

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Filozofická fakulta
Katedra filmových studií

Kino v psacím stroji

Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí

Praha 2006

Jakub Felcman

vedoucí práce: PhDr. Ivan Klimeš

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Obsah:

Předmluva.....	4
1. Raná podoba české scenáristiky.....	8
1.1. Dochované realizované scénáře 10. a 20. let a některé souvislosti.....	8
1.1.1. Exkurs: Ciné-roman Tih-Minh.....	12
1.2. Das Kinobuch; nejstarší české "fiktivní scénáře".....	15
1.3. Manuály.....	21
1.4. Shrnutí.....	25
2. Fiktivní scénář jako nástroj české avantgardy.....	26
2.1. K projevům zájmu české avantgardy o film.....	26
2.2. Formy publikace.....	29
2.2.1. Disk.....	31
2.2.2. Pásmo.....	34
2.2.3. ReD.....	36
2.2.4. Sborníky: Devětsil, Život II. a Fronta.....	37
2.2.5. Pantomima, Skleněný havelok, Husa na provázku, Nevěsta.....	40
2.2.6. Host (Literární skupina).....	43
2.2.7. Marginálie: Sršatec.....	46
2.2.8. Shrnutí.....	47
2.3. Stylistické a formální postupy ve scénářích avantgardy.....	50
2.3.1. Jaroslav Seifert a Karel Teige.....	50
2.3.2. Artuš Černík, Jiří Voskovec (a Václav Lacina).....	53
2.3.3. Vítězslav Nezval.....	59
2.3.4. Vladislav Vančura.....	62
2.3.5. Jiří Mahen, Adolf Hoffmeister.....	64
2.3.6. Shrnutí.....	66
2.4. K mezinárodním vztahům české avantgardy.....	68
2.4.1. Exkurs: francouzská fiktivní libreta.....	71
2.5. Shrnutí.....	75
3. Fiktivní scénář jako surrealistické hřiště.....	76
3.1. Na okraj publikačních možností českých surrealistů.....	76
3.2. Vratislav Effenberger.....	77
3.3. Ludvík Šváb.....	82
3.4. Ludvík Toman.....	86
3.5. Jan Švankmajer.....	89
3.6. Ludikativní experimentace.....	91
3.6.1. Tichá pošta.....	91
3.6.2. Dubnové snění a Hra na spojitě nádoby.....	94
3.7. Shrnutí.....	97
4. Závěr.....	99
Literatura.....	103
Příloha I.: Soupis pramenů.....	110
Příloha II.: Ukázky libret.....	116

Předmluva

Pro název této práce jsem se rozhodl použít termín Ludvíka Švába, který jím označil své vlastní scenáristické dílo v úvodní stati k jeho prvnímu soubornému vydání. Ten titul je záměrně odkazem; odkazem byl ostatně i pro Ludvíka Švába¹.

Potřeba odkazu, zdá se, s celým fenoménem souvisí: fiktivní filmové scénáře jsou literárními díly, odkazujícími ke kinu. Zároveň se jen těžko vystihují "přímo", jednoduchou definicí. Ze své podstaty jsou přehlédnutelným, drobným jevem, který byl až dosud zmiňován vždy pouze ve spojitosti s nějakou větší, zřetelnější prací s jasnějšími souvislostmi.

Konečně i samotný termín fiktivní scénář je v českém prostředí experimentem. Nikdy se s ním v souvislosti s předkládanými díly nepracovalo. Vznikl právě na základě vůle postihnout to, co postihnutí uniká. A i "fiktivní scénář" je pouhým odkazem: překladem francouzského pojmu "scénario fictif", který do obecného povědomí zavedli autoři z okruhu kanadského Centra pro výzkum intermediality (CRI).²

Fiktivní scénář je fenomén s neostrými hranicemi. Nepostihuje nějaký konkrétní celek. Dovádí k induktivnímu přístupu, ke snaze nejprve předložit materiál, a teprve na základě jeho souboru odvozovat obecnější zákonitosti či smysl celého počínání.

K výběru materiálu však došlo poměrně přirozeně. Základní osu vyznačila trojice výlučných literárních forem, ovlivněných kinematografií a jejich dílčích projevu: první formu vyznačují české "kinostücky" - příspěvky do souboru *Das Kinobuch*, druhou "libreta pro lyrický film" a "filmové básně", vzniklé ve 20. letech v autorství českých avantgardistů, třetí pak "hry" a "pseudoscénáře", jejichž autory byli lidé spříznění s poválečným českým surrealistickým hnutím. Již z této osy je patrné, že nemá smysl hledat pro jednotlivá díla, často na sobě v ničem nenavazující, nějaká společná kritéria. Spíše je na místě nechat interpretační pole co nejvíce rozevřené, se

¹ Parafrazuje v něm označení *Jevišt v psacím stroji*, které používá Vratislav Effenberger. Více viz Ludvík Šváb, *Kino v psacím stroji*. *Illuminace* 8, 1996, č. 3 (23), s. 113-116; Vratislav Effenberger, *Jevišt v psacím stroji*. In: Karel Hynek, *S vylou ením ve ejnosti*. Torst, Praha 1998, s. 63 - 69.

² Sami se k termínu postavili mimořádně liberálně. Jejich studie se týkají mj. scénářů počítačových her či přepisů reálných rozhovorů. V intencích této práce je pojem fiktivního scénáře pojat striktněji. Dotyčné texty se vždy přímo vztahují buď k filmovému médiu, nebo formě filmového scénáře. Pro kanadské studie srov. Lise Gauvin (ed.), *Cinemas 9, printemps/Spring 1999*, č. 2-3 (Les scénarios fictifs).

zdůrazněním co největšího počtu specifík toho kterého díla. Každý ze tří zmíněných celků má svoji vlastní sadu okolností, strukturu svých prostředků. Na základě tohoto přístupu jsem se uvnitř těchto naznačených "logických celků", vlastně i na úrovni samotných děl, pokoušel o co nejindividuálnější přístup.

Téma mě zákonitě dovedlo k tomu, že jsem musel vstoupit na prostor, kde bádala již řada mých předchůdců, vesměs velkých profesionálů a autorit. Navzdory tomu jsem se rozhodl postavit se do přímé konfrontace se samotnými texty a snažil se je vnímat odděleně jak od interpretací samotných tvůrců, tak od jejich dosavadních výkladů a zařazení.

Výsledek je spíše soupisem a zprávou o činnosti, jejímž hlavním smyslem je naznačit obrysy a jeho křehké hranice. Zdůrazňuji přitom, že se v této práci soustředím v první řadě na formu fiktivního scénáře, nikoliv na obsah jeho "intermediální vize". Je to ostatně právě forma, která především vybízí k pohledu na tak rozdílná díla jako na jeden celek.

Okrajové projevy scenáristiky mne zajímají již dlouho, mimo jiné v souvislosti s vlastní praktickou scenáristickou zkušeností. Proto jsem uvítal možnost pokusit se sjednotit tyto projevy a poukázat na ně jako jediný, přitom však rozmanitý a živý celek. Zevrubné studium pramenů a bezprostřední přístup k nim (zejména pak v případě souvislostí české avatgardy 20. let) mi činily upřímné potěšení. Přivedly mne k řadě jinak těžko dostupných odvozených souvislostí a důležitých obecných zjištění a k položení řady nových otázek. Tato práce je zároveň mým prvním pokusem na poli historiografické práce a jistě nese četné rysy tohoto "prvenství". Jsem velmi vděčný za všechny zkušenosti, jichž jsem prostřednictvím této práce při studiu a zpracovávání archivního materiálu nabyl.

Děkuji p. PhDr. Ivanu Klimešovi za cenné připomínky, trpělivost, vstřícnost a čas, který mi věnoval, Filipu Novákovi za jazykovou výpomoc a Anně K. za mnohé připomínky edičního rázu. Mé díky patří také děkanovi Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a stipendijní komisi za to, že mi umožnili realizovat studijní stáž v pařížské Bibliothèque nationale de France v srpnu roku 2005, díky níž jsem si mohl ujasnit řadu jednotlivých souvislostí.

V souvislosti s konstatováním existence fenoménu fiktivního scénáře se nabízí otázka, jaká jsou jeho specifika ve vztahu k obecnému pojmu scénář; jak se oba "žánry" vyvíjely v prvních letech své existence. Zatímco vlivu Karla Teigehe na fiktivní scenáristiku a jeho podrobnému čtení budu věnovat druhou - pro celou práci zásadní - část práce, ostatním formám před- a meziválečného psaní filmu se budu pro podobnost užití formálních postupů věnovat v první části práce.

Nejprve se budu věnovat prvním českým realizovaným scénářům (kap. 1. 1.). Na základě komentování vybraných ukázek z dochovaných realizovaných scénářů poukážu na některé konkrétní typické znaky, které vystihují specifitu těchto těchto textů v oblasti slovesného umění. V dalším oddílu (kap. 1. 2.) uvedu do souvislostí této práce projekt Kurta Pinthuse *Das Kinobuch*. Tři české scénáře, které se ve svazku objevily, jsou prvními příklady fiktivního libreta. Následující oddíl této části (kap. 1.3.) zmiňuje několik manuálových příruček scenáristiky, které byly v českém prostředí vydány.

Jak poukázal již Ivan Klimeš³, studium značně ztěžuje nedostatek dochovaných scénářů: do roku 1930 se dochovala necelá dvacítká realizovaných scénářů. Tento fakt sice prozatím znemožňuje hlubší studium vývoje české scenáristiky, pro úvodní naznačení specifík scenáristického zápisu však postačuje. Datace vybraných vzorků realizovaných scénářů se pohybuje mezi roky 1917 a 1929.

Ve druhé části práce se věnuji fenoménu fiktivního scénáře v pojetí české avantgardy. Přístup ke studiu textů avantgardy odvíjím od způsobu, jakým s nimi autoři nakládali při publikaci. Práci jsem rozdělil na čtyři oddíly: v prvním z nich (kap. 2.1.) se věnuji fenoménu filmového libreta jako jednomu z projevů zájmu české avantgardy o film. V druhém oddílu (kap. 2.2.) se věnuji způsobům publikování textu filmového libreta, umístění libret na stránkách časopisů a jejich vztahu k okolním textům (filmovým či nefilmovým). V oddílu třetím (kap. 2.3.) se přiblížím samotným textům libret. Cílem tohoto oddílu je označit specifika a společné rysy textů ve vztahu k fenoménu fiktivního libreta jako takovému, tedy nikoliv ve vztahu k stávající tradici literární či filmové. V posledním oddílu (kap. 2.4.), přibližuji některé reálie týkající se

³ Srov. I. Klimeš, *Z po átk scenáristiky v eských zemích*. *Illuminace* 4, 1992, č. 2 (8), s. 57-95.; dále viz kartotéky knihovny NFA a katalog *eský hraný film I. Srov. eský hraný film I. (1898 -1930)*. NFA, Praha 1995.

kosmopolitního zaměření avantgardy a vývoje těch proměn fiktivního scénáře v zahraničí, jež mají na české scénáře patrně vliv.

Tato část obsahuje řadu ukázek scénářů. Pokoušel jsem se co nejvěrněji reprezentovat jejich typografickou formu, takový přepis se však vždy jeví jako nedostatečný. Jejich původní grafická úprava je od těchto textů do jisté míry neoddělitelná; odkazuji proto přímo k původním textům a zejména na přílohu, v níž dávám formou vybraných ukázek k nahlédnutí faksimile těchto původních textů.

Ve třetí části práce se věnuji fenoménu užití formy filmového scénáře autory spojenými s tradicí poválečného československého surrealismu. Po poznámce k publikačnímu zázemí surrealistů (kap. 3.1.) přibližuji dílo tří autorů, v němž je zmíněné formy užito, či se jejich jednotlivé práce k této konvenci vědomě vztahují: Vratislava Effenbergera (kap. 3.2.) , Ludvíka Švába (kap. 3.3.), Ludvíka Tomana (kap. 3.4.) a Jana Švankmajera (kap. 3.5.). Následující kapitola (kap. 3.6.) přibližuje způsoby, jakými bylo dotyčné formy užito v rámci kolektivních aktivit surrealistů: scénářová forma se stala významnou součástí tří "her" ("ludikativních experimentací").

Termínu "surrealistická skupina" v této části užívám v jeho nejširším možném vymezení. Chápu jej jako označení pro skupinu autorů tvořících zejména ve druhé polovině minulého století, pro jejichž umělecké směřování lze užít termínu surrealismus. Pojem tedy neoznačuje žádný z konkrétních spolků.

1. Raná podoba české scenáristiky

1.1. Dochované realizované scénáře 10. a 20. let a některé souvislosti

K systematictějšímu rozvoji scenáristiky dochází patrně v prvních poválečných letech společně s konjunkturou domácí filmové výroby. Již vzhledem k počtu a charakteru filmů realizovaných před rokem 1918 je zjevné, že i v rovině scénáře dochází k pokusům na hranici amatérismu. Tvůrčí obory - zejména scénář, režie, herec - zůstávaly v mnohých případech a až do konce dvacátých let rozděleny značně neostře: lidé, pracující na filmu, provozovali několik rozdílných oborů. Náměty ("synopsis") vznikají nahodile a jejich autoři - "libretisté" (laikové či protřelí filmové praktici) - získávají pozornost filmových výroben rozmanitými způsoby podle svých možností. Vybraná díla jsou následně pro technické účely upravena do formy "scenaria" režisérem filmu, případně dramaturgem, zaměstnaným filmovou výrobnou. Na počátku 20. let 20. století již filmová řeč dosahovala značné úrovně. V rozvinutých kinematografiích to skýtalo dostatečný prostor k rozvoji a ustalování scenáristických forem a výrazových prostředků, užívaných při psaní scénáře. Srovnání s kinematografiemi okrajovými (v našem případě českou kinematografií) ukazuje v tomto poli naprostou nesouměřitelnost⁴.

Z povahy dochovaných českých scénářů je zřejmé, že k ustálení scenáristické formy nedošlo ani v průběhu dalšího desetiletí. Formální rozmanitost souvisí mj. také s úrovní práce s výrazovými prostředky jednotlivých filmových autorů. Úroveň scénáře se liší dílo od díla. Dobrý příklad o tom podává srovnání scénářů Gustava Machatého *Chtíč* a J. S. Kolára *Svatý Václav*. Oba pocházející z roku 1929, ovšem zatímco scénářová verze *Extase* (tehdy ještě v němé verzi), určená k natáčení, obsahuje podrobný rozpis do jednotlivých záběrů, blíží se současné konvenci, obdobná verze scénáře J.S. Kolára, která spíše ilustruje úroveň tehdejší české scenáristiky, se charakterem výrazových prostředků a způsobem jejich užití v podstatných rysech takřka neliší od

⁴ Konvence scenáristické formy se v americké a francouzské kinematografii ustaluje v průběhu desátých let, jak o tom svědčí dochované scénáře ve světových knihovnách a studie, věnované rané scenáristice. Srov. Isabelle Raynaud, *Written scenarios of early cinema: screenwriting practices in the first twenty years in France*. Film history vol. 9, 1997, č. 3 (Screenwriters and screenwriting), s. 257-268; Patrick Loughney, *From Rip van Winkle to Jesus of Nazareth: thoughts on the origins of the American screenplay*. Film history vol. 9, 1997, č. 3 (Screenwriters and screenwriting), s. 277-289.

vůbec nejstaršího dochovaného scénáře realizovaného filmu – *Zlatého srdéčka* J. Švába Malostranského⁵.

Při procházení prvními realizovanými scénáři nacházíme dva základní druhy, které se na první pohled liší rozsahem, tvarem i účelem. První je označován jako “synopsis”.

[Děvče z Podskalí]

Děvče z Podskalí
Drama

SYNOPSIS:

V rámci starého Podskalí odehrává se tento z počátku rozmarný, tklivě však končící příběh Pepči, dcery boдрého taty Mesteka, voraře. Děvče, sotva ze školy vyšlé, stává se ženou s duší dítěte vlivem drsného prostředí, kde v těsné světnici den ze dne odbývá se urputný boj o skývu chleba a trochu té radosti. I Pepča chce se líbiti, závidí pražským slečinkám jejich krajek a pentlíček na sukénkách a kalhotkách a nemůže-li jinak, krade alespoň v noci mámě z police papírové krajky a našívá je na své chudičké prádlo. Její bratr Běda zaopatří jí místo učednice v pražském módním závodě, což však nikterak nevdá novopečené ‘slečně’, aby své neděle, jako vždy, netrávila na výletech se svým kamarádem z dětství, Jendou holubičkářem.⁶

Jedná se o strohý nerozměrný text (jedna až dvě strany strojopisu) psaný souvisle, bez jakéhokoli dalšího typografického rozdělení (číslování, odsazování, zvýrazňování).

Zatímco u krátké formy “synopsis” se vnějšková úprava textu napříč jednotlivými díly téměř neliší, druhá forma nepoukazuje na žádné konkrétní, univerzálně dodržované formální řešení. Text bývá rozdělen do obrazů a různými způsoby naznačuje práci se záběry. Nejčastěji se o něm píše jako o “filmovém libretu” či “filmovém scénariu”, označuje se však celou řadou dalších pojmů.

[Zlaté srdéčko]

7. Pan rada pospíchá do kanceláře

(Po staropražském schodišti vychází starý, pohodlný pan rada na dvorek, kde domovník zametá dvůr. Domovník smekne čepičku a pan rada se s ním chvíli baví. Pak se rázně podívá na hodinky a vychází na ulici. Chvíli stojí před

⁵ Gustav Machatý, Vítězslav Nezval, *Chtí . 1929*. [Strojopis uložen v NFA, sign. S-150-TS], Jan S. Kolár, J. Muncingr, *Svatý Václav. Filmová epeje o prologu a p ti dílech*. Praha 1929. [Strojopis uložen v NFA, sign. S-300-LS]; Josef Šváb-Malostranský, *Zlaté srdé ko*, 1917. [Rukopis uložen v LA PNP v pozůstalosti Jaroslava Kvapila pod názvem *Zlaté srdí ko*. Kopie rukopisu je uložena v NFA, sign. S-3209-LS]

⁶ V. A. Jarol, *D v e z podskalí. Synopsis*. In: týž, *Jak psáti pro film*. Praha 1923, s. 1 přílohy.

ptáčnickým krámem a prohlíží si klíčky, pak podívá se na hodinky a jde květinářským trhem, kde se baví s jednou prodavačkou, u které si koupí kytičku fialek, dá si ji do dirky u kabátu, podívá se na hodinky a jde do parku.[...]⁷

V tomto případě je děj popisován v souvislých odstavcích, oddělených podtrhanými a očíslovanými nadpisy. Vedle toho je na ukázce zároveň patrné, že autor usiluje o co největší strohost a o obrazové (zobrazitelné) a dějové vyprávění prostřednictvím metonymie (autorem zdůrazněný trojí pohled na hodinky, znamenající časovou tíseň), a tedy o konkrétní inscenační řešení. V této podobě může scénář sloužit jako přímý podklad k inscenaci v rámci realizační konvence, typické pro filmovou tvorbu desátých let.

Na ukázce scénáře Vladimíra Slavínského *Grand Prix* je patrný pokus o zaznamenání jednotlivých záběrů, jež skládají inscenovaný obraz:

[Grand prix]

9. Zahrada (Rozsvětlí se). Blanka vstává z křesla, narovná se, podívá se do předu, slabě sebou trhne, pokročí vpřed a stane. Přijde chlapec, podává jí dopis malého formátu a zase odejde. Blanka roztrhne obálku, čte:

D. Dopis, visitka: Ing. C. Karel Lir
 Milá slečno Blanko!

Již dva dny jsem nezvedl hlavy od knih a jsem velice unaven. Dopřejte mi[...]

a). Celk. sc. Blanka dočítá dopis, usměje se a běží do budovy, poskakujíc si.

10. Předsín s několika dveřmi a telefonem. Přiběhne Blanka, chopí se telefonu (Setmí se).

11. Kancelář Vardova (Rozsvítí se). Vard a Rudník se baví. Vard sáhne po telefonu, naslouchá (Setmí se).
[...]⁸

Formát scenaria se vyznačuje značnou rozmanitostí, prakticky každý autor jej uchopuje svým vlastním způsobem. Například Václav Wasserman užívá ve svém scénáři *Pohorská vesnice* zcela odlišnou úpravu.

⁷ J. Šváb-Malostranský, c. d., s. 4.

⁸ Vladimír Slavínský, *Grand Prix. Romaneto o 6 dílech*. 1922. s. 3. [Rukopis a strojopis uložen v NFA, sign. S-801-TS a S-801-LS]

[Pohorská vesnice]

	Pohled na staré pražské střechy z komínů se kouří. Prolínání. Zvonek vyzvání poledne. Prolínání. Zvonek se kývá - a do toho se vtiskuje Janův kovaný opasek. Ruce Janovy stahují opasek. Zvonek zmizí. Jano stojí ještě na místě; zapíná si opasek a jde cestou dolů ku městu. Sestupuje cestou dolů. Vánoce byly již za dveřmi.	Scéna 3.
Titulek 7.		

9

Na druhou stranu obsahuje scénář několik druhů technických poznámek a způsobů dělení textů, které se ve větší či menší míře objevují ve všech textech. Nejčastěji užívaným "technickým prvkem" je mezititulek. V textech scénáře se vyskytuje v různých formách. V letech 1920-1930 se pro ně užívá nejčastěji termínů "nápis" nebo "titulek". U některých scénářů se názvy obrazu s textem mezititulků směšují. Další technické poznámky souvisejí s užitím filmových triků (clona, prolne se, rozetmít ap.). Užití těchto triků bylo ve svojí době velmi oblíbeno, řadou autorů bylo patrně považováno za specifický výrazový prvek filmové řeči a také reflektováno ve "fiktivních scénářích" avantgardistů; budeme se o nich rozepisovat dále. Text scénáře je vždy rozdělen do očíslovaných bloků, označujících obrazy, a tyto oddíly jsou pak v některých dílech dále strukturovány na záběry. U "emancipovanějších" autorů si záběrování začalo vynucovat vlastní fázi scénáře. Z dochovaných libret datovaných před rokem 1930 je takovou technickou variantou pouze jediné dílo, *Chtíč* Gustava Machatého z roku 1929.

[Chtíč]

9. obraz.

EXT.

Půldetail. Aparát panoramuje vertikální pohled schodiště proti sestupujícím nohám spousty dělníků.

⁹ Václav Wassermann, *Pohorská vesnice. Podle povídky Boženy Němcové*. Praha 1928. [Strojopis uložen v NFA, sign. S-1698-LS]

10. obraz.

INT.

Půldetail. Sčítací stroj chrlí peníze a je viděti stíny odcházejících lidí. PROLÍNÁ SE.

11. obraz.

INT.

Půldetail. S podhledu. Hostinský leští pípu, otáčí ji a pivo pění do sklenice.

10

Scénářům, zejména jejich “dlouhým” variantám, se obvykle nepřisuzovala žádná vlastní literární hodnota. Neuvažovalo se také o jejich zveřejnění v prostoru slovesného umění, ať už s ambicí uměleckou, či komerční. V českém prostředí neměl scénář ani žádnou hodnotu archivní. V průběhu dvacátých let neprocházel patrně žádným schvalovacím procesem vně firmy, která na jeho základě připravovala film. Text tedy nejčastěji vzniká pro vlastní účely jednotlivých oborů filmové výroby a k dispozici dalším členům štábu coby pouhý návod k realizaci. V případě synopse byla situace odlišná.

1.1.1.Exkurs: Ciné-roman Tih-Minh

Na ukázkou publikačního potenciálu synopse uvádím příklad ze zahraničí, konkrétně z francouzského prostředí. Jako komerční doplněk k filmovému uvedení seriálů Louise Feuilladea, např. *Tih-Minh*, *Judex* či *Fantomas*, vycházely v různých denících na pokračování tištěné přepisy jednotlivých dílů. Seriál *Tih-Minh* vycházel například v letech 1919/1920 pravidelně v úterý a ve čtvrtek v deníku *Le Petit Parisien* na druhé straně v jeho dolní části. Tyto filmové obsahy byly na závěr vždy opatřeny

¹⁰ G. Machatý, V. Nezval, c. d., s. 5.

poznámkou “nepublikovaný cinéroman”¹¹.

Pařížská Bibliothèque nationale uchovává texty, vydávané za scénáře k jednotlivým epizodám. (Povinnost odevzdávat jednu kopii filmového scénáře Národní knihovně ukládal filmovým výrobcům zákon o povinném výtisku v letech 1907 - 1914; později se tento zákon na filmové scénáře přestal vztahovat.)

“Scénářem” je v tomto případě myšlena krátká verze formátu “synopsis”. Text deponovaný jako scénář a text publikovaný v *Petit Parisien* se od sebe liší jen v detailech. Proto je docela pravděpodobné, že synopsis epizody byla základem verze publikované v deníku. Zároveň je třeba poznamenat, že řada pramenů poukazuje na fakt, že francouzské firmy deponovaly do Národní knihovny mnohdy velmi pravděpodobně texty označované za scénáře, ale vzniklé až na základě natočeného filmu¹².

V průběhu dvacátých let bylo i v Československu zvykem, že filmová periodika tiskla psané verze uváděných filmů coby reklamu v průběhu jejich distribuce. Texty obsahů filmových děl, otištěné v časopisech (*Český filmový svět* a *Český filmový zpravodaj*, dosvědčují, že otiskování obsahů filmů bylo v kinematografických časopisech jedním z hlavních publicistických žánrů. Uvádím zde pouze pro představu ukázkou z takového obsahu nadepsaného titulem *Nad propastí*, jenž byl otištěn v časopisu *Filmový svět*.

[Nad propastí]

Zámožný Vladimír Vronský, muž dobrého srdce až příliš důvěřivý ku svému okolí, zamilován je do Nelly Bronekové, elegantní to krásky zvyklé jen bezstarostnému a přepychovému životu. Rozmarná Nelly jest rozvedenou paní a nový sňatek může dle soudního rozhodnutí uzavřítí teprve po třech letech. Pro zamilovaného Vronského jest tato doba až příliš dlouho, než

¹¹ “Roman-ciné inédit”. Viz např. Louis Feuillade, Georges Le Faure, *Tih-Minh. Cinquieme épisode “Chez Les Fous”*. Le Petit Parisien, Paris 4. 3. 1919, s. 2. Termín Roman-ciné resp. ciné-roman posléze změnil význam z označení pro filmovou sérii na obecné označení tištěné verze filmu: ve vymezení francouzského literárního historika Alaina Virmauxe, jenž se právě fenoménu psaného ciné-romanu dlouhodobě věnuje, v sobě obsahuje všechny formy textu, kterým je film inspirací – tedy i scénářové texty, jež v tomto textu označujeme za fiktivní. Srov. Alain Virmaux, Odette Virmaux, *Un genre nouveau. Le ciné-roman*. EDILIG, Paris 1983.

¹² Srov. Emanuelle Toulet, *Une année de l'édition cinématographique Pathé 1909*. In: *Les premiers ans du cinéma français. Actes du Ve Colloque International de l'Institut Jean Vigo*. Collection des Cahiers de la Cinémathèque, Perpignan 1985.

úmysl jeho jest čistý a hodlá v každém případě pojistiti budoucnost své milenky.¹³

Neexistují patrně prostředky k tomu, abychom ověřili, zdali se původní synopsis k následně realizovanému filmu stala také přímou předverzí textu, jenž byl ve zmíněných časopisech otištěn jako obsah díla. Není to však třeba, postačí nám fakt, že oba druhy se vzájemně ovlivňovaly: obsahy textů, publikovaných v časopisech, se lehce mohly stát normou pro potenciální synopsis amatérského libretisty.

Podobně oblíbené bylo patrně časopisecké publikování takových synopsí, jež mělo sloužit jako inzerát pro případného zájemce. Pokusy o takové upoutání pozornosti jsou známy i u některých literátů. Prameny například informují o "kinematografických povídkách", které ve dvacátých letech časopisecky - a se záměrem svoje představy realizovat v některé filmové výrobě - publikoval slovenský spisovatel Peter Jilemnický¹⁴. Jiným aktivním literátem, který se tímto způsobem zřejmě pokoušel upozornit potenciální producenty na svoje filmové ambice, byl Vladislav Vančura. Ten vedle svých "fiktivních libret", publikovaných v časopisech *Host* a *ReD*, vydal jednu svoji synopsi a několik úryvků z textů, jež lze označit za synopsi či filmovou povídku, také novinově.¹⁵

Četné prameny se zmiňují o literátech, kteří projevili zájem podílet se na filmu v roli scenáristy. Z dnešního hlediska to lze vnímat jako významný projev umělecké emancipace kinematografie (zájmem zástupce "seriózní" umělecké oblasti dochází ke zvýšení kulturního kreditu kina). V pramenech se u vzniklých děl (označovaných za "synopse", "libreta", "scenaria", "filmové náčrty" apod.) poukazuje zejména na to, jakého tvaru nabývají u těchto autorů jejich představy o přínosu a možnostech kinematografie. Na druhou stranu účast spisovatele v roli filmového libretisty nebyla výrobcí filmu považována za významnou produkční jistotu a v průběhu let se tento

¹³ Q. E. Kujal, *Nad propastí. Obraz ze života o p edeh e a 5 d jstvích*. Filmový svět, 1924, č. 4, s. 9-11.

¹⁴ Srov. Pavel Taussig, *Marginálie II. Kinematografické povídky Petra Jilemnického. (P ísp vek ke genezi proletá ského filmu)*. Film a doba 29, únor 1983, č. 2, s. 76-80.

¹⁵ K synopsi J. Holý uvádí: "Výst el. Pod názvem *Plán filmové hry, kterou je možno nazvat Výst el* otištěno v 'Lidových novinách' 22. 9. 1935." Mezi texty, které byly částečně publikovány, dále jmenuje díla *Gilotina a D v e z ulice*. Srov. Jiří Holý, *Vladislav Van ura v zajetí filmu*. Illuminace 1, 1989, č. 1, s. 69-90.

fakt v podstatě potvrdil.¹⁶

Vzhledem k tomu, že záměrem autora byla výlučně filmová realizace a samotnému textu se nepřisuzovala zvláštní hodnota, jedná se o texty ve velké většině ineditní či vydané ex post. Na těchto libretech je zajímavé, že se soustředí téměř výhradně na fabulační stránku díla a po formální stránce se v podstatě podřizují panující normě scenáristické praxe. Účelem tohoto počínání je nejspíš snaha o zvýšení "přijatelnosti" projektu v rámci výrobního procesu. Tento postup je vlastní i Teigeho (devětsilskému) pojetí filmového scénáře, kde se ovšem do popředí dostává také forma scénáře, vlastní literární smysl scénáře resp. jeho přínos pro literární prostředí. Mezi autory vně Devětsilu se jedná spíše jednotlivá drobná jednotlivá obohacení jak v rovině obsahové, tak i formální.

1.2. *Das Kinobuch*; nejstarší české "fiktivní scénáře"¹⁷

Vedle tvorby autorů české avantgardy existuje v českém prostředí ještě jiný zvláštní projev zájmu o specifika filmového projevu, realizovaný na ploše literárního díla. Jedná se o soubor *Das Kinobuch*, jehož editorem (a také iniciátorem celého projektu) byl německý divadelní kritik a pozdější divadelní dramaturg Kurt Pinthus. Do sbírky "kinostücků", jak Pinthus sám díla obsažená ve sbírce nazývá, přispěli vedle německých autorů také tři autoři z Čech.

Dobu, v níž jsme se až dosud pohybovali, tedy především dvacátá léta minulého století, vydání *Kinobuchu* předbíhá. Soubor vychází již v listopadu roku 1913.

Kinostucky Františka Langera, Otto Picka a Maxe Broda jsou nejstaršími dochovanými

¹⁶ Zájem české literární elity o film je poměrně široce zdokumentován. Mezi takové autory patřili mj. Karel a Josef Čapkovi, Alois Jirásek, Karel Matěj Čapek-Chod či František Langer. Srov. L. Bartošek, c. d.; Karel Čapek, Josef Čapek, *Filmová libreta*. Odeon, Praha 1959; Ivan Klimeš, *Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období n mého filmu*. In: *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*. ČSFÚ, Praha 1988, s. 33-54.; I. Klimeš, *Z po átk scénáristiky v eských zemích*. Illuminace 4, 1992, č. 2 (8), s. 57-95.

¹⁷ Tři ze čtyř textů, jimž se v této kapitole věnuji, byly původně vydány v německé verzi. Ve své práci čerpám z českých překladů těchto textů. Viz Max Brod, *Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty*. Illuminace 4, 1992, č. 2 (8), s. 68-70; František Langer, *Vzorný íšník*. Illuminace 4, 1992, č. 2 (8), s. 71-72; Otto Pick, *Floriánovy š astné asy*. Illuminace 4, 1992, č. 2 (8), s. 65-68. Čtvrtý text vyšel původně česky, i v jeho případě však čerpám z jeho časopiseckého přetisku: František Langer, *Bunny v šatn* . Illuminace 4, 1992, č. 2 (8), s. 73-80. K původním vydáním viz Příloha I. (Prameny), s. 1.

ukázkami českého filmového psaní. Realie celého fenoménu jsou v současnosti zevrubně zdokumentovány¹⁸.

Vydání souboru má konceptuální charakter. Soubor textů *Das Kinobuch* je uveden "metodickým" textem samotného editora, který v něm poukazuje na specifika filmových prostředků. Jednotlivá díla jsou konkrétními ukázkami předkládané metody.¹⁹

V úvodu své statě se Kurt Pinthus pokouší o definici termínu "kinostück". Svoji koncepci filmu zakládá na negativním vymezení vůči dramatickému umění. Soustřeďuje se na jejich protichůdné rysy, následně však nachází podstatný společný prvek, jímž je účast herce (teorie hereckého projevu v divadle a ve filmu je však dle autora zcela odlišná). Zdůrazňuje ovšem, že největší chybou při tvůrčím vnímání kina je nahlížení na ně prizmatem jiného druhu umění.

Úpadek kina se započal v okamžiku, kdy kino zapomnělo na svoji podstatu a stalo se nesamostatným, přejímajíc k zfilmování již vytvořená díla slovesného umění.²⁰

Pinthus několikrát zmiňuje, že kinematograf pro něj není skutečným uměním. Klade si ovšem otázku, co přivádí diváka do kina a dochází ke dvojímu - v jistém smyslu protichůdnému - závěru: aby viděl to, co v "obyčejném životě" neuvidí, a zároveň aby v představeném ději odhalil sebe sama, svoje vlastní problémy. Tato bipolarita se stává základem Pinthusovy teze. Na tomto základě ovšem reflektuje kino jako nový nepřehlédnutelný společenský fenomén (projev modernity).

Pro svůj Kinostück definuje Kurt Pinthus tři základní pravidla:

Prvním výrazovým prostředkem kinostücku je neohrazené prostředí. [...] Druhým výrazovým prostředkem je pohyb, a to ve dvojím smyslu: v gestu a v tempu. [...] Třetím prostředkem je situace, trik. [...] Spojením těchto tří výrazových prostředků je člověk a jeho osud.

V druhé části své stati se Pinthus obrací ke smyslu své knihy: o souboru se

¹⁸ Srov. Ivan Klimeš, *Prostor kinostücku. (Kurt Pinthus & spol.)*. In: Martin Kaňuch (ed.), *Priestor vo filme/Space in film*. Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava 2000, s. 283-290; Ivan Klimeš, *Z po átk scenáristiky v eských zemích*. Illuminace 4, 1992, č. 2 (8), s. 57-95.

¹⁹ Vycházím z textu z druhého vydání knihy. Viz Kurt Pinthus, *Einleitung. Das Kinostück (1913)*. In: Kurt Pinthus (Hg.), *Das Kinobuch*. Verlag der Arche, Zürich 1963.

²⁰ "Der Irrweg und Niedergang des Kinos begann in dem Augenblick, als das Kino sein eigentliches Wesen vergass, unselbständig wurde, sich anschickte, vorhandene Werke der Dichtung zu verfilmen." K. Pinthus, c. d., s. 21.

vyjadřuje jako o “potpourri prostředí, situací a osudů...”, ovšem zdůrazňuje, že v žádném případě nemůže být řeč o velkém umění.

Vzhledem k tomu, že dosavadní výrazové prostředky Kinostücku ještě nebyly stanoveny, pokusil se každý z autorů této knihy nalézt literární formu, která by byla adekvátní pro kino.

Drama je předpisem divadelního představení a ústní historika předpisem pro povídku. Autoři kinostücků hledají vlastní, svobodný předpis pro kino. Jak upozorňuje Ivan Klimeš, je zde otázkou, nakolik autoři svoje texty do Kinobuchu dodávali v podobě, v níž se ve svazku objevily, a nakolik je editor knihy stylisticky sjednotil.²¹

Na závěr nabádá diváka, aby si promítl svůj film v hlavě. U kinostücků nezáleží na tom, zdali budou realizovány, či nikoliv: v každém případě se snaží působit jako “duševní kino” (Kino der Seele).

Úloze prostoru jako kinematografického specifika, programově rozvíjeného v Pinthusových librettech se věnoval již Ivan Klimeš. Zaměříme se proto na způsoby aplikace dalších Pinthusem definovaných kinematografických specifíků.

Příběhy mají miniaturní zápletku a jednoduchý dramatický děj, související s proměnou chování titulní postavy. Lze sledovat přímé aplikace Pinthusovy teze o příčinách divákovy cesty do kina: dualismus exotického, nepřístupného prostředí a příběhu “obyčejného člověka”. Děj *Vzorného číšníka* Františka Langera se odehrává v exotickém a exkluzivním prostředí, v “nejvybranější” restauraci v přímořském letovisku, a obsahuje řadu exkluzivních rekvizit (plachetnice, “hory jídel”), nevídaných kousků (akrobatické kousky číšníkovy) a jiných jevů, které přesahují hranice obyčejnosti (“známá herečka Miranda”, několikanásobné zdůraznění její krásy). Podobné artefakty jsou přítomny také v kinostücku *Floriánovy zlaté časy* Otto Picka. I zde se popis soustředí na titulní postavu příběhu. Také zde se jedná o hrdinu z nižší společenské třídy (u Langera šlo o číšníka, u Picka je to polní hlídač) a také zde do jeho příběhu zasáhne “exklusivní svět”. Pickův Florián se na krátkou chvíli ocitne ve městě, disponuje zpočátku téměř neomezenými finančními prostředky, což mu umožňuje oddávat se jinak těžko dosažitelným radovánkám (např. nakoupit letadlo, aby

²¹ Existují doklady toho, že některé texty z Kinobuchu byly pro knižní vydání editorem zbaveny technických poznámek a technotextové scénaristické úpravy. Srov. Ivan Klimeš, *Prostor kinostücku. (Kurt Pinthus & spol.)*. In: Martin Kaňuch (ed.), *Priestor vo filme/Space in film*. Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava 2000, s. 288.

zaimponoval ženě svého srdce, a vzápětí, zklamán reakcí této dámy, jej nechat okamžitě spálit).

