

Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii

Scenáristická praxe Josefa Neuberga, 1920–1963

Počátek 20. let byl ve znamení všeobecného rozmachu kinematografie a shonu po nových filmových námětech. Zatímco teoretické úvahy o filmovém scénáři jako literární formě byly pěstovány v avantgardních a intelektuálních kruzích, samotná scénáristická praxe byla zcela nesystémová a nahodilá. Scénáře vznikaly mnohdy doslova přes noc nebo až během natáčení filmu. Možná právě proto lze snahy o formování základních principů psaní pro film vypořádat již v první polovině 20. let, konkrétně v podobě příruček Karla Lamače a Václava A. Jarolímků s názvy *Jak se píše filmové libreto?*¹⁾ a *Jak psáti pro film?*²⁾ Prvním opravdu významným faktorem standardizace scénáristické praxe se nicméně až na přelomu 20. a 30. let stal nástup zvuku a s ním související nutnost pečlivěji plánovat drahé dny natáčení. Nouze o „dobré“ scénáře v kontextu domácí produkce však přetrvávala i v obdobích následujících, a to i přes postupný vznik profese filmového lektora a dramaturga nebo dramaturgických či scénáristických oddělení výrobních společností. Proč se autorům scénářů nedařilo uspokojovat požadavky filmového průmyslu a jak v jednotlivých obdobích české kinematografie vypadal představa o „dobrém“ scénáři?

Cílem tohoto projektu bude skrze analýzu dlouholeté praxe profesionálního scenáristy Jose-

fa Neuberga porozumět procesu psaní a vývoje scénáře a objasnit, jaký vliv na tento proces měly historické průmyslové a kulturní normy. Jelikož nám scénář poskytuje vodítka, jejichž prostřednictvím je možné pochopit, co bylo v oblasti produkce filmů v určité době považováno za důležité, domnívám se, že nejenom pro účely pochopení, čeho se filmaři v různých dobách a kontextech pokoušeli dosáhnout, ale i pro přesnější porozumění filmovým dílům samotným, nabývá studium scénářů, k nim přidružených dokumentů a scénáristické praxe primární důležitosti. Bohaté sbírky Archivu společnosti Barrandov Studio a. s. a Národního filmového archivu, které nebyly v tomto směru doposud badatelsky využity, k tomuto výzkumu nabízejí unikátní pramenné zdroje.

V rámci produkce celovečerních filmů se u nás na většině scénářů podíleli spisovatelé a režiséři. Scenáristé v užším slova smyslu tvořili menšinu.³⁾ Josef Neuberg, který byl jedním z prvních českých scenáristů, představuje pro účely tohoto projektu vhodný model rutinně pracujícího profesionála. Ve své praxi se orientoval na žánrovou tvorbu, zejména veselohry, a oficiálně je jako scenárista podepsán celkem pod 46 tituly. Kariéru však paradoxně odstartoval jako herec, když roku 1920 ztvárnil jednu z vedlejších rolí ve snímku

1) Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto?* Praha: v. n. 1923.

2) Václav Arnošt Jarolímek, *Jak psáti pro film?* Praha: v. n. 1923.

3) Viz Petr Szczepanik, *Wiele Schritte bis zur Drehfassung? Eine politische Historiographie des Drehbuchschreibens.* *montage AV* 22, 2013, č. 1, s. 99–132.

SETŘELÉ PÍSMO Josefa Rovenského. Přestože byl jako scenárista aktivní již v průběhu 20. let, jeho spolupráce s českými režiséry a společnostmi byla anonymní. Oficiálně se Josef Neuberg jako scenárista poprvé objevil až v titulcích snímků TCHÁN KONDELÍK A ZEŤ VEJVARA a BOŽÍ MLÝNY, svorně uvedených na podzim roku 1929.⁴⁾ Část mé práce proto bude mít ve vztahu k oficiální filmografii této osobnosti i revizionistický charakter. Připočteme-li k realizovaným scénářům zhruba dvacet,⁵⁾ na kterých se podílel, nicméně jako jejich autor uveden nebyl, a budeme-li vycházet z obecného odhadu, že na jeden uskutečněný scénář připadá jeden (a často i více) neuskutečněný, lze předpokládat, že Josef Neuberg mohl během své kariéry pracovat na úctyhodných 130–200 scénářích, což vypovídá o významu této osobnosti nejenom pro scenáristickou praxi, ale i pro český film obecně. Kariéra Josefa Neuberga se uzavřela roku 1963, kdy se společně se Zdeňkem Jírotkou a Františkem Vlčkem podílel na scénáři krátkometrážního snímku VĚŠTEC.

