

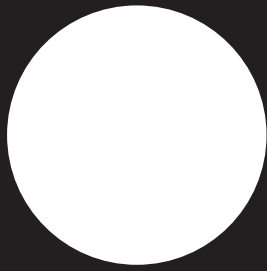


Český technický scénář 1945—1962

Jan Černík



Vydavatelství
Univerzity
Palackého



Český technický scénář 1945—1962

Jan Černík



Univerzita Palackého
v Olomouci

Recenzovali:

doc. Jana Dudková, PhD.

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Mgr. Lukáš Skupa, Ph.D.

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2020 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Jan Černík, 2021

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2021

DOI: 10.5507/ff.21.24460192

VUP 2021/0037 (print)

VUP 2021/0038 (online: iPDF)

VUP 2021/0173 (online: ePub)

ISBN 978-80-244-6019-2 (print)

ISBN 978-80-244-6020-8 (online: iPDF)

ISBN 978-80-244-6021-5 (online: ePub)



9

788024 460192

Kristýně Anně a Antonii

Obsah

Ediční poznámka	9
ÚVOD	10
Poválečná situace v československé kinematografii	11
Řazení kapitol	17
Poděkování	20
1. TECHNICKÝ SCÉNÁŘ JAKO TÉMA TEORETICKO-NORMATIVNÍCH DOKUMENTŮ	22
Scenáristický diskurs před rokem 1945	26
1945–1948: Navazování na předchozí praxi	39
1947–1955: Sovětské teoreticko-normativní texty a kulturní transfer	42
Obnovení diskuze o scenáristice a produkci v letech 1955 až 1962	64
Závěr kapitoly	73
2. TECHNICKÉ SCÉNÁŘE JAKO UMĚLECKO-TECHNICKÁ FIXACE PŘEDSTAVY	
VZNIKAJÍCÍHO FILMU	75
Formáty scénářů a jejich prvky	80
Analýza formátu technických scénářů 1945 až 1960	86
Specifické případy	112
Závěr kapitoly	142
3. TECHNICKÝ SCÉNÁŘ V MECHANISMECH FILMOVÉ TVORBY A VÝROBY	143
Od námětu k natáčení: poslední fixace představy o budoucím filmu mezi tvorbou a výrobou.	145
Autorství technického scénáře	155
Technický scénář v procesu posuzování a schvalování	170
Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu 1953–1962	202
Závěr kapitoly	224
ZÁVĚR	225
Seznamy	227
Prameny	230
Literatura	251
Příloha	256
Rejstřík	264

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 je používám pro označení institucí. Jejich seznam čtenář najde v závěrečných seznamech. Celý název je vždy uveden při prvním výskytu.

V citacích dobových textů používám přepis dle aktuální pravopisné normy.

Tato kniha je upravenou verzí disertační práce *Technický scénář v Československu 1946–1962*. Některé části této knihy byly publikovány jako samostatné články. Časopisecké verze nejsou shodné s textem knihy a byly ve větší nebo menší míře upravovány.

ČERNÍK, Jan. Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954). *Illuminace*. 2014, č. 4, s. 77–93.

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.

ČERNÍK, Jan. Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu, 1953–1962. *Illuminace*. 2017, č. 1, s. 29–49.

ČERNÍK, Jan. The strange case of the three-column screenplay format in 1950s Czechoslovakia. *Journal of Screenwriting*. 2020, č. 1, s. 7–26.

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

ČERNÍK, Jan. Výuka scénáristiky a vznik screenwriting studies. Rozhovor s Ianem W. Macdonaldem. *Illuminace*. 2016, č. 4, s. 134–144.

Úvod

Technický scénář je dokument s přesně danou strukturou, zcela postrádající uměleckou hodnotu a z hlediska dějin kinematografie není vůbec zajímavý. S podobnými předsudky jsem se setkal opakovaně, když jsem se před osmi lety rozhodl zabývat technickými scénáři. Vzhledem k tomu, že držíte v rukou tuto knihu, nepíší už tušíte, že skutečnost byla v mnohém odlišná. Na to, o jak rigidní a nudný dokument se mělo jednat, vyvolalo bližší seznámení s tématem brzy víc otázek než jednoznačných odpovědí.

