

JAN KŘIPAČ / 12. 1. 2022

Scénáře jsou klíčem k porozumění kinematografii.

Rozhovor s Janem Trnkou

Filmový historik Jan Trnka se dlouhodobě zabývá problematikou scénářů a dějinami české scenáristiky. V roce 2018 obhájil disertační práci na téma *Dobrý scenárista Josef Neuberg. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. V současnosti působí v Národním filmovém archivu, kde má na starosti péči o literární a technické scénáře.

Filmový scénář je svébytný literární útvar. Kdy vůbec začaly vznikat první scénáře?

Je pravda, že filmový scénář je nesmírně zajímavá a komplexní forma. Pokud bychom o scénáři uvažovali v obecnějším smyslu, tak bychom ho mohli definovat jako entitu, která je situovaná mezi světy literatury a filmu, nebo bychom mohli říct mezi světy umění a průmyslu a jejíž podstata je v tomto ohledu dost paradoxní. Na jednu stranu můžeme scénář považovat za autonomní literárně-umělecké dílo – je to útvar, který dokáže dobře fungovat i mimo svůj původní kontext filmové produkce: můžeme ho vydat knižně nebo část otisknout v časopise. Na druhou stranu pokud scénář vnímáme v jeho původním kontextu, v němž se rodí, tak je „pouhým“ písemným podkladem budoucího filmu, což ale neznamená, že by neměl žádnou hodnotu. Ve skutečnosti plní řadu nesmírně důležitých funkcí – slouží k propočítávání rozpočtu, k plánování drahých natáčecích dní, ke koordinaci filmového štábu, v minulosti byly scénáře nástrojem filmové předcenzury, nebo dokonce po únoru 1948 nástrojem politické indoktrinace, kdy se skrze scénáře dostávala do filmu pro oblast umění závazná doktrína socialistického realismu.

Scénář je taky zajímavý v tom ohledu, že jeho podoba a funkce se historicky neustále proměňovaly. Pod pojmem scénář si různí lidé v různých dobách představovali různé věci. Tím se dostávám k tomu, kdy vůbec scénáře vznikaly. V raném období kinematografie, kdy byl film ještě pouťovou atrakcí a kdy se začaly natáčet první krátké hrané snímky, se autoři obešli patrně úplně bez písemných podkladů nebo případně roli scénáře mohla nahrazovat nějaká anekdota otištěná v novinách nebo reportáž, případně kabaretní skeč a podobně. Ale ještě v němé éře v desátých letech se u nás začínají psát tzv. filmová libreta, což je už první projev filmové scenáristiky jakožto budoucího svébytného umění a řemesla. Filmové libreto byl útvar, ve kterém byl příběh rozdělen na větší jednotky – tehdy se používalo označení scény, dnes bychom řekli spíš obrazy. Zde byl zaznamenán základní popis nějaké akce a toho, co se má objevit v mezititulcích, což byly většinou doprovodné, vysvětlující komentáře k ději, nebo promluvy postav.

Ve stejné době, kdy u nás vznikají filmová libreta, se ale ve světě v těch nejvyspělejších kinematografiích začíná objevovat nová, moderní podoba scénáře, který už slouží jako stavební plán budoucího filmu. To znamená, že příběh už je rozdělen na nejmenší jednotky – filmové záběry – a scénář navíc obsahuje řadu technických instrukcí, které sloužily jako vodítka k tomu, jak film realizovat. U nás se tento nový druh scénářů objevuje s určitým zpožděním až po první světové válce. Dvacátá léta – konec němé éry – jsou takovým přechodným obdobím, kdy se česká scenáristika profesionalizuje a kdy i zde začínají vznikat specializované technické texty. Navzdory určitému zpoždění je však třeba říct, že motivace pro zavádění tohoto typu scénáře byla ve všech kinematografiích – v USA, Německu, Francii či Československu – stejná: za prvé se výroba hraných filmů stávala náročnější v souvislosti s prodlužováním metráže. Během desátých let totiž můžeme sledovat velký posun z pěti, deseti minut na hodinu či dvě, takže bez předchozí důkladné písemné přípravy bylo najednou nesmírně obtížné natočit film tak, aby byl divákům srozumitelný, natož aby se dějem dvě hodiny bavili. Druhá motivace souvisela s tím, že se z natáčení hraných filmů postupně stával průmysl, takže se začínal klást důraz na to, aby byla výroba filmů rychlá, efektivní a co nejlevnější a zároveň se udržela i určitá kvalita, aby filmy, které vznikají na základě scénářů, byly na trhu konkurenceschopné. Pro tyto účely mnohem lépe sloužil právě podrobný scénář, ve kterém byl budoucí film promyšlen do všech detailů.

