmové produkce do diskursu, ale já jsem se je rozhodl zařadit do samostatných kapitol, protože v případě Československa vytvářejí soběstačná témata. Některé aspekty reorganizací se projeví v delším časovém horizontu, měly delší trvanlivost nebo se jednoduše osvědčily a pronikly do teoreticko-normativních textů filmové produkce a scenáristiky. Takové poznatky budou pojednány v této kapitole. Další dvě kapitoly se pak zabývají samotnými technickými scénáři a

³⁷ SKOPAL, Pavel. Úvod: plány, změny a kontinuity. In: SKOPAL, Pavel, ed. *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012., s. 20–23. ISBN 978-80-200-2096-3; SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host, 2014. ISBN 978-80-7294-971-7. Skopal se odkazuje na výzkum Johna Connellyho, který zkoumal prostředí univerzit v poválečném Československu, Polsku a Východním Německu. S tématem sovětizace a sebesovětizace v Československu a NDR se vyrovnává i kniha *Cinema in Service of the State*, editovaná Larsem Karlem a Pavlem Skopalem.

KARL, Lars a Pavel SKOPAL, eds. *Cinema in service of the state: perspectives on film culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*. New York: Berghahn, 2015. ISBN 978-1-78238-996-5.

³⁸ Jaromír Kallista zpětně označuje sovětské texty jako nesmysly a nepřikládá jim žádnou důležitost.

Rozhovor s Jaromírem Kallistou. Osobní archiv autora. 8. 7. 2014. Rozhovor vedl Jan Černík.

³⁹ SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 94.

dokumenty upravujícími organizaci scenáristiky a filmové produkce (směrnice, organizační řády).

K těmto třem rozdílům jsem se rozhodl přistupovat jako k integrálním součástem československého diskursu o technickém scénáři. I v rámci znárodněného filmového průmyslu probíhala diskuze. Navzdory odmítání nějaké inspirace můžeme pozorovat její stopu, i nepovedená reorganizace pozitivně ovlivňuje pozdější stav. Tyto rozdíly nemění zcela povahu československého prostředí, pouze jeho vývoji dávají jinou dynamiku. Výše zmíněné otázky, které Maras formuloval pro výzkum amerického scenáristického diskursu, si budu v souvislosti s českými prameny pokládat s ohledem na možnost bezvýznamnosti konkrétní otázky v jistém období (rovina autora teoreticko-normativního textu v překladech sovětských publikací) nebo naopak zvýšeného významu jiné otázky (kontext a proměny diskursu ve druhé polovině 50. let). Pokud Maras rekonstruuje diskuzi o scénáři, tak v případě Československa jde v první řadě o vymezení témat souvisejících s technickým scénářem, o diskuzi můžeme mluvit až ve druhé polovině 50. let.

V chronologickém přehledu, jak byla chápána poslední verze scénáře, posunu začátek výkladu před časové ohraničení disertační práce rokem 1945, až do 20. a 30. let. V té době vznikaly první české příručky filmové scenáristiky. Důvodem této odbočky je snaha ukázat proměny v uvažování o technickém scénáři v delším časovém horizontu a předestřít vracející se témata a tendence v psaní o technickém scénáři. Poté navážu situaci mezi lety 1945 až 1955, tedy obdobím, kdy se nejvýraznějším inspiračním zdrojem československé scenáristiky a produkce stala kinematografie Sovětského svazu. V poslední podkapitole analyzuji několik různých způsobů pojetí technického scénáře ve druhé polovině 50. let.

Organizace československé filmové produkce odpovídala v prvních poválečných letech protektorátním výrobnám, respektive prvorepublikovému systému, a to navzdory znárodnění filmu v roce 1945.⁴⁰ Vývoj filmu až po fázi natáčení musel nutně čerpat z praxe předchozích let. Abych mohl identifikovat změny v pojetí technického scénáře, musím se nutně seznámit v hlavních rysech s příručkami scenáristiky a produkce vydanými za první republiky a za protektorátu. Tyto texty byly napsány za jiných podmínek a s jinou motivací než pozdější texty,

⁴⁰ SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 64–66.

ale umožní nám sledovat pojetí technického scénáře v souvislosti s autorstvím, vývojem scénáře, a příručky vymezují i formální prvky technického scénáře.

Po znárodnění filmu v roce 1945 dochází k několika reorganizacím filmové výroby (ty hlavní jsou v letech 1948, 1951, 1954)⁴¹ a k institucionalizaci všech složek filmové výroby včetně technického scénáře.⁴² Teoreticko-normativní texty filmové scenáristiky a produkce v letech 1945 až 1962 podléhají organizačním změnám v rovině obsahové a souvisejícím společensko-politickým změnám v rovině způsobu výkladu jednotlivých témat. Tuto druhou rovinu budu označovat jako kontext a její vyhodnocení spojuji se čtvrtou otázkou, kterou si Maras pokládá.

První roky po válce jsou charakteristické hledáním vhodných vzorů po odmítnutí německé praxe jako politicky nevhodné. Dochoval se i nepublikovaný strojopis původních českých normativních dokumentů popisujících výrobu filmu od námětu až po laboratorní zpracování.⁴³ Toto období končí v roce 1947 nebo 1948, kdy jsou veškeré zahraniční inspirační zdroje i domácí pokusy o původní texty nahrazeny překlady sovětských článků, monografií a dalších dokumentů. Zatímco v předchozích obdobích bylo v Československu publikováno pouze několik kusů příruček, tak období tzv. stalinismu přineslo kvantitativní nárůst. Desítky překladů sovětských publikací byly vydány do roku 1954 Tiskovým a propagačním oddělením Československého státního filmu (ČSF). Tyto dokumenty zahrnovaly rozličná témata, od scenáristiky a produkce přes problémy distribuce a uvádění v kinech až po žánrové a jiné teoretické otázky. Do analýzy zahrnuji 23 překladů sovětských dokumentů týkajících se problému technického scénáře, respektive přechodu mezi scenáristikou a natáčením. Výrazným aspektem sovětských textů byla snaha aplikovat normy inspirované průmyslovou výrobou ve filmové produkci.⁴⁴

⁴¹ Tamtéž, s. 64–104.

⁴² Institucionalizací je zde míněno zakotvení složek výroby filmu (pracovních pozic, postupů, nástrojů, hierarchie...) v organizačních a kompetenčních dokumentech.

⁴³ NOVOTNÝ, J. A. *Filmový námět a jeho zpracování*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; ŠMÍDA, Bohumil. *Natáčecí plán dlouhého hraného filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; FENCL, Rudolf. *Od scénáře k rozpočtu dlouhého hraného filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; ŠIMÁČEK, Eduard. *Přípravy pro natáčení dlouhého hraného filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; MASNÍK, Miloš. *Postup při vlastní výrobě filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; DOBŘICHOVSKÝ, Josef. *Střih, synchronisace a mixáž filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; ZIEGLER, Alois. *Postup a exploitace filmu až po vyřazení*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18.

⁴⁴ Přístup k filmové výrobě v letech 1948 až 1955 popisují jako průmyslový autoři textů ze druhé poloviny 50. let. Václav Kovář odlišuje dvě období podle přístupu k výrobě filmu: průmyslové (do roku 1955) a individuální (ve druhé polovině 50. let). Průmyslový přístup je pak kritizován.

Přibližně od poloviny 50. let se začínají objevovat i původní české teoretické články, celkově se ale množství textů o technickém scénáři snižuje. Do analýzy zahrnuji i publikace Václava Kováře z konce 50. let. Nejedná se vyloženě o teoretické nebo normativní texty, ale o knihy reflektující efektivitu a hospodárnost československého filmového průmyslu ve druhé polovině 50. let. Kovář v nich objevuje technický scénář jako zdroj statistických údajů. Tím pojetí technického scénáře posouvá do odlišného kontextu, než ve kterém byl dosud popisován.

Čtyři období, ve kterých budu vyhodnocovat teoreticko-normativní texty o scénáristice:

- 1) období formování témat spojovaných s technickým scénářem (20. léta – 1945),
- 2) navazování na předchozí praxi v zestátněném filmovém průmyslu (1945–1948),
- 3) centralizace a příklon k sovětskému vzoru (1948–1954),
- 4) období decentralizace a individuálního přístupu (od poloviny 50. let do roku 1962).

Napříč jednotlivými periodami nalézáme různé přístupy k řešení problémů spojených s technickým scénářem a autorstvím nebo technickým scénářem a jeho místem ve filmové výrobě. V jednotlivých obdobích se lišily prvky připisované technickému scénáři a jejich funkce v dalších fázích vývoje filmu. Tato témata budou ale napříč obdobími zůstat stejná. Liší se kontexty, ve kterých je technický scénář popisován. V různých obdobích bude technický scénář chápán jednou ve smyslu dramaturgicko-uměleckém a jindy převážně ve smyslu organizačně-hospodářském. Právě kvůli kontextům má smysl sledovat technický scénář napříč obdobími.

KOVÁŘ, Václav. *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. Kalkulace a evidence*. Praha: Československý film: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 3, 16–17.

Producent Jaromír Kallista hovoří o 50. letech z hlediska filmové produkce jako o „normotvorném“ období.

Rozhovor s Jaromírem Kallistou. Osobní archiv autora. 3. 6. 2014. Rozhovor vedl Jan Černík.

1.1. Scenáristický diskurs před rokem 1945

Odlisování literárního a technického scénáře na konci 40. let mělo původ v teoretických a normativních dokumentech.⁴⁵ Pro lepší pochopení významu tohoto administrativního zásahu je potřeba prozkoumat uvažování o scénáristice před rokem 1945. Přehled hlavních tendencí v uvažování o scénáristice od 20. let poslouží jako základ pro vyhodnocení vývoje teoreticko-normativních dokumentů věnovaných technickému scénáři v zestátněné kinematografii.

Český produkční systém byl hybridem rakouských, německých, sovětských a amerických vlivů, které byly ukotveny ve specifických podmínkách malé národní kinematografie.⁴⁶ Tendence akceptovat praxi z různých jazykových oblastí skončila až v roce 1947.⁴⁷ V dalším období byly všechny zdroje inspirace nahrazeny sovětskými zkušenostmi.

Scenáristický a produkční diskurs před rokem 1945 vychází ze situace, kdy je nedostatek kvalitních scénářů a kvalitních autorů. Hlavní motivací všech textů je snaha předávat zkušenosti. Čeští praktici vedli kurzy a psali příručky ve snaze zvýšit úroveň české produkční kultury. Pro pochopení základních tendencí v uvažování o scénáristice v této podkapitole provedu vyhodnocení pramenů diskursu z let 1923–1943. Z řady témat, kterým se autoři věnují, bude má pozornost obrácena k a) fázím vývoje scénáře, b) formální podobě scénáře, c) místě scénáře v produkci filmu.⁴⁸ Ve vybraných případech provedu vyhodnocení vztahu české příručky a jejího inspiračního vzoru.

Začátek 20. let je v československém filmovém průmyslu spojen se stále nedostatečným technickým vybavením improvizovaných ateliérů. Situaci ve filmových výrobnách po první světové válce popisuje Michal Večeřa na příkladu společnosti Prag-film.⁴⁹ V ní působil Antonín Fencel na pozici, kterou bychom dnes mohli označit za dramaturgickou a produkční.⁵⁰ Ve srovnání s Wetebfilmem Václava Bínovce, který najal jako dramaturga Karla M. Klose, byla v Prag-filmu

⁴⁵ SZCZEPANIK, Petr, ref. 24.

⁴⁶ Tamtéž, s. 79.

⁴⁷ Tomu se budu věnovat v další podkapitole.

⁴⁸ Mimo tato témata jsou texty věnovány dramatické stavbě filmu, problémům němého/zvukového filmu, stylistické stránce filmu. Ojedinele se objevují i souvislosti ekonomické (rozpočet filmu, návratnost investice při distribuci).

⁴⁹ VEČEŘA, Michal. Rozvoj filmové výroby v českých zemích na konci 10. a počátkem 20. let. Případ společnosti Praga-film. *Illuminace*. 2011, č. 2, s. 5–23. ISSN: 0862-397X.

⁵⁰ Tamtéž, s. 22.

kontrola nad vznikajícím filmem soustředěna v osobě jednoho člověka.⁵¹ Jako jeden z problémů této doby Večeřa označuje nezájem českého publika o české filmy. Počátkem 20. let se zvyšují nároky na filmové scénáře a za této situace režisér a scenárista Karel Lamač píše svou scenáristickou příručku.

Brožura *Jak se píše filmové libreto* má za cíl poskytnout začínajícím scenáristům pojmový aparát a základní znalosti formy a potřeb filmového libreta.⁵² Lamačova příručka se věnuje problematice filmového scénáře ve vztahu k technickým aspektům natáčení (svícení, clony roztmívačky/zatmívačky, panoramatické záběry) a ke stavbě a složkám děje (postavy, prostředí, rekvizity, příčinnost).⁵³ Vývoj scénáře popisuje ve dvou fázích: synopsis (stručná verze) a úplný scénář. Lamač ve svém textu pracuje s příklady ze scénáře filmu *Drvoštěp* (1922, r. Karel Lamač, s. Karel Lamač). Na vzoru tohoto scénáře v poslední části své příručky ukazuje ideální formu scénáře. Ten by měl obsahovat číslo scény, titulek, velikost záběru, clonu a přehled děje.⁵⁴ Od filmového scenáristy je požadováno jasné rozepsání děje filmu tak, aby již nebylo potřeba scénář více propracovávat a dal se natáčet bez dalších zásahů. Souvislosti, ve kterých Lamač popisuje práci filmového libretisty, ukazují na vztah této pozice s filmovou režii a s natáčením filmu.⁵⁵

Lamač se odkazuje na Spojené státy, kde mají scenáristické příručky tradici už od 10. let. Podobně jako v USA i Lamačova příručka je určena aspirantům scenáristiky a je zasazena do období, kdy byl nedostatek scénářů. Ve Spojených státech neměl nárůst produkce scenáristických příruček v důsledku efekt na objevy nových scenáristů,⁵⁶ ale projevil se v kodifikaci pojmů souvisejících se scenáristikou⁵⁷ a normováním scenáristické praxe.⁵⁸ Podobný efekt lze předpokládat i v českém prostředí.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² LAMAČ, Karel. *Jak se píše filmové libreto*. Praha: Karel Lamač, 1923, s. 7.

⁵³ Tamtéž, s. 10–17.

⁵⁴ Tamtéž, s. 22–24.

⁵⁵ Tamtéž, s. 22.

⁵⁶ Terry Bailey dokládá na pramenech z 20. let, že většina scénářů byla studii odmítána. The American Film Company přijala 15 scénářů a odmítla 3 072 scénářů, The Burton Studio přijalo 100 a odmítlo 2 450 scénářů, Chaplin Studio přijalo jeden scénář a odmítlo jich 5 000. BAILEY, Terry. Normalizing the silent drama: Photoplay manuals of the 1910s and early 1920s. *Journal of Screenwriting*. 2014, č. 2, s. 212. ISSN 17597137.

V Československu byla snaha o získávání vhodných námětů prostřednictvím scenáristických soutěží, které končily podobným neúspěchem jako v USA. TRNKA, Jan, ref. 7, s. 66.

⁵⁷ MARAS, Steven, ref. 25, s. 137–138.

⁵⁸ BAILEY, Terry, ref. 56, s. 213.

19. Scénář.

(Drvoštěp, začátek prvního dílu.)

T 1. Kukonciměsícepanovalvždy
v priv. bance největší ruch.

S 1. *Clona (se otevírá). Celková scéna.* Chodba
v bance, v pozadí dveře do kanceláře ředitele. Heinžíci se obecenstvo a úředníci.
Značný ruch.

S 2. *C. s.* Kancelář banky (účtárna). Mnoho úřed-
nictva. Pilná práce.

S 3. *C. s.* Chodba v bance. (Pokračování S 1.)
Sluha 2 nese do ředitelny na podnosu snídaní
(nářez, láhev vína, sklenka).

S 4. *D.* Sluha 1, stojící u dveří ředitelny. Přistoupí
k němu sluha 2, nesoucí podnos a praví:

T 2. „Věřte mi, ten náš ředitel se
ještě uštvě, on nemá času ani
na jídlo.“

Oba pokynou hlavou. Sluha první otevírá
dveře a pouští druhého do ředitelny.

T 3. Karel Svanson převzal po
otci bankovní závod, převí-
ná své síly.

S 5. *P. p.* Kancelář ředitele. U psacího stolu sedí
Svanson. Jeví silnou nervosu. Spěšně diktuje
coś.

S 6. *D.* stenotypistka 1, která spěšně píše.

S 7. *D.* Ruce píšící na stroji *atd.*

Poznámka: V běžném scénáři se ovšem výrazy označující
výsek obrazový zkracují:

<i>Celková scéna</i>	<i>C. s.</i>
<i>Premiér plan</i>	<i>P. p.</i>
<i>Polodetail</i>	<i>Pd.</i>
<i>Detail</i>	<i>D.</i>

Také při označování scén odpadá slůvko: *se otevírá* a *se zavírá*,
protože, je-li *clona* na začátku scény, se samo s sebou rozumí, že se
otevírá a naopak. Dostačí tudíž označení: *Clona*.

Scénář (Drvoštěp, začátek dílu VI. — posledního).

Obr. č. 1 – Ukázka scénáře v příručce Karla Lamače *Jak se píše filmové libreto*.⁵⁹

Ve stejném roce jako Lamačova příručka je publikována i příručka *Jak psáti pro film* Václava Arnošta Jarolímka, publikujícího pod jménem V. A. Jarol.⁶⁰ Ta je věnována zmíněnému Václavu Bínovcovi ze společnosti Wetebfilm a obsahuje i ukázkou scénáře této společnosti jako příklad dobré praxe. Podobně jako Lamačova

⁵⁹ LAMAČ, Karel. *Jak se píše filmové libreto*. Praha: Karel Lamač, 1923, s. 25–26.

⁶⁰ JAROL, V. A. *Jak psáti pro film?* Praha: Jarolímek, 1923.

Příručka byla publikována jako přepis přednášky z cyklu Kursy filmového umění ve Wetebfilmu.

příručka i Jarolova se obrací k autorům s ambicí psát pro film, staví scénář do souvislosti s procesem jeho psaní, technickými prostředky a výsledným filmem. Ukázkou na konci příručky zde zastupuje synopse a scenario filmu *Děvče z Podskalí* (1922, r. Václav Bínovec, s. Suzanne Marwille). Oproti Lamačově příručce je ale Jarolova podstatně hůře strukturovaná a autor se odklání od témat, která se pokouší pojednat. Příkladem je forma filmového scenaria, se kterou autor slibuje už v úvodu pomoci. K formě synopse a scenaria se pak dostává pouze na několika stranách a jenom zkratkovitě.⁶¹ Nejkonkrétnější radou k psaní pro film je, že scenario má být psáno jako snůška pohybu a rušného děje bez líčení duševních pochodů.⁶² Rady V. A. Jarola pravděpodobně měly za úkol spíše nadchnout nové autory k psaní pro film než sdělovat konkrétní informace o filmové scenáristice.

Abeceda filmového scenaristy a herce je sborník příspěvků z cyklu přednášek pro talentované adepty scenáristiky, režie a herectví. Pořadatelem přednášek bylo v roce 1934 Filmové studio, instituce při Svazu filmové výroby Československé republiky. Karel Smrž v úvodním slově ke sborníku vymezil filmovou výrobu jako oblast na pomezí průmyslu a umění, která v podmínkách Československa potřebovala výchovu talentovaného dorostu. Stejně jako Lamač i Smrž a autoři textů v *Abecedě* byli filmovými profesionály, kteří psali pro lidi mimo průmysl. Tento model autorství a cílové skupiny příruček byl v tomto období obvyklý i ve Spojených státech.⁶³ Československá filmová produkce 30. let byla oproti 20. létům už rozvinutá a stabilizovaná s několika omezeními. Michal Večeřa v diplomové práci na příkladu společnosti Elektafilm ukazuje, že tato omezení spočívala v rovině produkce v absenci vlastních ateliérů, protože ty vlastnila společnost AB, dále v tom, že náklady na výrobu filmu se po zavedení zvuku trojnásobně zvýšily a český trh se v polovině 30. let přesytil domácími tituly.⁶⁴ *Abeceda filmového scenaristy a herce* se tak objevuje v době, kdy se výrazně zvyšují náklady na výrobu filmů a nároky diváků.

První text sborníku, jehož autorem je Ladislav Kolda, se věnuje problematice vztahu scénáře a ekonomické stránky filmové výroby. Kolda, který

⁶¹ O synopsi: Tamtéž, s. 16, 25, 26; o filmovém scénáriu: Tamtéž, s. 27–28.

⁶² Tamtéž, s. 13.

⁶³ BAILEY, Terry, ref. 56, s. 214.

⁶⁴ VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012, s. 49–50. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury.

byl producentem a ve 30. letech pracoval u Bati v jeho filmovém oddělení, se zmiňuje o nutnosti kalkulace výsledného filmu ve dvou fázích vývoje scénáře: treatment a scenario.⁶⁵ Odpovědnost za ekonomickou stránku výroby tak nemá pouze producent nebo režisér, ale i scenárista musí psát scénář odpovědně s ohledem na rozpočet.⁶⁶

Tabulka pro jeden záběr ve scénáři zvukového filmu:

Obraz č. 3.

Interiér: Salon ve vile pana X.
(Stručný popis interiéru.)

Osvětlení: plné sluneční světlo.

Č.	Záběr	Kamera	Obraz	Dialog	Zvuk
40.	P. D. D.	Kamera v jízdě vpřed	(Záběr na pana X sedícího u stolu) Popis děje ve scéně, pohybu a mimiky herců do všech podrobností	Pan X: — text —	Tlumená hra klavíru z vedlejšího pokojce

Vysvětlení:

Číslo obrazu se mění vždy se změnou místa, v němž se děj odehrává. Každý obraz se začíná psát na novou stránku.

Záběry se řadí těsně pod sebou.

Č.: číslo záběru.

Záběr: určení záběru zkratkami:

C. (celek) = celkový pohled na dějový prostor.

P. C. (polocelek) = pohled na část dějového prostoru.

P. D. (polodetail) = jedna až čtyři osoby viditelné po kolena nebo po pás.

D. (detail) = hlava, ruka, noha, nebo jakýkoli menší předmět, zabraný na celé plátno.

Obr. č. 2 – Tabulka pro jeden záběr ve scénáři zvukového filmu z Vávrova textu *Práce na scénáři zvukového filmu*.⁶⁷

⁶⁵ FILMOVÉ STUDIO. *Abeceda filmového scenaristy a herce. soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia*. Praha: Filmové studio, 1935, s. 10.

⁶⁶ Tamtéž, s. 9–10.

⁶⁷ Tamtéž, s. 32.

Vzhledem k vymezenému tématu této kapitoly je důležitější text režiséra a scenáristy Otakara Vávry *Práce na scénariu zvukového filmu*. Ten představuje scenáristickou příručku, která se věnuje a) stavbě děje, b) ukázkám na příkladech konkrétních filmů, c) formě scénáře a d) vztahu scénáře k natáčení. Na úvod Vávra vymezuje čtyři fáze vývoje scénáře: synopsis, treatment, scenario a pracovní scenario (Drehbuch).⁶⁸ Následně se v prvních dvou oddílech textu (Téma a Děj) věnuje náležitostem tématu budoucího filmu a stavbě děje. V těchto částech se také vymezuje vůči divadelnosti filmů. Ve třetí a nejdelší části textu (Filmové zpracování děje) nejprve popisuje ideální strukturu děje filmu, která má osm částí, a následně tuto strukturu aplikuje na příběhy vybraných čtyř zahraničních filmů. Ve druhé polovině oddílu Filmové zpracování děje nejprve představuje formální podobu scenaria a následně vztah scenáristické práce k natáčení na příkladu vizuálních (používání detailu, jízdy) i auditivních prostředků (funkce dialogů, zvuku, ticha).

Formální podobu scénáře popisuje Vávra v případě scenaria a pracovního scenaria. Na příkladu Tabulky pro jeden záběr ve scénáři zvukového filmu (obr. 2) vidíme, že ideální scenario mělo být psáno v tabulce. Vávra popisuje scenario jako „hotové dílo, propracované záběrově i dialogově“.⁶⁹ Scenario mělo obsahovat údaje k obrazu, záběru, kameře, ději a zvuku. Pracovní scenario neboli Drehbuch bylo oproti scenariu doplněno o technické detaily a měl ho vypracovat režisér filmu.⁷⁰ Technické detaily zahrnují seznam herců, komparsů, vyznačení postsynchronů, půdorysy scény s pohybu herců a odhad metráže každého záběru.⁷¹

Ve Vávrově textu je patrná inspirace zahraničními vzory, čemuž odpovídá i terminologie použitá pro pracovní scenario. Označení „Drehbuch“ pochází z německého jazykového prostředí, jednalo se o poslední fázi scenáristické práce a smyslem Drehbuchu bylo zefektivnění natáčení.⁷² Vávrou popisované ideální verze scenaria a pracovního scenaria neodpovídají praxi 30. let ani druhé poloviny 40. let. Ani nejvíce detailní scénáře (a ani scénáře Otakara Vávry) neobsahovaly metráž, schéma pohybu herců nebo postsynchrony předepsané pracovnímu scenariu. Smyslem Vávrova textu nebylo předepsání řady prvků, které mají dostat filmovou

⁶⁸ Tamtéž, s. 16.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Tamtéž

⁷¹ Tamtéž, s. 33.

⁷² PRICE, Steven. *A History of the Screenplay*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 104. ISBN 9780230291812.

výrobu pod kontrolu, ale zefektivnění práce na scénáři a na výrobě filmu. V jeho textu je patrná snaha o postihnutí scenáristické tvorby ve vztahu k natáčení a k výslednému dílu. Vávra popisem podoby ideálního scénáře ukazuje možnosti filmového scenáristy, jak ve scénáři popsat představu vznikajícího filmu, která má rozměr narativní (osm částí stavby filmového děje) a rozměr formální (prvky scénáře a jejich vztah k výslednému filmu).

Formální podobě scénáře se věnuje Karel Smrž v publikaci *Od filmového příběhu ke scénáři*.⁷³ Tato publikace je přepisem jeho přednášky pro filmové autory z roku 1943. Karel Smrž byl dramaturg a přední osobnost Filmového studia, instituce, která vznikla ve 30. letech a postupně se stala významným dramaturgickým orgánem a kulturně-osvětovým spolkem. Úkolem Filmového studia byla kultivace filmové kultury, organizování scenáristických kurzů a vzdělávání a zkvalitňování filmových profesí.⁷⁴ V roce 1939 se stalo jednou z institucí oprávněných k registraci a zkoumání filmových projektů před jejich realizací.⁷⁵

Smrž ve svém textu nejprve charakterizuje tři předpoklady pro dobrý filmový příběh: dramatická zápleтка, postavy a filmové prostředky. Následně na ukázkách představuje, jak se proměňuje forma filmového příběhu od synopse přes filmovou povídku až ke scénosledu. Poslední část textu je věnována samotnému scénáři, který spadá do kompetencí režiséra, a nikoliv filmového autora (cílová skupina Smržova textu). Filmový autor měl i přesto znát formu scénáře, protože to pozitivně ovlivňovalo jeho tvůrčí práci pro film.⁷⁶

Smrž popisuje rozdíl mezi scénosledem a scénářem především jako rozdíl formy. Scénosled je „přesným obrysem scénáře, od něho se liší jen tím, že obrazovou a zvukovou složku nemá rozepisovanu do dvou sloupců“.⁷⁷ Scénář na rozdíl od scénosledu rozlišuje informace o vizuální složce filmu, které jsou umístěny v levém sloupci, a auditivní složce, které jsou v pravém sloupci. Ve scénáři jsou rozlišeny obrazy a záběry, vizuální složka budoucího filmu je popisována velikostí záběrů, pohyby kamery a označením prostředí, auditivní

⁷³ SMRŽ, Karel. *Od filmového příběhu ke scénáři*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1943.

⁷⁴ DVOŘÁKOVÁ, Tereza Cz. *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Praha, 2011, s. 20. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií.

⁷⁵ Tamtéž, s. 78.

⁷⁶ SMRŽ, Karel. *Od filmového příběhu ke scénáři*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1943, s. 21.

⁷⁷ Tamtéž, s. 16.

složka je rozlišena na dialogy, hudbu a zvuky.⁷⁸ Smrž u scénáře nenabízí čtenářům ukázkou, na rozdíl od synopse, filmové povídky a scénosledu. Místo toho u jednotlivých prvků scénáře vysvětluje jejich vztah k natáčení (obrazy mají vztah ke stavbě dekorací, záběry souvisejí se změnou postavení kamery a se svícením) nebo k výslednému filmu (střih má vliv na rytmus filmu). Scénář má ve Smržově pojetí charakter textu s přímým vztahem k filmové výrobě a k stylistické složce výsledného filmu.

Z důvodu absence české literatury o scénáři se autoři příruček před rokem 1945 obracejí k literatuře zahraniční nebo k české literatuře o dramatickém textu. Režiséři Otakar Vávra a František Čáp se odkazují na knihu *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie* z roku 1931, jejímž autorem byl Otakar Zich, profesor estetiky na Univerzitě Karlově. Odkaz k významnému estetikovi můžeme interpretovat i jako snahu o zaštitění se autoritou, která je typická i pro zahraniční příručky napříč celým 20. stoletím.⁷⁹

Otakar Vávra se k inspiraci poznatky Otakara Zicha přiznává v knize *Zamyšlení režiséra*, kde z *Estetiky dramatického umění* cituje pasáž o členění dramatického děje do aktů. Tyto poznatky Vávra aplikuje na kompozici filmu a skladbu scénáře.⁸⁰ Ačkoliv Vávra ve své *Práci na scénariu zvukového filmu* Zicha přímo nezmiňuje, velká část tohoto textu je věnována právě kompozici filmu a stavbě filmového děje v osmi částech,⁸¹ jak je popisuje ve svých memoárech.

František Čáp cituje *Estetiku dramatického umění* ve snaze o zdůraznění potřeby využívat formální prvky filmu namísto abstraktního psaní v ideách.⁸² Čáp poté navazuje stavbou klasického dramatu, která podle něj platí i ve filmu, a vysvětluje důležitost expozice.⁸³

Tyto příklady dokazují, že Zich ve své *Estetice dramatického umění* nabídl konkrétní poznatky, které byly využitelné i v praktické rovině. Mladí českoslovenští

⁷⁸ Tamtéž, s. 21–27.

⁷⁹ MACDONALD, Ian W., ref. 35, s. 260.

⁸⁰ VÁVRA, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama, 1982, s. 25–26.

Vávra na Zicha odkazuje ještě v souvislosti se vztahem režiséra k hereckému souboru, který Zich popisoval jako vztah dirigenta k orchestru. Tamtéž, s. 75.

⁸¹ FILMOVÉ STUDIO. *Abeceda filmového scenaristy a herce. soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia*. Praha: Filmové studio, 1935, s. 21–26.

⁸² ČÁP, František. *Režisérový požadavky na filmový námět*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1943, s. 6.

Čápem citovaná pasáž ze Zichovy knihy: „Umělec, tvořící své dílo, nemyslí abstraktně v ideách, nýbrž ve svém materiálu.“

⁸³ Tamtéž, s. 7–9.

filmaři se inspirovali jeho výkladem ve své vlastní teoretické i praktické práci. Zichovo pojetí uměleckého díla jako dynamického celku plného stálého napětí⁸⁴ bylo vhodným východiskem pro úvahy o filmu. Kniha *Estetika dramatického umění* se tak zařazuje do diskursu scenáristiky, protože českoslovenští filmaři čerpali ze Zichových poznatků o dramatickém textu inspiraci pro své úvahy o scénáři.

Inspirační zdroj představovala i praxe filmového průmyslu v zahraničí, především v Německu, USA a Sovětském svazu.⁸⁵ Vzory pro Otakara Vávru, ačkoliv se k nim konkrétně nepřiznává, jsou patrné ze struktury jeho textu a z používané terminologie. Právě strukturace pojednání o scénáři na téma, děj a filmové zpracování děje odkazuje na příručku Vsevoloda Pudovkina *Od libreta k premiéře*, která byla vydána v českém překladu v roce 1931.⁸⁶ V ní Pudovkin vychází ze stejného bodu jako čeští autoři příruček, z nedostatku vhodných filmových námětů, a zabývá se problematikou vzniku filmu od výběru tématu až po jeho laboratorní zpracování. Takto široce vymezené pojetí filmové výroby Pudovkin vysvětluje důležitostí toho, aby byl scenárista obeznámen se všemi aspekty natáčení.⁸⁷

Pudovkinův výklad sleduje praxi filmové výroby značně odlišnou od středoevropských postupů. V jeho textu je režisér chápán jako jediný a centrální organizátor, který je zodpovědný za vznikající film od začátku do konce výrobního procesu.⁸⁸ Navzdory výlučnému postavení režiséra ve štábu Pudovkin chápe výrobu filmu jako kolektivní záležitost. Jeho pojetí kolektivní práce na filmu je více průmyslové než umělecké: „Filmové ateliéry mají všechny vlastnosti průmyslové výroby. Vedoucí inženýr by nesvedl nic bez dílovedoucích a dělníků.“⁸⁹ Tím staví všechny mimo režiséra do pozice řemeslníka, a nikoliv umělce.

Pudovkinův text je napsaný v době, kdy v sovětském filmovém průmyslu neexistovala dělba práce tak, jak ji znala studia v Hollywoodu nebo filmové produkce v západní Evropě.⁹⁰ Režisér byl v sovětském filmu 20. let centrálním

⁸⁴ Takto popisuje Zichovo chápání uměleckého díla Jan Mukařovský. MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 495. ISBN 978-80-7294-239-8.

⁸⁵ Karel Lamač se odkazuje na Spojené státy, Otakar Vávra na Německo a Sovětský svaz.

⁸⁶ Jednalo se o sbírku Pudovkinových esejí vydaných v průběhu 20. let. Na Pudovkinovu knížku se odkazuje i J. A. Novotný ve svém *Filmovém námětu a jeho zpracování* z roku 1947.

⁸⁷ PUDOVKIN, Vselovod. *Od libreta k premiéře*. Praha: Čefis, 1932, s. 7–8.

⁸⁸ Tamtéž, s. 22–23.

⁸⁹ Tamtéž, s. 109–110

⁹⁰ THOMPSON, Kristin. Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes. *Film History*, 1993, č. 4, s. 396–401. ISSN 0892-2160.

organizátorem, jak to popisuje Pudovkin. Když později Vávra (v roce 1935) a Novotný (v roce 1947) čerpají z Pudovkina a odkazují na něj, je tato inspirace více v rovině terminologické a ideové. Vávrova inspirace nekončí u strukturace textu, ale využívá i Pudovkinovo označení „pracovní scénario“, i když Pudovkinovo pojetí poslední fáze scenaria se výrazně odlišuje od Vávrova pracovního scenaria. Pudovkinův text je pro české autory inspirativní ve snaze sledovat vztah scénáře k výslednému filmu, ale praxe sovětské kinematografie, její průmyslové pojetí s centrálním postavením režiséra, je nepřenositelná.

Díl první.

Titulek:

Povstání dělníků bylo potlačeno.

1. **Zvolná prolíná.** Po zemi rozházené prázdné patrony. Pohozené pušky.

2. **Pomalá panorama.** Dlouhá barikáda, na ní těla mrtvých dělníků.

3. **Část barikády.** Těla dělníků. Ležící žena s hlavou, zvrácenou vzad. Na nakloněné tyči rozervaný prapor.

4. **Prolíná detail.** Žena s hlavou nazad, mrtvé oči obrácené k objektivu. **Prolíná.**

5. **Prolíná:** Ve větru se třepetající rozervaný prapor. **Uzavírá se clonou.** Atd.

To je příklad pomalého, slavnostního úvodu. Je tu užito prolínání, zdůrazňujícího tuto pomalost. Panorama, dávající totéž a prolínání i clonka, dělají ze scény jediný, uzavřený a samostatný motiv.

Uvedme si jiný příklad, část dynamické epizody v stoupajícím tempu montáže:

1. **Za rohem vybíhá dav dělníků, běží proti objektivu, před objektivem se rychle míhají postavy.**

2. **Dělník, přeskakující železné pačidlo, běží. Zastavuje se. křičí:**

Obr. č. 3.1 – Ukázka Pudovkinova pracovního scenaria z knihy *Od libreta k premiéře*.⁹¹

⁹¹ PUDOVKIN, Vselovod. *Od libreta k premiéře*. Praha: Čefis, 1932, s. 22.

Titulek:

Zachraňte první sbor!

3. Druhý dělník vylézá na zdvihací jeřáb.
4. Pára letí vzhůru, řve poplašný signál.
5. Dělník se dívá z jeřábu, skloniv se.
6. (Filmování shora.) Běžící zástup dělníků.
7. Dělník na jeřábu křičí se všech sil.

Titulek:

ZACHRAŇTE PRVNÍ SBOR!

8. Filmováno shora: Běžící dav se na okamžik zastavuje a vrhá se znovu vpřed.
9. Část běžícího davu porazila ženu.
10. Detail. Žena se zdvíhá a potácí se, držíc se za hlavu.
11. Běžící dav.

Obr. č. 3.2 – Ukázka Pudovkinova pracovního scenaria z knihy *Od libreta k premiéře*.⁹²

Vsevolod Pudovkin		Lubomír Linhart (překladatel)	
scenário	Rozdělení scén, titulky, popis děje.	libreto	Stručné vyjádření děje v próze.
pracovní scénário	Rozdělení na záběry, titulky, pohyb kamery, přechod záběrů, popis děje.	scenário	Verze scenáristy. Přepis prozaického textu do jazyka zdůrazňujícího vizualitu a filmovost.
		režisérské montážní scénário	Verze režiséra a scenáristy. Rozpracování předechozí verze, určení rozsahu scén a technických detailů.
		scenário	Verze vytvořená podle konečného sestříhu filmu.

Tabulka č. 1 – Srovnání vývoje scénáře v Pudovkinově knize a v Linhartově překladu *Od libreta k premiéře*.⁹³

⁹² Tamtéž, s. 23.

⁹³ V Pudovkinově knize *Od libreta k premiéře* je vložena kapitola „Příklady scénária“ od překladatele knihy Lubomíra Linharta. Pro úplnost v tabulce uvádím i Linhartovo pojetí vývoje scénáře. Tamtéž, s. 28–37.

Lamač, 1923		Vávra, 1935		Smrž, 1943	
synopsis	Prozaický útvar obsahující výtah děje.	synopsis	Stručný popis děje ve formě povídky. Rozsah čtyři strany.	synopsis (filmový příběh)	Stručný obsah základní dějové zápletky v povídkové formě bez dialogů. Rozsah 8–10 stran.
scénář	Vypracovává dramaturg nebo scenárista. Označení a číslování scén, clony, popis děje.	treatment	Podrobný dějový obsah, rozdělený na scény. Rozsah 30 stran.	treatment (filmová povídka)	Roze-psání filmového příběhu s ohledem na filmovou formu, dějovou osnovu a technické prvky. Rozsah 30–50 stran.
		scenario	Rozdělený na scény a záběry. Obsahuje čísla a velikosti záběrů, postavení a pohyb kamery, popis děje, dialogy a zvuky.	scénosled	Podrobněji propracovaná verze filmové povídky. Roze-psání dialogů a návaznosti scén.
		pracovní scenario (Drehbuch)	Oproti scenariu je scénář rozšířen o seznam herců, komparsu, technické detaily, postsynchrony, schéma pohybu herců a metráž každého záběru. Rozsah 200 stran.	scénář	Má formu dvou sloupců (vizuální a auditivní informace). Oproti předchozím verzím je rozdělen na jednotlivé záběry a obsahuje údaje k velikosti záběrů, postavení a pohybu kamery a ke zvukové složce filmu.

Tabulka č. 2 – Srovnání vývojových fází scénáře v textech Karla Lamače,⁹⁴ Otakara Vávry a Karla Smrže před rokem 1945.

⁹⁴ Pojetí dramaturga u Lamače se odlišuje od pozdější praxe. V první polovině 20. let v ČSR ještě neexistovala pozice dramaturga a Lamač se zde odkazuje na praxi v americké kinematografii. TRNKA, Jan, ref. 7, s. 70.

Shodné rysy teoreticko-normativních textů publikovaných před rokem 1945 vycházejí z povahy toho, že se jedná o příručky. Jsou to texty a) založené na faktu nedostatku vhodných námětů, b) určené pro širší veřejnost a adepty scenáristiky, c) jejichž autory jsou filmoví profesionálové, občas spolupracující s Filmovým studiem. Ze sledovaných příruček můžeme dále pozorovat podobnosti mezi Vávrovou *Prací na scenariu zvukového filmu* a Smržovým *Od filmového příběhu ke scénáři*. Lamačova příručka i díky době svého vzniku vykazuje rozdíly ve fázích vývoje scénáře i v autorství finální verze scénáře, kterou připisuje scenáristovi.

Vávra i Smrž se ve svých textech věnují stavbě filmového příběhu, formě scénáře i vztahu scénáře k natáčení. V popisu fází vývoje scénáře se jejich pojetí překrývá, s tím rozdílem, že Smržův text tíhne k české terminologii, zatímco Vávra využíval terminologie zahraniční. Formální podoba scénáře se liší v zápisu, když Vávra uvádí příklad zápisu scenaria do tabulky a Smrž ve scénosledu stále preferuje prozaickou formu. V autorství scénáře se shodují, jak Vávra, tak i Smrž první tři fáze vývoje scénáře připisují scenáristovi, za poslední fázi byl zodpovědný režisér filmu.

Vávra a Smrž akcentují stavbu filmového příběhu a jejich pojetí příručky vztahuje scénář k natáčení filmu a k podobě výsledného díla.⁹⁵ V tom se shodují s příručkou Karla Lamače. Autoři příruček (filmoví praktici) si uvědomují vztah scénáře k stylistické rovině budoucího filmu a čtenáře na to často upozorňují konkrétními příklady. Jejich pojetí scenáristiky tak není pouze v rovině umělecké, ale i v rovině technické. Scénář, především jeho finální verze, jsou psanou formou budoucího filmu.

1.2. Technický scénář v teoreticko-normativních textech od 1945 do 1955

Teoreticko-normativní texty vydávané v období 1945–1962 můžeme rozdělit do tří období: 1) období navazující na předchozí praxi (1945–1948), 2) období obratu k sovětské praxi (1948–1955), 3) období odklonu od sovětského vzoru (1955–1962). Zvyšující se důraz na technický scénář spadá do období, kdy československá kinematografie čerpala z praxe sovětského filmového průmyslu. Do stejného období

⁹⁵ Toto pojetí příruček se odlišuje od Macdonaldova pojetí, který chápe příručky jako rady k dosažení konkrétního efektu. MACDONALD, Ian W., ref. 35, s. 260.

spadá i Szczepanikem pojednaná politizace literárního scénáře.⁹⁶

V této podkapitole provedu vyhodnocení teoreticko-normativních textů o technickém scénáři. Záměrně zde nepíši o scénáristickém diskursu, jako v předchozí podkapitole, protože místo technického scénáře v zestátněné produkci bylo oficiálně mimo oblast scénáristiky. Zároveň nelze jako v předchozí podkapitole psát o scénáristických příručkách. Autorství i cílová skupina se změnila, a je tak přesnější zkoumané dokumenty označit obecně jako teoreticko-normativní texty.

1.2.1. 1945–1948: Navazování na předchozí praxi

Pro první roky po zestátnění kinematografie je charakteristická návaznost na prvorepublikovou a protektorátní praxi. Tato návaznost se projevila především v začlenění společností Nationalfilm a Lucernafilm jako dvou výrobních skupin do struktury státního filmového průmyslu.⁹⁷ Atmosféra návaznosti na předchozí praxi nevydržela dlouho a v roce 1947 došlo k první z řady reorganizací zestátněné filmové produkce. V roce 1947 také v archivu společnosti Barrandov evidujeme první pokus o předpis procesů filmové produkce, který však zůstal pouze ve strojopisu a vydání se dočkaly pouze jeho části o několik let později.

První pokus o teoreticko-normativní text věnující se výrobě filmu se nám dochoval jako příloha dokumentu podepsaného Ladislavem Koldou,⁹⁸ toho času ředitelem Státní výroby filmů, z května 1947.⁹⁹ V něm nejmenovaný autor pojednává o procesu výroby dlouhých hraných filmů a k pozornosti tvůrců doporučuje jmenovitě švýcarské texty¹⁰⁰ a dále americké, britské a francouzské knihy uložené ve Filmovém ústavu.¹⁰¹ K tomuto dokumentu jsou přiloženy původní

⁹⁶ SZCZEPANIK, Petr, ref. 24.

⁹⁷ SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 33.

⁹⁸ Ladislav Kolda byl český producent, který pracoval pro společnost Baťa. V roce 1945 krátkou dobu působil jako zplnomocněnec pro ateliéry a laboratoře a vedoucí výrobní skupiny. Poté byl až do února 1948 ředitelem Státní výroby filmů.

⁹⁹ Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18.

¹⁰⁰ BÄCHLIN, Peter. *Film als ware*. Basel: Burg – Verlag, 1945.
SCHMIDT, G., W. SCHMALENBACH a P. BÄCHLIN. *Der Film. Wirtschaftlich, gesellschaftlich, künstlerisch*. Basel: Holbein – Verlag, 1947.

¹⁰¹ Kolda nejmenuje žádnou konkrétní, ale z té doby se mohlo jednat na příklad o knihu amerických autorů Gaskilla a Englandera *Pictorial Continuity. How to shoot a movie story* z roku 1947. V kopii této knihy uložené v Národním filmovém archivu je poznámka rukou, že se jedná o dar od Jiřího Lehovce. GASKILL, Arthur L. a David A. ENGLANDER. *Pictorial Continuity. How to shoot a movie story*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1947.

české texty tematizující jednotlivé fáze filmové tvorby a výroby.¹⁰² V teoreticko-normativní rovině se technickému scénáři věnují texty J. A. Novotného, Bohumila Šmídy a Rudolfa Fencla. Už při letném pohledu je patrný hlavní rozdíl od příruček vydaných před rokem 1945. Autoři poválečných textů nevystupují jako profesionálové, kteří předávají zkušenosti, i když tato rovina je v textech patrná implicitně. Poválečné texty jsou psány z pozice autority zasazující traktovanou část výroby filmu do mechanismů zestátněného filmového průmyslu. V Novotného textu *Filmový námět a jeho zpracování* jsou v úvodu stručně shrnuty předpoklady filmového námětu (dramatičnost, vizualita, autorský postoj)¹⁰³ a následně se autor věnuje výhradně jednotlivým fázím vývoje scénáře. Každá fáze je popsána po formální stránce a doplněna o informace o posuzovacích a schvalovacích procesech, které od sebe jednotlivé fáze vývoje scénáře oddělují.

Na závěr se Novotný věnuje i literárnímu a technickému scénáři, které od sebe odlišuje především v rovině autorské. Scenáristova zodpovědnost, jako filmového autora, končí u literárního scénáře a při psaní technického scénáře přebírá zodpovědnost režisér filmu. V Novotného pojetí je režisér pouze reprodukčním umělcem, který literární scénář rozpracuje na jednotlivé záběry a realizuje.

Texty Bohumila Šmídy a Rudolfa Fencla posouvají problematiku technického scénáře do roviny samotné filmové výroby. Šmída v textu *Natáčecí plán dlouhého hraného filmu* popisuje tvorbu natáčecího plánu, ale pokouší se i o přenos vlastní zkušenosti.¹⁰⁴ V tomto krátkém textu je znatelná snaha o postihnutí

¹⁰²NOVOTNÝ, J. A. *Filmový námět a jeho zpracování*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; ŠMÍDA, Bohumil. *Natáčecí plán dlouhého hraného filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; FENCL, Rudolf. *Od scénáře k rozpočtu dlouhého hraného filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; ŠIMÁČEK, Eduard. *Přípravy pro natáčení dlouhého hraného filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; MASNÍK, Miloš. *Postup při vlastní výrobě filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; DOBŘIČOVSKÝ, Josef. *Střih, synchronisace a mixáž filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18; ZIEGLER, Alois. *Postup a exploitace filmu až po vyřazení*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18.

¹⁰³NOVOTNÝ, J. A. *Filmový námět a jeho zpracování*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18, s. 1–2.

¹⁰⁴V době vzniku tohoto textu měl za sebou Šmída již zkušenost pracovníka výrobního štábu v produkci Pragfilmu, dále získal zkušenosti z práce pod vedením Karla Feixe, u kterého působil jako hospodářský vedoucí a vedoucí výroby. Jako hospodářský vedoucí působil při výrobě filmů *Muži bez křídel* (1946, r. František Čáp, s. Bohumil Štěpánek), *Nadlidé* (1946, r. Václav Wasserman, s. Josef Neuberg) a *Nezbedný bakalář*. Jako vedoucí výroby pracoval na filmech *Jan Roháč z Dubé* (1947, r. Vladimír Borský, s. Vladimír Borský, Otakar Růžička, Sonja Špálová), *Poslední mohykán* (1947, r. Vladimír Slavinský, s. Jaroslav Mottl, Josef Hlaváč) a *Nikdo nic neví* (1947, r. Josef Mach, s. Josef Mach, Jaromír Pleskot). ŠMÍDA, Bohumil. *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá Fronta, 1980, s. 79–80, 90. ISBN 23-068-

výroby filmu v jednotlivých fázích – „natáčecí plán se vytváří ze scénáře“¹⁰⁵ – a o vymezení kompetencí hlavních pracovníků, kteří se na dané fázi podílejí (producent, režisér, architekt). Šmída jednak vymezuje funkci natáčecího plánu (jako technického a hospodářského podkladu a rozpisu denních prací),¹⁰⁶ ale zároveň upozorňuje, že plán nemůže obsáhnout všechno (např. kolize herců, počasí, časové problémy). Šmídův text tak stojí mezi snahou o předávání zkušeností z pozice autority profesionála a snahou o popsání mechanismů filmové výroby v zestátněné kinematografii.

Fenclov text *Od scénáře k rozpočtu hraného filmu* se zabývá metodikou vypracování rozpočtu. Podobně jako v předchozích dvou textech i v tomto případě se jedná o popis vybraného aspektu výroby filmu v zestátněné kinematografii. Fenclov popisuje události po schválení definitivní verze scénáře, kdy jej dostává rozpočtové a plánovací oddělení. Následně je scénář rozdělen podle obrazů, záběrů, dekorací a motivů a po poradě se členy štábu jsou vypracovány dílčí rozpočty a pracovní plán. Po další poradě s užším štábem (režisér, architekt, kameraman, vedoucí výroby) je plán předložen vedoucímu výrobní skupiny a následně dochází ke schválení rozpočtu.

Posun rétoriky textů Novotného, Šmídy a Fenclova od praktických rad k popisu mechanismů má závažné důsledky. Jedním z nich je snaha o kodifikování jediného správného postupu, která se prohlubovala v následujícím období. S tím souvisí i změna cílové skupiny. Texty přiložené k dopisu Ladislava Koldy nejsou určeny široké veřejnosti, ale jejich cílovou skupinou jsou pracovníci ve filmovém průmyslu. Texty Šmídy a Fenclova tematicky navazují na Koldův meziválečný text v *Abecedě filmového scenaristy a herce*. Kolda v něm spojuje scenáristiku s ekonomickou zodpovědností, což Šmída pojednává v rovině efektivit práce a Fenclov v rovině rozpočtu. Spojení ekonomických otázek a (literární) přípravy k natáčení tím získává více prostoru.

80.

¹⁰⁵ŠMÍDA, Bohumil. *Natáčecí plán dlouhého hraného filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18, s. 4–5.

¹⁰⁶Tamtéž, s. 1.

Novotný, 1947	
synopsis	Popis hlavních momentů děje na několika stránkách.
filmová povídka	Rozvětvení děje do epizod s ohledem na optický a akustický zřetel. Důraz na dějovou soudržnost, vykreslení postav a zasazení výjevů do prostoru. Ve FP se objevují i některé dialogy. Rozsah 50 stran.
scénosled	Rozpracování povídky v oblasti dialogu, filmového zvuku a rozdělení na scény.
Scénář (literární)	Rozdělen do obrazů, specifikace dialogů a zvuků, charakteristika postav.
Technický scénář (režisérův)	Vypracovává režisér, který může přizvat ke spolupráci scenáristu. Další zpracování scénáře, rozdělení na záběry.

Tabulka č. 3 – Vývoj scénáře v textu J. A. Novotného *Filmový námět a jeho zpracování*.

1.2.2. 1947–1955: Sovětské teoreticko-normativní texty a kulturní transfer

Ke kontaktu československých filmařů se sovětskou filmovou praxí nebo se sovětskými filmaři docházelo na několika úrovních.¹⁰⁷ Tento kontakt musíme v

¹⁰⁷Dokladů o vzájemném kontaktu československých a sovětských filmařů je v archivech opravdu hodně. Tyto kontakty se týkaly nejrůznějších aspektů filmové práce. Zkušenosti sovětů byly vyhledávány nejen ve sféře filmové výroby, ale i v oblastech jako distribuce filmů nebo jejich propagace. První delegace sovětských filmařů po druhé světové válce navštívila Československo již v červenci 1945. V únoru 1946 Prahu navštívila delegace sovětských technických pracovníků. HAVELKA, Jiří. Čs. filmové hospodářství. 1945–1950. Praha: Československý filmový ústav, 1972, s. 5 a 9.

Delegace československých filmařů do Sovětského svazu v lednu a únoru 1953 byla seznámena se sovětskou filmovou výrobou a odváželi si konkrétní připomínky ke scénáři filmu *Botostroj* KNEPR, Petr. *Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu Botostroj*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury.

V srpnu a září 1950 navštívili Sovětský svaz také technici ČSF. Generální ředitel ČSF

období let 1947 až 1954 chápat ve smyslu „pomoci spřáteleným zemím“, jak na to na základě výnosu ÚV VKS(b) upozorňuje Pavel Skopal, který pomoc interpretuje jako prostředek k šíření sovětských produkčních norem.¹⁰⁸ Za nejvýraznější kontakty československých filmařů se sovětskou kinematografií lze považovat návštěvu československých filmařů v Moskvě v roce 1949 a konzultaci scénáře k filmu *Botostroj* (1954, r. K. M. Walló, s. T. Svatopluk, Otakar Vávra, K. M. Walló) tamtéž v roce 1953.¹⁰⁹ Podobně jako v případě *Botostroje* i scénář filmu Vladimíra Vlčka *Komedianti* (1953, r. Vladimír Vlček, s. Vladimír Vlček) byl konzultován se sovětskými filmaři.¹¹⁰ Všechny tyto kontakty odpovídají charakteristice kulturního transferu mezi SSSR a ČSR do poloviny 50. let jako přesunu sovětských produkčních postupů. Ke kontaktu docházelo i dříve v rámci koprodukcí a natáčení Sovětů v ateliérech Barrandov¹¹¹ nebo při cestách delegací sovětských filmařů v Československu. V říjnu 1948 na zasedání Kulturní rady avizoval ústřední ředitel výroby ČSF Vladimír Václavík, že v rámci připravované podpory pro filmaře budou překládány statě a články o filmu ze sovětských časopisů.¹¹² Postupně se

Macháček pracovně pobýval v Sovětském svazu od září do listopadu 1950. *Delegace do Sovětského svazu v období 1950–1951*. NA, f. 1261/0/26 - Gustav Bareš. 18. 4. 1951, Praha, sv. 2, a. j. 14.

V polovině roku 1952 bylo pozváno pět sovětských filmových pracovníků do Československa. Účelem návštěvy mělo být získání zkušeností a převzetí pracovních metod. Ze strany ČSF jim měly být placeny letenky, pobyt a sovětské kinematografii měl být uhrazen ušlý zisk, který byl vyčíslen na celkem 981 500 Kčs. *Zápis 83. schůze Politického sekretariátu ÚV KSČ*. NA, f. 1261/0/22 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Politický sekretariát ÚV KSČ 1951 – 1954. 25. 6. 1952, sv. 29, a. j. 102.

Na schůzi Politického sekretariátu ÚV KSČ v únoru 1952 byl projednáván návrh na vyslání tří distribučních a propagačních pracovníků ČSF do SSSR na studijní pobyt. *Zápis z 66. schůze Politického sekretariátu ÚV KSČ*.

NA, f. 1261/0/22 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Politický sekretariát ÚV KSČ 1951 – 1954. 25. a 28. 2. 1952, sv. 17, a. j. 84.

Bohumil Šmída, autor příruček pro filmaře, ve své autobiografii popisuje, že se v listopadu 1953 zúčastnil jako český vedoucí delegace sovětských filmařů po ČSR. Jako jeden z předních funkcionářů československého filmu se však dostával do kontaktu s delegacemi dalších států, na což ve své autobiografii také upozorňuje. ŠMÍDA, Bohumil, ref. 104, s. 117.

¹⁰⁸Pavel Skopal se odkazuje na Ruský státní archiv sociálně-politické historie, f. 17 – ÚV KSSS, opis 132 (oddělení propagandy a agitace). SKOPAL, Pavel, ref. 37, 2014, s. 26.

¹⁰⁹KNEPR, Petr, ref. 107, s. 90–94.

¹¹⁰LUTERA, Jan. *Komedianti. Autor hudby v dramaturgii hraného filmu 50. let 20. století*. Olomouc, 2017, s. 24. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií.

¹¹¹Natáčení filmu *Přísaha* (1946, r. Michail Čiuareli, s. Michail Čiuareli). HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství. 1945–1950*. Praha: Československý filmový ústav, 1972, s. 7.

¹¹²„Zápis ze schůze Kulturní rady dne 4. 10. 1948,“ In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948 – 1949. Iluminace*. 2000, č. 4, s. 140–146.

Problematika absence filmařských příruček se diskutovala už v létě roku 1948. Na schůzi dramaturgů byla československým filmařům vytýkána neznalost teorie a estetiky filmu, byla kritizována FAMU a bylo upozorněno na absenci příruček. Jedním z navržených opatření bylo, že Fábera s Vávrou a Steklým vyberou deset vzorových filmových povídek a scénářů, které

touto cestou stala sovětská kinematografická praxe hlavním inspiračním zdrojem pro československé filmaře. Nejvýrazněji jsou tyto tendence patrné v případech publikací o organizaci výroby, výrobě filmů a scenáristice.

Příkladem cesty pro kontaminaci československého diskursu sovětskými texty je praxe Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie (KV ÚD), které bylo ustanoveno v rámci ČSF v první polovině roku 1950.¹¹³ Vymezení funkce a postavení KV ÚD částečně odpovídalo kompetencím Scenáristického studia Ministerstva kinematografie SSSR, jak je popisuje sovětský text *Organizační a právní otázky filmové výroby*.¹¹⁴ Jednou z kompetencí KV ÚD bylo studium a zobecňování scenáristické práce.¹¹⁵ Jednalo se o vedlejší úkol, většina činnosti byla dramaturgická (uplatnění dramaturgických kádrů, vývoj scénářů a jejich posuzování) a týkala se realizace filmů (obsazení štábu, umělecko-technická kontrola realizace, sledování denních prací).¹¹⁶ Členem sekretariátu KV ÚD byl i Evžen Sinkraževský, jehož úkolem bylo sledovat sovětské publikace a tisk se vztahem k filmu. Výstupem měly být týdenní přehledy toho nejlepšího a návrhy textů vhodných k překladu.¹¹⁷ Výsledky Sinkraževského práce v podobě týdenních přehledů bohužel nejsou v archivu Barrandov uloženy,¹¹⁸ ale že k překládání a distribuci sovětských textů docházelo, dokládá třeba Sinkraževského pochvala ústřednímu řediteli Václavíkovi v časopise *Záběr*:

doplní komentáři. Tyto vzorové dokumenty a komentáře měly být určeny členům výrobních skupin.

Záznam o schůzi dramaturgů. NFA, f. Frič Martin (1902–1968). 12. 7. 1948, inv. č. 269.

¹¹³Ústřední dramaturgie vznikla ve druhé polovině roku 1948. V roce 1950 se tato instituce přeměnila na Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie a v roce 1951 na Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu. ŠEFRANÁ, Věra Adina. *Přehled vybraných filmových korporací v českých zemích 1945–1970*. Praha: Národní archiv, 2015, s. 49–50. ISBN 978-80-7469-046-4.

¹¹⁴Podle tohoto textu bylo Scenáristické studio organizováno na základě nařízení Sovnarkomu SSSR ze dne 13. 2. 1941, č. 041-85 a nařízení Komitétu pro záležitosti kinematografie při RLK SSSR č. 144 ze dne 26. 3. 1941.

ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM. *Organizační a právní otázky filmové výroby*. Praha: Československý státní film, 1951, s. 13.

Československá Ústřední dramaturgie se o kompetence připisované scenáristickému studiu Ministerstva kinematografie SSSR dělila s Filmovou radou, poradním orgánem Ministerstva informací.

¹¹⁵*Návrh prozatímní směrnice pro Ústřední dramaturgii*. Archiv Barrandov, f. BH. 6. 3. 1950, k. B, č. 17, s. 2.

Mezi další úkoly Ústřední dramaturgie popisované v *Návrhu prozatímní směrnice* patřilo vyhledávání námětů, posuzování literárního a technického scénáře, spolupráce s režiséry a kontrola prací na filmu.

¹¹⁶*Zpráva o výsledcích prvních šesti měsíců práce KV ÚD, o jejich dalších úkolech a opatření nutných k jejich zajištění*. Archiv Barrandov, f. BH. 1. 9. 1950, k. B, č. 17, s. 7–8.

¹¹⁷Tamtéž, s. 10.

¹¹⁸Sinkraževský se mimo to angažoval při propagaci kurzů ruštiny pro zaměstnance Barrandova. SINKRAŽEVSKÝ, Evžen. Zahajujeme lidový kurz ruštiny v závodě. *Záběr*. 1950, č. 10, s. 2.

„Záslužnou práci provedl ústřední ředitel s. Václavík, který rozeslal všem tvůrčím pracovníkům cenný materiál od sovětských filmařů. Je to soubor 10 brožur, ze kterých každý náš filmový pracovník získá bohaté zkušenosti od našich sovětských přátel. Jsou zde články od s. V. Štěrbin, od režisérů Alexandrova, Pudovkina, Romma, Petrova a jiných. Pročítajme a studujme tyto články, které jsou pro nás hodnotným materiálem k další naší práci.“¹¹⁹

Samotné vymezení jeho činnosti odpovídá československému pojetí sebesovětizace v kulturní oblasti, jak již byla popsána Connellym na příkladu československého vysokého školství: „Pojem sebesovětizace se ještě lépe hodí na české země, kde zpočátku nebyli žádní sovětsí důstojníci, kteří by ji nařídili (...). Od roku 1948 trpěli českoslovenští komunisté působící v oblasti školství obsesí, že je třeba napodobovat sovětské zkušenosti.“¹²⁰ Na příkladu nově vzniklých Vysoké školy chemicko-technologické a Vysoké školy ekonomické ukazuje, jaký vliv sovětská zkušenost měla:

„Politické směrnice Ministerstva školství z roku 1953 obsahovaly i prodloužení studia podle ‚sovětského vzoru‘, překlady nových učebnic z ruštiny, pravidelná setkání fakultních orgánů k diskuzím nad Stalinovým učením, spolupráci s průmyslem podle ‚sovětského vzoru‘ a roční plán práce pro učitele znovu podle ‚sovětského vzoru‘.“¹²¹

Situace ve filmovém průmyslu se ubírala na přelomu 40. a 50. let podobným směrem jako situace ve školství. Orgán KV ÚD do jisté míry kopíroval model sovětského Scenáristického studia. Kompetence a povinnosti těchto institucí jsou obdobné a je logické, že právě KV ÚD fungovalo jako kanál, pomocí kterého docházelo k přenosu sovětské zkušenosti v oblasti filmového průmyslu.

Petr Szczepanik datuje počátky obratu k sovětskému vzoru do roku 1948, ale

¹¹⁹ E.Š. (bez názvu). *Záběr*. 1950, č. 1, s. 17.

¹²⁰ CONNELLY, John. *Zotročená univerzita: sovětizace vysokého školství ve východním Německu, v českých zemích a v Polsku v letech 1945–1956*. Praha: Karolinum, 2008, s. 85. ISBN 978-80-246-1185-3.

¹²¹ Tamtéž, s. 86.

první náznaky příklonu k sovětské filmové praxi můžeme najít už dříve.¹²² Ještě před první reorganizací výrobních skupin v červnu 1947 byl na Barrandově k dispozici překlad sovětského textu *Organisace filmové výroby – Základní ustanovení*.¹²³ V dalších letech byla inklinace k přejímání sovětských vzorů na vzestupu v celé kulturní oblasti.¹²⁴ Tato aktivita však nebyla cíleným postupem směřovaným ze SSSR do východoevropských zemí. V souvislosti s kulturní sférou a přejímáním sovětských vzorů po roce 1948 se v literatuře píše o sebesovětizaci.¹²⁵ Tento proces vycházel z aktivity místních funkcionářů¹²⁶ nebo aktivních jednotlivců.¹²⁷

Dříve jsem zmínil, že sovětská zkušenost byla inspirací pro některé z československých filmařů už před rokem 1945. Českoslovenští filmaři znali překlad Pudovkinovy knihy *Od libreta k premiéře*. I přesto můžeme hovořit o obratu k sovětskému vzoru, ke kterému došlo v letech po druhé světové válce. O odlišnosti poválečné situace svědčí i změna cílové skupiny, a tedy i funkce teoreticko-normativních textů. Příručky vydané před rokem 1945, včetně Pudovkinova *Od libreta k premiéře*, směřují k aspirantům scenáristiky, lidem mimo filmový průmysl. Sovětské texty vydávané v období po roce 1945 se obracejí k jedincům uvnitř filmového průmyslu, který unifikuji v rovině výrobních postupů. Smyslem pozdějších dokumentů už není sjednocení pojmů, ale prezentování jediného správného modelu výroby filmu.

Pudovkinovo pojetí filmové výroby jsem označil jako nepřenositelné do prostředí střední Evropy, která čerpala také z německé a americké zkušenosti filmové výroby. Zároveň se Pudovkinovo pojetí výroby filmu výrazně odlišovalo od toho, co popisují překlady sovětských publikací vydávaných v Československu po roce 1947. Pudovkin ve zmiňované knize popisuje výrobu filmu jako kolektivní

¹²²John Connelly ve své knize věnované univerzitám v ČSR, Polsku a NDR upozorňuje na fakt, že adaptace na stalinský systém nezačala v roce 1948, ale její základy byly položeny už po roce 1945. Tamtéž, s. 61.

¹²³*Organisace filmové výroby. Základní ustanovení*. Archiv Barrandov, f. BH. 1946, k. D, č. 25.

¹²⁴Connelly v souvislosti s vyhledáváním sovětských vzorů československými komunisty píše doslova o obsesi.

CONNELLY, John, ref. 120, s. 85.

¹²⁵CONNELLY, John, ref. 120; SKOPAL, Pavel, ref. 37, 2012; SKOPAL, Pavel, ref. 37, 2014.

¹²⁶Connelly zmiňuje neuspokojivé pokusy úřadů v SSSR distribuovat materiály do spřátelených zemí a následnou snahu československých komunistů o aktivní vyhledávání vlastních cest k získávání materiálů ze SSSR. CONNELLY, John, ref. 120, s. 88–91, 102, 122. Tato praxe odpovídá popisu činnosti Evžena Sinkraževského.

¹²⁷Na příklad aktivita Vladimíra Vlčka.
SKOPAL, Pavel, ref. 37, 2014, s. 14

proces a zdůrazňuje průmyslový charakter natáčení, ale zároveň nerespektuje dělbu práce a jeho pojetí režiséra se blíží autorskému pojetí. Pro Pudovkina byl režisér jediným organizátorem zodpovědným za vývoj filmu od scénáře až k premiéře, zodpovídal za všechny fáze tvorby a výroby. Podobně popisuje sovětskou filmovou produkci poloviny 30. let i Maria Belodubrovskaya: „Filmová produkce byla organizována kolem režiséra, který byl zodpovědný za každý aspekt filmu, včetně scenáristiky, administrativy a střihu. (...) neexistovali žádní producenti nebo manažeři, kteří by s režisérem sdíleli zodpovědnost za výrobu.“¹²⁸ Tento systém byl neefektivní a začátkem 30. let vyvolal krizi, která se projevila ve snižování počtu produkováných filmů, prodlužování doby výroby a zvyšování cen filmů.¹²⁹

Situace se změnila ve druhé polovině 30. let, v návaznosti na cestu sovětské delegace do filmových studií v západní Evropě (Francie, Anglie, Německo) a v USA.¹³⁰ Ačkoliv se nepodařilo realizovat plánovaný projekt „sovětského Hollywoodu“, tak některé z poznatků delegace se podařilo aplikovat v sovětském filmovém průmyslu, především ve studiu Mosfilm.¹³¹ Reformy navržené vedoucím delegace Borisem Šumatským vedly k osvobození režisérů od administrativních úkolů, promyšlení dělby práce, snížení délky výroby filmu a k celkovému zefektivnění výroby.¹³² Dokumenty, které byly překládány jako inspirace pro československé filmaře, se odkazují právě na nařízení a reformy z druhé poloviny 30. let.¹³³

Překlady sovětských textů vydávaných v ČSR po druhé světové válce popisují široké spektrum témat z oblastí scenáristiky a produkce (výběr námětu, režie, kamera, herectví, laboratorní zpracování filmu atd.), distribuce (organizace distribuční sítě v SSSR), teorie (žánry, ideové zásady) a filmového vzdělávání. Největší koncentrace vydaných překladů byla v letech 1948–1954, ale texty sovětských autorů vycházely i po tomto období.

Diskurs překladů sovětských teoreticko-normativních textů můžeme charakterizovat jednak podle druhu překládaných dokumentů a jednak podle

¹²⁸BELODUBROVSKAYA, Maria. Soviet Hollywood: The Culture Industry That Wasn't. *Cinema Journal*. 2014, č. 3, s. 112. ISSN 0009-7101.

¹²⁹Tamtéž, s. 102.

¹³⁰Podrobnostem této cesty se věnuje Marie Belodubrovskaya ve svém textu „Soviet Hollywood“.

¹³¹Tamtéž, s. 120.

¹³²Tamtéž, s. 120–121.

¹³³Autor *Organisace filmové výroby. Základní ustanovení* se odkazuje na usnesení Rady lidových komisařů SSSR ze dne 23. 3. 1938, č. 384. *Organisace filmové výroby. Základní ustanovení*. Archiv Barrandov, f. BH. 1946, k. D, č. 25.

způsobu vydání. Překládány byly rozličné druhy dokumentů, od novinových a časopiseckých teoreticko-normativní textů přes monografické publikace a produkční dokumenty (nařízení, směrnice, předpisy, smlouvy) až po učební plán a sylaby filmové školy VGIK. V českých překladech se nám tak dochoval komplexní obraz sovětského scenáristického diskursu, jak koncepty spojované se scenáristikou, tak i konkrétní dokumenty produkce. Právě koncepty spojované se scenáristikou jsou pro mé pojetí přehledu diskursivních změn zásadní, protože ukazují proměny v chápání scenáristiky.

Způsoby vydání byly dva: sborníky a samostatné teoreticko-normativní texty. V Havelkově soupisu vydané literatury v období 1945 až 1965 nalézáme pouze jeden sborník sovětských textů (Benešová, Marie (ed.): *Sovětská filmová dramaturgie*, 1952), ale já řadím mezi sborníky i vydání přednášek pronesených pro členy delegace československých filmových pracovníků na návštěvě v Moskvě v roce 1949. Havelka tyto texty eviduje jako samostatná vydání, ale v knihovně NFA jsou evidovány jako sborník, což potvrzuje i ediční poznámka vztahující se k faktu, že se jedná o přepis přednášky.¹³⁴ Texty v těchto sbornících spojuje buď téma (diskuze o dramaturgii v SSSR mezi lety 1949–1951 v případě *Sovětské filmové dramaturgie*), nebo fakt, že byly proneseny jako přednášky pro delegaci. Druhým sborníkem, který Havelka neevidoval, jsou *Jazyky scénáře*. V něm jsou obsaženy čtyři studie věnované scenáristice v rovině literární.¹³⁵

Další skupinu tvoří samostatně vydané teoreticko-normativní texty s

¹³⁴Jedná se o texty: ŠČERBINA, V. *Ideově-umělecké zásady sovětského filmu*. Praha: Československý státní film, 1949; PUDOVKIN, Vselovod. *Základní etapy vývoje sovětského filmu*. Praha: Československý státní film, 1949; GERASIMOV, Sergej. *Soudobý námět ve filmovém umění*. Praha: Československý státní film, 1949; ROMM, Michajl. *Sovětský film v boji s imperialistickou reakcí*. Praha: Československý státní film, 1949; PETROV, Vladimír. *Sovětský vojenský film*. Praha: Československý státní film, 1949; ROŠAL, G. *Historické životopisné filmy*. Praha: Československý státní film, 1949; ALEXANDROV, G. *Zásady sovětské veselohry*. Praha: Československý státní film, 1949; KULEŠOV, Lev. *Sovětská filmová režie*. Praha: Československý státní film, 1949; GOLOVŇA, A. *Umění kameramana v sovětských filmech*. Praha: Československý státní film, 1949; UTKIN, A. *Dekorace v sovětském filmu*. Praha: Československý státní film, 1949.

Původní přednášky byly proneseny v rámci moskevského semináře o sovětské kinematografii ve dnech 24. 6. až 5. 7. 1949. HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství. 1945–1950*. Praha: Československý filmový ústav, 1972, s. 15.

¹³⁵FRESLICH, S., L. POGOŽEVA a A. SOLOVJEV. *Jazyky scénáře*. Praha: Československý státní film, 1952.

Tento sborník složený ze statí publikovaných v periodikách *Iskusstvo Kino* a *Sovetskoe Iskusstvo* v roce 1951 se věnuje scénáři jako literatuře. Scénář chápe jako samostatné umělecké dílo, které dává svou kvalitou vzniknout kvalitnímu filmu. Problematice technického scénáře se autoři statí nevěnují.

širokým tematickým zaměřením.¹³⁶ Veškeré překlady sovětských textů byly vydány Tiskovým a propagačním oddělením ČSF pro vnitřní potřebu jeho pracovníků.

Překlady sovětských dokumentů přinášejí do československého diskursu o technickém scénáři (a diskursu teoreticko-normativních textů obecně) novou formu. Pokud bychom příručky vydané před rokem 1945 charakterizovali snahou o zprostředkování dobré praxe, pak sovětské texty zprostředkovávají jedinou správnou praxi. Ústřední téma je rámováno ideovým úvodem, popisem institucionálního ukotvení traktovaného tématu a vztahem tématu z filmového průmyslu k politice VKS(b), respektive KSSS. Toto pevné ukotvení teoreticko-normativních textů v politické a institucionální situaci Sovětského svazu znemožnilo jejich využitelnost v delším časovém horizontu. I v Československu se sovětský vzor vyčerpal, jak ukáží později. Nic to ale nemění na faktu, že v době po roce 1948 byl sovětský vzor pro československou kinematografii zásadní v rovině budování infrastruktury zestátněné kinematografie, procesu vývoje filmových projektů a v prosazování socialistického realismu v umění.

Systém filmového průmyslu v Sovětském svazu, jak je popisovaný v překládaných textech, se vyznačoval rozdělením výroby filmu na jednotlivé fáze, kdy každá procházela samostatnými posuzovacími a schvalovacími procesy. V *Technologii výroby hraného filmu* Borise Nikolajeviče Konopleva, asi nejkompaktnějším popisu výroby, jsou tyto fáze vymezeny následovně:

- 1) přípravné období
- 2) předrealizační období
- 3) natáčení filmu
- 4) střih a ozvučení
- 5) odevzdání filmu a likvidační období¹³⁷

Konoplevem vymezené fáze výroby filmu začínají v přípravném období, tedy vypracováním technického scénáře. Přípravnému období předchází ještě výběr námětu a vznik literárního scénáře. Námět i scénář jsou posuzovány scenáristickým

¹³⁶V NFA jsou některé tyto texty v dispozici v souborných vydáních. V případě těchto svazků není shoda v roce a způsobu vydání jako v případě přednášek pro delegaci z roku 1949, a tak je považují za samostatné texty.

¹³⁷KONOPLEV, Boris Nikolajevič. *Technologie výroby hraných filmů*. Praha: Československý státní film, 1952, s. 4.

oddělením a ředitelstvím filmového studia.¹³⁸ Definitivně je literární scénář schválen pro výrobu Ministerstvem kinematografie SSSR. Ministerstvo kinematografie také vybírá režiséra, ředitele filmu (organizátor výroby na úrovni producenta) a kameramana.¹³⁹ Režisér filmu vede umělecko-tvůrčí práci a má zodpovědnost za ideovou a uměleckou hodnotu filmu. Z toho důvodu se režisér někdy zapojuje i do přípravy literárního scénáře.¹⁴⁰ Ředitel filmu řídí výrobní činnost natáčecí skupiny.¹⁴¹

Pudovkin charakterizoval výrobu filmu jako průmyslovou výrobu a přirovnal členy štábu k dělníkům. Konoplev je v této analogii důslednější a přirovnává výrobu filmu k průmyslovému závodu střední velikosti.¹⁴² V Pudovkinově pojetí šlo o poznámku na závěr, která měla přiblížit pojetí kolektivního autorství filmu, ve kterém režisér zůstával hlavní tvůrčí a organizační osobností. Toto pojetí kolektivní výroby v poválečných překladech textů nenalezneme. Tvůrčí kompetence režiséra jsou odděleny od organizačních kompetencí ředitele filmu, ale tím změny v pojetí nekončí. Konoplevem popisovaný systém výroby stanoví přesné výrobní, posuzovací a schvalovací postupy pro každou fázi vzniku filmu. Vše se odvíjí od detailního technického scénáře, kterého se musí při natáčení přesně držet natáčecí skupina¹⁴³ a musí podle něj být vypracována i výsledná kopie filmu.¹⁴⁴ Podle technického scénáře se určuje délka výsledného filmu s ohledem na jeho umělecký a ideový význam. Hlavní pracovníci štábu se zapojují do příprav technického scénáře. Oddělení masek, kostýmů a filmový architekt vypracovávají podle technického scénáře návrhy, které jsou dále schvalovány. Ředitel filmu podle technického scénáře vypracovává rozpočet a inscenační plán. Balíček obsahující technický scénář, rozpočet, inscenační plán a seznam herců a štábu dále postupně posuzují a schvalují umělecká rada studia, ředitelství studia a Ministerstvo kinematografie SSSR.¹⁴⁵ V českém prostředí se objevuje dokument *Práva a povinnosti členů filmových štábů*, později *Práva a*

¹³⁸Scenáristické oddělení na úrovni filmového studia posuzuje a případně doplňuje scénář před odesláním na Ministerstvo kinematografie. Tamtéž.

¹³⁹Tamtéž, s. 2.

¹⁴⁰Tamtéž.

¹⁴¹Tamtéž.

¹⁴²Tamtéž.

¹⁴³Tamtéž, s. 10.

¹⁴⁴Tamtéž, s. 13.

¹⁴⁵Tamtéž, s. 6–7.

*povinnosti členů výrobních štábů.*¹⁴⁶ V tomto textu jsou specifikovány kompetence a úkoly jednotlivých filmových pracovníků a do jisté míry dokument připomíná sovětské kompetenční dokumenty. První verzi *Práv a povinností* podle svých vzpomínek vypracoval Otakar Vávra se svými spolupracovníky, ale jak uvádí ve svých *Pamětech*, tak hlavní motivací byla snaha o profesionalizaci filmové výroby.¹⁴⁷

Ještě silněji než v dělbě práce a přísných schvalovacích procesech se průmyslový charakter výroby filmů projevil ve vymezení norem. S některými důsledky norem pro výrobu se můžeme setkat už u Konopleva, který např. spojoval délku filmu s ideově-uměleckým významem. Přehled *Základní normy ve výrobě uměleckých filmů* nabízí soupis osmnácti norem pro sestavení limitů a rozpočtu filmu. Normy vycházejí z nařízení Ministerstva kinematografie SSSR ze dne 15. února 1947 a odchýlit se od nich je možné pouze se souhlasem stejného ministerstva.¹⁴⁸ Závaznost norem platí pro zpracování technického scénáře, výrobního plánu filmu, rozpočtu a při vlastní výrobě filmu.¹⁴⁹ Okruhy, ve kterých se normy uplatňují, zahrnují délku filmu, počet filmovacích objektů, počet ateliérových dekorací, počet účastníků v masových scénách, dobu trvání příprav k natáčení, počet filmovacích dnů, dobu trvání sestřihu a ozvučení filmu, sestavení výrobního štábu, spotřebu materiálu apod.¹⁵⁰ Normy jsou většinou určovány podle literárního scénáře a v technickém scénáři mají být již aplikovány tak, aby nedošlo při natáčení k výrazné odchylce. Smyslem norem bylo zefektivnění filmové výroby, ale důsledky byly opačné. Podle sovětského vzoru byly v Československu vypracovány normy v listopadu 1952.¹⁵¹ Václav Kovář, který se na konci 50. let věnoval výrobním ukazatelům ve filmové výrobě, užívání norem datuje lety 1952–

¹⁴⁶BRACH, Stanislav a Jaroslav JELÍNEK. *Jednotné ustanovení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a o právech a povinnostech členů výrobních štábů*. Praha: Československý státní film, 1951.

BRACH, Stanislav a Jaroslav JELÍNEK. *Práva a povinnosti výrobních štábů*. Praha, 1958.

BRACH, Stanislav a Jaroslav JELÍNEK. *Práva a povinnosti výrobních štábů*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1960.

¹⁴⁷VÁVRA, Otakar. *Paměti, aneb, Moje filmové 100letí*. Praha: BVD, 2011, s. 162. ISBN 9788087090459.

¹⁴⁸ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM. *Základní normy ve výrobě uměleckých filmů*. Praha: Československý státní film, 1951, s. 1–2.

¹⁴⁹Tamtéž, s. 2.

¹⁵⁰Tamtéž, s. 1.

¹⁵¹KOVÁŘ, Václav. *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. Kalkulace a evidence*. Praha: Československý film: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 3.

1956.¹⁵² Szczepanik zavádění norem výroby popisuje jako problematické, šlo podle něj o nahodilé a nedůsledné pokusy.¹⁵³ To potvrzuje i fakt, že od užívání norem bylo v polovině 50. let upuštěno.

1.2.2.1. Literární a technický scénář: inovace scenáristické práce

V roce 1949 došlo k rozlišení literárního a technického scénáře.¹⁵⁴ Literární scénář byl novinkou převzatou ze Sovětského svazu a smysl jeho implementace do československé produkční kultury byl v organizační a ekonomické rovině a v rovině politické a ideologické.¹⁵⁵ Okolnostmi zařazení literárního scénáře do československé filmové produkce se zabýval Petr Szczepanik, který ve svém textu zároveň zmiňuje, že (technický) scénář byl součástí československé praxe už od 30. let a že se za celou dobu významně nezměnila jeho podoba.¹⁵⁶ Technický scénář se od literárního liší množstvím prvků v něm obsažených (např. místo natáčení, velikost záběru, metráž obrazu). Pomocí těchto prvků spolu komunikují tvůrci filmu a organizátoři filmového průmyslu. Jednotlivé prvky mají funkci jak směrem ke vznikajícímu dílu, tak i směrem k reflexi filmové produkce.

Ve scenáristické praxi před rokem 1949 je obtížné hodnotit scénáře jako literární nebo technické, protože tehdejší pracovníci na ně tímto způsobem nenahlíželi – scénář byl pouze jeden. Teprve při rozlišení literárního a technického scénáře koncem 40. let je možné vyhodnocovat rozdíly a proměny těchto dokumentů. Technický scénář, respektive scénář obsahující řadu technických detailů směřovaných k natáčení, měl své místo v praxi československé kinematografie už od 30. let, ale na přelomu 40. a 50. let prošel zásadní změnou. Nová podoba technického scénáře je popsána v dokumentu *Návrh instrukce o*

¹⁵²Tamtéž, s. 3–22.

Kovár upozorňuje i na fakt, že před odmítnutím norem byla snaha tento systém reformovat. Z původních devatenácti bylo v roce 1956 vybráno pět údajů. Toto pojetí neuspělo u odborných orgánů a pracovníků, kteří ho považovali za příliš svazující a nesplnitelné. Po vyhodnocení filmové výroby v letech 1952–1956 byly normy odmítnuty s ohledem na odlišnosti jednotlivých filmových projektů. Tamtéž, s. 16–17.

¹⁵³SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 50–51.

¹⁵⁴SZCZEPANIK, Petr, ref. 24, s. 87.

Toto rozlišení navazovalo na dřívější debatu o hledání ideálního formátu pro filmové scenáristy. Tamtéž, s. 88.

¹⁵⁵Tamtéž, s. 78.

¹⁵⁶Tamtéž, s. 85.

režisérském scénáři.¹⁵⁷ V něm jsou předepsány formální náležitosti technických scénářů a okolnosti související s jejich zařazením do výroby filmů. Ačkoliv to není v *Návrhu instrukce o režisérském scénáři* explicitně uvedeno, tak výčet prvků a jejich řazení naznačuje, že technické scénáře jsou příkladem kontaminace československé kinematografie praxí sovětských filmařů, podobně jako tomu bylo u literárního scénáře.

Na rozdíl od zavedení nového formátu literárního scénáře, jak jej popisuje Szczepanik, v případě technického scénáře byla jeho nová podoba chápána v rovině produkčně-praktické. Cestu k inovované formě technického scénáře budu z toho důvodu hledat v překladech sovětských teoreticko-normativních dokumentů. Ty představovaly jednu z cest kulturního transferu mezi Sovětským svazem a Československem. V dalším kroku provedu srovnání *Návrhu instrukce o režisérském scénáři* s vybranými překlady sovětských textů o filmové výrobě s ohledem na technický scénář.

V českých archivech se dokument *Návrh instrukce o režisérském scénáři* objevuje ve dvou podobách. První verze dokumentu z roku 1950 se nachází v Národním filmovém archivu v podobě čtyřstránkového strojopisu.¹⁵⁸ Druhá verze z roku 1951 má podobu svázaného manuálu vydaného ČSF pro vnitřní užití.¹⁵⁹ Oproti první verzi je text rozšířen o ukázkou z upraveného Fričova scénáře k filmu *Zocelení* (1950, r. Martin Frič, s. Iason Urban, Otakar Kirchner).¹⁶⁰

První část obou dokumentů je totožná, představuje seznam prvků a základních instrukcí, které měly za cíl sjednotit formu technických scénářů. V první verzi dokumentu ke dni 1. prosince 1950, ve druhé verzi ke dni 1. ledna 1951. Zároveň stanovil nové označení tohoto dokumentu (režisérský scénář): „Všechny literární scénáře, které dnem 1. prosince 1950 [respektive 1. ledna 1951] budou předloženy KV ÚD, musí býti do režisérského (dosud nazývaného technického) scénáře zpracovány podle jednotné formy (...)“¹⁶¹ *Návrh instrukce* předepisuje

¹⁵⁷V něm se sice explicitně píše o režisérském scénáři, ale formát navazuje na předchozí technické scénáře a v dalších letech se českoslovenští filmaři vrací k adjektivu technický.

¹⁵⁸*Návrh instrukce o režisérském scénáři*. NFA, f. ČSF, organizace, správa. 1949–1953, Praha, R9/A1/4P/8K.

¹⁵⁹*Návrh instrukce o režisérském scénáři*. Archiv Barrandov, f. BH. 1951, Praha, k. A, č. 3.

¹⁶⁰Výběr Fričova *Zocelení* nebyl nutně náhodný. Právě tento film byl oceněn při návštěvě delegace sovětských filmových pracovníků v srpnu 1950. (*bez názvu*). Archiv Barrandov, f. BH. 3. 8. 1950, k. B, č. 17.

¹⁶¹*Návrh instrukce o režisérském scénáři*. NFA, f. ČSF, organizace, správa. 1949–1953, Praha, R9/A1/4P/8K, s. 1.

několik desítek prvků a rozděluje je do sedmi skupin: 1) autorsko-právní údaje (autor námětu, název filmu, zpracovatel, režisér, ČSF, tvůrčí kolektiv, rok výroby), 2) autorsko-tvůrčí údaje (režisér, kameraman, hudební skladatel, architekt, maskér, střiháč, poradce, vedoucí štábu), 3) herecké obsazení (pořadové číslo, úloha, jméno herce, z divadla), 4) metráž filmu (ateliér, exteriér, kombinované záběry, triky, titulky), 5) hudba (pořadové číslo, popis motivu, druh provedení), 6) režisérský scénář (záhlaví, číslo obrazu, metráž obrazu, místo děje, doba děje, místo natáčení, levá polovina: číslo záběru, velikost záběru, technické pokyny, děj, technické spoje záběrů; pravá polovina: jméno a dialog, způsob ozvučení, zvuky, hudba), 7) závěrečné údaje („Konec“, celková metráž, podpisy: režisér, vedoucí výroby, provozní ředitel výroby, kameraman, vedoucí tvůrčího kolektivu, předseda KV ÚD; popis dekorací, seznam osob, kterým má být scénář dodán).

Tento výčet prvků byl ještě doplněn o předepsanou symboliku (D – detail, C – celek, ztm – zatmíváčka, ZP – zadní projekce, S – synchron atd.) a další předpisy související s přípravou filmu. Přípravované filmy, pokud jejich metráž v technickém scénáři přesáhla 2 500 m, musely být schváleny generálním ředitelem na základě doporučení Filmové rady.¹⁶² Schválený technický scénář byl také jediným vodítkem pro natáčení filmu a všechny další změny podléhaly schválení KV ÚD.¹⁶³ Filmaři dokázali díky množství používaných prvků fixovat představu o budoucím filmu v technickém scénáři jiným způsobem než v literárním, v pojmech filmové techniky a stylu. Povaha technického scénáře jako dokumentu dramaturgie se tak otevírá novým otázkám. Technický scénář nebyl pouhým přepisem literárního scénáře do záběrů, ale dokumentem, který filmařům umožňoval jednak důkladnější přípravu natáčení a jednak dramaturgické úpravy filmu.¹⁶⁴

¹⁶² Tamtéž, s. 2.

