

Jan Černík

Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954)

V Československu po druhé světové válce došlo k razantnímu obratu kulturní politiky a celá společnost byla vystavena reformním snahám inspirovaným Sovětským svazem. Tyto vlivy, v kulturní oblasti spojované především se socialistickým realismem, nebyly cíleny pouze na výsledky, ale i na pracovní postupy. Příkladem jsou sovětské dramaturgické a produkční normy, které se v letech 1946 až 1952 překládaly do češtiny a představovaly inspiraci pro management zestátněného filmu.¹⁾ Tyto normy představují zásah do diskursu československé scenáristiky s dopady na praxi, která je musela nějakým způsobem vstřebat. Předmětem výzkumu v tomto článku je dopad dokumentu *Návrh instrukce o režisérském scénáři*²⁾ na praxi československých technických scénářů v letech 1945 až 1954.³⁾

Cílem tohoto textu je na základě předběžné analýzy 113 technických scénářů⁴⁾ z daného období a na příkladu praxe dramaturgických jednotek Otakara Vávry ukázat proměny technických scénářů.⁵⁾ Jak se změnila podoba technických scénářů? Jaký vliv měly sově-

1) V období 1946–1952 byly do češtiny přeloženy mimo jiné: B. N. Konoplev, *Technologie výroby hraných filmů*. Praha: Československý státní film 1952; V. Ščerbina, *Ideově-umělecké zásady sovětského filmu*. Praha: Československý státní film 1949; M. Semenov, *Organizační zásady struktury sovětské kinematografie*. Praha: Československý státní film 1950; Marie Benešová (ed.), *Sovětská filmová dramaturgie — sborník statí ze sovětského tisku*. Praha: Československý státní film 1952.

2) *Návrh instrukce o režisérském scénáři*, Praha, 1949–1953 konference tvůrčích prac. Národní filmový archiv, f. ČSF, organizace, správa, R9/A1/4P/8K.

3) Tato studie je součástí probíhajícího disertačního výzkumu o technických scénářích v Československu po roce 1945. Děkuji oběma anonymním recenzentům za jejich připomínky, které mi pomohly studii lépe strukturovat.

4) Tyto scénáře jsou uloženy v Národním filmovém archivu a archivu Barrandov a. s. Jedná se výhradně o technické scénáře k celovečerním, hraným filmům. Z období 1945–1951 (výrobní skupiny a tvůrčí kolektivy) je 106 technických scénářů a z období 1951–1954 (kolektivní vedení) je sedm technických scénářů, na nichž se dramaturgicky podílel Otakar Vávra.

5) Označení dramaturgická jednotka je v této studii používáno ve smyslu výrobních skupin a tvůrčích kolektivů, které představovaly menší skupiny tvůrců v dramaturgii Československa v letech 1945–1951. Poté byly nahrazeny centralisticky řízeným Kolektivním vedením Studia uměleckého filmu. Dramaturgie byla opět decentralizována v roce 1954 a ve formě tvůrčích skupin fungovala až do roku 1970.

ské normy? To jsou výzkumné otázky vycházející z hypotézy, že se podoba technických scénářů změnila na základě produkčních norem ze SSSR. Tato hypotéza, ač by se mohla zdát banální, odpovídá našim současným znalostem problematiky technických scénářů. Technický scénář je historiky i dnes opomíjen jako pouhé rozzáběrování budoucího filmu bez výraznějších dramaturgických zásahů. To se na základě materiálů z let 1945–1960 nezdá tak samozřejmé. Technický scénář pomáhá s dokreslením naší představy o způsobech vzniku filmu ve zkoumaném období, a tedy ho nemůžeme považovat za druhořadý pramen.

Sovětizace jako proces ovlivňující domácí kulturu je již částečně zmapována a účinek každé konkrétní směrnice sovětského původu na praxi v umělecké sféře pomáhá dokreslovat dosah vlivu sovětské kulturní politiky v československém prostředí. Technické scénáře jako prameny v případě této studie reprezentují praxi scenáristiky. Diskurs scenáristiky představuje v této práci jednak dokument *Návrh instrukce o režisérském scénáři* z roku 1950 a jednak příručky českých a sovětských autorů o výrobě filmů a dokumenty z archivu Barrandov a.s. a Národního filmového archivu.⁶⁾ Hlavním zdrojem informací o transformaci dramaturgických jednotek byla studie Petra Szczepanika „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962.⁷⁾ Inspirací pro formulaci metody zkoumání byly texty Iana W. MacDonalda a Stevena Price.⁸⁾ Na základě jejich poznatků jsem rozšířil metodu statistické analýzy scénářů, která se stala nástrojem pro zmapování dochovaných technických scénářů. Tato metoda má pět úrovní:

1. Inventarizace
2. Diachronní analýza
3. Recepční úroveň
4. Funkční úroveň
5. Specifika prvků

Nejprve je potřeba určit zkoumané prvky a inventarizovat podle nich technické scénáře. Základem byly prvky scénáře, jak o nich pojednává dokument *Návrh instrukce o režisérském scénáři*, a částečně i samotné scénáře, kde můžeme najít různé modifikace nebo rozšíření, které se od dokumentu *Návrh instrukce* odklánějí. Zkoumané prvky formální podoby technických scénářů lze rozdělit do sedmi částí.

6) Např. Bohumil Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*. Praha: Československý státní film 1954.

7) Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 27–101.

8) Ian W. MacDonald, Disentangling the Screen Idea. *Journal of Media Practice* 14, 2004, s. 89–99; Steven Price, *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2010.

Kompletní výčet zkoumaných prvků:

- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Autorsko-právní údaje <ul style="list-style-type: none"> Autor námětu Název filmu Zpracoval Režisér Československý státní film Dramaturgická jednotka Rok výroby 2. Autorsko-tvůrčí údaje (Štáb) <ul style="list-style-type: none"> Režisér Kameraman Hudební skladatel Architekt Maskér Střihač Poradce Vedoucí štábu 3. Herecké obsazení <ul style="list-style-type: none"> Úloha Jméno herce Domovské divadlo Charakteristika postav 4. Metráž filmu s ohledem na místo natáčení <ul style="list-style-type: none"> Ateliér Exteriér Kombinované záběry Triky Titulky 5. Seznam hudebních čísel <ul style="list-style-type: none"> Popis motivu a jeho užití a provedení 6. Samotný technický scénář <ul style="list-style-type: none"> Číslo obrazu Metráž obrazu Místo děje Místo natáčení Doba děje | <ol style="list-style-type: none"> Vizuální informace <ul style="list-style-type: none"> Číslo záběru Velikost záběru Technické pokyny Děj Technické spoje záběrů Auditivní informace <ul style="list-style-type: none"> Jméno postavy Způsob ozvučení Zvukové efekty Hudba 7. Závěrečné údaje <ul style="list-style-type: none"> Celková metráž Podpisy <ul style="list-style-type: none"> Režisér Vedoucí výroby Provozní ředitel výroby Kameraman Vedoucí dramaturgické jednotky Předseda KV Dekorace a jejich popis Seznam, komu má být scénář dodán |
|---|--|

XII.					
Exteriér - den - Praha:		Obráz:	Záběr:	Metráž:	
1/	Nádraží v Norimberku.....	1	4	84	
2/	Polce se Schwarzenberského paláce	5	1	12	
3/	Před Forstarovou vilou.....	4	7	41	
4/	Stavenská mostu	8	14	75,5	
<u>Exteriér - poďvečer - Praha :</u>					
1/	Karlův most	19	5	31	
2/	Rudolfínas	20	3	16	
3/	Hlavní nádraží	62	3	9	
<u>Exteriér - noc - Praha:</u>					
1/	Hlavní nádraží - přiježd.....	53A	11	39,5	
2/	Hlavní nádraží - přiježd.....	65	3	7,5	
3/	Pranská třída	68	1	7,5	
4/	Tichá ulička	69	9	30	
5/	Slovanská ulice	70	3	21	
6/	Polní nádraží	72	25	90	
<u>Exteriér - den - mimo Prahu:</u>					
1/	Polní letiště	64			
2/	Korálová schránka	64			
3/	Hranice Česko-Bavorská.....	9	4	24	
4/	Město Cheb	10	11	6	
5/	Nádraží v Chebu	12	11	6	
		14	13	33	
		16	13	39,5	
7/	Expres na trati: tunel.....	18	1	3	
8/	Hrozdská přehrada.....	74	4	38,5	
<u>Exteriér - poďvečer - mimo Prahu:</u>					
1/	Expres na trati: most	21	1	4,5	
2/	Pilenská nádraží	23	2	13	
<u>Exteriér - noc - mimo Prahu:</u>					
1/	Pilenská nádraží	25	1	6	
2/	Expres na trati.....	25	1	3	
3/	Trati	36	2	2	
4/	Krajina se železní	34	3	8	
5/	Expres na trati	41	11	40,5	
6/	Trati	41	1	4	
7/	Expres na trati	43	3	14	

TS EXPRES Z NORIMBERKA, Národní filmový archiv.
Ukázka rozepsané metráže.