Předně nebylo zřejmé, do jaké fáze vývoje filmu technické scénáře zařadit. Intuitivně jsou technické scénáře pořád součástí literární práce na filmovém projektu. Oficiálně však byly zařazeny do *přípravných prací*, které následovaly po *literární přípravě filmu*. V rámci ní se projekt dovedl od námětu přes filmovou povídku do literárního scénáře. Následně byl schválen a bez dopadu na ideovou či uměleckou hodnotu měl být přepsán do scénáře technického. Což se pochopitelně nedodržovalo, jak ukážu na dalších stranách. Technický scénář pak nebyl izolovaným dokumentem, ale nabaloval na sebe další dokumenty jako rozpočet a nejrůznější plány odpovídající potřebám projektu.

Pochybnosti vyvolávalo i nejednotné označení pro poslední verzi scénáře. Pojem technický scénář se objevil až ve druhé polovině 40. let. Netrvalo to dlouho a v první polovině 50. let začal být variován s označením „režisérský scénář“. Teprve časem se označení „technický scénář“ ustálilo. Když tedy píšu o technických scénářích, tak tím myslím spíše všechny poslední verze scénářů napsané v tomto období.

Podobně problematické je to i s rigidní formální podobou technických scénářů. Mohou se zdát všechny stejné, ale při bližším pohledu – jak ukážu zejména v kapitole druhé – došlo během sledovaného období k několika významným proměnám. Chladné a odtažitě působící dva sloupce, doplněné o spoustu čísel a zkratk, v kontextu transformace kinematografie po roce 1945 najednou začnou ukazovat slepé uličky a nezdařené pokusy, kudy se mohl technický scénář vydat. Formát scénáře se v této době proměňoval jak v návaznosti na politickou situaci, tak i kvůli potřebám praxe.

Scénáře by měl psát scenárista, ale kdo psal technické scénáře? Jak ukážu hlavně ve třetí kapitole, technický scénář byl dokumentem, kde se začal plně projevovat duch kolektivního autorství, tak často připisovaný filmu. Oficiálně měl být jeho autorem režisér za přispění scenáristy, ale neplatilo to zdaleka u všech projektů.

Navíc se ve fázi psaní technického scénáře skládal dohromady i štáb filmu, takže ho v rámci přípravných prací mohli ovlivnit i další tvůrčí pracovníci.

Z výše napsaného by se mohlo zdát, že kniha bude výhradně vyvrácením nepřesností o technických scénářích. To je do jisté míry pravda, ale moje ambice tím nekončí. Technické scénáře podle mě mohou být i způsob, jak pomocí historického detailu proniknout k tak zásadním tématům, jako je vývoj filmu, autorství, kulturní politika nebo cenzura. V nejobecnější rovině nám pak technické scénáře ukazují, jakým vlivům byli filmaři v poválečném období vystavováni, alespoň co se týkalo jejich pracovní rutiny.

Ve třech kapitolách této knihy 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 knihy získat přehled o tom, jak se o technických scénářích uvažovalo, jakou měly tyto dokumenty podobu a jaké bylo jejich postavení v procesu vývoje filmů.

Klasická filmová studia se zaměřují na filmy, *production studies* na produkční systémy a předmětem *screenwriting studies* je *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.¹ Technický scénář je poslední fixací *představy o budoucím filmu* před natáčením a do procesu přípravy filmu vnáší požadavek rozepsání scénáře ve formě evokující filmové médium.

Obrácení pozornosti k tvůrčímu procesu, ať už ve výzkumu produkčních systémů nebo scenáristiky, dynamizuje historické poznání vývoje filmu. Jednotlivé scénáře a výsledná kopie filmu jsou pouze záchytnými body dokumentujícími komplikovaný vývoj nápadů a kolektivní autorství. Československé prostředí v sobě navíc spojuje na jedné straně podléhání tradici a na druhé straně pokusy o shora nařízené zavádění nových postupů. Technické scénáře tak pro nás mohou být bránou k pochopení přelomového historického období.

1 Pojmy přebíráme od Iana W. Macdonalda. V české literatuře se objevuje několik variant překladu pojmu *screen idea*. Ve čtvrtém čísle časopisu *Illuminace* 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*. Lea Mohylová používá nejčastěji označení *filmová idea*. 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.