¹⁶³ V samotných technických scénářích se výjimečně objevují upozornění, že jistá část scénáře bude ještě upravena nebo konzultována. Příklad takového upozornění se objevuje ve scénáři filmu *Slepice a kostelník*, kde autoři upozorňují na úpravy dialogů do nářečí v době kontroly na KV ÚD. *Slepice a kostelník*. NFA, f. Scénáře. 1950, sign. S-1308-TS.

¹⁶⁴ Fakt, že technický scénář nebyl pouhým přepisem literárního scénáře v jiném formátu, dokládají scénáře následujících filmů: *Psohlavci* (1955, r. Martin Frič, s. Martin Frič, Otakar Kirchner, Jiří Mařánek), *Měsíc nad řekou*, *Dobrodružství na zlaté zátoce*, *Rudá záře nad Kladnem* (1955, r. Vladimír Vlček, s. Vladimír Vlček) a další. Této problematice se budu věnovat i v dalších kapitolách.

Případ změn v technických scénářích filmu *Psohlavci* ukazuje na ideové změny ve vyznění filmu. Na příkladu závěrečného obrazu v první a třetí verzi scénáře, na kterých se podílel Jiří Mařánek, můžeme pozorovat patetickou promluvu (v první verzi promluva Kozinové, ve třetí verzi vypravěče) o boji všeho lidu za svobodu a spravedlnost a navazování na husitskou tradici. Ve druhé verzi technického scénáře, na které se Jiří Mařánek přímo nepodílel, je tato promluva

Role, kterou *Návrh instrukce* předepisuje výrobním štábům a vedoucímu výroby, je především v realizaci filmu podle technického scénáře. Režisér má pak za úkol „(...) pracovati hospodárně, avšak bez újmy na umělecké hodnotě (...)“. Tyto povinnosti režisér získává právě v době tvůrčích kolektivů, kdy byla pozice režiséra nejvíc autonomní – ve smyslu odloučenosti realizace od dramaturgického dozoru a režisérova přímého kontaktu s vyšším managementem či potenciálně i s politickými představiteli – za celé období zestátněného filmu.¹⁶⁵ *Návrh instrukce* tedy pokračuje v trendu přesunu kompetencí od producentů (respektive od jejich státně-socialistických protějšků na pozicích středního managementu) k režisérům, kteří zodpovídají nejen za uměleckou stránku, ale i za tu hospodářskou.

vynechána. *Psohlavci*. NFA, f. Scénáře. 1949, sign. S-298-TS; *Psohlavci*. NFA, f. Scénáře. 1952, sign. S-298-TS-2; *Psohlavci*. NFA, f. Scénáře. 1952, sign. S-298-TS-3.

¹⁶⁵ SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 40.

<u>O b r a z</u> 43.		vzor:
<u>Výšep na Huminci.</u>		
atelier - večer - na jaře 1931	zvuk:	hudba:
čistá metráž obrazu 13,30 m	S.	
<u>1. S. FD.</u>	slabý zvuk a šum ve výšepu se mísí -	s hudbou
Výšep je zaplněn dělníky a ženami.		orchestriem
Do výšepu vstoupí dva četníci společně se rozhlédnou a	při vstupu četníků, lidů zmlknou.	nu postsynchron
<u>sledování kamerou</u>		jen vedle
zamíří k nálevnímu pultu		hráje dál
<u>Kamera v FD zabírá</u>		orchestriem
oba četníky a hostinského.		on svůj tv-
Dělníci i ženy mlčky a zvědavě čekají.		rický valčík.
Četníci pozdraví a hostinský odpoví:	<u>2. Četníci:</u> Dobry večer	
	<u>hostinský:</u> Dobry večer.	
1 četník přistoupí k pultu a stroze se zeptá:	<u>1. Četník:</u> Kde je tu u vás nehlášená schůze?	
Hostinský překvapen, vrtí hlavou:	<u>Hostinský:</u> To nevím. Jaká schůze?	
2 četník netrpělivě:	<u>2. Četník:</u> Je tady někde u vás Franta, nebo ne?	
Hostinský s klidem odpovídá:	<u>Hostinský:</u> Franta? Co by tu dělal? Ten přeci bydlí až v Pálkovicích.	S. Šum a slabý tichý hovor mezi přáteli
		orchestriem dohrává svůj valčík

Obr. č. 4 – Ukázka ze vzorového scénáře filmu *Zocelení*. Součást *Návrhu instrukce o režisérském scénáři*.

Dokument *Návrh instrukce* se v diskursu československé scenáristiky objevuje v době zavádění sovětských norem, se kterými ho spojuje i Petr Szczepanik.¹⁶⁶ Formální podoba technického scénáře je popsána v následujících překladech sovětských teoreticko-normativních dokumentů:

- *Organisace filmové výroby. Základní ustanovení.* Archiv Barrandov, f. BH. 1946, k. D, č. 25.
- KULEŠOV, Lev. *Sovětská filmová režie.* Praha: Československý státní film, 1949.
- KONOPLEV, Boris Nikolajevič. *Technologie výroby hraných filmů.* Praha: Československý státní film, 1952. (originál 1950)
- ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM. *Instukce. Jednotná nařízení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a o právech a povinnostech členů tvůrčího štábu.* Praha: Československý státní film, 1953.
- KUZNEČOV, S. *Plánování a organisace výroby uměleckých filmů.* Praha: Československý státní film, 1952.

Autoři těchto textů se odkazují na nařízení Komitétu pro záležitosti kinematografie při Radě lidových komisařů SSSR ze dne 18. května 1945, č. 212.

Doporučená norma technického scénáře se v *Návrhu instrukce* odlišuje od zbytku norem. V překladu *Technologie výroby hraných filmů* je ukázka předepsané formy technického scénáře.¹⁶⁷ Jak postup prací, tak i prvky odpovídají tomu, co předepisoval i *Návrh instrukce*. Zásadní změna je ale v tom, že sovětský scénář nerespektuje dvousloupcové rozvržení a pro technický scénář předepisuje formu tabulky, kde dialogy zařazuje do stejného sloupce s popisem vizuálních a technických informací. Zvuky a hudba mají pak svůj vlastní sloupec.¹⁶⁸ Konoplev také zdůrazňuje, že technický scénář se nesmí odchýlit od literárního scénáře. Srovnává ho s pracovním výkresem,¹⁶⁹ od něhož nejsou přípustné odchylky.¹⁷⁰

¹⁶⁶SZCZEPANIK, Petr, ref. 24, s. 89.

¹⁶⁷KONOPLEV, Boris Nikolajevič. *Technologie výroby hraných filmů.* Praha: Československý státní film, 1952, s. 5–6.

¹⁶⁸V případě vzorového scénáře filmu *Zocelení* sledujeme kontaminaci dosavadní československé praxe sovětskou praxí, kdy vizuální informace je zařazena v jiném sloupci než dialogy, ale množství sloupců je rozšířeno o další dva (hudba, zvuky). Podrobně se vzorovému scénáři věnuji v kapitole 2.2.4.

¹⁶⁹Toto srovnání se objevuje v diskursu scenáristiky běžně. MARAS, Steven, ref. 25, s. 117–129.

Největší důraz ze všech prvků věnuje Konoplev prvkům metráže, a to především z důvodu, že se metráž stala smluvenou jednotkou při sestavování plánů a rozpočtů výroby, evidencí práce skupin a měřítkem produktivity během natáčení. Metráž, zejména metráž obrazů a záběrů, také umožňovala učinit si představu o závěrečném sestřihu filmu.¹⁷¹

Ke změně formální podoby technického scénáře od tabulky k dvousloupcové formě došlo mezi lety 1947 až 1950. Ještě před překladem a vydáním Konoplevova textu v roce 1952 se objevuje roku 1947 strojopisný překlad *Organizace filmové výroby*, který se odkazuje na ustanovení Rady lidových komisařů SSSR ze dne 23. března 1938, č. 384, *O zlepšení organizace výroby filmů*.¹⁷² Cílem tohoto dokumentu je představení sovětské praxe, oddělující fáze přípravných prací od výroby. Předepisovaná forma technického scénáře odpovídá *Návrhu instrukce o režisérském scénáři*, a to včetně rozvržení jednotlivých skupin prvků podle stran, jak mají být řazeny za sebou. Rozdíly jsou ve schvalovacích postupech (v SSSR schvaluje technický scénář ministr kinematografie, v Československu je ministr informací zapojen do schvalovacího procesu až koncem roku 1948) a právě v samotném technickém scénáři, kde *Návrh instrukce* předepisuje explicitně dva sloupce, zatímco v *Organizaci filmové výroby* můžeme pozorovat pouze výčet prvků.

Návrh instrukce o režisérském scénáři obsahuje podobné prvky jako sovětské normy a stejně jako Konoplev zdůrazňuje roli metráže filmu a přípravných prací na filmu. Předepisovaná formální podoba technického scénáře je však odlišná a *Návrh instrukce* navazuje na tradici česky psaných dvousloupcových scénářů. Geneze textu *Návrh instrukce* ukazuje na kontaminaci sovětskou praxí. Instituce československé kinematografie se sovětskými dokumenty pracovaly a jejich upravenou verzi použily v letech 1950 a 1951. Konkrétní dopady této kontaminace na podobu technických scénářů ukážu v následující kapitole.

¹⁷⁰KONOPLEV, Boris Nikolajevič. *Technologie výroby hraných filmů*. Praha: Československý státní film, 1952, s. 5.

¹⁷¹V SSSR se filmy podle ideově-politického významu rozdělovaly do čtyř skupin, kde každé skupině byla přisouzena jiná délka metráže výsledného filmu. I. Skupina 2 501–2 700 metrů, II. Skupina 2 401–2 500 metrů, III. Skupina 2 201–2 400 metrů, IV. Skupina do 2 200 metrů. Tamtéž, s. 7.

¹⁷²*Organizace filmové výroby. Základní ustanovení*. Archiv Barrandov, f. BH. 1946, k. D, č. 25. V tomto dokumentu se technický scénář uvádí pod označením „režisérsko-střižný scénář“. Dokument *O zlepšení organizace výroby filmu* z roku 1938 pravděpodobně nebyl přeložen.

1.2.2.2. Kulturní transfer a postupný odklon od sovětského vzoru

Vydávání velkého množství překladů sovětských teoreticko-normativních textů mělo napomoci lepší organizaci filmového průmyslu. Ekonomické řízení scenáristické a výrobní práce podle výrobních norem se sice ukázalo jako neefektivní, ale i tak sovětský vzor zanechal stopu v české kinematografii. Ta se projevila nejvýrazněji v tom, jak byly pojímány původní československé texty o scenáristice a produkci.

Konkrétní příklad kontaminace československého prostředí sovětskými vzory je patrný na prvních původních českých teoreticko-normativních dokumentech vydaných v první polovině 50. let. Na příkladu srovnání vybraných sovětských textů (*Technologie výroby hraného filmu; Organisační a právní otázky filmové výroby. Základní ustanovení; Organisační a právní otázky filmové výroby*)¹⁷³ a publikace Bohumila Šmídy *Organisace a výroba uměleckého filmu* ukáží, v čem tato kontaminace spočívala.¹⁷⁴ Cílem mého srovnání je ukázat podobnosti sovětských publikací a Šmídovy knihy, která byla vydána v roce 1954 Tiskovým a propagačním oddělením ČSF. Předpokládám, že touto cestou byla v poválečném období ovlivňována praxe.

Na problematiku organizace filmové produkce a kompetencí pracovníků filmového štábu v souvislosti s kulturním transferem poukazuje Pavel Skopal na příkladu koprodukčního filmu *Ohne Pass in fremden Betten* (1965, r. Vladimír Brebera, s. Jurek Becker, Kurt Belicke). Ačkoliv se jednalo o koprodukcii ČSR a NDR, dvou sousedních zemí v sovětském bloku, rozdílnost v organizaci natáčení ve studiu Babelsberg a té, na kterou byl zvyklý český režisér Vladimír Brebera, byla tak zásadní, že vedla ke konfliktům.¹⁷⁵ Ve dvou blízkých státech byl stejný inspirační zdroj uchopen odlišně a v praxi se lišil.

Na rozdíl od Skopalovy knihy tato podkapitola nemá ambici upozornit na rozdíly v mezinárodní rovině. Smyslem mého srovnání je poukázat na organizační a kompetenční témata teoreticko-normativních dokumentů a na to, jak se projevila v rovině československého diskursu o technickém scénáři. Problematika organizace

¹⁷³KONOPLEV, Boris Nikolajevič. *Technologie výroby hraných filmů*. Praha: Československý státní film, 1952; *Organisace filmové výroby. Základní ustanovení*. Archiv Barrandov, f. BH. 1946, k. D, č. 25; ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM. *Organisační a právní otázky filmové výroby*. Praha: Československý státní film, 1951.

¹⁷⁴ŠMÍDA, Bohumil. *Organisace a výroba hraného filmu*. Praha: Československý státní film, 1954.

¹⁷⁵SKOPAL, Pavel, ref. 37, 2014, s. 37.

filmové výroby je úzce spojena s technickým scénářem, který byl institucionalizován na začátku 50. let podle sovětského vzoru.

Šmídova publikace je pro takové srovnání ideální, protože sám Šmída zažil transformaci československé kinematografie z protektorátní praxe ve výrobním štábu do zestátněného filmového průmyslu.¹⁷⁶ Později v zestátněné kinematografii působil mezi lety 1945 až 1947 jako hospodářský vedoucí a vedoucí výroby u Karla Feixe, od roku 1947 jako vedoucí výroby ve výrobní skupině Otakara Vávry a Karla Feixe. Krátce působil v pozici produkčního šéfa výrobní skupiny Václav Řezáč – Miroslav Fábera – Bohumil Šmída (od ledna 1948 do konce téhož roku, kdy byly výrobní skupiny nahrazeny tvůrčími kolektivy).¹⁷⁷ Po rozpuštění výrobních skupin se stal hospodářským vedoucím výroby a ředitelem Divadla Filmového studia. Tyto pozice však opustil a na sklonku 40. let se vrátil na pozici vedoucího výroby.¹⁷⁸ V první polovině 50. let Šmída vystřídal několik vysokých funkcí včetně pozice ředitele Filmového studia Barrandov (FSB).¹⁷⁹ V jeho osobě se spojuje protektorátní zkušenost s poválečnou transformací kinematografie, kterou získal jak ve výrobních štábech na úrovni středního managementu, tak i v řídicích pozicích. Začátkem 50. let také začal působit na FAMU jako pedagog a předávat své zkušenosti dalším generacím filmových producentů.¹⁸⁰

Tři vybrané překlady sovětských textů reprezentují různé přístupy k

¹⁷⁶ Jeho první setkání s filmovou produkcí bylo v komparzu filmu *Před maturitou* (1932, r. Vladislav Vančura, s. Josef Neuberg). Před příchodem na Barrandov působil do srpna 1940 v americké distribuční společnosti Radiofilm a od září 1940 až do roku 1942 ve společnosti Slaviafilm jako pokladník výrobního oddělení a člen výrobního štábu. Ve Slaviafilmu (patřícího pod Elektafilm) se podílel na filmech *Dva týdny štěstí* (1940, r. Vladimír Slavínský, s. Josef Neuberg, Julius Schmitt, C. H. Diller), *Provdám svou ženu* (1941, r. Miroslav Cikán, s. Jaroslav Mottl, Julius Lébl, Václav Wasserman) a *Turbína* (1941, r. Otakar Vávra, s. Otakar Vávra). V roce 1942 byly zrušeny všechny české produkční společnosti až na Nationalfilm a Lucerna film. Zaměstnanci Slaviafilmu včetně Šmídy byli přesunuti do Barrandovských ateliérů, kde se podíleli na produkci společnosti Pragfilm. Mezi lety 1942 až 1945 se Šmída podílel na německých filmech *Himmel, wir erben ein Schloss* (1943, r. Peter Paul Brauer, s. Otto Ernst Hesse, Eberhard Keindorff, Gunter Neumann), *Die Jungfern von Bischofsberg* (1943, r. Peter Paul Brauer, s. Erich Ebermayer), *Der Der Zweite Schuss* (1943, r. Martin Frič, s. Hugo Zehder, Martin Frič) a na barevném filmu *Shiva und die Galgenblume* (1945, r. Hans Steinhoff, s. Hans Steinhoff, Hans Rudolf Berndorf), který vznikl v letech 1944 až 1945.

¹⁷⁷ SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 37.

¹⁷⁸ Filmy *Temno* (1950, r. Karel Steklý, s. Karel Steklý) a *Štika v rybníce* (1951, r. Vladimír Čech, s. Vladimír Čech, Jaroslav Mottl).

¹⁷⁹ Šmída byl od roku 1951 do poloviny roku 1955 postupně výrobním referentem na generálním ředitelství Československého státního filmu, zástupcem vedoucího výrobního odboru FSB, tajemníkem Kolektivního vedení Studia uměleckých filmů, ředitelem Studia populárně vědeckých a naučných filmů a od roku 1954 ředitelem Filmového studia Barrandov. ŠMÍDA, Bohumil, ref. 104, s. 106–119.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 108.

transferu zkušeností. Dvě kratší publikace *Organisační a právní otázky filmové výroby* a *Organisace filmové výroby. Základní ustanovení* byly vydány v roce 1951. *Technologie výroby hraných filmů* byla vydána v březnu 1952.

Ze čtyř otázek, které si Maras pokládá v souvislosti s diskursem, se zaměřím na rovinu terminologickou a kontextuální. Při srovnání sovětských překladů a Šmídova textu soustředím pozornost na strukturu výkladu s ohledem na organizaci práce a kompetence a na terminologické posuny. Technický scénář byl v sovětských textech chápán jako dokument napomáhající organizaci výroby filmu a je nutné ho v této rovině sledovat.

Nejkratší z textů se jmenuje *Organisační a právní otázky filmové výroby*. V textu je představena geneze tvůrčích, výrobních a schvalovacích institucí sovětské kinematografie od roku 1919 do druhé poloviny 40. let. Text se snaží působit jako historický přehled, ale je v něm znatelný teleologický přístup autora.¹⁸¹ Důležitým prvkem textu je snaha o zařazení změn do legislativního kontextu. Díky tomu čtenář získává představu o posuzovacích a schvalovacích postupech a o vymezení kompetencí v sovětské kinematografii.

Legislativní kontext je základem i pro text *Organisace filmové výroby. Základní ustanovení*. Struktura textu vychází z rozlišení výroby filmu na organizačně-hospodářskou etapu a natáčecí etapu. V jednotlivých, po sobě následujících krocích (posuzovací orgány, vymezení kompetencí výrobních štábů, organizace práce v přípravném období, realizace filmu, financování výroby, kontrolní opatření, dodání hotového filmu na ministerstvo) autor stručně popisuje základy organizace výroby filmu, konkrétně kompetence pracovníků, jejich hierarchii a instrukce ke konkrétním postupům. Každý oddíl textu je pak uvozen citací příslušného politického nařízení, celá organizace práce výroby filmu tak získává legislativní rámec a umělecká tvorba je jím pevně ohraničena.

Z pevného formálního rozčlenění organizace výroby filmu čerpá i Boris Nikolajevič Konoplev ve svém textu *Technologie výroby hraného filmu*. Tato publikace má dvě hlavní části: 1) natáčecí skupina ve filmových studiích a 2) technologický postup výroby filmu. V první části Konoplev popisuje pět etap

¹⁸¹Z literatury naopak vyplývá, že sovětská kinematografie se v inkriminovaném období nevyvíjela podle plánu, ale spíše na základě improvizace a turbulentních obrátů, založených na změnách kulturní politiky. TAYLOR, Richard a Ian CHRISTIE. *The film factory: Russian and Soviet cinema in documents*. New York: Routledge, c1994. ISBN 978-0415052986; BELODUBROVSKAYA, Maria, ref. 128.

výroby filmu (přípravné údobí, předrealizační část, natáčení filmu, střih a ozvučení, odevzdání filmu) v návaznosti na kompetence členů štábu. Ve vymezení kompetencí Konoplev opět čerpá z materiálu schváleného Ministerstvem kinematografie SSSR. Druhá část textu se věnuje technologickým postupům ve filmovém studiu. Tady už Konoplev nepracuje s kompetencemi členů štábu, ale postupuje po jednotlivých odděleních filmového studia, kde popisuje konkrétní kompetence zaměstnanců, hierarchii a postupy. Závěrečnou částí knihy je přehled struktury filmového studia.

Konoplevovo pojetí výroby filmu vychází z normovaného pojetí filmového průmyslu. Na základě tohoto předpokladu autor při strukturaci své knihy nevychází z organizace práce založené na jednotlivcích, ale upřednostňuje strukturaci na základě oddělení filmového studia. Konoplev sám v úvodní části textu srovnává rozsah prací na filmu s rozsahem prací průmyslového závodu střední velikosti.¹⁸² Tvůrčí činnost jednotlivců má roli v jednotlivých etapách a posuny představy o budoucím filmu od literárního scénáře po výsledný sestřih jsou přípustné, ale pouze v rámci schválených norem. Tyto normy, stanovené podle literárního scénáře a aplikované v technickém scénáři, určují nejrůznější aspekty výroby i výsledného filmu (od doby natáčení přes konkrétní postupy práce až po délku filmu nebo podobu úvodních titulků). Umělecká tvorba je v tomto pojetí redukována na předepsané postupy, jednotlivec na součást celku.

Společným rysem vybraných příkladů sovětských publikací je snaha o zařazení do legislativního kontextu a odlišení etap výroby filmu. Tyto dva aspekty mají za důsledek, že se v textech setkáváme s normovaným vymezením organizace práce a kompetencí členů štábu.

Dalším zkoumaným aspektem je terminologie, tedy jaký slovník slouží k referování o tématech. V této rovině jsou překlady nejednotné. Překladatelská poznámka, která se objevuje v *Technologii výroby hraných filmů*, upozorňuje na odlišnost organizace československých a sovětských filmových studií. Z toho důvodu se překladatelé rozhodli pro doslovný překlad. Doslovnost a kostrbatost překladu se v textu silně projeví a čtenář se musí vyrovnat s rozdíly v označení hlavních členů štábu i v označení produkčních dokumentů. Srovnání termínu je v tabulce č. 4.

Struktura Šmídovy *Organisace a výroby uměleckých filmů* z roku 1954 má

¹⁸²KONOPLEV, Boris Nikolajevič. *Technologie výroby hraných filmů*. Praha: Československý státní film, 1952, s. 4.

tří částí. Úvodní část představuje legislativní, institucionální a historický kontext československé kinematografie,¹⁸³ druhá část popisuje etapy výroby filmu od literární přípravy přes přípravné práce (do kterých patří technický scénář), natáčení až po sestřih a odevzdání filmu, ve třetí části se Šmída věnuje právům a povinnostem členů výrobního štábu.

Legislativní a historické souvislosti, ve kterých Šmída pojednává organizaci práce a kompetence filmařů, odlišují jeho knihu od starších českých textů (např. texty přiložené k dopisu Ladislava Koldy z roku 1947 nebo meziválečné příručky) nebo od zahraničních knih používaných ve 30. a 40. letech, před obratem k sovětskému vzoru. Žádný z těchto starších textů nepracuje s legislativním, historickým a institucionálním kontextem jako sovětské dokumenty nebo Šmída v *Organisaci a výrobě hraného filmu*.¹⁸⁴ Dokonce ani Šmída ve svém nepublikovaném textu z roku 1947 *Natáčecí plán dlouhého hraného filmu* nepracuje ani s jedním ze zmíněných kontextů a místo norem zdůrazňuje nutnost improvizace a nemožnost předpovědět všechny nahodilosti výroby filmu. Téma legislativy, institucí a teleologického historického přehledu je důsledkem normované zestátněné kinematografie podle sovětského vzoru.

Šmídovo pojetí organizace práce a rozdělení kompetencí odpovídá formálně tomu, co popisují autoři sovětských textů. Ve Šmídově textu nejsou doslova přejaty jednotlivé kroky výroby filmu, jak je popisuje třeba Konoplev, ale proces vývoje filmu od literární přípravy až po odevzdání filmu je popsán v krocích. Šmída ve svém textu respektuje rozlišení literárního a technického scénáře, rozdělení natáčecího období na přípravu a samotné natáčení i na posuzovací a schvalovací postupy. Základ práce ve studiích se pravděpodobně příliš nezměnil, ale smyslem těchto textů bylo popsat nezbytné kroky výroby filmu a opatřit je normalizovanou formou.

Technický scénář Šmída označuje jako režisérský a jeho vypracování

¹⁸³Patří sem např. Dekret prezidenta republiky o znárodnění filmu, přehled vývoje státního filmového podnikání, vymezení hlavních institucí (Hlavní správa Čs. státního filmu, Filmová rada, Kolektivní vedení SUF...), plné znění a výklady smluv se Svazem československých spisovatelů a Svazem hudebních skladatelů.

¹⁸⁴Staršími texty jsou míněny na příklad tyto texty: BÄCHLIN, Peter. *Film als ware*. Basel: Burg – Verlag, 1945; GASKILL, Arthur L. a David A. ENGLANDER. *Pictorial Continuity. How to shoot a movie story*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1947; PUDOVKIN, Vselovod. *Od libreta k premiéře*. Praha: Čefis, 1932.

Tito autoři chápou výrobu filmu v rovině filmového stylu a vyprávění. Organizace práce je pak pro ně způsob strukturace textu, ve kterém se přehledně vyjadřují k problémům scénáře, režie, kamery, triků, střihu apod.

spojuje s tzv. přípravnými pracemi, které jsou odlišeny od literární přípravy filmu.¹⁸⁵ Šmída se nezabývá náležitostmi scénáře, ale jeho místem a úlohou v produkci. Práce na technickém scénáři je doplněna o vypracování natáčecího plánu a generálního rozpočtu filmu.¹⁸⁶ Šmída konkrétně uvádí, kteří pracovníci štábu se na vypracování technického scénáře podílejí (kameraman, vedoucí výroby, architekt). Šmídovo pojetí technického scénáře je v praktické rovině, chápe jej jako jeden stupeň k dokončení filmu. Technický scénář je vypracován na základě literárního scénáře a základních norem, které pomáhají určit náklady na film.¹⁸⁷ Zároveň si Šmída uvědomuje, že technický scénář vzniká po domluvě režiséra a scenáristy a že literární scénář představuje ideově-umělecký základ pro budoucí film. Filmové hledisko se do projektu dostává právě v technickém scénáři, stejně jako vlastní představa režiséra o budoucím filmu.¹⁸⁸

Ve Šmídově popisu procesu výroby filmu je patrná inspirace sovětským vzorem. Šmída chápe literární scénář jako samostatné umělecké dílo, technický scénář je vypracován z literárního scénáře podle výrobních norem, vznik filmu je popisován s ohledem na kolektivitu autorství. Zároveň Šmída zdůrazňuje vlastní představu scenáristy a režiséra o filmu, technický scénář spojuje nejen s organizační funkcí, ale i s filmovým jazykem, který mu vtěluje režisér. Technický scénář zůstává centrálním dokumentem, jako třeba u Konopleva, ale jeho status není čistě v rovině „návodu k výrobě“, ale posouvá se do umělecké oblasti.

Hlavní změnou, kterou sovětské teoreticko-normativní texty přinesly, bylo zkonkretizování postupů organizace výroby a vymezení kompetencí. Tento pokus o průmyslové pojetí umělecké tvorby byl učiněn skrze centrálně vydávaná nařízení a politické nebo politizované instituce. Prostředkem těchto zásahů do filmového průmyslu byly normy, které svazovaly výrobu a nevedly k zefektivnění v rovině hospodářské ani ke zvýšení kvality. V sovětských publikacích jsou legislativní, organizační a kompetenční části textů propojené. Ačkoliv byla struktura Šmídovy knihy rozšířena o legislativní rovinu, tak autor publikace ji v roce 1954, kdy proběhla decentralizace československé kinematografie, uvádí bez přímé návaznosti

¹⁸⁵ŠMÍDA, Bohumil. *Organisace a výroba hraného filmu*. Praha: Československý státní film, 1954, s. 105.

Označení „technický scénář“ Šmída spojuje s dřívějším obdobím.

¹⁸⁶Tamtéž, s. 106–107.

¹⁸⁷Tamtéž, s. 105.

¹⁸⁸Tamtéž, s. 109–110.

na uměleckou tvorbu. Technický scénář je u Šmídy chápán vyloženě jako produkční dokument, ale s tím, že Šmída si je vědom toho, že technický scénář jako první dokument při výrobě filmu pracuje s filmovým jazykem.

Organisace výroby filmu. Základní ustanovení (1951)	Organizační a právní otázky filmové výroby (1951)	Technologie výroby hraných filmů (1952)	Organisace a výroba uměleckého filmu (1954)
výrobní štáb	-	natáčecí skupina	výrobní štáb
vedoucí výroby (s. 4), vedoucí produkce (s. 7)	-	ředitel	vedoucí výroby
režisérsko-střížný scénář	režisérsko-střížný scénář	technický scénář, režisérský scénář	režisérský scénář
natáčecí plán (s. 1, 5), výrobní plán (s. 8)	natáčecí plán	inscenační plán	natáčecí plán

Tabulka č. 4 – Srovnání terminologie překladů sovětských teoreticko-normativních textů a *Organisace a výroby uměleckého filmu* Bohumila Šmídy.

1.3. Obnovení diskuze o scenáristice a produkci v letech 1955 až 1962

Kolem poloviny 50. let dochází ke změně orientace v československé filmové produkci. Jednotlivci mezi československými filmaři začínají čím dál častěji kriticky vyhodnocovat dosavadní praxi filmové produkce v ČSR. Nejlepším příkladem toho je text *O některých otázkách výroby hraných filmů v SSSR* od Miloše Schmiedbergera.¹⁸⁹ Autor v něm popisuje svou zkušenost, dojmy a podněty ze studijní cesty do Mosfilmu, Studia Gorkého a Lenfilmu. V závěru pak explicitně uvádí, že decentralizační tendence v ČSF jsou vzorem pro sovětské filmaře. I v Sovětském svazu se filmaři snažily o změny v průmyslovém pojetí filmové výroby, s čímž souvisí např. normy. Dále Schmiedberger konstatuje, že ČSR je vzorem pro SSSR v odstraňování průmyslových hledisek a že jejich odstranění bylo správné. Zároveň souhlasí s tendencí vypustit zpracování technického scénáře z přípravných prací. Ty by měly zůstat jako jedna fáze bez dělení na psaní technického scénáře a přípravy k natáčení.¹⁹⁰ Ze Schmiedbergerova závěru vyplývá, že v československém

¹⁸⁹SCHMIEDBERGER, Miloš. *O některých otázkách výroby hraných filmů v SSSR*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1957.

¹⁹⁰Tamtéž, s. 43–45.

K reorganizacím přípravných prací a jejich vztahu k technickému scénáři srov. kapitola 3.1 této

filmovém průmyslu došlo k obratu od sovětského vzoru a k vyhodnocování domácí praxe. To s sebou přineslo odmítnutí průmyslových hledisek (norem), a tedy osamocenost a nadbytečnost technického scénáře v procesu výroby. Schmiedberger navrhuje technický scénář zachovat, ale oddělit ho od přípravných prací. Tím se zachová jako dokument, ale změní se jeho funkce.

Pokud do poloviny 50. let sloužil technický scénář primárně jako dokument výroby filmu, tak ve druhé polovině 50. let získává i funkci revizní. Tato nová role technických scénářů se nám odkrývá ve dvou textech Václava Kováře z přelomu 50. a 60. let *Kalkulace a evidence a Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959* (spolu s Jaroslavem Jelínkem).¹⁹¹ Druhý zmíněný text byl pak oceňován pracovníky filmové výroby napříč všemi profesemi na I. celostátní ekonomické konferenci filmové tvorby, která se konala v Praze ve dnech 21. až 22. října 1960.¹⁹² Na této konferenci vystoupil i Václav Kovář, který vymezil dvě období filmové výroby v Československu po roce 1948. Přelomový je podle Kováře rok 1956, kdy byla definitivně opuštěna plánovací metodika převzatá z průmyslu (normy).¹⁹³ Tato metodika nevedla k úsporám a podle Kováře ani nikdy nemohla fungovat, alespoň v umělecké tvorbě, protože každý film je de facto prototyp. Od roku 1956 se tedy stanovovaly kalkulace a limity při tvorbě individuálně podle předchozí zkušenosti.¹⁹⁴ Jako důkaz zefektivnění filmové výroby po roce 1956 Kovář zmiňuje data o počtu záběrů v technických scénářích a počtu nasnímaných záběrů. Ukazuje, že se postupně snižují, a že tedy dochází k úsporám při natáčení. Technický scénář v

disertační práce.

¹⁹¹KOVÁŘ, Václav. *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. Kalkulace a evidence*. Praha: Československý film: Ústřední půjčovna filmů, 1960; KOVÁŘ, Václav a Jaroslav JELÍNEK. *Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959*. Praha: Československý film: Ústřední půjčovna filmů, 1960.

O sloučení kritiky průmyslových norem a ekonomického pohledu na filmovou výrobu se už před nimi pokusil Vladimír Patajský ve *Filmu a době*. Patajský vidí důležitost ve znalosti ekonomických údajů pro případné úspory a technický scénář chápe jako návod k natáčení filmu. PATAJSKÝ, Vladimír. K problémům ekonomiky v organizaci výroby hraných filmů. *Film a doba* 1957, č. 3, s. 164–170.

¹⁹²JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960.

Mezi těmi, kdo oceňovali *Přehled výrobních ukazatelů* Kováře a Jelínka, byl i Alois Poledňák, toho času ředitele Ústřední správy Čs. filmu. Dále Kovářův a Jelínkův dokument oceňovali Miroslav Marek z Ministerstva školství a kultury nebo Jaroslav Jílovec, vedoucí výroby ve Filmovém studiu Barrandov.

¹⁹³KOVÁŘ, Václav. Některé z otázek kontroly hospodárnosti ve filmové tvorbě. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 86.

¹⁹⁴Tamtéž, s. 87.

tomto pojetí získává funkci zdroje dat pro pozdější vyhodnocování efektivity filmové tvorby, což je novinkou oproti období do poloviny 50. let, kdy plnil výhradně funkci produkčního nebo dramaturgického dokumentu.

Funkci produkčního dokumentu technické scénáře neztrácejí, což dokazují další příspěvky na konferenci. V nich je technický scénář chápán primárně jako produkční dokument, nebo dokonce jako „pracovní pomůcka“, jak ho popisuje Alois Poledňák.¹⁹⁵ Nejčastěji jsou v souvislosti s technickým scénářem zmiňovány problémy nutnosti jeho vypracování až po dokončení literárního scénáře¹⁹⁶ a s tím související efektivita výroby,¹⁹⁷ problém kolektivního autorství¹⁹⁸ a návrh zavedení speciálních obhajob technického scénáře.¹⁹⁹ Krom návrhu obhajob technického scénáře se jedná o stejné problémy, které byly spojovány s technickým scénářem od jeho institucionalizace koncem 40. let.

První celostátní ekonomické konferenci předcházely dva již zmíněné texty, na kterých se podílel Václav Kovář. Jedná se o *Kalkulaci a evidenci* z roku 1959 a *Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959* z roku 1960, které byly určeny přímo pro účastníky konference. V *Kalkulaci a evidenci* se Kovář věnuje metodice, která byla v *Přehledu výrobních*

¹⁹⁵POLEDŇÁK, Alois. Zhodnocení a perspektivy ekonomiky filmové tvorby. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 23.

¹⁹⁶Tamtéž; VESELÝ, Josef. Ekonomická hlediska při literárním zajištění filmu. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 35; BAUMA, Pavel. Proces realizace filmu. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 39. Problém, že technický scénář byl spíše přepracováním literárního scénáře, trval už od začátku 50. let. Srov. kapitola 3.3 této disertační práce.

¹⁹⁷POLEDŇÁK, Alois. Zhodnocení a perspektivy ekonomiky filmové tvorby. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 24, 26; BAUMA, Pavel. Proces realizace filmu. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 40; BEDŘICH, Antonín. Za hospodárnější tvorbu hraných filmů. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 136–137.

¹⁹⁸POLEDŇÁK, Alois. Zhodnocení a perspektivy ekonomiky filmové tvorby. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 23, 24; BAUMA, Pavel. Proces realizace filmu. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 40; LIER, Karel. Vztah filmového architekta k ekonomii filmu. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 83. Lier navrhuje zapojení architekta už ve fázi literárního scénáře, protože v technickém scénáři je podle něj komplikované, aby architekt prosadil změny.

¹⁹⁹POLEDŇÁK, Alois. Zhodnocení a perspektivy ekonomiky filmové tvorby. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 25; KULIČ, Bohuslav. Prosazování dekorací, obhajoba technických scénářů, nedostatek ateliérové plochy a její využití. In: JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 165.

ukazatelů uplatněna. Vychází z historického přehledu sledování hospodárnosti filmové výroby od roku 1948 a konstatuje nutnost hledat rovnováhu mezi hospodárností a tvůrčí svobodou.²⁰⁰ V letech 1952 až 1956 uplatňovaný normativ a průmyslovou metodiku v umělecké tvorbě explicitně označuje za škodlivé.²⁰¹ V souvislosti s technickým scénářem, který měl být zpracováván již s ohledem na normativ, píše Kovář o šablonovitém přístupu. Technický scénář vyžadoval individuální přístup kvůli rozmanitosti filmových projektů.²⁰² V roce 1956 byl normativ vyhodnocen jako neefektivní a v polovině roku se ho podařilo zreformovat. Nově byly technické scénáře zpracovávány podle rámcových limitů určených podle statistik z předchozí filmové výroby. Tyto údaje se tedy proměňují a umožňují přistupovat k filmové výrobě individuálně a flexibilně, jak bylo požadováno.²⁰³

Na změnu pojetí filmové produkce v polovině 50. let ukazují i další indicie. V dokumentu z roku 1955, kde jsou vymezeny kompetence jednotlivých pracovních pozic a oddělení v ČSF, spadá do činnosti hospodářského vedoucího Studia uměleckého filmu i statisticko-ekonomická činnost.²⁰⁴ Tou se rozumí sběr dat a sestavování tabulek a grafů demonstrujících hospodárnost filmové výroby. Tyto statistiky tvořily základ pro publikace Václava Kováře. V obecněji formulovaném a nedatovaném (původ někdy v rozmezí let 1956 až 1957) dokumentu *Zásady zvýšení ekonomické účinnosti řízení průmyslu* se upozorňuje na nedostatky v metodách a organizaci řídicí práce.²⁰⁵ Jako jedno z řešení se navrhuje zvýšení významu statistiky a účetní evidence jako nástroje řízení.²⁰⁶ V tomto kontextu je v polovině 50. let využit technický scénář jako podrobný produkční dokument.

Hned druhá kapitola Kovářovy knihy *Kalkulace a evidence* je věnována technickým scénářům. Kovář charakterizuje technické scénáře jako a) podklady pro kalkulaci nákladů (rozpočet) a pro zpracování výrobního plánu, b) umělecký záměr

²⁰⁰KOVÁŘ, Václav. *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. Kalkulace a evidence.* Praha: Československý film: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 3.

²⁰¹Tamtéž.

²⁰²Tamtéž, s. 17.

²⁰³Tamtéž, s. 18–19.

²⁰⁴*Hospodářský vedoucí Studia uměleckého filmu – plánování.* Archiv Barrandov, f. BH. 1955, k. A, č. 2.

²⁰⁵*Zásady zvýšení ekonomické účinnosti řízení průmyslu.* Archiv Barrandov, f. BH. 1956, k. A, č. 2, s. 1.

²⁰⁶Tamtéž, s. 10–11.

režiséra, c) technické řešení natáčení.²⁰⁷ Technický scénář je v tomto pojetí spojen stále pouze s aktuálním filmovým projektem, ale jsou mu přiznány společně všechny tři rozměry: ekonomický, umělecký/dramaturgický a technický. Kovář se ve zbytku kapitoly věnuje formální podobě technického scénáře a dalším krokům pro jeho schválení (vypracování technických listů a scénářových složek).²⁰⁸ Zbytek knihy *Kalkulace a evidence* je věnován metodice určování výrobních ukazatelů a kalkulaci nákladů filmů. Tyto údaje jsou pak uvedeny ve druhé zmíněné knize, na které se Václav Kovář podílel.

V *Přehledu výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959* najdeme jednak přehled vývoje jednotlivých výrobních ukazatelů ve vymezeném období. Ve druhé a delší části dokumentu se nachází výrobní ukazatele u jednotlivých filmů. Výrobním ukazatelem se rozumí např. doba natáčení, délka filmu, množství scénářových a skutečně natočených záběrů, spotřeba filmového materiálu. Do jisté míry se výrobní ukazatele překrývají s aspekty filmové výroby, na které byly v rámci průmyslového přístupu aplikovány normy. Kovář s Jelínkem ale nepředepisují jediný správný přístup k natáčení. Naopak se snaží na základě sledovaných údajů postihnout vývoj efektivity filmové výroby. Na příkladu vývoje celkové výrobní doby ukazují, že průměrná doba výroby jednoho filmu se zkrátila ze 467,2 dní v roce 1955 na 271,4 v roce 1959. Z toho přípravné práce, v rámci kterých se zpracovával technický scénář, se zkrátily z průměrných 171,4 dnů na 64,5 dnů v roce 1959, tedy takřka na třetinu.²⁰⁹

²⁰⁷Tamtéž, s. 23.

²⁰⁸Tamtéž, s. 24–29.

²⁰⁹KOVÁŘ, Václav a Jaroslav JELÍNEK. *Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955 – 1959*. Praha: Československý film: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 7.

Problém přípravných prací se ukazuje ještě výrazněji v porovnání dvou filmů z roku 1955.

V tomto roce evidujeme nejdelší přípravné práce u *Strakonického dudáka* (471 dní) a nejkratší u *Jana Žižky* (34 dní - 1955, r. Otakar Vávra, s. Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra), rozpočtově jsou oba filmy podobné (8,3 milionu u *Jana Žižky* a 7,5 milionu u *Strakonického dudáka*). U obou filmů evidujeme dva technické scénáře s tím, že u *Jana Žižky* došlo po vypracování prvního technického scénáře k přepracování literárního scénáře a zpracování nového (výrazně odlišného), druhého technického scénáře. Druhý technický scénář *Strakonického dudáka* je zpracován podle jeho první verze, pravděpodobně bez návratu k literárnímu scénáři. Autoři *Jana Žižky* sice utratili podstatně více za literární přípravu filmu (236 600 oproti 77 700 u *Strakonického dudáka*), ale v důsledku ušetřili osm desetin z celkového rozpočtu oproti plánu (*Strakonický dudák* rozpočet překročil o 3,2 %) a evidujeme u nich takřka čtrnáctkrát kratší přípravné práce než u *Strakonického dudáka*.

Obecně můžeme konstatovat, že odmítnutí norem vedlo k zefektivnění filmové výroby a že individuální přístup k projektům se pozitivně projevuje ve všech výrobních ukazatelích.

V textu je technický scénář zmiňován buď jako produkční dokument,²¹⁰ nebo jsou z něj čerpány údaje, které slouží k určení výrobních ukazatelů. Jedná se hlavně o počty záběrů a metráž. Na základě těchto údajů jsou Kovář s Jelínkem schopni postihnout, že dochází ke zkracování nejen skutečné, ale i plánované délky kopie filmu.²¹¹ Dále mohou porovnávat vývoj scénářových a mimoscénářových záběrů²¹² a počet nasnímaných/opakovaných záběrů²¹³ a sledovat spotřebu filmového materiálu a koeficient spotřeby filmového materiálu.²¹⁴ Kovář s Jelínkem využívají údaje technického scénáře, které do něj byly přidány začátkem 50. let v souvislosti se snahou aplikovat normy v československé filmové produkci. Na konci 50. let jsou především údaje o metráži a počty záběrů sledovány v kontextu efektivity filmové produkce, nejen jako nástroj k natáčení. Efektivita výroby filmu, které technický scénář měl jako nástroj sloužit, se skrze údaje v něm obsažené projevila. Změna technických scénářů začátkem 50. let přispěla ke sledování vývoje filmové produkce, technické scénáře se tím projevují v ekonomické rovině.

Kovář se zmiňuje o odmítnutí norem, respektive jejich revizi. Změna přístupu k filmové produkci vedla ke sledování efektivity a individuálnímu přístupu k filmu. Přesto byly normy zachovány. Ještě v roce 1955 bylo za sledování efektivity norem zodpovědné oddělení práce a mezd, které mělo za úkol „růst produktivity práce a správnou organizaci práce a mezd a technického normování výkonů“.²¹⁵ To mělo být zajištěno „včasnou revizí výkonových norem“ a tím, aby „výkonové normy zachycovaly technický a technologický pokrok“.²¹⁶ Normy tak zůstaly, jejich funkce byla stejná, ale byly pružnější. Místo limitů ve filmové produkci spočívalo podobně jako začátkem 50. let ve fázi přepracování literárního scénáře na technický scénář: „Ředitel studia stanoví na základě podkladů získaných rozbořením literárního scénáře tyto výrobní, časové a hospodářské maximální limity,

²¹⁰Na příkladu roku 1956 Kovář s Jelínkem ukazují, že nutnost přepracování technických scénářů během výroby vedla ke zvýšení ztrátových dnů o 11 %.

Tamtéž, s. 15.

²¹¹Tamtéž, s. 20.

²¹²Tamtéž, s. 23.

²¹³Tamtéž, s. 23–24.

²¹⁴Tamtéž, s. 25–26.

²¹⁵*Práce a mzdy*. Archiv Barrandov, f. BH. 1955, k. A, č. 2, s. 1.

²¹⁶Tamtéž, s. 3.

v jejichž rámci bude vypracován jak technický scénář, tak i natáčecí plán a generální rozpočet filmu.²¹⁷ Oproti normám z 50. let byl také snížen počet sledovaných údajů na šest: finanční limit, doba přípravných prací, termín dokončení natáčecího období, termín dokončení míchaček, termín dokončení první kopie a délka první kopie.²¹⁸

Statut technického scénáře se od poloviny 50. let začal proměňovat spolu s tím, jak se proměňovala filmová produkce. Už nebylo potřeba definitivního návodu pro natáčení, ale dokumentu, který by plnil funkce jak směrem k samotnému filmu v rovině umělecké a technické, tak směrem k filmové produkci v rovině organizace a ekonomické efektivity.

1.3.1. Technický scénář v teoreticko-normativních dokumentech druhé poloviny 50. let

Odklon od sovětského vzoru s sebou přinesl ve druhé polovině 50. let i větší rozmanitost v teoreticko-normativních textech o scenáristice a produkci. Technický scénář reflektují ve větší nebo menší míře čtyři autoři: Jan Kučera ve strojopisu přednášky *Specifičnost filmové tvorby – základy skladby filmového díla* z roku 1955, Karel Smrž v posmrtně vydané knize *Film včera a dnes* z roku 1956, v českém překladu vydaných skript Gottfrieda Müllera *Dramaturgie divadla a filmu* z roku 1957 a ve sborníku *Filmové technimum* z roku 1959 v textu K. M. Walló. Už z přehledu autorů a textů je znatelná rozmanitost, kterou překlady sovětských publikací postrádaly.

Filmový teoretik Jan Kučera se problematice technického scénáře věnuje ve strojopisu přednášky pro Večerní školu filmové tvorby nazvaném *Specifičnost filmové tvorby – Základy skladby filmového díla* z roku 1955.²¹⁹ Oproti většině dalších textů zmiňujících technický scénář Kučera upozaduje technickou a ekonomicko-produkční funkci technického scénáře a věnuje se výhradně jeho umělecké funkci. Hned v úvodu podkapitoly nazvané „Režisérský scénář“ odmítá adjektivum technický, protože to evokuje „organizačně-hospodářské a technické

²¹⁷*Návrh výrobních norem ve Studiu hraného filmu.* Archiv Barrandov, f. BH. 1956, k. A, č. 5.

²¹⁸Tamtéž.

²¹⁹KUČERA, Jan. *Specifičnost filmové tvorby – základy skladby filmového díla.* Praha: Československý státní film, 1955.

zpracování režisérského scénáře“.²²⁰ Kučera preferuje označení „režisérský scénář“ a chápe jej jako výsledek „uměleckého pochopení obsahu díla a přesnou formulací hlavních, rozhodujících složek a sil, jež budou tvořit náplň filmu“.²²¹ Režisérský scénář je pro Kučera rozkladem literárního scénáře na jednotlivé skladebné složky filmového díla v literární podobě a zároveň plánem toho, co chce režisér.²²² Chápe režisérský scénář jako syntézu představy režiséra a jeho spolupracovníků: „Režisérský scénář musí být co nejdokonalejším, nejpřesnějším plánem stavby díla; musí vysoce přesně vyjadřovat osobitou a jednotnou představu režiséra i jeho uměleckých spolupracovníků.“²²³ Kučera přiznává režisérskému scénáři větší důležitost v rámci filmové výroby, než jaké se mu v literatuře většinou dostalo: „Režisérský scénář má tedy mnohem větší tvůrčí hodnotu, než jaká se mu obvykle přisuzuje.“²²⁴ Otázkou je, zda toto Kučerovo konstatování bylo jeho přáním, nebo odpovídalo realitě filmové produkce. Důvody, proč se Kučera vymezuje vůči tradičnímu pojetí technického (režisérského) scénáře, bychom měli hledat v kontextu jeho teoretické tvorby. Kučerův režisérský scénář zapadá do jeho chápání filmu jako celku složeného z menších částí. Záběry, zvuky, hudba, z toho se skládá film a tyto složky jsou obsaženy i ve scénáři.²²⁵ Režisérský scénář Jana Kučery zapadá spíše do jeho teoretických koncepcí, než aby vycházel z reality filmové produkce. To neznamená, že by Kučerův scénář neměl nic společného s filmem, jen čerpá z jiných východisek. Fundamentálně je Kučerovo pojetí správné, scénář, zvláště technický, skutečně představoval film rozložený na nejmenší části. Důvodem pro takové rozložení filmu ale nebyla potřeba tvůrčí, ale předepsaná forma v teoreticko-normativních příručkách přelomu 40. a 50. let. Kučera se tak pomyslně vrací k tradici poslední verze scénáře před rokem 1945, ale neodmítá velké množství technických prvků, které se ve scénářích objevují až díky standardizaci začátkem 50. let.

Karla Smrže jsem již zmiňoval v souvislosti s meziválečnou a protektorátní filmovou dramaturgií. Kniha *Film včera a dnes* byla vydána tři roky po jeho smrti s

²²⁰Tamtéž, s. 10.

Označení „technický“ považuje Kučera za nesprávné. Neodmítá tedy dokument jako takový, ale pouze jeho zažité označení.

²²¹Tamtéž.

²²²Tamtéž.

²²³Tamtéž, s. 11.

²²⁴Tamtéž, s. 10.

²²⁵SVOBODA, Jan. *Skladba a řád: český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 140–141. ISBN 978-80-7004-132-1.

osnovou a texty, které Smrž nestačil dokončit. Měla obsahovat výběr z poznatků obsažených v předchozích dílech Smrže. Určena byla filmovým adeptům a zájemcům o film, čímž evidentně navazovala na Smržovy aktivity z období před rokem 1945. Karel Smrž se o technickém scénáři zmiňuje v souvislosti s jednotlivými kroky výroby filmu, kterou popisuje od námětu přes natáčení až po laboratorní zpracování filmové kopie. Smrž píše o technickém scénáři jako o pracovním scénáři, čímž vymezuje i jeho funkci. Technický scénář má podle Smrže obsahovat všechny podrobnosti pracovního postupu a popis všech scén (ve dvou sloupcích).²²⁶ Správnou podobu demonstruje na dvou stranách z technického scénáře filmu *Tajemství krve* (1953, r. Martin Frič, s. Vladimír Neff).²²⁷ Tento scénář je i na svou dobu atypický rozsahem informací v něm obsažených. Jeho autoři na úvod každého obrazu vypočítávají postavy, komparz, rekvizity, masky a kostýmy. Tímto výběrem Smrž ukazuje technický scénář jako vyloženě pracovní pomůcku, určenou pro natáčení filmu. Oproti Kučerovi jsou Smržova východiska v praktické filmové dramaturgii a odpovídá tomu i jeho praktické pojetí technického scénáře.

V roce 1957 byl ve formě vysokoškolských skript vydán překlad knihy scenáristy Gottfrieda Müllera *Dramaturgie divadla a filmu*.²²⁸ Snad poprvé za deset let byl v československém prostředí k dispozici německojazyčný text tematizující filmovou scenáristiku. Müller v kapitole věnované filmovému scénáři zasazuje problematiku technického scénáře²²⁹ do kontextu vývoje scénáře od námětu a do kontextu informací obsažených ve scénáři: „Scénář ovšem vznikl a existuje především jako psaná předloha filmu. Obsahuje proto všechny optické a akustické pokyny pro herce, režiséra, kameramana, zvukaře, filmového výtvarníka a střihače.“²³⁰ Oproti československé praxi Müller rozlišuje literární, režijní a produkční scénář.

Literární scénář je podle něj „... autorský text, který obsahuje úplný plán budoucího filmu. Všechna sdělení jsou v něm dělána čistě literární formou“.²³¹ V kontextu praxe československé scenáristiky 50. let je Müllerovo pojetí literárního

²²⁶SMRŽ, Karel a Jan HEJMAN. *Film včera a dnes*. Praha: Naše vojsko, 1956, s. 98.

²²⁷ Tamtéž, s. 99–100.

²²⁸MÜLLER, Gottfried. *Dramaturgie divadla a filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1957.

²²⁹ V jeho případě se objevuje označení režijní a produkční scénář. Tamtéž, s. 125–126.

²³⁰ Tamtéž, s. 125.

²³¹ Tamtéž.

scénáře jako plánu budoucího filmu aktuální víc než se z této stručné poznámky může zdát. V sovětských publikacích bylo označení „plán filmu“ spojováno výhradně s technickými scénáři. Zároveň se díky zápisům z prověrek v roce 1951 zachovala kritika vůči praxi, kdy je v rámci technického scénáře zasahováno do koncepce fixované v literárním scénáři. Bylo vyžadováno, aby byl technický scénář vypracován až po definitivním schválení literárního scénáře.²³² Müllerovo vymezení literárního scénáře jako plánu filmu v diskursivní rovině zdůrazňuje tento problém.

Režijní scénář popisuje Müller takto: „V něm si zaznamenává režisér své inscenační poznámky ke každému záběru.“²³³ A odlišuje ho od produkčního scénáře: „To už je podrobné vypsání veškeré práce, kterou bude třeba vykonat, aby film byl realizován. Na jeho vytvoření se podílejí režisér, kameraman, filmový výtvarník, zvukař aj.“²³⁴ Müller dále vypočítává části produkčního scénáře vypracované jednotlivými pracovníky (kameramanem, filmovým výtvarníkem, střihačem) a možné podoby scénáře u různých režisérů (Frank Wysbar, Lev Kulešov, scénáře v Hollywoodu).²³⁵ Autor tím zdůrazňuje nutnost spolupráce na filmu: „Podle mého názoru nemusí se autor píšící pro film zabývat prací na produkčním scénáři. Chci jenom poukázat, že není v silách jednoho člověka, aby napsal už úplně hotový scénář se všemi podrobnostmi a pokyny pro realizaci.“²³⁶ Müllerovo chápání filmové výroby je veskrze kolektivní a funkce scénáře spočívá ve fixaci poznámek všech pracovníků.

Pojetí technického scénáře u K. M. Walló ve sborníku *Filmové techminimum* z roku 1959 se pohybuje na pomezí mezi uměleckou a organizačně-hospodářskou funkcí: „Režisér... rozpracovává plán budoucí realizace filmu, jenž vidí budoucí film očima básníka kamery, ale zaznamenává své představy jasnou, pevně ukázněnou řečí filmové techniky.“²³⁷ Walló na jedné straně zdůrazňuje tvůrčí svobodu, individualitu a osvobozuje technický scénář od rigidní formální podoby, kdy „jednotlivé záběry pak popisuje více méně přesně, podle svého zvyku, podle

²³²Zápis z prověrky XI. skupiny VI. Vlčka. Archiv Barrandov, f. BH. 3. 2. 1951, k A, č. 7, s. 8.

²³³MÜLLER, Gottfried. *Dramaturgie divadla a filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1957, s. 125.

²³⁴Tamtéž, s. 126.

²³⁵Tamtéž, s. 126–127.

²³⁶Tamtéž, s. 127.

²³⁷WALLÓ, K. M. Od námětu k technickému scénáři. In: SVOBODA, František ed. *Filmové techminimum*. Praha: Československý film, 1959, s. 13.

své pracovní metody“.²³⁸ Na druhé straně nezapomíná na organizační povahu technického scénáře: „Podrobnější technický scénář je bezpečnějším vodítkem zejména pro štáb, složený z lidí, kteří dosud s režisérem nepracovali, a že z důvodů organizačních a hospodářských jsou některé údaje v technickém scénáři naprosto nezbytné.“²³⁹ Rozpolcenost mezi uměleckou a organizačně-hospodářskou funkcí Walló ještě podporuje umístěním technického scénáře do výroby jako poslední fázi literární práce a první fázi realizace.²⁴⁰ Tím se Walló asi nejvíce odklání od ostatních textů tematizujících technický scénář, které ho řadí jednoznačně do fáze přípravných prací, začínajících po ukončení literární přípravy filmu.²⁴¹

Kučera, 1955	Smrž, 1956	Walló, 1959	Müller, 1957
Námět	Synopse	Námět	Literární scénář
Literární scénář	Filmová povídka	Synopse	Režijní scénář
Režisérský scénář	Technický scénář	Filmová povídka	Produkční scénář
		Literární scénář	
		Technický scénář	

Tabulka č. 5 – Srovnání fází vývoje scénáře v textech Jana Kučery, Karla Smrže, K. M. Walló a Gottfrieda Müllera.

Čtyři různé texty od čtyř různých autorů dokreslují situaci druhé poloviny 50. let. Reálně se ve filmové produkci řešil problém odmítnutí norem jako neefektivního systému a přijetí hospodářské evidence, ve které technické scénáře sloužily jako zdroje dat pro statistiku efektivity výroby. Mimo toto ústřední téma začal být technický scénář opět diskutován jako dokument na pomezí literárního (uměleckého) a natáčecího (technického) procesu. Jan Kučera vnímal režisérský (technický) scénář spíše v kontextu své teorie filmu jako systém menších částí složených v celek. Proti tomuto pojetí stojí Karel Smrž a K. M. Walló, kteří chápou

²³⁸Technický scénář má obsahovat rozdělení na obrazy a záběry a dále by měl obsahovat metráž. Tamtéž, s.13–15.

²³⁹Tamtéž, s. 14

²⁴⁰Tamtéž, s. 15

²⁴¹V dalším textu *Filmového techminima* tak činí Bohumil Šmída. V textu „Jak se natáčí film“ řadí technický scénář jednoznačně do přípravných prací navazujících na literární přípravu. ŠMÍDA, Bohumil. Jak se natáčí film. In: SVOBODA, František ed. *Filmové techminimum*. Praha: Československý film, 1959, s. 21–22.

technický scénář hlavně jako pracovní pomůcku. Walló navíc zdůrazňuje kolektivnost tvorby a s tím související množství informací, které musí technický scénář obsahovat. Müllerova skripta reprezentují německou dramaturgickou a produkční praxi s tím, že místo technického scénáře můžou existovat dva dokumenty: režijní a produkční scénář, které mají obdobnou funkci.

1.4. Závěr kapitoly

V této kapitole jsem analyzoval, jak se o technických scénářích psalo v meziválečných a protektorátních příručkách a jak v poválečných teoreticko-normativních dokumentech. Analýza popisuje historický vývoj toho, jak si autoři teoreticko-normativních textů představovali technický scénář (respektive jinak pojmenovanou poslední verzi scénáře) s ohledem na jeho místo ve vývoji filmového projektu, formální podobu a jeho funkci v rámci filmové produkce.

Metodologicky jsem se inspiroval knihou *Screenwriting: History, Theory and Practice* Stevena Marase, který si při výzkumu textů o scenáristice pokládá čtyři otázky: Kdo psal o scenáristice? Jakou použil terminologii? O čem psal? V jakém kontextu? Vzhledem k tomu, že Maras metodu aplikuje na americké prostředí, bylo nutné zvážit relevanci otázek pro téma technických scénářů v Československu. Zestátněná československá kinematografie se v organizaci scenáristické práce zásadně liší od té americké. Specifický byl přístup i s ohledem na zaměření analýzy na jednu verzi scénáře (technický scénář) a témata s ním spojovaná. Analýza v této kapitole tak není přehledem uvažování o scenáristice jako takové, ale o tom, jak se měnilo uvažování o poslední verzi scénáře, dokumentu na pomezí dramaturgie a natáčení.

V rovině autorství spojujeme předválečné příručky s filmaři, kteří je psali pro širší veřejnost. Po válce a zestátnění kinematografie zůstávají autory textů o scenáristice a produkci filmaři, ale cílovou skupinou už není veřejnost, ale ostatní pracovníci filmového průmyslu. Zestátněný film vyžadoval unifikaci postupů, čímž se změnila i funkce teoreticko-normativních textů o technickém scénáři. Specifické postavení mají v autorské rovině překlady sovětských textů. Ty jsou autoritativní už tím, že v letech 1948–1955 představují jediný inspirační zdroj. Otázka po autorství v tomto období částečně ztrácí smysl, protože hlavní kompetencí byla kulturní

oblast, ze které dokument pochází. Dalším specifikem je, že autorita textu je často docílena odkazem na legislativu nebo na ideologický rámec marxismu-leninismu, respektive socialistického realismu. V období po roce 1955 se pole teoreticko-normativních textů otevírá širšímu okruhu autorů. Patří mezi ně samotní filmaři i teoretici.

Označení „technický scénář“ pro poslední verzi scénáře před začátkem natáčení filmu v Československu před rokem 1962 je problematické už z toho důvodu, že samotné označení „technický scénář“ nebylo jednotně používáno a v každém ze zkoumaných období se objevovaly alternativní názvy poslední verze scénáře. Dokumenty, které zpětně označujeme jako technické scénáře a které jsou pod tímto označením evidovány v Národním filmovém archivu, spojuje více jejich funkce a formální podoba než označení samotné. Označení „technický scénář“ má mezi ostatními variantami označení zvláštní postavení, protože se do diskursu opakovaně vrací. Autoři příruček se v meziválečném období inspirovali v Německu nebo v Sovětském svazu a můžeme se tak setkat i s variantami „Drehbuch“ nebo „pracovní scenario“. V poválečném období a především v souvislosti s absencí jednotného překladu sovětské terminologie se „technický scénář“ variuje s „režisérsko-střižným scénářem“ nebo nejčastější variantou „režisérský scénář“. Poslední možné označení pak proniklo i do řady scénářů nebo pozdějších českých publikací. Ve druhé polovině 50. let se v teoreticko-normativních textech setkáváme s označením „režisérský“ i „technický“ u poslední verze scénáře. Jediným, kdo zdůvodňuje odmítnutí slova „technický“, je Jan Kučera, který akcentuje uměleckou rovinu scénáře před organizační a technickou.

Ve všech zkoumaných obdobích je patrná shoda ve snaze popsat fáze vývoje scénáře a formální podobu poslední verze scénáře. Další témata od sebe jednotlivá období odlišují. V meziválečném Československu byla poslední verze scénáře v teoreticko-normativních dokumentech spojována se vztahem scénáře k natáčení a k syžetu. Technický scénář byl chápán jako přepis literárního díla do filmového jazyka. V poválečném období získává technický scénář funkci související s dělbou práce a s organizací produkčních prací obecně. Technický scénář se stává takřka návodem pro natáčení filmu. To, že v roce 1951 dostal technický scénář pevnou formu, se využívá ve druhé polovině 50. let. Technický scénář má nově funkci v rovině vyhodnocení efektivity natáčení.

První příručky vznikaly v souvislosti s nedostatkem vhodných námětů nebo s nedostatečnou kvalitou produkovaných filmů. Příručky představovaly jednu z cest, jak zvednout kvality československého filmu. V poválečném období se situace změnila a cílem teoreticko-normativních textů bylo sjednocení postupů s důrazem na kompetence jednotlivců a organizaci práce. Technický scénář se stává centrálním dokumentem, návodem, podle kterého probíhá natáčení. Změna formulací (od rad k normativním nařízením) je spojena s politickým a legislativním kontextem, který se v textech teoreticko-normativních dokumentů objevuje. V době od poloviny 50. let dochází k odklonu od sovětského vzoru a do teoreticko-normativního uvažování o scénáristice se vrací individualita tvůrců. Technický scénář nově získává funkci v rovině ekonomické. Mezi filmaři a teoretiky můžeme sledovat nesoulad v kontextualizaci poslední verze scénáře před natáčením. Technický scénář je zde chápán v protichůdných souvislostech: organizace práce, umělecká funkce, individuální vyjádření režiséra, kolektivní pojetí.

Technický scénář v teoreticko-normativních dokumentech fungoval jako téma spojující různé aspekty natáčení, od uměleckých až po organizační a ekonomické. V souvislosti s technickým scénářem se nabízela diskuze mezinárodní, ke které československý diskurs tíhnul. Mezinárodní diskuze byla utlumena v letech 1948 až 1955, kdy se československá produkce teoreticko-normativních textů omezuje na překlady sovětských dokumentů. Tato situace s sebou přináší absurdní důsledky, jako když se v roce 1951 stanovuje závazná forma technických scénářů a výrobní normy. S odklonem od sovětských norem se debata o funkci a formě technického scénáře opět odstartovala.

2. Technické scénáře jako umělecko-technická fixace představy vznikajícího filmu

Formální náležitosti technických scénářů byly významným tématem diskuzí o filmové tvorbě a výrobě 50. let. Paralelně s budováním instituce státního filmu se proměňovala i scenáristická praxe. Dělo se tak různými způsoby. Z pozice administrativních autorit formou směrnic předepisujících prvky technických scénářů a na druhé straně z pozice filmových praktiků přijímáním nebo odmítáním předpisů. Spisovatel Ludvík Aškenazy hodnotil formální podobu technických scénářů v rozhovoru pro *Film a dobu* koncem 50. let následovně: „Když jsem se po prvé podíval do technického scénária, působilo na mne strašně složitě a asi tak umělecky jako přiznání k daním. Zdálo se mi, že toto množství čísel a zkratk zvládne jen hlava dokonale účetnická.“²⁴² Ve stejné době se k proměně technických scénářů vyjádřil v příručce *Filmové techminimum* i režisér K. M. Walló: „Na technický scénář jsou kladeny čím dále tím větší požadavky. Že ještě před deseti léty to byl v mnoha případech jen literární scénář, zběžně a zcela nezávazně rozdělený na záběry, že nyní je čím dále tím podrobnější, čím dále tím závažnější.“²⁴³ Padesátá léta byla pro technické scénáře formujícím obdobím. Hned z jejich kraje identifikujeme snahy o unifikaci formy administrativním zásahem a ve zbytku dekády můžeme pozorovat její modifikace s ohledem na vývoj praxe filmové produkce.

Česká filmová historiografie se zatím věnovala technickým scénářům jen okrajově. Nejvýraznějšími texty z posledních let, které se zabývají technickými scénáři jako prameny, jsou první díl monografie Jana Bernarda *Jan Němec. *Enfant terrible* české nové vlny* a studie Petra Mareše *Scénář – verbální text a anticipace filmu*.²⁴⁴ Dále se technickým scénářům ve své bakalářské práci věnoval Jan Lutera,

²⁴²TARANTOVÁ, Lydie. Rozhovor s Ludvíkem Aškenazym o scénářích a ještě ledasčem. *Film a doba*. 1959, č. 2, s. 82.

²⁴³WALLÓ, K. M. Od námětu k technickému scénáři. In: SVOBODA, František ed. *Filmové techminimum*. Praha: Československý film, 1959, s. 16.

²⁴⁴BERNARD, J., L. BOKŠTEFLOVÁ, M. GRAJCIAR, P. MAREK a V. RAMPAL DZURENKO. *Jan Němec: *enfant terrible**. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. ISBN 978-80-7331-416-3.
MAREŠ, Petr. Scénář — verbální text a anticipace filmu. *Illuminace*. 2014, č. 4, s. 9–30. ISSN 0862-397X.

Marešova studie vyšla ve čtvrtém čísle časopisu *Illuminace* v roce 2014. Ve stejném čísle jsem publikoval text „Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954),“ který byl důležitým výstupem mého výzkumu formální podoby technických scénářů.

který zkoumal genezi filmové hudby v rámci dramaturgické fáze vývoje filmu *Komedianti*. Ve všech případech se jedná o sondy do dějin scenáristiky (nebo filmové produkce v širším smyslu), nikoliv o systematické zkoumání technických scénářů.

Jan Bernard čerpá informace ze čtyř technických scénářů k filmům Jana Němce z 60. let.²⁴⁵ Technický scénář slouží Bernardovi pro demonstrování vývoje projektu filmu. Nezamýšlí se nad specifiky jednotlivých fází vývoje scénáře (od filmové povídky po technický scénář) a přistupuje k vyhodnocení pramenů bez konkrétní metodologie. V rámci pojednání o jednotlivých technických scénářích Bernard kriticky, ale nesystematicky uvádí informace o skládání štábu (především obsazení pozice kameramana), faktografické údaje o počtu stran scénáře, počtu obrazů, záběru, délce předpokládané metráže a stopáže filmu. Dále Bernard srovnává technický scénář s předcházející filmovou povídkou a literárním scénářem a usuzuje z toho průběh vývoje autorské představy o vznikajícím filmu. Tyto pasáže jsou dosti těžkopádné a Bernard v nich opisuje celé pasáže technických scénářů. V případě některých filmů jsou informace o technických scénářích doplněny o hypotézy o vlivu dalších členů štábu na formování budoucího filmu (např. na základě rozhovorů), data realizací a odevzdání technického scénáře a informace o schvalování v rámci HSTD.

Z Bernardova přístupu vyplývá, že technický scénář byl kolektivním dílem, které bylo sice psáno v návaznosti na předchozí fáze (filmová povídka, literární scénář), ale v odlišných pojmech a využívá jiné prvky (rozdělení do obrazů a záběrů, metráž, velikost záběrů, pohyby kamery, střih, informace o zvukové složce). Bernard se také zmiňuje o schvalování technických scénářů (HSTD) a o jejich místě v rámci filmové produkce.

Přístup Petra Mareše je oproti tomu pevně metodologicky ukotven a ve své studii si klade konkrétní otázky související s technickými scénáři. Na rozdíl od Bernarda je předmětem jeho zkoumání přímo scenáristika. Na úvod své studie přiznává vliv textů polských a německých teoretiků filmu a médií, kteří akcentují intermediální povahu scénářů.²⁴⁶ V rámci těchto textů je scénář (nejen technický)

²⁴⁵Konkrétně se jedná o *Démanty noci*. NFA, f. Scénáře. 1963, sign. S-371-TS, s. 81–87; *Podvodníci*. NFA, f. Scénáře. 1964, sign. S-1099-TS/2, s. 163–165; *O slavnosti a hostech*. NFA, f. Scénáře. 1965, sign. S-137-TS, s. 200–202; *Mučedníci lásky*. NFA, f. Scénáře. 1966, sign. S-133-TS, s. 340–341.

²⁴⁶Mareš cituje například tyto badatele: Marek Hendrykowski, Irene O. Rajewsky, Wladyslaw

chápan jako specifický literární žánr, který je jednak utilitárním textem, určeným více komunitám adresátů, a jednak se vyznačuje procesualností a kolektivností ve fázi svého vzniku.²⁴⁷

Mareš se na základě těchto poznatků o scénářích soustředí na „složky, které podléhají intermediální transformaci,“²⁴⁸ konkrétně na následující jevy: vztah verbálních znaků a anticipace budoucího filmu, partie scénáře bez filmového ekvivalentu, rysy stylu scénáře a difference mezi scénáři. Na takto vymezených předmětech zájmu vidíme, že Mareš opomenul utilitární status scénáře, respektive že užitek scénáře spočívá pouze v potenciálním nahrazení literárních znaků znaky filmovými. Z výše uvedených hledisek je patrné, že ve studii převládá chápání scénáře jako literárního žánru. To vedlo k tomu, že v analýze scénářů se autor orientuje výhradně na textovou složku scénářů a ztrácí ze zřetele kontext. Samotná analýza je Marešem aplikována na literární a technické scénáře ke čtyřem filmům (celkem osm scénářů z období čtyř desetiletí).²⁴⁹ Proces vývoje scénáře redukoval na sledování odlišností mezi literární a technickou verzí. Jeho závěry jsou pak vzhledem k malému vzorku spíše hypotézami, které by bylo potřeba podložit rozsáhlejším výzkumným vzorkem. O scénářích z 50. a 60. let (technický scénář *Bomba* a technický scénář *Rozmarné léto*) tvrdí, že „více zdůrazňují textový aspekt, usilují o komplexní výstavbu fikčního světa, a proto také obsahují mnoho partií bez přímého filmového ekvivalentu“.²⁵⁰ Jinými slovy, technické scénáře jsou v tomto období zatíženy literárností. Mareš se soustřeďuje pouze na hlavní část scénářů, které obsahují popis obrazů a záběrů. Nechává stranou seznamy štábu, seznamy herců a rozpisy metráže, tedy všechny ostatní části technických scénářů, které doznaly v 50. let významných modifikací a které byly s hlavní částí provázány. Marešovy závěry, že scénáře 50. let obsahují mnoho partií bez přímého filmového ekvivalentu, hodlám v této kapitole uchopit jako hypotézu, kterou se pokusím falzifikovat. Problematičnost jeho závěrů vyplývá ze selektivního přístupu k analyzovaným pramenům. Jeden z vybraných scénářů je adaptací jazykově velmi specifické literární předlohy (*Rozmarné léto*). Na rozdíl od Mareše svou pozornost zaměřím na technické scénáře jako celek a nebudu se omezovat pouze na hlavní

Orlowski, Boleslaw W. Lewicki, Isabelle Raynauld.

²⁴⁷MAREŠ, Petr, ref. 244, s. 9–11.

²⁴⁸Tamtéž, s. 15.

²⁴⁹Tamtéž, s. 13–14.

²⁵⁰Tamtéž, s. 29.

část scénářů, popisující obrazy a záběry budoucího filmu.

Charakteristiky scénáře, které Petr Mareš uvádí, odrážejí specifika technických scénářů, tak jak se ukazují i u Jana Bernarda, tedy především kolektivnost ve tvorbě a více fází vzniku scénáře. Tyto charakteristiky Mareš doplňuje o specifika scénáře jako literárního žánru a především o fakt, že scénář je jako text určen rozličným komunitám adresátů.²⁵¹ Právě poslední charakteristiku se autorovi nepodařilo zahrnout do samotné analýzy.

Oproti těmto textům, ve kterých má analýza technických scénářů roli sond do dějin scenáristiky (nebo filmové produkce v širším smyslu), tato kapitola má za cíl komplexně popsat vývoj formátu technických scénářů v letech 1945 až 1960. Nejblíže k takovému typu odborného textu má kniha Stevena Price *A History of the Screenplay*.²⁵² Price se věnuje primárně americké filmové scenáristice a částečně i evropské. Kniha je koncipována dílem jako historický přehled vývoje formátů scénářů a jiných předprodukčních dokumentů, dílem jako analýza jednotlivých formátů scénářů. Price se zaměřuje na vybrané produkční společnosti, jednotlivé scenáristy nebo režiséry a nemá ambici pojmut americkou scenáristiku jako celek. Analýza jednotlivých scenáristických formátů má podobu představení historického produkčního kontextu, využívajíc modů produkce Janet Staigerové, následuje přehled prvků scénářů, ukázka ze scénáře a objasnění vztahu prvků k dělbě práce, natáčení a postprodukci.

Na rozdíl od Price se zaměřuji na jeden konkrétní formát scénáře (technický scénář) v kratším časovém období (1945 až 1960) a mojí ambicí je zpracovat co nejúplnější přehled proměn tohoto formátu. Prvotním impulzem k této analýze byl nálezný dokument *Návrh instrukce o režisérském scénáři* z roku 1950.²⁵³ V tomto dokumentu, inspirovaném sovětskou produkční praxí, byla přítomna snaha o normování tvůrčí činnosti, autoři *Návrhu instrukce* předepisovali formální podobu technických scénářů (konkrétní prvky, které musel scénář obsahovat). V této kapitole se pokusím zodpovědět otázku, do jaké míry se změnila podoba technických scénářů a funkce prvků v nich obsažených. Podobně jako Steven Price

²⁵¹Tamtéž, s. 10.

²⁵²PRICE, Steven, ref. 72.

²⁵³Poprvé jsem na existenci dokumentu narazil ve článku Petra Szczepanika, který se o dokumentu *Návrh instrukce o režisérském scénáři* zmínil v poznámce pod čarou č. 25 ve článku *Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine Politische Historiographie des Drehbuchs*. SZCZEPANIK, Petr, ref. 27.

budu vycházet ze znalostí modů produkce, jak je představil Petr Szczepanik.²⁵⁴ Podle Price pokud se zaměříme na samotné prvky, tak zjistíme pouze to, že došlo ke změně.²⁵⁵ Produktivnější podle něj je, když vycházíme z toho, že se ustanovil „průmyslový standard“, což nás povede ke vztahu mezi proměnami filmového průmyslu a s nimi nutně souvisejícími změnami formátu scénáře. Price se ptá, jak se proměňovaly nároky na psaný text a prvky scénářů vlivem změn modů produkce. Malé rozdíly v prvcích scénářů mohou podle něj poukazovat na zásadní proměny filmového průmyslu.²⁵⁶

Zvláštním případem ustanovení průmyslového standardu v československém kontextu byl již zmíněný *Návrh instrukce o režisérském scénáři*. I před vydáním tohoto dokumentu se scénáře navzájem formálně podobaly, ale v roce 1951 můžeme hovořit o administrativní zásahu a záměrné snaze o unifikaci technických scénářů a standardizaci procesu vývoje filmu. Ve stejném období dochází k zásadní proměně modu produkce. Jsou rušeny tvůrčí kolektivy a dominantní postavení získává Kolektivní vedení. Roky 1951 až 1954 se vyznačují nejvyšší mírou centralizace v československé filmové produkci.²⁵⁷ Proměna zkoumaného scénaristického formátu je rámována proměnou produkčního modu.

Z vyhodnocení literatury je zřejmé, že badatelé se při výzkumu zaměřeném na scénáře jako artefakty zabývají prvky (technického) scénáře, utilitárností (technického) scénáře, kolektivním pojetím tvorby, množstvím komunit adresátů a návazností na předchozí fáze vývoje scénáře. Je diskutabilní, do jaké míry lze tyto aspekty zkoumat ze scénářů samotných. Mou ambicí je věnovat se jim i v této kapitole, ale vycházet přitom z odlišného teoretického zázemí. Dílčí zjištění Petra Mareše k československým scénářům chci konfrontovat s aktuálními tendencemi výzkumu scenaristiky. Metodologicky budu vycházet z poznatků Iana W. Macdonalda a Stevena Price.²⁵⁸ Důvodem syntézy jejich metod je možnost sledovat konkrétní scénář (nebo i více scénářů) jako vzájemně provázané prvky s různými funkcemi. Tyto prvky podléhají na úrovni tvorby více autorům a na úrovni recepce různým způsobům čtení. Macdonaldem a Pricem inspirovaná metoda nabízí způsob

²⁵⁴SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 35–41.

²⁵⁵PRICE, Steven, ref. 72, s. 3.

²⁵⁶Tamtéž.

²⁵⁷SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 85–90.

²⁵⁸Tito badatelé se řadí k okruhu Screenwriting Research Network. Dostupné z: <https://screenwritingresearch.com>

čtení filmových scénářů nikoliv jako souboru nesetříděných prvků (v případě Jana Bernarda) ani hlediskem specifického literárního žánru (Petr Mareš), ale jako scénáře – užitkové a kolektivní fixace vznikajícího filmu, jejíž prvky ovlivňují způsob jejich čtení. Specifikům aplikace metody na technické scénáře se budu věnovat později.

Tato kapitola má dva cíle. Primárním cílem této kapitoly je popsat hlavní tendence ve vývoji technických scénářů v období 1945 až 1960. Témata, která byla traktována v diskursivní, se projevila na formální podobě technických scénářů i v jejich funkci, což v této kapitole dokládám za pomoci dat získaných kvantitativní analýzou prvků scénářů.

Za druhé zde představím metodu analýzy scénářů uplatnitelnou nejen na technických scénářích, ale i na dalších druzích dokumentů spojených se scenáristickou praxí. Na specifickém příkladu technických scénářů a ve spojení s kvantitativní analýzou lze představit tuto metodu systematicky, její možnosti tím ovšem nebudou vyčerpány.

Kvantitativní metoda již byla při výzkumu scénářů aplikována. Steward McKie vyvíjí v posledních letech metodu, pomocí které by badatelé a tvůrci mohli nahlédnout hotové scénáře pomocí sady číselných údajů a vztahů mezi těmito údaji.²⁵⁹ McKieho cílem je vytvořit nástroj pro scenáristy, analytiky a čtenáře scénářů. Na základě dat a metadat lze pomocí tohoto nástroje zjistit, zda scénáře obsahují „silné protagonisty“, jak časté jsou interakce postav, množství dialogů postav, v kolika scénách se objevují a další informace o postavách. Na rozdíl od McKieho není ambicí mé metody analyzovat postavy. Zatímco jeho analytický nástroj slouží k rozboru jednoho konkrétního scénáře, tak mou ambicí je analyzovat větší soubor scénářů. Chci se primárně zaměřit na formální podobu scénářů a sekundárně na specifika scénářů, která vyplývají z odchylek od dobové konvence.

Výběr pramenů, na kterých uplatním metodu analýzy scénářů, se neomezuje na pouhé sondy do dějin scenáristiky, ale má ambici zahrnout veškeré dochované technické scénáře z období 1945 až 1960. Celkem se jedná o 364 technických scénářů ke 264 filmům, uložených v Národním filmovém archivu a archivu společnosti Barrandov. Díky takto obsáhlému korpusu pramenů je možné si vytvořit přesnou představu o podobě technických scénářů a jejich proměnách. Zároveň zde

²⁵⁹MCKIE, Steward. *SCRIPTFAQ. Ask More Questions of Your Script*. [cit. 2018-01-27]. Dostupné z: <http://scriptfaq.strikingly.com/>

chci upozornit, že se stále jedná o uměleckou tvorbu, a tedy se budu snažit vyvarovat mechanickému zařazování údajů do předpřipravených tabulek. Kromě vytvoření komplexního přehledu o vývoji formy a funkce technických scénářů v této kapitole popíši i konkrétní technické scénáře. Z celkového korpusu jsem vybral ukázky scénářů, abych na nich demonstroval, jak různí autoři zacházeli s konkrétními prvky, které jim předepisovaly řídicí orgány. Tento přístup k pramenům předurčuje i strukturu kapitoly, ve které nejprve představím přehled vývoje technických scénářů a poté budu postupovat k jejich specifickým.

Metodologie – kvantitativní analýza scénářů

V této kapitole budu analyzovat prameny pomocí kvantitativní metody. Tento nástroj pro zmapování dochovaných technických scénářů je založen na syntéze teoretických poznatků Iana W. Macdonalda a Stevena Price. Chci se vyhnout tomu, abych s Macdonaldovou a Priceovou terminologií pracoval jako s kategoriemi, do kterých se budu snažit napasovat československé scénáře. Mnou formulovaná analýza by si měla zachovat dostatečnou flexibilitu, aby bylo možné na jedné straně určit dobovou konvenci a na straně druhé průběžně popisovat modifikace scénářů. Analýza má pět fází: 1) inventarizace prvků, 2) diachronní analýza prvků, 3) analýza prvků na recepční úrovni, 4) analýza prvků na funkční úrovni, 5) analýza zaměřená na specifika prvků. Nejprve je potřeba určit zkoumané prvky a inventarizovat podle nich technické scénáře. Základem byly prvky scénáře, jak o nich pojednává dokument *Návrh instrukce o režisérském scénáři*²⁶⁰ a částečně i samotné scénáře, kde můžeme najít různé modifikace nebo rozšíření, které se od dokumentu *Návrh instrukce* odklánějí. Zkoumané prvky formální podoby technických scénářů lze rozdělit do sedmi skupin.

²⁶⁰*Návrh instrukce o režisérském scénáři*. NFA, f. ČSF, organizace, správa. 1949–1953, Praha, R9/A1/4P/8K.

Kompletní výčet zkoumaných prvků:

<ul style="list-style-type: none">• Autorsko-právní údaje	<ul style="list-style-type: none">• Metráž filmu s ohledem na místo natáčení	<u>Auditivní informace:</u>
Autor námětu		Jméno postavy
Název filmu		Způsob ozvučení
Zpracoval	Ateliér	Zvukové efekty
Režisér	Exteriér	Hudba
Československý státní film	Kombinované záběry	
Dramaturgická jednotka	Triky	<ul style="list-style-type: none">• Závěrečné údaje
Rok výroby	Titulky	Celková metráž
		<u>Podpisy:</u>
<ul style="list-style-type: none">• Autorsko-tvůrčí údaje (Štáb)	<ul style="list-style-type: none">• Seznam hudebních čísel	Režisér
Režisér	Popis motivu a jeho užití a provedení	Vedoucí výroby
Kameraman		Provozní ředitel výroby
Hudební skladatel	<ul style="list-style-type: none">• Samotný technický scénář	Kameraman
Architekt		Vedoucí dramaturgické jednotky
Maskér	Číslo obrazu	Předseda KV
Střihač	Metráž obrazu	Dekorace a jejich popis
Poradce	Místo děje	Seznam, komu má být scénář dodán
Vedoucí štábu	Místo natáčení	
	Doba děje	<ul style="list-style-type: none">• Doplňující údaje
<ul style="list-style-type: none">• Herecké obsazení	<u>Vizuální informace:</u>	Počet obrazů
Úloha	Číslo záběru	Počet záběrů
Jméno herece	Velikost záběru	Úvodní slovo
Domovské divadlo	Technické pokyny	Doplňující materiály
Charakteristika postav	Děj	Poznámky rukou
	Technické spoje záběrů	Scénosled

Tabulka č. 6 – Výčet zkoumaných prvků technických scénářů.

Na druhé úrovni hodnotím diachronní vývoj prvků ve scénářích. Zajímá mě, zda oproti dřívějšímu stavu došlo k opakování, modifikování nebo odmítání skupin či jednotlivých prvků. Na základě těchto kritérií můžu diachronně sledovat vývoj scénáře s ohledem na inspirační zdroje, autorské modifikace scénářů nebo standardy scenáristiky v jednotlivých obdobích.

První dva kroky analýzy poskytují základní přehled o vývoji technických scénářů a začínají ukazovat odlišnosti v závislosti na změně modu produkce. Na třetí úrovni se analýza zaměřuje na recepci scénáře s využitím terminologie Macdonalda. Prvky hodnotíme jako „čitelné“ (*readerly*) nebo „pisatelné“ (*writerly*).²⁶¹ Čitelné prvky jsou určeny pro čtenáře scénáře (např. je jím zástupce schvalovacího orgánu). Pisatelné prvky oproti tomu slouží k realizaci scénáře ve filmu (jsou určeny členům filmového štábu) a představují produkční část dokumentu. Převaha prvních nebo druhých prvků může odhalit dobový přístup ke scénáři. Marešem zmíněná literárnost scénářů by ve scénářích měla odhalit převahu čitelných prvků.

Na čtvrté úrovni vyhodnocuji funkci prvků. Klasifikace je inspirována terminologií Stevena Price: oznámení (události a jejich časové řazení, akce postav), komentář (vysvětlení, interpretace nebo přidání jasně patrných vizuálních a auditivních prvků), popis („zmrazení“ děje popisem objektu, popis pohybů kamery) a promluva (dialog).²⁶²

V případě, že lze nějaký prvek hodnotit jako čitelný i pisatelný zároveň, jeho funkce se může lišit v závislosti na recepční úrovni. Příkladem prvku, který má v kategorii pisatelný funkci komentáře a v kategorii čitelný funkci popisu, je prvek charakteristika postav. Pro čtenáře scénáře představuje charakteristika postav prostor k vytváření vlastní představy na základě zdůrazněných atributů. V kategorii pisatelný funkce charakteristiky pouze fixuje atributy postavy ve scénáři. Úroveň hodnocení funkce nám umožňuje nahlížet na scénář jako sadu prvků, jejichž místo není nahodilé, ale určené předchozí praxí.

Na úrovních jedna až čtyři se předpokládá jistá míra zobecnění, aby bylo

²⁶¹ Tyto termíny pocházejí z článku Iana Macdonalda, který se inspiroval u Rolanda Barthesa, konkrétně jeho rozlišením textů pisatelných (*scriptible*) a čitelných (*lisible*). MACDONALD, Ian W. So it's not surprising I'm neurotic The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting*. 2010, č. 1, s. 45–58. ISSN 1759-7137.

²⁶² Tato klasifikace pochází od Stevena Price. Původně report, comment, description, speech. PRICE, Steven. *The screenplay: authorship, theory and criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, s. 112–134. ISBN 9780230223622.

možné hodnotit dobovou konvencí scénáře a možné výjimky. Tomu napovídá i formalizovaná podoba technických scénářů před zavedením norem. Oproti tomu na poslední úrovni hodnotím specifika konkrétních prvků v konkrétním scénáři. Poslední úroveň může sloužit k porovnání odlišností mezi konkrétními autory, žánry nebo jednotlivými filmovými projekty. Price mohl počítat s diverzitou hollywoodských scénářů, a to navzdory standardizačním tendencím ve filmovém průmyslu. Můj přístup vychází z předpokladu, že diverzita využívání prvků ve scénářích se proměňovala s ohledem na změny v modech produkce a s tím související mírou centralizace v organizaci československé kinematografie.

2.1. Formáty scénářů a jejich prvky

Přehled formátů scénářů využívaných československými filmaři od 30. let představil Petr Szczepanik.²⁶³ Předmětem jeho zájmu byl literární scénář, respektive rozlišení literární a technické verze scénáře na přelomu 40. a 50. let. Szczepanikova optika je formována politickou situací a tzv. politizací scenáristiky, kterou zmiňuje v souvislosti s procesem posuzování a schvalování scénářů a v souvislosti s dosazováním politicky uvědomělých pracovníků do kulturních institucí.²⁶⁴ V souvislosti s literárním scénářem píše, že se „neustanovil jako typická ... konvence, postupně a neformálně osvojená uvnitř filmového pole, ale jako administrativně nařízená inovace“.²⁶⁵ Naproti tomu technický scénář se podle něj vyvinul postupně jako konvence. Szczepanik má pravdu v tom, že formát technického scénáře neprošel zásadními skokovými proměnami, administrativní zásahy se však nevyhnuly ani technickým scénářům.

