

Scenáristická praxe a analýza scénáře

Jan Trnka, podzim 2013

Hlavní téma

- **Analýza scénáře:**
 - „Scene text“: formát, narativní módy, čas (trvání, řád, frekvence), vyprávění, postavy a charakterizace, narativní struktura scénáře
 - „Dialogue text“: deixe (vztah mezi mluvčími a mezi mluvčím a jeho okolím), řečový akt, polyfunkčnost jazyka (referenční, expresivní, apelativní, fatická, metajazyková, poetická), monolog a vnitřní hlas, voice-over, dialog, hlášky

Dílčí témata

- Scenáristická praxe a scénář v rámci filmově historických výzkumů, podstata scénáře, scénář jako návod a literární dílo
- Scenáristická praxe a scénář v kontextu československé kinematografie
- Profesionální identita scenáristy
- Scenáristické příručky a manuály

Josef Neuberg, František Vlček
(literární nebo technický scénář)

Bylo to v máji (1950)

režie: Martin Frič

námět/scenář: Josef Neuberg,
František Vlček

hrají: Jaroslva Marvan, Ella
Nollová, Jana Dítětová, Miloš
Vavruška ad.

Státní cena II. stupně za rok
1951 (s čestným titulem
laureát státní ceny) Martinu
Fričovi, Josefu Neubergovi,
Františku Vlčkovi a Jaroslavu
Marvanovi.



Josef Neuberg

- profesionální scenárista
- kontinuálně pracuje od 20. do 60. let
- žánrová tvorba, zejména veselohry
- oficiálně 46 realizovaných titulů
- scenáristická dvojice s Františkem Vlčkem



Scenáristická praxe a scénář v rámci filmově historických výzkumů

- 2006, The Screenwriting Research Network:
 - role a postavení scénáře a scenáristy ve vztahu k historickému vývoji kinematografie, literární a filmové teorii a kreativní praxi
 - každoroční mezinárodní konference
 - 2010, *Journal of Screenwriting*

Literatura

- BELODUBROVSKAYA, Maria (2011): Soviet Scriptwriting: Film Production, Authorship, and Ideology. In: *Politically Incorrect: Filmmaking Under Stalin and The Failure of the Power*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- MACDONALD, W. Ian (2013): *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Palgrave.
- MARAS, Steven (2009): *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower.
- NELMES, Jill (ed.) (2011): *Analysing the Screenplay*. Routledge.
- PRICE, Steven (2009): *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*. London: Palgrave.
- PRICE, Steven (2013): *History of the Screenplay*. Palgrave.
- STAIGER, Janet (1985), 'Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts', in T. Balio (ed.), *The American Film Industry*, Revised Edition, Madison.
- STERNBERG, Claudia (1997): *Written for the Screen: The American Motion-Picture Screenplay as Text*. Tübingen: Stauffenburg.

Scénář

- Scénář v minulosti chápán jako jedna z fází průmyslového procesu výroby filmu, jako první zub velkého ozubeného kola
- Psaní scénářů v minulosti chápáno jako: a) řemeslo (nikoliv jako kreativní akt), b) neviditelný proces

Specifičnost scénáře

- *Čím se scénář odlišuje od ostatních forem psaných narativních textů?*
- v jeho centru nejsou pouze postavy a události, nýbrž i **pohyblivý obraz**
- ačkoliv je velmi komplexní, jeho **řídká minimální forma** vytváří dojem jednoduchosti
- v kontextu výroby filmu: a) paradoxní, přechodná a **transformativní entita** (vždy několik verzí textu, nestálost); b) administrativní, ekonomický a **průmyslový dokument**, který umožňuje detailní plánování a koordinaci (standardizovaná forma)

Studium scénáře

Přínos dějinám kinematografie

- Scénář poskytuje **vodítka**, jejichž prostřednictvím je možné:
 - a) pochopit co bylo v oblasti produkce filmů v určité době považováno za důležité
 - b) pochopit čeho se filmaři v různých dobách a kontextech pokoušeli dosáhnout
 - c) přesněji porozumět filmovým dílům samotným
 - d) odhalit původní potenciál a konečným sestřihem nenaplněné a skryté kvality konkrétních filmů

Teoretické úvahy o podstatě scénáře

- **Dziga Vertov, Lev Kulešov:**
 - scénář podřizuje film literatuře, obraz slovu
 - film musí hledat svoji specifičnost, emancipovat se od divadla a literatury
- **Osip Birk:**
 - scénář je nástin celovečerního filmu sloužící režisérovi
 - není literárním dílem, ale systémem obrazů a kinematografických vyjadřovacích prostředků
- **Béla Balázs:**
 - scénář je nová autonomní literární forma
 - vývoj jazyka scénáře je spjat s vývojem filmového jazyka a techniky (užívání detailů, zavedení zvuku)
- **Ian W. Macdonald:**
 - scénář je spojen s filmovým médiem a produkcí, konečná verze scénáře neexistuje
 - scénář není autonomním uměleckým dílem, ale mezičlánkem mezi dvěma odlišnými kontexty (průmyslovým a uměleckým) médii (verbálním a audiovizuálním) a procesy (procesem psaní a filmovou produkcí)
 - (**Jean C. Carrière:** osudem scénáře je metamorfóza; jakmile existuje film, scénář zmizí, rozpustí se do finální formy; **James F. Boyle:** scénář jako 2D náčrt 3D sochy; **Pier P. Pasolini:** scénář je struktura, která chce být jinou strukturou)
- **John Gassner a Dudley Nichols:**
 - scénář je literární dílo, musí však být přizpůsoben konvencím četby literárního díla a literatury, tj. oproštěn od instrukcí a technických detailů – v tomto pojetí se scénář stává ukončeným dílem, jehož význam se skrývá v textu
 - scénáře klasických hollywoodských filmů byly vydávány knižně, prezentovány jako literární díla

rozhovory

- J.C.Carrière:<http://www.youtube.com/watch?v=XQAxxroy5Sc>
- Q.Tarantino:<http://www.youtube.com/watch?v=I5NI7kN7P3o>

Scenáristická praxe, profesní identita scenáristy a scénář v kontextu čs. kinematografie

- Role a profesionální identita scenáristů v kontextu čs. kinematografie byla vždy nejistá a problematická (x dominantní postavení režisérů cca od 20. let)
- Období do roku 1920: „literární příprava“ ve formě psaných instrukcí, schémat, modelů scén, novinových článků, divadelních her

20. léta

- Nesystémová a nahodilá praxe psaní scénářů (teorie o scénáři jako literární formě byla pěstována v avantgardních a intelektuálních kruzích)
- Libreto: volný literární popis děje
- Scenario: „úplný scénář“ s patřičně očíslovanými scénami, titulky a informacemi o typech záběrů a clonách

Karel Lamač (1923):
*Jak se píše filmové
libreto?*

Drvoštěp (1922)

Režie: Karel Lamač

Hrají: T. Pištěk, A. Ondráková, J.
Rovenský

Šéf banky Karel Svansen se vsadí,
že bude po dobru jednoho měsíce
pracovat manuálně - jako drvoštěp.

19. Scénář.

(Drvoštěp, začátek prvního dílu)

T 1. K ukončení měsíce panoval vždy
v priv. bance největší ruch.

S 1. *Clona (se otevírá). Celková scéna.* Chodba
v bance, v pozadí dveře do kanceláře ře-
ditele. Hemžící se obecenstvo a úředníci.
Značný ruch.

S 2. *C. s.* Kancelář banky (účetárna). Mnoho úřed-
nictva. Pilná práce.

S 3. *C. s.* Chodba v bance. (Pokračování S 1.)
Sluha 2 nese do ředitelny na podnosu snídaní
(nářez, láhev vína, sklenka).

S 4. *D.* Sluha 1, stojící u dveří ředitelny. Přistoupí
k němu sluha 2, nesoucí podnos a praví:

T 2. „Věřte mi, ten náš ředitel se
ještě uštvě, on nemá času ani
na jídlo.“

Oba pokynou hlavou. Sluha první otevírá
dveře a pouští druhého do ředitelny.

- První pokusy o formování základních principů psaní pro film. Faktory standardizace scenáristické praxe:
 - Soutěže o filmový námět/libreto (Lloydfilm, Wetebfilm, časopis *Kino*, Organizace čs. film. herců)
 - První semináře a kurzy pořádané výrobními společnostmi
 - První scenáristické příručky (JAROLÍMEK, A. Václav (1923): *Jak psáti pro film?*; LAMAČ, Karel (1923): *Jak se píše filmové libreto?*)

- Počátek činnosti prvních profesionálních scenáristů (zpravidla zůstávají anonymní)

LAMAČ, Karel (1923): *Jak se píše filmové libreto?*
Snůška nejdůležitějších základních pojmů s praktickými příklady

„V důsledku uvedeného shonu po nových a nových námětech vznikla myšlenka vydati po způsobu cizím příručku třeba nepatrnou, ale přece obsahující tolik, aby **talentovaný jednotlivec** poznal v zásadě první podmínky filmového libreta, na jejich základě by **mohl tvořiti**. Byly to speciálně **ankety filmových libret**, které ukázaly, jaké množství dobrých idejí existuje, ale jak naproti tomu **naprostá neznalost formy** a potřeby filmového libreta i **nejlepší a nejcennější nápady znehodnotí**. Existuje **velké množství lidí** majících značné fondy, kteří však nemajíce ani jistoty, jak se libreto píše, ani možnosti příslušné vědomosti si opatřiti (protože v češtině dosud podobného nic vydáno nebylo), **ani se nepokusí o uplatnění.**“