Poválečná situace v československé kinematografii

Rok 1945 začal jednu éru české a československé kinematografie, která je charakteristická státním monopolem na výrobu, distribuci a uvádění filmů. Dekretem č. 50/1945 prezident Edvard Beneš vymezil základní parametry filmové práce v poválečném období. Na jejich základě měli pak filmaři a ministerstvo informací vybudovat státní filmový podnik. Využit k tomu mohli infrastrukturu prvorepublikovou i protektorátní a po očištění pověsti i velké množství technických a tvůrčích pracovníků a herců. Východiska byla jasná. Nebylo však jasné, jak konkrétně by státní filmová výroba měla vypadat. Nešlo se zcela odstříhnout od zkušeností jednotlivců z kapitalistického prostředí první republiky, a stejně tak nebylo možné vyhnout se experimentům s centrálním řízením tvorby a výroby. Nastalo období hledání. Myšlenka státního filmového monopolu byla sice podporována zevnitř komunity filmařů, ale navzdory tomu začala brzy generovat provozní problémy, protože různé zainteresované skupiny měly odlišné představy. Politická reprezentace a úřednický aparát na řízení filmu nahlíželi jinak než režiséři a vedoucí produkce. Starší generace filmařů měla odlišné představy o filmové tvorbě než generace mladší. Například představa o konkurenčním prostředí uvnitř státního podniku byla pro některé zástupce kulturní politiky státu nepřijatelná. Jiný proud zase prosazoval naprostou unifikaci výrobních procesů. Tyto rozpory nastartovaly sérii reorganizací, která v průběhu let 1945 až 1955 zasáhla všechny fáze filmové výroby. Scenáristika, dramaturgie a filmová výroba byly středobodem střetávání rozličných přístupů a každá změna se jich okamžitě dotýkala.

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 scénáristika a dramaturgie je do velké míry intuitivní a jejich používání reflektuje mezinárodní tradici, ke které se mluví hlásí. Dramaturgie tak může ve vztahu k německému scénáristickému kontextu znamenat dohled nad přípravou scénářů,² zatímco ve vztahu k ruskému jazykovému prostředí se dramaturgie překrývá se scénáristikou. V českém prostředí v době po 2. světové válce lze identifikovat a) dramaturgii ministerskou a stranickou, b) dramaturgii na úrovni filmového podniku a c) praktickou dramaturgii týkající se konkrétních filmových projektů.³ Praktická dramaturgická činnost na konkrétních filmových projektech měla odlišnou podobu podle toho, kdo ji vykonával. Pomyslné krajní polohy dramaturgické

2 SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016, s. 57.

3 Tamtéž, s. 57–59.

práce mohou zastupovat případy dvou dramaturgyň: Milena Honzíková vnímala dramaturgii jako lektorování scénářů bez dalších zásahů do natáčení, Věra Kalábová naopak chápala dramaturgii v podstatně širším smyslu jako činnost provázející vývoj filmu od námětu až po hotovou kopii filmu.⁴ Vzhledem k tématu této knihy je podstatné, že dramaturgie se neomezovala výhradně na literární přípravu filmů, ale pokračovala i ve fázi technického scénáře.

Praktická dramaturgie na úrovni jednotlivých filmových projektů byla vykonávána jednotlivci, kteří byli součástí dramaturgických jednotek. Tento způsob dohledu nad vývojem scénářů byl typický nejen pro Československo, ale i pro polskou a maďarskou kinematografii. Navzdory mnoha odlišnostem se produkční systémy v těchto zemích podobaly v ekonomické a organizační bázi.⁵ Dramaturgické jednotky v dobovém kontextu představovaly řízení na úrovni středního managementu a sloužily 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.⁶ Vnitřní uspořádání, kompetence a úkoly dramaturgických jednotek se mezi jednotlivými státy lišily a tyto aspekty se postupem času proměňovaly i v rámci jednotlivých států.

Reorganizace dramaturgických jednotek s sebou nesly proměny v centralizaci řízení, obsazení vedoucích pozic a rozložení kompetencí. V praxi se změny projevily tak, že se měnila míra dohledu vedení dramaturgických jednotek nad vývojem jednotlivých projektů od námětu až po hotový film. Na příkladu Československa jsou zásadní změny datované roky 1945, 1948, 1951 a 1954 a tyto roky mi poslouží jako jasnější periodizace zkoumaného období i v dalších kapitolách.