Mimo literární a technické scénáře představuje Szczepanik dalších šest typů dokumentů, které se od 30. let využívaly ve scenáristické fázi vývoje filmů. Jedná se o téma, námět, synopsi, filmovou povídku, literární scénář, technický scénář a další produkční a postprodukční dokumenty. V souvislosti se zestátněním filmu došlo ke standardizaci vývoje filmů, což se dotklo i variability využívaných formátů a v letech 1945 až 1960 již evidujeme méně typů dokumentů. V prvních pěti poválečných letech se jedná o synopsi, filmovou povídku a scénář, mezi které byl

²⁶³SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 232.

²⁶⁴Tamtéž, s. 214–215.

²⁶⁵Tamtéž, s. 230.

občas zařazen tzv. scénosled. Jednotlivé formáty se od sebe výrazně lišily, ale obecně se dá říct, že napříč nimi můžeme vysledovat vývoj, zpřesňování a precizování představy o vznikajícím filmu. Toho bylo docíleno díky rozšiřování rejstříku prvků, které jednotlivé formáty využívaly. Počáteční synopse byla postupně rozšiřována z prozaického útvaru až po scénář, ve kterém již čtenář získává představu o řazení scén a záběrů a o využití filmového média pro potřeby vyprávění.

Synopse byla prvním dokumentem vývoje filmu. Autor v ní na několika málo stranách stručně shrnul děj a načrtl postavy. Synopse neobsahovala dialogy. Dalším formátem byla filmová povídka. Ta již byla delší, její rozsah byl v desítkách stran. Děj budoucího filmu byl ve filmové povídce rozvětven do epizod a postavy byly vykresleny detailněji než v synopsi. Filmové povídky mohly obsahovat části dialogů nebo jednotlivých promluv.

Méně obvyklým typem scenáristického formátu byl scénosled. Po formální stránce byl scénosled delší než filmová povídka, umožňoval další propracování představy o budoucím filmu v oblasti dialogů a přibližné podoby řazení scén v budoucím filmu. Na první pohled je scénosled zaměnitelný s literárním scénářem, ale jak upozornil Petr Szczepanik, tak scénosledy byly kratšího rozsahu.²⁶⁶ Mohlo by se zdát, že zařazením scénosledu mezi vývojové fáze scénáře se ustanovilo rozlišení literární a technické verze scénáře. Scénosled však plnil jinou funkci. Dokladem toho je například dokument na pomezí filmové povídky a scénosledu „Fantastická filmová povídka (Scénosled)“ k filmu *Krakatit*. Na příkladu tohoto pramenu můžeme pozorovat, jak Vávra využíval scenáristické formáty k postupnému propracování své představy o vznikajícím filmu. První stránka názorně ukazuje, jak Vávra v odstavcích odděluje scény budoucího filmu a naznačuje témata dialogů. Zároveň představuje postavy a jejich motivace.

²⁶⁶Tamtéž, s. 232.

Inženýr Prokop si razí cestu po nábřeží hustou mlhou sychravého večera. Mrazí ho a čelo má zvlhlé potem. Jde vratce jako opilý. Zatne zuby a vynaloží všemnu sílu, aby šel rovně. Ale zrovna krok před chodcem se mu zamotá hlava a vrazí do něko- ho. Ten člověk se ohlíží upřeně za ním. Prokop se dá na útěk, ale udělá se mu špatně, musí se opřít o strom a když otevře oči, vidí před sebou toho člověka. Je to Tomeš, který v ing. Prokopovi poznává kamaráda ze studií. Vidí, že má horečku a že je pora- něn. Na lavičce se Prokop v horečce svěřuje, že vynalezl kraka- tit, strašlivou třaskavinu, která mu v laboratoři explodovala. Jen prášek prý nechal na stole a explodovalo to samo od sebe. Mělo to strašlivý účinek. Pak už ing. Prokop omdlí.

Procitá až v Tomšově staromládeneckém bytě. Leží na po- steli a nechá se Tomšem svlékat. Tomeš se mu přizná, že stále ještě flámuje a chodí s holkama. Prokop, třesa se zimnicí pod peřinou, vypráví v horečce o svém vynálezu, kterým je posedlý. Podařilo se mu rozbít hmotu. Rozbít atom. Tím se z každé látky stává nejstrašlivější třaskavina. A to všechno bez drahých „a- parátů, které si chudý český vynálezce nemůže dovořit. Tomeš ho uklidňuje, aby spal.

Prokop usne horečným spánkem. Zdá se mu, že ho pan Plin- nius zkouší. Jemu hlásí Prokop, že rozbil hmotu. Vysvětluje mu podstatu svého vynálezu.

Mezitím se Prokop probudí a vidí nad sebou Tomeše, ale hned zas upadá do halucinace. Zdá se mu, že letí prostorem pro- ti skleněným hranolům, proti břitkým, vyobroušeným skleněným ro- vinám. Než se může roztříštit, odletí zpět proti jehlanu, odra- zí se jako paprsek na jinou rovinu, kmitá mezi rovinami, odrazí se od euklidovy roviny a propadá se střemhlav dolů do tmy. Uhlí- ní před pronásledovateli chodbou, která se stále zúžuje, až její hrozí rozdrtit. Po blízké stěně padá do propasti. Huset nohou

Obr. č. 5 – První stránka z filmové povídky / scénosledu filmu *Krakatit*.

Posledním ze zmíněných formátů byl scénář. Ve scénáristické literatuře do roku 1945 se označení tohoto typu dokumentu obměňuje, ale zdá se, že scénář, scenario či pracovní scenario jsou po formální stránce zaměnitelné dokumenty. Představa o filmu byla v tomto dokumentu fixována za pomoci rozepsání do scén a záběrů, za použití popisů pohybů kamery, střihů a dalších technických detailů. Scénáře byly psány ve dvou sloupcích, odlišujících informace k vizuální a auditivní složce filmu. Součástí scénáře mohly být také jména některých členů štábu, soupisy postav, seznamy interiérů a exteriérů a případně další dokumentace související s realizací filmu. Na ukázkze ze scénáře filmu *Vdavky Nanynky Kulichovy* (1935, r. Vladimír Slavínský, s. Vladimír Slavínský, Otakar Vávra) z roku 1935 vidíme, že číslovány jsou pouze záběry, rozlišení obrazů spočívá pouze v rozlišení míst natáčení a míst děje. V levém sloupci jsou uvedeny informace o ději, velikosti záběrů a technické pokyny. V pravém sloupci jsou dialogy, začátek a konec hudby a způsob ozvučení. Už v této době je na tomto formátu patrné, že plní více funkcí zároveň. Poslední verze scénáře před natáčením svým formátem evokuje práci s filmovým stylem. Rozlišení jednotlivých záběrů, poznámky k pohybům kamery, zdůraznění prvků syžetu, to vše naznačuje, že autor zde promýšlel stylovou stránku budoucího filmu. S tím souvisela funkce technického scénáře jako podkladu pro rozpočet. Díky strukturovanosti a propracovanosti bylo na jeho základě možné spočítat náklady na výrobu filmu. Třetí funkcí poslední verze scénáře před natáčením je koordinace prací na filmu. Formální podoba technického scénáře na jedné straně vyplývala z dělby práce při přípravě filmu a na straně druhé předjímalu dělbu práce při natáčení. Z těchto tří funkcí technických scénářů je v teoretické literatuře té doby nejčastěji zmiňována rovina ekonomická a produkční. Stylové aspekty budoucího filmu obsažené ve scénáři zůstávají okrajovým tématem.

Ex t e r i e u r.

Ulice s obchodem /gátin'm

24. Polocelek s obchodem.
Jindra přechází, natahuje
si levou rukavičku.
Rapid panorama na
25. Polodetail Kulichové.
Kulichová je přitisknuta
do výklenku dveří protějšího
doma a hledí na Jindra a mluví
pro sebe.
Kulichová:
Ze byste to byl vy,
vašnosto? A že máte
kravatu na šišato, to
nevíte?
26. Polocelek s obchodem.
Jindra se prochází a upraví si
kravatu.
27. Polodetail Kulichové.
Kulichová se usmívá potutelně
a pokračuje.
Kulichová:
A mohl byste si také
trochu povytáhnout kal-
hoty a stáhnout kabát!
28. Polocelek s obchodem.
Jindra si povytáhne v chůzi
kalhoty a stáhne kabát.
29. Polodetail Kulichové
Kulichová humorně.
Kulichová:
A teď si nechtějte na-
mluvit, že tady nemáte
randíčko! Ale ještě si
narovnejte klobouk!
30. Polocelek s obchodem.
Jindra si v chůzi narovnává
klobouk. V příštím okamžiku
vyjde z obchodu Nanyňka,
spatří Jindra, radostně.
Nanyňka:
Jindro!
Jindra:
Anuško!
- Jindra se skloní a políbí
Nanynce ruku.
31. Polodetail Kulichové.
Kulichová vyčítavě.
Kulichová:
Tohle mi Kulich nikdy
neudělal!
32. Polocelek s obchodem.
Jindra vezme Nanyňku pod paží
a oba odchází k sobě přitisknutí.

Obr. č. 6 – Ukázka z prvorepublikového scénáře *Vdavy Nanyňky Kulichovy*.

Situace se změnila na konci 40. let. Nově probíhal standardizovaný proces vývoje scénářů ve formátech synopse, filmové povídky, literárního scénáře a technického scénáře. Zatímco synopse a filmová povídka se po formální stránce nezměnily, formáty literárního a technického scénáře poukazují na proměny v praxi vývoje filmů. Literární scénář se objevuje kolem roku 1949 a po formální stránce využívá členění do obrazů a rozlišení vizuální a auditivní složky filmu buď ve dvou sloupcích, nebo v celostránkové variantě.²⁶⁷ Zásadní posun od předchozí praxe byl v tom, že literární scénář měl být definitivní verzí, která bude následně rozpracována ve formě technického scénáře. V praxi to bylo komplikovanější a formování představy o budoucím filmu mnohdy pokračovalo i v technickém scénáři a po jeho schválení – jak díky možnosti znovu promyslet koncepci filmu, tak díky nutnosti promyslet film v technických kategoriích. Po formální stránce byl technický scénář podstatně propracovanější a strukturovanější než literární verze. S tím související podrobnosti jsou předmětem zkoumání v této kapitole

Každý z těchto formátů představoval jednu z fází vývoje filmového díla. Každý z nich pracoval se specifickými prvky a plnil ve vývoji filmu rozdílnou funkci. U jednotlivých projektů můžeme pozorovat, že v jednotlivých fázích vývoje filmu dochází k prodlužování dokumentů, propracovávání dialogů, postupnému rozdělení obrazů a záběrů a postupnému propracovávání technických detailů.

²⁶⁷Tamtéž, s. 231.

O b r a z 5.
Místnost Tisku.
Atelier - den.

Na chodbě naplněné obecenstvem, které sem vychází ze soudní síně, jsou dveře označené nápisem Tisk.

V místnosti Tisku je pořádně zakouřeno. Téměř všichni novináři, kteří sem přišli, zapalují si cigarety. Dlouhý mlčenlivý redaktor si nacpává dýmku. K němu se obrátí Sucharda: "Kolik myslíte, že dostane Kučera, Rokosí ? Provaz nebo doživotí ? "

Rokos neodpoví. Stále ještě nemluví.

Kulaťoučký redaktor Bílek z Práva Lidu se ozve: " Určitě provaz ! A Zdebořská nejmíň 15 let." Pak se otočí s ironickým úsměvem k Rokosovi: "Ale soudruh Rokos by nám mohl říct, proč tento případ hájí jejich nejlepší advokát ? Copak vaše strana nemá pro doktora Žonáka nic lepšího ? "

Ale mlčenlivý Rokos na to zase nic. Jen zapuká ze své dýmky.

Sucharda se směje: "Politické procesy teď nejsou, tak pan doktor nechce vyjít z advokátského cviku.... "

Rokos konečně přeruší své mlčení. Řekne zvolna: " Mýlíte se všichni, pánové. Tady jsme právě na politickém procesu... "

Všichni překvapeně vzhlednou.

Vtom do místnosti vpadne drobný, černovlasý mladík, redaktor Kankrlík z Lidových Novin: " Pánové, poďte, už bude konec průvodního řízení. "

Obr. č. 7 – Ukázka z literárního scénáře filmu *Kavárna na hlavní třídě* (1953, r. Miroslav Hubáček, s. Jiří Brdečka, Jiří Mareš, Miroslav Hubáček).

Obr. č. 5.

Sklep na schodištém.

do výšoku.

/Atelier - den./

Na rozdíl od všech místností nahoře, zvláště kavárenského sálu, je toto místo, které nemá spatřit oko hosta. Je to strašné pracovní prostředí, plné stínu, vlhké tmy, pavucín a zřejmě také zimy. Podél stěn, pod příkrým kluzkým schodištěm, jsou narovnána stáda velikých i menších pivních sudů. V rohu je složena haldá špinavého ledu a celá podlaha je jedna špinavá černá kaluž. Od naražených sudů vede spleť trubek a potrubí směrem ke stropu, kde bliká a zkomírá slabá žárovka, na tenkém pokřiveném drátě. V pozadí, u široké rozpraskané zdi, jsou narovnány v regálech baterie plných i prázdných zaprášených lahví.

Pozor : Hlavní pohled na dekoraci bude téměř z ptačí perspektivy.

15.C.

Od kamery dolů ubíhá řada sklepních kluzkých schodů. Po nich padá dolů starý muž. Dopsadne v záhybu na odpočívadle, kde zůstane bezvládně ležet, těžce oddechuje, obklopen střepe rozbitých lahví. Jedna z nich se ještě lehce skutálí se schodů a žblunkne do černé louže, na podlaze sklepa. Se shora, z výčepu, sem doléhno ženský křik :

Ženský křik :

Jcžíšmarjá, pane Bartoš!

16.C.

Nahoře, ve dvořích, vedoucích do výčepu, stojí v úděsu mladá služka, Jindřiška. Rozběhno se po schodech co nejrychleji.

Kamera s ní na jeřábu klesá, až zabere v popředí staríka, k němuž Jindřiška dobíhá a pokleká. Tu se již dveře nahoře zavlnily personálem. Vidíme zde váře z obrazu 4.

Starší starík se opět rozkašle.

Kašol.

7.FD.

Na posledních schodech ve dvořích ukáže se teď mezi personálem i pan šéf.

Obr. č. 8 – Ukázka z technického scénáře filmu *Kavárna na hlavní třídě*.

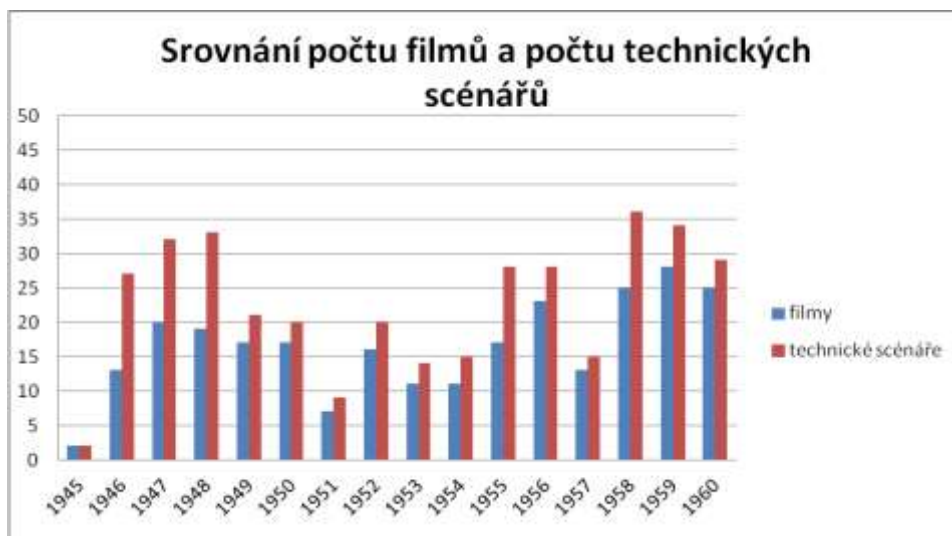
2.2. Kvantitativní analýza technických scénářů 1945 až 1960

Do zkoumaného korpusu jsem zařadil všechny poslední verze scénářů (scénáře, technické scénáře, režisérské scénáře), které jsou v Národním filmovém archivu nebo v archivu Barrandov dochovány k dlouhým hraným československým filmům uvedeným do kin v letech 1945 až 1960. Vyřazeny byly cizojazyčné (německé) verze scénářů. Celkem se jedná o 364 scénáře, které jsem dále roztrídil podle let, ve kterých byl film uveden, a podle dramaturgických jednotek, ve kterých byl vyvinut. V případě, že v archivech bylo k jednomu filmu uloženo více verzí scénářů, byly do zkoumaného korpusu zařazeny všechny bez ohledu na množství změn.²⁶⁸ V případě, že se prokazatelně jednalo o více kopií téhož scénáře, tak byl do korpusu zařazen pouze jeden scénář.²⁶⁹

²⁶⁸ Jednotlivé verze scénářů se v různých obdobích a u různých filmů liší jiným způsobem.

V některých případech autoři přepracovali výhradně dialogy bez vlivu na použité prvky, v jiných případech přijali v nové verzi nové prvky a změnili formát scénáře.

²⁶⁹ Scénáře jsou ve většině případů označeny původním číselným označením ČSF nebo datem, takže je možné identifikovat kopii a jinou verzi daného scénáře. Dalším faktorem při určování kopie nebo jiné verze byl počet obrazů a záběrů.



	filmy	technické scénáře
1945	2	2
1946	13	27
1947	20	32
1948	19	33
1949	17	21
1950	17	20
1951	7	9
1952	16	20
1953	11	14
1954	11	15
1955	17	28
1956	23	28
1957	13	15
1958	25	36
1959	28	34
1960	25	29

Graf č. 1 – Vývoj počtu filmů a počtu technických scénářů v letech 1945 až 1960.

U všech scénářů byla sledována přítomnost prvků (srov. tabulka č. 6), jejich modifikace nebo jejich odmítnutí. Prvky jsem určoval při pročitání scénáře od titulní stránky dále. V případě, že jsem alespoň jednou prvek identifikoval, byl scénář hodnocen, jako že obsahuje daný prvek. V některých případech byla ve scénáři připravena pro daný údaj kolonka, ale ta zůstala nevyplněna. V takovém případě inventarizace prvku zahrnuje i nevyplnění kolonky. Dále bylo do scénářů často vepisováno rukou. Krom toho, že jsem sledoval přítomnost rukopisných poznámek,

tak jsem při inventarizaci odlišil i tištěné prvky a rukou dopsané prvky. V několika případech byla ze scénáře vytržena stránka. V případě, že se jednalo např. o stránku se seznamem štábu, jsem scénář vyřadil z přehledu inventarizace pro danou skupinu prvků. V několika případech byla vytržená stránka ze scénáře dochovaná pouze částečně. V takovém případě jsem do inventarizace zahrnul dostupné údaje.

Vzhledem k poslednímu kroku analýzy, kdy se zaměřuji na specifika scénářů a prvků v nich obsažených, jsem pročetl i několik obrazů na začátku scénářů, několik závěrečných obrazů a několik dalších náhodně vybraných obrazů. Dále jsem se seznamoval s úvodním slovem tvůrců nebo s charakteristikami postav, pokud byly ve scénáři obsaženy. Tyto informace napomáhaly rozlišení více verzí scénáře, určení jejich návaznosti a pomohly mi pochopit funkci technických scénářů a jejich prvků.

2.2.1. Vývoj četnosti výskytu prvků a skupin prvků v technických scénářích

Zkoumané patnáctileté období jsem již rozdělil zdůrazněním významu *Návrhu instrukce* v souvislosti s režisérským scénářem, který je datován ke konci roku 1950, respektive 1951. První rok 50. let se zdá být zlomovým i při pohledu na graf srovnávající počty filmů a počty technických scénářů v jednotlivých letech (graf. č. 1). V tomto období započal pokus o centrální řízení celé tvorby i výroby kolektivním vedením, což vedlo k utlumení filmové výroby.²⁷⁰ V roce 1951 se překrývá změna modu produkce, jedná se o konkrétní příklad administrativního zásahu a efekt těchto kroků na filmovou produkci. Spolupůsobení těchto oblastí bylo výchozím bodem při interpretaci výsledků kvantitativní analýzy v této kapitole. Na příkladu konkrétních proměn formátu technického scénáře budeme moci pozorovat korelaci s proměnami modu produkce.

Pro zkoumání produkční kultury v poválečném období se ustanovila periodizace odrážející změny modu produkce: 1945 až 1948 výrobní skupiny, 1949 až 1951 tvůrčí kolektivy, 1951 až 1954 kolektivní vedení a od roku 1954 až do konce 60. let tvůrčí skupiny.²⁷¹ Takto rozvrženou základní periodizaci lze dále segmentovat na kratší úseky, odrážející například změny v organizaci výrobních skupin v roce 1947 nebo zanikání a vznikání jednotlivých dramaturgických

²⁷⁰Mezi polovinou roku 1951 a únorem 1952 byla zrušena Ústřední dramaturgie i tvůrčí kolektivy, bylo propuštěno 108 ze 120 tvůrčích pracovníků a z Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie vznikl nový řídicí orgán dramaturgie a výroby: Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu. Úkolem KV SUF bylo centrální řízení tvorby a výroby ve všech fázích po stránce hospodářské i umělecké. V tomto období došlo k pokusu o aplikaci průmyslových norem na výrobu hraných filmů po vzoru sovětských filmových studií. SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 85–90.

²⁷¹V roce 1954 dochází k decentralizaci tvorby a výroby filmů, zaniká KV SUF a vznikají tvůrčí skupiny. Ty fungují bez přestávky až do roku 1970, kdy je nahrazují dramaturgické skupiny s omezenými kompetencemi. Tamtéž, s. 104.

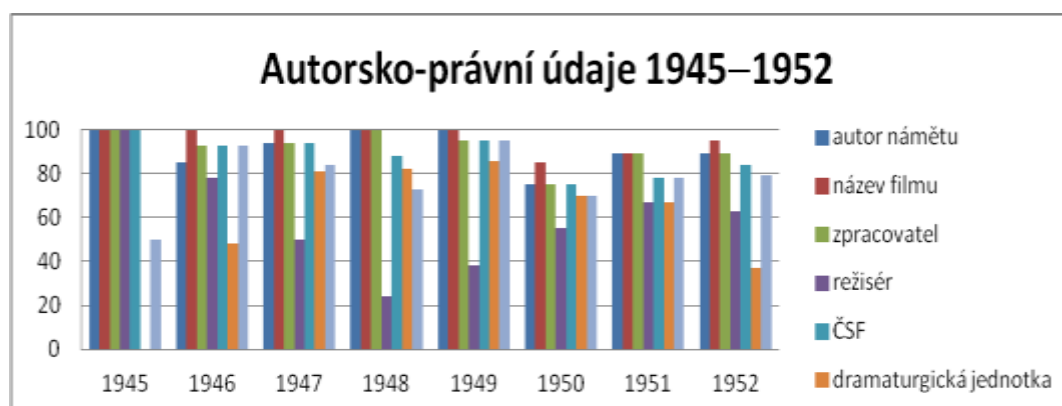
jednotek. Další segmentaci bychom museli přijmout při zahrnutí posuzovacích a schvalovacích orgánů, které se účastnily vývoje filmů. Pro potřeby této podkapitoly budu vycházet z první úrovně periodizace a jen výjimečně postoupím na další úrovně. Nejjemnější periodizace bude tematizována v kapitole 3 o mechanismech tvorby a výroby filmů.

Základní přehled o vývoji technických scénářů získáme z pohledu na grafy zobrazující procentuální zastoupení prvků ve scénářích v jednotlivých letech. U jednotlivých prvků i v rámci skupin prvků můžeme sledovat, že docházelo k jejich opakování, modifikování nebo odmítání. Pokusím se zde naznačit hlavní trendy v modifikacích formální stránky scénářů a základní interpretační strategie. V dalších krocích analýzy se budu posouvat k detailnímu pohledu.

První skupina prvků je v technických scénářích uvedena hned na titulní straně. Tyto prvky pomáhaly k identifikaci zpracovávaného projektu, jeho autorů a dramaturgických jednotek, ve kterých byl námět vyvíjen. Při zběžném pohledu je zřejmé, že k výraznějšímu výkyvu přítomnosti prvků na titulní straně došlo mezi lety 1950 až 1955. Nejvíce kolísajícími údaji bylo jméno režiséra a afiliace titulu k dramaturgické jednotce. V případě jména režiséra lze kolísání vysvětlit dvojnásobným způsobem. Ačkoliv měla být poslední verze scénáře, technický scénář, v kompetenci režiséra, tak to nemuselo být naplněno ve všech případech. Kolísání v letech 1952 až 1955 (63 %, 7 %, 57 %, 43 %) lze vysvětlit tím, že začaly být naplňovány nároky *Návrhu instrukce o režiséřském scénáři*. Při pohledu na další skupinu prvků – seznam členů štábu –, která se začala objevovat v roce 1951 (srov. graf č. 3.1 a 3.2), je evidentní, že jméno režiséra bylo ve scénáři uvedeno mezi členy štábu, i když nebylo zmíněno na titulní straně scénáře: 55 % v roce 1952, 79 % v roce 1953, 93 % v roce 1954, 61 % v roce 1955.

Druhým kolísajícím prvkem je příslušnost k dramaturgické jednotce. Proměnu výskytu tohoto prvku je možné vysvětlit odkazem na proměnu modu produkce. V letech 1945 až 1951 a mezi lety 1954 až 1960 byla filmová tvorba a výroba organizována v menších oficiálních skupinách, které organizovaly a řídily vývoj scénářů, případně i výrobu filmů. Pouze v první polovině 50. let byla tato praxe přerušena, když byla scenáristika i výroba řízena centrálním kolektivním vedením. V této době nebyly oficiálně určeny menší dramaturgické jednotky, ale na titulní straně scénáře můžeme občas narazit na přidružení titulu k neformální

dramaturgické jednotce.²⁷²



rok	autor námětu	název filmu	zpracovatel	režisér	ČSF	dramaturgická jednotka	rok výroby
1945	100	100	100	100	100	0	50
1946	85	100	93	78	93	48	93
1947	94	100	94	50	94	81	84
1948	100	100	100	24	88	82	73
1949	100	100	95	38	95	86	95
1950	75	85	75	55	75	70	70
1951	89	89	89	67	78	67	78
1952	89	95	89	63	84	37	79

Graf č. 2.1 – Přehled vývoje procentuálního zastoupení autorsko-právních údajů v technických scénářích v letech 1945 až 1952.

²⁷² Podařilo se mi identifikovat následující neformální skupiny:

Dramaturgická rada Vladimíra Kabelíka v roce 1952: *Dovolená s Andělem* (r. Bořivoj Zeman, s. Jaroslav Mottl, Bořivoj Zeman, Josef Neuberg, František Vlček), *Konec strašidel Usměvavá zem* (1952, r. Václav Gajer, s. Josef Neuberg, František Vlček), *Plavecký mariáš, Nad námi svítá* (1952, r. Jiří Krejčík, s. Jiří Marek, Jiří Krejčík).

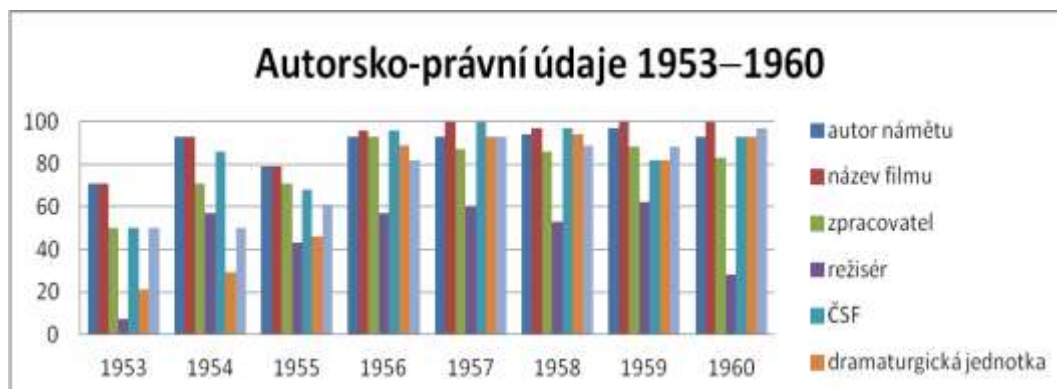
Veseloherní (dramaturgická) skupina Oldřicha Nového v roce 1952: *Divotvorný klobouk* (1952, r. Alfréd Radok, s. Alfréd Radok), *Slovo dělá ženu* (1952, r. Jaroslav Mach, s. Jiří Karásek, Oldřich Nový, Jaroslav Mach).

Otakar Vávra: *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (1952, r. Miroslav Hubáček, s. Ivan Oswald, Karel Feix), *Výstraha* (1953, r. Miroslav Cikán, s. Marie Majerová), *Botostroj* (1954), *Jan Hus* (1954)

Dramaturgie Vladimíra Bora: *Expres z Norimberka* (1953, r. Vladimír Čech, s. Vladimír Čech)
Tvůrčí skupina Vladimíra Vlčka: *Komedianti* (1953)

Dramaturgická skupina Ivan Oswald (sic): *Byl jednou jeden král* (1954)

Pracovní skupina Jiřího Weisse: *Na konci města* (1954, r. Miroslav Cikán, s. Eduard Fiker)



	autor námětu	název filmu	zpracovatel	režisér	ČSF	dramaturgická jednotka	rok výroby
1953	71	71	50	7	50	21	50
1954	93	93	71	57	86	29	50
1955	79	79	71	43	68	46	61
1956	93	96	93	57	96	89	82
1957	93	100	87	60	100	93	93
1958	94	97	86	53	97	94	89
1959	97	100	88	62	82	82	88
1960	93	100	83	28	93	93	97

Graf č. 2.2 – Přehled vývoje procentuálního zastoupení autorsko-právních údajů v letech 1953 až 1960.

Dynamičtější vývoj výskytu prvků pozorujeme u seznamu členů štábu. Až do roku 1950 byl čtenář technického scénáře obeznámen pouze s těmi členy štábu, jejichž jméno se objevilo na titulní straně. Jednalo se nejčastěji o režiséra a scenáristu. V omezené míře byl zmiňován architekt, kameraman nebo vedoucí štábu.²⁷³ Ve výjimečných případech byla na scénáři uvedena tzv. umělecká spolupráce, naznačující zapojení spisovatele do vývoje scénáře.²⁷⁴ Náznak seznamu členů štábu

²⁷³ To se týkalo technických scénářů *Hrdinové mlčí*. NFA, f. Scénáře. 1946; sign. S-1313-TS-2; *Lavina*. NFA, f. Scénáře. 1945, sign. 1316-TS; *Lavina*. NFA, f. Scénáře. 1945, sign. 1316-TS-2.

²⁷⁴ Na vývoji *Sirény* (1947, r. Karel Steklý, s. Karel Steklý, Jan Weiss) se podílela spisovatelka Marie Majerová. Na variaci básní Jana Nerudy při psaní scénáře *Týden v tichém domě* pracoval Jaroslav Seifert. *Siréna* NFA, f. Scénáře. S-210-TS; *Týden v tichém domě*. NFA, f. Scénáře. S-1843-TS.

se objevuje u scénářů k filmům *Lavina* (1946, r. Miroslav Cikán, s. Miroslav Cikán, Jaroslav Mottl, Josef Trojan) a *Hrdinové mlčí* (1946, r. Miroslav Cikán, s. J. Z. Novák, Vladimír Tůma) z roku 1946. Ve scénářích k *Lavině* jsou vybraní členové štábu uvedeni na samostatné straně (scenáristé, režie, vedoucí výroby, kameraman, architekt)²⁷⁵ a ve druhém technickém scénáři k filmu *Hrdinové mlčí* je na titulní straně uveden autor námětu, scenáristé, vedoucí příslušné výrobní skupiny, vedoucí výroby, asistent výroby, kameraman a architekt.

Od roku 1951 dochází ke stále častějšímu výskytu seznamu členů štábu a v roce 1954 ho nalezneme ve všech technických scénářích. Ve druhé polovině 50. let se tato skupina prvků stává stabilní částí technického scénáře a dochází k jejímu rozšiřování o další členy štábu, nad rámec toho, co vymezoval *Návrh instrukce*. Původní seznam, zahrnující režiséra, kameramana, hudebního skladatele, architekta, maskéra, střihače, vedoucího štábu a případně odborného poradce, byl postupně doplňován o asistenty režie, asistenty kamery, asistenty vedoucího výroby, kostyméry, zvukaře, rekvizitáře, skript apod. Čtenář technického scénáře ve druhé polovině 50. let díky tomu získává komplexnější přehled o celém projektu, o fázi a stavu propracovanosti. Mohl bych také spekulovat o tom, že už sama nutnost sestavit štáb při psaní technického scénáře vedla k jeho větší soudržnosti a zvyšovala potenciál realizovat film.

²⁷⁵*Hrdinové mlčí*. NFA, f. Scénáře. 1946; sign. S-1313-TS-2; *Lavina*. NFA, f. Scénáře. 1945, sign. 1316-TS; *Lavina*. NFA, f. Scénáře. 1945, sign. 1316-TS-2.



	režisér	kameraman	hudební skladatel	architekt	maskér
1945	0	0	0	0	0
1946	11	11	11	0	0
1947	0	0	0	0	0
1948	0	0	0	0	0
1949	0	0	0	0	0
1950	0	0	0	0	0
1951	22	33	33	33	33
1952	55	60	60	60	50
1953	79	79	79	79	79
1954	93	100	100	100	87
1955	61	61	57	61	50
1956	82	82	68	82	82
1957	87	80	60	80	80
1958	83	83	56	83	78
1959	82	82	50	82	82
1960	86	86	69	83	86

Graf č. 3.1 – Přehled procentuálního zastoupení seznamu členů štábu v technických scénářích v letech 1945 až 1960, I. část (režisér, kameraman, hudební skladatel, architekt, maskér).



	střihač	poradce	vedoucí štábu	ostatní
1945	0	0	0	0
1946	0	0	11	0
1947	0	0	0	0
1948	0	0	0	0
1949	0	0	0	0
1950	0	0	0	0
1951	33	11	22	0
1952	60	35	60	50
1953	79	64	79	21
1954	100	73	100	80
1955	50	21	61	46
1956	82	21	79	54
1957	80	33	80	60
1958	83	8	83	81
1959	79	9	82	79
1960	69	21	86	83

Graf č. 3.2 – Přehled procentuálního zastoupení seznamu členů štábu v technických scénářích v letech 1945 až 1960, II. část (střihač, poradce, vedoucí štábu a ostatní – asistenti režie, kamery, výroby, kostymér, zvukař, rekvizitář a další).

U seznamu postav a hereckého obsazení vidíme na grafu č. 4 prvky se stabilním zastoupením v poslední verze scénáře a prvky kolísající. Seznam postav byl využíván už před rokem 1945 a udržel se ve scénářích i v dalších desetiletích. Rozdílná je situace u seznamu herců a s tím souvisejícím údajem o domovském divadle daného herce. Seznamy herců se objevují ve scénářích již ve druhé polovině 40. let. Nárůst jejich zastoupení je znatelný v letech 1951 a 1952. Z hodnot kolem 10 % se seznamy herců objevovaly ve 22 %, respektive 35 % scénářů. Do konce let padesátých byl výskyt tohoto prvku kolísavý a nestabilizoval se. Důvodem byla patrně nejistota v definitivním obsazení filmu a snaha klást důraz na jiné prvky scénářů. Vedle seznamu herců *Návrh instrukce* předepisoval i uvedení divadla, ve kterém herec působí. Tento prvek se objevil u pouhých čtyř scénářů, a to pouze v letech 1951 a 1952. Ve dvou případech pak byl prvek zastoupen pouze nevyplněnou kolonkou. Domovské divadlo tak bylo uvedeno pouze ve dvou případech.²⁷⁶ U tohoto prvku můžeme konstatovat, že byl filmařskou obcí příkladně odmítnut jako součást scénáře. Přesto je záhodno se u něj pozastavit, protože v kontextu československé filmové produkce 50. let neměl představovat pouhou kolonku ve scénáři. Státní film se potýkal s problémy nedostatku herců a velké časové vytíženosti dobrých herců.²⁷⁷ V 1948 až 1951 dokonce fungovalo Divadlo filmového studia, později Divadlo státního filmu. V tomto divadle měli být zaměstnání herci, kteří by byli obsazováni do vedlejších rolí ve filmech, bez komplikací spojených s uvolňováním herců z jiných divadel.²⁷⁸ Divadlo problém s uvolňováním herců nevyřešilo, objevily se problémy nové a v roce 1951 zaniklo.²⁷⁹ Problém s uvolňováním herců z divadel přetrval i v dalších letech, bez ohledu na kolonku ve scénáři.

Zvláštním příkladem prvku je charakteristika postav, která nebyla zahrnuta mezi prvky předepsané *Návrhem instrukce*. Jednalo se o více nebo méně obsáhlou

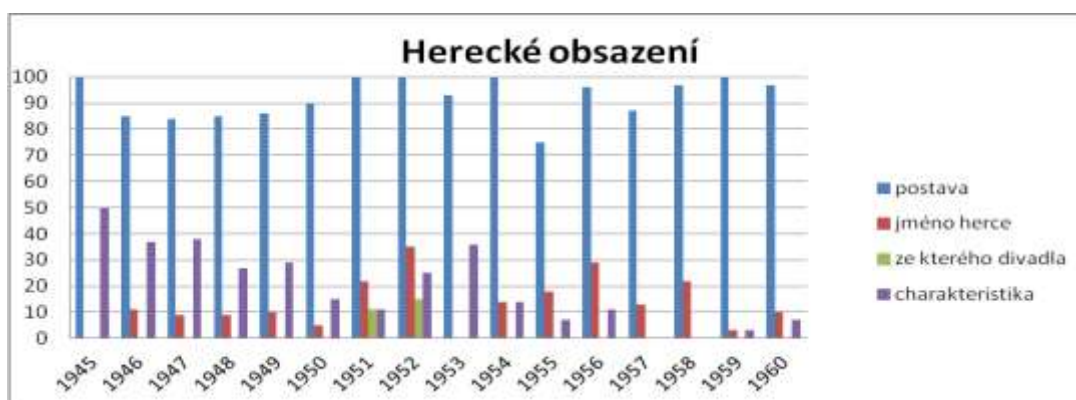
²⁷⁶Seznam herců a jejich přiřazení k divadlům nalezneme ve scénářích filmů *Divotvorný klobouk* (1952) a *Pyšná princezna* (1952, r. Bořivoj Zeman, s. Henryk Bloch, Oldřich Kautský, Bořivoj Zeman). Nevyplněná kolonka pro domovské divadlo zůstala ve scénářích filmů *Milujeme* (1951, r. Václav Kubásek, Jaroslav Novotný, s. Václav Kubásek, Jaroslav Novotný) a *Zítřejí se bude tančit všude* (1952). *Divotvorný klobouk*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-703-TS; *O pyšné princezně*. NFA, f. Scénáře. 1950, sign. S-314-TS; *Milujeme*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-338-TS; *Zítřejí se bude tančit všude*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-1354-TS.

²⁷⁷PECHAČOVÁ, Markéta. Dějiny Divadla státního filmu. Praha, 2015, s. 30–31. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra dějin a didaktiky dějepisu. ŠMÍDA, Bohumil, ref. 104, s. 97–98.

²⁷⁸PECHAČOVÁ, Markéta, ref. 275, s. 31–32.

²⁷⁹Tamtéž, s. 71–81.

charakteristiku postavy, která mohla být shrnuta do několika slov, ale i několika odstavců. Charakteristika postav se postupně z poslední verze scénáře vytrácela. Ve druhé polovině 40. let se objevuje v přibližně jedné třetině scénářů (37 % v roce 1946, 38 % v roce 1947, 27 % v roce 1948, 29 % v roce 1949), na přelomu desetiletí se objevuje v přibližně desetině scénářů, pak její zastoupení krátkodobě narůstá, ale do konce 50. let se takřka vytratila. Tento prvek byl postupně ze scénářů takřka vytlačen vývojem scenáristické praxe.



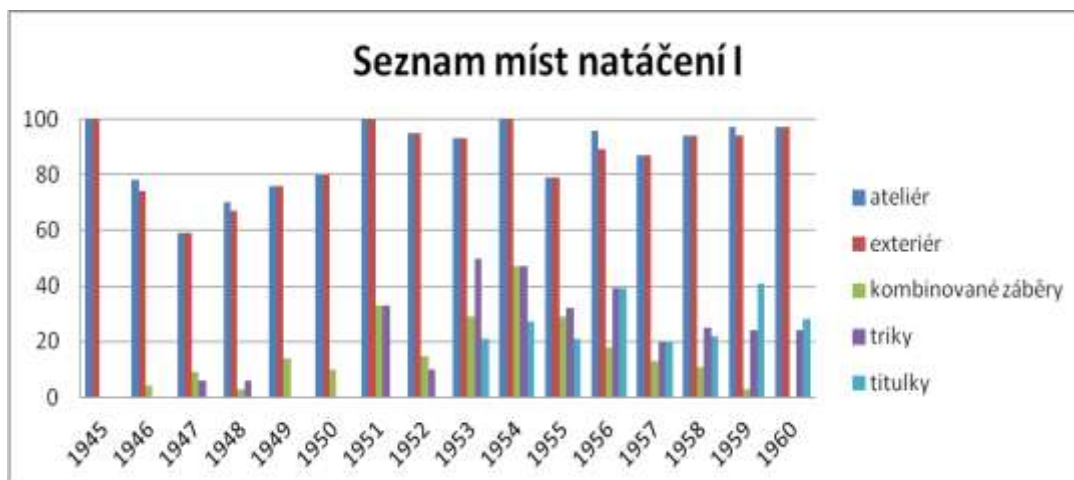
	postava	jméno herce	ze kterého divadla	charakteristika
1945	100	0	0	50
1946	85	11	0	37
1947	84	9	0	38
1948	85	9	0	27
1949	86	10	0	29
1950	90	5	0	15
1951	100	22	11	11
1952	100	35	15	25
1953	93	0	0	36
1954	100	14	0	14
1955	75	18	0	7
1956	96	29	0	11
1957	87	13	0	0
1958	97	22	0	0
1959	100	3	0	3
1960	97	10	0	7

Graf č. 4 – Přehled procentuálního zastoupení seznamu postav a herců v technických scénářích v letech 1945 až 1960.

Podobně jako v případě seznamu postav scénáře obsahovaly i seznam míst natáčení, který po roce 1945 výrazně změnil podobu. Z původního soupisu lokací se postupně vyvinul detailní rozbor metráže. Pro názornost proměnu této skupiny prvků znázorňuji v grafech č. 5.1, 5.2, 6.1 a 6.2. První dva grafy ukazují, že seznam míst natáčení byl součástí scénářů po celé sledované období. Rozpis ateliérů a exteriérů byl postupně rozšiřován o seznamy kombinovaných záběrů, triků, zpětných projekcí apod. Ke konci 50. let vidíme rychle narůstající oblibu natáčení v reálných prostředích.

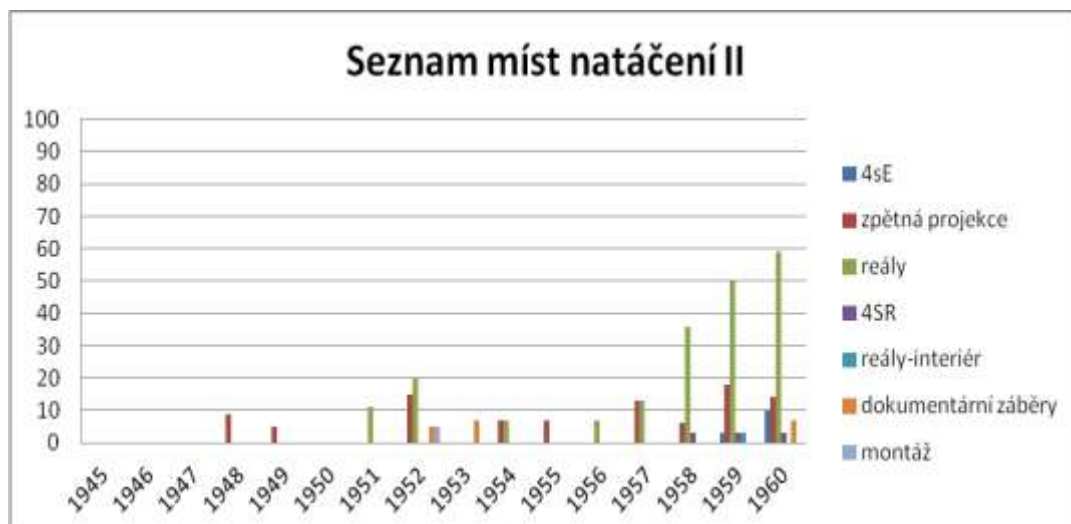
Seznamy lokací měly ve druhé polovině 40. let obvykle podobu pouhého výčtu. V některých propracovanějších scénářích můžeme už v této době pozorovat snahy o využití prostoru účelně a ve vztahu k hlavní části scénáře, když se u jednotlivých lokací objevily čísla obrazů nebo počty záběrů.²⁸⁰ Zlom nastává opět začátkem 50. let. *Návrh instrukce* v této skupině prvků předepisuje rozpis metráže filmu podle lokací. Z pouhého seznamu se tak najednou stává tabulka, jejímž smyslem je získání přehledu o nákladnosti natáčení. Velmi rychle se tato skupina prvků adaptuje do scénářů v podobě: lokace – čísla obrazů – čísla/počet záběrů – metráž. Do konce 50. let se rozpis metráže etabluje jako stabilní součást technických scénářů a – jak ukážu později – stává se i nástrojem pro vyhodnocování hospodárnosti práce ve filmovém studiu.

²⁸⁰ Např.: *13. revír*. NFA, f. Scénáře. 1945, sign. S-97-TS-2; *Čapkovy povídky*. NFA, f. Scénáře. 1946, sign. S-168-TS, 2. verze; *Ves v pohraničí*. NFA, f. Scénáře. 1947, sign. S-918-TS-2; *Pan Habětín odchází*. NFA, f. Scénáře. 1948, sign. S-2840-TS.



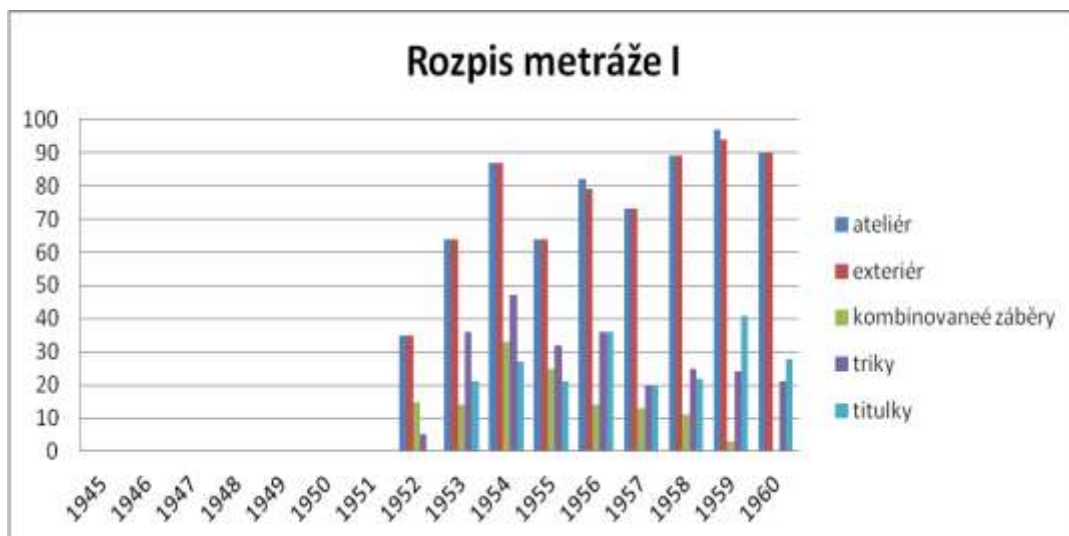
	ateliér	exteriér	kombinované záběry	triky	titulky
1945	100	100	0	0	0
1946	78	74	4	0	0
1947	59	59	9	6	0
1948	70	67	3	6	0
1949	76	76	14	0	0
1950	80	80	10	0	0
1951	100	100	33	33	0
1952	95	95	15	10	0
1953	93	93	29	50	21
1954	100	100	47	47	27
1955	79	79	29	32	21
1956	96	89	18	39	39
1957	87	87	13	20	20
1958	94	94	11	25	22
1959	97	94	3	24	41
1960	97	97	0	24	28

Graf č. 5.1 –
Seznam
procentuálního
zastoupení míst
natáčení
v technických
scénářích v letech
1945 až 1960, I.
část.



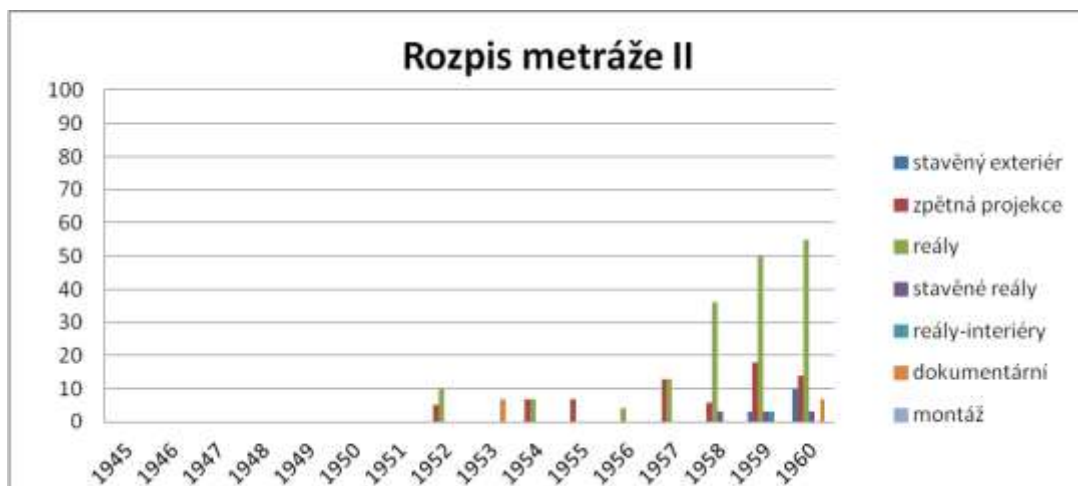
	S exteriéry	zpětná projekce	reály	S reály	reály- interiéry	dokumentární záběry	montáž
1945	0	0	0	0	0	0	0
1946	0	0	0	0	0	0	0
1947	0	0	0	0	0	0	0
1948	0	9	0	0	0	0	0
1949	0	5	0	0	0	0	0
1950	0	0	0	0	0	0	0
1951	0	0	11	0	0	0	0
1952	0	15	20	0	0	5	5
1953	0	0	0	0	0	7	0
1954	0	7	7	0	0	0	0
1955	0	7	0	0	0	0	0
1956	0	0	7	0	0	0	0
1957	0	13	13	0	0	0	0
1958	0	6	36	3	0	0	0
1959	3	18	50	3	3	0	0
1960	10	14	59	3	0	7	0

Graf č. 5.2 – Přehled procentuálního zastoupení míst natáčení v technických scénářích v letech 1945 až 1960, II. část.



	ateliér	exteriér	kombinované záběry	triky	titulky
1945	0	0	0	0	0
1946	0	0	0	0	0
1947	0	0	0	0	0
1948	0	0	0	0	0
1949	0	0	0	0	0
1950	0	0	0	0	0
1951	0	0	0	0	0
1952	35	35	15	5	0
1953	64	64	14	36	21
1954	87	87	33	47	27
1955	64	64	25	32	21
1956	82	79	14	36	36
1957	73	73	13	20	20
1958	89	89	11	25	22
1959	97	94	3	24	41
1960	90	90	0	21	28

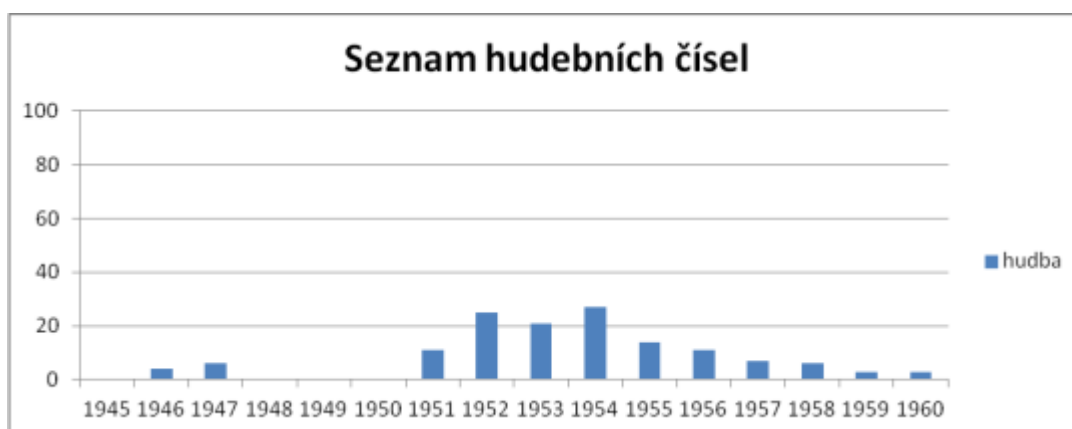
Graf č. 6.1 –
Přehled
procentuálního
zastoupení rozpisu
metráže
v technických
scénářích v letech
1945 až 1960, I.
část.



	stavěný exteriér	zpětná projekce	reály	stavěné reály	reály- interiéry	dokumentární	montáž
1945	0	0	0	0	0	0	0
1946	0	0	0	0	0	0	0
1947	0	0	0	0	0	0	0
1948	0	0	0	0	0	0	0
1949	0	0	0	0	0	0	0
1950	0	0	0	0	0	0	0
1951	0	0	0	0	0	0	0
1952	0	5	10	0	0	0	0
1953	0	0	0	0	0	7	0
1954	0	7	7	0	0	0	0
1955	0	7	0	0	0	0	0
1956	0	0	4	0	0	0	0
1957	0	13	13	0	0	0	0
1958	0	6	36	3	0	0	0
1959	3	18	50	3	3	0	0
1960	10	14	55	3	0	7	0

Graf č. 6.2 – Přehled procentuálního zastoupení rozpisu metráže v technických scénářích v letech 1945 až 1960, II. část.

Příkladem prvku, který byl praxí odmítnut, je seznam hudby. Komplexní podobu, blízkou třeba seznamu míst natáčení, nemá takřka v žádném scénáři. Alespoň základní údaje o hudbě pak nalezneme v minimu scénářů. Při analýze scénářů jsem pak za výskyt prvku považoval i listy s partiturou vložené do scénáře nebo texty písní.²⁸¹ Většinou však informace o hudbě měly podobu tabulky či seznamu. Nejvýraznější výskyt informací o hudební složce filmu nalezneme ve scénářích z první poloviny 50. let (mezi 21 % a 27 % scénářů v letech 1952 až 1954, 11 % v letech 1951 a 1956). Poté údaje o hudbě z technických scénářů mizí.



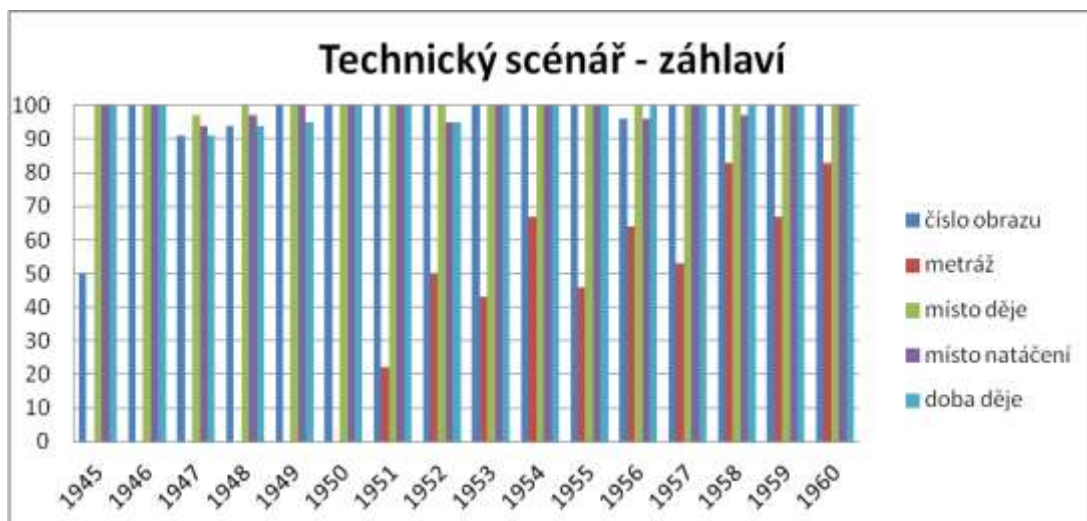
Celkem	hudba
1945	0
1946	4
1947	6
1948	0
1949	0
1950	0
1951	11
1952	25
1953	21
1954	27
1955	14
1956	11
1957	7
1958	6
1959	3
1960	3

Graf č. 7 – Přehled procentuálního zastoupení seznamu hudebních čísel v technických scénářích v letech 1945–1960.

Doposud jsem se zabýval pouze informacemi, které jsou svým způsobem pouze přidružené k hlavní části technického scénáře. Tou je několikasetstránkový soupis všech obrazů, záběrů, dialogů a dalších informací o syžetu budoucího filmu. Při zběžném pohledu na tři grafy je jasné, že tato část scénáře byla po formální stránce nejstabilnější. Kolísající tendence je patrná pouze v případě dvou prvků: metráž (graf č. 8.2) a způsob ozvučení (graf č. 8.3). Zatímco zavedení metráže *Návrhem instrukce* představuje úspěšnou modifikaci, která byla praxí zachována a využívána i v dalších letech a desetiletích, tak způsob ozvučení se z technických scénářů spíše vytratil.

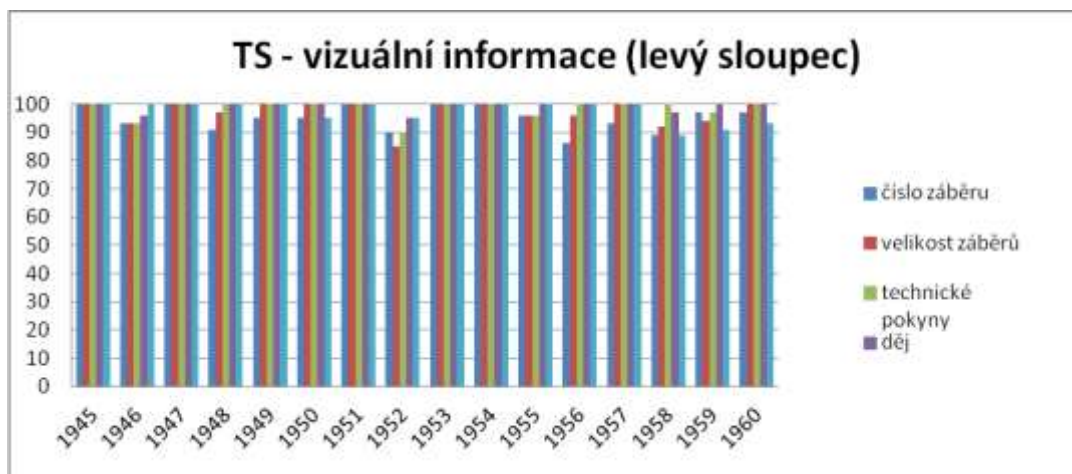
²⁸¹ Partitura ve scénář *Jan Hus*. NFA, f. Scénáře. 1953, sign. S-164-TS-2.

Text písně ve scénáři *Znamení kotvy*. NFA, f. Scénáře. 1947, sign. S-750-TS-3.



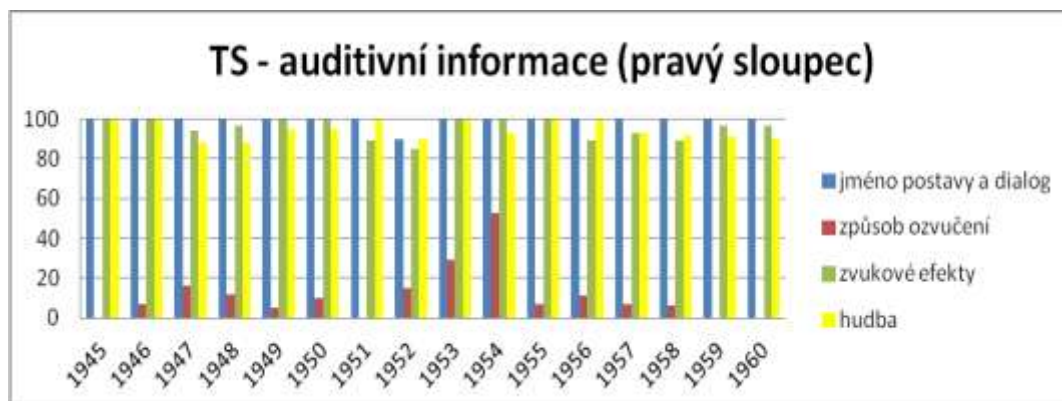
	číslo obrazu	metráž	místo děje	místo natáčení	doba děje
1945	50	0	100	100	100
1946	100	0	100	100	100
1947	91	0	97	94	91
1948	94	0	100	97	94
1949	100	0	100	100	95
1950	100	0	100	100	100
1951	100	22	100	100	100
1952	100	50	100	95	95
1953	100	43	100	100	100
1954	100	67	100	100	100
1955	100	46	100	100	100
1956	96	64	100	96	100
1957	100	53	100	100	100
1958	100	83	100	97	100
1959	100	67	100	100	100
1960	100	83	100	100	100

Graf č. 8.1 – Přehled procentuálního zastoupení prvků v záhlaví hlavní části technického scénáře v letech 1945 až 1960.



	číslo záběru	velikost záběrů	technické pokyny	děj	střih
1945	100	100	100	100	100
1946	93	93	93	96	100
1947	100	100	100	100	100
1948	91	97	100	100	100
1949	95	100	100	100	100
1950	95	100	100	100	95
1951	100	100	100	100	100
1952	90	85	90	95	95
1953	100	100	100	100	100
1954	100	100	100	100	100
1955	96	96	96	100	100
1956	86	96	100	100	100
1957	93	100	100	100	100
1958	89	92	100	97	89
1959	97	94	97	100	91
1960	97	100	100	100	93

Graf č. 8.2 – Přehled procentuálního zastoupení prvků v levém sloupci hlavní části technického scénáře v letech 1945 až 1960.



	jméno postavy a dialog	způsob ozvučení	zvukové efekty	hudba
1945	100	0	100	100
1946	100	7	100	100
1947	100	16	94	88
1948	100	12	97	88
1949	100	5	100	95
1950	100	10	100	95
1951	100	0	89	100
1952	90	15	85	90
1953	100	29	100	100
1954	100	53	100	93
1955	100	7	100	100
1956	100	11	89	100
1957	100	7	93	93
1958	100	6	89	92
1959	100	0	97	91
1960	100	0	97	90

Graf č. 8.3 – Přehled procentuálního zastoupení prvků v pravém sloupci hlavní části technického scénáře v letech 1945 až 1960.

Poslední sledovaná skupina prvků, která je předepsána *Návrhem instrukce*, zahrnuje nesourodé prvky, které se částečně opakují a částečně měly rozvíjet představu o budoucím filmu. Obecně lze konstatovat, že tyto prvky byly odmítnuty a jejich výskyt ve scénářích byl ojedinělý. Jedinou výjimku tvoří slovo

„konec“ na konci hlavní části scénáře. Takto byly scénáře zakončovány již před *Návrhem instrukce* a administrativní zásah tedy neměl v tomto ohledu žádný vliv.²⁸²

²⁸² Jediné modifikace tohoto prvku, z hlediska formy technických scénářů zcela nezajímavé, nacházíme ve scénářích, kde je slovo „konec“ napsáno rukou (*Přiznání*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. 1949, TS; *V trestném území*. NFA, f. Scénáře. 1950, sign. S-113-TS) nebo když je autory scénáře variováno („Smutný konec“, ve scénáři filmu *O věcech nadpřirozených*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-875-TS/1; *O věcech nadpřirozených*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-875-TS/2), „začátek“ ve scénáři *Žižkovská romance*. NFA, f. Scénáře. 1957, sign. S-2811-TS z téhož roku a v roce 1960 byl scénář filmu *Pochodně*. NFA, f. Scénáře. 1960, sign. S-1361-TS zakončen slovy

Dále bylo předepsáno na konci scénáře napsat údaj o celkové metráži filmu, tedy zopakovat číslo ze seznamu metráže.²⁸³ Dalšími prvky měly být podpisy režiséra, vedoucího výroby, provozního ředitele výroby, kameramana a vedoucího tvůrčího kolektivu. Podpisy ve scénářích takřka nenajdeme.²⁸⁴ Jediným prvkem rozšiřujícím představu o budoucím filmu byl seznam dekorací, který byl však jako součást scénáře odmítnut. Práce architekta probíhala paralelně s vývojem scénáře nebo na základě technického scénáře, ale nebyla jeho přímou součástí. Administrativním zásahem došlo spíše k odmítnutí tohoto prvku jako součásti scénáře.²⁸⁵ Posledním předepsaným prvkem byl seznam osob, kterým má být scénář dodán. Ten se jako součást scénáře objevil pouze u filmu *Zítřka se bude tančit všude* (1952, r. Vladimír Vlček, s. Vladimír Vlček, Pavel Kohout, Božena Šochová). Tyto prvky, předepisované administrativním zásahem, ukazují, že *Návrh instrukce* neměl takovou sílu. Modifikace v něm navržené nebyly automaticky zařazovány do technických scénářů a nebylo automatické, že by se v nich udržely. Úspěšnost modifikace závisela na jiných kritériích, které musíme hledat ve funkčnosti prvků.

„Šťastný začátek“).

²⁸³ Celková metráž na konci technického scénáře se objevuje mezi lety 1951 a 1958, ale pouze v ojedinělých případech. Celkem ji evidují u devíti scénářů k osmi filmům: *Divotvorný klobouk*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-703-TS; *Milujeme*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-338-TS; *Nad námi svítá*. NFA, f. Scénáře. 1952, sign. S-3294-TS; *Zítřka se bude tančit všude*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-1354-TS; *Byl jednou jeden král...* NFA, f. Scénáře. 1954, sign. S-208-TS-2; *Hudba z Marsu*. NFA, f. Scénáře. 1953, sign. S-616-TS; *Hudba z Marsu*. NFA, f. Scénáře. 1953, sign. S-616-TS-2; *Mali medvěďáři*. NFA, f. Scénáře. 1956, sign. S-505-TS; *Tři přání*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. 1958, TS.

²⁸⁴ Podpisy jsou ve scénářích pouze v letech 1951 a 1952, a to celkem ve čtyřech scénářích: *Divotvorný klobouk*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-703-TS; *Milujeme*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-338-TS; *Nad námi svítá*. NFA, f. Scénáře. 1952, sign. S-3294-TS; *Zítřka se bude tančit všude*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-1354-TS. V případě filmu *Nad námi svítá* scénář neobsahuje přímo podpisy, ale pouze kolonky pro podpisy. V roce 1959 najdeme dále podpis ředitele Barrandovského studia Hofmana ve scénáři filmu *Májové hvězdy*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-1736-TS, ale to s modifikací ze začátku 50. let nemělo nic společného.

²⁸⁵ Popis míst děje se objevoval ve scénářích ve druhé polovině 40. let: *Hrdinové mlčí*. NFA, f. Scénáře. 1946, sign. S-1313-TS; *Hrdinové mlčí*. NFA, f. Scénáře. 1946, sign. S-1313-TS-2; *Průlom*. NFA, f. Scénáře. 1945, sign. S-93-TS-3; *Týden v tichém domě*. NFA, f. Scénáře. 1946, sign. S-1843-TS. V roce 1952 nacházíme prvek ve dvou scénářích (*Zítřka se bude tančit všude*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-1354-TS; *Nástup*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-1619-TS) a ve zbytku 50. let už jen ve čtyřech (*Píseň česká*. NFA, f. Scénáře. 1954, sign. S-333-TS; *Občan Brych*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-193-TS; *Občan Brych*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-193-TS-2; *Pochodně*. NFA, f. Scénáře. 1960, sign. S-1361-TS; *Rychlík do Ostravy*. NFA, f. Scénáře. 1959, sign. S-1919-TS). V případě technického scénáře filmu *Pochodně* jsou popisy míst děje vypsány z knižní předlohy *Zelené pochodně*.

2.2.2. Komunity čtenářů: čitelnost a pisatelnost

Diachronní přehled proměn výskytu prvků ve scénářích potvrdil, že s administrativním zásahem v podobě *Návrhu instrukce* došlo k proměně formální podoby technických scénářů. U některých prvků došlo k modifikaci, některé nové byly přijaty a některé tradiční prvky scénářů byly odmítnuty a vytratily se z praxe. *Návrh instrukce* byl de facto návod, jehož využitelnost ukázala až praxe dalších let. Některé aspekty praktického využití prvků se pokusím odkrýt v dalších krocích analýzy.

Vyhodnocení čitelnosti a pisatelnosti prvků souvisí s cílovými skupinami čtenářů scénáře. U technického scénáře v zestátněné československé kinematografii můžeme rozlišit několik komunit čtenářů technických scénářů podle pomyslné vzdálenosti autorskému týmu. Různé motivace při čtení tak projevují členové výrobního štábu (autor hudby, střihač, kameraman) a zástupci posuzovacích a schvalovacích orgánů (FIUS, Filmová rada, Umělecká rada). Zástupci cenzury (HSTD) kladli důraz na odlišné prvky scénářů než hospodářské oddělení filmového studia. Standardizace čtyř fází vývoje scénáře ve státním filmu vedla k postupnému rozšiřování okruhu osob zapojených do psaní a do čtení jednotlivých výstupů. Technický scénář byl posledním psaným dokumentem před natáčením a prvním dokumentem obsahujícím technické poznámky. Byl nejkonkrétnější fixací představy o budoucím filmu a díky tomu nabízel více způsobů čtení. Já se zde omezím pouze na dva, kterými jsou čitelnost a pisatelnost.

Hlavní část technického scénáře v sobě propojuje prvky zároveň čitelné a pisatelné. Většina těchto prvků se vyskytuje v technických scénářích před administrativním zásahem i po něm. Informace k auditivní a vizuální složce filmu vzešly z praxe a jejich adekvátnost byla nezpochybnitelná. Jádro těchto informací tvoří místo děje, doba děje, popis děje, dialogy a zvuky. Tyto prvky plní svou funkci v čitelné i pisatelné rovině. Zástupci posuzovacích orgánů nebo cenzury, kteří měli na scénáře dohlížet a kontrolovat je, často obraceli pozornost k těmto prvkům. Podívejme se blíže na dokumenty Filmové rady z první poloviny 50. let a HSTD ze druhé poloviny 50. let. Ze zápisů Filmové rady vyplývá, že její členové se zaměřovali na postavy, děj a dramatickou stavbu, dialogy, scény²⁸⁶ a motivy.

²⁸⁶Zápis 58. schůze pléna Filmové rady. NFA, f. Filmová rada. 26. 3. 1953, Praha, ref. ozn. 2/2/49//2, 115

Posudky pro jednání Filmové rady byly formulovány obdobně.²⁸⁷ V dokumentaci HSTD nacházíme ve druhé polovině 50. let rovněž připomínky ke konkrétním scénám nebo dialogům.²⁸⁸ Navíc v nich lze najít připomínky k leteckým záběrům, které bylo potřeba nechat schvalovat Ministerstvem národní obrany. V podkladech pro práci HSTD se ke konci 50. let navíc objevují další body kontroly, zahrnující obsazení a politický profil autora.²⁸⁹ Pozornost obou orgánů se soustředila na popis děje v levém sloupci a dialogy v pravém sloupci technického scénáře. Až ke konci 50. let se objevila výzva, aby cenzoři HSTD kontrolovali i jiné skupiny prvků než hlavní část scénáře. Jinak si členové posuzovacích a schvalovacích orgánů vystačili s hlavní částí scénáře a výslovně s popisem děje a s dialogy. Podrobnější analýza zápisů těchto orgánů by pravděpodobně odhalila, že v době fungování více orgánů zároveň se jejich předmět zájmu překrýval.

Prvky hlavní části scénáře jsou bez technických informací zároveň nejnázne převoditelné z literárního scénáře a tvoří jádro formujícího se syžetu, kolem kterého jsou nashromážděny další pisatelné informace určené výhradně pro štáb. Řada z nich byla součástí technických scénářů bez ohledu na administrativní zásah (číslování obrazů, číslování záběrů, místo natáčení, velikost záběru, technické pokyny a technické spoje záběrů). Tyto prvky, spíše technického charakteru, odlišovaly technický scénář od literárního a naznačovaly některé aspekty filmového stylu. *Návrh instrukce* kolem formálně stabilního jádra technických scénářů tvořil nadstavbu, která měla evidentně prohloubit propojenost pisatelných prvků. Ukazuje se to na seznamu hudby a na zvyšující se míře rozpracovanosti předpokládané metráže. V obou případech se jedná o pisatelné prvky, které mají být dle *Návrhu instrukce* uvedeny jednou samostatně formou seznamu (seznam hudby, seznam metráže) a podruhé v hlavní části technického scénáře (metráž v záhlaví obrazů a

s. 10.

Žaloudek zpochybňoval pasáž o zničení přehrady a zaplavení města z hlediska bezpečnosti. Na to konto Macháček navrhl scénář schválit s výhradou, že bude sečkáno na posudek Ministerstva národní bezpečnosti.

²⁸⁷ *Posudek plk. Jaroslava Kučery pro Filmovou radu*. NFA, f. Filmová rada, 26. 3. 1953, Praha, ref. ozn. 2/2/49/6.

Kučera měl připomínky ke konkrétním dialogům a ke scéně přestřelky vzhledem k práci StB.

²⁸⁸ Jedná se hlavně o připomínky ke scénám ukazujícím postup práce veřejné bezpečnosti a k formulaci dialogů. Problematice cenzurní kontroly scénářů je věnována samostatná kapitola 3.4.

²⁸⁹ *Výpis z usnesení politického byra ÚV KSČ ke zprávě o činnosti HSTS*. ABS, f. Hlavní správa tiskového dohledu. 29. 4. 1959, sign. 318-1-5.

hudba v pravém sloupci). Budoucí praxe na jedné straně odhalila využitelnost informací o metráži, ale na druhé straně přinesla odmítnutí seznamu hudby. Nechci zde spekulovat o důvodech, ale za jeden z hlavních považuji tlak na hospodárnost filmové výroby. Metráž umožňovala propočítat odhadované náklady na výrobu, zatímco informace o hudbě nenabízely vlastně žádný úsporný potenciál. Zcela marginální zastoupení ve scénářích měl prvek identifikující způsob ozvučení obrazu. Objevuje se už ve scénářích ze 30. let, ve druhé polovině 40. let je zastoupen v nejvýše 16 % scénářů. Rostoucí zastoupení prvku pozorujeme v letech 1952 až 1954 (15 % v roce 1952, 29 % v roce 1953 a 53 % v roce 1954), což koreluje s tím, že byl součástí *Návrhu instrukce*, ale ve druhé polovině 50. let mizí. Odmítnutí způsobu ozvučení jako součásti scénářů šlo proti trendu modifikací směřujících k rozšíření pisatelných prvků.

Hypotézu, že v technických scénářích z 50. let převažuje literárnost a prvky bez filmového ekvivalentu, částečně vyvrací odmítnutí dvou čitelných prvků: úvodního slova k filmu a charakteristiky postav. Oba tyto prvky se objevovaly ve scénářích před *Návrhem instrukce* a oba po roce 1951 ze scénářů zmizely nebo se jejich výskyt minimalizoval. Demonstruje to úvodní slovo k filmu, které se ve druhé polovině 40. let objevovalo až ve třetině scénářů, a po roce 1951 bylo zastoupeno v maximálně 11 %. Pomyslná předmluva ke scénáři, původně i několikastránková, se postupně zkracovala a v 50. letech její funkci plní věnování nebo citáty.²⁹⁰ U řady z těchto předmluv si čtenář klade otázku, komu jsou určeny. Pochybnosti vzbuzuje třeba úvod Vítězslava Kocourka k *Mordové rokli* (1951, r. Jiří Slavíček, s. Miloslav Stehlík, Jiří Slavíček, Mojmir Drvota), kde se čtenář může dočíst o bitvě u Stalingradu, kolaboraci za 2. světové války a o tématech zemědělství a vesnice. Podobné texty působí, že se jejich autor nedokázal dostatečně vyjádřit ve scénáři samotném a dodatečně vysvětloval děj a téma filmu v předmluvě.²⁹¹ Podobně působí i úvodní slovo v technickém scénáři *O ševci Matoušovi* (1948, r. Miroslav Cikán, s. J. A. Novotný, Jiří Fried), kde se autoři scénáře věnují roku 1848, odporu

²⁹⁰ Vlácilova *Holubice* (1960, r. František Vlácil, s. František Vlácil) je podle poznámky a obrázku na titulní straně poctou Pablo Picassovi. Téma filmu *Můj přítel Fabián* (1953, r. Jiří Weiss, s. Ludvík Aškenazy, Jiří Weiss) podle tvůrců nejvhodněji uvodila citace Lenina. Radokova *Daleká cesta* (1949) ve scénáři začíná mottem od Jaroslava Seiferta. Vávrova *Němá barikáda* (1949) je věnována hrdinům.
Holubice. NFA, f. Scénáře. 1959, sign. S-2697-TS; *Můj přítel Fabián*. NFA, f. Scénáře. 1953, sign. S-2632-TS; *Němá barikáda*. NFA, f. Scénáře. 1948, sign. S-1916-TS; *Daleká cesta*. NFA, f. Scénáře. 1948, sign. S-2812-TS;

²⁹¹ *Mordová rokle*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. 1950, TS.

proti království a Karlu Havlíčkovi Borovskému.²⁹² Odlišným případem předmluvy jsou texty uvozující adaptaci Šrámkova *Léta* a Langerovy *Dvaasedmdesátky* (1948, r. Jiří Slavíček, s. Miroslav Rutte, Karel Smrž, Vladimír Šmeral). V obou případech autoři scénáře řeší problematiku adaptace dramatu pro film, ale každý z jiného hlediska. K. M. Walló zdůrazňuje věrnost Šrámkovi a předem upozorňuje na rozdílné momenty oproti předloze.²⁹³ Miroslav Rutte a Karel Smrž svůj úvod k *Dvaasedmdesátce* pojali jako poznámku o adaptaci dramatu z hlediska strukturních a stylistických odlišností.

Vyhodnocení scénářů na recepční úrovni poodkrývá, jakou cestou se vydala scénaristická praxe a jakou roli v tom měl hrát technický scénář. Technický scénář byl nejen poslední fixací představy o budoucím filmu, ale zároveň otevíral pole pro zapojení dalších členů štábu. Ti mohli na technickém scénáři spolupracovat nebo pro ně představoval výchozí dokument. Ve druhém případě byl scénář jako fixace představy o budoucím filmu vyjádřením koncepce, které se mohli držet. Jednotlivé prvky scénáře plnily funkci v systému scénáře, aby komunikovaly se členy štábu podstatné informace.

2.2.3. Funkce prvků

Každá modifikace scénáře, ať už inspirovaná administrativním zásahem, nebo dobrou praxí, by hypoteticky měla vést k zefektivnění práce. Efektivita scénáře může v různých kontextech nabírat různé významy. V případě literárního scénáře bude jeho autor i potenciální čtenář sledovat jiné cíle než v případě technického scénáře a oba dokumenty plní rozdílné funkce. Poslední verze scénáře před natáčením fixuje představu o budoucím filmu, představuje podklad pro sestavení rozpočtu, umožňuje efektivně řídit kolektivní výrobu filmu. V těchto oblastech naplňuje technický scénář svou funkci díky prvkům, ze kterých je zkomponovaný. Různé komunity čtenářů se zaměřují na různé skupiny prvků s očekáváním, že jim pomůžou porozumět narativním strategiím budoucího filmu nebo že jim zprostředkují požadavky na filmovou surovinu a techniku. Jen malý okruh

²⁹²*O ševci Matoušovi*. NFA, f. Scénáře. 1947, sign. S-1565-TS.

²⁹³*Léto*. NFA, f. Scénáře. 1948, sign. S-1030-TS-2.

Dvaasedmdesátka. NFA, f. Scénáře. 1947, sign. S-393-TS.

Dvaasedmdesátka. NFA, f. Scénáře. 1947, sign. S-393-TS-3.

autorského týmu pak stojí za formulací všech prvků scénáře a žádný čtenář scénáře nepotřebuje všechny prvky. Pro dvě různé komunity čtenářů pak může jeden prvek splňovat dvě různé funkce nebo může být jeho funkce zachována bez ohledu na změnu recepční úrovně.

Nejvíce prostoru v hlavní části scénáře zabírají popis děje a dialogy, doplněné o místo a čas děje. Tyto prvky tvoří jádro technického scénáře a lze je vysledovat v průběhu vývoje už od filmové povídky. Všechny čtyři prvky podléhají dvojímu čtení. Svou funkci plní jak směrem k filmovému štábu, který na základě těchto prvků bude následně natáčet film, tak i směrem ke komunitám čtenářů v posuzovacích a schvalovacích orgánech. Jejich funkce zůstává v obou případech stejná. Čas a místo děje umožňují čtenářům seřadit události v syžetu budoucího filmu. V popisu děje jsou čtenářům události popisovány a hlavně vysvětlovány a komentovány. Malý prostor u jednotlivých záběrů nutí autory scénáře zdůrazňovat momenty stylistické a významotvorné. Poslední zmíněný prvek – dialog – měl být ve scénáři uveden v závěrečné podobě tak, jak ho budou říkat herci na plátně. V několika případech můžeme ve scénářích vyčíst, že tomu tak nebylo, že byly dialogy dodatečně upravovány,²⁹⁴ ale většinou byla verze v technickém scénáři závazná. To bylo následně kontrolováno a vymáháno kontrolními mechanismy. Není náhoda, že jádro technického scénáře je tvořeno prvky, jejichž funkce zůstává stejná, bez ohledu na čtenáře. Tyto prvky jsou nejvýznamnějšími nositeli představy o budoucím filmu. Ostatní prvky pak tuto představu v detailech formují a přibližují jednotlivým komunitám čtenářů.

Příkladem prvku, který slouží ke komunikaci s úzkou komunitou, je metráž. Jak seznam metráže podle místa natáčení, tak i metráž u jednotlivých obrazů jsou prvky informativní pro kameramana, střihače, režiséra, tedy pro členy filmového štábu. Metráž jim napomáhá v uspořádání událostí/záběrů jejich délkou a jejich řazením. Vedoucí štábu na základě metráže filmu sestavoval rozpočet. Postupně se propracovanost seznamu metráže zvyšovala a tato skupina prvků získala novou funkci. Později, ve druhé polovině 50. let, sloužil údaj o metráži i v rovině čitelné v rámci statistik o hospodárnosti filmové produkce.²⁹⁵ V obdobném smyslu je

²⁹⁴ Poznámka o budoucí úpravě je vepsána do technických scénářů filmů *Poslední výstřel*, *Slepice a kostelník* (oba 1950) a *Mladá léta* (1952).

Poslední výstřel. NFA, f. Scénáře. 1950, sign. S-96-TS; *Slepice a kostelník*. NFA, f. Scénáře. 1950, sign. S-1308-TS; *Mladá léta*. NFA, f. Scénáře. 1952, sign. S-415-TS.

²⁹⁵ Srov. kapitola 1.3.

pisatelnost připisována metráži už dříve i v překladech sovětských příruček. Předpokládaná délka filmu byla jednou ze základních norem při výrobě filmů.²⁹⁶ Předpokládaná metráž měla korelovat s významností tématu filmu. V Československu byly normy součástí snah o centrální řízení filmu v první polovině 50. let, ale ukázaly se jako neefektivní.



	charakteristika postav
1945	50
1946	37
1947	38
1948	27
1949	29
1950	15
1951	11
1952	25
1953	36
1954	14
1955	7
1956	11
1957	0
1958	0
1959	3
1960	7

Graf č. 9 – Přehled procentuálního zastoupení charakteristiky postav v technických scénářích v letech 1945 až 1960.

Charakteristika postav ve druhé polovině 40. let zaujímala prostor ve čtvrtině až polovině scénářů, v průběhu 50. let se tento prvek stal raritou. Jedním z důvodů jeho postupného vymizení je, že nebyl předepsán *Návrhem instrukce*, tedy nebyl pro autory scénářů závazný. Odlišný a snad i závažnější důvod vymizení prvku můžeme najít v nejasnosti funkce prvku. Pro různé komunity čtenářů fungoval prvek charakteristiky postav různým způsobem. V čitelné rovině představuje a interpretuje postavu. V

²⁹⁶Srov. kapitola 1.2.2.

pisatelné rovině připisuje postavě viditelné aspekty (věk, oblečení, chování), dává návod k převodu na plátno a případně varuje před nevhodnou interpretací, jako třeba ve scénáři k filmu *Týden v tichém domě* (1947, r. Jiří Krejčík, s. Jiří Krejčík, J. A. Novotný): „Poněvadž se Nerudovu žánru říká leckdy „figurkářství“, mohlo by se i v herecké práci představitelů Tichého domu snadno zabřednout [do] podobného typu herecké interpretace. K tomu zásadně: jakmile budou ‚hrdinové‘ podávání jenom jako figurky, nemá celý film valného smyslu.“²⁹⁷ O několik řádků níže autor scénáře načrtává základní charakteristiku postav a jejich vztahů. V porovnání s ostatními scénáři je charakteristika postav u *Týdne v tichém domě* pojata poměrně velkoryse a autor jí musel věnovat spoustu energie. Bohužel jako prvek v systému scénáře působí ojedinele, bez napojení na ostatní prvky a skupiny prvků. Charakteristika postav plní svou funkci pouze směrem ke čtenářům scénářů, ale i pro ně je pouhým vodítkem. Komplexní dojem z postav lze získat až četbou hlavní části scénáře, se kterou nemá charakteristika přímou vazbu. Od roku 1952 se u seznamu postav začíná objevovat seznam čísel obrazů, který odkazuje do hlavní části scénáře, čímž dochází k propojení těchto dvou skupin prvků. Hlavní část scénáře je navíc schopna zastoupit samostatnou charakteristiku a její funkci.

²⁹⁷*Týden v tichém domě*. NFA, f. Scénáře. 1946, sign. S-1843-TS.

Poznámky o osobách děje, jejich charakteru, vzhledu a interpretaci.

Poněvadž se Nerudovu žánru říká lecky "figurkářství", mohlo by se i v herecké práci představitelů Tichého domu snadno zabřednout : podobného typu herecké interpretace. K tomu zásadně: jakmile budou "hrdinové" podáváni jenom jako figurky, nemá celý film valného smyslu. Pravdou je, že denní drobnosti, jimiž osoby děje žijí, jsou nejdůležitějšími pohnutkami jejich existence; jsou velcí "v malém"! V tom je také ohnisko nerudovského stanoviska. Má-li film splnit, co bychom chtěli, pak je třeba hrát a myslet všechny postavy i postavičky krajně vážně, prostě, nezkarikovaně. Jedině tak nasoude věrohodnosti niterný prožitek Václava Bavora. L i d é ať ho obklopují! Jsou-li zde podivní, blbci a zlí, ať působí právě svou v á ž n o u blbostí, podivínstvím, zlobou; nikdy ne karikatura, nikdy ať grimasa nenahrazuje vnitřní charakter člověka, který - bohužel /a zase tady je možno přiblížit se konečně filmem k Nerudovi! / - prosakuje hadry i nejlepším kabátem na povrch. Tichý dům není skladem tatramánců, hříšek a skřeků; jsou-li osudy směšné, vážně neléhavé - je to - jak básník dokazuje - vždy z dramatického rozporu skutečnosti a smýšlení lidí, kteří skutečnosti a věcem přisuzují nepravé místo a nepravou cenu: hnízdo lidské dobroty, zmatení, lži, neštěstí - všehochnut, již okusí básnické mládě za sedm dnů!

Václav Bavor

třidvacetiletý mladík, snědý, vysoký, černé vlasy "samý černý prsteneo". Citlivý ke všem dojmům: hodně nálady, hodně čistého sebevědomí. Hned ironický, družný - hned vážný, samotářský! Ctí svou matku nadě vše ostatní; žije v podivném, navenek šedém vztahu k otci. Poměr k lidem je upřímný /František, Josefinka, Mári/, důvěřivý /Loukota, Lakmus/; trpí nejvíce otrockým a otrokářským prostředím úřadu, touže po studiích. Křísí zažívá nesmírně otupělý, zbitý, - nejvíce pro bolest, již způsobil matce, pro zklamání s básněmi, pro pocit vlastní bezcennosti. V té chvíli má jen kout na střeše a těžkou nedůvěru k lidem; to je ona nejhorší rána. A jen poznání, že lidé jsou - třeba pod velmi strakatým a špinavým pláštěm - tvory t a k é citícími, myslícími, - jen ono je mu největším darem tolik vzrušeného týdne!

Obr. č. 9 - Úvod k charakteristice osob a charakteristika Václava Bavora z technického scénáře filmu *Týden v tichém domě*.

II.

Vondelín V a n i l k e

35tiletý, trochu potrhlý zarzledň, dvorní do-
vateř S.K. Útohu.

.....

Obr. č. 10 – Ukázka charakteristiky postav ze scénáře filmu *Kouzelný míč* (1949, r. Karel Baroch, s. Karel Baroch).

Součástí hlavní části scénáře je prvek zvukových efektů, jehož funkce se mění s ohledem na způsob čtení. Tento prvek se nachází v pravém sloupci mezi dialogy a za celé zkoumané období jeho výskyt ve scénářích neklesl pod 85 %. Jedná se tedy o stabilní prvek, jehož provázanost s hlavní částí scénáře, na rozdíl od charakteristiky postav, je nezpochybnitelná a jasná. Ačkoliv je tento prvek tradiční součástí scénářů, tak jeho výskyt v jednotlivých scénářích bývá často omezen na několik stručných poznámek. V čitelné rovině zvukové efekty fungují jako alternativa k detailnímu záběru – akcentují nějaký objekt nebo událost, zaměřují nebo narušují pozornost čtenáře. V pisatelné rovině zvukové efekty přidávají jasně patrný auditivní prvek do systému budoucího filmu. Jednotlivé zvukové efekty jsou pak kombinací diegetických a nediegetických zvuků, jako například ve scénáři filmu *Případ dr. Kováře* (1950, r. Miloš Makovec, s. Mojmír Drvota, Jaroslav Hulák, Emil Radok).²⁹⁸

²⁹⁸*Případ dr. Kováře*. NFA, f. Scénáře. 1949, sign. S-429-TS.