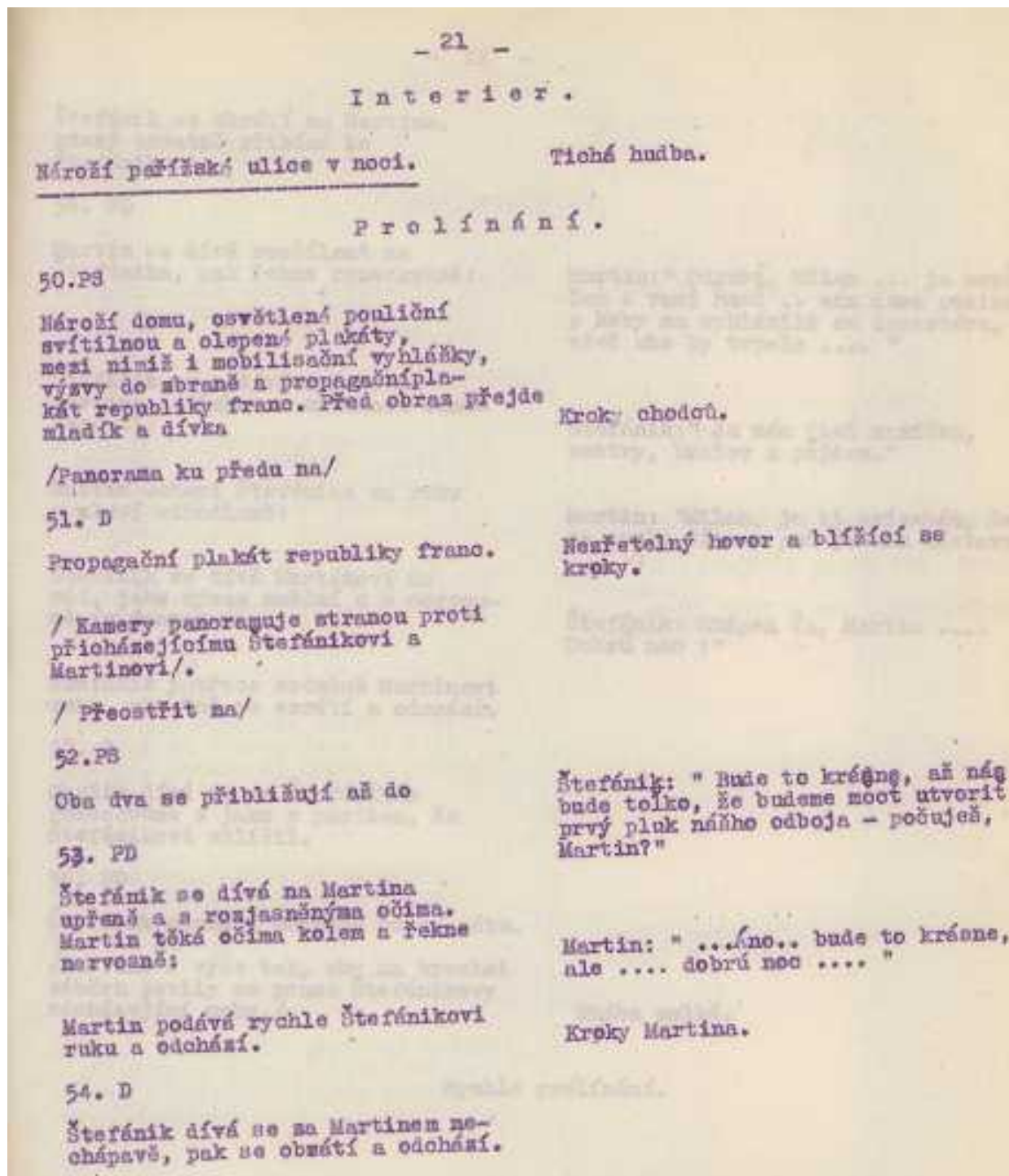
30. léta

- Nástup zvuku na přelomu 20. a 30. let a nutnost pečlivěji plánovat drahé dny natáčení = první opravdu významný faktor standardizace scenáristické praxe.
- Ustálilo se schéma literární přípravy filmu: námět => synopse => treatment => scénář
- Námět: surovina pro scénář, kterou je třeba zpracovat v následujících postupech literární přípravy
- Synopse: 4-8 stran (později 8-10 stran) textu, na kterých se stručně shrne kostra dějové zápletky bez vedlejších dějových linií a bez dialogů. Synopse má vystihnout filmový potenciál námětu
- Treatment: 30-50 stran textu podrobněji rozpracovaného děje (mělo by být jasné, jak bude příběh členěn do jednotlivých částí), naznačeny by měly být i některé vedlejší dějové linie a některé pasáže by měly být doplněny pro děj klíčovými dialogy. Treatment je svým tvarem „předzvěstí“ scénáře
- Scénář: vzniká z treatmentu rozepisováním dějových složek do řady záběrů a obrazů. Rozepisován je do dvou sloupců: a) vlevo: akce, děj, b) vpravo: dialogy, hudba, zvuky

Milan Rastislav Štefánik (1935)

Režie: Jan Svíták

Scénář: Josef Neuberg, Bohumil
Štěpánek, Ivan J. Kovačević (dialogy)



- Další faktory formování praxe psaní pro film:
 - Založení Filmového studia a Filmového poradního sboru: udělování státní podpory pro výrobu filmu na základě posudku treatmentu.
 - Pořádání přednášek pro adepty scenáristiky
- Prosazuje se úzká skupina profesionálních scenáristů (Julius Schmitt, Karel Melíšek, Jaroslav Mottl, Václav Wasserman, Josef Neuberg ad.)
- Objevuje se fenomén scenáristických dvojic, tzv. tandemového psaní

1939-1945

Protektorát Čechy a Morava

- První pokusy o centrálně řízenou dramaturgii (Filmové studio, Sbor filmových lektorů)
- První pokusy o dramaturgii na úrovni jednotlivých výrobních společností (Nationalfilm, Lucernafilm)
- Ustavení profesí filmového lektora a dramaturga (Karel Smrž, Artuš Černík, Jindřich Elbl, Vladimír Kabelík, Václav Řezáč ad.)

Dramaturg(ie)

- Dramaturgie:
 - Geograficky a kulturně specifický pojem, založen na ideji o předběžné tzv. „pozitivní“ cenzuře.
- Dramaturg:
 - náplní jeho práce je posuzování obsahové a formální stránky předkládaných treatmentů, případně aktivní vyhledávání potenciálních filmových námětů, řízení přípravných prací, jednání o autorských právech, nezřídka i psaní treatmentu či scénáře.

- Schéma literární přípravy bylo obohaceno o scénosled: námět => synopse => treatment => **scénosled** => scénář
- Scénosled (cca od 1943 do 1949): 70-100 stran textu, podrobně rozpracovaný děj a jeho jednotlivé úseky, naznačeno navazování scén, někdy včetně filmové interpunkce, široké využití dialogů. Na rozdíl od scénáře v něm nebyl obraz a zvuk rozepsán do dvou sloupců a záběry nebyly očíslovány.
- Počet profesionálních registrovaných scenáristů se zvýšil na třicet (Josef Hlaváč, Václav Krška, Josef Mach, František Vlček ad.).

Po roce 1945

- Roli producenta přebírá stát (finančně organizační pravomoci – zástupci státu v podobě náměstků ad. x tvůrčí pravomoci – tvůrčí skupiny a jejich vedoucí, tj. dramaturgové)
- Náměty a scénáře se staly nástrojem centrálního plánování výroby filmů a předmětem politicky motivovaných debat
- Nad výběrem námětů a schvalováním scénářů dohlížel Filmový umělecký sbor, Filmová rada či ústřední dramaturgie FSB
- Masový nábor mladých komunistických „scenáristů“ za účelem urychlit obrat k nové filmové tematice skončil neúspěchem
- Došlo k dalšímu vývoji smluvních vztahů, někteří scenáristé se stali zaměstnanci FS Barrandov

- Z nového schématu literární přípravy byl vypuštěn treatment a scénosled, objevila se však filmová povídka a literární a technický scénář: námět => synopse => **filmová povídka** => **literární scénář** => **technický scénář**
- Filmová povídka: rozpracování literárního námětu v rozsahu nejméně 30 stran, důraz na vizuálních charakter filmu, užití dialogů či jejich náznaků, jasné charaktery jednajících postav
- Literární scénář: vznikl za účelem usnadnění komunikace mezi „filmem a literaturou“, je to „hotové umělecké, filmově dramatické literární dílo, podává celý děj, rozdělený na scény s popisem prostředí (event. dekoracemi) a osob, zvuků (popř. hudby) a se všemi dialogy v konečném znění.“ Existovaly dva formáty literárního scénáře: a) dvousloupcový, b) podobající se próze
- Technický scénář: (na počátku 50. let také jako režisérský) popisuje vizuální a zvukovou stránku filmu a některá technická řešení záběrů. Text je rozdělen dvou sloupcích. Záběry jsou číslovány, jsou zde uvedeny detaily o pozici kamery, o hlucích, osvětlení, dekoracích atd. Technický scénář není součástí literární přípravy. Vznikal poté, co byl schválen literární scénář, tzn. v momentě, kdy byl film již oficiálně ve výrobě.

Obecné příčiny snah o standardizaci scenáristické praxe a scénáře

- Cílový čtenář scénáře má specifické požadavky a je specializovaný
- Každé slovo uvedené ve scénáři má určitou ekonomickou hodnotu

Profesní identita scenáristy

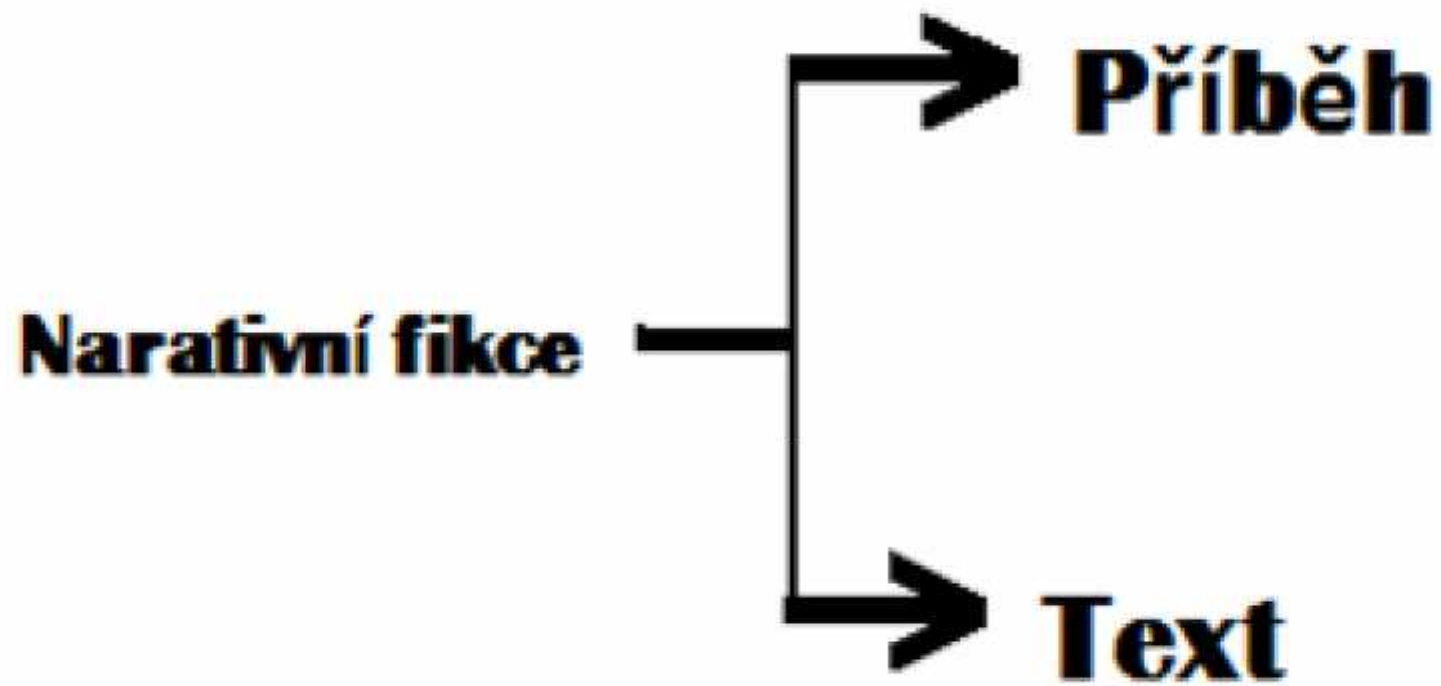
- V rámci celých dějin čs. kinematografie jsme konfrontováni s permanentní scenáristickou krizí a nedostatkem „dobrých“ scénářů
- Profesionální scenáristé:
 - Většina scénářů byla napsána spisovateli (autory literární fikce), režiséry či dramaturgy – profesionální scenáristé v pravé slova smyslu byli vždy v menšině
 - Dlouhodobě nedisponovali žádnou organizační platformou, která by hájila jejich zájmy
 - Jejich postavení na poli filmové produkce bylo nestálé (v obdobích liberalizace – rozptýlení do tvůrčích skupin x v obdobích tužší politické kontroly – neúspěšné pokusy o ustavení separovaných scenáristických oddělení)
 - Scenáristé byli chápáni jako ze všech profesí nejméně předvídatelní, stali se nezbytnou, avšak opomíjenou skupinou, z hlediska vlivu byli zastiňováni, marginalizováni oficiálními organizacemi (např. svazem spisovatelů) a opovržlivě označováni za „zpracovatele“
 - Měli nižší platy