Několik měsíců po zestátnění filmu se na podzim roku 1945 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.⁷ Tato situace pokračovala do června 1947, kdy došlo k nahrazení produkčních šéfů v čele skupin uměleckými šéfy. V praxi to znamenalo, že zkušené producenty (jmenovitě Karla Feixe nebo Zdeňka M. Reimanna) nahradili režiséři, kteří tak získali vysokou míru kontroly nad vznikajícími projekty. Dotyční režiséři

4 *Rozhovor s Milenou Honzíkovou*. NFA, f. Sbíрка zvukových záznamů. sign. OS 2989_1_1.

5 ADAMCZAK, M., MALATYŃSKI, M. a MARECKI, P. *Restart zespotów filmowych*. Kraków: Korporacja Halart; Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, 2012, s. 226.

6 SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov*, s. 34–35.

7 *Tamtéž*, s. 70–73.

však o tyto pozice často ani nestáli a neuměli je využít.⁸ V listopadu 1948 nahradily systém výrobních skupin *tvůrčí kolektivy*, spíše scenáristické 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. Tvořící 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. V této době došlo k odloučení scenáristiky (pod vedením tvůrčích kolektivů) a výroby, kterou převzali čtyři hospodářští vedoucí, dohlížející na více filmových projektů současně.⁹ 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 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.¹⁰ I v období 1951 až 1954 fungovalo několik dramaturgických jednotek, ale s nejasnými pravomocemi a organizovaných spíše neformálně. Období největší centralizace skončilo v dubnu 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.¹¹

Čtyři systémy organizace dramaturgických jednotek po roce 1945 představují čtyři rozdílné přístupy k vývoji scénářů a rozdělení kompetencí týkajících se dohledu nad scenáristikou a natáčením. Hraniční postavení technického scénáře ve fázi přípravných prací, jeho odlišení od literární přípravy, která zahrnovala scénáře literární, způsobilo, že reorganizace jednotek měly zásadní vliv na to, kdo koordinoval a zaštiťoval vznik technických scénářů. Dosavadní poznání produkčního systému v poválečném Československu tak přináší 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 doku-

8 Tamtéž, s. 73–75.

9 Tamtéž, s. 75–85.

10 Tamtéž, s. 85–90.

11 Tamtéž, s. 90–103.

mentů a konkrétních činností, které bylo potřeba vykonat. Technický scénář tak sloužil do velké míry jako symbol toho, že se ze scénáře stává film.

Paralelně s proměnami dramaturgických jednotek probíhaly i změny na úrovni posuzovacího a schvalovacího aparátu v rámci filmového podniku, ale i mimo něj. V prvních poválečných letech sem patřili nejprve Ústřední filmová dramaturgie a následně Filmový umělecký sbor (FIUS), vedle kterých fungovalo ještě schvalování na úrovni ministerstva informací (vykonávané Státní filmovou dramaturgií pod V. odborem ministerstva). V roce 1948 došlo k transformaci a vnitropodniková dramaturgie přešla pod Ústřední dramaturgii, která dohlížela na tvůrčí kolektivy. Politická kontrola přešla v roce 1949 pod nově vzniklou Filmovou radu. Centralizace začátku 50. let sjednotila vnitropodnikovou dramaturgii pod Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie (respektive Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu), ale Filmové rady se to netýkalo, takže i v tomto období existovaly dva paralelní schvalovací orgány vedle sebe. Po roce 1953 k tomu začala vznikat i třetí schvalovací (cenzurní) linie pod hlavičkou Hlavní správy tiskového dohledu náležející pod ministerstvo vnitra. Čtenář postrádající předběžné obeznámení s problematikou se pravděpodobně už ztratil. Výčet orgánů by však mohl pokračovat i dále. Detailně se k nim dostanu ve třetí kapitole knihy. Zde jsem chtěl pouze naznačit komplikovanost institucionálního kontextu, který se přímo dotýkal technických scénářů.¹²