Odborná literatura, která by se vztahovala k problematice scenáristické praxe české kinematografie, v podstatě neexistuje. Výjimku tvoří snad jen několik vysokoškolských prací, například diplomová práce filmového historika Jaromíra Blažejovského pojmenovaná *Vývoj a proměny českého filmového scénáře: 1930–1945*.⁶⁾ Rovněž poskovnu je odborné literatury vztahující se ke kontextu americké scenáristiky. Za klasický text lze považovat studii filmové historičky Janet Staiger *Blueprints for Feature Films: Holly-*

wood's Continuity Script, která pojednává o funkci scénáře v tamním produkčním systému.⁷⁾ Ze všech současných studií se k celé problematice nejkomplexněji vztahuje kniha filmového historika Stevena Marase s názvem *Screenwriting: History, Theory and Practice*.⁸⁾ Autor v ní analyzuje diskurs o literárním statusu scénářů, historický vývoj scenáristické praxe a řadu dalších témat. Nesporným přínosem je i periodikum *Journal of Screenwriting*, vydávané od roku 2010.

Teoreticky uchopit a lépe porozumět procesu vývoje a psaní scénáře a vlivu průmyslových a kulturních norem mi umožní dva koncepty filmového historika Iana W. Macdonalda „screen idea“⁹⁾ a „screen idea work group“.¹⁰⁾ Prvním z těchto konceptů je označena jakákoliv výchozí představa, idea jedince nebo skupiny aktérů o podobě potenciálního budoucího filmu. Bez ohledu na to, zdali má tato představa konvenční podobu či zdali je zaznamenána na papíře, popsána slovy nebo jinak vyjádřena, tvoří základ každého scénáře. Druhý koncept představuje pracovní kolektiv, který tuto ideu sdílí a formuje v rámci otevřené a dynamické spolupráce. Členství v tomto kolektivu vzniká přirozeně v rámci procesu vývoje ideje a je velmi flexibilní. Zahrnuje všechny, kteří vyjednávají a jinak ovlivňují podobu budoucího filmu. Tvrdé jádro každého pracovního kolektivu tvoří aktéři, kteří jsou přímo zapojeni do procesu čtení, psaní a komentování scénáře a k němu přidružených dokumentů, do nichž je idea průběžně vtělována. Vedle nich sem však lze zařadit i aktéry, jejichž působení je velmi krátko-

4) Josef Neuberg se údajně pro svou nekompromisní povahu často dostával do střetů s produkcí, když odmítal prepisovat scénáře dle přání a nápadů zadavatelů. Jelikož obvykle někdo jiný do scénáře požadované úpravy zpracoval, odmítal poté Josef Neuberg scénář podepsat svým jménem a s firmou se raději rozešel. Viz Vedení Filmového studia Barrandov, 40 let poctivé práce pro Čs. film. *Záběr* 16, 1965, č. 1 (15. 1.), s. 2.

5) Tamtéž.

6) Jaromír Blažejovský, *Vývoj a proměny českého filmového scénáře 1930–1945*. Brno 1981.

7) Janet Staiger, *Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Script*. In: Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press 1985, s. 173–192.

8) Steven Maras, *Screenwriting: History, Theory, and Practice*. London: Wallflower 2009.

9) Ian W. Macdonald, Disentangling the Screen Idea. *Journal of Media Practice* 5, 2004, č. 2, s. 89–99.

