

Jan Trnka

Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberg

Josef Neuberg patřil mezi první české scenáristy. Přestože pro film psal od konce 10. let, poprvé se jeho jméno v titulcích objevilo až roku 1929. Kariéru ukončil v kontextu nástupu nové vlny a mladé generace tvůrců první poloviny 60. let. V oboru pracoval kontinuálně, navzdory měnícím se podmínkám výroby i střídání politických režimů. Realizováno bylo téměř půl sta jeho scénářů. Nejenom on, ale i další scenáristé té doby zůstávají dodnes téměř zapomenutými osobnostmi české kinematografie. Mezi hlavní důvody, proč tato profese unikala pozornosti filmových historiků, lze zařadit jejich tradiční důraz na osobnosti režisérů jakožto výjimečných tvůrců a jediných autorů filmů, jenž v důsledku pozměnil naše chápání významu scénářů a role scenáristů. Tato studie je součástí připravované disertační práce, ve které se snažím skrze Neubergovu dlouholetou a plodnou činnost objasnit vliv proměňujících se průmyslových a kulturních norem na procesy psaní a vývoje scénářů v českém filmu od 10. do počátku 60. let. Jejím obecnějším cílem je také znovu uvážit roli a postavení scenáristy ve vztahu k historickému vývoji domácí kinematografie.

V následujícím textu argumentuji, že 20. léta byla počátkem formování řemesla moderní scenáristiky a ustavování specializované profese scenáristy.¹⁾ Neuberga užívám jako příkladu specifického tvůrčího typu, profesionálního scenáristy pracujícího na volné noze, který se takzvaně osvědčil. Vzhledem k nedostatku dochovaných primárních pramenů k Neubergově kariéře a faktu, že psal po určitou dobu anonymně, je výsledný text zčásti o představách, které o něm a jeho profesi vytvářeli lidé, s nimiž sdílel názory, vzory a pracovní zkušenosti. Podnícen činností Josefa Joe Jencíka, Josefa Rovenského a Václava Wassermana, potažmo Karla Lamače, si během 20. let osvojil základní pravidla scenáristiky. Především jejich znalost ho počínaje němou érou odlišovala nejenom od amatérů, ale

1) Termín „moderní“ v tomto textu používám v obecném smyslu dichotomie tradičního a moderního, a sice za účelem odlišení formy a praxe psaní libret od novátorské formy a praxe psaní scénářů, která se z ní postupně vyvinula. Více k tomuto pojmu viz András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press 2007, s. 7–48.

i od většiny profesionálních dramatiků a literátů, kteří se pokusili psát pro film, stejně jako od některých režisérů, kteří si scénáře připravovali sami.

Ambicí tohoto příspěvku nebylo zpracovat obecné dějiny scenáristiky 20. let nebo všechna témata, která se v této souvislosti nabízejí. První část je zaměřena na scénář a jeho místo v produkčním systému. Druhá, nejrozsáhlejší, pojednává o profesi scenáristy v českém prostředí a otevírá problematiku mýtu jejího zrodu, specializace, marginalizace a fenoménu osvědčení se. Třetí část přibližuje představy tuzemských výrobců o dobrém scénáři a vysvětluje, jakou logikou se měla řídit práce mainstreamového scenáristy. Jelikož celý výzkumný projekt ještě nebyl dokončen, předběžný závěr pouze nastiňuje, jakým směrem se Neubergova kariéra vyvíjela v další dekadě. Navzdory tomu, co by text mohl sugerovat, nebylo jeho účelem připisovat konkrétním osobám či zájmovým skupinám pomyslná prvenství, vyzdvihovat jejich zásluhy nebo zveličovat jejich význam. Následující analýzu je třeba chápat nikoli jako objektivní obraz kariér a pracovního stylu první generace profesionálních scenáristů, ale spíše jako historii diskursu o scenáristice a kritickou reflexi mýtů o počátcích konkrétního řemesla a jeho průkopnících (což naznačují i nadpisy podkapitol).

1. Scénář jako důležitý předpoklad pozvednutí kvality celovečerní produkce a rozvoje filmového průmyslu

Tato část přiblíží obecný vývojový trend v praxi psaní pro film u nás a v zahraničí, kdy v souvislosti s prodlužováním metráže, potřebou zvýšení konkurenceschopnosti a hospodárnosti výroby filmů vzrůstala od 10. let nutnost důkladné přípravy a plánování každého budoucího snímku skrze nový, technický a precizně detailovaný formát scénáře.

Výrobní postupy a efektivní pracovní metody, včetně ustavujících se pravidel psaní pro film, nabývaly obecně na důležitosti s rozšiřováním celovečerního, s filmovým historikem Markem B. Sandbergem řečeno vícecívkového hraného filmu předváděného v rámci jednoho představení. Narativní celovečerní film se v západní Evropě etabloval ještě před začátkem první světové války a pro zahraniční tvůrce představoval výzvu, jelikož řada diváků nechápala souvislosti mezi záběry a komplikovanějším příběhům nerozuměla.²⁾ Vyjasnění prostorových, časových a příčinných vztahů bylo předpokladem pro zaujetí i udržení pozornosti publika. Například američtí filmaři s tímto vědomím vyvinuli strategii klasického vyprávění a kontinuální stříhové skladby.³⁾ Na těchto principech založený hollywoodský film byl ovšem vždy nejdříve pečlivě promyšlen skrze formát scénáře, takzvaný *continuity script*. Ten obsahoval detaily skladebné a vizuální koncepce, včetně technických instrukcí o velikosti záběrů nebo svícení, a zároveň sloužil jako stavební plán neboli *blueprint*, umožňující rozpracovat rozpočet a natáčecí plán, stejně jako koordinovat

2) Mark B. Sandberg, Multiple-reel/feature Films: Europe. In: Abel Richard (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge 2010, s. 648–653.

3) Podrobněji viz Kristin Thompson, The Formulation of the Classical Style, 1909–28. In: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul 1985, s. 155–240.

práci specializovaných oddělení daného hollywoodského studia.⁴⁾ Od poloviny 10. let byl klíčovým nástrojem, který zajišťoval kvalitativně vysoký standard tamní celovečerní produkce, umožnil ustavení efektivních produkčních praktik (dělbů práce, specializaci) i standardizaci samotných stylistických a narativních norem.⁵⁾

Srovnání produkčních systémů Francie, Německa a Sovětského svazu filmové historičky Kristin Thompsonové ukázalo, že navzdory rozdílnostem v nich bylo již v druhé polovině 10. let svorně poukazováno na neefektivnost výroby filmů. Jako hlavní příčina byla ve všech případech identifikována scenáristická krize. Racionalizace výroby a zvýšení konkurenceschopnosti celovečerních filmů mělo být dosaženo zavedením obdoby amerického *continuity script*. Například Charles Pathé, hlava výroby Pathé Frères, v eseji „La Crise du cinéma“, publikované roku 1917, poukazoval na nedostatečnou rozpracovanost scénářů, které četl. Texty ponechávaly příliš velký prostor pro pozdější improvizaci. Tu bylo nutné vymýtit pomocí scénáře, který by plnil funkci jízdního řádu a jehož instrukcí by se režisér musel držet. Systém výroby založený na dokumentu, ve kterém je vše dopředu vymyšleno, by navíc umožnil jednomu tvůrci natočit větší množství snímků za rok. Návrhy, patrně inspirované americkou praxí, se Ch. Pathému ve Francii ovšem nepodařilo prosadit jako obecně závaznou normu, kterou by všichni respektovali.⁶⁾

Vývoj u nás byl srovnatelný. Na počátku 10. let se mnozí filmaři obešli patrně bez jakékoliv předchozí písemné přípravy. Později byly jako předlohy pro zfilmování užívány anekdoty, novinové články nebo divadelní hry, které nastiňovaly děj a sloužily spíše pro volnou inspiraci. Filmový historik Ivan Klimeš, který o dané problematice pojednal v úvodu edice dobových textů s názvem „Z počátků scenáristiky v českých zemích“, mimo jiné poukázal na nedostatek dochovaných pramenů, který znemožňuje praxi psaní pro film v českém prostředí komplexněji zmapovat. Samotný zrod scenáristiky dle jeho mínění ovšem souvisel s „vývojem výrobního mechanismu filmového průmyslu“.⁷⁾ Obdobně jako americké filmové historičky Janet Staigerová⁸⁾ a K. Thompsonová,⁹⁾ také on poukazoval na přímý vztah mezi určitým typem scenáristické praxe a produkčním systémem čili podmínkami filmové výroby. Nepřítomnost scenáristiky považoval za příznak „začátečnictví, případně diletantství“,¹⁰⁾ a naopak její rozvoj byl potvrzením „profesionalizace filmové výroby i její případné umělecké ambicióznosti“.¹¹⁾ Od 10. let u nás pěstované psaní takzvaných filmových libret dle Klimešových zjištění přímo navazovalo na praxi divadelní, kde byla každá inscenace nejdříve rozvržena v dramatickém textu. Z hlediska formy i obsahu se libreto velmi podobalo divadelní hře nebo literární povídce. Zachycovalo základní my-

4) Steven Price, *A History of the Screenplay*. London: Palgrave 2013, s. 76–98.

5) Janet Staiger, *Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts*. In: Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1985, s. 189–192.

6) Kristin Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes*. *Film History* 5, 1993, č. 4, s. 388–389.

7) Ivan Klimeš, *Z počátků scenáristiky v českých zemích*. *Illuminace* 4, 1992, č. 2, s. 57.

8) Viz J. Staiger, *Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts*, s. 173–192.

9) Viz K. Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes*, s. 386–404.

10) I. Klimeš, *Z počátků scenáristiky v českých zemích*, s. 57.

11) Tamtéž.

šlenku a dějovou zápletku, v některých případech již rozdělenou do aktů či za sebou seřazených scén, ovšem bez jejich detailního rozpracování.

S první světovou válkou byla domácí výrobní činnost postupně utlumena. Až nové možnosti v obchodování, které přinesl její konec a vznik samostatného Československa, stejně jako vidina velkých zisků, přilákala do kinematografického odvětví řadu nových podnikatelů.¹²⁾ Komerční úspěchy zahraničních filmů vynesly domácím půjčovnám na počátku 20. let dostatek kapitálu, který jim umožnil rozšiřovat své aktivity i na oblast výroby.¹³⁾ Ve stejné chvíli se důležitou událostí stalo také otevření ateliéru společnosti AB v Praze na Vinohradech s moderním technickým vybavením. Česká produkce se tím alespoň částečně mohla oprostít od dřívějších primitivních podmínek.¹⁴⁾

Významný filmový funkcionář, producent a také scenárista Julius Schmitt¹⁵⁾ v článku s názvem „Několik myšlének o českém filmu“, otištěném roku 1919 v časopise Československý film, bilancoval dosavadní vývoj a zároveň naznačil směr, kterým by se mělo kinematografické odvětví a jeho zástupci do budoucna ubírat. Přestože J. Schmitt radil český filmový průmysl mezi nováčky v oboru, pro jeho další, soudě dle tehdejšího zájmu bouřlivý rozvoj se klíčovým mělo stát účelné uspořádání a hospodárnost výroby. Prosperitu továren měl hlídat typ obchodně založeného ředitele, který netoleruje diletantství a je především „mužem čísl“. Nejenom na rovině organizace, ale také v souvislosti s kvalitou produkce Schmitt zdůraznil nutnost dohnat zahraniční konkurenci ve vývoji tím, že využijeme jejich drahocenně získaných zkušeností:

Neboť v každé výrobě musí se začínati tam, kam druzí právě již dospěli. [...] Sáhnutí po cizích zkušenostech, pokud jsou přístupny a nejsou střeženy jako tajný recept a výhradní patent, je první naší povinností při budování domácího průmyslu filmového.¹⁷⁾

Faktu, že většina v 10. letech vznikajících českých snímků po umělecké ani technické stránce nedosahovala průměrné úrovně zahraničních, si samotní tvůrci byli jistě dobře vědomi. Firmám a jedincům, kteří u nás doposud vyrobili nějaký film, podle pisatele scházelo nejenom více peněz a lepší vybavení, ale především potřebné know-how. Na počátku 20. let navíc došlo k výraznější změně metráže hraných snímků, kdy většina titulů měřila přes 1000 a několik dokonce přes 1800 metrů. Ačkoliv rychlost projekce nebyla v období němé kinematografie standardizovaná a od 20. let se s tempem promítání v kinech pracovalo dokonce dramaturgicky (například lyrické pasáže byly promítány pomaleji než honičky, hrané filmy rychleji než dokumentární),¹⁸⁾ při frekvenci 24 okének za vteřinu, což

12) Viz Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta 1985, s. 59.

13) Srov. Jiří Horníček, *Gustav Machatý. Touha dělat film*. Brno: Host 2011, s. 39.

14) Viz Michal Večeřa, *Rozvoj filmové výroby v Českých zemích na konci 10. a počátkem 20. let. Illuminace* 23, 2011, č. 2, s. 5.