Vedle institucionálních proměn se technických scénářů týkala i dosud méně patrná činnost motivovaná kulturní politikou státu. Po prvotním období, kdy se filmaři hlásili k tradici výroby filmů za první republiky, se v roce 1948 obrátila jejich pozornost takřka bezvýhradně k Sovětskému svazu jako hlavnímu inspiračnímu zdroji. Projevilo se to mimo jiné v překladu desítek sovětských příruček do češtiny, čímž byl udán tón a témata domácí diskuze o kinematografii až do poloviny 50. let. S touto etapou souvisí i okolnosti rozlišení literární a technické verze scénáře ve druhé polovině 40. let a pokus o standardizaci formátu technických scénářů začátkem let padesátých v dokumentu *Návrh instrukce o režisérském scénáři*.¹³ Ten-

12 Podrobně se posuzovacím a schvalovacím orgánům v poválečném období věnovali: ŠEFRANÁ, Věra Adina. *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*. Olomouc, 2012. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta; 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. Problematice se věnoval i Ivan Klimeš v publikovaných edicích archiválií: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948–1949*. *Iluminace*. 2000, č. 4, s. 140–165, KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Reorganizace filmové výroby po únoru 1948*. *Iluminace*. 2003, č. 3, s. 99–104.

13 Poprvé jsem na existenci dokumentu *Návrh instrukce o režisérském scénáři* narazil v poznámce pod čarou č. 25 ve článku SZCZEPANIK, *Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine Politische Historiographie des Drehbuchs*. Uložen v archivu pod signaturou: *Návrh instrukce o režisérském scénáři*. NFA, f. ČSF, organizace, správa. 1949–1953, Praha, R9/A1/4P/8K.

to 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 signifikantně mění podoba i funkce poslední verze scénáře. Postupně byly odmítány literární prvky a byla posilována jejich produkční funkce. Tyto změny jsou uspišeny centrálním řízením státního filmu prostřednictvím Kolektivního vedení Studia uměleckého filmu. Snahy o unifikaci postupů 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, což se odrazilo na diverzifikaci inspiračních zdrojů. 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. 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. Jak ukážu na dalších stránkách, tak 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 staví do souvislosti otázku tradice a 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 scenáristiky a natáčení. 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.

Řazení kapitol

Ačkoliv se tato kniha zabývá historií, tak výklad není uspořádán kolem konkrétní události nebo série souvisejících událostí. Ústředním tématem jsou technické scénáře, původně produkční a dnes archivní dokumenty. Výklad organizuji ve třech liniích: 1) technické scénáře jako téma teoretických a normativních textů, 2) formální podoba technických scénářů, 3) technické scénáře v mechanismech vývoje filmu. Tyto linie by měly čtenáři poskytnout plastickou představu o tom, jak se o technických scénářích uvažovalo, jak vypadaly a jakou měly v praxi funkci.

V první kapitole (Technický scénář jako téma teoreticko-normativních dokumentů) 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 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 roky 1945 a 1954 a na konec době od poloviny 50. let do začátku 60. let. Zásadním problémem při strukturování výkladu této kapitoly bylo určit, do jaké míry má výklad objasňovat situaci před rokem 1945. Nakonec jsem se rozhodl pro shrnutí některých poznatků souvisejících s poslední verzí scénáře před natáčením, ze kterého se později stane scénář technický. 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 zkoumání v první kapitole je scenáristický diskurs.¹⁴ Informace zde čerpám z širšího okruhu písemných 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.¹⁵ Výzvou pro historika je pokusit se úvahy o scenáristice systematizovat a představit je jako diskuzi.

Druhá linie, kterou budu v souvislosti s technickými scénáři sledovat, souvisí s jejich formální podobou. Předmětem druhé kapitoly (Technické scénáře jako umělecko-technická fixace představy vznikajícího filmu) je formát technických scénářů jako dokumentů na pomezí scenáristiky a natáčení. 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, metrůž, 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.

14 MARAS, Steven. *Screenwriting: history, theory and practice*. London: Wallflower, 2009; MACDONALD, Ian W., *Screenwriting poetics and the screen idea*.

15 MARAS, *Screenwriting: history, theory and practice*, s. 9–10.

Zájem o formu technických scénářů stál na počátku mého bádání, ale ve struktuře knihy 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 specifické dokumenty 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. 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.¹⁶ 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. To otevírá prostor pro úvahy, jak se proměňovala funkce scénářů a jejich prvků. Technické scénáře jsou dokumenty na pomezí scenáristiky a natáčení filmu. Jejich funkce se přímo vztahuje k realizaci nápadu v jiném médiu. Na základě toho, zda je prvek zachován, modifikován či zmizí, si lze udělat představu o tom, jak efektivní byl ve vztahu k natáčení.