Scenáristické příručky

- Zprostředkování a formování norem („pravidel hry“) scénáristické praxe
- Zefektivnění pracovních postupů, zvýšení úrovně porozumění dané profesi
- Poučky a principy ovlivněny společensko-kulturním kontextem
- Dichotomie „dobrý“ vs. „špatný“ scénář

Analýza scénáře

- **Narativní fikce:** vyprávění určitého sledu fiktivních událostí
- **Příběh** (*histoire/story/fabule*): vyprávěné události, abstrahované od jejich rozložení v textu a uspořádané chronologicky, rovněž zahrnuje účastníky těchto událostí
- **Text** (*récit/plot/syžet/diskurs*): to co čteme, mluvená či psaná promluva, události nemusí být chronologické, charakteristiky účastníků událostí jsou roztroušeny po celém textu
- **Vyprávění** (*narration*): proces produkce textu, komunikační proces (odesílatel – příjemce)

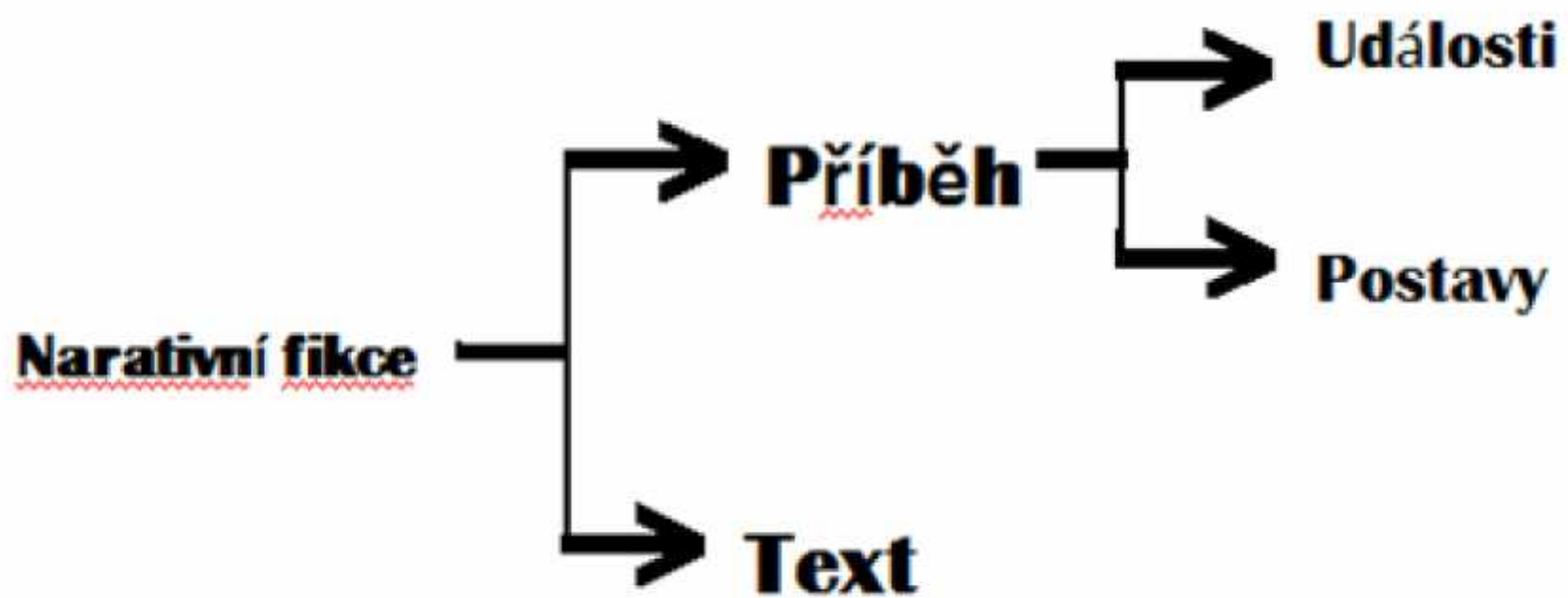


Příběh

- Je součástí větší struktury „rekonstruovaného světa“ (fikční reality)
- Je to konstrukt abstrahovaný z textu a jako takový není přímo přístupný čtenáři
- Příběh je přenosný mezi různými médii (jazyky)
- Stavební jednotky příběhu: události a postavy