15) Julius Schmitt měl na kariéru Josefa Neuberga velký vliv zejména po nástupu zvuku, mimo jiné mu zprostředkoval práci na projektu PŘED MATURITOU, kterým vstoupil na pole české kinematografie spisovatel Vladislav Vančura.

16) Julius Schmitt, *Několik myšlének o českém filmu. Československý film* 1, 1919, č. 2 (1. 1.), s. 4.

17) Tamtéž.

18) Ivan Klimeš, *Pohyb filmu v kinematografu. Illuminace* 13, 2001, č. 3, s. 88.

byla pozdější norma zvukového filmu, odpovídalo jedné hodině filmové projekce 1642 metrů filmového pásu.¹⁹⁾ S tímto prodloužením filmů značně vzrostly nároky na vyprávění. Zajistit divákovu orientaci i to, aby jeho zájem o příběh neochaboval, bylo obtížnější než kdykoliv předtím.

Obdobně jako v jiných evropských zemích, kde se celovečerní film stal rozhodujícím podnětem pro snahy o systematizaci filmového průmyslu, se také u nás, byť s určitým zpožděním, objevovaly názory jedinců, kteří v této souvislosti chápali potřebu učinit jádrem výroby scénář. Zatímco například režisér Igor Kouša roku 1921 označil za základ celovečerního hraného filmu pouze tradiční libreto,²⁰⁾ Josef Joe Jenčík, který bývá označován za „prvního českého scenáristu“,²¹⁾ nebo autoři prvních česky psaných příruček o scenáristice Karel Lamač a Václav Arnošt Jarol jím chápali moderní scénář, v hrubých rysech nabývajících oné paradoxní povahy literárního díla a technického dokumentu zároveň. Autoři manuálů *Jak se píše filmové libreto?* a *Jak psát pro film?* z roku 1923 představili postup, při kterém musel být každý příběh, ať již podaný ústní nebo písemnou formou stručně shrnutého děje, krátké povídky či libreta, ještě před natáčením adaptován do podoby scénáře s očíslovanými záběry a titulky, specifikovanou velikostí záběrů, označením clon a přiloženým přehledem lokací a charakterů.²²⁾ V něm byl na rozdíl od dřívějšího libreta ukryt potenciál značného zefektivnění výroby celovečerního filmu a pozvednutí jeho kvality, respektive konkurenceschopnosti.

Jelikož počátek Neubergova působení u filmu, stejně jako jeho chápání scenáristiky, byly úzce spjaty s již zmíněným Jenčíkem, v následující části obě tyto osobnosti představím, přiblížím okolnosti jejich setkání a popíši Jenčíkovu koncepci přípravy filmu a scénáře.

2.1. Počátek kariéry Josefa Neuberga a mýtus průkopnictví moderní scenáristiky

V těsně poválečné době u nás stoupl počet natočených filmů. Roku 1918 jich bylo 20 a o tři roky později dokonce 33.²³⁾ Přestože od počátku 20. let vznikalo a rychle zanikalo velké množství firem, když některé vyprodukovaly pouze jediný titul, vyprofilovaly se postupně i společnosti vyrábějící opakovaně a dlouhodobě.²⁴⁾ Předpokladem pro takovou činnost byla přirozeně ryze praktická podmínka, a sice pravidelný přísun látek vhodných

19) Karel Smrž, *Stroj, který probouzí život*. Praha: Nakladatelství Šolc a Šimáček 1931, s. 240; L. Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*, s. 65.

20) Igor J. Kouša, *Filmové libreto*. Český filmový zpravodaj 1, 1921 č. 9 (23. 4.), s. 1–3.

21) Václav Wasserman, *Scenárista Josef Jenčík*. Film a doba 3, 1957, č. 4, s. 252–255.

22) Lamač ve své příručce místo termínu záběr užil termínu scéna. Tou míní „každou část děje, k jejímuž zachycení bylo zapotřebí změny polohy přijímacího filmového aparátu. Scénou se nazývá i ten nejkratší, třeba jen dvě vteřiny trvající samostatný snímek.“ V hlavním textu i v poznámkách pod čarou budu za účelem zachování snadnější srozumitelnosti výkladu užívat termínu záběr. Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto?* Praha 1923, s. 22; Václav A. Jarol, *Jak psát pro film?* Praha 1923, s. 16–20.

23) L. Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*, s. 356; Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu 1898–1965*. Praha: Filmový ústav 1967, s. 43.

24) Například WeteB, Bratři Deglové, Pragafilm, AB, Lloydfilm, Poja Film. Viz Vladimír Opěla aj., *Český hraný film I (1898–1930)*. Praha: NFA 1995, J. Havelka, *Kronika našeho filmu*, s. 43–46.

pro účely produkce. Z ekonomického hlediska se stran způsobu získávání námětů jako nejvýhodnější jevílo vypisování soutěží, obracejících se na širší veřejnost, případně oslovujících přímo spisovatele nebo dramatiky z povolání. Ti měli k psaní pro film zdánlivě ty nejlepší předpoklady. Jak ovšem uvedl filmový historik Jiří Havelka v *Kronice našeho filmu*, výsledky soutěží nebyly „valné“, tudíž naznačovaly, že zajistit přísun žádoucího materiálu danou cestou nebude snadné.²⁵⁾ V tomto směru nebyla situace u nás vůbec výjimečnou. Například materiály, které byly veřejností na konci 10. let zasílány do hollywoodských studií, byly rovněž z velké části nepoužitelné.²⁶⁾ Fiaskem skončily i pozdější pokusy Samuela Goldwyna a dalších amerických producentů trvale zaměstnat prominentní spisovatele a dramatiky z východního pobřeží.²⁷⁾

Počátek Neubergovy filmařské kariéry spadá do relativně příhodného momentu přelomu 10. a 20. let, kdy dozrávala potřeba ustavení nového formátu scénáře a výrobní sektor se poprvé ve větší míře obracel k širší veřejnosti, pátraje po nápadech k zfilmování a vlastně i po schopných autorech, kteří by firmy nebo režiséry dokázali zásobovat vhodnými látkami. Neuberg byl od roku 1919 zaměstnán na pražském ředitelství Československé pošty jako kancelářský pomocník v nejnižší platové stupnici.²⁸⁾ V liberálním poválečném období byl přitahován komerčními, průmyslovými formami umění, zejména kabaretem, žurnalistikou nebo rychle se rozvíjícím českým filmem. Jako příležitostný autor revuálních a textař písňových výstupů spolupracoval se scénou pražské Červené sedmy a kabaretem Rokoko.²⁹⁾ Činnost těchto malých divadelních forem dosáhla největšího rozkvětu právě v letech poválečné konjunktury. Během sezón 1918–1922 v nich také působila řada budoucích významných osobností české kultury a kinematografie, například Jaroslav Hašek, Ferenc Futurista, Vlasta Burian, Jindřich Plachta, Emil Artur Longen, Martin Frič nebo J. Jenčík.³⁰⁾

Součástí pánského souboru Rokoka byli také Neubergovi blízcí přátelé, pozdější filmový režisér J. Rovenský a scenárista V. Wasserman. S tímto kabaretem Neuberg spolupracoval ještě na začátku 30. let, když se stal spoluautorem revuálních her *Kdo bude diktátorem?* a *Pět neděl v Taloně. Pirátská revue*.³¹⁾ Při Rokoku fungovala také stejnojmenná kavárna,

25) V průběhu 20. let byly tematicky i žánrově profilované soutěže pořádány výrobními společnostmi AB, Bratři Deglové a Lloydfilmem, časopisem *Kino*, Organizací československého filmového herectva nebo Filmovou ligou. Do poslední jmenované soutěže bylo doručeno 149 libret, avšak realizováno bylo nakonec pouze jedno, a sice ADAM A EVA z roku 1922. Česká filmová soutěž. *Český filmový zpravodaj* 2, 1922, č. 19 (13. 5.), s. 4; Výzva českým spisovatelům, soutěž na filmová libreta, v Praze, 1. 3. 1918. Národní filmový archiv (NFA), f. Lucernafilm s. r. o. 1912–1955, k. 29, inv. č. 171; J. H a v e l k a, *Kronika našeho filmu*, s. 131.

26) Janet Staiger, „Tame“ Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers, and Scenarios in Hollywood. *Quarterly review of film studies* 8, 1983, č. 4, s. 37.

27) Viz Steven M a r a s, *Screenwriting: History, theory and practice*. Michigan: Wallflower Press 2009, s. 163–166.

28) Vedení Filmového studia Barrandov, 40 let poctivé práce pro Čs. film. *Záběr* 16, 1965, č. 1 (15. 1.), s. 2; viz též „souhrnný posudek“ J. Neuberga ze 4. 5. 1959. NFA, f. FSB 1955–1983 [nezpracováno], k. R19/AII/4P/5K.

29) Rozhovor s Michalem Neubergem, synem Josefa Neuberga, vedl Jan Trnka, 2011, Praha. Od druhé poloviny 30. let psal Neuberg společně s trampským písničkářem a scenáristou Jaroslavem Mottlem a později i scenáristou Františkem Vlčkem také texty k filmovým šlágrům.

30) Jaromír K a z d a – Josef K o t e k, *Smích Červené sedmy. Ze zlaté doby českého kabaretu, 1910–1922*. Praha: Československý spisovatel 1981, s. 14.

31) Hru o 12 obrazech s názvem *Kdo bude diktátorem?* napsal Josef Neuberg společně s Ferencem Futuristou. Písňe složil Jaroslav Mottl. P a u l i k, *Kdo bude diktátorem? Rozpravy Aventina* 6, 1930, č. 1 (září), s. 11;

která od počátku 20. let plnila funkci hlavního centra filmových a divadelních umělců.³²⁾ O tom, že byl Neuberg těsně propojen s pražskou divadelní scénou, svědčí i jeho působení v kabaretu Lucerny Miloše Havla. Roku 1929 se jeho uměleckým ředitelem stal původním povoláním tanečník a choreograf J. Jenčík. Veronika Švábová v monografii o Jenčíkovi s názvem *Tanec navzdory* vysvětlila, že měl zodpovědnost za celý, ve dvoutýdenních intervalech se měnící program. Během nich musel dle tvrzení autorky společně s Neubergem a tamním kapelníkem vždy připravit novou revui, což v praxi znamenalo údajně zhruba 20 dějově ucelených, především tanečních výstupů, ve kterých zpravidla účinkovali domácí umělci. Jednotlivá čísla pak byla propojena výstupy Jenčíkova vlastního tanečního souboru, takzvaných Šesti děvčátek z Lucerny.³³⁾

Jak vyplynulo z dochované korespondence s Wassermanem, Neuberg ve 20. letech rovněž spolupracoval s filmovým časopisem *Kino*,³⁴⁾ v té době vydávaným Josefem Jírou a Josefem Kozou a redakčně vedeným Františkem „Fránou“ Vodičkou, bratrem Václava Wassermana.³⁵⁾ Tehdejší rušný společenský život, odehrávající se v okolí Václavského náměstí, umožnil Neubergovi utvořit síť různorodých kontaktů a navazovat i neformální vztahy s herci, režiséry, žurnalisty nebo spisovateli. Wasserman v jednom ze svých vzpomínkových článků odhalil, že právě zmiňovaný Jenčík zajistil Neubergovi již na konci 10. let první práci u filmu. Společně s jeho bratrancem Františkem Tichým, později rovněž scenáristou, je angažoval jako herce, respektive „znamenité matadory v oboru rozdávání ran“,³⁶⁾ do dobrodružného a akcí nabitého snímku PALIMPSEST.³⁷⁾ Jejich úkolem bylo podstoupit souboj s tehdejším profesionálním boxerem polotěžké váhy Jiřím Hoyerem:

Jedinou důležitou podmínkou technického a přirozeně i dějového rázu bylo prohlášení režiséra, že klubko soupeřů musí nutně při rvačce přerazit zábradlí a spadnout z pavlače — a dále pak za stálé palby z revolverů utíkat směrem od kamery — tj. směrem ke Karlovu mostu, kde na Čertovce bude další rvačka a další pronásledování. Na dotaz po podrobnostech novopečeného filmaře Josefa Neuberga,

Hru *Pět neděl v Taloně* režírovanou Josefem Rovenským s Neubergem napsali Jaroslav Mottl, Ferdinand Peroutka a František Tichý. *Paulík*, Pět neděl v Taloně. Pirátská revue. *Rozpravy Aventina* 6, 1930, č. 12 (11. 12.), s. 142.

32) Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis 1958, s. 88–96.

33) Veronika Švábová, *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. Praha: AMU 2013, s. 44.

34) S určitostí lze hovořit nicméně pouze o roce 1927, ve kterém Neuberg zaslal Wassermanovi dopis, v němž se o své žurnalistické činnosti zmiňoval. Josef Neuberg, rkp., 1927. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 66.