Max Brod pro svůj kinostück rozvíjí vlastní "technickou myšlenku", založenou na podstatných prvcích Pinthusovy filmové metodiky.

[Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty]

Jedna z ještě málo využitých možností tkví v tom, že se v kině mohou objevit čiré fantazie ve své osobité existenci.²²

Také v jeho případě se jedná o příběh s jedním titulním hrdinou. Představy hlavního hrdiny - chlapce-snílka - se realizují na plátně:

Ihned se kolovrátek mění v malý orchestr, sám flašinetář v dirigenta. Zdi dvora zůstávají, orchestr sedí na improvizovaném pódiu. Nejprve informace pro publikum: "Jak vypadá kolovrátek v Kühnebeckově fantazii." Nakonec hudební nadšenec oběhne pulty houslistů a padne dirigentovi kolem krku. Vtom je tu ovšem skutečnost: užaslý flašinetář hledí za gymnazistou, který utíká pryč.

Ve výloze obchodníka s obrazy se mědirytina "Benátská projížďka na gondole" proměňuje v živoucí scénérii Benátek, když se jakoby kouzlem roztáhne po celém zorném poli.

[...] jelikož se před snícíma očima mění domácí jídla ve velkolepé pokrmy šlechticů.

[...] V odpolední samotě svého pokoje sní nyní Kühnebeck nad školními sešity o příjezdu dolarového zázračného muže. (Že je to sen, lze zjistit z toho, že postava gymnazisty u psacího stolu zůstává stále v popředí).²³

Děj Brodova libreta je jakoby rozdělen na dvě části: v první se demonstrují rozličné možnosti ilustrace představivosti. Ve druhé vzniká miniaturní zápleтка (chycený pronásledovatel; to je ostatně doplněno samotným autorovým komentářem "Zde již neváhá zasáhnout zápleтка tolik potřebná pro film."). Zde se idealistova představivost zúročuje, neboť hrdina neváhá zasáhnout proti reálnému nebezpečí.

A všichni jsou jednou provždy vyléčeni ze svého předsudku proti literatuře, což nikoho netěší více než autora tohoto filmového návrhu.²⁴

K třem českým příspěvkům do Kinobuchu přiřazuje Ivan Klimeš ještě Langerův scénář *Bunny v šatně*²⁵. Titulní postava (jak naznačuje Klimeš) odkazuje k americkému

²² Max Brod, *Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty*. Illuminace 4, 1992, č. 2 (8), s. 68.

²³ M. Brod, c. d., s. 68-69.

²⁴ M. Brod, c. d., s. 70.

²⁵ Ivan Klimeš, *Prostor kinostücku*. In: M. Kaňuch (ed.), c. d., s. 284.

komikovi Johnu Bunnymu. Langer jej při prvním jmenování ovšem doplňuje ještě zběžnou fyziognomickou charakteristikou.

[Bunny v šatně]

Hlavní osoba: *Bunny*. (Je asi padesátník, vysoký 170 cm a váží 170 kg. Tedy žádný krasavec a žádný mladík.)²⁶

Fabule je založena na anekdotické zápletce: existuje odkládací místo pro manžele, vzniklé jako přiznaná parafráze odkládacího místa pro děti. Manželka uloží Bunnyho do šatny a ztratí lístek, který postupně nacházejí různé jiné ženy. Jednoduchá zápletka vytváří prostor k řadě gagových situací.

Text je doplněn poznámkami-komentáři k textu s ironickým podtónem, jež se vztahují ke kinematografii.

Tyto poznámky, které jsou většinou rázu polemického, poněvadž hájí cenu a význam biografu proti jeho odpůrcům, nesouvisejí však s dějem, kladu úmyslně pod čáru.²⁷

V jedné z dalších poznámek Langer píše:

Tato kapitola nemá žádného praktického nebo mravního účelu. Nesmíme zapomínat, že kinematograf kromě jiných povinností také musí sloužit zábavě, a proto vyjadřují obrazy tohoto druhu čistě kinematografický l'art-pour-l'artismus pro přihlízejícího diváka.²⁸

Poznámky však obsahují ironické glosy také směrem ke kinematografu.

V následující partii objevuje se obvyklá a v každé řádné veselohře naprosto nutná scéna "honění". Avšak v takové míře a rozsahu jako v tomto snímku nebyla ještě nikdy viděna. Proto bude zcela správné, objeví-li se v reklamních notickách a na plakátech, že tento film "jest ojedinělý", převyšuje "vše dosud kinematografy stvořené", "jest nepředstížitelný" atd.

V poznámkách k jednotlivým obrazům vysvětluje Langer na kterou funkci či typický rys kinematografu při svém výjevu naráží. Ironie je patrná také v projevu samotného textu:

Nová majitelka Bunnyho je stará, hubená, dlouhá, oblečená jako hastroš, má ošklivý klobouk a ošklivé boty. Jedině sympatické na ní jsou vlasy a hezké zuby. [...] Při sebeobraně Bunnyho stalo se neštěstí: strhl jí s hlavy vlasy.

²⁶ František Langer, *Bunny v šatně*. Illuminace 4, 1992, č. 2 (8), s. 73.

²⁷ F. Langer, c. d., s. 75.

²⁸ F. Langer, c. d., s. 76.

Byly falešné. Přiběhne matka a vidouc omdlelou dceru, nejdříve jí vyndá z úst zuby, aby je v mdlobě nespolkla, a podá je Bunnymu, aby je držel.²⁹

Obecně se tu klade důraz na vizuálně silnou, slapstickovou akci: postavy omdlévají, běhají po pokoji a shazují věci.

Libreto tak získává zvláštní náboj, hravost a lehkost. Akademické slovesné umění se zde stává prostorem hostícím "uměničko". Langer zde svým dílem naznačuje potenciál vzniku jakési literární grotesky, vystavěné na principech groteskních postupů filmových. V tomto případě má groteska vliv na literární tvar.

Citovaní autoři reflektují kino na základě kladených kritérií, jež jsou odvislá od tehdejší role kinematografie ve společnosti, a výrazovými prostředky, kterými kinematografie v té době operovala. Max Brod a František Langer okrajově (ve formě poznámek pod čarou či krátké předmluvy) zmiňují specifika filmu - popisem realizace triku či jednoduchého postupu.

Texty jsou předkládány ve formě, která se paralelně stává standardem pro scenáristickou praxi (pro "synopsis"). Jedná se o plynulý tok textu, jenž je rozdělen nanejvýše odstavci a i toto dělení se podřizuje rovině fabulační spíše než logice filmových záběrů či obrazů. Tento formát, osvobozený od jakýchkoli vizuálně výrazných členění, soustředí pozornost na anekdotické, vizuální děje, vzniklé na motivy jednoduchých dějů realizovaných ve filmech podřízených převládající konvenci soudobé kinematografie. Snahy autorů o nový, alternativní pohled na kinematografii, které jsou patrné z úvodní stati Kurta Pinthuse, se tedy realizují právě na ploše těchto dějů, praktickým zkoumáním jejich ryze filmových specifik.

Kinobuch je pokusem o zformulování základů filmového vyjádření. Pinthusova metodika je založena na Pinthusově osobním kritickém rozboru situace v kinematografii a na snaze prakticky demonstrovat možnosti předkládané metody. *Kinobuch* je tedy pokusem autorů, kteří do tohoto souboru přispěli svými díly, o vlastní, alternativní náhled na kinematografii. Tento pokus je realizován na poli literárním. Literárním textům se tu přiřazuje termín "kinostück". Text filmového scénáře je v Pinthusově podání, stejně jako v podání českých autorů, vnímán jako svébytný literární žánr.

²⁹ F. Langer, c. d., s. 76.

1.3. Manuály

Konjunktura domácího filmu v poválečných letech a s ním spojený rozvoj scenáristiky patrně podnítily vznik dvou samostatně vydaných příruček-manuálů k psaní scénářů. Byť byla v reflexích zdůrazňována jejich omezenost, jsou prvním konkrétním dokladem reflexe nově formovaného filmového oboru a literárního žánru s ním souvisejícího. Obě knihy vyšly shodně v roce 1923. Autorem první z nich je Karel Lamač, autorem druhé V. A. Jarol.³⁰

Na obou publikacích nacházíme celou řadu shodných prvků. V první řadě je to potenciální čtenářská obec, kterou oba autoři oslovují. Oba si shodně všímají konjunktury současné filmové výroby a poznamenávají, že jejich kniha vznikla jako reakce na tuto konjunkturu, s ambicí poukázat na některé již konvencionalizované okolnosti existence filmového scénáře. Je patrné, že oba autoři se nezaměřují na pokus o charakteristiku umělecké stránky scénáře, ale pouze na jeho stránku technickou. Oba autoři se snaží nalézt a pojmenovat taxonomii jednotlivých scenáristických forem. Oba se vyjadřují k podstatě filmového vyprávění a jeho vymezení vůči jiným narativním strukturám. Oba se shodně dotýkají problematiky filmové adaptace a autorství s ním spojeného, oba shodně dokládají svoje tvrzení praktickými příklady z vlastní produkce.

V jejich textech je patrné přesvědčení, že scénář je návod, který je určen výlučně realizačním složkám štábu, a má za úkol pouze sloužit výlučně hladké realizaci filmu. Nesměruje tedy k širšímu publiku (čtenářům), a nemá tedy žádnou literární hodnotu (již přiznáváme dramatu). Obě příručky také obsahují jakýsi slovník filmových prostředků, který je ovšem výpisem trikových možností kamery (clona, zatemnění, maska, prolínačka...), přičemž jsou tyto termíny chápány jako označení prvků filmové řeči.

Přestože mají texty téměř shodnou perspektivu a směřují ke stejnému výsledku, liší se v jednotlivostech. Hlavním rozdílem je dělení jednotlivých forem scénáře. Lamač přiznává dvě hlavní formy filmového libreto - synopsis a scénář. Jarol rozděluje dále na synopsis a filmové libreto, a libreto dále na formu průvodní (podobnou dramatu) a definitivní - scenario, rozdělené na jednotlivé záběry. "Scenářem", jenž je podle jeho slov nedílnou součástí scenaria, označuje Jarol seznam lokací, uvedený v

³⁰ V. A. Jarol, *Jak psáti pro film*. 1923. Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto*. 1923.

textu přímo za seznamem jednajících charakterů.

Návody pro psaní scénářů se patrně pravidelně objevovaly také ve filmovém tisku, jak lze doložit například textem Roberta Boudrioze a zřejmě také řadou dalších textů³¹. (Autor tu vnímá scenáristiku jako nedílnou součást filmové výroby. Pokouší se poukázat na úskalí scenáristické práce, zejména z pohledu naprostého laika.)

Obě příručky tohoto typu a řada článků obdobného charakteru nebyly jedinými pokusy o stanovení teoretických východisek filmové scenáristiky. Texty se ovšem stávaly také prostředkem pro propagaci alternativního přístupu k filmování i ke scenáristice. Pinthusův úvod k souboru *Das Kinobuch* by bylo možno považovat za obdobnou iniciativu. Artuš Černík, jenž se společně s Karlem Teigem zajímal v avantgardních kruzích o film patrně nejvíce, publikoval (byť na ploše jediného odstavce v časopise *Pásmo*) osm "úkolů moderního filmového libretisty".³² Černíkovy motivy vydat svoje doporučení se pochopitelně radikálně liší od pohnutek Lamačových a Jarolových, pravidla tu neslouží k usměrnění komerčního procesu filmové výroby, nýbrž k podpoře specifických uměleckých možností filmového média.

1. Opustiti dějovou spleť,
 jíž si dostatečně pohrávají život,
 Dumas,
 Conan Doyle.
2. Studovati reaktivnost lidské duše
 na různé optické zjevy,
 kombinace,
 sledy,
 střídání,
 trvání.
3. Poznati ryzí funkci fotografické desky a fotografie,
 naléztí a k platnosti přivéstí
 "zákony l'art pour
 l'artismu" fotografie
4. Přesností scénáře vyrvati z režisérových rukou
 nemožný realismus,
 naturalismus,
 hyperromantismus
 a literární plagiátorství.
5. Předepsati operatérovi experimenty čiře visuelního charakteru.
6. Objevovati děj, nikoli dramatický či románový, nýbrž děj fo-
 rem, nuancí, světél a stínů, tva-
 rů konstantních i
 vodorovných, svislých, stejno-

³¹ Robert Boudrioz, *Scenarior*. Český filmový svět, roč. 3, 1924, s. 9.

³² Text obdobného charakteru, jehož autorem je Jan Švankmajer, (a jenž se nevěnuje faktu filmové scenáristiky, ale metody filmové tvorby jako celku, a tedy přímo nesouvisí s touto prací), vyšel v devadesátých letech v časopise *Analogon*. Srov. Jan Švankmajer, *Desatero*. *Analogon* 11, 1999, č. 26-27, s. 92.

- směrné či rušivé rytmičky.
7. Poznati kvality fotopřijímače, desek a světelných vlivů dřívě než zákony ryze vnějších dějů, v nichž účinkuje 10.000 statistů a Buenos Aires i praví nilští krokodýlové.
8. Býti moderním básníkem, jemuž báseň přestala býti tradiční skořápkou červivého ořechu.³³

Vedle Černíkovy osmy, publikované v revue *Pásmo* (k níž bychom mohli přiřadit ještě dílčí poznámky na obdobné téma, vyskytující se ve filmových textech Karla Teigeho), slouží obdobnému účelu překlady děl zahraničních filmových umělců.

Devětsil nachází do jisté míry svůj "manuál" v knize Louise Delluca *Filmová dramata*, která vyšla v českém překladu v roce 1925. Dellucův soubor šesti libret obsahuje předmluvu, jež se apelativně vztahuje - vedle otázek kinematografie obecně - také k fenoménu filmové scenáristiky. Tento text má formu krátkých poznámek, jednotlivě upozorňujících na různé fenomény spojené s formálními prostředky kinematografu i specifikami filmového psaní. Louis Delluc nenabízí nějaká konkrétní doporučení či návody a nepředkládá žádnou normu pro psaní filmového libreta; samotná úprava jeho filmových dramát je však velmi specifická - a také výrazně odlišná od úpravy dochovaných českých libret a scénárií, jež jsem uvedl v této kapitole - a stala se zjevným vzorem pro řadu autorů z Teigeho okruhu. Dellucově vlivu na úpravu devětsilského filmového libreta se zevrubně věnuje Jiří Brabec³⁴; na tento fakt podobnosti narazím ještě několikrát v následující části práce.

Zajímavým "manuálem" je příručka Vsevoloda Pudovkina *Od libreta k premiéře*, již v roce 1932 přeložil a pro vydání připravil filmový kritik Lubomír Linhart a jejíž první část je věnována právě formě filmového scénáře.³⁵

V Linhartově vydavatelském aktu je však v každém případě patrna hlubší

³³ Artuš Černík, *Úkoly moderního filmového libretisty*. *Pásmo* 1, 1925, č. 13-14, s. 6 [Viz příloha II., s. 10]; částečně přetištěno v úvodní stati in: Viktoria Hradská [= Jiří Brabec] (ed.), *eská avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 62-63. [Ve zmíněném přetisku chybí body 7. a 8. K jejich absenci zde došlo patrně nepozorností editora, neboť v původním vydání jsou vinou zlomu body 7. a 8. otištěny na dotyčné straně na začátku druhého sloupce; editor knihy *eská avantgarda a film* (resp. autor zmíněné úvodní stati) navíc nikde nenaznačuje, že by tisknul pouze fragment, naopak, s předkládanou ukázkou nakládá jako s uzavřeným kompletem.]

³⁴ Viktoria Hradská [= Jiří Brabec] (ed.), *eská avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 60-62.

³⁵ Zvláštní je, že se text týká výrazových prostředků němého filmu, což je na jedné straně jeden z důvodů, proč jej zařazuji do této práce, na druhé straně je řada poznámek již bezpředmětná. Srov. Vsevolod Pudovkin, *Od libreta k premiéře*. Čefis, Praha 1932. [Překlad Lubomír Linhart. Scenáristice jsou věnovány s. 7-37. Editorství podíl L. Linharta na této části viz zejm. na s. 29 a 35-37.]

koncepce (o jeho výrazné editorské přítomnosti svědčí např. fakt, že na závěr autorovy první kapitoly vložil ukázkou z jeho díla, doplněnou vlastním komentářem, stejně jako řada "překladatelských" poznámek, jejichž prostřednictvím komentuje Pudovkinova slova). Linhart se zřejmě pokusil současně problematizovat soudobou realizační normu, panující v Československu, a zároveň nabídnout pravidla, odvíjející se od metody, jež je podřízena především umělecké, resp. specificky filmové funkci.

Scenaria, která jsou zasílána filmovým organizacím, vyznačují se svým zvláštním charakterem. Většinou to bývají primitivní vyprávění nějakého vymyšleného příběhu, při čemž se autoři zřejmě jen snaží, aby vyprávěli nějakou fabuli, užívající k tomu literárních způsobů, a nepřemýšlejí o tom, *jak bude jimi podávaný materiál zajímavý ve filmovém zpracování. Otázka speciálního, filmového zpracování materiálu je neobyčejně důležitá.*³⁶

Vsevolod Pudovkin se v tomto textu - v naprostém rozporu se všemi dosavadními pokusy o uměleckou (alternativní) metodiku filmu - nebrání korespondenci kina s jinými uměleckými odvětvími.

Scenario může být stavěno divadelně a bude podřízeno zákonům stavby divadelní hry. V jiných případech může být blízké románu a ovšem řídí se jinou zákonitostí stavby.³⁷

Svoji metodu odvíjí zejména od základů teorie montáže; co se týče scenáristických forem, naznačuje dvě fáze scénáře: libreto a tzv. pracovní, montážní scenario³⁸. Úpravu ovšem ponechává na autorovi. Podtrhuje pouze, že je třeba jasného vyjadřování. Pro literární obraty, vhodné pro formu scénáře, rozvíjí termín *plastický materiál*.

Je důležité uvědomit si, že při předběžném všeobecném rozpracování scenaria není třeba zaznamenávat, co nelze filmovat, co není významné, nýbrž co je možno bezpečně ustanovit jako opěrné body, jasně a plasticky výrazné.

[...] Ten, kdo je obeznámen s literární prací, dovede si snadno představit, co to znamená *výrazné slovo*, co znamená *výrazná řeč*; ví, že jsou přesná, výrazná slova a z těchto slov výrazně stavěné věty. Také ví, že rozvláčná, nejasná řeč nezkušeného spisovatele, řeč s mnoha zbytečnými slovy, je výsledek nedovednosti vybírat slova a ovládati je.

Příručka Vsevoloda Pudovkina se zaměřuje výlučně na uměleckou stránku

³⁶ V. Pudovkin, c. d., s. 7.

³⁷ V. Pudovkin, c. d., s. 8. L. Linhart zde obzvláště upozorňuje na užití obratu "stavěti scenário" namísto běžného "psáti scenário".

³⁸ L. Linhart však ve svém shrnutí Pudovkinových tezí uvádí fáze tři: libreto, scenario a režisérské montážní scenario. Srov. V. Pudovkin, c. d., s. 36-37.

vzniku filmového díla a zcela pomíjí veškeré komerční realie, čímž je přímým protipólem manuálů V. A. Jarola a Karla Lamače.³⁹

1.4. Shrnutí

Nejstarší dochované realizované scénáře se svojí formou velmi blíží divadelnímu dramatu. Tato forma je v podstatě přejata a přizpůsobena podmínkám filmování. Specifikum filmového libreta se odráží v nejzřetelnějších realizačních rozdílech obou odvětví (v podstatě se jedná pouze o absenci zvuku, a tedy nutnou práci s mezititulky) a v rozdílném přístupu k postavě autora dramatu a autora filmového libreta. Vliv divadelních prostředků na film způsobuje nevyhnutelnost zařazení scénáře do procesu výroby.

Das Kinobuch Kurta Pinthuse je příkladem zájmu o specifika filmových výrazových prostředků, navíc s deklamovaným naznačením možnosti existence "virtuálního filmu", jenž si může čtenář promítnout na základě psaného (fiktivního) filmového libreta. Jednotlivé kinostücky nakládají s formou filmového libreta jako s vlastním literárním žánrem, přičemž formou úpravy se tyto texty neliší od synopsí či filmových obsahů, na něž jsem upozornil v předchozím oddíle. Filmovou specifičnost těmto textům nedodává vnějšková úprava, jejich autoři ji hledají v (přirozeně literárním) líčení adekvátních dějů a situací. Soubor kinostücků je také doplněn úvodním textem, který teoreticky poukazuje jak na ony potenciálně ryze filmové děje, tak i na zvolenou literární formu.

Na závěr této části práce jsem zařadil poznámky týkající se manuálů vzniklých v různých souvislostech v reakci na fenomén filmového scénáře. Motivy vzniku těchto manuálů či teoretických textů jsou trojího druhu: první uplatňuje hledisko komerční, hledisko hladké realizovatelnosti v produkčním prostředí (příručky V. A. Jarola a K. Lamače), druhý nahlíží filmový scénář jako zvláštní literární prostředek s vlastními zákonitostmi a kinematografii jako svébytný (umělecký) prostor (K. Pinthus, A. Černík, L. Delluc), pro třetí je manuál možnou učebnicí filmového jazyka (Pudovkin/Linhart).

³⁹ Pudovkinův text se ovšem odráží od realii prostředí státní kinematografie a již tento fakt je důvodem, aby byl tento manuál na tehdejší československé prostředí těžko adaptovatelný.

2. Fiktivní scénář jako nástroj české avantgardy

2.1. K projevům zájmu české avantgardy o film

V dosavadních diskusích týkajících se zájmu české avantgardy o film se opakovaně uvádí několik faktorů:⁴⁰ počátkem 20. let minulého století je film novodobým společenským fenoménem a plnohodnotnou součástí modernistických jevů. Těší se značnému zájmu napříč všemi sociálními vrstvami, zejména přitahuje nižší z nich. Jeho umělecký potenciál je problematizován starší generací kritiků. Ve skutečnosti je však již plnohodnotným uměleckým odvětvím s rozvinutými výrazovými prostředky. Operuje řadou specifických uměleckých prostředků, a má proto také značnou emancipační energii.

Avantgarda se pohybovala zejména na ploše výtvarného a slovesného umění a právě v těchto oborech měla zjevně nejsilnější produkční zázemí. Zájem české avantgardy o film se ve 20. letech projevoval téměř výhradně formou časopiseckých publikací.⁴¹

Film je v publikacích, u kterých lze zájem o něj vůbec konstatovat, pouze jedním z řady témat. Je součástí zájmu o celý trs společenských fenoménů, které ovlivňovaly soudobou kulturu. Vydání některých časopisů a zejména sborníků (nejmně časopisy *Pásmo* a *Disk* a sborníky *Život II.* a *Fronta*) mají konceptuální charakter, pro nějž hraje film svoji roli.

Zasazení filmového textu do celku dané (časopisecké) publikace se různí: v případě jmenovaných revuí se rozličné kulturní zájmy prolínají, ve sborníku *Fronta* jsou naopak texty, týkající se jednotlivých odvětví, seřazeny a vytvářejí logické oddíly. Zatímco některé aktivity avantgardy, zejména na poli architektury a hudby, přerostly v soustředěnější zájem a ve vznik specializovaných časopisů (revue *Horizont*, *Stavba* a *Tam-tam*), u filmu k tomu nedochází.

⁴⁰ Příčiny a důvody zájmu avantgardy o kinematografii se systematicky pojednávají na ploše několika studií. Srov. V. Hradská [= J. Brabec] in: V. Hradská [=J. Brabec] (ed.), *eská avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976 [úvodní studie]; Petr Král (ed.), *Karel Teige a film*. ČSFÚ, Praha 1996; Michal Bregant, *Avantgardní tendence v eském filmu*. In: *Filmový sborník historický 2*. ČSFÚ, Praha 1992, s. 137-174. Našeho tématu se dotýkají pouze okrajově.

⁴¹ Pro širší souvislosti srov. zejm. M. Bregant, c. d.

Zájem české avantgardy o film má ve 20. letech dvě hlavní tendence: v jedné je film předmětem, ve druhé výrazovým prostředkem. Texty, v nichž je film předmětem, tedy texty označované za “teoretické” či “teoretizující”⁴² se přitom vyznačují větším či menším mísením žánrů i forem (lokálním užitím typografických možností, přechody k básnivé, manifestační dikci...). Krajní případy takových teoretických textů se ocitají až na rovině typografické básně: filmovost, jež je původně jejich předmětem, se tu stává vlastně výrazovým prostředkem. Nikoliv tedy ve smyslu filmového libreta, ale rozhodně jako inspirace pro univerzální literární poetickou formu. Pochopitelně jsou tyto okrajové texty pouze výjimkami a převažují konzervativnější, “serióznější” texty. V souvislostech s existencí fiktivního filmového libreta je však třeba si uvědomovat, že stavět ostrou hranici mezi zmíněnými dvěma tendencemi devětsilského filmového psaní je krajně zavádějící a ovlivněné současnou převládající taxonomizační tradicí. Avantgardní texty o filmu by dle mého názoru bylo tedy možno vnímat univerzálně: zahrnout je pod jediný pojem “filmový text” a v těchto filmových textech následně pouze konstatovat jednotlivé převažující žánry a tendence. (Středem mého zájmu je sledovat prvky té tendence, jež se vztahuje k onomu imaginárně představovanému tvaru “filmového libreta”).⁴³

Charakter psaní o filmu je v rámci publikačního zázemí Devětsilu nezávislý na druhu periodika, působí jednotně. Tento dojem podporuje i fakt, že veškerá devětsilská filmová publicistika se liší od panující řekněme “filmověpublicistické konvence”. Je podložena konkrétní (poměrně ostře vymezenou) estetickou vizí a autoři, kteří se o film zajímají nejvíce (K. Teige, B. Václavek, A. Černík), projevují značnou míru aktivity.

Autoři se netajili svým opovržlivým nezájmem o české kinematografické prostředí a v jejich skupině nebyl po celou dobu existence Devětsilu nikdo s nutnými realizačními zkušenostmi a technickou výbavou, jenž by mohl začít experimentovat

⁴² Srov. M. Bregant, c. d.

⁴³ Příklady teoreticko-typografické básně: Vilém Santholzer, *Pokroky kinematografie*. Pásmo 1, 1924, č. 13, s. 5; Bedřich Václavek, *Nové techniky v básnickém emesle*. Disk 2, jaro 1925, s. 1. [Viz příloha II., s. 8. a 14-17.] K těmto textům se v této části ještě několikrát vrátím.

přímo s filmovou formou.⁴⁴ Jinak řečeno, realizace dotyčných filmových libret byla nepravděpodobná.

Filmové libreto jakožto "finální produkt", respektive jeho publikace, však nebylo nouzovým řešením. Jeho forma, podobně jako samotný fenomén záznamu virtuálního filmu literárními prostředky, se zde stává původním inspiračním zdrojem pro práci výtvarnou (typografickou) a literární. Vzhledem ke konkrétní práci avantgardních autorů je patrné, že nejen film je zdrojem inspirace pro básnickou tvorbu, ale že i samotný fenomén filmového libreta, tedy díla literárního, je touto inspirací, navíc prostředkem pro hru výtvarnou a typografickou a hru s panujícími výtvarnými i literárními žánry, obecně pro syntézu uměleckých odvětví a rozbití tradičních slovesných forem.

Otázka po realizaci či realizovatelnosti libreta je z této perspektivy již irelevantní: autoři svoje díla totiž realizovali - právě na ploše (patříčně "rozvolněného") slovesného umění - a v kontextu se svým dalším literárním dílem. (Transpozice do filmu by měla obdobný dopad jako transpozice kteréhokoli slovesného díla do filmu.)

V programových prohlášeních avantgardy je patrný zájem o syntézu umění. Autoři, věrni svým představám, se neomezují tradičním rozdělením, ale příčně se otevírají inspiračním zdrojům.⁴⁵

Problém nového obrazu? Bude ještě obrazem? Zajisté ne věčně. Obraz je buď plakátem, veřejné umění jako kino, sport, turistika - jeho místem je ulice; nebo je poesíí, čistě výtvarnou poesíí, bez literatury - pak jeho místem je kniha, kniha reprodukcí, kniha básní. Nikdy není správné nalepiti jej na zeď pokoje. Tradiční zarámovaný obraz znenáhla je opouštěn a pozbývá faktické funkčnosti.

Básnictví zbaveno Marinettim pout syntaxe, interpunkce atd. přijalo v Apollinaireových ideogramech formu optickou, grafickou. Báseň se kdysi zpívala, nyní se čte. Recitace stává se nesmyslem a ekonomie básnického

⁴⁴ Jediným filmovým praktikem, jehož by bylo lze počítat do širšího okruhu avantgardy (a jen proto, že několika drobnými články přispěl do *Pásma*), byl filmový herec působící v Los Angeles Rudolf Myzet. Na poli dramatu (a přitom s aktivním zájmem o film, byť tyto aktivity dlouhou dobu neopouští literární prostor) je takovou osobností divadelní režisér Jindřich Honzl. (Jemu je ostatně adresováno filmové libreto Karla Teigehe a Jaroslava Seiferta *Pan Odysseus a r zné zprávy*. Viz příloha II., s. 6-7). Honzla lze považovat za jediného, kdo by byl ochoten a schopen přenést filmová libreta do filmové podoby.

⁴⁵ Svědčí o tom na jedné straně publikované teze, na druhé straně praktické ukázky a volba terminologie ("obrazová báseň", "skulpturní malířství" atp.). Srov. např. Karel Teige, *Malí ství a poezie*, Disk 1, 1923, s. 19-20 [viz příloha II., s. 13]; Bedřich Václavek, *Nové techniky v básnickém emesle*, Disk 2, jaro 1925, s. 1-4.

výrazu je především optická, výtvarná, typografická, ne fonetická a onomatopoická.⁴⁶

Text filmového scénáře v sobě automaticky více či méně obsahuje reference ke dvěma druhům uměleckých odvětví, literatuře a filmu. Již proto je libreto k filmu ze své podstaty formou, korespondující s představou umění, jak se definuje v textech *Disku*, *Pásma* a dalších devětsilských tiskovin. Avantgardní autoři umělecké možnosti filmového scénáře obohatili o hodnoty výtvarné, což ještě více rozevřelo prostor neomezeného projevu literárního, imaginativního, vizuálního.

2.2. Formy publikace

Přestože avantgarda tíhla k syntéze uměleckých odvětví i jejich jednotlivých žánrů, jejím domovským prostředím byl, jak již bylo zmíněno výše, prostor časopisecké publikace.

Co se týče filmových libret, nejvíce jich lze registrovat na stránkách společenských revue a sborníků, které hnutí vydávalo. Existují však také výjimky v podobě otištění filmového libreta v rámci básnické sbírky některého autora.

Zmínky o scénářích a scénáře samotné se nacházejí v těchto domovských publikacích Devětsilu: *Disku*, *Pásmu* a *ReDu*⁴⁷. Revue *Pásmo* se vyznačuje největší volností v rovině konceptu časopisu a (takřka výlučným) zaměřením na mezinárodní avantgardní hnutí. Společně s filmovými librety, “v jednom toku textu”, se objevuje řada publicistických žánrů nejrůznějšího zaměření i hloubky. Články se navíc vyznačují rozličností a bohatostí formálních prostředků.

V *Programu nejbližší činnosti* se o časopisech *Pásmo* a *Disk* píše:

Letáková revue “Pásmo” se stává společným měsíčníkem U.S. “Devětsil” a “Brněn. Devětsilu” za spolupráce autorů a skupin zahraniční moderny. Je listem aktualit, umění, kritiky a informace. [...]

⁴⁶ Karel Teige, *Malí ství a poezie*. Disk 1, 1923, s. 20. [Viz příloha II., s. 13]

⁴⁷ K těmto tiskovinám dodávám, že jejich studium značně ztěžuje neutěšený stav jejich archivace. Jen pro příklad: Národní knihovna v Praze nemá vůbec k dispozici časopis *Pásmo* a časopis *Disk* je čtenáři k dispozici pouze v elektronické podobě (na mikrofilmu nikoliv); originál je pro chatrný stav pečlivě stráženo. To je velký rozdíl oproti situaci ve Francii, kde avantgardní časopisy z desátých a dvacátých let, kterými jsem se zabýval (*Sic a Esprit Nouveau*), existují v reprintech.

“Disk”, jehož 1. číslo vyšlo revolučně, mění se číslem 2. na poloroční sborník, rozsahu 40 stran s 20-30 reprodukcemi za redakce: Teige - Seifert - Krejcar - Černík. Vychází v posledním týdnu dubna a října každého roku. Jest sborníkem nové krásy, nového světového názoru, čínorodé filosofie, pokračovatelem sborníku “Život II.”, principiálního charakteru.”⁴⁸

Časopis *Disk* poukazuje na nejrůznější možnosti propojení grafiky, fotografie, typografie a textu. Můžeme si snad dovolit tvrdit, že hledání možností syntézy uměleckých odvětví je jeho tématem, a předkládané scénáře jsou jednou z možných variant. Revue *ReD*, která začíná vycházet v době největší síly české avantgardy, je v grafické či obrazové stránce konzervativnější. Klade větší nárok na informační hodnotu publikovaných článků i na kontext, v němž se publikují básně a libreta. Kromě těchto revue se texty o filmu objevují také ve sbornících avantgardy - *Revolučním sborníku Devětsil*, sborníku *Život II.* a sborníku *Fronta*. Umístění a typografická úprava filmových textů je tu o poznání konzervativnější.

Jiným hostitelským prostorem filmových libret jsou autorské sbírky - Jiří Mahen (*Husa na provázku*), Vítězslav Nezval (*Pantomima* a *Skleněný havelok*). Text filmového libreta je tu ještě zjevněji inspiračním materiálem pro práci se slovem a s virtuální obrazovou imaginací. Nezvalovy sbírky se inspirují dalšími obdobnými okrajovými literárními verzemi neliterárních projevů (pantomima, vaudeville, balet).

K samostatné publikaci filmového libreta či jejich sbírky - pokud nepočítáme knihu Jiřího Mahena *Husa na provázku*, o jejichž specifikách se ještě zmíním - nedošlo, resp. o žádném takovém vydání nevíme. Existují však zmínky o tom, že byla v plánu.⁴⁹

Jen pro doplnění zmiňuji, že v prvním devětsilském období (1920-1922 a v podstatě až do r. 1924) neměla ještě avantgarda, resp. Teigeho okruh, jenž se nejvíce zajímal o film, vlastní domovský publikační prostor. I v následujících dvou letech, a v menší míře vlastně i v průběhu dalších let, bylo publikační zázemí *Devětsilu* značně nejisté a omezené. Některé významné práce, mezi nimi i texty o filmu, tak byly vydány

⁴⁸ *Program nejbližší innosti*. Pásmo 1, 1924, č. 3, s. 8.

⁴⁹ Viz inzerát na druhé straně sborníku *Život II.*, který ohlašuje vydání filmového libreta Artuše Černíka *Jack a radosti ze života*, a také (patrně) scénářů dvojice Seifert - Teige (publikace *Kino a. t. d.*). U Černíkova titulu je poznámka: “filmové libreto s mnoha vyobrazeními vychází současně se ‘Životem’, cena 6 Kč.” Tuto publikaci se mi ovšem nalézt nepodařilo a žádné dostupné prameny se o něm nezmiňují. Viz *Život*, roč. 2, 1922, s. 2 obálky.

v jiných periodikách.⁵⁰ Co se týče fenoménu filmového libreta, nejvýznamněji zde vystupuje aktivita K. Teigeho a J. Seiferta v časopise Host a Seifertovo působení v satirickém komunistickém časopise *Sršatec*.

Při bližším popisu periodik a sborníků, který bude následovat, jsem se rozhodl postupovat právě podle "míry specifičnosti" fiktivních libret v nich publikovaných, a tedy nikoliv chronologicky. Kritérium specifičnosti upřednostňuje devětsilské časopisy *Disk*, *Pásmo*, a *ReD* před sborníky *Revoluční sborník Devětsil*, *Život II.* a *Fronta* a samostatnými sbírkami básní a jinými okrajovými texty.

Na všech těchto publikacích se redakčně a zejména graficky autorsky podílel Karel Teige. Protože se následující poznámky budou týkat zejména grafické stránky textů, bude jejich ústředním tématem přínos Karla Teigeho.

2.2.1. Disk

V časopisu *Disk* (konkrétně v jeho druhém ročníku) je publikován vůbec největší počet českých avantgardních filmových libret. Redaktory 1. čísla "Internacionální revue" jsou Jaromír Krejcar, Karel Teige a Jaroslav Seifert. Vydání *Disku* se potýkalo s obtížemi, které byly pro publikace *Devětsilu* obvyklé. *Disk 2* proto vychází až po jednoroční přestávce v Brně, v Černíkově nakladatelství *Devětsil*⁵¹, se stejnou redakcí, tentokrát s podtitulem "Moderní almanach". Jak naznačuje již citovaný *Program nejbližší činnosti*, *Disk* je coby "principiální pokračovatel sborníku *Život II.*" zejména "výstavním místem", platformou k publikaci praktických děl *Devětsilu*, zasahující do sféry výtvarného umění a literatury, a nejvíce do jejich sdíleného prostoru.

⁵⁰ "V tomto prvním období [1920-1922, pozn. JF] neměl *Devětsil* svou vlastní publikační tribunu. Zveřejňoval práce svých členů na malých výstavách, na recitačních a přednáškových večerech a v několika časopisech mladší i starší generace (*Orfeus*, *Kmen*, *Host*, *Musaion* aj.). Některé revue dokonce vyhradily *Devětsilu* speciální čísla: *Červen* (1921, č. 12), *Veraikon* (1921, č. 5-6), *Proletkult* (1922, č. 17). Ze zahraničních časopisů věnovala tehdy *Devětsilu* pozornost pouze jugoslávská revue *Zenit*, jejíž 7. číslo (září 1921) bylo vyplněno téměř výhradně reprodukcemi devětsilských autorů." Viz *Devětsil. Česká výtvarná avantgarda 20. let. Katalog výstavy*. Galerie hlavního města Prahy, Dům umění města Brna, Praha-Brno 1986, s. 9.

⁵¹ Černíkovo nakladatelství *Devětsil* významně pomohlo spolku v průběhu dvacátých let udržovat vydavatelskou kontinuitu. Vlastní publikační zázemí, svoboda ediční a redakční činnosti byla přitom pro devětsilskou skupinu enormně důležitá. Z devětsilského okruhu byl patrně právě Černíkův přínos dosud nejméně doceněn.

