

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2018 - 2021

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Menkijanov Batyr

Filmový a divadelní scénář

Praha 2021

Vedoucí bakalářské práce:

Doc. PhDr. Alena Svobodová, CSc.

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2018 - 2021

BACHELOR THESIS

Menkijanov Batyr

Screenplay and theatre script

Prague 2021

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

Doc. PhDr. Alena Svobodová, CSc.

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská/diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Jméno autora

Poděkování

Děkuji paní doc. PhDr. Aleně Svobodové, CSc. za odborné a trpělivé vedení mé bakalářské práce, za cenné rady a věcné připomínky při konzultacích.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá filmovým a divadelním scénářem a je zaměřena na aspekty tvorby dramatického příběhu, který je osnovou při zpracování literárního scénáře v obou případech. Teoretická část je věnována definování scénáře, pravidlům scenáristického formátování, taktéž i definici dramatu a jeho jednotlivých složek. Postupně uvádí jednotlivé etapy při zpracování scénáře a seznamuje s koncepcí dramatické stavby. Praktická část je věnována analýze a komparaci dvou literárních scénářů jednoho díla, které bylo adaptováno prostřednictvím filmu a divadelní hry.

Klíčová slova

Adaptace, analýza, divadelní text, divadlo, drama, film, komparace, scénář, stavba dramatu.

Annotation

The bachelor's thesis deals with the film and theater script and is focused on aspects of creating a dramatic story, which is the basic point in the processing of a script in both cases. The theoretical part is devoted to the definition of the script, the rules of screenwriting, as well as the definition of the drama and its individual components. It gradually introduces the individual stages in the processing of the script and the concept of dramatic construction. The practical part is devoted to the analysis and comparison of two scripts of one story, which was adapted through movie and theater play.

Keywords

Adaptation, analysis, comparison, film, drama, dramatic structure, screenplay, theater, theatrical script.

OBSAH

ÚVOD	10
TEORETICKÁ ČÁST	12
1 SCÉNÁŘ	12
1.1 Filmový scénář	13
1.2 Divadelní scénář	14
1.3 Příprava scénáře	15
1.3.1 Nápad	15
1.3.2 Téma	16
1.3.3 Námět	17
1.3.4 Filmová povídka, treatment	18
1.3.5 Scénosled	18
1.3.6 Synopse	19
1.3.7 Literární scénář	19
1.3.8 Technický scénář	21
1.4 Autor scénáře	24
1.5 Adaptace	25
2 DRAMA	26
2.1 Prvky dramatu	26
2.1.1 Děj	27
2.1.2 Dramatická postava	27
2.1.3 Dramatická situace	28
2.1.4 Jednota dramatu	29
2.1.5 Čas a prostor	29
2.2 Stavba dramatu	30
2.2.1 Expozice	31

2.2.2	Kolize.....	32
2.2.3	Krize	32
2.2.4	Peripetie	32
2.2.5	Katastrofa.....	33
2.2.6	Paradigma scénáře	33
3	FORMA SCÉNÁŘŮ	35
3.1	Filmový scénář	35
3.1.1	Obraz	36
3.2	Divadelní scénář.....	37
3.2.1	Akt	38
3.2.2	Výstupy.....	39
3.2.3	Scénické poznámky	39
	PRAKTICKÁ ČÁST.....	40
4	METODOLOGIE	40
4.1	Cíl.....	40
4.2	Výzkumná metoda.....	40
4.3	Výzkumný vzorek	40
4.4	Stručný obsah literární předlohy	41
5	ANALÝZA.....	41
5.1	Filmový scénář	41
5.1.1	Forma scénáře.....	42
5.1.2	Postavy.....	43
5.1.3	Čas a prostor	45
5.1.4	Dramatická stavba	45
5.2	Divadelní scénář	47
5.2.1	Forma scénáře.....	48
5.2.2	Postavy.....	49

5.2.3	Čas a prostor	50
5.2.4	Dramatická stavba	51
6	KOMPARACE	53
	ZÁVĚR	56
	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	57
	SEZNAM OBRAZKŮ	59
	PŘÍLOHA	I
	Příloha 1: Titulní stránka literárního scénáře filmu „Boží duha“	I
	Příloha 2: Titulní stránka literárního scénáře filmu „Boží duha“	II

ÚVOD

V současné době se téměř každý člověk setkává s výrazem „scénář“ v různých podobách. V organizační, politické, vědecké nebo dokonce finanční sféře se pojem scénář již stal všedním. Ale přesto se zpočátku slovo scénář začalo využívat v scénickém umění, které později přešlo do kinematografie. Scénář tedy pochází z latinského výrazu „scaenarius“, který již od minulých dob označuje scénickou knihu nebo text, kde byly psány dějství herců na jevišti.

Dnes je scénář přesně tím textem, který označuje vše, co se děje na divadelním jevišti nebo ve filmovém obraze. To je základ, který odborníci a pracovníci při audiovizuálním díle dodržují. Je těžké si představit zpracování kvalitního filmu nebo divadelního představení pouze na základě vlastní improvizace. Každé takové dílo má tedy oporu, kolem které jsou vybudovány všechny ostatní prvky filmového nebo divadelního příběhu.

Psaní scénářů je často obtížné, a to i pro zkušené spisovatele. Lze uvést případ slavného amerického spisovatele 20. století, Francise Scotta Fitzgeralda, který větší část svého života věnoval psaní skvělých románů. S nárůstem popularity filmů v Hollywoodu v Americe si Fitzgerald vyzkoušel svůj spisovatelský talent ve scénářistickém umění. Ale příliš neuspěl. Text, který napsal, prošel velkou korekcí do podoby filmového scénáře. Rozhodl se opustit roli scénáristy, tím nerealizoval svůj talent ve filmové praxi.

Tento příklad svědčí o tom, že psaní scénáře není stejné jako psaní románu nebo povídky. Scénář a divadelní text by měly být již od počátku považovány za budoucí film nebo divadelní inscenaci. Scénárista musí být především odborníkem s dostatečným porozuměním těmto oblastem scénických umění. Musí počítat s tím, že jeho slova, která napíše do scénáře, budou později realizována ve filmovém obraze nebo na divadelním jevišti.

Cílem této bakalářské práce je popsat základní aspekty psaní scénářů a porovnat filmový a divadelní scénář. V teoretické části je nastíněna cesta k vývoji příběhu ve scénáři, základní principy formátování textu do finální verze a základní prvky teorie dramatu, na nichž jsou budovány příběhy pro film a divadelní hru. S využitím odborné literatury je uvedena charakteristika samotného dramatu, poté jsou popsány hlavní prvky dramatického příběhu i strukturování do jednotlivých částí tohoto příběhu.

V praktické části je na základě prvků dramatického příběhu a scénáře uvedena analýza vybraných scénářů filmu a divadelní inscenaci. Následuje označení jejich hlavních rozdílů a podobností. Pro kompletnější srovnání a nalezení hlavních rozdílů mezi filmovým scénářem a divadelním textem je nejvhodnějším přístupem porovnání scénářů, které byly napsány na základě stejné literární předlohy. Scénáře, které jsou vybrány, byly později úspěšně realizovány do filmu a divadelní hry. Výchozím materiálem pro tyto dva scénáře je novela českého spisovatele Jaroslava Durycha „*Boží duha*“.

TEORETICKÁ ČÁST

1 SCÉNÁŘ

Než přistoupíme k definování scénáře, je třeba si uvědomit, jaký je rozdíl mezi divadelní inscenací a filmem.