35) Josef Kozá roku 1921 založil jako inzertní časopis pro výrobce a půjčovny *Český filmový svět*, roku 1924 studentský satirický časopis *Trn* a roku 1927 časopis *Filmový kurýr*. František Vodička byl obdobně jako jeho bratr všestranným umělcem, pro kabaret Červené sedmy, Lucerny a Rokoka psal písně a šansony. Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství V. Filmový tisk a filmová literatura*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1962, s. 22–23.

36) Václav Wasserman, *Scénarista Josef Jenčík*. *Film a doba* 3, 1957, č. 4, s. 253.

37) Snímek PALIMPSEST z roku 1919 se nedochoval. V důsledku toho také není znám jeho přesný obsah. Katalog *Český hraný film* stran obsazení uvádí pouze režiséra J. Jenčíka a herce Anny Ondrákovou a K. Lamače. Jméno J. Neuberga se v tomto oficiálním zdroji objevuje poprvé až ve spojitosti s druhou verzí téhož snímku, natočenou roku 1920. Ta byla přejmenovaná na SETŘELE PÍSMO (TAJEMSTVÍ STARÉ KNIHY) a jejím režisérem byl J. Rovenský. V. Opěla aj., c. d., s. 140, 180.

co bude pak, zahleděl se Josef Jenčík do scénáře. Po chvíli čtení řekl slovo, které působilo jako zaklínadlo, neboť řekl: pak se to *prolne* a budeme pokračovat v honičce do dalšího *exteriéru*, a to na Troskách u Turnova, kde se obraz *zatemní*. První filmové zrnko do hrudi budoucího scenáristy (a dnešního laureáta)³⁸⁾ Josefa Neuberga zapadlo tehdy, kdy uslyšel magická slova „prolnout“, „zatemnit“, „interiér“, „exteriér“. To mu učarovalo tak, že těchto prvních poznatků později použil; cvičil se v tom při každé příležitosti, a tak napsal nějakých těch padesát nebo sedmdesát scénářů — myslím, že to nikdy nepočítal. [...] Když byla scéna na Starém Městě natočena, stěhovali se první českoslovenští filmaři k Čertovce.³⁹⁾

Tato anekdota je významná nejenom tím, že zprostředkovává první praktické zkušenosti Neuberga s českým filmem. Zároveň je součástí Wassermanem vytvářeného mýtu o počátcích české moderní scenáristiky. Medailon o Jenčíkovi, kterého Wasserman pokládal za prvního českého filmového scenáristu, byl ve *Filmu a době* otištěn v druhé polovině 50. let. Ve stejné chvíli byla na stránkách tohoto žurnálu rozvedena také historicky největší veřejná debata o české scenáristice. Tato iniciativa byla dle zjištění filmového historika Petra Szczepanika uměle vyvolaná aparátem tehdejší státní kinematografie a jejím účelem bylo vzbudit zájem prominentních spisovatelů o film.⁴⁰⁾ Wassermanův příspěvek je v tomto kontextu možné interpretovat jako pokus o re-artikulaci mýtu geneze scenáristického řemesla a klíčového historického mezníku jeho rané profesionalizace.

Jenčík byl ve Wassermanově podání samouk, který se díky nezlomné vůli a metodě sepisování a systematického řazení poznámek o každém zhlédnutém cizím filmu dokázal učit principům stříhové skladby.⁴¹⁾ Většina režisérů si v té době své náměty rozepisovala do podoby blízké divadelní hře nebo literární povídky, která neumožňovala vytvořit si přesnou představu o podobě jednotlivých scén. Někteří svůj námět údajně rozpracovávali po dílčích výstupech na samostatné, libovolně přeskupitelné a v případě potřeby doplňované listy. Jak lze odušit na základě letmé připomínky filmového herce V. A. Jarola, takové metody se pokoušel zavádět ředitel Praga filmu Antonín Fencel již roku 1918.⁴²⁾ Ačkoliv Jarol tento způsob považoval za velmi praktický, dle Wassermana byla výsledkem takové přípravy spíše „změť“ nežli „sled“ obrazů.⁴³⁾ Na rozdíl od ostatních filmařů, včetně Jana Stanislava Kolára, Gustava Machatého nebo K. Lamače, kteří údajně ještě v letech 1919 a 1920 uvažovali pouze o libretu, měl Jenčík při natáčení PALIMPSESTU k dispozici

38) Na počátku 50. let byl Nebergovi udělen titul laureáta státní ceny II. stupně. Společně s M. Fričem, Jaroslavem Marvanem a svým kolegou, scenáristou Františkem Vlčkem se jim této pocty dostalo za budovalskou veselohru s názvem *BYLO TO V MÁJI* z roku 1950.

39) V. W a s s e r m a n, Scenárista Josef Jenčík, s. 253.

40) Petr S z c z e p a n i k, How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Illuminace* 25, 2013, č. 3, s. 93.

41) V. W a s s e r m a n, Scenárista Josef Jenčík, s. 252. Lze předpokládat, že obdobnou metodou se v tomto období učili i ostatní tvůrci. Například Frič v jednom z pozdějších rozhovorů vzpomínal, že si scénář sepisoval v biografu při opakovaných návštěvách snímku *DÁMA Z PAŘÍŽE* (1923) Charlese Chaplina. Toto dílo ho upoutalo nezvykle nízkým počtem titulků a užitými filmovými vyjadřovacími prostředky. Martin Frič je slavný. *Filmové a televizní noviny* 1, 1967, č. 11 (29. 11.), s. 3.

42) V. A. J a r o l, c. d., s. 20–21.

43) Dva přátelé z roku 1918, rkp., stroj., list č. 6. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 2, inv. č. 208.

„režijní scénář“.⁴⁴⁾ Jenčíkova scenáristická praxe se konkrétně lišila v tom, že svoje nápady skládal „do záběrů, obrazů, sekvencí s bezvadnou filmovou interpunkcí, se všemi dynamickými a technickými značkami“.⁴⁵⁾

Wassermanovo tvrzení, že Jenčík byl tím, od kterého se všichni učili, jak takový „plán filmu“, v medailonu současně označovaný „misál“ nebo „Korán“,⁴⁶⁾ psát, je samozřejmě obtížné doložit, a to z důvodu absence dalších pramenů. Sdílený vliv poselství o psaní scénáře jakožto nejdůležitější fázi procesu výroby filmu nebo sdílení nejrozličnějších míst setkávání, například filmařských kaváren,⁴⁷⁾ kabaretů a jejich hereckých šaten,⁴⁸⁾ nelze chápat pouze jako Zeitgeist, respektive pouze jako součást životního stylu Neuberga a jemu blízkých.⁴⁹⁾ Dle názoru sociologa kulturní produkce Pierra Bourdieu je na podobné faktory třeba pohlížet jako na určitý prostor možností, ze kterých mohl jedinec v dané době volit, a „systém zaujímání různých pozic, vůči kterému se musí každý vymezit“.⁵⁰⁾

Bližší pohled na texty vyprodukované během 20. let skupinou tvůrců, kteří se pohybovali v blízkosti Jenčíka, včetně Lamače, autora jedné ze dvou prvních tuzemských příruček, vysvětlujících, jak správně psát pro film, potom dokládá, že vůči dřívější praxi přípravy svou povahou literárních či divadelních libret zaujímali podobné postavení. Zpětně lze usuzovat, že součástí jejich představ o tom, jak má být práce udělána, se na počátku 20. let stala v českém prostředí poměrně novátorská myšlenka, slovy V. Wassermana, „že napsáním perfektního scénáře je film hotov (a pak už zbývá celkem maličkost — film jenom natočit)“.⁵¹⁾ Tato myšlenka jimi byla internalizována jako neměnná a nezpochybňovaná zásada, jak uvádí Wasserman, stala se „klasickou“, tj. platnou „pro všechny časy“.⁵²⁾ Mezi stoupence z hlediska složení proměnlivé a na bázi neformálních vztahů se utvářející sku-

44) V. W a s s e r m a n, Scénárista Josef Jenčík, s. 254. Termín režijní scénář, který Wasserman ve svém článku použil pro označení svou povahou technického formátu, nepochází z přelomu 10. a 20. let. Jak vysvětlil P. Szczepanik, takové označení bylo krátkou dobu užíváno v 50. letech. P. S z c z e p a n i k, c. d., s. 87.

45) V. W a s s e r m a n, Scénárista Josef Jenčík, s. 255. Pro úplnost nutno ale dodat, že navzdory pečlivé písemné přípravě se Jenčík při natáčení PALIMPSESTU nespíš vlivem své nezkušenosti na režisérském postu a v souladu s tehdejší tuzemskou praxí scénářem přesto neomezoval a herce nechával improvizovat. Jelikož potenciálu amerického *continuity script* nevyužil, o svůj psaný plán se při konečném sestřihu nemohl opřít. Kreativní proces formování původní ideji zachycené ve scénáři tak pokračoval i ve fázi post-produkce. Většina naimprovizovaných scén na sebe ovšem logicky nenavazovala a dílem prostupující diskontinuita činila vzniknuvší film téměř nesrozumitelným. V důsledku se tedy Jenčíkovi vlastně podařilo vytvořit dokonalý palimpsest, když se to, co bylo původně uvedeno ve scénáři, pouze příležitostně propisovalo do výsledného filmu.

46) Tamtéž, s. 254.

47) Kavárna Rokoko byla ve Wassermanově výkladu o počátcích scenáristiky významným místem, kde se rozhodovalo o všem podstatném, tj. především se zde „fixuje scénář do konečné podoby“. Tamtéž.

48) Například ve vzpomínce na J. Rovenského se Wasserman zmiňuje o přípravě snímku KOMEDIANTKA, natočeného roku 1920, takto: „Sedávali jsme v naší malé šatně a začínali psát první scénáře. Vlastně — nejdřív scény — a ze scén obrazy — a z obrazů sekvence — filmové díly příběhu.“ Václav W a s s e r m a n, Jak začínali: I. Josef Rovenský. *Film a doba* 2, 1953, č. 4, s. 551.

49) Tito jedinci spolu sdíleli také publikační a žurnalistické aktivity, problémy s financováním vlastních filmových pokusů a některé spojovala i jejich účast na natáčení PALIMPSESTU. Lamač, který v Jenčíkově filmu ztvárnil jednu z hlavních rolí, později navíc asistoval J. Rovenskému při pokusu nepodařený film, nově uvedený jako SETŘELÉ PÍSMO (TAJEMSTVÍ STARÉ KNIHY), vzkrísit.

50) Pierre B o u r d i e u, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 266.

51) V. W a s s e r m a n, Scénárista Josef Jenčík, s. 254.

52) Tamtéž.

piny aktérů, kteří dříve než ostatní pochopili, jak psát pro film, byl Wassermanem zařazen také Neuberg. Jako druhou, po Jenčíkovi nejvlivnější osobnost ve svém výkladu o počátcích moderní scenáristiky vyzdvihoval Lamače.

2.2. Scenárista jako Pýthie: ustavování a specializace profese

Lamačova příručka vypovídá mimo jiné o pochopení výhod, které v rozvinutějších kinematografiích přinášela dělba práce mezi režisérem a specializovanou profesí scenáristy. V této části s pomocí několika dobových pramenů nastíním proces jejího ustavování a přiblížím rozsah scenáristovy činnosti.

Hollywoodští scenáristé byli jako interní pracovníci zaměstnáváni na plný úvazek v jednotlivých studiích již od roku 1914. Dle zjištění J. Staigerové se dělili do dvou základních kategorií, jedni psali pouze náměty, druzí se specializovali na jejich rozepisování do podoby již zmíněného *continuity scrip*.⁵³⁾ V důsledku přísného oddělení fáze plánování (u J. Staigerové *conception*) od realizace poté režiséři plnili roli pouhých vykonavatelů koncepce zachycené ve scénáři. Tyto praktiky zvyšovaly produktivitu a snižovaly náklady. Ačkoliv dle Lamače většina výroben na počátku 20. let upřednostňovala koupi hotového scénáře, který stačí jenom natočit, ve svém manuálu *Jak se píše filmové libreto?* poukázal také na existenci společností, jmenovitě amerických, které preferovaly formát synopse, stručně shrnující děj. Zaměstnávaly totiž, jeho slovy, „dramaturga“, který literární látku rozpracoval ve scénář podle „potřeby a zvyklosti dotyčné firmy“.⁵⁴⁾ Zatímco autora synopse nespécifikoval a v praxi jím mohl být patrně kdokoliv, k vypracování scénáře, který pro Lamače představoval konečnou fázi příprav, byl vedle zmiňovaného dramaturga povolán i českému prostředí známý „libretista“. Důležité je, že zpracovatelem dokumentu technického rázu neměl být filmový režisér.⁵⁵⁾

Vlivem terminologické rozkolísanosti, příznačné pro celý scenáristický diskurs 20. let, Lamačova příručka o profesi scenáristy pojednávala jaksi latentně. Pojmy libreto, synopse, scénář, scenario, spisovatel, libretista nebo dramaturg byly obecně užívány velmi matoucím způsobem a různými mluvčími běžně zaměňovány.⁵⁶⁾ Důvody nejasnosti významu těchto pojmů je třeba spojovat s tehdy probíhajícím procesem ustavování nového technického formátu scénáře a v souvislosti s tím i nové profese. Nejenom Lamačův spisek, ale i další návodné texty z té doby reflektovaly stav pole filmové produkce v momentě, kdy byl specializovaný scénárista zakuklen v dřívějším autoru filmových libret. Konkrétně Lama-

53) J. Staiger, „Tame“ Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers, and Scenarios in Hollywood, s. 33–45.