I.

Obsazení štábu :

Režie:	PhDr. Jindřich Foa
Vedoucí výroby:	Jaroslav Jilovec
Kamera:	Jan Stallich
Architekt:	Ing. arch. Chrušod Uher
Masky:	Gustav Hrdlička
Hudba:	Dr. Julius Kalaš
Zvuk:	Adolf Hacházel
Střih:	Josef Dobřichovský
Asistent režie:	Jiří Jungwirth
	Eva Mišulková
Výprava:	František Straka
Kostýmy:	František Krýal
Zástupce ved. výroby:	Ladislav Kalaš
Asistent architekta:	Milan Nejedlý

FILMOVÝ ARCHIV
4691

TS KREJČOVSKÁ POVÍDKA, Národní filmový archiv.
Seznam členů štábu v technickém scénáři.

- IV -

Atelier:

- 1./ Obchod Kristiána Krofky
- 2./ Schodiště šiněáku na pravé straně řeky.
- 3./ Kancelář družstva "Svoboda".
- 4./ Kancelář Ing. Novotného.
- 5./ Zasedací síň národního výboru.
- 6./ Pokoj Jindřásky, průhled do Dvořákovy pracovny.
- 7./ Kuchyně a Rýdlá.
- 8./ Písemna Kroftova obchodu.
- 9./ Byt prokuristy Hrubého.
- 10./ Chodba šiněovního domu.
- 11./ Pracovna Dr. Dvořáka
- 12./ Kuchyně v bytě Dr. Dvořáka.
- 13./ Schodiště v Kroftově domě.
- 14./ Kroftův pokoj.
- 15./ Kancelář Kristiána Krofky.
- 16./ Schodiště v budově MNV.
- 17./ Kancelář záložny.

TS Most, Národní filmový archiv.
Seznam míst natáčení bez metráže. Film byl realizován pod názvem *DRAVCI* (Jiří Weiss, 1948).

O b r a z 1.

Silnice u horovického rybníka.

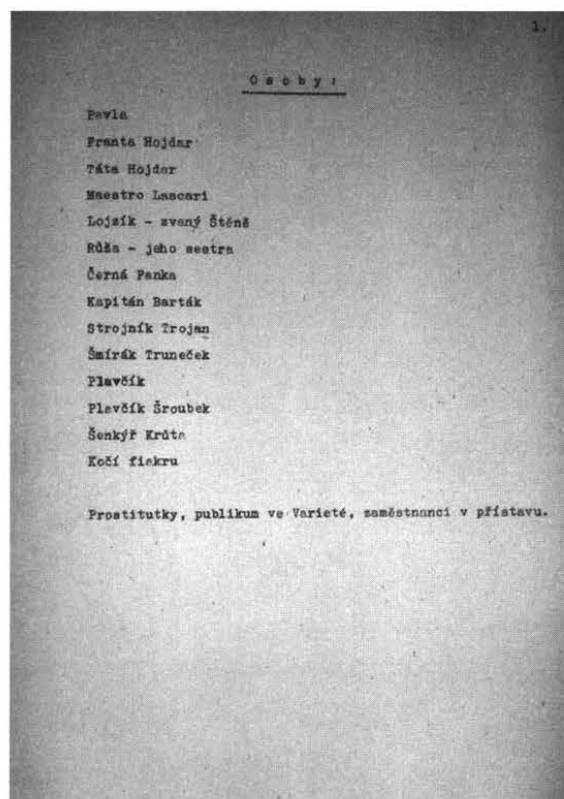
/Exterier - doba inf,prucké slunce. /

S.S.O.