Jedním z hlavních rozdílů mezi divadelní hrou a filmem je to, že se inscenace odehrává přímo na jevišti. Divák, sedící v sále, vidí a slyší naživo, jak se vyvíjí děj, jak postavy vzájemně jednají a promlouvají, do jakých konfliktů vstupují. Děj ve hře je vyprávěn pomocí slov a myšlenek postav, jejich interakce a události v příběhu jsou popsány formou dialogů, důležitý je jazyk dramatického děje. Změn prostředí a času je dosahováno například změnou jeviště mezi akty nebo změnou kostýmů.

Film se obvykle natáčí několik týdnů nebo dokonce i měsíců v různých lokacích. Ve filmech dochází k rychlým změnám míst akcí a času. „*Film je vizuální médium, dramatizující základní dějovou linii příběhu - jeho nástrojem jsou obrazy, kousky filmového pásu: tikající hodiny, okno, které se otevírá, vyhlížející tvář, dva směřící se lidé, auto vyjíždějící na silnici, zvonící telefon.*“ (Field, 2007, s. 16)

Scénář je literárně-dramatické dílo, psané jako osnova pro realizaci filmů, divadelních představení, televizních pořadů a dalších umělecky zaměřených akcí.

Psaní divadelního a filmového scénáře je činnost, úzce související s psaním literárního díla, např. románu nebo povídky. To však neznamená, že autor scénáře musí být kvalifikovaným spisovatelem. Jedním z hlavních rozdílů mezi filmovým a divadelním scénářem je to, že ve filmové praxi jsou využity změny obrazů. U filmu se scéna čili obraz může během promítání změnit stokrát i vícekrát. Jinými slovy, filmový scénář je složen z většího počtu scén, než je to obvyklé v divadelní inscenaci. V divadle za účelem změn aktů nebo výstupů dochází k „přebudování“ divadelní scény několikrát za představení, nebo se naopak v některých případech scéna nemění vůbec. (Tarkovskij, 2009, kap. 1)

Co se týká technické a formální podoby je tedy divadelní scénář jednodušší než filmový. Tato skutečnost však nic nemění na tom, že oba typy scénářů jsou důležitým začátkem pro následující realizaci audiovizuálního díla.

1.1 Filmový scénář

Jak bylo výše uvedeno, první důležitou etapou na cestě k realizaci budoucího filmu je vytvoření scénáře – jeho literárního základu, ve kterém je určeno téma, děj, postavy, jejich konflikty, začátek a rozuzlení a další prvky filmového příběhu.

„Dobrý scénář respektuje především prostředky filmového jazyka, je ale nevyhnutelně napsán jazykem, kterým mluvíme“ (Dohnal a kol, s. 43). Psaní scénáře je složitá disciplína, pro kterou neexistuje jednoznačný návod. Přesto stavba jakéhokoli příběhu získala svá základní pravidla již v době, kdy Aristoteles strukturoval tragédii na pět jednotlivých aktů: expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa. Tuto strukturu většina scenáristů a dramaturgů dodržuje při tvorbě příběhu a psaní scénáře i dnes.

„V zásadě je jazyk scénáře věcnější než literární. Literární metafory, obrazná líčení toho, jak se hrdina cítí, jak co mu připadá atd., jsou většinou nefilmovatelná“ (Dohnal a kol., s. 43). Scénář nemusí být literárním dílem a není jedním ze žánrů literatury. Například v románech se děj odehrává uvnitř hrdinovy hlavy, ve vnitřní krajině dramatické akce, můžeme sledovat jeho myšlenky, pocity, vzpomínky, názory, slova atd. V divadelních inscenacích se děj odehrává na jevišti, v tomto případě se využívá jazyk dramatické akce – vyjádření prostřednictvím slov.

Psaní filmového scénáře je odlišné od práce nad románem nebo divadelním textem. *„Scénář je příběh vyprávěný prostřednictvím obrazů, za použití dialogů a popisu děje a vsazený do kontextu dramatické stavby.“* (S. Field, 2007, s. 16). Scénář se píše tak, jak bude následně natočen film, což znamená, že scenárista používá slova tak, jak by chtěl jejich vyjádření vidět na obrazovce. Bude to netypicky čitelný text, protože takové psaní rozhodně není literární. Stávající scénář nemusí aspirovat na kvalitní literární dílo. Od samého začátku by scénář měl být považován za budoucí film.

Pokud je scénář napsán vynikajícím literárním jazykem a stylem, měl by radši zůstat prózou. Pokud v něm scenárista vidí pouze literární základ pro budoucí film, musí z toho nejdříve vytvořit scénář, tedy skutečný důvod pro natáčení filmu. Ale to už bude nový, přepracovaný scénář, kde literární cestou bude nalezen odpovídající filmový ekvivalent. Pokud je scénář od samého začátku přesným projektem filmu, to znamená, že obsahuje pouze to, co bude natočeno, mají filmaři před sebou jakýsi vizionářský záznam filmu, který nemá s literaturou vůbec nic společného. (Tarkovskij, 2009, kap. 5)

1.2 Divadelní scénář

V dějinách divadla se slovo *scénář* neobjevilo okamžitě. Scénář je obvykle textem, podle kterého se inscenační tým připravuje na představení, jednoduše bývá označován jako divadelní hra nebo ještě jednodušeji jako dramatický text. Pojem *divadelní scénář* je s největší pravděpodobností fenoménem moderním než klasickým, i bez ohledu na to, že slovo scénář původně vychází z latinského slova „scaenarium“, který odkazuje na divadelní scénu.

„Objektivně vzato je dramatický text počátkem dlouhého a složitého pochodu, jimž se uskutečňuje dramatické dílo jako divadelní představení; subjektivně je naopak koncem duševního procesu, jež prožívá jeho autor a který nazveme tvorba dramatikova, tedy nikoli, jak bývá zvykem, tvorba dramatického „básníka““ (Zich, 1986, s. 59) Co se týká stylistiky, psaní dramatického textu je odlišné od psaní filmového scénáře. K tomu Zich (1986, s. 59) uvádí, že dramatický text by měl být označen jako dílo poetické, má formální podobnost s četnými texty označenými jako díla básnická, např. s tzv. „knižními dramaty“ nebo „dramatickými básněmi“. Z tohoto tvrzení vyplývá, že dramatický text ve většině svých podob je psán poeticky a tím působí na čtenáře, na diváka. Kromě toho, dramatický text by měl působit nejen zvukem a rytmem mluvených slov a vět, ale náladou vyvolaných představ a myšlenek. „Vyprávěný děj – a totéž platí o líčené osobě – není ani poetický, ani nepoetický, je to pouhý objekt, sujet, motiv mimo poezii, ba vůbec mimoestetický, protože to je něco pouze myšleného.“ (Zich, 1986, s. 61)

„Dramatický text jako prostředník mezi autorem a divadlem má tímto svým postavením vlastně dvojitý smysl, vystižený těmito dvěma větami: Autor jej píše pro herce a režiséra. Herci a režisér jej dostávají pro svou vlastní tvorbu.“ (Zich, 1986, str. 79)

Ve většině případů dramaturg vybírá divadelní scénář, tedy hru, na jejímž základě postupně připravuje další realizaci. Při přípravě inscenace má divadelní soubor široký výběr dramatických textů. Objevují se tři základní principy volby pro přípravu divadelní hry: výběr původního divadelního textu, adaptace literárního nebo jiného díla, autorská divadelní hra.