54) K. Lamač, c. d., s. 22.

55) Navrhovaný postup nemusel být v dané době zcela překvapivý. V druhé příručce z roku 1923 se měl autorem scénáře, respektive scénária, stát spisovatel, jelikož dle Jarola filmový režisér ani dramaturg neměl v dané době „prostě času, ani chuti“ firmou zakoupenou práci přepisovat a upravovat. V. A. Jarol, c. d., s. 12, 16, 18–20, 25–26.

56) Na obecně panující nevzdělanost stran rozdílů mezi libretem a scenariem například roku 1926 v časopise Český filmový svět kriticky poukazovala režisérka a herečka Zdena Smolová. Molas Zet, Jiří Mahen: Husa na provázku. Český filmový svět 4, 1926, č. 2, s. 6. O této problematice se ve své příručce zmiňoval také samotný Jarol. Viz V. A. Jarol, c. d., s. 17.

čem byl navíc zaměněn za amerického „dramaturga“, případně inspirován německým Filmdramaturgem. Lamač při psaní příručky totiž pravděpodobně těžil také z pracovních zkušeností získaných v rakouském a německém prostředí, kde byly výrobním látky mnohdy nabízeny ve formě synopse, kterou specializovaný scenárista, dle K. Thompsonové Filmdramaturg, poté rozepsal do podoby scénáře připraveného k realizaci.⁵⁷⁾

Rozsah působnosti a dovedností scenáristy, o kterých pojednávala Lamačova příručka a jimž se budu podrobněji věnovat níže ve třetí části této studie, byly výstižně shrnuty Wassermanem v rukopise novinového článku z roku 1927, který je součástí jeho pozůstatosti. Autor v něm konstatoval:

Scenário bývá vypracováno scenaristou, kterému se do toho plete režisér [...] Opatrně: dá mu přečíst libreto a zeptá se pak, co mu říká. Scenarista odpovídá skupě: „Jo, je to sakramenský! Hrdina nemůže takhle zůstat a hrdinka se musí od základu změnit!“ „Ale jak“, vyhrkne režisér. „Nevím, musí se to zkrátka z gruntu předělat! Jiný děj, jiné osoby — zůstane jen titul a — idea“ (Idea ve filmu je věčně stejná: Dva mladí se mají rádi — a na konec, překonávající řadu překážek — se vezmou.) To když scenarista dořekl, zapálí si dýmku (doutník, cigaretu, podle chuti) a zahálí se v dým jako Sherlock Holmes. Myslí. Režiséru připomíná teď Pythii. Napjatě hledí do dýmu a čeká, co ze scenaristy vyleze. Trvá to někdy hodinu, půl dne, ba i den, než scenarista promluví. Jeho řeč je záhadná — právě jako bylo jeho zamyšlení. Zdá se, že se vyjadřuje nesouvislými znaky, formulkami. Říká: „My to uděláme takhle: nejdřív nic, pak se roztemňuje — a objeví se celek, který se prolíná do premierplánu. Do toho se nakopíruje figura — to přejde na velký detail klubka vlny, které se vymotává. Panoráma jde pomalu nahoru, objeví se ruce, které háčkují. Do toho se střihne titulek: Ruce, které chystaly pro to, co bloudilo ještě na houbách ———“ Zvolna pak, hlemýždím krokem jde to od dílu a dílu, než se přijde k tomu poslednímu zatemnění, v němž mizejí milenci, kteří se konečně dostali — a sladce líbají.⁵⁸⁾

57) K. Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes*, s. 394. Dle názoru filmového historika Jürgena Kastena se autoři píšící výhradně pro film v Německu etablovali na konci 10. let. Přestože J. Kasten do této sub-literární skupiny zařadil i divadelní dramaturgy, otázkou dobové terminologie se stejně jako Thompsonová hlouběji nezaobíral. Lze nicméně předpokládat, že pro specializovaného scenáristu existovalo několik označení současně, stejně jako tomu bylo u nás. Jürgen Kasten, *Film schreiben: Eine Geschichte des Drehbuches*. Wien: Hora 1990, s. 43–91. Funkci dramaturga mohl v české společnosti Weteb teoreticky zastávat autor druhé příručky Jarol. Po krizi a výrazném poklesu počtu vyrobených filmů v polovině 20. let byl například společností Bratři Deglové na sezónu 1927 a 1928 jako dramaturg s rozšířenou působností zaměstnán M. Frič. Jeho úkolem bylo mimo jiné podávat pravidelná hlášení o prostudované beletrii, doporučovat náměty k zfilmování nebo psát a dle přání firmy upravovat scénáře. Nadto bylo Fričovým úkolem navrhnout „výpravu ve filmech [...] obsazení rolí a režiséřských triků a nápadů.“ Smlouva mezi Bratři Deglové, film. společností s. r. o. a Martinem Fričem, Praha, 15. 9. 1927. NFA, f. Frič Martin (1902–1968), k. 4, inv. č. 263. V obou případech se ovšem jednalo o krátkodobé zaměstnání. Profese dramaturga se u nás ustavovala postupně až od 30. let, kdy byla personifikována osobou Karla Smrže.

58) Mikuláš Noe: Jak se natáčí film, seznam článků s filmovou tematikou od roku 1925–1927, novinový článek z Pondělníku. Jak se dělá film kapitola pátá: Scenário a scenárista, 7. 11. 1927, list č. 8–9. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 243.

Jako kompetentní osobu v otázkách pojetí příběhu a způsobu vykreslení postav i stran technického rozpracování akce Wasserman chápal scenáristu. V závěrečné fázi procesu psaní byl hlavním kreativním činitelem s téměř výhradní autoritou v uplatňování konkrétních tvůrčích řešení. Jak je patrné z výše uvedené citace, přestože byl režisér u procesu psaní přítomen, zaujímal pozici dozírajícího společníka, který využívá scenáristových schopností a jehož vliv na vývoj látky je nejasný.⁵⁹⁾ Scenárista tak v determinovaném pohledu Wassermana uměl stran psaní pro film víc než libretista a leckterý režisér. Aby byla zdůrazněna jeho odbornost a klíčová schopnost textem scénáře předjímat budoucí film, byl symbolicky přirovnán k postavě z řecké mytologie, věštce Pýthii.

V českém, stejně jako například ve francouzském a částečně i německém systému výroby, který se vedle několika firem napodobujících americká studia skládal z většího počtu středních a malých společností, v jejichž čele byl v některých případech režisér-producent, byla dělba práce v porovnání s Hollywoodem přirozeně málo rozvinutá a postavena na neformální bázi.⁶⁰⁾ Scenárista u nás pracoval na volné noze, zcela výjimečně byl najímán nebo s širším akčním rádiem pod označením dramaturg po určitou dobu zaměstnáván v některé z místních výroben.⁶¹⁾ Jeho úlohu v praxi často zastával sám režisér, který měl zároveň ve zvyku hotové scénáře různým způsobem upravovat. Navzdory tomu je ve 20. letech probíhající proces ustavování samostatné profese scenáristy a formátu scénáře vhodné chápat jako krok směrem ke specializaci a profesionalizaci praxe psaní pro film a současně, jak vysvětlím v následující pasáži, i jako počátek marginalizace scenáristů.

2.3. Marginalizace scenáristů a mýtus nonkonformismu

Snahy standardizovat formát scénáře, který by ve výrobě filmů plnil již zmiňovanou funkci jízdního řádu, byly francouzskými, německými a sovětskými režiséry chápány jako pokus omezit jejich kreativitu a dominantní postavení v daných produkčních systémech. Profese scenáristy měla všechny předpoklady k tomu, aby zaujala centrální pozici ve vý-

59) Spolupráce scenáristy a režiséra mohla být v některých případech nařízena přímo výrobnou. Například během roku 1926 byl Wasserman dopisem společností Elekta Journal vyzván, aby se společně s režisérem Miroslavem J. Krňanským urychleně odebral do Klánovic za účelem společné práce na „libretu“ k filmu OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA. Elekta-Journal, propagační oddělení, Praha, 17. 6. 1926. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 123. Mnohem častěji se spolupráce těchto profesí odvíjela samovolně, na základě osobních známostí a vzájemné důvěry. Wasserman, který společně s režisérem Lamačem, kameramanem Ottou Hellerem a herečkou Anny Ondrákovou utvořil tzv. silnou čtyřku českého filmu, dle svědectví scenáristy a režiséra Karla Steklého podnikl například cestu z Prahy do Berlína, jelikož Lamač potřeboval urychleně jeho pomoc se scénářem a před tamními tvůrci upřednostňoval „své lidi“. Karel Steklý, *Život v inkognitu*. Praha: IQ 147 1999, s. 117.

60) K. Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes*, s. 391.

61) Na rozdíl od již zmiňovaného Jarola a Friče byl Wasserman roku 1926 na dobu sedmi měsíců zaměstnán ve společnosti Elekta Journal s jediným úkolem, zpracovávat libreta a scénáře, které mu byly přiděleny. Společnost Elekta Journal roku 1926 vyrobila tři filmy: POHÁDKA MÁJE, OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA I., OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA II. Všechny byly režirovány Karlem Antonem a scénáře napsal Wasserman, v případě dvou dílů o Kondelíkovi společně se scenáristou a zástupcem firmy Františkem Horkým. Elekta-Journal, propagační oddělení, Praha, 29. 5. 1926. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 123.

robním řetězci celovečerního hraného filmu. Jelikož si režiséři chtěli nadále udržet kontrolu i nad fází koncepce, bezprostředně po rozpoznání emancipačního potenciálu profesní skupinu scenáristů různými způsoby degradovali.⁶²⁾ Také v českém prostředí můžeme být konfrontováni s obrazem jejich podřadného postavení. Scenáristé byli ve 20. letech marginalizováni filmovými režiséry a výrobci, zmocněnými výběrem svých spolupracovníků a dohlížejícími nad celým produkčním procesem. „Spory“ mezi těmito profesními skupinami umožňují lépe pochopit, kdo je scenárista a jaké je jeho postavení.

Úzký, přesto nerovnocenný vztah s režiséry charakterizoval Wasserman, když na jiném místě ve výše citovaném článku uvedl: „Ode dávna se všichni režiséři domnívají, bůh ví proč, že scenarista je věc, visící na hřebíčku.“⁶³⁾ Jeho služeb bylo možné využívat kdykoliv a bez předchozích ujednání. Jakmile byl však scénář dokončen, byl scenárista opět ponechán svému osudu. Bezskrupulózní jednání režiséra a jistotu, že mu nabídka spolupráce nebude odmítnuta, lze vysvětlit praktickou závislostí scenáristy, písčícího na volné noze v prostředí soukromého podnikání. Režisér, který slovy V. Wassermana dobře „zná svého pappenheimského, ví, že se nebude vzpouzet“;⁶⁴⁾ se stával scenáristovým eventuálním pravidelným zprostředkovatelem práce. Ještě v 10. letech byl režisér neznámou osobou, případně byl jeho věhlas pouze lokálního charakteru. Se vznikem filmových inzertních časopisů a kritiky na sebe od 20. let ovšem začal strhávat větší pozornost, což ve své podstatě souviselo s praktickou potřebou představit produkt veřejnosti. O tom vypovídá také pasáž z korespondence mezi Neubergem a Wassermanem, týkající se snímku *POHÁDKA MÁJE* (1926) Karla Antona. Přínos V. Wassermana, autora scénáře, byl z pohledu pisatele filmovou reklamou upozaděn.⁶⁵⁾ V lednu 1927 Neuberg napsal:

POHÁDKA MÁJE, pokud já se pamatuji, neměla nějakého zvláštního úspěchu. Jak se dlouho dávala, přesně říci nemohu, ale byl to prostřední úspěch. Nejvíce na tom vydělal Anton. O penězích nevím, jak to s nimi v *POHÁDCE MÁJE* vypadá, ale Anton se postaral o sebe dobrou novinářskou reklamou. „Náš nejlepší režisér!!..“, různé interviewy, kecání o postupu výroby tohoto filmu z jeho vlastní ruky atd.⁶⁶⁾

Různorodé projevy „zastiňování“, pozorovatelné od 20. let v souvislosti s ustavováním profese scenáristy, se staly jedním z průvodních znaků tohoto řemesla. Bez ohledu na proměny systému výroby je bylo ve scenáristickém diskursu možné nalézat opakovaně v každé době.⁶⁷⁾

62) Bridget C o n o r, *Screenwriting: Creative labor and professional practice*. London: Routledge 2014, s. 18.