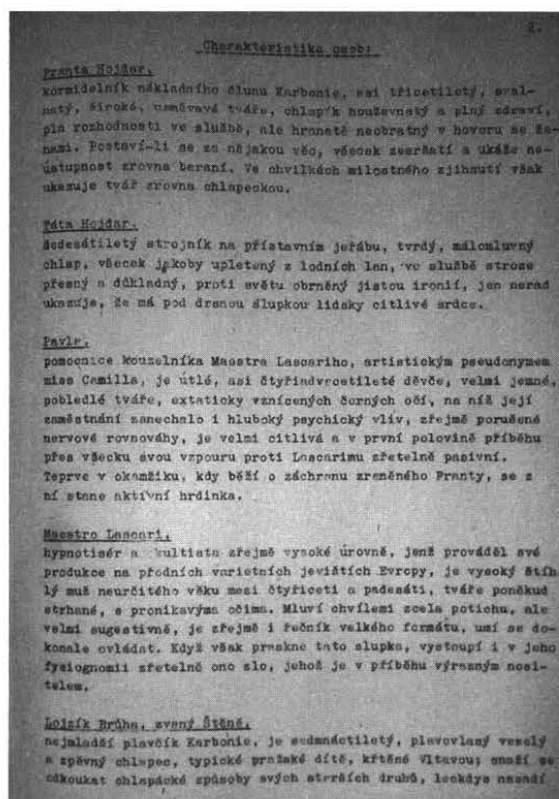
Popis

1. Celok /Podklad pro titulky/
Proti jedonci kamere ubiha
vzduchopervativne se sbiha-
jici silnice, lamovane
tistymi jezaby a brigami.
Castre slunce/ni ovstla a sti-
ny, vrhané korunami stromů
se rytulcky střida.jf.
Kolem silnice jihočenká kra-
plana Trebonsku. Leckde už
vidime první pandsky litia i
lidi, pracující v polích rud-
no i se stroji.
V dalece hrád rybníka a bílé-
stity vavnice lamovane zele-
ní.
V obraze je makká malchost
i napeti.
Přadehrni ..
V hodbě 1./, dynamická i hová
se i s exponice 1./, i po-
stí 1./, 2./, 3./, 4./, 5./, 6./,
7./, 8./, 9./, 10./, 11./, 12./,
13./, 14./, 15./, 16./, 17./, 18./,
19./, 20./, 21./, 22./, 23./, 24./,
25./, 26./, 27./, 28./, 29./, 30./,
31./, 32./, 33./, 34./, 35./, 36./,
37./, 38./, 39./, 40./, 41./, 42./,
43./, 44./, 45./, 46./, 47./, 48./,
49./, 50./, 51./, 52./, 53./, 54./,
55./, 56./, 57./, 58./, 59./, 60./,
61./, 62./, 63./, 64./, 65./, 66./,
67./, 68./, 69./, 70./, 71./, 72./,
73./, 74./, 75./, 76./, 77./, 78./,
79./, 80./, 81./, 82./, 83./, 84./,
85./, 86./, 87./, 88./, 89./, 90./,
91./, 92./, 93./, 94./, 95./, 96./,
97./, 98./, 99./, 100./, 101./, 102./,
103./, 104./, 105./, 106./, 107./,
108./, 109./, 110./, 111./, 112./,
113./, 114./, 115./, 116./, 117./,
118./, 119./, 120./, 121./, 122./,
123./, 124./, 125./, 126./, 127./,
128./, 129./, 130./, 131./, 132./,
133./, 134./, 135./, 136./, 137./,
138./, 139./, 140./, 141./, 142./,
143./, 144./, 145./, 146./, 147./,
148./, 149./, 150./, 151./, 152./,
153./, 154./, 155./, 156./, 157./,
158./, 159./, 160./, 161./, 162./,
163./, 164./, 165./, 166./, 167./,
168./, 169./, 170./, 171./, 172./,
173./, 174./, 175./, 176./, 177./,
178./, 179./, 180./, 181./, 182./,
183./, 184./, 185./, 186./, 187./,
188./, 189./, 190./, 191./, 192./,
193./, 194./, 195./, 196./, 197./,
198./, 199./, 200./, 201./, 202./,
203./, 204./, 205./, 206./, 207./,
208./, 209./, 210./, 211./, 212./,
213./, 214./, 215./, 216./, 217./,
218./, 219./, 220./, 221./, 222./,
223./, 224./, 225./, 226./, 227./,
228./, 229./, 230./, 231./, 232./,
233./, 234./, 235./, 236./, 237./,
238./, 239./, 240./, 241./, 242./,
243./, 244./, 245./, 246./, 247./,
248./, 249./, 250./, 251./, 252./,
253./, 254./, 255./, 256./, 257./,
258./, 259./, 260./, 261./, 262./,
263./, 264./, 265./, 266./, 267./,
268./, 269./, 270./, 271./, 272./,
273./, 274./, 275./, 276./, 277./,
278./, 279./, 280./, 281./, 282./,
283./, 284./, 285./, 286./, 287./,
288./, 289./, 290./, 291./, 292./,
293./, 294./, 295./, 296./, 297./,
298./, 299./, 300./, 301./, 302./,
303./, 304./, 305./, 306./, 307./,
308./, 309./, 310./, 311./, 312./,
313./, 314./, 315./, 316./, 317./,
318./, 319./, 320./, 321./, 322./,
323./, 324./, 325./, 326./, 327./,
328./, 329./, 330./, 331./, 332./,
333./, 334./, 335./, 336./, 337./,
338./, 339./, 340./, 341./, 342./,
343./, 344./, 345./, 346./, 347./,
348./, 349./, 350./, 351./, 352./,
353./, 354./, 355./, 356./, 357./,
358./, 359./, 360./, 361./, 362./,
363./, 364./, 365./, 366./, 367./,
368./, 369./, 370./, 371./, 372./,
373./, 374./, 375./, 376./, 377./,
378./, 379./, 380./, 381./, 382./,
383./, 384./, 385./, 386./, 387./,
388./, 389./, 390./, 391./, 392./,
393./, 394./, 395./, 396./, 397./,
398./, 399./, 400./, 401./, 402./,
403./, 404./, 405./, 406./, 407./,
408./, 409./, 410./, 411./, 412./,
413./, 414./, 415./, 416./, 417./,
418./, 419./, 420./, 421./, 422./,
423./, 424./, 425./, 426./, 427./,
428./, 429./, 430./, 431./, 432./,
433./, 434./, 435./, 436./, 437./,
438./, 439./, 440./, 441./, 442./,
443./, 444./, 445./, 446./, 447./,
448./, 449./, 450./, 451./, 452./,
453./, 454./, 455./, 456./, 457./,
458./, 459./, 460./, 461./, 462./,
463./, 464./, 465./, 466./, 467./,
468./, 469./, 470./, 471./, 472./,
473./, 474./, 475./, 476./, 477./,
478./, 479./, 480./, 481./, 482./,
483./, 484./, 485./, 486./, 487./,
488./, 489./, 490./, 491./, 492./,
493./, 494./, 495./, 496./, 497./,
498./, 499./, 500./, 501./, 502./,
503./, 504./, 505./, 506./, 507./,
508./, 509./, 510./, 511./, 512./,
513./, 514./, 515./, 516./, 517./,
518./, 519./, 520./, 521./, 522./,
523./, 524./, 525./, 526./, 527./,
528./, 529./, 530./, 531./, 532./,
533./, 534./, 535./, 536./, 537./,
538./, 539./, 540./, 541./, 542./,
543./, 544./, 545./, 546./, 547./,
548./, 549./, 550./, 551./, 552./,
553./, 554./, 555./, 556./, 557./,
558./, 559./, 560./, 561./, 562./,
563./, 564./, 565./, 566./, 567./,
568./, 569./, 570./, 571./, 572./,
573./, 574./, 575./, 576./, 577./,
578./, 579./, 580./, 581./, 582./,
583./, 584./, 585./, 586./, 587./,
588./, 589./, 590./, 591./, 592./,
593./, 594./, 595./, 596./, 597./,
598./, 599./, 600./, 601./, 602./,
603./, 604./, 605./, 606./, 607./,
608./, 609./, 610./, 611./, 612./,
613./, 614./, 615./, 616./, 617./,
618./, 619./, 620./, 621./, 622./,
62

TS PO NOCI DEN, Národní filmový archiv.
Ukázka detailně rozepsaného obrazu v technickém scénáři. Údaj o metráži obrazu je v horní části.



TS ZNAMENÍ KOTVY, Národní filmový archiv.
Seznam postav filmu.



TS ZNAMENÍ KOTVY, Národní filmový archiv.
Charakteristika postav.

Na druhé úrovni hodnotíme diachronní vývoj prvků ve scénářích. Zajímá nás, zda oproti dřívějšímu stavu (předchozí praxe tvůrce, dramaturgické jednotky, celku filmové produkce v ČSR) došlo k opakování, modifikování nebo odmítání skupin či jednotlivých prvků. Na základě těchto kritérií můžeme diachronně sledovat vývoj scénáře s ohledem na inspirační zdroje, autorské modifikace scénářů nebo standardy scénaristiky v jednotlivých obdobích.

První dva kroky analýzy poskytují základní přehled o vývoji technických scénářů a začínají ukazovat odlišnosti v praxi jednotlivých dramaturgických jednotek. Další kroky se tedy zaměřují na specifičnosti zkoumaných prvků.

Na třetí úrovni se analýza zaměřuje na recepci scénáře s využitím terminologie MacDonalda. Prvky hodnotíme jako „čitelné“ (*readerly*) nebo „pisatelné“ (*writerly*).⁹⁾ Čitelné prvky jsou určené pro čtenáře scénáře (např. je jím zástupce schvalovacího orgánu). Pisatelné prvky oproti tomu slouží k realizaci scénáře ve filmu (jsou určeny filmařům) a představují produkční část dokumentu. Převaha prvních nebo druhých prvků může odhalit dobový přístup ke scénáři.

Na čtvrté úrovni analýza hodnotí funkci prvků. Klasifikace je inspirována terminologií Stevena Price: oznámení (události a jejich časové řazení, akce postav), komentář (vy-

9) Tyto termíny pocházejí z článku Iana MacDonalda, který se inspiroval u Rolanda Barthesa, konkrétně jeho známým rozlišením textů pisatelných (*scriptible*) a čitelných (*lisible*). Viz I. W. M a c D o n a l d, c. d., s. 94.

světlení, interpretace nebo přidání jasně patrných vizuálních a auditivních prvků), popis („zmrazení“ děje popisem objektu, popis pohybů kamery) a promluva (dialog).¹⁰⁾

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

Na úrovních jedna až čtyři se předpokládá jistá míra zobecnění, aby bylo možné hodnotit dobovou konvenci scénáře a možné výjimky. Tomu napovídá i formalizovaná podoba technických scénářů před zavedením norem. Oproti tomu na poslední úrovni hodnotíme specifika konkrétních prvků v konkrétním scénáři. Poslední úroveň může sloužit k porovnání odlišností mezi dramaturgickými jednotkami nebo konkrétními autory.