V prvním případě se jedná o hotové dramatické texty, které jsou psány známými dramatiky. Ve scénáři dochází pouze k drobným změnám, souvisejícím se specifiky divadla nebo režiséra. Tyto hry zahrnují klasické dramatické texty, které dodnes uvádějí různá divadla. Například hry Sofokla, Shakespeara, Čechova, Ibsena a dalších slavných autorů.

Ve druhém případě se jedná o adaptaci (viz kapitola 1.5) nějakého románu nebo příběhu do divadelního provedení. Ve scénáři jde o velké úpravy samotného textu, protože v divadle může být někdy obtížné adaptovat původní materiál. V posledním případě divadlo a jeho tým připravují vlastní scénář pro další implementaci svých myšlenek a příběhu na jevišti.

1.3 Příprava scénáře

Než autor scénáře přistoupí k psaní textu, musí nejprve se rozhodnout, o čem bude film nebo divadelní hra. Existuje mnoho různých způsobů jak psát scénář, každý autor postupuje podle svých zkušeností a vlastností. Ale všichni scénáristé začínají klasickým způsobem: zrozením nápadu, promyšlením tématu a budováním postav. Toto všechno zahrnují do jednoho děje. Poté autoři promýšlejí, jak postupovat dále. Mohou začít psát scénář podle nějaké metodiky, nebo rozepíšou celou koncepci scénáře bez jakýchkoli pomůcek. Přístup k dílu je odlišný, a to záleží na ideové vizi každého autora.

Novotný (2000, s. 7) uvádí, že *„psaní filmového scénáře není nějaká mimovolná činnost, jíž se jedinec zabývá z dlouhé chvíle, neboť zcela logicky směřuje k realizaci. To je cíl, stojící na počátku každé scenáristovy práce, neboť psát scénář bez tohoto cíle by bylo mimo vší logiku. Není to ani činnost, k níž lze přistupovat bez jakékoliv přípravy a průpravy a především bez znalosti těch nezákladnějších pravidel, která musí znát stejně dobře scenárista, dramaturg i režisér, aby nad jednotlivými fázemi filmového scénáře mohli kvalifikovaně diskutovat, tj. aby mluvili stejnou řečí a používali stejný dramaturgický slovník.“*

V této části práce budou popsány fáze scénářů, s nimiž se nejčastěji setkáváme v praxi přípravy scénářů. Ale jak už bylo uvedeno výše, zcela přesný postup psaní scénáře zatím nikdo nenabídl. Jsou tady pouze jednotlivé fáze scénářů, jak filmového, tak i divadelního. Celkově lze říci, že psaní scénáře není jednoduché. *„Psaní je každodenní práce. Svůj scénář budete psát záběr po záběru, obraz po obraze, stránku po stránce, den po dni.“* (Field, 2007, s. 186)

1.3.1 Nápad

Na počátku jakéhokoli uměleckého díla, ať už výtvarného, hudebního, dramatického či filmového je nápad. Nápad vychází z prvotní inspirace člověka. Je to základní impuls, který provokuje lidskou mysl k činnosti. Ale ani široké znalosti v aspektech dramaturgie, ani znalost řemesla scénáristy nejsou zárukou vzniku dobrého scénáře, potažmo filmu nebo divadelní hry. Bez nápadu nemůže scénář vzniknout.

Nápadem může být cokoliv. Například situace z našeho života nebo nějaká událost, kterou vidíme ve zprávách nebo na ulici. Každý člověk vidí svět jinak a má různé životní zkušenosti, každý z nás odlišným způsobem vnímá a má jiné postoje. Mnozí lidé mají různé nápady, které by chtěli scénaristicky zpracovat. (Field, 2007, s. 26-27)

Autor scénáře může čerpat úvahy taktéž i z literárního díla, např. klasického románu nebo dětské pohádky. A tato pravidla stejně fungují i při psaní dramatického textu a jeho následujícího zpracování do divadelního scénáře. „*Idea dramatu je středem, z něhož vycházejí další následky jako ze středu paprsků. Působí s podobnou tajemnou pravidelností jako síla vytvářející krystaly. Z ní pramení jednotka děje, význam charakteru i konečně celková stavba dramatu.*“ (Freitag, 1944, s. 13)

1.3.2 Téma

„*Termín téma označuje hlavní, vůdčí myšlenku a předmět, o němž má být pojednáno. Může to být láska, tvůrčí krize, alkoholismus, touha po moci a tak dál.*“ (Novotný, 2000, s. 8)

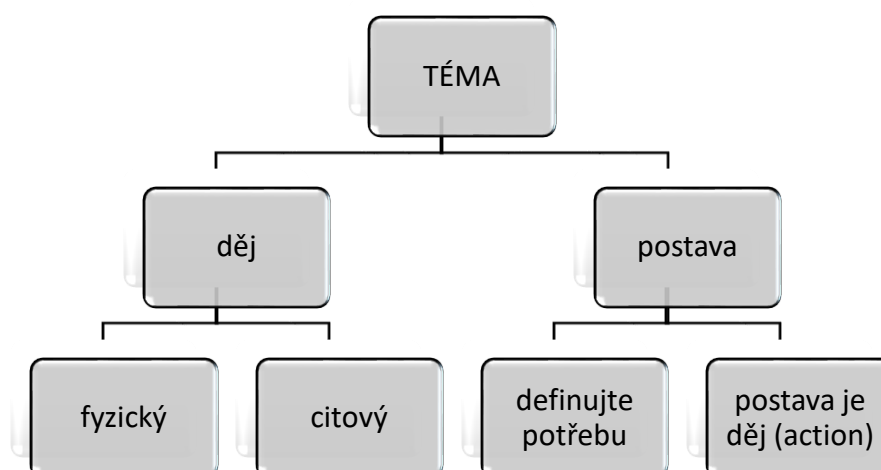
Novotný (2000, s. 8) uvádí, že hlavní hrdina musí být jiný než prostředí, v němž se ocitl. A z tohoto rozporu vychází hlavní téma celého příběhu. Téma je ideovým základem literárního díla, je to ústřední myšlenka, která odpovídá na otázku „o čem to je?“. Například ve Shakespearově hře „*Romeo a Julie*“ je základním tématem láska, jež vede až k tragédii.

Bez nápadu nemůže být téma, protože mezi nápadem a tématem je vzájemná spojitost. Tématem filmu nebo divadelní hry se může stát cokoliv, co vidíme a co slyšíme v našem životě. Je to ideová myšlenka, která vede celý příběh až do konce a nutí postavy jednání.

Field (2007, s. 26-34) věnuje termínu *téma* hlubší význam. Uvádí, že při zrození tématu filmového příběhu, musí být dobře promyšlené kategorie děje a postavy. Na základě svého schématu (viz obr. 1) téma rozděluje na děj a postavu, rozlišuje děj fyzický i citový a definuje potřebu postavy. Fyzický děj je děj, ve kterém se nacházejí pohybové anebo akční prvky, například, rvačka, pohyby aut na dálnici atd. Citový děj se odehrává uvnitř postavy. Potřeba postavy určuje její cíl, stanovuje to, co ji pohání směrem k rozuzlení příběhu, místu určení atd. Každý děj musí v první řadě úzce souviset s postavou.