63) Mikuláš Noe: Jak se natáčí film, seznam článků s filmovou tematikou od roku 1925–1927, novinový článek z *Pondělníku*. Jak se dělá film kapitola pátá: Scénáři a scenárista, 7. 11. 1927, list č. 8–9. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 243.

64) Mikuláš Noe: Jak se natáčí film, seznam článků s filmovou tematikou od roku 1925–1927, novinový článek z *Pondělníku*. Jak se dělá film kapitola pátá: Scénáři a scenárista, 7. 11. 1927, list č. 8–9. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 243.

65) Srov. Lubomír L i n h a r t, Vznik nezávislé filmové kritiky 20. a 30. let. *Film a doba* 8, 1962, č. 12, s. 634–639.

66) Josef Neuberg, rkp., adresováno: pan V. Vodička, list č. 3, Torino, Fermo posta Centrale, Italia, 24. 1. 1927. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 66.

67) Na začátku 30. let na podřadné postavení scenáristy upozorňoval například spisovatel a scenárista Otakar Hanuš, který uvedl: „Když je scenario hotové, dostane scenarista doplatek honoráře, zaplatí dluh v hotelu

Stejně jako na českou kinematografii obecně, také na praxi psaní pro film intelektuální elita a spisovatelé hleděli ve 20. letech značně podezíravě. Model autorství ve scenáristice byl v hrubých rysech velmi blízký tomu, který se dle literárního historika Pavla Janáčka stal v moderní době charakteristickým pro populární literaturu,⁶⁸⁾ tj. respektoval zájmy trhu a předpokládal psaní na objednávku.⁶⁹⁾ Pro rozvoj kariéry u filmu bylo důležité nejdříve pochopit dvě pravidla, a sice že „kdo neuměl šetřit — musil ven“, a že bylo třeba naučit se psát „na míru“⁷⁰⁾, jinak řečeno přizpůsobit kreativitu a originalitu limitujícím materiálním podmínkám. Obdobně jako byl dle mínění českého novináře a spisovatele Alfreda Fuchse dobrý žurnalista schopen pohotově přinášet nejčerstvější zprávy,⁷¹⁾ musel i scenárista svou práci pružně sladit s aktuální módou a trendy v kinematografii, literatuře a divadle. V mytizujících narrativech byl v tomto ohledu navíc vystavován tlaku vidinou zisku posedlého výrobce, který ze své nadřazené pozice neváhal zásadně zasahovat do výsledku jeho odborné řemeslné práce, stejně jako mu odepřít jakoukoliv vlastní invenci a zredukovat rejstřík jím užitých tvůrčích postupů.⁷²⁾

Produkce kulturních komodit založená na principu opakování a variace příběhů i způsobů, jakým jsou vyprávěny, dle Janáčkova mínění zároveň připouštěla i anonymizované psaní.⁷³⁾ Ve shodě s takovým pojetím autorství zůstávala prakticky po celá 20. léta Neubergova scenáristická činnost rovněž anonymní. Kusé životopisné informace pak vypovídaly o jeho nonkonformním postoji vůči financíry sdílené víře v nejrůznější klišé a schémata, automaticky přejímaná z populární literatury a divácky úspěšných divadelních kusů, v druhém plánu značící i jejich neznalost či despekt k podstatě filmového vyprávění a scenáristického řemesla.

Scenárista František Vlček ve shodě s hodnotovou orientací socialistické kinematografie v článku otištěném roku 1965 v časopise *Záběr* při příležitosti Neubergova odchodu do důchodu orámoval začátky i celkový odkaz svého dlouholetého spolupracovníka rétorikou usilování o jiné nežli ekonomické cíle české kinematografie. Vysvětloval, že Neuberg se ve 20. letech často dostával do střetů s produkcí, když odmítal prepisovat scénáře dle naivních přání a nevkusných nápadů zástupců firem.⁷⁴⁾ Tím ovšem nedostál smluvnímu

a je zase na suchu. Jeho scenario dostane režisér, připiše do něho asi tak dvacet vtipů, za které pak dostane scenarista od kritiky vynadáno — a jde se do ateliéru [...] doba, kdy už je film stříhán, kdy je ohlašována premiéra a v inserátech, se objevují jména herců — režisér tuplovaně palcovými literami v čele všech — jen na scenaristu se zapomnělo, ale dobře mu tak, když drží hubu.“ Otakar H a n u š, *Zrození filmu*. Psáno ze stanoviska scenaristy. *Kino* 3, 1933, č. 11 (27. 10.), s. 4. Mainstreamoví scenáristé se běžně stávali terčem kritiky levicových, tzv. pokrokových filmových recenzentů, zdrojem posměchu dehonestujících satirických anket oborových periodik a později trnem v oku některých lektorů a z úřední moci ustavených dramaturgů. K problematice vztahu scenárista-režisér se ve svých deníkových záznamech opakovaně vracel například také scenárista nové vlny Pavel Juráček. Viz Pavel J u r á č e k, *Deník (1959–1974)*. Praha: NFA 2003.

68) Populární literaturou je zde chápána „beletristická produkce zaměřená na bezprostřední a všeobecně přístupnou komunikaci s širokou čtenářskou obcí.“ Dagmar M o c n á – Josef P e t e r k a a j., *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka 2004, s. 501.

69) Pavel J a n á č e k, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host 2004, s. 33.

70) Dva přátelé z roku 1918, rkp., stroj., list č. 5. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 2, inv. č. 208.

71) Alfred F u c h s, *Zákulisí novin. Psychologie novinářského povolání*. Praha: Václav Petr 1931, s. 26.

72) Srov. B. C o n o r, c. d., s. 18. Pozn.: V tomto ohledu výjimečná byla spolupráce Neuberga s již zmiňovaným producentem J. Schmittem. Podrobněji se jí věnuji v samostatné kapitole disertace.

73) P. J a n á č e k, c. d., s. 33.

74) Předmětem sporů se v dané době mohly stát dílčí atributy scénáře jako například titulky. Zatímco někteří

závazku a nebyl mu doplacen honorář za odvedenou práci. Jelikož někdo jiný do textu požadované úpravy zapracoval, odmítal Neuberg výslednou práci podepsat a vzdal se i nároku na uvedení svého jména v titulcích filmu.⁷⁵ John T. Caldwell ve svých studiích o profesních komunitách v americkém filmu a televizi ukazuje, že obdobné druhy rekapitulujících příběhů jsou zcela přirozenou součástí každé produkční kultury. Zdůrazňování obtíží nebo nepříznivých poměrů je totiž běžným nástrojem nárokování respektu uvnitř profesní komunity.⁷⁶

V článku „Josefa Rovenského dny tápání“ z roku 1957 samotný Neuberg reprodukoval část rozhovoru o možnostech tvorby, původně mezi oběma aktéry vedeného patrně v druhé polovině 20. let, v němž jeho přítel konstatoval:

„Tak co, pane Neuberg,“ drtil mezi zuby, „ŽLUTOU KNÍŽKU⁷⁷ jste neviděl?“ Když chtěl někoho usadit, říkal mu „pane“ a vykal mu. „Jděte se na to podívat, vy pisálku. Vy... vy budete říkat kalendář. Pečírka!“⁷⁸) natrásal se a povytáhl kalhoty [...] „Ale kalendář to byl stejně“ — usmířoval mne za chvíli. „No jo, ale jak udělaný. Z kalendáře se dá, člověče, udělat i veledílo.“⁷⁹)

Navzdory značné stylizaci projevu a časovému odstupu od líčené události lze z obsahu diskuse vyvozovat, že oba tvůrci vůči rutinní obchodní produkci zaujímali kritický postoj a s blížícím se koncem éry němého filmu snad i uvažovali o možnostech ozvláštnění vypravěčsky prostých příběhů. V článku byla podtržena i jasně prokazatelná klanová přína-ležitost Neuberga k osobě J. Rovenského, který se v rodokmenu jeho kariérní dráhy začle-nil do pozice jednoho z mentorů. Přestože byl autorem položen důraz na intuici a autorskou vizi, výše citovaná část stejně tak vypovídá o hranicích, v jejichž rámci bylo možné tvořit. Ať již byly zmiňované ústrky skutečné či domnělé, a přestože jim každý mohl čelit po

filmoví kritici oceňovali, pokud byly koncipovány střízlivě, bez sentimentu a snahy o poetičnost, názory vý-robců byly opačné. Jak uvedl Wasserman: „Vůbec každá akce ve filmu musí býti podle názoru režiséra i pod-nikatele doprovázena titulcem buď vtípem bujným hýčícím, či tak dojemným, že diváctvo počne posmrká-vati — a pak zapláče.“ Mikuláš Noe: Jak se natáčí film, seznam článků s filmovou tematikou od roku 1925–1927, novinový článek z Pondělníku. Kapitola desátá — a poslední: Filmu slavné zakončení, 12. 12. 1927, list č. 18. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 243. Motivace pro využívání titul-ků byly v některých případech i praktičtějšího rázu a mohlo docházet k jejich uplatnění navzdory scénářem jinak předepsanému řešení scény. Jak ve svých pamětech uvedl Otakar Vávra, někteří režiséři byli dle jeho názoru při natáčení a inscenování složitější akce bezradní a svou práci si usnadňovali právě tím, že do finál-ního sestřihu filmu doplňovali i atmosféru komentující a pohnutky postav vysvětlující mezititulky, které vů-bec nebyly ve scénáři. Miroslav J. Krňanský, kterému na počátku své filmařské kariéry O. Vávra asistoval při stříhání filmů a pro kterého dle vlastních slov dopisoval scény nutné pro lepší srozumitelnost děje, údajně s úsměvem prohlašoval: „V němém filmu jsem to měl jednodušší. Když mi to nešlo natočit, dal jsem tam ti-tulek, co si ona myslí, lidi si počtli.“ Otakar Vávra, *Paměti aneb Moje filmové 100letí*. Praha: BVD 2011, s. 36.

75) Vedení Filmového studia Barrandov, 40 let poctivé práce pro Čs. film, s. 2.

76) John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press 2008, s. 37–68.

77) ŽLUTÁ KNÍŽKA (SSSR, 1927, r. F. A. Ocep).

78) V tzv. národních kalendářích Josefa Pečírky, vydávaných do roku 1949, byly otiskovány zábavné i poučné povídky a příběhy, určené pro nejširší okruh čtenářů. Viz Šárka Slavíková, *Pečírkův národní kalendář a osobnosti jeho tvůrců*. Praha: UK FF (nepublikovaná diplomová práce) 2006.

79) Josef Neuberg, Josefa Rovenského dny tápání. In: Václav Wasserman (ed.), *Josef Rovenský*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1957, s. 26–27.

svém, pro úspěšné vykonávání profese scenáristy bylo na rovině každodenní praxe nezbytné představám v hierarchii filmového průmyslu výše postavených výrobců a režisérů vycházet vstříc.

2.4. „Osvědčený“ scenárista: konec Neubergova inkognita

Prívlastkem *tame*, který lze přeložit jako ochočení nebo poslušný, J. Staigerová charakterizovala scenáristy pocházející z řad amatérů, kteří byli v první polovině 10. let najímáni hollywoodskými studii a začleněni do jejich pracovní struktury. Tento typ scenáristů insiderů svoji tvorbu přizpůsoboval požadavkům studií a psal dle jejich směrnic. Jak již bylo uvedeno, standardizovali zápletky původních nebo přejatých příběhů a rozepisovali je do formátu *continuity script*, čímž zároveň ustavovali normy klasického hollywoodského vyprávění a stylu a kvalitativně unifikovali výstupy jednotlivých studií. Spíše než jako kreativní byla jejich práce chápána jako řemeslná. Většina těchto scenáristů byla placena stejně jako jiní řadoví zaměstnanci. Na rozdíl od filmových hvězd nebo slavných spisovatelů, podle jejichž předlohy byl film natočen, jména těchto řemeslníků dle názoru producentů konzument znát nepotřeboval a k diferenciaci produktu na trhu užívána většinou nebyla. Pouze hrstka studiových scenáristů se stala známá také širší kulturní veřejnosti.⁸⁰⁾

Tvůrčí typ J. Neuberga vykryštoval v druhé polovině 20. let. V českém produkčním systému představoval ekvivalent „ochočeného“ autora, profesionálního scenáristy, který svou práci přizpůsoboval požadavkům těch, jejichž rozhodovací pravomoci zrovna podléhal. Tímto způsobem si jakožto živnostník na volné noze plnící zakázky získal důvěru výrobců a režisérů, dobovým slovníkem osvědčil se. Zkrocením sebe sama, respektive vlastních autorských a uměleckých ambic, se scenárista sice vzdával kontroly nad dílem a akceptoval svou podřadnou pozici v hierarchii filmových profesí, ne vždy to ovšem muselo automaticky znamenat rezignované zrutinizování tvůrčí práce.⁸¹⁾ Ačkoliv byl Neuberg na dění v kinematografii ve 20. letech aktivně zainteresován, jeho finanční situace nebyla příliš příznivá. Na rozdíl od amerických kolegů mu psaní scénářů, na kterém se většina výrobců snažila ušetřit, po ekonomické stránce neumožňovalo ani to, aby opustil své hlavní zaměstnání na poště a plně se věnoval filmu. Podobné těžkosti, jak se zdá, sdílel s Wassermanem, kterému v druhé polovině 20. let psal do italského Torina:

Se mnou je to zvláště zlé. Prožívám tutéž situaci jako v létě a věř, že jinak bych hleděl pomoci Ti v situaci Tvoji, jistě naléhavě. Prozatím myslím, že je moje alespoň časově naléhavější, a proto mi odpustiš, že nemohu prozatím víc než sehnati pro Tebe nějakou práci. Dostal jsem Tvůj dopis z Torina a postrádám v něm jakýchkoliv pokynů, kam a s kým (alespoň přibližně) navázati styků pro Tebe.⁸²⁾

80) J. Staiger, „Tame“ Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers, and Scenarios in Hollywood, s. 35–41.