Ve třetí kapitole (Technický scénář v mechanismech filmové tvorby a výroby) se vracím k problematice filmové výroby a nahlížím na ní prostřednictvím technických scénářů. Kladu si zde 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 ideálním formátu 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 směrnícím a na množství slepých uliček, kte-

16 Sbíрку scénářů v Národním filmovém archivu představil: TRNKA, Jan. The screenplay collection of the Czech National film archive. An unanchored cultural heritage and its history, 1940s–1990s. *Studies in Eastern European Cinema*. 2020, č. 2, s. 173–185.

rými se československá kinematografie vydala.¹⁷ Své 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 technického scénáře v mechanismech vývoje filmu.

Poděkování

Během osmi let, kdy jsem se technickými scénáři zabýval, jsem měl to štěstí potkat spoustu lidí, kteří mi nějakým způsobem pomohli. Tato kniha je výsledkem několikaletého výzkumu v rámci doktorského studia a několikaměsíční práce při přepracování rukopisu pro potřeby vydání v monografické podobě. Můj výzkum by patrně vůbec nezačal bez Luboše Ptáčka, který mi v roce 2013 jako jediný věřil a podpořil můj projekt. 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, Zdeňku Hudcovi, Janě Jedličkové a Milanu Cyroňovi, kteří mé texty komentovali a upozornili mě na řadu problémů. Děkuji rovněž Ianu W. Macdonaldovi za konzultace k metodologickým problémům.

17 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 „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. 28.

V průběhu uplynulých osmi let jsem mimo velkého množství zajímavých poznatků objevil i svou současnou manželku Kristýnu Annu. Té chci poděkovat za to, že je. Bez Petra Bilíka bych se pravděpodobně nikdy nezačal badatelsky věnovat poválečnému období. Díky Evě Kameníkové a Janu Rejzkovi, že jsem mohl čerpat z jejich zkušeností ve filmovém průmyslu. Významná část knihy vznikla v literární kavárně Druhý domov. Kamarádům Báře, Mirkovi, Tomášovi a Edgarovi děkuji, že jsem u nich mohl přespávat při cestách do archivu. 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 a audiovizi a za pečlivé čtení jedné z verzí rukopisu.

V rozhodnutí vydat disertační práci jako knihu mě podpořil Jaromír Kallista, kterému děkuji za mnoho hodin rozprav o filmové produkci. Velký dík patří i Janě Konečné a Janě Zapletalové z Filozofické fakulty Univerzity Palackého, které hladkému vydání knihy rovněž pomohly.

V neposlední řadě patří poděkování všem oponentům práce a Jiřímu Slavíkovi z vydavatelství, který mě provedl redakčním procesem.

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

1.

Technický scénář jako téma teoreticko-normativních dokumentů

Scenáristika není pouhou činností psaní podkladů pro film, ale v širším smyslu zahrnuje i teoretické úvahy o tom, jak psát pro film, jak by měl vypadat scénář, co udělat pro to, abychom měli lepší scénáře apod. Rozvoj scenáristiky tak sebou nutně nese i teoretickou debatu, která probíhá mimo zájem veřejnosti. Výjimkou v tom nebylo ani poválečné Československo a teoretická debata se nevyhnula ani technickým scénářům.

Vedle zestátnění filmového průmyslu a procesů centralizace a decentralizace dramaturgických jednotek probíhala celá řada procesů, které ovlivnily podobu technických scénářů a filmové práce jako takové. Jedním z těchto procesů bylo 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 diskuzi uvnitř domácí filmařské komunity. Malá československá kinematografie postrádala jistou míru sebevědomí, a tak zahraničním vlivům podléhala poměrně hodně. V předválečných filmových příručkách publikovaných v Československu se jejich autoři obraceli k německému a americkému filmovému 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 uvolnění situace a zmenšení sovětského vlivu dochází přibližně od poloviny 50. let. Pro nekritické přejímání sovětského vlivu se vžil pojem *sebesovětizace*,¹⁸ který nás upozorňuje, že jsme si za stav věcí mohli tak trochu sami svou vlastní aktivitou a že nešlo o akt kolonizace. V tomto duchu mě v této kapitole zajímá primárně kulturní transfer, tedy způsob, jak dochází k přenosu so-