Pokud jde o dramatický příběh, postava na cestě za splněním své potřeby naráží na jednání s dalšími postavami, což může v příběhu vést ke konfliktu. Protože „*drama je vždy konflikt.*“ (Field, 2007, s. 20)

Obrázek 1: Schéma tématu



Zdroj: Field, 2007, s. 31

Tato část práce je věnovaná definici tématu, ale bez uvedení takových prvků příběhu, jako jsou děj, postava, konflikt a dramatická potřeba, je těžké si představit celkovou koncepci. Protože všechno ve scénáři je vzájemně propojeno. „*Bez konfliktu není drama. Bez dramatické potřeby není postava. Bez postavy není děj.*“ (Field, 2007, s. 33)

1.3.3 Námět

Námět představuje první útvar, který pomůže „*utřídit si myšlenky a domyslet děj a náladu celého scénáře. Námět většinou obsahuje krátký popis hlavních postav a místa, kde se příběh odehrává, samotný děj a krátkou úvahu o tom, jak by měl finální scénář vypadat.*“ (Kohout a kol., 2017, s. 7)

Námět je ve své podstatě stručným popisem děje budoucího filmu, který může obsahovat jednu až tři stránky. V něm autor podává srozumitelnou zprávu o tom, na čem chce pracovat. Formuluje námět tak, aby zaujal producenta nebo další pracovníky studia. To znamená, že funkce námětu je důležitá, a to nejen ve filmové produkci, ale i v dalších multimediálních studiích. Námětem může být i rozvinutý nápad, zpracovaný mnoha způsoby a z různých ideologických pozic. Autoři k němu přistoupí, pokud znají dobře své téma a mají k němu dostatek materiálu. Není potřeba vše rozepisovat do detailu, ale je důležité získat nadhled a příležitost věnovat se každé části zvlášť.

„*Námět může být buď původní, originální, nebo přenesený, nejčastěji z literatury (adaptace), ale též přejatý z novinové zprávy apod.*“ (Dohnal a kol., s. 51)

1.3.4 Filmová povídka, treatment

Další fází po zpracování námětu je filmová povídka nebo treatment. „*Pojem treatment se užívá především v kontextu americké kinematografie.*“ (Field, 2007, s. 182). Oproti námětu je filmová povídka psána v podobě klasické povídky. Obsahuje celkovou koncepci děje s jeho postavami. Naznačují se částečně připravené dialogy a monology, které jsou rozčleněny na jednotlivé obrazy. Cílem filmové povídky je přenést čtenářům jakousi konkrétní představu budoucího filmu, včetně jeho žánru a téma. To platí i při zpracování treatmentu, který v evropské filmové praxi lze považovat za filmovou povídku. „*Z jejich řazení vyplývá nejen časové a vztahové řešení filmu, ale i logika vyprávění, jeho plynulost, odbočky v ději atd.*“ (Dohnal a kol., s. 52)

Délka může být různá. Field (2007, s. 182) uvádí, že treatment může mít rozsah od 4 do 20 stránek, Dohnal a kol. (s. 52) naznačili délku 20 až 50 stran, Mathausová (1996, s. 139) uvádí klasický rozsah až 60 stránek. Z toho lze konstatovat, že rozsah textu záleží na autorovi, na jeho představě celkové koncepce děje, na rozsahu dialogů atd.

„*Původně byla filmová povídka předfází scénáře. Jeho obklopující literárně výchozí polohou. Nyní se stává i tvarem, který vrací scénářovu dramatickou polohu k literárnímu vyjádření. Proč? Třeba proto, aby byl autor schopen ověřit si nosnost, šíři a vybavenost příběhu v jiném jazyce.*“ (Mathausová, 1996, s. 139)

1.3.5 Scénosled

„*Scénosled je taková mapa celého příběhu, abychom se v něm lépe orientovali.*“ (Kohout a kol., 2017, s. 7-8)

Je to další přechodná fáze literární přípravy mezi filmovou povídkou a literárním scénářem. Stručně podává přehled děje a v některých případech je rozepsáno několik jednotlivých scén tak, jak budou ve finálním scénáři. Cílem scénosledu je uvést navazování scén a popřípadě tyto scény upravit nebo smazat. Takový přístup pomáhá scénáristům ověřit logiku příběhu, srozumitelnost vyjádření, postav a jejich vztahů. (Dohnal a kol., s. 52)

Oba pojmy – scénosled a treatment, jsou většinou používány ve filmové produkci, ale nikoliv v přípravě dramatického textu čili divadelního scénáře.

1.3.6 Synopse

„Další fází při dotváření scénáře je synopse. Synopse je vlastně takový rozšířený, rozpracovaný scénosled. U jednotlivých scén máme detailněji popsáno, co se v nich má odehrát a o čem se budou mezi sebou bavit jednotlivé postavy“ (Kohout a kol, 2017, str. 8).

Dohnal a kol. (s. 51) uvádějí, že synopse je *„fáze literární přípravy filmu, která může následovat po námětu nebo jej nahrazovat.“* Synopse seznamuje čtenáře s podrobným popisem děje ve filmu, jeho žánru, postav a jejich jednání. V tomto ohledu synopse má podobný účel jako filmová povídka, ale zatím tyto pojmy nejsou synonymy. V synopsi také mohou být uvedeny dialogy postav, s rozepsanými obrazy, ve kterých tyto postavy jednají. Taktéž jsou tady určeny hlavní dramatické zápletky děje, podrobnější charakterizace postav a jejich motivace. Délka synopse se v různých literaturách liší, například Field (2007, s. 182) uvádí stejnoměrný rozsah jako u filmové povídky, tedy mezi 4 a 20 stránkami. Naproti tomu Novotný (2000, s. 15) používá užší rozsah 10 až 15 stran, Dohnal a kol. (s. 51) také uvádějí rozsah v 10 až 15 stran. Na rozdíl od námětu vzniká synopse až po dopsání scénáře. V evropské praxi se běžně vyžaduje spolu se zaslaným scénářem. Taková synopse má tedy za úkol scénář „prodat“. Musí být napsána tak, aby zaujala producenta natolik, aby si přečetl scénář a chtěl ho realizovat.

Co se týká přípravy divadelního scénáře, v současné době je taky možné najít termín synopse. V tomto ohledu, synopse je krátká upoutávka pro dramaturgy, která by měla obsahovat zhruba 10 řádků popisu děje. Kromě popisu by měl být uveden počet postav, stručná charakteristika jazyka, struktura a žánr hry.

1.3.7 Literární scénář

„Literární scénář je konečnou fází literární přípravy filmu“ (Dohnal a kol, str. 52) Literární scénář je ve své podstatě přesně tím, čím se rozumí slovo scénář. V divadelní praxi je literární scénář samotnou hrou, která má kvůli specifikům divadla jen několik poznámek a úprav. Vzhledem k tomu, že literární scénář je již závěrečnou fází všeho, co chtěl autor napsat, zahrnuje vše, co divák v kině nebo v hledišti vidí a slyší. Zahrnuje nejen kompletní pohled na příběh, popis prostředí a času, ve kterém se příběh odehrává, ale také zahrnuje všechny postavy a jejich jednání, všechny jejich dějové linie, včetně dialogů a monologů.

V současné době psaní scénářů je práce se scénami čili obrazy, které určují pořadí natáčení, a zahrnuje pouze ty momenty, které jsou pro vyprávění příběhu naprosto nezbytné. (McKee, 2016, s. 400)

Field (2007, s. 18) uvádí, že průměrný americký literární scénář obsahuje 120 normostran, a že 1 stránka textu v tomto scénáři by se měla ve filmu rovnat 1 minutě.