Zasáhl nějak do vývoje scénáře nástup zvuku na konci dvacátých let?

To, že film promluvil, představovalo samo o sobě určitou „komplikaci“ i pro scenáristy a mělo vliv na podobu scénáře, do kterého musela být funkčně zakomponována dialogická a zvuková složka, nově definován její vztah k tomu, co vidíme. U nás i ve světě se nástup zvuku spojuje mimo jiné s tím, že opět vzrostly náklady na výrobu filmů, což znamená, že vzrostl i tlak na racionalizaci scenáristiky, na postupy, jak pro film psát. Například u nás právě až s nástupem zvuku vznikly určité standardy – jako norma filmového průmyslu se ustavil dvousloupcový technický scénář, který vlevo obsahoval popis akce a instrukce pro kameru a vpravo dialogy a hudbu. V němém období byla podoba scénářů – i těch technické povahy – různá a teprve s nástupem zvuku se stabilizovala. Ve třicátých letech existoval navíc i tlak ze strany státu zvýšit kvalitativní úroveň filmů. Svoje kořeny tehdy zapustila i filmová dramaturgie. V tomto kontextu došlo na poli scenáristiky k dalším poměrně významným posunům, kdy se postupně scenáristická příprava stratifikovala do jednotlivých kroků. To znamená, že příprava filmového scénáře se začínala závazně dělit na námět, synopsi, treatment či filmovou povídku a samotný scénář. Později po znárodnění dosáhl tento proces určitého vrcholu, kdy se měl dle směrnic státního filmu vývoj scénáře ideálně odbývat v mnoha krocích: námět, synopse, filmová povídka, scénosled, literární scénář a technický scénář.

V čem je pro nás výzkum scénářů důležitý, kromě toho, že poskytne poznatky o jejich různých historických formách?

Je důležitý v tom, že ve scénáři najdete informační vodítka, která nikde jinde nejsou. Pokud chceme přesněji porozumět nejenom scenáristice a scénáři, ale také kinematografii jako určitému systému institucí a praktik, tak je potřeba studovat také scénáře kvůli vědění, které v sobě konzervují. Jde o to poznat nejen, jak vypadaly jednotlivé příběhy na papíře, ale také pochopit, že za tím textem je skryto určité know-how, které nám poví hodně o tom, jak se filmy vyráběly a jak o nich lidé ve své době uvažovali. K tomu výzkumu scénářů bych rád taky poznamenal, že ještě donedávna žádné systematické bádání v této oblasti neexistovalo. Je to otázka teprve posledních deseti, patnácti let, kdy se zájem prohloubil. Dnes se už dokonce na akademické půdě v anglo-americkém prostředí etabluje samostatný obor screenwriting studies. A co se týče důvodů toho dřívějšího přehlížení, ty byly různé: filmoví historici

se zpětně shodují, že zde hrál například roli předsudek, že scénář není ve srovnání s filmem tak důležitý – je to jeho pouhý předstupeň. Druhou věcí, která na to měla také vliv, byl v minulosti kladený důraz na osobnosti filmových režisérů, považovaných za hlavní, někdy dokonce jediné tvůrce filmů – což souviselo s takzvanou autorskou teorií. Až s proměnou paradigmatu ve filmové vědě, s programem nové filmové historie, se věci začaly výrazněji měnit. Rozšířila se škála primárních pramenů, se kterými při výzkumu pracujeme. Do uvažování byly zahrnuty i scénáře. Zároveň byly přehodnoceny dřívější teorie. Dnes se klade spíše důraz na fakt, že film je dílo kolektivní, což má zásadní vliv i na to, aby se při výzkumu věnovala pozornost i scénáristům a jejich práci.

Přejdeme k samotným scénářům ve sbírce Národního filmového archivu. Jaký je nejstarší scénář?