Časopis uvádí původní texty aktivních členů francouzského avantgardního hnutí (Philippe Soupault, Ivan Goll ad.). Tyto texty, které francouzští autoři píšou přímo pro *Disk*, jsou navíc otištěny v původní jazykové verzi. Goll je zmíněn vedle J. Šímy jako redakční zástupce pro Francii⁵². Filmová báseň Vítězslava Nezvala *Raketa*, která vychází v jeho sbírce *Pantomima*, je v *Disku* otištěna v německé jazykové verzi.

Avantgardní hnutí mělo výrazné internacionální ambice a programově narušovalo tradiční jazykový koncept české kultury. Devětsilský kosmopolitismus se obdobně projevuje i na stránkách ostatních devětsilských publikací.

Disk od první strany propaguje důraz na typografickou, vizuální hodnotu textu a syntezu výtvarného a literárního projevu. Na první straně prvního čísla Jindřich Štyrský otiskuje typografickou báseň, která končí slovy "Milujte nové obrazy"⁵³. Příklad pravidelného uvádění rozličných dalších "nových obrazů" se nese celým vydáním. Druhé číslo (byť vychází po tak dlouhé odmlce) navazuje plynule na první ročník, mj. na první straně publikováním obdobně graficky upraveného textu, tentokrát v autorství Bedřicha Václavka.

NOVÁ BÁSEŇ:

pohyb života ve vztazích se všemi těmi ostatními pohyby universálního života. Odehrává se nejen v čase, ale i v prostoru. Blíží se filmu. Synoptická tabulka lyrických hodnot.

DEFINICE SLOVNÍKA:

to, co může být pojmuto jedním pohledem ve všech částech své celosti.

TECHNIKA:

mnohotypový synoptismus.

(Nutnost nových pravidel kompozice a díkce.)⁵⁴

Žánry "nových básní" se tu různí: vedle filmových libret to jsou čistě typografické básně nebo texty, v nichž se mísí literární žánry, u nichž je typografická stránka zvýrazněna. Vedle těchto rozličných a obsahově i typograficky rozmanitých textů se pak na stránkách revue *Disk* publikuje řada "obrazových básní", u nichž výtvarná stránka převažuje nad textem i typografií a v nichž text dosahuje patrně vrcholu svých výtvarných možností. Možnosti syntézy hodnot literárních s hodnotami výtvarnými se tu studují v celé šíři: od textů, u nichž je význam kladen téměř

⁵² *Disk* 1, Praha 1923, 2. strana obálky.

⁵³ Jindřich Štyrský, *Obraz*. *Disk* 1, Praha 1923, s. 1-2. [Viz příloha II., s. 11-12]

⁵⁴ Bedřich Václavka, *Nové techniky v básnickém umění*. *Disk* 2, Brno, jaro 1925, s. 1.

bezvýhradně na jejich literární stránku, přes typografické vizuální básně, filmová libreta a obrazové básně až k fotografiím a reprodukcím obrazů s hodnotou čistě výtvarnou.

V prvním *Disku* se k filmu, respektive filmovému libretu odkazuje pouze v náznamech (Obrázek Fairbankse J. Šímy na s. 7.), "filmovost" je tu zmiňována jako důležitá inspirace pro slibované nové básně. Filmová libreta (nejčastěji jsou označena za "libreta pro lyrický film") se v hojném počtu objeví teprve ve druhém čísle. Filmu se tak věnuje bezmála polovina revue. Na rozdíl od jiných publikací Devětsilu se v *Disku* vedle filmových libret objevuje pouze jediný článek s teoretickými ambicemi (*Fotogenie a suprealita Jiřího Voskovce*⁵⁵). Také tento text má jisté grafické (typografické) kvality.

Naprostá většina scénářů publikovaných ve druhém čísle *Disku* je rozdělena do očíslovaných "záběrů" - logických jednotek. Jedná se o formu, kterou užívá Louis Delluc při psaní svých filmových dramát. Vzhledem k řadě článků, kterými se avantgardisté odkazují k Dellucovým statím, jeho filmům i libretům, lze usuzovat, že právě "dellucovské" filmové libreto přijali za normu pro psaní svých vlastních scénářů. Tato forma je dodržena také u některých scénářů, publikovaných autory z Devětsilu jinde než právě v druhém čísle *Disku*, a u avantgardních libret se rozhodně jedná o dominantní formu. Dellucova *Filmová dramata* v Československu vycházejí ve stejném roce jako druhý *Disk* - 1925 - v grafické úpravě Karla Teigeho.⁵⁶

Sám Karel Teige ovšem ve své vlastní tvorbě (společně s Jaroslavem Seifertem) nachází zcela původní způsob typografického členění; v *Disku* tento styl reprezentuje "filmová báseň" *Přístav*. Pomocí titulků psaných verzátkami, ale také prostřednictvím rozličné velikosti a tloušťky textu a odsazení dochází k "víceúrovňovému" dělení celku do jednotlivých "záběrů" či "obrazů", zároveň je vytvářen prostor pro technické, "filmařské" poznámky, jež nesouvisejí s obsahem "zobrazovaného", ale určují, jakým způsobem se "zobrazovaného" dosáhne. Toto výrazné, promyšlené rozdělení pak pochopitelně působí i ve vztahu k vnitřku básně. K Teigeho a Seifertově scénaristice viz dále kap. 2.3.1.

Typografických možností původně využívá ještě Jiří Voskovec v libretu *Nikotin*, které je jinak psáno obvyklým dellucovským způsobem: "obrazy" či "záběry" 27 až 33

⁵⁵ Jiří Voskovec, *Fotogenie a suprealita*. Disk 2, jaro 1925, s. 14-15.

⁵⁶ Louis Delluc, *Filmová dramata*. Nakladatel Ladislav Kuncíř v Praze, Praha 1925. [Překlad "JANE"]

jsou odsazeny a ve vzniklém volném prostoru jsou - kolmo vzhledem k ostatnímu textu - dva řádky: "Všechny tyto obrázky objevují se na černém pozadí v horním rohu plátna, zatím co zbytek zaujímá silueta kuřákova a kouř jeho dýmky"⁵⁷.

Právě v *Disku*, v kontextu s ostatními publikovanými díly, obrazovými a typografickými básněmi, se více než kde jinde poukazuje na specifickou uměleckou hodnotu filmového libreta jako svébytného útvaru. Filmová libreta souvisí s celkem publikace, koncepcí "nové básně"; jejich vytržení z tohoto kontextu je ochuzuje.

Revue *Disk*, jež je zaměřena mezinárodně, je zejména katalogem výrazových prostředků, které rozvíjela a jichž dosáhla česká avantgarda na poli výtvarného umění a literatury a na prostoru jejich syntézy. Filmová libreta - resp. "návrhy lyrických filmů" - jsou zde významnou součástí celé plejády předvedených forem. 2. číslo *Disku* je pro rámeček celého fenoménu avantgardního fiktivního filmového libreta ústředním a určujícím dílem.

2.2.2.Pásmo

Pásmo se označuje za "moderní leták" a také "Pamphlet international"; od 10. čísla 1. ročníku pak "Revue internationale moderne". Má novinový rozměr a vizáž (velikost A2). Vzhled obálky se proměňuje, všeobecně je patrný důraz na kosmopolitní zaměření (překlady titulu do francouzštiny, němčiny, angličtiny a italštiny). V titulu listu (resp. v podvalu) se zejména v prvních číslech objevuje výčet oblastí, na něž se list zaměřuje, mezi nimiž pravidelně figuruje také film.

moderní prosa, básně, marxismus, inženýrská technika, kino, divadlo, sport, stavitelství, propagace a popularisace civilizační kultury, reprodukce moderních obrazů a soch, fotografie z 5 dílů světa, urbanismus, konstruktivismus a poetismus, estetika stroje.⁵⁸

Výtisk obsahuje fotografie, kresby, plány, články týkající se zmíněných témat nejrůznějšího charakteru a zaměření: nejčastěji teoretizující, od manifestů a vzletných, básnickým jazykem psaných textů ke studiím; zároveň také zprávy, glosy, kritiky. Součástí vydání jsou básně (se zdůrazněnou grafickou či typografickou stránkou) a dramata.

⁵⁷ Jiří Voskovec, *Nikotin. Báse dýmu*. Disk 2, jaro 1925, s. 21. [Viz příloha II., s. 28-29]

⁵⁸ Pásmo 1, 1924, č. 1, s. 1.

Filmová libreta, byť po celou dobu existence revue vyjdou pouze 3 původní (a jeden překlad fragmentu scénáře francouzského)⁵⁹, jsou vedle básní, povídek a dramát čtvrtým “praktickým” druhem textu.

Clown čokoláda Jiřího Mahena ve 3. čísle 1. ročníku je fakticky prvním publikovaným filmovým textem⁶⁰, a k tématu se *Pásmo* vrací až ve dvojčísle 5-6. Zde tvoří filmové texty a texty o filmu dominantní složku vydání. Současně s filmem se v čísle vyskytují texty o tanci, divadle, jevištní konstrukci... Na straně 5 se mj. publikují texty *Umění pohybu*, přibližující metody Vikinga Eggelinga a Hanse Richtera⁶¹ a *Počátky kinografie* od Karla Teigeho, jehož tématem jsou francouzské avantgardní filmy.

Dosavadní filmové umění zmocnilo se dosud jen nepatrného zlomku těchto možností a vlastní mohutnosti. Dá se soudit, že filmy zítřka budou krátké obrazy, vizuální básně, bohatá kavalkáda optických metafor, jejichž možnost právě vytušil Abel Gance, v jehož filmech ovšem ještě trpí přílišnou pomalostí a zkaženým symbolismem.⁶²

V dvojčísle 5-6 se publikují “filmové básně” *Pan Odysseus a různé zprávy* (v autorství Karla Teigeho a Jaroslava Seiferta) a *Pro dámy* (jehož autorem je Jaroslav Seifert). Jak text Jiřího Mahena, tak i díla K. Teigeho a J. Seiferta vykazují značnou míru svobody a nezávislosti na literární konvenci. Zejména jmenované texty mají vlastní osobitý čistě vizuální potenciál. Užívá se zde - obdobným způsobem a s obdobným efektem, jako v případě libreta *Přístav* z 2. čísla *Disku* - odsazení, různých velikostí a tloušťky písma, verzálek, rámečků a piktogramů. Podobně jako v *Disku*, také zde se texty filmových básní jeví jako jiná varianta typografické práce s textem (ukázkou obdobné, přesto odlišné práce je báseň Karla Schulze *Jízda vlakem*⁶³).

⁵⁹ Jiří Mahen, *Clown čokoláda*. *Pásmo* 1, září 1924, č. 3, s. 3-4; Jaroslav Seifert, Karel Teige, *Pan Odysseus a různé zprávy*. *Filmová báseň*. *Pásmo* 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 7-8; Jaroslav Seifert, *Pro dámy*. *Filmová báseň*. *Pásmo* 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 1-2; J. Romain [Jules Romain], *Donogoo Tonka*. *Pásmo* 2, únor 1925, č. 2, s. 23-27. [s poznámkou “výňatek z knihy vydané Odeonem”]

⁶⁰ Čímž je myšleno nejen libreto, ale fakticky jakýkoliv text, jehož tématem je film.

⁶¹ Ludwig Hilberseimer, *Umění pohybu*. *Pásmo* 1, prosinec 1924, č. 5-6., s. 5.

⁶² Karel Teige, *Počátky kinografie*. *Pásmo* 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 5.

⁶³ Karel Schulz, *Jízda vlakem*. *Pásmo* 1, srpen 1924, č. 2, s. 8. Přetištěno in: *Devět let. eská výtvarná avantgarda 20. let. Katalog výstavy*. Galerie hlavního města Prahy, Dům umění města Brna, Praha-Brno 1986. Katalog uvádí jako autora textu Zdeňka Rossmanna (typografie) [Viz příloha II., s.1]

Práce s grafickým potenciálem písma je mj. patrná také v řadě textů teoretizujícího charakteru. Příkladnou ukázkou vlivu typografických kvalit na text jsou články Viléma Santholzera *Pokroky kinematografie*⁶⁴ a Viléma Nového *O moderní typografii*⁶⁵.

Také v *Pásmu* se publikuje nejen česky, ale i německy, francouzsky a polsky a v centru zájmu článků jsou v hojném zastoupení fenomény přesahující naše hranice a související s fenoménem avantgardy v celoevropském kontextu. *Pásmo* je tak - obdobně jako *Disk* - časopisem s mezinárodním zaměřením, jenž soustavně informuje jak o dění na poli avantgardy v českém kulturním kontextu, tak o avantgardním hnutí v celoevropském vymezení (ovšem se zaměřením na Francii a Německo). Zmínky o filmu se zde však objevují sporadicky a významněji pouze v jediném (dvoj)čísle. Filmová libreta Karla Teigeho a Jaroslava Seiferta jsou přesto výtvarně výraznými díly, která vytvářejí paralelu k publikovaným básním i dalším textům s posílenou grafickou stránkou.

2.2.3.ReD

Časopis *ReD* vychází od roku 1927 do roku 1931 a od výše uvedených periodik se odlišuje zejména zvýšeným důrazem na informativní hodnotu publikovaných článků. Zájem o film tu patrně ustupuje do pozadí. Jediné publikované libreto, *Lethargus* Vladislava Vančury⁶⁶ (vychází r. 1929), v podstatě nenavazuje na souvislosti, jež jsme mohli nacházet v časopisech *Disk* a *Pásmo*. Mezinárodní zaměření *ReDu* je patrné i v textech, jež se věnují filmu (článek L. Moholy-Nagy, rozhovor s A. Ozenfantem). V jeho 2. ročníku se objevuje Teigova obrazová báseň *Odjezd na Kytheru*, která - na rozdíl od obrazových básní publikovaných v *Disku* - užívá doplňující textové informace k pomyslnému "rozanimování", a tedy jakémusi virtuálnímu "promítnutí". Jistým

⁶⁴ Vilém Santholzer, *Pokroky kinematografie*. *Pásmo* 1, 1924, č. 7-8, s. 4. [Viz příloha II., s. 8]

⁶⁵ Vilém Nový, *O moderní typografii*. *Pásmo* 1, 1924, č. 13, s. 5. [Viz příloha II., s. 9]

⁶⁶ Vladislav Vančura, *Lethargus. Lálanegulo*. Filmové drama. *ReD* 3, č. 1, říjen 1929, s. 22-25. [Viz příloha II., s.33-36]

pandánem tomuto dílu je také fragment filmového pásu z *Abstraktního filmu* Mana Raye a Henri Chometta a z Muybridgeovy *Studie pohybu*.⁶⁷

3. ročník přináší nejen zmíněné Vančurovo libreto *Lethargus*, zároveň ale také uvádí celou řadu článků, jejichž tématem je ruský avantgardní film, především tvorba Dzigy Vertova a skupiny Kino-glaz. Neaktivnějším autorem je zde v této souvislosti Petr Denk, jenž je sám autorem jednoho textu a další dva pro *ReD* překládá z ruštiny⁶⁸. 3. číslo *ReDu* se z publikací *Devětsilu* vůbec poprvé zmiňuje o ruské kinematografii, respektive v souvislosti s filmem vůbec poprvé o jiném regionu, než je Francie, USA a Německo.

ReD uvádí také překlad "historického filmu" Georse Neveuxe *Tanečnice-hvězda* - druhý překlad zahraničního filmového libreta⁶⁹.

V *ReDu* je již patrná transformace zájmu o film a zejména pak jistá rezignace avantgardistů na důvěru v potenciál formy fiktivního libreta pro lyrický film, jak byla tato forma rozvíjena na stránkách *Disku* i *Pásma*. Obě publikovaná libreta se sice přidrží konvencionalizovaných norem (rozdělování do řádků-záběrů - ať už jsou tyto záběry číslovány či ne), ovšem zjevně kladou důraz na příběh a jeho význam - tedy na hodnoty, které avantgardní autoři s možnostmi kina (a filmového libreta) nikdy nespojovali; naopak na nich své teze negativně vymezovali.

2.2.4.Sborníky: Devětsil, Život II. a Fronta

Sborníky *Revoluční sborník Devětsil* a *Život II.* vycházejí paralelně, přičemž v konceptu prvního je vytvoření zázemí teoretického, v případě druhého se pak jedná o předvedení konkrétních příkladů. V obou sbornících se film objevuje pouze v náznamech.

⁶⁷ Eadweard Muybridge, *Studie pohybu*. *ReD* 2, 1929, č. 8, s. 245; Man Ray, Henri Chomette, *Abstraktní film*. *ReD* 1, 1928, č. 9, s. 292.

⁶⁸ Vzhledem k systematickosti "vpádu" tohoto nového tématu do rámce stávajícího myšlení o filmu uvádím pro informaci kompletní seznam "sovětských" článků: Vlado Clementis, *Kinoglazisté za socialistickou výstavbu*. *ReD* 3, 1931, č. 9, s. 266-267; Petr Denk, *Z nov jší sov tské kinoprodukce*. C. d., s. 267-268.; Kazimir Malevič, *Malí ské zákony v problémech filmu*. C. d., s. 265; Leo Mur, *Pasivní a aktivní fotogenie*. *ReD* 3, 1930, č. 3, s. 70. [překlad P. Denk]; Dziga Vertov, *Kino-glaz*. *ReD* 3, říjen 1929, č. 1, s. 6. [překlad P. Denk];

⁶⁹ Georges Neveux, *Tane nice - hv zda. Historický film*. *ReD* 3, 1930, č. 3, s. 65-70.

Ve sborníku *Devětsil* se k filmu odkazuje obrazově (obrázky "Chaplin policajtem" na s. 50, reprodukce Chaplina, jejímž autorem je Fernand Léger, na s. 84 a exklusivní místo, jež je rezervováno slovu "kino" v reklamě na sborník *Život II.* na s. 203), v textu se téma filmu vyskytuje pouze jako součást tří článků: *O proletářském divadle*⁷⁰ Jindřicha Honzla, *Radosti elektrického století*⁷¹ Artuše Černíka, *Umění dnes a zítra*⁷² Karla Teige.

V souvislosti s problematikou fiktivního filmového libreta je (možná paradoxně) nejzajímavější pasáž, kterou věnuje Karel Teige ve svém textu literatuře. Předně, kapitola "Literatura a poesie" se v textu objevuje těsně po kapitole "Kino", a tento text je vysázen menším a užším písmem, navozuje tedy dojem, že se jedná o poznámku. Ať už k tomu autora vedly jakkoliv důvody, v této kapitole píše Teige obrazoborecky:

LITERATURA A POESIE, kterou žije kino a již klade velitelsky jako příklad moderní tvorbě, je právě tak málo salonní, klasická, akademická, právě tak málo symbolická, futuristická či smrdutě naturalistická jako film sám: Whitman, Baudelaire [...] jsou spřízněni s kinem, jsou často v nejednom ohledu předchůdci poesie kina [...] nejvýznačnější moderní básníci usilují rozmanitým způsobem o sepjetí literatury s kinem: ROMAINS, CENDRARS, MAX JACOB, IVAN GOLL, P. A. BIROT, EPSTEIN, P. HAMP.⁷³

V závěru druhé kapitoly článku *Umění dnes a zítra* Teige ke každému odvětví, o němž se zmiňoval, připojí seznam jmen. U literatury píše:

Předchůdci: Rimbaud, Baudelaire, Whitman. Apollinaire s jedné a dobrodružná, tak zv. "obskurní" literatura s druhé strany.
DNES: Cendrars, Cocteau, Max Jacob, Reverdy, Paul Dermée, Ivan Goll, P. Hamp, P. Mac-Orlan, Romains a j.⁷⁴

Literatura se v tomto článku ocitá takřka v područí filmu, doslova v závislosti na něm. Tato perspektiva vyděluje filmové libreto z tradičního způsobu jeho zařazování.

⁷⁰ Jindřich Honzl, *O proletářském divadle*. In: *Devětsil. Revoluční sborník*. Praha 1922, s. 87-98. Kapitoly: "Společnost, proletariát, herec", "Kino", "Cirkus a ruské divadlo".

⁷¹ Artuš Černík, *Radosti elektrického století*. In: c. d., s. 136-142. Kapitoly: "Smrt bolestíinství - úspěchy železných nervů", "Kino", "Cirkus a varieté", "Kabaret, bar, moderní tance", "Poutě, posvícení, kolotoče, výlety, football, veslování, vzduchoplavectví", "Závěrem: bída".

⁷² Karel Teige, *Umění dnes a zítra*. In: c. d., s. 187-202. Text rozdělený na dvě části obsahuje podkapitoly: část I.: "Předně", "Umění a obecnost", "Umění a umělci", "Architektura", "Divadlo", "Kino", "Literatura a poesie", "Hudba", "Malířství", "Fotografie"; část II.: "Nové umění revoluční, proletářské, lidové".

⁷³ Karel Teige, *Umění dnes a zítra*. C. d., s. 193.

⁷⁴ Karel Teige, *Umění dnes a zítra*. C. d., s. 202.

Libreto v tomto pohledu není básní, obohacenou novými filmovými prostředky,⁷⁵ ale reprezentant jakési zcela autonomní kategorie, “nové literatury”. Existence tohoto odvětví, podřízeného novým pravidlům a zcela nezávislého na své předchozí variantě, je zapříčiněna, ba nadiktována, příchodem moderní doby.

Sborník *Život II.*, jenž má patrně “prakticky demonstrovat” devětsilské avantgardní teze⁷⁶, se výrazně zaměřuje na architekturu. Vedle řady architektonických plánů, fotografií, návrhů zde autoři v menší míře publikují básně i povídky, projevující se volnou formou a zdůrazněním vlastních typografických hodnot (Karel Schulz, Jiří Voskovec, Karel Teige).

Filmu jsou zde rezervovány strany 148 - 168 s texty Jeana Epsteina *Kino*, Luise Delluca *Dav před kinoplátnem* a Karla Teigeho *FOTO KINO FILM*. Jediným dalším filmovým doprovodem je přeložený citát fiktivního libreta Ivana Golla *Chapliniada aneb básník Charlot*, doplněný Chaplinovou fotografií⁷⁷, a dále již jednou zmiňovaný inzerát, oznamující brzké vydání filmových dramát Artuše Černíka, Karla Teigeho a Jaroslava Seiferta.⁷⁸

Ve sborníku *Fronta*, jenž vychází v roce 1927 (v této době je *Fronta* jedinou platformou Teigova okruhu v Devětsilu; také proto do jisté míry přímo navazuje na revue *Pásmo* a *Disk*, jež byly obě zastaveny v roce 1925) se slovo “film” objevuje hned na obálce, vedle pouhých čtyř dalších zmíněných oborů “sociologie, sport, poesie, filosofie”; samotnému tématu filmu je v textu vyhrazena pouze malá část uprostřed celého sborníku (strany 108 - 112 z celkových 202 stran). Objevují se zde dvě filmová libreta (*Trestanec* Adolfa Hoffmeistera, označený jako “balet anebo film”, a “partitura lyrického filmu” *Vodní báseň* Václava Laciny). Zatímco Hoffmeisterovo dílo objevuje do té doby nerozkryté (či nerozkrývané) možnosti filmového libreta a k filmu se přihlašuje pouze polovičně, dílo Václava Laciny je, co se týče užitých formálních prostředků, příliš podobné libretům Artuše Černíka a Jiřího Voskovce (více v kap. 2.3.2). Vedle

⁷⁵ tak ji, mj. i na základě pozdějších Teigeho názorů, vnímá např. Jiří Brabec v úvodní studii v knize *eská avantgarda a film* (zejm. v kap. 2 a 3; srov. V. Hradská [=Jiří Brabec] (ed.), c. d.

⁷⁶ Srov. *Dev tsil. Katalog výstavy*. C. d.

⁷⁷ Ivan Goll, *Chapliniada*. In: Jaromír Krejcar (ed.), *Život 2. 1922* (Nové umění - Konstrukce, soudobá intelektuelní aktivita), s. 7. Cit: “Zachránil jsem lidem co bylo ztraceno po staletí / Vrátil jsem jim skvost jejich duše: Smích / A přece jsem nejosamělejší z lidí.”

⁷⁸ Jaromír Krejcar (ed.), *Život 2.* C. d., 2. strana obálky. Viz pozn. v kap. 2.3

libret jsou na této omezené ploše, která je ve sborníku rezervována pro film, publikovány teoretické texty zahraničních autorů - Th. van Doesburga *Film a abstrakce* a *Poznámky k filmu* Hanse Richtera. Sborník *Fronta* má podobně jako *ReD*, *Disk* či *Pásmo* internacionální zaměření. Všechny texty jsou zde ovšem přeloženy do češtiny, doplněny resumé ve francouzštině, němčině a angličtině.

Sborníky *Devětsil* a *Život II.* teprve předznamenávají zájem o fenomén filmového libreta, respektive o výtvarné možnosti slovesného díla (a naopak), filmová libreta uvedená ve sborníku *Fronta* ohlašují v podstatě konec tohoto zájmu, do jisté míry snad "vyčerpání" možností, které poskytují stávající filmové a slovesné prostředky, jež v tomto kontextu avantgarda rozvíjela.

2.2.5. Pantomima, Skleněný havelok, Husa na provázku, Nevěsta

Některá filmová libreta se objevují v rámci autorských sbírek. Nelze je označit za básnické; snad s výjimkou *Pantomimy* a *Skleněného haveloku* Vítězslava Nezvala. I v nich je ovšem přítomna (a v podtitulech i uvedených citátech také deklamována) multižánrovost, univerzalita a typová neostrost uváděných děl.

Husa na provázku Jiřího Mahena je jako celek označena za soubor (šesti) filmových libret, přičemž termín filmové libreto je tu označením značně svévolným. Zahrnuje v tomto případě texty rozličných (z dramatických a epických forem odvozených) struktur a v tomto směru se také podobá rázu zmíněných Nezvalových sbírek. Podstatným rozdílem je tu (výlučná) inklinace k formám dramatickým a epickým.

*Nevěsta*⁷⁹ Adolfa Hoffmeistera má dvě části: stejnojmenné drama a soubor tří baletů. K filmu se tu Hoffmeister nepřihlašuje; sbírku zde zmiňují proto, že jeden z baletů *Trestanec* se (zařazen do filmového oddílu) paralelně objevil ve sborníku *Fronta* - a také proto, že se zmíněným sbírkám výrazově i skladebně podobá.⁸⁰

⁷⁹ Adolf Hoffmeister, *Nev sta*. Odeon, Praha 1927.

⁸⁰ *Trestanec* je z baletů (ještě *Passepartout* a *Park*) jediný, v němž se nemluví. Přesto, že mu zde autor upírá příslušnost k filmu, filmové postupy se tu zúročují a zřetelné jsou právě v porovnání se dvěma zbylými kusy.

Karel Teige je autorem grafické úpravy obou sbírek Vítězslava Nezvala i *Husy na provázku*. Nevěště dal grafickou podobu Hoffmeister sám: ze všech dosud zmíněných tiskovin je to vůbec poprvé, kdy na výtvarnou stránku nedohlíží osobně Teige.

*Pantomima*⁸¹ je po stránce typografické úpravy liberální podobně jako v "žánrovém" zaměření jednotlivých textů; sbírka obsahuje citáty různých autorů, fotografie a kresby. Hlavní text manifestu *Papoušek na motocyklu* je po pravé straně doplněn (typograficky odlišenými) glosami, text *Erotické lásky* je tištěn frakturou, typografická báseň *Adé* má tvar parte apod. Fotogenická báseň *Raketa* (vzhledově podobná Černíkově *Skleněné básni*) je doplněna fotografií Ally Nazimovy a citátem Jeana Epsteina.⁸² *Historie řadového vojáka* má podtitul "pantomima", sbírka je doplněna díly jiných autorů: hudební partituroou *Nezvalově pantomimě*⁸³, jejímž autorem je Jiří Svoboda, *Obrazovou básní* Karla Teigeho⁸⁴ a textem *K Pantomimě* Jindřicha Honzla⁸⁵.

Pantomima, byť je prezentována jako dílo Nezvalovo, svou stavbou připomíná předchozí revue a sborníky, které vznikly v Teigeho redakci, a je pravým konceptuálním dílem. Filmová báseň *Raketa* s prostředky, užívanými při psaní libret lyrických filmů, hraje pro celek tohoto díla vlastní roli, spoluvytváří dojem formální rozličnosti a pestrosti. Stejně tak druhá Nezvalova sbírka *Skleněný havelok*⁸⁶ vychází v Teigeho grafické úpravě a i ona uvnitř uvádí různé textové formy. Soupisem básní, "obsahem", je zde tabulka, uvádějící tituly jednotlivých textů s označením jejich podtitulů.

1. Signál času
panychida za Edisona
2. Lyrika
básně písně popěvky říkadla hříčky verše do památníku
3. 9 textů k negro blues

⁸¹ Vítězslav Nezval, *Pantomima*. Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, Praha 1924.

⁸² Vítězslav Nezval, c. d., s. 96. Cit. Jean Epstein v uvedené sbírce: "Kino obyčejně špatně představuje anekdotu a 'dramatická akce' je v něm omylem. Není příběhů, nejsou, než situace bez konce a bez počátku."

⁸³ Jiří Svoboda, *Nezvalov pantomim*. In: Vítězslav Nezval, c. d., s. 107-111, 113-121.

⁸⁴ Karel Teige, *Obrazová báse*. In: Vítězslav Nezval, c. d., s. 127.

⁸⁵ Jindřich Honzl. *K Pantomim*. In: Vítězslav Nezval, c. d., s. 139 - 140.

⁸⁶ Vítězslav Nezval, *Skleněný havelok*. Nakl. Fr. Borový, Praha 1931. V tiráži je u jména Karla Teigeho napsáno: "obálka, typo, vazba"

4. Skleněný havelok
poesie sny texty
5. antilyrika
poesie protestu revolt výzvy
6. Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kůň
film
7. Metametafora

Text "libreta pro zvukový a mluvicí film" (jak je *Procházka citlivého měšťáka...* označena) je tu rozdělen do tří typograficky odlišených sloupců. První sloupec, označující velikosti záběrů (1.D., 2. P.D. atp.), je tištěn tučně a verzálkami. Druhý sloupec popisuje "dění v obraze" a třetí, tištěný kurzívou, "zvukovou stránku":

[Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kůň]

<p>1.D Ohromné ucho. Palec a ukazováček z něho vytahuje akustické tlumítko. Ruka křečovitě tiskne ucho.</p>	<p><i>Ticho. Prudký lomoz ulice. Kolovrátek.</i></p>
--	--

87

Nový standard psaní scénáře (vynuceného standardem zvukového filmu) v tomto případě slouží také jako nová typografická forma a nový inspirační zdroj při práci s textem. Mezi ostatními texty uvedenými ve *Skleněném haveloku* má právě zmiňovaný film vizuální stránku zdaleka nejbohatší. (S úpravou si kromě něj pohrávají ještě "říkadla a hříčky", texty "blues" jsou tištěny kurzívou).

Husa na provázku je uvedena autorovým textem *Fenomén neteleologického filmu*. Mahenova "filmová libreta" tvarově - a s určitou výjimkou v případě prvního z nich, *Clowna čokolády*, vlastně ani obsahově - neodkazují k žádné známé konvenci scénářové formy; texty odkazují spíše k dramatu (*Válečná loď Bellerophon*), povídce (*Diderotovci*), či - podobně jako Hoffmeister - baletu nebo pantomimě (*Trosečníci v manéži*).

U Mahenovy sbírky lze fakt označení textů za filmová libreta chápat jako autorovu proklamaci jejich nezávislosti na dosavadní taxonomii literárních (či obecně uměleckých) žánrů. Ta je zde ostatně podpořena již zmíněnou úvodní statí, vyzývající ke hrám s formou, k oprostění od významu a odpoutání se od vší klasifikační dogmatickosti. Autor vyhrazuje pro svoji tvorbu vlastní termín "neteleologický film" a již volba termínu "film" je projevem jeho "neteleologičnosti" principiálního charakteru, neteleologičnosti obecně tvůrčí. Striktně vzato je užití filmu (resp. filmového scénáře,

⁸⁷ Vítězslav Nezval, *Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kůň*. Film. In: V. Nezval, c. d., s. 183.

resp. obou termínů) v tomto Mahenově přístupu pouze prostředkem, jímž se autor více méně opisem, vlastní cestou, přihlašuje k teoretickým východiskům poetismu, či alespoň těm, jež jsou patrna i z uvedených citací - popření akademického členění umění, poetistické syntézy uměleckých forem a jejich sjednocení pod jediný, univerzální termín (= poetismus).

Veškeré scénáře, publikované ve sbírkách, jsou ostatně konkrétní ukázkou oné poetistické syntézy. Sbírkky jsou na povrch díly složenými z nesouvisejících fragmentů, zevnitř však působí konceptuálně, s jednotnou tvůrčí metodou. Právě ráz této tvůrčí metody je (povrchově) zavádějící.

Pro sbírku jako celek je zkrátka text, označený za filmové libreto, či text, který se úpravou filmového libreta inspiruje, pouze jedním z řady obdobných článků, jež ve svém spojení vytvářejí kýžený dojem (jednotné) rozmanitosti. Přínos textu "filmového libreta" pro celek převažuje nad funkcí, již má pro kontext vývoje filmového libreta jako svébytné autonomní formy.

Libreto se jako autonomní forma projevuje mnohem zřetelněji v časopisecké publikaci. Však jsou také tři z libret, jichž se tento odstavec týká, časopisecky samostatně zužitkována: *Trestanec*, *Clown čokoláda* a *Raketa*.

2.2.6. Host (Literární skupina)

V době, kdy Devětsil neměl vlastní publikační platformu, panovaly mezi jeho členy a členy brněnské Literární skupiny (která byla vydavatelem Hosta) dobré vztahy. Hojná publicistická aktivita členů Devětsilu (zejm. Václavek, Teige, Seifert) na stránkách časopisu vyústila v přizvání Karla Teigeho a Jaroslava Seiferta do redakčního kruhu počínaje prvním číslem 4. ročníku, přičemž Karel Teige měl na starosti grafickou úpravu časopisu.⁸⁸ Teige se Seifertem v revue vydrželi pouze do 3. čísla a pak redakční kruh opustili. V té době měl již Devětsil vlastní periodicky vycházející revue *Pásmo*, které, patrně zejména Teigemu, skýtalo mnohem širší pole působnosti. Důvody odchodu obou autorů z kruhu *Hosta* se v každém případě vášnivě diskutovaly na stránkách obou časopisů.

⁸⁸ viz Literární skupina, Devětsil, *Prohlášení*. Host 3, 1923, č. 9-10, s. 227 - 228.

Časopis *Host* za dobu své existence ve dvacátých letech publikoval tři původní libreta, dvě z pera jednoho z klíčových členů Literární skupiny, Čestmíra Jeřábka, jedno v autorství Vladislava Vančury. Druhý Jeřábkův text *Světlo* vyšel v časopise právě v době působení členů Devětsilu. Obecně se v *Hostu* texty o filmu objevují sporadicky. Karel Teige se přitom hned v několika teoretických článcích dotýká také problematiky filmového scénáře:

K optické a fotogenické emotivnosti kina druží se v naprosto nerozlučném svazku jeho emotivnost básnická. Setkáváme se zde s moderními básníky. Básník mluví kinem k publiku, které se rekrutuje z lidí prostých, znavených robotou, kteří nechtí, leč osvěžiti nervy stravované vysilujícím bojem o život, k publiku, které nechce být poučováno, které kašle na akademické umění, které se chce jen dívat a jen bavit, které si naivně žádá sensací, jako ten, kdo není připuštěn k hodům dnešní třídní kultury. Básník prostřednictvím kina může nejlépe najíti spojení se všemi diváky. Básníci cítí, že je třeba psáti pro kino, ne hodit jen na papír stručný náčrt, který by režisér rozvinul, ale zaznamenati celý děj opticky, koncipovati jej přímo pro kino. Je třeba vybudovati úplnou, kinematografickou dramaturgii. Taková jsou libreta Birotova, Epsteinova, Dellucova, Gollova, Herbièrova, Mahenova.⁸⁹

Ve 3. čísle 4. ročníku (posledním, na němž se Seifert a Teige podíleli), v článku *Moderní kinografie a L. Delluc*, uvádí Teige ještě konkrétněji vzorové příklady moderní kinografie:

Je to Epsteinovo 'Coeur fidèle', je to l'Herbierovo "El Dorado" a "L'inhumaine", jsou to nerealisované projekty Ivana Golla, P. A. Birota, Víta Nezvala, Jiřího Mahena a j. a j. A především několik filmů Louise Delluca. ... [Jenž] jako filmový tvůrce realizoval několik filmů, z nichž pohříchu mělo pražské obecnstvo příležitost viděti jenom jediný: "Bahno"...⁹⁰

Tento citát ukazuje, jak velký - vpravdě rozhodný - vliv má v případě filmu a filmového libreta na Teigeho skupinu francouzská tradice. Teige se s většinou zmíněných děl seznamoval osobně při svých zahraničních cestách.

V jiném případě Karel Teige předznamenává a komentuje vlastní - devětsilskou - "filmovou" tvorbu. (Uvedený citát také naznačí, jak málo se v Devětsilu odlišují termíny "film" a "filmové libreto".) Samotná díla devětsilských autorů v této době ještě zveřejněna nebyla, v časopisech se začala objevovat teprve v průběhu následujícího roku.

Poetismus zrodil se při vzájemné spolupráci některých autorů z Devětsilu. Byl především reakcí proti u nás vládnoucí ideologické poesii. Odporem proti

⁸⁹ Karel Teige, *Estetika filmu a kinografie*. Host 3, 1923, č. 5, s. 152.

⁹⁰ Karel Teige, *Moderní kinografie a L. Delluc*. Host 4, 1924, č. 4, s.123.

romantickému estétství a tradicionalismu. Opuštěním dosavadních útvarů 'uměleckých'. Možnosti, jež nám neposkytovaly obrazy a básně, jali jsme se hledati ve filmu, v cirku, sportu, turistice a v životě samotném. A tak vznikly obrazové básně, básnické hádanky a anekdoty, lyrické filmy. Autoři těchto experimentů: Nezval, Seifert, Voskovec a, s dovolením, Teige chtěli by obsáhnout všechny květy poezie, zcela odpoutané od literatury, již házíme do starého železa, poesie nedělních odpůldní, výletů, zářících kaváren, opojných alkoholů, oživených bulvárů a lázeňských promenad i poesii ticha, noci, klidu a míru.⁹¹

Filmová libreta, publikovaná na stránkách *Hostu*, se v soupisu článků vždy zahrnují mezi prózy či dramatické práce (soupis článků nabízí ještě dvě další kategorie: "básně" a "články, kritické essaye a polemiky"). To zcela odporuje devětsilské představě filmu jako básně, filmu, jenž se vždy zásadně negativně vymezuje vůči dramatu. Oproti fiktivním libretům, která se objevují na stránkách domácích publikací *Devětsilu*, se také liší svým důrazem na narativní složku a mimoumělecký "význam" či dosah. Rozchod *Devětsilu* s Literární skupinou je také provázen mj. ostrou kritikou právě zmíněného Jeřábka *Světla*.

