

MARTIN ŠRAJER / 2. 4. 2025

# Psát pro film

Tam, kde jiné odborné publikace nabízejí retrospektivní shrnutí předchozích kapitol a z nich vyplývající závěr, přichází Jan Trnka s vizí budoucnosti. Jeho robustní publikace *Psát pro film* o dějinách české scenáristiky končí zamyšlením nad nejistými vyhlídkami scenáristů a scenáristek v éře botů, kteří zřejmě brzy budou chrlit vlastní tuctové příběhy a překlápět je do podoby scénářů. Je to překvapivé vyústění knihy, která se z velké části odehrává o nějakých sedmdesát až sto let před naší přítomností, v době psacích strojů a průklepových papírů. Daný doslov nicméně předkládá jeden z možných aktualizacních rámců, do nichž lze zasadit i více než čtyři stovky stran, které mu předcházejí.

Nad dvojicí ústředních otázek Trnkovy knihy, tedy „co je to vlastně filmový scénář? a kdo to vůbec je filmový scenárista?“, můžeme od prvních kapitol přemýšlet ve světle stávajících podmínek pro psaní, provádět průběžnou komparaci toho, jak se psalo za úsvitu tuzemské scenáristiky a jak se píše dnes. Trnkova historiografická bichle, podepřená poctivým archivním výzkumem a obdivuhodným množstvím načtené literatury, má podobná východiska jako dnešní debata o filmových profesích, které nejsou příliš vidět a nedostává se jim adekvátního uznání a ohodnocení. A to i z toho důvodu, že mnozí nevědí, jak náročná bývá scenáristická příprava a k čemu všemu takový scénář slouží.

Také zviditelněním tohoto širšího teoretického a praktického pozadí scenáristiky, jemuž jsou zasvěcené první dvě kapitoly, je kniha cenná a může posloužit jako osvěta pro odbornou i širší veřejnost. Při popisu toho, jak lze o scenáristické přípravě filmu uvažovat a jaké role může v různých fázích vývoje plnit, autor umně splétá instrukce z dobových scenáristických příruček se zobecňujícími poznatky z knih z oblasti „screenwriting studies“. Postupuje přitom (chrono)logicky od námětu/synopse přes treatment/filmovou povídku až po literární/technický scénář. To vše doprovází detailně okomentované tabulky, grafy a ukázky z věkovitých scénářů, o jejichž sladění

s decentně elegantním, pistáciově zeleným designem celé knihy se postaral grafik Michal Krůl.

Neboť je Trnka předně filmový historik, ne lektor scenáristiky, už v těchto úvodních kapitolách zohledňuje vedle pravidel, podle nichž byly scénáře konstruovány, i dějinný kontext, rovněž ovlivňující jejich formu a funkci. Standardní podoba scénářů se měnila s ohledem na techniku (např. nástup zvuku) i politiku (protektorát, zestátnění a centralizace kinematografie). Scénáře, snad vyjma těch, u nichž se od začátku nepočítalo s realizací, nikdy nepředstavovaly jen svébytné umělecké dílo, ale také svého druhu architektonický plán, „administrativní, ekonomický a průmyslový dokument, s jehož pomocí je možné kalkulovat rozpočet, plánovat natáčecí dny či koordinovat práci početného filmového štábu“.

Finální podoba textu, podle kterého se točí, je tak alespoň u hraného filmu, na který Trnka soustředí prakticky veškerou svou pozornost, výsledkem víceúrovňového vyjednávání mezi subjekty sledujícími různé zájmy: kreativní, producentské, právní i ideologické.