V současné době má literární scénář také vlastní variantu formátování, a to jak pro kinematografickou, tak pro divadelní verzi (viz kapitola 3). Dva následující obrázky prezentují variantu návrhu literárního scénáře na příkladu českého filmu „Dešťová víla“ (viz obr. 2 a obr. 3):

Obrázek 2: Ukázka z filmového literárního scénáře, č. 1

Obrázek 12
Světnice u Pařízků
den

U velké pece děda shodí kožich. A konečně
vydechne. Pořád ale nechápe, co viděl

Děti honem posedají kolem pece i na peci
a tiše čekají

Děda

Tak dobře, haranti...
Dneska vám řeknu pohádku, která se jmenuje
Sůl nad zlato.

Děti

Jé.

Děda

Byl jednou jeden král a ten neměl žádnou dceru.
A tu nejmladší poslal do světa. Vlastně...měl tři
Plaváčky. Ta nejmladší mu řekla,
miluji tě jako...

Zdroj: Míka, Cieslar, 2010, Česká televize

Obrázek 3: Ukázka z filmového literárního scénáře, č. 2

Obraz 13
Království slunce - den

Kdesi v nebi, ve velikých prostorách v nichž
sídlí slunce, z nichž každý den vstupuje na
oblohu

Slunce sedí na „trůně“, kolem trůnu živly - mlha,
dešťová víla, bouře, vítr...

Slunce

Tak povídejte, jak dopadla kontrola na Zemi?

Mlha

Dobře víš, jak jsem vlezlá, jsem přece mlha,
dostanu se do kožichů i pod beranici. Všude
schovávají peníze a při tom soused sousedovi
nepůjčí. Peníze jsou pro ně všechno na světě.

Slunce zasmušile poslouchá

Vítr

Proměnil jsem se v psa. Utýrali mě hladem.

Zdroj: Míka, Cieslar, 2010, Česká televize.

Jak je vidět z příkladů, scénář je psán zvláštním a odlišným stylem, než jsou psány romány a novely. Jde hlavně o přesný přenos informací režisérovi a hercům, o stanovení úkolů, jež musí během natáčení plnit. Dále už herci přenášejí divákům scénáristův nápad, a to většinou pomocí dialogů, jednání a akce.

1.3.8 Technický scénář

Technický scénář přichází do filmové produkce po schválení literárního scénáře a jeho zpracování režisérem, kameramanem, popřípadě i dalšími pracovníky u budoucího filmu. Jinými slovy lze technický scénář vnímat jako další fázi přípravy filmu po literárním scénáři. „*Úkolem scenáristy je napsat scénář. Úkolem režiséra je scénář natočit; vzít slova, napsaná na papíře, a přetransformovat je do podoby filmových obrázků*“ (Field, 2007, s. 200). Práce nad vytvářením systému obrazů musí začínat především scenárista a musí jej dokončit režisér a další umělci. Je to scenárista, kdo si nejprve představí všechny obrazy, stejně jako materiální a sociální svět historie. „*Vpisovat do scénáře pokyny pro kameru a podrobný popis jednotlivých záběrů není odpovědností scenáristy*“ (Field, 2007, s. 199).

Vzhled technického scénáře se také může u různých autorů lišit, ale v zásadě zahrnuje následující prvky: typy záběrů a jejich počet, velikost a délku, úhel pohledu kamery a její pohyb. „*Záběr je to, co kamera vidí. Obrazy se skládají ze záběrů...*“ (Field, 2007, s. 201)

Technický scénář udává počet těchto záběrů, ze kterých se scéna nakonec natáčí. Technický scénář v zásadě naznačuje i místa natáčení čili lokace, obvykle označované jako exteriér, interiér a réal. Ve filmové produkci se tyto názvy obvykle vztahují na konkrétní místa natáčení, ať už venku se stanovenými dekoracemi, uvnitř ateliéru nebo v reálném prostoru bez přidání dalších staveb. Na začátku každého technického scénáře filmů je kompletní pohled na postavy, jejich počet a záběry, ve kterých se zúčastní. Kromě uvedených umístění je možné najít v technickém scénáři také seznam staveb a dekorací v ateliérech a exteriérech s jejich popisem. Tento scénář v zásadě plní hlavní orientační funkci pro technickou produkci filmu, také i pro finanční rozpočet, je hlavním materiálem pro mnoho zaměstnanců filmového štábu. (Dohnal a kol, s. 52)

Na titulní stránce technického scénáře se uvádějí název filmu a také jména všech autorů scénáře (viz příloha č. 1). Na vzorku technického scénáře, uvedeného na obrázcích 4 a 5, je jasně vidět, že celková struktura se velmi liší od literárního scénáře. Hlavně se jedná o technické zpracování daných obrazů, o realizaci toho, co měl na mysli scenárista. Na levé straně scénáře jsou vypsané záběry, jejich číslování a typ záběru (D – detail, PD – polodetail, C – celek, VC velký celek atd.), co postava dělá v daný okamžik. Jinými slovy, zejména to, co se v tomto záběru děje. Vpravo jsou psány dialogy a monology těchto postav.

Obrázek 4: Ukázka z filmového technického scénáře, č. 1

Obraz 1
Krajina - den
ZUBRNICE
(NAD VESNICÍ, U POTOKA ZA MLÝNEM, HŘBITOVA)

8. - 9. - C - VC
TITULKY pokračují
TRIK BOUŘKY
Ženou se mraky, zvedá se vítr, blýská se. Stromy se ohýbají, začíná déšť. Je z toho skoro šero, skoro večer nad kostelíkem Na dolinách.

10. - D
Potok před vesnicí zurčí.

11. - PD POTOK ZA ZUBRNICÍ
Z vody se „vynoří“ – z kapek „stvoří“ postava z planiny.

12. - C
Z potoka vyjde a směřuje k lidem...

13. - PD - PC jízda (u hřbitova Zubrnice)
V obraze se objeví nohy zabalené do hadrů. Žebračka, bojující s nepřízní počasí kráčí ke vsi.

Zdroj: Míka, Cieslar, 2010, Česká televize

V své podstatě technický scénář je souborem pojmenování, jimiž se označují různé způsoby a variace natáčení ve filmové praxi. Proto by každý pracovník filmového štábu měl vědět, jaké typy záběru se rozlišují, na jaké obrazy je rozdělen scénář apod. Může se tak stát, že autorem scénáře je zároveň i režisér filmu. V tomto ohledu si již při psaní literárního scénáře představuje, jak má natočit jednotlivé scény, o nichž píše. Při psaní technického scénáře je třeba mít na vědomí finanční rozpočet, aby náklady na některé scény byly v rámci tohoto rozpočtu.

Obrázek 5: Ukázka z filmového technického scénáře, č. 2

Obraz 6
Ondrova světnice – den
ZUBRNICE

37. - PC
Postel, stolek, dubové tvrdé židle,
zrcadlo – prostě selská jizba

38. – D
Ondra stojí se svátečními
kalhotami a blůzou bezradně před zrcadlem

V odraze zrcadla stoupí Lakota

Lakota
Tak co je? Nemám ti poslat komorníka?
Budou tady za chvíli.

39. – 2 x PD Protipohled
Ondra chce něco říct, ale v tom se ozve

Bouchání na vrata

Lakota se otočí a Ondru přestane vnímat.

Lakota
Slyšíš? Dělej!