10) Ian W. Macdonald, ...So It's Not Surprising I'm Neurotic' The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting* 1, 2010, č. 1, s. 45–58.

dobé a třeba i neodborné. Ve dvacátých letech minulého století se členem kolektivu mohl stát například některý z návštěvníků pražské kavárny Rokoko. Jak totiž v úvodu své knihy s názvem *Dramaturgie je když...* zmiňuje filmový režisér Elmar Klos, tato kavárna ve své době představovala líheň tipů na

zaručeně úspěšné trháky, které udělají díru do světa [... a kde] každý pokoutný autor, každý úspěšně se tváříci režisér nosil nějaký ten papírek s báječnou ideou neustále po kapsách.¹¹⁾

Přestože procesy rozhodování zůstávají plně pod kontrolou nejvýše postavených členů skupiny, úspěšná adaptace některých nápadů mocenskou strukturu daného kolektivu reflektovat nemusí. Konečnou podobu scénáře, potažmo filmu, proto mohou ovlivnit i případné názory laiků, vstupujících do kolektivu pouze letmo. Společně s Ianem W. Macdonaldem budu předpokládat, že ideu o podobě budoucího filmu je možné lokalizovat jak v rámci scénáře, tak v rámci procesu, který jeho vývoj obklopuje a který za sebou zanechává materiální stopy, tj. dokumenty, jako jsou například posudky, korespondence nebo deníky. Scénáře proto nebudu považovat za jediné původce a zdroje představ o podobě budoucích filmů. Abych dokázal ohodnotit to, čím byly procesy psaní a vývoje scénářů Josefa Neuberga ovlivňovány, musím se při výzkumu zaměřit i na pracovní kolektivy, které vznikaly v rámci projektů, na nichž byl v pozici scenáristy Josef Neuberger zainteresován. Tento přístup mi také umožní komplexněji uvažovat o specifikách vývoje jednotlivých scénářů, stejně jako o kontinuitách a diskontinuitách dlouholeté scenáristické praxe této osobnosti.

Hlavní výzkumnou otázku projektu lze poté

formulovat takto: Jak probíhala a čím byla v rámci jednotlivých projektů ovlivněna interakce mezi Josefem Neubergerem a ostatními členy pracovních kolektivů a jak tato specifická spolupráce formovala podobu scénářů? Budu zároveň vycházet z předpokladu, že účelem pracovních kolektivů bylo vždy vyprodukovat takový scénář, který by v jednotlivých historických etapách a kontextech české kinematografie bylo možné pokládat, když ne za „dobrý“, tak alespoň za uspokojivý pro účely produkce.

Sadu souvisejících dílčích výzkumných otázek můžeme tematicky rozdělit do dvou základních skupin. První se bude vztahovat k tématu norem a konvencí a k příčinám jejich proměn. Bude mě zajímat například to, jaká byla a jak se ve scénářích Josefa Neuberga proměňovala narativní struktura, typologie postav či funkce dialogů nebo jaká v jednotlivých obdobích české kinematografie dominovala a za jakých podmínek se měnila představa o „dobrém“ scénáři. Druhý okruh otázek bude spojen s pracovními kolektivy, jejich složením, vnitřní hierarchií a způsobem koordinace. Budu se například ptát, jaká v nich byla pozice a role Josefa Neuberga, jak členové kolektivů hodnotili náměty či alternativy tvůrčího řešení, které se při procesu vyjednávání nabývaly, nebo za jakých podmínek docházelo ke změnám složení a jak se poté proměňovaly mocenské vztahy uvnitř kolektivů.

V obecnější rovině budu posuzovat, zdali jednotlivci mohli svým jednáním ovlivňovat pravidla hry své profese a jak se případné změny pravidel poté odrážely v jejich praxi. Scenáristická praxe byla formována normativními kódy a konvencemi, které, ačkoliv se v průběhu sledovaného období proměňovaly, tvořily vždy základ pro spolupráci a komunikaci a byly jednotlivými aktéry specificky osvojovány.¹²⁾ Mým výchozím předpokladem bude, že tyto normy a konvence se auto-

11) Elmar Klos, *Dramaturgie je když...* Praha: Československý filmový ústav 1987, s. 20.

12) Více o konvencích jako o klíčovém faktoru světů umění viz Howard S. Becker, *Art As Collective Action*. *American Sociological Review* 39, 1974, č. 6, s. 767–776.

matically neměnily se změnami politických režimů a systému dohledu zvnějšku, ale že naopak vykazovaly vlastní historickou trajektorii.