O b r a z 1.

Městečko.

Exterier - Podvečer.

1.C

Celkový pohled na menší, klidné město s věží a továrními komíny. Je podzimní pošmurný večer.

Hudba.

2.PC

Hodiny na kostelní věži. Je vidět jen část ciferníku.

Hodiny odbíjejí jeden úder.

3.PC

Kašna plná kalné vody. Ze čtyř chrličů proudí do kašny voda. V pozadí dvě postavy.

Šumot vody.

4.PC

Před trafikou stojí dvě ženy a nákupními taškami. V pozadí na vývěsce je vidět noviny první republiky/Polední list, České slovo, Národní politika a j. Slyšíme tlumený, nezřetelný hovor.

1.žena:

Má kilo za šest padesát a Kalkuš to prodává za šest. Leda jestli v tom není ...

5.PC

Tabule s nápisem "Čs. státní gymnásium". Do vrat vchází školník s kostrou ptáka.

Vrznutí vrat.

6.PC

Část reliefní busty s částí nápisu na desce "Zde se narodil..."

Startování motocyklu.

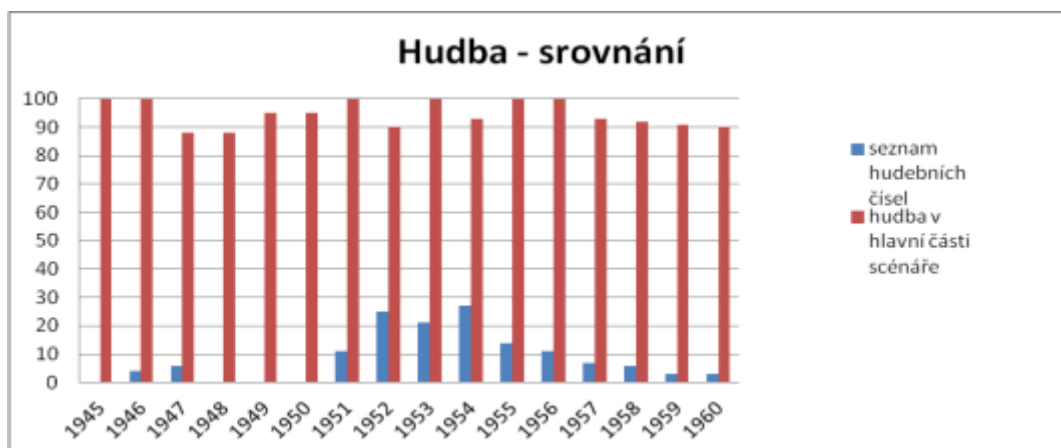
7.PC

Ošumělý muž se shýbá pro nedopalek cigarety a pečlivě je uchovává do krabičky od sárek. Vesele si zahvízdne.

Obr. č. 11 – Ukázka z hlavní části scénáře filmu *Případ dr. Kováře*.

Jednou z odmítnutých modifikací *Návrhu instrukce* byl seznam hudebních čísel. Ten měl sloužit jako souhrn informací o hudební složce budoucího filmu a jako takový plnil funkci pouze směrem k úzké komunitě čtenářů. Na samostatném prostoru shrnuje informace o jednotlivých hudebních číslech, nárocích na hudební soubory, jindy představuje hudební partituru nebo slova písně. Ve všech případech se tyto informace týkají pouze těch členů štábu, kteří se podílejí na tvorbě hudby

nebo na auditivní složce filmu. Zcela absentuje čitelná rovina tohoto prvku. Na rozdíl od charakteristiky postav je seznam hudebních čísel často propojen s hlavní částí scénáře, což v některých případech vede až k tomu, že prvek hudby v hlavní části scénáře postupně přebírá funkci seznamu hudebních čísel. Nahrazuje ho jak v rovině zařazení hudby v budoucím filmu, tak v popisu konkrétního hudebního čísla.



	seznam hudebních čísel	hudba v hlavní části scénáře
1945	0	100
1946	4	100
1947	6	88
1948	0	88
1949	0	95
1950	0	95
1951	11	100
1952	25	90
1953	21	100
1954	27	93
1955	14	100
1956	11	100
1957	7	93
1958	6	92
1959	3	91
1960	3	90

Graf č. 10 – Srovnání vývoje procentuálního zastoupení seznamu hudebních čísel a hudby v hlavní části scénáře v letech 1945 až 1960.

Zařazení hudby do hlavní části scénáře pro některé autory představovalo výzvu z hlediska rozpracování formální podoby technických scénářů. V 50. letech se tak v několika případech můžeme setkat s přidáním třetího sloupce, vyhrazeného pro hudební čísla. Požadavky na funkčnost nějakého prvku donutily autory k modifikaci formální podoby scénářů. V průběhu 50. let se objevilo několik modifikací, které se odchyľují od dobové konvence, ale zároveň vypovídají o možnostech a limitech standardní formální podoby technických scénářů.

2.2.4. Specifika prvků

Formální podoba československých technických scénářů byla ovlivněna začátkem 50. let pokusem o standardizaci. Ačkoliv mělo předepsání některých prvků vliv na modifikace technických scénářů, tak v jiných případech byly předepsané prvky odmítnuty. Jako silnější se ukázala být praxe a s ní související důraz na propojenost prvků a skupin prvků napříč technickým scénářem a snaha o rozpracování pisatelných prvků. Kromě modifikací ovlivněných *Návrhem instrukce*, které zasáhly velkou část scénářů, nebo dokonce všechny, můžeme pozorovat ještě dílčí modifikace, týkající se pouze úzkého vzorku scénářů. Často tyto modifikace představují slepé uličky ve vývoji, pro praxi nevyužitelné. V jiných případech mohla modifikace posloužit v rámci příprav jednoho konkrétního filmu. Dosavadní podoba scénářů se ukázala být příliš omezenou, takže ji museli autoři scénáře upravit. Oba dva druhy modifikací ukazují, jak naivní byla snaha standardizovat formální podobu scénáře. Z těchto modifikací jsem vybral několik, na kterých se pokusím naznačit možné další podoby technických scénářů. Ve výkladu budu sledovat vzrůstající komplikovanost formální podoby scénářů, takže začnu od rukopisných technických scénářů. Tyto dokumenty nám umožňují nahlédnout do nejranějších momentů úvah o rozzáběrování budoucího filmu ve formální úpravě blízké předepsaným technickým scénářům. Specifickým technickým scénářem je Fričovo *Zocelení*, které se lišilo ve své oficiální podobě a v podobě, která byla přiložena jako vzorová k *Návrhu instrukce*. Další specifické modifikace systematicky a do detailu rozvíjejí jeden prvek nebo skupinu prvků (třetí sloupec hlavní části scénáře, metráž obrazů a záběrů, zařazení scénořádků do technického scénáře, nákresy scén), čímž akcentují formální podobu scénáře, doplňuje ji nebo využívají s jiným důrazem. Závěrečná specifika se netýkají tolik formální stránky scénářů, ale na příkladu těchto údajů můžeme pochopit povahu kolektivní práce na filmu ve fázi technického scénáře.

V *Návrhu instrukce* je autorům scénářů předepsáno několik desítek prvků v šesti skupinách a k tomu ještě základní zkratky a terminologie. Tyto prvky měly autorům sloužit k větší propracovanosti celého projektu a usnadnit kooperaci celého štábu a průběh natáčení. Psaní technického scénáře bylo součástí tzv. přípravných prací a práce na technickém scénáři se dají dále rozdělit do několika fází. Jednou

z nich je sepsání technického scénáře v rukopisu, který již můžeme z formálního hlediska odlišit od literárního scénáře, ale nedosahuje množství prvků jako ostatní technické scénáře. V archivech se zachoval pouze jeden rukopis poslední verze scénáře, ačkoliv je zřejmé, že musely být sepsány v rámci vývoje každého filmu. Jedná se o rukopisný scénář k filmu *Dnes neordinuji* (r. Vladimír Slavínský, s. Jan Gerstel) z roku 1948.²⁹⁹ V této kapitole jsem poukázal na prvky a jejich modifikace, které propracovávají představu o budoucím filmu. Naproti tomu rukopisy jsou po formální stránce osekáné o veškeré zbytečnosti. Scénář *Dnes neordinuji* z druhé poloviny 40. let se skládá ze dvou skupin prvků.³⁰⁰ Jednak je v něm uveden seznam a charakteristika postav, jednak obsahuje hlavní část technického scénáře. V záhlaví u každého obrazu je uvedeno číslo obrazu, místo a doba děje, místo natáčení. V levém sloupci je u nečíslovaných záběrů uvedena jejich velikost, technické pokyny a děj. V pravém sloupci jsou dialogy a slovo hudba označuje místa, kde má být ve filmu hudební motiv. Využití minima prvků je na jedné straně důsledkem toho, že se jedná o rukopis. Na druhou stranu díky rukopisu vidíme, které prvky byly pro autory scénářů naprosto nezbytné, respektive bez kterých by nešlo scénář napsat. Vyjmenované prvky se částečně prolínají s prvky, které jsem výše vyhodnotil jako ty, které nemění funkci bez ohledu na čitelnost/pisatelnost. Přibyl k nim prvek číslování obrazů, který slouží ke strukturaci scénáře a je uplatňován již v literárních scénářích.

V další fázi byl rukopis přepracován do strojopisu, který byl dále přepracováván ve strojopisné podobě nebo byl projekt rovnou posunut do další fáze a začalo se natáčet. Od roku 1950, respektive 1951 měli filmaři k dispozici manuál, který předepisoval formální náležitosti technického scénáře. Výše jsem zmínil naivitu spojenou se snahou o standardizaci technického scénáře. *Návrh instrukce o technickém scénáři* se objevil v kontextu snah o svázání umělecké tvorby. Tento několikastránkový dokument se dochoval ve dvou provedeních, která jsem již zmínil v kapitole 2.2.2.1. Zásadní rozdíl spočíval v tom, že druhá verze z roku 1951

²⁹⁹Pod signaturou S-846-TS-3 je v NFA uložen rukopis scénáře filmu *Měsíc nad řekou*. V tomto případě se nejedná o první rukopisnou verzi technického scénáře, ale o rukopis scénáře „podle promítaného filmu“, jak je uvedeno na jeho první straně. Po srovnání s filmem konstatuji, že rukopis scénáře je skutečně věrným zachycením vizuální složky a dialogů filmu v psané podobě. Rukopisný scénář S-846-TS-3 není technickým scénářem v žádném smyslu tohoto pojmu. Z toho důvodu nebyl scénář zařazen do analýzy. *Měsíc na řekou*. NFA, f. Scénáře. 1953, sign. S-846-TS-3.

³⁰⁰*Dnes neordinuji*. NFA, f. Scénáře. 1947, sign. S-484-TS.

byla doplněna o ukázkový technický scénář. Jednalo se o několik stran ze scénáře filmu *Zocelení*, jehož technická verze byla napsána v roce 1949.³⁰¹ Rozdíly mezi prvními čtyřmi stranami dokumentů jsou jen minimální. Později vypracovaný *Návrh instrukce* s přílohou datuje platnost dokumentu od 1. ledna 1951, zatímco samostatný *Návrh instrukce* ke dni 1. prosince 1950. Do seznamu členů štábu je v obsáhlejší verzi *Návrhu instrukce* doplněn zvukař. Oproti čtyřstránkové verzi *Návrhu instrukce* v obsáhlejší verzi dokumentu chybí prvky „Konec“, celková metráž a podpisy zodpovědných osob (režisér, vedoucí výroby, provozní ředitel výroby, kameraman, vedoucí tvůrčího kolektivu a předseda kolektivního vedení). Zásadním rozdílem je to, že pozdější verze *Návrhu instrukce* obsahuje jako přílohu vzorový režisérský scénář inspirovaný filmem *Zocelení*. Záměrně píše, že je vzorový scénář *Zocelením* pouze inspirován, protože s původní schválenou verzí technického scénáře filmu *Zocelení* z roku 1949 má společný pouze základ a je náležitě upraven dle předepsaných prvků. Jednotlivé skupiny prvků jsou doplněny o chybějící prvky dle *Návrhu instrukce* (na titulní straně je doplněno jméno režiséra, u seznamu postav jsou doplněna jména herců a jejich domovská divadla) nebo jsou přidány celé skupiny prvků (seznam členů štábu, seznam hudebních čísel, tabulka s metráží a čísla obrazů k jednotlivým místům natáčení). Nad rámec toho, co bylo předepsáno *Návrhem instrukce*, je přepracována hlavní část technického scénáře. U jednotlivých obrazů je v záhlaví doplněna metráž obrazu a místo dvou sloupců originálního scénáře je vzorový scénář zpracován ve čtyřech sloupcích: 1) informace o vizuální složce, 2) dialogy, 3) zvuky, 4) hudba. Tyto změny se vymykají dobové konvenci i pozdějším scénářům Martina Friče. Sám Frič pravděpodobně vzorový scénář podle svého *Zocelení* neupravoval a *Návrh instrukce* ani nepřijal za svůj. V jeho scénářích z 50. let pozorujeme naplňování předepsaného formátu spíše v menší míře. V žádném z jeho scénářů se neobjevuje seznam hudebních čísel a opakovaně neuváděl ani seznam metráže (*Psohlavci* a *Povodeň*) a metráž v hlavní části scénáře (*Nechte to na mně; Psohlavci; Povodeň; Dařbuján a Pandrhola* - 1959, r. Martin Frič, s. Jan Drda, Martin Frič; *Princezna se zlatou hvězdou* - 1959, r. Martin Frič, s. K. M. Walló, Martin Frič). Jeho scénáře se od dobové konvence odlišují spíše menším množstvím prvků. Výjimku představuje *Tajemství krve*, kde u jednotlivých obrazů Frič uvádí seznam kostýmů, rekvizit a

³⁰¹*Zocelení*. NFA, f. Scénáře. 1949, sign. S-500-TS.

masek. S ohledem na tyto skutečnosti výběr Fričova scénáře k *Zocelení* nedává příliš smysl.

Vzorová formální úprava technických scénářů se neujala. Jak jsem prokázal pomocí kvantitativní analýzy, tak řada předepsaných prvků byla odmítnuta nebo se účelně upravila jejich funkce. Ve vzoru předepsaná distribuce prvků v hlavní části technického scénáře do čtyř sloupců, pokud byla vůbec myšlena vážně, byla filmaři odmítnuta. Dochovalo se však několik exemplářů, kdy byl scénář rozepsán do tří sloupců. V letech 1952 až 1956 evidujeme osm technických scénářů (u sedmi filmů), jejichž hlavní část je rozepsána do tří sloupců namísto klasických dvou. Ve sledovaném období se jedná o jediné třísloupcové technické scénáře. Tato modifikace, která výrazně měnila formální podobu scénářů, byla využita hlavně u hudebních filmů, respektive filmů s výraznou hudební složkou (*Pisnička za groš* - 1952, r. Rudolf Myzet, s. František Kožík, Jindřiška Höferová; *Zítř se bude tančit všude* z roku 1952; *Komedianti* z roku 1953; *Hudba z Marsu* - 1955, r. Ján Kadár, Elmar Klos, s. Vratislav Blažek, Ján Kadár, Elmar Klos; celkem pět technických scénářů u čtyř filmů), a u dalších tří filmů (*Kavárna na hlavní třídě* z roku 1953; *Botostroj* z roku 1954; *Roztržka* - 1956, r. Miroslav Hubáček, s. Jiří Mucha, Miroslav Hubáček, Zbyněk Brynych; celkem tři technické scénáře). *Návrh instrukce* s takovým rozvržením hlavní strany scénáře neoperoval a distribuce informací o vizuální a auditivní složce budoucího filmu do jednotlivých sloupců záležela na úvaze autorů.

Do skupiny hudebních filmů s třísloupcovým scénářem spadají dva filmy režiséra Vladimíra Vlčka: *Zítř se bude tančit všude* a *Komedianti*. V obou filmech zaujímají výraznou část stopáže hudební čísla, což autoři naznačili už ve fázi technického scénáře. Formální podobu technického scénáře filmu *Komedianti* vyhodnotil již Jan Lutera, který se zabýval hudebními motivy a prací skladatele Jana Kapra na filmu.³⁰² Upozornil na rozdělení pravého sloupce hlavní části scénáře na dvě části: dialogy a hudbu plus zvuky. Levý sloupec, obsahující informace k vizuální složce filmu, měl tradiční formát. Zvláštní pozornost Lutera věnoval sloupci s hudebními motivy. Při své analýze hudební složky ve scénářích byl schopen přesně určit vývoj motivů napříč různými fázemi vývoje scénáře. Autoři scénáře navíc propojili hlavní část scénáře se seznamy playbacků, hudebních

³⁰² LUTERA, Jan, ref. 110, s. 31–33.

synchronů a dalších synchronů. Čtenář scénáře měl tak už ve fázi scénáře konkrétní představu o hudební složce filmu, jejím rozsahu a jejím zařazení ve filmu.

Při srovnání technického scénáře *Komediantů* (1953) s o dva roky starším technickým scénářem filmu *Zítřka se bude tančit všude* (film 1952, technický scénář 1951) můžeme pozorovat, že Vladimír Vlček promýšlel provázanost jednotlivých prvků ve scénáři. Technický scénář *Zítřka se bude tančit všude* je na rozdíl od *Komediantů* orientován na šířku strany A4, díky čemuž lépe vynikne třísloupcový formát. Distribuce informací do sloupců je velmi podobná *Komediantům*, s tím rozdílem, že údaj o způsobu ozvučení je v technickém scénáři *Zítřka se bude tančit všude* v záhlaví, a nikoliv v pravém sloupci u hudebního motivu. Tato drobná změna komplikuje orientaci ve scénáři, protože čtenáři chybí vazba na seznam hudebních a tanečních čísel. V *Komediantech* Vlček na tento detail myslel.

	Žak / pokr. /	
	Wál jsem dívka-ale tak jsem musel odjet s cirkusem - a nějaký rozotavý chlap mi ji odložit..	
Fricek pozorně poslouchá.		
Kamera naskládá na dvoudet.obou:		
39.22.		
Olga má radost z Romule, který vesele tančí a sám si při tom hraje rolníčkami. Obrací se k Žakovi a volá:		Polníky šlápa
40.22.	Olga:	
Ale Fricek jí okřikne:	Žaku! Podívej se, Žaku!	
Žak se přemýšlivě zadívá na tančícího Romula a oči se mu rozsvítí nápadem:	Fricek:	
	Podkejš!	
	Žaku!	
	Tak je to! Pantomim!	
41.22.		
I starý nechá malování kozla a se štětcem v ruce přichází ke skupince. I Olga nechá Romula a běží sem.	Starý:	
	Pantomim - ale jaká ?	
42.22.		
Starý, Olga a Fricek tvoří kolem Žaka rúžici a Žak vypráví svou představu.	Žak	S.2. Zakubá... oni... hudební... ... zakubá... rozubrá...
Kamera naskládá na	Byli dva milenci.. Byla krásná a on ji měl rád-nade všechno na světě....	
L. Žaka	Žakov hlas / pokr. /	
41. D.	Přisáhla mu denně lásku, líbala ho, ale lhala.	
Olga se zaujetím poslouchá:	Starý:	
42.20.	Fotvora.	
Táta se tak vzil do děje, že se docela rozčílil na zrádnou milenkou. Olga i Fricek se zaujetím poslouchají.		

Obr. č. 12 – Ukázka hlavní části technického scénáře filmu *Komedianti*.

O b r a z --- 2.

Sál v Divadle hudby
Reál-Interior -Večer

Prohlášení -

1. Kamera v jízdě -

ze scény "CH" do květu ve velké váze, umístěné na podiu blíže klavíru.

Kamera švenkem objevuje

nejdříve skladatele Jana Bendu, který doprovází zpěvačku Irenu Jonášovou.

Pak v rychlém tempu zabírá pěvkyni,

která zpívá Bendovu píseň a

na konci jízdvy celé podium

Jan Benda, oblečený ve fraku, hraje s velkým zaujetím. Bendova píseň je náročná, ale postrádá silnějšího citového zážitku.

Irena Jonášová, oblečená ve vkusně střížených večerních šatech, s květinou ve vlasech, zpívá Bendovu píseň dobře a nenuceně.

Střih.

2. Protizáběr - celek hlediště

/přes Bendu a Irenu/

Řady sedadel jsou obsazeny různorodou, dobře oblečenou společností. V první řadě vidíme zaujaté a soustředěné tváře. Jakuba Veselého, Evy Slavíkové, Jonáše a referenta Vilíma.

Střih.

3. Kamera v jízdě - detaily

Čtyři jmenovaných přátel účinkují cich, zřejmě spokojených s melodií písně. Píseň končí.

Střih.

Bendova píseň "Když se šero blíží.." s doprovodem klavíru.

/Když se šero blíží a světlo zhasíná, tichá hudba ve mně zpívat počíná, pláště tmy už halí vše, co krásné jest a mé srdce bloudí tichem cest.

Když pak večer ztemní a hvězdy nízko jsou, moje pohledy m k nebi vynesou, vířím stíny lesů, vidím záři měst a má duše tančí v kruhu hvězd! /

P.B.

Konec písně

Obr. č. 13 – Ukázka popisu hudebních motivů v hlavní části technického scénáře filmu *Písnička za groš*.

U dalších dvou hudebních filmů je distribuce prvků ve sloupcích podobná jako u *Komediantů*. Druhá verze technického scénáře k *Hudbě z Marsu* odkazuje číslováním hudebních motivů mezi hlavní částí scénáře a seznamem hudebních čísel. Ve scénáři *Písničky za groš* autoři popisují hudební motivy přímo v hlavní části scénáře. Zmíněné technické scénáře k hudebním filmům využívají třetí sloupec k přehlednějšímu rozepsání hudebních motivů. Zásadní rozdíl lze spatřovat v tom, jak někteří autoři funkčně propojují seznam hudebních čísel s informacemi ve třetím sloupci, zatímco jiní do třetího sloupce vepisují více detailů o hudebních motivech.

U zbývajících tří technických scénářů neexistuje jasný spojující aspekt jako u hudebních filmů. Detektivka *Kavárna na hlavní třídě*, budovatelský *Botostroj* ani psychologické drama *Roztržka* nám na první pohled nenabízejí jasné vodítko k pochopení, proč by měl být jejich technický scénář napsán jinak, než bylo zvykem. Na rozdíl od scénářů hudebních filmů u nich také nenacházím žádné podobnosti v distribuci prvků do sloupců. Zatímco technický scénář *Kavárny na hlavní třídě* formálně odpovídá technickým scénářům hudebních filmů, tak zbývajících dva se výrazně odlišují.

Scénář *Botostroje* je na první pohled velmi odlišný od konvenční podoby československých technických scénářů své doby. Výjimečný byl i proces jeho vzniku. Tomu se věnoval detailně Petr Knepr, k jehož poznatkům se vrátím v další kapitole.³⁰³ V souvislosti s formální podobou technického scénáře je podstatné, že scénář byl ve své technické verzi konzultován se sovětskými filmaři v Moskvě a byl na základě jejich připomínek upravován.³⁰⁴ Tato zkušenost mohla mít vliv na originální pojetí distribuce prvků do sloupců scénáře. Dlouholetá příprava filmu a opakované přepracovávání scénáře mohly mít vliv na to, že scénář působí jako návod k natáčení filmu. A to v daleko větší míře než ostatní technické scénáře. Prvky scénáře odpovídají *Návrhu instrukce*, ale odlišuje se jejich rozmístění ve sloupcích. V levém sloupci se nachází číslování záběrů, velikosti záběrů, popis děje, technické pokyny kameře, informace o střihu a autoři sem zahrnují i dialogy. V prostředním sloupci je seznam zvuků v záběru s označením způsobu ozvučení (synchron, postsynchron), se stručným popisem zvuku („potlesk lidí v obraze“ nebo „přitluknutí“). V pravém sloupci jsou výhradně informace k hudebním motivům,

³⁰³KNEPR, Petr, ref. 107.

³⁰⁴Tamtéž, s. 90–94.

opatřené číselným odkazem na seznam hudby a komentářem („Hudba č. 1 vyjadřuje obludnost a tíhu prostředí, únavu lidí jdoucích do Botostroje.“; „Taneční skladba pro dobový taneční orchestr walse.“). Využití prostředního a pravého sloupce jako seznamů a popisů k auditivní složce filmu působí jako promyšlený tah tvůrců. Volná plocha v prostředním a pravém sloupci mohla posloužit k četným poznámkám vepsaným do scénáře rukou, aniž by tím scénář ztrácel na přehlednosti.

O b r a z 3.	
Ateliér: Sál osobního oddělení.	
Den se sluncem - léto 1932.	
	81 m (159 m)
<p>13. Proti dveřím, jimiž se hrnou nezaměstnaní do sálu osobního oddělení, zabírá Ort. Vzpřímen, ruce vzadu, sebevědomý, opovrhlivě si prohlíží zástup. Panský dráb. Za ním na stěně veliký obraz šéfa v pozě, již Ort napodobuje. Ort stojí zády ke kameře, rozkřikne se na nezaměstnané:</p> <p>Ort: Klid! Do řady! Jako na vojně!</p> <p>Nezaměstnaní se pokorně, poslušně řadí. Ort si je prohlíží, obrátí se ke kameře, odchází směrem k ní a z obrazu.</p>	<p>Sy. dialog Hudba č.2 končí</p> <p>S.zv.1.hluk zástupu pak ztichne.</p> <p>S.zv.2: křik vrátných zvenku</p> <p>S. 412 S. 413 S. 414</p>
<p>14. Záběr komponován na jednu z tvořících se řad, kde je voředu Bednář. Bednář se dívá za procházejícím Ortem a šeptá sousedovi pln úcty a naděje:</p> <p>Bednář: To je on. Franta Ort! Moc dobře ho znám!</p>	<p>Sy. dialog</p> <p>S.zv.1: tišší šum davu</p> <p>S. 415 S. 416</p>
<p>15. Za stoly, kde končí uličky obdobné uličkám u pokladny na nádraží, sedí úředníci osobního oddělení. Mladí, sebevědomí, svihačky oblečení. Ort se postaví k jednomu stolku a zahájí přijímání:</p> <p>Ort: Tak co je s vámi?</p> <p>Úředník l.: Kde jste pracovali?</p> <p>Růža: U našich doma.</p> <p>Ort pohledem oceňuje Růžu, vesnické děvče s upracovanými rukama a kývne na souhlas úředníku. Současně odchází od jeho stolku.</p> <p>Úředník l.: Přij. ta. Sto korun kauce.</p>	<p>Sy. dialog</p> <p>S.zv.1: hlasy při přijímání, podtažen nadále pod celou scénou.</p> <p>S. 417 S. 418 S. 419</p>

Obr. č. 14 – Ukázka hlavní části technického scénáře filmu *Botostroj*.

Technický scénář filmu *Roztržka* využívá ve své hlavní části obě protilehlé strany. Standardní scénář byl psaný pouze na pravou stranu a levá sloužila pro poznámky rukou, nákresy nebo zůstávala prázdná. Scénář *Roztržky* má na pravé stránce dvoustrany dva sloupce – vlevo číslování záběrů, technické spoje záběrů a popis děje a vpravo dialogy a údaje o hudbě a zvucích. Levá strana dvoustrany je pak vyhrazena pro velikosti záběrů, technické spoje záběrů, pokyny hercům k inscenování a technické pokyny kameře. Přesunutím části údajů na levou stranu dvoustrany dosáhli autoři zpřehlednění popisu děje. Ten se v případě *Roztržky* neprolíná s informacemi ke kameře a lépe se čte. Vyhrazením samostatného sloupce/strany pro informace o kameře a inscenování herců získali autoři scénáře více prostoru, takže se nemusí omezovat na několikáslovné popisy a ty jsou podrobnější. Čtenář scénáře tak může na levé straně číst:

„Jana vstane a takřka škádlivě usedne k Petrovi na postel a chytí ho za ramena. Tiskne ho do polštářů, jako by ho byla položila na lopatky. Pak se rázem obrátí zpět do kamery, Jana rozsvítí malou lampičku, vstane, odchází na PC a cestou ke dveřím svléká šaty, zhasne velké světlo. Ve zhasnutí proltnout do světlého rána příštího záběru.

Polocelek

Kamera přesně ve stejném postavení jako konec záb. 12. Jana se vrací stejnou cestou, jakou v minulém záběru odcházela k vypínači. Dojde vpravo ke kufru, kamera ji sleduje, do obrazu se profilem dostane Petr, který čte noviny.“³⁰⁵

A na straně pravé:

„12

Jana vstane a takřka škádlivě usedne k Petrovi na postel a chytí ho za ramena.

Tiskne ho do polštářů, jako by ho byla položila na lopatky.

³⁰⁵*Roztržka*. NFA, f. Scénáře. 1956, sign. S-165-TS.

Jana si spokojeně oddychne.

Petr se rázem obrátí na druhý bok.

Jana si nad ním povzdechne a jde zhasnout hlavní světlo. Svléká se při malé lampičce u postele.

Zatmít

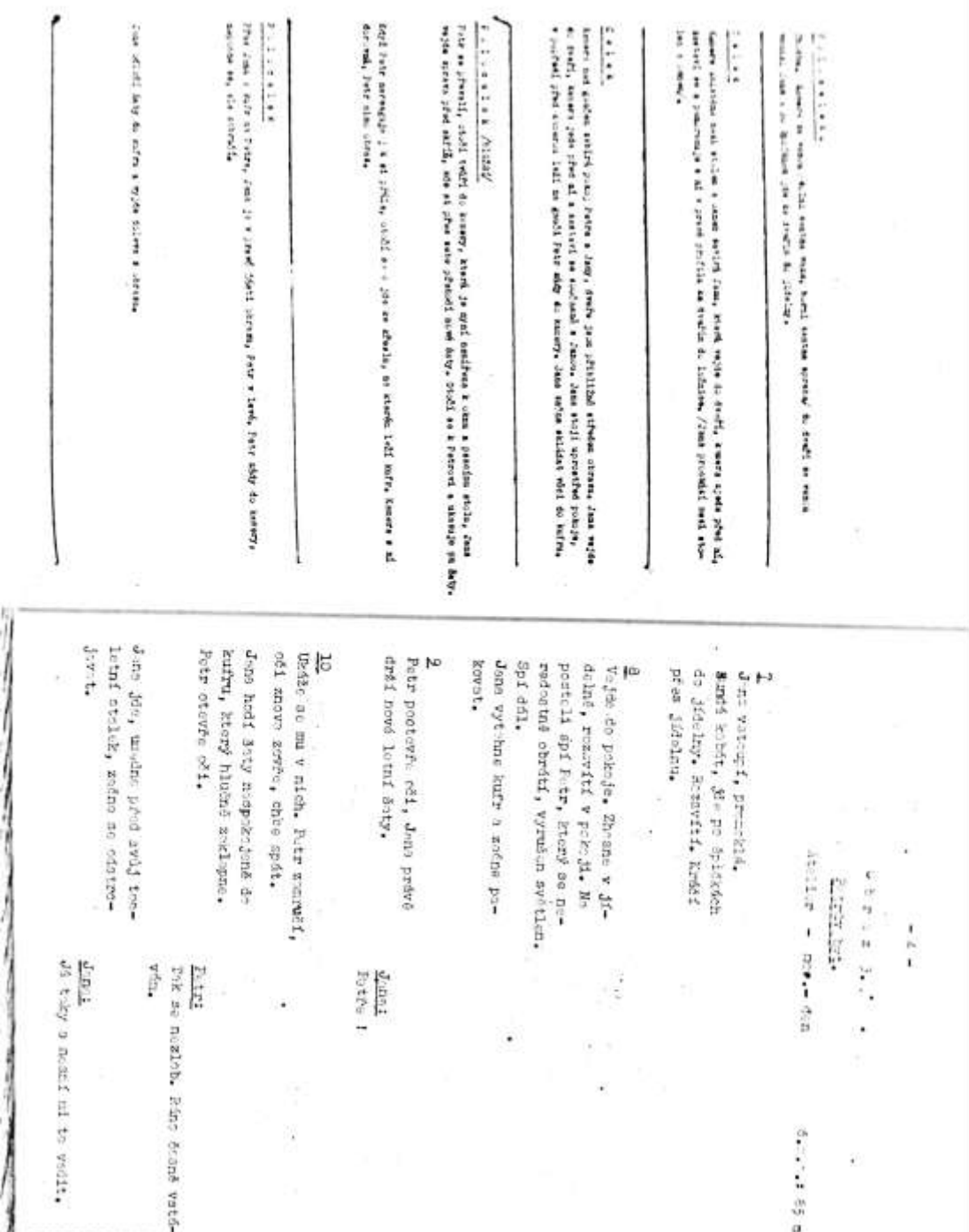
Rozetmít

13

Je ráno. Petr se obléká, při tom hledí do novin, které si rozložil na postel, a ještě k tomu kouše suchý rohlík. Jana spěšně hází věc do kufru. Začne hledat v rozházené skříni.³⁰⁶

Na této ukázce je vidět, že informace na levé straně dvoustrany můžou zpřesňovat popis děje, adaptovat ho na podmínky natáčení a je možné přesněji je časově řadit. Prostřední sloupec je vyhrazen spíše komentářům, zatímco levá strana nabízí prostor k detailnímu popisu dění na scéně. Autoři scénáře jsou vstřícnější k různým čtenářským skupinám. Počítají se čtenářem, který se chce seznámit s dějem a dialogy budoucího filmu, ale zároveň jsou vstřícnější ke členům štábu, kteří potřebují podrobnější informace.

³⁰⁶ Roztržka. NFA, f. Scénáře. 1956, sign. S-165-TS, s. 5–6.



Obr. č. 15 – Ukázka dvoustrany hlavní části technického scénáře filmu *Roztržka*.

název	záhlaví/obrazu	levý sloupec	prostřední sloupec	pravý sloupec	zápatí obrazu	poznámka
Pisnička za groš	číslo obrazu, místo děje, místo natáčení, doba děje, metráž	číslo záběru, velikost záběru, popis děje, technické pokyny kameře, technické spoje záběrů	dialogy	způsob ozvučení, hudba, zvuky		
Zítřka se bude tančit všude	číslo obrazu, metráž, místo děje, doba děje, místo natáčení, způsob ozvučení	číslo záběru, velikost záběru, popis děje, technické pokyny kameře, technické spoje záběrů	dialogy	texty písní, hudba		
Komedianti	číslo obrazu, místo děje, místo natáčení, doba děje, metráž	číslo záběru, velikost záběru, popis děje, technické pokyny kameře, technické spoje záběrů	dialogy	zvuky, hudba (číslo, popis)		hudba v hlavní části odkazuje na seznam playbacků a hudebních čísel
Hudba z Marsu TS1	číslo obrazu, místo děje, místo natáčení, doba děje, popis místa děje	číslo záběru, velikost záběru, technické pokyny kameře, popis děje, technické spoje záběrů	dialogy	způsob ozvučení, hudba, zvuky	metráž obrazu, metráž celkem	hudba v hlavní části odkazuje na seznam playbacků a hudebních čísel
Hudba z Marsu TS2	číslo obrazu, místo děje, místo natáčení, doba děje, popis místa děje	číslo záběru, velikost záběru, popis děje, technické pokyny kameře, technické spoje záběrů	dialogy	způsob ozvučení, hudba, zvuky	metráž obrazu, metráž celkem	seznam playbacků a hudebních čísel
Kavárna na hlavní třídě	číslo obrazu, místo děje, místo natáčení, doba děje, popis místa děje	číslo záběru, velikost záběru, popis děje, technické pokyny kameře, technické spoje záběrů	dialogy	zvuky, hudba		
Botstroj	číslo obrazu, místo děje, místo natáčení, doba děje, metráž	číslo záběru, velikost záběru, technické pokyny kameře, technické spoje záběrů, popis děje a inscenování, dialogy	seznam zvuků a dialogů v záběru, způsob ozvučení, stručný popis (např. "sřena", "prostředí", "dialog")	číslo hudebního motivu a kome ntář		hudba v hlavní části odkazuje na seznam playbacků a hudebních čísel
Roztřka	(na pravé straně) číslo obrazu, místo děje, místo natáčení, doba děje, metráž	(celá levá strana) velikost záběru, pokyny k inscenování herců, technické pokyny kameře	(na pravé straně vlevo) číslo záběru, popis děje, technické spoje záběrů	(na pravé straně vpravo) dialogy, hudba, zvuky		na dvou stranách A4

Tabulka č. 7 – Srovnání třísloupcových scénářů z hlediska distribuce prvků ve sloupcích.

Jeho parta - chlapani a děvčata z továrny.
Mezi nimi je radostné děvče Věra, která
spíše tančí než jde. Všichni zpívají Hymnu
demokratické mládeže.

5. PC.

Na mostě ozdobeném pestrobarevnými guirlandami
zdraví naše mladé pražské občanstvo.
Mladí i staří. Děda s dítětem na ramenu,
/Klučič mává nadšeně festivalovým praporkem/.

Kamera jede:

Bělovlasá stařenka tu přihlíží na sluníčku
tomuto radostnému ruchu. Šťastně se usmívá.
Chodící se zastavují a radostně zdraví naše
mladé.

6. C.

Proti nim přicházejí delegáti zahraniční :
Italové v širokých kloboucích, Španělé,
Ind, Skotové v krátkých sukýnkách, korej-
ská tanečnice v pestrém šátku. Mladí lidé
se potkávají, radostně se zdraví a objíma-
jí se.

Pozdravy v různých
řečích.

7. PC.

Alena se objímá s Koreánkou.

8. PC.

Komsomolci a mladí Američané přicházejí s
druhé strany mostu a objímají se s naší
skupinou a Koreánkou.

Zpěvi:

... po letech války
hrdiných
znovu za blaho všech
jdem se bít ..
Z rozdílných světů
land,
od moří, oceánů
k nám všichni spějte
nám ruku dejte ...
vpřed a námi máte jít!

Zpěv:

Píseň přátelství ať
zpívá
kdo je mlad,
kdo je mládí
Svoji píseň nedáme si
nikým brát,
nikým brát,
nikým brát !

Obr. č. 16 – Tři sloupce v technickém scénáři *Zítرا se bude tančit všude*.

Skupina prvků seznamu metráže se vyvinula ze seznamu ateliérů a exteriérů po administrativním zásahu začátkem 50. let. Autoři scénářů zachovali v metráži rozlišení na ateliéry a exteriéry a časem rozlišovali i další místa a způsoby natáčení (reály, zpětná projekce, trikové záběry, titulky atd.). Spolu s proměnou seznamu ateliérů a exteriérů na seznam metráže byli nově autoři technických scénářů nuceni psát metráž i do hlavní části scénáře k jednotlivým obrazům. Proměna seznamu metráže díky tomu probíhala pod vlivem metráže v hlavní části scénáře. V průběhu 50. let se pak podoba seznamu metráže stabilizovala v podobě tabulky, ze které čtenář vyčetl konkrétní místo děje, čísla příslušných obrazů, které se tam budou odehrávat, počty a čísla záběrů v obrazech a metráž obrazů. Seznam metráže tak mohl sloužit k předběžnému určení potřebné metráže a náročnosti natáčení v různých lokacích. Zároveň byla vytvořena jasná vazba na hlavní část scénáře. Řada těchto údajů byla později využita pro statistické vyhodnocení hospodárnosti výroby.

XI.

A T E L I E R Y :

<u>Dekorace</u>	<u>Obr.</u>	<u>Doba</u>	<u>Záběry</u>	<u>Metry</u>
<u>Komplex byt u Josifů:</u>				
Pokoj u Josifů	17	V	7	28
	27	V	7	28
	40	V	6	27
	74	V	1	5
	91	V	4	24
			25	112
<u>Otáv pokoj</u>				
	35	D	6	24
	72	D	8	40
	73	D	1	6
	76	V	1	8
	78	V	2	12
	80	V	1	7
	82	V	1	7
	84	V	1	5
	86	V	1	8
	88	V	1	6
	90	V	1	12
			24	135
<u>Předsíň u Josifů</u>				
	41	V	1	3
	77	V	4	20
	79	V	3	21
	81	V	1	8
	83	V	3	9
	85	V	2	7
	87	V	1	10
	89	V	1	9
	92	V	3	15
			19	102
<u>Koupelna u Josifů</u>				
	42	V	1	7
<u>Byt u Josifů</u>				
	48	D	2	11
<u>Předsíň a kuchyň u Josifů</u>				
	71	D	6	21
<u>Roh spíže</u>				
	75	V	1	5
<u>Schodiště u Josifů</u>				
	70	D	1	7
<u>Komplex internát</u>				
Schodiště a chodba internátu	4	D	13	26
	12	D	2	12
	14	D	3	18
	64	D	2	24
			20	80

Obr. č. 17 – Ukázka seznamu metráže z technického scénáře filmu *Štěňata* (1957, r. Ivo Novák, s. Miloš Forman, Ivo Novák)

V průběhu 50. let se v několika technických scénářích objevuje snaha o detailnější rozpracování délky záběrů. Část autorů se snažila o určení přesné metráže jednotlivých záběrů. V letech 1956 a 1957 byl tento pokus realizován ve scénářích filmů *Ztracenci* (1956, r. Miloš Makovec, s. Jiří Brdečka, Miloš Makovec, Jiří Kolář, Otomar Krejča) a *Zářijové noci* Vojtěcha Jasného.³⁰⁷ Jednalo se tedy o výjimky. Větší zastoupení má tento prvek mezi scénáři let 1958 a 1959, kdy byl zastoupen v 19 % (sedm technických scénářů ke čtyřem filmům), respektive 18 % technických scénářů (šest technických scénářů k šesti filmům).³⁰⁸ Dva režiséři mají v tomto vzorku zastoupeny dva filmy: Miloš Makovec (*Ztracenci* a *O věcech nadpřirozených* - 1958, r. Jiří Krejčík, Jaroslav Mach, Miloš Makovec, s. Vladimír Bor, Jiří Krejčík, František Daniel, Miloš Makovec) a Vojtěch Jasný (*Zářijové noci; Touha* - 1958, r. Vojtěch Jasný, s. Vojtěch Jasný, Vladimír Valenta). Tři technické scénáře ke třem příběhům spojeným ve filmu *O věcech nadpřirozených* dokazují, že rozepsání metráže k jednotlivým záběrům musela být iniciativa autora scénáře, tedy režiséra. Technické scénáře Jaroslava Macha a Jiřího Krejčíka uvádějí metráž pouze k obrazům.³⁰⁹ Vojtěch Jasný zpracoval všechny čtyři technické scénáře ke čtyřem povídkám *Touhy* s metráží k jednotlivým záběrům. U zbytku scénářů není možné vysledovat nějakou přetrvávající tendenci. Na základě autorských údajů můžu tvrdit, že prvek rozepsání metráže k záběrům byl použit jak zkušeným Miroslavem Cikánem (*Konec cesty* - 1959, r. Miroslav Cikán, s. Jiří Mareš, Bohumil Brejcha, Otakar Kirchner, Miroslav Cikán), tak i v celovečerní hrané tvorbě debutujícím Vladimírem Síssem (*Život Jana Kašpara* - 1959, r. Vladimír Sís, s. Otto Zelenka, Vladislav Delong). Ve scénáři filmu *Ošklivá slečna* (1959, r. Miroslav Hubáček, s. Oldřich Daněk) rozepsal metráž k záběrům Miroslav Hubáček, který s formátem technického scénáře experimentoval už při psaní *Kavárny na hlavní třídě*. V roce

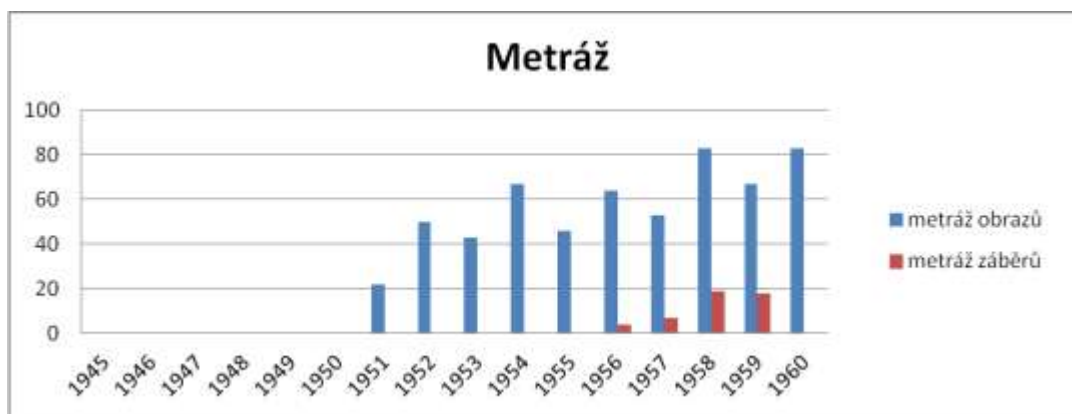
³⁰⁷*Ztracenci*. NFA, f. Scénáře. 1956, sign. S-118-TS; *Zářijové noci*. NFA, f. Scénáře. 1956, sign. S-169-TS.

³⁰⁸Filmy z roku 1958: *Cesta zpátky*. 1958, sign. S-549-TS; *Mezi zemí a nebem*. NFA, f. Scénáře. 1957, sign. S-159-TS; *O věcech nadpřirozených*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-875-TS/1; *Touha*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-834-TS/1; *Touha*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-834-TS/2; *Touha – Anděla*. NFA, f. Scénáře. 1957, sign. S-834-TS/3; *Touha – Maminka*. NFA, f. Scénáře. 1957, sign. S-834-TS/4.

Filmy z roku 1959: *Konec cesty*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. 1959, TS; *Křižovatky*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-2845-TS; *Ošklivá slečna*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-1004-TS; *Přátelé na moři*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. 1959, TS; *105 % alibi*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-2781-TS; *Život pro Jana Kašpara*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. 1958, TS.

³⁰⁹*O věcech nadpřirozených*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-875-TS/2; *Tajemství písma*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-875-TS/3.

1960 nebyla ani u jednoho z natočených filmů rozepsána metráž k jednotlivým záběrům technického scénáře. Dokonce i ve scénářích Vojtěcha Jasného, Miloše Makovce a Vladimíra Síse byl prvek odmítnut.³¹⁰



	metráž obrazů	metráž záběrů
1945	0	0
1946	0	0
1947	0	0
1948	0	0
1949	0	0
1950	0	0
1951	22	0
1952	50	0
1953	43	0
1954	67	0
1955	46	0
1956	64	4
1957	53	7
1958	83	19
1959	67	18
1960	83	0

Graf č. 11 – Přehled procentuálního zastoupení údajů o metráži v hlavní části scénáře v letech 1945 až 1960.

Odlišný způsob, jak detailně promyslet délku záběrů ve scénářích, zkoušel Václav Krška ve svých dvou smetanovských filmech *Z mého života* (1955, r. Václav Krška, s. Jiří Mařánek, Václav Krška, Jaroslav Beránek) a *Dalibor* (1956, r. Václav Krška, s. Václav Krška, Jaroslav Beránek). V technických scénářích k těmto filmům je u záběrů uváděn počet taktů. V životopisném filmu *Z mého života* jsou v záhlaví každého obrazu uváděny údaje o stopáži, metráži a počtu záběrů. Údaje o taktech jsou u některých záběrů. Řada

obrazů je rovněž vybavena informacemi o místě děje a místě natáčení nebo popisem scény. Například obraz číslo 102 je v záhlaví uveden popisem místa natáčení a

³¹⁰Scénář Miloše Makovce: *Chlap jako hora*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. 1960, TS; Scénář Vladimíra Síse: *Ledoví muži*. NFA, f. Scénáře. 1960, sign. S-2779-TS; Scénář Vojtěcha Jasného: *Přežil jsem svou smrt*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. 1959, TS.

větou „Scéna začíná 16. taktem I. jednání, výstup 1“.³¹¹ Následuje časový rozpis hudby v obraze. Záběry jsou popisovány ve dvou sloupcích. Hudební složka filmu je popisována v obou sloupcích. Vlevo je zakomponována do popisu děje a vpravo je počet taktů a slova. Technický scénář je formálně velmi podobný dobové konvenci, ale autor ho funkčně podřídil zpracovávané látce tím, že doplnil záhlaví u obrazů a rozšířil informaci o hudbě do obou sloupců. Technické scénáře k *Daliborovi* jsou po formální stránce naopak jednodušší. Pokud Krška ve scénáři *Z mého života* prvky přidával a formálně scénář obohacoval, tak u *Dalibora* ponechává ty nejnütnější údaje. V záhlaví jednotlivých obrazů dokonce vynechává údaje o metráži.³¹² U jednotlivých záběrů se soustředí na levý sloupec, ve kterém jsou čísla záběrů, velikosti záběrů, děj, popisy k pohybu kamery a počty taktů. V pravém sloupci jsou naznačeny zvuky a slova opery. Oba filmy se snaží o věrné zachycení hudby a *Dalibor* ji „ponechává nedotčenou“.³¹³ V úvodním slovu ke scénáři se můžeme dočíst, že podobným způsobem byl ve stejné době zpracováván *Boris Godunov* v Sovětském svazu a několik klasických oper v Itálii.³¹⁴ Krška si takty vypomáhal v rozvržení filmů tak, aby zachoval věrnost hudbě. Na rozdíl od třetího sloupce by zařazení taktů do scénáře u jiných než hudebních filmů nedávalo smysl. V případě hudebních filmů mohl tento prvek napomoci lepšímu promýšlení budoucího sestřihu filmu už ve scénáři a vést k úsporám.

³¹¹ *Píseň česká*. NFA, f. Scénáře. 1954, sign. S-333-TS, s. 179.

³¹² *Dalibor*. NFA, f. Scénáře. 1954, sign. S-470-TS; *Dalibor*: NFA, f. Scénáře. 1955, sign. S-470-TS-2.

³¹³ Tamtéž, s. V.

³¹⁴ Tamtéž.

O b r a z 102.

Obraz 102+103

3'31" = 96m

Exterior nebo stavba v exteriéru: Přes jevištní portál pohled na hradní nádvoří. Detaily schodů, arkád, pavlánů, ochozů, soudní platosu atd. Noční osvětlení pochodní, ohňů, luceren. Scéna začíná 16. taktom I. jednání, výstup 1.

23 záběrů

/Nástup před sborem 25", sbor 32", dohra 10", celkem 1'7"-31m/

Prolíná se.

440. Polocelek:

V hudbě po largu maestoso začíná se 16. taktom espresso /zdvih opony/, kdy nastupuje lid na scénu. Hradní dvůr je obsazený stráží.

/3 takty /
/ 25" /

441. Polocelek:

Nástup z jiné části hradu na nádvoří. Lid se blíží...

/2 takty /

442. Polocelek:

Nástup nových příchozích po schodištích.

/2 takty /

443. Polocelek:

Lid se shluknul jakoby v úzkosti. Mezi sebou, tlumeně, piano:

/25" /

/3 takty /

Lid:

Dnes ortel bude provolán...
/32" /

444. Polocelek:

Lid se tísni kolem arkád, tlumeně mezi sebou:

Lid:

Dnes ortel bude provolán
a právu vinník v obět dán...
/ 1 takt /

445. Polocelek:

Lid ve fortissimu:

Lid:

Delibor!

Obr. č. 18 – Ukázka taktů v hlavní části scénáře filmu *Z mého života*.

O b r a z 19

Ulička před domkem Magdaleny.

Exterier. Temno, mlha.

49 - Polocelek

Z domku vychází prudce Jitka, doprovázena Junošem, Martinem, Václavem, Tomášem, Janem a mladičkým Petrem. Jde prudce uličkou a svěřuje se přátelům.

Kamera rychle v jízdě před nimi.
/29 taktů/

Jitka:

Ze žaláře pokyne záře,
ze žaláře pokyne záře,
tož spěchám na peruti
 větrové dál,
větrové dál.
A v hrobu noc temnou
jdou druhové se mnou
a osvobodím je z
 hrobových skal!

Jitka po skončení zpěvu
vychází z obrazu.

50 Polocelek

Prátelé po rychlém rozloučení
se s Jitkou rozcházejí na různé
strany, když předem smluveným
daliborovským tajným znamením
/dotek dvou prstů na ústa a
srdce/ se rozloučili.

/7 taktů/

Obr. č. 19 – Ukázka taktů v technickém scénáři filmu *Dalibor*.

V průběhu 50. let se ve scénářích objevuje skupina prvků označovaná jako scénosled nebo seznam obrazů. Až do druhé poloviny 50. let je výskyt této skupiny prvků ve scénářích minoritní. Teprve ke konci desetiletí evidujeme výskyt ve větším množství scénářů (1959 ve 35 % a 1960 ve 24 %). Podle označení scénosled by se mohlo zdát, že je zde možná nějaká podobnost s tzv. scénosledem ze druhé poloviny 40. let, což je omyl. Scénosled jako samostatný dokument neměl nic společného se scénosledem jako skupinou prvků uvnitř scénářů. Ve druhé polovině 40. let scénosledy fungovaly jako samostatný scenáristický formát, který byl podobný filmovým povídkám nebo pozdějším literárním scénářům.³¹⁵ Scénosledy jako skupiny prvků fungovaly spíše jako heslovitý souhrn toho nejdůležitějšího z hlavní části scénáře. Byl to vlastně takový seznam obrazů a souhrn zároveň, protože čtenář se díky scénosledu zorientoval v místě natáčení jednotlivých obrazů, místě a době děje, metráži obrazů a v některých případech byl ve scénosledu do jedné věty shrnut děj obrazu.

Při sledování proměn technických scénářů od rukopisů přes modifikace prvků po modifikace skupin prvků můžeme pozorovat, že finální verze technických scénářů v nejvyšší míře propracovanosti nemohly být dílem jednoho autora-režiséra, ale musel na nich participovat menší či větší kolektiv autorů. Míra propracovanosti technického scénáře souvisí s šíří autorského týmu, ve kterém je vyvíjen. Technický scénář nemohl být dílem jednotlivce režiséra, ačkoliv to tak bylo často uváděno. Větší míra propracovanost a více detailů nutně vyžadovaly zapojení dalších osob. Seznamy členů štábu naznačují, kdo se do vývoje filmu ve fázi technického scénáře již zapojil nebo brzy zapojí. Bez spolupráce s hudebním skladatelem Janem Kaprem by režisér Vladimír Vlček nebyl schopen napsat tak přesný scénář.³¹⁶ Bez spolupráce s architektem by některé scénáře nemohly obsahovat nákresy staveb. Do práce na technickém scénáři se zapojovali členové štábu pracující na kostýmech a rekvizitách. Často si režisér přizval k projektu nějakého poradce a naprosto nezbytná byla účast vedoucího výroby. Bez něj by režisér jen obtížně dal technický scénář dohromady ve vyšší míře propracovanosti. Účast dalších osob se však zpětně špatně prokazuje.

Samotné rozlišení levého a pravého sloupce naznačuje, že prostor ke spolupráci je hlavně s kameramanem. Na několika scénářích je výslovně uvedeno,

³¹⁵SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 232.

³¹⁶LUTERA, Jan, ref. 110, s. 31, 37, 41, 47.

že se na nich kameraman podílel nebo bude podílet. Jako spoluautor *Pěti z milionu* (1959, r. Zbyněk Brynych, s. Vladimír Kalina, Zbyněk Brynych) Zbyňka Brynych je uveden Jan Čuřík.³¹⁷ U obrazu č. 2 technického scénáře filmu *Případ Lupínek* (1960, r. Václav Vorlíček, s. Josef Brukner, Václav Vorlíček) je napsáno, že obraz bude rozzáběrován až po nalezení exteriéru a dohodě s kameramanem, kterým byl zkušený Jan Stallich.³¹⁸ Z formálního hlediska se však tyto scénáře příliš neodlišují. Zajímavější je situace u scénáře k *Divé Báře* (1949, r. Vladimír Čech, s. Vladimír Čech, Dalibor C. Faltis, Miroslava Přikrylová), který se dochoval ve verzi s vlepenými půdorysy scén. Do těchto půdorysů jsou zakresleny směry snímání jednotlivých záběrů. Některé záběry jsou v důsledku toho vyškrtnuty nebo přidány. V několika případech jsou přidány informace i do pravého sloupce.

³¹⁷*Pět z milionu*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-2952-TS.

³¹⁸*Případ Lupínek*. NFA, f. Scénáře. 1960, sign. S-321-TS.

O b r a z 4.

Postouška.
Atelier.
Koledna.

4. Po - Dz

Dveře se pomalu, skoro tajemně otvírají. Nařikají v pantoflích. Promoklá stařena nesměle vkoukne a pak vstupuje.

okresní muzeum

~~5. O - Dz - jed dveří~~

Chudě zařízená vesnická světnice. V oknech jsou zapáleny hromničky. Postel z níž se chvílemi ozve ženské zasténání, je zakryta třemi ženami. Vedle postele je připravena kolébka. Jedna z žen se obrátí do světnice a jde k plotně. Jen letmo pohlédne ke kvořím. Je to Vlčková.

Z hrnců na plotně se kouří. Muž, který přikládá do kamen, je asi 40ti letý, statný chlapo. Je to Jakub. Zešofalou světnici osvítil blesk. Vlčková se nakloní k Jakubovi, důležitě potichu prohodí:

Jakub s ostatními se ohlédne po příchodu a jde jí vstříc.

~~6. O - Dz.~~

Stařena se ohvěje, jak je prohořelá.

Wendel muzeum

Jakub vchází do obrazu. Když uslyší prosbu, ukazuje jí na lavici.

Bouře. vichřice, déšť.

Zvonění. zvonů zvoní se zavřením dveří.

okresní muzeum
Wendel!

Chvílemi zasténání rodičky.

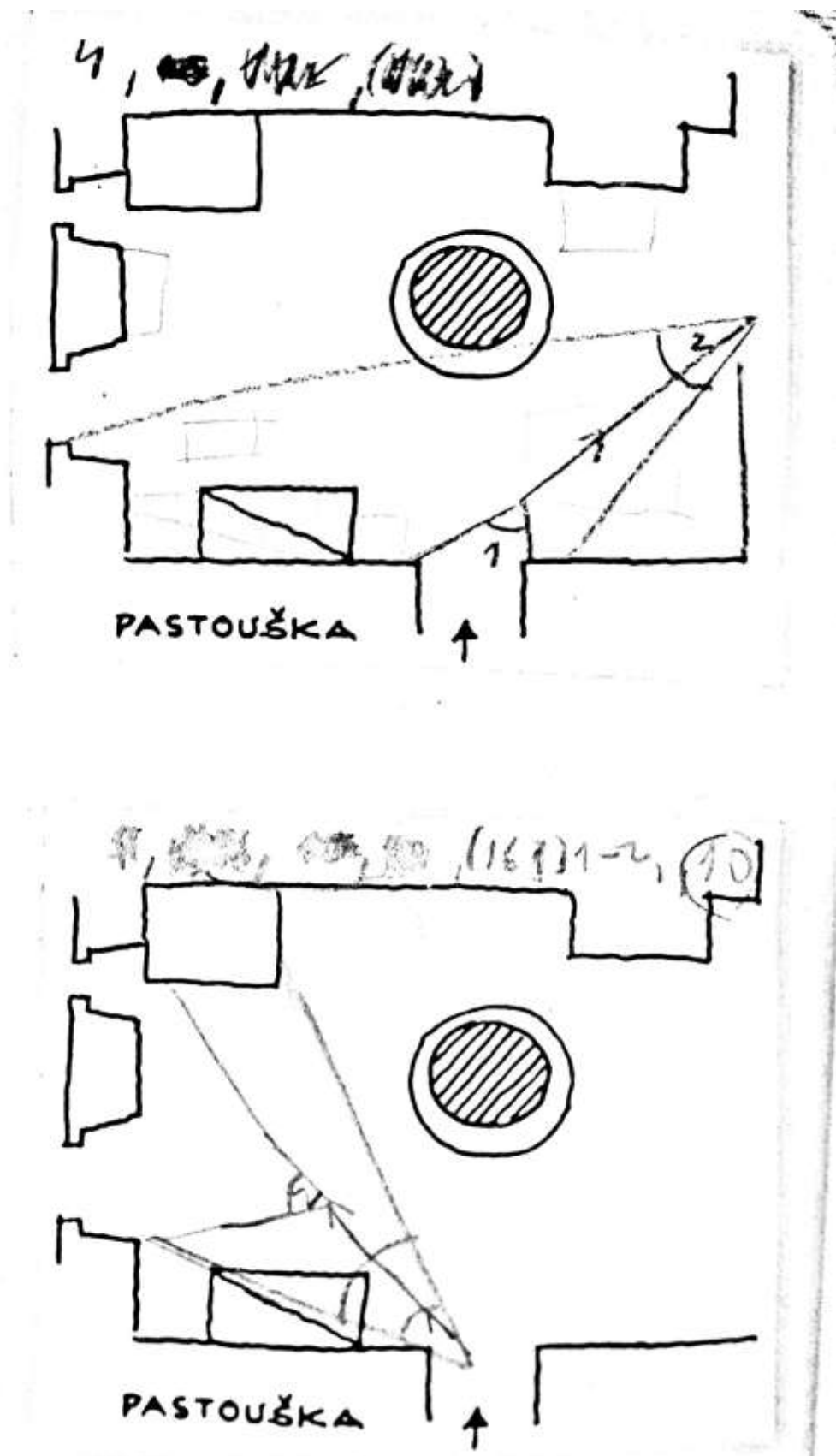
Ze tří vteřin na blesku úder hromu.

Vlčková
Jde to ztěžka, Jakube.

Stařena!

Prosím vás, nechte si tu, než ta pocta přejde.

Obr. č. 20.1 – Ukázka rukopisných poznámek ve scénáři filmu *Divá Bára*.



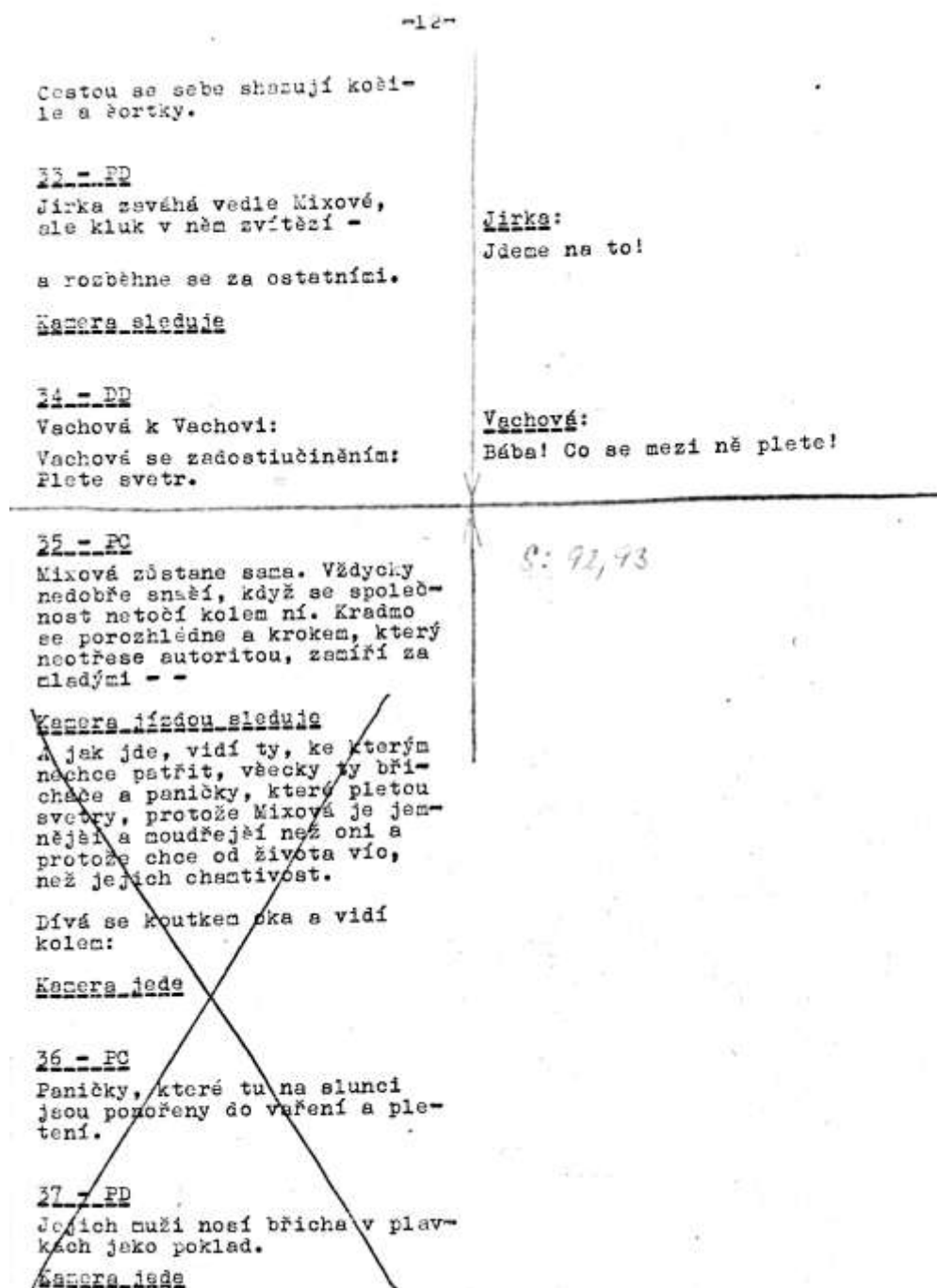
Obr. č. 20.2 – Ukázka nákresů ve scénáři filmu *Divá Bára*.

Dodatečné rukopisné poznámky a úpravy hlavní části scénáře sloužily i ke komunikaci mezi více scenáristy a lze na nich demonstrovat proces přepisování technických scénářů. Průběh této komunikace můžeme částečně nahlédnout díky třem dochovaným verzím scénáře k filmu *Srpnová neděle* (1960, r. Otakar Vávra, s. Otakar Vávra, Otomar Krejča, František Hrubín). První dvě verze jsou kopie scénáře z července 1959. Liší se velkým množstvím poznámek rukou a opravami dialogů v jedné z nich. Třetí verze je z června 1960 a najdeme v ní zapracované opravy z roku 1959, ale také výraznější změny v řazení událostí syžetu do jednotlivých obrazů. Autoři scénáře, Vávra s Otomarem Krejčou, neváhali ještě ve fázi technického scénáře slučovat obrazy, měnit místa děje a přepisovat dialogy. Třetím spoluautorem scénáře byl František Hrubín, jehož jméno je na verzi z července 1959 uvedeno jako „Spolupráce: František Hrubín“, ale na verzi z června 1960 již čteme „Dialogy: František Hrubín“. Dle vzpomínek Vávry se Hrubín nechtěl zapojit do psaní scénáře přímo a Krejča, autor divadelní inscenace podle *Srpnové neděle*, pouze přepsal divadelní hru do filmového scénáře.³¹⁹ Rozsah úprav scénáře chci demonstrovat na obrazech číslo čtyři a šest ve scénářích z července 1959, které byly ve scénáři z června 1960 sloučeny v obraze číslo čtyři.

Zásahy do technického scénáře se dotkly dialogů, řazení záběrů a inscenování. Rozsah změn je patrný už při pohledu na scénáře z července 1959. V obraze čtyři, který se měl odehrávat ve sklárně, dochází k přepsání celého dialogu mezi postavou poštmistra a Jirky. Dialog je rozšířen a je v něm naznačen vztah poštmistra ke komunitě, kterou zastupuje Jirka (srov. obr. č. 22.1 a 22.2). Ve scénáři z června 1960 scéna ze sklárny mizí a dialog je začleněn do scény z plovárny (obraz číslo šest ve scénáři z července 1959 – srov. obr. č. 22.3). Autoři se vrátili k původní, stručnější podobě dialogu a ponechali stranou vztahy postav. Změny se dotkly i řazení záběrů na dvou místech obrazu z plovárny, což pro představu o budoucím filmu naznačuje odlišný záměr v inscenování a ve vyznění scény. Signifikantní jsou záběry č. 35 až 57 ve verzi z července 1959, respektive záběry č. 44 až 64 ve verzi z června 1960. V původní verzi vystupují postavy Mixová, Jirka, Zuzka, jejich kamarádi a ostatní lidé na plovárně. V pozdější verzi technického scénáře jsou vynechány záběry, ve kterých se objevují ostatní lidé na plovárně,

³¹⁹VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996, s. 215. ISBN 80-85190-42-7.

v jednotlivých záběrech jsou zmiňovány pouze postavy Jirky, Zuzky a jejich kamarádů a na konci se objevuje postava poštmistra (původně obraz číslo čtyři). Z původní verze scénáře bylo vyškrtáno šest záběrů (č. 35–40), ve kterých má být vyjádřeno opovržení Mixové nad ostatními lidmi na pláži. Těchto šest obrazů komentuje pro čtenáře scénáře myšlenky postavy Mixové, bez instrukce, jak je ztvárnit obrazem.



Obr. č. 21 – Ukázka zásahů do první verze technického scénáře filmu *Srpnová neděle*.

Působení postavy Mixové v upravené verzi obrazu se vztahuje výhradně k postavám Jirky a Zuzky. V tabulce č. 8 stručně shrnuji, co za události je ve scénářích popsáno u jednotlivých záběrů. Nechci zde hodnotit uměleckou stránku změny řazení obrazů. Podstatné je, že tento druh úprav byl možný pouze na základě předchozího technického scénáře. Literární scénáře nepracovaly s rozzáběrováním obrazů, tedy nebylo možné na základě literárního scénáře dospět k revizi názoru v otázce řazení záběrů a inscenování. Teprve v technickém scénáři byla fixována představa o řazení záběrů a inscenaci postav, tedy k jejich změně mohlo dojít až v této fázi.

-5-

b

O b r a z 4.

U tavících pecí ve sklárně

15 m

Reál

11 - PD

Taviš Jirka dodělává vázu z hutnického skla. Pošt mistr stojí vedle něho, kroutí hlavou ve směru a rytmu jeho pohybů a naléhá.

Ze ním ještě několik sklářů pracuje.

Jirka je zabrán do činnosti tváří, stěží ho vnímá - a ještě to trochu přehání v mladé důležitosti.

Pošt mistr zebraččí prosebně:

Jirka dělá drahoty.

Končí práci a zálibně si ji prohlíží.

Pošt mistr:

Koukej, Jirko, musíš mi pomoci, sám to neudělám. Co už mě to stálo večerů!

Jirka:

Ta bude, viď?

Pošt mistr:

Tak co, Jirko!

Jirka:

Pošt mistře, podívej se, viď, jakéj máme za sebou tejden. To bylo k nevydržení, ty vedra. Všichni ti utečou na plovárnu.

Obr. č. 22.1 – Začátek obrazu č. 4 první verze technického scénáře filmu *Srpnová neděle*.

b

O b r a z 4.

U tavících pecí ve sklárně

15 m

Reál

11. - PD

Taviš Jirka dodělává vázu z hutnického skla. Poštmistr stojí vedle něho, kroutí hlavou ve směru a rytmu jeho pohybu, a mléhá.

Musí na sebe kráčet.
Za ním ještě několik sklářů pracuje. *Pracovníci a pomocníci se mu postmistrův pohybují. Zdá se, že mu odpovídá oběti.*
Jirka je zabrán do činnosti tvůrčí, stěží ho vnímá - a ještě to trochu přehání v mladé důležitosti.

Poštmistr zebraučí prosebně:

Jirka dělá drahoty.

Končí práci a zálibně si ji prohlíží.

Klík hubič.

Poštmistr:

Koukej, Jirko, musíš mi pomoci, sám to neudělám. Co už mě to stálo večerů!

Poštmistr:

Koukej, Jirko, musíš mi pomoci, sám to neudělám...

Jirka:

Proč jsi to teda začínal...

Poštmistr:

Je to pro vás, pro všechny -

Jirka:

Tak se máš s náma napřed dohodnout. Zval jsem tě mezi nás, nepřišel s. Pořád něco koumáš doma, za roletou... a když nevíš kudy kam, tak jsme ti dobrý my.

Poštmistr:

Myslím to dobře.

Jirka:

No, já neříkám. Ale podívej se, jakéj máme za sebou tejděn... To bylo k nevydržení - ty vedra !

Obr. č. 22.2 – Upravený začátek obrazu č. 4 první verze technického scénáře filmu *Srpnová neděle*.

58 - D

Mixové sklouzne rozhořčeně se rtů.

Mixová:

No počkej ...

59 - PD

Ruce pod vodou se dotknou. Jirka chytí Zuzku za ruku - právě se vynořila z vody - volá na Mixovou.

Jirka:

Panínko, plavte s námi na ostrůvek!

Plavou za ostatními k ostrůvku.

60 - PD

Mixová zavrtí hlavou a zvolna plave podél břehu.

61 - PC

Poštámistr jde po břehu a uklání se Mixové a usmívá se.

62 - PD

Mixová na něj zamává:

Mixová:

Pane poštámistře, nepůjdete do vody?

63 - PD

Poštámistr se omlouvá:

Poštámistr:

Dneska ne, musím připravovat na zítřek tu parádu. -

a volá na rybník:

Jirko, dál's dohromady partu? Sám na to nestačím.

64 - PD

Jirka se Zuzkou plavou k ostrůvku. První z mládeže už tam doplávali. Jirka odpovídá -

Jirka:

Buď klidnej, přijde celá brigáda.

pak se ohlédne na Mixovou a volá provokativně:

VII 1959	VI 1960
Mixová zůstane sama a sleduje ostatní lidi (z. 35–40)	Mixová zůstane sama (44)
Mixová zastaví a vidí Zuzku (41)	(vyškrtnuto 6 záběrů, jak Mixová sleduje ostatní)
Jirka a Zuzka na stromě (42, 43)	Jirka a Zuzka na stromě (45)
Jirka skáče (44)	Jirka skáče (46, 47)
Kamarádi se dívají nahoru (45)	Kamarádi se dívají nahoru (48)
Zuzka skáče a Mixová to sleduje (46–52)	Mixová jde do vody a sleduje Zuzku (49–56)
Kamarádi (53)	Kamarádi (57)
Mixová rozhořčena (54)	Mixová rozhořčena (58)
Jirka a Zuzka ve vodě (55)	Jirka a Zuzka ve vodě (59)
Mixová zavrtí hlavou (56)	Mixová zavrtí hlavou (60)
Jirka a Zuzka (57)	Pošt mistr a Jirka (61–63) – dialog z obr. č. 4
	Jirka a Zuzka (64)

Tabulka č. 8 – Srovnání řazení záběrů ve dvou verzích technického scénáře filmu *Srpnová neděle*.

Po sepsání a schválení poslední verze technického scénáře byl tento dokument distribuován všem členům štábu. V některých případech se nám tak dochovalo několik kopií technického scénáře k jednomu filmu, které jsou odlišné pouze rukopisnými poznámkami. Již jsem psal, že pravděpodobně žádný prvek neplnil funkci pro všechny komunity čtenářů. S rukopisnými poznámkami ve finální verzi je to podobné. Různí členové štábu potřebovali dále rozpracovávat a zdůrazňovat prvky, které byly určeny jen pro ně a jejich týmy. Díky rukopisným poznámkám se tak dvě kopie technického scénáře k témuž filmu mohly dosti odlišovat.³²⁰ Poznámky kameramana měly odlišnou povahu od poznámek

³²⁰Velké množství škrtnů, úprav a poznámek rukou se nachází na příklad ve scénářích: *Lavina*. NFA, f. Scénáře. 1945, sign. 1316-TS; *Muži bez křídel*. NFA, f. Scénáře. 1946, sign. S-490-TS; *Němá barikáda*. NFA, f. Scénáře. 1948, sign. S-1916-TS; *Zocelení*. NFA, f. Scénáře. 1949, sign. S-500-TS; *Anna proletárka*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-1306-TS-2; *Nástup*. NFA, f. Scénáře. 1951, sign. S-1619-TS; *Botostroj*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. TS; *Jan Hus*. NFA, f. Scénáře. 1953, sign. S-164-TS; *Ztracená stopa*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. 1955, TS; *Labakan*. NFA, f.

kostýmních výtvarníků nebo architektů. Technický scénář, který začal vznikat v rukopisu režiséra a později byl schválen ve finální strojopisné verzi, získal díky rukopisným poznámkám zbylých členů štábu mnoho odlišných verzí. Představa o budoucím filmu, původně sdílená pouze úzkým okruhem autorů, se v průběhu vývoje scénáře a po sepsání poslední verze technického scénáře dále zpřesňuje na úrovni různých komunit adresátů. Výsledný film není i díky tomu převedením technického scénáře do jiného média, ale produktem sdílené představy o filmu, kterou strojopis technického scénáře fixuje v momentě schválení filmu do výroby.

2.3. Závěr kapitoly

V této kapitole jsem ověřoval hypotézu, že technické scénáře 50. let obsahují mnoho partií bez přímého filmového ekvivalentu. Podle Petra Mareše, který analyzoval vybrané scénáře z 50. až 80. let, zdůrazňovaly scénáře 50. a 60. let více textový aspekt než scénáře z pozdějších desetiletí. Metodologicky jsem vycházel ze současné teorie scenáristiky, jak je prezentována Ianem Macdonaldem a Stevenem Pricem. Jejich teoretický aparát jsem zkombinoval s kvantitativní analýzou zaměřenou na formální podobu scénářů. Zajímala mě proměna formální podoby technických scénářů v 50. letech, hlavně v návaznosti na dokument *Návrh instrukce o režisérském scénáři*, který v roce 1951 předepisoval filmařům, jak má scénář vypadat. Podařilo se mi zjistit, že již v průběhu 50. let docházelo k postupnému odmítnutí některých literárních prvků ze scénářů. Spolu s tím byly posilovány produkční aspekty technických scénářů.

Zkoumaný korpus technických scénářů z let 1945 až 1960 zahrnuje 364 dokumenty. V průběhu prvních patnácti let po válce se několikrát změnilo označení poslední verze scénáře (scénář, technický scénář, režisérský scénář a znovu technický scénář) a postupně se proměňoval i modus produkce. Poslední verze scénářů tak zaujímaly ve filmové výrobě v různých letech různé postavení, což se projevilo i na jejich formální podobě. Období let 1951 až 1954 se vzhledem k formě technických scénářů ukazuje jako období nejvýraznějších modifikací. Modifikace v první polovině 50. let proměnily formální podobu scénářů. Začal se v nich

Scénáře. 1956, sign. S-550-TS; *Proti všem*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. 1955, TS; *Konec cesty*. Archiv Barrandov, f. Scénáře. 1959, TS; *Slečna od vody*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-1738-TS-2; *105 % alibi*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-2781-TS.

objevovat seznam členů štábu, modifikace se dotkla seznamu herců a seznam lokací nahradily údaje o metráži. Tyto změny probíhaly v souladu s proměnou hlavní části scénáře, která byla modifikována jen v detailech. Několik prvků hlavní části scénáře, tedy údaje o místě a době děje, popis děje, dialogy a zvuky, zůstalo beze změn. Tato podoba odpovídala praxi předchozích desetiletí a *Návrh instrukce o režisérském scénáři* ji nijak nerozporoval. Tyto prvky komunikovaly představu o budoucím filmu všem komunitám čtenářů (členové štábu, schvalovací orgány, cenzura), byly čitelné a pisatelné zároveň a byly také nejsnáze převoditelné z literárního scénáře. *Návrh instrukce* přinesl začátkem 50. let změny, které vedly k větší provázání hlavní části scénáře s dalšími skupinami prvků, které byly součástí technických scénářů. Tyto modifikace sledovaly akcentaci pisatelných prvků, sloužících k natáčení filmu, a odmítnutí čitelných prvků (idea filmu, charakteristika postav), tedy těch, které bychom Marešovými slovy mohli označit za prvky „bez přímého filmového ekvivalentu“. Hlavní část scénáře byla jádrem scénáře, které bylo zbývajícími prvky doplňováno a zpřesňováno s cílem zvýšení efektivity. Modifikace prvků v letech 1951 až 1954 a modifikace jejich funkce vedly k větší provázanosti hlavní části scénáře s dalšími skupinami prvků, k rozvoji pisatelných prvků a odmítnutí literárnosti technických scénářů.

V úvodu jsem citoval spisovatele Aškenazyho, pro kterého byly technické scénáře velmi složité ke čtení, a přirovnával je k účetnictví. Na první pohled tyto dokumenty poskládané z tabulek, seznamů a odlišující jednotlivé složky budoucího filmu působí velmi komplikovaně. Složitá struktura má však konvencionalizovanou podobu, která umožňuje efektivní selektivní čtení různým komunitám čtenářů: od členů filmového štábu přes aktéry dramaturgického schvalování až po plnomocníky cenzurních orgánů. Formální podoba technických scénářů, proměňující se podle požadavků praxe, umožňovala v jednom dokumentu komunikovat s více komunitami adresátů. Tento dokument vyplýval z kolektivní povahy autorství filmu a byl nejen předmětem, ale i prostředkem komunikace mezi týmem autorů, dramaturgickou jednotkou, posuzovacími a schvalovacími orgány.

3. Technický scénář v mechanismech filmové tvorby a výroby

Od uzavření literární přípravy filmu až po začátek natáčení se pracovalo na technickém scénáři a přidružených dokumentech (rozpočet, pracovní plán) a artefaktech (masky, rekvizity, stavby), které z technického scénáře vyplývají. Tato fáze vývoje filmu zahrnuje mechanismy autorské, posuzovací a schvalovací. Cílem této kapitoly je popsat, jak probíhalo psaní technických scénářů a v jakých institucích byly schvalovány. Od roku 1945 do začátku 60. let se tyto mechanismy dynamicky proměňovaly a nelze jednoznačně hovořit o plynulém vývoji. Proměny mechanismů připomínají spíše pokusy o napravování předchozích omylů. Jako zásadní se po celou dobu ukazuje role dramaturgických jednotek a proměny jejich vlivu na poslední fázi vývoje filmu před natáčením.

Dramaturgické jednotky a jejich transformace představují zároveň základní způsob periodizace československé kinematografie po roce 1945 s ohledem na proměny produkčního systému. Počáteční období charakteristické častými reorganizacemi zmapoval v institucionální rovině Petr Szczepanik ve studii „Machři“ a „diletanti“. *Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962.*³²¹ Szczepanik se ve své studii zabývá organizačně-dramaturgickým řízením filmové výroby s akcentací fáze dramaturgické. Zajímají ho vztahy řídicích, dramaturgických a schvalovacích orgánů a výrobních štábů. Ve svém hledisku nezohledňuje konkrétní produkční postupy a zaměřuje se na produkční kulturu. Mým cílem je doplnit Szczepanikovo pojednání o popis konkrétních mechanismů, které byly od roku 1945 až do začátku 60. let spojeny s přechodem mezi tvorbou a výrobou filmů, s přechodem vývoje filmových projektů z dramaturgických jednotek k výrobním štábům. V této fázi byl sepsán a schválen technický scénář.

Na začátku výzkumu v archivech bylo mým cílem popsat proces vývoje

³²¹SZCZEPANIK, Petr, ref. 28.

Szczepanikova studie vyšla i jako součást knihy *Továrna Barrandov*. SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 63–112.

Alternativní pohled na československou filmovou dramaturgii po druhé světové válce nabízí Marika Kupková ve svých článcích a v disertační práci. Oproti Szczepanikovi, který nahlíží poválečné období optikou kulturní politiky, se Kupková zaměřuje na proměny československé dramaturgie z perspektivy spisovatele, scenáristy a funkcionáře Jiřího Mařánka.

Srov. KUPKOVÁ, Marika. *Z písaře ministerským radou. Působení Jiřího Mařánka v kinematografii čtyřicátých a padesátých let*. Praha, 2017. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií.

technického scénáře v jeho komplexnosti. Vycházel jsem z teoretických poznatků Iana Macdonalda, z jeho konceptu *pracovní skupiny* (screen idea work group). Macdonald se podobně jako Szczepanik inspiroval prací Pierra Bourdieho. Oba vnímají svět filmu – jeden z hlediska scénáristického a druhý z hlediska produkčního – jako prostor střetávání institucí, osobností a tradic, které společně utvářejí praxi. Předpokládal jsem, že se mi na základě archivních pramenů podaří zrekonstruovat procesy vývoje, posuzování a schvalování technických scénářů v Československu, které by odrážely Macdonaldův koncept pracovní skupiny. Tyto procesy, zahrnující vývoj scénáře v úzkém autorském kolektivu, jeho následné posuzování v dramaturgických institucích a institucích cenzurní soustavy a schválení do výroby na úrovni vyššího managementu a politického vedení, měly být zobecněny a aplikovány na užší/širší okruh členů pracovní skupiny. Takto velkoryse rozvržený výzkum jsem začal realizovat formou archivního bádání a snažil jsem se zrekonstruovat procesy týkající se technických scénářů. V průběhu výzkumu jsem si pokládal následující otázky:

Jaké dokumenty předcházejí technickému scénáři?

V jaké fázi vzniku filmu se pracuje na technickém scénáři?

Jaké další dokumenty se vážou na technický scénář?

Kdo byl autorem technického scénáře?

Kdo posuzoval technické scénáře?

Kdo schvaloval technické scénáře?

Postupem času jsem zjistil, že v archiváliích se nacházejí odpovědi na jednotlivé otázky v různé míře komplexnosti a uspokojivosti. V případě otázek na zařazení technického scénáře do procesu vývoje filmu jsem našel jasné a srozumitelné odpovědi, které šlo v různých periodách sledovaného období zobecnit. V případě otázky autorství jsem se v závěru také dopátral obecných poznatků, ačkoliv je pro čtenáře nutné mít na paměti, že umělecké autorství je velmi špatně popsateľnou činností.

Největší problémy přinesly otázky vázající se k posuzování a schvalování technických scénářů. Ve snaze o zobecnění činností dramaturgických institucí a institucí cenzurní soustavy jsem opakovaně narážel na problémy, že v oficiálních

dokumentech (organizačních řádech výroben, plánech organizace výroby, organizačních řádech dramaturgie, prozatímních řádech, směrnících, jednacích řádech, statutech a v popisu pracovních náplní, které jsou uloženy ve fondu Barrandov – historie v archivu společnosti Barrandov)³²² byly posuzovací a schvalovací procesy popsány jedním způsobem, který v praxi, při pohledu do archiválií příslušné instituce, vypadal jinak. Původně tyto rozpory představovaly zajímavou historickou skládačku, kdy jsem se na základě konkrétních projektů snažil o falzifikaci obecných předpisů. Moje snahy o rozpletení komplikovaných posuzovacích a schvalovacích procesů narážely na nedodržování předpisů, nečinnost institucí, proměny praxe institucí, výměny pracovníků institucí, vznik nových institucí a tím způsobené odchylky od směrnic. Doplnění bílých míst s sebou přinášelo nové otázky a já byl kvůli tomu postupně odváděn od problematiky technických scénářů k problematice organizační v obecné rovině a k problémům kulturní politiky v rovině konkrétních filmových projektů. Tyto aspekty dějin kinematografie s technickými scénáři souvisí, ale pokrývají hledisko badatele a odvádějí jeho pozornost od problémů scenáristiky – vývoje představy o vznikajícím filmu.

Zásadní otázkou při aplikaci Macdonaldova konceptu na československou zestátněnou kinematografii je, zda můžeme mezi členy hypotetické pracovní skupiny počítat i zástupce schvalovacích orgánů, nebo dokonce zástupce institucí rozptýlené cenzurní soustavy. Asi nejvýraznější rozpor se týká HSTD, která byla centrálním cenzurním orgánem podléhajícím Ministerstvu vnitra. V posledních letech se v českém prostředí objevily dva texty, které se vypořádávají se zařazením schvalovacích institucí a HSTD do světa filmu dle Macdonaldova konceptu screen idea work group, respektive podle práce Pierra Bourdieuho,³²³ kterým se inspiroval i Macdonald. Milan Cyroň ve své disertační práci *Literární příprava filmů Eduarda*

³²²Kvůli plísni a umístění v karanténě nejsou dostupné všechny dokumenty. Barrandovské archiválie z fondu Barrandov-historie, které nebyly zahrnuty při psaní tohoto textu, jsou uloženy pod označením: 1949, k. D, č. 20 a 1950, k. A, č. 7.

Dalšími prameny jsou edice archiválií přetištěné v časopise *Illuminace* a doplněné úvodní poznámkou Ivana Klimeše. KLIMEŠ, Ivan ed. Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgie 1948–1949. *Illuminace*. 2000, č. 4, s. 140–165; KLIMEŠ, Ivan ed. Reorganizace filmové výroby po únoru 1948. *Illuminace*. 2003, č. 3, s. 99–104; KLIMEŠ, Ivan ed. Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace*. 2004, č. 4, s. 139–222. Dále archiválie uložené v Národním filmovém archivu, Národním archivu a Archivu bezpečnostních složek.

³²³BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-364-7.

Grečnera v letech 1958–1967 pracuje přímo s Macdonaldovým konceptem screen idea work group a při popisu systému výroby filmů v Československu řadí HSTD a další politické instituce do pracovních skupin ovlivňujících proces vývoje filmů.³²⁴ Proti tomuto pojetí se vymezuje Petr Szczepanik v nedávno vydané knize *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*.³²⁵ Szczepanik využívá k popisu vlivových vztahů ve filmovém světě Bourdieuho koncept pole. Hned v úvodu knihy tak vyřazuje zástupce státní moci, mezi které nepochybně patří i HSTD, ze světa filmu kvůli tomu, že „jejich úředním funkcím chyběla neformální, profesní autorita“.³²⁶ Kvůli tomuto rozporu hodlám centrální cenzurní instituci věnovat zvláštní pozornost i v této kapitole. Schvalování technických scénářů v rámci HSTD pojednám v samostatné podkapitole.