Ve druhé kapitole, věnované předávání know-how a „výchově“ scenáristů v Československu, vstupuje do děje jedna z ústředních postav zdejší scenáristiky, Václav Wasserman. Ten podle Trnky „pařil (sic!) mezi osobnosti udávající ráz tuzemského psaní pro film přinejmenším od dvacátých do první poloviny třicátých let“. Před zřízením vzdělávacích institucí, jako bylo ve třicátých letech Filmové studio, měli na utváření dobré scenáristické praxe stěžejní vliv právě zkušení psavci jako Wasserman nebo Karel Lamač, autor jedné z prvních tuzemských scenáristických příruček (*Jak se píše filmové libreto*, 1923).

Trnka podrobně mapuje, jak se v prvních padesáti letech dvacátého století psalo a přemýšlelo o psaní, jak se měnila kritéria toho, co by měl splňovat kvalitní scénář. Obvykle přitom docházelo k pnutí mezi předvídatelností, srozumitelností a kontinuitou narativních tradic sahajících až k Aristotelovi na jedné straně a důrazem na invenci a originalitu na straně druhé. Do toho po zestátnění vstoupil ještě faktor efektivity a nutnosti naplňovat filmovou výrobou hospodářské i ideové cíle. Požadavky na scénář se tedy málokdy omezovaly na to, aby měl dobré tempo, dramaticky nosnou expozici, konflikt a rozuzlení.

Jak přesně tyhle nároky formovaly kariéru aktivních scénáristů, přibližuje Trnka v posledních třech kapitolách, zasvěcených Josefu Neubergovi. Autor několika desítek scénářů napsaných od dvacátých do padesátých let minulého století mu slouží jako „modelový příklad specializovaného profesionála, který zastupuje jednu z mnoha podskupin scénáristické profese a pro něhož bylo psaní pro film skutečně povoláním“. Rekonstrukce Neubergova mnohaletého působení u filmu osvětluje nejen jeho konstrukční principy (s fokusem na několik podrobněji analyzovaných děl), ale obecněji též rostoucí význam scénáristů (od psaní inkognito po uvádění jména v titulcích) a jejich měnící se roli ve výrobním systému.

Přestože Neuberger patřil k nejvytíženějším scénáristům, který svým psaním přispěl k hvězdné slávě Vlasty Buriana (*Anton Špelec, ostrostřelec*) nebo Jaroslava Marvana (*Dovolená s Andělem*) a pomáhal udržovat návaznost české komediální/gagmanské tradice, nikdy nedisponoval takovým mocenským statusem, aby mohl volně rozhodovat o díle, procesu jeho vzniku a jeho využití. Stejně jako jiní scénáristé se musel podřizovat požadavkům filmových podnikatelů, editorů, redaktorů a poradců, tematickým a dramaturgickým plánům i standardizované struktuře. I proto označuje Trnka koncepci solitérního autora za mýtus.

Kniha Jana Trnky zaplňuje další prázdné místo na mapě dějin českého filmu (ve kterých by bylo snazší se zorientovat, kdyby o nich existovala nějaká ucelená a zasvěcená přehledová publikace), tentokrát se zaměřením na prvotní a nejskrytější fázi filmové realizace. Současně přináší důležitý historický a teoretický kontext k tomu, proč pozice scénáristů a scénáristek v soukolí filmové a televizní mašinerie nebyla a dodneška není jistá, nýbrž závislá na zadavateli, resp. na tom, kdo má v rukou smlouvy a peníze a kdo často spoléhá na to, že scénáristický hlas je příliš slabý na to, aby si vyjednal férovější zacházení a dodržování pravidel.

Nedávná stávka hollywoodských scénáristů, kterou Trnka knihu uzavírá, ovšem ukázala, že pokud se tyto hlasy dokážou sjednotit – a možná i to by mělo být součástí dobré praxe vyučované na školách –, producenti nakonec budou muset ustoupit. I přes stále čtenější využívání umělé inteligence nadále platí, že bez lidí není scénáře a bez scénáře není filmu.

---

Jan Trnka, *Psát pro film. Dobrý scénář a scenárista 20. – 50. let.* Praha: Národní filmový archiv: 2025, 556 stran.