Technický scénář: konvence a sovětské normy

Technický scénář po druhé světové válce představuje zvláštní druh dokumentu: na pomezí dramaturgické přípravy a natáčení, spojující prvky literatury a filmového jazyka, kolektivní dílo. Ačkoliv v praxi byl technický scénář samozřejmostí,¹¹⁾ v dokumentech týkajících se nového uspořádání filmového průmyslu v Československu se explicitně nevyskytuje a autoři nové koncepce tvorby a výroby se spokojují s následujícími fázemi přípravných prací: látka — námět — filmová povídka — scénář.¹²⁾ Tyto fáze odpovídají i schvalovacím procedurám.¹³⁾ V roce 1954 Bohumil Šmída sumarizuje dosavadní působení zestátněné kinematografie a předkládá vymezení jednotlivých fází výroby filmu.¹⁴⁾ Vý-

10) Tato klasifikace pochází od Stevena Price. Původně report, comment, description, speech. Viz S. Price, c. d., s. 112–134.

11) Národní filmový archiv eviduje technické scénáře k většině filmů vzniklých v letech 1945–1948.

12) Nový plán výrobní organizace, 28. 7. 1945. Archiv společnosti Barrandov a. s., f. Barrandov — historie 1946, k. D 25.

Na jednotlivé fáze vývoje scénáře byly kladeny tyto požadavky:

Látka — původní nebo adaptace knih, divadelních her apod.

Námět musí být filmový, dramatický.

Filmová povídka větví příběh do epizod. Zřetel na optické, akustické a mimické prvky.

Literární scénář obsahuje děj v obrazech, dialogy, zvuky a vše pro realizaci filmu.

Technický scénář vypracovává režisér. Dělení obrazů na záběry.

K rozlišování literárního a technického scénáře nedocházelo hned od roku 1945, ale až v průběhu dalších let. Tato charakteristika pochází z: J. A. Novotný, Filmový námět a jeho zpracování. In: Ladislav Kolda, *Popis procesu výroby dlouhých hraných filmů*, 19. 5. 1947. Archiv společnosti Barrandov a. s., f. Barrandov — historie 1947, k. D 18.

13) Organizace Ústřední filmové dramaturgie. Archiv společnosti Barrandov a. s., f. Barrandov — historie 1946, k. D 25.

Posuzování projektů probíhalo ve čtyřech fázích. Lektorský kruh nejprve zhodnotil vhodnost látky ke zfilmování, dále kritický kruh rozhodoval o zpracování námětu do filmové povídky. Posuzovací kruh rozhodl o vhodnosti filmové povídky pro zpracování do scénáře a posuzovací sbor posuzoval scénář.

14) B. Šmída, c. d., s. 100–188.

voj scénáře Šmída rozděluje na literární přípravu filmu, kde je na základě námětu vypracována nejprve filmová povídka a následně literární scénář.¹⁵⁾ Po schválení literárního scénáře začíná období přípravných prací na filmu, kdy je 1) vypracován režisérský scénář,¹⁶⁾ 2) sestaven výrobní plán, 3) sestaven rozpočet, 4) vypracován návrh skic dekorací, kostýmů, masek a rekvizit, 5) proveden výběr míst exteriérového natáčení, 6) proveden výběr herců.¹⁷⁾ Technický scénář je plnohodnotnou součástí filmové výroby a podle dokumentu *Návrh instrukce* podléhá samostatnému schvalovacímu procesu.¹⁸⁾

Technický scénář byl součástí výroby filmu v Československu už před druhou světovou válkou i za protektorátu.¹⁹⁾ V obou obdobích měla na formu technického scénáře a československé scenáristiky obecně vliv německá kinematografie, ale to je téma na samostatnou studii. Na tuto praxi po zestátnění intuitivně navazovali Karel Feix a Zdeněk M. Reimann v rámci výrobních skupin, kdy pokračovali v praxi společností Nationalfilm a Lucernafilm.²⁰⁾ Díky tomu zůstal technický scénář součástí praxe, i když se v organizačních dokumentech samostatně nevyskytoval.

Dobová konvence 1945–1951

Zkoumané téma je vývojové, a abychom mohli ukázat vývoj, je třeba určit výchozí situaci. Tou je podoba technického scénáře v období výrobních skupin mezi lety 1945–1948 a tvůrčích kolektivů 1948–1951 (tabulka č. 1). Ze zkoumaného vzorku 106 technických scénářů k 69 filmům vyplývá, že dobová konvence byla v období výrobních skupin podobná jako v období tvůrčích kolektivů s tím, že postupně došlo k většímu zafixování formy technického scénáře.²¹⁾ K výrazné změně prvků došlo až v období kolektivního vedení po roce 1951. Zkoumanou hypotézou je, že vliv na tuto změnu měl *Návrh instrukce o režisérském scénáři*.

Typický technický scénář období 1945–1951 měl tři hlavní skupiny prvků: seznam postav (v 88 % technických scénářů), seznam míst natáčení (74 %) a samotný technický scénář (89 %). Technický scénář byl přehledný dokument, který fixoval postavy, místa natáčení a základ syžetu. Seznam postav byl ve třetině případů doplněn o jejich charakteristiku.

V případě seznamu míst natáčení se rozdělovaly ateliéry a exteriéry. Seznam ateliérů a exteriérů se objevuje v 74 % případů scénářů. Tam, kde budou seznamy ateliérů a exteriérů v roce 1951 doplněny o metráž filmu, se postupně začíná objevovat číslování obrazů a počty záběrů (v 6 %).

15) Tamtéž, s. 100–104.

16) Šmída upozorňuje, že se jedná o nové označení technického scénáře. Označení režisérský scénář se začíná objevovat v období tvůrčích kolektivů a postupem času opět mizí. Autor studie bude pro přehlednost používat termín technický scénář i pro režisérské scénáře.

17) Tamtéž, s. 105.

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

19) Otakar V á r a, *Práce na scenariu zvukového filmu*. In: *Abeceda filmového scenaristy a herce*. Praha: Filmové studio 1935, s. 16–38.

20) P. S z c z e p a n i k, c. d., s. 33–36.

21) Celkem k období 1945–1950 v NFA uloženo 147 technických scénářů k 89 filmům. Z toho je osm technických scénářů v německém jazyce a do zkoumaného vzorku nejsou zařazeny (jedná se o identické kopie v německém překladu).

Samotné technické scénáře respektují strukturu obrazů a záběrů.²²⁾ Na začátku každého obrazu jsou uvedeny údaje k místu a času děje a místu natáčení. Ostatní prvky se pak vážou k samotným záběrům. Vizualní prvky jsou uváděny vlevo a auditivní vpravo. Více pozornosti je věnováno už od roku 1945 vizuálním informacím (v 89 % případů je uvedeno všech pět následujících informací: číslo záběru, velikost záběru, pohyb kamery, děj, technické spoje záběrů). Auditivní informace mají menší prostor, přesto se u 7 % technických scénářů objevuje i symbolika post/synchronního snímání zvuků a dialogů. Zatímco se míra zpřesňování vizuálních informací zvyšuje (87 % v letech 1945–1948 a 94 % v letech 1949–1951), tak v případě post/synchronního snímání zvuku se snižuje. Samotný technický scénář se také po transformaci na tvůrčí kolektivy více uzavírá dodatečným změnám a dramaturgickým úpravám.

Zatímco v období 1945–1948 bylo 57 % filmových projektů dramaturgicky upravováno ještě na úrovni technického scénáře, tak v období 1949–1951 dochází k těmto úpravám pouze u 7 % filmů.²³⁾ Uzavírání technických scénářů dramaturgickým zásahům mohlo ovlivnit více faktorů. Zda byla tato tendence trvalá, a zda se tedy z technického scénáře stává pouze technický přepis literárního scénáře, je tedy věcí dalšího výzkumu. Nicméně postupně se snižující počet verzí technických scénářů v archivech tomu nenapovídá.

V období před zavedením *Návrhu instrukce* byl technický scénář produkční dokument s jasnou strukturou. Jeho hlavní části byly: seznam postav, seznam míst natáčení a přehled řazení obrazů a záběrů. Tyto skupiny prvků byly obsaženy v jednom dokumentu, ale jejich vzájemná provázanost byla jen minimální. Největší podíl na provázanosti skupin prvků měla charakteristika postav a postupné zavádění číslování obrazů k jednotlivým místům natáčení.