"Host" a Devětsil.

Opuštěli jsme redakci časopisu "Host", kde chtěli jsme spolupracovati na vytvoření velikého časopisu celé generace, z těchto důvodů:

[...]

2. Protože redakční obtíže byly násobeny netýkavkovitou mentalitou některých členů Lit. Skupiny, kteří vynucovali si otiskování svých nemožných prací na čelném místě listu. (Viz Jeřábek v "Hostu" č. 3.) Rovněž referáty, které nám byly zaslány k povinnému otiskování, vyznačovaly se tak směšným diletantismem, že nemohli jsme je v listě, za který jsme též zodpovídali, za žádnou cenu otiskovati.⁹²

Jeřábkovy aktivity na poli filmového libreta však stojí za to zmínit. Jeřábek je ve fiktivní scenáristice solitérem: stojí v opozici vůči teigeovské škole (napjatý vztah má především s Artušem Černíkem) a zároveň mimo veškerou komerční sféru. Jeho dva texty, dedikované filmu, se svým stylem navíc značně odlišují. První Jeřábkovou zkušeností s filmovým libretem je dílo *Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy* z roku 1923⁹³. *Podivuhodný případ...* je psán v standardním toku textu (bez číslování) a logicky

⁹¹ Karel Teige, *Poetismus*. *Host* 3, 1923, č. 9-10, s. 203 - 204. Text nese poznámku "Z knihy 'Všech krásy světa'".

⁹² Jaroslav Seifert, Karel Teige, "Host" a *Dev tsil*. *Pásmo* 1, 1924, č. 7-8, s. 1. Že se jedná právě o *Sv tlo*, dotvrzuje až odpověď Františka Götze na tuto zprávu: "Jestliže se tak málo taktně zmiňují ["Devětsilové", pozn. JF] o tom, že po přání redakční rady byla Jeřábekova prosa umístěna na 1. místo 3. čísla, dlužno připomenouti, že členové Skupiny měli vždy tolik taktu, že Devětsilům dali rukopisy k nahlédnutí, naproti tomu Devětsilové [...]" František Götz, *Host a Dev tsil*. *Host* 4, 1924, č. 5, s. 158.

⁹³ Čestmír Jeřábek, *Podivuhodný p ípad rodiny Jacksonovy. Film o 3 dílech*. *Host* 2, č. 5, leden 1923, str. 133 - 148.

rozdělován pouze titulky, jež jsou tištěny verzálkami. Tento přístup upomene na konvenci synopsí a “filmových obsahů” jak jsem o nich psal v první kapitole této práce a ještě více snad na tradici literarizovaných verzí filmových děl. Syžetově připomene filmové scénáře Karla Čapka a předznamenává také fiktivní libreto Vladislava Vančury⁹⁴. Ve *Světle*, “náčrtu filmového tématu”, nakládá Jeřábek s pojmem “film” podobně jako Mahen; text, rozdělený do částí označených (římskými) číslicemi, nemá nic společného s kteroukoliv scénaristickou konvencí. Mísí úvahy, fragmenty děje a technické poznámky, které jen velmi obecně vymezují tvar imaginárního budoucího filmu. Důrazem na obecné, téměř společensko-politické otázky se nejvíce se blíží formě eseje.⁹⁵

Vladislav Vančura, jenž publikuje svoje filmové libreto *Nenapravitelný Tommy* v 6. čísle *Hosta*⁹⁶, v něčem sdílí Jeřábkovu vůli po vyprávění (tedy jak byla patrna v *Podivuhodném příběhu...*) přidržuje se však “dellucovské” formy (vyjmenování dramatis personae a dělení textu do krátkých, očíslovaných záběrů-sekvencí. Všechna tři česká filmová libreta, publikovaná v *Hostu*, kladou v každém případě důraz na významovou linku, mimoumělecké “sdělení”. Tvarově se blíží standardním prozaickým a literárním formám, jejich tvar nijak nezvýrazňují. To je odlišuje od libret “Teigova okruhu” v *Devětsilu*, jak jsou např. publikovány v časopisech *Disk* a *Pásmo*.

2.2.7. Marginálie: Sršatec

Na závěr této části se krátce zmíním o satirickém komunistickém časopise *Sršatec*. O redakční stránku se v tomto listu v roce 1922 staral (pod dohledem Antonína Zápotockého) Jaroslav Seifert. Patrně jeho působením získávají zejména méně významné stránky časopisu (od str. 2 dále) výrazně poetický nádech, zvláště

⁹⁴ Srov. např. J. Babel, *Be a Kryk. Filmový román o 6 ástech*. Pokrok, Praha 1927 a Josef Skružný a syn, *Milenky starého kriminálního. Humoristický román s filmovými foto-ilustracemi*. J. Skružný a syn, Praha [1927?]. Na podobnost *Podivuhodného p ípadu...* upozorňuje Jiří Brabec in: V. Hradská [= J. Brabec] (ed.), c. d., s. 65.

⁹⁵ Jeřábekovo solitérství připomene jiného autora, jenž se pokoušel o tvůrčí činnost na poli scenáristiky - Slovák Petra Jilemnického. Jilemnického sepětí s formou libreto je však ve výsledku natolik vágní, respektive podobné standardnímu publikování filmových námětů a filmových obsahů, na něž jsem krátce poukázal v první části, že jej v této práci neuvádím. Srov. Pavel Taussig, *Marginálie II. Kinematografické povídky Petra Jilemnického. (P ísp vek ke genezi proletá ského filmu)*. *Film a doba* 29, únor 1983, č. 2, s. 76-80.

⁹⁶ Vladislav Vančura, *Nenapravitelný Tommy*. *Host* 6, č. 1, říjen 1926, s. 1-10.

kontrastující s jednovrstevnou satirou, jež byla pravidelně přítomna na titulním listu. V té době také v *Sršatci* vychází - v překladu Zdeňka Kalisty - filmové libreto Ivana Golla *Chapliniada aneb básník Charlot*⁹⁷. O jeden rok později se na stejném místě objevuje "improvizovaná chapliniada o dvou epochách" Vítězslava Nezvala s názvem *Chaplin před soudem*⁹⁸.

Gollova *Chapliniada...* je doplněna původními ilustracemi Fernanda Légera. Ta se následně objeví samostatně v některých "domácích" publikacích Devětsilu - například v *Revolučním sborníku Devětsil*. I Nezvalovu "chapliniadu" dokreslují obrázky Chaplina (nikoliv už v Légerově autorství), a i tyto ilustrace se v přetisku objeví v publikacích Devětsilu.

Gollova *Chapliniada...* má výrazně poetický nádech. V libretu se používá tři typografických forem, každá je vizuálně výrazně odlišena: "popis filmového děje" (drobným písmem), "poetický dialog" (větším písmem, přičemž mluvící postava je tištěna verzálkami), jenž je od popisu odsazen, a titulky, tištěné verzálkami. Nezvalův text je nejen kratší, ale také "méně" typograficky členěn: titulek a popis děje je tištěn standardním fontem, filmový "titulek" je tištěn proloženými znaky.

Chapliniadu... Ivana Golla zmiňuje Karel Teige v mnoha svých textech jako vzorové filmové libreto⁹⁹. Satirický týdeník nijak zvlášť nezdůrazňoval "výtvarnou stránku" publikovaných textů, v *Chapliniadě...* i *Charliem před soudem* je přesto patrná; jako by přirozeně vyplynula přímo z podstaty těchto děl.

2.2.8. Shrnutí

Moderní zrak, vchovaný městskou civilizací a podívanou soudobého života, novými barevnými škálami, prudce křičícími barvami, rozvrženými geometricky a ortogonálně, vyznačuje se zvýšenou vnímavostí. Rozšiřuje se zorný úhel. Plakáty právě realizují simultánní sdělení; pomocí vhodného rozvrhu plochy a použitím rozmanitého písma dovedou regulovat souvislost

⁹⁷ Ivan Goll, *Chapliniada aneb básník Charlot*. Sršatec 3, 1922. č. 1, s. 6-7, č. 2, s. 2-3., č. 3, s. 2-3, č. 4, s. 3, č. 5, s. 2-3. [vycházelo na pokračování]

⁹⁸ Vítězslav Nezval, *Chaplin p ed soudem*. Sršatec 3, 1923, č. 50, s. 3-4. Ve studiích, věnovaných vztahu poetistů k filmu, bývá *Chaplinovi p ed soudem* přisuzována pozice vůbec prvního poetického filmového libreta. Mezi librety, vydanými v *Sršatci*, zmiňuje Jiří Cieslar ještě báseň Ilji Erenburga *Zkažený film* (In: Sršatec 3, 1923, č. 8, s. 13.). Srov. J. Cieslar, c. d., s. 69.

⁹⁹ Karel Teige, *FOTO KINO FILM*. In: Jaromír Krejcar (ed.), *Život 2, 1922* (Nové umění - Konstrukce, soudobá intelektuelní aktivita), s. 153-168.

čtení. Moderní zrak je rafinovaný, se schopností rychlých akomodací, pronikavý, zběžný a svižný.¹⁰⁰

Moderní typografie hraje u avantgardy klíčovou roli. Důraz na grafickou a typografickou stránku textu provází od samého počátku teze i praktické projevy autorů. "Nová typografie" se posléze stává jednou z nejvýraznějších projevů spolku a ten vyúsťuje ve značné ovlivnění soudobé typografické kultury v Československu. Originálním propojením kresby, grafiky, fotografie a typa působí avantgardní časopisecké publikace a sborníky ve srovnání s jinými společenskými revue po vizuální stránce velmi apelativně, nevázaně a novátorsky, je na nich patrný zájem o naprostou kombinační svobodu a nezávislost.

Zájem o typografii se u Devětsilu tradičně úzce pojí se zájmem o film a fotografii. Vzájemná vazba film-foto-typo je užší než vazby těchto oborů k jiným odvětvím. Společně se stávají náměty pro články, společně jsou jim věnována monotematická čísla, v časopisech se leckdy dělí o společnou rubriku.

U devětsilských fiktivních filmových libret se typografie projevuje jako autonomní umělecká aktivita: formální úprava má často význam srovnatelný s významem obsahovým a rozhodně s ním programově koresponduje. Díky tomuto autorskému přístupu se také devětsilská filmová libreta odlišují od ostatních variant fiktivního scénáře, které uvádím v této práci, a zároveň mají značný podíl na jejich původnosti ve světovém kontextu.

Film se pojí s typografií zejména díky Karlu Teigemu. Ten v první polovině dvacátých let, předtím, než svůj zájem přesune směrem blíže k architektuře, projevuje o obě kategorie aktivní, ustavičný a vyvážený zájem. Je to právě Teige, kdo - svou vlastní prací a společně se svými nejbližšími kolegy Jaromírem Krejcarem a Zdeňkem Rossmannem - dohlíží nad vizuální stránkou devětsilských periodik a publikací, a zprostředkovaně tím zvýrazňuje typografický potenciál formy filmového libreta. Zcela nejpůvodněji pak s tímto potenciálem nakládá ve svých autorských dílech. V nich nachází pro libreto zcela originální tvar. Karel Teige však zdůrazňuje typografickou stránku i u libret svých kolegů, která jsou po formální stránce záměrně podřízena některé z panujících scenáristických konvencí.

Vůbec nejautonomnější uplatnění nachází nové typo v typografických a obrazových básních. V textech filmových libret se v porovnání s těmito básněmi jeví

¹⁰⁰ Karel Teige, *Moderní typo*. Typografia, 1927, s. 189.

jako nedostatečně opodstatněné. Ani svá speciálně typograficky konstruovaná libreta Karel Teige neprezentoval jako "obrazy". V časopisech se tyto texty lámaly společně se studii, zprávami apod. Tímto způsobem dochází k přirozenému "znevážení" jejich typografických kvalit. V případě eventuálního reprintu se potřeba zachovat původní typografickou strukturu již zcela vytrácí. Podobný osud provází víceméně všechny texty tištěné na stránkách avantgardních periodik *Disk* a *Pásmo*. Svobodná a nevázaná textuální úprava často korespondovala s obdobnou svobodou a nevázaností, přítomnou ve způsobu nakládání s literárními formami uvnitř textu. Vymizení původní úpravy představí text v novém světle. To, co bylo původně hravostí a nevázaností, se může náhle jevit jako bezkonceptnost či diletantismus. Filmová libreta zůstanou při takovém reprintu ochuzena o jednu část své specifiky - v širším kontextu patrně o tu vůbec nejpůvodnější.

Filmová libreta závisí na svém domovském periodiku. V kontextu "své" publikace působí jednotně. Uvnitř ní nabývají zvláštního významu pro její celkový koncept. Napříč jednotlivými publikacemi se naopak u jednotlivých libret projevuje jejich rozmanitost tvarová i obsahová.

Je zavádějící řadit devětsilská filmová libreta k nějaké konkrétní formě, ale na druhou stranu tato díla nevytvářejí ani svůj vlastní žánr. Jednoznačně však do obecného (literárního) diskurzu přinášejí nové termíny "filmové libreto, scenario, partitura" apod. a upozorňují na fenomén filmového scénáře jako takového.

Filmová libreta tvoří výrazný pandán ostatním devětsilským textům, jejichž předmětem je film. Některé z těchto ostatních textů jsou natolik "poetizovány" svou úpravou, že je lze vnímat v těsné blízkosti s librety. Při svém studiu pramenů jsem proto pojal přesvědčení, že pokud bychom chtěli studovat zájmy poetistů o film, jak se projevují ve vydaných textech, tak by nejhleduplnějším přístupem bylo shrnout všechen materiál pod jednu kategorii, "filmový text", a studovat, jaké vlivy jakých žánrů a v jaké míře se v nich jednotlivě projevují. Taková práce by pravděpodobně také dokázala zplastičtět pohled na filmovou publicistiku Karla Teigeho, který je v současnosti zatížen některými zjednodušujícími a zavádějícími klišé.

2.3. Stylistické a formální postupy ve scénářích avantgardy

V předchozí kapitole jsem se - rozčleněním filmových libret podle publikačních platforem a s důrazem na specifika jejich "vizuální" stránky - pokusil naznačit širší a rozmanitost přístupů a souvislostí, v nichž filmová libreta stanula coby (neoddělitelná) součást většího celku. Nyní budu přistupovat k dílu jednotlivých autorů a pokusím se alespoň částečně rozkrýt specifika jejich děl, tentokrát pouze s ohledem na ně samotné.

2.3.1. Jaroslav Seifert a Karel Teige

Filmová libreta Jaroslava Seiferta a Karla Teige jsou v kontextu fiktivních scénářů české avantgardy 20. let po obsahové i formální stránce zřejmě nejpůvodnějšími díly. Jaroslav Seifert publikoval samostatně text *Pro dámy* (s podtitulem "filmová báseň"), společně s Karlem Teigem pak vytvořil "filmovou báseň" *Pan Odysseus a různé zprávy* a "partituru lyrického filmu" *Přístav*.

Seifertovy a Teigeovy texty mají víceúrovňovou strukturu: "nejvýše" stojí heslovitý titulek. Za ním vždy následuje několik "obrazů", tištěných dvěma velikostmi písma. Text provedený větším písmem zpravidla označuje náladu, atmosféru či význam. Text menší a odsazený, vytištěný v několika řádcích, je pak ve své "skladbě" metonymií textu většího.¹⁰¹ Skladba těchto "obrazů" pak zpětně - opět metonymicky - vyjadřuje celý titulek:

[Přístav]

PŘÍSTAV. ODJEZD LODI

Přípravy k odjezdu. Cestující, nosiči, zavazadla.

Nekonečná řada vlečných parníků.

Vlajky ve větru.

Moře a majáky.

Hoch se loučí s dívkou, která odjíždí.

Zavazadla u nohou.

Dívčina ruka hledající nervózně v kabelce.¹⁰²

¹⁰¹ Termíny zde používám pouze pro ilustraci členění, záměrně neodkazuji k významu, jenž se v jejich souvislosti ustálil v rámci scénaristické formy.

¹⁰² Jaroslav Seifert, *Pro dámy. Filmová báseň*. Pásmo 1, č. 5-6, prosinec 1924, s. 1. [Viz příloha II., s. 4-5]

Báseň *Pro dámy* obsahuje 7 takových výjevů: “Přístav. Odjezd lodí”, “Taneční sál na lodí”, “Mořské dno”, “Zahrada”, “Paluba lodí”, “Tma”, “Moře”. U těchto titulků se jedná veskrze o termíny vyznačující konkrétní prostor. Ovšem nejen titulek, ale téměř veškerý text se skládá z hesel (či neúplných nebo simplifikovaných vět) a popisuje objekty, které mají ve skutečnosti konkrétní ekvivalent. Tento postup lze chápat jako pokus o ilustraci “filmových záběrů”.

Kouřící komín. Lana. Námořníci a rackové. (Bílá křídla, bílé kalhoty).

Kapitán zapaluje si dýmku
a sestupuje.
Mluví s dívkou a po chvíli
Odvádí ji po schodech dolů¹⁰³

V Seifertově přístupu (a u lyrických filmových libret vlastně obecně) se potlačuje úloha “meztitulku”, tedy označení či vět, jenž by v literárními prostředky ilustrovaném “virtuálním filmu” fungovaly jako psaný text. Pokud se ve “virtuálním ději” nějaký text zobrazuje, pak je nejčastěji začleněn do ilustrovaného výjevu, a dochází tedy k posílení jeho vizuální funkce.

[Pro dámy]

Přístavní záchodek. Plechová tabulka na sloupě:

POUR MESSIEURS	POUR DAMES
K městu.	K moři.

Hoch spatřil tabulku a zadívá se smutně k moři.¹⁰⁴

Navíc, jak je - ovšem při pohledu na originál - patrné právě v tomto případě, titulky jsou v textu graficky zvýrazněny a doplněny piktogramem.

Zajímavá je i otázka děje: Filmová báseň *Pro dámy* začíná loučením dívky s chlapcem. V jejím průběhu zůstává středem děje dívka: odplouvá na moře. Za ní se přesouvá i subjekt-kamera, jež se od dívky vzdálí v předposlední “sekvenci” (Tma). Jediným objektem, připomínajícím předchozí děj, obecně lidskou civilizaci, je tu krabička od olejových rybiček. V následující sekvenci je i tento kontakt přerušen.

¹⁰³ J. Seifert, c. d., s. 2.

¹⁰⁴ J. Seifert, c. d., s. 1.

Miniaturní příběh končí vzdálením se od původního středu zájmu a nakonec od všeho, co by jej mohlo připomínat. Poslední sekvence, "Moře", je civilizací již nedotčena. Celá báseň končí tímto výjevem:

Vlna, vzniknuvší kdesi před lodí, rychle vzrůstá.

Hřbet vlny se vznáší a padá;
postupuje až obsáhne téměř
celé plátno.

Vlna se roztříští v milióny stříbrných kapek.¹⁰⁵

Způsob fabulace se - jak si lze všimnout u zbylých děl dvojice - přibližuje poetice "bezúčelné procházky". Tím, kdo prochází, je zde - bezprostředně - subjekt: čtenář- divák textu. Sekvence na sebe přitom plynule, asociačně navazují. "Subjekt kamery" tak "klouže cestou", která je před ním stavěna. (V básni *Pan Odysseus a různé zprávy* se místy zdá, že pohled subjektu lze ztotožňovat s postavou Odyssea. Pohled však postavu vzápětí opouští, aby se s ní ještě několikrát - ovšem nezávisle - setkal.)

Děj *Přístavu* a textu *Pro dámy* se odehrává v exotických prostředích (u moře), *Pan Odysseus a různé zprávy* v neurčeném městském prostředí, jímž by nejspíše mohla být Praha. I zde se ovšem "ukazují" exklusivní artefakty (automobil) a prostory (Orient-Express). Texty, které autoři psali společně, jsou navíc doplněny poznámkami technického charakteru:

[Pan Odysseus a různé zprávy]

RÁNO

Koule obloukové lucerny zevně, pak zevnitř. Přes celé plátno. Elektrický výboj mezi dvěma hroty uhlíků. Lampa zhasíná. Řeřavé uhlíky chladnou. Tma, která se postupně šedivě projasňuje, šediví ulice, okna domů se staženými roletami. Ranní vítr zvedá papíry na chodníku. Dlouhá rovná ulice, téměř bezlidná, fotografovaná z auta.

Šikmý rytmus. Diagonála. Efekt dvojího světla: svítání + reflektory automobilu.

Auto zastaví před b a r e m . Světelná reklama EPIKUR BAR. Z auta vystupuje pan Odysseus v kožichu a v cylindru.

Pan Odysseus

106

¹⁰⁵ J. Seifert, c. d., s. 2.

¹⁰⁶ Jaroslav Seifert, Karel Teige, *Pan Odysseus a různé zprávy. Filmová báseň*. Pásmo 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 7-8. [Viz příloha II., s. 6-7]

Tyto poznámky simulují užívané prostředky filmového jazyka: triky a velikosti záběrů: ("Růže, již drtí válcová košťata zametacího auta. (Zblízka)"¹⁰⁷ "Nikoliv naturalistická fotografie, ale oživená fotomontáž s proniky a přetisky, vyvážená hra černé a bílé, komposice z geometrických lodních těles")¹⁰⁸. Užívá se zde termínů "prokopírovat se" a dalších. Popisuje se dění na "plátně" (tedy nikoliv "v rámu obrazu").

Jinou specifičností scenáristické práce J. Seiferta a K. Teige (a některých dalších avantgardních autorů, např. Jiřího Voskovce či Františka Halase) je práce s barvou. Ta je pokaždé podřízena soudobým technickým možnostem barvy ve filmu: kolorování, virážování a moření. V tomto případě je barva navíc dynamickým prvkem:

[Přístav]

VLAJKA

Barevná foto, trikolora francouzská vlaje přes celé plátno. Na pozadí nic. Náhle zmizí červený pruh praporu při žerdi, na bílém pruhu objeví se malá červená kotva, prapor přestane vláti, modrý pruh utkví ve tvaru obdélníku. Tento modrý obdélník posune se do středu a červená kotva skočí na tento modrý obdélník.¹⁰⁹

Vedle zmiňování velikosti záběrů či trikových postupů, jako je prolínání či rapidmontáž, je barva třetím nejpatrněji užívaným principem.

2.3.2. Artuš Černík, Jiří Voskovec (a Václav Lacina)¹¹⁰

Dva scénáře Artuše Černíka - *Skleněná báseň* a *Železniční neštěstí v Údolí bažin* - se stylem úpravy podobají tištěným verzím filmových dramát Louise Delluca. Tuto konvenci přejímají také Jiří Voskovec, Václav Lacina a v jednom díle Vítězslav Nezval. V celkovém součtu avantgardních libret lze tuto konvenci považovat za převažující, vůdčí, a k tomuto zjištění přispívá také fakt, že tento formát dominuje druhému číslu

¹⁰⁷ J. Seifert, K. Teige, c. d., s. 8.

¹⁰⁸ Jaroslav Seifert, Karel Teige, *Přístav. Partitura lyrického filmu*. Disk 2, jaro 1925, s. 11. [Viz příloha II., s. 20-21]

¹⁰⁹ J. Seifert, K. Teige, c. d., s. 11.

¹¹⁰ Pro některé biografické a bibliografické reálie, týkající se Artuše Černíka a Jiřího Voskovce, srov. Artuš Černík, *Severní záře*. Protis, Praha 2001, s. 96-106; Michal Bregant, *N kolik poznámek na téma Jiří Voskovec a film*. Illuminace 1, 1989, č. 1, s. 95-116.

Disku, jež uvedlo na jednom prostoru největší počet libret a lze jej považovat za “výstavní prostor” formy filmového libreta.

Skleněná báseň je označena podtitulem “návrh lyrického filmu”. Zakládá si na střídání záběrů, řazených postupně za sebe. Na rozdíl od J. Seiferta a K. Teigeho, jimž je materiálem pro práci vždy známé prostředí, situace či objekt, Černík užívá ve *Skleněné básni* (hned v úvodu) mj. objektu neobvyklého, specifického, “abstraktního” - skleněného hranolu:

[Skleněná báseň]

1. Skleněný hranol, jenž se otáčí kolem svislé osy,
2. jenž se změní ve skleněný míč a
3. konečně ve skleněný kruh.
4. Ze skla se stává voda,
5. z kruhu jezero,
6. jež se počne vlniti[...]¹¹¹

Podobně jako v případě básní J. Seiferta a K. Teigeho, také dochází k posunu děje prostřednictvím asociací: v tomto případě asociací tvarových a materiálových. Václav Lacina užívá ve svojí *Vodní básni* takřka identického postupu:

[Vodní báseň]

1. moře, jež se vlní.
2. (detail:) vlna.
3. prolne se v proud vody, vytékající z kohoutku
4. do sudu s pivem¹¹²

Vraťme se zpět k Černíkově *Skleněné básni*: Černík v textu pracuje s drastickým zvětšováním a zmenšováním - “řádovými přechody” - “makroskopizujícími” odstupy a naopak mikroskopickým přiblížením.

[Skleněná báseň]

15. Jezero se zvětšuje,
16. až zříme s ohromné výšky fotografované Bodamské jezero se švýcarskými ledovci na jihu a německou rovinou na severu.
17. Parníky plují a kouří.
18. Prudce se zvětšuje bílá paluba parníku:
19. cestující,
- [...]
24. lindavský přístav,

¹¹¹ Artuš Černík, *Skleněná báseň. Návrh lyrického filmu*. Disk 2, jaro 1925, s. 8.

¹¹² Václav Lacina, *Vodní báseň. Partitura lyrického filmu*. In: František Halas a kol. (red.), *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Brno 1927, s. 109.

25. prudkým zmenšením znehybní parník i přístav,
26. objevuje se, že vše byl pouhý obrázek skleněného popelníčku, na nějž padají zrníčka cigaretového popelu,¹¹³

Tyto "řádové přechody" - od jediné kapky k Bodamskému jezeru, nahlíženému z velké výšky - jsou jedním z principů "asociativní montáže", jež tvoří páteř Černíkova i Lacinova libreta. Druhým asociativním principem je vnějšková, tvarová analogie, odehrávající se ve stejném řádu ("Vlna / prolne se do proudu vody")

Tak jako v případě J. Seiferta a K. Teigeho je Černíkova (i Lacinova) báseň "bezúčelnou procházkou", při níž se subjekt dostane do víru asociativního dění, aby jej po chvíli téměř lakonicky opustil:

[Skleněná báseň]

- ...
30. konečně, že se to všechno odehrává na jevišti.
 31. divadlo
 32. z něhož nakonec zbude jen dáma s kukátkem
 33. a pouhé velké kukátko.

Libreto pro lyrický film *Nikotin* Jiřího Voskovce se Černíkovu a Lacinovu filmu v řadě rysů podobá.

[Nikotin]

3. Vše zmizí, jen uprostřed plátna zbude nejnápadnější střední páska popelníku s nápisem HAVANA. Páska se přibližuje, až zabírá takřka celé plátno. Promění se v bílou tabulku s nápisem KOUŘITI ZAKÁZANO. Překopírovat.
4. Chodba z toilet v biografu. Nápis KOUŘITI ZAKÁZANO. Muž s knírkem a přešinkou uprostřed, nezapálenou cigaretu v ústech. Rozškrtne sirku o nápis a zapálí si.¹¹⁴

Voskovec - na rozdíl od všech zmíněných - používá v imaginární projekci velmi významně psaného (virtuálně promítaného) textu. Užívá jej pro zdůraznění významu objektu, jenž je jinak popsán značně indiferentně. Těmito popisy navíc dochází ke zdůraznění kontrastu objektu a způsobu, jakým se s ním v ději zachází.

6. Detail: Bednička s nápisem DYNAMITE.
7. Muž spěchá kolem NO SMOKING a odhazuje zbytek cigarety.¹¹⁵

¹¹³ A. Černík, c. d., s. 8.

¹¹⁴ Jiří Voskovec, *Nikotin. Báseň dýmu. (Libreto pro lyrický film)*. Disk 2, jaro 1925, s. 21. [Viz příloha II., s. 28-30]

¹¹⁵ J. Voskovec, c. d., s. 21.

Také on do textu zapojuje poznámky o velikosti záběru, užitém trikovém postupu ("překopírovat") a barvě (v jeho případě by se - při pomyslné realizaci - jednalo výlučně o tónování či virážování). Na některých místech se také zmiňuje o postavení virtuální kamery, s čímž se u ostatních libret lze setkat pouze sporadicky.

[Nikotin]

69. Hořící aeroplán padá k zemi. Fotografováno z jiného letadla. Na pozadí pole, lesy a silnice s ptačí perspektivy. Sloup dýmu zanechaný hořícím letadlem šikmo přes plátno.¹¹⁶

U lyrických libret V. Laciny, J. Voskovce a A. Černíka je všeobecně zajímavé, že ve velké většině se na imaginárním plátně objevují samotné objekty. Jen ve výjimečných případech se takové objekty popisují ve vztahu ke svému bezprostřednímu prostředí. Se zobrazovanými objekty se nakládá, jako by byly bez perspektivy, "s prázdným pozadím", jako by existovaly v jakési svojí absolutní podobě. U Jiřího Voskovce je tento postup zdaleka nejpatrnější. Pokud bychom na jeho text skutečně nahlíželi jako na předpis pro připravovaný film, celou řadu "záběrů" tohoto libreta by bylo možno realizovat v ateliéru, bodovým nasvícením objektu a úplným zatemněním druhého plánu.

23. Detail: Hořící sirka proti černému pozadí. Objeví se ruka, jež ji drží a přiblíží se k nacpané lulce. První obláčky dýmu.

Překopírovat

24. Muž s tváří amerického filmového hrdiny pokuřuje z dýmky v houpacím křesle. Před ním elektrická lampa s látkovým stínidlem.

Překopírovat.

25. Detailní optický rozbor dýmkového kouře, jehož oblaka se válí a prolínají na temném pozadí v paprscích lampy.¹¹⁷

Naproti tomu je v *Nikotinu* řada objektů - obdobně "absolutních" - spojena exkluzivitou, která nejčastěji obsahuje nádech exotičnosti. I přesto, že se jedná o "exteriéry", druhý plán zde má význam dvourozměrné dekorace, která zvyrazňuje samotný zabíraný objekt:

37. Skupina hezkých lyžařek mluví o překot. Bílý sníh.

V pozadí černý les, na němž se dobře odráží pára, vycházející z jejich úst.

Překopírovat.

38. Divoké údolí v Yellowstoneském parku. Ranní mlhy se válejí na dně údolí.

Překopírovat.

¹¹⁶ J. Voskovec, c. d., s. 22.

¹¹⁷ J. Voskovec, c. d., s. 21.

39. Žlutý film. Cower Bridge v londýnské mlze.¹¹⁸

U objektů, které jsou asociativně skládány, se pracuje téměř výhradně s jejich “absolutními hodnotami”. Rozličnost způsobů, jakými mohou tyto objekty být zaznamenány, autoři téměř nereflektují.

Stejně jako Lacina a Černík, i Voskovec užívá onu asociativní montáž drastického odstupu či přiblížení:

[Nikotin]

12. Výstřel lodního děla. Jen hlaveň, která po ráně v záplavě kouře prudce odskočí zpět.

Překopírovat.

13. Hošík v dětském pokoji si hraje s malým dělem. Zapálí doutnák, zacpe si uši - výstřel. Něco dýmu.

14. Výbuchy granátů na bojišti.

...

35. Detail: Náš kuřák vypouští z úst proud bílého dýmu.

Překopírovat.

36. Proud páry vycházející z úst živě hovořící dívky - lyžařky.¹¹⁹

U *Nikotinu* dochází k iluzi děje (...iluzi pohybu, a vlastně znovu k oné “bezúčelné procházce”) na základě asociativnosti a obrazového potenciálu jediného objektu: kouře. Proud asociací zde udržuje standardní rytmus, obdobný v ostatních lyrických filmech. V závěru ovšem Voskovec navíc rytmus zdůrazňuje a jaksí vyhrocuje: montáž asociativní “řádoavá” (krematorium - ohniště - Vesuv) se tu spojuje se zmiňovanou montáží drastického odstupu (od malého táborové ohniště přes větší - krematorium - k největšímu - Vesuvu - a za tím již jen “návrat zpět” na začátek): jakoby “zrychluje”, či “zintenzivňuje” rytmus metamorfóz:

74. Dívka ve svém pokoji, vyjme ze záhadří dopis a vzlykajíc, zapálí jej o svíčku.

75. Úzký pruh kouře stoupající z hořícího papíru.

Překopírovat.

76. Pruh kouře stoupající z krematoria.

Překopírovat.

77. Pruh kouře stoupající z táborového ohniště.

Překopírovat.

78. Pruh kouře stoupající z Vesuvu.

Překopírovat

79. Pruh kouře stoupající z cigarety držené v nehybné ruce.

80. Pomalé ztemnění plátna. Konec¹²⁰

¹¹⁸ J. Voskovec, c. d., s. 22. [V básni je na dotyčném skutečně vytištěno slovo “Cower”.]

¹¹⁹ Jiří Voskovec, cit. d., s. 21.

¹²⁰ Jiří Voskovec, cit. d., s. 22.

Závěr a rytmický klimax básně jsou tedy vytvořeny ilustrací velkých exteriérů (jež se v celku díla objevují pouze místy a i tehdy často v podřadné roli): Postupná eskalace, jež vede přes táborové ohniště a krematorium, končí záběrem na pruh kouře stoupající z Vesuvu, aby se děj následně "zhroutil" v úvodní kuřáckou situaci.

V 2. čísle Disku, tedy ve stejném časopise, v němž se objevuje také *Skleněná báseň*, publikuje Černík ještě *Železniční neštěstí v Údolí bažin*. Podtitul textu, "filmová tragedie", naznačuje jisté odlišnosti od lyrických libret. Zatímco u *Skleněné básně* či *Nikotinu* lze pozorovat pouze některé formální prvky a postupy "přejaté" z filmových dramát Louise Delluca, *Železniční neštěstí...* je ve vztahu k dellucovskému kinodramatu jeho přímou variací. Tragedie má "hlavní postavy" i konzistentní děj. V rovině fabule se - podobně jako v Dellucových dílech - jedná o banální, sentimentální zápletku, jež je zde ovšem (právě jako u Delluca, a patrně tedy programově) pouze prostředkem k rozvinutí postupů, jež oba autoři patrně chápou jako zcela vlastní filmové hře. Míněna je tedy zejména metonymie (výjevy srážky: malé dítě pláče a tiskne k sobě hračku, dívčí tvář pořezaná sklem, s kyticí růží, z rozbité klece ulétá pták...) a rytmická asociativní (v případě *Železničního neštěstí...* také zčásti i paralelní) montáž. Zároveň v tomto případě dochází k rychlým řadovým přiblížením a odstupům jako využití hybného, posuvného prostředku.

V rovině skladby jednotlivých řádků-záběrů se použité postupy neliší od postupů užívaných u lyrických libret. Hlavním rozdílem je přítomnost jednajících postav, fabule, z čehož se následně odvozuje větší rozměr celku a kupení řádků-záběrů do větších (nijak nezvýrazněných) jednotek, "obrazů". (Např. v cit. ukázce: 36-39, 40-44, 45-...)

[Železniční neštěstí v Údolí bažin]

- 36 [...] M. Kean, zvedající návštěmi páku,
37. naslouchající telefonu,
38. telegrafující
39. vycházející před budovu s lucernou -
40. a strojvedoucího - zatopený v záři pece lokomotivy,
41. zvětšují se jeho pozorující oči,
42. zmenšují se v normální oči,
43. ruka svírá brzdu,
44. ruka se zvětšuje,
45. až se plátno úplně změní v uličku blacklandskou,

46. v níž se sházejí světla.¹²¹

Artuš Černík, Jiří Voskovec a Václav Lacina dali za podstatného přispění Jaroslava Seiferta a Karla Teigehe (navzdory specifičnosti jejich "filmových básní") konkrétní tvar nejkonzistentnější verzi avantgardního fiktivního filmového libreta. V tomto libretu má děj podřadnou roli; dílo se plynule rozvíjí a stejně plynule uzavírá, hybatelem je asociativní či perspektivní montáž. Subjekt - autor či čtenář-divák - je nezaujatým pozorovatelem, "vědomě" odpojeným od předkládaných souvislostí.

2.3.3. Vítězslav Nezval¹²²

Vítězslav Nezval je autorem tří vnějškově rozličných filmových libret: "improvizované chapliniady o dvou epochách" *Chaplin před soudem*, "fotogenické básně" *Raketa* a "libreta pro zvukový a mluvicí film" *Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kůň*. Tato libreta, jak uvidíme posléze, se vnitřně značně odlišují od těch, o kterých jsme se již zmínili, a přesto, že mají i vzájemně rozličnou formu, lze v nich objevit řadu společných prvků.

Text *Charlieho před soudem* vznikl zřejmě na základě inspirace filmovým libretem-básní Ivana Golla *Chapliniada aneb básník Charlot*¹²³: Hlavní postavou obou textů je tulák Chaplin, obě titulní postavy mají také shodné povahové rysy a získávají nový - ryze poetický - rozměr. Nezval navíc přejímá některé konkrétní prvky přímo z Gollovy básně ("Charlie se nejprve rozesměje, pak tajně stírá slzu", "Charlieho nejsmutnější kinoplakát"). Text má dva konkrétní filmové obrazy (epochy), v jejichž středu je postava tuláka Charlieho. Ta je "Chaplinem" nejen titulována, ale hlavně provádí "typické" chaplinovské akce:

[Charlie před soudem]

Charlie sedí na bobku přede dveřmi kořalny nadýmaje se jako člověk, který má právě smůlu. Šosy jeho žaketu tvoří diskrétní zátiší a rukama zachycuje se země... Charlie se pousměje, pak tajně stírá slzu. ... S nejbližšího

¹²¹ Artuš Černík, *Železni ní nešt stí v Údolí bažin. Filmová tragédie*. Disk 2, jaro 1925, s. 17.

¹²² Pro některé souvislosti, týkající se vztahu V. Nezvala k filmu resp. filmovému libretu srov. Vladimír Mlčoušek, *Vít zslav Nezval a film*. ČSFÚ, Praha 1979.