Sběr pramenů bude veden na dvou úrovních. Úroveň analýzy konvencí scénáristické praxe mě nasměruje k shromažďování manuálů, skript či novinových článků, které reflektovaly pravidla hry a mohly sloužit jako určitý návod pro psaní scénářů. Ze stejného důvodu se důležitým pramenem stanou i smlouvy se scenáristy či zápisy z ustavujících schůzí pro výzkum scénáristické praxe relevantních institucí, orgánů či svazů. V těchto typech dokumentů bude navíc možné nalézt závazné definice termínů typu synopsis, filmové povídky, literárního scénáře ad.

V rovině studia scénáristické praxe Josefa Neuberga pozornost zaměřím nejenom na sběr samotných scénářů, jejich verzí a k nim přidružených dokumentů, jako byly například posudky a cenzurní listy, ale i na prameny z archivních či osobních fondů těch osobností, se kterými Josef Neuberger často spolupracoval. Bude se jednat například o scenáristy Jaroslava Mottla, Julia Schmitta, Františka Vlčka a režiséry Josefa Rovenského, Svatopluka Innemanna nebo Martina Friče. Cenným zdrojem informací by se mohla stát zejména soukromá korespondence, deníky či poznámky, které by se vztahovaly přímo k osobě Josefa Neuberga a k jednotlivým projektům nebo k tomu, jak tyto osobnosti obecně chápaly profesi scenáristy a scénáristickou praxi. Relevantní informace bych rovněž mohl extrahovat z rozhovorů a z biografii těchto osobností.

Pro analýzu a interpretaci výše uvedených různorodých materiálů, zejména však verzí scénářů a k nim se vztahujících poznámek, koresponden-

ce nebo posudků, využiji metodu francouzské genetické kritiky. Proponenti tohoto literárněvědného přístupu usilují o rekonstrukci a vysvětlení kreativního procesu psaní, pro jehož označení užívají pojmu „avant-texte“.¹³⁾ Daného záměru lze dosáhnout právě prostřednictvím analýzy materiálních stop, v mém případě reprezentovaných výše jmenovanými dokumenty, které tento proces po sobě zanechal. Prakticky bude nutné vždy nejdříve shromáždit všechny dostupné verze konkrétního textu a další s ním související materiály. Ty poté přesně identifikovat, v případě nutnosti rozluštit nebo přeložit a nakonec roztřídit a seřadit dle teleologického klíče. Takto vzniklý dossier bude tvořit základ pro moje uvažování o procesu psaní „avant-textu“.¹⁴⁾

Za účelem porozumění textům scénářů využiji analytického aparátu, který v knize s názvem *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*¹⁵⁾ představil britský filmový historik Steven Price. Ve scénářích budu rozlišovat dva základní typy textů, a sice tzv. „scene text“¹⁶⁾ a „dialogue text“.¹⁷⁾ V prvním případě v rámci analýzy vždy popíši formát scénáře, strukturu příběhu či metody konstruování postav. V případě druhém zaměřím pozornost na rozličné funkce dialogů, monologů nebo autorských komentářů. Uvažovat budu i o jejich pozici ve struktuře scénáře a o míře jejich uplatnění v rámci odlišných žánrů, zejména komedie a dramatu. Soubor poznatků vzešlých z analýzy bude tvořit základ pro moje uvažování o stylu a technice psaní scenáristy Josefa Neuberga.

Cílem mého projektu tedy nebudou obecné dějiny české scénáristiky. Zjištěním, která vyplynou z analýzy scénářů a scénáristického diskursu, se

13) Daniel Ferrer – Michael Groden, Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism. In: Jed Deppman – Daniel Ferrer – Michael Groden (eds.), *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2004, s. 1–16.

14) Pierre-Marc de Biasi, Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work. In: J. Deppman – D. Ferrer – M. Groden (eds.), *Genetic Criticism*, s. 44.

15) Steven Price, *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*. London: Palgrave 2010.

16) S. Price, *The Screenplay*, s. 112–134.

17) S. Price, *The Screenplay*, s. 135–166.

pokusím dát smysl na pozadí rekonstrukce scénaristické praxe Josefa Neuberga a s ním spojených tvůrčích kolektivů, která procházela různými etapami politických a produkčních dějin.

Jan Trnka

(Vedoucí disertační práce: doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D.; Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU; 1. rok řešení; jt.jantrnka@gmail.com)