Návrh instrukce o režisérském scénáři

Dokument *Návrh instrukce o režisérském scénáři* je čtyřstránkový seznam prvků a základních instrukcí, který měl za cíl sjednotit formu technických scénářů ke dni 1. prosince 1950. Zároveň stanovil nové označení tohoto dokumentu (režisérský scénář):²⁴⁾ „Všechny literární scénáře, které dnem 1. prosince 1950 budou předloženy KV ÚD, musí býti do režisérského (dosud nazývaného technického) scénáře zpracovány podle jednotné formy [...]“²⁵⁾ *Návrh instrukce* předepisuje několik desítek prvků a rozděluje je do sedmi skupin: 1) autorsko-právní údaje (autor námětu, název filmu, zpracovatel, režisér, Československý státní film, tvůrčí kolektiv, rok výroby), 2) autorsko-tvůrčí údaje (režisér, kameraman, hudební skladatel, architekt, maskér, střihač, poradce, vedoucí štábu), 3) herecké obsazení (pořadové číslo, úloha, jméno herce, z divadla), 4) metráž filmu (ateliér, exteriér, kombinované záběry, triky, titulky), 5) hudba (pořadové číslo, popis motivu, druh provedení),

22) Výjimku představuje třetí verze technického scénáře k filmu NIKOLA ŠUHAIJ z roku 1946. Nikola Šuhaj, Praha, 1945. Národní filmový archiv, f. Scénáře, S-83-TS-3.

23) Dramaturgickými úpravami je zde míněno: změna řazení záběrů a obrazů, snižování nebo zvyšování počtu záběrů a obrazů, změny ve vizuálních a auditivních informacích apod.

24) V této studii bude autor nadále používat označení technický scénář, které respektuje i katalogizace scénářů v Národním filmovém archivu bez ohledu na dobové označení scénáře.

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

	TS	Štáb	Herecké obsazení				Metráž a místo natáčení				Hudba	Samotný TS				
			úloha	herec	č.o./č.z.	char	seznam	metráž	č.o./č.z.	reál		metráž	viz. info	aud. info	PS	dekorace
Celkem VS 1945–1948	71		60	8	0	29	51	0	7	0	3	0	b	a	0	8
Celkem %		0	85	11	0	41	72	0	10	0	4	0	b	a	0	11
Celkem TK 1948–1951	35	3	33	2	0	4	28	1	6	1	1	2	c	a	0	0
Celkem %		9	94	60	0	11	80	3	17	3	3	6	c	a	0	0

Sledované prvky v období výrobních skupin 1945–1948 a v období tvůrčích kolektivů 1948–1951. V tabulce je uvedeno celkové množství scénářů, počet scénářů, kde je prvek uveden a počet scénářů obsahujících daný prvek v procentech.

Legenda:

a – u všech TS dialog, zvukový efekt a hudba, b – v 87 % scénářů všechny základní vizuální informace, c – v 94 % scénářů vizuální informace detailně.

VS – výrobní skupiny, TK – tvůrčí kolektivy, TS – technický scénář, č. o. – číslo obrazu, č. z. – číslo záběru, char – charakteristika postav, reál – natáčení v reálech, PS – post-synchron.

	TS	Štáb	Herecké obsazení				Metráž a místo natáčení				Hudba	Samotný TS				
			úloha	herec	č.o./č.z.	char	seznam	metráž	č.o./č.z.	reál		metráž	viz. info	aud. info	PS	dekorace
Celkem VS Vávra – Feis	10	0	10	1	0	1	10	0	0	0	0	0	10	10	0	1
Celkem %		0	100	10	0	10	100	0	0	0	0	0	100	100	0	10
Celkem TK Vávra – Feis	7	0	7	0	0	3	0	0	0	0	0	0	7	7	0	0
Celkem %		0	100	0	0	43	0	0	0	0	0	0	100	100	0	0
Celkem KV – Vávra	7	3	6	0	4	1	1	5	0	0	4	5	7	7	4	2
Celkem %		43	86	0	57	14	14	71	0	0	57	71	100	100	57	29

Sledované prvky v technických scénářích z produkce dramaturgických jednotek Otakara Vávry: výrobní skupina Otakar Vávra, Karel Feix 1945–1948, tvůrčí kolektiv Otakar Vávra, Karel Feix 1948–1951, dramaturgické vedení Otakara Vávry v období kolektivního vedení 1951–1954. V tabulce je uvedeno celkové množství scénářů, počet scénářů, kde je prvek uveden, a počet scénářů obsahujících daný prvek v procentech.

Legenda:

VS – výrobní skupiny, TK – tvůrčí kolektivy, KV – kolektivní vedení, TS – technický scénář, č. o. – číslo obrazu, č. z. – číslo záběru, char – charakteristika postav, reál – natáčení v reálech, PS – postsynchron.

6) režisérský scénář (záhlaví, číslo obrazu, metráž obrazu, místo děje, doba děje, místo natáčení, levá polovina: číslo záběru, velikost záběru, technické pokyny, děj, technické spoje záběrů, pravá polovina: jméno a dialog, způsob ozvučení, zvuky, hudba), 7) závěrečné údaje („Konec“, celková metráž, podpisy: režisér, vedoucí výroby, provozní ředitel výroby, kameraman, vedoucí tvůrčího kolektivu, předseda KV ÚD, popis dekorací, seznam osob, kterým má být scénář dodán).

Tento výčet prvků byl ještě doplněn o předepsanou symboliku (D — detail, C — celek, ztm — zatmívačka, ZP — zadní projekce, S — synchron atd.) a další předpisy související s přípravou filmu. Přípravované filmy, pokud jejich metráž v technickém scénáři přesáhla 2500 m, musely být schváleny generálním ředitelem na základě doporučení Filmové rady.²⁶⁾ Schválený technický scénář byl také jediným vodítkem pro natáčení filmu a všechny další změny musely podléhat schválení KV ÚD. V samotných technických scénářích se výjimečně objevují upozornění, že jistá část scénáře bude ještě upravena nebo konzultována.²⁷⁾ Filmaři dokázali díky množství používaných prvků fixovat „filmovou ideu“ (*screen idea* v MacDonaldově terminologii)²⁸⁾ v technickém scénáři lépe než v literárním. Povaha technického scénáře jako dokumentu dramaturgie se tak otevírá novým otázkám. Technický scénář nebyl pouhým přepisem literárního scénáře do záběrů, ale dokumentem, který filmařům umožňoval jednak důkladnější přípravu natáčení a jednak dramaturgické úpravy filmu.²⁹⁾ Dramaturgickým úpravám se začaly technické scénáře uzavírat mezi lety 1948–1951 a s ohledem na postupně se snižující počet verzí dochovaných technických scénářů v NFA a archivu Barrandov a. s. se lze domnívat, že se již tento trend nezměnil. Jako prameny pro studium vlivu dramaturgie mohou tedy pravděpodobně sloužit především technické scénáře vzniklé do poloviny 50. let.

Role, kterou *Návrh instrukce* předepisuje výrobním štábům a vedoucímu výroby, je především v realizaci filmu podle technického scénáře. Režisér má pak za úkol „[...] pracovati hospodárně, avšak bez újmy na umělecké hodnotě [...]“. Tyto povinnosti režisér získává právě v době tvůrčích kolektivů, kdy byla pozice režiséra nejautonomnější — ve smyslu odloučenosti realizace od dramaturgického dozoru a režisérova přímého kontaktu s vyšším managementem či potenciálně i s politickými představiteli — v celém období

26) Tamtéž, s. 2.

27) Příklad takového upozornění se objevuje ve scénáři filmu SLEPICE A KOSTELNÍK, kde autoři upozorňují na úpravy dialogů do nářečí v době kontroly na KV ÚD. Slepice a kostelník, Praha, červen 1950. Národní filmový archiv, f. Scénáře, S-1308-TS.