¹²³ O peripetiích jejich vydání jsem se zmiňoval v kap. 3.2.7.

kandelábru sešplhal dopravní policajt. Charlie mu proklouzne mezi nohama.¹²⁴

Řada obrátů mu však dodává nový, "nechaplinovský" poetický podtón (mj. titulky: "Ach, vlastní srdce, která nás navštěvují"; "Ach, věděti, co je to láska, a nebýt milován. Ó, vlastní srdce, která nás navštěvují"). Tak se Nezvalův text podobá Gollově *Chapliniádě...*: je spíše básní v próze, která volně přejímá některé postupy typické pro tehdejší film (mezititulky a specifický Chaplinův projev), než skutečným fiktivním filmovým libretem s jeho zvláštnostmi, o nichž jsme psali výše. Nezval předkládá dílo mnohem kratší a strukturně jednodušší než Ivan Goll.

Fotogenická báseň *Raketa* se úpravou podobá libretům J. Voskovce a A. Černíka. Stejně jako ony je dělena do očíslovaných řádků-záběrů a má pouze miniaturní fabuli. Na druhou stranu však "při pohybu" nevyužívá k virtuálnímu rozpoohybování ani tvarové či materiálové asociace, ani asociační montáž rychlého vzdálení či přiblížení:

[Raketa]

5. Nároží (odclonit)
6. Dáma u kavárního stolku (celý obraz)
7. několikrát zvoní
8. pánský pokoj (celý obraz)
9. telefonní zvonek (detail)
10. dáma odkládá sluchátko¹²⁵

Montáž jednotlivých "záběrů" je zde - v avantgardních souvislostech - zcela původní; dílem se jedná o vyjádření děje pomocí metonymie s poetizujícími (a nahodilými) "vsuvkami":

24. vybírá časopisy
25. noviny (prolne se v detail)
26. řádek TO VŠECKO Z LÁSKY¹²⁶

Text je rozdělen do větších významových celků-obrazů, na něž zde ovšem není nijak poukázáno:

¹²⁴ Vítězslav Nezval, *Charlie p ed soudem. Improvizovaná chapliniáda o dvou epochách*. Sršatec 2, č. 50, 26. 10. 1922, s. 3.

¹²⁵ Vítězslav Nezval, *Raketa. Fotogenická báse*. In: Vítězslav Nezval, *Pantomima*. Odeon, Praha, září 1924, s. 93. [Viz příloha II., s. 22-23]

¹²⁶ V. Nezval, c. d., s. 93.

[Raketa]

12. v polích po cestě ubíhá zajíc
13. věřící zaječí vousy (prolne se)
14. zajíc staví se na zadní nohy
15. z křoví vystupuje pán v monoklu
16. kavárna (celý obraz)¹²⁷

“Záběry” 12 -15 se “odehrávají v jediném obraze”, 16. “záběr” přesouvá děj do jiného prostředí. Výjevy se zajícem navíc procházejí celým dějem a vytvářejí paralelu k “ústřednímu” ději ve městě.

Poslední známé Nezvalovo fiktivní libreto vychází (coby součást sbírky *Skleněný havelok*) v roce 1931. Formálně se podobá technickému scénáři ke zvukovému filmu. Vítězslav Nezval měl v té době za sebou již poměrně značnou zkušenost s filmem - byl autorem scénářů k němým filmům *Podskalák*, *Erotikon*, *Varhaník u Sv. Víta*, a scénáristicky spolupracoval na zvukových projektech Gustava Machatého *Ze soboty na neděli* a *Chtíč* (realizovaný v roce 1932 pod názvem *Extase*)¹²⁸. Ve formě *Procházky citlivého měšťáka* se tato zkušenost patrně zúročuje. Jeho úprava, o níž jsem se již v jiných souvislostech zmiňoval, navazuje na konvenci technického scénáře zvukového filmu, jež se v té době již užívala v profesionálním prostředí.

[Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kůň]

- | | |
|--|---|
| <p>3.C.S. Pod oknem je průvod kolovrátkářů. Stojí na obrovsky dlouhých umělých nohou, takže dosahují až k prvnímu patru. Do průvodu vběhne kůň.</p> | <p><i>Zmatený koncert kolovrátků.</i></p> |
| <p>6. C.S. (zdola nahoru). Citlivý měšťák zpomaleným pohybem padá z okna. Udělá salto a dopadne na hřbet koni.</p> | |

129

Taková úprava zjevně připomíná zcela obdobný tvar technického scénáře projektu *Chtíč*, jenž jsem zmiňoval v předchozí části.

¹²⁷ V. Nezval, c. d., s. 93.

¹²⁸ Pro kritický náhled na *Procházku...*, zejména ve vztahu k Nezvalovým realizovaným projektům, srov. in: V. Mlčoušek, c. d., s. 17.

¹²⁹ Vítězslav Nezval, *Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kůň*. Film. In: Vítězslav Nezval, *Skleněný havelok*. Praha, jaro 1932, s. 183.

V avantgardním prostředí je to poprvé, kdy některý z autorů navazuje ve svém fiktivním scénáristickém díle na konvenci, rozvinutou mezi českými profesionály. Vzhledem k sarkastickému nádechu textu (jehož nejpřímějším adresátem je maloměšťák) však myslím bylo možno nahlížet na tuto formu jako na předmět autorovy zde tak zjevné ironie.

V *Procházce citlivého měšťáka* se ireálné děje mísí s naprostou (racionální) přízemností. Spojování iracionálních, absurdních a směšných jevů s iluzí normálnosti ("tovární komíny s velkým návěštím: výroba souchotin", kůň si vymění roli s měšťákem, prodavačka jej hodlá obsloužit, policisté jej legitimují.) připomíná postupy užívané v tomto období některými surrealistickými autory¹³⁰.

Jsem přesvědčen, že Vítězslav Nezval mnohem více než ostatní autoři začleňuje formu filmového libreta do své zcela vlastní poetiky. Činí ji jedním z nástrojů své literární tvorby, nepřisuzuje jí žádná zvláštní privilegia; je pouze další z vhodných forem, jež lze zužitkovat při vytváření konceptuálních děl, jakými byly sbírky *Pantomima* a *Skleněný havelok*.¹³¹

2.3.4. Vladislav Vančura¹³²

Dělení textu do řádků-záběrů dle Dellucova vzoru, což lze považovat za normu zápisu avantgardního filmového libreta, se drží také Vladislav Vančura. Jeho scénáře jsou publikovány o málo později, než scénáře J. Seiferta, K. Teigehe, J. Voskovce a dal., objevují se v podobných časopisech, a přesto se od nich značně odlišují. Je v nich patrný příklon k vyprávění. Odvracejí se od zaujetí asociativními vztahy virtuálně fotografovaných objektů. Na úvod svých textů uvádí Vančura vždy řadu inscenačních poznámek, týkajících se místa děje a charakterů postav. Film se tu tedy nahlíží jako

¹³⁰ Ve filmovém prostředí patrně připomene výjevy z filmů Luise Buñuela *Zlatý v k a Andalúzský pes* a film Reného Claira *Mezihra*.

¹³¹ Z toho důvodu mám také dojem, že nemá smysl pozastavovat se nad rozdílnou uměleckou úrovní Nezvalových libret realizovaných a fiktivních. Film Nezvalovi v těchto letech nemohl poskytnout šíři a svobodu, již mu nabízel literární prostor. A šíře a svoboda literárního prostoru byla v té době reprezentována právě nejrůznějšími přejatými formami: pantomimami, vaudevilly - a filmy...

¹³² K reáliím Vančurovy scénáristiky viz Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Van ury*. ČSFÚ, Praha 1973; Jiří Holý, *Vladislav Van ury v zajetí filmu*. Illuminace 1, 1989, č. 1, s. 69-90. [J. Holý v příloze ke své studii uvádí kompletní soupis dochovaných Vančurových scénářů a námětů]

prostor, schopný vlastními prostředky vyjádřit dramatický děj - což je teze, kterou výše jmenovaní autoři nesdíleli. Vlivu zde pak přirozeně začíná nabývat herecká akce:

[Nenapravitelný Tommy]

1. O svatebním dnu manželů BAKEWELLOVÝCH byla uspořádána venkovská slavnost. Věc se neobešla bez střelby a závodění v jízdě na koni.
2. Novomanželé (šat historizující) přihlíželi závodu z ubohého balkónu.
3. Nevěsta, jsouc příliš Američankou, uzavírá sázky a projevuje zájem skoro neslušný o ryzáka, jenž předjíždí ostatní koně.¹³³

Vančura se zajímá o odlišné prostředky filmového projevu, než jaký užívají autoři libret, která jsme uváděli výše. Příběh tu není pouze (téměř trpěnou?) záminkou ke hře metonymií a asociací, ale má svoje vlastní kvality. Je komponován tak, aby svým způsobem využil některou z vlastností filmového média. Jedním z abstraktních témat *Nenapravitelného Tommyho* je rychlost, resp. rytmus. Dějová ilustrace příběhem je evidentní: Hlavní postavou příběhu je Tommy, chlapec, jenž je běžcem, který "nepostojí". Tato Tommyho vlastnost se stane záminkou řady "inscenovaných" akcí. Tématu rychlosti autor zároveň využívá také uvnitř "záběrů", použitím filmového triku:

19. O něco později se Tommy procházel s Pavlínou Chawnerovou, příliš však spěchal, bylo mu věčně se obracet i mluvit přes rameno. Dívka byla tím dotčena, nicméně snažila se Tommymu postačiti. Tu míjel dvojici jezdec a Tommy, citě nutkání pustiti se za ním pobízí i Pavlínou. Dívka se ovšem hněvá.
20. Tommy namítá: MÍTI DOBRÝ ČAS, TOŽ VŠE.
21. Následuje určité odmítnutí nápadníka.
- 22: Pavlína se domnívá, že ČAS JE TRVÁNÍ.
23. Odchází, vzdaluje se. (Zpomalený čas, pohyby nesmírně půvabné.)
Usedá, zdvihá kapesník k očím.
24. Tommy letí domů (Zrychlený čas.)¹³⁴

Kromě tohoto důrazu na příběh a objeovávání jeho hlubinné příbuznosti s filmovým médiem, je dalším specifikem Vančurova stylu ještě další (takřka divadelní) přístup: užívání inscenačních metafor k vyjádření jinak neinscenovatelného děje. V případě, jenž cituji, je navíc na závěr užito filmového triku:

9. ODTUD MINULO 9 MĚSÍCŮ.
10. Čas, jenž má dvojí tvář (mladá obrácena vpřed, stařecká dozadu), oděný v pěknou uniformu portýra žurnálu "ČAS" (Čepice o dvou štítcích s nápisy "Čas" a "Čas"), zívá a komanduje 9 figur, představujících 9 měsíců. Oděv těchto figur charakterizuje příslušná období. Nápisy na pasech: "Máj", "Červen", "Červenec" atd. Postava představující červen je tlustší než máj, a

¹³³ Vladislav Vančura, *Nenapravitelný Tommy*. Host 6, 1926, č. 11, s. 1.

¹³⁴ V. Vančura, c. d., s. 4.

každý měsíc následující je opět tlustší než měsíc předešlý. Poslední pro svůj objem sotva se hýbe. Po několika cvicích čas, dívá se na hodinky, se obrátí. Tu zmizí máj. Kdykoliv se toto opakuje (a opakuje se to ovšem devětkrát), ztrácí se (neodchází) měsíc po měsíci.¹³⁵

Důvěra v dramatické možnosti filmu je patrna také z druhého Vančurova libreta. Scénář *Lethargus* má sice poněkud odlišnou úpravu - je rozdělen do dějství a upouští od číslování záběrů - přesto vnitřně dodržuje postup, jenž byl patrný již u *Nenapravitelného Tommyho*. Zvýšený důraz na vlastní význam, "informativní hodnotu" dramatu a příběhu bylo - oproti všem předchozím scénářům -, možno sledovat již u *Nenapravitelného Tommyho*. Ve scénáři *Lethargus* lze tyto snahy rozkrývat ještě snadněji. *Lethargus* se pokouší o jakousi mimouměleckou, významovou výpověď - o využití filmového dramatu ke sdělení (humanistické) myšlenky. Hlavní hrdina dramatu je misionář, který hledá lék na spavou nemoc odvážně přímo v epicentru nemoci (exotická Afrika) a který je ochoten testovat na sobě nevyzkoušený lék, jenž mu ovšem přivodí slepotu. Na základě jeho výzkumu (a díky jeho nezištné odvaze) se ovšem evropským vědcům záhy podaří vyvinout lék bez vedlejších účinků a odvážný misionář je v závěru oslavován jako hrdina. Kromě exotiky je tu opět patrný motiv "rychlostní" (zde spíše "pomalostní" - spavá nemoc) a paralelní vyprávění dějů probíhajících na dvou velmi od sebe vzdálených místech (Afrika a Evropa).

Styl Vančurových fiktivních scénářů se tak stylu libret autorů z Teigeho nejbližšího okruhu podobá, ale pouze v některých detailech. Jako by se Vančura pouze inspiroval některými jejich stanovisky a závěry, ale své scenáristické dílo podřídil osobním zkušenostem a přesvědčením.

2.3.5. Jiří Mahen, Adolf Hoffmeister

U přístupu Jiřího Mahena i Adolfa Hoffmeistera k filmovému libretu lze objevit jisté ekvivalenty s přístupem Nezvalovým. Již jsem zde zmiňoval, že pro oba autory je film zejména prostředkem herním, prostředkem odpoutání se od tradic a konvencí. Označením svých děl za filmy jejich autoři spíše demonstují svá stanoviska ve vztahu k umění obecně a ve své podstatě jim toto označení slouží k tomu, aby se mohli svobodně, nevázaně pohybovat v prostředí, jež je jim známější a bližší: Jiří Mahen ostatně v časopiseckém vydání svého filmového libreta *Clown Čokoláda* poznamenává,

¹³⁵ V. Vančura, c. d., s. 2.

že "Filmové libretto je zamýšleno také jako báseň"¹³⁶. O jeho "sbírce filmových libret" Husa na provázku jsem se v této souvislosti již zmiňoval.

Jiří Mahen ani Adolf Hoffmeister také nepřejímají žádnou konvenci scenáristické formy a na základě svojí vlastní (divácké) zkušenosti vytvářejí buď formu zcela vlastní (*Clown Čokoláda*), anebo se přihlašují k útvarům, jež odkazují k tradici, již dobře znají - tradici dramatické, resp. prozaické (zbylá Mahenova "filmová libreta", *Trestanec*).

Svým pokusem přirozeně nalézt literární formu, která by nejlépe vyhovovala jeho představě filmového libreta, upomíná Jiří Mahen v *Clownovi Čokoládě* na Nezvalova *Chaplina před soudem*. Mahenova titulní postava je navíc Chaplinovskou figurou, smutným klaunem-poetou. Liberální hříčka osvobozená od všech konvencí se vedle "hlavního textu", popisujícího klaunův příběh, skládá z rozličných poznámek a pseudozpráv. Hned za podtitulem textu je uvedeno: "[Filmové libretto.] Pásmo 1949. Právo scénické úpravy: Ústředna neteleologických filmů. Ženeva. Z poznámek Jiřího Mahena 1923 sestavil James Holoubek."

"Příběh" *Clowna Čokolády* je rozdělen do pěti částí, označených titulky, a k posunu děje dochází prostřednictvím strohého, jednovětného popisu peripetií titulního hrdiny.

[Clown Čokoláda]

Marius Dunan byl jedno z těch dětí, o nichž psal r. 1898 anarchista Nicolet.

(Obrázek.)

Radostí celkem nezažil na tom světě žádných (obrázek).

míval hlad (obrázek).

máma ho tloukla (obrázek).

musel, aby se najedl, krást (obrázek),

a tak byl rád, když ho jednou komedianti ukradli

(Obrázek).

Namísto řádků-záběrů se v tomto případě jedná spíše o řádky-výjevy; autor se tu také nepokouší simulovat filmovou skladbu (např. prostřednictvím "asociativních montáží") ani gagové situace. Jedná se o příběh se sociálním podtextem a dramatickým vývojem - tedy schématem mezi zde zmiňovanými avantgardními librety unikátním.

Také Hoffmeisterův *Trestanec* náleží filmu spíše prostřednictvím obsahu: hlavním hrdinou je vězeň na útěku před policistou (policisty), a tedy obvyklou rekvizitou amerických grotesek, děj je složen z řady jednotlivých výjevů (filmových

¹³⁶ Jiří Mahen, *Clown okoláda*. Pásmo 1, 1924, č. 3, s. 3.

obrazů, překážek) jež musí na své cestě překonat, a užívá se zde také zjevně jakéhosi virtuálního “mezititulku” (jímž je říkanka).

Na druhou stranu úpravou se *Trestanec* blíží spíše textu pantomimy a baletu. Popisuje například v podstatě pantomimickou akci (“Trestanec utíká na místě”), byť by ji bylo možno lehce “filmově” upravit. Kromě toho je poslední větou *Trestance* “opona padá”.

[Trestanec]

II.

Trestanec uteče.

Dům s lešením. Cihly jsou červené. Vyleze na lešení.

Chodí vratce sem tam a kouří dýmku.

Vozí se v pater-nosteru na cihly.

Hladí zdi rukama.

Strážník

TEXT:

Vy jste trestanec

Já nejsem trestanec

Já jsem hrubá věc

Cihly s cihlami kladou se na sebe

Zedník je kuřák na cestě do nebe.

Strážník leze za ním na lešení. Honí se.¹³⁷

V obou zmíněných případech se film vyskytuje pouze jaksi částečně. Byť jsou odkazy k filmu a filmovému libretu v prostředí české avantgardy velmi původní, jejich nahodilost a svévole odsouvají dotyčné texty na okraj zájmu této práce.

2.3.6. Shrnutí¹³⁸

Univerzální perspektivou avantgardistů je pohled diváka, vytváří iluzi “popisu děje na plátně”:

¹³⁷ Adolf Hoffmeister, *Trestanec*. Adolf Hoffmeister, *Trestanec. Balet anebo film*. In: František Halas a kol. (red.), *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Brno 1927, s. 111.

¹³⁸ V této práci se omezují pouze na fiktivní scénáře vydané, a proto pomíjím filmové libreto Františka Halase *Mixér* a filmovou baladu Konstantina Biebla *erná v ž*. Libreto *Mixér* sice vznikalo ve 20. letech ve stejné době jako ostatní zde uvedené filmová libreta (a v mnoha rysech se jim podobá), ale zůstalo nedokončeno a publikováno bylo později. Pro srov. zde odkazují k rozboru Jiřího Brabce, viz Viktoria Hradská [= Jiří Brabec] (ed.), *eská avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 67-68. Bieblovo dílo *erná v ž* pochází patrně z let 1939-1945 a také ono zůstalo po dobu autorova života zůstalo nevydáno a publikováno bylo až posmrtně. Přestože toto libreto dělí od ostatních téměř 20 let, obsahuje rozličné shodné rysy, zejména s filmovými texty Vladislava Vančury. Některé základní údaje uvádí Luboš Bartošek in: Luboš Bartošek, *Paprskem proboden oblá ek bílý...* Film a doba, 1967, č. 10, s. 540-548.

[Přístav]

Černé plátno odcloňuje se dosti zvolna od levé k pravé. Je vidět napřed nalevo železnou věž marseilleského transbordeuru, pak jeho lávku; za ustupující clonou následuje přejíždějící přivoz; asi po 5 vteřinách je odcloněno celé plátno a přivoz přešel na druhý břeh. (Snímek tónován černě).¹³⁹

V libretech dominuje vnějškový popis zabíraného objektu. K případné subjektivizaci dochází výběrem konkrétních metonymií (zejm. v libretech Seifertových), u popisu větších scén či při důrazu na rytmus vyprávění (Černík, Vančura) však kamera-divák zůstává v objektivním, nezaujatém postavení. Přímo v textech se zdůrazňuje, že se vše odehrává “na plátně”. Tato perspektiva se místy dostává do kontrastu s popisem postavení kamery (J. Voskovec, *Nikotin*, viz výše): “Hořící letadlo padá k zemi. Fotografováno s jiného letadla.” nebo J. Seifert a K. Teige (*Přístav*, viz výše): “Fotografováno s lávky transbordeuru dolů”), přičemž onen objektivizovaný odstup je takto ještě posílen. K poznámkám o postavení kamery však dochází zřídka.

Zvláštním specifikem, které také souvisí s iluzí pohledu z odstupu, je jakási “odliterarizovanost” textů. Libreta jsou psána jakoby technickým, pracovním stylem. Skládají se z hesel, neúplných či prostých vět, mnohdy bez interpunkce (V. Nezval, *Raketa*, viz výše): “dáma odkládá sluchátko / hodiny na věži měsíční noc 10 hodin / v polích po cestě ubíhá zajíc”. Autoři navíc užívají řadu “technických poznámek” o velikostech imaginárních záběrů (zejm. “detail”, “z blízka”, “celý obraz”), o jejich barevném tónování či způsobu kolorování a zejména poznámky trikové: “překopírovat”, “odclonit”, “prolnout”. Právě používáním pojmů profesionální filmové terminologie, jež se v psané podobě užívala v libretech k realizovaným filmům - ať již Dellucovým, či českým - text odkazuje k vizi jiného, cílového média. Na druhou stranu, v libretech *Chaplin před soudem*, *Trestanec* a *Clown Čokoláda* se s těmito prostředky vůbec neoperuje. Text k médiu odkazuje užitím rekvizit a postav, jejichž zobrazování je pro kinematograf více či méně typické: Chaplin, policista, honička či mezititulky.

¹³⁹ Jaroslav Seifert, Karel Teige, *Přístav. Partitura lyrického filmu*. Disk 2, jaro 1925, s. 11. [Viz příloha II., s. 20-21]; “V případě poetistických scénářů [se] nacházíme na poli pouhé filmové představy” píše Jiří Cieslar. Srov. J. Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*, ČSFÚ, Praha 1978, s. 65.

Na počet scénářů je terminologie jejich podtitulů značně rozmanitá. Některé texty jsou označeny pouze jako návrhy či náčrty; pro žánrové vymezení se užívají pojmy (filmové) libreto, film, partitura, scenario, téma, fotogenická báseň, filmové drama a filmová tragédie. Z tak velkého počtu podtitulů by možná bylo lze usuzovat na snahu autorů hledat pro filmové libreto vlastní označení, takové, které by neodkazovalo k žádné konvenci jiných uměleckých odvětví, anebo užíváním rozmanitých názvů ono odkazování co nejvíce oslabit.

Celá řada podtitulů užívá adjektivum lyrický. Lyrismus filmových libret se projevuje v rezignaci na dějovou stránku, snahami jejich autorů o vystižení nálad a atmosféry, v asociativní kombinatorice. Lyrismus je přítomen ve většině libret, a tak je vůdčím faktorem poetické scénaristiky. Lyrismus je také tématem řady teoretických článků věnovaných filmu. Teige ostatně shledává ve filmovém projevu především básnické kvality mj. na ploše odmítání jeho dramatického či epického potenciálu. Lyrismus tak těsně souvisí s Teigeho termínem čistý film a fotogenie. Specifickým literárním lyrismem jsou napojena libreta *Chaplin před soudem* či *Clown Čokoláda*.

Lyrické momenty obsahuje ostatně i Černíkova "filmová tragedie", vzhledem ke způsobu, jakým zachází se svou dramatickostí.

Spojením odliterarizovanosti textu většiny libret s lyrismem jejich námětu vzniká zvláštní napětí. Toto napětí je ovšem typické pro základní Teigeho stanoviska, samotné základy devětsilského teoretického směřování. Filmová libreta by tak svým zvláštním způsobem mohla naznačovat devětsilskou bipolaritu konstruktivismus - poetismus.

2.4. K mezinárodním vztahům české avantgardy

Při pohledu na domácí avantgardní publikační platformy si lze všimnout, že čestí autoři, kteří zde publikovali, se orientovali buď na svoji vlastní tvorbu, nebo tvorbu spřízněných zahraničních spolků. Pokud se redaktoři obraceli směrem k českým realitám, pak zejména ve dvojím zájmu: buď bránili svá stanoviska odpověďmi na články, otištěné v tiskovinách konkurenčních skupin a spolků, či (většinou formou krátkých zpráv či glos) na tyto konkurenční skupiny sami útočili.

Co se týče zahraničních vztahů, jednalo se v průběhu dvacátých let zejména o vztahy s Francií. O skutečných realitách této vazby se však k dnešku dochovaly pouze

kusé informace. Jedním z nečetných zdrojů těchto informací je katalog výstavy

Devětsil:

Na celkové koncepci sborníku (Život II., pozn. JF) byl zřetelně patrný vliv časopisu L'Esprit Nouveau, s jehož editory se Karel Teige seznámil při své letní cestě do Paříže, která výrazně uspořádala jeho přechod od proletářského umění na pozice moderní evropské tvorby.¹⁴⁰

Autoři katalogu se také zmiňují o konkrétních návštěvách francouzských i dalších hostů Devětsilu v Praze.

V druhé polovině dvacátých let přijíždí postupně K. Schwitters (který zde má recitační večer a výstavu), Vl. Majakovský, Ph. Soupault, L. Pierre-Quint, J. Tynjanov, Hannes Meyer, M. Seuphor, J. Albers, S. Syrkus aj. Současně odjíždí řada devětsilských umělců do ciziny, aby zde navázali osobní kontakty nebo se zúčastnili důležitých výstav. Připomeňme v této souvislosti alespoň Teigovu a Honzlovu cestu do Sovětského svazu v roce 1925, Teigův cyklus přednášek na Bauhausu v roce 1930...¹⁴¹

Velkou otázkou je vztah Karla Teigeho s Francií. Ten se ve svých studiích, věnovaných filmu, opírá o řadu francouzských filmů. V *Umění dnes a zítra* sám zmiňuje, že drtivá většina děl, k nimž se tu odvolává, nebyla v Československu v té době uvedena. Dostupné prameny zmiňují, že Karel Teige podnikl ve dvacátých letech dvě cesty do Paříže, v letech 1922 a 1924. Jedinou širší zmínku o reáliích této cesty jsem našel v doslovu knihy *Svět stavby a básně*, jehož autorem je Vratislav Effenberger:

Krátce po albertovském cyklu (8 přednášek uspořádaných v květnu 1922 v přednáškovém sále studentského domova na Albertově, pozn. JF), 18. června 1922, odjíždí do Paříže. U Léonce Rosenberga objevuje znovu kubismus, nad nímž už udělal kříž. Uchvacuje ho Bissiere. U Guillauma mohutný zážitek z negerských plastik. U Bernheima známi impresionisté. Fužita. Paříží ho provází podivínský světoběžník dr. Basler a samozřejmě J. Šíma. Setkává se se Zadkinem, Larionovem, Ivanem Gollem, poznává Mercereaua, Louvre, Man Raye, Brancusiho, Lipšice, Légera, Reverdyho, Gleizesa, P. A. Birota, Ozenfanta a Le Corbusiera. U obou posledních nalezne prozatím nejvíc. Ostatek je směs nejrůznějších dojmů, v nichž zaniká E. Boyer, malíř a hokynář, který ho dojal první den po příjezdu. 12. července se vrací do Prahy s materiálem pro připravované sborníky.¹⁴²

Vratislav Effenberger se v tomto odstavci odvolává na Teigeho vlastní cestovní deník, v němž si Teige vedl záznamy o svých zahraničních cestách.

¹⁴⁰ *Devětsil. Katalog výstavy*. C. d., s. 9. K mezinárodním kontaktům Devětsilu více s. 18 a 19 Katalogu.

¹⁴¹ *Devětsil. Katalog výstavy*. C. d., s. 19.

¹⁴² Vratislav Effenberger, *Nové umění*. In: Karel Teige, *Svět stavby a básně*. Studie z dvacátých let. Výbor z díla 1. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 588. [Doslov. U odstavce je poznámka "Podle Teigova cestovního deníku."]

I v ostatních oborech, zejména výtvarném umění a architektuře, existovalo dílo české avantgardy v těsné blízkosti evropských souvislostí. Autoři měli možnost porovnávat svoje díla s díly svých zahraničních kolegů. Taková situace ovšem nepanovala v případě zájmu avantgardistů o kinematografii. Co se týče filmu a myšlení o něm, za materiál sloužila autorům pouze zahraniční díla. S českým filmovým prostředím se avantgardní autoři programově rozcházeli. Napsání oné řady filmových libret vedlo alespoň k vytvoření virtuálního filmového zázemí.

Jak jsem již několikrát zmínil, na formu většiny poetistických libret má vliv forma filmových dramát Louise Delluca. Dellucova filmová dramata jsou z francouzských filmových libret, o nichž píše Karel Teige, nejčastějším vzorem filmových libret českých. Z ostatních autorů, které Teige zmiňuje, můžeme jmenovat ještě Ivana Golla, jehož *Chapliniada...* je zjevným vzorem Nezvalova textu *Chaplin před soudem*. Podobnost s formami, které rozvinuli ostatní jmenovaní básníci, Philippe Soupault, Pierre Albert-Birot, Blaise Cendrars či Paul Dermée, u českých autorů nenalezneme.

Francouzští autoři - tak je to alespoň patrné při pohledu na jejich libreta - neměli patrně potřebu vymezovat se vůči dosavadní tradici literárních forem. Autoři, kteří píší libreta, také zdaleka neprojevují tak velký zájem o typografické kvality svých textů. V porovnání s pokusy českých avantgardistů pracují s inspirací filmem mnohem tradičnějším způsobem.

Na jedné straně směřují aktivity autorů k tomu, že z filmu přejímají jeho prvky a uplatňují je ve své vlastní básnické řeči. Takové jsou texty Paula Dermée, Ivana Golla či Blaise Cendrarse.

Blaise Cendrars je autorem díla *Konec světa natočený andělem N.-D.* Tento text se vyznačuje některými prvky filmového libreta: je rozdělen do odstavců, oddělených čísly.

Na druhé straně o film projevují zájem tak, že se svůj text pokoušejí uplatnit v samotné realizaci. Jak konstatují některé prameny, realizace těchto textů otištěním je - přiznanou - rezignací na možnost zfilmování této látky. To je postup Pierra Abert-Birota a Philippa Soupaulta.

2.4.1. Exkurs: francouzská fiktivní libreta

Zájmu francouzské avantgardy o kinematografii s důrazem na nerealizované a fiktivní scénáře spisovatelů se ve svém díle zevrubně věnuje francouzský literární historik Alain Virmaux. Právě k jeho závěrům pro srovnání odkazuji v této části.¹⁴³

Zájem francouzské avantgardy - mám na mysli kruhy výtvarné a literární - je poměrně sporadický a má několikaletou genezi, jež sestává z několika jednotlivých, ovšem velmi drobných demonstrací tohoto zájmu.¹⁴⁴ V roce 1914 malíř Léopold Survage publikuje v magazínu *Soirées de Paris* manifest s názvem *Barevný rytmus* (Rythme coloré), v němž se přihlašuje k aplikaci některých filmových postupů ve výtvarném umění. V roce 1916 vychází v revue *Sic*, jež se stylem i obsahem - tj. důrazem na typografické kvality textu a propagováním syntézy umění, zejména výtvarného a slovesného - v některých rysech podobá české revue *Pásmo*, rozhovor Guillaumea Apollinaire s Pierrem Albert-Birottem nazvaný *Les tendances nouvelles*, v němž dochází řeč také na význam kinematografu. Na konferenci *l'Esprit nouveau et les poètes* patrně Apollinaire poprvé otevřeně hovoří o svém zájmu napsat filmový scénář, čímž patrně inspiruje Philippa Soupaulta k tomu, že píše první fiktivní scénář, text s názvem *Indifférence* a podtitulem "poème cinématographique" (kinematografická báseň).

[Indifférence]

Drápu se po kolmé cestě nahoru. Na vrcholu kopce je pláň, kde vane silný vítr. Předě mnou se dmou skaliska, až se stanou obrovskými. Nahnu hlavu a projdu napříč. Přicházím do zahrady s obrovskými květy a rostlinami. Sedám si na lavici. V tu chvíli se vedle mě objeví muž, který se změní v ženu a posléze ve starce. Hned na to se objeví jiný stařec, jenž se promění v dítě a pak v ženu. [...]¹⁴⁵

¹⁴³ Alain Virmaux, Odette Virmaux, *Un genre nouveau. Le ciné-roman*. EDILIG, Paris 1983; Alain Virmaux, Odette Virmaux (ed.), *Les surréalistes et le cinéma*. Seghers, Paris 1983; Guillaume Apollinaire, *La bréhatine*. Les Lettres modernes, Paris 1971. [předmluva A. Virmaux]; Philippe Soupault, *Écrits de cinéma*. Ramsay, Paris 1988. [Předmluva A. Virmaux].

¹⁴⁴ K prvním francouzským fiktivním scénářům srov. zejména Alain Virmaux, *Préface*. in: Guillaume Apollinaire, *La bréhatine*. Les Lettres modernes, Paris 1971.

¹⁴⁵ "Je gravis une route verticale. Au sommet s'étend une plaine y où souffle un vent violent. Devant moi des rochers se gonflent et deviennent énormes. Je penche la tête et je passe au travers. J'arrive dans un jardin aux fleurs et aux herbes monstreusement grandes. je m'assieds sur un banc. Apparaît brusquement à mon côté un homme qui se change en femme, puis en vieillard. À ce moment apparaît un autre vieillard qui se change en enfant puis en femme." Philippe Soupault, *Indifférence*. Sic 3, 3. 1. 1918, č. 25.

O rok později uvádí ve stejné revue svoje "drame cinématographique"
(kinematografické drama) 2+1=2 Pierre Albert-Birot.

[2+1=2]

Promítá se obrovský lístkový kalendář: je 2. května.
Obyčejný středostavovský interiér, malá hala, velmi jednoduše vybavená.
V této hale je manžel a jeho žena, on čte, ona vyšívá atp.
Služka přichází ohlásit návštěvu.
Vchází přítel. Manžel mu srdečně potřese rukou, obejmě je a pak je představitel její ženy. Pozdravy, hovor. Manžel se začne postupně zmenšovat, zatímco přítel a manželka se zvětšují. To se děje postupně, nejprve v dlouhých intervalech, které se však postupně zkracují. Když manžel mlčí, zmenšuje se, když mluví, vrací se do obvyklé velikosti.[...] ¹⁴⁶

Albert-Birot i Soupault svoje texty psali s představou o jejich budoucí realizaci. ¹⁴⁷

V roce 1919 také vychází "román" Blaise Cendrars *Konec světa natočený Andělem N.-D.* a rok na to *Chapliniada aneb básník Charlot* Ivana Golla. ¹⁴⁸ Právě tato libreta má na mysli patrně Karel Teige ve výše citované pasáži z *Umění dnes a zítra*.

[Le fin du monde filmé par l'Ange N. D.]

14.

Přicházejí proroci.

Bůh jim ukazuje svůj plán na realizaci proroctví. V tom okamžiku každý z nich brání a upřednostňuje svoji vlastní verzi. Křik, hádky, gestikulace...

Židé se tahají za vousy.

Nahum, Amos a Michael, tři malí proroci kánonu, jsou obzvláště krutí. Bůh je chytne za lokty a všechny je postaví ke dveřím.

15.

Vstupuje Ménelik a ukazuje mu fotografii Notre Dame de Paris, s andělem trubačem vystaveným vysoko na střeše. [...]

16.

Paříž. Celkový pohled

¹⁴⁶ "Un gigantesque calendrier à effeuiller est projeté: il est à la date du 2 Mai. / Un intérieur bourgeois quelconque, salon petit, meublé tres simplement. / Le Mari et la femme sont dans ce salon, lui lit, elle brode, etc... / La bonne vient annoncer une visite. / L'ami entre. Le mari lui serre les mains avec effusion, ils s'embrassent, puis il présent son ami a sa femme. Comploiments. On cause. La mari se rapetisse graduellement cependant que l'ami et la femme grandissent. Cela se produit, plusieurs fois en se succedant à intervalles d'abord éloignés puis de plus en plus rapprochés, quand le mari se tait il devient de plus en plus petit, quand il parle tout redevient normal." Pierre Albert-Birot, 2+1=2, Sic 4, octobre 1919, č. 49-50.

¹⁴⁷ Paralelně s nimi vzniká Apollinairovo dílo *La bréhatine*, psané také pro realizaci. To však zůstalo ineditní až do Apollinairovy smrti. Autor - jak podotýká Virmaux - mu nepřisuzoval žádné literární kvality.

¹⁴⁸ Blaise Cendrars, *Le fin du monde filmé par l'Ange N.-D.* Éd. de la Sirène, Paris 1919; Yvan Goll, *Chapliniade ou Charlot poète.* Éd. de la Sirène, Paris 1919.

Věž. Sacré-Coeur, Panteon, mosty. Na dolním a horním toku Buloňský lesík a vincennes. Vlídne kopce Saint Cloud a Montmorency. Vzadu, na straně Afortville, mizí zářící Seina. Vlaky.¹⁴⁹

Při srovnání s texty českých avantgardistů vychází najevo odlišnost obou přístupů. Oba francouzští autoři, kteří zamýšlejí své dílo realizovat, uvádějí děj ve formě synopse a soustředí se na svou původní obsahovou stránku textu. Philippe Soupault užívá ich-formy, což spíše než k dílům české avantgardy odkazuje spíše k tvorbě poválečných surrealistů, a spíše než na formu filmového scénáře upomíná na surrealistickou literární formu "záznamu snu", o níž se krátce zmíním v následující části práce (zejm. kap. 3.6). Zatímco Soupault vybavuje své scénaristické dílo surrealistickými motivy a postupy (proměny, ostré přechody z jedné situace do jiné, naprosto rozdílné, hlavní postava – průvodce) užívá k tomu některých filmových prostředků, Albert-Birot usiluje o užití filmových prostředků jako metafory (manželovo vytrácení se po příchodu jeho přítele). To nejvíce odkazuje k metaforickým scénám, kterých užíval v *Nenapravitelném Tommym* Vladislav Vančura.