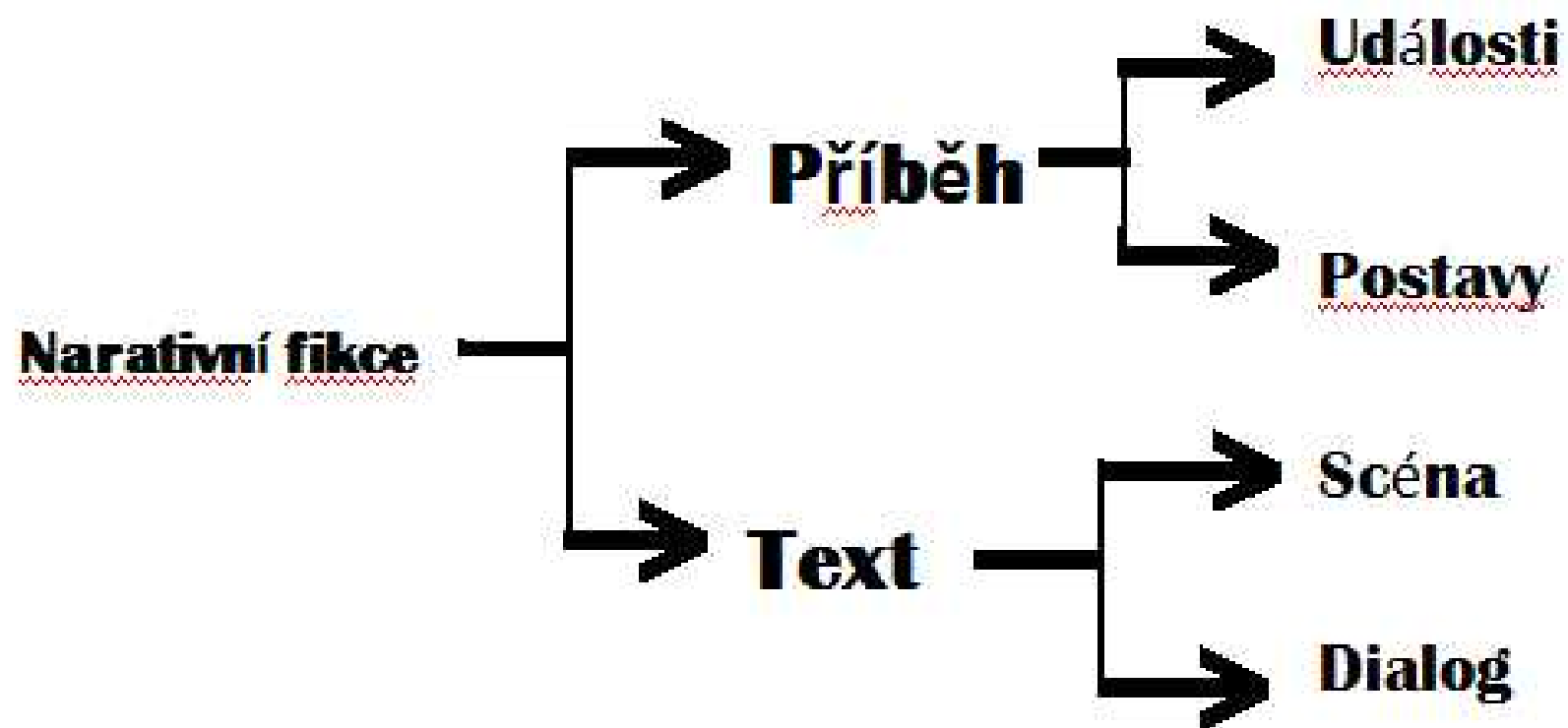
Příběh - události

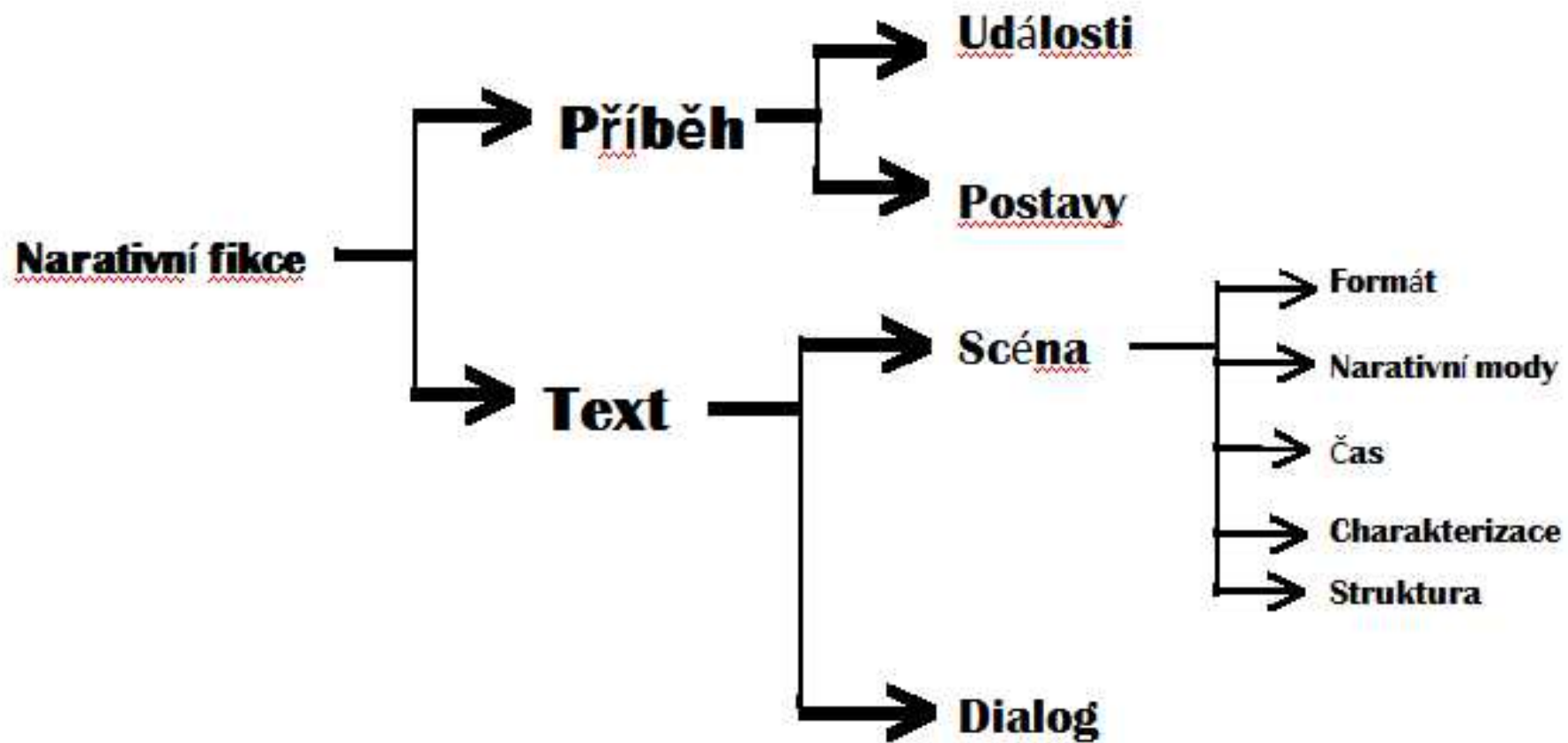
- Událost je proměna jednoho stavu věcí v druhý.
- Příběh pořádá události dle chronologického principu.
- Hlavní třídy událostí: a) jádra: posouvají děj kupředu tím, že otevírají možnou alternativu, b) katalyzátory: „jádrové“ události rozšiřují, udržují či brzdí.
- Kombinací událostí vznikají mikro-sekvence, jejich kombinací makro-sekvence, které utvářejí celý příběh. Přechodná jednotka mezi makro-sekvencemi a příběhem = linie příběhu (je omezena na jednu sadu postav). Ve chvíli, kdy se jeden sled událostí, týkajících se stejných postav, projeví jako dominantní prvek příběhu v daném textu, stává se hlavní linií příběhu. Sled událostí týkajících se jiné sady postav je pak podpůrná linie příběhu.
- Principy kombinace: a) časová posloupnost: čas příběhu je konvenčně ztotožňována s lineárním chronologickým pořádkem (pseudopřirozenost), b) kauzalita: základ narativní logiky, zaručuje srozumitelnost příběhu, události jsou kombinovány do tzv. kauzálního řetězce.



Text scénáře

- Text je výraz neboli prostředek, jímž je vyjadřován příběh
- Text poskytuje informace o příběhu
- Čtenář je konfrontován s textem, příběh poznává skrze text
- Elementy textu determinují jeho vnímání příběhu
- Stavební jednotky textu scénáře: text scény a text dialogu





Text scény

- V rámci scénáře má text scény charakter kostry, která je přístupná změnám a různým možnostem realizace
- Elementy textu scény: a) jasně definované (formát – velikost záběru); b) méně konkrétní, dynamičtější (charakterizace – soubor vodítek)

Formát

- ne/standardizovaný
- tvořen souborem konvencí (*okraje stránek, jejich rozvržení*), některé jsou arbitrární (*FADE IN/ROZTMÍT*)
- čistě funkční jazyk = slug line/nadpis indikuje dělení scén, ozn. všechny scény: a) interiér/exteriér (*INT/EXT*); b) lokace (*byt/nádraží*); c) čas (*den/noc*).

And I na horách LS

Obraz 1.

Andělův výt = částí chodby.

Palvešer, líta.

Anděl zahnal do chodby před svým bytem a potkává se tu s mužem v uniformě stavebního dozorce elektrických postelků, který mu volá vstříc:

- Daxdar, čumte! Teď jsem byl u vás. Já myslel, že jsi už doma. -

- Co mi chceš - ptá se Anděl, podávaje mu ruku.

- Ále ... Zochu ... - začíná dozorce ohlíkem. - Je ale! Klavčák se nám položil. Má ohřískat! -

- No a? - ptá se na něco tušící Anděl. - Máš mi jít vabít na? nebo co? -

- To ne.. hehe .. - směje se rozpačité dozorce. - ale já jsem, jak víš, ve Trávořicích. Koprna vyměňuje křivořazen na Klavčák a tak jsme vyslali Káři buďto tak hodnej, že nám uspořádá se Klavčák na Palmovce. -

- Ha ... Když budu tak hodnej .. - zabručí Anděl.

- Já ti tak pošlu pár lidí navíc, abyš s tím byl do rána hotoví ... - slibuje dozorce a ptá se: - Tak co? Páješ? -

- No, co máš dělat ... - zavrací Anděl a rozčiluje se:

- Ale vy si nějak moc svykaté přijít se vám na mě! -

- A na toho záke jít? Všichni ty jsi jediný, který t'val u stavby. -

- To je to .. - bručí Anděl už mírněji, - a slovík se slouby navyje. Teď máš pár hodinky volna, potom se dosti roviní za Balabána a pak se kousek na Palmovku.

- Dobrá.. - uklidňuje Anděla stavební dozorce, - my ti to vynahradíme jinás. -

- Já vím, a vás toho kouská, - řučí ještě Anděl a rychle dodává: - ale v kanceláři vstít, že budu mít noční, aby mi se, tne přehodili službu na odpoč. dne. -

- Uspíšání se. - ujišťuje dozorce a na odchodu dodává

And I na horách TS

Obraz 1.

Andělův výt = částí chodby.

Atalier - den

17

9.10

Anděl zahnal do chodby před svým bytem. Potkává se tu s mužem v uniformě řidiče elektriky, který má v náruči dva sebalené ložve a kulatou kradíal a dorčen. Řidič - Pivoňka, právě vyšel z Andělova bytu a při spatření Anděle radostně okřije:

Pivoňka:

J, tedy jsi? Teba nejá!

Anděl:

To má rozum, že nejsem doma, když jsem tedy. Co mi chceš?

10.10

Pivoňka má rýsu a mluví hudebně:

Pivoňka:

Četě díc... ale vzpoměl jsem si na tebe... zrovna dneska jsem o tobě mluvili v režimě.. jaké jsi byl hodnej, kázerád, když jsi ještě dělal řidiče... tak jsi každému vyhověl... když potřeboval...

11.10

/Přes Pivoňku/
Anděl něco tuší a ptá se:

Anděl:

Áhe... a copak ode mne potřebuješ ty, Pivoňka?

12.10

She.
Pivoňka v rozpačích vysvětluje:

Pivoňka:

Abyš vzal se mne noční službu. Od jedenácti do šestí... (pravě se skládá křičovka; a já ten vozík z Vyšebrodě materiál...

Anděl:

A že jsi zrovna se mne?

Literární scénář

- Důvody zavedení:
 - Organizačně ekonomické: dělba práce mezi scenáristu a režiséra, udělování honorářů, oddělení fáze vývoje scénáře od fáze natáčení filmu, standardizace „finální“ formy literární přípravy filmu
 - Politicko-ideologické: umožnit předběžnou cenzuru, pozvednout status scenáristiky a přilákat prominentní pro-režimní spisovatele, umožnit ideologickou a estetickou reformu národní kinematografie (obrat k doktríně socialistického realismu)

O b r a z 1.

Václavské náměstí 1. máje.

/Den - exteriér /

Nad Václavským náměstím přelétá pod čistou jarní oblohou poručí těžkých letadel. Jejich hřmot přeblesí ouvertura, která provázela titulky filmu.

Letadla se vzdalují, jejich hřmot opět vystřídá pochodová hušba.

Kamera panoramuje dolů - přes průběh domů, ozdobených prapory, obrazy a girlandami - se na široký proud, senknutý v osmdesetistupích, který se valí dolů od naves, jásavě pozdravován davem stísněným na chodnicích. V oknech je hlava na hlavě, balkony, římsy na domech, vše je obseseno diváky.

Hudby veselé vyhrávají a průvod, jako mohutný tok, nad nímž se vlní prapory a vandějí standarty, stěká širokým řečištěm náměstí, nepřetržitě a stejnoměrně.

Vedle hlavní tribuny je reportérský vůz č. rozhodla. Na jehož střeše stojí reportér s líčí příběh májové manifestace do mikrofonu.

Bylo to v máji LS

O b r a z 1.

Letadla pod oblohou.

Den - Exteriér.

Seznáit:

1.---

Pod oblačným nebem přelétá poručí těžkých letadel. Letí nížko a jejich motory hřmí. Letadla se vzdalují.

Kamera panoramuje dolů.

Prolíná se.

Postupněchron:

Praděhra, která provázela titulky filmu, jest přerušena hřmotem leteckých motorů a zaniká.

Hřmot letadel slábne a do něj se prolíná pochodová hušba.

Bylo to v máji TS

Narativní mody

- Narativní mody jsou jisté druhy výroků, jejichž prostřednictvím je vyprávěn příběh (report, description, comment)
- Platon-Aristoteles-H. James => mimesis - showing - přímá prezentace/diegesis - telling - zprostředkovaná prezentace
- Nej. mimetický žánr = drama a film => přímá prezentace prostřednictvím řeči a akce.

mimesis	showing	direct presentation
diegesis	telling	mediated presentation

speech
report (of action)
description
comment

mimetic
↓
diegetic

- Specifická skupina ne-narativních elementů (vložená píseň, báseň). Fce: a) klíč k významu událostí, b) dekorace či dějová odbočka (katalyzátor)
- V praxi jsou narativní módy smíchané, ne vždy je lze jednoznačně rozlišit
- Preference určitých narativních modů se v čase mění => odlišné časy = odlišné „chutě“ = odlišná očekávání a čtenářské návyky.
- Porovnání narativních modů přínosné zejména, pokud bychom srovnávali texty, které byly napsány v odlišných obdobích

Mód popisu (description)

- Popis: a) místa (prostředí a objektů; „Andělův byt je dvoupokojový s moderním příslušenstvím“); b) času („ráno devatenáctého června“); c) postav („V telefonní budce stojí mladý muž v brýlích. Je rozcuchaný, ve tváři má vyjevený úsměv ...“)
- Dvě kvality: a) detailní popis prostředí či objektu => objekt se stává neaktivním, narativní akce je zmražena; b) popis pohybu kamery.