28) Termín *screen idea* používá Ian W. MacDonald ve smyslu označení potenciálního filmu, jehož jednotlivé fáze vývoje jsou zaznamenávány ve scénáři. Tento koncept akcentuje kolektivní autorství scénáře a industriální a kulturní vlivy. Viz I. W. M a c D o n a l d, c. d., s. 97.

29) Hypotézu, že technický scénář nebyl pouhým rozzáběrováním literárního scénáře, podporují scénáře k následujícím filmům: PSHLAVCI, MĚSÍC NAD ŘEKOU, DOBRODRUŽSTVÍ NA ZLATÉ ZÁTOCE, RUDÁ ZÁŘE NAD KLDNEM a další.

Případ změn v technických scénářích filmu PSHLAVCI ukazuje na ideové změny ve vyznění filmu. Na příkladu závěrečného obrazu v první a třetí verzi scénáře, na které se podílel Jiří Mařánek, můžeme pozorovat patetickou promluvu (v první verzi promluva Kozinové, ve třetí verzi vypravěče) o boji všeho lidu za svobodu a spravedlnost a navazování na husitskou tradici. Ve druhé verzi technického scénáře, na které se Jiří Mařánek přímo nepodílel, je tato promluva vynechána. Viz Pshlavci, Praha, září 1949. Národní filmový archiv, f. Scénáře, S-298-TS; Pshlavci, Praha, 1952. Národní filmový archiv, f. Scénáře, S-298-TS-2; Pshlavci, Praha, 1952. Národní filmový archiv, f. Scénáře, S-298-TS-3.

zestátněného filmu.³⁰⁾ *Návrh instrukce* tedy pokračuje v trendu přesunu kompetencí od producentů (respektive od jejich státně-socialistických protějšků na pozicích středního managementu) k režisérům, kteří zodpovídají nejen za uměleckou stránku, ale i za hospodářskou.

Dokument *Návrh instrukce* se v diskursu československé scenáristiky objevuje v době zavádění sovětských norem, se kterými ho spojuje i Petr Szczepanik.³¹⁾ Doporučená norma technického scénáře se však v *Návrhu instrukce* odlišuje od zbytku norem. V překladu *Technologie výroby hraných filmů* je ukázka předepsané formy technického scénáře.³²⁾ Jak postup prací, tak i prvky odpovídají tomu, co předepisoval i *Návrh instrukce*. Zásadní změna je ale v tom, že sovětský technický scénář nerespektuje dvousloupcové rozvržení a pro technický scénář předepisuje formu tabulky, kde dialogy zařazuje do stejného sloupce s popisem vizuálních a technických informací. Zvuky a hudba mají pak svou vlastní kolonku. Konoplev také zdůrazňuje, že technický scénář se nesmí odchýlit od literárního scénáře. Srovnává ho s pracovním výkresem,³³⁾ od něhož nejsou přípustné odchylky.³⁴⁾ Největší důraz ze všech prvků věnuje Konoplev prvkům metráže, a to především z důvodu, že se metráž stala smlouvenou jednotkou při sestavování plánů a rozpočtů výroby, evidencí práce skupin a měřítkem produktivity během natáčení. Metráž také umožňovala představu o závěrečném sestřihu filmu.³⁵⁾

K změně tabulkového technického scénáře ve dvousloupcový, tradiční v československé filmové produkci, došlo mezi lety 1946–1950. Ještě před překladem a vydáním Konoplevovy příručky v roce 1952 se objevuje roku 1946 překlad příručky *Organizace filmové výroby*, který se odkazuje na sovětský text *O zlepšení organizace výroby filmů* z roku 1938.³⁶⁾ Cílem tohoto dokumentu je představení sovětské praxe oddělující fáze přípravných prací od výroby. Předepisovaná forma technického scénáře odpovídá *Návrhu instrukce o režisérském scénáři* (1950), a to včetně rozvržení jednotlivých skupin prvků podle stran. Rozdíl jsou ve schvalovacích postupech (v SSSR schvaluje technický scénář ministr kinematografie) a právě v samotném technickém scénáři, kde *Návrh instrukce* předepisuje explicitně dva sloupce, zatímco v *Organizaci filmové výroby* můžeme pozorovat pouze výčet prvků.

Návrh instrukce o režisérském scénáři obsahuje podobné prvky jako sovětské normy a stejně jako Konoplev ve své příručce zdůrazňuje roli metráže filmu a přípravných prací

30) P. Szczepanik, c. d., s. 40.

31) Petr Szczepanik, How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 89.

32) Konoplev, c. d., s. 5–6.

33) Toto srovnání se objevuje v diskursu scenáristiky běžně, viz Steven M a r a s, *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press 2009, s. 117–129.

34) Konoplev, c. d., s. 5.

35) V SSSR se filmy podle ideově-politického významu rozdělovaly do čtyř skupin, kde každé skupině byla přiřazena jiná délka metráže výsledného filmu. I. skupina 2501–2700 metrů, II. skupina 2401–2500 metrů, III. skupina 2201–2400 metrů, IV. skupina do 2200 metrů. Srov. tamtéž, s. 7.

36) *Organizace filmové výroby*, Praha, 1946. Archiv společnosti Barrandov a. s., f. Barrandov — historie 1946 k. D 25.

V tomto dokumentu se technický scénář uvádí pod označením „režisérsko-střižný scénář“. Dokument *O zlepšení organizace výroby filmu z roku 1938* pravděpodobně nebyl přeložen.

na filmu. Předepisovaná formální podoba technického scénáře je však odlišná a *Návrh instrukce* navazuje na tradici česky psaných dvousloupcových technických scénářů.

Geneze textu *Návrh instrukce* ukazuje na vliv sovětských příruček. Instituce československé kinematografie se sovětskými příručkami musely pracovat a jejich upravenou verzi použít. K tomu došlo na přelomu let 1950 a 1951. Na příkladu dramaturgických jednotek, ve kterých působil Otakar Vávra, následně ukáží vliv sovětských norem na praxi dramaturgického vedení scénářů Otakarem Vávrou v období 1951–1954. Vávra je vybrán kvůli spolupráci s Karlem Feixem (navazujícím na prvorepublikovou a protektorátní praxi) a kvůli své umělecké i organizační angažovanosti.

Statistická analýza

Změna výrobních skupin na tvůrčí kolektivy

Po zestátnění kinematografie v roce 1945 byly ustanoveny výrobní skupiny jako dramaturgické a výrobní jednotky. V období let 1945–1947 pokračovaly výrobní skupiny v práci, na kterou byli jejich pracovníci zvyklí už z protektorátu. Hlavní dvě skupiny navazovaly přímo na firmy Nationalfilm (Karel Feix) a Lucernafilm (Zdeněk Reimann).³⁷⁾ Vzniklo mezi nimi zdravé konkurenční soupeření, což nebylo všemi chápáno pozitivně, a tak brzy došlo k reorganizaci dramaturgických jednotek.³⁸⁾ Od roku 1947 stáli v čele výrobních skupin režiséři a role producentů byla upozaděna. Režisérům byla v této době svěřena největší moc nad filmem v období zestátněné kinematografie. Rozhodovali jak nad hospodářskou stránkou výroby, tak nad stránkou uměleckou.³⁹⁾

Na podzim roku 1948 byl systém výrobních skupin nahrazen systémem tvůrčích kolektivů, což byly už čistě dramaturgické jednotky. Na rozdíl od výrobních skupin se tvůrčí kolektivy nezodpovídaly přímo ministru informací, ale po stránce umělecké je řídila Ústřední dramaturgie a po stránce politické byly řízeny Filmovou radou (poradní orgán MI). Ačkoliv tvůrčí kolektivy přímo nevedly výrobu filmu, navrhovaly režiséra a mimo vývoj scénáře posuzovaly i technický scénář.⁴⁰⁾ Toto období je spojováno s postupnou centralizací a přebíráním kontroly KSČ nad československou kinematografií.