Na rozdíl od Soupaulta a Albert-Birot Blaise Cendrars (a podobně i Ivan Goll v *Chapliniádě...*) užívá navíc také konvence scénaristické formální úpravy (odstavce, čísla atp.) jako svébytného tvůrčího prostředku přiznaně "cele literárního" textu. Právě spíše Gollovy či Cendrarsovy texty se v něčem podobají autorům české avantgardy (připomeňme *Chaplina před soudem* a *Clowna Čokoládu*), ovšem pouze okrajově. Paul Dermée, jehož Teige také zmiňuje, nakládá s pojmem "film" již naprosto svobodně. Jeho básnická sbírka sice nese toto označení (*Films*), ale autor se ve svém "filmovém přístupu" příliš neliší například od Jiřího Mahena, jenž za "filmová libreta" označuje texty, které s filmem (formálně) nijak nesouvisejí.¹⁵⁰

V průběhu dvacátých let (zejména v jejich druhé polovině, a pokud je mi známo, již bez Teigeho reflexe) se fiktivně-scenaristické aktivity francouzských autorů rozvíjejí. Své scénáře – pokaždé však se záměrem jejich realizace - publikují Benjamin Péret,

¹⁴⁹ "14. / Arrivent les Prophetes. / Dieu leur expose son plan de réaliser les prophéties. Immédiatement chacun de défendre et de préconiser la sienne... Cris, disputes, gesticulations. Des juifs se tirent par la barbe. / Nahum, amos, Michée, les trois petits prophètes du canon, sont particulièrement violents. Dieu les pousse par les épaules et les met tous a la port. // 15. / Ménelik entre et lui met sous les yeux une photographie de Notre-Dame-de-Paris, avec l'Ange, juché au faite, entre les deux tours, qui tient sa trompette a la main." Blaise Cendrars, *Le fin du monde filmé par l'Ange N.-D.* Éd. de la Sirène, Paris 1919, s. 25.

¹⁵⁰ Paul Dermée, *Films, contes, soliloques, duodrames*. L'Esprit nouveau, Paris 1919.

Robert Desnos, Antonin Artaud dále Dali, Riberont-Dessaigues, Fondane, J. V. Manuel, Maurice Henry, Claude Sernet a další.¹⁵¹

Publikacím scénářů jsou věnována celá čísla dvou revue: 12. číslo *Les Cahiers du mois* (rok 1925) a 10. číslo *Les Cahiers jaunes* (rok 1933). Tyto publikace - jak glosuje Virmaux - však byly pro většinu autorů spíše projevy rezignace na snahy o realizaci než pokusy o originální příspěvek na poli literatury.

Albert Birot i Philippe Soupault také útržkovitě pokračují ve své scénáristické tvorbě, pokaždé se záměrem filmové realizace a pokaždé bezvýsledně. Největším úspěchem na tomto poli je zřejmě scénář *Le Coeur volé*, jenž Soupault připravoval společně s Jeanem Vigem: jednalo se o jeden z několika připravovaných a nedokončených Vigových projektů.¹⁵²

Vratislav Effenberger skepticky popisuje Teigeho druhou cestu do Paříže v létě roku 1924 - tedy rok předtím, než dojde k vydání většiny libret v časopisu *Disk*.

Nepřinesla-li nové orientační průhledy druhá Teigova cesta do Paříže (s Jaroslavem Seifertem v srpnu 1924), přinesl je o rok později zájezd do Moskvy a Leningradu. Odjíždí 15. října 1925 s první českou delegací levicových intelektuálů (Th. Bartošek, G. Hart, J. Honzl, J. Hora, B. Mathesius, V. Procházka, J. Seifert, J. Stolz). "Nikoliv bez vzrušení vstupujeme na teritorium Nového socialistického světa," poznamenává si do cestovního deníku. Hezký moskevský empír, velmi krásné plakáty a typografie. "Co na tom, že leccos je tak blbé jako pomník Svobody." Jsou tu krásné, dokonalé filmy jako *Stávka* a *Těžká léta*. Představitelé ruské avantgardy: Lisickij, Mejerchold, Serenberg, Ginsburg, bratří Vesninové, Malevič a další.¹⁵³

Setkání s díly jako je *Stávka*, která operují s mnohem bohatšími prostředky filmového jazyka, než s nimiž operoval Teige ve svých teoretických statích, mohlo pro Teigeho znamenat jistý zlom. Při něm si mohl uvědomit, že jak jeho koncepce, tak praktické výsledky, které jsou na těchto koncepcích založené, závisejí cele na jediném zdroji, jímž je filmová řeč, rozvíjena francouzskými avantgardními autory. Také mohl

¹⁵¹ Většina zmíněných děl je k dispozici v *Antologii neviditelného filmu*, již sestavil Christian Janicot. Srov. Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*. J.-M. Place, Paris 1995.

¹⁵² Scénář vyšel až po mnoha letech, srov.: *Hommage à Jean Vigo*. Documents de cinéma publiés par la cinémathèque suisse, n. 4, Lausanne 1962, s. 31-38; Philippe Soupault, *Écrits de cinéma*. Ramsay, Paris 1988.

¹⁵³ Vratislav Effenberger, cit. d. s. 597.

pochopit, že tato závislost bude do jisté míry pokračovat, pokud se nepodaří vytvořit vlastní produkční zázemí. Takový úkol se ale mohl zdát nesplnitelný.

2.5. Shrnutí

Česká umělecká avantgarda dvacátých let rozvinula fiktivní scenáristiku do rozmanitých podob, a přitom by bylo u jednotlivých autorů možné nalézt společné tvůrčí východisko. Hlavní podíl přitom náleží vůdčí osobnosti skupiny, Karlu Teigemu.

Samotná tvorba filmových libret se svým malým rozsahem ocitla téměř u každého z autorů na okraji jeho tvorby: u Karla Teigeho, Vítězslava Nezvala či Artuše Černíka jsou fiktivní libreta významnou (nedílnou) součástí celku jejich díla vytvořeného ve dvacátých letech, u jiných autorů, zejména Jaroslava Seiferta či Jiřího Voskovce, jsou však pouhými osamocenými exkurzy. Pro Vladislava Vančuru jsou již plnohodnotnou, byť specifickou součástí jeho (v budoucnu již nefiktivní) filmové tvorby.

Scenáristické dílo české kulturní avantgardy spojilo formu a obsah literárního díla, přímo odkazujícího k virtuálně přítomnému filmovému umění, s kvalitami výtvarnými a typografickými. Právě toto spojení činí z avantgardních filmových libret jedinečný fenomén, jenž je pevnou součástí světově unikátní poetické avantgardní koncepce, a sám o sobě je významným prostorem pro myšlení o okrajových proudech kinematografie a významným tématem pro intermediální studia.

3. Fiktivní scénář jako surrealistické hřiště

3.1. Na okraj publikačních možností českých surrealistů

V okruhu surrealistické skupiny se o film úzce zajímá celá řada autorů. Pro Jana Švankmajera je hlavním tvůrčím prostředkem, jeho manželka Eva Švankmajerová se podílela na výtvarné stránce řady jeho děl; filmové tvorbě se dále aktivně věnovali Vratislav Effenberger, Ludvík Šváb, Jindřich Heisler a Albert Marenčin. Vratislav Effenberger dlouhodobě a významně externě spolupracoval s ČSFÚ¹⁵⁴. Vztah surrealistů k filmu se v mnohém podobá vztahu, jaký si utvořili ve dvacátých letech poetisté: film je jedním z řady prostředků, jimiž lze vytvořit surrealistické/poetické dílo, jež se programově nevztahuje k tradiční taxonomii uměleckých odvětví a podřizuje se právě pouze surrealistické/poetické metodě.

Podobně jako u předválečné avantgardy je i u poválečných surrealistických skupin hlavní tvůrčí doménou literatura a výtvarné umění. (Tištěná) publikace je tedy klíčovým "realizačním médiem". Tvorba dotyčných autorů, po většinu doby vně (či na samém okraji) oficiálního umění, prakticky neumožňovala oficiální publikační činnost, texty byly přístupné pouze omezenému okruhu čtenářů. Ediční a redakční úprava ineditních děl však zde navzdory situaci hrála významnou roli: práce procházejí prakticky stejným procesem, jakým by procházely při oficiálním vydání¹⁵⁵. V devadesátých letech dochází k obnově časopisu *Analogon*¹⁵⁶, jenž je od té doby patrně hlavní realizační platformou surrealistů. Časopis po jedenadvaceti letech plně navazuje na koncepci prvního čísla, vydaného v roce 1969 Vratislavem Effenbergerem; již toto číslo se vyznačuje "příčností", žánrovou nezařaditelností textů i publikovaných výtvarných děl (*Analogon* se tak v jistých rysech podobá konceptu časopisů *Devětsilu* *Pásmo* a *Disk*, o nichž jsem se zmiňoval v předchozí části).

¹⁵⁴ Srov. Michal Bregant, *Abrakadabrantní prom ny*. *Illuminace* 9, 1997, č. 2 (26), s. 161-171; Michal Bregant, *Skute nost zlomku*. *Illuminace* 9, 1997, č. 3 (27), s. 107-116; Ludvík Šváb, *Kino v psacím stroji*. *Illuminace* 8, 1996, č. 3 (23), s. 113-116;

¹⁵⁵ Srov. např. ediční poznámku in: Karel Hynek, *S vylou ením ve ejnosti*. Torst, Praha 1998, s. 595-605 a dále ediční poznámky dalších děl surrealistických autorů, vydaných v tomto nakladatelství. O vydání ineditních textů se intenzivně zasazují zejm. nakladatelství Torst a *Analogon*.

¹⁵⁶ V roce 1995 vyšla tři čísla dalšího surrealistického časopisu *Intervence*; ten byl s *Analogonem* propojen redakčně a vykazoval také řadu formálních i obsahových podobností.

Publikační okolnosti děl, která jsem zahrnul do této práce, se vzájemně velmi liší. Soubor scénářů Vratislava Effenbergera *Surovost života a cynismus fantasie* umožňuje pro svou šíři a metodickou jednotnost samostatnou publikaci (na rozdíl od jednotlivých textů, vzniklých ve dvacátých letech v Teigeho okruhu)¹⁵⁷. *4 texty na film* Ludvíka Tomana vyšly v čtyřicátých letech v omezeném nákladu v Edici Surrealismu, doplněny kresbami Toyen.¹⁵⁸ Scenáristické dílo Ludvíka Švába se nachází v odlišné pozici. Autor upozorňuje, že svoje scénáře psal s představou realizace a literární publikace u nich (až na dvě výjimky) nebyla účelem. Jejich literární smysl ovšem vnímá v souvislosti s paralelně vznikajícím, čistě fiktivním filmovým dílem Vratislava Effenbergera.¹⁵⁹ Výsledky kolektivních "ludikativních experimentací" se objevují na stránkách Analogonu a Intervence - právě mj. jejich forma poukazuje na typickou formální otevřenost surrealistických periodik.

3.2. Vratislav Effenberger¹⁶⁰

Vratislav Effenberger je vedle své rozmanité teoretické práce autorem řady básnických sbírek, divadelních dramát a pantomim; jeho práce, související s filmem, stejně jako realie jeho vztahu k tomuto médiu se již staly předmětem řady studií¹⁶¹.

Pro svoje texty, publikované v souboru *Surovost života a cynismus fantasie*, v nichž programově užíval formy filmového scénáře, razil termín "pseudoscénář".

¹⁵⁷ Cyklus *Surovost života a cynismus fantasie* byl prvně publikován v exilovém nakladatelství Sixty Eight Publishers v roce 1984.

¹⁵⁸ K okolnostem vydání srov. Michal Bregant, *Abrakadabrantní prom ny*. *Iluminace* 9, 1997, č. 2 (26), s. 161-171.

¹⁵⁹ Srov. Ludvík Šváb, *Kino v psacím stroji*. Cit. d. Z této podstaty se tedy do jisté míry vylučuje z vymezení fiktivního scénáře tak, jak jej vytvořily dosavadní texty. Explikovaná vazba těchto scénářů na dílo Effenbergerovo, souvislost dvou z nich s projektem interpretační hry a konečně ikonografická souvislost s tradičními surrealistickými vizuálními a audiovizuálními motivy a postupy působí jako zajímavé dokreslení fenoménu fiktivního scénáře. Proto jsem se rozhodl učinit je součástí práce.

¹⁶⁰ Při rozboru scénářů Vratislava Effenbergera jsem vycházel z prvního českého vydání souboru scénářů Vratislav Effenberger, *Surovost života a cynismus fantasie*. Orbis, Praha 1991.

¹⁶¹ Srov. Michal Bregant, *Filmová studie Vratislava Effenbergera*. In: *Filmový sborník historický* 2, ČSFÚ Praha 1991, s. 253-262; Michal Bregant. *Skute nost zlomku*. *Iluminace* 9, 1997, č. 3 (27), s. 107-116; Nakladatelství Torst dlouhodobě připravuje kompletní vydání Effenbergerova díla. Doposud vyšel první svazek - *Básn* .

Effenbergerovo scénářové dílo vznikalo na prostoru čtyř dekad. První z šestnácti textů je datován rokem 1946, poslední 1980. Vzhledem k tomu je pochopitelné, že díla nabývají celé řady různých forem a postupů. Jednotí je ovšem tvůrčí metoda, soubor proto jako celek působí velmi komplexním dojmem. Nejvíce se formálně odlišují texty *Aby žili* a *Všude plno*, na nichž je patrné, že vznikaly v odlišných souvislostech, jako součásti jiných celků, a byly tedy podřízeny specifickým "pravidlům" (první z nich je jedním ze společných dramát Vratislava Effenbergera a Karla Hynka; druhý vznikl v rámci kolektivní interpretační hry *Tichá pošta*). Jiným specifickým textem je scénář *Nikde nikdo*. Na rozdíl od ostatních zde jednotlivé číslované bloky označují "záběry".¹⁶²

Metodické základy souboru jsou, společně s autorovými tvůrčími motivy a zasazením obojího do širšího (surrealistického) kontextu, jádrem úvodní teoretické stati *Negace negace není negativismus*. Tento text, jenž se vyznačuje pro autora charakteristickou žánrovou neurčitostí, uvádí soubor scénářů v souvislostech s fenoménem hry a snu (coby tradičních surrealistických domén). Obojí provází také scenáristickou aktivitu ostatních autorů, o nichž se zmiňují v tomto oddíle.

Effenbergerův "pseudoscénář" je liberálním textem, odkazujícím nejčastěji k formě "literárního scénáře". Tuto formu však přizpůsobuje vlastnímu významu. Texty jsou rozděleny do větších celků, označených čísly a (více méně) spojených jednotou místa, času a děje. Tyto oddíly-obrazy mají poměrně ustálený tvar. Nejčastěji autor nejprve neúplnou větou charakterizuje prostředí. Následuje stručný popis děje a sled replik.

[Tlučte hrbaté]

47.

Dveře před kabinou.

Za dveřmi je dlouho ticho.

Pak se ozve mužský hlas: *Ty doroto, ty budeš eště štípat?! - Několik tlumených ran.*¹⁶³

¹⁶² Tento text z roku 1959, který následně posloužil jako předloha pro *Tichou poštu*, se navíc v některých rysech podobá filmu Jana Švankmajera *Tichý týden v domě* z roku 1969. Právě v té době byl Effenbergerův scénář patrně diskutován jako možná předloha pro zmíněnou interpretační hru.

¹⁶³ Vratislav Effenberger, *Tlu te hrbaté*. In: V. Effenberger, c. d., s. 107.

Vyjadřovací prostředky jsou tu omezeny výlučně na objekty a děje reprezentovatelné.¹⁶⁴ ("Reprezentovatelnost", tedy užívání objektů a jevů, které jsou bezprostředně zachytitelné audiovizuálním médiem, u surrealistických textů označovaných za scénáře, není na rozdíl třeba od poetistických libret pravidlem, jak je vidět na příkladě herních experimentací i na *4 textech...* Ludvíka Tomana). Ty se však následně ocitají v absurdních spojeních.

[Veselohra]

1.
Rovnicková Afrika v poledne.
V pozadí silueta Hradčan.
Nehybný žár.¹⁶⁵

K těmto spojení nedochází pouze v samotném obraze, ale také prostřednictvím jejich skladby (jakožto základního filmového prostředku).

17.
[...] Kombucha proklouzne dveřmi ven [z lékárny, JF].

18.
Kombucha vyleze ze skalní rozsedliny v lese.¹⁶⁶

Obě ukázky pocházejí z prvního Effenbergerova scénáře z r. 1947. Autor však postupně opouští všechna tato zjevná iracionální spojení. Ve většině následujících scénářů již probíhají zcela racionální děje, popisované důsledně podle tradiční vyprávěcí konvence. Specifika Effenbergerovy poetiky se přesouvají "dovnitř" těchto standardních obrazů: lakoničnost "standardního popisu" se projevuje v důrazu na absurditu racionálního chování postav.

[Tlučte hrbaté]

3.
Jiná část fronty.
Ing. Kakáč vysvětluje Ing. Polesnému, který stojí před ním: *No, samozřejmě, skládací... - Kajakovinu a plátno dostaneš v Řempu v Dlouhý třídě. Ale stačí,*

¹⁶⁴ Srov. Effenbergerovy vlastní termíny "psychosociální kritika" a "psychosociální sarkasmus", např. v textech *Negace negace není negativismus* in: Vratislav Effenberger, *Surovost života a cynismus fantasie*, cit. d. a *Poznámka k modelovému záv ru Tiché pošty (Ludvík Šváb)*, Analogon 16, 2004, č. 41/42, s. 42-45.

¹⁶⁵ Vratislav Effenberger, *Veselohra*. In: V. Effenberger, c. d., s. 16.

¹⁶⁶ V. Effenberger, c. d., s. 19.

*když si postavíš kostru a oni ti to ušijou ve Sportu v Modřanech. Tam dáš jen tu kostru, aby věděli, na co to maj ušít.*¹⁶⁷

Dalším významným, ovšem nepříliš užívaným motivem je zobrazování situací, které souvisejí s některým společenským tabu: "boření tabu" je hlavním motivem scénáře *Milostné pohromy*, částečně se objevuje v textech *Veselohra* a *Doktor Vražda*. Hlavním prostředkem ozvláštění je zde dialog. Ten se vyznačuje buď obsedantním technicistním popisem, nebo nelogičností - jak v rozvoji rozhovoru, tak i "uvnitř" jednotlivých replik.

[Milostné pohromy]

32.
V mučírně.

Starý pán k 1. mladíkovi ležícímu na skřípci. Slez s toho. - *To by nevydrželo. Budeme to muset podložit prknem.*

1. mladík vstává: *Když to bude viset za ty řemínky, tak stejně nebude ležet plnou vahou na stole.*

Starý pán měří skládacím metrem skřípec: *Kdepak. To by prasklo dřív než ty řemínky. To se nedá riskovat. - Heleď se, zajdi do dřevníku, jsou tam ty dvanáctky prkna, vem asi čtyry dvoumetrové a visí tam taky někde pila. Tak tu vem taky. A na zpáteční cestě vezmi v kuchyni ty kleště. -*
Ještě ze dveří za ním volá: *A něco k pití! - Pojdu žízni.*¹⁶⁸

Zcela zvláštní součástí svébytné poetiky pseudoscénářů je užití jmen, titulů a přízvisek vystupujících postav; barvitá jména postav se objevují v naprosté většině scénářů: příšerně opilý pan Hátle (*Neštěstí tlustých žen*), Zatofkaňuk (*Vzpouza sládků*), Ing. Kakáč, Eva Kokandlová, Pseudokakáč, Pseudokokandlová (*Tlučte hrbaté*), Archibald Krofta, kpt. Bumbříček, Peskočka, Doktor Vražda (*Doktor Vražda*), básník Ivo Psalamáňa (hra *Vidím město veliké*) atp. Ve scénáři *Milostné pohromy* mají postavy naopak "tradiční" dramatická jména (Albert, Sylva), což v tomto případě doplňuje obrazoborectví námětu. V textu *Nikde nikdo* nemají postavy jména žádná: jsou označeny pouze svou funkcí, resp. zevnějškem: je tu "řidič" a "muž středního věku". Indiferentnost těchto označení souvisí v tomto případě s atmosférou celého textu. V textu *Všude plno* nesou postavy jména Effenbergerových kolegů ze surrealistické skupiny, což souviselo s vývojem a reáliemi hry *Tichá pošta*. Autor si od veškerého děje i postav udržuje značný odstup (jména postav toto odosobnění ještě posilují). Zatímco první texty ještě mají jednu hlavní postavu-průvodce dějem (Kombucha ve *Veselohře*,

¹⁶⁷ Vratislav Effenberger, *Tlu te hrbaté*. In: V. Effenberger, c. d., s. 92.

¹⁶⁸ Vratislav Effenberger, *Milostné pohromy*. In: V. Effenberger, c. d., s. 45.

Albert v *Milostných pohromách*, Zbyšek Petrtýl v *Neštěstí tlustých žen*), v dalších scénářích se i tento průvodce mezi ostatními figurami ztrácí.

Stavba scénářů se vyznačuje epičností, volným kladením epizod jedné za druhou, absencí dramatického klenutí. Postavy příběhu buď usilují o dosažení nějakého cíle (v *Neštěstí tlustých žen* hledá pan Holub divadlo, v němž se má odehrávat představení; v *Tlučte hrbaté* čekají postavy ve frontě na vstup na plovárnu), nebo ani to ne - k posunu v ději pak dochází prostým střídáním dvou (případně několika) paralelních dějů (*Vzpouza sládků*, *Motovidla*), případně nalezením portálu, umožňujícího postavě přesun do dalšího prostředí. "Příběh" se většinou uzavírá bez pointy - "technicky" - "vzdálením se" od děje, odchodem hlavní postavy ze záběru, ustrnutím děje v zacyklené pozici, "zastavením" děje vnějším zásahem.

[Veselohra]

[...]Strojník, následován Kombuchou s konví, stále ještě vystupují na železnou věž.

Ani nyní nevidíme začátek nebo konec.

Kombucha už nemůže, zastavuje se, ale pak znovu přidá do kroku, aby dohonil strojníka, který nemilosrdně vystupuje.

Oba zmizí nahoře z obrazu.¹⁶⁹

[Milostné pohromy]

[...]Oba se dostávají na rozlehlou bílou pláň. Vpředu nahý Albert, za ním Mongol vrhající chvílemi kopí.

Už jsou tak daleko, že je skoro ani není vidět.¹⁷⁰

[Neštěstí tlustých žen]

[...]Pan Holub vychází na ulici a odchází po prázdném chodníku tak dlouho, až už ho není vidět.¹⁷¹

[Tlučtě hrbaté]

[...]Na jiném místě, už úplně vylidněném, Jarka Gabriel klečí na Ing. Trmalovi a mlátí do něho ze všech sil.

Blesky, hřmění, vichřice a liják.¹⁷²

¹⁶⁹ Vratislav Effenberger, *Veselohra*. In: V. Effenberger, c. d., s. 26.

¹⁷⁰ Vratislav Effenberger, *Milostné pohromy*. In: V. Effenberger, c. d., s. 47.

¹⁷¹ Vratislav Effenberger, *Neštěstí tlustých žen*. In: V. Effenberger, c. d., s. 55.

¹⁷² Vratislav Effenberger, *Tlučte hrbaté*. In: V. Effenberger, c. d., s. 110.

Podrobný ikonografický rozbor Effenbergerových scénářů a jejich zasazení do kontextu celku autorova díla by vydal na samostatnou obšírnou studii. V našem případě se musíme spokojit pouze s naznačením nejcharakterističtějších jednotlivostí. Ukazuje se však již nyní, že při jistém zjednodušení lze u scénářů Vratislava Effenbergera nalézt řadu pozoruhodně shodných rysů s díly, o nichž jsem se zmiňoval v předchozích částech. Jedná se o kratší útvary bez dramatického vývoje, jejichž prostředky jsou stanoveny možnostmi filmového jazyka, respektive jazyka filmového scénáře. Zatímco v případě autorů Teigova okruhu byla výchozí metodou forma, jíž svá filmová dramata psal Louis Delluc, Effenberger pracoval s konvencí jen o málo rozvedenější: zahrnovala již audiovizuální možnosti filmu a fenomén "literárního scénáře", jenž popisuje děj v obrazech, aniž by naznačoval konkrétní režijní řešení.

3.3. Ludvík Šváb¹⁷³

Scénáře Ludvíka Švába se od ostatních fiktivních scénářů, o nichž jsem se doposud zmínil, značně liší již tím, že je autor zamýšlel pro realizaci.¹⁷⁴ Devět textů, napsaných v průběhu zhruba třiceti let, navíc vznikalo zjevně při různých zvláštních příležitostech (scénář *Werich se setkává s Judexem pro Tichou poštu*, scénáře *Smrt Vratislava Effenbergera*, *Lovy barona Karola* a *Arcipaže* jsou poetizovanými portréty Švábových přátel a kolegů). Nabývají tedy i různých forem, od textů rozčleněných na záběry až k neděleným textům. Navzdory formální odlišnosti, zjevné na první pohled, však mají Švábovy scénáře jednotnou poetiku, která je někde více, někde méně tlumena specifickými okolnostmi jejich vzniku.

Většina scénářů je rozčleněna do jednotlivých "záběrů" a tyto oddíly jsou navíc často označeny poznámkou o velikosti záběru; ovšem i v případech, kde veškeré členění chybí, mají jednotlivé věty tendenci naznačovat jednotlivé "záběry". Způsob popisu vždy odkazuje ke konkrétnímu režijnímu řešení a jsou zde zaznamenány

¹⁷³ Vycházím z textů publikovaných in: Ludvík Šváb, *Filmové scéná e*. Illuminace 8, 1993, č. 3 (23), s. 117-146. K okolnostem vydání srov. Ludvík Šváb, *Kino v psacím stroji*. Illuminace 8, 1996, č. 3 (23), s. 113-116.

¹⁷⁴ Časopis Illuminace otiskl scénář realizovaného filmu Ludvíka Švába *L'Autre chien*. Tento scénář zde podávám ke srovnání. Viz Ludvík Šváb, *L'Autre chien*, Illuminace 16, 2004, č. 2 (54), s. 158.

postupy, které - více než jinde - jsou ukázkou jednoduchých "režijních konvencí". Ve dvou scénářích (*Bez názvu* a *Astarté*) je např. základními filmovými popsána prostředky scéna "propadnutí se do snu".

[*Astarté*]

Petr nakonec vzdá tento nerovný boj se svým horším já. Odloží sluneční brýle, hrábne do písku, aby odtamtud vydoloval pouzdro na cigarety, vyjme jednu, zepálí si a pak se už jen uvolněně natáhne a plně vystaví slunečním paprskům.

Vidíme velký detail Petrovy hlavy, uvolněného obličej se zavřenými očima. Během tohoto záběru - dosti dlouhého - náhle zvuková kulisa šumu plážového davu počne slábnout, až je vystřídána naprostým tichem. Petr je tím překvapen. Otevírá oči, pozvedne se poněkud, dívá se za sebe. Pláž je úplně prázdná, není na ní ani jediného člověka. Opuštěná lehátka, ručníky, láhve a gramofon[...]¹⁷⁵

Představa o následné filmové realizaci je ve scénářích mnohdy konkrétně přítomna. Vedle obvyklých poznámek technického rázu se tu objevují i větší oddíly, které zpětně charakterizují styl celého díla či záběru.

[*Komu zvoní hrana*]

(Poznámka: celá scéna je natočena úmyslně v jediném záběru, neboť chce získat ráz co nejintenzivnější autenticity, až dokumentárnosti. Autor má v této chvíli na mysli - a nemůže se jí zbavit - nezapomenutelně syrovou scénu atentátu Kaplanové na Lenina z podivuhodného Rommova filmu z konce třicátých let.)¹⁷⁶

Ludvík Šváb ve své tvorbě volně (a částečně i přiznaně) navazuje na existující tradici "surrealistické kinematografie". Vedle zdůraznění snovosti filmovými prostředky se ve scénářích objevují známé surrealistické rekvizity a postupy. Jedním z nich je nalezení portálu k přechodu do dalšího obrazu na nečekaném místě.

[*Bez názvu*]

16. D PD: Muž pohledem kamery bočně odzadu, rozhrnuje houští, objevuje se kovaná branka, muž ji otevírá.

E: Scéna: hřbitov.

17. E1 C: hřbitovní vrátka se otevírají, muž vstupuje na hřbitov - je to velký celek, zabíraný z dálky, přes hroby.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Ludvík Šváb, *Astarté*. In: L. Šváb, c. d., s. 121, 124.

¹⁷⁶ L. Šváb, *Komu zvoní hrana*. In: L. Šváb, c. d., s. 128.

¹⁷⁷ L. Šváb, *Bez názvu*. In: L. Šváb, c. d., s. 118.

Díky tomuto postupu se děj následně stává epickým řetězem jednotlivých scén, jimiž hrdina prochází, nalézá klíče pro vstup do těchto scén na rozličných místech.

“Příběhy” Švábových scénářů jsou (opět) epické, jednoduché, bez dramatického klenutí. Velmi často mají “hlavní postavu”, průvodce (mužského pohlaví). V prvním scénáři (*Bez názvu*) je označován pouze jako “muž”, v dalších dvou (*Astarté* a *Komu zvoní hrana*) je tato postava označena shodně “Petr”. V případě, že tento univerzální průvodce chybí (*Sama uprostřed polární noci*), dochází k posunu děje prostřednictvím postupného kladení jednotlivých záběrů za sebe.

[*Sama uprostřed polární noci*]

7. C Národní divadlo zvenčí
8. PC Portálová chodba Národního divadla
9. PD kulatá okna zevních dveří do Národního divadla
- [...]
10. PD divadelní lustr, rozsvícený
11. D drapérie lóže
12. PD štika na předprsni divadelní galerie
13. PD opletené ampule divadelních lamp (dříve plynových), svítících
14. D kukátko na opěradle lóže¹⁷⁸

Švábovy scénáře mají vždy lineární děj, k paralelnímu popisu dvou nezávislých akcí, jako tomu bylo tak často u Effenbergera, tu nedochází. I zde ovšem epický děj končí podobně náhle, v jediném obraze, často jedinou větou - návratem do původní situace (první dva - “snové” - scénáře), absurdním výjevem (plakát s textem “DNES VÝSTAVA lidových chirurgických nástrojů GERDY ISTLERA VSTUP VOLNÝ”) či rychlým vzdálením se od středu děje.

57. PD Lída - víc zoufalá z opětné samoty, než z čeho jiného, svírá nervosně Vladimírův plášť. Kamera prudce traveluje - až do velkého celku pusté pláně, na které stojí jen Lída a forbes.¹⁷⁹

Švábovy scénáře zobrazují často vděčné surrealistické artefakty (*Bez názvu*: “33 F4 D: Tvář dívky na vodě, udici má zaseknutou v levém víčku”), proměny, mizení či absurdní, podivné, často také “strašidelné” situace a výjevy (*Komu zvoní hrana*: PD, který ukazuje, že kolem Petrova těla je nasetá spousta drobných svíček nejružnějších velikostí, jejichž světlo mihotá). Právě tuto tradiční surrealistickou doménu, která je v

¹⁷⁸ L. Šváb, *Sama uprost ed polární noci*. In: L. Šváb, c. d., s. 131.

¹⁷⁹ L. Šváb, c. d., s. 132.

těchto scénářích hlavním prostředkem estetického ozvláštňení, záměrně opouští (či ji alespoň maximálně upozaďuje) Vratislav Effenberger.

Zvláštní role je ve scénářích Ludvíka Švába přisouzena zvuku, mluvě a hudebnímu doprovodu. Doposud se o zvukové stránce filmu až na naprosté výjimky buď vůbec neuvažovalo, nebo se omezovala pouze na mluvený projev a dialog, ovšem spíše v jeho “dramatickém” smyslu (Effenberger). Ludvík Šváb naopak využívá dialogu jen velmi omezeně (jedinou výjimkou je scénář *Werich se setkává s Judexem z Tiché pošty*), zatímco poznámky ke zvuku a hudbě jsou častou a významnou součástí popisu atmosféry jednotlivých scén. Změny ve zvuku či v hudbě zvýrazňují změny prostředí či situace. Hudebním resp. zvukovým doprovodem je doplněna také výlučná “asociativní” sekvence scénáře *Sama uprostřed polární noci* (fragment viz výše).

[Sama uprostřed polární noci]

(Poznámka: až dosud zvuk skládal se z různých šramotů, hluků ulice, zvonění, troubení, úderů na různé bubny. Nyní prolíná - a čím dál tím více převládá - hudba Mozartových “Maličkostí”.)
[...] (Následuje zmíněná sekvence)¹⁸⁰

Autor ovšem současně operuje s prostředky němého filmu. V takových případech absenci zvukové stopy zvýrazňuje, resp. jí přisuzuje vlastní specifickou hodnotu. Jednou sekvencí scénáře *Werich se setkává s Judexem* je “němý film”, což autor zdůrazňuje:

[Werich se setkává s Judexem]

(POZOR! Od této chvíle se na plátně odehrává němý film, tak jako by byl natočen někdy kolem roku 1915 - což se stává patrným jak z kostýmování a maskování herců, jejich hry, ale i záběrování a v neposlední řadě i ze zbarvení kopie - sepiová viráž, modré tónování). (Protože však dnes film promítáme jako zvukový, je akce herců proti natáčení o třetinu zrychlena. Herci se vyjadřují gestikulací a bezhlasou mluvou. Zato však slyšíme všechno, co říká režisér; jeho spolurežisér, koprodukční a další, kteří jsou mimo obraz)¹⁸¹

Podobným způsobem nakládá s absencí zvuku v “němém filmu” *Lovy barona Karola*, v němž je stylizace do díla vzniklého v předzvukové éře vlastním estetickým prostředkem. Tento scénář, jenž se ze všech dotyčných přiblížil realizaci patrně nejvíce, obsahuje navíc “nerepresentovatelné” objekty (objekty, známé z obrazů malíře Karola

¹⁸⁰ L. Šváb, c. d., s. 131.

¹⁸¹ Ludvík Šváb, *Werich se setkává s Judexem*. In: L. Šváb, c. d., s. 138-139.

Barona). Jejich zaznamenání by při natáčení podmiňovalo specifický realizační postup, o němž se však Šváb v tomto textu nezmiňuje.

[Lovy barona Karola]

23. Zpočátku je louka prázdná. Pak odněkud vylezou dva podivní šneci, jako by vystoupili z obrazů Karola Barona (a takové budou i všechny další bytosti v ději). Z různých stran vylézají nejrůznější pišišvoři, palcologoidi a všechny možné nestvůry. Svérázní ptáci slétávají se stromů a zobají fantastický hmyz, který před nimi prchá. Jeden brouk má obličej Barona Karola.

Ve scénářích Ludvíka Švába se do centra zájmu dostávají možnosti filmové řeči a stávající filmový surrealistický diskurs. Tomuto postupu jsou jednotně podřízeny náměty, které se od sebe jinak značně liší. Švábovy scénáře jsou krátké formy s dějem bez dramatického rozvoje. Šváb využívá základních postupů filmové řeči (pohled / protipohled). Literární prostor zde není považován za základní doménu k práci a scénář přestává být svébytnou literární formou, jak jsme ji mohli chápat v předchozích případech - formou, jež zároveň osvobozuje i svazuje.

3.4. Ludvík Toman¹⁸²

Velmi specifické reálie vzniku Tomanovy knihy *4 texty pro film*, kterou jsem zařadil mezi fiktivní scénáře, popisuje Michal Bregant.¹⁸³ Ve stejné studii navíc podává důsledný ikonografický rozbor, na jehož základě srovnává Tomanovy texty s obrazy Toyen a Jindřicha Heislera a uvádí do širšího kontextu tehdejších surrealistických norem.

Rozsahem a úrovní užitých prostředků se v rámci souvislosti "fiktivního scénáře" jedná o ojedinělý, marginální příklad; *4 texty pro film* operují s velmi konkrétní sadou vyjadřovacích prostředků. S formou filmového scénáře (jako prostředku pro literární záznam filmu) přitom Toman zachází patrně nejvolněji ze všech autorů, o nichž se v této části práce zmiňuji. Pokud Ludvík Šváb ve svých textech takřka "rovnoměrně" pracuje s filmovými vyjadřovacími prostředky a prostředky specificky

¹⁸² V této kapitole vycházím z přetisku knihy L. Tomana *4 texty pro film* in: *Iluminace* 9, 1997, č. 2 (26), s. 172-186. Na okraj zmiňuji, že Ludvík Toman proslul zejména jako jedna z hlavních postav "normalizace" československé kinematografie po srpnových událostech roku 1968. Do funkce ústředního dramaturga Filmového studia Barrandov nastoupil v roce 1969.

¹⁸³ Michal Bregant, *Abakadabrantní prom* ny. *Iluminace* 9, 1997, č. 2 (26), s. 161-171.

surrealistickými, u Tomana se "filmovost" v surrealistických prostředcích spíše rozpouští.

Podobně jako předchozí scénáře, také Tomanovy texty obsahují jistou příběhovou linii. Jejím základem je řada asociativně spojených dějů. "Spojnicí" těchto jednotlivých dějů je nejčastěji metamorfóza. Prostředí, které autor nejprve "staticky" popíše, se v jistý moment začne proměňovat, až vytvoří nový - následující - stav. V metamorfóze se spojuje přechod mezi jednotlivými ději s faktickým naplněním těchto dějů: v některých případech je jedinou dynamickou součástí akce. Tento způsob vyprávění se projevuje ve formě textů, jež jsou rozděleny do krátkých, heslovitých či jednovětných odstavců (naznačujících "záběry"), a tyto odstavce jsou dále členěny do větších oddílů, odsazených většími mezerami.

[4 texty pro film]

Místnost, dříve plná forem, je teď úplně prázdná.
Jen od stropu visí na tenkém drátě torzní kyvadlo a pomalu se otáčí stále jedním směrem.
Drát je už nemožně zkroucen, ale kyvadlo se přece nezastavuje.
Již i strop se tahem drátu kroutí směrem pohybu kyvadla a také místnost se zkroucuje, takže zanedlouho je celý dům zkroucen jako ručník.¹⁸⁴

Oddíly tvoří logické celky - jedná se spíše o "sekvence" než "obrazy"; mezi jednotlivými sekvencemi často nedochází ke změně místa, času i děje. Předěl způsobuje právě pouze odsazení. Na několika místech je tento předěl posílen zvýrazněným slovem "Proměna". Sekvence, rozdělené těmito proměnami, spolu přitom úzce souvisí a liší se často téměř nepatrnou změnou místa či perspektivy.

Úvodní stav celkového děje jednotlivých textů je přitom zpravidla výjevem z běžného života (výjimku tvoří 2. text). K narušení této "obyčejnosti" dochází posléze.

V setmělém pokoji stojí psací stůl, na němž jsou v nepořádku poházeny různé papíry, zatížené těžátkem - skleněnou koulí.
Mimo to na stole leží kalamář, stojánek s pery atd.
[...]
Že zásuvky se vyhrne množství mýdlových bublin, které obalují muže, jenž se pod jejich doteky pomalu zvětšuje a stává se průhledným[...]¹⁸⁵

Zimní, noční krajina bez sněhu.
(Okraj města, avšak domy nejsou tu vidět.)
V pozadí je možno rozeznat obrysy stromů proti světlejšímu nebi.
[...]