Tyto okolnosti mě dovedly k upřesnění předmětu kapitoly. V této kapitole je technický scénář pojednán v praktické rovině, ovšem nikoliv jako samotný pramen, ale jako součást vývoje filmu. Samotné označení technického scénáře ho staví mezi uměleckou fází tvorby (scenáristiku/dramaturgii) a technickou fází výroby (natáčení). Jeho postavení ve filmové produkci bylo ovlivněno scénáristickou fází vzniku filmu, a ačkoliv do ní oficiálně nespadal, byl s ní spojen afiliací ke konkrétní dramaturgické jednotce (postupně výrobní skupiny v období 1945 až 1948, tvůrčí kolektivy 1948 až 1951, dramaturgické skupiny v rámci kolektivního vedení 1951 až 1954 a tvůrčí skupiny od 1954), což dokazují údaje na úvodní straně většiny dochovaných technických scénářů. Schvalovací orgány pohlížely na technické scénáře jako na jednu z fází vývoje filmových projektů a měly ambici filmy ovlivňovat tlakem na autory technických scénářů. Zmapování jednotlivých kroků, kterými musely technické scénáře projít od jejich napsání až po jejich schválení do výroby, odhaluje, jak byly technické scénáře ovlivňovány. Výklad je formulován tak, že se nejprve snažím o popsání obecných předpokladů schvalovacího systému dle toho, jak je popsány ve směrnících, a následně ho dokládám na příkladech konkrétních filmů. Snažím se tak kombinovat popis činnosti pracovních skupin dle směrnic a příklad konkrétních filmů.

³²⁴CYRŇ, Milan, ref. 2, s. 16.

³²⁵SZCZEPANIK, Petr, ref. 7.

³²⁶Tamtéž, s. 18.

3.1. Od námětu k natáčení: poslední fixace představy o budoucím filmu mezi tvorbou a výrobou

Technický scénář jako oficiální označení jednoho z formátů scénáře neexistoval až do roku 1947, kdy J. A. Novotný ve svém manuálu takto pojmenovává poslední fázi vývoje scénáře.³²⁷ V interních dokumentech se objevuje ještě později, v říjnu roku 1948. Ve stejném období probíhá ve filmovém průmyslu reorganizace dramaturgických jednotek a mění se postup vývoje filmu.³²⁸ Pod vlivem sovětské produkční praxe dochází k rozlišení literárního a technického scénáře a k institucionalizaci těchto scenáristických formátů. Vývoj filmu, do té doby založený hlavně na předchozí zkušenosti a praxi, získal na sklonku 40. let podobu, která se v kinematografii udržela v dalších desetiletích.

Szczepanikem popisované vývojové fáze scénáře po roce 1930 zahrnují osm druhů dokumentů (téma, námět, synopse, filmová povídka, scénosled, literární scénář, technický scénář, další produkční a postprodukční dokumenty). Při řazení a popisu jednotlivých druhů dokumentů vycházel ze scénářů samotných, z manuálů a nařízení.³²⁹ Spíše než popis vývoje scénáře tak Szczepanik představuje souhrnný přehled formátů, ve kterých se scénáře zpracovávaly. U jednotlivých filmů ani v manuálech nebo interních nařízeních nenalezneme případ, kdy by bylo obsaženo všech výše zmíněných osm fází zároveň. Většinou se v manuálech a v interních nařízeních setkáváme s přibližně čtyřmi fázemi vývoje scénáře.

V prvním období zestátněné kinematografie (do roku 1948) se vývoj scénáře popisuje dvěma způsoby. První, stručnější, má tři fáze: námět, filmová povídka a scénář. Tyto scenáristické formáty se objevují v dokumentech se vztahem k filmovým výrobnám (*Organizační řád výroben* z roku 1946 a *Pracovní náplně* z roku 1948).³³⁰ Druhá verze fází vývoje scénáře se váže k Filmovému uměleckému sboru (dále FIUS), který byl dramaturgickým orgánem fungujícím od podzimu 1946

³²⁷NOVOTNÝ, J. A. *Filmový námět a jeho zpracování*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18, s. 5.

³²⁸Dramaturgickými jednotkami jsou myšleny výrobní skupiny, tvůrčí kolektivy, kolektivní vedení nebo tvůrčí skupiny. Do podzimu 1948 byly základními jednotkami výrobní skupiny. Ty navazovaly na protektorátní a prvorepublikovou praxi. Ačkoliv byly výrobní skupiny součástí zestátněného filmového monopolu, tak v praxi fungovaly relativně nezávisle v rovině dramaturgické i produkční. V roce 1947 došlo k reorganizaci organizační struktury skupin a produkční šéfy nahradili v čele skupiny umělečtí šéfové / režiséři. SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 33–39.

³²⁹SZCZEPANIK, Petr, ref. 24, s. 86–87.

³³⁰*Organizační řád výroben*. Archiv Barrandov, f. BH. 1946, k. D, č. 25; *Pracovní náplně*. Archiv Barrandov, f. Scénáře, f. BH. 1948, k. F, č. 21.

do října 1948. V dokumentech FIUSu má vývoj scénáře čtyři fáze: námět, filmová povídka, scénosled, scénář.³³¹

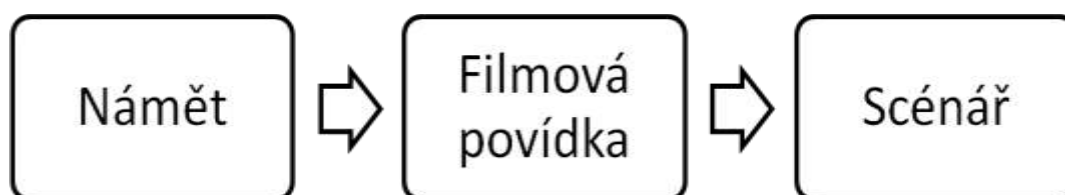


Schéma č. 1 – Fáze vývoje scénáře v roce 1947 I.

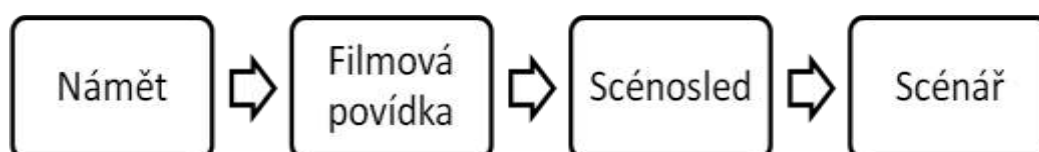


Schéma č. 2 – Fáze vývoje scénáře v roce 1947 II.

Díky sporu o autorství u filmu *Bílá tma* (1948, r. František Čáp, s. František Čáp, Leopold Lahola) se nám dochovalo mnoho informací o vývoji scénáře tohoto filmu. Stejně jako v archiváliích FIUSu i příklad filmu *Bílá tma* ukazuje vývoj scénáře ve čtyřech fázích. *Bílá tma* vznikala v I. výrobní skupině Karla Feixe v letech 1947 a 1948 a ve fázi literární přípravy se na projektu podíleli čtyři tvůrci.³³² Vývoj *Bílé tmy* od námětu přes filmovou povídku, scénosled a scénář mimo jiné ukazuje, jak se rozšiřoval kolektiv autorů a posuzovatelů, proto se k tomuto filmu ve výkladu ještě vrátím, abych na něm demonstroval problematiku autorství a schvalovacích procesů v roce 1948.

³³¹Jednací řád Filmového uměleckého sboru. Archiv Barrandov, f. BH. 1946, k. E, č. 31; Statut Filmového uměleckého sboru. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. K, č. 60.

³³²Tvůrčí kolektivy. *Bílá tma*. NFA, f. ČSF. sign. R5 BI 1P 3K.

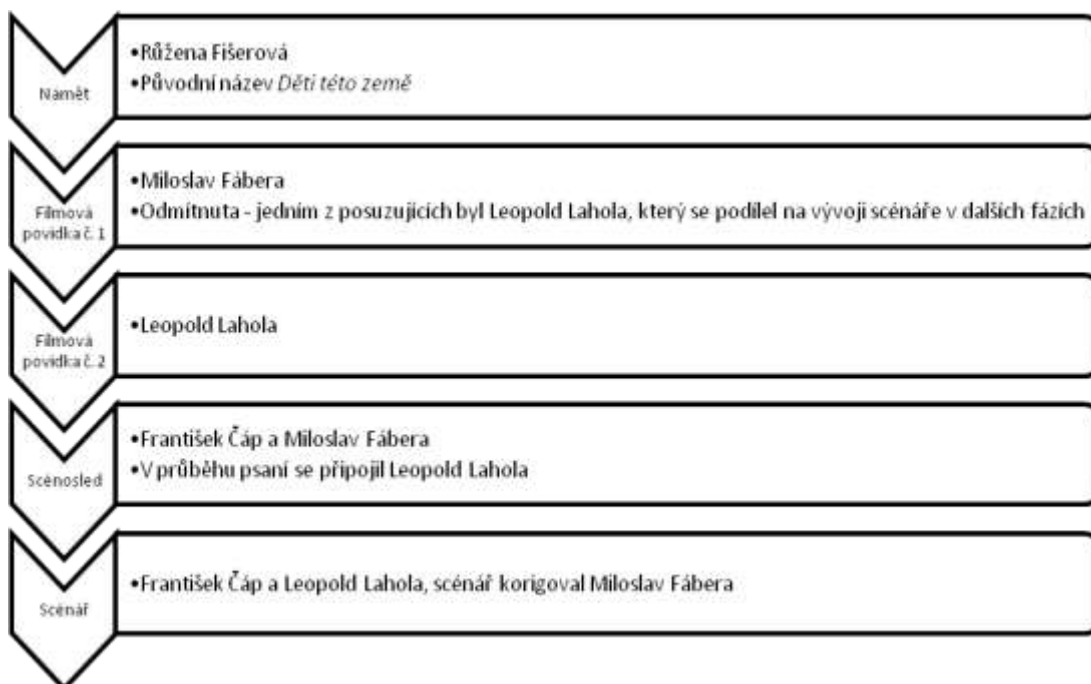


Schéma č. 3 – Fáze vývoje filmu *Bílá tma*.

Na základě tohoto příkladu nelze přesvědčivě tvrdit, že vývoj filmu zahrnoval čtyři scenáristické formáty. Například Otakar Vávra vnímal scénosled jako zaměnitelný s filmovou povídkou, která byla formálně velmi vzdálená scénáři. Na úvodní stránce *Krakatitu* je uvedeno „Fantastická filmová povídka (Scénosled)“.³³³ Formát scénosledu, který vytváří rozdíl mezi pojetím vývoje scénáře ve výrobních a ve FIUSu, jako dramaturgickém orgánu, byl nejčastěji využíván v letech 1946 až 1948, v pozdějších letech se ve formě samostatného dokumentu objevuje stále vzácněji.³³⁴ Období, kdy se objevuje scénosled jako samostatný scenáristický formát, se překrývá s obdobím existence FIUSu. Karel Smrž, který po roce 1945 působil jako tajemník a lektor Ústřední filmové dramaturgie,³³⁵ ve svém scenáristickém manuálu z roku 1943 popisuje vývoj scénáře podobně, jako je popisován v dokumentech FIUSu.³³⁶ Scénosled u něj představuje rozpracovanou verzi filmové povídky. Formu dvou sloupců s technickými údaji má u Smrže až scénář.³³⁷ FIUSem předepsované fáze vývoje

³³³ *Krakatit*. NFA, f. Scénáře. 1947, sign. S-1667-FP.

³³⁴ V první polovině 50. let přejímá pojem „scénosled“ funkci přehledu obrazů filmu v technických scénářích. Tyto přehledy většinou neobsahují děj, pouze shrnují místo a dobu děje a místo natáčení ve vztahu k číslu obrazu.

³³⁵ ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 7, s. 37.

³³⁶ SMRŽ, Karel. *Od filmového příběhu ke scénáři*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1943.

³³⁷ Tamtéž, s. 21.

filmu, zdá se, vycházejí z poznatků Smrže jako dramaturga. Jako samostatný dokument se scénosled neosvědčil a byl implicitně odmítnut filmařskou komunitou.

V říjnu 1948 v *Prozatímním řádu Ústřední dramaturgie* dochází k výslovnému zavedení technického scénáře do filmové tvorby a výroby.³³⁸ Čtyři fáze vývoje scénáře (námět, filmová povídka, literární scénář a technický scénář) byly zdánlivě předjímány již v dokumentech FIUSu, ale scénosled a scénář nemůžeme považovat za předchůdce literárního a technického scénáře. Rozlišení scénáře na literární a technickou verzi bylo motivováno příkloněním se k sovětské praxi a tendencí literarizovat scenáristiku, jak ji popsal Szczepanik.³³⁹ Hlavní rozdíl spočívá v tom, že scénosled byl evidentně vnímán v souvislosti s rozpracováním filmové povídky, zatímco literární scénář měl být do budoucna chápán jako vyvrcholení literární práce na filmu. Formát scénosledu byl odmítnut a vývoj filmu se nadále ubíral výhradně ve fázích námětu, filmové povídky, literárního scénáře a technického scénáře. To prokazují například *Prozatímní řád Ústřední dramaturgie* z roku 1949 a *Prozatímní směrnice pro Ústřední dramaturgii* z ledna 1951.³⁴⁰

Literární příprava filmu *Chceme žít* (1949, r. E. F. Burian, s. E. F. Burian, Bohuslav Brezovský), probíhající v letech 1948 a 1949, dokumentuje změnu terminologie. Zatímco v dokumentech FIUSu z konce roku 1948 můžeme číst o zpracování scénosledu na základě filmové povídky,³⁴¹ tak v dokumentech *Ústřední dramaturgie* z března 1949 se již píše o literárním scénáři,³⁴² který předchází technickému scénáři. V tomto období dochází k politicky motivovanému rozlišení literárního a technického scénáře, které vydrželo až do konce 80. let a předurčilo rámeček vývoje filmového díla.³⁴³

³³⁸*Prozatímní řád Ústřední dramaturgie*. Archiv Barrandov, f. BH. 1948, k. F, č. 22.

³³⁹SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 236–239. Srov. také KUPKOVÁ, Marika. Nejistá převaha. *Illuminate*. 2014, č. 2, s. 57–74. ISSN 0862-397X.

³⁴⁰*Prozatímní řád Ústřední dramaturgie*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. I, č. 39. Tento dokument je v archivu Barrandova katalogizován se špatnou datací. Píše se v něm o Filmové radě, což je dramaturgický orgán, který nahradil v roce 1949 zrušený FIUS. Jedná se tedy o dokumentu z konce 40. let nebo z přelomu 40. a 50. let.

Prozatímní směrnice pro Ústřední dramaturgii. Archiv Barrandov, f. BH. 1950, k. B, č. 16.

³⁴¹*Zápis schůze FIUSu*. NFA, f. FR. 8. 7. 1948, ref. ozn. 2/1/5//3, s. 4, 6.

O scénosledu se píše i v souvislosti s literární přípravou filmu *Případ dr. Kováře* (pracovní název *Povinnost*) v prosinci 1948 v dokumentech *Ústřední dramaturgie*. (*Dopis*) *Ústřední dramaturgie VI. Tvůrčímu kolektivu. Povinnost*. NFA, f. FR. 20. 12. 1948, ref. ozn. 2/1/21//5.

³⁴²*Chceme žít*. NFA, f. FR. ref. ozn. 2/1/5//3.

Jednostránkový dokument shrnuje dosavadní práce na náčrtu, literárním scénáři a autorské smlouvy.

³⁴³SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 230–239.

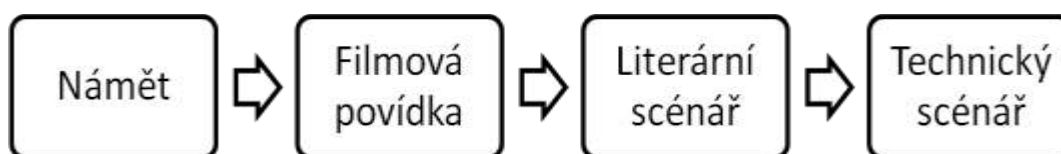


Schéma č. 4 – Fáze vývoje scénáře od října 1948.

Nové označení poslední verze scénáře jako „technický scénář“ není jedinou výraznou změnou roku 1948. Do té doby spadaly všechny fáze vývoje scénáře mezi práce scenáristické. Ještě před institucionalizací technického scénáře v říjnu 1948 dochází k odlišení scenáristické fáze vzniku filmu a přípravných prací, do kterých patří sepsání pracovního plánu a rozpočtu.³⁴⁴ Právě pracovní plán a rozpočet se budou v pozdějších letech vztahovat k technickému scénáři a budou zpracovávány společně.³⁴⁵ V roce 1948 byl pracovní plán a rozpočet vyvíjen po schválení finální verze scénáře,³⁴⁶ což mohlo komplikovat případné zásahy do scénářů. Tyto dva produkční dokumenty byly od scenáristické fáze prací odděleny kvůli přímému vztahu k natáčení filmu. Pracovní plán je v roce 1948 popisován jako dokument obsahující podobné prvky jako později technický scénář, ale v jiné podobě, která odpovídala procesu natáčení. Součástí pracovního plánu byly nákresy ateliérových staveb a kostýmů, vybrané exteriéry pro natáčení, detailní snímání plán, obsazení a štáb pro jednotlivé obrazy, dále technické údaje (osvětlení, jeřáby, předpokládané množství suroviny, playbacky a postsynchrony). Pracovní plán tak sloužil jednak jako plán natáčení a jednak jako podklad pro rozpočet, který se na jeho základě měl vypracovávat.

Na sklonku existence výrobních skupin v roce 1948 dochází k odlišení dramaturgické a natáčecí fáze vzniku filmu a k institucionalizaci technického scénáře.³⁴⁷ V následujícím období, kdy se filmová tvorba organizuje kolem tvůrčích kolektivů, se tato situace měla stabilizovat. Předpoklad byl, že kontrola dramaturgie (tvůrčích kolektivů) nad výrobou bude shodná s kontrolou v rámci zrušených

³⁴⁴ *Pracovní náplně*. Archiv Barrandov, f. BH. 1948, k. F, č. 21.

³⁴⁵ *Prozatímní směrnice pro Ústřední dramaturgii*. Archiv Barrandov, f. BH. 20. 1. 1950, k. B, č. 16.

³⁴⁶ *Pracovní náplně*. Archiv Barrandov, f. BH. 1948, k. F, č. 21.

³⁴⁷ V některých případech můžeme pozorovat, že přijetí nových označení pro psané formáty nebylo okamžité. Oldřich Macháček v červnu 1949 v dokumentu o filmové dramaturgii určeném pro ministra informací vyjmenovává formáty: náčrt, synopse, povídka, scénosled a scénář.

Filmová dramaturgie. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 30. 6. 1949, Praha, k. 6, inv. č. 15, č. j. 16043/49.

výrobních skupin. Realita byla odlišná a vliv dramaturgických orgánů na výrobu závisel na osobnosti v čele tvůrčího kolektivu.³⁴⁸

V roce 1950 došlo ke změně v používaných termínech. Technický scénář se nově označoval jako režisérský scénář, místo námětu se psalo o synopsi.³⁴⁹ Změnilo se i zařazení scenáristických formátů do fází filmové výroby. Režisérský scénář se vydělil z *literární přípravy filmů* a byl vypracováván v rámci *přípravných prací*. Rozšířilo se i spektrum dokumentů, které se v souvislosti s režisérským scénářem zpracovávaly. Vedle pracovního plánu a rozpočtu se ve směrnících píše o návrzích staveb a kostýmů.³⁵⁰ Přesunem poslední verze scénáře do přípravných prací se vyřešil problém s rozfázováním výrobních procesů.

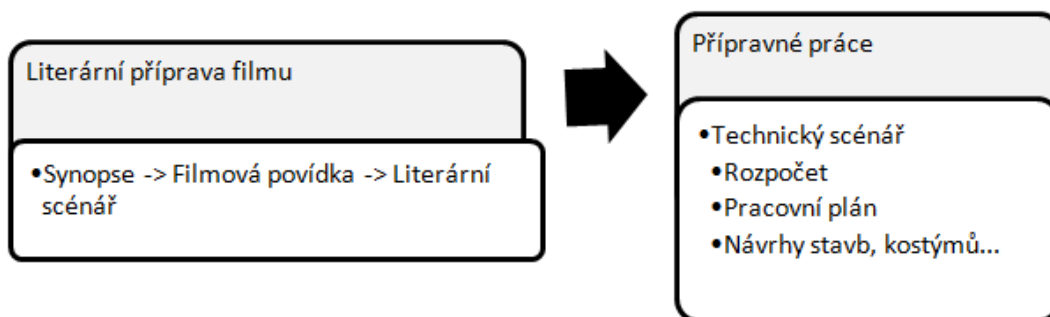


Schéma č. 5 – Fáze vývoje scénáře v roce 1950.

Takto rozvržené schéma výrobních procesů a fází vývoje scénáře fungovalo bez problémů pouze teoreticky. Ve skutečnosti rozlišení literárního a technického scénáře přineslo problémy. Na Aktivu tvůrčích pracovníků v prosinci 1951 hodnotí dosavadní stav Jan Sinnreich jako problematický z několika důvodů. Podle tohoto zkušeného vedoucího výroby se dosud při práci na režisérském/technickém scénáři pouze přepracovával literární scénář. Literární scénář nebyl odevzdáván režisérovi (a ke schválení) ve finální podobě, z čehož plynulo, že při práci na režisérském/technickém scénáři se řešily jiné záležitosti než ty, které souvisejí přímo s formou poslední verze scénáře a s přípravou na natáčení. To vedlo v některých případech podle Sinnreicha k tomu, že se režisérské/technické scénáře

³⁴⁸SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 40–41.

Konkrétně Szczepanik zmiňuje Otakara Vávru a Jiřího Weisse, vedoucí prvního a druhého tvůrčího kolektivu. Z hlediska prosazování socialistického realismu zdůrazňuje čtvrtý tvůrčí kolektiv, vedený Miroslavem Galuškou, a pátý tvůrčí kolektiv, vedený Jiřím Hájkem.

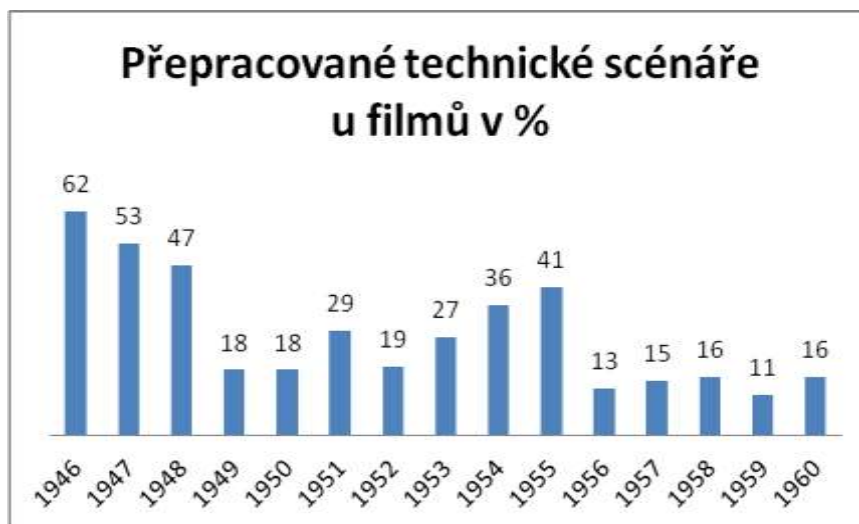
³⁴⁹*Prozatímní směrnice pro Ústřední dramaturgii*. Archiv Barrandov, f. BH. 20. 1. 1950, k. B, č. 16.

V dokumentech Filmové rady se pro námět používá označení „ideová črta“. Tamtéž se literární scénář občas označuje jako scénosled ještě v roce 1949.

³⁵⁰Tamtéž.

vracely z přípravných prací do fáze literárních scénářů.³⁵¹ Situaci vidí podobně i Věra Kadlecová-Třešková, v té době asistentka výroby. Upozorňuje na fakt, že kvůli sloučení technického scénáře s rozpočtem a pracovním plánem v tzv. přípravných pracích se při vrácení scénáře k přepracování musí přepracovat všechny dokumenty navázané na technický scénář. Tím se zvyšují náklady a prodlužuje práce.³⁵² Pravděpodobně v reakci na tyto závažné problémy filmové výroby dochází v roce 1952 k úpravě tzv. přípravných prací. Nově jsou rozděleny na dvě části: 1) přípravné práce a 2) přípravy k natáčení. Vypracování režisérského/technického scénáře bylo součástí přípravných prací. Až po definitivním dokončení režisérského scénáře se pracuje na natáčecím plánu a rozpočtu, případně dalších dokumentech.³⁵³

Práce na scénáři často nekončila ani ve fázi technického scénáře. Při srovnání počtu přepracovaných scénářů ve vztahu k filmům vidíme, že až do poloviny 50. let se přepracování technického scénáře týkalo jedné pětiny nebo více filmů. Extrémní množství přepracovaných scénářů je patrné v prvních letech po zestátnění. Stoupající tendence v přepracovávání technických scénářů se projevovala v období vrcholné centralizace filmové produkce v první polovině 50. let.



Graf č. 12 – Graf znázorňuje procento filmů, u kterých byl alespoň jednou přepracován technický scénář. Data vycházejí z dochovaných technických scénářů. Do grafu není zahrnuto opakované přepracovávání scénáře u jednotlivého filmu.

³⁵¹ *Aktiv tvůrčích pracovníků. Sinnreich.* Archiv Barrandov, f. BH. 21. 12. 1951. k. B, č. 16, s. 1.

³⁵² *Aktiv tvůrčích pracovníků. Kadlecová.* Archiv Barrandov, f. BH. 21. 12. 1951. k. B, č. 16, s. 1.

³⁵³ *Jednotná ustanovení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a právech a povinnostech členů výrobních štábů.* Archiv Barrandov, f. BH. 1952, k. B, č. 12, s. 2.

V časopise *Záběr* z roku 1952 vyšla zpráva o novém pracovním postupu při realizaci filmu *Konec strašidel* (1952, r. Jan Matějovský, Jiří Slavíček, s. Miroslav Drtílek, Jan Matějovský).³⁵⁴ Režiséři Jiří Slavíček a Jan Matějovský sdělují čtenářům, jak pracují s novým, do detailu propracovaným plánem postupu práce v přípravě filmu. Těžiště této metody se nacházelo ve vypracování technického scénáře spolu s detailními záběrovými plánky v půdorysech ateliérů, což jsou činnosti, které můžeme zařadit do přípravných prací. Režisér technický scénář a plánky vypracoval spolu s dalšími tvůrčími pracovníky, čímž se v důsledku podařilo šetřit čas při natáčení, protože všichni věděli, co mají dělat.

„Rozkladem technického scénáře při zachování celkového pohledu na film dochází se k scénickému plánu, který v přehledu obrazů určuje místo jejich natáčení, zaznamenává interpunkci filmu, počet záběrů v obraze s určením jeho celkové, předpokládané délky a vypočítává přehledně přítomnost hlavních hereckých postav v obraze. Scénický plán je základní orientační pomůckou a podkladem ke spolupráci s ostatními spolupracovníky na filmu. Do scénického plánu zaznamenávají jednotliví pracovníci celkově své detailní pracovní plány (...).“³⁵⁵

Následně je podle technického scénáře a scénických plánek vytvořen natáčecí plán, který napomáhá organizaci natáčení od první po poslední klapku. Při samotném natáčení tato metoda podle režiséra Slavíčka umožňovala vycházet z detailně připravených plánů i improvizovat, pokud to okolnosti vyžadovaly.³⁵⁶

V době vzniku textu byly již pevně ustanoveny náležitosti technického scénáře. Z analýzy poslední verze scénáře *Konec strašidel* vyplývá, že jeho autoři si jsou těchto náležitostí vědomi, ale ne zcela je dodržují. Jejich scénář obsahuje seznamy štábu a metráže, ale u jednotlivých obrazů metráž nenajdeme. Ve srovnání s dalšími scénáři ve stejném období je *Konec strašidel* výlučný, protože normu naplňuje polovičatě. Seznam metráže nacházíme ve 35 % scénářů a metráž u jednotlivých obrazů u 50 % scénářů filmů dokončených v roce 1952. Zvykem pak bylo, že pokud byla metráž u obrazů, tak byla uvedena i v seznamu metráže.

³⁵⁴SLAVÍČEK, Jiří. Nový pracovní postup při realizaci filmu „Konec strašidel“. *Záběr*, 1952, č. 5, s. 2–3.

³⁵⁵Tamtéž, s. 3.

³⁵⁶Tamtéž.

V *Konci strašidel* je to naopak. Nad rámec předepsaných prvků scénář obsahuje charakteristiku postav a seznamy postav u jednotlivých obrazů. Autoři scénáře tedy vycházejí z dosavadní praxe a formát modifikují zařazením některých prvků z *Návrhu instrukce o režisérském scénáři* a nějakých vlastních prvků. Režisér Slaviček ve svém článku zároveň explicitně nezmiňuje *Návrh instrukce o režisérském scénáři*. Jeho motivace vychází ze snahy o hospodárnost a k metodě se, podle svých slov, propracoval díky tomu, že své poslední filmy zpětně analyzoval a zjišťoval, kde se dají postupy zlepšit.³⁵⁷ Případ *Konce strašidel* rozkrývá možný dobový přístup ke snahám o normování výrobních procesů. Obecně se dá říct, že na stránkách časopisu *Záběr* se režiséři, jinak souznící se snahou o hospodárnost a nové přístupy, stavěli k normovaným přístupům skepticky. Jiří Weiss již v roce 1949 varoval: „Nemyslím však, že mechanické přenášení továrních metod z výroby bot a ponožek by posloužilo našemu filmu. Každý film je prototyp. Každý záběr je nebo má být objeven.“³⁵⁸

Důležitost přípravných prací připomíná ve svých pamětech Otakar Vávra. Při prosazování husitské trilogie měl problémy, aby přesvědčil vedení FSB. Tři historické filmy byly příliš nákladné a hrozilo, že ochromí využitelnost Barrandova pro další štáby. Vávra dle svých slov dosáhl díky pečlivým přípravným pracím toho, že natáčel trilogii současně, využíval dekorací, které se opakovaly ve všech dílech, stejně tak i kostýmů a rekvizit.³⁵⁹ Ve Vávrově případě byly pečlivost příprav a s nimi spojené technické scénáře motivovány snahou o využití těchto nástrojů. Navzdory jeho pečlivosti se v případě husitské trilogie jednalo o nejnákladnější filmy té doby.³⁶⁰

V první polovině 50. let se proces výroby filmů stabilizoval. Ustálilo se rozlišení literární přípravy filmů a přípravných prací. Do literární přípravy filmů byla zařazena synopse, filmová povídka a literární scénář, v rámci přípravných prací se pak pracovalo na technickém scénáři a k němu přidružených dokumentech. K zásadním změnám tohoto rozvržení již nedošlo, spíše bylo v rámci směrnic

³⁵⁷Tamtéž, s. 2.

³⁵⁸WEISS, Jiří. Počet nebo kvalita? *Záběr*, 1949, č. 2, s. 9.

³⁵⁹VÁVRA, Otakar, ref. 147, s. 168–170.

³⁶⁰Výrobní náklady jednotlivých filmů husitské trilogie byly: *Jan Hus* 13 110 000 Kčs, *Jan Žižka* 8 264 600 Kč, *Proti všem* 11 675 900 Kč. Srov. KOVÁŘ, Václav a Jaroslav JELÍNEK. *Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955 – 1959*. Praha: Československý film: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 40; HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství. 1951–1955*. Praha: Československý filmový ústav, 1972, s. 88–89.

upřesňováno a stabilizovalo se. V roce 1956 vypadalo schéma přípravných prací následovně:

Přípravné práce

- I. část
 - etapa A
 - od zahájení přípravných prací až po odevzdání definitivního rukopisu technického scénáře
 - režisér a vedoucí tvůrčí pracovníci vypracovávají technický scénář
 - technický scénář musí obsahovat seznam exteriérů, návrhy masek, kostýmů a rekvizit, aproximativní rozpočet a kalendářní pracovní plán
 - etapa B
 - od předání definitivního technického scénáře až po udělení příkazu k zahájení vlastního natáčení ředitelem studia
 - technický scénář v této etapě schvaluje tvůrčí skupina a ředitel studia
 - spolu s technickým scénářem schvaluje i definitivní výrobní plán a generální rozpočet
- II. část
 - od příkazu k zahájení natáčení do prvního natáčecího dne³⁶¹

Jednoduše vymezená fáze výroby byla během několika let rozdělena na dvě části a na etapy (srov. rozpis přípravných prací výše). Byly stanoveny konkrétní činnosti a dokumenty k vypracování, jejichž smyslem bylo připravit koncepci filmu k natáčení. V tomto smyslu byly reorganizace filmové výroby úspěšné, protože výrobní problémy začátku 50. let se podařilo překonat. Problém, který přetrvával, spočíval v přepisu literárního scénáře do technické verze. Technický scénář zůstával nadále dokumentem stojícím mezi literární přípravou a natáčením. Literární práce měly být ukončeny literárním scénářem a v technickém scénáři se měl projekt

³⁶¹*Návrh prozatímního organizačního řádu Studia hraných filmů.* Archiv Barrandov, f. BH. 1956, k. A, č. 5.

připravovat k natáčení. To se na začátku 50. let nedařilo a problémy přetrvaly až do konce desetiletí. V dokumentech z druhé poloviny 50. let je opakovaně zdůrazňována důležitost umělecké úrovně přepisu literárního scénáře do technického.³⁶² Fakt, že se problém přepisu literárního scénáře do technické verze nepodařilo vyřešit, je pochopitelný. Technické scénáře díky svému formátu a předepsaným prvkům vyloženě nabízely prostor k další práci na představě o budoucím filmu. Pravděpodobně neexistoval způsob, jak filmařskou komunitu donutit, aby režisér, scenárista a případně další členové štábu ukončili tvůrčí práci ve fázi literárního scénáře. Jádro problému totiž nespočívalo v rozvržení výrobních procesů nebo na straně autorů, ale v mechanismech posuzování a schvalování scénářů. Problém přepisů tak bylo nutné řešit v rámci kontrolních mechanismů.

V dubnu 1958 bylo přistoupeno k tzv. předběžnému ověřování výroby filmů, ve kterém byl prováděn výběr herců, vyhledány exteriéry, stanoveny výrobní doby a výrobně-hospodářské ukazatele a spadalo sem i vypracování technického scénáře.³⁶³ S podobně vymezenou sérií úkonů jsme se již setkali u vymezení přípravných prací. Předběžné ověřování výroby filmu nahradilo přípravné práce v návaznosti na spory ohledně honorářů režisérů z přelomu roku 1957 a 1958. Tato úprava nebyla motivována potřebami praxe, ale ekonomicky a de facto na vývoji filmu nic neměnila.

Z hlediska procesu vývoje filmu můžeme v prvních patnácti letech po zestátnění kinematografie vysledovat dvě tendence. První vedla ke snaze o systematizaci vývoje filmového scénáře od námětu, respektive synopse, přes filmovou povídku, literární scénář a technický scénář až k natáčení filmu. Systematizace pokračovala v 50. letech rozfázováním výroby na literární přípravu filmu a přípravné práce, kam spadalo vypracování technického scénáře. Teoreticky tak mělo dojít k rozlišení literární – tvůrčí – činnosti od víceméně mechanických příprav k natáčení filmu.

Druhá tendence souvisí s nárůstem spektra dokumentů, které se vypracovávaly. V oficiálních směrnících a zápisech najdeme ve druhé polovině 40. let zmínky o třech až čtyřech scenáristických formátech. Došlo k odmítnutí

³⁶² *Směrnice o činnosti tvůrčích skupin*. Archiv Barrandov, f. BH. 31. 3. 1956 (katalogizace 1955), k. C, č. 10; *Organizační řád Filmového studia Barrandov*. Archiv Barrandov, f. BH. 1957, k. B, č. 9.

³⁶³ ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNI FILM. *Rozbor současného stavu československého filmu v Praze*. Praha: Československý film, 1958, s. 40.

scenáristického formátu s označením „scénosled“, když se na sklonku 40. let obrací celá filmařská komunita k inspiraci sovětskou produkční praxí a rozlišuje scénář na literární a technickou verzi. Vývoj scénáře se stabilizoval na čtyřech scénáristických formátech, ke kterým postupně přibýly další povinné produkční dokumenty vypracovávané zároveň s technickým scénářem. Jednalo se o rozpočet, pracovní plán, návrhy staveb, kostýmů, masek apod.

Velkým tématem odborných diskuzí 50. let³⁶⁴ byla literární část práce na scénáři. Nedařilo se dotahovat scénáře do finální verze, tvůrčí práce byla vykonávána i ve fázi technického scénáře nebo se technické scénáře vracely k literárnímu přepracování. Tyto problémy se nedařilo vyřešit. Stranou pozornosti jakoby zůstává příprava k natáčení. I ta byla často kritizována jako neefektivní nebo nevhodná. Na rozdíl od problémů spojených s tvůrčí prací se však problémy produkční dařilo řešit.

3.2. Autorství technického scénáře

Tématu autorství scénářů v souvislosti s proměnami produkční kultury v poválečném Československu se věnoval již Petr Szczepanik. Mezi lety 1945 a 1980 se podle něj měli režiséři autorsky nebo spoluautorsky podílet na více než 70 procentech realizovaných literárních scénářů, v 60. letech mělo být číslo nejvyšší (až 85 %).³⁶⁵ Szczepanik dále dokládá dominantní pozici režisérů a marginalizaci scenáristů. V případě technických scénářů autorství takřka ve všech případech připisuje režisérovi.³⁶⁶ Szczepanik se dále neomezuje na takto jednoznačné pojetí autorství, kdy konkrétní jednotlivec tvoří konkrétní dílo, ať už scénář, nebo film. Scenáristiku chápe jako dramaturgii, skupinou řízenou práci, ve které se spojují kulturně-politické požadavky, subjektivní představy středního managementu a schopnost vytvářet a koordinovat tvůrčí týmy.³⁶⁷ Předmětem jeho zájmu je literární příprava filmu a především literární scénář. Z toho důvodu explicitně řadí do tvůrčích týmů spisovatele, scenáristy, dramaturgy a režiséry. Na vztazích režisérů a spisovatelů/scenáristů demonstruje proměny scenáristické praxe v poválečném

³⁶⁴Srov. kapitola 1.2, 1.3 a 3.3.

³⁶⁵SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 220.

³⁶⁶Tamtéž, s. 218–230.

³⁶⁷Tamtéž, s. 229.

Toto pojetí scenáristické práce se shoduje s konceptem pracovní skupiny Iana Macodnalda.

Československu.

Na rozdíl od Szczepanika nepokládám problematiku autorství technických scénářů za neproblematickou. Nebudu zde zpochybňovat, že hlavní tíha zodpovědnosti spočívala na režisérovi, ale chci vyhodnotit, do jaké míry se oficiální požadavky na spolupráci na technickém scénáři promítly do praxe. Režisér byl vždy zodpovědnou osobou, ale zároveň měl na technickém scénáři spolupracovat s dalšími členy štábu (scenárista, kameraman, architekt, vedoucí produkce, střihač, autor hudby apod.). Při zkoumání československé tvorby a výroby se zároveň nelze vyhnout Szczepanikem popisovanému problému vztahů mezi scenáristy a režiséry, respektive spisovateli, scenáristy a režiséry. Součinnost těchto členů štábu byla zásadní při formování základů tvůrčí praxe v průběhu celých 50. let. Spíše než po autorství technického scénáře se tak musíme ptát, kdo spolupracoval na tvorbě technického scénáře? V odpovědi na tuto otázku zohledním, že existovalo něco jako jádro autorského týmu (režisér a scenárista) a širší okruh spolupracovníků.

1945–1949: Reorganizace dramaturgických jednotek a vymezení kompetencí

Archiválie do roku 1948 nenabízejí mnoho vodítek k tomu, abychom mohli zrekonstruovat přesnou podobu toho, kdo měl poslední verzi scénáře vypracovat. V organizačních řádech je až do roku 1948 jako autor poslední verze scénáře spolu s režisérem uváděn scenárista, případně dramaturg nebo zástupce Ústřední filmové dramaturgie, jako dramaturgického orgánu.³⁶⁸ Výrobní skupiny v prvních poválečných letech bezprostředně navazovaly na praxi protektorátního Nationalfilmu a Lucernafilmu a zároveň se musely vypořádat s nově vznikajícími institucemi státního filmu, jako byla třeba Ústřední filmová dramaturgie.³⁶⁹

Možnost bližšího pohledu na autorství poslední verze scénáře nám nabízí práce Jaroslava Lopoura o filmových projektech, které se nestihly dokončit před koncem války. Z hlediska autorství je signifikantní především film *Průlom* (1946, r. Karel Steklý, s. Karel Steklý, Jan Morávek), ke kterému byl scénář napsán

³⁶⁸ *Organizační řád výroben*. Archiv Barrandov, f. BH. 1946, k. D, č. 25; (*Kompetence*). Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 17.

³⁶⁹ SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 65–66.

režisérem Karlem Steklým a autorem námětu Janem Morávkem v prvních měsících roku 1945.³⁷⁰ Po osvobození byl scénář prověřen nově vzniklou Ústřední filmovou dramaturgií a po dohodě s režisérem Steklým byly na scénáři provedeny úpravy dramaturgy L. E. Berkou a Ladislavem Khásem.³⁷¹ V tomto případě tak k tandemu autor–režisér přibyli i dramaturgové. Pracovní postupy zůstaly stejné jako v protektorátním období.³⁷² První reorganizace výrobních skupin v roce 1947 se dotkla především profesní hierarchie, když byli do čela skupin dosazeni tzv. umělečtí šéfové namísto produkčních šéfů. Umělečtí šéfové, což byli režiséři, vykonávali za pomoci produkčních šéfů a dramaturgů umělecké i organizační řízení skupin.³⁷³ V tomto období měli režiséři největší pravomoc a kontrolu nad vznikajícími filmy. Na výběru zpracovatelů poslední verze scénáře se v této době podílel FIUS v diskuzi s výrobními skupinami.³⁷⁴

Na vývoji filmu *Bílá tma* můžeme pozorovat kooperaci režiséra a scenáristů na konkrétním příkladu. Výše jsem zmiňoval, že v případě tohoto filmu se diskutovalo o problematice autorství především vzhledem k námětu, postavám a motivům. To ponechám stranou a zaměřím se na autorství poslední verze scénáře před natáčením (srov. schéma č. 3). U tohoto filmu se na vývoji scénáře podílel režisér František Čáp. Čáp nejprve s Miroslavem Fáberou, autorem odmítnuté filmové povídky, vypracoval scénosled. Později se k nim připojil ještě Leopold Lahola, autor druhé filmové povídky k filmu. Čáp s Laholou následně napsali scénář, který byl později ještě korigován Fáberou. Film *Bílá tma* ukazuje kontinuitu jednotlivých fází vývoje a postupné přebírání odpovědnosti za projekt režisérem. V jednom dokumentu je pak Čápova práce na scénáři hodnocena jako naprosto zásadní, s tím, že Lahola pouze asistoval.³⁷⁵

Reorganizace z roku 1947 ukázaly své nedostatky hned vzápětí. Produkční problémy měly kořeny ve slabé pozici, nebo dokonce absenci organizátorů prací na jednotlivých filmech. Docházelo k překotným změnám kompetencí filmových pracovníků, minimalizoval se vliv produkčních šéfů, umělečtí šéfové se proti své

³⁷⁰LOPOUR, Jaroslav. *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*. Brno, 2015, s. 102. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury.

³⁷¹Tamtéž, s. 103.

³⁷²SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 73.

³⁷³Tamtéž.

³⁷⁴Zápis z 63. Dramaturgické schůze III. VS. NFA, f. Frič Martin (1902 1968). 16. 4. 1948, inv. č. 269, s. 2.

³⁷⁵Tvůrčí kolektiv. *Bílá tma*. NFA, f. ČSF. sign. R5 BI 1P 3K.

vůli posunuli do čela výrobních skupin. To vedlo k tomu, že chyběl koordinátor výroby u některých filmů a že práce na filmech probíhala nesystematicky. V dubnu 1948 na pracovní schůzce uměleckých šéfů navrhuje náměstek výroby Václavík, aby architekt dostával scénosled a scénář předem k prostudování a aby komunikoval se scenáristy.³⁷⁶ Zástupce vyššího managementu tak přímo zasahoval do produkčních prací na jednotlivých filmech a navrhoval řešení stavu způsobeného reorganizacemi dramaturgických jednotek. V listopadu 1948 dochází ke zrušení výrobních skupin a jejich nahrazení tvůrčími kolektivy. Ještě předtím, v říjnu 1948, dochází k rozlišení literárního a technického scénáře a k organizačnímu rozdělení na literární přípravu filmu a přípravné práce. Jako autor technického scénáře je určen režisér filmu.³⁷⁷ Spolu s technickým scénářem měl být vypracován pracovní plán, což byl dokument odvíjející se od poslední verze scénáře. Na něm se měli podílet vedoucí štábu, režisér, architekt a kameraman.³⁷⁸ Tito členové štábu, spolupodílející se na poslední fixaci představy budoucího filmu ve scénáři, se nezmění až do 60. let, jak vzpomíná producent Jaromír Kallista.³⁷⁹ V dalších letech je koncept kolektivního autorství zpřesňován a doplňován o další členy štábu nebo zástupce dramaturgických institucí (např. o člena Ústřední dramaturgie).³⁸⁰

Z interních nařízení vyplývá, že autorství poslední verze scénáře (od roku 1948 technického scénáře) podléhá kolektivnímu autorství (výše vyjmenované pozice členů štábu), ale množství autorů se mění. Situace ve filmové produkci po roce 1948 tíhla stále silněji k vymezování kompetencí jednotlivců, a tak musíme rozumět i vyhodnocovaným dokumentům. Pokud je někde zmíněn režisér jako jediný autor technického scénáře, tak ve skutečnosti mohla být praxe odlišná. Režisér byl pouze jedinou zodpovědnou osobou za úroveň technického scénáře. Význam změn, které přinesl rok 1948, spočívá ve změně chápání režisérské práce na scénáři. Režisér filmu byla osoba, která prostupovala vývoj filmu od filmové povídky až po hotovou kopii.³⁸¹ Režisér si literární scénář napsal buď sám, nebo v případě, že byl psán scenáristou, tak ten měl za úkol psát pro konkrétního režiséra,

³⁷⁶ *Zápis z pracovní schůzky uměleckých šéfů výroby dlouhých hraných filmů*. NFA, f. Frič Martin (1902–1968). 12. 4. 1948, inv. č. 269, s. 2.

³⁷⁷ *Prozatímní řád Ústřední dramaturgie*. Archiv Barrandov, f. BH. 1948, k. F, č. 22.

³⁷⁸ *Pracovní náplně*. Archiv Barrandov, f. BH. 1948, k. F, č. 21, s. 1.

³⁷⁹ *Rozhovor s Jaromírem Kallistou*. Osobní archiv autora. 3. 6. 2014. Rozhovor vedl Jan Černík.

³⁸⁰ *Prozatímní směrnice pro Ústřední dramaturgii*. Archiv Barrandov, f. BH. 10. 1. 1950, k. B, č. 16.

³⁸¹ Po schválení Filmové povídky je vybrán režisér. Tamtéž.

který následně řídil zpracování technického scénáře.³⁸² Tato situace je v kontextu pounorové kinematografie paradoxní. Výrobní skupiny dohlížející na vývoj od námětu až po hotový film byly nahrazeny tvůrčími kolektivy, které dohlížely pouze na scénáristiku. Tvůrčí kolektivy měly prohloubit dramaturgickou praxi, ale jejím odloučením od výroby přišlo prohloubení scénáristické práce vniveč. Teoreticky měl být uplatňován vliv tvůrčích kolektivů na natáčení, ale v praxi to záleželo na osobnosti vedoucího tvůrčího kolektivu. To znamená, že vliv tvůrčích kolektivů nebyl důsledně uplatňován.³⁸³ Zároveň koncem 40. let dochází k příklonu k sovětskému vzoru. V sovětské kinematografii byl předním tvůrcem scénárista a scénáře byly stavěny na roveň literatuře, byly považovány za samostatná umělecká díla. Veškerá tvůrčí práce měla být vykonána před dokončením literární verze scénáře a jeho technická verze měla být prepisem scénáře pro potřeby natáčení. S tím se počítalo i v Československu. Vlivem odloučení dramaturgie a výroby se míra kontroly nad vznikajícím filmem ze strany tvůrčích kolektivů de facto snížila. Českoslovenští režiséři, pokud byli zapojeni do scénáristiky, mohli ovlivňovat podobu představy o budoucím filmu napříč vývojem filmu.

Tato mikroúroveň (vývoj konkrétního filmu) do jisté míry kopíruje situaci v organizaci dramaturgických jednotek. V nich v roce 1947 dochází k změně vymezení kompetencí mezi produkčním šéfem a uměleckým šéfem a postupnému zmenšení vlivu produkčního šéfa na tvorbu a výrobu filmů.³⁸⁴ S reorganizací na tvůrčí kolektivy koncem roku 1948 dochází k odloučení dramaturgie a filmové výroby.³⁸⁵ Konkrétní mechanismy nám pak odkrývají nárůst vlivu režiséra na podobu výsledného filmu. Tento nárůst vlivu režiséra byl umožněn reorganizací dramaturgických jednotek, které ztratily vliv na výrobu filmů a soustředily se na dramaturgickou práci, ze které byl vyřazen technický scénář.

Režisér však nemusel být součástí vývoje od námětu po hotový film ve všech případech. V souvislosti s reorganizací dramaturgických jednotek na konci roku 1948 evidujeme i příklady filmových projektů, na kterých se režisér

³⁸²Tamtéž.

³⁸³SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 41.

³⁸⁴Tamtéž, s. 36–39.

Szczpanik uvádí následující dvojice umělecký šéf / produkční šéf: Vladimír Borský / Jan Sinnreich, František Čáp / Antonín Procházka, Martin Frič / Zdeněk Reimann, Karel Steklý / Ladislav Hanuš, Otakar Vávra / Karel Feix, Jiří Weiss / Vladimír Kabelík.

Tamtéž, s. 37.

³⁸⁵Tamtéž, s. 39–47.

neúčastnil, respektive byl do projektu angažován až po dopsání technického scénáře. Jedná se o extrémní příklady a v kontextu dějin kinematografie jsou to slepé uličky produkční praxe. V prosinci roku 1948 začal v 6. tvůrčím kolektivu Jiřího Hájka vývoj filmu *Případ dr. Kováře*, tehdy pod názvem *Povinnost*. Od ideové črty přes filmovou povídku až po první verzi technického scénáře byl film vyvíjen bez účasti režiséra. Hlavní autorská zátěž spočívala na Jaroslavu Hulákovi a Emilu Radokovi, které při psaní filmové povídky doplnil Eduard Vondrák a na první verzi technického scénáře s nimi spolupracoval scenárista Mojmír Drvota.³⁸⁶ Teprve poté, co byl technický scénář trojice scenáristů posouzen Ústřední dramaturgií a vrácen k přepracování, tak se do vývoje filmu zapojil pozdější režisér Miloš Makovec.³⁸⁷ Kritika Ústřední dramaturgie směřovala k několika bodům, včetně nutnosti zrevidovat počty záběrů a obrazů kvůli roztržitosti scénáře a potřeby vyjasnit některé dialogy, postavy a scény.³⁸⁸ Druhá verze technického scénáře, pod kterou jsou podepsáni Drvota, Hulák, Radok a režisér Makovec, byla Filmovou radou posouzena 1. července 1949, přibližně dva měsíce po první verzi. Obdobná praxe, kdy je technický scénář vypracován scenáristou a režisér přistupuje k filmu až v pozdější fázi vývoje, se opakuje u filmu *Zocelení*, který vznikl v rámci 5. tvůrčího kolektivu Miroslava Galušky. Technický scénář vypracoval Otakar Kirchner a režisérem filmu byl Martin Frič.³⁸⁹

Oba příklady demonstrují nutnost přepracování poslední verze scénáře po angažování režiséra. Vrácení technického scénáře *Případu dr. Kováře* Ústřední dramaturgií dokonce naznačuje, že účast režiséra na tomto dokumentu byla nezbytná. Bez něj nešlo technický scénář napsat. Pokud režisér nebyl do vývoje filmu zapojen, z jakýchkoliv důvodů, docházelo k prodlužování a prodražování projektů.

Ke konci roku 1948 byla vypracována *Směrnice pro přípravu výroby dlouhých hraných filmů*. Směrnice byla postupně schválena Ústředním ředitelstvím ČSF, správním sborem Ministerstva informací a ministrem informací byla podepsána v lednu 1949. Tato směrnice reagovala na nespokojenost s vývojem filmů, měla za cíl napravit slabou spolupráci autorů, scenáristů, režisérů a štábů a

³⁸⁶(*Složka filmu*) *Povinnost (Případ Dr. Kováře)*. NFA, f. FR. 7. 12. 1948, 1. 7. 1949, ref. ozn. 2/1/21//5.

³⁸⁷*Filmová rada. Povinnost*. NFA, f. FR. 1. 7. 1949, ref. ozn. 2/1/21//5.

³⁸⁸*Ústřední dramaturgie. Povinnost – technický scénář*. NFA, f. FR. 2. 5. 1949, ref. ozn. 2/1/21//5

³⁸⁹(*Dopis*) *Zdeňka Míky Filmové radě*. NFA, f. FR. 22. 6. 1949, ref. ozn. 2/1/19//5.

inspirací jejím autorům byla sovětská praxe.³⁹⁰ Do roku 1947 datujeme první poválečné původní české příručky pro jednotlivé fáze výroby filmů, o nichž jsem podrobně psal v podkapitole 2.2.1. V souvislosti s poslední verzí scénáře se jednalo hlavně o texty J. A. Novotného, Rudolfa Fencla a Bohumila Šmídy. *Směrnice* z přelomu let 1948 a 1949 měla trochu jiné pozadí. Nacházíme ji mezi archiváliemi V. odboru Ministerstva informací s vyjádřením pracovníka tohoto odboru. Tento desetistránkový dokument se na rozdíl od příruček psaných filmovými pracovníky k postupům práce vyjadřuje z pozice mimo svět filmového průmyslu a s autoritou spíše úřední než profesní. První poválečné příručky jsem spojoval se snahou popsat mechanismy výroby filmu z pozice autority. Tato tendence je autory *Směrnice* ještě prohloubena. Dokument předepisuje přípravy filmu od schválení poslední verze scénáře. Z jednotlivých kroků lze usuzovat, že na scénáři se měl podílet scenárista a režisér. Vedoucí výroby a hospodářský vedoucí vstupují do procesu následně, aby koordinovali přípravu natáčení, rozeslali scénář členům štábu a svolávali porady režiséra s jednotlivými členy štábů. Výsledkem těchto porad jsou architektonické návrhy, návrhy kostýmů, herecké obsazení, pracovní plán a rozpočet.³⁹¹

Změny v organizace výroby filmů v letech 1948 a 1949 zdůrazňují vztahy světa filmařů a lidí kooperujících se světem filmu z pozice outsiderů (úředníci, pracovníci institucí, političtí pracovníci). Outsideri nemají šanci proniknout do světa filmu a ovlivňovat vývoj konkrétních projektů. Jejich moc spočívá v nastavení hranic světa filmu, v demarkaci prostoru, ve kterém se filmaři pohybují. Až do poloviny 50. let se tento prostor zužoval v důsledku centralizace vedení filmové tvorby a výroby.

Situace, kdy outsideri do jisté míry vymezují prostor pracovníkům filmového průmyslu, vysvětluje teoretický problém týkající se přenositelnosti konceptu pracovní skupiny. Ian Macdonald tento koncept chápe jako neformální skupinu lidí podílejících se na filmu.³⁹² V československém prostředí je potřeba zvážit, do jaké míry byla tato skupina neformální a jak případně ta neformální skupina pracovníků souvisí s autorskými týmy u jednotlivých filmových projektů. Vymezování prostoru filmařům souviselo i s přesným stanovením, kdo se kdy

³⁹⁰*Směrnice pro přípravu výroby dlouhých hraných filmů*. NA, f. 861 – Ministerstvo informací.

Prosinec 1948 – leden 1949, inv. č. 287, č.j. 87679/48.

³⁹¹Tamtéž, s. 1–8.

³⁹²MACDONALD, Ian W., ref. 5, s. 72–74.

zapojuje do prací na filmu. Výše zmíněná směrnice, stejně jako pozdější překlady sovětských příruček, staví jednotlivce do pozice součástí mechanismu, kdy je jejich tvůrčí intence minimalizována a pouze vykonávají činnost, která je jim předepsána. Díky směrnicím, příručkám, pracovním náplním máme dnes představu o tom, kdo se na vývoji filmů podílel, ale praxe musela být nutně odlišná. Konkrétní příklady filmů, které v této kapitole předkládám čtenáři, ukazují, že k odchylkám od předepsaného docházelo i v době největší centralizace. Vliv outsiderů na filmový svět byl omezený právě tím, že končí na hranicích, které sami vymezili.

1950–1954: Centralizace dramaturgie a kolektivní autorství scénáře

Příklad důsledně zmapovaného procesu vývoje filmu najdeme v diplomové práci Petra Knepra *Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu Botostroj*. Literární příprava filmu *Botostroj* začala už v roce 1947 a táhla se několik let. První verze technického scénáře byla vypracována režisérem K. M. Walló podle bodového scénosledu autora Svatopluka Turka v prosinci 1950.³⁹³ Knepr se v souvislosti s psaním technického scénáře zmiňuje o úvahách obou autorů při obsazování členů štábu. Na pozici architekta měl být vybrán Jan Zázvorka, ale o tom, že by se do práce na technickém scénáři zapojil, se již Knepr nezmiňuje.³⁹⁴ Na práci obou autorů měl dohlížet ještě Otakar Vávra, který je v souvislosti s vývojem *Botostroje* zmiňován v Kneprově práci už od prvních námětů.³⁹⁵ Další verze technického scénáře byla dokončena koncem července 1951. Předcházely jí diskuze a úpravy literárního scénáře i připomínky Svatopluka Turka. Knepr připisuje autorství této verze Walló.³⁹⁶ V srpnu byla tato verze konzultována se sovětským režisérem Leonidem Lukovem, který sdělil Walló a Turkovi své připomínky a doporučil jim konzultovat scénář přímo v SSSR.³⁹⁷ Lukovovy připomínky byly prodiskutovány Walló, Turkem a Jiřím Hájkem a koncem srpna vznikla upravená verze technického

³⁹³KNEPR, Petr, ref. 107, s. 74–75.

³⁹⁴Tamtéž, s. 78.

³⁹⁵Tamtéž, s. 80.

Otakar Vávra se na přípravě *Botostroje* podílel od první verze scénáře v roce 1948 až po dokončení filmu. Do vývoje projektu zasahoval jako scenárista i jako funkcionář.

³⁹⁶Tamtéž, s. 82.

³⁹⁷Tamtéž.

scénáře, která byla v září schválena KV ÚD s tím, že již nemusí být schválena Filmovou radou. Představitelé KV ÚD zároveň požadovali, aby před natáčením filmu vznikl zkušební film.³⁹⁸ V dalších měsících se s natáčením nezačalo a kvůli mnoha potížím (herecké obsazení, kapacita ateliérů) se výroba *Botostroje* posouvala.³⁹⁹ Zkušební film byl natočen až v únoru 1952 a na jeho základě byla Filmovou radou doporučena konzultace v SSSR.⁴⁰⁰ Cesta do SSSR se uskutečnila až v lednu a únoru 1953. Této cesty se účastnili Walló a Turek spolu s Josefem Urbanem, předsedou Výboru pro kulturní styky se zahraničím. Autoři scénáře *Botostroje* konzultovali na několika schůzkách s náměstkem ředitele Mosfilmu K. P. Frolovem a režiséry Michailem Kalatozovem a Vladimírem Petrovem, s produkčním Mosfilmu Vladimírem Valentinovičem Maslovem a na Ministerstvu kinematografie. V souvislosti s technickým scénářem směřovaly připomínky k délce scénáře i k jeho stavbě. Autoři měli snížit počet obrazů i záběrů a zaměřit se na hlavní motivy.⁴⁰¹ Po návratu do Československa Walló a Turek upravili na základě konzultací technický scénář, který v průběhu dubna schválilo KV SUF i Filmová rada k natáčení.⁴⁰²

Opakované prepisování a konzultace nad technickým scénářem *Botostroje* otevírají téma autorství širšímu okruhu vlivů. Jádro pracovní skupiny tvořili K.M. Walló a Svatopluk Turek, kteří ve vzájemné spolupráci (osobní nebo formou dopisů) posouvali a upravovali představu o budoucím filmu a měli hlavní vliv na jejím fixování v technickém scénáři. K nim pak můžeme v různých fázích vývoje přiřadit členy KV ÚD, hlavně Otakara Vávru, a členy Filmové rady, kteří připomínkovali scénář. Další okruh pracovní skupiny, který nebyl součástí standardizovaného vývoje projektu, tvořili sovětské filmové a kulturní pracovníci. Knepr přikládá připomínkám sovětských filmařů velkou váhu a vypadá to, že je respektoval i Turek, který měl tendence nesouhlasit se svými československými kolegy. Z Kneprova popisu konzultací v SSSR také vyplývá, že Sověti v daleko větší míře akcentovali kulturní vlivy na dramaturgii a vedli Walló a Turka směrem k socialistickorealistickeému vyprávění. Po návratu do Československa byla nová verze technického scénáře přijata KV SUF i Filmovou radou a výsledky sovětské

³⁹⁸Tamtéž.

³⁹⁹Tamtéž, s. 83–86.

⁴⁰⁰Tamtéž, s. 87.

⁴⁰¹Tamtéž, s. 90–93.

⁴⁰²Tamtéž, s. 93.

konzultace se tak dostaly do československého prostoru.

V červnu 1951 jsou zrušeny tvůrčí kolektivy a Ústřední dramaturgie. Místo nich vzniká Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu (KV SUF) jako nový centrální řídicí orgán dramaturgie a výroby.⁴⁰³ Ve stejném roce jsou vymezeny náležitosti technického scénáře a dokument je přejmenován na „režisérský scénář“. Z nového názvu je zřejmé, kdo je osobou zodpovědnou za jeho vypracování. Spolu s režisérem jsou to dále vedoucí výroby, kameraman, architekt a případně další členové štábu. Z tohoto období se nám dochoval asi nejúplnější korpus dokumentů předepisujících proces vývoje filmu. Nicméně ve stejné době se projevuje i nesoulad mezi tím, co je předepisováno v úředních dokumentech, a tím, jak ve skutečnosti probíhala práce na filmech. Účast režiséra na procesu vývoje scénáře je v této době chápána spíše mechanicky, jak ukazují prověrky tvůrčích kolektivů z března 1951.⁴⁰⁴ Mechanické pojetí činnosti filmových pracovníků je pravděpodobně založeno na tom, jak je výroba filmu popisována v sovětských příručkách (např. Konoplev). Jednotliví pracovníci jsou vnímáni jako součástky stroje. Každý má plnit své jasně vymezené úkoly v návaznosti na jasně vymezené činnosti ostatních. Režiséři byli chápáni jako ti, kdo přepíší literární scénář do technické verze a podle ní následně natočí film. Jenomže státní film se potřeboval vypořádat s nedostatkem scenáristů a bylo potřeba, aby psali i režiséři.⁴⁰⁵ Vedle toho se předpokládalo, že režisér bude na vývoji cizího scénáře participovat jako „expert“ nebo „dramaturg“.⁴⁰⁶ Rozšiřování působnosti režisérů je potřeba vnímat v souvislosti s dobovými systémovými problémy. Československá kinematografie se začátkem 50. let potýkala s nedostatkem zkušených a kompetentních pracovníků. To bylo způsobeno organizačním a personálním nastavením tvůrčích kolektivů a propuštěním 108 ze 120 pracovníků tvůrčích kolektivů po jejich zrušení.⁴⁰⁷ Představy některých jednotlivců o rozšiřování působnosti režisérů ve vedoucích pozicích působí jako snaha zalepit aktuální problémy produkce, a nikoliv ve smyslu snahy o kontinuitu scenáristiky a realizace. Stejně problémy pak napomohly k otevření se novým přístupům, z nichž některé nalezneme v dokumentaci Aktivu

⁴⁰³SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 85.

⁴⁰⁴Záznam z porady Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie. NA, f. 1261/2/20 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ. 5. 3. 1951, inv. č. 669_2.

⁴⁰⁵Tamtéž, s. 9.

⁴⁰⁶Tamtéž, s. 15.

⁴⁰⁷SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 85.

tvůrčích pracovníků z prosince 1951. Tam vyslovil zájem svůj i svých kolegů o spolupráci na technickém scénáři Jindřich Polák, který zastupoval asistenty režie.⁴⁰⁸ Zmíněné příklady demonstrují něco, co se při proměnách československé produkční praxe opakuje velmi často. V rigidně nastaveném procesu se projeví problémy – pod tíhou praxe se dospělo k řešení – procesy se změnilo. Některé problémy ale přetrvávaly bez ohledu na provedená opatření.

Kooperace scenáristy a režiséra byla nastavena následovně. Předpokládalo se, že režisér bude přítomen při psaní literárního scénáře, aby scenárista věděl, pro koho píše. Na druhou stranu bude scenárista přítomen u psaní technického scénáře. Tento model se pravděpodobně neosvědčil, jak ukazují vyjádření některých filmařů během prověrek v únoru 1952. Scenárista Jiří Mucha z 6. tvůrčího kolektivu byl tázán na nepovedený a nerealizovaný scénář *Písek*.⁴⁰⁹ Mucha vysvětloval, že se na technickém scénáři nepodílel z důvodu nemoci. V reakci na to František Dvořák, předseda KV ÚD, zdůraznil, že scenárista se musí na technickém scénáři podílet jako pojistka pro převod scénáře z literární do technické verze.⁴¹⁰

Při prověrkách 1. tvůrčího kolektivu z ledna 1951 se vyjevil dvojí přístup scenáristů k technickým scénářům. Na jedné straně Ivan Osvald, který ochotně spolupracoval s režisérem, v případě filmu *Vzbouření na vsi* až po konečný stříh (včetně technického scénáře), u *Rodinných trampot oficiála Tříšky* až do fáze technického scénáře.⁴¹¹ Na straně druhé scenárista Bedřich Kubala řekl, že nežádal o spolupráci s režisérem Václavem Krškou na literárním scénáři filmu *Posel úsvitu* (1950, r. Václav Krška, s. Václav Krška, Jaroslav Klíma) a při práci na technickém scénáři s ním „bojoval o každé slovo“.⁴¹²

Scenáristický vývoj *Posla úsvitu* prozkoumal Milan Cyroň. Literární scénář Cyroň připisuje Bedřichu Kubalovi, který předtím napsal i dvě verze filmové

⁴⁰⁸ *Aktiv tvůrčích pracovníků. Polák*. Archiv Barrandov, f. BH. 21. 12. 1951, k. B, č. 16, s. 2.

⁴⁰⁹ Scénář byl kritizován s ohledem na ideové vyznění. Více o tomto tématu srov. SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945–1969: filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia, 2013, s. 125–128. ISBN 978-80-200-2303-2.

⁴¹⁰ *Zápis z prověrky 6. tvůrčího kolektivu Jana Wericha*. Archiv Barrandov, f. BH. 20. 2. 1951, k. A, č. 7, s. 2.

Celá rozprava měla ještě dohru, když Mucha ujistil komisi, že režisér Hubáček se na literárním scénáři podílel, a stejně k problémům došlo. Jiří Hájek, vedoucí tvůrčího kolektivu a člen Ústřední dramaturgie, na to reagoval tak, že nedostatky literárního scénáře byly shodné s nedostatky technického scénáře (Tamtéž, s. 3, 5). Celá situace působí jako hledání viníka v systému, který jedince zbavoval kompetencí.

⁴¹¹ *Zápis z prověrky 1. tvůrčího kolektivu Otakara Vávry*. Archiv Barrandov, f. BH. 13. 1. 1951, k. A, č. 7, s. 2.

⁴¹² Tamtéž, s. 6.

povídky. Cyroň zmiňuje i Kubalovo vyjádření při prověrkách a scenáristovu kritiku režiséra Kršky. Podle Cyroně Krška napsal technický scénář *Posla úsvitu* zcela sám a odmítal s Kubalou spolupracovat. Věrohodně to dokládá na příkladech vyznění postav a motivů, kdy Kubala byl v každé další fázi vývoje filmu vstřícnější k dobové ideologii, zatímco Krška se snažil tyto postavy nebo motivy pojmout jinak.⁴¹³

Představa o ideálním stavu, kdy se režisér účastní práce na literárním scénáři a scenárista následně pomáhá režisérovi při práci na technickém scénáři, evidentně narážela při snaze o uplatnění v praxi. Paradoxně tato situace nastává v Československu v roce 1951, kdy po vzoru Sovětského svazu byl scénář povýšen na umělecké dílo a spisovatelé měli ve filmu silnou pozici. I v tomto období se museli z praktických důvodů přizpůsobit představám režiséra, případně dalších členů štábu.

V roce 1952 byl vydán dokument s názvem *Jednotné ustanovení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a právech a povinnostech členů výrobních štábů*.⁴¹⁴ Zde je explicitně vymezen okruh osob, které se podílejí na technickém scénáři. Jsou to režisér filmu,⁴¹⁵ tzv. tvůrčí pracovníci štábu⁴¹⁶ a autor literárního scénáře.⁴¹⁷ V některých případech (kameraman, vedoucí výroby, architekt) byla spolupráce na technickém scénáři zmiňována už v dřívějších letech, v dalších případech se okruh členů štábu s podílem na scénáři rozšířil (asistent režie, zvukař, odborný poradce). V návaznosti na *Návrh instrukce o režisérském scénáři* se v technických scénářích objevuje nový prvek – seznam členů štábu. Na něm je patrné, že okruh známých členů štábu se v průběhu 50. let rozšiřoval (srov. grafy č. 3.1 a 3.2).

Stav, kdy je již při psaní technického scénáře znám seznam členů štábu, se ustálil, stejně jako pozice ve štábu, které se podílejí na vzniku technického scénáře. Po reorganizaci středního managementu v československé filmové výrobě v roce 1954 a nahrazení kolektivního vedení tvůrčími skupinami byl osobou zodpovědnou

⁴¹³CYROŇ, Milan, ref. 7, s. 164–170.

⁴¹⁴*Jednotná ustanovení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a právech a povinnostech členů výrobních štábů*. Archiv Barrandov, f. BH 1952, k. B, č. 12..

⁴¹⁵Tamtéž, s. 3.

⁴¹⁶Tamtéž.

Za tvůrčí pracovníky štábu jsou považováni kameraman, architekt, vedoucí výroby, asistent režie, skladatel, zvukař a odborný poradce. Tamtéž, s. 20.

⁴¹⁷Tamtéž, s. 18.

za výběr štábu vedoucí tvůrčí skupiny.⁴¹⁸ To pomohlo zdůraznit návaznost dramaturgie a výroby, což považoval Otakar Vávra za nutné již při prověrkách v roce 1951.⁴¹⁹ S tvůrčími skupinami dochází ke kodifikaci dílčích nařízení a návrhů, které se objevily v první polovině 50. let. V případě technického scénáře to vedlo k tomu, že se završila transformace tohoto dokumentu ze „scénáře“ na „technický scénář“. Jednalo se o dokument, za který byl zodpovědný režisér, ale byl vypracovaný pod vlivem užšího nebo širšího kolektivu.

1955–1962: Decentralizace a přetrvávající problémy

Podobu přetrvávajících problémů převodu literární verze scénáře do technické a spory mezi scenáristy a režiséry demonstruje vzpomínka Jiřího Brdečky.⁴²⁰ Ten ve *Filmu a době* v roce 1957 popisuje spolupráci s režisérem Jaromírem Pleskotem na scénáři filmu *Obušku, z pytle ven!* (1955, r. Jaromír Pleskot, s. Jiří Brdečka, Jaromír Pleskot). Brdečka napsal literární scénář, aniž by věděl, kdo má film režisovat. V další fázi začal Pleskot navrhovat do scénáře změny, což Brdečka popisuje takto:

„Režisér navrhl, že z literárního scénáře, nyní již odhadnutého asi na tisícimetrový snímek, vypracuje nový, v zásadě sice stejný, ale přece jen takový, aby mohl být podkladem k realizaci dlouhometrážního filmu. A co se stalo? Scenárista, zaslepen úvahami velmi praktického rázu, souhlasil. Jak mělo být dosaženo téměř dvojnásobné délky? Velmi jednoduše: všechny scény budou důkladně rozehrány. (...) Na rozdíl od méně zkušeného režiséra scenárista již shromáždil dosti poznatků, aby věděl, že příběhy nelze beze škody natahovat jako tahací harmoniku. Jeho lehkomyšlný souhlas byl třetí a nejhorší chybou. Pak režisér točil film. Čas od času scenárista projevil nepříliš důrazné přání, zda-li by nemohl vidět nějaký materiál. Netrval však příliš na svém požadavku, tak jako režisér nejevil mimořádný zájem,

⁴¹⁸ *Směrnice pro styk tvůrčích skupin s vedoucím Studia uměleckého filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1955, k. C, č. 10, s. 2.

Po schválení literárního scénáře žádá oficiálně vedoucí tvůrčí skupiny o pracovní přidělení režiséra, kameramana, architekta, vedoucího výroby a případně dalších, kteří jsou nezbytní pro napsání technického scénáře.

⁴¹⁹ *Zápis z prověrky 1. tvůrčího kolektivu Otakara Vávry*. Archiv Barrandov, f. BH. 13. 1. 1951, k. A, č. 7, s. 6.

⁴²⁰ BRDEČKA, Jiří. O čtyřech chybách a jiných věcech. *Film a doba*. 1957, č. 1, s. 28–29.

aby mu ukazoval své práce.“⁴²¹

Jako poučení Brdečka uvedl, že by měl scenárista psát pro konkrétního režiséra, se kterým tak bude moci důsledněji komunikovat. Brdečka tak připojil svou zkušenost k již roky opakovaným předpokladům o vývoji filmu.

Výše zmíněný popis překotných změn při vývoji *Obušku, z pytle ven!* neukazuje pouze chyby scenáristy, ale odkrývá podobu spolupráce mezi scenáristou a režisérem. V kompetenčních dokumentech a organizačních řádech byly jejich pravomoci a předpoklady práce vymezeny již dávno, ale v praxi to nefungovalo a režiséři měli tendenci z pohledu scenáristů překračovat své pravomoci. Jedno z možných vysvětlení spočívá ve snaze režisérů dosáhnout na vyšší honorář za spolupráci na scénáři.⁴²² Tento faktor zmiňuje i Szczepanik.⁴²³ Problémy se musely delší dobu vršit a na přelomu roku 1957 a 1958 se autorství technického scénáře stalo předmětem sporu o odměny pro režiséry. V rámci snah o snižování nákladů ve filmu, které požadovala revizní zpráva Ministerstva státní kontroly, bylo navrženo a v listopadu 1957 odsouhlaseno Svazem zaměstnanců v umění a kultuře, že nově mají režiséři vypracovat technický scénář za základní plat. Zaměstnanci FSB se proti tomuto opatření ohradili.⁴²⁴ Režiséři, místo aby byli finančně motivováni ke snaze lépe připravovat projekty k natáčení, byli tímto krokem demotivováni. Návrh byl odůvodněn snahou o úspory, ale motivace členů Svazu zaměstnanců v umění a kultuře mohla kořenit ve sporech spisovatelů a režisérů. Dále mělo vedení FSB upravit odměny tvůrčích pracovníků, tedy i scenáristů a režisérů, s ohledem na výsledek tržeb a s přihlédnutím k umělecké hodnotě filmu.⁴²⁵ Alespoň tento krok podpořil zainteresovanost tvůrčích pracovníků na hladké spolupráci.

Spolupráce scenáristů a režisérů byla jedním z důležitých témat ankety *Filmu a doby* v roce 1957.⁴²⁶ Redakce oslovila vedení tvůrčích skupin s dotazy na podrobnosti o jejich práci. Výsledkem byl obraz vývoje československých filmů, ve kterém se projevovaly odlišnosti v konkrétních aspektech skupinové práce.

⁴²¹Tamtéž.

⁴²²OSVALD, Ivan. Výlet do ideálu. *Film a doba*. 1957, č. 1, s. 15.

⁴²³SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 221, 228–229.

⁴²⁴*Rozbor současného stavu Československého filmu*. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 24. 1. 1958, k. 13, sig. 4, č. 130-58, s. 35, 37.

⁴²⁵ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM. *Rozbor současného stavu československého filmu v Praze*. Praha: Československý film, 1958, s. 36–37.

⁴²⁶REDAKCE. Naše anketa: Jak pracují tvůrčí skupiny. *Film a doba*. 1957, č. 3, s. 149–154.

	Feix–Daniel	Hanuš–Trager	Šebor–Kratochvíl	Šmída–Kabelík
Režiséři	Snaha o trvalejší spolupráci	Jednorázová spolupráce		
Scenáristé	Snaha o trvalejší spolupráci	Snaha o trvalejší spolupráci	Hledají mladé scenáristy	Snaha o trvalejší spolupráci
Spolupráce na vývoji	Režisér má působit na vývoji od FP, LS se píše pro režiséra	Na LS pracuje scenárista s režisérem		Spolupráci dramaturg–režisér–scenárista nelze zobecnit ani normovat

Tabulka č. 9 – Názory zástupců tvůrčích skupin v anketě pro *Film a dobu*.

Snad nejvíce překvapující odpovědí ankety bylo vyjádření Šmídy a Kabelíka k předpokladům spolupráce režiséra, autora, scenáristy a dramaturga na vývoji filmu:

„Avšak abychom odpověděli na otázku, jak vypadá spolupráce dramaturga s režisérem, autorem a scenáristou v praxi, to prosím na nás nežádejte. Mohli bychom dát jen nepřesnou a velmi schematickou odpověď. Scénář je živá věc a každý umělecký pracovník, stejně jako každý film, vyžaduje jiný způsob spolupráce. Zde by normy v pracovním postupu mohly jen ublížit. Neplatí tu žádné zvyklosti. I na FAMU se například učí, že běžným postupem je cesta od synopse přes povídku až ke scénáři. Ale myslí-li to někomu přímo v obrazech, zakažte mu, aby nepřinesl rovnou scénář! A proto odpověď na tuto otázku necháme až na jindy, až budeme hovořit o konkrétní dramaturgické spolupráci na konkrétním díle – a třeba s režisérem, který dnes ještě ani v naší skupině nepracuje.“⁴²⁷

Bohumil Šmída, autor knih s detailními popisy kompetencí a pravomocí tvůrců (srov. kapitola 1.2.2.2), jako jediný zdůraznil, že tvůrčí práci nelze zobecnit a normovat, že každý autor potřebuje individuální přístup. Šmídovo vyjádření v jistém smyslu boří jeho příručky o filmové produkci, když zpochybňuje jednotlivé fáze vývoje filmu a odmítá jakékoliv normování filmové tvorby a výroby. To pochopitelně nebylo přijato univerzálně. Státní kinematografie by tak popřela svůj dosavadní vývoj. Vyjádření v anketě spíše ukazuje, jak různorodá mohla být

⁴²⁷Tamtéž, s. 154.

autorská spolupráce na jednotlivých filmech ve druhé polovině 50. let.

Ačkoliv byla druhá polovina 50. let co do rigidity procesů volnější, tak byly stále vydávány směrnice předepisující práci členů štábu. V květnu 1958 jsou vydány *Práva a povinnosti členů výrobních štábů*, kde je předepisován postup práce na filmu z hlediska jednotlivých pracovníků.⁴²⁸ Na technickém scénáři má podle jeho autorů největší podíl režisér, za asistence hlavních tvůrčích pracovníků, případně dalších pracovníků a externistů.⁴²⁹ Označení „hlavní tvůrčí pracovníci“ se zde používá pro jádro výrobního štábu, které se na filmu podílí. Patří do něj scenárista, kameraman, architekt, vedoucí výroby. Kontinuita ve vývoji scénáře není oproti začátku 50. let předepisována konkrétní podobou spolupráce, ale obecněji: „Režisér studuje předlohu, literární scénář a další materiály.“⁴³⁰ V dokumentu je tak na jedné straně zachována dikce z pozice autority, velmi podobná začátku 50. let, ale na straně druhé jsou předepisované procesy vymezeny volněji.

V rozhovoru s Ludvíkem Aškenazym z roku 1959 o jeho scenáristické práci je až překvapivě hodně prostoru věnováno technickému scénáři.⁴³¹ Aškenazy mluvil o komplikovanosti technického scénáře jako dokumentu, ale zmiňoval i vztah režisérů k technickým scénářům. Na základě svých zkušeností rozděluje režiséry na dvě skupiny. První skupina „hýčká svou starou, neuskutečnitelnou touhu mít alespoň jednou včas a podrobně napsaný technický scénář. Sní o tom, že už tím by pak film byl dokonalost sama“.⁴³² Zatímco druhá skupina „mívá skvělé nápady ,na place““.⁴³³ Aškenazy zde evidentně rozlišoval mezi režiséry, kteří více, nebo méně improvizují. U těch více improvizujících pak Aškenazy naznačuje, že technický scénář píšou hlavně pro producenta, a sami ho už ani nečtou.⁴³⁴ To je myšlenka, která by začátkem 50. let byla zcela nepřijatelná. Konec 50. let byl, co se týče technických scénářů, volnější, což se projevovalo v rozličném chápání těchto dokumentů napříč filmovou veřejností. Aškenazy tak z pozice scenáristy potvrdil slova Bohumila Šmídy.

⁴²⁸BRACH, Stanislav a Jaroslav JELÍNEK. *Práva a povinnosti členů výrobních štábů*. Archiv Barrandov, f. BH, 1958, Praha, k. B, č. 8.

⁴²⁹Tamtéž, s. 9.

⁴³⁰Tamtéž.

⁴³¹TARANTOVÁ, Lydie. Rozhovor s Ludvíkem Aškenazym o scénářích a ještě ledasčem. *Film a doba*. 1959, č. 2, s. 82–85.

⁴³²Tamtéž, s. 82.

⁴³³Tamtéž.

⁴³⁴Tamtéž.

I v dalších letech přetrvává tento stav z poloviny 50. let. Technický scénář je na jedné straně považován za dokument v kompetenci režiséra filmu, ale na druhé straně se v souvislosti s jeho autorstvím zmiňuje více tvůrčích pracovníků štábu. V případě československého technického scénáře můžeme pozorovat to, co Macdonald označuje jako pracovní skupina (screen idea work group), tedy více nebo méně volné uskupení jedinců, kteří nějakým způsobem ovlivňují podobu představy o budoucím filmu a její fixaci ve scénáři. V Československu 50. let se postupně ustanovila standardní podoba pracovních skupin (režisér, vedoucí výroby, architekt, scenárista, kameraman, dramaturg) a podle potřeby byly rozšiřovány o další (skladatel hudby, zvukař, střihač, odborný poradce, asistenti). Kořeny kolektivního autorství poslední verze scénáře je potřeba hledat už v dramaturgických jednotkách, ze kterých se etablovali režiséři a scenáristé. V nich byly scénáře vyvíjeny a autorské kolektivy se rozšiřovaly. Jádro autorské práce spočívalo ve spolupráci scenáristy a režiséra a v tom, jak se podařilo tomu druhému navázat na práci toho prvního. Bez ohledu na snahy hierarchicky vymezit práce na technickém scénáři a přesně nastavit procesy jeho psaní z pozice úřední autority. V polovině 50. let dochází k ústupu od rigidně popsáných procesů psaní scénáře, práce jednotlivých tvůrčích skupin a jednotlivých filmařů se více individualizují. Okolo individualizovaného jádra pracovní skupiny existoval pro všechny filmové projekty sdílený schvalovací aparát. Ten se vyvíjel paralelně s dramaturgickými jednotkami a plnil funkce dramaturgické a ideologické. Ačkoliv v některých případech zasahoval do scénářů zásadními připomínkami, tak tento aparát nelze považovat za součást autorského týmu.

3.3. Technický scénář v procesu posuzování a schvalování

V úvodu k edici pramenů *Stav čs. kinematografie po únoru 1948* popisuje Ivan Klimeš pokusy stranických a kinematografických úředníků o řízení umělecké tvorby jako „byrokraticko-inženýrské metody“.⁴³⁵ V předchozích podkapitolách jsem popsal, jak se tyto metody projevíly v předepsaném postupu vývoje scénáře a v autorství. V obou těchto oblastech bylo nutné předpisy přeformulovat a v mnohém

⁴³⁵KLIMEŠ, Ivan. Stav čs. kinematografie po únoru 1948. *Illuminace*. 2003, č. 3, s. 97 – 98. ISSN 0862-397X.

ustoupit potřebám tvorby a výroby. Nejsilněji se byrokratické a inženýrské metody projevíly v posuzovacích a ve schvalovacích procesech.

V prvních letech po zestátnění filmu se v organizačních řádech neobjevuje konkrétní popis procesu schvalování filmů. Tyto postupy vyplývaly až z praxe a ze vztahu jednotlivých institucí angažovaných ve filmové tvorbě a výrobě. Obavy v tomto smyslu vyjádřili zplnomocněnci v roce 1946 v souvislosti s vypracováním statutu Československé filmové společnosti. Apelovali na ministra Kopeckého, aby „filmovému oboru, který – jak pevně věříme – nehodláte spravovat a řídit jako byrokratický aparát, nýbrž jako hospodářský podnik s kulturně-politickým posláním, byl definitivně zajištěn náležitý vliv na vypracování statutu“.⁴³⁶ V té době již na statutu pracoval Lubomír Linhart se zaměstnanci V. odboru Ministerstva informací, kteří ignorovali připomínky zplnomocněnců.⁴³⁷ Dále zplnomocněnci vysvětlují své motivace a ambice, oceňují, že film má centrum na Ministerstvu informací, ale:

„Podle důtklivé rady prezidenta republiky trváme však a budeme trvat důsledně na požadavku, aby dozor Ministerstva informací byl přesně oddělen od vlastního provozu Čs. filmové společnosti, aby byl soustředěn jen do určitých orgánů společnosti a prováděn tak, aby se nepodobal soustavným, každodenním a malicherným zásahům administrativním do všech složek provozu a podle dobrého zdání nejrozmanitějších referentů ministerstva.“⁴³⁸

Než došlo k naplnění tohoto přání zplnomocněnců, čekalo československý film turbulentní období plné proměn institucí i mechanismů schvalování scénářů.

V této podkapitole se nebudu zabývat genezí institucí a jejich proměnami. To již přede mnou udělali lépe Věra Adina Šefraná a Petr Szczepanik. Mým cílem zde bude popsat proměny schvalovacích procesů, které se týkaly scénářů a především technických scénářů. Schválením poslední verze scénáře byla odstartována další fáze výroby – natáčení filmu. V době, kdy zplnomocněnci formulovali své obavy, se v oficiálních dokumentech a ve směrnících nepíše o

⁴³⁶ *Oběžník o prozatímním opatření ve filmovém podnikání. Příloha. Opis dopisu ministrovi informací.* NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 27. 1. 1946, k. 205, inv. č. 281, č. 80624/46, s. 3–4.

⁴³⁷ Tamtéž, s. 2.

⁴³⁸ Tamtéž.

konkrétních zásazích do tvorby a výroby. Náznaky konkrétních zásahů nejsou ani v konceptech připravovaného statutu.⁴³⁹ K budování mechanismů, kterými musel každý filmový projekt projít, došlo až v dalších letech. To už byly pozice zplnomocněnců zrušeny⁴⁴⁰ a pozornost politického vedení se rozšířila z institucionálních problémů na problémy vývoje filmů.

Proměny schvalovacích mechanismů souvisejí s proměnami institucí. Především v letech 1945 až 1955 je ustanoveno několik dramaturgických orgánů, které vydrží fungovat jen několik měsíců nebo pár let, než jsou zrušeny a nahrazeny novými. Vliv, kompetence, práva, povinnosti i osoby se přesouvají mezi institucemi. Ačkoliv se na dalších řádcích snažím o přehledný popis proměn mechanismů posuzování a schvalování technických scénářů, tak se mi některá bílá místa nepodařilo zaplnit. Čtenář by měl situaci vnímat nikoliv jako vývoj směřující od jednoho bodu ke druhému, ale jako přelévání zmíněného vlivu a kompetencí mezi institucemi a hledání vhodného schvalovacího modelu.

Atypický příklad schvalování posledních verzí scénářů do výroby představují filmy *Průlom* a *Nezbedný bakalář* (1946, r. Otakar Vávra, s. Zdeněk Štěpánek, Otakar Vávra). Jedná se o filmy, které byly vyvíjeny za Protektorátu, ale nestihly se realizovat před osvobozením.⁴⁴¹ Oba projekty tak na konci války představovaly projekty připravené pro realizaci v poslední verzi scénáře. V případě *Průlomu* vznikla poslední verze scénáře v prvních měsících roku 1945, když o jejím napsání rozhodla dramaturgická rada Nationalfilmu.⁴⁴² V říjnu roku 1945, po zestátnění a ustanovení prvních institucí, byl scénář prověřen Ústřední filmovou dramaturgií a po poradě s režisérem Steklým i přepracován. Na úpravách se podíleli L. E. Berka a Ladislav Khás. Po těchto úpravách bylo přistoupeno k natáčení.⁴⁴³

Poslední verze scénáře filmu *Nezbedný bakalář* byla dokončena už v roce 1941, ale do výroby film neputoval kvůli předpokládaným vysokým nákladům.⁴⁴⁴ Teprve po osvobození v roce 1945 se vyskytla příležitost film realizovat, protože výrobní měly po osvobození nedostatek námětů. Poslední verze scénáře byla v

⁴³⁹Tamtéž.

⁴⁴⁰*Filmy – H. Zrušení instituce zplnomocněnců v oblasti filmu.* NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 2. 12. 1947. k. 5–6, inv. č. 15.

⁴⁴¹Této problematice se věnuje Jaroslav Lopour ve své diplomové práci. LOPOUR, Jaroslav, ref. 370.

⁴⁴²Tamtéž, s. 102.

⁴⁴³Tamtéž, s. 103.

⁴⁴⁴Tamtéž, s. 105–106.

listopadu 1945 posouzena Státní filmovou dramaturgií a její přednosta Jiří Mařánek doporučil film k realizaci. Nová verze scénáře se podle Lopoura liší jen v několika vynechaných scénách.⁴⁴⁵

Příklady filmů *Průlom* a *Nezbedný bakalář* nám ukazují, jak proměnlivá byla situace v prvních měsících po zestátnění. Poslední verze scénáře, dokončené v obou případech v době Protektorátu, byly v rozmezí několika měsíců kontrolovány různými dramaturgickými institucemi. Scénář *Průlomu* kontrolovala Ústřední filmová dramaturgie, založená v červnu 1945, a scénář *Nezbedného bakaláře* Státní filmová dramaturgie, založená v září 1945.