V období let 1945–1951 spolupracoval Otakar Vávra s Karlem Feixem a napsal sedm technických scénářů k filmům: *ROZINA SEBRANEC*, *NEZBEDNÝ BAKALÁŘ*, *PŘEDTUCHA*, *KRAKATIT*, *NĚMÁ BARIKÁDA*. Ve výrobní skupině Vávra-Feix pak vznikly ještě další filmy: *HOSTINEC „U KAMENNÉHO STOLU“*, *DRAVCI*, *VZBOURENÍ NA VSI*. V období tvůrčích kolektivů sám Vávra žádný technický scénář nenapsal, ale v I. tvůrčím kolektivu Vávra-Feix vznikly scénáře k filmům: *BÍLÁ TMA*, *DVA OHNĚ*, *RODINNÉ TRAMPOTY OFICIÁLA TŘÍSKY*, *POSEL ÚSVITU*, *RACEK MÁ ZPOŽDĚNÍ*, *REVOLUČNÍ ROK 1848*.

37) Karel Feix a Zdeněk Reimann byli významní čeští producenti, kteří působili za první republiky i v protektorátním období. Výrobní skupiny Karla Feixe a Zdeňka Reimanna jsou označovány jako pokračovatelé Nationalfilmu a Lucernafilmu. P. S z c z e p a n í k, c. d., s. 34.

38) Tamtéž, s. 33–36.

39) Tamtéž, s. 36–39.

40) Tamtéž, s. 39–40.

Změny v technických scénářích dramaturgických jednotek Vávry a Feixe mezi obdobím výrobních skupin a tvůrčích kolektivů jsou pouze minimální, jak můžeme pozorovat v tabulce č. 2. Většina prvků je beze změny opakována a k modifikacím dochází pouze v případě prvků charakteristiky postav a v samotném technickém scénáři. Prvek charakteristiky postav se objevuje v případě výrobních skupin pouze v 10 % případů, zatímco v období tvůrčích kolektivů to je už 43 % případů. Modifikace v samotném technickém scénáři pak souvisí se zpřesněním a důsledností jednotlivých prvků. Formální podoba technických scénářů I. tvůrčího kolektivu Vávra-Feix odpovídá standardu technických scénářů výrobních skupin Karla Feixe nebo společné skupiny Vávra-Feix.

Oproti dobové konvenci se scénáře vzniklé v dramaturgických jednotkách Vávry a Feixe odlišují častějším výskytem charakteristiky postav. V dalších prvcích můžeme sledovat podobné tendence, ať už se jedná o opakování seznamu míst natáčení nebo detailnost technického scénáře.

Vznik Kolektivního vedení Studia uměleckého filmu

Vrchol centralizace československého filmu nastal v období 1951–1954, kdy byly zrušeny tvůrčí kolektivy i Ústřední dramaturgie a místo nich vzniklo Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu. V čele výrobního odboru stál Otakar Vávra a v čele scénaristického odboru Jiří Síla.⁴¹⁾ Výrobní a scénaristický odbor spolu vybíraly režiséra, který byl následně autorem technického scénáře, a dohlížely na výběr štábu. Celkově mělo KV SUF kontrolu nad přípravou scénářů, posuzováním látek i jmenováním výrobních štábů, tedy organizovalo kompletně všechny fáze tvorby a výroby. Tato vrcholná centralizace však umožňovala také sdružování se do menších celků, jak píše Bohumil Šmída.⁴²⁾ Tyto menší celky byly spíše osobní, měly nezávazný ráz a různorodou organizaci. Na tyto dramaturgické jednotky bylo upozorňováno na titulní straně scénáře, a proto jsme dnes schopni identifikovat filmy, na kterých spolupracoval Otakar Vávra v širším okruhu tvůrců. Jedná se o tři filmy z období KV SUF.⁴³⁾ Dalším příkladem fungování takové jednotky je práce na scénáři filmu *EXPRES Z NORIMBERKA* pod vedením dramaturga Vladimíra Bora.

Otakar Vávra napsal v době kolektivního vedení tři technické scénáře k filmům *NÁSTUP* a *JAN HUS*. Při porovnání technických scénářů tvůrčího kolektivu Vávra-Feix a technických scénářů vzniklých v době kolektivního vedení (s přispěním Vávry) zjistíme, že k opakování prvků došlo v případě skupiny autorsko-právních údajů. Ve skupině herecké obsazení došlo k odmítnutí prvku charakteristika postav. Tento prvek, který se dočkal nárůstu v období tvůrčích kolektivů, se začal vytrácet v době kolektivního vedení a objevil se pouze ve 14 % technických scénářů (oproti 43 % v době tvůrčích kolektivů). K výraznějším modifikacím došlo v šesti ze sedmi skupin prvků. Za nejvýraznější modifikace lze považovat ty ve skupinách autorsko-tvůrčí údaje, metráž, hudba a samotný technický scénář. Tato razantní změna v praxi technického scénáře je nesouměřitelná se stavem přerodu z výrobních skupin na tvůrčí kolektivy, která také zasáhla proces vývoje technického scénáře.

41) Tamtéž, s. 47–48.

42) B. Š m í d a, c. d., s. 54.

43) *BOTOSTROJ*, *HAŠKOVY POVÍDKY ZE STARÉHO MOCNÁŘSTVÍ*, *VÝSTRAHA*.

Zcela nově se objevila skupina prvků autorsko-tvůrčí údaje. V této skupině byly vyjmenovány hlavní profese (režie, kamera, hudba, architekt, maskér, střihač, vedoucí výroby a případně poradce) a jména konkrétních pracovníků výrobních štábů. Tato dříve absentující skupina prvků značí, že se něco změnilo v praxi filmové produkce. Jak píše Šmída ve své *Organisaci a výrobě uměleckého filmu*, po schválení literárního scénáře projednává kolektivní vedení návrh výrobního odboru na hlavní tvůrčí pracovníky (kameraman, architekt, vedoucí výroby), kromě již předem určeného režiséra.⁴⁴⁾ V době vývoje technického scénáře by tak měl být již hotový základ štábu, který se bude na filmu podílet, což dále umožňuje důslednější práci na scénáři.

Další skupinou prvků je metráž, která v období 50. let prošla nejvíce změnami. Tato skupina prvků v době výrobních skupin a tvůrčích kolektivů sloužila ve 100 % případů jako seznam ateliérů a exteriérů, kde se bude natáčet. Po roce 1950 začíná být v technických scénářích seznam lokací doplňován o údaje k metráži jednotlivých obrazů a celého filmu. K tomuto vývoji dochází i ve scénářích spojovaných s Otakarem Vávrou. Ve všech jeho technických scénářích můžeme vidět modifikaci směrem k rozepisování metráže. Ve scénářích, na kterých se podílel dramaturgicky, můžeme tuto modifikaci sledovat v 71 % případů. Důsledkem této modifikace byla i modifikace ve skupině samotného technického scénáře. Tam se objevuje prvek metráž (71 % v době KV) u každého obrazu, v některých případech dokonce u každého záběru. Skupina prvků samotného technického scénáře se stává s nástupem kolektivního vedení důsledněji propracovanou součástí scénáře, s důrazem především na složku vizuálních informací. Nejvýraznější modifikace v auditivní složce filmu byl prvek způsob ozvučení, který měl značit použití synchronního zvuku nebo postsynchronu.⁴⁵⁾

Recepční a funkční úroveň, specifické prvky

Většina modifikací, ke kterým došlo po reorganizaci v roce 1951, zvyšovala množství pisatelných prvků na úrovni recepce. Skupiny prvků autorsko-tvůrčí údaje, metráž a hudba mají jednoznačně sloužit tvůrcům filmu. Jednak v tom, že fixují budoucí film ve scénáři, a jednak v tom, že ze scénáře samotného činí více komplexní a vzájemně provázaný dokument. To potvrzují i modifikace prvků metráž v samotném technickém scénáři, způsob ozvučení nebo dosazení čísel obrazů do hereckého obsazení.