Nejstarší je scénář k hranému filmu *Zlaté srdéčko*, což je vlastně filmové libreto humoristy, kabaretiéra, knihkupce Josefa Švába-Malostranského z roku 1915. Je to zároveň nejstarší scénáristický text, u něhož víme, že byl realizován. Mimochodem jeho titulní list uvádí, že libreto je určeno pro divadlo a biograf – tedy univerzální použití. A na tom samotném textu je pak taky hezky vidět, jak blízko měla raná filmová scénáristika k divadelní praxi.

Zachovala se i další filmová libreta?

Zachovala, ale v malém množství. Obecně je toho z němé éry, kdy filmová libreta převážně vznikala, málo. Kdybychom se na scénáře v NFA podívali v časové ose, tak výraznější posun v možnostech studia dějin scénáristiky nastává zhruba od poloviny třicátých let. Zdaleka nejzachovalejší je pak období znárodněné kinematografie, kde jsou k jednotlivým filmům běžně k dispozici různé verze a druhy scénáristických textů.

Kdy a jak se sem první scénáře dostávaly?

Z toho, co se mi podařilo zjistit, se zdá, že uchovávání filmových scénářů začalo ve třicátých letech, tedy ještě před založením filmového archivu, ke kterému došlo v roce 1943. V těch třicátých letech existovala instituce jménem Filmové studio, v jejímž čele stanul filmový historik, publicista a dramaturg Karel Smrž. Filmové studio rozvíjelo různé výchovné a vzdělávací aktivity a mělo také ambice v oblasti filmově-archivářské,

mimo jiné protože Smrž byl přítelem Jindřicha Brichty, později jednoho ze zakladatelů filmového archivu. Brichta už od dvacátých let působil v technickém muzeu, kde budoval sbírku exponátů filmové techniky, a spolu se Smržem a dalšími byl neúnavným propagátorem ideji archivování filmů a péče o tento segment kulturního dědictví. Karel Smrž tehdy programově deklaroval zájem Filmového studia také o archivování scénářů – nejenom těch, které mu jako dramaturgovi chodily na stůl k posouzení (přičemž lze předpokládat, že jich v té době tolik nebylo), ale i starších exemplářů. Filmové studio se poté několikrát transformovalo, až za protektorátu vznikla celý kinematografický obor zastřešující instituce Českomoravské filmové ústředí, v jehož rámci byl založen i filmový archiv, usilující o uchování všech dokladů o dějinách české kinematografie příštím generacím. V kontextu okupace byla činnost archivu dvojnásob důležitá, protože reálně hrozilo, že by se materiály z tehdy rušených produkčních a distribučních společností nebo i ty v držení soukromých sběratelů staly válečnou kořistí nebo byly zničeny. V tomto smyslu lze působení archivu interpretovat jako součást tehdejšího sebezáchovného boje české kultury. Společně se samotným aktem založení filmového archivu se dalším zásadním bodem pro rozvoj jeho sbírky stalo určitě znárodnění kinematografie po válce, kdy počet archiválií – nejen scénářů – narůstal exponenciálně.

Jakým způsobem se scénáře po znárodnění do archivu dostávaly?

Nejdříve, hned po válce, sem byly společně s dalšími materiály ve velkém převáženy ze znárodněných soukromých společností, oslovováni byli ale také pamětníci, držitelé pozůstalostí a soukromí sběratelé. V další fázi byla nadto ustavena spolupráce mezi archivem a jednotlivými složkami Československého státního filmu (včetně filmové distribuce nebo studií vyrábějících filmy), jehož byl součástí. Konkrétně v případě scénářů existovala také snaha dosáhnout nějakého systematického předávání, nicméně dařilo se to jen částečně. Na rozdíl od filmů, kde od jisté doby platily závazné skartační směrnice a celý proces byl do určité míry zautomatizovaný, tak v případě scénářů to zůstávalo dost na osobních vazbách a na iniciativě pracovníků archivu na straně jedné a na benevolenci či osvědčenosti jejich partnerů na straně druhé. Nejčastějším zásobovatelem archivu bylo barrandovské studio hraných filmů, odkud scénáře přicházely v hojné míře, byť se jednalo převážně pouze o cyklostylové rozmnoženiny bez rukopisných poznámek režisérů, skriptek a jiných členů štábu, takže mnohé jedinečné exempláře bohužel tehdejšími sítmi prezervačních procedur