A vyběhne ven ze světnice

Zdroj: Míka, Cieslar, 2010, Česká televize

Co se týká technického scénáře u divadelních inscenací, jde o podobný přístup psaní scénáře. Při zrození divadelní inscenace vzniká z potřeb technických úprav tzv. technická dokumentace. Taktéž stojí za zmínku i existence dalších druhů technického scénáře pro divadelní hry, jako jsou světelný scénář a zvukový scénář. Osvětlovači (pracovníci zajišťující světelnou úpravu inscenace) připravují světelný scénář s podrobnými poznámkami a zaznamenávají jednotlivé úkony. Režisér s hlavním osvětlovačem se dohodnou na určité představě, která vzniká na základě daného textu, do něhož jsou zaznamenány světelné změny během určité scény. Ve zvukovém scénáři je obdobný přístup jako u světelného, nad ním pracuje mistr zvuku po domluvě s režisérem. Do textu podrobně uvede, kdy a jak použije určitý zvuk či hudbu apod.

1.4 Autor scénáře

Scénárista je autorem literárního scénáře. Jak už bylo uvedeno výše, scénář nemusí být románem či prózou, ale měl by být od počátku považován za budoucí film. Není úkolem scénáristy být spisovatelem, především musí být filmařem a napsat příběh tak, aby byl srozumitelný režisérovi, hercům a herečkám, technikům a vedoucím pracovníkům studia, kteří si často nedokáží přesně představit, co filmu dodá samo plátno. Profesionální scénárista musí ovládat co nejdokonaleji svůj jazyk a svou profesi, využívat svůj talent a zdokonalovat své řemeslo během celého života. „*Úkolem scénáristy je říct režisérovi, co má točit, nikoliv jak to má točit*“ (Field, 2007, s. 199)

Autor dramatického textu čili dramatik si stanoví vlastní cíle před psaním dramatické hry. Jeho přístup se však může také lišit od přístupu klasických spisovatelů. Dramatik od samého začátku určuje základní rysy své práce. Rozvíjí myšlenku, vybírá hlavní téma příběhu, buduje postavy a dává jim pohled, který splňuje dramatické požadavky. Podle Zicha (1986, s. 69) dramatici často dávají zvláštní obraz svým postavám, jinými slovy, ožívují je. Přitom dramatik by měl prožít svůj příběh sám a vžívat se co nejmocněji do svých vizí. „*Schopnost produševnění je specifická vlastnost dramatického nadání vůbec, tedy nejen nadání dramatikova, ale i těch, kteří pokračují v realizaci jeho dramatického díla; herci, režisér i dramatický skladatel. Tito druzí opírají se ovšem při řečeném aktu již o dramatický text.*“ (Zich, 1986, s. 69). V divadelní praxi je také významná profese dramaturga, který se zabývá především výběrem materiálů čili textů pro následnou inscenaci a úpravami těchto textů. Jedná se hlavně o přizpůsobení původního materiálu divadelnímu jevištnímu provedení. Dramaturg s režisérem se dohodnou na změnách vybraného materiálu, aby jej dále zpracovali do divadelního textu. Taktéž i samotný režisér často působí jako divadelní scénárista. To platí zejména o autorských hrách, kde režisér kromě své činnosti působí také jako autor textu.

Psaní filmového scénáře je odlišné od jiných druhů literární tvorby kvůli potřebě v informativnosti a stručnosti. V tomto ohledu práce scénáristy je opačná než práce dramatika. Postavy v textu dramatika mluví hodně a obratněji než filmové. Kvůli tomu, dramatik podrobněji zkoumá krizi v životě postav, rozvíjí dialogy a jednání. Filmový scénárista oproti tomu bojuje s uspořádáním času, a proto ve filmu tlačí na tempo a rytmus a neustále zdůrazňuje realitu ve významných okamžicích. Každá výměna dialogů ve filmovém scénáři může posunout emocionalitu scény kupředu. Scenárista musí pracovat tak, aby scény vypadaly reálně a přitom, aby tyto scény vytvářely pohyb a akce rychlejší než skutečnost. (Boorstin, 2019, s. 56-57).

1.5 Adaptace

„Adaptovat znamená přenést z jednoho média do druhého.“ (S. Field, 2007, s. 223). Filmová adaptace tedy znamená vizualizace psaných textů do filmového obrazu.

„Adaptovat román, knihu, divadelní hru nebo novinový článek do podoby filmového scénáře je totéž jako psát původní scénář.“ (S. Field, 2007, s. 223) Může se zdát, že vycházet z původní látky a adaptovat tuto látku do podoby filmového či divadelního scénáře je nejlehčím způsobem psaní scénáře. Adaptátor přitom nesmí zapomenout, že píše scénář k filmu nebo divadelní inscenaci, musí s tím počítat stejně, jako by psal svůj příběh. Protože by měl brát na vědomí, že „původní materiál je pouze materiál zdrojový.“ (Field, 2007, s. 225) Přístup k adaptaci je u každého autora odlišný. Adaptátor může změnit některé elementy příběhu z původního materiálu, když je potřeba přidat další postavy nebo situaci, popřípadě může také něco vyřadit z příběhu. Protože je těžké doslova přenést román, psaný vynikajícím literárním stylem, do filmového obrazu, kvůli tomu následují změny v původním textu. Takový přístup funguje také tehdy, když autor vychází z nějaké historické události. Změny původní látky záleží zcela na autorovi adaptace a do jisté míry na jeho fantazii. „Píšete-li historický scénář, nemusíte být přesní, co se týče popisovaných osobností, stačí věrnost dějinné události a jejímu vyústění.“ (S. Field, 2007, s. 229)

Je třeba také poznamenat, že adaptace je obtížným scenáristickým úkolem, protože vyžaduje kompletní analýzu původního materiálu nebo historické události. Zároveň musí být autor adaptace schopen správně zvolit nejvhodnější prvky původního příběhu pro další zpracování do filmového obrazu. Film v tomto případě už by měl existovat a vnímán jako samostatné dílo, nezávislé od původní látky. Tyto vlastnosti scenáristy adaptátora jsou v jeho činnosti nezbytné, přitom důležitou roli hraje zejména práce s textem. Scenárista by měl brát na vědomí i fanoušky původního materiálu, kteří mohou být kritickými vůči jeho verzi vizualizaci jejich oblíbeného díla. S přihlédnutím ke všem těmto faktorům by měl autor adaptace přistupovat ke své práci opatrně, aby nevyvolával hněv jak autora materiálu, tak jeho odbivovatelů.

2 DRAMA

Tato část teoretické práce je věnována dramatu a jeho základním prvkům. Pokud jde o budování a kreslení příběhu, nelze opomenout vznik struktury příběhu, kterou Aristoteles stanovil již v dobách antických tragédií. Nezáleží na tom, jakým způsobem je příběh uveden, ať už jde o filmový scénář, divadelní hru nebo román. Všechna tato literární díla odkazují na původní koncepci tvorby příběhu. *„Bývá zvykem rozumět slovům „dramatické umění“, drama mluvené čili činohra a počítat ji do umění básnického. Teoretické a estetické úvahy o ní patřily by pak do poetiky. Naše pojetí dramatického umění je však širší a zahrnuje v sobě i operu neboli zpěvohru, jež zase bývá obvykle zařazována do hudby, resp. do hudby vokální, a již tedy obvykle vyšetřuje teorie a estetická hudební.“* (Zich, 1986, s. 12)