Roky 1946 a 1947 odhalují počátky snah o vybudování posuzovacích a schvalovacích mechanismů v institucionální rovině. Terminologie fází vývoje scénáře se ještě neustálila (schéma č. 1 až 2), ale už i tak byla poslední verze scénáře pod pečlivou kontrolou institucí uměleckých i politických.



Schéma č. 6 – Proces schvalování scénáře do výroby v letech 1945 a 1946.

Do října roku 1946 podléhalo schvalování scénářů do výroby Vladimíru Kabelíkovi, zplnomocněnci pro Státní výrobu filmů⁴⁴⁶, který byl jmenován ministrem informací. V tomto úseku byly soustředěny výroby Nationalfilm a Lucerna film, které pracovaly na vývoji scénářů. Filmové povídky a scénáře byly následně posouzeny Ústřední filmovou dramaturgií.⁴⁴⁷ Ta byla založena zplnomocněnci jako spojnice mezi dramaturgií a výrobou filmů.⁴⁴⁸ Mimo linii zplnomocněnec – Ústřední filmová dramaturgie byly scénáře posuzovány i Státní filmovou dramaturgií.⁴⁴⁹ Tento orgán Ministerstva informací měl sloužit jako

⁴⁴⁵Tamtéž, s. 107–108.

⁴⁴⁶ Alternativní označení úseku bylo Státní výroba celovečerních filmů.

⁴⁴⁷ SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 66; ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 113, s. 24–25.

⁴⁴⁸ Členy ÚFD založené v červnu 1945 byli Karel Smrž, jako tajemník, dramaturgové L. E. Berka, Otakar Mrkvička, Bohumil Štěpánek a lektori Václav Berdych, Jan Libora a Eliška Valentová. ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 113, s. 47.

⁴⁴⁹ Státní filmová dramaturgie založená v září 1945 byla řízena spisovatelem Jiřím Mařánkem.

Fungovala jako samostatné oddělení V. odboru Ministerstva informací.

ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 113, s. 53.

KUPKOVÁ, Marika. „I o filmu platí, že na počátku bylo slovo, a to slovo píše básníci a literáti“.

spojnice se Státní výrobou filmů a měl odpovědnost za uměleckou, etickou a politickou hodnotu filmů. Státní filmová dramaturgie byla nejvyšším schvalovacím orgánem.⁴⁵⁰

V *Novém plánu výrobní organizace* z přelomu let 1945 a 1946 jsou upraveny vztahy mezi tzv. filmovými výrobkami (výrobní skupiny), Ústřední filmová dramaturgie a Státní filmová dramaturgie.⁴⁵¹ Posuzování scénářů je v dokumentu přisuzováno tvůrčímu kolegiu zmocněnce, Ústřední filmové dramaturgii a Státní filmové dramaturgii. Schvalovací proces měl následující posloupnost: Státní filmová dramaturgie dá zprávu Ústřední filmové dramaturgii a ta vyrozumí zplnomocněnce.

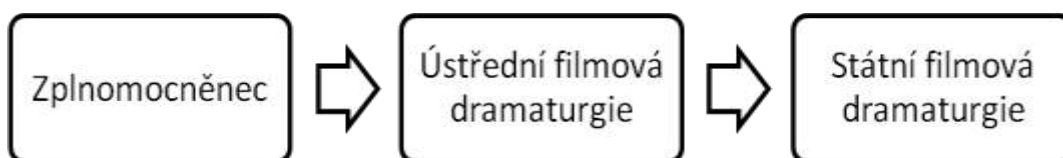


Schéma č. 7 – Proces posuzování scénáře v roce 1945.

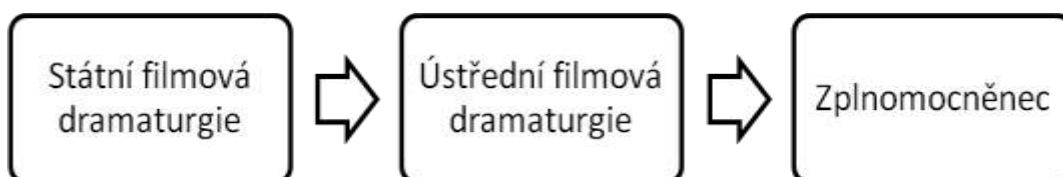


Schéma č. 8 – Proces schvalování scénáře v roce 1945.

Už v roce 1946 tak můžeme sledovat instituce dbající primárně na uměleckou rovinu vyvíjených filmů a na druhé straně instituce s politickým zadáním. Toto pojetí se bude opakovat i v dalších letech. Dosavadní popis se týkal poslední verze scénáře před rozlišením na literární nebo technickou verzi. Do jisté míry tak může být dvojitá kontrola pochopitelná, ale uvidíme, že umělecké a politické posouzení bude zachováno i u dvou pozdějších verzí scénáře.

V březnu roku 1947 byla Ústřední filmová dramaturgie nahrazena Filmovým uměleckým sborem (FIUS), který byl zřízen už na podzim 1946. Ve statutu FIUSu

Okolnosti vstupu Jiřího Mařánka do poválečné kinematografie. *Slovo a smysl*. 2013, č. 19, s. 90. ISSN 1214-7915.

⁴⁵⁰ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 113, s. 53–54.

⁴⁵¹*Organisační řád výroben*. Archiv Barrandov, f. BH. 1946, k. D, č. 25.

V dokumentu se píše o Ústřední dramaturgii, ale jedná se pravděpodobně o Ústřední filmovou dramaturgii. Orgán zvaný Ústřední dramaturgie vznikl až v roce 1948.

je zdůrazněna jeho dramaturgická funkce i úkol schvalovat scénáře.⁴⁵² To probíhalo tak, že FIUS na základě posudků dramaturgie výrobní skupiny a dramaturgického oddělení Ministerstva informací posoudil a případně schválil scénář, který byl následně postoupen přednostovi filmového odboru Ministerstva informací. Na závěr scénář schválil ministr informací.⁴⁵³ Schválení scénáře sborem byl zároveň impulz pro vypracování pracovního plánu a následně i rozpočtu filmu, který byl v dalších schvalovacích krocích připojen ke scénáři.⁴⁵⁴

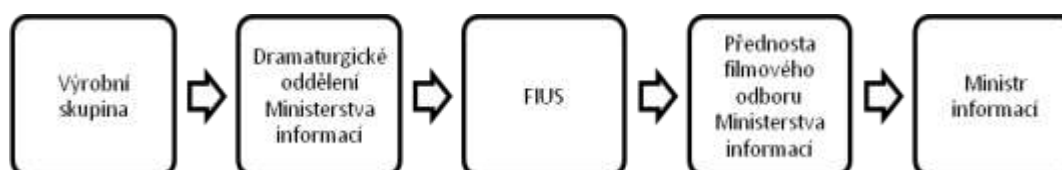


Schéma č. 9 – Proces posuzování a schvalování scénáře do výroby v letech 1947 a 1948.

V roce 1946 započala centralizace státního filmu. Vznikl prozatímní správní výbor Československé filmové společnosti (Čefis) a začátkem roku 1947 byly zrušeny pozice zplnomocněnců.⁴⁵⁵ Role Ústředního ředitelství Čefis v roce 1947 není úplně zřejmá. Do schvalovacího procesu se výrazně nezapojovalo, nebo se jeho vklad alespoň nezachoval v zápisech ze schůzí. Činnost tohoto orgánu navazovala spíše na působení zplnomocněnců, tedy byla v rovině řízení státní kinematografie, nikoliv zásahů do konkrétních filmů. V souvislosti s konkrétními dlouhými hranými filmy se na schůzích Ústředního ředitelství v průběhu roku 1947 hovoří pouze o rozpočtech a vždy po diskuzi se zástupcem výrobní skupiny a s režisérem.⁴⁵⁶ Celkově je fungování výrobních skupin na schůzích věnována pouze

⁴⁵²Statut Filmového uměleckého sboru. Archiv Barrandov, f. BH. 12. 3. 1947, k. K, č. 60.

⁴⁵³ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 113, s. 48.

Obdobně popisuje proces i Bohdan Rossa v zápisu ze zasedání schůze Kulturní rady dne 11. října 1948. Filmová povídka byla FIUSEm posouzena z hlediska uměleckého a kulturně politického. Následně byl FIUSEm posouzen scénář, který byl odeslán k podpisu ministru informací. Bohdan Rossa uvádí, že FIUS schvaloval i technický scénář. Zápis ze III. schůze Kulturní rady dne 11. 10. 1948. In: KLIMEŠ, Ivan ed. Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgie 1948 – 1949. *Illuminace*. 2000, č. 4, s. 147–148.

⁴⁵⁴Pracovní náplně. Archiv Barrandov, f. BH. 1948, k. F, č. 21.

⁴⁵⁵SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 67–70.

⁴⁵⁶Československá filmová společnost – Zápis ze schůze náměstků. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 8. 7. 1947, k. 205, inv. č. 281, č.j. 83.772/47.

Československá filmová společnost – Zápis ze schůze náměstků. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 12. 11. 1947, k. 205, inv. č. 281, č.j. 86.144/47.

okrajová pozornost. Z dokumentu Ministerstva informací sice vyplývá, že scénáře a rozpočty mají být schvalovány v linii: schůze náměstků Ústředního ředitelství – hospodářský a finanční úsek – V. odbor Ministerstva informací – správní odbor Ministerstva informací.⁴⁵⁷ Nicméně k zásahům do filmových projektů ze strany Ústředního ředitelství patrně nedocházelo, pokud nebyl problém s rozpočtem. Na příkladu filmu *Most* ze září 1947 vidíme benevolenci systému. Natáčení filmu začalo bez schválení rozpočtu Ústředním ředitelstvím a správním sborem Ministerstva informací. Vedoucí výrobní skupiny Karel Feix oznámil na schůzi náměstků Čefis, že byl přepracován scénář a navýšen rozpočet. Schůze náměstků k tomu zaujala postoj, že je potřeba učinit opatření ve výrobě, aby se takovým případům předcházelo, a navrhla znovu schválit scénář.⁴⁵⁸ Rigidně nastavený schvalovací postup bylo možné obejít.

Až do října 1948 náleželo posouzení poslední verze scénáře nejvyšším dramaturgickým orgánům Státní filmové dramaturgii a FIUSu.⁴⁵⁹ Tyto instituce byly následně nahrazeny Ústřední dramaturgií a v lednu 1949 Filmovou radou.⁴⁶⁰ Do jisté míry zůstala pozice nových institucí stejná, ale nově těmto orgánům přímo podléhaly tvůrčí kolektivy, které v listopadu 1948 nahradily výrobní skupiny na úrovni dramaturgických jednotek.⁴⁶¹ Relativně samostatně fungující výrobní skupiny řídily vývoj filmu od námětu přes natáčení až po dokončení.⁴⁶² Tvůrčí kolektivy, na rozdíl od výrobních skupin, jako jednotky zaměřené na scenáristickou a dramaturgickou činnost měly mít plnou kontrolu nad ideologickou stránkou tvorby.

Ústřední dramaturgie byla dramaturgickým orgánem spolupracujícím s tvůrčími kolektivy. Úkolem Ústřední dramaturgie mělo být rozpracování úkolů

⁴⁵⁷ *Schvalování rozpočtů na dlouhé hrané filmy*. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 7.–9. 6. 1947, k. 206, č.j. 82970 1947.

⁴⁵⁸ *Čefis – Zápis o schůzi náměstků*. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 30. 9. 1947, k. 206, č.j. 85.127 1947.

⁴⁵⁹ *Jednací řád Filmového uměleckého sboru*. Archiv Barrandov, f. BH. 1946, k. E, č. 31. SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 32.

Zápis schůze FIUSu. NFA, f. FR. 8. 7. 1948, ref. ozn. 2/1/5//3.

Posudek SD byl projednán FIUSem např. u filmu *Chceme žít*.

⁴⁶⁰ Jiří Knapík uvádí tři důvody pro zrušení FIUSu: 1. nemohl zaručit splnění nových požadavků na vznik tematického plánu výroby; 2. nezabezpečoval účinný a trvalý ideologický dohled v celém schvalovacím procesu; 3. negarantoval obrat v prosazování tzv. nové tematiky dle požadavků kulturní politiky KSČ.

KNAPÍK, Jiří. *Filmová aféra L. P. 1949. Iluminace*. 2000, č. 4, s. 103–104. ISSN 0862-397X.

⁴⁶¹ *Organisace výroby dlouhých hraných filmů*. Archiv Barrandov, f. BH. 3. 6. 1947, k. I, č. 39.

⁴⁶² SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 34.

zadaných Filmovou radou a kontrola práce tvůrčích kolektivů v jednotlivých fázích vývoje filmu.⁴⁶³ Po projednání námětů, filmových povídek a scénářů na Ústřední dramaturgii byly posudky odesílány V. odboru Ministerstva informací, na tzv. dramaturgický referát.⁴⁶⁴ Tam byly předprodukční dokumenty opět posouzeny a předloženy sekčnímu šéfovi V. odboru Ministerstva informací Vítězslavu Nezvalovi.⁴⁶⁵ Ke konci roku 1948 jsme tak schopni vystopovat přímou schvalovací linii od tvůrčích kolektivů, ve kterých scénáře vznikaly, před Ústřední dramaturgii až k vedení V. odboru Ministerstva informací.

Filmová rada byla zřízena ministrem informací jako orgán zajišťující zájmy stranického a ideologického vedení. Úkolem Filmové rady bylo vypracování tematického plánu filmové výroby a jeho kontrola. Členové rady byli vybíráni spíše podle politického profilu než podle svého vztahu k filmu.⁴⁶⁶ Do roku 1950 v radě nezasedl žádný filmový tvůrce.

Práci nově uspořádaných dramaturgických orgánů popisuje Ivan Klimeš následovně:

„Pro celé toto období je rovněž symptomatická bezmezná důvěra v autoritativní kolektivní posuzování individuálního výtvaru. Mnohohlavé sbory dávaly pocítit autoru-individuu svou všestrannou převahu, s vědomím mocenské nadřazenosti

⁴⁶³ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 113, s. 49–50; KLIMEŠ, Ivan. Za vizi centrálního řízení filmové tvorby (Úvod k edici). *Iluminace*. 2000, č. 4, s. 137.

⁴⁶⁴Ústřední dramaturgie – zaslání posudků o filmových povídkách a scénářích. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 9. 11. 1948, Praha, k. 198, inv. č. 214.

K práci dramaturgického referátu jsem v archivech našel jen několik málo dokumentů, na základě kterých jen obtížně zhodnotíme jeho každodenní práci. V referátu pracovali Arnošt Vaněček a Mirko Pašek, jejichž úkolem bylo zabezpečovat komunikaci mezi Ústřední dramaturgií, V. odborem Ministerstva informací a Státní filmovou radou. Dále měli za úkol podávat zprávy o činnosti tvůrčích kolektivů. Indicii k rozklíčování činnosti referátu můžeme najít v dokumentu z února 1948, ve kterém se mluví o dramaturgickém oddělení Ministerstva informací. Toto oddělení vedené Jiřím Mařánkem mělo za úkol kriticky posuzovat filmové povídky a scénáře z hlediska kulturně-politického, uměleckého a ideového. Zároveň mělo oddělení za úkol kontrolovat práci výrobních skupin a usměrňovat ji. Po reorganizaci převzala funkci kontroly dramaturgických jednotek Ústřední dramaturgie.

Zpráva o činnosti i personálním stavu dramaturgického oddělení presidiu Ministerstva informací. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 22. 2. 1948, Praha, k. 198, inv. č. 214, č.j. 81565/48.

⁴⁶⁵*Zpráva presidiu o personálním stavu dramaturgického referátu.* NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 20. 11. 1948, Praha, k. 198, inv. č. 214, č.j. 87321/48.

⁴⁶⁶Předsedou byl Bohdan Rossa a členy A. M. Brousil, Alois Jedlička, Václav Kejval, Štěpán Kokeš, Vladimír Koucký, Dominik Ledvinka, Oldřich Mandřák, František Nedvěd, Vítězslav Nezval, Otakar Pohl, Bedřich Pokorný, Čestmír Potůček, Karel Šimon, Ladislav Štoll, Vojtěch Trapl, František Vacek, Vladimír Václavík a Josef Vozotovský. Po reorganizaci v roce 1949 byl předsedou Jiří Hendrych a členy Vladimír Koucký, Martin Frič, A. M. Brousil, Otakar Vávra, Oldřich Macháček, František Nečásek a Jiří Pelikán.

ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 113, s. 55–56.

oznamovaly jednotlivci, co udělal špatně, co musí předělat, co musí změnit, aby u nich uspěl. Autor byl zde degradován do role řemeslníka, který toliko vykonává pokyny jiných, a jeho dílo – beztak již iniciované politickou objednávkou – bylo obráběno nejen alespoň částečně kompetentními lidmi z Ústřední dramaturgie, ale i naprostými laiky z Filmové rady.⁴⁶⁷

Reorganizace v roce 1948 sledovaly v rovině schvalovací přiblížení se sovětskému modelu. Technický scénář, napsaný podle literárního scénáře, schvalovala tříčlenná komise FIUSu, která měla kontrolovat především případné odchylky od literárního scénáře v rovině kulturně-politické.⁴⁶⁸ Tuto funkci po zrušení FIUSu na konci roku 1948 převzala Ústřední dramaturgie a jí podřízené tvůrčí kolektivy.⁴⁶⁹ K nim se později připojila ještě Filmová rada, jako poradní orgán ministerstva. Na konci schvalovacího procesu, před odesláním projektů do výroby, stál generální ředitel ČSF a ministr informací.⁴⁷⁰ Iniciátorem zahrnutí generálního ředitele a ministra do schvalovacího procesu byl pravděpodobně Hendrych, který na konci roku 1948 vyslovuje předpoklad, že by každý scénář před odesláním do výroby měl být podepsán Macháčkem a po vyjádření Filmové rady i ministrem Kopeckým.⁴⁷¹ V sovětském modelu schvalování scénářů do výroby byl zodpovědnou osobou ministr kinematografie, ke kterému doputovala poslední verze scénáře po posuzování a schvalování na úrovni Scenáristického studia (centrální dramaturgická instituce s politickým zastoupením) a na úrovni scénáristických oddělení v ateliérech.⁴⁷² V tomto modelu je jasně patrné centralizované kolektivní schvalování, které v závěru podléhá schvalování na úrovni ministerské. Přibližování se sovětskému modelu vyvrcholí v první polovině 50. let.

Problémy nového dramaturgického systému vyplynuly během několika měsíců. Posuzování technických scénářů v roce 1949 probíhalo zároveň na úrovni tvůrčích kolektivů, Ústřední dramaturgie a Filmové rady⁴⁷³. V tomto řetězci

⁴⁶⁷KLIMEŠ, Ivan, ref. 463, s. 138.

⁴⁶⁸*Prozatímní řád Ústřední dramaturgie*. Archiv Barrandov, f. BH. 1948, k. F, č. 22.

⁴⁶⁹*Prozatímní směrnice pro Ústřední dramaturgii*. Archiv Barrandov, f. BH. 20. 1. 1950, k. B, č. 16.

⁴⁷⁰Zápis ze III. schůze Kulturní rady dne 11. X. 1948. In: KLIMEŠ, Ivan ed. Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948 – 1949. *Illuminace*. 2000, č. 4, s. 147–148.

⁴⁷¹Zasedání 36. schůze Kulturní rady 21. 11. 1949. In: KLIMEŠ, Ivan ed. Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948 – 1949. *Illuminace*. 2000, č. 4, s. 163.

⁴⁷²EREMIN, Dimitrij. *Sovětská filmová dramaturgie a organizace scénáristické práce v SSSR*. Praha: Československý státní film, 1952, s.7–10.

⁴⁷³V dokumentech Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ

Ústřední dramaturgie figurovala jako dramaturgický orgán, který měl za úkol schválit technický scénář a následně podle něj kontrolovat realizaci filmu.⁴⁷⁴ Filmová rada na druhé straně fungovala jako poradní orgán ministra informací, který scénáře v závěru schvaloval k realizaci poté, co je schválil i generální ředitel ČSF. Práce obou orgánů byla kritizována už v říjnu roku 1949. Na poradě zástupců tvůrčích kolektivů, Ústřední dramaturgie a Filmové rady bylo Jiřím Weissem vyjádřeno znepokojení, že Ústřední dramaturgie „neměla paměť“.⁴⁷⁵ Znamenalo to, že Ústřední dramaturgie měla v různých fázích vývoje filmů různé, až protichůdné připomínky. V případě Filmové rady Weiss upozorňoval, že „nelze oddělit ideologii od děje“⁴⁷⁶ filmu, tedy se Filmová rada nutně dříve nebo později začne projevovat jako dramaturgický orgán. Obdobná kritika zazněla na zasedání Kulturní rady⁴⁷⁷ dne 21. listopadu 1949, kde se diskutovalo o nejasných kompetencích Filmové rady.⁴⁷⁸ Předpoklad byl takový, že se Filmová rada bude zabývat koncepcí, ale ve skutečnosti „zašla bezděčně tam, kam neměla, a opustila své původní poslání. Scházela se příliš často a oddávala se detailním analýzám, které vyzněly nesprávně“.⁴⁷⁹ Takto situaci komentoval Nezval a k jeho kritice se připojili i další účastníci schůze.

Časová posloupnost schvalovacího procesu v roce 1949 byla taková, že scénář nejprve posoudila Ústřední dramaturgie a krátce nato Filmová rada. Oba dva

se mi podařilo najít zmínku o tom, že scénář nedokončeného filmu *Výlety pana Broučka do zlatých časů* byl studován zástupcem odboru kultury a osvěty tohoto oddělení. Zástupce kulturního a osvětového odboru se dále zúčastnil porady ve státním filmu. Jedná se o jedinou zmínku o scénářích v práci odboru kultury za rok 1949. V týdenních zprávách o činnosti odboru kultury a osvěty jsou v souvislosti s filmem řešeny pouze festivaly nebo personálie.

Zpráva o činnosti odboru kultury a osvěty za týden od 5. do 10. prosince 1949. NA, f. 1261/2/20 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ. 1949, a.j. 29, s. 3.

⁴⁷⁴ *Prozatímní řád Ústřední dramaturgie.* NA, f. BH. 1947, k. I, č. 39. Tento dokument je v archivu Barrandova katalogizován se špatnou datací. Píše se v něm o Filmové radě, což je dramaturgický orgán, který nahradil v roce 1949 zrušený FIUS. Jedná se tedy o dokumentu z konce 40. let nebo z přelomu 40. a 50. let.

Zpráva ústředního dramaturga s. Zdeňka Míky. NFA, f. FR. ref. ozn. 2/1/5//3.

Podle Míky bylo Burianovi ustupováno při psaní scénáře a ten přestal komunikovat s tvůrčím kolektivem a nebral ohledy na připomínky k filmu.

⁴⁷⁵ *Záznam o poradě.* NA, f. 1261/0/26 – Gustav Bareš. 28. 10. 1949, Praha, sv. 2, a. j. 11, s. 2.

⁴⁷⁶ Tamtéž.

⁴⁷⁷ Jeden z vrcholných orgánů ÚV KSČ. Předsedal mu ministr informací Václav Kopecký. Na schůzích měly být řešeny záležitosti Ministerstva informací a Ministerstva školství týkající se kultury, ideologie, vzdělávání a médií. KLIMEŠ, Ivan. Za vizí centrálního řízení filmové tvorby (Úvod k edici). *Illuminace.* 2000, č. 4, s. 135.

⁴⁷⁸ Zasedání 36. schůze Kulturní rady 21. 11. 1949. In: KLIMEŠ, Ivan ed. Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948–1949. *Illuminace.* 2000, č. 4.

⁴⁷⁹ Tamtéž, s. 153.

orgány mohly požadovat v případě připomínek opětovné předložení opraveného scénáře. Filmová rada z důvodu časové úspory určovala pověřené osoby nebo komise,⁴⁸⁰ které opakovaně předložený scénář kontrolovaly. V případě, že byl technický scénář přijat jak Ústřední dramaturgií, tak i Filmovou radou, byl vyhotoven návrh k realizaci, který byl zaslán ministrovi informací.⁴⁸¹ V dokumentech Filmové rady a Ústřední dramaturgie můžeme pozorovat blízkou spolupráci a kooperaci obou orgánů. Při schvalování technického scénáře filmu *Chceme žít* se zástupci Filmové rady scházeli s ústředním dramaturgem Zdeňkem Míkou a autory scénáře a diskutovali o jeho schválení a o připomínkách.⁴⁸² Navzdory blízké spolupráci byly ve fázi technického scénáře řešeny ideové problémy, témata filmů, postavy nebo motivy, tedy záležitosti, jež měly být vyřešeny již ve fázi literárního scénáře. Přílišná aktivita schvalovacích orgánů tak de facto popřela rozlišení na literární a technickou verzi scénáře. Při neadekvátních výtkách ve fázi technického scénáře se vývoj filmu zpomaloval, prodlužoval a schvalovací orgány se tím diskreditovaly.

Institucionálně a personálně velmi proměnlivé období vyprodukovalo abnormality ve schvalovacím procesu. Dokladem toho, že obecně stanovené postupy a nároky mohly být rozvolněny, je *Zpráva o vzniku a natáčení filmu Pára nad hrncem*.⁴⁸³ Incident popsala již Šefraná, takže se omezím na nastínění základních událostí.⁴⁸⁴ Autor námětu Vladimír Slavínský údajně dostal od Macháčka nabídku natočit film podle vlastního scénáře, který nebude procházet schvalovacími orgány.⁴⁸⁵ Po smrti Slavínského v srpnu 1949 měl být film

⁴⁸⁰ *Filmová rada – Chceme žít*. NFA, f. FR. 28. 4. 1949, ref. ozn. 2/1/5//3.

Úkolem pětičlenné komise bylo zkontrolovat přepracovaný scénář filmu *Chceme žít* s ohledem na předchozí připomínky Filmové rady a ústředního dramaturga Zdeňka Míky.

⁴⁸¹ *(Dopis) Panu ministrovi informací a osvěty Václavu Kopeckému*. NFA, f. FR. 23. 3. 1949, ref. ozn. 2/1/4//3.

Ve stručné zprávě je napsáno: „Pane ministře, zasíláme Vám v příloze návrh Filmové rady na realizaci technického scénáře *Do starého železa – I. Oswald – I.* Tvůrčí kolektiv, s žádostí, abyste po jeho posouzení vyslovil laskavě s tímto opatřením souhlas.“ Pod tím je rukou dopsáno „Souhlasím“ a podpis Václava Kopeckého s datací 23. března 1949.

⁴⁸² *(Složka filmu) Chceme žít*. NFA, f. FR. 8. 7. 1948, 11. 10. 1949, ref. ozn. 2/1/5//3.

Ve složce filmu se dochovaly zprávy a posudky jednotlivců, zápisy ze schůzí kolektivních orgánů (FIUS, Ústřední dramaturgie, Filmová rada).

⁴⁸³ *Zpráva o vzniku a natáčení filmu „Pára nad hrncem“*. NA, f. 1261/2/20 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ. a.j. 655.

Dokument není datován ani podepsán. S ohledem na instituce a film, který zmiňuje, byl napsán v průběhu roku 1950. Jeho autorem byl pravděpodobně Jiří Hájek.

⁴⁸⁴ ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 7, s. 112–114.

⁴⁸⁵ *Zpráva o vzniku a natáčení filmu „Pára nad hrncem“*. NA, f. 1261/2/20 – KSČ – Ústřední výbor

realizován Bořivojem Zemanem a po jeho odmítnutí Miroslavem Cikánem. Ten scénář přepracoval ve spolupráci s Jaroslavem Mottlem a s dramaturgickými radami Vítězslava Nezvala. Scénář byl údajně pod vlivem Macháčka schválen s připomínkami Filmovou radou v čele s Bohdanem Rossou. Až poté měla scénář schválit Ústřední dramaturgie. Běžně byl postup opačný. Vzhledem k připomínkám měl být scénář po přepracování znovu předložen Filmové radě, ale Vladimír Václavík, toho času ústřední ředitel výroby ČSF a člen Filmové rady, dal v rozporu se směrnicemi příkaz k zahájení staveb.⁴⁸⁶ Následně byla na Filmové radě, za účasti „politicky vyspělých a odpovědných soudruhů“, posouzena přepracovaná verze scénáře a byla zamítnuta.⁴⁸⁷ Film byl tak zároveň ve výrobě a zároveň zamítnut klíčovým schvalovacím orgánem. Problém se vyřešil tím, že Kopecký, na základě stížnosti barrandovských dělníků a po ujištění Nezvala a Macháčka, zrušil rozhodnutí Filmové rady a dal souhlas k natáčení.⁴⁸⁸ Nestandardní proces schvalování scénáře byl jednak součástí rozporů mezi filmovými institucemi, ale především odkryl absurditu komplikovaného schvalovacího systému. Film *Pára nad hrncem* byl podle *Zprávy o vzniku a natáčení* realizován v původní podobě, bez zapracovaných připomínek Ústřední dramaturgie a Filmové rady.⁴⁸⁹

Ačkoliv *Pára nad hrncem* byla asi nejkřiklavějším případem nestandardního postupu schvalování technických scénářů, tak se nejednalo o případ jediný. Přímo v technických scénářích lze najít indicie, že komplikovaný proces nebyl vždy a stoprocentně dodržován. Ve třetí verzi technického scénáře filmu *DS-70 nevyjíždí* (r. Vladimír Slavínský, s. Otakar Kirchner, Vladimír Borský) z roku 1949 najdeme upozornění, že část záběrů je již natočená.⁴⁹⁰ Třetí verze scénáře se od předchozích dvou verzí z roku 1948 lišila, což dokazuje například rozdíl v počtu obrazů a záběrů (1. technický scénář z roku 1948 měl 125 obrazů a 529 záběrů, 2. technický scénář z roku 1948 118 obrazů a nečíslované záběry, 3. technický scénář z roku 1949 123 obrazů a 516 záběrů). V technickém scénáři filmu *Poslední výstřel* (1950, r. Jiří Weiss, s. Milan Rusínský) najdeme obecnou poznámku, že bude ještě upraven.⁴⁹¹

1945–1989 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ. a.j. 655, s. 1.

⁴⁸⁶ Tamtéž.

⁴⁸⁷ Tamtéž.

⁴⁸⁸ Tamtéž, s. 2.

⁴⁸⁹ Tamtéž.

⁴⁹⁰ *DS-70 nevyjíždí*. NFA, f. Scénáře. 1948, sign. S-336-TS-3.

⁴⁹¹ *Poslední výstřel*. NFA, f. Scénáře. 1949, sign. S-96-TS.

Dodatečné úpravy týkající se dialogů, konkrétně nářečí a cizího jazyka, předjímají technické scénáře *Slepice a kostelník* (1950, r. Oldřich Lipský, Jan Strejček, s. Vladimír Bor, Jan Strejček, Jaroslav Zrotal) a *Mladá léta* (1952, r. Václav Krška, s. Vladimír Neff).⁴⁹² V případě *Slepice a kostelníka* autoři scénáře uvádějí, že dialogická část bude změněna v době kontroly na KV ÚD. Je zcela zřejmé, komu byla tato upozornění určena. Autoři scénářů si byli vědomi schvalovacího procesu a pomocí těchto poznámek se snažili s odpovědnými osobami komunikovat mimo rámec standardního schvalování.



Schéma č. 10 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v roce 1949.

V časopisu *Záběr* z prosince 1949 si můžeme přečíst kritické Usnesení dílčí porady odboru filmu. V tomto periodiku, jinak konformním s dobovou kulturní politikou, se občas objevily podnětné komentáře. Nepodepsaný autor Usnesení na konci roku 1949 otevřeně píše o tom, že se Filmová rada ani Ústřední dramaturgie neosvědčily. V poznámce pod čarou dodává, že očekávání nesplnily ani TK. Ve článku se píše o potřebě reorganizovat systém vývoje filmů, je kritizována dvoukolejnost při dramaturgickém schvalování námětů a scénářů a apeluje se na hospodárnost tvůrčích pracovníků.⁴⁹³ Nespokojenost s vývojem filmů je vyjádřena i o několik stran dále v básni do nového roku, kde redakce *Záběru* výmluvně veršuje „dramaturgii přejeme novou reorganizaci – hodně plánů, porad, schůzí v restauraci“.⁴⁹⁴

V návaznosti na kritiku dochází v roce 1950 k dílčí reorganizaci. Ústřední dramaturgie se proměnila na Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie.⁴⁹⁵ V KV ÚD se setkali politicky spolehliví lidé z umělecké sféry (Jiří Hájek, František Dvořák, Václav Wasserman) se zástupci tvůrčích kolektivů a spisovatelů. Orgán KV ÚD

⁴⁹²*Slepice a kostelník*. NFA, f. Scénáře. 1950, sign. S-1308-TS; *Mladá léta*. NFA, f. Scénáře, 1952, sign. S-415-TS.

⁴⁹³Usnesení dílčí porady odboru film. *Záběr*. 1949, č. 5 a 6, s. 5–7.

⁴⁹⁴REDAKCE. 1950 – Šťastný a krásný Nový rok. *Záběr*. 1949, č. 5 a 6, s. 20.

⁴⁹⁵ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 113, s. 51–52.

Předsedou byl František Antonín Dvořák a členy Václav Wasserman a Jiří Hájek.

funguje do jara 1951, kdy dochází k další reorganizaci. V průběhu roku 1950 vrcholily ve strukturách československé kinematografie také spory mezi staršími, zkušenými filmaři a mladou generací.⁴⁹⁶ Reorganizace v roce 1950 se dotkla i Filmové rady. Nově byli mezi jejími členy i filmoví tvůrci, na postu předsedy vystřídal Bohdana Rossu Jiří Hendrych. Změn doznaly i statut a směrnice Filmové rady. Klíčovým úkolem bylo vypracování tematického plánu, jeho revize a kontrola námětů a scénářů. Ty následně schvaloval do výroby ředitel ČSF a ministr informací a osvěty.⁴⁹⁷

Díky reorganizaci se KV ÚD na dobu přibližně jednoho roku stalo místem snahy o totální kontrolu nad vývojem hraných filmů. Z týdenních zpráv o činnosti KV ÚD vyplývá, že úzký okruh lidí zasahoval do posledních fází vývoje hraných filmů v otázkách technických, uměleckých, ideologických a personálních. Rozsah kontrolní pravomoci KV ÚD byl vymezen Oldřichem Macháčkem podobně jako u předchozí Ústřední dramaturgie. KV ÚD mělo sestavovat tematický a výrobní plán, schvalovat filmové látky v různých fázích vývoje, schvalovat návrhy na režiséry, návrhy staveb, kostýmů a herecké obsazení filmů.⁴⁹⁸ Ve zprávách o činnosti se pak většinová pozornost věnuje technickým scénářům a v návaznosti na to i denním pracím při natáčení.

Spektrum oblastí, do kterých KV ÚD při vývoji filmů zasahovalo, nejlépe ilustrují konkrétní příklady. Na jaře roku 1950 při projednávání technického scénáře *Parta brusiče Karhana* (uveden v kinech jako *Karhanova parta*) je diskutováno i obsazení pozice režiséra filmu. Navržené řešení počítá s tím, že začátkem března budou na poradě KV ÚD s Václavem Wassermanem a scenáristy Jaroslavem Mottlem a Jaroslavem Hulákem stanoveny „zásady přepracování scénáře“, podle kterých bude do konce března vypracován nový technický scénář. Teprve po schválení nového technického scénáře má být určen režisér. O Zdeňku Hofbauerovi, který je pod výsledným filmem podepsán, nepadne ve zprávě ani slovo. Pouze je

⁴⁹⁶Tyto spory měly osobní, politickou a mocenskou rovinu. Z hlediska vývoje filmů byl hlavní rozdíl ve zkušenostech. Starší generace si s sebou nesla produkční praxi prvorepublikové a protektorátní kinematografie a i díky jejich zkušenostem překonal státní film první poválečné roky. Mladá generace měla o vývoji filmů rozdílné představy a často se nekriticky hlásili k socialistickému realismu a sovětské produkční praxi. V letech 1949 až 1951 si zástupci starší a mladší generace rozdělili tvůrčí kolektivy, díky čemuž je dnes snadné zjistit, kdo byl při vývoji scénářů a výrobě filmů úspěšnější. Zástupci starší generace, díky svým zkušenostem i díky politickým kontaktům, zůstali vůdčí silou československého filmu. SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 164–175.

⁴⁹⁷ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 113, s. 55–56.

⁴⁹⁸Tamtéž, s. 51.

zřejmé, že Václav Wasserman se bude nejasným způsobem podílet na přepracování technického scénáře a asistovat při natáčení.⁴⁹⁹ Tento postup vývoje scénáře a výběru členů štábu jde zcela proti tomu, jak měly filmy v ideálním případě vznikat.

Odlisný druh připomínek hodlám demonstrovat na jednáních o vývoji filmu *Posel úsvitu* z března 1950. O tomto filmu jsem se již zmínil v podkapitole věnované autorství technického scénáře (kapitola 3.2), kde jsem shrnul poznatky Milana Cyroně. Cyroň ve svém textu ponechal stranou diskuze ve schvalovacích orgánech, které s autorstvím souvisejí nepřímou a odkrývají snahy KV ÚD o vysokou míru kontroly nad vznikajícími filmy. Při jednání o technickém scénáři, kterého se na KV ÚD účastnili i zástupci tvůrčího kolektivu Otakar Vávra a Ivan Osvald, autoři literárního scénáře Jaroslav Klíma s Bedřichem Kubalou a režisér Václav Krška, byly doporučeny změny týkající se rámce filmu, vybraných scén a některých postav. Zástupci KV ÚD vytýkají autorům konkrétní scény z úvodu filmu a navrhují jejich vyřazení z ideologických důvodů.⁵⁰⁰

Tyto dva příklady ukazují, jakou míru kontroly mělo KV ÚD nejen ve vztahu k tvůrčím kolektivům, ale i ke konkrétním filmům. Centrální dramaturgický orgán rozhodoval o personálním obsazení štábů a o koncepčních i konkrétních změnách v technických scénářích.

Zprávy o činnosti KV ÚD odkrývají i další vrstvu kontroly vývoje filmů. Do diskuze o technických scénářích v této době prokazatelně zasahuje i Ministerstvo vnitra.⁵⁰¹ Jednalo se pravděpodobně o důsledek roztržité cenzurní praxe, která přetrvávala až do roku 1953, a vzniku HSTD. Do té doby probíhala cenzurní kontrola filmů v rámci poradního sboru složeného ze zástupců ministerstev.⁵⁰² Ve výjimečných případech mohli být zástupci ministerstev osloveni v souvislosti s kontrolou scénářů. Na závěr schvalovacího řetězce, tedy po posouzení

⁴⁹⁹Zpráva o 1. týdnu činnosti Kolektivního vedení ústřední dramaturgie při výrobě uměleckých filmů. NA, f. 1261/2/20 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ. a. j. 669, s. 2.

⁵⁰⁰Usnesení o technickém scénáři *Posel úsvitu* po jednání Kolektivního vedení ÚD. NA, f. 1261/2/20 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ. 6. 3. 1950, Praha, a. j. 669.

⁵⁰¹Zpráva o 1. týdnu činnosti Kolektivního vedení ústřední dramaturgie při výrobě uměleckých filmů. NA, f. 1261/2/20 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ. a. j. 669, s. 3.
Poznámka se týká technického scénáře filmu *V trestném území* (1950, r. Miroslav Hubáček, s. Miloslav Koenigsmark, Jiří Beneš), ale není bohužel zřejmé, v čem kontrola ministerstva spočívala.

⁵⁰²Filmová censura. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 3. 3. 1948, k. 66.

technických scénářů KV ÚD a Filmovou radou, byly odeslány k podpisu řediteli ČSF a ministři informací Václavu Kopeckému.⁵⁰³

V roce 1951 se odehraje několik změn s přímým vztahem k technickým scénářům. Jednak je přijat *Návrh instrukce o režisérském scénáři*. Nové označení „režisérský scénář“ odpovídá sovětskému vzoru, ze kterého je čerpán i samotný *Návrh instrukce*. Ten předepisuje přesnou formu scénářů a výslovně z nich dělá závazné dokumenty pro natáčení filmu. Každý scénář musí být podepsán režisérem, kameramanem a vedoucím výroby za filmový štáb, provozním ředitelem výroby za filmové studio a vedoucím tvůrčího kolektivu a vedoucím KV ÚD za dramaturgii. Bez předchozího souhlasu KV ÚD není možné ve scénáři nic měnit.

Na jaře roku 1951 je Filmovou radou a KV ÚD posuzován technický scénář filmu *Proti všem*. Diskuze kolem tohoto projektu, jak jsou zaznamenány v zápisu ze schůze Filmové rady, ukazují na nekoncepční postup při vývoji filmů. Scénář filmu *Proti všem* schválilo k realizaci plénum Ústřední dramaturgie v roce 1949 a technický scénář z roku 1951 byl s verzí z roku 1949 totožný.⁵⁰⁴ Dne 17. dubna je scénář projednán KV ÚD i Filmovou radou a je doporučeno jeho přepracování s termínem do konce září téhož roku.⁵⁰⁵ V dalším týdnu vzniká ještě posudek zástupce Ministerstva národní obrany.⁵⁰⁶ Ačkoliv se jedná o technický scénář, který byl již před dvěma roky schválen k realizaci, tak v průběhu celé schůze panuje nejistota v tom, zda má jít o jeden, nebo dva filmy, a není jasná koncepce celé trilogie. Konkrétní připomínky se vážou k postavám a motivům, ale nikdo na schůzi není schopen rozhodnout o podobě celé trilogie.⁵⁰⁷ V případě projektu *Proti všem*, který získá definitivní filmovou podobu až ve druhé polovině 50. let, se ukazuje problém systému vývoje filmů. Do fáze technického scénáře se dostal projekt, který postrádá základní předpoklady pro realizaci a který v závěru bude mít zásadně jinou podobu. Tyto problémy způsobovaly prodražování vývoje projektů a celý systém zpomalovaly.

⁵⁰³ *Zpráva o činnosti Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie v době od 4. do 17. března 1950*. NA, f. 1261/2/20 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ. a. j. 669.

⁵⁰⁴ *Kolektivní vedení ÚD. Husitská trilogie*. NFA, f. FR. 17. 4. 1951, ref. ozn. 2/1/66//3, s. 2.

⁵⁰⁵ *Kolektivní vedení ÚD. Husitská trilogie*. NFA, f. FR. 17. 4. 1951, ref. ozn. 2/1/66//3.

Usnesení 23. schůze předsednictva Filmové rady. NFA, f. FR. 17. 4. 1951, ref. ozn. 2/1/66//1, s. 1–2.

⁵⁰⁶ *Ministerstvo národní obrany. Posudek scénáře Proti všem (Tábor)*. NFA, f. FR. 25. 4. 1951, ref. ozn. 2/1/66//3, s. 1.

⁵⁰⁷ *23. schůze předsednictva Filmové rady*. NFA, f. FR. 17. 4. 1951, ref. ozn. 2/1/66//2, s. 2–11.

Otakar Vávra ve své autobiografii opakovaně upozorňuje na nekoncepčnost komplikovaného schvalovacího procesu. V případě filmů *Němá barikáda* (1949, r. Otakar Vávra, s. Otakar Vávra, Jan Drda) a *Jan Hus* (1954, r. Otakar Vávra, s. Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra) zmiňuje Vávra nutnost dodatečných zásahů do hotových filmů z důvodů změny vyznění úlohy komunistické strany,⁵⁰⁸ respektive z důvodů zmírnění náboženských motivů.⁵⁰⁹ Extrémním případem je pak zastavení přípravných prací prvního pokusu o realizaci filmu *Sokolovo* v době politických procesů v roce 1952 z podnětu ministra Kopeckého.⁵¹⁰ Z Vávrových vzpomínek vyplývá, že důvodně pochyboval o smysluplnosti několikavrstevného schvalovacího procesu, který nedokázal ve scénářích odfiltrout problematická místa. Jeho konflikty s funkcionáři ministerstva a ideology ÚV KSČ také poukazují na nejasnosti v tom, co konkrétně bylo od filmů vyžadováno. Ideologické polemiky se zadržovaly na jednotlivostech a znepríjemňovaly práci filmařům bez konkrétního užitku. Vávrovy vzpomínky můžeme považovat za zkreslující a ne zcela důvěryhodný pramen. Nelze však zcela ignorovat, že v jádru je jeho kritika vícestupňového schvalování a osobních sporů podobná tomu, co vypovídají dobové archiválie.

Z mého líčení se může zdát, že schvalovací systém pracoval za všech okolností rozporně a neplnil svou funkci. Tak tomu v mnoha případech pravděpodobně bylo. Pro vytvoření plastičtějšího obrazu situace začátku 50. let je nutné zmínit i případ, kdy vícestupňový systém schvalování zafungoval. V prověrkách z března 1951 se můžeme dočíst, že Vladimíru Vlčkovi byl nejmenovaný scénář (pravděpodobně *Zítřejší se bude tančit všude*) vrácen Filmovou radou k přepracování z fáze technického scénáře do fáze literárního scénáře. Vladimír Vlček se domníval, že na vícestupňový schvalovací systém vyzraje. Rozhodl se ignorovat připomínky Ústřední dramaturgie a doufal, že Filmová rada scénář schválí bez problému. V tomto případě však došlo ke shodě Filmové rady a Ústřední dramaturgie a Vlček musel scénář přepracovat.⁵¹¹ Tato shoda však nic nevypovídá o tom, zda byly připomínky obou orgánů správné, či nikoliv. Z hlediska ideologicko-uměleckého snad ano. Z hlediska hospodářského patrně nikoliv.

⁵⁰⁸VÁVRA, Otakar, ref. 147, s. 143.

⁵⁰⁹Tamtéž, s. 171–172.

⁵¹⁰Tamtéž, s. 159–160.

⁵¹¹*Zápis z prověrky XI. skupiny Vladimíra Vlčka*. Archiv Barrandov, f. BH. 3. 2. 1951, k. A, č. 7.

V červnu 1951 dochází k zásadní reorganizaci orgánů filmové dramaturgie. Tato reorganizace souvisí se zrušením tvůrčích kolektivů a KV ÚD po prověrkách v březnu 1951. Ačkoliv byly hlavním tématem prověrek tvůrčí kolektivy, tak se řešilo mocenské postavení KV ÚD. Kolektivní vedení a Filmová rada požadovaly „stálou kontrolu“ nad prací tvůrčích kolektivů, což vedlo k celkové reorganizaci a centralizaci vývoje scénářů.⁵¹² Nové uspořádání scenáristiky a výroby v československém filmu je organizováno kolem KV SUF, které řídí kompletní vývoj filmu od námětu až po výběr štábu.⁵¹³ KV SUF podléhá přímo generálnímu řediteli ČSF, čímž je řetězec schvalování technických scénářů zjednodušen.



Schéma č. 11 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v letech 1950 a 1951.

Prakticky to vypadalo následovně. V srpnu 1951 KV SUF s několika málo výhradami schvaluje technický scénář filmu *Nástup* (1952, r. Otakar Vávra, s. Otakar Vávra) a předkládá ho Filmové radě ke schválení, aby mohly být zahájeny přípravné práce.⁵¹⁴ Filmová rada dne 6. srpna na schůzi souhlasí s připomínkami a doporučí úpravy scénáře, které v konečné verzi posoudí předseda Filmové rady Jiří Hendrych.⁵¹⁵

⁵¹²Už na poradě v březnu se hovořilo o zřízení scenáristického studia, které by bylo řízeno členem kolektivního vedení a třemi vedoucími (kádrový, realizační, hospodářský). *Zápis z porady KV ÚD*. NA, f. 1261/2/20 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ. 5. 3. 1951, inv. č. 669_2, s. 2–5.

Diskuze o novém systému výroby zahrnovaly i proces vývoje scénářů. Nově měl začínat tematickým plánem vytvořeným KV ÚD, který schválila Filmová rada. Dále se měli určit zpracovatelé, kteří měli vypracovat synopsi, filmovou povídku. Tyto dokumenty měly být předkládány k posouzení nejprve KV ÚD a poté Filmové radě. Stejným způsobem měl být schválen i literární scénář a technický scénář. Za technický scénář byl zodpovědný autor, režisér a KV ÚD. *Zápis z porady KV ÚD*. NA, f. 1261/2/20 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ. 5. 3. 1951, inv. č. 669_2, s. 16.

⁵¹³SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 85–90.

⁵¹⁴*Nástup – technický scénář Otakar Vávra. Projednáno KV*. NFA, f. FR. 2. 8. 1951, ref. ozn. 2/1/76/3, s. 2.

⁵¹⁵*Usnesení předsednictva 33. schůze Filmové rady*. NFA, f. FR. 6. 8. 1951, ref. ozn. 2/1/76/1, s. 1.

Odlišný postup můžeme sledovat při posuzování technického scénáře filmu *Únos*. Kolektivní vedení a Filmová rada si technický scénář několikrát vrací, až na schůzi Filmové rady dne 6. srpna 1951 zazní od Oldřicha Macháčka, že by měl být scénář posunut do fáze příprav k natáčení, nebo možná vůbec nevznikne.⁵¹⁶ Dále jsou na schůzi projednány připomínky k vyznění některých scén, postav a motivů, které vyvstaly při projednávání Kolektivním vedením i Filmovou radou. Konečná verze technického scénáře má být na závěr posouzena Jiřím Pelikánem, členem Filmové rady a pracovníkem aparátu ÚV KSČ, Jiřím Sílou, vedoucím Scenáristického oddělení a členem Kolektivního vedení, a Karlem Maršálkem, tajemníkem Filmové rady. Je tedy zvolen jiný postup než u technického scénáře k *Nástupu*.

V případě poslední verze technického scénáře *Plaveckého mariáše* (1952, r. Václav Wasserman, s. Miloslav Stehlík, František Vlček), která byla projednávána na stejné schůzi jako technické scénáře *Nástupu* a *Únosu*, je pak pro posouzení určeno Kolektivní vedení.⁵¹⁷

Poslední a upravená verze technického scénáře je v těchto třech případech pokaždé posouzena jiným způsobem a zástupci jiných institucí, což může být způsobeno změnami v polovině roku. V každém případě to schvalovacímu procesu nemohlo přidávat na důvěryhodnosti. Rozsah a zaměření kontroly technických scénářů se nijak neliší od kontroly literárních scénářů. To potvrzují i autoři knihy *Venkov v českém filmu*. Tam je posuzování technických scénářů popsáno jako shodné se scénáři literárními. Kolektivní vedení i Filmová rada posuzovaly ideové vyznění filmu a na technické připomínky se dostalo pouze v případě, že se porad účastnili i režiséři.⁵¹⁸

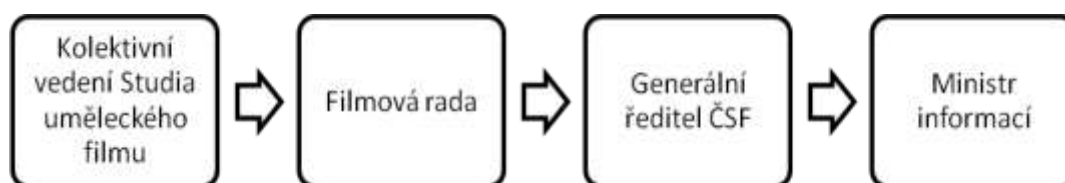


Schéma č. 12 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v letech 1951 a 1952.

⁵¹⁶33. schůze předsednictva Filmové rady. NFA, f. FR. 6. 8. 1951, ref. ozn. 2/1/76//2, s. 8.

⁵¹⁷Usnesení předsednictva 33. schůze Filmové rady. NFA, f. FR. 6. 8. 1951, ref. ozn. 2/1/76//1, s. 1.

⁵¹⁸SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ, ref. 409, s. 97.

Zoufalost některých tvůrců při jednání s Kolektivním vedením a Filmovou radou je patrná u Václava Kršky, když byl projednáván jeho technický scénář k *Měsíci nad řekou* (1953, r. Václav Krška, s. Václav Krška).⁵¹⁹ Krškovi, který podle svých slov napsal šest nebo sedm verzí scénáře od roku 1930,⁵²⁰ byla vytýkána erotická atmosféra připravovaného filmu. Režisér Krška nejprve věcně reagoval na připomínky a hájil se před členy Filmové rady. V momentě, kdy to začalo vypadat, že bude muset scénář znovu přepracovat a doplnit sociální motivace postavy, se projevila tíha, kterou tvůrce pociťoval při jednání s hodnotiteli:

„Ne, to se tam nedá dát. Já už nemohu dále s tímto scénářem. To jej raději zamítněte – to vše tam je. Když už jsi mne vyzval, kdybych měl dělat, co navrhuješ, pak bychom museli natáčet pendant k Maximu Gorkému. Je mně líto, že jste to tam nenašli. Já jsem přesvědčen, že to tam je.“⁵²¹

Ačkoliv na poradě padlo ještě několik připomínek, tak v závěru nebyl Krška výslovně vyzván k přepracování. Závěr jednání se nesl v duchu hledání kompromisu, aby hodnotitelé neztratili tvář. Vladimír Neff navrhoval postoupit scénář k posouzení filmové komisi Svazu spisovatelů. Tento návrh byl zamítnut kvůli špatným vzájemným vztahům.⁵²² V závěru byl Krškův technický scénář odeslán zpět Kolektivnímu vedení.⁵²³ Filmová rada v tomto případě věnuje pozornost záležitostem, které měly být vyřešeny ve fázi literárního scénáře. Fakt, že se diskuze věnuje motivům a Krška je nucen k zásadnímu přepracování technického scénáře, opět poukazuje na systémový problém.

Centralizované řízení scenáristiky a výroby vydrželo až do roku 1954. Období let 1951 až 1954 je spojeno s úpadkem množství vyrobených filmů, s

⁵¹⁹ V Krškově filmografii se můžeme setkat s více případy nestandardního schvalování filmů do výroby. Marika Kupková se zabývala filmem *Z mého života*, jehož scénář napsal Jiří Mařánek. Mařánekův smetanovský námět byl schvalovacími orgány odmítnut, ale ministr Kopecký ho podpořil a určil režisérem Václava Kršku. Mařánek původně počítal s tím, že režisérem bude Frič. Díky Kopeckého zásahu se spisovatel a bývalý funkcionář Mařánek ocitl v luxusním postavení, kdy si mohl vybrat režiséra. Kopecký pak pomáhal s protlačení scénáře do výroby navzdory odporu schvalovacích orgánů. KUPKOVÁ, Marika. *Z mého života: když má film právo na všechny postavy dějin*. *Slovo a smysl*, 2015, č. 25, s. 163–164. ISSN 1214-7915.

⁵²⁰ *Zápis z 3. porady Filmové rady*. NFA, f. FR. 10. 12. 1953, Praha, ref. ozn. 2/3/3//4, s. 19.

⁵²¹ Tamtéž, s. 15.

⁵²² Tamtéž, s. 20.

⁵²³ Tamtéž, s. 22.

nadvládou starší generace filmařů (po předchozích sporech s mladou generací), se snahou o zavádění průmyslových norem podle sovětského vzoru a s omezováním osobní zodpovědnosti jednotlivců. Mezi těmito tendencemi, často jednoznačně negativními, spatřuje Petr Szczepanik v období vrcholné centralizace klíčový princip, který se následně osvědčil v decentralizovaných tvůrčích skupinách. Jedná se o funkční propojení dramaturgie a výroby v jedné operativní jednotce.⁵²⁴

Začátek 50. let s sebou nesl snahu o systematizaci filmové tvorby a výroby. Podle průmyslových norem byl filmový pracovník chápán jako jedinec s přesně vymezenými povinnostmi a kompetencemi. K něčemu podobnému směřovalo i vyhlášení práv a povinností členů štábů.⁵²⁵ Technický scénář byl dokument, který fixoval průnik pohledů různých členů štábu na film pomocí řady technických detailů (počty obrazů a záběrů, metráž obrazů, velikosti záběrů atd.). Ve druhé polovině 50. let se navazovalo i na tyto základy, ačkoliv systém řízení se decentralizoval a od neefektivních průmyslových norem se postupně ustoupilo. V dubnu 1954 bylo zrušeno KV SUF, v červenci se po šesti letech změnil generální ředitel (Oldřicha Macháčka nahradil Jiří Marek) a od podzimu začaly vznikat decentralizované tvůrčí skupiny.⁵²⁶ Szczepanik zdůrazňuje, že v tvůrčích skupinách se podařilo propojit dramaturgii a výrobu v jedné organizační jednotce. Vedoucí tvůrčí skupiny se nově také zodpovídal přímo řediteli studia.⁵²⁷

Schvalování poslední verze scénáře v roce 1954 procházelo několika úrovněmi, od skupinové až po ministerskou. Tvůrčí skupina, se souhlasem ředitele FSB, předložila nejprve scénář Filmové radě. Ta měla projednat scénáře a v této fázi je také četl ústřední ředitel ČSF, který je předal s posudkem ministrovi.⁵²⁸ Ministr následně technické scénáře schválil, čímž je postoupil do výroby.⁵²⁹

V roce 1955 zanikla Filmová rada. Na začátku roku přestali její členové plnit své povinnosti a na konci roku byla de iure zrušena.⁵³⁰ Výše zmíněné obavy Jiřího Weisse, že půjde o orgán nadmíru zasahující do dramaturgie, se naplno potvrdily a po celou dobu svého fungování Filmové rady připomínkovala scénáře

⁵²⁴SZCZEPANIK, Petr, ref. 28, s. 52.

⁵²⁵Tamtéž.

⁵²⁶Tamtéž, s. 52–53.

⁵²⁷Tamtéž, s. 54–55.

⁵²⁸ *Záznam z porady stranické skupiny scenáristů a dramaturgů*. NFA, f. Frič Martin (1902 – 1968). 28. 10. 1954, III, c) Umělecká činnost, inv. 270, s. 2.

⁵²⁹Tamtéž, s. 1.

⁵³⁰ŠEFRANÁ, Věra Adina, ref. 113, s. 55–56.

nejen z hlediska ideologického, ale především dramaturgického, a to i ve fázi technického scénáře.⁵³¹ Tyto dvě složky se ukázaly jako neoddělitelné.

Od poloviny 50. let je kontrola vznikajících filmů, a tedy i technických scénářů, svěřena Umělecké radě a HSTD. Umělecká rada vznikla jako poradní orgán ústředního ředitele ČSF v únoru 1955 a od roku 1957 ji nahradil stejnojmenný poradní orgán ředitele FSB.⁵³² Až do začátku roku 1956 podléhal jejímu schválení pouze čistý střih filmu,⁵³³ ale od poloviny roku 1956 měla v kompetenci schvalování scénářů.⁵³⁴ Paralelně fungující nejvyšší cenzurní orgán HSTD byl zřízen v roce 1953 jako centrální cenzurní instituce, která měla nahradit do té doby roztříštěnou cenzurní praxi. V prvních měsících instituce podléhala Úřadu vlády, pak byla převedena pod Ministerstvo vnitra. Úkolem HSTD byla kontrola všech mediálních obsahů (film, divadlo, noviny, rozhlas, televize, knihy, přednášky apod.). V případě kinematografie byly nejprve kontrolovány výhradně hotové filmy. Teprve od roku 1955 se kontrola zaměřila i na technické scénáře. V průběhu druhé poloviny 50. let se cenzurní praxe proměňovala. HSTD musela na jedné straně řešit svůj poměr k státnímu filmu, který zahrnoval kontrolované dokumenty, komunikaci se zástupci tvůrčích skupin a komunikaci se zástupci Umělecké rady. Na druhé straně musela o filmu komunikovat s dalšími institucemi státu a strany, jejichž poměr k filmu se také vyvíjel. Právě tyto vztahy nejsilněji ovlivňovaly konkrétní cenzurní kontrolu, která byla jednoduše formulována jako „ochrana státního tajemství a obecného zájmu“. Na rozdíl od Filmové rady, která sice byla poradním orgánem ministerstva, ale personálně byla složena z filmařů a spisovatelů, stála HSTD zcela mimo svět filmu. Z toho důvodu jsem se rozhodl věnovat cenzurní kontrole samostatnou kapitolu a zde pouze naznačit místo HSTD v procesu schvalování technických scénářů. Ve druhé polovině 50. let probíhala kontrola plnomocníky HSTD po schválení scénáře ve tvůrčí skupině, respektive v Umělecké radě. V některých případech HSTD požadovala dodatečnou kontrolu scénářů nebo problematických částí Ministerstvem národní obrany nebo, hlavně ke

⁵³¹ Časté byly připomínky k postavám, dramatičnosti, tématu, konkrétním scénám nebo k dialogům. Méně časté byly připomínky k řazení scén a dramatické stavbě.

⁵³² SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 93.

⁵³³ *Směrnice pro styk tvůrčích skupin a vedení Studia uměleckého filmu*. Archiv Barrandov, f. BH. 1955, k. C, č. 10.
Směrnice o činnosti tvůrčích skupin. Archiv Barrandov, f. BH. 31. 3. 1956 (katalogizováno 1955), k. C, č. 10.

⁵³⁴ *Návrh prozatímního organizačního řádu SHF*. Archiv Barrandov, f. BH. 5. 7. 1956, k. A, č. 5.

konci 50. let a na začátku 60. let, aparátem ÚV KSČ.



Schéma č. 13 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v roce 1956.

Rok po vzniku tvůrčích skupin se na stránkách *Literárních novin a Filmu a doby* konala anketa věnovaná deseti letům státní kinematografie. V *Literárních novinách* pod názvem „Diskuze o filmu“ a ve *Filmu a době* pod názvem „Spisovatel a film“. Do ankety přispěli svými texty novináři, spisovatelé i režiséři. Poměrně vágně nazvané ankety přinesly velmi konkrétní poznatky k problémům československé kinematografie, ať už se jednalo o vztahy mezi režiséry a spisovateli, teoretické úvahy o scénářích, nebo o kritické postřehy k organizaci ČSF. Byla to právě kritika schvalovacích procesů a administrativy spojené s vývojem filmu, čemu se autoři jednotlivých příspěvků nejvíce věnovali.

Prvním příspěvkem do ankety byl text režisérů Jiřího Krejčíka, Elmara Klose a Jiřího Weisse.⁵³⁵ Ti kritizují komplikované, z průmyslu přebrané řízení filmové výroby. Vypočítávají osm stupňů kontroly scénářů, zvyšující se náklady na filmy a navrhují po vzoru sovětů zrušit byrokratický aparát, který byl po vzoru sovětů vybudován. Odpovědnost se má podle tří režisérů přenést do rukou studií, systém se má dále decentralizovat.

O argumenty Krejčíka, Klose a Weisse se opírá i Vladimír Neff v bilančním textu k diskuzi v *Literárních novinách*.⁵³⁶ Konstatuje, že ve většině textů (devět ze sedmnácti) byly kritizovány schvalovací orgány a administrativa.⁵³⁷ Podobně jako v textu tří režisérů se odkazuje na zkušenost sovětskou a maďarskou, kde byly posíleny zkušenosti lidí podílejících se na realizaci oproti schvalovacím orgánům.⁵³⁸

Krejčík s Klosem a Weissem i Neff se odkazují na osm stupňů kontroly scénářů. Jak jsem v této podkapitole již představil, tak v literární přípravě filmu procházel scénář skrze kontrolu různých orgánů a poradních sborů už od konce 40.

⁵³⁵KREJČÍK, Jiří, Elmar KLOS a Jiří WEISS. Před desetiletím státního filmu. *Literární noviny*. 1955, č. 27, s. 5.

⁵³⁶NEFF, Vladimír. Bilance diskuse „Spisovatel a film“ v *Literárních novinách*. *Film a doba*. 1956, č. 4, s. 151–154.

⁵³⁷Tamtéž, s. 151.

⁵³⁸Tamtéž, s. 152.

let. V první polovině 50. let tento systém podle zainteresovaných jedinců zbytněl a způsobil strnulost filmového vývoje a realizace. Každý scénář musel projít skrze:

- 1) hospodáře, vedoucího a dramaturga skupiny
- 2) ředitele studia
- 3) ředitele tvorby
- 4) ústředního ředitele
- 5) Uměleckou radu
- 6) Filmovou radu
- 7) sekretariát ministra kultury
- 8) ministra kultury

Podle kritiků se tak do fáze technického scénáře dostanou spíše bezzubé projekty, které nikomu nevadí, než projekty, kterým schvalovací orgány nějak pomohly. Jan Kliment dodává, že komplikovaný schvalovací proces stírá autorské rozdíly.⁵³⁹

Navazující diskuze ve *Filmu a době* s sebou přinesla postřehy související s kritikou vývoje filmů. Hlavní problém autoři textů identifikovali ve výběru námětů a vývoji filmů. Podle Jiřího Marka, ředitele ČSF, jmenovaného v polovině roku 1954, bylo těžiště práce na filmu ve fázi dramaturgické a literární scénář podle něj mohl sepsat kdokoli. Důležitější bylo, aby dramaturgická praxe, jejíž těžiště bylo právě ve fázi literárního scénáře, pomohla vyvíjet film až do fáze výrobní a aby respektovala hospodářské hledisko.⁵⁴⁰ V Markem navrhovaném modelu je scénář samostatným uměleckým dílem, které může být dokončeno a následně štábem převedeno do filmu, za dohledu dramaturgických orgánů. Takový návrh se nám může jevit už ve své době zastaralý a naivní, protože nerespektuje realitu filmové výroby. Byl to pohled spisovatele a rozhodně nebyl ojedinělý.

Odlíšeně k problému přistoupil Jiří Hrbas. V krátkém textu má ambici především střízlivě popsat tendence ve vývoji filmů. Konstatuje, že dramaturgie nestíhá své úkoly a že režiséři v ní nemají důvěru. Místo aby režiséři čekali na látky od dramaturgie, tak kolem sebe spontánně vytváří užší pracovní skupiny, ve kterých vybírají látky a vyvíjejí scénáře.⁵⁴¹

Kritický pohled na vývoj filmů předkládá i Jiří Mařánek, který se obrací ke

⁵³⁹KLIMENT, Jan. Příspěvek do diskuse. *Film a doba*. 1956, č. 1, s. 10.

⁵⁴⁰MAREK, Jiří. Za lepší dramaturgickou přípravu. *Film a doba*. 1955, č. 1–2, s. 4.

⁵⁴¹hbs. Malá iniciativa naší dramaturgie. *Film a doba*. 1955, č. 5–6, s. 278–279.

spisovatelům. Ve svém textu doporučuje úzkou spolupráci spisovatele a režiséra, ve smyslu toho, co Hrbas popisoval jako pracovní skupinu.⁵⁴² Dále se kriticky staví k častým reorganizacím institucí v ČSF. Podle Mařánka docházelo k pouhému přejmenování institucí, jejichž úkoly zůstaly stejné. Přejmenováním a výměnou osob se však prodlužoval proces schvalování scénářů, což odradilo mnoho autorů.⁵⁴³

Problémy vývoje filmů se pokusil strukturovat Jindřich Ferenc, dramaturg zpravodajského filmu. Věnuje se třem zásadám vývoje filmů: 1) umět napsat filmovou povídku a scénář, 2) umět je tvůrčím způsobem a odpovědně schválit, 3) umět scénář s konečnou platností realizovat.⁵⁴⁴ První a třetí zásada jsou v podstatě opakováním toho, že autor má mít vztah k filmu a že režisér má vyvíjet film v úzké spolupráci s autorem. Překvapivá je hlavně druhá zásada, která se vztahuje ke schvalování. Ferenc kritizuje přílišnou akcentaci politiky při debatách ve schvalovacích orgánech. Zástupci těchto orgánů by měli být schopni vidět ideovost a záměr díla a k nim se vyjadřovat. Dobová praxe podle Ference řešila detaily a ztrácela ze zřetele „cit pro tvůrčí formulaci a smysl pro vyjadřovací techniku ve stavbě filmového díla“.⁵⁴⁵

V těchto textech se zrcadlí na jedné straně přetrvávající tendence v plánování procesu výroby (Marek) a na druhé straně pokusy o strážlivý popis situace a snaha poučit se. U plánovačů přetrvává představa, že literární scénář bude ústředním dokumentem vývoje filmu, že technický scénář bude jeho přepisem. Hrbas a Mařánek si oproti tomu uvědomují důležitost režiséra a s ním i nevyslovenou důležitost akcentu technického scénáře jako kolektivního díla. Ferenc spolu s Mařánkem, Krejčíkem, Klosem a Weissem se každý z jiného důvodu ohrazují vůči praxi schvalování scénářů.

Historik scenáristiky Claus Tieber staví do opozice dva extrémní přístupy k vývoji scénářů. Na jedné straně porady a vyjednávání o podobě scénáře s jasně rozdělenou odpovědností. Na druhé straně kodifikovaná pravidla a příručky.⁵⁴⁶ Československá kinematografie první poloviny 50. let byla zatížena velkým množstvím pravidel, přejatých často ze Sovětského svazu, a zároveň přebujelou

⁵⁴²MAŘÁNEK, Jiří. Základní požadavek: kolektivní spolupráce. *Film a doba*. 1955, č. 5–6, s. 212.

⁵⁴³Tamtéž.

⁵⁴⁴FERENC, Jindřich. Snad tři zásady. *Film a doba*. 1955, č. 11–12, s. 501.

⁵⁴⁵Tamtéž.

⁵⁴⁶TIEBER, Claus, ref. 33.

byrokracií, která zbavovala filmaře odpovědnosti. Tento systém se ve stručnosti označoval jako průmyslové řízení kinematografie, a jak jsem se pokusil prokázat (v kapitolách 1.2.2. a 2), průmyslové řízení bylo úzce spjato s detailním formátem technického scénáře. To, co se v polovině 50. let diskutovalo na stránkách *Literárních novin* a *Filmu a doby*, směřovalo k předání odpovědnosti zpět filmařům, ale zároveň nikdo nepopíral rozlišení literárního a technického scénáře nebo kolektivní povahu technického scénáře. Z kvantitativní analýzy scénářů vyplývá, že předepsaná podoba technického scénáře byla v mnoha ohledech přijata a nastolila trend, pod jehož vlivem se scénáře dále vyvíjely. V první polovině 50. let byly odmítnuty některé literární prvky technických scénářů a na druhou stranu byly posilovány produkční prvky scénářů. Snahy o průmyslové řízení filmu narazily na svůj limit a bylo potřeba se zbavit nadbytečných částí – komplikovaného schvalovacího systému.

Diskuze v *Literárních novinách* a *Filmu a době* mohla působit optimisticky, autoři textů se shodovali v identifikaci problémů a navrhovali zjednodušení schvalovacího procesu, decentralizaci a přenesení odpovědnosti do rukou filmařů. K tomu částečně došlo, zároveň bylo potřeba se vyrovnat se samostatnou cenzurní institucí, která od roku 1955 dohlížela na schvalování scénářů a stala se nedílnou součástí vývoje filmů.

I po decentralizaci dramaturgie a další reorganizaci institucí československá kinematografie generovala absurdní příklady schvalování projektů do výroby. Filmy *Dědeček automobil* (1956, r. Alfréd Radok, s. Adolf Branald, Alfréd Radok) a *Pochodně* (1960, r. Vladimír Čech, s. Vladimír Neff) představují dva extrémní příklady, na kterých lze demonstrovat problémy schvalovacího procesu.

Josef Trager ve svém dopisu odeslaném na Ministerstvo kultury v dubnu 1955 popisuje dosavadní stav vývoje filmu *Dědeček automobil*, připojuje posudky tvůrčí skupiny k filmové povídce a vyjádření Umělecké rady k literárnímu a technickému scénáři. Od počátku byl vývoj filmu nestandardní. Námět nebyl v tematickém plánu skupiny, byl tam zařazen až dodatečně, protože se podařilo autora Adolfa Branalda přemluvit ke spolupráci. Branaldovi bylo vyhověno i v tom, že na filmu bude spolupracovat s režisérem Alfrédem Radokem. V prosinci 1954 byla ještě Filmovou radou projednána filmová povídka, v lednu 1955 již nově ustanovená Umělecká rada odsouhlasila vypracování literárního scénáře, který

doporučila k zpracování do technického scénáře v únoru 1955. Technický scénář byl projednán a doporučen do výroby začátkem dubna 1955.⁵⁴⁷

O tři měsíce později, v červenci 1955, dorazil na Ministerstvo kultury dopis Ladislava Hanuše, Tragerova kolegy z tvůrčí skupiny. V něm je líčen tragický osud filmu *Pochodně*, který byl schválen do výroby Filmovou radou již v listopadu 1952, natáčení mělo proběhnout v roce 1954, ale v lednu 1954 byly zastaveny přípravné práce. Hanuš informoval pracovníky Ministerstva kultury, že ředitel Barrandova se dohodl se zástupci tvůrčí skupiny Feix–Síla a režisérem Jiřím Weissem na tom, aby byl film zařazen do výrobního plánu na rok 1956.⁵⁴⁸ Film *Pochodně* o průkopníkovi dělnického hnutí Josefu Rezlerovi se nakonec podařilo natočit až v roce 1960 v tvůrčí skupině Šmída–Fikar.

Ve dvou dopisech dvou blízkých spolupracovníků, Josefa Tragera a Ladislava Hanuše, jsou naznačeny osudy dvou filmových projektů s naprosto odlišným osudem. V případě Branaldova a Radokova filmu *Dědeček automobil* se schvalovací systém zjednodušil a byl pouhou formalitou. Všichni se snažili vycházet vstříc vzniku projektu, protože Branald měl údajně špatné zkušenosti s filmem. V případě filmu *Pochodně* nebylo pak dostatečné, že film naplnil (opakovaně) všechny náležitosti, a jeho výroba byla navzdory tomu odkládána. Podobně jako v dříve zmíněných příkladech schvalování *Páry nad hrncem* nebo Krškova *Měsíce nad řekou* lze i v případě *Pochodně* vnímat silně demotivující roli schvalovacího systému vzhledem k nastavení procesu vývoje scénáře.

Stav řízení kinematografie v polovině 50. let je filmaři a spisovateli stále hodnocen jako příliš centralizovaný a jako vzor je předkládán Sovětský svaz nebo Maďarsko, kde bylo více odpovědnosti předáno filmařům.⁵⁴⁹ Do konce 50. let se tento stav proměnil a Szczepanik hodnotí československou kinematografii jako výrazně decentralizovanější, autonomnější a pro tvůrčí pracovníky nabízející více svobody oproti sovětské kinematografii.⁵⁵⁰ Při tomto svém hodnocení vychází z textu Miloše Schmiedbergera *O některých otázkách výroby hraných filmů v SSSR z*

⁵⁴⁷(Dopis) Josefa Tragera na Ministerstvo kultury. NA, f. 867 – Ministerstvo kultury. 20. 4. 1955, Praha, k. 141, inv. č. 193–197.

⁵⁴⁸(Dopis) Ladislava Hanuše na Ministerstvo kultury. NA, f. 867 – Ministerstvo kultury. 14. 7. 1955, Praha, k. 141, inv. č. 193–197.

⁵⁴⁹NEFF, Vladimír. Bilance diskuse “Spisovatel a film” v Literárních novinách. *Film a doba*. 1956, č. 4, s. 153.

⁵⁵⁰SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 95.

roku 1957.⁵⁵¹ Postupná decentralizace československého filmu se projevuje nejen v řízení dramaturgie, ale i v nastavení hranic mezi ČSF a Ministerstvem kultury. V důvodové zprávě k *Návrhu zásad nové organizace čs. kinematografie* ze září 1956 se vymezení těchto hranic explicitně uvádí.⁵⁵² Film měl být řízen formou trustu a ministr měl vykonávat pouze funkci řídicí a kontrolní. V čele československého filmu stálo Ústřední ředitelství, které se ministrově zodpovídalo a předkládalo mu ke schválení tematické plány dlouhých hraných filmů. Ministr tak schvaloval tematický plán, ale dále do tvorby a výroby nezasahoval. Na Ústřední ředitelství byla přenesena část kompetencí ministra, což mělo vést k pružnějšímu a účinnějšímu plnění politického zadání.⁵⁵³ Ústřední ředitelství schvalovalo dlouhé hrané filmy do výroby.⁵⁵⁴

Schvalování ve tvůrčí skupině, ředitelem studia a doplněné o cenzuru vydrželo až do šedesátých let. Oproti častým změnám na přelomu 40. a 50. let se instituce na této linii ustálily. Změny probíhaly na úrovni schvalovacích dramaturgických orgánů. Filmová rada byla zrušena v roce 1955. V roce 1956 byl upraven vztah státního filmu k příslušnému ministerstvu. Nově ustanovená Umělecká rada byla poradním orgánem ředitele státního filmu a později poradním orgánem ředitele FSB.⁵⁵⁵ Ludvík Aškenazy byl jako člen Umělecké rady tázán na její funkci a fungování ve *Filmu a době*. Podle jeho slov se jednalo o poradní orgán, který pročítá všechny scénáře schválené skupinovou dramaturgií, diskutuje o nich a následně je doporučuje do výroby, vrací k přepracování nebo zamítá. Aškenazy byl přesvědčen o kompetentnosti Umělecké rady v letech 1956 až 1959 z důvodu personálního složení (spisovatelé, režiséri a jeden rektor), ale zároveň si byl vědom

⁵⁵¹SCHMIEDBERGER, Miloš. *O některých otázkách výroby hraných filmů v SSSR*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1957.

⁵⁵²*Návrh zásad nové organizace československé kinematografie. Důvodová zpráva*. NA f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. Praha, k. 4, sig. 34.
Návrh zásad organizace československé kinematografie schválen ministerstvem školství a kultury dne 21. 9. 1956. Tamtéž, č. j. 4125/56.

⁵⁵³Politické zadání v dalších několika letech (ale i dříve) spočívalo v apelu na snižování výrobních nákladů. Opakovaně jsou ve zprávách a zápisech, v komunikaci mezi orgány ČSF a ministerstvem nebo ÚV KSČ zmiňovány výrobní lhůty a problém uvolňování herců z divadel. *Zpráva československého filmu v Praze k vládnímu usnesení ze dne 23. 10. 1957*. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. k. 13, sig. 4, č. 1109.
Zpráva pro kolegiální poradu ministerstva školství a kultury NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 23. 1. 1958, Praha, k. 13, sig. 4.
Zápis. Sekretariát ministra školství a kultury. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 30. 1. 1958, Praha, k. 13, sig. 4, č. 346/58.

⁵⁵⁴*Důvodová zpráva*. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. Praha, k. 13, sig. 4.

⁵⁵⁵SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 93.

nepopularity tohoto orgánu mezi filmaři.⁵⁵⁶

V lednu roku 1958 byl vypracován obsáhlý *Rozbor současného stavu československého filmu*.⁵⁵⁷ V něm je popsána organizační struktura státního filmu, úkoly a fungování jeho jednotlivých složek a hlavní problémy s návrhy řešení. Na první pohled je zarážející povšechná spokojenost se stavem tvorby a výroby, jak v rovině postupů, tak i výsledných filmů. Už za rok, v roce 1959, čeká ČSF zemětřesení, které zasáhne vedoucí činitele, schvalovací orgány a postupy schvalování. Na začátku roku 1958 je konstatováno, že Umělecká rada, jako poradní orgán ředitele FSB, představuje platformu pro kritickou diskuzi, kde jsou projednávány literární scénáře.⁵⁵⁸ Těchto jednání se účastnil i ředitel hlavní správy ČSF, který následně schvaloval filmy do výroby na základě technického scénáře, rozpočtu a dalších dokumentů sepsaných v rámci přípravných prací.⁵⁵⁹ Důležitým tématem je snižování výrobních nákladů. Autoři *Rozboru* konstatují, že se daří každý rok snižovat náklady (daří se zkracovat výrobní dobu, zvyšuje se efektivita práce na směnu, snižuje se počet natáčecích dnů), a poukazují na další problematická místa k řešení.⁵⁶⁰ Podobně jako v minulosti se problematické body týkají uvolňování herců z divadel, odměňování zaměstnanců a nároků na přípravné práce. V kontextu celkově pozitivně laděného *Rozboru* jsou to marginálie.



Schéma č. 14 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v roce 1959.

Bezproblémové hodnocení schvalovacího procesu je v ostrém kontrastu s tím, jak je situace hodnocena na banksobystrickém festivalu v roce 1959 a po něm. První festival československého filmu v Banské Bystrici se konal v únoru 1959. Na této akci vygradovala kritika filmové tvorby ze strany politických představitelů.⁵⁶¹ Ivan

⁵⁵⁶TARANTOVÁ, Lydie. Rozhovor s Ludvíkem Aškenazym o scénářích a ještě ledasčem. *Film a doba*. 1959, č. 2, s. 85.

⁵⁵⁷*Rozbor současného stavu Československého filmu*. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 24. 1. 1958, k. 13, sig. 4, č. 130-58.

⁵⁵⁸Tamtéž, s. 28–29.

⁵⁵⁹Tamtéž, s. 3.

⁵⁶⁰Tamtéž, s. 30.

⁵⁶¹KLIMEŠ, Ivan. Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959. *Iluminace*. 2004, č. 4, s. 133.

Klimeš se v textu *Muž na obtíž. Čtyři dokumenty v lázni historikových komentářů* věnuje filmu *Tři přání* (1958, r. Ján Kadár, Elmar Klos, s. Ján Kadár, Elmar Klos, Vratislav Blažek), který byl jedním z kritizovaných.⁵⁶² Klimeš popisuje snahy filmařů o obejití cenzurní kontroly a taktiku, kterou použili: „(...) autoři filmu i barrandovské vedení jednali zcela na vlastní pěst a de facto za zády cenzurních orgánů i aparátu ÚV KSČ.“⁵⁶³ Technický scénář filmu *Tři přání* byl posunut do výroby bez schválení cenzurou a Klimeš vypočítává komunikační prostředky, které filmaři využili, jako jsou interpretace, vytáčky, ujišťování o zřízení nápravy a přísliby změn, ke kterým nedošlo.⁵⁶⁴

Schvalování technického scénáře filmu *Májové hvězdy* (1959, r. Stanislav Rostockij, s. Ludvík Aškenazy) nám ukazuje typologii a rozsah připomínek ze strany ředitele FSB Hofmana a tvůrčí skupiny před odesláním scénáře ke kontrole plnomocníkům HSTD. V květnu 1958 byla cenzorům odeslána část literárního scénáře, načež si vyžádali kompletní verzi, která byla schválena bez připomínek. Zprostředkování části scénáře lze vykládat jako taktiku filmařů, jak zjišťovat aktuální nároky cenzury a znesnadňovat práci plnomocníkům. V srpnu 1958 byl dokončen technický scénář, který byl nejprve posuzován na úrovni Umělecké rady a ředitele FSB Hofmana. Hofmanův posudek je datován k 11. srpnu 1958 a v připomínkách se věnuje hlavně dialogům, motivům a technickým připomínkám (překlad z ruštiny, stránkování).⁵⁶⁵ Dochovaná verze technického scénáře je již částečně upravena podle těchto připomínek. Následně byl dne 16. srpna scénář posouzen dramaturgií tvůrčí skupiny. Připomínky skupinové dramaturgie se věnují opět dialogům, pravděpodobnosti některých scén, dramatičnosti a hlavně prologu a epilogu, které navrhují zcela předělat a zkrátit.⁵⁶⁶ V září 1958 je technický scénář odeslán ke kontrole HSTD a je schválen bez připomínek.⁵⁶⁷

Tyto příklady poukazují na zajímavý jev, který vygenerovala decentralizovaná kinematografie. Filmaři se semkli proti cenzuře a úřednickému

⁵⁶²KLIMEŠ, Ivan. *Muž na obtíž. Čtyři dokumenty v lázni historikových komentářů*. In: LUKEŠ, Jan, ed. *Černobílý snář Elmara Klose*. Praha: Národní filmový archiv, 2011, s. 71–87. ISBN 978-80-7004-145-1.

⁵⁶³Tamtéž, s. 74.

⁵⁶⁴Tamtéž, s. 73–75.

⁵⁶⁵*Připomínky k technickému scénáři „Májové hvězdy“ ředitele Studia s. Hofmana. Májové hvězdy*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-1736-TS.

⁵⁶⁶*Připomínky skupinové dramaturgie k technickému scénáři s. Rostockého – Májové hvězdy*. NFA, f. Scénáře. 1958, sign. S-1736-TS.

⁵⁶⁷*Májové hvězdy*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm-Ma.

aparátu.⁵⁶⁸ Oproti dřívějšímu stavu, kdy schvalovací mechanismy paralyzovaly filmovou tvorbu a znesnadňovaly dodržování směrnic, individualizované prostředí stimulovalo spolupráci a umožnilo vznik výrazných filmů.

Banskobystrický festival a kritika kinematografie s ním spojená měly významný vliv na změny ve vývoji filmů. Na schůzi sekretariátu ministra školství a kultury dne 9. dubna 1959 byla v návaznosti na festival projednána změna v Umělecké radě a prověrka dramaturgického plánu FSB.⁵⁶⁹ Změny se dotkly i personálního obsazení managementu státního filmu. Na pozici ředitele FSB nahradil Josef Veselý Eduarda Hofmana, Alois Poledňák vystřídal Jiřího Marka v pozici ředitele Ústřední správy ČSF. Dále mělo dojít k zpřísnění schvalovacích procesů.⁵⁷⁰

V dubnu 1959 Uměleckou radu nahradila Ideově-umělecká rada (IUR). Ta fungovala nadále jako poradní orgán ředitele FSB pro kulturně-politické otázky a pro posuzování a hodnocení ideové a umělecké úrovně literárních scénářů a filmů. Ideově-umělecká rada vydržela v této podobě až do roku 1962, kdy byla na centrální úrovni rozpuštěna, a v rámci decentralizačních procesů byly ustanoveny IUR při jednotlivých tvůrčích skupinách.⁵⁷¹

Lukáš Skupa hodnotí IUR jako hlavní schvalovací orgán pro scénáře až do roku 1962.⁵⁷² Když se podíváme do konceptu organizačního řádu IUR z března 1959, tak vidíme, že její pravomoci mohly být původně rozsáhlejší než u dosavadní Umělecké rady. Členové IUR měli původně posuzovat scénáře nejen po umělecké a ideové stránce, ale i po hospodářské stránce a měli mít pravomoc připomínkovat přípravné práce na filmu.⁵⁷³ Získali by tím moc nad schvalováním filmu do výroby a tím i nad takřka kompletním vývojem filmu. Tyto pravomoci byly v procesu ustanovení instituce IUR seškrtnuty a do její působnosti patřily literární scénáře a hotové kopie filmů podobně jako u Umělecké rady. V praxi pak byl vliv IUR možná

⁵⁶⁸ Např. v Polsku filmaři vzpomínají na spolupráci se schvalovacími orgány a pamětníci se o cenzorech vyjadřují jako o kontrolorech a patronech polského filmu. MISIAK, Anna. The Polish Film Industry under Communist Control. Conceptions and Misconceptions of Censorship. *Illuminace*. 2012, č. 4, s. 62, 64. ISSN 0862-397X.

⁵⁶⁹ *Zápis. Sekretariát ministra školství a kultury*. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 10. 4. 1959, Praha, k. 19, sig. 14, č. j. 1219/59.

⁵⁷⁰ KLIMEŠ, Ivan, ref. 561, s. 133–134.

⁵⁷¹ SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 97–98.

⁵⁷² SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevadí: česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: NFA, 2016, s. 54. ISBN 978-80-7004-172-7.

⁵⁷³ *Návrh na změnu nového kádrového složení umělecko-ideové rady. Příloha č. 1 – Organizační řád umělecko-ideové rady FSB*. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 17. 3. 1959, Praha, k. 19, sig. 14.

Návrh včetně příloh byl předložen Jiřím Markem, končícím ředitelem Ústřední správy Čs. filmu.

ještě menší vlivem personálního složení. Dramaturgyně Milena Honzíková, která od roku 1958 působila ve tvůrčích skupinách, vzpomíná, že po reorganizaci a personální obměně rada ztratila vliv. K personálním změnám došlo rovněž v návaznosti na události po bankskobystrickém festivalu a Honzíková to komentuje tak, že vůbec neznala obsazení nové IUR.⁵⁷⁴

Vedle koncepčních změn týkajících se Umělecké rady dopadla kritika kinematografie po bankskobystrickém festivalu i na filmy ve vývoji. Na ty se zaměřila prověrka dramaturgického plánu FSB. Prověřovány byly vyvíjené filmy z plánu schváleného v srpnu 1958. V únoru 1959 uložil ministr školství a kultury řediteli Ústřední správy ČSF vykonat prověrku dramaturgického plánu a předložit zprávu s návrhy opatření.⁵⁷⁵ První verze zprávy z prověrky byla předložena koncem února v Banské Bystrici a zpracovatelům bylo doporučeno prověrku doplnit, zaměřit se na formy práce ve FSB, na vedení tvůrčích skupin a na schvalování scénářů.⁵⁷⁶ V dubnové verzi prověrky se většinou konstatuje stav výroby filmu, ale v několika případech jsou popsány zásahy do vývoje.⁵⁷⁷ V případě filmu *Kam čert nemůže* bylo dokonce pozastaveno natáčení a technický scénář filmu byl upravován a následně znovu schvalován. Víc než cokoliv jiného tato prověrka demonstruje snahu o aktivitu bez ambic na koncepční řešení.

Bezradnost vedoucích představitelů filmu odkrývá i zápis z třetí schůze Ideologické komise ÚV KSČ v listopadu 1959, kde se probírala situace ve filmu.⁵⁷⁸ V návaznosti na dubnovou kritiku byly filmy hodnoceny negativně.⁵⁷⁹ Koncepční kritiku přednesl Jan Drda, který upozorňoval na nesoulad mezi požadavky filmového průmyslu a filmového umění. Drda tím naráží na problém ekonomického

⁵⁷⁴ *Rozhovor s Milenou Honzíkovou*. NFA, f. Sbírká zvukových záznamů, sign. OS 2989_1_1.

⁵⁷⁵ *Prověrka dramaturgického plánu FSB*. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 3. 4. 1959, Praha, k. 19, sig. 14.

⁵⁷⁶ *Zpráva o I. festivalu československých filmů v Banské Bystrici*. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 22.–28. 2. 1959, Praha, k. 19, sig. 14.

⁵⁷⁷ *Prověrka dramaturgického plánu FSB*. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 3. 4. 1959, Praha, k. 19, sig. 14.

V případě filmu *Mstitel* byl vývoj scénáře převeden z tvůrčí skupiny Hanuš–Trager do tvůrčí skupiny Šebor–Bor. Opakovaně byla tvůrčí skupině Hanuš–Trager vrácena servisní kopie filmu *První a poslední*.