81) Neubergovy nezažehnosti filmařskou rutinou si mezi jinými povšiml například filmový historik Luboš Bartošek. Srov. Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha: ČSFD 1973, s. 81.

82) Josef Neuberg, rkp., adresováno: pan V. Vodička, list č. 3, Torino, Fermo posta Centrale, Italia, 24. 1. 1927. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 66.

Přestože Neuberg i Wasserman pro film pracovali na volné noze, silná pouta, která se v něm éře ustavila mezi nimi, režiséry a výrobci bránila vstupu nových aktérů do daného pole celou následující dekádu.⁸³⁾

Úroveň českých filmů byla v druhé polovině 20. let hodnocena jako kritická. Protože za jednu z hlavních příčin byl označován nedostatek vhodných námětů k zfilmování, v letech 1927–1929 bylo vyhlášeno několik klání o nejlepší původní libreto.⁸⁴⁾ Výsledky všech soutěží byly tristní. V podstatě ale pouze potvrdily, že profesionální spisovatelé se spolupráce s filmem straní a že autoři, stejně jako literární amatéři, kteří se soutěže zúčastnili, nemají představu o tom, jak se vlastně pro film má psát, jaké jsou potřeby filmového průmyslu nebo technické a finanční možnosti domácích výroben.⁸⁵⁾ Neuberga, aniž by o to sám usiloval, tento stav věcí stále ostřeji vymezoval vůči amatérským literátům i spisovatelům z povolání. Krajiným příkladem prohlubujících se rozdílů mezi insidery a ostatními literáty je činnost členů uměleckého sdružení Devětsil. Ti ve 20. letech rozvíjeli od praxe odtržené teorie psaní pro film⁸⁶⁾ a bez ambic pokusit se o realizaci vymýšleli poetistické scénáře, které chápali jako nový umělecký žánr, svou formou blízký poezii.⁸⁷⁾

Dle mínění Quida E. Kujala by bylo spisovatele pro práci u filmu možné získat pouze za předpokladu vyššího finančního ohodnocení původních námětů a dostatečné publicity, věnované jejich autorům v rámci reklamní kampaně filmu. Redaktor *Českého filmového zpravodaje* proto navrhoval, aby výrobci byli smluvně zavázáni jména autorů zřetelně uvádět na každé filmové kopii, „abychom konečně vedle herců a režisérů měli i své populární filmové autory, jako je má dnes Amerika, Německo a Francie“.⁸⁸⁾

83) O. Vávra se ve svých pamětech rovněž pozastavoval nad tím, jak obtížné pro něj bylo v polovině 30. let mezi tyto svazky průkopníků, jeho slovy kabaretérů a podnikatelů, proniknout. Viz O. Vávra, *Paměti aneb Moje filmové 100letí*, s. 43.

84) Srov. Amerika přiklání se k originelním filmovým sujetům. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 24 (19. 6.), s. 3; Quido E. Kujal, Soutěž na nejlepší filmové libreto. *Český filmový zpravodaj* 7, 1927, č. 5 (5. 2.), s. 1–2.

85) Viz K soutěži na nejlepší filmové libreto. *Český filmový zpravodaj* 7, 1927, č. 19–21 (21. 5.), s. 11; Soutěž na nejlepší filmové libreto. *Český filmový zpravodaj* 7, 1927, č. 15 (16. 4.), s. 7; Soutěž na nejlepší původní filmové libreto. *Zpravodaj zemského svazu kinematografů v Čechách* 7, 1927, č. 8 (10. 8.), s. 6. Pozn.: Do soutěže Organizace československého Filmového herectva, subvencované ministerstvem obchodu, bylo přihlášeno 89 prací, ve výsledku byla vybrána pouze tři libreta a první cena nebyla udělena. Jak se píše filmové libreto. *Filmová tribuna* 1, 1929, č. 1 (duben), s. 14–15; Výsledek soutěže na nejlepší filmové libreto. *Český filmový zpravodaj* 8, 1928, č. 45–47, s. 14. Pozn.: doručeno 191 prací, avšak první cena nebyla udělena. Rovněž viz František Herman, Na okraj soutěže Filmové ligy. *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 3 (19. 1.), s. 2; Soutěž na filmové libreto. *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 40 (4. 10.), s. 2. Pozn.: Jednalo se o soutěž s obuvnickou tematikou.

86) Viz Artuš Černík, Úkoly moderního filmového libretisty. *Pásmo* 1, 1925, č. 13–14, s. 6.

87) Jak vysvětlil Petr Ingerle, mezi autory, kteří patřili k blízkému okruhu Devětsilu, se výjimkou potvrzující pravidlo stal spisovatel a dramatik Jiří Mahen. Ten o realizaci svého libreta „Clown Čokoláda“, které bylo součástí sborníku podobných prací s názvem *Husa na provázku* vydaného již roku 1925, alespoň usiloval. V korespondenci s básníkem Františkem Halasem z roku 1936 příčinu neúspěchu spojoval se svým postavením mimo filmový průmysl. Petr Ingerle, Osamělý záškodník avantgardy. In: Lucie Česálková – Petr Ingerle, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*. Brno: Moravská galerie v Brně 2014, s. 81. Psaní poetistických scénářů sloužilo členům Devětsilu také jako kreativní hra k vlastnímu pobavení. V tomto smyslu svými počiny navázali na iniciativu literátů Františka Langera, Maxe Broda a Otto Picka, kteří v 10. letech přispěli do sborníku nerealizovaných libret s názvem *Das Kinobuch*. Více I. Klimeš, *Z počátků scenáristiky v českých zemích*, s. 58–63.

88) Filmovým autorem je zde míněn spisovatel píšící pro film. Viz Q. Kujal, c.d., s. 2.

Společně s podněty učinit z psaní pro film prestižní povolání sehrálo významnou úlohu pro Neubergovo definitivní vystoupení z anonymity oživení odborové činnosti a snaha pozvednout společenský status pracovníků ve filmu. Václav Binovec, od konce 20. let zastávající funkci předsedy odborové Organizace československého filmového herectva a zaměstnanců filmových výroben, prohlašoval, že k pozvednutí produkce na kvalitativně vyšší úroveň by bylo třeba zlepšit pracovní podmínky samotných tvůrců, odbourat jejich existenční nejistoty. Jelikož se spisovatelé od filmu distancovali, ve výběru konkrétních námětů měli výrobci dát důvěru osvědčeným režisérům a filmovým pracovníkům. Východiskem z námětové a kvalitativní krize české kinematografie se měl stát „dobrý český film“.⁸⁹⁾ Roku 1929 byl na stránkách časopisu *Filmový kurýr* zveřejněn přehled oněch osvědčených pracovníků českého filmu. Jako jediní scenáristé v tomto portfoliu figurovali J. Neuberg, V. Wasserman a Karel Steklý.⁹⁰⁾ Snímky, v jejichž titulcích byl Neuberg poprvé ve své dosavadní kariéře oficiálně uveden jako scenárista, pocházejí právě až z roku 1929. Posvěcení, kterého se mu dostalo ze strany filmového průmyslu, vypovídalo o jeho znalosti pravidel hry a schopnosti naplňovat představy o tom, jak by měl pro účely produkce upotřebitelný scénář vypadat. Na tento systém představ se podrobněji zaměří poslední část této studie.

3. Dobrý scénář a logika práce mainstreamového scenáristy

Britský filmový historik Ian W. Macdonald zastává názor, že v rámci výzkumu scenáristiky není nutné soustředit pozornost pouze na scénář samotný. Jelikož scenáristé dle jeho mínění věří v určitý způsob, jak se má psát, a tato víra zpětně formuje jejich práci, předmětem analýzy by se měla stát také samotná logika, podle které je scénář konstruován.⁹¹⁾ V tomto ohledu jsou nedocenitelným zdrojem informací především již zmiňované scenáristické manuály z roku 1923, *Jak se píše filmové libreto?* a *Jak psáti pro film?*. Ty je třeba chápat jako „gesto partikularismu“, kdy scenáristický diskurs vyděloval určitou zájmovou skupinu insiderů, která své potřeby a tužby prezentovala ostatním, tzn. široké veřejnosti, spisovatelům z povolání i amatérům, ve formě pouček, jak správně psát. Kdo chtěl prodat svůj námět nebo scénář a být součástí hry, musel tato pravidla akceptovat. V opačném případě byla jeho práce označena za neprofesionální nebo pro účely produkce neupotřebitelnou.⁹²⁾

89) Václav B i n o v e c, Všichni pro dobrý český film. In: Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1929–1934*. Praha: Čefis 1935, s. 15–16. Význam označení dobrý český film se stejně jako význam dobrý scénář lišil v závislosti na mluvčím i době. Více viz níže v hlavním textu. Touto problematikou se podrobněji zabývám také v samostatné kapitole disertační práce.

90) Viz Českoslovenští filmoví pracovníci. *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 10 (9. 3.), s. 13. Jako libretisté byli uvedeni Eduard Šimáček a Karel Smrž. Steklý spolupracoval anonymně jako scenárista v tandemu s Wassermanem ještě ve 30. letech. První kredity oficiálně obdržel za scénář k filmu *U SVATÉHO ANTONÍČKA* (1933). Funkci Wassermana jakožto „gatekeepera“ pro adepty a nové filmové autory popisují rovněž v samostatné kapitole své disertace.

91) Ian W. M a c d o n a l d, „...So it's Not Surprising I'm Neurotic“. The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting* 1, 2010, č. 1, s. 55.

92) S. M a r a s, c. d., s. 23–24, 154–157, 163. K této problematice také viz Terry B a i l e y, Normalizing the Silent Drama: Photoplay Manuals of the 1910s and Early 1920s. *Journal of Screenwriting* 5, 2014, č. 2, s. 209–224.

Lze předpokládat, že Lamačova příručka reflektovala preference komerčně založeného výrobce a progresivního režiséra pohlížejícího na film jako na obchod, ve kterém rozhoduje názor diváka.⁹³⁾ Jarolův manuál zastupoval podobné zájmy společnosti, která v letech 1918–1923 vyprodukovala na domácí poměry nadstandardní množství 26 filmů.⁹⁴⁾ Lamač i Jarol ve svých spiscích považovali film za zábavu pro masu. Jakákoliv inovace či dokonce experimentování jeho výrobu prodražovalo a opouštět vyšlapané cesty bylo zároveň z podnikatelského hlediska riskantní. Většina pouček, jak správně psát, proto byla podmíněna imperativem návratnosti investovaných financí, minimalizace nákladů, snadné technické proveditelnosti a oslovení co nejširšího „lidového“ publika. Například Jarol stran požadavků na vhodný námět a dobrý scénář radil, aby se potenciální autoři při volbě látky v první řadě podřídili vkusu obecnstva a potřebám jednotlivých výroben. Zástupce Weteby konkrétně doporučoval především „průměrné drama společenské, odehrávající se v době přítomné, a nečinící velikých nároků na výpravu“.⁹⁵⁾ Nežádoucí, protože z finančního hlediska nejobtížněji realizovatelné, byly historické náměty. K úspornosti Jarol nabádal i v souvislosti s předepisováním interiérových scén, prakticky vyžadujících další výdaje na výrobu staveb a kulís v ateliéru. Pro srovnání: původní námět k filmu *DRVOŠTĚP* (1922), který byl v Lamačově příručce kanonizován jako vzorový text, byl slovy autora látkou volenou tak, „aby se hodila pro obecnstvo jakéhokoliv vzdělání, národnosti, náboženství, politického směru, aby nikde nenarazila“.⁹⁶⁾ Lamač zároveň poukázal na důležitost práce s emocemi masového publika, když doplnil, že „spojuje momenty vážné, humoristické, groteskní, scény dramatické, komické i značně napínavé, takže uspokojí diváky také jakéhokoliv povahového založení.“⁹⁷⁾ Logika práce mainstreamového scenáristy se dle výrobců proto měla řídit především v nesčetných obměnách se vracejícím příkázáním, že pro podnikatele ve filmovém oboru je dobré to, co je dobré pro diváka.