Aristoteles (1996, s. 62) rozumí drama jako napodobením osoby jednající – „dróntas“. Drama je jedním z třech základních literárních druhů (spolu s epikou a lyrikou), patřící současně ke dvěma druhům umění: literatuře a divadlu. Drama v divadelním umění je určena ke hře na jevišti. Formálně se drama liší od lyriky a epiky tím, že text v něm je uveden ve formě dialogů a monologů postav, autorových či scénických poznámek. Ke dramatu patří jakýkoli literární žánr, který je vyjádřen prostřednictvím dialogů, včetně komedie, tragédie, fraška, tragikomedie atd. *„Drama však není jediným druhem, který slouží divadlu jako text“* (Veltruský, 1999, s. 10)

„A směrodatným kritériem toho, co všechno máme za drama považovat, nám nejsou apriorní soudy různých teoretiků, kteří oblast určitého básnického druhu libovolně zužují nebo rozšiřují, aby vyhověl normám, které si sami vymysleli, nýbrž právě spontánní hodnocení nezaujatého čtenáře; považujeme tedy za drama všechno to, co jako drama spontánně chápe čtenář.“ (Veltruský, 1999, s. 7)

2.1 Prvky dramatu

Dramatický příběh je složen ze souboru jednotlivých prvků takovým způsobem, že ani bez jednoho tohoto základního prvku by příběh nemohl fungovat. Patří k nim dramatický děj, postavy a jejich jednání v různých situacích i konfliktech a také určení místa a času děje. Tyto základní prvky tvořící dramatický příběh zároveň pomáhají autorům příběhu utřídit si myšlenky při zpracování svých textů.

2.1.1 Děj

„*Dramatický děj je významový kontext, jehož nejnižší jednotkou je situace, která trvá během jistého časového „odstavce“*“ (Veltruský, 1999, s. 85)

Zich (1986, s. 62) uvádí, že „*dramatický děj divadelní vnímáme totiž v témž reálném čase, v němž objektivně (jako hra) probíhá.*“ Z toho vyplývá, že příběh napsaný dramatikem je zařazen do jím určeného času a celý děj je vnímán jako reálný. Kromě stanovených jednot času a místa (viz kapitola 2.1.5) také děj dramatu je předváděn prostřednictvím postav a jejich jednání se ve většině případů odehrává pomocí dialogů, popřípadě monologů (jehož funkcí je spíše vyjádřit hrdinův vnitřní stav a jeho vnitřní svět). Ale co je hlavním prvkem pro dramatické dílo: dramatická postava nebo děj? „*Děj je právě proto, aby se mezi postavami projevovala aktivita, tedy děj je pouze prostředkem k cíli.*“ (Zich, 1986, s. 132). Dramatický děj tedy vzniká prostřednictvím jednání postav, které se nacházejí v dramatických situacích, popřípadě v jejich jednání dochází ke konfliktu. A jak již bylo uvedeno výše, „*nejdůležitější část dramatického děje probíhá v dialogích, nejvíce v rozmluvě dvou postav.*“ (Freitag, 1944, s. 105)

2.1.2 Dramatická postava

Dohnal a kol. (s. 51) definují dramatickou postavu jako „*soubor všech charakterizačních prvků, sbíhajících se do jedné osoby dramatického díla.*“

Jakýkoli dramatický příběh si lze těžké představit bez hlavní postavy. Když scénárista nebo dramatik přemýšlí o svém příběhu, musí mít zároveň na vědomí postavy a vždy si musí určit hlavní postavu. Ve většině případů v příběhu vystupuje pouze jedna hlavní postava, tedy hlavní hrdina. Další postavy jsou členěny na vedlejší a epizodické postavy. Vedlejší postavy jsou ty, kterým autor příběhu věnuje v ději menší roli. Ale i ta je důležitá, protože s těmito postavami se setkává hrdina během příběhu a jejich jednání také dále posouvá děj. Epizodické postavy hrají spíš doplňující roli, která není pro děj tak důležitá, ale mohou přinést do příběhu nové rysy, napomoci k vytvoření atmosféry.

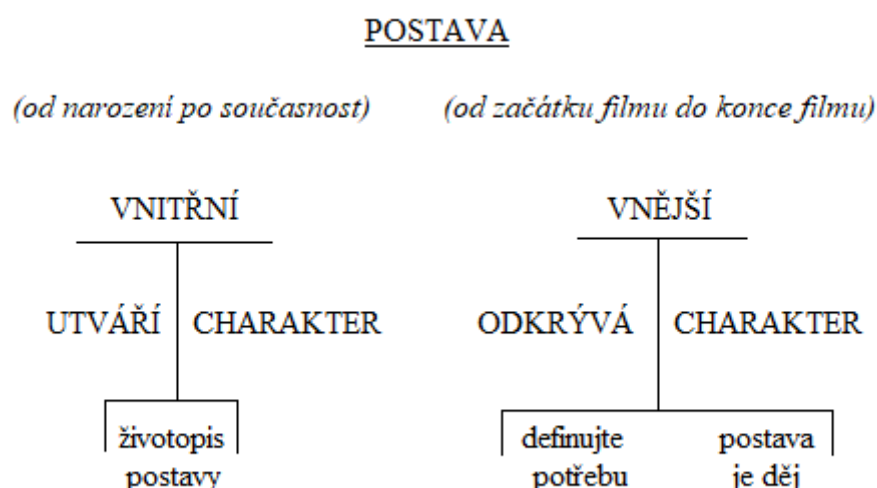
Hlavními složkami postavy jsou popis osobnosti (autorův záměr) a jednání (fyzické, slovní) s jinými postavami. Především vztah těchto prvků a jejich proměna umožňuje charakterizovat postavu.

Co se týká postavy ve filmovém příběhu, je budována na základě nejstarších pojmů, které existují a rozvíjejí se od dob Aristotela. Jinými slovy funkce postav a jejich vývoj během příběhu se něčím neliší od dramaturgického konceptu. „*Postava je základem scénáře. Je to*

srdce, duše a nervový systém vašeho příběhu. Předtím než napíšete první slovo scénáře, musíte důkladně poznat svou dramatickou postavu.“ (Field, 2007, s. 35)

Field (2007, s. 36-37) představuje metodiku, která umožňuje vytvořit postavu. Podle této metodiky, autor příběhu by měl rozdělit různé roviny života postavy do dvou základních kategorií: vnitřní a vnější. Vnitřní život postavy se odehrává od narození do okamžiku, kdy film začíná. Je to proces, jehož prostřednictvím se utváří její charakter. Vnější život postavy probíhá od začátku filmu až do konce příběhu. Je to proces, který odkrývá její charakter. Dramatická potřeba postavy je definována hlavním impulsem, která tlačí postavy do jednání nebo do konfliktu. Tyto dvě kategorie znázorňuje následující diagram (viz obr. 4).

Obrázek 6: Schéma postavy



Zdroj: Field, 2007, s. 37

2.1.3 Dramatická situace

„Dramatický děj je významový kontext, jehož nejnižší jednotkou je situace, která trvá během jistého časového „odstavce“. Zahrnuje v sobě tato situace jak příslušný úsek jazykového projevu, tak mimojazykovou situaci, která se během tohoto odstavce nemění. Kontext, o kterém je zde řeč, není zřejmě totožný s jednotným kontextem celého dialogu. (Veltruský, 1999, str. 86)

Dramatická situace patří k základním prvkům děje. Je to jedinečný, neopakovatelný úsek časový a prostorový, označuje postavení jedné nebo několika osob v určitém čase nebo prostoru. Všechny složky dramatické situace musí vést k jednání postav, jež se snaží řešit činem, akcí konkrétní situaci, která je neuspokojuje nebo ve které již nemohou žít.