¹⁸⁴ L. Toman, c. d., s. 179.

¹⁸⁵ L. Toman, c. d., s. 172-173.

Klid je po chvíli přerušen vzdáleným zazvoněním, které se prodlužuje v chvějivě znící tón.
Tento zvuk se několikrát opakuje, hned blíže, hned vzdáleněji.
Vydávají jej hladké, ve tmě zlatě zářící vidličky, které shora dopadají na zem tak prudce, že jejich pád není vidět, a zabodávají se do dláždění.¹⁸⁶

Jak je patrné i z těchto ukázek, jevy a objekty, které uvádějí situace v pohyb, se vyznačují tradiční surrealistickou absurditou (mýdlové bubliny v zásuvce, padající vidličky, "vodotrysk, z něhož vylétají žiletky", "dalíovské" roztékání zobrazovaných objektů, "magrittovský" motiv muže, jenž má namísto obličeje skořápku)¹⁸⁷.

Ludvík Toman ve svých textech užívá také motivů zvukových, jež zde doplňují celkovou atmosféru jednotlivých výjevů (neslouží k přímému zvýraznění přechodů z jedné scény do druhé, jak je patrné ve scénářích L. Švába), často také rychlého vzdálení či mikroskopického přiblížení, což bylo obvyklým skladebným prostředkem lyrických libret poetistů (1. text: "Z trhliny, která se přibližuje, až vyplní celý pohled, vycházejí lidé s pohyby automatů", či dále: "Celá krajina se zmenšuje a zkresluje, až přejde do velkého skleněného těžítka, ležícího na stole na začátku.").

Tomanovy texty se ostatním surrealistickým scénářům nejvíce vymykají tím, že v nich zcela chybí postavy, ať už "průvodce", či prostě jednající figury. V prvním textu se vyskytuje osoba (nemá jiné označení než "někdo"). Nikdy není zobrazena - uvede v chod děj textu a sama se pak vytrácí.

[4 texty pro film]

Někdo se pokouší vstoupit do pokoje, ale dveře jsou zavřeny.
Zkouší otevřít klíčem, pak jiným, až se mu konečně podaří odemknout.

[...] otevře jednu zásuvku.
Je prázdná.
Zasune ji, zamkne, a po několika pokusech otevře druhou.

Ze zásuvky se vyhrne množství mýdlových bublin.[...]

Jiná lidská postava ("mlékař") se objevuje pouze ve 4. textu, ovšem v krajně odosobněné pozici: na úrovni jakéhokoli jiného - živého či neživého - objektu. Existence mlékaře v textu jen zdůrazňuje, že Toman objekty svých děl nediferencuje - jsou věcnou součástí "vize"; autor užívá výhradně jejich vizuální stránky. Filmové

¹⁸⁶ L. Toman, c. d., s. 178.

¹⁸⁷ Konkrétní rozbor povahy těchto jevů nesouvisí přímo s touto prací, na druhou stranu svým způsobem zajímavě doplňuje popis "scenáristických specifik" Tomanových textů; tento rozbor ve zmiňované studii uvádí Michal Bregant.

texty lze z této perspektivy nahlížet jako jakési dynamizované obrazy či sled obrazů, v němž jeden výjev přechází v další.

Postava, o které jsem se zmínil v souvislosti s prvním textem, je symptomatická: v podstatě zpřítomňuje autora, jenž je jediným hybatelem děje a který proměny obrazu plně kontroluje: Na rozdíl od ostatních surrealistů zde scénář nepůsobí jako prostor pro objektivní autorův odstup, ale naopak je intenzivně subjektivizován.

Tomanovy *4 texty...* jsou v sobě zvláště zakleslé - napříč užívají některých postupů a motivů, každý z textů jako by byl jednou z variací jakési univerzální surrealistické metody: "virtuálně-filmových" možností se zde pak užívá jako prostředku, jenž je schopen zachytit surrealistickou imaginaci. Forma textu se tak blíží ještě jiné tradiční surrealistické vyprávěcí konvenci: "popisu snu".

3.5. Jan Švankmajer

Jan Švankmajer je především filmovým praktikem a pravděpodobně také nejznámějším členem Surrealistické skupiny v Československu. Fragmenty i kompletní verze jeho realizovaných i nerealizovaných scénářů se pravidelně objevovaly v různých publikacích Surrealistické skupiny, zejména v devadesátých letech v časopise *Analogon*.

V souvislosti s fenoménem fiktivního scénáře však Jana Švankmajera uvádím z jiného důvodu, kterým je jeho "taktilní báseň" *Jako dotek mrtvého pstruha*, kterou publikoval v antologii českého surrealismu *Otevřená hra*.

Zájem o hmatové a taktilní projevy jsou v autorově tvorbě přítomny velmi často, tvoří jeden z jeho tvůrčích axiomů. Zkoumání hmatových možností se autor věnuje na ploše několika tvůrčích oborů: specifických tvůrčích postupů užívá k evokaci hmatového vjemu: "Taktilní portréty", taktilní objekty, animace v jeho filmech. Na poli literatury se jedná o celou řadu experimentů s různými žánry.

Tato báseň se k filmovému médiu nepřihlašuje v podtitulu, jako tomu vždy bylo v případě básní českých poetistů, ale výhradně používáním termínů z filmové terminologie, iluzí filmového scénáře, či přímo nabádání čtenáře-diváka k vizuální představě popisovaných dějů (virtuální projekci fiktivního filmu).

[Jako dotek mrtvého pstruha]

Velký detail: lidského nosu z pohledu. Do nosních dírek se kutálejí chlebové kuličky a mizí v ní.

Velký detail: lidského ucha. Do ušní dírky se kutálejí chlebové kuličky a mizí v ní.

Celek: Holá záda:

chladný

vláčný

kluzký

slizký

Nahý vběhnout do zralého ječmene!¹⁸⁸

Tato ukázka naznačuje, na které dva smysly se báseň soustřeďuje: na zrak (kinematografickými prostředky, resp. prostředky scenáristickými) a na hmat - jenž je v podtitulu básně - prostředky ryze literárními (literární evokace hmatových vjemů). Přitom ovšem ona kinematografická stránka básně (fiktivně filmová, nebo představová) se snaží evokovat hmat prostředky tentokrát vizuálními.

Švankmajer postupuje jakoby opačným směrem, než postupovali autoři české literární avantgardy: jeho doménou je jazyk kinematografu (resp. jazyk scénáře). V této taktilní básni užívá literárních možností filmu stejně, jako avantgardní autoři využívali filmových možností literatury.

Filmem je báseň "rozpohybována". Pohyb ovšem zajišťuje prostor sám, respektive objekty, jež patří mezi standardní "vybavení" Švankmajerových audiovizuálních děl. V textu je užito několik vizuálních objektů i postupů (chlebové kuličky lezoucí do nosních a ušních dírek, samostatně se pohybující peřina), které se objevily také ve Švankmajerově filmu *Spiklenci slasti*.

¹⁸⁸ Jan Švankmajer, *Jako dotek mrtvého pstruha. Taktilní báseň*. In: Jan Švankmajer (ed.), *Otevřená hra. Mezi surrealismem a surracionalismem. Antologie tvorby Surrealistické skupiny v eskoslovensku 1969-1979*. Cooperative d'impressions nouvelles, Genève (Nedatováno).

3.6. Ludikativní experimentace

3.6.1. Tichá pošta¹⁸⁹

V roce 1971 uspořádala Surrealistická skupina kolektivní hru s názvem *Tichá pošta*.

Tichá pošta (květen-listopad 1971, námět a metoda: Jan Švankmajer, redaktor: Ludvík Šváb)

Interpretační předloha: Vratislav Effenberger, *Nikde nikdo* (scénář z roku 1959).

Pořadí účastníků: Jan Švankmajer, Eva Švankmajerová, Andrew Lass, Vratislav Effenberger, Martin Stejskal, Ludvík Šváb, Martin Michal, Ladislav Novák, Albert Marenčin, Pavel Řezníček, Karol Baron.

Pravidla: První ze stanoveného pořadí účastníků vypracuje svou vlastní verzi určené předlohy a předá ji následujícímu s vyznačením několika situací, které následující je nucen převzít a zapojit do své varianty. Následující účastník smí znát pouze verzi svého předchůdce. Jinak je jeho obrazotvornosti ponecháno volné pole za předpokladu, že neztratí ze zřetele interpretační předlohu.¹⁹⁰

Vratislav Effenberger hru (zpětně) označuje za první z cyklu tzv. "ludikativních experimentací" a zároveň úvodní v řadě "interpretačních her". Jejím výsledkem bylo několik souhrnných textů a interpretací; rozsáhlá zpráva o celém projektu je publikována v časopise *Analogon*. Ve zmiňovaném Effenbergerově souhrnu je *Tichá pošta* jedinou hrou, operující s formou filmového scénáře; náměty většiny ostatních her ostatně opouštějí prostor literatury: týkají se spíše výtvarného projevu. V 90. letech pak autory ze surrealistické skupiny příklad *Tiché pošty* inspiruje ke hrám *Dubnové snění* a *Hra na spojitě nádoby*, o nichž se zmiňuji dále.

¹⁸⁹ Zdrojem mých poznámek jsou pouze texty publikované, tj. komplety všech verzí scénářů Vratislava Effenbergera (scénáře *Nikde nikdo* a *Všude plno*) a Ludvíka Švába (mimo rámec hry vzniklý, ovšem Effenbergerovou předlohou inspirovaný scénář *Hranice pásma* a text *Werich se setkává s Judexem*) a pak fragmenty ostatních textů, publikovaných v surrealistických časopisech. Viz *Ludikativní experimentace Surrealistické skupiny v eskoslovensku v letech 1971-1985*. *Analogon* 6, "Na cesty her", Praha 1991, s. I-II. Ludvík Šváb, *Autobus argonaut*. Cit. d.; *Tichá pošta*. *Analogon* 41/42, Praha 2004, s. 42-55. Konkrétní seznam všech konzultovaných textů je součástí soupisu scénářů, který je přiložen k této práci.

¹⁹⁰ Tento fragment, označený na svém konci poznámkou "V.E. [Vratislav Effenberger]: interpretační hry", je v rozšířené verzi citován v textu *Ludikativní experimentace Surrealistické skupiny v eskoslovensku v letech 1971-1985*. *Analogon* 3, 1991 č. 6 (Na cesty her), s. I. Další částečné citace či volné přepisy: Vratislav Effenberger, *Surovost života a cynismus fantasie*. Orbis, Praha 1991 a *Tichá pošta*. *Analogon* 16, 2004, č. 41/42, s. 42.

Ve hře *Tichá pošta* se forma filmového scénáře stává záminkou ke specifické surrealistické práci. Zatímco pravidla hry byla striktně stanovena¹⁹¹, podmínka dodržování samotné scénářové formy, stejně jako její formální specifikace, nikoliv. Každý účastník hry si pojem "filmový scénář" přizpůsobuje vlastní potřebě a texty mají rozličnou úpravu. Forma filmového scénáře se tak stává samotným objektem hry.

O předloze hry, scénáři V. Effenbergera *Nikde nikdo*, jsem se zmiňoval v jednom z předcházejících oddílů. V celku hry se jedná o výjimečně "striktní" (filmové realizaci, resp. normě technického scénáře věrné) dílo. Na rozdíl od většiny ostatních Effenbergerových scénářů se v něm nemluví a operuje se zde s tradičními surrealistickými obrazovými motivy a postupy: mísení reálná situace se situací "snovou", křiklavé objekty a artefakty (kus syrového masa v příkopě), proměny atmosféry a prostředí. Tuto formu dodržuje druhý v pořadí - Jan Švankmajer. Striktnost předlohy vlastně ještě rozvíjí: podává úplný technický scénář s velikostmi záběrů a užitím standardních prvků filmové řeči:

[Nikde nikdo (Jan Švankmajer)]

C-Krajina s prašnou silnicí. Praží slunce. Podél silnice stromořadí nijak zvlášť vzrostlých stromů. Přes záběr se překodrcá autobus.

PD - Vnitřek řidičovy kabiny. Řidič čtyřicetiletý, plešatý, v umaštěných kalhotách a v tričku bez rukávů. Slunce mu svítí přímo do očí. Marně se snaží seřadit sklápěcí clonu tak, aby mu stínila obličej. Letmo koukne do zpětného zrcátka.

D - Zrcátko v kabině. Vidíme v něm odražený obraz vnitřku autobusu. Na sedadlech sedí asi dvacet sedmi- až osmiletých dětí. Řidičova ruka pohne zrcátkem. Na prvním sedadle, vyhrazeném vždy průvodčím, sedí baculatý pán v krátkých manšestrácích: soudruh učitel.¹⁹²

Následující účastník hry, Eva Švankmajerová, ovšem veškerou striktnost ruší: formu podstatně rozvolňuje, text zbavuje veškerých známých pravidel včetně syntaktických a gramatických. S jazykem i větňou stavbou zachází volně, až diletantsky.

[Nikde Nikdo (Eva Švankmajerová)]

Dítě 12 let nesnesitelně ječí píseň Vrt' sa dievča okolo mňa.
Autobus zastavuje a za chodu motoru. Z oken nevýhled. Jsou silně povrstvena prachem obdivuhodných tvarů a zborcenin. [...] ¹⁹³

¹⁹¹ Ačkoliv byly tyto podmínky snad ve všech případech porušeny, jak uvádějí všechny zdroje, které jsem citoval.

¹⁹² Jan Švankmajer, *Nikde nikdo*. In: *Tichá pošta*, Analogon 16, 2004, č. 41/42 s. 46.

¹⁹³ Eva Švankmajerová, *Nikde Nikdo*. Cit. podle Ludvík Šváb, *Autobus argonaut*. C. d., s. 48.

Andrew Lass subjektivizuje pohled náhlým přechodem do ich-formy (přijetím jedné z rolí) přímo uprostřed samotného textu:

[Nikdo nikde (Andrew Lass)]

V zadní polovině sedí Hrdina, muž v pozdní dvacítce. Poněkud paranoidně se jevíci těžký astmatik (snad je to Andy Lass, možná Einstein, ale také třeba Marcel Proust). [...] Vedle něho sedí jakýsi povědomý kamarád z dětství, který se mu snaží dostat do kalhot. Něco se mi snaží vysvětlit, ale jeho hlas ztrácí na jasnosti [...] Nejsem schopen protestu. Proti mně sedí krásná, eroticky vyzývavá dáma s lehce poodhalenými prsy. Má krásné velké oči a dívá se na mne, nevádí jí, co se děje mezi mnou (hrdinou) a sousedem.¹⁹⁴

Další účastníci od mluvy v první osobě upouští a text se následně navrácí zpět ke konvenci scenáristické formy. Poslední tři účastníci hry, Ladislav Novák, Albert Marenčin, Pavel Řezníček člení své texty do "obrazů":

[Cesta na hrad (Albert Marenčin)]

6. Krajina pod Muráňom

A. M. sa už osamostatnil, beží sám pustou krajinou. Šikovne sa vyhýba prírodným prekážkam aj cestným hliadkam, ktoré legitimujú chodcov a kontrolujú priepustky [...] ¹⁹⁵

Samostatnou zvláštností hry je zavedení postav, které nesou jména aktivních účastníků hry (tento motiv do hry zanesl čtvrtý účastník, Andrew Lass). Tento jev bohatě rozvíjejí všichni další účastníci hry; děje, jež probíhají mezi postavami s takto konkrétními referencemi, se následně stanou centrem ozvláštňení textů.

Na celku *Tiché pošty* je pozoruhodné automatické přijetí formy scénáře a její svobodné, experimentální naplnění. Forma je tu přítomna stále, přítom neexplikovaně (nevynuceně) a mnohdy v negativním vymezení pojmu; používá se svévolně, ale nepochybuje se o ní.

Navzdory této svobodě ukazuje se filmový scénář *Tiché pošty* jako v podstatě velmi konkrétní útvar. Volně přijímá veškeré postupy, jež se s formátem filmového scénáře běžně spojují. Zdůrazňuje se tu "technicistnost", "profesionálnost" této formy - s níž se každý autor zjevně vypořádává: na jedné straně jejím až obsedantním užíváním (nejvíce Švankmajer), na druhé straně jejím zjevným popřením (Andrew Lass, Pavel Řezníček).

¹⁹⁴ Andrew Lass, *Nikdo nikde*. In: *Tichá pošta*, C. d., s. 48.

¹⁹⁵ Albert Marenčin, *Cesta na hrad*. In: *Tichá pošta*, C. d., s. 52.

V jednotlivých scénářích pak převládá vnější, nezaujatý popis děje. Vyprávění obecně zde většinou ustrnuje v epičnosti, volné (asociativní) kladení scén za sebe, byť částečně osciluje od naprosté absence děje (Švankmajerová) k miniatuře s pointou (Effenberger, Švankmajer). Realie scénářů se většinou omezují na skutečné, zobrazitelné a docela profánní objekty a jevy. Ty v ději působí absurdně či neskutečně, ovšem teprve ve vzájemném spojení. Texty se vyznačují značnou kompaktností, vzájemnou závislostí na sobě a obecně na kontextu, v němž vznikly.

3.6.2. Dubnové snění a Hra na spojitě nádoby¹⁹⁶

Na metodu *Tiché pošty* volně navazují další dvě hry, realizované v devadesátých letech.

Obě hry jsou obohaceny o téma "fenomén snu". Netřeba uvádět, že tento fenomén je dlouhodobě důležitou součástí surrealistické imaginace; spojitost surrealistické tvorby se snem obecně konstatují sami tvůrci i jejich interpreti¹⁹⁷, v době publikace výsledků her byl na stránkách Analogonu tento fenomén intenzivně diskutován.

Hry *Dubnové snění* a *Hra na spojitě nádoby* umisťují formu scénáře do neoddělitelné souvislosti se snem.

Pravidla byla velmi jednoduchá: Hra má kolovat mezi hráči na způsob 'tiché pošty'. Každý hráč obdrží od předcházejícího účastníka text snu a na jeho základě sepsaný fragment filmového scénáře. Následně je jeho povinností sledovat své sny, soustředit se na ně, a očekávat, že se na jeho nočním jevišti objeví scény, které budou jakýmkoli analogickým způsobem reagovat na předchozí text hráče - spáče. Poté na základě vlastního 'vybuzeného' snu sepíše další fragment scénáře a předá jej (spolu se snem) následujícímu účastníkovi hry.¹⁹⁸

"Text snu" (jinde také "záznam snu" či "popis snu"), jež zmiňují autoři hry v citovaných pravidlech, lze v surrealistickém kontextu vnímat jako svébytnou literární

¹⁹⁶ Vycházím z publikovaných výstupů her: Eva Švankmajerová, Ivo Purš, *Dubnové snění neboli roubování snu*. Analogon 16, Praha 1996, s. 59-61 a Bruno Solařík, Roman Telerovský, *Hra na spojitě nádoby. P ísp vek k experimentálnímu zkoumání intersubjektivitu snu*. Analogon 32 (Sféra snu), Praha, s. 114-129.

¹⁹⁷ V. Effenberger: "Sny, přesněji: snová práce tvoří základ mého souboru *Surovost života a cynismus fantazie*, přičemž vyjadřovací způsob se přibližuje filmovému zpracování. Některé sny jako by se tomuto vyjadřování přizpůsobovaly." V. Effenberger, *Z ankety o snu*. Analogon 8, 1996, č. 16 (Sen, vize a skutečnost), s. 24.

¹⁹⁸ E. Švankmajerová, I. Purš, c. d., s. 59.

formu, která se surrealistickému pochopení filmového scénáře značně podobá. Obě formy se s ní v mnoha aspektech přímo překrývají. Obojí je popisem dynamického vjemu (u nějž převládá audiovizuální stránka); obsahuje reálné (reprezentovatelné) objekty a jevy, svobodu prostředí a pohybu, ostré přechody mezi jednotlivými situacemi spojenými jednotou místa i času. Pro konkrétní příklad v této souvislosti cituji z Effenbergerových textů *Sen o chansonu z Nancy* a *Chanson z Nancy*.¹⁹⁹ První z nich patrně předchází druhému, jenž se objevuje také v souboru *Surovost života a cynismus fantasie*.

[Sen o Chansonu z Nancy]

V paláci madame de S. - obrovský luxusní palác, který ale místy připomíná mlýnici. Zejména čekárna, kde mě drže předbíhají odporní pacienti. Neboť paní de S. (se sklonem ke korpulentnosti) je zároveň lékařkou, ale stejně zrudnou jako její pacienti. Těsně před vchodem do ordinace visí zubní vrtačka, která je útočná jak vosy (nevyočitatelně).²⁰⁰

Text *Chansonu z Nancy* se od předchozího "textu snu" odlišuje tím, že je (obsahově i úpravou) podřízen "technickému" členění.

[Chanson z Nancy]

1.
Podivná vilová čtvrť. Některé budovy jakoby byly obrostlé mechem. Zastavuji se před branou jedné, na pohled nenápadné vily a hledám zvonek. Nemohu jej nalézt.
Znenadání se přizívá muž s prasečím výrazem ve tváři, surově mě odstrčí, otevře vrátka, která nebyla zamčena, a spěchá po betonové cestičce ke vchodu do vily, v němž zmizí.
Jdu za ním.

2.
Ve vile je obrovská hala, velmi nepřehledná, ústí do ní mnoho dveří a chodeb.
Nikdo tu není. Muž s prasečím výrazem se mi ztratil.
Nevím, kudy se mám dát. Zkousím otevřít jedny dveře; jsou zamčené.
Otevírám druhé: je to skříň plná poliček, na nichž stojí jedna vedle druhé skleněné nádoby, v nichž jsou uloženy v lihu lidské mozky připomínající veliké ořechy.²⁰¹

Stejně jako v *Chansonu z Nancy*, i ve hře je záznam snu adaptačním podkladem pro "filmový scénář". Podobně jako v *Tiché poště*, také v *Dubnovém snění* se s formou

¹⁹⁹ Srov. Vratislav Effenberger, *Sen o chansonu z Nancy*. Analogon 12, 2000, č. 32 (Sféra snu), s. 5-6 a Vratislav Effenberger, *Chanson z Nancy*. Analogon, c. d., s. 7-16.

²⁰⁰ V. Effenberger, *Sen o chansonu z Nancy*, c. d., s. 5.

²⁰¹ V. Effenberger, *Chanson z Nancy*, c. d., s. 7.

“filmového scénáře” zachází nanejvýš volně.²⁰² Eva Švankmajerová dělí první scénářový fragment na tři části, z nichž první dvě mají tituly “Osoby a obsazení” a “Scenerie”. Fragment druhého hráče, Iva Purše, má pouze jedinou část, označenou titulem “Scenerie” a přivádí také subjekt “oka kamery”:

[Dubnové snění (fragment Ivo Purše)]

Kamera pomalu sjíždí od stropu velké gotické síně (Vladislavský sál ap.) na dlouhý stůl, přikrytý stejným ubrusem jako v předchozím obraze, avšak několikanásobně větším[...]²⁰³

“Záznam snu” je psán v ich-formě, zatímco scénář je důsledně objektivizován (vypravěč popisuje děj prostřednictvím er-formy). Zatímco od vnějškových úprav scénáře se postupně upouští, mezi textem snu a fragmentem scénáře zůstane rozdílná vyprávěcí perspektiva hlavním dělícím prvkem. Ve fragmentu scénáře získává postava, ve snu reprezentovaná ich-formou, vlastní “roli” (“Id”).

Eva Švankmajerová - podobně jako v již v *Tiché poště* - volně zachází se stylistikou a její text se zde znovu vyznačuje řadou diletantských znaků: V první části fragmentu je postava Id rodu ženského; v poslední větě má však Id rod mužský. Obdobně volně nakládá autorka také se skladbou věty: “Vystupují z letadla, Id tlačí kočárek a vjíždí po schodišti do prostorné pracovní haly, kde Nějaký lidi sedí a můžou škodit.” Druhý účastník hry Ivo Purš ponechává postavě Id ženský rod, ovšem ve fragmentu scénáře je právě ona přenosem jeho subjektivní perspektivy. Postava Id tu ve fragmentu Iva Purše přestane být zosobněním subjektu autora ze snových pasáží.

V posledních dvou příspěvcích se forma scénáře rozpadá, resp. přibližuje se formě záznamu snu a postupně s ní splývá: první fragment tohoto posledního kola - jeho autorkou je Eva Švankmajerová - se odehrává pouze v rovině dialogu. Dialog nebyl vůbec přítomen u prvních dvou fragmentů, ale v dalších částech hry se stal součástí projevu. Namísto svého fragmentu scénáře připojuje v tomto posledním kole Ivo Purš pouze poznámku:

²⁰² “Text snu” se mi v tomto případě zdál “striktnější”, formálně uspořádanější než fragment scénáře z něj vzniklého.

²⁰³ Ivo Purš, c. d., s. 59

[Dubnové snění (fragment Ivo Purš)]

Tento sen pro mne tak mimořádně důsledně navazuje na předchozí děj naší hry, že k němu již není možné cokoli přidávat: více by zde bylo méně. Proto necht' za Pavlu je dosazena Id, bazén necht' je napuštěn mlékem panen, za halenku[...] a celý příběh nadále vnímán a pozorován krokodýlíma očima.²⁰⁴

Forma filmového scénáře definitivně splývá s formou záznamu snu.

Hra na spojitě nádoby proběhla v roce 2001, o jedenáct let později než *Dubnové snění*, přičemž v podstatě pouze upravuje její pravidla.

Průběh hry: Redaktoři dodají výchozí záznam snu (ať ze skupinových zdrojů nebo odjinud). Hráč A ho přepracuje v začátek scénáře. Hráč B obdrží pouze tento fragment scénáře, následně sleduje či nachází své sny a snové scény, které by s ním jakýmkoli analogickým způsobem korespondovaly. Tyto sny či snové scény zaznamená a na jejich základě pak sepíše další pokračování scénáře, na který bude navazovat další účastník hry. (Hráči neznají celý příběh, jen bezprostředně předchozí fragment scénáře).²⁰⁵

Ve vztahu k fenoménu filmového scénáře vede hra k výsledkům, které jsme již popsali na ukázkách předchozích her: ambivalentní vztah k specifikám textu filmového scénáře, zavedení postav účastníků hry do děje, důraz na absurdní spojení známých jevů. Důležitou součástí celé hry jsou nadále dialogy - absurdní, fragmentární: ("Já to nevím. Clintománie. Poříz, engram tupor. To si musíte zavolat na letiště. Bye." - František Dryje). Také zde se v průběhu hry přechází do ich-formy, tuto perspektivu následující účastníci již neopouští. V závěru se scénář prakticky neliší od záznamu snu. "Formálním" rozdílem je pouze fakt, že se v textu vyskytuje dialog a že se místy film popisuje technicky.

Hra na spojitě nádoby dotvrzuje, nakolik herní experimenty, v nichž se používá scenáristické formy, vytvořily specifické "klima", v němž dotyčná forma funguje v podstatě jediným zvláštním způsobem. Herní prostor je tu zvláštně uzavřen okolí.

3.7. Shrnutí

Také u českých surrealistů - podobně jako u poetistů - je tvůrčí akt vnímán programově pouze ve vztahu k umění obecně (či k obecné surrealistické metodě) a

²⁰⁴ Ivo Purš, c. d., s. 61.

²⁰⁵ Bruno Solařík, Roman Telerovský, *Hra na spojitě nádoby*. C. d., s. 114.

vymyká se tradiční taxonomii. Fiktivní scénář je pro svoji nezařaditelnost, resp. příslušnost ke dvěma tradičně autonomním uměleckým odvětvím vyhovujícím výrazovým prostředkem.

Autoři ze surrealistického okruhu uvádějí formu fiktivního scénáře do souvislosti snu; užívají jej jako herní prostředek a zároveň formu, která koresponduje se specifickou tvůrčí metodou. Praktická práce s formou je podepřena teoretickými závěry a podrobována reflexi. Fiktivní scénář zde má povahu textu s jaksí mimoděčně literární hodnotou, vyznačující se zejména řadou formálních pravidel a omezení, a zároveň je prostředkem pro svobodné a svévolné nakládání s těmito pravidly. Stává se vlastní součástí surrealistického kontextu.

V díle Vratislava Effenbergera, které se odráží od obecných surrealistických základů, však forma fiktivního scénáře rámec místního surrealistického diskursu přesahuje. Pro samotné surrealisty se Effenbergerův přístup stal normou, na jejímž základě se rozvíjí fiktivní scénaristika herních experimentací a vůči níž se vymezuje tvorba jednotlivých autorů. V projektu *Surovost života a cynismus fantasie* se pak fiktivní scénář stává integrální součástí unikátního literárního díla, které by rozhodně stálo za důkladným rozbor a které je značným přínosem zejména v kontextu světových scenaristických studií.

4. Závěr

V této práci jsem se pokusil naznačit některé obrysy jednoho okrajového projevu české filmové scenáristiky, fiktivního scénáře.

Již v úvodu jsem se stranil přímé definice tohoto fenoménu. Poukázal jsem na tři nejvýznamnější projevy, jež si osobně s pojmem fiktivní scénář spojuji.²⁰⁶ České fiktivní scénáře jsem především vnímal jako literární díla, odkazující do sféry filmového umění, "návody k filmu", vzniklé bez ambicí na jejich následnou filmovou realizaci, případně bez zájmu o ni. Tato vymezení jsou pouze poukazy, nikoliv definitivními určeními hranic fiktivního scénáře. Jak naznačují předchozí kapitoly, tento termín se přirozeně přičí konkrétnímu definování. Otevřenost, možnost dalšího vstupu, přehodnocení, odstínění či vychýlení je jednou z jeho hlavních vlastností. Nejokrajovější projevy jsou pro tento diskurs nejpřínosnější - právě ty by při pokusech o definici musely nutně vypadnout.

Jsem přesvědčen, že stojí za to zavádět tento termín do českého prostředí. Umožňuje zkoumat samotná díla ve světle jejich vlastní rozmanitosti a zároveň ve světle dvojakosti jejich vztahu ke svým "rodičovským" uměleckým formám: jejich bezprostřední závislost na obou, a na druhé straně přirozenou "vůli" vymykat se z jejich kontextu. Česká kultura 20. století prožila z donucení podstatnou část své existence "indexově" a v úplném protikladu k místní "oficiální kultuře". Řada jejich projevů, jež buď hned v době svého vzniku, nebo posléze skončily ve sféře prohibitivní literatury, tíhla právě k "nedogmatickému" pojetí tradičních uměleckých forem, k svobodnému nakládání s nimi, k jejich syntéze. Dvě významná kulturní prostředí, jež se ocitla v centru zájmu této práce, jsou pro takové postoje typické: pro českou avantgardu 20. let a pro český poválečný surrealismus.

Fiktivní scénář v českém kontextu se tudíž (jak alespoň doufám) může stát jednou ze součástí rozvoje diskurzu obecných intermediálních studií, jimž, jak jsem naznačil, česká kultura 20. let poskytuje bohatý materiál.

²⁰⁶ Toto vymezení naznačil již Ivan Klimeš: "V každém případě jde o zvláštní kapitolu v dějinách české literatury, která se od Františka Langera odvíjí přes devětsilské vyznavače avantgardního filmu až k surrealismům druhé půle 20. století." Viz Ivan Klimeš, *Z po átk scenáristiky v eských zemích*. Illuminace 4, 1992, 2 (8), s. 58.

Uvedení zmiňovaných děl v souvislostech "fiktivní scenáristiky" poukázalo na řadu projevů, jež jsou všem uvedeným dílům společná. Vždy se jednalo o autory s literární ambicí, pro něž je literatura jednou z tvůrčích domén. Vesměs se jedná o krátké útvary buď volného vymezení, nebo v některých případech přiznaně básnické. Ve fiktivních scénářích byla téměř vždy přítomna fabule, byť třeba miniaturní, ve většině případů však hrála "podřadnou" roli, roli prostředku, jenž navádí autorovu imaginaci určitým směrem, umožňuje mu aplikaci vlastní metody. Jedná se o hříčky s jednoduchou pointou či o "bezúčelné procházky", tedy jakési volné (nedramatické) popisy řady situací. V těchto filmech se objevuje "hlavní postava" - průvodce, jenž je často personifikací autora či prostředkem k rozehrání "typicky filmové" situace, často však i taková postava chybí. Popis děje, ona "procházka" poté nabývá výrazně subjektivizovaného rázu. "Hlavní postavou" je zde pak bezprostředně autor-básník či čtenář-divák.

Díla různou měrou refletovala "technotextovost" - "výtvarné kvality", specifika úpravy a terminologii literárního textu, jenž odkazuje do sféry kinematografie. Autoři tu částečně přejímají zavedené profesionální výrazy a postupy (či překlady těchto termínů z cizích jazyků), částečně užitím zcela původní úpravy a terminologie. Konvence úprav však přejímali za zahraničí: místní panující normy příliš nereflektovali, a pokud ano, pak spíše v ironickém či sarkastickém smyslu.

Na poli fiktivního scénáře se vždy jednalo o akt alternativní tvorby, akt vymezení se. Fiktivní scénář je tak přímo či odvozeně projevem nezávislosti, gestem zásadního rozchodu jak s panujícími lokálními normami kinematografickými i obecně uměleckými či společenskými. Na jedné straně se jedná o akt emancipace kinematografického jazyka a kinematografie jako společenského jevu obecně, na druhé straně o užití kinematografu jako inspirace pro vlastní literární tvorbu a prostředku ke změně pohledu na literární umění, resp. umění obecně. Fiktivní scénář se tak stává hřištěm, prostorem pro svobodné nakládání s formou.

Fiktivní scénáře jsou také v drtivé většině případů podloženy (úvodními) autorskými metodickými a teoretickými studiemi. Téměř všechny scénáře provází adekvátní teoretický doprovod, poukazující na smysl této tvorby a na její zařazení (či vymezení se) vůči stávajícímu literárnímu, filmovému či celospolečenskému kontextu.

Výše uvedený výčet specifíků fiktivního scénáře je ovšem jistě pouze částečný. Upozorňuji v něm zejména na hlavní převládající, nejpatrnější rysy. V této práci jsem se především snažil představit problém v jeho šíři. Programově jsem se přitom soustředil na práci se samotnými prameny, na jejich “znovuotevření”. V některých případech jsem se tak ocitl v přímé konfrontaci s díly významných a mnohem zkušenějších autorů, kteří zmíněnou problematiku pojednávali přede mnou. Jejich závěry jsem ovšem většinou vnímal pouze jako korektivy mých soudů, jako zdroje vlastních podnětů a ukazatele dalšího směru bádání.

Hlavním cílem této práce bylo přehlédnout celý dostupný materiál a uvést jej v jeho autonomním, nekorigovaném prostoru, v němž by se mohl dále svobodně rozvíjet. U jednotlivých děl jsem při svém studiu díky tomuto kvantitativnímu přístupu dosáhl různých úrovní a již teď je jisté, že u každého z nich by bylo možno tato studia dále prohlubovat a odstiňovat. Společné znaky jsou u uvedených děl spíše výjimkou: každé z naznačených období se potýká se svou vlastní strukturou okolností, jež je třeba brát v úvahu. U raných scénářů se nedostává původního materiálu; *Kinobuch* s českým prostředím souvisí okrajově; o české avantgardě 20. let byla publikována celá řada děl, jejich autoři však s látkou museli nakládat opatrně a korigovat ji tak, aby ji bylo možno vůbec obhájit a prosadit v rámci oficiální kultury; český poválečný surrealismus je živým a částečně hermeticky uzavřeným “objektem”, jenž sám systematicky reviduje svoji historii, byť tak činí v souvislostech své vlastní terminologie a norem.

S vědomím takové rozličnosti jsem se záměrně pokoušel pracovat tak, abych vytvořil strukturu, již by bylo možno rozšiřovat a rozvádět dále, vytvořit prostor, do něž by bylo možno volně vstupovat, sledovat součásti tohoto prostoru samostatně a dále je rozvíjet a prohlubovat.

Práce zcela pomůže celou řadu dalších forem scénáře a perspektiv, které aspirují na svůj vlastní kontext. Nevěnuje se plošně fenoménu vlivu filmu a struktury filmového scénáře na literaturu, faktu knižního vydání realizovaných scénářů či přetisků jejich fragmentů v časopisech, faktu scénáře jako literárního díla atp. (Jedná se o témata spadající do problematiky scenáristických studií a jejich rozbor by jistě přinesl řadu zajímavých podnětů.) Zároveň však naznačila řadu otázek a poukázala na řadu bílých míst uvnitř samotné problematiky. Zejména při studiu reálií, souvisejících s českou avantgardou 20. let. Na formování filmové teorie avantgardy a také na koncepci

filmových libret mělo zjevně velký vliv francouzské prostředí. O kontaktech francouzského a českého prostředí však existují pouze kusé a útržkovité informace. Chybí ucelená zpráva, která by se soustředila na kontakty české avantgardy (a zejména Karla Teigeho) se zahraničním prostředím. Věřím, že právě to je téma, které by mohlo přispět nejen ke studiu avantgardních filmových libret, ale i celého avantgardního pojetí filmové teorie, resp. teorie umění.

Literatura

Zkratky:

NFA - Národní filmový archiv

ČSFÚ - Československý filmový ústav

BNF - Bibliothèque nationale de France

Jaroslav Anděl, *Česká meziválečná filmová avantgarda*. Film a doba, 2000, č. 2.

Anketa - film ve snu. Iluminace 14, 2002, č. 1 (45), s. 121-125.

Anketa o snu. Analogon 8, 1996, č. 16, s. 22-24.

J. Babel, *Beňa Kryk. Filmový román o 6 částech*. Pokrok, Praha 1927.

Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. ČSFÚ, Praha 1973.

Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Mladá fronta, Praha 1985.

Luboš Bartošek, *Paprskem proboden oblaček bílý...* Film a doba, 1967, č. 10, s. 540-548.

John Belton (ed.), *Film history* 9, 1997, č. 3 (Screenwriters and screenwriting).

Jaroslav Boček, *Literární scénář - svěbytný slovesný útvar*. Film a doba, 1956, č. 10, s. 661-669.

Vladimír Bor, *Tak tedy o scénáři. (K diskusi o otázkách filmové scenáristiky)*. Film a doba 30, 1984, č. 2, s. 81.

David Bordwell, Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*. McGraw-Hill, New York 2003.

Robert Boudrioz, *Scenario*. Český filmový svět 3, č. 1, s. 8-9.

Michal Bregant, *Abrakadabrantní proměny*. Iluminace 9, 1997, č. 2 (26), s. 161-171.

Michal Bregant, *Avantgardní tendence v českém filmu*. In: *Filmový sborník historický 3*, ČSFÚ, Praha 1992, s. 137-174.