Obecně se česká kinematografie z námětového hlediska vyvíjela v relativně těsném sepectí s tehdejší populární literaturou a divadlem. Nad původními náměty převažovaly adaptace literárních děl okrajových, avšak čtenáři velmi oblíbených spisovatelů.⁹⁸⁾ Literárně ambicióznější předlohy byly voleny méně často, ovšem rovněž především s ohledem na jejich čtenářskou oblibu.⁹⁹⁾ Tyto preference měly své kořeny ve výrobci sdíleném přesvědčení, že co je úspěšné v jednom médiu, bude i v druhém. Prvními třemi Neubergem podepsanými scénáři byly adaptace románů *Tchán Kondelík a zeť Vejvara* Ignáta Herrmanna, *Boží mlýny* Jana Vrbý a divadelní hry *Plukovník Švec* Rudolfa Medka.¹⁰⁰⁾ Všechny látky odpovídaly nejenom požadavku čtenářské popularity, ale také literární kvality. Tvorba

93) Srov. J. Horníček, c. d., s. 55.

94) V. Opěla aj., *Český hraný film I (1898–1930)*.

95) V. A. Jarol, c. d., s. 8–9.

96) K. Lamač, c. d., s. 28.

97) Tamtéž.

98) Mezi nejčastěji vyhledávané autory populární literatury patřil Josef Skružný, Jan Klecanda, Bohumil Zahradník-Brodský, Popelka Bilianová, Josef Haise-Týnecký ad. L. Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*, s. 69–70.

99) Filmově zpracována byla díla Boženy Němcové, Jana Nerudy, Karla Hynka Máchy, Karolíny Světlé, Aloise Jiráska, Josefa Kajetána Tyla ad. Tamtéž.

100) Podkladem scénáře k snímku *PLUKOVNÍK ŠVEC* byl vedle divadelní hry také Medkův román *Mohutný sen a kronika Za svobodu*. V. Opěla aj., *Český hraný film I (1898–1930)*, s. 150.

I. Herrmanna, včetně humoristické idyly o Kondelíkovi, byla dobovou kritikou nazírána jako hodnotná literatura. Tragédie milostného trojúhelníku z prostředí chodských sedláků J. Vrby byla oceněna výroční cenou České akademie. Přestože státotvorné drama R. Medka ve své době vyvolalo četné spory o výkladu historie, čímž na sebe nepochybně strhlo pozornost veřejnosti, filmové zpracování života českého legionářského důstojníka získalo predikát kulturně výchovného filmu osvobozeného od dávky ze zábav a stalo se vedle snímku SVATÝ VÁCLAV (1929) druhým českým velkofilmem.

Přesné statistiky návštěvnosti a tržeb snímků TCHÁN KONDELÍK A ZEŤ VEJVARA (1929), BOŽÍ MLÝNY (1929) a PLUKOVNÍK ŠVEC (1929) nejsou bohužel známy. Lze však odhadovat, že byly relativně rentabilní. Jak totiž roku 1929 prohlásil tehdejší předseda Ústředního svazu kinematografů v ČSR Vladimír Wokoun, největších úspěchů dosahovaly snímky s národními motivy a charaktery a z žánrů veselohry.¹⁰¹⁾ Domněnky o popularitě filmů lze také ověřit metodou, představenou v knize *Konzervy se slovy* P. Szczepanika. Ten potenciální návštěvnost a komerční úspěch filmů uváděných v pražských kinech od konce 20. let doložil výpočtem jejich „indexu popularity“, který je součinem počtu premiérových týdnů a počtu sedadel biografů, ve kterých byl film uváděn. Vychází se přitom z předpokladu, že ke změně programu v kinech docházelo právě na základě poměru mezi kapacitou sálu a diváckou návštěvností.¹⁰²⁾ Zatímco TCHÁN KONDELÍK A ZEŤ VEJVARA a BOŽÍ MLÝNY při svém premiérovém nasazení dosáhly „indexu popularity“ 3042 a 3310¹⁰³⁾ a mezi deset největších hitů pražských kin se roku 1929 nedostaly, když desáté PRAŽSKÉ ŠVADLENKY docílily hodnoty 4103,¹⁰⁴⁾ snímek PLUKOVNÍK ŠVEC v sezoně 1930 figuroval v žebříčku deseti nejlepších na čtvrtém místě při skóre 10800.¹⁰⁵⁾ V ohledech divácké přízně a rentability tedy Neubergovy scénáře a na jejich základě natočené filmy mohly potenciálně naplňovat tehdejší představu o „dobrém českém filmu“.

Vedle ekonomických otázek byla v obou příručkách, v Lamačově však zřetelněji a nesrovnatelně komplexněji, pozorovatelná také tendence vyznačit určitou hranici okolo nového řemesla a specifické techniky psaní. Moderní scenáristiku se autoři snažili legitimizovat tím, že ji vymezovali vůči jiným literárním druhům, například divadelnímu dramatu nebo románu.¹⁰⁶⁾ Konkrétně Lamač zdůraznil, že pro text scénáře byla charakteristická forma, omezená pouze na stručný popis akce a děje. Poetické pasáže a líčení subjektivních pocitů postav, které neměly přímý obrazový protějšek, zde postrádaly opodstatnění.¹⁰⁷⁾ Tím, co odlišovalo mistry od učňů, byla schopnost vyjadřovat se pomocí řetězce logicky na sebe navazujících záběrů¹⁰⁸⁾ a kombinací celků, polocelků, polodetailů

101) Vladimír Wokoun, Otázka programů v ČSR. In: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929–1934*. Praha: Čefis 1935, s. 11.

102) Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009, s. 273.

103) Pro výpočet jsem využil statistik Jiřího Havelky, viz J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929–1934*, s. 91, 94. Jiří Havelka, *Seznam kin v ČSR podle stavu 1. ledna 1933*. Praha: Čefis 1935, s. 3–6.

104) P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 315.

105) P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 316.

106) Srov. T. Bailey, c. d., s. 209–224.

107) K. Lamač, c. d., s. 8, 31–32.

108) Běžný celovečerní film, Lamačem chápán jako šestiaktový, byl údajně standardně složen z 200–500 takových záběrů. Tamtéž, s. 22.

a detailů, oddělených clonami a titulky, současně vést divákovu pozornost a zprostředkovávat informační vodítka, která jsou důležitá pro porozumění vývoji vyprávění.¹⁰⁹⁾ To mělo být chronologické, lineární a kauzálně se vyvíjející, s dostatečně bohatým, završeným dějem, s jednou hlavní dějovou linií, případně i vedlejšími, které s ní ale přímo souvisely, a zajišťovaly tak koherenci příběhu.¹¹⁰⁾ Předpokladem dobrého scénaristického zpracování bylo také funkční pojetí stylu, neboli úsporné užívání netradičních technik a groteskních, fantastických nebo psychologických efektů kamery. Lamač v této souvislosti odkazoval například na zrychlení a zpomalení akce, horizontální a vertikální panoramy, rozostřování obrazu nebo takzvané „visiony“.¹¹¹⁾

Z hlediska výstavby příběhu, kterou se Jarol ve své příručce nezabýval, Lamač představil strukturu se třemi částmi značenými jako expozice, hlavní děj a katastrofa. Ačkoliv konstatoval, že důležitá je stavba příběhu jako celku, o komerčním úspěchu či neúspěchu dle jeho názoru rozhodoval především první a ještě více poslední dojem. Jak vysvětloval, publikum bylo třeba zaujmout a uchvátit hned úvodními záběry, jinak hrozilo, že si učiní „ukvapený úsudek, že se jedná o film slabý, a jest již daleko těžší po takovémto odsouzení opět zájem obecnosti získat“.¹¹²⁾ Obtížnost expozice spočívala vedle úkolu zaujmout také v potřebě krátce představit postavy a nevtíravě divákovi distribuovat všechny pro hlavní děj relevantní informace. Zatímco způsob jejího provedení vypovídal o úrovni ovládnutí řemesla, závěr filmu, kdy katastrofou vrcholilo potud postupně vzrůstající napětí a docházelo k vyřešení konfliktu, měl být proveden konvenčním happy endem. Ten, přestože mohl působit jako neorganický dodatek, zvyšoval obchodní potenciál, a proto na něj bylo radno pamatovat.¹¹³⁾ Jakkoliv byl rozvíjen konflikt a zpracován hlavní děj, jehož součástí byla také takzvaná hlavní scéna, ve které se měly sbíhat z počátku samostatně se vyvíjející dějové linie, pokud měl film nevýrazné zakončení, byl z obchodního hlediska dopředu „ztracen, jelikož poslední dojem je nejsilnější a zůstane nejsnáze v paměti“.¹¹⁴⁾

Lamačovo pojetí scénaristiky se vyznačovalo čitelným sklonem racionalizovat pracovní metody produkce příběhů na mnoha rovinách. Lamač chápal psaní pro film jako máchu odvislou od zkušenosti, nikoliv jako uměleckou disciplínu. V jeho textu je vzhledem k době vzniku jedinečné především to, že do jádra tohoto řemesla nad výše uvedené umís-

109) Titulek, další ze základních výrazových prostředků němého filmu, byl považován za pomocný nástroj, který měl sloužit vývoji vyprávění a jeho snadnějšímu pochopení. Dle funkce Lamač rozlišoval tři základní typy, a sice titulky, které informovaly o místě, čase nebo situaci, titulky, které nahrazovaly pro děj nepodstatné události a plnily tak eliptickou funkci, a titulky, které pomocí přímé řeči nahrazovaly to, co herec nebyl schopen vyjádřit mimikou, gesty nebo akcí. Způsob zpracování třetího, dle Lamače nejobtížnějšího typu titulků vypovídal o schopnostech autorů. Jako dialogické vsuvky musely být stručné, ale zároveň souznít s charakterovými vlastnostmi mluvčího. Běžný celovečerní, tedy šestiaktový film dle Lamače standardně obsahoval kolem 120 titulků. Tamtéž, s. 10, 21–24.

110) Tamtéž, s. 12, 17–21.

111) „Visiony“, Lamačem označované také jako „zjevení“, ukazovaly představy, vzpomínky nebo sny postav. Obezřetně mělo být užíváno také symbolů nesoucích skryté významy. Tamtéž, s. 10–11.

112) Tamtéž, s. 19.

113) Filmy se špatnými konci u nás šly dle Lamačových zkušeností mnohem méně na odbyt. V USA pak byly údajně téměř neprodejné. Jak na příkladu snímku Jaroslava Siakela autor příručky vysvětlil, „Americká společnost Tatrafilm, která loni vyrobila na území republiky film JÁNOŠÍK, který skončil tragicky, musila nahrát ještě jeden veselý konec, aby film mohl být v Americe uveden.“ Tamtéž.

114) Tamtéž.

til také schopnost kombinovat základní stavební jednotky, kterými byly „pro oko“¹¹⁵⁾ diváka volené různorodé charaktery, prostředí a rekvizity. Tyto zaměnitelné prefabrikáty po smontování dávaly vzniknout viditelným a fyzickým, nikoliv niterným či psychologickým konfliktům a ději. Podstatou dobře napsaného scénáře a klíčem k diváckému úspěchu filmu pak byla práce s všeprostupujícími výraznými kontrasty.¹¹⁶⁾ Lamačova příručka svému čtenáři jasně naznačovala, že existuje něco jako „dobrý“ a „špatný“ scénář a také „správná“ a „nesprávná“ metoda jeho psaní. Pokud bychom chtěli pochopit, jak Lamač uvažoval o kvalitě, mají zásadní výpovědní hodnotu především ty pasáže spisku, ve kterých se vymezoval či kladně odkazoval k zahraničním vzorům. Nejenom ve výše uvedených ohledech výstavby vyprávění jako celku nebo skládání příběhů ze zaměnitelných částí se explicitně odvolával na praxi moderních amerických scenáristů. Jejich metody uváděl jako vzorové a stavěl do kontrastu k praxi německé, kde například scenáristé členili příběh do několika aktů, přičemž ovšem každý z nich byl dramaticky ucelen. Takovou metodu, která kladla větší důraz na propracovanou výstavbu vyprávění, Lamač neváhal označit za „závadnou“,¹¹⁷⁾ tj. pro masové populární médium filmu nevhodnou.