Mód hlášení (report)

- Informuje čtenáře o událostech a akcích příběhu, o jejich časové posloupnosti.
- Lze ho chápat jako záznam toho, co bylo viděno a identifikovat zejména skrze slovesa vyjadřující akci (přijíždí, brzdí)
- Je zaměřen na lidské aktivity
- Je obtížně odlišitelný od modu popisu, často propleten s modem komentáře

Mód komentáře (comment)

- Komentář = explicitní/implicitní hodnocení událostí příběhu a postav
- Obecné postřehy, poznámky, vysvětlení a interpretace viditelných a slyšitelných elementů
- Jako komentář lze chápat i rozvíjející větné členy, hanlivý způsob vyjadřování nebo ironii
- Scenáristické příručky: komentář nelze vizualizovat, má být vypuštěn.

Shrnutí

- Většina scénářů je napsána převážně v modu hlášení (akce) a řeči (dialogy). V souvislosti s užíváním modu komentáře nalezneme mezi scénáři velké odchylky
- Narativní mody lze chápat jako aspekty stylu a literární aspekty textu scény, spíše než jako průmyslovou formu a průmyslové aspekty textu scény (mody = styl = literární kvality x formát = forma = průmyslové kvality)
- Záběry či interpunkční znaménka nemusí být přesně nebo vždy definovány X ukryty v modech hlášení a popisu v podobě para-technických/přidružených informací (indikace typu záběru termíny jako „kamera se hýbe“)
- Časoprostorové změny: nemusí být specifikován technický prostředek (prolnout) X indikovány juxtapozicí obrazů a scén

Vyprávění

- Scénář = textuální médium, které se nejvíce přibližuje ideálu „showing/přímé prezentace“
- Mody řeči (dialog) a hlášení (akce) = záznam toho, co bylo řečeno a viděno => scénář postrádá první nebo třetí osobu vypravěče fikční prózy (X manuály: zavrhování voice-overu a modu komentáře)
- E. Hemingway, Zabijáci: kinematografický styl psaní (mody hlášení a řeči) minimalizující vyprávění => záznam událostí tak, jak se staly. Skladebně jednoduchý – parataxe - čtenář si události do podoby koherentního příběhu spojuje sám. Eliminace rozvíjejících větných členů a modu komentáře

Dveře Henryho jídelny se rozlétly a vstoupili dva muži. Sedli si k pultu. → Mód hlášení
„Co to bude?“ zeptal se jich George.
„Nevím,“ řekl jeden. „Co chceš jíst, Ale?“ → Mód řeči
„Nevím,“ řekl Al. „Nevím, co chci.“
Venku se stmívalo. Za oknem se rozsvítila lucerna. Ti dva u pultu si prohlíželi jídelní lístek. Nick Adams je pozoroval z druhého konce pultu. Když vešli, mluvil právě s Geor- → Mód popisu/hlášení
gem.

- Vyprávění ve scénáři:
 - Styl vyprávění je metonymický (význam přenášen na základě vnitřní souvislosti)
 - Vyprávění je vyjádřeno nepřímo procesem selekce a kombinace:
 - a) selekce: událostí či objektů (=„stavební části“) vybraných v rámci implikovaného světa příběhu (=„skladiště stavebních částí“). Forma scénáře je komprimovaná, jakýkoliv objekt, který se v něm objeví, je využit a má svůj přesný význam, který je dříve či později odhalen = většina scénářů se svojí strukturou podobá anekdotě
 - b) kombinace: uspořádání vybraných událostí/obrazů do sekvencí. Kombinace je parataxická (souřadná), odkazující k určité režijní účasti na vyprávění
- „Vypravěč“ ve scénáři:
 - a) neosobní narativní hlas: předpis střihu, mizanscény (prostředí, objektů) a perspektivy (velikost záběrů). Činí tak zjevně (slug-lines) či skrytě (v rámci narativního modu popisu)
 - b) osobní narativní hlas: mluvený či psaný komentář (voice-over, dopis), postava vyprávějící příběh

Obecná typologie vypravěčů

- Dle roviny vyprávění, na kterou náleží:
 - Extradiegetický: nadřazen příběhu, který vypráví
 - Intradiegetický: jednou z postav příběhu, který je vyprávěn extradiegetickým vypravěčem
- Dle rozsahu účasti v příběhu:
 - Hetero-diegetický: příběhu se neúčastní
 - Homo-diegetický: příběhu se účastní
 - Auto-diegetický: hlavní role v příběhu, který vypráví
- Dle stupně vnímatelnosti vypravěče v příběhu: škála od skrytosti k maximální odkrytosti (znaky odkrytosti: popis místa děje, identifikace postav, časové shrnutí, definice postavy, informace o vědomí postav, komentář)
- Vševědoucnost: extra-hetero-diegetický vypravěč, obeznámenost s nejnvtřnějšími myšlenkami, znalost min., přít. i bud. atd.
- Spolehlivost: různé stupně spolehlivosti, vyprávění příběhu a komentáře k němu jako autoritativní sdělení x jako důvod k pochybnostem

Čas

- Scénář je psán v přítomném čase => dojem bezprostřednosti, zastření mezery mezi vyprávěním a událostmi příběhu (x fikční próza – retrospekce - odstup)
- Konvence: 1 strana ve scénáři = 1 minuta ve filmu. Důsledkem konstruování scénáře ve shodě s rytmickými požadavky dané rovnice => eliminace zdlouhavých výčtů a omezení popisu zpravidla na jeden významný detail (scénář postrádá detaily realistické novely, podobá se spíše poezii nebo krátké povídce).

- Čas čtení (J.F. Boyle): kratší nežli čas filmové projekce. Konvence (velké okraje, široké řádkování, převaha dialogů) => čtení scénáře rytmicky koresponduje se zrychleným sledováním filmu.

Rovnice:

stránka (A4) = čas čtení (25s) = čas projekce (60s) = čas fikce (různý)

- Čas příběhu = trvání událostí příběhu, jejich celkový úhrn
- Čas textu = doba, po kterou trvá čtení událostí prezentovaných textem
- Analýza vztahů mezi časem příběhu a časem textu. Tři kategorie vztahů: řád, trvání, frekvence

Časový pořádek (order)

- Odpovědi na otázku kdy? Vztah mezi pořadím událostí v příběhu a jejich rozložením v textu:
 - a) chronologický pořádek ABC
 - b) analepse (ohlédnutí nazpět, retrospekce): vyprávění určité události příběhu na takovém místě v textu, kdy již jsou známy události následující BCA (událost A je analeptická)
 - c) prolepse (náhled do budoucna, anticipace): vyprávění určité události příběhu před tím, než jsou zmíněny události jí předcházející CAB (událost C je proleptická)
- začátky: ab ovo, in medias res, in ultimas res
- konce: uzavřené (vše vyjasněno), otevřené

Časové trvání (duration)

- Odpovědi na otázku jak dlouho? Vztah mezi dobou, kterou lze předpokládat pro trvání jednotlivých událostí a délkou textu věnovaného jejich vyprávění
- jedná se de facto o časově-prostorový vztah. Lze ho měřit jako tempo, stálost tempa představuje normu (např. 1 rok života postavy příběhu = vždy 5 stran textu)
- modifikace stálosti tempa:
 - a) zrychlení: k efektu zrychlení dochází tak, že krátký úsek textu zachycuje dlouhé údobí v příběhu, v poměru k normě ustanovené pro tento text
 - b) zpomalení: krátké údobí v příběhu je zachyceno dlouhým úsekem textu

- Vztahy mezi trváním událostí a délkou textu, které ovlivňují čtenářovo vnímání tempa:
 - a) vynechání: efekt max. zrychlení (skok ve vyprávění), vynechané události si čtenář domýšlí, text má nulovou délku
 - b) deskriptivní pauza: efekt max. zpomalení (zastavení vyprávění), určitý úsek textu odpovídá nulovému trvání událostí, např. popis prostředí
 - c) shrnutí: efekt zrychlení, textová komprese událostí příběhu do formy krátké zprávy, např. celý život postavy v jedné větě
 - d) scéna: trvání událostí a délka textu jsou identické (skutečný čas), např. dialogy
- Zrychlení a zpomalení považováno za indikátor centrality a důležitosti (důležité – zpomalení; nepodstatné – zrychlení)

Časová frekvence (frequency)

- Odpovědi na otázku jak dlouho? Vztah mezi tím, kolikrát se určitá událost objevuje v příběhu, a tím, kolikrát je vyprávěna (či zmíněna) v textu
- Vztahy lze pozorovat v následujících formách:
 - a) singulativní: vypráví se jedenkrát, co se odehrálo jedenkrát
 - b) repetitivní: vypráví se n-krát, co se přihodilo jedenkrát
 - c) iterativní: vypráví se jedenkrát, co se stalo n-krát

Postava a charakterizace

- Postava =
 - I. to, co souvisí pouze s psaným textem (oddělit od výkonu herce)
 - II. konstrukt:
 - a) který dává smysl pouze v případě, kdy je postava vnímána ve vztahu ke struktuře scénáře jako celku. Postava získává svůj význam pouze na základě toho, jakou pozici zaujímá v rámci sítě vztahů
 - b) který může být popsán v rámci sítě povahových rysů (indikátorů) roztroušených v kontinuu textu

- Mód popisu a komentáře: vágní a nežádoucí pro vykreslování postav ve scénáři (komentář vztahující se k postavě není možné nafilmovat)
- Mód řeči a hlášení: hlavní nástroj pro konstrukci postav (dialog a akce)
- Konvence: představit a popsat postavu v momentě, kdy se poprvé objeví na „scéně“. Na rozdíl od novely to není možné ve všech detailech
- Postavy většinou popsány s využitím minimálního množství rozvíjejících větných členů
- Popis postavy ve scénáři má charakter kostry - základu
- Výjimky: Taxikář, Travis Bickle - zfilmování nezfilmovatelného => překlad slov do vizuálních termínů (užití metafor při popisech postav = nutnost najít kinematografický ekvivalent něčeho nezfilmovatelného. Adaptace novel = překlad)
- V některých scénářích je pro popis a charakterizaci hlavních a vedlejších postav vyhrazen zvláštní prostor, „předmluva“: a) chápat jako pouhé charakterové skeče, b) jako koncepce postav umožňující (režisérovi/hercům) získat tzv. „figurativní vhléd“

Metody charakterizace

- Postava jakožto konstrukt vzniká shromážděním povahových indikátorů roztroušených v kontinuu textu
- Typy textových indikátorů:
 - Přímá definice: povahový rys pojmenovává („dobrosrdečná“, „má rád jen sám sebe“ atd.), ve scénáři ojedinele
 - Nepřímá prezentace: povahový rys nepojmenovává, ale představuje ho nejrůznějšími způsoby, čtenář si naznačenou vlastnost sám vyvozuje:
 - a) činnost: jednorázové činy = dynamický aspekt postavy, v krizovém momentu vyprávění; obvyklá činnost = statický aspekt postavy, postava se drží starých zvyků i v situacích, které je činí nevhodnými.
 - b) řeč: „tichý proud myšlenek“ a konverzace; obsah => charakterizace mluvčího i postavy, o které se mluví, forma/styl => původ, společenská vrstva, povolání atd.