Možnost čtení jako čitelný i jako pisatelný má prvek dekorace a jejich popis. Dvojakost čtení je v tomto případě obdobná s charakteristikou postav. V modu čitelný slouží krátké popisky postav nebo dekorací jako prostor k interpretaci čtenářem (komentář). V modu pisatelný pak především jako popis místa natáčení respektive vlastností postav (popis).

Skupina prvků metráž spolu s prvkem metráž v obrazech se řadí v rámci pisatelných prvků ke stejné funkci (oznámení), protože značí časové řazení událostí v ději. Předchůd-

44) B. Š m í d a, c. d., s. 103.

45) V době kolektivního vedení se postsynchron objevuje v 57 % případů. Další novinkou je prvek hudba, který se v době KV objevuje rovněž v 57 % zkoumaných scénářů. Oba tyto prvky se ale začnou vytrácet po reorganizaci v roce 1954 a decentralizaci systému na tvůrčí skupiny. Ve scénářích se objevila i řada dalších modifikací. Jedná se o změnu označení dramaturgické jednotky na titulní straně, doplnění čísla obrazů v hereckém obsazení a zařazení popisu lokací a ateliérů (29 % ze zkoumaného vzorku scénářů).

ce skupiny prvků metráže by takové funkci odpovídat nemohl, protože u seznamu lokací chyběly údaje o časovém řazení. Prvky související s auditivní informací patří do skupiny pisatelných s funkcí popis. Prvek hudby má pak i funkci časového zařazení (oznámení).

Ani v době nejvyššího stupně centralizace nebylo možné předepsat jeden vzorový scénář pro všechny autory. Specifické změny u jednotlivých prvků vyvolávaly samotné okolnosti výroby filmu. Jako příklad může sloužit zařazování natáčení v reálech do skupiny prvků metráž. Podle sovětských norem tato skupina prvků obsahuje prvky ateliérů, exteriérů, kombinovaných záběrů, triků a titulků. V první polovině 50. let, například u technického scénáře filmu *BOTOSTROJ*, můžeme sledovat samostatný oddíl pro natáčení v reálech. Ten se postupem času (v období tvůrčích skupin) dále proměňoval a v letech 60. se již setkáváme s reály s exteriérovým rizikem a reály bez exteriérového rizika.

Dalším příkladem prvku, jehož využití se proměňovalo spolu se zpracovávanou látkou, je skupina prvků autorsko-tvůrčí údaje a konkrétně pak uvedení odborného poradce. Tento prvek se objevoval převážně ve scénářích se specifickou tematikou (*JAN HUS* — historický poradce, *BOTOSTROJ* — umělecký poradce).

Otakar Vávra jako vůdčí umělecký pracovník státního filmu a jako jeden z nejvyšších funkcionářů filmové výroby v období 1951–1954 zaváděl prvky ze sovětských příruček jen pozvolna a výběrově. To jednak ukazuje na závaznost scenáristické normy a jednak nám pomáhá odhalit dogmatičnost sovětských příruček v očích jednotlivých tvůrců. Jako ukázkou extrémního naplňování sovětských norem lze uvést technický scénář k filmu *MILUJEME*, který vznikl v V. tvůrčím kolektivu Vítězslava Kocourka ještě před reorganizací.

Závěr

Pomocí metody statistické analýzy jsem zkoumal vliv sovětských produkčních příruček na formální podobu technických scénářů v Československu mezi lety 1945 a 1954. Ve sledovaném období došlo k institucionálnímu ukotvení technického scénáře ve filmové produkci. Zatímco v dokumentech z doby před rokem 1947 není běžné rozlišovat mezi literárním a technickým scénářem, získal technický scénář díky sovětským normám své konkrétní místo v rámci filmové produkce a jeho zpracováním začínaly přípravné práce na filmu.

Po roce 1950 došlo ke změně formální podoby technických scénářů. Na příkladu technických scénářů vzniklých v dramaturgických jednotkách Otakara Vávry můžeme pozorovat nárůst výskytu některých prvků předepisovaných *Návrhem instrukce o režisérském scénáři* z roku 1950 (autorsko-tvůrčí údaje, metráž, propracovanost samotného technického scénáře), ale zároveň odmítnutí některých předepisovaných prvků (podpisy nebo seznam, komu má být scénář doručen). Modifikace v návaznosti na *Návrh instrukce* prohlubují funkci technického scénáře jako produkčního dokumentu, většina nových prvků slouží primárně filmařům.

Samotný *Návrh instrukce o režisérském scénáři* se odchyľuje od sovětských norem, které předepisují tabulkovou formu technického scénáře. Prvky, které *Návrh instrukce* předepisuje, se shodují se sovětskými normami, ale v návaznosti na československou scenáristickou tradici jsou upraveny do dvousloupcové formy.

Zavedení sovětských norem s sebou neslo dva důsledky. Jednak definitivní změnu formální podoby technických scénářů, jak můžeme pozorovat i na technických scénářích z 60. let. Jednak uzavření technických scénářů dramaturgickým změnám, přičemž z technického scénáře se stává v průběhu 50. let především produkční dokument.

Technické scénáře podléhaly vlivu diskursu sovětské filmové produkce, ale ten byl upravován pro podmínky československého filmu s respektem k dřívější praxi. I přes tradici místní filmové produkce a dramaturgie došlo ke dvěma zmíněným změnám ve formální podobě a dramaturgické funkci technického scénáře.

Citované filmy:

Bílá tma (František Čáp, 1948), *Botostroj* (K. M. Walló, 1954), *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (Břetislav Pojar, 1955), *Dravci* (Jiří Weiss, 1948), *Dva ohně* (Václav Kubásek, 1949), *Expres z Norimberka* (Vladimír Čech, 1953), *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (Miroslav Hubáček, 1952), *Hostinec „U kamenného stolu“* (Josef Gruss, 1948), *Jan Hus* (Otakar Vávra, 1954), *Krakatit* (Otakar Vávra, 1948), *Krejčovská povídka* (Jindřich Puš, 1953), *Měsíc nad řekou* (Václav Krška, 1953), *Milujeme* (Václav Kubásek, Jaroslav Novotný, 1951), *Němá barikáda* (Otakar Vávra, 1949), *Nezbedný bakalář* (Otakar Vávra, 1946), *Nikola Šuhaj* (Miroslav J. Krňanský, 1947), *Po noci den* (Jaroslav Mach, 1955), *Posel úsvitu* (Václav Krška, 1950), *Předtucha* (Otakar Vávra, 1947), *Psohlavci* (Martin Frič, 1955), *Racek má zpoždění* (Josef Mach, 1950), *Revoluční rok 1848* (Václav Krška, 1949), *Rozina sebranec* (Otakar Vávra, 1945), *Rodinné trampoty oficiála Třísky* (Josef Mach, 1949), *Rudá záře nad Kladnem* (Vladimír Vlček, 1955), *Slepice a kostelník* (Oldřich Lipský 1950), *Výstraha* (Miroslav Cikán, 1953), *Vzbouření na vsi* (Josef Mach, 1949), *Znamení kotvy* (František Čáp, 1947).

Jan Černík (1988), absolvent filozofie a filmové vědy na Univerzitě Palackého. V současné době studuje na stejné univerzitě v doktorském programu Teorii a dějiny literatury, divadla a filmu. Badatelsky se zaměřuje na dějiny československé scénaristiky po druhé světové válce.

(Adresa: Katedra divadelních a filmových studií, Univerzita Palackého; jcernik@gmail.com)

SUMMARY

The “Technical Screenplay” and the Sovietization of Czechoslovak Film Production, 1945–1954

Jan Černík

The topic of the article is the development of so-called technical screenplays in Czechoslovakia between 1945 and 1954. Using statistical analyses of technical screenplays, we have been able to investigate the development of this type of document.

USSR production norms were imported to Czechoslovakia after 1946. This fact affected, amongst other things, the practice of technical screenplays. Technical screenplays in this era became more closed off to dramaturgical modifications and also the form of technical screenplays changed. Although technical screenplays in Czechoslovakia were under the influence of USSR norms, they nevertheless preserved elements derived from the tradition of Czechoslovak screenwriting.