18 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; SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host, 2014. Skopal se odkazuje na práci Johna Connollyho, 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 SKOPAL, Pavel (eds.). *Cinema in service of the state: perspectives on film culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*. New York: Berghahn, 2015.

větské inspirace do Československa a v čem se tato inspirace projevila v domácí diskuzi o technických scénářích. 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.¹⁹

Specifické téma jako technický scénář je příliš konkrétní pro diskuzi v běžně dostupném periodickém tisku, a proto jsem většinu poznatků nacházel v teoreticko-normativních dokumentech (příručky filmové scenáristiky a produkce nebo interní dokumenty). Toto trochu krkolomné označení jsem zvolil proto, že nejlépe vystihuje povahu zkoumaných pramenů. Za příručky lze ve skutečnosti 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. Dále nelze mluvit o žádném jasně ohraničeném souboru pramenů, se kterými bych pracoval. I když se sem tam nějaký článek o technických scénářích v odborných nebo laických časopisech objevil, tak nepostihoval širší řešených problémů v teoretických a normativních dokumentech, a jednalo se o pouhé fragmenty. Spektrum zkoumaných pramenů je z toho důvodu poměrně úzké. Dalším specifikem bylo umístění technického scénáře mezi fázi tvorby (scenáristiku) a výroby (natáčení) a pojmová nejednoznačnost (de facto stejné dokumenty se označují jako technický, režisérský či montážní scénář). Spojujícím prvkem pro i tak dost širokou skupinu pramenů je tedy přechod fáze tvorby a výroby v letech 1945 až 1962.

Příručky nebo v širším smyslu teoreticko-normativní dokumenty představují kontroverzní téma filmové historiografie. Ve výzkumu dějin filmu se ustanovily tři základní přístupy k příručkám: ignorující (filmová studia by neměla příručky zkoumat), integrující (příručky jsou evidencí o vývoji a standardizaci procesů ve vztahu k institucím)²⁰ a přístupy analyzující příručky jako texty v kontextu seberegulace a sebekontroly filmového průmyslu.²¹

První dva postoje reprezentují extrémny, 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

19 To naznačuje např. Jaromír Kallista, když zpětně označuje sovětské texty jako nesmysly a nepřikládá jim žádnou důležitost. *Rozhovor s Jaromírem Kallistou*. Osobní dokumentace autora. 8. 7. 2014. Rozhovor vedl Jan Černík.

20 Tento přístup je blízký pojetí Janet Staiger. BORDWELL, D., STAIGER, J. a THOMPSON, K. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

21 TIEBER, Claus. *Stories, Conferences and Manuals: The normative function of screenwriting manuals in their historical context*. 2012, s. 1–2 [cit. 2021-06-17]. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.13140/2.1.2069.9524>

diskursu, která je vytvářena osobami uvnitř filmového průmyslu pro jedince, kteří stojí mimo,²² případně pomáhají ustanovit základní koncepty kolem scénáristiky.²³ Prostřednictvím příruček můžeme sledovat proměnu toho, jak se o scénáristice uvažovalo vzhledem k praxi.

Na dalších stránkách se budu konkrétně soustředit na to, kdo o technických scénářích psal a co o nich říkal. Mezi opakující se témata patří: fáze vývoje scénáře, formální podoba scénářů a místo scénáře v produkci filmu. Dále mě zajímá dobová terminologie. Zvláštní pozornost je potřeba věnovat kontextům, ve kterých byly scénáře tematizovány. Vzhledem k tomu, jak dlouhé časové období v kapitole shrnuji, a vzhledem k tomu, ke kolika změnám v kulturně-politické rovině došlo, ovlivňuje dobový kontext i míru důležitosti předchozích témat. Autorita mluvčího se pochopitelně zcela liší v případě, kdy za první republiky sděluje své zkušenosti zkušený filmař, od autority sovětského teoretika začátkem 50. let.²⁴



Výklad je v této kapitole organizován chronologicky a zohledňuje následující periodizaci zkoumaného období:

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

V chronologickém přehledu, jak byla chápána poslední verze scénáře, posouvám začátek výkladu před časové ohraničení knihy rokem 1945 až do 20. a 30. let. V té době vznikaly první české příručky filmové scénáristiky. Organizace československé filmové produkce odpovídala v prvních poválečných letech praxi předchozích let. Abych mohl identifikovat změny v pojetí technického scénáře, je proto nutné se alespoň v hlavních rysech seznámit s příručkami scénáristiky a produkce

22 V tomto pojetí, které je blízké přístupu Stevena Marase, příručky reprezentují zvláštní druh textů, který pomáhá standardizovat podmínky pro vstup do filmového průmyslu. MARAS, Steven. *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower, 2009, s. 23–24.