⁵⁷⁸ 3. *schůze*. NA, f. 1261/1/8 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ideologická komise ÚV KSČ 1958 – 1968. 12. 11. 1959, sv. 1, a. j. 4.

⁵⁷⁹ Jaroslav Kladiva kritizoval náměty, témata byla podle něj příliš schematická a úniková, vadilo mu, že tvůrčí skupiny jsou málo vyprofilované, a měl výtky vůči postavám ztvárněným Karlem Högerem. Tamtéž, s. 12–13.

Ladislav Štoll si stěžoval na zkreslování postav komunistů (primitivní, kožení lidé). Tamtéž, s. 13.

tlaku z výroby, kdy se spěchá na realizování filmů, aniž by byl scénář v ideální podobě. Do výroby byly podle něj pouštěny slabé scénáře, což by podle něj vyřešilo přenesení více odpovědnosti na tvůrčí skupiny. Důsledkem by podle Drdy byla soutěživost a úspory.⁵⁸⁰ Proti tomu se ohradil Alois Poledňák, který v další decentralizaci úspory nespatořoval.⁵⁸¹ Václav Pelíšek, pracovník kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ, dokonce navrhol vyjmout film zpod kontroly HSTD: „Skoncuje se stavem, kdy na Barrandově mají stále ještě za vrcholný orgán HSTD.“⁵⁸² Kopecký k tomuto návrhu poznamenal, že film nelze zpod kontroly HSTD vyjmout, ale připustil, že je možné domluvit se na metodách cenzurní kontroly.⁵⁸³ Navzdory kritice, která se týkala i schvalovacího systému, konkrétní návrhy ke zlepšení stavu ve filmu počítaly s nižší mírou kontroly a další decentralizací.

Výsledný dopad na proces vývoje filmů se projevil až v roce 1960, kdy byla zřízena pozice ústředního dramaturga, který koordinoval práci tvůrčích skupin a předkládal IUR literární a technické scénáře a hotové kopie filmů k posouzení a schválení.⁵⁸⁴ V novém statutu výrobně hospodářské jednotky ČSF byl v listopadu 1960 ustanoven proces schvalování jednotlivých fází vývoje filmů v linii vyššího managementu. Ministr školství a kultury dostává ke schválení pouze tematický plán a dále do schvalovacích procesů nezasahuje. Ředitel FSB na základě stanoviska IUR schvaluje „literární předlohy a filmové scénáře“, rozpočty filmů a navrhuje řediteli Ústřední správy zařazení filmů do výroby.⁵⁸⁵

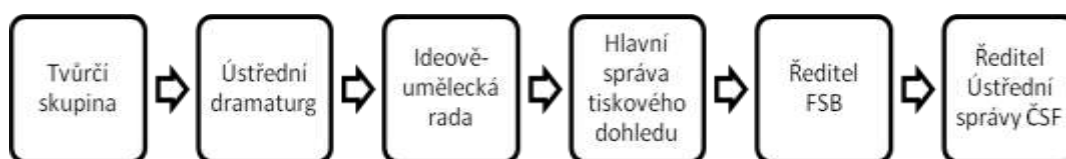


Schéma č. 15 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v roce 1960.

⁵⁸⁰Tamtéž, s. 14.

⁵⁸¹Tamtéž, s. 19.

⁵⁸²Tamtéž, s. 18.

⁵⁸³Tamtéž, s. 18.

⁵⁸⁴*Opatření k systematickému řízení dramaturgie FSB*. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 14. 4. 1960, Praha k. 27, sig. 15.

⁵⁸⁵*Statut Československého filmu*. NA, 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 1. 11. 1960, k. 34, sig. 40, s. 15.

Rok 1962, který je zároveň mezním rokem pro tuto kapitolu, přinesl další decentralizaci v již zmíněných IUR. Ty byly nově přidruženy k jednotlivým tvůrčím skupinám. Dále jsou v roce 1962 zmenšeny pravomoci HSTD. Cenzoři mají právo zasahovat do scénáře pouze ve věcech státního tajemství. Ve věcech obecného zájmu je cenzura pouze posuzovacím orgánem, jehož připomínky teprve projedná a zhodnotí III/IV. oddělení ÚV KSČ. Tyto změny posouvají odpovědnost za kontrolu scénářů, včetně technických, více do rukou samotných filmařů.

Tendence k další decentralizaci vyplývají ze dvou dokumentů vypracovaných Zdeňkem Urbanem na začátku roku 1962. V prvním dokumentu z ledna, nazvaném *Informace o stavu a hlavních problémech československého hraného filmu*, hodnotí Urban vývoj kinematografie od kritického roku 1959.⁵⁸⁶ Filmová tvorba podle něj nabrala správný kurz, ale nedaří se zabránit natáčení podprůměrných filmů a filmů bez uměleckých a ideových ambic.⁵⁸⁷ Od roku 1959 se podařilo překonat problém s nedostatkem scénářů, díky čemuž zmizel ekonomický tlak z výroby a na scénářích se mohlo pracovat déle.⁵⁸⁸ Vytvoření zásoby scénářů bylo dosaženo snížením nároků IUR, což se nutně projevilo na několika filmech dokončených v letech 1961 a 1962.⁵⁸⁹ Do budoucna navrhuje předcházet prodlevám tím, že režiséři budou mít scénáře v zásobě, aby jejich práce mohla navazovat. Nutnost takového přístupu dokládá popisem tehdejšího stavu:

„(...) aby režisér J. Weiss mohl v roce 1962 vůbec natáčet, schválila mu IUR teprve počátkem prosince 1961 původně zamítnutý scénář pohádky *Zlaté kapradí*, protože příprava ostatních látek nedozrála na realizační úroveň. Režisér J. Krejčík dokončil po dlouhé pauze, která následovala po *Vyšším principu*, film *Labyrint srdce* a přechází na *Půlnoční mši*; výhledově nemá zajištěno společensky závažné téma. Režisér O. Vávra má po *Nočním hostu* dlouhou pauzu, v níž připravoval natáčení *Boženy Němcové*, ale o realizaci tohoto filmu není definitivně rozhodnuto pro vysoké finanční náklady. Zásobní scénář O. Vávra připraven nemá. Režisér V. Jasný po dokončení *Procesí k panence* (1961, r. Vojtěch Jasný, s. Miloslav Stehlík) stojí,

⁵⁸⁶URBAN, Zdeněk. *Informace o stavu a hlavních problémech československého hraného filmu*. NA, f. 1261/0/14 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989. Sekretariát ÚV KSČ 1954–1956. 24. 1. 1962, sv. 224, a. j. 378-4.

⁵⁸⁷Tamtéž, s. 1.

⁵⁸⁸Tamtéž, s. 2.

⁵⁸⁹Tamtéž, s. 3.

protože realizace jeho schváleného scénáře *Až přijde kocour* naráží na výrobní i ekonomické potíže a literární příprava k natáčení *Babičky* není ještě dovedena ke konci. Podobně je tomu s některými dalšími předními režiséry, zatímco např. režisér Duba má schváleny dva podprůměrné scénáře *Vánice, Zuzana*.⁵⁹⁰

Dosavadní nastavení vývoje filmů umožňovalo rychleji natáčet schematické filmy bez závažného tématu a bez autorského rukopisu.⁵⁹¹ Urban spatřuje nutnost v novém nastavení dramaturgického procesu, který bude zahrnovat změny ve vlastní práci autorů, v řízení i v systému schvalování.⁵⁹² Nedostatečná ideová a umělecká úroveň je zapříčiněna také obavami autorů, „zda to projde dramaturgií a schvalovacími orgány“, autoři a dramaturgové si osvojili práci s pojmem „autocenzura“.⁵⁹³ Kritika schvalovacích orgánů, zvláště IUR, vedla k tomu, že ke schválení byly odesílány zjevně nehotové scénáře, aby filmaři zjistili, zda má vůbec na scénáři smysl pracovat. To vedlo k tomu, že byl jeden scénář na IUR schvalován třeba třikrát nebo čtyřikrát, IUR nestíhala a její posudky byly povrchní.⁵⁹⁴ Urbanova kritika dramaturgie představuje konkrétní zhodnocení nedostatků systému vývoje filmů. Urban si byl vědom jak průmyslového, tak i uměleckého aspektu filmové výroby. Díky tomu byl schopen identifikovat problém v komplikovanosti schvalovacího procesu a doložit ho na konkrétních dopadech na tvorbu předních československých režisérů.

V *Zásadách nového řízení dramaturgie československého filmu* z února 1962 Urban navrhuje zásadní systémové změny.⁵⁹⁵ Tou nejdůležitější je vytvoření IUR při tvůrčích skupinách, což posílí autonomii dramaturgických jednotek. Úkoly těchto IUR měly spočívat v posuzování scénářů po ideové a umělecké stránce, posuzování denních prací a hotových filmů. Pokud ředitel filmového studia nebude souhlasit s návrhem vedoucího tvůrčí skupiny na zařazení scénáře do výroby, tak IUR za účasti ředitele studia znovu projedná scénář s autorem a ústředním

⁵⁹⁰Tamtéž.

⁵⁹¹Tamtéž, s. 5–6.

⁵⁹²Tamtéž.

⁵⁹³Tamtéž, s. 6–7.

⁵⁹⁴Tamtéž, s. 7.

⁵⁹⁵URBAN, Zdeněk. *Zásady nového řízení dramaturgie československého filmu*. NA, f. 1261/0/14 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989. Sekretariát ÚV KSČ 1954–1956. 15. 2. 1962, sv. 225, a. j. 380, B2.

dramaturgem.⁵⁹⁶ Z IUR by se touto změnou stal orgán, který měl schopnost protlačit scénář do výroby při nepřízni ředitele studia.

3.4. Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu 1953–1962

Součástí vývoje filmových scénářů se v 50. letech v Československu stala i cenzura. Pokud scénáristiku chápeme jako střetávání a prolínání představ o budoucím snímku ze stran různých jednotlivců, institucí a jiných vlivů, tak HSTD představovala jeden z těchto faktorů. V této podkapitole se zaměřím na vyhodnocení procesů schvalování scénářů na HSTD a na komunikaci mezi zástupci československé kinematografie a cenzury v letech 1953 až 1962. Záměrně používám vágní pojem „komunikace“, který může zahrnovat rozmanité způsoby vyjednávání, domlouvání, přesvědčování a ignorování.

Problematikou cenzurní kontroly se zabývá několik textů z posledních let. Nejvýznamnějšími ve vztahu ke kinematografii jsou kniha Lukáše Skupy *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*⁵⁹⁷ a článek Milana Bárty „Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968“.⁵⁹⁸

Bártův článek nabízí přehled fungování centrálního cenzurního orgánu HSTD v době od jeho vzniku v roce 1953 až do roku 1968. Bárta se v textu omezuje výhradně na základní orientaci v archiváliích fondu HSTD uložených v Archivu bezpečnostních složek. Popis cenzurní kontroly v Bártově pojetí má dva hlavní problémy. Jednak se jedná o text přehledový, který se snaží na příkladech postihnout cenzurní připomínky nejen v hraném filmu, ale i v dokumentárním nebo zpravodajském. Bárta zároveň nemá ambici rekonstruovat proces cenzury v jeho komplexnosti. Takto pojatý proces by nutně vyžadoval zahrnutí reflexe části komunikace ze strany filmařů.

Problémy Bártova textu se podařilo překonat Lukáši Skupovi. Ten cenzuru chápe a) jako obousměrnou komunikaci a b) jako rozptýlenou mezi více institucí. Skupa se rozhodl k problematice cenzury přistupovat jako ke komunikaci mezi

⁵⁹⁶URBAN, Zdeněk. *Zásady nového řízení dramaturgie československého filmu. Příloha III – Zprava*. NA, f. 1261/0/14 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989. Sekretariát ÚV KSČ 1954–1956. 15. 2. 1962, sv. 225, a. j. 380, B2.

⁵⁹⁷SKUPA, Lukáš, ref. 572.

⁵⁹⁸BÁRTA, Milan. Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968. *Securitas imperii*. 2003, č. 10, s. 5–71. ISSN 1804-1612.

orgány Československého státního filmu a orgány cenzorskými. Chápe kontrolní orgány v rámci ČSF, respektive orgány přímo napojené na film (Umělecká rada, IUR), jako oddělené od centrální cenzury, která byla podřízena vládě a následně Ministerstvu vnitra. Zároveň jeho text není přehledem jednostranných připomínek ke scénářům a filmům, ale snahou zrekonstruovat, jak probíhala komunikace mezi zástupci HSTD, zástupci ČSF a případně dalšími orgány (ÚV KSČ, ministerstva). Skupa se zabývá obdobím po roce 1962, což je doba přímo navazující na tu, která je předmětem zkoumání v této podkapitole.

V případě scénářů by snaha omezená na přehledové postihnutí typologie zásahů nepřinesla do poznání o cenzuře 50. let nic nového. Ústředním tématem textu bude cenzurní kontrola scénářů a modely komunikace, které cenzori uplatňovali. Cenzurní kontrola scénářů byla jedním z mnoha faktorů ovlivňujících podobu vznikajícího filmového projektu. Toto pojetí se částečně překrývá s konceptem pracovní skupiny Iana W. Macdonalda, který vnímá scénář jako dokument zachycující momentální podobu představ o budoucím snímku, ve kterém se prolíná řada nápadů, postřehů a připomínek.⁵⁹⁹ Pomyslná pracovní skupina je pouze hypotetická a ne každý v ní má stejný vliv a autoritu k modifikaci představy o budoucím filmu. Koncept pracovní skupiny nám má pomoci zorientovat se v komplikovaném procesu kolektivního vývoje scénáře, ve kterém se prolínají vlivy členů štábu, norem výroby, organizace filmového průmyslu a dalších autorit. Přístup k cenzuře jako jednostrannému vlivu na podobu scénáře by popřel takové pojetí scénáře. V tomto textu aplikuji Skupovo odmítnutí cenzury jako jednostranných restriktivních omezení tvůrčí svobody a přikláním se k pojetí cenzury jako procesu vyjednávání.⁶⁰⁰ Na druhou stranu nemám v tomto textu ambici zrekonstruovat kompletní proces schvalování a koncept rozptýlené cenzury ponechávám stranou. Budu se zaměřovat výhradně na komunikaci mezi zástupci ČSF a zástupci HSTD s přihlédnutím k roli ÚV KSČ a Umělecké rady, pokud to bude nezbytné.

Při snaze postihnout cenzuru jako komunikaci mezi zástupci státní kinematografie a zástupci HSTD narážíme na problém v podobě absence archiválií na straně ČSF. Skupa ve své knize upozorňuje s odkazem na archiválie z 60. let na to, že o cenzuře se píše výhradně v dokumentech HSTD a ÚV KSČ, a zdůvodňuje

⁵⁹⁹MACDONALD, Ian W., ref. 5, s. 81–111.

⁶⁰⁰SKUPA, Lukáš, ref. 572, s. 39–40.

to utajením cenzury.⁶⁰¹ Jediné dokumenty ČSF, kde můžeme pozorovat zásahy cenzury, jsou právě scénáře opatřené razítkem HSTD.⁶⁰² Proces kontroly scénářů musíme rekonstruovat z dokumentů uložených ve fondu HSTD v Archivu bezpečnostních složek. Ze „zpráv o činnosti“ a z „rozborů činnosti“ budu rekonstruovat rámec komunikace mezi zástupci ČSF a HSTD, z kartotéčních lístků povahu konkrétních cenzurních podnětů a to, zda byly naplněny předpoklady o komunikaci mezi cenzory a pracovníky ČSF.⁶⁰³ V případě, že nebylo zřejmé, ke které verzi scénáře se kartotéční lístek odkazuje, jsem využil literární nebo technické scénáře. Údaje v nich uvedené jsem porovnal s údaji na kartotéčních lístcích. Zmíněné archiválie jen v omezené míře zachycují tu část komunikace, která probíhala na osobní úrovni nebo pomocí telefonu. Na kartotéčních lístcích jsou shrnuty hlavní body jednání, ale detaily se nezachovaly. Dílčí informace k filmové cenzuře se nacházejí i ve fondech Ministerstva informací a Ideologického oddělení ÚV KSČ v Národním archivu.

Začátkem 50. let došlo v Československu ke standardizaci a sjednocení procesu vývoje scénáře. Každý filmový projekt se v průběhu vývoje měnil a zpřesňoval a byl postupně fixován ve čtyřech dokumentech: synopse, filmová povídka, literární scénář a technický scénář. Z hlediska cenzurní kontroly jsou nejdůležitější poslední dva dokumenty. Autorem literárního scénáře byl scenárista, často za přispění režiséra, nebo samotný režisér. Literární scénář byl psán buď v jednosloupcové, nebo dvousloupcové variantě a byly v něm rozlišeny jednotlivé obrazy, jak budou ve filmu za sebou následovat.⁶⁰⁴ Dialogy neměly definitivní podobu.⁶⁰⁵ Vypracování technického scénáře následovalo po schválení literárního

⁶⁰¹Tamtéž, s. 75.

Skupa dodává, že jediná jím nalezená zmínka v dokumentech ČSF pochází z textu pro interní potřeby *Organizace československého filmového podnikání a filmové výroby* Bohumila Šmídy z roku 1966.

⁶⁰²V roce 1956 tajemník ÚV KSČ Jiří Hendrych upozornil na nežádoucí pozornost veřejnosti, která se ptá na význam razítka HSTD. Navrhuje omezit používání razítka ve všech odděleních HSTD a nadále jím označovat pouze rukopisy a originály. *Dodatečné připomínky ke zprávě o činnosti HSTD*. NA, f. 1261/2/2 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – Ideologické oddělení 1951–1961. 13. 10. 1956, sv. 22, a. j. 166.

⁶⁰³Z celkového množství 232 českých celovečerních hraných filmů z let 1953–1962 se mi podařilo dohledat kartotéční lístky k 189 filmům. Při zmínkách konkrétních případů cenzurní komunikace uvádím příklady filmů, a nikoliv jejich kompletní výčet.

⁶⁰⁴Ve dvousloupcovém scénáři jsou na rozdíl od jednosloupcového rozděleny informace vztahující se k vizuální složce (levý sloupec – popis scény, pohyby kamery, střih) a k auditivní složce (pravý sloupec – dialogy, ruchy, hudební motivy).

⁶⁰⁵Tématu literárního scénáře a dalším formátům se věnoval Petr Szczepanik v samostatné studii a v knize *Továrna Barrandov*. SZCZEPANIK, Petr, ref. 24; SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 213–251.

scénáře a na rozdíl od něj nebyl technický scénář součástí literární přípravy filmu, ale přípravných prací před natáčením. Autorem technického scénáře byl režisér, za případné asistence scenáristy a dalších členů štábu (kameraman, architekt, vedoucí výroby). Technický scénář byl vždy psaný ve dvou sloupcích, byl rozdělený do obrazů a záběrů a zahrnoval množství technických detailů jako metráž záběrů, označení místa natáčení (exteriéry/interiéry/reály), pohyby kamery, informace o střihu a velikosti záběrů.⁶⁰⁶

V následujících třech podkapitolách nejprve představuji HSTD jako instituci a její kompetence, abych ukázal, kdo stál na straně cenzorů a co bylo jejich úkolem. Ve druhé části se zaměřuji na proměny vývoje cenzurní praxe v 50. letech. V poslední části textu rekonstruuji vývoj komunikace mezi cenzory a filmaři.

3.4.1. Hlavní správa tiskového dohledu: organizace a úkoly na úseku filmu

Vývoj cenzurní kontroly v podobě činnosti HSTD byl popsán již Bártou a Skupou. Z toho důvodu se zde omezím na shrnutí informací nutných k představení rámce, ve kterém HSTD kontrolovala scénáře. Tento rámec zahrnuje institucionální a personální rozměr a vymezení kontrolovaných témat. Zároveň zde uvádím informace o cenzuře z období před rokem 1953, které jsou obsaženy ve fondu Ministerstva informací v Národním archivu.

Cenzurní praxe existovala v Československu už před rokem 1953, kdy vznikla HSTD.⁶⁰⁷ Prozatímní cenzurní sbor byl ustanoven výnosem č. j. 80.001/45 ministra informací Václava Kopeckého dne 18. května 1945.⁶⁰⁸ Hlavním úkolem sboru bylo kontrolovat hotové filmy a případně navrhnout úpravy nebo vynechání vadných scén především z důvodů kulturně-politických.⁶⁰⁹ Záměrně nebyla věnována pozornost scénářům, protože „když je film natáčen podle schváleného scénáře, vznikají při jeho realizaci odchylky způsobené nejrůznějšími vlivy. Není tedy schválený scénář zárukou, že hotový film bude nezávadný“.⁶¹⁰ Sbor byl složen

⁶⁰⁶Formátu technického scénáře jsem se věnoval podrobně v kapitole 2.

⁶⁰⁷V období 1945–1953 se jedná o Filmový cenzurní sbor a Filmový aprobační sbor, které kontrolovaly hotové filmy před uvedením do kin. SKUPA, Lukáš, ref. 572, s. 63–64.

⁶⁰⁸V archiváliích ministerstva informací je tato instituce označována také jako Filmová censura nebo Filmový aprobační sbor. *Zpráva o Filmovém aprobačním sboru (Filmová censura)*. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. k. 66.

⁶⁰⁹*Filmová censura*. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 3. 3. 1948, k. 66.

⁶¹⁰Tamtéž.

z předsedy a náměstka, které dosadilo Ministerstvo informací, a ze zástupců ministerstev nebo dalších institucí. V březnu 1948 byli ve sboru zástupci Ministerstva vnitra, Ministerstva zahraničních věcí, Ministerstva informací, Ministerstva školství a osvěty a Ministerstva národní obrany.⁶¹¹ S fungováním sboru byly spojeny pochybnosti. Kritizován byl prozatímní řád cenzury, rozdělení cenzury do více institucí i samotná cenzurní činnost, která byla některými vnímána jako přežitek.⁶¹² Ministerstvo informací bylo zrušeno vládním nařízením č. 6 ze dne 31. ledna 1953. Všimněme si, že do roku 1953 spadaly cenzurní instituce pod stejné ministerstvo jako film. V roce 1953 dochází nejen ke zrušení Ministerstva informací, ale i k oddělení cenzurního orgánu od státní kinematografie.

Motivací pro vznik centrálního cenzurního orgánu byla roztržičnost předchozí cenzurní praxe. Úkolem HSTD byla centralizace cenzurní kontroly, předběžná kontrola mediálních obsahů a preventivní činnost, která zahrnovala kontrolu tištěných médií, rozhlasu, televize, filmu, výstav, divadla, přednášek, estrád, pohlednic a reklamních materiálů.⁶¹³ Zřízení HSTD bylo schváleno předsednictvem československé vlády 22. dubna 1953 a ke stejnému dni se datuje i první statut tohoto orgánu.⁶¹⁴ Jako orgán při Vládě ČSR vydržela HSTD do 11. září 1953, kdy byla převedena pod Ministerstvo vnitra.⁶¹⁵

V prvních měsících byla HSTD organizována na jednotlivá oddělení a film spadal pod 8. oddělení umění a přednášek.⁶¹⁶ Později byla organizována na odbory a oddělení. Kinematografie spadala pod I/2. oddělení (umění a osvěta). V roce 1959 byla HSTD reorganizována a film nově patřil do II/3. oddělení (umění a přednášek).

Od roku 1953 se pro oddělení umění a přednášek, respektive umění a osvěty, počítalo se čtrnácti zaměstnanci a z toho jedenácti plnomocníky, kteří vykonávali

⁶¹¹Tamtéž.

⁶¹²*Výjádření pres. oddělení 1.* NA, f. 861 – Ministerstvo informací. 5. 11. 1947, k. 66, č. j. 85.813/47-V/1c.

Výjádření V. odboru. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. Prosinec 1947, k. 66, č. j. 85.813/47-V/1c.

⁶¹³SKUPA, Lukáš, ref. 572, s. 36.

⁶¹⁴Na dokumentu je rukou napsaná poznámka, že vládou bylo zřízení HSTD schváleno 22. dubna 1953.

Zřízení Hlavní správy tiskového dohledu. ABS, f. 318 – HSTD. 2. 4. 1953, sign. 318-8-5, č. j. V/550/53t; *Statut Hlavní správy tiskového dohledu.* ABS, f. 318 – HSTD. 22. 4. 1953, sign. 318-8-5.

⁶¹⁵*Zpráva o činnosti Hlavní správy tiskového dohledu. Příloha 3.* ABS, f. 318 – HSTD. 15. 10. 1956, sign. 318-5-3, s. 1.

⁶¹⁶*Zřízení Hlavní správy tiskového dohledu.* ABS, f. 318 – HSTD. 2. 4. 1953, sign. 318-8-5, č. j. V/550/53t, s. 2.

dohled.⁶¹⁷ Milan Bárta vypočítává, že mezi plnomocníky HSTD byli obchodní příruční, pomocní dělníci, typografové, švadleny, holiči nebo úředníci. V dalších letech bylo z toho důvodu nutné provádět mnoho personálních změn.⁶¹⁸ Skupa upozorňuje na výrazný rozdíl v obsazení pozic plnomocníků ve srovnání se Sovětským svazem.⁶¹⁹ Zatímco v SSSR byli mezi cenzory i lidé se vztahem k umění, v ČSR byli primárně vybíráni „lidé se spolehlivým politickým profilem bez ohledu na dosažené vzdělání nebo kulturní zájmy“.⁶²⁰ Porovnáním tabulek finančních odměn Ministerstva informací a kartotéčních lístků HSTD se navíc nepodařilo potvrdit personální kontinuitu mezi filmovou cenzurou pod Ministerstvem informací do roku 1953 a HSTD od roku 1953.⁶²¹

Centralizace cenzury přispěla k vymezení dvou oblastí jako hlavních úkolů HSTD. Jednalo se o kontrolu úniku státního tajemství a ochranu obecného zájmu. V obou případech měla úniku zabránit předběžná cenzura a obě oblasti představovaly hlavní zájem HSTD od jejího založení v roce 1953. Bárta ke státnímu tajemství a obecnému zájmu přidává ještě připomínky k umělecké stránce filmů, které nebyly v oficiálních dokumentech cenzury explicitně jmenovány.⁶²²

Ochrana státního tajemství se týkala vojenských, hospodářských a služebních tajemství, tedy takových informací, které podle cenzorů mohly ohrozit stát.⁶²³ V praxi to znamenalo, že v případě literárního scénáře cenzoři upozorňovali například na zobrazování metod práce Veřejné bezpečnosti, jako tomu bylo u literárního scénáře filmu *Páté oddělení* (1960, r. Jindřich Polák, s. Václav Sklenář,

⁶¹⁷Zpráva o činnosti Hlavní správy tiskového dohledu. Příloha 3. ABS, f. 318 – HSTD. 15. 10. 1956, sign. 318-5-3, s. 2; Statut a organizace Hlavní správy tiskového dohledu. ABS, f. 318 – HSTD. 26. 4. 1955, sign. 318-5-3, č. j. 003/68.

⁶¹⁸BÁRTA, Milan, ref. 598, s. 9.

⁶¹⁹HSTD byla vybudována po vzoru sovětského Glavlitu. V únoru 1953 byl v Praze přítomen sovětský poradce pro cenzuru Isačenko. Od 17. ledna 1957 do 15. února 1957 se konala studijní cesta zástupců HSTD do Moskvy. Čeští cenzoři zjistili, že sověti nevěnují pozornost scénaristické části vývoje hraných filmů, a ve zprávě o studijní cestě doporučili pokračovat v kontrole scénářů.
Zpráva o zájezdu studijní skupiny do SSSR. ABS, f. 318 – HSTD. 1. 3. 1957, sign. 318-5-4, St-0191/10e, s. 6.

⁶²⁰SKUPA, Lukáš, ref. 572, s. 76.

⁶²¹Jedinou výjimkou byla pravděpodobně cenzorka jménem Jarmila Křečková. Toto jméno se objevuje mezi zástupci Ústřední rady odborů ve filmové cenzuře pod Ministerstvem informací. Příjmení Křečková najdeme zároveň na kartotéčních lístcích HSTD z let 1956 a 1957. Zda se jednalo o stejnou osobu, nejsem schopen s jistotou potvrdit kvůli nedostatku informací.
Specifikace odměn jednotlivým členům cenzurního sboru v roce 1946. NA, f. 861 – Ministerstvo informací. k. 66.

⁶²²BÁRTA, Milan, ref. 598, s. 26.

⁶²³Zpráva o činnosti Hlavní správy tiskového dohledu. Příloha 3. ABS, f. 318 – HSTD. 15. 10. 1956, sign. 318-5-3, s. 4.

Jiří Hanibal, Vladimír Nepraš, Luděk Staněk).⁶²⁴ Motivy týkající se bezpečnostních složek popisuje jako oblast „bedlivě strážnou pracovníky cenzurních úřadů“ i Skupa v souvislosti s cenzurou v 60. letech.⁶²⁵

V případě technických scénářů cenzurní podnět ve věci státního tajemství zahrnoval nejčastěji nutnost schvalování leteckých záběrů zástupcem Ministerstva národní obrany⁶²⁶ nebo, podobně jako v literárních scénářích, schválení zobrazení postupu práce kriminalistů zástupci Hlavní správy Veřejné bezpečnosti (HSVB).⁶²⁷ U několika filmů došlo k dodatečnému vyškrtnutí záběrů z technického scénáře.⁶²⁸ Díky tomu, že byl technický scénář rozepsán do jednotlivých záběrů včetně technických poznámek, představoval pro kontrolu případného porušení státního tajemství ideální nástroj a nabízel to, co literární scénář nemohl. Cenzoři tak v podobě technického scénáře měli k dispozici dokument, ve kterém byli schopni identifikovat problematické záběry nebo scény a upozornit na ně příslušné pracovníky ČSF. To dokládá i fakt, že podněty ve věci státního tajemství jsou v souvislosti s literárními scénáři zmiňovány na kartotéčních lístcích méně často.

Oblast obecného zájmu, tedy cenzurní podněty k věcem, které „škodí státu a straně“,⁶²⁹ je vymezena jen velmi neurčitě. Jednalo se o cenzurní podněty k věcem ideologickým a politickým. Výklad pojmu „obecný zájem“ závisel na politické vyspělosti, schopnostech a znalostech jednotlivých plnomocníků.⁶³⁰ V praxi to vypadalo tak, že v literárních scénářích bylo ve věci obecného zájmu upozorňováno na záležitosti související s kulturní politikou⁶³¹ nebo na místa, která se můžou

⁶²⁴*Páté oddělení*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-289, Kartotéka filmů Oro-Poh.

⁶²⁵SKUPA, Lukáš, ref. 572, s. 61.

⁶²⁶*Kouzelný den*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-284, Kartotéka filmů K; *Kolik slov stačí lásce*.

ABS, f. 318 – HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K; *Klaun Ferdinand a raketa*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-284, Kartotéka filmů K.

Cenzurní podněty k leteckým záběrům se v souvislosti s literárními scénáři neobjevují. Výjimku představují filmy *Rychlík do Ostravy* a *Neklidnou hladinou* (1962, r. Václav Gajer, s. Ota Hofman, Karel Štokrán).

Rychlík do Ostravy. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-291, Kartotéka filmů Pso-R; *Neklidnou hladinou*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-287, Kartotéka filmů N-Nor.

⁶²⁷*Černá sobota*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-280, Kartotéka filmů Bo-Č; *Hledá se táta*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-282, Kartotéka filmů E-Hry.

⁶²⁸*Kotrmelec*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-284, Kartotéka filmů K; *Ledové moře volá*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm-Ma.

⁶²⁹*Zpráva o činnosti Hlavní správy tiskového dohledu. Příloha 3*. ABS, f. 318 – HSTD. 15. 10. 1956, sign. 318-5-3, s. 6–7.

⁶³⁰Tamtéž.

⁶³¹*Osení*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-289, Kartotéka filmů Oro-Poh; *Žalobníci*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-297, Kartotéka filmů Z-Ž; *Neklidnou hladinou*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-287, Kartotéka filmů N-Nor; *Králičky ve vysoké trávě*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-284, Kartotéka filmů K.

ukázat jako problematická v technickém scénáři.⁶³²

V případě technických scénářů se cenzurní podněty ve věci obecného zájmu projevují jako připomínky k dialogům nebo komentářům, které se nacházejí v pravém sloupci scénáře.⁶³³ Připomínky týkající se obecného zájmu někdy směřovaly i ke konkrétní postavě nebo k vyznění scény. Nutnost upravit postavu se týkala Gregora ze scénáře *Kde alibi nestačí* (1961, r. Vladimír Čech, s. Karel Cop, Vladimír Čech).⁶³⁴ Tato postava byla nakonec zcela vypuštěna.⁶³⁵ Příkladem připomínky k vyznění scény je scénář filmu *Labyrint srdce* (1961, r. Jiří Krejčík, s. František Pavlíček, Jiří Krejčík), kde úředník bytového odboru sděluje adresu jedné z postav. Podle cenzury měla být scéna upravena tak, aby nevyzněla jako běžná praxe československých úřadů.⁶³⁶

Mimo státní tajemství a obecný zájem evidujeme na úseku kontroly kinematografie i připomínky k umělecké stránce díla. Upozornil na ně Bárta, který zároveň dodává, že mohlo jít o jinak formulované připomínky k ideové stránce filmů.⁶³⁷ Z dostupných kartotéčních lístků vyplývá, že připomínky k umělecké stránce scénářů byly zmiňovány pouze výjimečně a výhradně v letech 1960 a 1961.⁶³⁸ V dalších dokumentech HSTD je pak zřetelná související kritika veseloherní tvorby ve stejném období.⁶³⁹

Na organizačním uspořádání HSTD můžeme pozorovat záměrné vzdalování se instituci státního filmu. Spolu se zrušením Ministerstva informací v roce 1953 byl organizačně oddělen cenzurní orgán od státní kinematografie. Od podzimu 1953 spadá HSTD pod Ministerstvo vnitra, zatímco ČSF pod Ministerstvo kultury. Při zběžném pohledu na vykonávání hlavních úkolů zjistíme, že HSTD zapojovala do

⁶³²*Vstup zakázán*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-296, Kartotéka filmů Vli-W; *Valčík pro milion*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-295, Kartotéka filmů U-Vle; *Žalobníci*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-297, Kartotéka filmů Z-Ž.

⁶³³*Lidé jako ty*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm-Ma; *Hudba z Marsu*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-283, Kartotéka filmů Hř-J.

⁶³⁴*Kde alibi nestačí*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-284, Kartotéka filmů K.

⁶³⁵ZÝKOVÁ, Veronika, *Proměny trojice kriminálních filmů Vladimíra Čecha 105 % alibi, Kde alibi nestačí a Alibi na vodě*. Diplomová práce. Olomouc, 2011, s. 52. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií.

⁶³⁶*Labyrint srdce*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm-Ma.

⁶³⁷BÁRTA, Milan, ref. 598, s. 26.

⁶³⁸*Osení*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-289, Kartotéka filmů Oro-Poh; *Pouta*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-290, Kartotéka filmů Poh-Psi.

⁶³⁹*Informační zpráva*. ABS, f. 318 – HSTD. 5. 1. 1961, sign. 318-32-2, s. 1–2.

O povrchnosti kritiky cenzorů k umělecké stránce scénářů svědčí formulace výtek u některých filmů. V souvislosti s *Procesím k panence* je uvedeno, že „scénáře jsou velmi slabé a nepřesvědčivé“. O scénáři k filmu *Až přijde kocour* (1963, r. Vojtěch Jasný, s. Jiří Brdečka, Vojtěch Jasný) se píše, že má „nízkou ideovou a uměleckou úroveň“.

cenurního procesu další oddělení Ministerstva vnitra (Hlavní správa Veřejné bezpečnosti) nebo zástupce jiných ministerstev (Ministerstvo národní obrany). To potvrzuje předpoklad o rozptýlené cenurní soustavě a zároveň to poukazuje na jev, který bychom mohli označit po vzoru Szczepanika jako deficit profesní autority. Centralizovaný cenurní orgán, od roku 1953 důsledně oddělený od státního filmu, oslovuje další instituce (Hlavní správa Veřejné bezpečnosti, Ministerstvo národní obrany) při posuzování dílčích problémů ve scénářích. Jak ukázu v dalších částech textu, zástupci tvůrčích skupin a členové štábů měli možnost se se zástupci těchto institucí setkávat a diskutovat s nimi o problematických místech scénářů, což nutně muselo podporovat dojem odtrženosti světa filmu od cenzury a dalších politických institucí.

Dva druhy cenurních připomínek, ve věci státního tajemství a v obecném zájmu, byly uplatňovány na literární a technické scénáře. Kontrola těchto dokumentů nebyla ale samozřejmá a neprobíhala automaticky od založení HSTD. Cenzorům trvalo několik let, než začali systematicky kontrolovat tyto dokumenty a cenzura se stala předběžnou. Tomu se věnuji v další podkapitole.

3.4.2. Cenurní kontrola ve fázích vývoje filmu

Cenurní kontrola scénářů není uvedena v žádném organizačním řádu ani kompetenčním dokumentu ČSF z let 1945 až 1962.⁶⁴⁰ Přesto byla kontrola scénářů součástí schvalovacího procesu filmových projektů. Na rozdíl od ostatních médií měla cenzura kinematografie probíhat průběžně a problematickým momentům se mělo předcházet předběžnou cenzurou.⁶⁴¹ Kontrolované fáze vývoje filmového projektu se v průběhu let 1953 až 1962 několikrát změnily, když se HSTD terminologicky přibližovala filmové praxi. Postupné změny ve fázích cenurní kontroly můžeme rekonstruovat na základě *Statutu Hlavní správy tiskového dohledu* z dubna 1953 a dubna 1955 a dále ze *Zprávy o činnosti II/3. oddělení HSTD* z června 1961.⁶⁴² Údaje z oficiálních textů HSTD porovnávám s kartotéčnými lístky,

⁶⁴⁰Mám zde na mysli hlavně organizační řády, statuty a kompetenční dokumenty z let 1953 až 1962 uložené ve fondu Barrandov-historie v archivu Barrandov.

⁶⁴¹Kontrola ve fázích představuje rozdíl od ostatních médií, kde si cenzoři často vystačili s kontrolou alespoň něčeho. V případě divadelních her se jednalo o text hry před uvedením, o inscenaci a někdy o text hry až po uvedení nebo záznam z inscenace.

⁶⁴²*Statut Hlavní správy tiskového dohledu*. ABS, f. 318 – HSTD. 22. 4. 1953, sign. 318-8-5.

které jednotlivé fáze kontroly přehledně dokumentují.

Výše jsem uvedl, že vývoj filmových projektů procházel několika fázemi (literární příprava filmu, přípravné práce) a byl fixován ve čtyřech různých dokumentech (synopse, filmová povídka, literární scénář, technický scénář). V průběhu těchto fází se koncept vznikajícího snímku měnil, rozšiřoval a zpřesňoval. Kontrola ve fázích se tedy HSTD nabízela jako ideální příležitost ovlivňovat filmové projekty už v psané verzi, kdy jsou případné úpravy snazší a levnější než změny na natočeném a sestříhaném materiálu.

Po ustavení centrálního orgánu v dubnu 1953 byla cenzurní kontrola kinematografie vymezena slovy „u filmů kontroluje text i obraz“.⁶⁴³ Slova „text a obraz“ lze interpretovat dvěma způsoby. Jednak ve smyslu vývoje filmu, kdy se kontroluje scénář i výsledná kopie. Za druhé ve smyslu kontroly dialogů a vizuální složky výsledného filmu bez kontroly předchozích fází. Z kartotéky vyplývá, že z filmů produkovaných v letech 1953 a 1954 je scénář kontrolován pouze ve dvou případech, v ostatních případech se cenzori spokojili pouze s kontrolou hotových kopií.⁶⁴⁴ V prvních letech fungování HSTD byla její činnost zaměřena primárně na organizační zajištění instituce samotné, proto pravděpodobně kontrola nemohla být tak důsledná.⁶⁴⁵ I přesto na úseku kinematografie dokázala HSTD od prvního roku posuzovat veškerou produkci, i když pouze v podobě kontroly hotového filmu.⁶⁴⁶ To také demonstruje, jak byl film jako médium důležitý.⁶⁴⁷

Ve *Statutu Hlavní správy tiskového dohledu* z dubna 1955 je kontrola československé filmové produkce vymezena obsažněji: námět, scénář, komentář, obraz a zvuk.⁶⁴⁸ Zároveň je v dokumentu explicitně uvedeno, že natáčení nemůže začít bez schválení plnomocníkem HSTD.⁶⁴⁹ Oproti kontrole z roku 1953 se cenzura nově obrací ke scénářistické části tvorby. Z citovaného oficiálního

Statut a organizace MV-HSTD. ABS, f. 318 – HSTD. 26. 4. 1955, sign. 318-8-5.

Zpráva o činnosti II/3. oddělení HSTD. ABS, f. 318 – HSTD. 19. 6. 1961, sign. 318-32-2, St – 0080/34-18.

⁶⁴³*Statut Hlavní správy tiskového dohledu.* ABS, f. 318 – HSTD. 22. 4. 1953, sign. 318-8-5, s. 5.

⁶⁴⁴V roce 1954 cenzori kontrolovali technický scénář filmu *Na konci města* a nespécifikovaný scénář filmu *Stříbrný vítr*. *Na konci města.* ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-287, Kartotéka filmů N-Nor; *Stříbrný vítr.* ABS, f. HSTD. sign. 318-293, Kartotéka filmů Spoř-Š.

⁶⁴⁵*Zpráva o činnosti.* ABS, f. 318 – HSTD. 29. 5. 1956, sign. 318-32-7, St – 0365/4/18, s. 1.

⁶⁴⁶Tamtéž.

⁶⁴⁷Oproti tomu polská komunistická cenzura se od začátku svého fungování v 50. letech zaměřovala na scénáře a postprodukční fázi výroby. MISIAK, Anna, ref. 568, s. 66.

⁶⁴⁸*Statut Hlavní správy tiskového dohledu 1955.* ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-8-5, s. 4.

⁶⁴⁹Tamtéž, s. 5.

dokumentu HSTD je patrná nedostatečná znalost postupů vývoje filmů a tendence podrobit cenzuře každý projekt od námětu působí až příliš ambiciózně. Je otázkou, zda máme zpětně chápat námět jako označení pro synopsi či filmovou povídku, protože ani v případě scénáře cenzoři nerespektovali terminologii ČSF a nerozlišovali scénář literární a technický. V každém případě se na kartotéčních lístcích kontrola filmů ve fázi námětu nedochovala.

Další otázkou je, zda by taková kontrola byla vůbec možná, zda měla HSTD personální kapacity schopné kontrolovat filmové projekty, ještě než se dostaly do fáze scénáře. V roce 1955 se počítalo s počtem jedenácti plnomocníků na oddělení I/2. (umění a osvěta), kam spadala mimo jiné i kinematografie. Počty námětů (synopsí, filmových povídek), které vznikají v rámci ČSF, jsou samozřejmě vyšší než počty natočených snímků. Postupně jsou některé projekty odmítnuty a ani ve fázi technického scénáře se nadalo vždy hovořit o jistotě, že film bude realizován. Plnomocníci HSTD by tak museli kontrolovat velké množství dokumentů, jejichž realizace byla nejistá z různých důvodů, včetně umělecké úrovně projektu. Případná podoba cenzurní kontroly námětů se nedochovala a patrně vůbec neprobíhala.

Změna cenzurní praxe, která přišla se *Statutem Hlavní správy tiskového dohledu* z roku 1955, proces kontroly přiblížila fázím vývoje filmu a cenzura se stala vskutku předběžnou. Od roku 1955 jsou systematicky kontrolovány scénáře.⁶⁵⁰ V případě shledání nějakého problému pak kontrole hotové kopie předchází ještě kontrola servisní (pracovní) kopie, aby se cenzoři ujistili, zda došlo k nápravě. Jak už jsem zmínil výše, tak i po několika letech fungování HSTD cenzoři nerespektovali terminologii ČSF v rozdělení na literární a technický scénář. Naprostou jistotu v tom, že byl kontrolován literární, nebo technický scénář, máme pouze v případě, že se dochovala verze scénáře s razítkem HSTD. Zcela výjimečně se na kartotéčních lístcích v letech 1955 až 1957 objevuje, která verze scénáře byla kontrolována.⁶⁵¹

Kontrola nespecifikované verze scénáře se objevuje na kartotéčních lístcích

⁶⁵⁰S již zmíněnou výjimkou filmu *Na konci města*, u kterého evidují cenzurní kontrolu scénáře už v říjnu 1954.

⁶⁵¹Režisérský scénář filmu *Jan Žižka*, literární a technický scénář *Větrné hory*, technické scénáře filmů *Florenc 13,30* (1957, r. Josef Mach, s. Josef Mach) a *Padělek* (1957, r. Vladimír Borský, s. Eduard Fiker) a literární scénář *V proudech* (1957, r. Vladimír Vlček, s. Colette Audry, Josef Pícek, Pierre Laroche, Vladimír Vlček). *Jan Žižka*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-283, Kartotéka filmů Hř-J; *Větrná hora*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-295, Kartotéka filmů U-Vle; *Florenc 13,30*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-282, Kartotéka filmů E-Hry; *Padělek*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-289, Kartotéka filmů Oro-Poh; *V proudech*. ABS, f. 318 – HST., sign. 318-296, Kartotéka filmů Vli-W.

v období 1954 až 1958. Abychom zjistili, které dokumenty cenzoři kontrolovali, je nutné srovnat dostupné údaje na kartotéčních lístcích a dochované scénáře. Kontrola nespecifikovaného scénáře je uvedena na kartotéčním lístku 52 filmů.⁶⁵² Na základě data cenzurní kontroly, ke které došlo v řádu dnů až týdnů od dokončení scénáře, respektive na základě počtu stran scénáře, je v případě 29 scénářů evidentní, že se jednalo o technický scénář.⁶⁵³ U zbylých scénářů je cenzurou kontrolovaná verze neověřitelná,⁶⁵⁴ respektive můžeme se pouze domnívat, že byl kontrolován technický scénář, ale mezi dokončením scénáře a cenzurní kontrolou je příliš dlouhá prodleva.⁶⁵⁵ V takovém případě mohla být kontrolována jiná verze technického scénáře než ta, která se dochovala, případně se mohl projekt vrátit do fáze literárního scénáře, který byl upraven a podle něj mohl později vzniknout nový technický scénář.

Na příkladu nespecifikovaných scénářů, které byly kontrolovány, vidíme, že praxe cenzurní kontroly vypadala ve skutečnosti jinak, než jak se zdá z oficiálních dokumentů. Ve *Statutu Hlavní správy tiskového dohledu* z roku 1955 měl být projekt kontrolován ve fázi námětu a scénáře. V praxi byl většinou kontrolován až technický scénář, tedy poslední psaná verze scénáře před natáčením. Ačkoliv se cenzurní činnost v případě filmové produkce rozšířila, tak až do roku 1958 nepodchytila vývoj projektu v literární přípravě. Nápravu potenciálních připomínek k technickému scénáři bylo nutné ověřovat až na servisní kopii.

Další období jsem nucen z důvodu absence archiválií vyhodnocovat zpětně. Ve *Zprávě o činnosti II/3. oddělení HSTD* z června 1961 čteme, že kontrola produkce hraných filmů probíhá ve fázích literárního scénáře, technického scénáře, servisní kopie a hotové kopie.⁶⁵⁶ Můžeme tak konstatovat, že minimálně terminologicky se HSTD přiblížila ke kontrolované instituci a převzala fáze vývoje

⁶⁵²Dva z roku 1954, jedenáct z roku 1955, dvacet z roku 1956, jedenáct z roku 1957 a osm z roku 1958.

Na příklad: *Anděl na horách*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-279, Kartotéka filmů A-Bi.

Technický scénář dokončen v prosinci 1954, cenzurní kontrola 20. ledna 1955.

Dobrý voják Švejk. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-281, Kartotéka filmů D. Technický scénář dokončen v dubnu 1956, cenzurní kontrola 15. června 1956.

Mezi nebem a zemí. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-286, Kartotéka filmů Md-My. Technický scénář dokončen v červenci 1957, cenzurní kontrola 13. srpna 1957.

⁶⁵⁴Na příklad: *Hudba z Marsu*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-283, Kartotéka filmů Hř-J. Technický scénář není datován, cenzurní kontrola 31. května 1954.

⁶⁵⁵Na příklad: *Na konci města*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-287, Kartotéka filmů N-Nor.

Technický scénář datován 1953, cenzurní kontrola 19. října 1954.

⁶⁵⁶*Zpráva o činnosti II/3. oddělení Hlavní správy tiskového dohledu*. ABS, f. 318 – HSTD, 19. 6. 1961, sign. 318-32-2, St-0080/34-18-61, s. 11.

projektu odpovídající skutečnosti tehdejší filmové produkce.

Z kartotéčních lístků můžeme vyčíst, že kontrola technického scénáře je explicitně zmíněná už v roce 1955 a 1957,⁶⁵⁷ ale až v roce následujícím je jmenovitě technický scénář kontrolován u většiny snímků. V roce 1958 je na osmi kartotéčních lístcích uveden „scénář“ a na třinácti „technický scénář“. Postupně tak cenzori nahrazují nespecifikovaný scénář konkrétní verzí scénáře. V tomto období je scénář stále kontrolován v jedné fázi, jak to předepisoval statut z roku 1955. Teprve v roce 1959 bylo přistoupeno k systematické kontrole literárního a technického scénáře, jak to popisuje *Zpráva o činnosti* z roku 1961. Z kartotéky vyplývá, že v letech 1957 až 1958 plnomocníci přijali rozlišení scénářů, ale ke změně procesu kontroly došlo až v roce 1959.

Fakt, že ke kontrole literárního scénáře bylo přistoupeno až v roce 1959, svědčí o tom, že technický scénář nabízel pro cenzory lepší možnosti kontrolovat vymezené oblasti (např. letecké záběry šlo z literárního scénáře zjistit hůře) a zároveň byl úzce spjatý s natáčecí fází vzniku filmu. O tom, že hlavní důraz při cenzurní kontrole scénářů byl kladen na technické scénáře, svědčí dále zápisy na kartotéčních lístcích z let 1959 až 1962. U řady projektů byl literární scénář schválen bez připomínek a teprve technický scénář vzbudil pozornost cenzorů.⁶⁵⁸ Samozřejmě existují i případy, kdy byly nalezeny připomínky u literárního scénáře, a technický scénář byl v pořádku. Těchto případů je v letech 1959 až 1961 méně.⁶⁵⁹ Pouze v roce 1962 je více připomínek k literárním scénářům, které byly v technickém scénáři napraveny, ale to může souviset se změnou cenzurní praxe.⁶⁶⁰ V několika případech kartotéční lístky obsahují cenzurní připomínky k literární i

⁶⁵⁷V jednom případě u filmu *Florenc 13,30. Florenc 13,30*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-282, Kartotéka filmů E-Hry.

⁶⁵⁸Na příklad: *Romeo, Julie a tma*. ABS, f. HSTD. sign. 318-291, Kartotéka filmů Pso-R; *Tři tuny prachu*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-294, Kartotéka filmů T; *Muž z prvního století*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-286, Kartotéka filmů N-Nor; *Zámek pro Barborku*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-287, Kartotéka filmů Md-My.

⁶⁵⁹Příkladem takového projektu je film *Chlap jako hora* (1960, r. Miloš Makovec, s. Vratislav Blažek, Miloš Makovec). V listopadu 1959 byly vzneseny připomínky k literárnímu scénáři. Následně byl ve fázích technického scénáře a servisní kopie schválen projekt bez připomínek. Až hotový film byl v prosinci 1960 pozastaven před uvedením do distribuce a dodatečně upraven. Tento případ patří do série filmů vzniklých po bansko-bystrickém festivalu, který práci cenzury výrazně ovlivnil. *Chlap jako hora*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-280, Kartotéka filmů Bo-Č.

⁶⁶⁰V roce 1962 byly připomínky k literárním scénářům čtyř filmů (*Dva z onoho světa, Neklidnou hladinou, Tam za lesem a Transport z ráje*). Připomínky k technickým scénářům, bez předchozí připomínky k literárnímu scénáři, byly pouze ve dvou případech (*Poslední etapa; Zámek pro Barborku* - 1962, r. Stanislav Strnad, s. Drahošlav Makovička, Stanislav Strnad). I přesto bylo v roce 1962 více připomínek k technickým scénářům, protože v osmi z nich cenzori identifikovali letecké záběry, které bylo nutné schválit Ministerstvem národní obrany.

technické verzi scénáře.⁶⁶¹

Cenzurní kontrola literárních scénářů fungovala jako mezistupeň před definitivním schválením projektu k natáčení ve formě technického scénáře. Důležitost technického scénáře pro cenzory je zdůrazněna i faktem, že případné připomínky k literárnímu scénáři byly zapracovány při převodu na technický scénář, ale technický scénář musel být v některých případech přepracován do nové verze technického scénáře, která byla cenzory opět kontrolována.⁶⁶²

V řadě případů, kdy se jednalo o připomínky menšího významu, se technický scénář schvaloval s „výhradou zhlédnutí servisky“, tedy s upozorněním, že problematické místo bude zkontrolováno při projekci servisní kopie. Příkladem takového postupu je film *Lidé jako ty* (1960, r. Pavel Blumenfeld, s. Jan Procházka, Vladimír Bor), který nám zároveň umožňuje nahlédnout do další fáze cenzurní kontroly.

V únoru roku 1959 byl cenzurou schválen technický scénář filmu *Lidé jako ty* s výhradou zhlédnutí servisní kopie. Tato výhrada byla na kartotéčním lístku doplněna o upozornění, že po dohodě s Vladimírem Borem, dramaturgem tvůrčí skupiny, která film vyvíjela, bude z komentáře v technickém scénáři odstraněna formulace „soudružská kontrola“. O půl roku později, při kontrole servisní kopie, bylo zjištěno, že formulace nebyla odstraněna. Tentokrát cenzoři kontaktovali Miloše Schmiedbergera, náměstka ředitele FSB pro výrobu. Po rozhovoru se Schmiedbergerem bylo od návrhu na odstranění formulace upuštěno, protože „tento termín je celou příhodou jaksi podržen“.⁶⁶³

Proces schvalování filmu *Lidé jako ty* ilustruje několik momentů fungování cenzurního dohledu nad československou produkcí koncem 50. let. Nedá se říct, že by byla cenzura bezmocná a její návrhy by nebyly reflektovány. Výše zmíněná situace kolem *Lidé jako ty* ilustruje, že cenzura v případě filmu 1) nefungovala jednostranně, ale jako komunikace mezi cenzory a filmaři, 2) kontrola probíhala ve fázích odpovídajících produkční praxi a 3) cenzoři vnímali ČSF jako hierarchickou

⁶⁶¹Na příklad: *Valčík pro milion*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-295, Kartotéka filmů U-Vle; *Tereza*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-294, Kartotéka filmů T.

⁶⁶²Na příklad literární scénář filmu *Černá sobota* byl kontrolován zástupcem HSVB v říjnu 1959, technický scénář byl kontrolován zástupcem HSVB v březnu 1960, následně byl technický scénář poslán k přepracování. V případě filmu *Kráľci ve vysoké trávě* (1961, r. Václav Gajer, s. Ota Hofman) bylo množství připomínek k technickému scénáři výrazně nižší než u literárního scénáře. *Černá sobota*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-280, Kartotéka filmů Bo-Č; *Kráľci ve vysoké trávě*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-284, Kartotéka filmů K.

⁶⁶³*Lidé jako ty*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm-Ma.

strukturu, ale neorientovali se v ní. Vyjednávání mezi cenzory a zástupci ČSF se na sklonku 50. let projasnilo, bylo zřejmé, které dokumenty jsou kontrolovány, ale cenzoři se potýkali s problémem při hledání vhodných partnerů k jednání na straně filmařů. Vladimír Bor, v roli zástupce tvůrčí skupiny, se nepodílel přímo na technickém scénáři, při projednání připomínek byl pouhým zprostředkovatelem mezi cenzory a režisérem Pavlem Blumenfeldem. V další fázi kontaktovaný Miloš Schmiedberger zastával funkci ve FSB, ale vzhledem ke konkrétnímu natáčení mohl plnit roli pouhého prostředníka. Nejužší štáb byl tak kontaktu s cenzory ušetřen.

Zástupcům HSTD se podařilo proniknout do systému vývoje filmu do té míry, že mohli provádět předběžnou cenzuru, ale nedá se říct, že by pronikli do světa filmu. Po vyřešení organizačních problémů uvnitř HSTD a pevném stanovení kontrolovaných dokumentů v různých fázích vývoje filmových projektů přesunuli cenzoři svou pozornost k nastavení vhodného modelu komunikace se zástupci ČSF.

3.4.3. Modely komunikace mezi cenzory a filmaři

Dosavadní poznání cenzury 50. let se nezaměřovalo na rozkrytí konkrétních postupů práce, a omezovalo se na obecné poznatky. Bárta s ohledem na práci cenzorů v letech 1953–1968 konstatuje:

„Příčinliví cenzoři tak výrazně zasáhli nejen do vývoje československého filmu a televize, ale celé kultury, ač většina z nich jistě neměla žádné umělecké ambice. Přesto se z nich stali svým způsobem ‚umělci‘. Ale nežádání a nevítaní, kteří svou činností napáchali obrovské škody (...)“.⁶⁶⁴

Kontrola filmových projektů ze strany HSTD měla ve schvalovacích procesech zvláštní postavení. Na jedné straně byla tato kontrola součástí vývoje filmových projektů, ale na straně druhé pracovníci československé kinematografie z pochopitelných důvodů vnímali vnější zásahy do své činnosti negativně a cenzorům práci neusnadňovali. Ukazuje se nám zde rozpor mezi světem filmu a orgány politické moci. V dokumentech cenzury se opakovaně uvádí nejen to, že se dařilo

⁶⁶⁴BÁRTA, Milan, ref. 598, s. 50.

monitorovat celou produkci ČSF, ale že to probíhalo ve spolupráci s filmaři.⁶⁶⁵ Jak tato spolupráce vypadala a jaké byly její limity? V této části textu se zaměřím na to, jak spolupráce mezi ČSF a HSTD probíhala. O komunikaci mezi cenzurou a pracovníky ČSF svědčí útržkovité informace v oficiálních dokumentech, které korigují poznámky na kartotéčních lístečích. Především z kartotéky je patrné, že jednotliví plnomocníci se odkazovali na konkrétní osoby, a nikoliv na instituce. Důležitým zdrojem informací pro rekonstrukci komunikace je tedy i schopnost přiřadit konkrétní osobnosti do hierarchie ČSF, ke tvůrčím skupinám nebo konkrétním snímkům.

Podle Skupy se dá cenzura v 50. letech charakterizovat jako praxe zákazů a příkazů v opozici vůči jednáním mezi institucemi v 60. letech.⁶⁶⁶ Směřování ke komunikaci ve smyslu vyjednávání můžeme pozorovat už v 50. letech, jak dokazuje výše zmíněný příklad *Lidé jako ty*. Padesátá léta byla dobou, kdy se vytvořila organizace HSTD a kdy cenzoři hledali způsoby, jak s filmaři komunikovat. Šlo o období, kdy bylo vymezeno pole fungování a střetávání institucí ČSF a HSTD. Cenzura se evidentně přibližovala ČSF a snažila se s jeho zástupci navázat kontakt. To dokazuje příklad terminologického přibližování se fázím vývoje filmových projektů a důraz na komunikaci s filmaři v oficiálních dokumentech.

Vztahy a komunikaci mezi zástupci ČSF a cenzory lze sledovat ve dvou rovinách. Jednak v rovině soupeření konkurenčních schvalovacích orgánů HSTD a Umělecké rady, za druhé v rovině komunikace HSTD se zástupci středního managementu státní kinematografie⁶⁶⁷ a se členy štábů pracujícími na konkrétních projektech.

⁶⁶⁵Zpráva o činnosti. ABS, f. 318 – HSTD. 29. 5. 1956, sign. 318-32-7, St – 0365/4/18, s. 1 a 4.
Stručný rozbor zásahů provedených v oddělení II/3. ABS, f. 318 – HSTD. 29. 1. 1960, sign. 318-32-2, St – 0087/29-18, s. 2; *Zpráva o činnosti II/3. oddělení Hlavní správy tiskového dohledu.* ABS, f. 318 – HSTD. 19. 6. 1961, sign. 318-32-2, St – 0080/34-18, s. 11.

⁶⁶⁶SKUPA, Lukáš, ref. 572, s. 40.

⁶⁶⁷Označení „střední“ nebo „taktický management“ používá Petr Szczepanik pro zástupce tvůrčích skupin. Ti vykonávali obdobu producentské práce ve státě řízené kinematografií, měli dostatečnou profesní autoritu a zkušenosti a operovali blíže tvůrčím a výrobním procesům. Nad středním managementem byl v hierarchii ČSF ještě vyšší (strategický) management. Ten tvořili zástupci státu a vládnoucí komunistické strany, kteří měli za úkol převádět do praxe principy kulturní a hospodářské politiky. SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 31–41.

3.4.3.1. Kompetenční spor: Hlavní správa tiskového dohledu a Umělecká rada

Soupeření paralelně fungujících schvalovacích orgánů (HSTD a Umělecká rada) vyvrcholilo kompetenčním sporem. V něm šlo o to, vyjmout kinematografii zpod kontroly HSTD. Poprvé k němu došlo v roce 1957, dva roky po zavedení cenzury scénářů. Eduard Hofman, ředitel FSB, navrhol, aby dozor nad filmem zcela převzala Umělecká rada, která stejně posuzovala scénáře.⁶⁶⁸ Ta byla poradním orgánem podřízeným přímo řediteli FSB a zároveň představovala nástupnický orgán po zrušené Filmové radě, která podléhala Ministerstvu informací, respektive Ministerstvu kultury.⁶⁶⁹ Tímto krokem by byla kontrola vznikajících snímků vrácena do kompetence ČSF a lidem s vyšší profesní autoritou. Náčelník HSTD František Kohout se proti této změně ohradil. Se zrušením dohledu nad filmem by mohla být podle něj zrušena celá činnost HSTD na úseku obecného zájmu. Kinematografii, jako nejmasovější médium, bylo nutné kontrolovat centrálně a externě.⁶⁷⁰ Na kritiku, že scénáře stejně dostává aparát ÚV KSČ, odpovídá kritikou mířenou přímo na Uměleckou radu a její členy, které se snaží znevěrohodnit.⁶⁷¹

Podobná situace se opakovala v roce 1959, kdy vyjmutí filmu z kompetence HSTD navrhoval náměstek Ministerstva školství a kultury Václav Pelíšek.⁶⁷² Ani tehdy se odloučení kinematografie a cenzury neuskutečnilo. Místo toho našli zástupci HSTD v rámci struktury ČSF partnery k vyjednávání o cenzurních podnětech k filmům.

Rok před prvním kompetenčním sporem, v květnu 1956, hodnotí zástupci HSTD svou činnost na úseku československé filmové produkce jako nejlepší od roku 1953. Do roku 1955 se činnost HSTD zaměřovala na organizační zajištění a paralelně probíhající dohled se zabýval pouze hotovými kopiemi.⁶⁷³ Od roku 1955

⁶⁶⁸ *K problému vyjmutí kontroly filmů z pravomoci Hlavní správy tiskového dohledu.* ABS, f. 318 – HSTD. 26. 7. 1957, sign. 318-9-6, s. 1.

⁶⁶⁹ SKUPA, Lukáš, ref. 572, s. 54–55.

⁶⁷⁰ *K problému vyjmutí kontroly filmů z pravomoci Hlavní správy tiskového dohledu.* ABS, f. 318 – HSTD. 26. 7. 1957, sign. 318-9-6, s. 1.

⁶⁷¹ Funkce Umělecké rady byla označena jako „vegetování“, její členové Jan Kliment, A. J. Liehm, Ludvík Veselý, Jiří Marek, A. M. Brousil a Marie Pujmanová byli obviněni ze snah o vymanění ČSF zpod kontroly HSTD. Jmenovitě A. M. Brousil byl pak obviněn z toho, že v časopise *Film a doba* nechal otisknout články Jiřího Hrbase a Jiřího Dvořáka kritizující socialistický realismus. Celkově lze Kohoutovu argumentaci označit za osobní, a nikoliv věcnou. Tamtéž, s. 1–2.

⁶⁷² Část zápisu z 3. schůze ideologické komise ÚV KSČ, 12. 11. 1959. In: KLIMEŠ, Ivan ed. Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace*. 2004, č. 4, s. 210–215.

⁶⁷³ *Zpráva o činnosti.* ABS, f. 318 – HSTD. 29. 5. 1956, sign. 318-32-7, St-0365/4/18, s. 1.

funguje předběžná kontrola vznikajících filmů ve fázích, ale cenzoři si stěžují, že důsledně se daří kontrolovat scénáře až po nějaké době od nového nařízení. Pracovníci ČSF dříve nedodržovali směrnice a požadované materiály nebyly cenzorům předkládány.⁶⁷⁴ Toto tvrzení z dokumentu HSTD se nepodařilo ověřit z kartotéčních lístků z let 1953 až 1956. Podobnou situaci ale ukazuje kartotéka v roce 1959. Tehdy měly být nově sledovány i literární scénáře, ale ty byly v několika případech předloženy pouze v částečné verzi nebo v rukopisu, což cenzorům nevyhovovalo a požadovali kompletní verze.⁶⁷⁵ Podobnou situaci popisuje i Skupa v souvislosti s posíláním nehotových scénářů centrální IUR na přelomu 50. a 60. let s cílem zjištění předběžného stanoviska.⁶⁷⁶ Tyto případy ukazují na taktizování filmařů při schvalovacích procesech.

V letech 1957 a 1958 dochází ze strany HSTD k stabilizaci fází kontroly (technický scénář, servisní kopie, hotová kopie) a k terminologickému sblížení se s filmaři (na kartotéčních lístcích se stále častěji uvádí označení „technický scénář“ místo dříve nespecifikovaného scénáře). V dokumentech HSTD z března 1963 je období let 1957 a 1958 hodnoceno jednoznačně negativně.⁶⁷⁷ Motivací pro negativní hodnocení situace v československé kinematografii byly události související s 1. festivalem československého filmu v Banské Bystrici, který se konal od 22. února do 1. března 1959. Kritika snímků *Hvězda jede na jih*, *Tři přání*, *Konec jasnovidce*, *Zde jsou lvi* vedla k dramatickým změnám v československé kinematografii.⁶⁷⁸ V případě cenzury se jednalo o zpřísnění cenzurní praxe. Plnomocníci měli nově krom státního tajemství a obecného zájmu kontrolovat i herecké obsazení a politický profil autora.⁶⁷⁹ V přehledovém dokumentu o činnosti II/3. oddělení za rok 1959 cenzoři upozorňují, že ze všech úseků v rámci tohoto oddělení bylo nejvíce zásahů z hlediska obecného zájmu v materiálech ČSF.⁶⁸⁰

⁶⁷⁴Tamtéž, s. 4.

⁶⁷⁵Na příklad: *Konec cesty*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-284, Kartotéka filmů K; *Letiště nepřijímá*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm-Ma; *Májové hvězdy*. ABS, f. 318 – HSTD. sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm-Ma.

⁶⁷⁶SKUPA, Lukáš, ref. 572, s. 56.

⁶⁷⁷*Podklady ke zprávě oddělení II/3. Ministerstva vnitra – Hlavní správa tiskového dohledu*. ABS, f. 318 – HSTD. 18. 3. 1963, sign. 318-32-2, s. 4.

⁶⁷⁸Umělecká rada, podřízená řediteli FSB, byla nahrazena Ideově-uměleckou radou, ve které zasedali místo umělců straničtí funkcionáři. Na postu ředitele FSB nahradil Eduarda Hofmana Josef Veselý. Na pozici ředitele Ústřední správy Československého státního filmu nahradil Jiřího Marka Alois Poledňák.

⁶⁷⁹*Výpis z usnesení politického byra ÚV KSČ ke zprávě o činnosti HSTD*. ABS, f. 318 – HSTD. 29. 4. 1959, sign. 318-1-5.

⁶⁸⁰*Stručný rozbor zásahů provedených v oddělení II/3. v roce 1959*. ABS, f. 318 – HSTD. 29. 1.

Velké množství zásahů cenzori zdůvodňují dozníváním série nevhodných filmů připravovaných dříve a novou praxí, kdy plnomocníci úzce spolupracují s tvůrčí skupinou již na přípravě technického scénáře.⁶⁸¹

3.4.3.2. Modely komunikace

Z hlediska kontroly scénářů se v roce 1959 cenzurní dozor rozšiřuje, nově jsou sledovány literární scénáře, technické scénáře, servisní kopie a hotové kopie. Podle zástupců HSTD došlo v této době ke „konsolidaci na úseku filmu“, díky užšímu styku s tvůrčími skupinami není třeba zasahovat v průběhu natáčení a připomínky se sdělují ve fázi scénáře, což vede k úsporám.⁶⁸² Z cenzurních karet vyplývá, že proces kontroly scénářů vypadal následovně. V letech 1959 a 1960 byly literární a technické scénáře zkoumány několika plnomocníky. Ti, pokud vznesli nějakou připomínku, tak ta byla následně projednána se zástupcem tvůrčí skupiny, který zastupoval konkrétní projekt.⁶⁸³ Dále byla většinou stejnými plnomocníky kontrolována servisní kopie a na závěr hotová kopie. Schvalování filmu *Lidé jako ty*, jak je zaznamenáno v kartotéce, ukazuje, že cenzori komunikovali s Vladimírem Borem, zástupcem tvůrčí skupiny. Podobnou praxi ukazují kartotéční lístky i v dalších případech. Ladislav Hanuš byl u technického scénáře filmu *Kouzelný den* (1960, r. Jan Valášek, s. Ota Hofman) upozorněn na nutnost vyřízení povolení pro letecké záběry. Bohumilu Šmídovi byly sděleny připomínky k technickým scénářům filmů *Rychlík do Ostravy* (1960, r. Jaroslav Mach, s. Josef Neuberg, František Vlček) a *Zlé pondělí*. Se Šmídou a Františkem Břetislavem Kuncem bylo projednáno chování postav vyplývající z technického scénáře snímku *Tři tuny prachu* (1960, r. Oldřich Daněk, s. Oldřich Daněk) a s nejmenovaným pracovníkem stejné tvůrčí skupiny byly diskutovány připomínky k technickému scénáři filmu *Smyk*. Ve všech těchto případech sloužili vedoucí pracovníci tvůrčích skupin jako

1960, sign. 318-32-2, St-0087/29-18, s. 1.

⁶⁸¹Tamtéž, s. 2.

⁶⁸²Podklady ke zprávě oddělení II/3. Ministerstva vnitra – Hlavní správa tiskového dohledu. ABS, f. 318 – HSTD. 18. 3. 1963, sign. 318-32-2, s. 4.

⁶⁸³Na příklad: *Dařbuján a Pandrhola*. ABS, f. HSTD, sign. 318-281, Kartotéka filmů D. Karel Feix zastupoval tvůrčí skupinu.

Kouzelný den. ABS, f. HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K. Ladislav Hanuš zastupoval tvůrčí skupinu.

Lidé jako ty. ABS, f. HSTD, sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm-Ma. Vladimír Bor, který byl zároveň scenáristou filmu, zastupoval tvůrčí skupinu.

prostředníci mezi cenzory a členy štábů. Tvůrčí skupina oddělovala svět filmu od politické moci, reprezentované plnomocníky HSTD. Cenzori také nerozlišovali mezi dramaturgy a produkčními šéfy v čele tvůrčích skupin a prostředník byl vybírán na základě jiných kritérií.

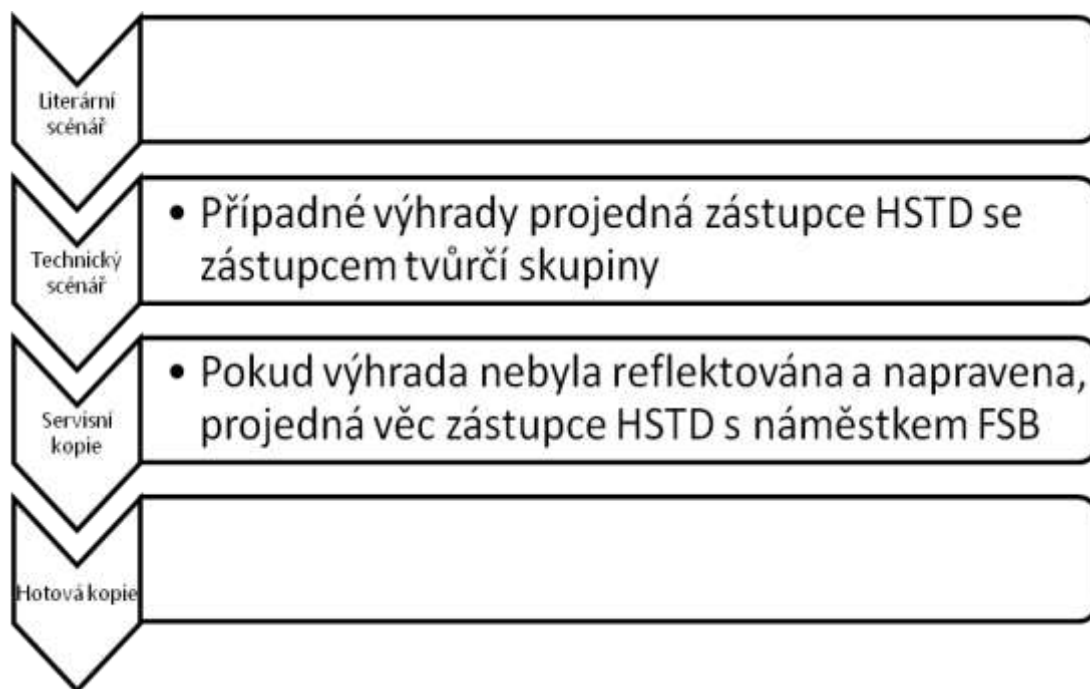


Schéma č. 16 – Proces předběžné kontroly vývoje filmu plnomocníky HSTD v letech 1959 a 1960.

V roce 1960 se na několika zápisech na kartotéčních lístcích objevuje odkaz na komunikaci s ÚV KSČ. Cenzori začali v tomto období evidentně koordinovat své postoje s nejvyšším orgánem komunistické strany.⁶⁸⁴ V případě technického scénáře filmu *Osení* (1960, r. Václav Krška, s. Jan Jílek, Miloš Velínský) byl pracovník sekretariátu ÚV KSČ Luděk Pulcman v červenci 1960 upozorněn na technický scénář a domluvil se zástupcem HSTD další postup. Na kartotéčním lístku z konce července je uvedeno, že Pulcman povolil schválení scénáře, který

⁶⁸⁴Koordinace postojů zástupců HSTD a zástupců IV. oddělení ÚV KSČ probíhala prokazatelně již v roce 1959, jak dokazuje *Prověrka dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov* určená pro ministra školství a kultury. V ní je popsán proces schvalování servisní kopie *První a poslední* v průběhu března 1959. Servisní kopie byla opakovaně v různých verzích promítána komisím, ve kterých se střídali zástupci vedení ČSF, zástupci Ministerstva školství a kultury, zástupci IV. oddělení ÚV KSČ a zástupci HSTD. Přípomínky byly projednávány s Hanušem za tvůrčí skupinu a s režisérem Vladimírem Čechem.

Prověrka dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967. 3. 4. 1959, k. 19, sign. 14.

bude po umělecké stránce ještě upraven. Následující zápis ze stejného dne zaznamenal, že HSTD schválila technický scénář s výhradou zhlédnutí servisní kopie. Paralelně fungující IUR, jejíž byl Pulcman také členem, schválila technický scénář o týden dřív, jak dokazuje zápis na kartotéčním lístku. Kritika umělecké stránky filmu toho o povaze připomínek mnoho neprozrazuje. Z časové následnosti událostí se však dá usuzovat na nejistotu ze strany cenzorů, což potvrzuje i potřeba ujištění Pulcmanem, že mají postupovat podle svých směrnic. Zástupci HSTD komunikovali se štábem pouze skrze prostředníky v podobě vedoucích tvůrčích skupin, ale zároveň se ve vztahu k politické moci projevovali nejistě. Telefonická komunikace se zástupcem ÚV KSČ rovněž předjímá to, co Skupa v první polovině 60. let popisuje jako benevolentní postoj některých členů ÚV KSČ.⁶⁸⁵ Problematické věci z pohledu cenzury byly členy ÚV KSČ povoleny. Nesoulad v postojích členů ÚV KSČ a HSTD se projevuje i v roce 1961. Scénáře filmů *Pouta* (1961, r. Karel Kachyňa, s. Karel Kachyňa, Jan Procházka, Lubomír Možný) a *Procesí k panence* byly cenzory shledány jako problematické, ale ÚV KSČ je doporučila schválit.⁶⁸⁶

Ve druhé polovině roku 1960 se proces komunikace mezi HSTD a štábem změnil. Při vznesení cenzurního podnětu ke scénáři byla svolána porada za účasti zástupců HSTD, zástupce tvůrčí skupiny, která film realizovala, a několika zástupců výrobního štábu. V případě, že byla vyžadována konzultace se zástupcem Ministerstva národní obrany nebo HSVB, byl přizván i ten. Na příkladu *Kde alibi nestačí* můžeme zhruba popsat tento model komunikace mezi pracovníky ČSF a cenzory. V průběhu srpna 1960 byl cenzurou kontrolován literární scénář a již po jeho schválení byla avizována porada nad další verzí scénáře, které se mají zúčastnit vedoucí dramaturg tvůrčí skupiny Ladislav Fikar, autor scénáře a pracovník HSVB. Na poradě k cenzurním podnětům u technického scénáře *Kde alibi nestačí* se v říjnu 1960 sešli zástupci HSTD, Ladislav Fikar, režisér Vladimír Čech (autor technického scénáře), scenárista Karel Cop (autor literárního scénáře a námětu) a zástupce HSVB. Byly projednány úpravy na několika stranách scénáře a dále bylo prodiskutováno přepracování postavy Gregora, která byla nakonec ze scénáře

⁶⁸⁵SKUPA, Lukáš, ref. 572, s. 69–70.

⁶⁸⁶*Pouta*. ABS, f. HSTD, sign. 318-291, Kartotéka filmů Pso-R; *Procesí k panence*. ABS, f. 318 – HSTD, sign. 318-290, Kartotéka filmů Poch-Psi.

odstraněna. Kontrola servisní kopie v únoru 1961 proběhla bez připomínek.⁶⁸⁷ Účast scenáristy při poradě nad technickým scénářem bychom u filmu *Kde alibi nestačí* mohli odůvodnit výrazným zásahem do scénáře. Obecnější trend v účasti scenáristy na poradě k technickému scénáři potvrzují další snímky, ve kterých nejsou úpravy tak významné. V případě *Muže z prvního století* (1961, r. Oldřich Lipský, s. Zdeněk Bláha, Oldřich Lipský, Miloš Fiala) se v květnu 1961 zúčastnili porady Ladislav Fikar, jako zástupce tvůrčí skupiny, Oldřich Lipský, jako režisér, a Miloš Macourek, jako scenárista neuvedený v titulcích. Na poradě byly prodiskutovány úpravy v několika záběrech, kde je podle cenzorů kladeno na stejnou rovinu zbrojení Spojených států a Sovětského svazu nebo kde se objevuje nemístná parafráze Engelse.

Přítomnost scenáristy při poradě nad technickým scénářem lze nahlédnout dvojnásobem. V případě, že byla vyžadována ze strany HSTD, tak lze pochybovat o tom, zda se cenzoři dokázali zorientovat v hierarchii ČSF a v systému vývoje filmů, protože osobou zodpovědnou za technický scénář byl režisér. Účast scenáristů na poradách s HSTD nám může na druhé straně posloužit jako indicie, že pozice scenáristy při psaní technického scénáře mohla být významnější, než se může zdát třeba z dokumentu *Práva a povinnosti členů filmových štábů*, kde je zodpovědnost za technický scénář připisována režisérovi.⁶⁸⁸ V takovém případě pak mohla přítomnost scenáristy na poradě s cenzory vycházet z potřeb tvůrčí skupiny. Nutno dodat, že se taková praxe mohla týkat pouze omezeného množství filmů, protože autory scénářů byli ve více než 70 % režiséři.⁶⁸⁹

Výše popsané změny v komunikaci mezi filmaři a cenzory v rozpětí mezi rokem 1959 a druhou polovinou roku 1960 souvisejí s nástupem Aloise Poledňáka jako nového ředitele Ústřední správy ČSF. Náčelník HSTD František Kohout komentuje situaci v dopise ministru vnitra Rudolfu Bartákovi z března 1960:

„(...) prakticky od nástupu nového ústředního ředitele soudruha Aloise Poledňáka se naše spolupráce s Československým státním filmem velmi zlepšila a lze říct, že skutečně pracujeme na tomto úseku preventivně, protože jsme položili

⁶⁸⁷ *Kde alibi nestačí*. ABS, f. 318 – HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K.

⁶⁸⁸ *Práva a povinnosti členů filmových štábů*. Archiv Barrandov, f. BH. 1958, k. B, s. 9.

⁶⁸⁹ SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 220.

Szczepanik uvádí, že v 50. letech byli režiséři autory scénářů u přibližně 70 % realizovaných filmů a v následující dekádě až u 85 %.

hlavní důraz na schvalování literárních a technických scénářů. Vážnějších zásahů od září 1959 nebylo“.⁶⁹⁰

Ačkoliv by se z tohoto dopisu mohla zdát situace jako takřka ideální, tak ve druhé polovině roku 1961 se znovu objevují připomínky ke spolupráci s kinematografií. Dramaturgie filmu a divadla je považována za největší problém⁶⁹¹ a styk s pracovníky ČSF je hodnocen jako obtížný.⁶⁹²

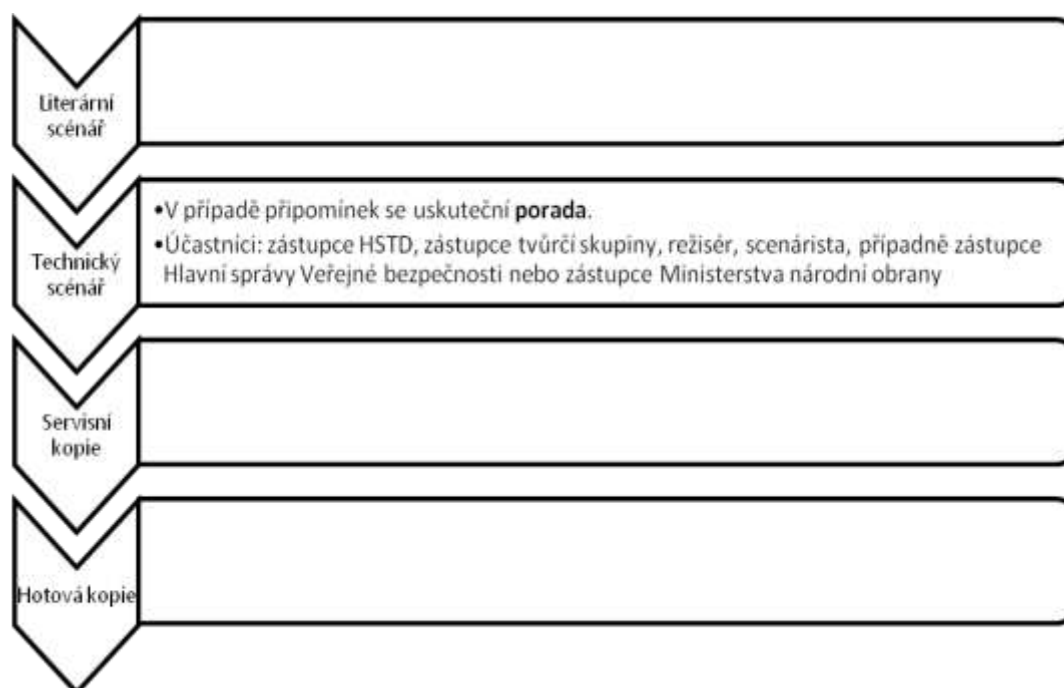


Schéma č. 17 – Proces předběžné kontroly vývoje filmu plnomocníky HSTD v roce 1961.

Jak rozumět těmto proměnám názoru na spolupráci zástupců HSTD a ČSF? V průběhu roku 1961 můžeme z cenzurních karet vyzorovat, že komunikace mezi cenzory a filmaři v praxi odpovídala tomu, jak si cenzoři svoji práci představovali. Kontrola probíhala ve fázích literárního scénáře, technického scénáře, servisní a hotové kopie. Materiály vždy zkoumalo více cenzorů. Se zástupci středního

⁶⁹⁰(Dopis) Františka Kohouta adresovaný Rudolfu Bartákovi. ABS, f. 318 – HSTD. 14. 3. 1960, sign. 318-1-5, St-0026/10e.

Alois Poledňák se stal ředitelem FSB v roce 1959.

⁶⁹¹Zpráva o plnění hlavních úkolů oddělení II/3. MV-HSTD za rok 1961. ABS, f. 318 – HSTD. 15. 12. 1961, sign. 318-32-2, St-0087/36-18, s. 4.

⁶⁹²Zpráva o činnosti II/3. oddělení Hlavní správy tiskového dohledu. ABS, f. 318 – HSTD. 19. 6. 1961, sign. 318-32-2, St-0080/34/18, s. 6.

managementu ČSF a se členy štábů se vedla diskuze na poradách. Pravděpodobně se dnes už nedozvíme, jak tyto porady probíhaly a jak filmaři na cenzurní podněty reagovali. I za předpokladu, že pracovníci ČSF reagovali na podněty cenzorů odmítavě, muselo dojít ještě k něčemu podstatnému, co by změnilo názor na komunikaci s filmaři. Pro lepší pochopení situace je třeba podívat se do dalších dokumentů z roku 1961, kde si můžeme přečíst kritiku úrovně scénářů veseloher,⁶⁹³ hodnocení, že některé scénáře mají nízkou ideovou a uměleckou úroveň,⁶⁹⁴ nebo konstatování, že dramaturgie se nedostatečně věnuje scénářům.⁶⁹⁵ Kritiku umělecké úrovně zmiňoval již Milan Bárta jako jinak formulovanou kritiku ideové stránky filmu. Na rozdíl od Bárty se domnívám, že kritika umělecké úrovně ze strany HSTD měla větší váhu než pouze jinak formulované připomínky k ideové stránce. Nebylo by to totiž poprvé, kdy cenzori využívali své postavení nad míru vymezené činnosti. Podobná situace nastala už v roce 1956, kdy Jiří Hendrych kritizoval subjektivitu hodnocení ve věci obecného zájmu a nařkl plnomocníky HSTD z překračování kompetencí.⁶⁹⁶ Situace na přelomu padesátých a šedesátých let působí podobným dojmem. V období po roce 1959 došlo k upevnění postavení cenzury, zástupci HSTD začali překračovat své kompetence a měli tendence zasahovat do scénářů více, než jim dovolovalo vymezení jejich působnosti (ochrana státního tajemství a obecného zájmu). Spory mohly postupně gradovat a důsledkem mohl být větší odpor ze strany zástupců ČSF a větší nespokojenost na straně cenzorů.

Řešení případných kompetenčních problémů přišlo v roce 1962. V informativní zprávě Eduarda Kovaříka, nového náčelníka HSTD, pro Jana Zárubu, náměstka ministra vnitra, a Karla Kostrouna z III. oddělení ÚV KSČ je popsána nová praxe předávání cenzurních podnětů. Ve věci státního tajemství sděluje HSTD připomínky přímo kontrolovaným, ve věci obecného zájmu HSTD informuje o připomínkách III. oddělení ÚV KSČ, jehož pracovníci to projednají se zástupci ČSF.⁶⁹⁷ Kromě toho se na úseku nenavrhuje žádná další změna. Tato změna souvisí s reorganizací ČSF, ze kterého se stala samostatná výrobně hospodářská jednotka kulturního charakteru, která byla ve věcech ideových a kulturně-politických

⁶⁹³ *Informační zpráva*. ABS, f. 318 – HSTD, 5. 1. 1961, sign. 318-32-2, s. 1.

⁶⁹⁴ *Tamtéž*, s. 2.

⁶⁹⁵ *Podklady pro zprávu*. ABS, f. 318 – HSTD. 16. 11. 1961, sign. 318-32-2, s. 2.

⁶⁹⁶ *Připomínky k poradě s vedením HSTD*. NA, f. 1261/2/2 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – Ideologické oddělení 1951 – 1961. 11. 4. 1956, sv. 22, a. j. 166.

⁶⁹⁷ *Informativní zpráva o činnosti tiskového dohledu na úseku umění a literatury*. ABS, f. 318 – HSTD. 18. 2. 1963, sign. 318-4-2, St-00141/10b, s. 3 a 6.

podřízena přímo ÚV KSČ.⁶⁹⁸ V dalším období popisuje Skupa vztah HSTD a ÚV KSČ jako vztah výkonného orgánu k nadřízenému orgánu. Na úseku kinematografie může být tento popis zavádějící, protože cenzoři ztratili přímý vliv na ČSF a tím i svou výkonnou funkci. Podobně jako dříve v případě podnětů ve věci státního tajemství, tak nově i ve věcech obecného zájmu HSTD plnila od roku 1962 funkci kontrolního orgánu, který komunikaci s filmaři týkající se napravení problematických míst delegoval na jiné instituce. Ve stejném roce dochází k posílení samostatnosti ČSF ve vztahu k ministerstvu a v ideologických otázkách je kinematografie nově podřízena ÚV KSČ.⁶⁹⁹

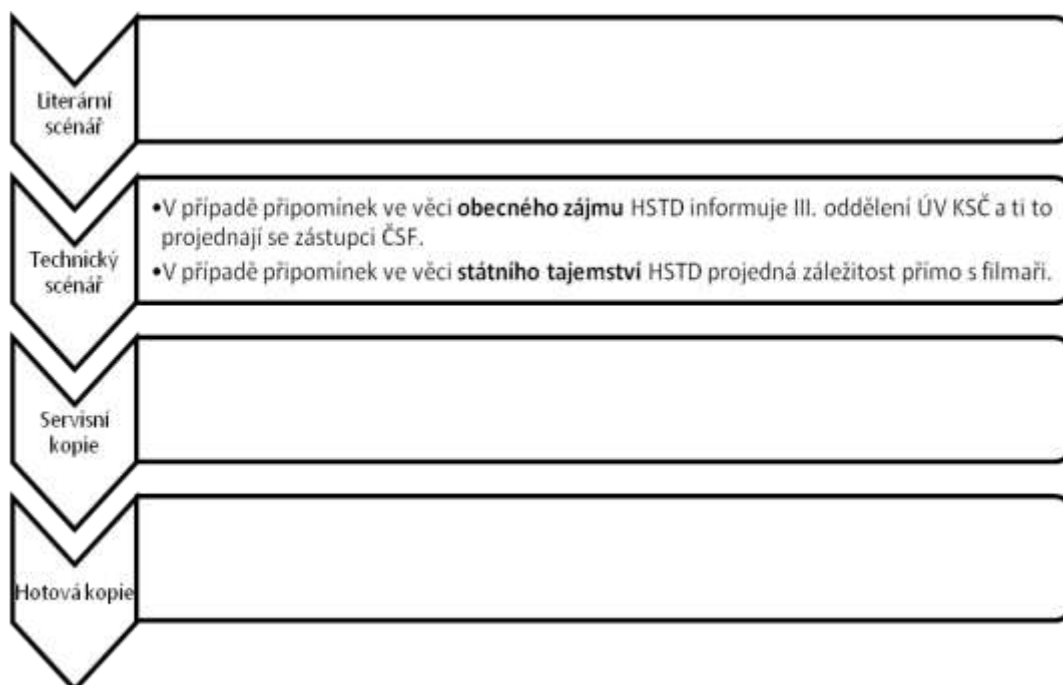


Schéma č. 18 – Proces předběžné kontroly vývoje filmu plnomocníky HSTD v roce 1962.