Michal Bregant, *Film*. In: *Aktuální odkaz české meziválečné avantgardy. Podkladový materiál k semináři*. Praha 1988, s. 25-34.

Michal Bregant, *Filmová studie Vratislava Effenbergera*. In: *Filmový sborník historický 2*, ČSFÚ Praha 1991, s. 253-262.

Michal Bregant, *Několik poznámek na téma Jiří Voskovec a film*. Iluminace 1, 1989, č. 1, s. 95-116.

Michal Bregant. *Skutečnost zlomku*. Iluminace 9, 1997, č. 3 (27), s. 107-116.

Jiří Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. ČSFÚ, Praha 1978. [Texty čs. filmového ústavu č. 7]

Vlado Clementis, *Kinoglazisté za socialistickou výstavbu*. ReD 3, 1931, č. 9, s. 266-267.

Artuš Černík, *Radosti elektrického století*. In: *Devětsil. Revoluční sborník*. Praha 1922, s. 136-142.

Artuš Černík, *Úkoly moderního filmového libretisty*. Pásmo 1, 1925, č. 13-14, s. 6.

Český hraný film I. (1898-1930). NFA, Praha 1995.

- Petr Denk, *Z novější sovětské kinoprodukce*. ReD 3, 1931, č. 9, s. 267-268.
- Devětsil. *Česká výtvarná avantgarda 20. let. Katalog výstavy*. Galerie hlavního města Prahy, Dům umění města Brna, Praha-Brno 1986.
- František Dryje, *Film a sen. Film ve snu, sen ve filmu (pracovní poznámky)*. Iluminace 14, 2002, č. 1 (45), s. 115-119.
- Vratislav Effenberger, *Poznámka k modelovému závěru Tiché pošty (Ludvík Šváb)*. Analogon 16, 2004, č. 41/42, s. 42-45.
- Vratislav Effenberger, *Sen o chansonu z Nancy*. Analogon 12, 2000, č. 32 (Sféra snu), s. 5-6.
- Marie Fronková, *Literatura*. In: *Aktuální odkaz české meziválečné avantgardy. Podkladový materiál k semináři*. Praha 1988, s. 9-17.
- Lise Gauvin (ed.), *Cinemas 9, printemps/Spring 1999, č. 2-3 (Les scénarios fictifs)*. -h-, *K otázce knižního vydávání scénářů*. Film a doba, 1955, č. 3-4, s. 181.
- Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu. 1898-1965*. ČSFÚ, Praha 1967.
- Ludwig Hilberseimer, *Umění pohybu*. Pásmo 1, prosinec 1924, č. 5-6., s. 5.
- Jiří Holý, *Vladislav Vančura v zajetí filmu*. Iluminace 1, 1989, č. 1, s. 69-90.
- Jindřich Honzl, *Filmová dramata*. Pásmo 2, říjen 1925, č. 1, s. 13.
- Jindřich Honzl, *O proletářském divadle*. In: *Devětsil. Revoluční sborník*. Praha 1922, s. 87-98.
- Květoslav Chvatík, *Od avantgardy k druhé moderně: (cestami filozofie a literatury)*. Torst, Praha 2004.
- V. A. Jarol, *Jak psáti pro film*. Praha 1923.
- Karel Teige 1900-1951. *Katalog výstavy*. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994.
- Ivan Klimeš, *Filmový scénář*. In: Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha-Litomyšl 2004. s. 194-203. [Encyklopedické heslo]
- Ivan Klimeš, *Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu*. In: *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*. ČSFÚ, Praha 1988, s. 33-54.
- Ivan Klimeš, *Prostor kinostücku. (Kurt Pinthus & spol.)*. In: Martin Kaňuch (ed.), *Priestor vo filme/Space in film*. Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava 2000, s. 283-290.
- Ivan Klimeš, *Z počátků scenáristiky v českých zemích*. Iluminace 4, 1992, č. 2 (8), s. 57-95.
- Petr Král (ed.), *Karel Teige a film*. ČSFÚ, Praha 1996.
- Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*. Ramsay, Paris 2005.
- Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto*. Praha 1923.
- Literární Skupina, *Devětsil, Prohlášení*. Host 3, 1923, č. 9-10, s. 227 - 228.
- Ludikativní experimentace Surrealistické skupiny v Československu v letech 1971-1985*. Analogon 3, 1991 č. 6 (Na cesty her), s. I-IV.
- Kazimir Malevič, *Malířské zákony v problémech filmu*. ReD 3, 1931, č. 9, s. 265.

Karel Martínek, *Sláva a bída české filmové scenáristiky*. Film a doba 29, listopad 1983, č. 11, s. 633-636.

Vladimír Mlčoušek, *Vítězslav Nezval a film*. ČSFÚ, Praha 1979. [Texty čs. filmového ústavu č. 9]

Leo Mur, *Pasivní a aktivní fotogenie*. ReD 3, 1930, č. 3, s. 70. [Překlad P. Denk]

Eadweard Muybridge, *Studie pohybu*. ReD 2, 1929, č. 8, s. 245. [Fragment film. pásu]

Vilém Nový, *O moderní typografii*. Pásmo 1, 1924, č. 13, s. 5.

Program nejbližší činnosti. Pásmo 1, Praha 1924, č. 3, s. 8.

Vsevolod Pudovkin, *Od libreta k filmové premiéře*. Čefis, Praha 1932.

Man Ray, Henri Chomette, *Abstraktní film*. ReD 1, 1928, č. 9, s. 292. [Fragment film. pásu]

Isabelle Raynauld, *Le scénario de film comme texte. l'Histoire, théorie et lecture(s) du scénario, de Georges Méliès a Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*. Université Paris VII, Paris 1990. [Thèse de doctorat]

Vilém Santholzer, *Pokroky kinematografie*. Pásmo 1, 1924, č. 7-8, s. 4.

Karel Schulz, *Jízda vlakem*. Pásmo 1, srpen 1924, č. 2, s. 8. [Typo Zdeněk Rossmann]

Josef Skružný a syn, *Milenky starého kriminálního*. Humoristický román s filmovými foto-ilustracemi. J. Skružný a syn, Praha [1927?].

Bruno Solařík, Roman Telerovský, *Hra na spojitě nádoby (Surrealistická skupina)*. Příspěvek k experimentálnímu zkoumání intersubjektivitu snu. Analogon 12, 2000, č. 32 (Sféra snu), s. 114-129.

Philippe Soupault, *Charlot*. Plon, Paris 1931.

Petr Szczepanik, *Intermedialita*. Cinepur, 2002, č. 22, s. 56.

Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Herrman a synové, Praha 2004, 530 s.

Zbyněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie. Sv. 1. 1896-1945*. ČSFÚ, Praha 1988.

Otakar Štorch-Marien, *Paměti nakladatele Aventina. Díl 1. Sladko je žít*. Aventinum, Praha 1992.

Otakar Štorch-Marien, *Paměti nakladatele Aventina. Díl 2. Ohňostroj*. Aventinum, Praha 1992.

Jindřich Štyrský, *Obraz*. Disk 1, 1923, s. 1-2. [Typo Karel Teige]

Jan Švankmajer, *Desatero*. Analogon 11, 1999, č. 26-27, s. 92.

Jan Švankmajer (red.), *Otevřená hra. Mezi surrealismem a surracionalismem. Antologie tvorby Surrealistické skupiny v Československu 1969-1979*. Cooperative d'Impressions Nouvelles. Genève. [Nedatováno].

Eva Švankmajerová, Ivo Purš, *Dubnové snění neboli roubování snů*. Analogon 8, 1996, č. 16 s. 59-61.

Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 2, Praha 1995, s. 45-62.

- Ludvík Šváb, *Kino v psacím stroji*. *Illuminace* 8, 1996, č. 3 (23), s. 113-116.
- Karel Tabery, *Francouzský němý hraný film v Československu. Rekonstrukce repertoáru z let 1918-1939*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2002.
- Pavel Taussig, *K filmové seberealizaci Vladislava Vančury*. In: *Filmový sborník historický 1*, Praha 1988, s. 121 an.
- Pavel Taussig, *K filmové tvorbě Vladislava Vančury*. *Film a doba* 1981, č. 6, s. 318-321.
- Pavel Taussig, *Marginálie II. Kinematografické povídky Petra Jilemnického. (Příspěvek ke genezi proletářského filmu)*. *Film a doba* 29, únor 1983, č. 2, s. 76-80.
- Pavel Taussig, *Marginálie III. O Zlatém srděčku Josefa Švába-Malostranského*. *Film a doba* 29, březen 1983, č. 3, s. 148-150.
- Pavel Taussig, *Marginálie XI. Číst či nečíst filmové scénáře?* *Film a doba* 29, listopad 1983, č. 11, s. 640-642.
- Karel Teige, *Estetika filmu a kinografie*. *Host* 3, 1923, č. 5, s. 152. [V soupisu článků je text chybně uveden pod titulem "Estetika filmu a kinografie"]
- Karel Teige, *FOTO KINO FILM*. In: Jaromír Krejcar (ed.), *Život* 2, 1922 (Nové umění - Konstrukce, soudobá intelektuelní aktivita), s. 153-168.
- Karel Teige, *Malířství a poesie*. *Disk* 1, 1923, s. 19-20.
- Karel Teige, *Moderní kinografie a L. Delluc*. *Host* 4, 1924, č. 4, s. 123.
- Karel Teige, *Moderní typografie*. *Typografie*, 1927, s. 189-198.
- Karel Teige, *Počátky kinografie*. *Pásmo* 1, 1924, č. 5-6, s. 5.
- Karel Teige, *Poetismus*. *Host* 3, č. 9-10, s. 203 - 204.
- Karel Teige, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let. Výbor z díla 1*. Československý spisovatel, Praha 1966.
- Karel Teige, *Umění dnes a zítra*. In: *Devětsil. Revoluční sborník*. Praha 1922, s. 187-202.
- Tichá pošta*. *Analogon* 16, 2004, č. 41 / 42 s. 42-55.
- Emanuelle Toulet, *Une année de l'édition cinématographique Pathé 1909*. In: *Les premiers ans du cinéma français. Actes du Ve Colloque International de l'Institut Jean Vigo*. Collection des Cahiers de la Cinémathèque, Perpignan 1985.
- Bedřich Václavěk, *Nové techniky v básnickém řemesle*. *Disk* 2, jaro 1925, s. 1-4.
- Dziga Vertov, *Kino-glaz*. *ReD* 3, 1929, č. 1, s. 6. [Překlad P. Denk]
- Alain Virmaux, Odette Virmaux, *Un genre nouveau. Le ciné-roman*. EDILIG, Paris 1983.
- Alain Virmaux, Odette Virmaux (ed.), *Les surréalistes et le cinéma*. Seghers, Paris 1983.
- Jiří Voskovec, *Fotogenie a supraréalita*. *Disk* 2, jaro 1925, s. 14-15.
- Jiří Voskovec, *Dobrou noc!* *Disk* 2, jaro 1925, s. 5. [Obrazová báseň]
- Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu*. Svoboda, Praha 1971.
- Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928*. Svoboda, Praha 1971.

Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3, Generační diskuse 1929-1931*. Svoboda, Praha 1971.

Ying Kong, *Cinematic Techniques in Modernist Poetry*. *Literature Film Quarterly* 23, 2005, č. 1, s. 28-40.

Miroslav Zůna. *Filmová scenáristika jako aktuální problém. (Příspěvek do diskuse)*. *Film a doba* 29, prosinec 1983, č. 12, s. 699-702.

Scénáře publikované, soubory scénářů a sbírky, obsahující fiktivní scénáře:

Karel Čapek, Josef Čapek, *Filmová libreta*. Odeon, Praha 1959.

Artuš Černík, *Severní záře*. Protis, Praha 2001, s. 96-106.

Artuš Černík, *Skleněná báseň. Návrh lyrického filmu*. Disk 2, jaro 1925, s. 8.

Artuš Černík, *Železniční neštěstí v údolí bažin. Filmová tragédie*. Disk 2, jaro 1925, s. 16-18.

Louis Delluc, *Filmová dramata*. Nakladatel Ladislav Kuncř v Praze. Praha 1925.

Louis Delluc, *Španělská slavnost*. Host 4, 1925, č. 6, s. 182-186.

Paul Dermée, *Films, contes, soliloques, duodrames*. L'Esprit nouveau, Paris 1919.

Vratislav Effenberger, *Chanson z Nancy*. Analogon 13, 2000, č. 32 (Sféra snu), s. 7-16.

Vratislav Effenberger, *Surovost života a cynismus fantasie*. Orbis, Praha 1991.

Louis Feuillade a Georges Le Faure, *Tih-Minh. Cinquieme épisode "Chez Les Fous"*. Le Petit Parisien, Paris 4.3. 1919.

Ivan Goll, *Chapliniada*. In: Jaromír Krejcar (ed.), *Život 2. 1922 (Nové umění - Konstrukce, soudobá intelektuelní aktivita)*, s. 7.

Ivan Goll, *Chapliniada aneb básník Charlot*, *Sršatec* 3, 1922. č. 1, s. 6-7, č. 2, s. 2-3., č. 3, s. 2-3, č. 4, s. 3, č. 5, s. 2-3.

Adolf Hoffmeister, *Nevěsta*. Odeon, Praha 1927.

Adolf Hoffmeister, *Trestanec. Balet anebo film*. In: František Halas a kol. (red.), *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Brno 1927, s. 111.

Viktor Hradská [= Jiří Brabec] (ed.), *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976.

Karel Hynek, *S vyloučením veřejnosti*. Torst, Praha 1998.

Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*. J.-M. Place, Paris 1995.

Ado Kyrou, *Un Honnête homme. Scénario...* Le Terrain vague, Paris 1964.

Václav Lacina, *Vodní báseň. Partitura lyrického filmu*. In: František Halas (red.), *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Brno 1927. s. 109.

František Langer, *Vzorný číšník*. *Illuminace* 4, 1992, č. 2 (8), s. 71-72.

Jiří Mahen, *Clown čokoláda*. *Pásmo* 1, září 1924, č. 3, s. 3-4.

Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925.

- Georges Neveux, *Tanečnice - hvězda. Historický film*. ReD 3, 1930, č. 3, s. 65-70.
- Vítězslav Nezval, *Charlie před soudem. Improvizovaná chapliniáda o dvou epochách*. Sršatec 2, č. 50, 26. 10. 1922, s. 3-4.
- Vítězslav Nezval, *Pantomima*. Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, Praha 1924.
- Vítězslav Nezval, *Raketa. Fotogenická báseň*. In: Vítězslav Nezval, *Pantomima*, Odeon, Praha září 1924, s. 93.
- Vítězslav Nezval, *Skleněný havelok*. Nakladatelství Fr. Borový, Praha 1931.
- Kurt Pinthus (Hg.), *Das Kinobuch*, Verlag der Arche, Zürich 1963. Jules Romains, *Donogoo Tonka*. Pásmo 2, únor 1925, č. 2, s. 23-27.
- Jaroslav Seifert, Karel Teige, *Pan Odysseus a různé zprávy. Filmová báseň*. Pásmo 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 7-8.
- Jaroslav Seifert, *Pro dámy. Filmová báseň*. Pásmo 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 1-2.
- Jaroslav Seifert, Karel Teige, *Přístav. Partitura lyrického filmu*. Disk 2, jaro 1925, s. 11-12;
- Philippe Soupault, Jean Vigo, *Le Coeur volé*. In: *Hommage à Jean Vigo*. Documents de cinéma publiés par la cinémathèque suisse, n. 4, Lausanne 1962, s. 31-38.
- Philippe Soupault, *Écrits de cinéma*. Ramsay, Paris 1988.
- Vladislav Vančura, *Lethargus. Láálanegulo. Filmové drama*. ReD 3, říjen 1929, č. 1, s. 22-25.
- Vladislav Vančura, *Nenapravitelný Tommy*. Host 6, říjen 1926, č. 1, s. 1-10.
- Jiří Voskovec, *Nikotin. Báseň dýmu. (Libreto pro lyrický film)*. Disk 2, jaro 1925, s. 21-23.

Scénáře nepublikované

- Le Bonhomme Noël*, 1906. [Strojopis uložen v BNF, dép. Arts du spectacle, sign. 4 - COL - 3, G 0002]
- Karel Matěj Čapek-Chod, *Provázek od počasí*. 1914. [Rukopis uložen v LA PNP, fond Jaroslav Kvapil; kopie rukopisu uložena v NFA, sign. S-3196-FP; přetištěno in: *Illuminace* 4, 1992, č. 2 (8), s. 81-94]
- Louis Feuillade, Georges Le Faure, *Tih-Minh. Scénarios des films Gaumont*. Gaumont 1919. [Strojopis uloženo v BNF, sign. 4 - COL - 3]
- František Götz, Miroslav Rutte, *Soupeři*. Praha, nedatováno. [Strojopis uložen v NFA, sign. S-1272-FP(-2)]
- Jan S. Kolár, J. Munclinger, *Svatý Václav. Filmová epopéj o prologu a pěti dílech*. Praha 1929. [Strojopis uložen v NFA, sign. S-300-LS]
- Gustav Machatý, Vítězslav Nezval, *Chtíč*. 1929. [Strojopis uložen v NFA, sign. S-150-TS]
- Vladimír Slavínský, *Grand Prix. Romaneto o 6 dílech*. 1922. [Rukopis a strojopis uloženy v NFA, sign. S-801-TS a S-801-LS]
- Vladimír Slavínský, *Syn hor. Komédie o 8 dílech*. 1925. [Rukopis uloženy v NFA, sign. S-1341-LS]

Josef Šváb-Malostranský, *Zlaté srdéčko*, 1917. [Rukopis uložen v LA PNP v pozůstalosti Jaroslava Kvapila pod názvem *Zlaté srdíčko*. Kopie rukopisu je uložena v NFA, sign. S-3209-LS]

Václav Wassermann, *Pohorská vesnice. Podle povídky Boženy Němcové*. Praha 1928. [Strojopis uložen v NFA, sign. S-1698-LS]

Příloha I.: Soupis pramenů

Uvádím soupis fiktivních scénářů, se kterými jsem pracoval v tomto textu. Díla rozčleňuji do tří částí, tedy analogicky se strukturou mé práce, v rámci jednotlivých částí jsou řazeny abecedně podle autora.

I.

Max Brod, *Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty*. In: Kurt Pinthus (Hg.), *Das Kinobuch*. Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1914; český překlad in: *Iluminace* 4, 1992, č. 2 (8), s. 68-70.

František Langer, *Vzorný číšník*. In: Kurt Pinthus (Hg.), *Das Kinobuch*. Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1914; český překlad in: *Iluminace* 4, 1992, č. 2 (8), s. 71-72.

František Langer, *Bunny v šatně*. Topičův sborník literární a umělecký 1, 1913-1914, č. 5 (28. 2. 1914), s. 230-236; přetištěno in: *Iluminace* 4, 1992, č. 2 (8), s. 73-80.

Otto Pick, *Floriánovy šťastné časy*. In: Kurt Pinthus (Hg.), *Das Kinobuch*. Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1914; český překlad in: *Iluminace* 4, 1992, č. 2 (8), s. 65-68.

II.

Konstantin Biebl, *Černá věž. Filmová balada*. In: týž, *Dílo sv. V., Československý spisovatel*, Praha 1954, s. 287-346. [Rukopis z let 1939-1945]

Artuš Černík, *Skleněná báseň. Návrh lyrického filmu*. Disk 2, jaro 1925, s. 8; přetištěno in: Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 148-149; Artuš Černík, *Severní záře*. Protis, Praha 2001, s. 94-95.

Artuš Černík, *Železniční neštěstí v Údolí bažin. Filmová tragédie*. Disk 2, jaro 1925, s. 16-18; přetištěno in: Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 150-157; Artuš Černík, *Severní záře*. Protis, Praha 2001, s. 96-106.

František Halas, *Mixér. Filmové libreto*. In: týž, *Krásné neštěstí*. Praha 1968. s. 397-403; přetištěno in: Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 158-164. [Rukopis asi z r. 1925]

Adolf Hoffmeister, *Trestanec. Balet anebo film*. In: František Halas a kol. (red.), *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Brno 1927, s. 111. přetištěno in: Adolf Hoffmeister, *Nevěsta*. Praha 1927. s. 53-55; Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 165-167. [bez podtitulu, v oddílu "balety"]

Čestmír Jeřábek, *Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy. Film o 3 dílech*. Host 2, leden 1923, č. 5, s. 133-148; přetištěno in: Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 91-103.

Čestmír Jeřábek, *Světlo. Náčrt filmového tématu*. Host 4, prosinec 1924, č. 3, s. 65-70; přetištěno in: Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 104-111.

- Jiří Mahen, *Clown Čokoláda*. Pásmo 1, září 1924, č. 3, s. 3-4; přetištěno in: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 9-24; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959; Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 112-125 [pod názvem *Klaun čokoláda*].
- Jiří Mahen, *Diderotovci*. In: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 75-104; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959.
- Jiří Mahen, *Král David mezi psy a kočkami*. In: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 105-109; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959.
- Jiří Mahen, *Muž, který sedí a přece jde*. In: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 43-56; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959.
- Jiří Mahen, *Trosečníci v manéži*. In: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 57-74; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959.
- Jiří Mahen, *Válečná loď "Bellerophon"*. In: Jiří Mahen, *Husa na provázku. 6 filmových libret*. Aventinum, Praha 1925, s. 25-42; II. vydání: Jiří Mahen, *Husa na provázku. Šest filmových libret*. Orbis, Praha 1959.
- Václav Lacina, *Vodní báseň. Partitura lyrického filmu*. In: František Halas (ed.), *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Brno 1927. s. 109.
- Vítězslav Nezval, *Charlie před soudem. Improvizovaná chapliniáda o dvou epochách*. Sršatec 2, č. 50, 26. 10. 1922, s. 3-4; přetištěno in: Vítězslav Nezval, *Scénické básně, hry, scénária a libreta. Dílo sv. XXII*. Praha 1964, s. 341 - 342; Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 89-90.
- Vítězslav Nezval, *Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kůň. Film*. In: Vítězslav Nezval, *Skleněný havelok*. Praha, jaro 1932, s. 183-191; přetištěno in: Vítězslav Nezval, *Scénické básně, hry, scénária a libreta. Dílo sv. XXII*. Praha 1964, s. 350-357; Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 196-202. [s podtitulem *Scenario pro zvukový a mluvicí film*]
- Vítězslav Nezval, *Raketa. Fotogenická báseň*. In: Vítězslav Nezval, *Pantomima*. Odeon, Praha, září 1924, s. 93-96. II. vydání in: Vítězslav Nezval, *Pantomima*, Praha 1935, s. 165-170; přetištěno in: Vítězslav Nezval, *Scénické básně, scénaria a libreta. Dílo sv. XXII*. Praha 1964, s. 343-345; Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 126-128; německý překlad: Vítězslav Nezval, *Rakette. Fotogenisches Gedicht*. Disk 2, jaro 1925, s. 13-14;
- Jaroslav Seifert, *Pro dámy. Filmová báseň*. Pásmo 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 1-2; přetištěno in: Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 129-133.
- Jaroslav Seifert, Karel Teige, *Pan Odysseus a různé zprávy. Filmová báseň*. Pásmo 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 7-8; přetištěno in: Petr Král (ed.), *Karel Teige a film*, Praha 1966, s. 43-52; Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 134-143.

Jaroslav Seifert, Karel Teige, *Přístav. Partitura lyrického filmu*. Disk 2, jaro 1925, s. 11-12; přetištěno in: Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 144-147.

Vladislav Vančura. *Nenapravitelný Tommy*. Host 6, říjen 1926, č. 1, s. 1-10; přetištěno in: Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 168-187. [s podtitulem *Krajina*]

Vladislav Vančura, *Lethargus. Láálanegulo. Filmové drama*. ReD 3, říjen 1929, č. 1, s. 22-25; přetištěno in: Viktoria Hradská [= Jiří Brabec], *Česká avantgarda a film*. ČSFÚ, Praha 1976, s. 188-194. [pod titulem *Lethargus. Lálanegulo.*]; Vladislav Vančura, *První prózy a první pokusy*. Praha 1985.

Jiří Voskovec, *Nikotin. Báseň dýmu. (Libreto pro lyrický film)*. Disk 2, jaro 1925, s. 21-23; přetištěno in: *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 117-121.

III.

Karol Baron, *Bez nadpisu*, 1. 3. 1972; fragment s podtitulem (*Variant na variant P. Řezníčka*) in: *Tichá pošta*, *Analogon* 16, 2004, č. 41 / 42 s. 42-55; fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. *Intervence* 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry *Tichá pošta*; komplet dochovaný v rukopisu; 5 stran hustě řádkovaného textu; zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. *Intervence* 1, 1995, č. 2, s. 62.]

Vratislav Effenberger, *Aby žili. S Karlem Hynkem*. 1952. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasmie*. Orbis, Praha 1991, s. 56-85. Přetištěno in: Karel Hynek, *S vyloučením veřejnosti*. Torst, Praha 1998, s. 535-572.

Vratislav Effenberger, *Cesta na druhou stranu*, 1971. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasmie*. Orbis, Praha 1991, s. 168-178.

Vratislav Effenberger, *Doktor Vražda*. 1972. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasmie*. Orbis, Praha 1991, s. 179-206.

Vratislav Effenberger, *Chanson z Nancy*. 1975. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasmie*. Orbis, Praha 1991, s. 241-247; Přetištěno in: *Analogon* 12, 2000, č. 32 (*Sféra snu*), s. 7-16.

Vratislav Effenberger, *Má vlast*. 1980. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasmie*. Orbis, Praha 1991, s. 251-255.

Vratislav Effenberger, *Motovidla*. 1970. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasmie*. Orbis, Praha 1991, s. 130-159.

Vratislav Effenberger, *Neštěstí tlustých žen*. 1947. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasmie*. Orbis, Praha 1991, s. 48-55.

Vratislav Effenberger, *Nikde nikdo*. 1959. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasmie*. Orbis, Praha 1991, s. 86-90; přetištěno in: *Tichá pošta*, *Analogon* 16, 2004, č. 41 / 42 s. 42-55; fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. *Intervence* 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Interpretační předloha ke hře *Tichá pošta*]

Vratislav Effenberger, *Milostné pohromy*. 1947. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasmie*. Orbis, Praha 1991, 27-47.

Vratislav Effenberger, *Tlučte hrbaté!* 1962. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasie*. Orbis, Praha 1991, s. 91-111.

Vratislav Effenberger, *Veselohra*. 1946. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasie*. Orbis, Praha 1991, 16-26.

Vratislav Effenberger, *Všude plno*. 1971. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasie*. Orbis, Praha 1991, s. 159-167; fragment in: *Ludikativní experimentace Surrealistické skupiny v Československu v letech 1971-1985*. Analogon 3, 1991, č. 6 (Na cesty her), s. I-II. Fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry Tichá pošta; rukopis 8 stran, husté řádkování; zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 62.]

Vratislav Effenberger, *Vzpoura sládků*. 1962. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasie*. Orbis, Praha 1991, s. 111-129.

Vratislav Effenberger, *Zamračené děti*. 1973. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasie*. Orbis, Praha 1991, s. 206-224.

Vratislav Effenberger, *Život na tři facky*. 1980. In: týž, *Surovost života a cynismus fantasie*. Orbis, Praha 1991, s. 248-250.

Andrew Lass, *Nikde nikdo. Varianta na variantu E. Švankmajerové*. 29.-30. 5. 1971. Fragment in: *Ludikativní experimentace Surrealistické skupiny v Československu v letech 1971-1985*. Analogon 3, 1991, č. 6 (Na cesty her), s. I-II; pod titulem *Nikde nikde* přetištěno in: *Tichá pošta*, Analogon 16, 2004, č. 41/42 s. 42-55; fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry Tichá pošta; rukopis 4 strany, střední řádkování; zdroj: zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 62.]

Albert Marenčin, *Cesta na hrad*. (Nedatováno). Fragment in: *Ludikativní experimentace Surrealistické skupiny v Československu v letech 1971-1985*. Analogon 3, 1991, č. 6 (Na cesty her), s. I-II; fragment s podtitulem (*Varianta na variantu L. Nováka*) in: *Tichá pošta*, Analogon 16, 2004, č. 41/42 s. 42-55; Fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry Tichá pošta; komplet dochovaný v rukopisu; 6 stran hustě řádkovaného textu; zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 62.]

Martin Michal [Juraj Mojžíš], *Hviezdokopa. Varianta na variantu L. Švába*. Zář 1971. Fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry Tichá pošta; komplet dochovaný v rukopisu; 11 stran širšího řádkování; zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 62.]

Ladislav Novák, *Hostina stínů*. 9. 10. 1971. Fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry Tichá pošta; komplet dochovaný v rukopisu; 5 stran, širší řádkování; zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 62.]

Ivo Purš, Eva Švankmajerová *Dubnové snění neboli roubování snů*. Analogon 8, 1996, č. 16, s. 59-61. [Výstup hry, obsahující fragmenty "filmového scénáře". Účastníci hry: Ivo Purš, Eva Švankmajerová.]

Pavel Řezníček, *President mi říkal. Varianta na variantu Alberta Marenčina*. 21. 11. 1971; fragment in: *Tichá pošta*, Analogon 16, 2004, č. 41/42 s. 42-55; fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry Tichá

pošta; komplet dochovaný v rukopisu; 4 strany textu střední hustoty řádkování; zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 62.]

Bruno Solařík, Roman Telerovský, *Hra na spojitě nádoby (Surrealistická skupina). Příspěvek k experimentálnímu zkoumání intersubjektivitu snu*. Analogon 12, 2000, č. 32 (Sféra snu), s. 114-129. [Výstup hry, jehož součástí je také "filmový scénář". Účastníci hry (dle pořadí): Bruno Solařík, Roman Telerovský, Andrew Lass, František Dryje, Jakub Effenberger, Jan Richter, Jan Švankmajer, Eva Švankmajerová, Jan Gabriel, David Jařab, Martin Stejskal]

Martin Stejskal, *Na krok nevidět. Volná varianta na variantu Vratislava Effenbergera*. (Nedatováno); fragment in: *Tichá pošta*, Analogon 16, 2004, č. 41/42 s. 42-55; fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry *Tichá pošta*; komplet dochovaný v rukopisu; 4 strany střední hustoty řádkování; zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 62.]

Ludvík Šváb, *Arcipaže. (Náčrt scénáře)*. 1985. In: týž, *Filmové scénáře*. Iluminace 8, 1993, č. 3 (23), s. 117-146; prvně publikováno in: *Uvnitř a vně. Kresby z let 1975-1990. Katalog výstavy*. Dům umění pánů z Kunštátu, Brno 1990.

Ludvík Šváb, *Astarté. Literární scénář k filmu o tanci*. 1958. In: týž, *Filmové scénáře*. Iluminace 8, 1993, č. 3 (23), s. 117-146.

Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Obsahuje fragmenty scénářů hry *Tichá pošta*.]

Ludvík Šváb, *Bez názvu. (Scénář, první náčrt)*. Asi pol. 50. let. In: týž, *Filmové scénáře*. Iluminace 8, 1993, č. 3 (23), s. 117-146.

Ludvík Šváb, *Hranice pásma*. 1969. In: týž, *Filmové scénáře*. Iluminace 8, 1993, č. 3 (23), s. 117-146. Fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry *Tichá pošta*]

Ludvík Šváb, *Komu zvoní hrana. Filmová povídka z cyklu Golem - zrcadlo Prahy. Náčrt scénáře*. 1958. In: týž, *Filmové scénáře*. Iluminace 8, 1993, č. 3 (23), s. 117-146.

Ludvík Šváb, *Lovy Barona Karola*. 1979. In: týž, *Filmové scénáře*. Iluminace 8, 1993, č. 3 (23), s. 117-146; prvně publikováno in: *Romboid* 25, 1990, č. 10, s. 104 - 108.

Ludvík Šváb, *Sama uprostřed polární noci. Fragment z filmu Golem - zrcadlo Prahy*. 1958. In: týž, *Filmové scénáře*. Iluminace 8, 1993, č. 3 (23), s. 117-146.

Ludvík Šváb, *Smrt Vratislava Effenbergera*. 1970. In: týž, *Filmové scénáře*. Iluminace 8, 1993, č. 3 (23), s. 117-146; prvně publikováno in: *Romboid* 25, 1990, č. 10, s. 104 - 108.

Ludvík Šváb, *Werich se setkává s Judexem. (Volná varianta na variantu M. S.)*. 1971. In: týž, *Filmové scénáře*. Iluminace 8, 1993, č. 3 (23), s. 117-146; fragment pod titulem *Dostaveníčko ve mlýnici aneb Werich se setkává s Judexem* in: *Tichá pošta*, Analogon 16, 2004, č. 41/42 s. 42-55; fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry *Tichá pošta*; rukopis 10 stran širokého řádkování; zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 62.]

Jan Švankmajer, *Nikde nikdo. (Varianta na scénář Vr. Effenbergera)*. (Nedatováno); fragment in: *Tichá pošta*, Analogon 16, 2004, č. 41/42 s. 42-55; fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. Intervence 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry *Tichá*

pošta; komplet dochovaný v rukopisu; 6 stran, široké řádkování; zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. *Intervence* 1, 1995, č. 2, s. 45-62.]

Jan Švankmajer, *Zápisky zmizelého - Maryša. Nástin divadelní hry. (Varianta vyprovokovaná variantou M. Stejskala a diskusí o ostatních verzích, konanou v bytě u Effenbergera).*

(Nedatováno). Fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. *Intervence* 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry Tichá pošta; komplet dochovaný v rukopisu; 4 a půl strany, širší řádkování; zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. *Intervence* 1, 1995, č. 2, s. 62.]

Eva Švankmajerová, *Nikde Nikdo. (Nedatováno).* Fragment součástí textu in: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. *Intervence* 1, 1995, č. 2, s. 45-62. [Součást hry Tichá pošta; komplet dochovaný v rukopisu; 2 strany, husté řádkování; zdroj: Ludvík Šváb, *Autobus argonautů*. *Intervence* 1, 1995, č. 2, s. 62.]

Tichá pošta, *Analogon* 16, 2004, č. 41/42 s. 42-55. [Obsahuje tyto texty a fragmenty textů: Vratislav Effenberger, *Nikde nikdo*; Jan Švankmajer, *Nikde nikdo. (Varianta na scénář V. Effenbergera).* (Fragment); Andrew Lass, *Nikdo nikde. (Varianta na variantu Evy Švankmajerové)*; Martin Stejskal, *Na krok nevidět. (Volná varianta na variantu V. Effenbergera).* (Fragment); Ludvík Šváb, *Dostaveníčko ve mlýnici aneb Werich se setkává s Judexem. (Volná varianta na variantu M. Stejskala).* (Fragment); Albert Marenčin, *Cesta na hrad. (Variant na variant L. Nováka).* (Fragment); Pavel Řezníček, *Prezident mi říkal. (Varianta na variantu A. Marenčina).* (Fragment); Karol Baron, *Bez nadpisu. (Variant na variant P. Řezníčka).* (Fragment)]

Ludvík Toman. *4 texty pro film. Edice Surrealismus, [1944?];* přetištěno in: *Iluminace* 9, 1997, č. 2 (26), s. 172-186; 3. text byl otištěn in: *Kvart* 4, 1945, č. 1, s. 60-63.

Příloha II.: Ukázky libret

Česká filmová libreta a vybrané typografické básně, články a obrazové básně,
publikované v časopisech Pásmo, Disk a ReD.

Karel Schulz, <i>Jízda vlakem</i> . Pásmo 1, srpen 1924, č. 2, s. 8. [Typo Zdeněk Rossmann]	1
Jiří Mahen, <i>Clown čokoláda</i> . Pásmo 1, září 1924, č. 3, s. 3-4.	2-3
Jaroslav Seifert, <i>Pro dámy</i> . <i>Filmová báseň</i> . Pásmo 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 1-2.	4-5
Jaroslav Seifert, Karel Teige, <i>Pan Odysseus a různé zprávy</i> . <i>Filmová báseň</i> . Pásmo 1, prosinec 1924, č. 5-6, s. 7-8	6-7
Vilém Santholzer, <i>Pokroky kinematografie</i> . Pásmo 1, 1924, č. 7-8, s. 4.	8
Vilém Nový, <i>O moderní typografii</i> . Pásmo 1, 1924, č. 13-14, s. 5.	9
Artuš Černík, <i>Úkoly moderního filmového libretisty</i> . Pásmo 1, 1925, č. 13-14, s. 6.	10
Jindřich Štyrský, <i>Obraz</i> . Disk 1, 1923, s. 1-2. [Typo Karel Teige]	11-12
Karel Teige, <i>Malířství a poezie</i> , Disk 1. 1923, s. 20 [Fragment]	13
Bedřich Václavek, <i>Nové techniky v básnickém řemesle</i> . Disk 2, jaro 1925, s. 1-4.	14-17
Jiří Voskovec, <i>Dobrou noc!</i> Disk 2, jaro 1925, s. 5. [Obrazová báseň]	18
Artuš Černík, <i>Skleněná báseň. Návrh lyrického filmu</i> . Disk 2, jaro 1925, s. 8.	19
Jaroslav Seifert, Karel Teige, <i>Přístav. Partitura lyrického filmu</i> . Disk 2, jaro 1925, s. 11-12.	20-21
Vítězslav Nezval, <i>Rakette</i> . <i>Fotogenisches Gedicht</i> . Disk 2, jaro 1925, s. 13-14.	22-23
Jiří Voskovec, <i>Fotogenie a suprarealita</i> . Disk 2, jaro 1925, s. 14-15.	23-24
Artuš Černík, <i>Železniční neštěstí v Údolí bažin</i> . <i>Filmová tragédie</i> . Disk 2, jaro 1925, s. 16-18.	25-27
Jiří Voskovec, <i>Nikotin. Báseň dýmu. (Libreto pro lyrický film)</i> . Disk 2, jaro 1925, s. 21-23.	28-30
K. Teige, <i>Turistická obrazová báseň</i> . Disk 2, jaro 1925. [Obrazová báseň; nečís. obrazová příloha, vložená za 8. tohoto čásla.]	31
Jiří Voskovec, <i>Sifony koloniálních siest</i> . Disk 2, jaro 1925. [Obrazová báseň, tamtéž]	31
Jindřich Štyrský, <i>Vzpomínka</i> . Disk 2, jaro 1925. [Obrazová báseň, tamtéž]	31
Vítězslav Nezval, Karel Teige, <i>Báseň</i> . Disk 2, jaro 1925. [Obrazová báseň, tamtéž]	32
Vladislav Vančura, <i>Lethargus. Láálanegulo</i> . <i>Filmové drama</i> . ReD 3, říjen 1929, č. 1, s. 22-25.	33-36