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

24 Výzkum scénáristického diskursu je inspirovaný prací Stevena Marase.

vydanými za první republiky a za protektorátu. Tyto texty byly napsány za jiných podmínek a s jinou motivací než pozdější texty, ale umožní nám sledovat pojetí poslední verze scénáře v souvislosti s autorstvím, vývojem a formálními prvky.

Poté navážu situací po znárodnění filmu v roce 1945. První roky po válce jsou charakteristické hledáním vhodných vzorů po odmítnutí německé praxe jako politicky nevhodné. Dochoval se i nepublikovaný strojepis původních českých normativních dokumentů popisujících výrobu filmu od námětu až po laboratorní zpracování.²⁵ Toto období končí v letech 1947 a 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 do roku 1954 publikovány Tiskovým a propagačním oddělením Československého státního filmu. Tyto dokumenty zahrnovaly rozličná témata, od scenáristiky a produkce přes problémy distribuce a uvádění v kinech až po žánrové a jiné teoretické otázky. Pro potřeby této kapitoly jsem přečetl 23 překladů sovětských dokumentů týkajících se přechodu mezi scenáristikou a natáčením. V této podkapitole ukážu, jak výrazným aspektem sovětských textů byla snaha aplikovat normy inspirované průmyslovou výrobou ve filmové produkci.²⁶

V poslední podkapitole analyzuji několik různých způsobů pojetí technického scénáře ve druhé polovině 50. let. V této době se opět začínají objevovat i původní české teoretické články, celkově se ale množství textů tematizujících technické scénáře 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.

25 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 exploatace filmu až po vyřazení*. Archiv Barrandov, f. BH. 1947, k. D, č. 18.

26 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. 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 dokumentace autora. 3. 6. 2014. Rozhovor vedl Jan Černík.

Tím pojetí technického scénáře posouvá do odlišného kontextu, než ve kterém byl dosud popisován.

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 směrem ke zbytku filmové produkce. Liší se rovněž kontexty, ve kterých byl 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.

Scenáristický diskurs před rokem 1945

Důvod pro vznik prvních scénáristických příruček je potřeba hledat v problémech, se kterými se musel filmový průmysl za první republiky vyrovnávat a jejichž důsledkem byla nízká popularita českých filmů. Některé tyto problémy na úrovni produkčního systému popsal Michal Večeřa.²⁷ Byla to doba, kdy nebyla ustálena dělba práce na vývoji filmu, což demonstroval na srovnání společnosti Praga-film a Wetebfilm. V Praga-filmu působil Antonín Fencel na pozici, kterou bychom dnes mohli označit za dramaturgickou a produkční, takže kontrola nad vznikajícím filmem byla soustředěna v osobě jednoho člověka. Oproti tomu Wetebfilm Václava Binovce najal jako specializovaného dramaturga Karla M. Klose.²⁸

Snad i z důvodu nespokojenosti s kvalitou domácí filmové tvorby byl český produkční systém otevřený zahraničním inspiracím. V literatuře je popisován jako hybrid rakouských, německých, sovětských a amerických vlivů, které byly ukotveny ve specifických podmínkách malé národní kinematografie.²⁹ Jak brzy uvidíme, desetiletí otevřenosti skončila až v roce 1947.

První scénáristické příručky tedy vznikaly v atmosféře snahy o zlepšení kvality scénářů a filmů a s otevřeností k zahraničním vlivům. Tyto dvě tendence rovněž korelují s hlavní motivací prvorepublikových příruček – jejich cílem bylo předávání

27 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.

28 Tamtéž.

29 SZCZEPANIK, Petr. How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Illuminace*. 2013, č. 3, s. 79; KLIMEŠ, Ivan. National Cinema in a Transnational Context. A Central European Experience. *Illuminace*. 2013, č. 4, s. 27–40.