Jak v případě činnosti, tak v případě řeči je rys postavy představen pomocí vztahu příčiny a následku, který čtenář dešifruje „dozadu“ (X zabil draka, „a proto“ je statečný; Y používá mnoho cizích slov, „a proto“ je snob)

Nepřímá prezentace může spočívat i v prostorové souvislosti, což je případ vnějšího vzhledu a prostředí (kauzální spojitost může být rovněž přítomna: špinavé šaty jsou následkem deprese postavy)

- c) vnější vzhled: tradiční nástroj k naznačení povahových rysů postavy, vztah mezi vnějším vzhledem a povahovým rysem je metonymický, dvě kategorie vnějších rysů: mimo kontrolu postavy (souvislost; výška, barva očí), částečně závislé na postavě (kauzální podtext; účes, styl oblékání)
- d) prostředí: fyzické (dům, město) a lidské (rodina, společnost) okolí postavy běžně využíváno jako metonymie evokující povahové rysy (rozpadlý dům = metonymie úpadku jeho obyvatel).

- Analogie: není typem indikátoru povahy (ekvivalentní přímé definici a nepřímé prezentaci); je pokládána za zesílení charakterizace; její charakterizační schopnost závisí na předchozím uvedení rysu (např. šedá, pochmurná krajina = metonymie pesimismu postavy až poté, co se postava jako pesimista projevila v činnosti nebo řeči); analogie zdůrazňuje podobnost či kontrast mezi dvěma srovnávanými prvky; je explicitní nebo implicitní; je čistě textovou souvislostí, nezávislou na kauzalitě příběhu.

Tři základní typy:

- a) analogická jména: jména jako analogie rysů postavy lze uplatňovat z vizuálního (O = kulatá postava), akustického (Belzebub = bzučení much), artikulačního (jazykolam = rys postavy) a morfologického (odvození jména) hlediska. Mezi jménem a rysem existuje: i. sémantický paralelismus = jméno jako hlavní rys postavy v alegoriích (pýcha); nebo jako stereotyp (kariérista) ; ii. kontrast = pro dosažení ironického efektu.
- b) analogické krajiny: analogie mezi určitou krajinou a rysem postavy může být: i. přímá (založená na podobnosti); ii. inverzní (zdůrazňující kontrast)
- c) analogie mezi postavami: dvě postavy ve stejné situaci jednají odlišně => zvýraznění jejich povahových rysů.

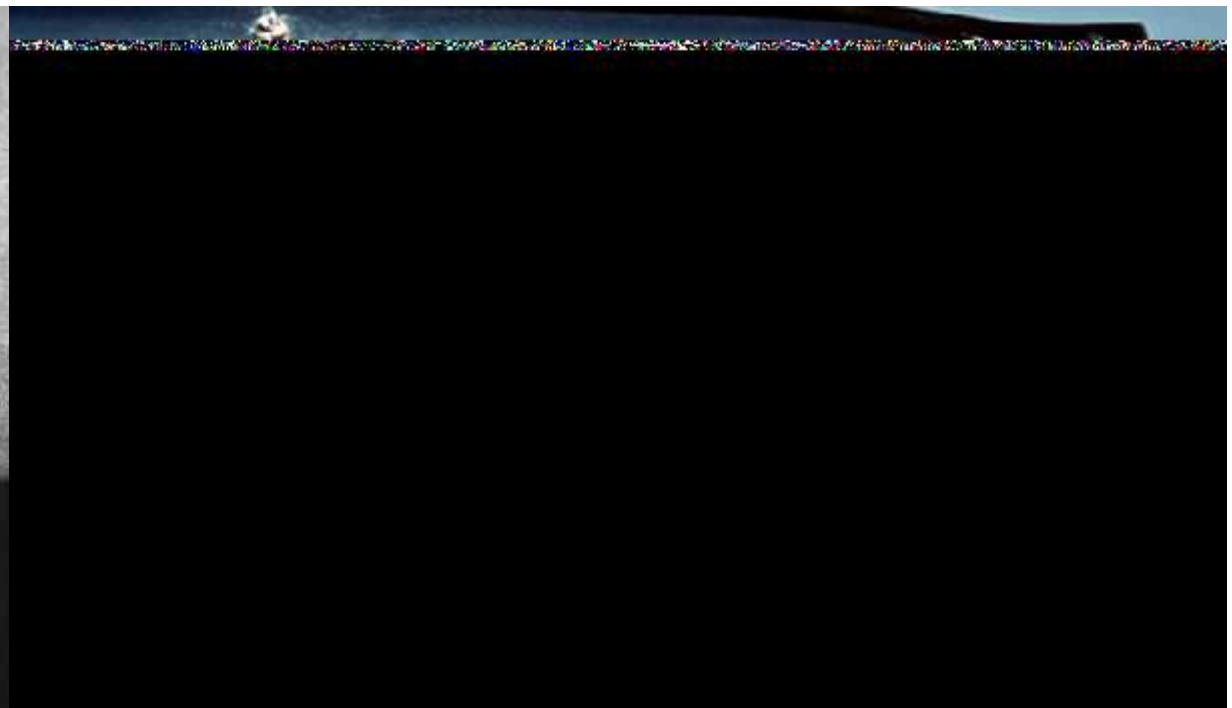
- Indikátor postavy nenaznačuje vždy výlučně pouze jeden rys
- Vyjmenování prostředků charakterizace užívaných v jednotlivých textech je nedostačující. Nutné ptát se: který typ charakterizace je dominantní v daném textu či pro danou postavu?

Výsledné údaje pak mohou být vztaženy k určitému typu postavy, tematickému zaměření díla, žánru, normě určitého období apod.

- Pozornost zaměřit i na vzájemné fungování a vztahy mezi různými prostředky charakterizace. Ty totiž mají vliv na celkový výsledek charakterizace. Nutné ptát se: opakují indikátory stejný rys různými způsoby, vzájemně se doplňují, částečně překrývají či jsou mezi sebou v konfliktu?

charakterizace - fragmentarizace

- specifická metoda charakterizace, která scénář odlišuje od jiných textuálních forem = fragmentarizace, tj. schopnost tříštit prostor, objekty i lidské tělo (lze využít například i pro účely vyjádření nezfilmovatelného)
- detaily a střih (selekcí fragmentů a jejich kombinaci provádí scenárista) => část těla zatupuje celé tělo, potažmo hlavní povahový rys postavy, vypovídá o vnitřním životě postavy a funguje jako jistý druh zkratky odkazující k postavě => postava s jednou výraznou či opakující se kvalitou = tzv. plochý charakter.



Koncepce postav

- Románová koncepce: autonomní osobnost, budící dojem plnosti a jedinečnosti, různorodé (často protichůdné) vlastnosti, činnost motivována tužbami a přáními, v románech: detailní fyzický popis kombinovaný s popisem vnitřního světa hrdiny (vnitřní monology) => konkrétnost, uvěřitelnost, ukotvení postavy ve fikčním světě
- Strukturalistická koncepce: textuální konstrukt, postava vnímána ve vztahu ke struktuře textu (scénáře) jako celku, význam získává na základě své pozice v rámci sítě vztahů (D. Mamet: „postava není, jsou pouze repliky na stránce“)
- Alternativní (strukturu textu přesahující) koncepce: postava konstruována skrze: 1. princip zdvojení a opakování: postavy do sebe „prosakují“, jedna postava přebírá vlastnosti té druhé (analogie) nebo reprezentuje konfliktní sílu (kontrasty) => a) odlišení postavy, b) ustavení její identity, postava se stává komplexnější (realističtější); 2. slovní komentář postav: nástroj nepřímé charakterizace nepřítomné postavy, nástroj oddalující její objevení => postava jako série příběhů a idejí

Jak rekonstruovat postavu z textu?

- Přejchod od textového prvku k abstrahovanému povahovému rysu či postavě je zprostředkován různými stupni zobecnění
- Postava = konstrukt: chápat jako stromovou hierarchickou strukturu, v níž jsou prvky uspořádány do kategorií
- Spojením dvou či více detailů uvnitř jedné sjednocující kategorie lze vytvořit elementární strukturu (každodenní návštěvy postavy u matky lze spojit s jeho každodenními hádkami s ní a zobecnit jako „Xův vztah k matce“; vztah postavy k matce může být posléze spojen s podobnými zobecněními o jeho vztazích s manželkou a šéfem a tvořit tak kategorii označenou „Xovy vztahy s lidmi.“ Tato kategorie může být následně spojena s dalšími aspekty téhož řádu zobecnění, např. Xův světový názor, způsob mluvy, činy atd.)
- Vynoří-li se společný jmenovatel, např. ambivalence, u několika aspektů, může být zobecněn jako povahový rys postavy; a stejným způsobem se pak různé rysy spojují a vytvářejí postavu

Na jakém základě jsou prvky kombinovány do čím dál širších kategorií, jež vrcholí víceméně jednotným konstruktem nazývaným postava?

- Základním kohezním faktorem je vlastní jméno
- Pod záštitou vlastního jména jsou pak prvky do jednotících kategorií kombinovány na základě čtyř hlavních principů koheze (soudržnosti):
 - a) opakování: stejného chování „se nabízí“ k pojmenování tohoto chování jako povahového rysu
 - b) podobnost: chování při různých příležitostech také připouští zobecnění
 - c) kontrast: odlišné chování při různých příležitostech také připouští zobecnění
 - d) implikace: existují tři formy; i. soubor fyzických atributů implikuje psychiku postavy (X si kouše nehty = je nervózní), ii. soubor psychologických atributů implikuje psychiku postavy (X nenávidí otce a miluje matku = má oidipovský komplex), iii. soubor psychologických a fyzických atributů implikuje psychiku postavy (X vidí hada, dostane strach = bojí se hadů)

Klasifikace postav

- Edward M. Forster; dělí postavy na ploché a oblé:
 - ploché postavy: analogické humorným karikaturám, vytvořeny dle jediné vlastnosti či myšlenky, lze je vyjádřit jednou větou, během děje se nerozvíjejí, jsou snadno identifikovatelné a zapamatovatelné
 - oblé postavy: opakem plochých postav, tj. mají více než jednu vlastnost, v průběhu děje se rozvíjejí
- Několik slabých míst: 1. Termín „plochý“ naznačuje něco dvourozměrného, bez hloubky a „života“ (i ploché postavy mohou být pociťovány jako „živé“, hluboké); 2. Forsterova dichotomie je velice reduktivní, ruší stupně a nuance; 3. Mísí dvě kritéria, která se ne vždy překrývají – najdou se fiktivní postavy, jež jsou složité, ale bez rozvoje a postavy, jež jsou jednoduché, ale rozvíjejí se.