Také pro scenáristy Wassermana a Neuberga byla dle mínění žurnalisty Jiřího Hrbase příznačná pracovní metoda, kdy nejdříve sbírali a „psali gagy, nápady, situace, zápletky“,¹¹⁸⁾ a z nich až poté skládali příběhy pro filmové plátno. Racionalizovaný přístup k psaní pro film se otiskl i do netradičního zadání veřejné soutěže, kterou Neuberg uspořádal v druhé polovině 20. let. Na stránkách časopisu *Kino*, jehož byl v té době redakčním členem, vyhlásil ambiciózní plán „položít základ nové produkci české groteskní veselohry“,¹¹⁹⁾ implikující záměr nastartovat sériovou výrobu určitého subžánru. V první kategorii soutěže měla být hodnocena „nejlepší groteskní maska“, v druhé „nejoriginálnější námět dvoudílného libreta groteskní veselohry“ a ve třetí „nejlepších 10 situačních filmových vtipů“. ¹²⁰⁾ Zatímco za vzor situačních vtipů sloužily scénky ze snímků *KID* (1921) a *ZLATÉ OPOJENÍ* (1925) Charlese Chaplina, námět dvoudílného libreta i groteskní maska měly být dle podmínek soutěže přizpůsobeny českému prostředí a evokovat výrazné české typy.¹²¹⁾ Nic bližšího nežli to, že Neubergova iniciativní činnost byla v redakci časopisu *Kino* rozvíjena navzdory nedůvěře jeho kolegů, se bohužel z dostupných zdrojů o této akci nelze dozvědět.¹²²⁾

Samostatné situační vtipy nebo charakterové typy, které měla veřejnost společně s librety do redakce časopisu zasílat, Neubergovi mohly potenciálně sloužit jako zásobárna určitých stavebních prvků, pro které by při psaní sahal. Neubergovy scénáře napsané od

115) Tamtéž, s. 16.

116) Tamtéž, s. 14–16.

117) Tamtéž, s. 12–13.

118) Jiří H r b a s, Otakar Vávra, scenarista a režisér. *Film a doba* 22, 1976, č. 4, s. 196.

119) Upozorňujeme na zahájenou Filmovou soutěž o ceny. *Kino* 1927, č. 22 (4. 3.), s. 11.

120) Tamtéž.

121) Neuberg čtenářům vysvětloval, že „Krátkým vtipem jest např. Chaplinův tanec s napíchnutými dalaťkami (ZLATÉ OPOJENÍ), nebo přeměna ložní přikrývky v župan, prostrčením hlavy prostříhnutým otvorem (KID)“. Tamtéž.

122) Josef Neuberg, rkp., adresováno: pan V. Vodička, list č. 3, Torino, Fermo posta Centrale, Italia, 24. 1. 1927. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 66.

konce 20. let, respektive logika práce, která za nimi byla ukryta, prozrazují, že se do určité míry identifikoval s ideologií komercializace filmové produkce, potažmo metodami psaní pro film, jimž jako předobraz sloužila praxe amerických scenáristů.¹²³⁾ V souladu s principem komerční tvorby byla i ta Nebergova založena na podobnostech, kontinuitách a předvídatelnosti,¹²⁴⁾ respektive variacích příběhů, postav, situací a v případě komedií i „klaunských“ výstupů, vtipů či slovních hříček. Přenášení „šťastných“ nápadů a využívání toho, co takzvaně funguje, patřilo k prostředkům, jak zvýšit šance na prodej scénáře, případě kasovní úspěch filmu. Nadto například opakování person komiků, jak vysvětluje historik Geoff King, bylo pro diváka jedním z nejpřitažlivějších atributů filmových komedií již od 10. let.¹²⁵⁾

Několik poznámek na závěr

Nebergova scenáristická práce se ve 30. letech stala natolik žádanou, že mohl konečně opustit své místo poštovního úředníka a přejít do pozice profesionálního scenáristy, pracujícího na volné noze pouze pro film. 30. léta představovala v jeho kariéře jednoznačně nejpłodnější a z žánrového hlediska nejpestřejší období. Dle výpočtu filmového historika Luboše Bartoška u nás bylo v letech 1929–1939 natočeno 382 filmů.¹²⁶⁾ Ve stejném období bylo realizováno 27 Nebergových scénářů, 44 Wassermanových a 15 scénářů K. Steklého. Celkem jich tato trojice vyprodukovala 86, což činilo 22 procent scénářů ke všem u nás v letech 1929–1939 vyrobeným filmům.¹²⁷⁾

123) Otázky opakování a variace určitých témat, zápletek nebo typů postav a jejich funkcí v Nebergových scénářích jsou mimo spektrum zájmu této studie. Pro upřesnění ovšem poznamenávám, že z hlediska výstavby vyprávění, které v zásadě následovalo v hlavním textu popsané paradigma, v jeho dile nelze přehlédnout ani vliv divadelní a kabaretní praxe, která modus vyprávění některých, zejména veseloherních scénářů přibližovala postupům, od nichž se Lamač distancoval. Přestože i tato komplexní problematika zůstává mimo možnosti tohoto textu, předestírám, že stran uvažování o struktuře syžetu v termínech narativně soběstačných aktů, sekvencí či cyklických variací určitých dějových situací mi jako východisko v příslušné kapitole disertační práce sloužily zejména práce Ivana Klimeše, Františka Daniela, respektive na jeho sekvenčním modelu stavějícího Paula Gulina a Radomíra D. Kokeše. Viz Ivan Klimeš, *Narativ optikou projektoru. Přednáška o pěti aktech. Iluminace* 20, 2008, č. 4, s. 5–18; Paul J. Gulin, *Screenwriting: The Sequence Approach*. New York: Bloomsbury Academic 2013; Radomír D. Kokeš, *Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911–1915): Formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce. Theatralia* 17, 2014, č. 1, s. 330–352.

124) Viz Peter Blore, *The Screenplay Business: Managing Creativity and Script Development in the Film Industry*. London: Routledge 2012.

125) Viz Geoff King, *Film Comedy*. London: Wallflower Press 2002.

126) Do statistiky byly zahrnuty i jazykové verze. L. Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*, s. 356–357.

127) Pozn.: Do statistiky byly započítány i verze filmů, za jejichž cizojazyčné scénáře bylo Nebergovi a Wassermanovi připisáno autorství: BOŽÍ MLÝNY (německá verze), C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK (německá a francouzská), TO NEZNÁTE HADIMRŠKU (německá), ON A JEHO SESTRA (německá), LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESE (francouzská), POBOČNÍK JEHO VÝSOSTI (německá). Scénáře k filmům PLUKOVNÍK ŠVEC, PSHLAVCI A HRDINOVÉ HRANIC, na kterých spolupracoval Wasserman s Nebergem nebo Steklým, byly započítány pouze jednou. Započítán byl také podíl Wassermana na literární přípravě filmu VARHANÍK U SV. VÍTA. Zde byl uveden pouze jako autor námětu. Viz V. Opěla aj., *Český hraný film I (1898–1930)*; V. Opěla aj., *Český hraný film II (1930–1945)*. Praha: NFA 1998.

Filmoví režiséři do procesu psaní Neubergovi zasahovali — pokud můžeme soudit z filmových titulků — zcela výjimečně. Z celkem 47 jeho realizovaných scénářů¹²⁸⁾ byli jako spoluautoři uvedeni pouze v sedmi případech.¹²⁹⁾ Spojení sil s osvědčeným scenáristou Neubergem, schopným obratně skládat či adaptovat příběh pro filmové médium a připravit po technické stránce kompletní, pro účely výroby přesto jednoduchý scénář, řadě režisérů umožnilo natočit větší množství snímků ročně. Počínaje němými tituly TCHÁN KONDELÍK A ŽEŤ VEJVARA a PLUKOVNÍK ŠVEC odstartovala jeho pravidelná spolupráce s režisérem Svatoplukem Innemannem, která do poloviny 30. let dala vzniknout celkem deseti filmům. Obdobně intenzivní byla Neubergova spolupráce s režisérem Miroslavem Cikánem na konci 30. let. S delšími časovými rozestupy mezi jednotlivými projekty, zato však až do momentu svého odchodu do důchodu, spolupracoval s M. Fričem.

Dějiny české kinematografie se z perspektivy scenáristiky jeví jako permanentní námětová či scenáristická krize, která vedle nedostatku kvalitních námětů a scénářů přirozeně znamenala také nedostatek schopných filmových autorů a scenáristů. V souvislosti s touto krizí byla 30., 40. a částečně i 50. léta rovněž obdobím deklarovaného potírání braku, kýče a schematismu, potažmo vracejících se snah o vyloučení „kýčářů“ a „rutinérů“, kteří takové práce produkovali. Výše uvedené statistiky vypovídají o Neubergově racionálním přístupu k psaní scénářů a akceptování pravidel hry filmové produkce. Zatímco z hlediska uměleckých hodnot mohou vzbuzovat pochybnosti, Neubergovo dlouholeté a kontinuální působení v oboru neumožňuje hodnotit jej pouze jako řadového rutinéra, který by byl „snadno“ zaměnitelným kolečkem ve výrobním procesu.

Jan Trnka (1984)

Je absolventem Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. V současné době zde studuje v doktorském programu obor Teorie a dějiny divadla, filmu a audiovizuální kultury. Tématem jeho disertační práce je tuzemská scenáristika 20. – 60. let na příkladu mainstreamového scenáristy Josefa Neuberga. Jako vědecký pracovník je zaměstnán v Národním filmovém archivu v Praze, kde se zabývá dějinami českého filmového archivnictví.

Citované filmy:

Adam a Eva (Václav Binovec, 1922), *Boží mlýny* (Josef Medeotti-Boháč, 1929), *Boží mlýny* (německá verze Die Gottes Mühlen; Josef Medeotti-Boháč, 1938), *Bylo to v máji* (Martin Frič, 1950), *C. a k. polní maršálek* (německá verze Der falsche Feldmarschall; Karel Lamač, 1930), *C. a k. polní maršálek* (francouzská verze Monsieur le Maréchal; Karel Lamač, 1931), *Dáma z Paříže* (A Woman of Paris; Charlie Chaplin, 1923), *Drvoštěp* (*Zázračná léčba Dra. Jenkinse*) (Karel Lamač, 1922), *Hrdinové hranic* (Jaroslav Blažek, 1938), *Jánošík* (Jaroslav Siakel, 1921), *Kid* (The Kid; Charlie Chaplin, 1921), *Komediantka* (Josef Rovenský, 1920), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa* (francouzská verze Le

128) Započítán byl i scénář německé jazykové verze *Boží mlýny*.

129) Dle zjištění P. Szczepanika do roku 1945 režiséři napsali nebo se jako spoluautoři podíleli na 45 procentech scénářů. Do roku 1980 jejich podíl dále narostl na více než 70 procent. P. Szczepanik, *How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting*, s. 80.

Roi bis; Robert Beaudoin, 1932), *On a jeho sestru* (německá verze Er und seine Schwester; Karel Lamač, 1931), *Otec Kondelík a ženich Vejvara I.* (Karel Anton, 1926), *Otec Kondelík a ženich Vejvara II.* (Karel Anton, 1926), *Palimpsest* (Joe Jenčík, 1919), *Plukovník Švec* (Svatopluk Innemann, 1929), *Pobočník Jeho Výsosti* (německá verze Adjutant Seiner Hoheit; Martin Frič, 1933), *Pohádka máje* (Karel Anton, 1926), *Pražské švadlenky* (Přemysl Pražský, 1929), *Před maturitou* (Svatopluk Innemann, Vladislav Vančura, 1932), *Psohlavci* (Svatopluk Innemann, 1931), *Setřelé písmo* (*Tajemství staré knihy*) (Josef Rovenský, 1920), *Svatý Václav* (Jan Stanislav Kolár, 1929), *Tchán Kondelík a zeť Vejvara* (Svatopluk Innemann, 1929), *To neznáte Hadimršku* (německá verze Wehe, wenn er losgelassen/Unter Geschäftsaufsicht; Martin Frič, 1931), *U svatého Antoníčka* (Svatopluk Innemann, 1933), *Varhaník u sv. Víta* (Martin Frič, 1929), *Zlaté opojení* (*The Gold Rush*; Charlie Chaplin, 1925), *Zlaté srdéčko* (Antonín Fencel, 1916), *Žlutá knížka* (Fjodor A. Ocep, 1927).

SUMMARY

Formation of Screenwriting Craft in the Czech Cinema of the 1920s and the "Established" Screenwriter Josef Neuberg

Jan Trnka

The study is a part of dissertation, the aim of which is to explain on the example of pioneering Czech professional screenwriter Josef Neuberg's long-time career and fruitful work how the changes in Czech industrial and cultural norms influenced the process of writing and development of Czech screenplays. The study also aims at the reconsideration of the role and position of screenwriter in the Czech production system. A more general, introductory part considers screenplay to be an important prerequisite for the improvement of quality of feature film production and development of film industry. The second part focuses on the profession of screenwriter in the Czech milieu and describes four key problems: its mythical birth, specialization, marginalization and the phenomenon of one's establishment as a screenwriter.

The third part describes how Czech filmmakers envisioned a good screenplay and explains the logic that was expected to guide the work of mainstream screenwriters. The concluding part briefly summarized Neuberg's career in the subsequent decade.