V dalším období, v letech 1962 až 1965, které již popsal Skupa, se komunikace mezi cenzoři a filmaři omezuje na nevýznamné změny ve scénářích a celkově se aktivity HSTD směrem k ČSF snížily. Filmaři, kteří se podle Skupy chovali v první polovině 60. let více sebevědomě než dříve, měli volnější ruce. Naopak se zvýšila intenzita kontaktů mezi HSTD a ÚV KSČ. Cenzoři i nadále sdělovali podněty Ústřednímu výboru a diskutovali je s jeho členy. Vzájemná

⁶⁹⁸SKUPA, Lukáš, ref. 572, s. 53.

⁶⁹⁹SZCZEPANIK, Petr, ref. 7, s. 96–97.

komunikace probíhala v podobných mezích, které byly vytyčeny v letech 1961 až 1962.⁷⁰⁰

3.4.4. Shrnutí

V letech 1953 až 1962 se vytvořila a stabilizovala organizační struktura HSTD a v průběhu této doby se cenzura v některých ohledech přibližovala filmařům. Toto přibližování se projevilo především v tom, že v procesech kontroly začali cenzoři zohledňovat produkční praxi vývoje filmových projektů a později se snažili hledat vhodné modely komunikace s pracovníky ČSF.

Proces cenzurního dohledu nad vznikajícími snímky se v průběhu let 1953 až 1962 několikrát proměnil. V prvních měsících po vzniku HSTD plnomocníci stíhali kontrolovat pouze hotové filmy. Od roku 1955 se cenzura na úseku kinematografie rozšířila do dramaturgické fáze. V letech 1955 až 1958 se cenzoři zaměřovali na technické scénáře. Nejprve pod obecným označením „scénář“ a od roku 1957 pod oficiálním označením. Od roku 1959 technickému scénáři předcházela ještě kontrola literárního scénáře. Tím se cenzorům podařilo podchytit vývoj projektu ve fázi dramaturgické. Proměny cenzurní praxe z let 1955 a 1959 ukazují na přibližování se terminologii filmové scenáristiky a na respektování produkční praxe. Důležitost technického scénáře pro cenzuru lze vysvětlit jeho formální stránkou, která plnomocníkovi nabízela přehled o tom, co se bude natáčet a v jaké podobě se to odrazí ve filmu, což literární scénář neumožňoval.

Po stabilizaci vnitřních mechanismů cenzury na úseku filmu se pozornost obrátila k navazování kontaktů se středním managementem ČSF a se členy štábů. Na přelomu 50. a 60. let můžeme pozorovat tři modely komunikace: 1) využití prostředníka v osobě zástupce tvůrčí skupiny, 2) poradu členů štábu se zástupci HSTD nad cenzurními podněty a 3) proměnu kompetencí HSTD na orgán, který cenzurní podněty ve věci obecného zájmu předává patričnímu oddělení ÚV KSČ (v roce 1962). Tyto tři modely představují rámce, které nejsou definitivní a v případě konkrétních filmů mohly být rozvětvenější.

Archiválie ve fondu HSTD podporují vnímání scenáristiky konce 50. let a začátku šedesátých let jako průsečíku představ o ideji budoucího filmu. Nositelé

⁷⁰⁰SKUPA, Lukáš, ref. 572, s. 99–112.

těchto představ byli vedle filmařů a zástupců kontrolních a schvalovacích orgánů uvnitř samotného ČSF i lidé působící mimo uměleckou sféru – plnomocníci HSTD, zástupci ÚV KSČ, případně zástupci HSVB a Ministerstva národní obrany. Právě politické orgány sice působily na vznikající snímky, ale nepodařilo se jim proniknout do produkční kultury československé kinematografie. Nedostatek profesní autority se projevoval v tom, že filmaři cenzorům komplikovali práci dodáváním pouze části požadovaných materiálů, nebo tím, že se pokoušeli z kontroly HSTD vymanit. Střídající se projevy nejistoty na straně plnomocníků HSTD nebo tendence překračovat své pravomoci jsou dokladem vzájemné vzdálenosti mezi ČSF a cenzurními institucemi.

3.5. Závěr kapitoly

V úvodu textu jsem si položil šest otázek týkajících se mechanismů mezi scenáristickou a natáčecí fází vzniku filmu. Na tyto otázky jsem následně hledal odpovědi v archivních dokumentech tematizujících organizaci tvůrčí práce v československém filmovém průmyslu mezi lety 1945 až 1962. Otázky jsem rozdělil do tří skupin: vývoj scénáře, autorství a posuzovací a schvalovací procesy.

Na základě archiválií jsem sestavil přehled změn v kinematografii ve zkoumaném období. Jako klíčový se ukázal rok 1948, konkrétně jeho druhá polovina, kdy došlo k odlišení dramaturgické a natáčecí fáze vzniku filmu a k institucionálnímu ukotvení technického scénáře. Zodpovědnost za autorství technického scénáře byla dána do rukou režiséra, ačkoliv do jeho vývoje zasahovalo více klíčových členů štábu (vedoucí výroby, architekt, kameraman). Rok 1948 přinesl také začátek mnoha reorganizací dramaturgických jednotek a schvalovacích institucí.

Jedním z předpokládaných důsledků rozlišení literární a technické verze scénáře v roce 1948 mělo být oddělení literární přípravy filmu a příprav filmu k natáčení. Schvalovací orgány díky tomu měly při posuzování literárního scénáře schválit finální podobu příběhu, tematiky, motivů a postav. V technickém scénáři měly být posouzeny prepis z literárního scénáře a záležitosti týkající se natáčení. Praxe byla odlišná. Scenáristé a režiséři získali více prostoru pro vývoj scénáře. Technické scénáře jim umožňovaly pracovat na přípravě filmu s akcentem na jiné

aspekty než literární scénáře. Situaci komplikovaly i dramaturgické schvalovací a poradní orgány. Ty se při posuzování technických scénářů neomezovaly na zkoumání odchylek od literárního scénáře. Tento svůj úkol spíše ignorovaly. Více pozornosti věnovaly hodnocení struktury vyprávění, motivům, dialogům a postavám. Samy schvalovací orgány tak popíraly předepsanou funkci technických scénářů a jejich postavení ve vývoji filmu posouvaly zpět k tvůrčí činnosti.

Pracovní skupina podílející se na vývoji scénářů byla ve většině případů budována kolem scenáristy a režiséra. Režisér měl postupně přebírat zodpovědnost za scenáristickou fázi práce a u technického scénáře byl hlavní zodpovědnou osobou. Na druhé straně byly formou směrnic na režiséra kladeny nároky, aby spolupracoval i s dalšími členy výrobních štábů, hlavně vedoucím výroby, kameramanem, architektem, autorem kostýmů a masek. Hlavní tvůrčí pracovníci byli organizováni v dramaturgických jednotkách nebo s nimi úzce spolupracovali. V polovině 50. let se scenáristika a natáčení organizovaly v tvůrčích skupinách. Jejich vedoucí měli možnost kontroly nad celým projektem od námětu až po výsledný film. Vedle dramaturgických jednotek měly na vývoj scénářů vliv i dramaturgické schvalovací orgány. Míra jejich vlivu na konkrétní projekty se proměňovala. Ministerské a centrální poradní dramaturgické orgány byly v průběhu 50. let postupně rušeny a filmařům bylo postupně dáno více zodpovědnosti za výrobu filmy. Výjimku tvořila HSTD, centrální cenzurní orgán Ministerstva vnitra, se kterou se museli zástupci ČSF naučit komunikovat v době, kdy se film začal osamostatňovat ze závislosti na Ministerstvu kultury. Tendence směřující k přenášení zodpovědnosti za schvalování technických scénářů na instituce ČSF pokračovala i přes politické napětí konce 50. let a filmová praxe se nadále individualizovala.

Závěr

Každá ze tří kapitol disertace je opatřena vlastními závěry, kde sumarizují dílčí výsledky zkoumání. Zde bych chtěl shrnout, zda se mi ve vytyčeném rámci podařilo naplnit cíle disertace. V metodologické rovině bylo mým cílem propojit poznatky production studies a screenwriting studies. V rovině tematické bylo mým cílem popsat poválečný vývoj československé kinematografie z hlediska proměn technických scénářů.

Technické scénáře reprezentují pouze malý výsek československé filmové tvorby a výroby. Představují poslední verzi scénáře před natáčením filmu, v procesuálním smyslu jsou fází přechodu mezi scénáristickou a natáčením. V úvodu jsem napsal, že jsou symbolem přechodu mezi scénáristikou a natáčením. Problematizováním tohoto mikrotématu lze dospět k poznání obecnějších tendencí formujících československou kinematografii v poválečném období. Nabídl jsem tři odlišné pohledy na problematiku technických scénářů. Nejprve jsem se jimi zabýval v kontextu teoretického a normativního uvažování o scénáristice a produkci, následně jsem popsal vývoj technických scénářů po formální stránce a nakonec jsem nahlédl proměny procesu vývoje filmu optikou schvalování filmu k natáčení. Pohyboval jsem se při tom v rámci teorií zakotvených v production studies a screenwriting studies. Díky různým úhlům pohledu a prolínání dvou teoretických konceptů jsem mohl regionální téma nahlížet v širší mezinárodní perspektivě, která zahrnuje mody produkce, kulturní transfer a téma cenzury. Umožnilo mi to navázat na aktivity střeoevropských badatelů (Szczepanik, Adamczak, Marecki, Karl, Skopal, Misiak), kteří v posledních letech zaměřili svou pozornost na produkční kulturu a přeshraniční spolupráci v zemích bývalého východního bloku. Na základech, které položili, jsem byl schopen vystavět svou argumentaci. Podařilo se potvrdit předpoklad, že proměny modu produkce (v kombinaci s Macdonaldovým konceptem pracovní skupiny – screen idea work group) a technických scénářů spolu úzce souvisejí a vzájemně se ovlivňují. Podařilo se potvrdit, že přenositelnost konceptů v rámci kulturního transferu naráží na limity vymezené tradicí cílové země. Podařilo se také problematizovat dosavadní chápání československé cenzury 50. let. Aplikace analýzy scénáře (Price, Sternbergová) v československém prostředí na formální náležitosti scénářů ukázala možnosti tohoto analytického nástroje při výzkumu proměn formátů.

Poválečná československá kinematografie se vypořádávala s fenoménem zestátnění. Velice záhy se ukázalo, že představy o státním filmu se lišily mezi různými zainteresovanými skupinami. Politická reprezentace a úřednický aparát na řízení filmu nahlížely jinak než režiséři a vedoucí produkce. Starší generace filmařů měla odlišné představy o filmové tvorbě než generace mladší. Tyto rozpory nastartovaly sérii reorganizací, která v průběhu let 1945 až 1955 zasáhla všechny fáze filmové výroby.

Po zestátnění kinematografie v roce 1945 byla výchozím bodem snaha o navazování na tradice Protektorátu a první republiky v rovině vývoje filmů. Došlo k pokusu o kodifikaci dobré praxe ve formě příruček. Situace se změnila v roce 1948, kdy původní české texty nebo zahraniční příručky nahradily překlady sovětských textů. Ty zůstaly jediným oficiálním inspiračním zdrojem československých filmařů až do poloviny 50. let. Změnil se i proces vývoje scénáře. Jednak došlo k rozlišení literárního a technického scénáře, s čímž souvisí odlišení literární přípravy filmu, kam patří vývoj scénáře od námětu až do literárního scénář, a přípravných prací, kam v dalších letech patřilo vypracování technického scénáře, rozpočtu a pracovního plánu. Až do konce 40. let byl technický scénář po formální stránce zaměnitelný s dřívějším formátem scénáře.

Překlady sovětských příruček, které byly pro interní účely vydávány Československým státním filmem, zprostředkovávaly zkušenosti sovětských filmařů v širokém spektru témat. Autoři příruček se věnovali problematice filmové scenáristiky, produkce i distribuce. Témata zahrnovala teoretické problémy (vybrané žánry kompatibilní se socialistickým realismem, problematiku adaptace literárních děl) nebo praktické problémy jednotlivých fází vývoje filmu. Kinematografie byla v těchto textech chápána jako průmyslová výroba, kde jednotlivci vykonávají jasně vymezené činnosti. Začátkem 50. let se objevil *Návrh instrukce o režiséřském scénáři*. Tento několikastránkový dokument je inspirován sovětskými příručkami a je v něm předepsáno několik desítek prvků nezbytných pro poslední verzi scénáře. Dopad tohoto dokumentu na formální podobu technických scénářů byl zcela zásadní. V první polovině 50. let se významně mění podoba i funkce poslední verze scénáře. Postupně byly odmítány literární prvky (např. úvodní myšlenka filmu, charakteristika postav) a byla posilována produkční funkce technických scénářů (např. rozpracování předpokládané metráže filmu). Tyto změny

jsou uspišeny centrálním řízením státního filmu prostřednictvím Kolektivního vedení Studia uměleckého filmu. Překotné změny v řízení filmu a centrální autorita měly v krátkodobém časovém horizontu negativní vliv na filmovou výrobu, což lze sledovat i na scénářích. Teoreticky měla být dramaturgická část práce na scénáři uzavřena dokončením literárního scénáře a technický scénář měl být jeho přepisem pro potřeby natáčení. V praxi to fungovalo tak, že filmaři i ve fázi technického scénáře pokračovali v tvůrčí práci a zástupci schvalovacích orgánů nutili filmaře k dramaturgickým zásahům do technických scénářů. To se projevilo prodražováním a prodlužováním filmové výroby.

V polovině 50. let bylo upuštěno od centrálního řízení filmové výroby. V rovině příruček se to projevilo odklonem od sovětských textů. Objevily se původní české texty o vývoji filmů a znovu se vyskytly náznaky polemiky a protichůdné názory. Technické scénáře byly tematizovány v souvislosti s vývojem filmu, filmovým stylem nebo v kontextu ekonomických ukazatelů efektivity natáčení. Modifikace prvků scénářů z první poloviny 50. let začaly sloužit k vyhodnocování hospodárnosti výroby. Formální podoba technických scénářů se v této době již neproměňovala skokově, ale nadále jsou patrné tendence nastartované na začátku 50. let. V technických scénářích byly posilovány produkční aspekty a vzájemné odkazování skupin prvků. Decentralizace na úrovni institucí vedla k větší míře autonomie autorských kolektivů pracujících na scénářích a k posilování skupinové práce.

Problematika dějin technického scénáře ukazuje československou kinematografii jako systém tvůrčí práce vybudovaný na tradičních a praxí ověřených postupech. Komunita filmařů průběžně formulovala společné postupy a dokumenty týkající se vývoje filmu. Vynucená formální proměna technických scénářů v první polovině 50. let a její důsledky nám umožňují pozorovat odolnost systému založeného na tradici. Cizorodý prvek v podobě *Návrhu instrukce o režisérském scénáři* byl komunitou akceptován pouze do té míry, dokud přinášel benefity. Modifikace formální podoby technických scénářů v první polovině 50. let bychom tak mohli považovat za akceleraci vývoje technických scénářů. Odmítnutí literárních prvků scénáře a posun k produkčním dokumentům akcentujícím organizaci práce by pravděpodobně nastaly i bez sovětských příruček. Jen by to trvalo delší dobu.

Fenomén tradice – obecně přijímaných postupů práce, které formovala praktická zkušenost – má své kořeny v kolektivní povaze práce na filmu. Film je ze své podstaty dílem neformální pracovní skupiny. Jednotliví členové této skupiny se větší nebo menší měrou podílejí na formování představy o budoucím filmu. Dobrá praxe se pak přenáší mezi jednotlivými filmaři a aplikuje se na další filmové projekty. Problematika technického scénáře v 50. letech nás tak vrací k otázce autorství. Místo identifikace konkrétního autora se i v případě scenáristiky musíme bavit o pracovní skupině – členech filmových štábů, úředních autoritách i nahodilých jednotlivcích, kteří v různé míře ovlivňují projekt vznikajícího filmu. Centrálně řízená scenáristika v první polovině 50. let, se všemi procesy tvorby, kontroly a schvalování, ukazuje znárodněnou československou kinematografii jako průmysl odsouvající jednotlivce do role vykonavatele úkolu. Příklad technických scénářů ukazuje, že taková praxe byla dlouhodobě neudržitelná. Teprve decentralizace v polovině 50. let odhalila potenciál technických scénářů jako dokumentů na pomezí dramaturgie a produkce. V těchto dokumentech se spojovaly umělecké, organizační a ekonomické aspekty výroby filmů. Rozšířením spektra prvků technických scénářů filmaři získali nástroj umožňující efektivnější komunikaci v rámci filmového štábu. Režisér, který za vypracování scénáře zodpovídal, byl nucen k zapojení svých nejbližších tvůrčích spolupracovníků (vedoucí produkce, kameraman, autor hudby, architekt, maskér) již ve fázi psaní technického scénáře. V rámci následného schvalovacího procesu byl dokument konfrontován s názory širšího okruhu členů pomyslné pracovní skupiny a dokončily se přípravy k natáčení.

Mnoho textů o dějinách československého filmu tíhne k postihnutí zkoumaného jevu na příkladu výrazných filmů. Můj přístup byl opačný, snažil jsem se o představení dobových standardů. Konkrétní součást procesu vývoje filmu (technický scénář) zkoumám v kontextu mnoha teoreticko-normativních dokumentů, kompletního korpusu dochovaných scénářů a v souvislostech schvalovacích mechanismů znárodněné kinematografie. Výsledek, který práce nabízí, tak vypovídá o standardech filmové produkce, o tom, co technický scénář představoval pro tvůrce v letech 1945–1962. Nezbytně tak opomím konkrétní filmové projekty. Mimo mou pozornost zůstalo téma vztahu technických scénářů a filmového stylu a funkce scénářů při vývoji konkrétních filmů. Poznatky o

jednotlivých projektech, pokud se v textu objevují, plní funkci ilustrace zkoumaného jevu, aniž by téma vyčerpaly. Mým cílem bylo předložit čtenáři dějiny scenáristického/produkčního dokumentu a demonstrovat na něm tendence v poválečné československé kinematografii. Z pohledu současného historika filmu a scenáristiky se nám technické scénáře můžou zdát nezajímavé. Samy o sobě nevypovídají o dramaturgii vznikajícího filmu a ani nejsou pevným návodem k natáčení. Jejich čtení navíc znesnadňuje komplikovaná formální úprava. Měli bychom mít na paměti, že v pojednávané době stálo za to centrálním plánovačům věnovat jim pozornost v samostatném normativním textu; zároveň všem aktérům vývoje filmu umožnily tyto dokumenty zpracovat představu o budoucím filmu v jazyce blízkém filmovému stylu.

Seznam tabulek

Tabulka č. 1 – Srovnání vývoje scénáře v Pudovkinově knize a v Linhartově překladu *Od libreta k premiéře*.

Tabulka č. 2 – Srovnání vývojových fází scénáře v textech Karla Lamače, Otakara Vávry a Karla Smrže před rokem 1945.

Tabulka č. 3 – Vývoj scénáře v textu J. A. Novotný *Filmový námět a jeho zpracování*.

Tabulka č. 4 – Srovnání terminologie překladů sovětských teoreticko-normativních textů a *Organisace a výroby uměleckého filmu* Bohumila Šmídy.

Tabulka č. 5 – Srovnání fází vývoje scénáře v textech Jana Kučery, Karla Smrže, K. M. Wallóa a Gottfrieda Mullera.

Tabulka č. 6 – Výčet zkoumaných prvků technických scénářů.

Tabulka č. 7 – Srovnání třísloupcových scénářů z hlediska distribuce prvků ve sloupcích.

Tabulka. č. 8 – Srovnání řazení záběrů ve dvou verzích technického scénáře filmu *Srpnová neděle*.

Tabulka č. 9 – Názory zástupců tvůrčích skupin v anketě pro *Film a dobu*.

Seznam obrázků

- Obr. č. 1 – Ukázka scénáře v příručce Karla Lamače *Jak se píše filmové libreto*.
- Obr. č. 2 – Tabulka pro jeden záběr ve scénáři zvukového filmu z Vávrova textu *Práce na scénáriu zvukového filmu*.
- Obr. č. 3.1 – Ukázka Pudovkinova pracovního scénária z knihy *Od libreta k premiéře*.
- Obr. č. 3.2 – Ukázka Pudovkinova pracovního scénária z knihy *Od libreta k premiéře*.
- Obr. č. 4 – Ukázka ze vzorového scénáře filmu *Zocelení*. Součást *Návrhu instrukce o režisérském scénáři*.
- Obr. č. 5 – První stránka z filmové povídky/scénosledu filmu *Krakatit*.
- Obr. č. 6 – Ukázka z prvorepublikového scénáře *Vdavky Nanynky Kulichovy*.
- Obr. č. 7 – Ukázka z literárního scénáře filmu *Kavárna na hlavní třídě*.
- Obr. č. 8 – Ukázka z technického scénáře filmu *Kavárna na hlavní třídě*.
- Obr. č. 9 – Úvod k charakteristice osob + charakteristika Václava Bavora z technického scénáře filmu *Týden v tichém domě*.
- Obr. č. 10 – Ukázka charakteristiky postav ze scénáře filmu *Kouzelný míč*.
- Obr. č. 11 – Ukázka z hlavní části scénáře filmu *Případ dr. Kováře*.
- Obr. č. 12 – Ukázka hlavní části technického scénáře k filmu *Komedianti*.
- Obr. č. 13 – Ukázka popisu hudebních motivů v hlavní části technického scénáře filmu *Písnička za groš*.
- Obr. č. 14 – Ukázka hlavní části technického scénáře filmu *Botostroj*.
- Obr. č. 15 – Ukázka dvoustrany hlavní části technického scénáře filmu *Roztržka*.
- Obr. č. 16 – Tři sloupce v technickém scénáři *Zítř se bude tančit všude*.
- Obr. č. 17 – Ukázka seznamu metráže z technického scénáře filmu *Štěňata*.
- Obr. č. 18 – Ukázka taktů v hlavní části scénáře filmu *Z mého života*.
- Obr. č. 19 – Ukázka taktů v technickém scénáři filmu *Dalibor*.
- Obr. č. 20.1 – Ukázka rukopisných poznámek ve scénáři filmu *Divá Bára*.
- Obr. č. 20.2 – Ukázka nákresů ve scénáři filmu *Divá Bára*.
- Obr. č. 21 – Ukázka zásahů do první verze technického scénáře filmu *Srpnová neděle*.
- Obr. č. 22.1 – Začátek obrazu č. 4 první verze technického scénáře filmu *Srpnová neděle*.

Obr. č. 22.2 – Upravený začátek obrazu č. 4 první verze technického scénáře filmu *Srpnová neděle*.

Obr. č. 22.3 – Přepracovaná verze technického scénáře filmu *Srpnová neděle*.

Seznam grafů

Graf č. 1 – Vývoj počtu filmů a počtu technických scénářů.

Graf č. 2.1 – Přehled vývoje autorsko-právních údajů v technických scénářích v letech 1945 až 1952.

Graf č. 2.2 – Přehled vývoje Autorsko-právních údajů v letech 1953 až 1960.

Graf č. 3.1 – Přehled výskytu seznamu členů štábu I. část (režisér, kameraman, hudební skladatel, architekt, maskér) v letech 1945 až 1960.

Graf č. 3.2 – Přehled výskytu seznamu členů štábu II. část (střihač, poradce, vedoucí štábu a ostatní – asistenti režie, kamery, výroby, kostymér, zvukař, rekvizitář a další) v letech 1945 až 1960.

Graf č. 4 – Přehled výskytu seznamu postav a herců v letech 1945 až 1960.

Graf č. 5.1 – Seznam míst natáčení v letech 1945 až 1960 I. část.

Graf č. 5.2 – Seznam míst natáčení v letech 1945 až 1960 II. část.

Graf č. 6.1 – Rozpis metráže v letech 1945 až 1960 I. část.

Graf č. 6.2 – Rozpis metráže v letech 1945 až 1960 II. část.

Graf č. 7 – Seznam hudebních čísel v letech 1945 až 1960.

Graf č. 8.1 – Vývoj výskytu prvků v záhlaví hlavní části technického scénáře v letech 1945 až 1960.

Graf č. 8.2 – Vývoj výskytu prvků v levém sloupci hlavní části technického scénáře v letech 1945 až 1960.

Graf č. 8.3 – Vývoj výskytu prvků v pravém sloupci hlavní části technického scénáře v letech 1945 až 1960.

Graf č. 9 – Přehled výskytu charakteristiky postav ve scénářích v letech 1945 až 1960.

Graf č. 10 – Srovnání vývoje výskytu seznamu hudebních čísel a hudby v hlavní části scénáře v letech 1945 až 1960.

Graf č. 11 – Vývoj výskytu údajů o metráži v hlavní části scénáře v letech 1945 až 1960.

Graf č. 12 – Graf znázorňuje procento filmů, u kterých byl alespoň jednou přepracován technický scénář.

Seznam schémat

- Schéma č. 1 – Fáze vývoje scénáře v roce 1947 I.
- Schéma č. 2 – Fáze vývoje scénáře v roce 1947 II.
- Schéma č. 3 – Fáze vývoje filmu Bílá tma.
- Schéma č. 4 – Fáze vývoje scénáře od října 1948.
- Schéma č. 5 – Fáze vývoje scénáře v roce 1950.
- Schéma č. 6 – Proces schvalování scénáře do výroby v letech 1945 a 1946.
- Schéma č. 7 – Proces posuzování scénáře v roce 1945.
- Schéma č. 8 – Proces schvalování scénáře v roce 1945.
- Schéma č. 9 – Proces posuzování a schvalování scénáře do výroby v letech 1947 a 1948.
- Schéma č. 10 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v roce 1949.
- Schéma č. 11 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v letech 1950 a 1951.
- Schéma č. 12 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v letech 1951 a 1952.
- Schéma č. 13 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v roce 1956.
- Schéma č. 14 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v roce 1959.
- Schéma č. 15 – Proces schvalování technických scénářů do výroby v roce 1960.
- Schéma č. 16 – Proces předběžné kontroly vývoje filmu plnomocníky HSTD v letech 1959 a 1960.
- Schéma č. 17 – Proces předběžné kontroly vývoje filmu plnomocníky HSTD v roce 1961.
- Schéma č. 18 – Proces předběžné kontroly vývoje filmu plnomocníky HSTD v roce 1962.

Seznam zkratk

Archiv bezpečnostních složek (ABS)

Československý státní film (ČSF)

Filmová povídka (FP)

Filmová rada (FR)

Filmové studio Barrandov (FSB)

Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD)

Ideová-umělecká rada (IUR)

Kolektivní vedení (KV)

Kolektivní vedení Studia uměleckých filmů (KV SUF)

Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie (KV ÚD)

Komunistická strana Sovětského svazu (KSSS)

Literární scénář (LS)

Národní archiv (NA)

Národní filmový archiv (NFA)

Svaz sovětských socialistických republik (SSSR)

Technický scénář (TS)

Ústřední výbor Komunistické strany Československa (ÚV KSČ)

Všesvazová komunistická strana bolševiků (VKSb)

Prameny

Citované filmy

13. revír (1946, režie Martin Frič, scénář Eduard Fiker, Karel Steklý)

105 % alibi (1959, r. Vladimír Čech, s. Miloš Velínský, Karel Cop)

Až přijde kocour (1963, r. Vojtěch Jasný, s. Jiří Brdečka, Vojtěch Jasný)

Bílá tma (1948, r. František Čáp, s. František Čáp, Leopold Lahola)

Botostroj (1954, r. K. M. Walló, s. T. Svatopluk, Otakar Vávra, K. M. Walló)

Byl jednou jeden král... (1954, r. Bořivoj Zeman, s. Jiří Brdečka, Jan Werich, Bořivoj Zeman)

Cesta zpátky (1958, r. Václav Krška, s. Pavel Kohout)

Čapkovy povídky (1947, r. Martin Frič, s. František Vlček)

Černá sobota (1960, r. Miroslav Hubáček, s. Josef Bouček, Miroslav Kratochvíl, Lubor Pok, Ladislav Rychman, Vladimír Valenta)

Daleká cesta (1949, r. Alfréd Radok, s. Mojmír Drvota, Erik Kolár, Alfréd Radok)

Dalibor (1956, r. Václav Krška, s. Václav Krška, Jaroslav Beránek)

Dařbuján a Pandrhola (1959, r. Martin Frič, s. Jan Drda, Martin Frič)

Der Zweite Schuss (1943, r. Martin Frič, s. Hugo Zehder, Martin Frič)

Dědeček automobil (1956, r. Alfréd Radok, s. Adolf Branald, Alfréd Radok)

Děvče z podskalí (1922, r. Václav Bínovec, s. Suzanne Marwille)

Die Jungfern von Bischofsberg (1943, r. Peter Paul Brauer, s. Erich Ebermayer)

Divá Bára (1949, r. Vladimír Čech, s. Vladimír Čech, Dalibor C. Faltis, Miroslava Přikrylová)

Divotvorný klobouk (1952, r. Alfréd Radok, s. Alfréd Radok)

Dnes neordinuji (1948, r. Vladimír Slavínský, s. Jan Gerstel)

Dobrodružství na zlaté zátoce (1955, r. Břetislav Pojar, s. Vladimír Pazourek, Břetislav Pojar, Ladislav Helge)

Dobrý voják Švejk (1956, r. Karel Steklý, s. Karel Steklý)

Dovolená s Andělem (1952, r. Bořivoj Zeman, s. Jaroslav Mottl, Bořivoj Zeman, Josef Neuberg, František Vlček)

Drvoštěp (1922, r. Karel Lamač, s. Karel Lamač)

DS-70 nevyjíždí (1949, r. Vladimír Slavínský, s. Otakar Kirchner, Vladimír Borský)

Dva týdny štěstí (1940, r. Vladimír Slavínský, s. Josef Neuberg, Julius Schmitt, C. H. Diller)

Dvaasedmdesátka (1948, r. Jiří Slavíček, s. Miroslav Rutte, Karel Smrž, Vladimír Šmeral)

Expres z Norimberka (1953, r. Vladimír Čech, s. Vladimír Čech)

Florenc 13,30 (1957, r. Josef Mach, s. Josef Mach)

Haškovy povídky ze starého mocnářství (1952, r. Miroslav Hubáček, s. Ivan Osvald, Karel Feix)

Himmel, wir erben ein Schloss (1943, r. Peter Paul Brauer, s. Otto Ernst Hesse, Eberhard Keindorff, Gunter Neumann)

Hledá se táta (1961, r. František Daniel, s. Bohumíra Psychlová, František Daniel)

Holubice (1960, r. František Vlácil, s. František Vlácil)

Hrdinové mlčí (1946, r. Miroslav Cikán, s. J. Z. Novák, Vladimír Tůma)

Hudba z Marsu (1955, r. Ján Kadár, Elmar Klos, s. Vratislav Blažek, Ján Kadár, Elmar Klos)

Chceme žít (1949, r. E. F. Burian, s. E. F. Burian, Bohuslav Březovský)

Chlap jak hora (1960, r. Miloš Makovec, s. Vratislav Blažek, Miloš Makovec)

Jan Hus (1954, r. Otakar Vávra, s. Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra)

Jan Roháč z Dubé (1947, r. Vladimír Borský, s. Vladimír Borský, Otakar Růžička, Sonja Špálová)

Jan Žižka (1955, r. Otakar Vávra, s. Miloš V. Kratochvíl, Otakar Vávra)

Kavárna na hlavní třídě (1953, r. Miroslav Hubáček, s. Jiří Brdečka, Jiří Mareš, Miroslav Hubáček)

Kde alibi nestačí (1961, r. Vladimír Čech, s. Karel Cop, Vladimír Čech)

Klaun Ferdinand a raketa (1962, r. Jindřich Polák, s. Ota Hofman, Jindřich Polák)

Kolik slov stačí lásce? (1961, r. Jiří Sequens, s. Jan Otčenášek, Jiří Sequens)

Komedianti (1953, r. Vladimír Vlček, s. Vladimír Vlček)

Konec cesty (1959, r. Miroslav Cikán, s. Jiří Mareš, Bohumil Brejcha, Otakar Kirchner, Miroslav Cikán)

Konec strašidel (1952, r. Jan Matějovský, Jiří Slavíček, s. Miroslav Drtílek, Jan Matějovský)

Kotrmelec (1961, r. Václav Sklenář, s. Ondřej Vogeltanz, Václav Sklenář)

Kouzelný den (1960, r. Jan Valášek, s. Ota Hofman)

Kouzelný míč (1949, r. Karel Baroch, s. Karel Baroch)

Králici ve vysoké trávě (1961, r. Václav Gajer, s. Ota Hofman)

Labyrint srdce (1961, r. Jiří Krejčík, s. František Pavlíček, Jiří Krejčík)
Lavina (1946, r. Miroslav Cikán, s. Miroslav Cikán, Jaroslav Mottl, Josef Trojan)
Ledové moře volá (1961, r. Hanuš Burger, s. Hanuš Burger, Václav Čtvrtek)
Ledoví muži (1960, r. Vladimír Sís, s. Fedor Kaucký, Vladimír Sís)
Letiště nepřijímá (1959, r. Čeněk Duba, s. Pavel Kohout)
Léto (1948, r. K. M. Walló, s. K. M. Walló)
Lidé jako ty (1960, r. Pavel Blumenfeld, s. Jan Procházka, Vladimír Bor)
Malí medvědáři (1957, r. Jindřich Puš, Jiří Jungwirth, s. Zdeněk Borovec, Vladimír Šustr)
Májové hvězdy (1959, r. Stanislav Rostockij, s. Ludvík Aškenazy)
Mezi nebem a zemí (1958, r. Zdeněk Podskalský, s. Vladimír Borský, Zdeněk Podskalský)
Měsíc nad řekou (1953, r. Václav Krška, s. Václav Krška)
Milujeme (1951, r. Václav Kubásek, Jaroslav Novotný, s. Václav Kubásek, Jaroslav Novotný)
Mladá léta (1952, r. Václav Krška, s. Vladimír Neff)
Mordová rokle (1951, r. Jiří Slavíček, s. Miloslav Stehlík, Jiří Slavíček, Mojmir Drvota)
Muži bez křidel (1946, r. František Čáp, s. Bohumil Štěpánek)
Muž z prvního století (1961, r. Oldřich Lipský, s. Zdeněk Bláha, Oldřich Lipský, Miloš Fiala)
Můj přítel Fabián (1953, r. Jiří Weiss, s. Ludvík Aškenazy, Jiří Weiss)
Nadlidé (1946, r. Václav Wasserman, s. Josef Neuberg)
Nad námi svítá (1952, r. Jiří Krejčík, s. Jiří Marek, Jiří Krejčík)
Na konci města (1954, r. Miroslav Cikán, s. Eduard Fiker)
Nástup (1952, r. Otakar Vávra, s. Otakar Vávra)
Neklidnou hladinou (1962, r. Václav Gajer, s. Ota Hofman, Karel Štokrán)
Nezbedný bakalář (1946, r. Otakar Vávra, s. Zdeněk Štěpánek, Otakar Vávra)
Němá barikáda (1949, r. Otakar Vávra, s. Otakar Vávra, Jan Drda)
Nikdo nic neví (1947, r. Josef Mach, s. Josef Mach, Jaromír Pleskot)
O věcech nadpřirozených (1958, r. Jiří Krejčík, Jaroslav Mach, Miloš Makovec, s. Vladimír Bor, Jiří Krejčík, František Daniel, Miloš Makovec)
O ševci Matoušovi (1948, r. Miroslav Cikán, s. J. A. Novotný, Jiří Fried)

Občan Brych (1958, r. Otakar Vávra, s. Otakar Vávra, Jan Otčenášek)
Obušku, z pytle ven! (1955, r. Jaromír Pleskot, s. Jiří Brdečka, Jaromír Pleskot)
Ohne Pass in fremden Betten (1965, r. Vladimír Brebera, s. Jurek Becker, Kurt Belicke)
Osení (1960, r. Václav Krška, s. Jan Jílek, Miloš Velínský)
Ošklivá slečna (1959, r. Miroslav Hubáček, s. Oldřich Daněk)
Padělek (1957, r. Vladimír Borský, s. Eduard Fiker)
Pan Habětín odchází (1949, r. Václav Gajer, s. František A. Dvořák)
Páté oddělení (1960, r. Jindřich Polák, s. Václav Sklenář, Jiří Hanibal, Vladimír Nepraš, Luděk Staněk)
Pět z milionu (1959, r. Zbyněk Brynych, s. Vladimír Kalina, Zbyněk Brynych)
Písnička za groš (1952, r. Rudolf Myzet, s. František Kožík, Jindřiška Höferová)
Plavecký mariáš (1952, r. Václav Wasserman, s. Miloslav Stehlík, František Vlček)
Pochodně (1960, r. Vladimír Čech, s. Vladimír Neff)
Posel úsvitu (1950, r. Václav Krška, s. Václav Krška, Jaroslav Klíma)
Poslední mohykán (1947, r. Vladimír Slavínský, s. Jaroslav Mottl, Josef Hlaváč)
Poslední výstřel (1950, r. Jiří Weiss, s. Milan Rusínský)
Pouta (1961, r. Karel Kachyňa, s. Karel Kachyňa, Jan Procházka, Lubomír Možný)
Provdám svou ženu (1941, r. Miroslav Cikán, s. Jaroslav Mottl, Julius Lébl, Václav Wasserman)
Procesí k panence (1961, r. Vojtěch Jasný, s. Miloslav Stehlík)
Průlom (1946, r. Karel Steklý, s. Karel Steklý, Jan Morávek)
Přátelé na moři (1959, r. Lev Kulidžanov, s. Pavel Pásek, Jan Pixa, Sergej Michalkov, Anatolij Alexin)
Před maturitou (1932, r. Vladislav Vančura, s. Josef Neuberg)
Přežil jsem svou smrt (1960, r. Vojtěch Jasný, s. Milan Jariš)
Princezna se zlatou hvězdou (1959, r. Martin Frič, s. K. M. Walló, Martin Frič)
Případ Lupínek (1960, r. Václav Vorlíček, s. Josef Brukner, Václav Vorlíček)
Přísvaha (1946, r. Michail Čiureli, s. Michail Čiureli)
Případ dr. Kováře (1950, r. Miloš Makovec, s. Mojmír Drvota, Jaroslav Hulák, Emil Radok)
Přiznání (1950, r. Jiří Lehovec, s. Josef Neuberg, František Vlček)
Psohlavci (1955, r. Martin Frič, s. Martin Frič, Otakar Kirchner, Jiří Mařánek)

Pyšná princezna (1952, r. Bořivoj Zeman, s. Henryk Bloch, Oldřich Kautský, Bořivoj Zeman)

Romeo, Julie a tma (1959, r. Jiří Weiss, s. Jiří Weiss, Jan Otčenášek)

Roztržka (1956, r. Miroslav Hubáček, s. Jiří Mucha, Miroslav Hubáček, Zbyněk Brynych)

Rudá záře nad Kladnem (1955, r. Vladimír Vlček, s. Vladimír Vlček)

Rychlík do Ostravy (1960, r. Jaroslav Mach, s. Josef Neuberg, František Vlček)

Shiva und die Galgenblume (1945, r. Hans Steinhoff, s. Hans Steinhoff, Hans Rudolf Berndorf)

Siréna (1947, r. Karel Steklý, s. Karel Steklý, Jan Weiss)

Slepice a kostelník (1950, r. Oldřich Lipský, Jan Strejček, s. Vladimír Bor, Jan Strejček, Jaroslav Zrotal)

Slovo dělá ženu (1952, r. Jaroslav Mach, s. Jiří Karásek, Oldřich Nový, Jaroslav Mach)

Srpnová neděle (1960, r. Otakar Vávra, s. Otakar Vávra, Otomar Krejča, František Hrubín)

Strakonický dudák (1955, r. Karel Steklý, s. Karel Steklý)

Štěňata (1957, r. Ivo Novák, s. Miloš Forman, Ivo Novák)

Štika v rybníce (1951, r. Vladimír Čech, s. Vladimír Čech, Jaroslav Mottl)

Tajemství krve (1953, r. Martin Frič, s. Vladimír Neff)

Temno (1950, r. Karel Steklý, s. Karel Steklý)

Touha (1958, r. Vojtěch Jasný, s. Vojtěch Jasný, Vladimír Valenta)

Tři přání (1958, r. Ján Kadár, Elmar Klos, s. Ján Kadár, Elmar Klos, Vratislav Blažek)

Tři tuny prachu (1960, r. Oldřich Daněk, s. Oldřich Daněk)

Turbína (1941, r. Otakar Vávra, s. Otakar Vávra)

Týden v tichém domě (1947, r. Jiří Krejčík, s. Jiří Krejčík, J. A. Novotný)

Usměvavá zem (1952, r. Václav Gajer, s. Josef Neuberg, František Vlček)

V proudech (1957, r. Vladimír Vlček, s. Colette Audry, Josef Pícek, Pierre Laroche, Vladimír Vlček)

V trestném území (1950, r. Miroslav Hubáček, s. Miloslav Koenigsmark, Jiří Beneš)

Valčík pro milion (1960, r. Josef Mach, s. Jan Procházka, Josef Mach)

Vdavky Nanynky Kulichovy (1935, r. Vladimír Slavínský, s. Vladimír Slavínský,

Otakar Vávra)

Ves v pohraničí (1948, r. Jiří Krejčík, s. Vladimír Tůma, František A. Dvořák)

Větrná hora (1955, r. Jiří Sequens, s. Miloš Velínský, Jiří Sequens)

Vstup zakázán (1959, r. František Vláčil, Milan Vošmik, s. Rudolf Kalčík, Bedřich Kubala, František Vláčil)

Výstraha (1953, r. Miroslav Cikán, s. Marie Majerová)

Z mého života (1955, r. Václav Krška, s. Jiří Mařánek, Václav Krška, Jaroslav Beránek)

Zámek pro Barborku (1962, r. Stanislav Strnad, s. Drahoslav Makovička, Stanislav Strnad)

Zářijové noci (1957, r. Vojtěch Jasný, s. Pavel Kohout, František Daniel, Vojtěch Jasný)

Zítřka se bude tančit všude (1952, r. Vladimír Vlček, s. Vladimír Vlček, Pavel Kohout, Božena Šochová)

Znamení kotvy (1947, r. František Čáp, s. Jan Drda, František Čáp, Frank Tetauer)

Zocelení (1950, r. Martin Frič, s. Iason Urban, Otakar Kirchner)

Ztracenci (1956, r. Miloš Makovec, s. Jiří Brdečka, Miloš Makovec, Jiří Kolář, Otomar Krejča)

Žalobníci (1960, r. Ivo Novák, s. Jan Jílek, Ivo Novák)

Život pro Jana Kašpara (1959, r. Vladimír Sís, s. Otto Zelenka, Vladislav Delong)

Žižkovská romance (1958, r. Zbyněk Brynych, s. Vladimír Kalina, Zbyněk Brynych)

Scénáře

Národní filmový archiv, Knihovna NFA

f. Scénáře

105% alibi. 1958, sign. S-2781-TS.

105% alibi. 1958, sign. S-2781-TS-2.

13. revír. 1945, sign. S-97-TS-2.

Advent. 1955, sign. S-679-TS.

Alena. 1947, sign. S-92-TS.

Alena. 1947, sign. S-92-TS-2.

Anděl na horách. 1954, sign. S-615-TS.

Anna proletárka. 1948, sign. S-1306-TS.
Anna proletárka. 1951, sign. S-1306-TS-2.
Až se vrátíš... 1947, sign. S-546-TS.
Bílá spona. 1960, sign. S-1324-TS.
Bílá tma. 1948, sign. S-1724-TS.
Bomba. 1956, sign. S-1906-TS.
Brankář bydlí v naší ulici. 1956, sign. S-921-TS.
Byl jednou jeden král... 1954, sign. S-208-TS-2.
Bylo to v máji. 1950, sign. S-323-TS.
Býval svět jako květ. 1952, sign. S-2712-TS/4.
Býval svět jako květ. 1952, sign. S-2712-TS-2/4.
Čapkovy povídky. 1946, sign. S-168-TS, 1. verze.
Čapkovy povídky. 1946, sign. S-168-TS, 2. verze.
Černá sobota. 1960, sign. S-675-TS.
Černý prapor. 1957, sign. S-203-TS.
Černý prapor. 1957, sign. S-203-TS-2.
Cesta zpátky. 1958, sign. S-549-TS.
Cirkus bude. 1953, sign. S-200-TS-2.
Císařův pekař. 1950, sign. S-1303-TS.
Císařův pekař. 1952, sign. S-1303-TS-2.
Co řekne žena... 1956, sign. S-114-TS.
Co řekne žena... 1956, sign. S-114-TS-2.
Daleká cesta. 1948, sign. S-2812-TS.
Dalibor. 1954, sign. S-470-TS.
Dalibor. 1955, sign. S-470-TS-2.
Dařbuján a Pandrhola. 1959, sign. S-701-TS.
Dědeček automobile. 1955, sign. S-587-TS.
Démanty noci. 1963, sign. S-371-TS.
Divá Bára. 1948, sign. S-265-TS.
Divotvorný klobouk. 1951, sign. S-703-TS.
Dnes naposled. 1958, sign. S-799-TS.
Dnes neordinuji. 1947, sign. S-484-TS.
Dnes neordinuji. 1947, sign. S-484-TS-2.

Dnes neordinuji. 1947, sign. S-484-TS-3.
Dnes neordinuji. 1947, sign. S-484-TS-4.
Dnes neordinuji. 1947, sign. S-484-TS-5.
Dnes o půl jedenácté. 1949, sign. S-859-TS.
Dobrodružství na Zlaté zátoce. 1954, sign. S-106-TS.
Dobrodružství na Zlaté zátoce. 1954, sign. S-106-TS-2.
Dobrý voják Švejk. 1956, sign. S-586-TS/1.
Dovolená s Andělem. 1952, sign. S-641-TS.
Dravci. 1948, sign. S-1678-TS.
DS-70 nevyjíždí. 1948, sign. S-336-TS.
DS-70 nevyjíždí. 1948, sign. S-336-TS-2.
DS-70 nevyjíždí. 1948, sign. S-336-TS-3.
Dům na Ořechovce. 1958, sign. S-1344-TS.
Dva ohně. 1948, sign. S-1611-TS.
Dvaasedmdesátka. 1947, sign. S-393-TS.
Dvaasedmdesátka. 1947, sign. S-393-TS-3.
Dvaasedmdesátka. 1948, sign. S-393-TS-4.
Expres z Norimberka. 1953, sign. S-2975-TS.
Florenc 13,30. 1957, sign. S-1681-TS.
Holubice. 1959, sign. S-2697-TS.
Hořká láska. 1957, sign. S-105-TS.
Horké dny. 1954, sign. S-432-TS.
Horké dny. 1954, sign. S-432-TS-2.
Hostinec "U kamenného stolu". 1948, sign. S-1047-TS.
Housle a krev. 1946, sign. S-115-TS.
Housle a sen. 1946, sign. S-115-TS-2.
Hra o život. 1955, sign. S-1796-TS.
Hra o život. 1955, sign. S-1796-TS-2
Hrdinové mlčí. 1946, sign. S-1313-TS.
Hrdinové mlčí. 1946, sign. S-1313-TS-2.
Hudba z Marsu. 1953, sign. S-616-TS.
Hudba z Marsu. 1953, sign. S-616-TS-2.
Hvězda jede na jih. 1957, sign. S-2527-TS.

Hvězda jede na jih. 1958, sign. S-173-TS.
Jan Hus. 1953, sign. S-164-TS.
Jan Hus. 1953, sign. S-164-TS-2.
Jan Roháč z Dubé. 1946, sign. S-737-TS.
Jan Žižka. 1955, sign. S-2756-TS-2.
Jestřáb kontra Hrdlička. 1953, sign. S-613-TS.
Jurášek. 1956, sign. S-588-TS.
Kam čert nemůže. 1958, sign. S-925-TS.
Kam čert nemůže. 1958, sign. S-925-TS-2.
Kam s ním? 1955, sign. S-1757-TS.
Kariéra. 1947, sign. S-431-TS.
Kariéra. 1948, sign. S-431-TS-3.
Kasaři. 1957, sign. S-1819-TS.
Kavárna na hlavní třídě. 1952, sign. S-596-LS.
Kavárna na hlavní třídě. 1953, sign. S-596-TS.
Kdož jste boží bojovníci. 1953, sign. S-2756-TS.
Kouzelný míč. 1947, sign. S-2514-TS.
Kratatit. 1947, sign. S-1667-FP.
Kratatit. 1947, sign. S-1667-TS.
Král Šumavy. 1959, sign. S-67-TS.
Krejčovská povídka. 1953, sign. S-174-TS.
Krejčovská povídka. 1953, sign. S-174-TS-2.
Křížová trojka. 1947, sign. S-405-TS.
Křížová trojka. 1948, sign. S-405-TS-2.
Křížovatka. 1947, sign. S-1708-TS.
Křížovatky. 1958, sign. S-2845-TS.
Kruh. 1959, sign. S-2789-TS.
Kudy kam? 1956, sign. S-109-TS.
Labakan. 1956, sign. S-550-TS.
Lavina. 1945, sign. 1316-TS.
Lavina. 1945, sign. 1316-TS-2.
Ledoví muži. 1960, sign. S-2779-TS.
Legenda o lásce. 1956, sign. S-418-TS.

Léto. 1947, sign. S-1030-TS.
Léto. 1948, sign. S-1030-TS-2.
Májové hvězdy. 1958, sign. S-1736-TS.
Malí medvědáři. 1956, sign. S-505-TS.
Malí medvědáři. 1957, sign. S-505-TS-2.
Měsíc nad řekou. 1952, sign. S-846-TS.
Měsíc nad řekou. 1952, sign. S-846-TS-2.
Mezi zemí a nebem. 1957, sign. S-159-TS.
Mikoláš Aleš. 1951. sign. S-339-TS.
Milenci z bedny. 1958, sign. S-3283-TS/2.
Milujeme. 1951. sign. S-338-TS.
Mladá léta. 1952, sign. S-415-TS.
Morálka paní Dulské. 1957, sign. S-1314-TS.
Mrtvý mezi živými. 1945, sign. S-851-TS.
Mstitel. 1959, sign. S-946-TS.
Mučedníci lásky. 1966, sign. S-133-TS.
Můj přítel Fabián. 1953, sign. S-2632-TS.
Muži bez křídel. 1946, sign. S-490-TS.
Muzikant. 1946, sign. S-488-TS.
Na dobré stopě. 1947, sign. S-2031-TS.
Na hranicích. 1959, sign. S-1750-TS/2.
Na konci města. 1953, sign. S-110-TS.
Na konci města. 1953, sign. S-110-TS-2.
Nad námi svítá. 1952, sign. S-3294-TS.
Nástup. 1951, sign. S-1619-TS.
Návštěva z oblak. 1954, sign. S-160-TS.
Nechtě to na mně. 1955, sign. S-620-TS.
Nejlepší člověk. 1954, sign. S-853-TS.
Němá barikáda. 1948, sign. S-1916-TS.
Neporažení. 1956, sign. S-108-TS.
Nevěra. 1955, sign. S-1536-TS.
Nevěra. 1955, sign. S-1536-TS-2
Nezapomeň. 1946, sign. S-154-TS.

Nezapomeň. 1946, sign. S-154-TS-2.
Nezbedný bakalář. 1941, sign. S-127-TS.
Nezbedný bakalář. 1945, sign. S-127-TS-2.
Nezbedný bakalář. 1945, sign. S-127-TS-3.
Nezbedný bakalář. 1946, sign. S-127-TS-4.
Nikdo nic neví. 1947, sign. S-399-TS.
Nikdo nic neví. 1947, sign. S-399-TS-2.
Nikola Šuhaj. 1945, sign. S-83-TS.
Nikola Šuhaj. 1945, sign. S-83-TS-2.
Nikola Šuhaj. 1945, sign. S-83-TS-3.
O pyšné princezně. 1950, sign. S-314-TS.
O ševci Matoušovi. 1947, sign. S-1565-TS.
O slavnosti a hostech. 1965, sign. S-137-TS.
O věcech nadpřirozených. 1958, sign. S-875-TS/1.
O věcech nadpřirozených. 1958, sign. S-875-TS/2.
Občan Brych. 1958, sign. S-193-TS.
Občan Brych. 1958, sign. S-193-TS-2.
Olověný chléb. 1953, sign. S-99-TS.
Olověný chléb. 1953, sign. S-99-TS-2.
Osení. 1960, sign. S-667-TS.
Ošklivá slečna. 1958, sign. S-1004-TS.
Pan Habětín odchází. 1948, sign. S-2840-TS.
Pan Novák. 1949, sign. S-1617-TS.
Pancho se žení. 1944, sign. S-111-TS.
Pancho se žení. 1944, sign. S-111-TS-2.
Pára nad hrncem. 1949, sign. S-1383-TS.
Parohy. 1947, sign. S-401-TS-3
Parohy. 1947, sign. S-401-TS-4.
Past. 1949, sign. S-1384-TS.
Past. 1949, sign. S-1384-TS-2.
Páté kolo u vozu. 1957, sign. S-120-TS.
Pět z milionu. 1958, sign. S-2952-TS.
Pětistovka. 1949, sign. S-1610-TS.

Píseň česká. 1954, sign. S-333-TS.
Písnička za groš. 1952, sign. S-671-TS.
Plavecký mariáš. 1951, sign. S-845-TS.
Plavecký mariáš. 1951, sign. S-845-TS-2.
Pochodně. 1960, sign. S-1361-TS.
Podobizna. 1947, sign. S-486-TS.
Podobizna. 1947, sign. S-486-TS-2.
Podvodníci. 1964, sign. S-1099-TS/2.
Polibek ze stadionu. 1947, sign. S-693-TS.
Policejní hodina. 1958, sign. S-1021-TS.
Policejní hodina. 1960, sign. S-1021-TS-2.
Policejní hodina. 1960, sign. S-1021-TS-3.
Portáši. 1947, sign. S-482-TS.
Portáši. 1947, sign. S-482-TS-2.
Posel úsvitu. 1950, sign. S-434-TS.
Poslední mohykán. 1947, sign. S-334-TS.
Poslední výstřel. 1949, sign. S-96-TS.
Povodeň. 1957, sign. S-1337-TS.
Právě začínáme. 1946, sign. S-487-TS-2.
Prázdniny v oblacích. 1959, sign. S-778-TS.
Předtucha. 1944, sign. S-542-TS.
Předtucha. 1946, sign. S-396-TS.
Přicházejí z tmy. 1952, sign. S-103-TS.
Přijďte, hrajeme! 1953, sign. S-200-TS.
Princezna se zlatou hvězdou. 1958, sign. S-962-TS.
Princezna se zlatou hvězdou. 1959, sign. S-962-TS-2.
Případ dr. Kováře. 1949, sign. S-429-TS.
Případ ještě nekončí. 1956, sign. S-1760-TS.
Případ Lupínek. 1960, sign. S-321-TS.
Případ Z-8. 1948, sign. S-1991-TS.
Pronásledování. 1957, sign. S-1750-TS/1.
Proti všem. 1955, sign. S-1915-TS-2.
Průlom. 1945, sign. S-93-TS-3.

První a poslední. 1958, sign. S-2844-TS.
První parta. 1958, sign. S-690-TS.
První parta. 1959, sign. S-690-TS-2.
Psohlavci. 1949, sign. S-298-TS.
Psohlavci. 1952, sign. S-298-TS-2.
Psohlavci. 1952, sign. S-298-TS-3.
Punt'a a čtyřlístek. 1954, sign. S-94-TS.
Punt'a a čtyřlístek. 1954, sign. S-94-TS-2.
Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář. 1948, sign. S-1427-TS.
Racek má zpoždění. 1950, sign. S-1377-TS.
Řeka čaruje. 1945, sign. S-89-TS.
Revoluční rok 1848. 1948, sign. S-416-TS.
Revoluční rok 1848. 1948, sign. S-416-TS-2.
Robinsonka. 1956, sign. S-147-TS.
Rodinné trampoty oficiála Třísky. 1949, sign. S-1673-TS.
Romeo, Julie a tma. 1959, sign. S-963-TS.
Romeo, Julie a tma. 1959, sign. S-963-TS-2.
Rozina sebranec. 1944, sign. S-402-TS.
Roztržka. 1956, sign. S-165-TS.
Rudá záře nad Kladnem. 1954, sign. S-595-TS-3.
Rudá záře nad Kladnem. 1954, sign. S-595-TS-4.
Rychlík do Ostravy. 1959, sign. S-1919-TS.
Sám... 1948, sign. S-828-TS-2.
Sestry. 1953, sign. S-1080-TS.
Siréna. 1946, sign. S-210-TS.
Škola otců. 1957, sign. S-619-TS.
Slečna od vody. 1958, sign. S-1738-TS-2.
Slepice a kostelník. 1950, sign. S-1308-TS.
Slovo dělá ženu. 1952, sign. S-1604-TS.
Slovo dělá ženu. 1952, sign. S-1604-TS-2.
Smrt v sedle. 1958, sign. S-1019-TS.
Smyk. 1959, sign. S-1349-TS.
Smyk. 1959, sign. S-1349-TS-2.

Snadný život. 1957, sign. S-617-TS.
Sny na neděli. 1958, sign. S-2641-TS.
Soudný den. 1948, sign. S-1992-TS.
Štěňata. 1957, sign. S-157-TS.
Štika v rybníce. 1950, sign. S-327-TS.
Štika v rybníce. 1950, sign. S-327-TS-2.
Strakonický dudák. 1949, sign. S-316-TS.
Strakonický dudák. 1953, sign. S-316-TS-2.
Strakonický dudák. 1953, sign. S-316-TS-3.
Střecha nad hlavou. 1947, sign. S-414-TS.
Stříbrný vítr. 1954, sign. S-121-TS.
Sůl nad zlato. 1953, sign. S-208-TS.
Svědění. 1948, sign. S-2788-TS.
Synové hor. 1955, sign. S-1429-TS.
Synové hor. 1955, sign. S-1429-TS2.
Tajemství krve. 1952, sign. S-656-TS.
Tajemství písma. 1958, sign. S-875-TS/3.
Tam na konečné. 1957, sign. S-599-TS.
Temno. 1949, sign. S-48-TS.
Temno. 1949, sign. S-48-TS-2.
Temno. 1949, sign. S-48-TS-3.
Tenkrát o vánocích. 1956, sign. S-95-TS.
Tenkrát o vánocích. 1956, sign. S-95-TS-2.
Touha – Anděla. 1957, sign. S-834-TS/3.
Touha – Maminka. 1957, sign. S-834-TS/4.
Touha. 1958, sign. S-834-TS/1.
Touha. 1958, sign. S-834-TS/2.
Tři kamarádi. 1947, sign. S-763-TS.
Tři tuny prachu. 1959, sign. S-2782-TS.
Týden v tichém domě. 1946, sign. S-1843-TS.
Uloupená hranice. 1946, sign. S-1580-TS-2.
Uloupená hranice. 1946, sign. S-1580-TS-3.
Uloupená hranice. 1946, sign. S-1580-TS.

Usměvavá zem. 1951, sign. S-302-TS.
Útěk ze stínu. 1958, sign. S-102-TS.
V horách duní. 1945, sign. S-506-TS.
V horách duní. 1945, sign. S-506-TS-2.
V proudech. 1957, sign. S-2798-TS.
V šest ráno na letišti. 1957, sign. S-117-TS.
V trestném území. 1950, sign. S-113-TS.
Váhavý střelec. 1956, sign. S-116-TS.
Vánoční sirotek. 1958, sign. S-3283-TS/1.
Vdavky Nanynky Kulichovy. 1935, sign. S-681-TS.
Veliká příležitost. 1949, sign. S-119-TS.
Veliká příležitost. 1949, sign. S-119-TS-2.
Velké dobrodružství. 1951, sign. S-322-TS.
Velký případ. 1946, sign. S-428-TS.
Velký případ. 1946, sign. S-428-TS-2.
Ves v pohraničí. 1947, sign. S-918-TS-2.
Ves v pohraničí. 1948, sign. S-918-TS.
Veselý souboj. 1950, sign. S-344-TS.
Vina Vladimíra Olmera. 1955, sign. S-655-TS.
Vítězná křídla. 1949, sign. S-1921-TS.
Vlčí jáma. 1957, sign. S-621-TS.
Vlčí jáma. 1957, sign. S-621-TS-2.
Vstanou noví bojovníci. 1949, sign. S-980-TS.
Vstup přísně zakázán. 1954, sign. S-155-TS.
Všude žijí lidé. 1960, sign. S-2841-TS.
Vynález zkázy. 1958, sign. S-983-TS.
Vyšší princip. 1960, sign. S-2772-TS.
Vzbouření na vsi. 1948, sign. S-2842-TS.
Vzorný kinematograf Haška Jaroslava. 1955, sign. S-311-TS.
Zabloudil v Praze. 1947, sign. S-828-TS.
Zaostřit prosím! 1956, sign. S-425-TS.
Zářijové noci. 1956, sign. S-169-TS.
Zatoulané dělo. 1958, sign. S-122-TS.

Zde jsou lvi. 1957, sign. S-1654-TS.
Zelená knížka. 1948, sign. S-90-TS.
Zelená knížka. 1948, sign. S-90-TS-2.
Zítra se bude tančit všude. 1951, sign. S-1354-TS.
Zkouška pokračuje. 1959, sign. S-672-TS.
Zlaté hnízdo. 1945, sign. S-93-TS.
Zlaté město. 1945, sign. S-93-TS-2.
Zlatý pavouk. 1956, sign. S-483-TS.
Zlé pondělí. 1959, sign. S-2780-TS.
Zmoudření strýce Ambrože. 1953, sign. S-3282-TS.
Znamení kočky. 1945, sign. S-97-TS.
Znamení kotvy. 1947, sign. S-750-TS.
Znamení kotvy. 1947, sign. S-750-TS-3.
Zocelení. 1949, sign. S-500-TS.
Zpívající pudřenka. 1959, sign. S-3281-TS.
Ztracenci. 1956, sign. S-118-TS.
Zvony z rákosu. 1950, sign. S-1298-TS.
Žalobníci. 1960, sign. S-1329-TS.
Železný dědek. 1948, sign. S-1920-TS.
Život na kolečkách. 1946, sign. S-487-TS.
Žižkovská romance. 1957, sign. S-2811-TS.

Archiv Barrandov a.s.

f. Scénáře

Akce B. 1950, TS.
Botostroj. TS.
Chceme žít. 1948, TS.
Chlap jako hora. 1960, TS.
Červená ještěrka. 1947, TS1.
Červená ještěrka. 1948, TS2.
Dvaasedmdesátka. 1948, 5. přepracování.
Hlavní výhra. 1958, TS.
Honzíkova cesta. 1956, TS.

Hrátky s čertem. 1956, TS.
Komedianti. 1953, TS.
Konec cesty. 1959, TS.
Konec strašidel. 1951, TS.
Kouzelný den. 1960, TS.
Letiště nepřijímá. 1959, TS.
Lidé jako ty. 1960, TS.
Malý partisan. 1950, TS.
Mordová rokle. 1950, TS.
Muž v povětrí (Silvestr Sirka). 1955, TS1.
Muž v povětrí (Ticho po pěšině). 1955, TS2.
Nezlob, Kristino. 1955, TS.
O medvědu Ondřejovi. 1959, TS.
Páté oddělení. 1960, TS.
Práce. 1959, TS.
Přátelé na moři. 1959, TS.
Přežil jsem svou smrt. 1959, TS.
Přiznání. 1949, TS.
Probuzení. 1958, TS.
Proti všem. 1955, TS.
Ročník 21. 1957, TS.
Sedmý kontinent. 1960, TS.
Severní případ. 1953, TS.
Srpnová neděle. 1959, TS1.
Taková láska. 1958, TS.
Tři přání. 1958, TS.
U nás v Měchově. 1959, TS.
Únos. 1951, TS.
Valčík pro million. 1960, TS.
Větrná hora. 1955, TS.
Výstraha. 1952, TS.
Ztracená stopa. 1955, TS.
Život pro Jana Kašpara. 1958, TS.

Žízeň. 1945, TS.

Archivní prameny

Archiv Barrandov

f. Barrandov historie

1946, k. D, č. 25

1946, k. E, č. 31

1947, k. D, č. 17

1947, k. D, č. 18

NOVOTNÝ, J. A. *Filmový námět a jeho zpracování*

ŠMÍDA, Bohumil. *Natáčecí plán dlouhého hraného filmu*

FENCL, Rudolf. *Od scénáře k rozpočtu dlouhého hraného filmu*

ŠIMÁČEK, Eduard. *Přípravy pro natáčení dlouhého hraného filmu*

MASNÍK, Miloš. *Postup při vlastní výrobě filmu*

DOBŘICHOVSKÝ, Josef. *Střih, synchronisace a mixáž filmu*

ZIEGLER, Alois. *Postup a exploitace filmu až po vyřazení*

1947, k. I, č. 39

1947, k. K, č. 60

1948, k. F, č. 21

1948, k. F, č. 22

1950, k. B, č. 16

1950, k. B, č. 17

1951, k. A, č. 3

Návrh instrukce o režisérském scénáři

1951, k. A, č. 7

1951, k. B, č. 16

1952, k. B, č. 12

1955, k. A, č. 2

1955, k. C, č. 10

1956, k. A, č. 5

1957, k. B, č. 9

1958, k. B, č. 8

NA

f. 861 – Ministerstvo informací

k. 5–6, inv. č. 15

k. 6, inv. č. 15

k. 66

k. 198, inv. č. 214

k. 205, inv. č. 287

k. 205, inv. č. 281

k. 206

f. 867 – Ministerstvo kultury

k. 141, inv. č. 193 – 197

f. 994 – Ministerstvo školství a kultury 1945–1967

k. 4, sign. 34

k. 13, sign. 4

k. 19, sign. 14

k. 27, sign. 15

k. 34, sign. 40

f. 1261/0/14 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989. Sekretariát ÚV KSČ 1954–1956

sv. 224, a. j. 378-4

sv. 225, a. j. 380, B2

f. 1261/0/22 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Politický sekretariát ÚV KSČ 1951–1954

sv. 29, a. j. 102

sv. 17, a. j. 84

f. 1261/0/26 – Gustav Bares

sv. 2, a. j. 14

sv. 2, a. j. 11

f. 1261/1/8 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ideologická komise ÚV KSČ
1958 – 1968

sv. 1, a. j. 4

f. 1261/2/2 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – Ideologické oddělení 1951
– 1961

sv. 22, a. j. 166

f. 1261/2/20 – KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 – Ústřední kulturně propagační
komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ

a. j. 29

a. j. 655

a. j. 699

Národní filmový archiv

f. Frič Martin (1902 – 1968)

inv. č. 269

inv. č. 270

f. ČSF, organizace, správa

R9/A1/4P/8K

Návrh instrukce o režisérském scénáři

R5/BI/1P/3K

f. Filmová rada

ref. ozn. 2/1/5//3

ref. ozn. 2/1/19//5

ref. ozn. 2/1/21//5

ref. ozn. 2/1/66//1

ref. ozn. 2/1/66//2

ref. ozn. 2/1/66//3

ref. ozn. 2/1/76//1

ref. ozn. 2/1/76//2

ref. ozn. 2/1/76//3

ref. ozn. 2/2/49//2

ref. ozn. 2/2/49/6

ref. ozn. 2/3/3//4

Archiv bezpečnostních složek

f. 318 – Hlavní správa tiskového dohledu

sign. 318-1-5

sign. 318-8-5

sign. 318-4-2

sign. 318-5-3

sign. 318-5-4

sign. 318-32-2

sign. 318-32-7

sign. 318-9-6

sign. 318-289

Rozhovory

Rozhovor s Jaromírem Kallistou. Osobní archiv autora. 8. 7. 2014. Rozhovor vedl Jan Černík.

Rozhovor s Jaromírem Kallistou. Osobní archiv autora. 3. 6. 2014. Rozhovor vedl Jan Černík.

Rozhovor s Milenou Honzíkovou. NFA, f. Sběrka zvukových záznamů, sign. OS 2989_1_1.

Publikované prameny (Knihovna NFA)

ALEXANDROV, G. *Zásady sovětské veselohry.* Praha: Československý státní film, 1949.

BÄCHLIN, Peter. *Film als ware.* Basel: Burg – Verlag, 1945.

BÄCHLIN, Peter a Libero SOLARI. *Film jako průmysl.* Basel Praha: Filmový ústav, 1966.

BENEŠOVÁ, Marie (ed.). *Sovětská filmová dramaturgie.* Praha: Československý státní film, 1952.

- BOČEK, Jaroslav. *Film, tvorba a řemeslo*. Praha: Československý spisovatel, 1959.
- BRACH, Stanislav a Jaroslav JELÍNEK. *Jednotné ustanovení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a o právech a povinnostech členů výrobních štábů*. Praha: Československý státní film, 1951.
- BRACH, Stanislav a Jaroslav JELÍNEK. *Organizační řád Filmového studia Barrandov*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1957.
- BRACH, Stanislav a Jaroslav JELÍNEK. *Práva a povinnosti výrobních štábů*. Praha, 1958.
- BRACH, Stanislav a Jaroslav JELÍNEK. *Práva a povinnosti výrobních štábů*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1960.
- ČÁP, František. *Režisérovy požadavky na filmový námět*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1943.
- ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM. *Instukce. Jednotná nařízení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a o právech a povinnostech členů tvůrčího štábu*. Praha: Československý státní film, 1953.
- ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM. *Organisační a právní otázky filmové výroby*. Praha: Československý státní film, 1951.
- ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM. *Rozbor současného stavu československého filmu v Praze*. Praha: Československý film, 1958.
- ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM. *Základní normy ve výrobě uměleckých filmů*. Praha: Československý státní film, 1951.
- EREMIN, Dimitrij. *Sovětská filmová dramaturgie a organisace scenáristické práce v SSSR*. Praha: Československý státní film, 1952.
- FILMOVÉ STUDIO. *Abeceda filmového scenaristy a herce. soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia*. Praha: Filmové studio, 1935.
- FRESLICH, S., L. POGOŽEVA a A. SOLOVJEV. *Jazyky scénáře*. Praha: Československý státní film, 1952.
- GASKILL, Arthur L. a David A. ENGLANDER. *Pictorial Continuity. How to shoot a movie story*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1947.
- GERASIMOV, Sergej. *Soudobý námět ve filmovém umění*. Praha: Československý státní film, 1949.
- GOLOVŇA, A. *Umění kameramana v sovětských filmech*. Praha: Československý státní film, 1949.

- JAROL, V. A. *Jak psáti pro film?* Praha: Jarolímek, 1923.
- JEŘÁBEK, Václav ed. *I. Celostátní ekonomické konference filmové tvorby.* Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1960.
- KONOPLEV, Boris Nikolajevič. *Technologie výroby hraných filmů.* Praha: Československý státní film, 1952.
- KOVÁŘ, Václav. *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. Kalkulace a evidence.* Praha: Československý film: Ústřední půjčovna filmů, 1960.
- KOVÁŘ, Václav a Jaroslav JELÍNEK. *Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955 – 1959.* Praha: Československý film: Ústřední půjčovna filmů, 1960.
- KUČERA, Jan. *Specifičnost filmové tvorby – základy skladby filmového díla.* Praha: Československý státní film, 1955.
- KULEŠOV, Lev. *Sovětská filmová režie.* Praha: Československý státní film, 1949.
- KUZNĚCOV, S. *Plánování a organisace výroby uměleckých filmů.* Praha: Československý státní film, 1952.
- LAMAČ, Karel. *Jak se píše filmové libreto.* Praha: Karel Lamač, 1923.
- MÜLLER, Gottfried. *Dramaturgie divadla a filmu.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1957.
- PETROV, Vladimír. *Sovětský vojenský film.* Praha: Československý státní film, 1949.
- PUDOVKIN, Vselovod. *Od libreta k premiéře.* Praha: Čefis, 1932.
- PUDOVKIN, Vselovod. *Základní etapy vývoje sovětského filmu.* Praha: Československý státní film, 1949.
- ROMM, Michajl. *Sovětský film v boji s imperialistickou reakcí.* Praha: Československý státní film, 1949.
- ROŠAL, G. *Historické životopisné filmy.* Praha: Československý státní film, 1949.
- SCHMIDT, G., W. SCHMALENBACH a P. BÄCHLIN. *Der Film. Wirtschaftlich, gesellschaftlich, künstlerisch.* Basel: Holbein – Verlag, 1947.
- SCHMIEDBERGER, Miloš. *O některých otázkách výroby hraných filmů v SSSR.* Praha: Filmové studio Barrandov, 1957.
- SCHMIEDBERGER, Miloš. *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů.* Praha: Československý film: Ústřední půjčovna filmů, 1960.
- SMRŽ, Karel. *Od filmového příběhu ke scénáři.* Praha: Knihovna Filmového

kurýru, 1943.

SMRŽ, Karel a Jan HEJMAN. *Film včera a dnes*. Praha: Naše vojsko, 1956.

SVOBODA, František (ed.). *Filmové technimum*. Praha: Československý film, 1959.

ŠČERBINA, V. *Ideově-umělecké zásady sovětského filmu*. Praha: Československý státní film, 1949.

ŠMÍDA, Bohumil. *Organisace a výroba hraného filmu*. Praha: Československý státní film, 1954.

UTKIN, A. *Dekorace v sovětském filmu*. Praha: Československý státní film, 1949.

Ostatní prameny

Dekret prezidenta republiky 50/1945 sb. 1945 [cit. 2018-01-10]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1945-50>

HAVELKA, Jiří. Čs. filmové hospodářství. 1945–1950. Praha: Československý filmový ústav, 1972.

HAVELKA, Jiří. Čs. filmové hospodářství. 1951–1955. Praha: Československý filmový ústav, 1972.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. V Praze: Melantrich, 1931.

Časopisecké články

BRDEČKA, Jiří. O čtyřech chybách a jiných věcech. *Film a doba*. 1957, č. 1, s. 28–29.

E.Š. (bez názvu). *Záběr*. 1950, č. 1, s. 17.

FERENC, Jindřich. Snad tři zásady. *Film a doba*. 1955, č. 11–12, s. 501–502.

hbs. Malá iniciativa naší dramaturgie. *Film a doba*. 1955, č. 5–6, s. 278–279.

KREJČÍK, Jiří, Elmar KLOS a Jiří WEISS. Před desetiletím státního filmu. *Literární noviny*. 1955, č. 27, s. 5.

KLIMENT, Jan. *Příspěvek do diskuse*. *Film a doba*. 1956, č. 1, s. 10–12.

MAREK, Jiří. Za lepší dramaturgickou přípravu. *Film a doba*. 1955, č. 1–2, s. 3–5.

MAŘÁNEK, Jiří. Základní požadavek: kolektivní spolupráce. *Film a doba*. 1955, č. 5–6, s. 211–212.

NEFF, Vladimír. *Bilance diskuse "Spisovatel a film" v Literárních novinách*. *Film a*

*do*ba. 1956, č. 4, s. 151–154.

OSVALD, Ivan. Výlet do ideálu. *Film a do*ba. 1957, č. 1, s. 14–16.

PATAJSKÝ, Vladimír. K problémům ekonomiky v organizaci výroby hraných filmů. *Film a do*ba 1957, č. 3, s. 164–170.

REDAKCE. Naše anketa: Jak pracují tvůrčí skupiny. *Film a do*ba. 1957, č. 3, s. 149–154.

SINKRAŽEVSKÝ, Evžen. Zahajujeme lidový kurz ruštiny v závodě. *Záběr*. 1950, č. 10, s. 2.

SLAVÍČEK, Jiří. Nový pracovní postup při realizaci filmu „Konec strašidel“. *Záběr*, 1952, č. 5, s. 2–3.

TARANTOVÁ, Lydie. Rozhovor s Ludvíkem Aškenazym o scénářích a ještě ledasčem. *Film a do*ba. 1959, č. 2, s. 82–85.

Usnesení dílčí rady odboru film. *Záběr*. 1949, č. 5 a 6, s. 5–7.

WEISS, Jiří. Počet nebo kvalita? *Záběr*, 1949, č. 2, s. 9–10.

Publikované edice archiválií

KLIMEŠ, Ivan ed. Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948 – 1949. *Illuminace*. 2000, č. 4, s. 140–165.

KLIMEŠ, Ivan ed. Reorganizace filmové výroby po únoru 1948. *Illuminace*. 2003, č. 3, s. 99–104.

KLIMEŠ, Ivan ed. Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace*. 2004, č. 4, s. 139–222.

Literatura

ADAMCZAK, M., M. SZUMOWSKA, A. KURZYDŁO, P. MARECKI a M. MALATYŃSKI. *Restart zespołów filmowych: Film units : restart*. 1. vyd. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, 2012. ISBN 8387870587.

ALLEN, Robert C. a Douglas GOMERY. *Film history: theory and practice*. New York: McGraw-Hill, 1985. ISBN 0075548712.

BAILEY, Terry. Normatizing the silent drama: Photoplay manuals of the 1910s and early 1920s. *Journal of Screenwriting*. 2014, č. 2, s. 209–224. ISSN 17597137.

BÁRTA, Milan. Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968. *Securitas imperii*. 2003, č. 10, s. 5–71. ISSN 1804-1612.

BERNARD, J., L. BOKŠTEFLOVÁ, M. GRAJCIAR, P. MAREK a V. RAMPAL DZURENKO. *Jan Němec: enfant terrible*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. ISBN 978-80-7331-416-3.

BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-364-7.

BORDWELL, D., J. STAIGER a K. THOMPSON. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985. ISBN 0-231-06055-6.

BELODUBROVSKAYA, Maria. Soviet Hollywood: The Culture Industry That Wasn't. *Cinema Journal*. 2014, č. 3, s. 100–122. ISSN 0009-7101.

CONNELLY, John. *Ztročená univerzita: sovětizace vysokého školství ve východním Německu, v českých zemích a v Polsku v letech 1945–1956*. Praha: Karolinum, 2008. ISBN 978-80-246-1185-3.

CYROŇ, Milan. Posel schematismu: Václav Krška a ideologické požadavky 50. let. In: HAIN, M. a CYROŇ, M., eds. *Osudová osamělost. Obrisy filmové a literární tvorby Václava Kršky*. Praha: Casablanca, 2016, s. 157–182. ISBN 978-80-87292-32-7.

CYROŇ, Milan. *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967*. Olomouc, 2015. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií.

ČERNÍK, Jan. Czechoslovak screenwriting discourse and cultural transfer between 1948 and 1954: The influence of Soviet manuals. *Journal of Screenwriting*. 2016, č.

3, s. 351–370. ISSN 1759-7137.

ČERNÍK, Jan. Výuka scenáristiky a vznik screenwriting studies. Rozhovor s Ianem W. Macdonaldem. *Illuminace*. 2016, č. 4, s. 134–144. ISSN 0862-397X.

ČERNÍK, Jan. Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954). *Illuminace*. 2014, č. 4, s. 77–93. ISSN 0862-397X.

ČERNÍK, Jan. Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu, 1953–1962. *Illuminace*. 2017, č. 1, s. 29–49. ISSN 0862-397X.

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

KALLISTA, Jaromír. *Filmová produkce*. Praha: FAMU [cit. 2018-01-27]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/docs/UvodProdukce.doc>

KARL, Lars a Pavel SKOPAL, eds. *Cinema in service of the state: perspectives on film culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*. New York: Berghahn, 2015. ISBN 978-1-78238-996-5.

KLIMEŠ, Ivan. Muž na obtíž. Čtyři dokumenty v lázni historikových komentářů. In: LUKEŠ, Jan, ed. *Černobílý snář Elmara Klose*. Praha: Národní filmový archiv, 2011, s. 71–87. ISBN 978-80-7004-145-1.

KLIMEŠ, Ivan. Stav čs. kinematografie po únoru 1948. *Illuminace*. 2003, č. 3, s. 97–98. ISSN 0862-397X.

KLIMEŠ, Ivan. Za vizí centrálního řízení filmové tvorby (Úvod k edici). *Illuminace*. 2000, č. 4, s. 135.

KLIMEŠ, Ivan. Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959. *Illuminace*. 2004, č. 4, s. 129–138.

KNAPÍK, Jiří. Filmová aféra L. P. 1949. *Illuminace*. 2000, č. 4, s. 97–119. ISSN 0862-397X.

KNEPR, Petr. *Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu Botostroj*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury.

KUPKOVÁ, Marika. „I o filmu platí, že na počátku bylo slovo, a to slovo píše básníci a literáti“. Okolnosti vstupu Jiřího Mařánka do poválečné kinematografie.

- Slovo a smysl*. 2013, č. 19, s. 83–98. ISSN 1214-7915.
- KUPKOVÁ, Marika. Nejistá převaha. *Illuminace*. 2014, č. 2, s. 57–74. ISSN 0862-397X.
- KUPKOVÁ, Marika. Z mého života: když má film právo na všechny postavy dějin. *Slovo a smysl*, 2015, č. 25, s. 155–170. ISSN 1214-7915.
- KUPKOVÁ, Marika. *Z písaře ministerským radou. Působení Jiřího Mařánka v kinematografii čtyřicátých a padesátých let*. Praha, 2017. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií.
- LOPOUR, Jaroslav. *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*. Brno, 2015. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury.
- LUTERA, Jan. *Komedianti. Autor hudby v dramaturgii hraného filmu 50. let 20. století*. Olomouc, 2017. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií.
- MCKIE, Steward. *SCRIPTFAQ. Ask More Questions of Your Script*. [cit. 2018-01-27]. Dostupné z: <http://scriptfaq.strikingly.com/>
- MAREŠ, Petr. Scénář — verbální text a anticipace filmu. *Illuminace*. 2014, č. 4, s. 9–30. ISSN 0862-397X.
- MARAS, Steven. *Screenwriting: history, theory and practice*. London: Wallflower, 2008. ISBN 9781905674817.
- MACDONALD, Ian W. *Screenwriting poetics and the screen idea*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-0-230-39228-1.
- MACDONALD, Ian W. The struggle for the silents: The British screenwriter from 1910 to 1930. *Journal of Media Practice*. 2007, č. 2, s. 115–128, ISSN: 14682753.
- MACDONALD, Ian W. Manuals are not Enough: Relating Screenwriting Practice to Theories. *Journal of British Cinema and Television*. 2009, č. 2, s. 260–274. ISSN 1743-4521.
- MACDONALD, Ian W. So it's not surprising I'm neurotic The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting*. 2010, č. 1, s. 45–58. ISSN 1759-7137
- MISIAK, Anna. The Polish Film Industry under Communist Control. Conceptions and Misconceptions of Censorship. *Illuminace*. 2012, č. 4, s. 61–83. ISSN 0862-

397X.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-239-8.

PRICE, Steven. *The screenplay: authorship, theory and criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. ISBN 9780230223622.

PRICE, Steven. *A History of the Screenplay*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 9780230291812.

PECHAČOVÁ, Markéta. *Dějiny Divadla státního filmu*. Praha, 2015. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra dějin a didaktiky dějepisu.

SLINTÁK, Petr a Hana ROTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945–1969: filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia, 2013. ISBN 978-80-200-2303-2.

STERNBERG, Claudia. *Written for the screen: the American motion picture screenplay as text*. Tübingen: Stauffenburg-Verl, 1997. ISBN 9783860573389.

SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host, 2014. ISBN 978-80-7294-971-7.

SKOPAL, Pavel. Úvod: plány, změny a kontinuity. In: SKOPAL, Pavel, ed. *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s. 11 – 25. ISBN 978-80-200-2096-3.

SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevadí: česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: NFA, 2016. ISBN 978-80-7004-172-7.

SVOBODA, Jan. *Skladba a řád: český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007. ISBN 978-80-7004-132-1.

STAIGER, Janet. *The Hollywood Mode of Production: The Construction of Divided Labour in the Film Industry*. Wisconsin-Madison, 1981. Disertační práce. The University of Wisconsin-Madison.

SZCZEPANIK, Petr. „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů. In: SKOPAL, Pavel, ed. *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s.27 – 99. ISBN 978-80-200-2096-3.

SZCZEPANIK, Petr. Scenáristika: teorie, historie, praxe. *Illuminace*. 2014, č. 4, s. 5–7. ISSN 0862-397X.

SZCZEPANIK, Petr. How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of

- Screenwriting. *Illuminace*. 2013, č. 3, s. 73–98. ISSN 0862-397X.
- SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. ISBN 978-80-7004-177-2.
- SZCZEPANIK, Petr. Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine Politische Historiographie des Drehbuchs. *Montage/AV*. 2013, č. 1, s. 99–132. ISSN 0942-4954.
- ŠEFRANÁ, Věra Adina. *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*. Olomouc, 2012. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií.
- ŠEFRANÁ, Věra Adina. *Přehled vybraných filmových korporací v českých zemích 1945–1970*. Praha: Národní archiv, 2015. ISBN 978-80-7469-046-4.
- ŠMÍDA, Bohumil. *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá Fronta, 1980. ISBN 23-068-80.
- TAYLOR, Richard a Ian CHRISTIE. *The film factory: Russian and Soviet cinema in documents*. New York: Routledge, c1994. ISBN 978-0415052986.
- TRNKA, Jan. Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberger. *Illuminace*. 2016, č. 1, s. 61–86. ISSN: 0862-397X.
- THOMPSON, Kristin. Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes. *Film History*, 1993, č. 4, s. 386–404. ISSN 0892-2160.
- TIEBER, Claus. *Stories, Conferences and Manuals: The normative function of screenwriting manuals in their historical context*. 2012 [cit. 2018-01-10]. Dostupné z:
https://www.academia.edu/8538126/Stories_Conferences_and_Manuals_The_normative_function_of_screenwriting_manuals_in_their_historical_context
- VÁVRA, Otakar. *Paměti, aneb, Moje filmové 100letí*. Praha: BVD, 2011. ISBN 9788087090459.
- VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996. ISBN 80-85190-42-7.
- VÁVRA, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama, 1982.
- VEČEŘA, Michal. Rozvoj filmové výroby v českých zemích na konci 10. a počátkem 20. let. Případ společnosti Praga-film. *Illuminace*. 2011, č. 2, s. 5–23. ISSN: 0862-397X.

VEČEŘA, Michal. *Elektafilm – největší výrobní koncern československého filmu v meziválečném období*. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury.

ZÝKOVÁ, Veronika, *Proměny trojice kriminálních filmů Vladimíra Čecha 105 % alibi, Kde alibi nestačí a Alibi na vodě*. Diplomová práce. Olomouc, 2011. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií.

NÁZEV:

Technický scénář v Československu 1945–1962

AUTOR:

Mgr. Jan Černík

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tématem disertační práce jsou technické scénáře v Československu v letech 1945 až 1962. Prvních patnáct let po zestátnění filmového průmyslu v Československu je charakteristických častými reorganizacemi a snahami o hledání vhodného modu výroby. Společným cílem byly ideologicky vyhovující filmy vzniklé hospodárnou cestou. Administrativní aparát státní kinematografie se po druhé světové válce přiklání k Sovětskému svazu jako vzorové socialistické státní kinematografii a přebírá od něj některé nástroje a postupy. Mezi nimi i rozlišení literárního a technického scénáře. Snahy o implementaci technického scénáře do československého prostředí narazily na sdílené zvyky a tradice československých filmařů. Důsledkem byly překotné proměny produkčního modu a problematické pokusy o implementaci nových postupů. V disertační práci zkoumám technické scénáře ve vymezeném období 1) z hlediska filmařských příruček, 2) kvantitativní analýzou prvků a 3) jako součást schvalovacích a posuzovacích procesů. Při tom kombinuji badatelské rámce production studies a screenwriting studies. Díky tomu jsem schopen technické scénáře popisovat v rovině praktické, jako součást historického výzkumu, a zároveň formulovat obecnější poznatky o filmové produkci a scenáristice.

KLÍČOVÁ SLOVA:

technický scénář, scenáristika, film, Československo, filmová produkce

TITLE:

The Technical Screenplay in Czechoslovakia 1945–1962

AUTHOR:

Mgr. Jan Černík

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies, The Faculty of Arts, Palacky University

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

The topic of the theses are technical screenplays in Czechoslovakia between 1945 and 1962. The nationalization of Czechoslovak film industry in 1945 affected film production in many ways. There were new screenwriting and production institutions which came into being and disappeared. The mode of production changed too. Ideologically suitable films and economical efficiency of production were common goals for filmmakers and political leaders. The USSR film industry became dominant inspiration and many soviet production and screenwriting manuals were translated into Czech language. For example, literary and technical screenplay was established according to soviet manuals. The transfer of soviet experience and knowledge encountered with Czechoslovak screenwriting and production tradition. It resulted in precipitous changes in the mode of production and unsuccessful attempts in the implementations of the new practice. In three chapters I explore 1) technical screenplays in screenwriting manuals, 2) changes of their formal structure by statistics, 3) the development of technical screenplay and approval process. I use metodological frameworks of production studies and screenwriting studies to explore history of technical screenplays. Based on that I can describe technical screenplays and their changes as historical topic. Also I can state general claims on screenwriting and film production.

KEYWORDS:

technical screenplay, screenwriting, film, Czechoslovakia, film production