- Joseph Ewen; navrhuje postavy chápat jako body kontinua
- Pro udržení jasnosti principu klasifikace rozlišuje tři kontinua či osy: složitost, rozvoj, průnik do „vnitřního světa.“
 - Osa složitosti: od postav vystavěných na jednom rysu (či jednom dominantním a několika sekundárních) až po postavy složité
 - Osa rozvoje: od postav statických (vedlejších, s jedním povahovým rysem) až po plně rozvinuté postavy
 - Osa průniku do „vnitřního světa“: od postav jejichž vědomí je představeno zevnitř až po postavy, které jsou viděny pouze zvenjšku a jejichž mysl zůstává skryta.

Struktura

- Na elementy textu scény můžeme pohlížet jako na sémantické jednotky, stavební bloky textu scénáře - pro plné porozumění tomu, jak scénáře fungují, musíme pochopit syntaktickou organizaci/vztahy a uspořádání těchto elementů = struktura

Vladimir J. Propp - *Morfologie pohádky*

- průkopnická studie
- cca 200 ruských lidových pohádek
- hledání opakující se, společné struktury všech pohádkových příběhů => vydělením konstantních prvků z variabilních celků
- závěry: a) všechny pohádky jsou tvořeny sedmi „okruhy jednání“, v jejich rámci lze činnost postav rozdělit do sedmi obecných rolí: škůdce, dárce, pomocník, carova dcera (hledaná osoba) a její otec, odesílatel, hrdina, nepravý hrdina; b) všechny pohádky jsou zároveň tvořeny i jedna třiceti stálými veličinami = funkcemi jednajících osob (funkce zůstávají neměnné, i když se mění totožnost činitele)

Např. funkce „získání kouzelného prostředku“

1. Car dává odvážnému mládenci orla. Orel odnáší mládence do jiné říše.
2. Stařec dává Sučenkovi koně. Kůň odnáší Sučenka do jiné říše.
3. Čaroděj dává Ivanovi loďku. Loďka odnáší Ivana do jiné říše.
4. Carova dcera dává Ivanovi prsten. Pomocníci z prstenu odnášejí Ivana do jiné říše. Atd.

Joseph J. Campbell

Tisíc tváří hrdiny

- identifikace a artikulace principů zanořených ve strukturách příběhů => univerzální vzorec, který se skrývá za každým příběhem = „hrdinova cesta“
- závěr: přes nespočet drobných variací je napříč všemi kulturami a historickými obdobími neustále vyprávěn jeden a tentýž příběh = „monomýtus“

Christopher Vogler

The Writers Journey: Mythic Structure for Writers

- pro účely současného vypravování/psaní scénářů kreativně využil: a) koncept monomýtu (J.J. Campbella), b) koncept archetypu (C.G. Junga)

Craig Batty

The physical and emotional threads of the archetypal hero's journey...

Christopher Vogler:

The Writer's Journey

Act One

Ordinary World
Call to Adventure
Refusal of the Call
Meeting with the Mentor
Crossing the First Threshold

Act Two

Tests, Allies, Enemies
Approach to the Inmost Cave Ordeal

Reward

Act Three

The Road Back

Resurrection
Return with Elixir

Joseph Campbell:

The Hero with a Thousand Faces

Departure, Separation

World of Common Day
Call to Adventure
Refusal of the Call
Supernatural Aid
Crossing the First Threshold
Belly of the Whale

**Descent, Initiation,
Penetration**

Road of Trials
Meeting with the Goddess
Woman as Temptress
Atonement with the Father
Apotheosis
The Ultimate Boon

Return

Refusal of the Return
The Magic Flight
Rescue from Within
Crossing the Threshold
Return
Master of the Two Worlds
Freedom to Live

Patrick Keating - *The Plot point, the darkest moment, and the answered question...*

- scenáristické příručky => ve 2/3 textu zlomový bod obratu
- odlišné definice bodu obratu = odlišné narativní modely: a) plot point (kauzálně významný bod), b) nejtemnější moment (vrcholný bod emocionální křivky), c) odpověď na otázku

Např. Syd Field, plot point:

„Bod obratu je událost nebo příhoda, která se ‚zahákne‘ do děje a pootočí ho jiným směrem. Bod obratu posouvá příběh kupředu.“ (*Jak napsat dobrý scénář*, s. 128)

Čs. komedie 20.-50. let

(Jaroslav Boček – *O komedii*)

- kořeny v jarmareční frašce, kabaretu a cirkusu
- groteska, založena na tzv. gagu, dominantní během němé éry
- 2. pol. 20. let: sofistikovanější forma komedie, která s nástupem zvuku na přelomu 20. a 30. let absorbovala některé divadelní konvence. „Starý typ“ veselohry: „vytvořil zvláštní svět napravených svéhlaviček, dobráckých pánů radů, svět přepychových secesních pokojů a rádoby lidových domácností...“
- po roce 1945 => dvě nové koncepce: a) bezkonfliktní komedie (potlačení satiry a přidružených forem humoru => snaha vyvolat smích či navodit dobrou náladu skrze záběry krajiny a písně), b) satirická komedie (satira spatřována doslova „ve všem“).
- Nicméně i po roce 1945 byly produkovány především konvenční sentimentální veselohry, velmi podobné „starému typu“ komedie. Ačkoliv docházelo k proměnám vnějších rysů „starého typu“ komedie, její podstata se nezměnila.

České typy

(Josef Jedlička – *České typy a jiné eseje*)

- česká kultura postrádá „skutečného“ hrdinu: „... figury rekovného (např. Don Quijote, Robin Hood) ražení prostě neprodukujeme, a kdykoliv jsme se o to pokusili, dopadlo to vždycky nevalně.“

Např. *O maloměšťáctví aneb Otec Kondelík*: reprezentativní figura, která ztělesňuje cosi obvyklého, pro národ charakteristického:

„Kondelík je Pražák ... v jádru dočista neměstský. Nesourodost kondelíkovské figury s prostředím, a tedy i její komika, pocházejí z toho, že tu rozšafný pantáta trvá na životních formách, zvyklostech i hodnotách, jež přirozeně patří světu patriarchálního venkova ... nedělá (si) nárok, aby se podílel na složitých funkcích moderního světa ... nemá ambici do tohoto nesrozumitelného světa zasahovat ... chce prožít svůj život v pokojném závětrí.“

Strukturalistická logika myšlení

- Sergej Ejzenštejn: hlavní funkce scénáře = uspořádání a usouvztažnění akce a epizod, vytvoření kompoziční páteře budoucího filmu
- Hollywoodská studia: shromažďování příběhů - analýza - zobecňování velkého korpusu materiálů - námět vyjádřitelný v jedné větě (model pro generování množství „odlišných“ příběhů):

„Je to příběh o ... (postava),
který/á ...(akce).“

Strukturalistický model jako analytický nástroj scénáře

- aplikovatelný na původní scénáře i adaptace
- umožňuje: a) objasnit opakování narativních schémat/paradigmat napříč odlišnými časovými obdobími, b) odhalit vnitřní strukturující mechanismy jednotlivých scénářů, c) odlišit text scénáře od filmového textu
- příběhy jako šachové partie, tzn. ačkoliv jich je nekonečné množství, řídí se jasnými pravidly hry
- strukturu scénáře musí čtenář retrospektivně vyvodit

Dialog

- dialogu bylo v rámci filmově historických výzkumů věnováno velmi málo pozornosti. Hlavním důvodem: teze specificity (filmová teorie a kritika: dialog = divadlo, obraz a pohyb = film)
- scenáristické příručky: opakována poučka nepsat dialogy, vyjadřovat se ve vizuálních termínech filmu
- příběh a struktura byly vždy preferovány před dialogem
- teze specificity + preference příběhu a struktury => relativně okrajový statut proporčně dominantního elementu scénáře, tj. dialogu. Námitky vůči dialogu: postrádá literární hodnotu, nebo ji má a potom postrádá kinematografickou hodnotu
- dialog = kvalita scénáře, která ustavuje individuální styl scenáristy a kterou lze relativně přímočaře přeložit z verbálního jazykového systému scénáře do audiovizuálního jazykového systému filmu

Každodenní konverzace, filmový a divadelní dialog, dialog scénáře

- a) filmový a divadelní dialog se od každodenní konverzace odlišují implicitní nebo skutečnou přítomností posluchače v kině či v divadle:
- dialog je pouze reprezentací běžných konverzačních aktivit. Na rozdíl od přirozené konverzace má filmový dialog (nejméně) dva adresáty: i. postavy, ke kterým jsou slova pronášena v rámci světa příběhu, ii. diváka v publiku.
 - herec „nehovoří“, ale recituje naučený text
 - filmový dialog je psán při vědomí „duálního komunikačního modelu.“ Divák interpretuje jak výrok, tak odpověď/reakci na výrok
 - přirozenost dialogu je pouze zdánlivá a rezonuje s významem a možnými důsledky toho, co je řečeno
 - „odchylky od přirozené konverzace“ v rámci scénáře nevznikají kvůli jazykovým kvalitám, nýbrž kvůli technickým prostředkům, kterými je konverzace zprostředkována (voice-over, split-screen ad.)

b) filmový dialog od divadelního odlišuje relativní nestabilita prostoru a času ve filmu:

- na rozdíl od divadelního dramatu lze ve filmu kombinovat několik technik (například komunikace skrze vysílačku, telefon, více mluvčích, střih), jejichž účelem je: i. vést divákovu pozornost k tomu, co je v daný moment nejdůležitější, ii. zkrátit promluvy a dialogy postav a dosáhnout tak fluidní prezentace prostoru a času

c) dialog scénáře se od filmového dialogu odlišuje svou formou, první je napsán, druhý je mluven:

- v momentě, kdy se psané stává mluveným, dochází k řadě střetů mezi aktem enunciací, rolí recitace a účinkem výroku: jakýkoliv text je modulován aktem vyslovení (x tichá četba => zakoušení dialogu relativně osvobozeného od afektu); dialog je ve scénáři psán při vědomí určitých struktur a účinků => nemožné „zamaskovat“ recitaci; význam jakéhokoliv výroku je výsledkem interakce slova a obrazu

9 funkcí filmového dialogu

(Sarah Kozloff – *Overhearing film dialogue*)