propadaly. Co se týče scenáristických podkladů k animovaným nebo non-fikčním filmům, tak i o ty měl archiv pochopitelně zájem, nicméně vlivem velmi slabých vazeb na tehdejší Krátký film se k nám nedostalo vůbec nic nebo jenom zlomky. Pokud dnes máme ke studiu dějin k dispozici nějaký storyboard, skicu nebo scénář k non-fikčnímu filmu, tak je to exemplář, který se sem většinou dostal oklikou jako součást pozůstalosti. Pro úplnost bych ještě zmínil, že sbírkotvorná politika archivu byla od počátku zaměřena primárně na československou kinematografii. I když pečujeme i o určité množství cizojazyčných a zahraničních, koprodukčních scénářů nebo textů českých tvůrců, kteří část své kariéry strávili v zahraničí nebo v exilu.

Jak probíhá akvizice filmových scénářů dnes?

Po roce 1989 se systém samozřejmě proměnil. Scénáře se k nám dnes dostávají dvojí cestou: jednak je to skrze tzv. nabídkovou povinnost, která je zakotvena v zákoně o audiovizí a která povazuje tvůrce českých filmů k tomu, aby Národnímu filmovému archivu poskytli svoje filmy, propagační materiály, ale taky například právě scénář k trvalému uchování. Běžně dostáváme již i materiály ke scenáristické přípravě dokumentárních a animovaných snímků, což je oproti minulosti příslibem pro žádoucí posun směrem k větší žánrové a druhové diverzitě uchovávaných scénářů. Druhý způsob je řekněme tradiční, kdy se k nám scénáře dostávají jako dary nebo jako součást pozůstalosti. K tomu bych měl na vysvětlenou také ještě jednu poznámku, a sice že o scénáře v NFA pečují dvě oddělení. V knihovně najdete tisíce exemplářů, v převážné většině „neosobních“ strojopisů, kopií a rozmnoženin. V oddělení písemných archiválií jsou v rámci fondů jednotlivých tvůrců uloženy stovky scenáristických textů, u kterých byla prokázána těsná vazba na původce, mnohdy jsou to originální rukopisy nebo strojopisy s rukopisnými poznámkami.

Scénáře jsou v NFA uloženy ve své původní podobě, jsou některé z nich také digitalizovány a zpřístupněny veřejnosti online?

Digitalizace tradičních tištěných scénářů je téma samo o sobě. S kolegy a kolegyněmi o tom již příležitostně diskutujeme a začínáme uvažovat, jaké kroky by bylo nutné pro tyto účely udělat. Existují ale už „první vlaštovky“ v podobě skenů devíti scénářů (mezi nimi zcela unikátní, osobité scénáře-storyboardy Jiřího Brdečky), které jsou dostupné spolu s ročníky filmových periodik a s dalšími tiskovinami v digitální

knihovně NFA – pro přístup si stačí zřídit čtenářské konto v naší knihovně.

Digitalizace scénářů je každopádně jednou z budoucích výzev celého archivu vzhledem k tomu, o jaké množství jde. Osobně si myslím, že jejich digitalizace má obrovský potenciál hlavně v oblasti zpřístupňování a výzkumu, což dobře ukázala právě již zdigitalizovaná filmová periodika. Ta lze studovat vzdáleně přes osobní počítač nebo mobil a rešerše, které zabraly dříve týdny a měsíce, lze dnes udělat na pár kliknutí. Nehledě na to, že není třeba se samotnými historicky cennými materiály fyzicky manipulovat a opotřebovávat je. V souvislosti s digitalizací nakonec nelze nezmínit, že i scenáristika již vstoupila do digitálního věku a že zhruba od roku 2000 se k nám čím dál častěji a nyní již v převažujícím počtu dostávají scénáře ve formě textových, datových souborů, tzv. born digital – už to tedy nejsou klasické tištěné scénáře, s jejichž digitalizací bychom si v budoucnu museli lámat hlavu.

Jakým dalším činností se jako kurátor sbírky NFA věnujete?

V archivu pracuji i na projektech, které se netýkají jen péče o filmové scénáře nebo sdílení poznatků o nich. Aktuálně jsem například zapojen do příprav kolektivní monografie o průkopníkovi české kinematografie Janu Kříženeckém. Průběžně uvádím filmy nebo pomáhám s přípravou filmových přehlídek a podobně. Moje práce je velmi pestrá.