- Šest funkcí (z devíti) přímo souvisí s narativní komunikací:
 1. Vytvoření diegetického světa a ukotvení postav (creation of the diegesis and anchorage of identities): a) vytvoření diegetického (fikčního) světa: přesná identifikace místa/lokací, b) ukotvení postav: jejich představení, když se poprvé objeví, opakování/připomínání jejich jmen
 2. Narativní kauzalita (narrative causality): dialog slouží k porozumění příčin a důsledků, proč? jak? co bude dál? Opakuje a vysvětluje informace vyjádřené obrazem, zprostředkovává informace o vedlejších či kontextuálních událostech příběhu (např. postava prošla nešťastným manželstvím) a o tzv. deadlinech (ty jsou vždy vyjádřeny slovně)
 3. Řečové akty (verbal events): Speech-act theory: veškerá konverzace může být chápána jako akce. Když někdo mluví, něco dělá – slibuje, informuje, ptá se, vyhrožuje, omlouvá se = ilokuční akt. Některé z těchto řečových aktů mohou být chápány jako hlavní události příběhu, například prozrazení tajemství, vyznání lásky. Tato odhalení se obvykle objeví ke konci filmu

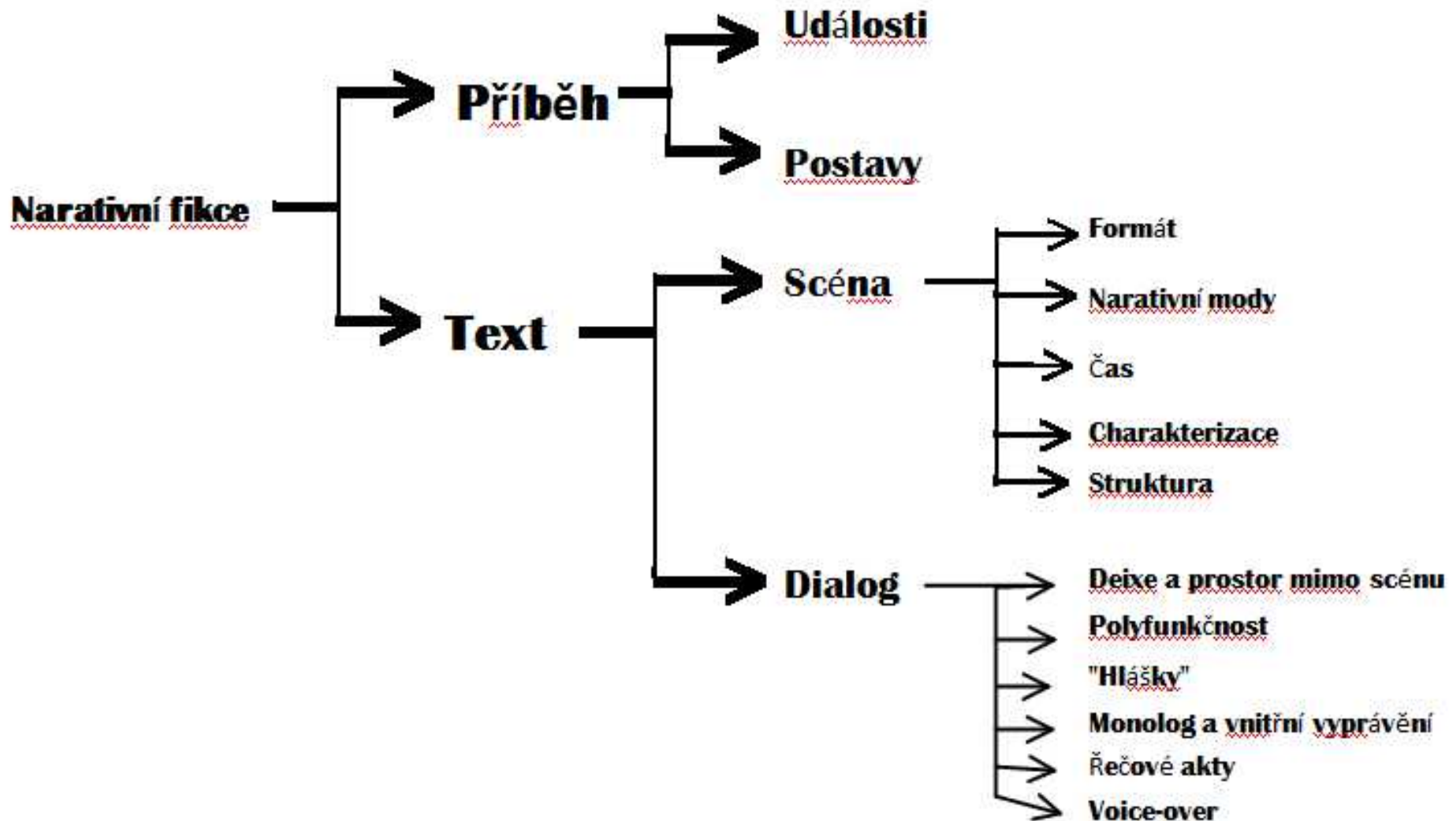
4. Odhalení postavy (character revelation): dialog nám pomáhá odlišit jednu postavu od druhé tím, že postavám propůjčuje osobitý způsob vyjadřování, přízvuk či svérázný projev. Komentáře vedlejších postav vztahující se k hlavní postavě: a) pomáhají udržet pozornost na hlavní postavě, b) získat informace o její minulosti, společenském statutu, pověsti
5. Vyplnění očekávání souvisejících s realismem (adherence to expectations concerning realism) efekt realismu/realistický účinek: každodenní konverzační banality, přání dobrého dne komparzistům, které ve filmu již nevidíme, dav reportérů vykřikující otázky, výroky typu mám hlad, jsem unavený
6. Kontrola emocí a hodnotících soudů diváka (control of viewers evaluation/emotions) snaha ovlivňovat/řídit emoce diváka: dialog jako nástroj, prostřednictvím kterého je možné kontrolovat tempo, připravit šok, překvapení, prodlužovat napínavé vyvrcholení, přerušit fyzickou akci

- Zbývající tři funkce jsou více eklektické povahy:
7. Využití zdrojů jazyka (exploitation of the resources of language): analogický k Jakobsonově poetické funkci. Poetické užití jazyka = rytmus dialogů, užití básní (citace z Bible atd.). Vtipné, humorné užití dialogů = nedorozumění, hra se slovy. Ironie = vychází z rozporu, že divák/čtenář ví víc nežli postava
 8. Poselství, autorský komentář, alegorie a interpretace (thematic messages/authorial commentary/allegory and interpretation): autorský komentář se obvykle vyskytuje v poslední čtvrtině, může být vyjádřen v jedné dlouhé klimatické řeči. V případě propagandistických filmů dialog diváka/čtenáře přímo nabádá k akci. Alternativní metodou jak sdělit společenské, morální nebo politické téma je alegorie
 9. Příležitost pro hvězdu (opportunities for star turns): komerčně motivovaná funkce = příležitost pro hvězdu/konkrétního herce. Sekvence dialogů udržují naši pozornost zaměřenou na hvězdu – jsou to delší sekvence, hvězda dostává dostatek prostoru pro svůj výstup
- Dané kategorie nevyčerpávají všechny možnosti (například filozofická odbočka - ve většině amerických filmů chybí - X snímky Quentina Tarantina Reservoir Dogs/Pulp Fiction)

5 stylistických a strukturálních proměnných filmového dialogu

- Kvantita dialogu (délka replik a jejich absence)
- Počet účastníků hovoru (monolog, duolog, polylog)
- Konverzační interakce („eliptický“ a „hluchý“ dialog, tázací dovětky, toppers, „skákáni do řeči“)
- Jazyk, dialekt, žargon
- Stylistické proměnné: opakování, rytmus, překvapení

Schéma – text dialogu



Deixe a prostor mimo scénu

- Výroky, které slouží k definování vztahů mezi mluvčími (Já, Ty...) a mezi mluvčím a jeho okolím (Tady, Ted'...), tj. on-screen a off-screen prostorem.
- Užití deixe a verbálních presentací prostoru mimo scénu je ve scénářích redukováno => alternativní nástroje scenáristy: pohyb kamery, velikost záběru, montáž ...

Polyfunkčnost

1. Funkce referenční: postava informuje o událostech, které se staly mimo scénu v minulosti, komunikace je orientována na kontext, slouží k poznávání, jde především o podání nějaké informace
2. Funkce expresivní: postava podává informace, které vypovídají o jeho/jejích myšlenkách a pocitech, komunikace je orientována na mluvčího, jde především o to, vyjádřit emotivní reakci mluvčího na danou situaci
3. Funkce apelativní: ovlivňování a přesvědčování, komunikace je orientována na adresáta (například: Podívej!, Já ti říkám ... apod.)

4. Funkce fatická: komunikace směřuje ke kontaktu, hlavním účelem komunikace je ověřit, že kontakt funguje správně, zahájit jazykový kontakt (fatické akty jako např. Dobrý den, Jak se máte?, konverzace o počasí atd.)
5. Funkce metajazyková: komunikace se orientuje na kód, cílem je ověřit, zda obě strany užívají stejný kód (např. Rozumíš?, Pochytil jsi to?)
6. Funkce poetická: je-li komunikace zaměřena na sdělení kvůli němu samému, čtenář považuje dialog za objekt, který je sám o sobě hoden pozornosti

Hlášky

- Jsou jedním z hlavních znaků filmové hvězdy
- Ohlašují, přerušují nebo uzavírají akci/dialog
- Klíčové je jejich načasování = pozice ve struktuře vyprávění
- Vzbuzují dojem, že jsou recitovány, odhalují, že byly napsány
- Jsou žánrově specifické

Monology a vnitřní vyprávění

- Nástroj k explikaci vlastního díla a distribuci informací o pocitech, myšlenkách či psychologických motivacích postav
- V některých případech slouží i jako poetický nebo tematický komentář, například Dáma z Šanghaje (1947), Třetí muž (1949)

Voice-over

- Orientuje diváka/čtenáře ve světě příběhu
- Zasazuje příběh do širších souvislostí
- Jako nástroj pro distribuci informací doplňuje filmové obrazy (slova mohou s obrazy: a) souznít, b) být s nimi v rozporu => ironická hra)

DIETRICHSON HOME - LOS FELIZ DISTRICT

Palm trees line the street, middle-class houses, mostly in Spanish style. Some kids throwing a baseball back and forth across a couple of front lawns. An ice cream wagon dawdles along the block. Neff's coupe meets and passes the ice cream wagon and stops before one of the Spanish houses. Neff gets out. He carries a briefcase, his hat is a little on the back of his head. His movements are easy and full of ginger. He inspects the house, checks the number, goes up on the front porch and rings the bell.

NEFF'S VOICE

It was mid-afternoon, and it's funny, I can still remember the smell of honeysuckle all along that block. I felt like a million. There was no way in all this world I could have known that murder sometimes can smell like honeysuckle...