„To stálé, co určitou situaci odděluje od situací sousedních, je nestejná dramatická váha každé z osob, situace tvořících, a plynoucí odtud převaha určité z nich, jevící se iniciativou a skutečným účinkem jejího jednání na druhé. Každá z osob dramatické situace jako by byla jakýmsi silovým centrem psychickým, různé intenzity i různého směru, a tyto síly organizují se ve spolek podle té, jež převládá, účinkující proti síle opačné, popřípadě též složené, nebo narážející na pasivní odpor.“ (Veltruský, 1999, s. 86)

2.1.4 Jednota dramatu

„Jednota dramatu je příběh sestavený podle určité ideje“ (Freitag, 1944, s. 20).

Dramatik vytváří své dílo na základě určitých elementů a ty musí být zaznamenány na samém začátku dramatu. Hlavními prvky, které již ve své době definoval Aristotelés, jsou čas, místo a dějová linie dramatu. Přitom autor dramatu musí všechny tyto části definovat dramatický příběh tak, aby vytvářely jednotu uměleckého díla. Hlavní části dramatu (viz kapitola 2.2) musí být složeny tak, aby všechny tyto prvky byly vzájemně propojeny, jinak jeden nemůže existovat bez druhého. Z jednoty místa a času vyplývá, že děj musí probíhat na určitém místě a v určitém čase. (Freitag, 1944, s. 20-25)

2.1.5 Čas a prostor

„Základní rysem divadla jako umění i dramatu jako literárního žánru je časová tranzitornost, rozvíjení v jednosměrném a nevratném časovém kontinuu.“ (Drozd, 2013, s. 34)

Jestliže základem dramatického příběhu je vzájemné jednání postav, pak se toto jednání musí odehrávat v určitém čase a prostoru. Čas a prostor dramatického příběhu představuje autor textu na samém začátku, aby ukázat přesnější představu o tom, kde a kdy se děj odehrává.

Dramatici obvykle ve svém dramatickém příběhu stanovují časový rámeček, čímž nutí postavy omezovat se ve vzájemných jednáních. V dramatickém kontextu existují dvě hlavní definice času: časové období samotného příběhu a divácký nebo čtenářský čas. V prvním případě se jedná o dějový čas, tedy dobu, kdy a v jakém časovém omezení se děj odehrává. Divácký čas, tedy reálný čas, označuje celkovou dobu dramatu, tj. jak dlouho bude divák hru sledovat na

jevišti nebo čist drama. Například příběh, který má časové rozpětí několika let, se na scéně odehraje průměrně za hodinu a půl. (Drozd, 2013, s. 37)

Stejně jako s časem, dramatik pracuje s prostorem. Na začátku dramatu uvádí, kde se děj odehrává, což je také důležité pro pochopení zápletky děje. V divadelním kontextu se rozlišují dramatický prostor a jevištní prostor. Dramatický prostor je definován prostřednictvím scénických poznámek (viz 3.2.3). Tedy znamená to, v jakém konkrétním nebo fiktivním prostředí se děj odehrává. Jevištní prostor tedy zahrnuje scénu, která je vybavena dekoracemi a dalšími stavbami, aby byl konkrétnějším způsobem představen celkový děj dramatu. (Drozd, 2013, s. 45-46)

2.2 Stavba dramatu

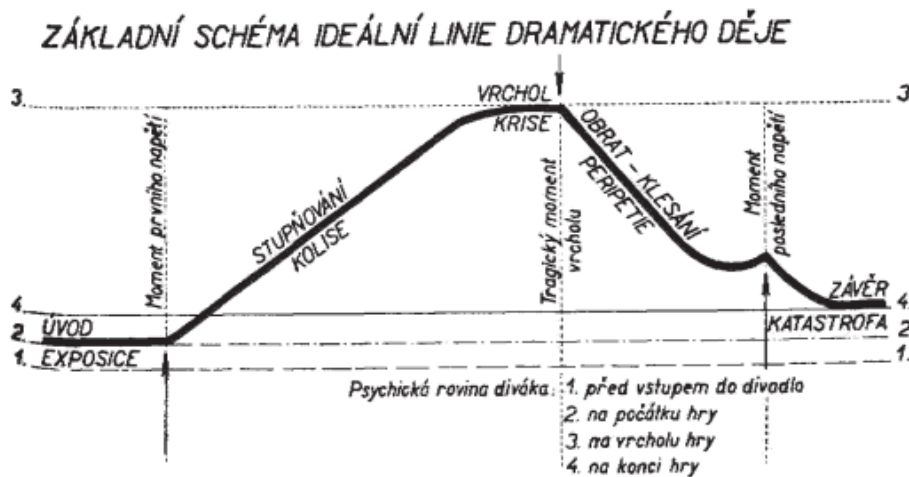
Při vypracování jakéhokoli projektu nebo úkolu, který máte před sebou, je nejlepší dodržovat již existující pravidla. Bez znalosti základních pojmů by scénář také nefungoval, ať už jde o filmový scénář nebo divadelní hru. Profesionální filmoví scenáristé dodržují zavedené struktury psaní dramatického příběhu scénářů.

Pokud budeme odkazovat na historii, je třeba zdůraznit, že koncepce strukturování příběhu se měnily již u starořeckých básníků a dramatiků. „*Nadčasovost struktury básnického druhu nespočívá v jejím neproměnném trvání...*“ (Veltruský, 1999, s. 8) Kvůli časovým změnám se celková struktura v každé době měnila, např. Aischylova struktura byla vystřídána strukturou Sofoklovou, ta pak zase strukturou Euripidovou atd. Jinými slovy „*struktura dramatu se tím toliko proměňovala, nebo snad – z hlediska jiné kulturní éry, např. španělského baroku, - dokonce jen pozměňovala.*“ (Veltruský, 1999, s. 8) Nejznámější koncepci vytvořil Aristoteles, který rozdělil příběh na 3 samostatné části. Psal o tom, že každý příběh má začátek, střed a konec. „*Dvě hlavní části dramatu jsou spojeny bodem děje, který leží uprostřed. Tento střed, vrchol dramatu, to je nejdůležitější místo úkolu. Až k němu děj stoupá, od něho klesá.*“ (Freitag, 1944, s. 47)

Tato Aristotelova koncepce je klasickým vzorkem dodržování struktury při psaní příběhu. Pro jednotlivé fáze - začátek, střed, konec a dva body obratu byl později zaveden určitý název, který se užívá i dnes. Na začátku je expozice, uprostřed – krize, na konci – katastrofa nebo rozuzlení (ne vždycky příběh končí tragickou smrtí hrdiny). Mezi těmito základními částmi jsou další dva body - kolize a peripetie. Je-li struktura klasického dramatu představena ve formě diagramu, vypadá jako pyramida. Stoupá od začátku až ke krizi a odtud sestupuje přímo ke katastrofě. Změnou směru pyramidy jsou body obratu - kolize a peripetie (viz obr. 5)

Klasickým příkladem členění dramatu, tj. rozdělení na 5 jednotlivých dějství, v nichž se děj odehrává, je česká hra „Maryša“ od bratří Mrštíků.

Obrázek 7: Schéma dramatického děje



Zdroj: Freytag, 1944, s. 51

2.2.1 Expozice

„Účelem expozice (mluvíme o úvodní části dramatického díla – své dílčí expozice mají samozřejmě jednotlivé postavy, dílčí dějové linie atd.) je vzbudit zájem a zvědavost a současně představit postavy a prostředí.“ (Dohnal a kol., s. 48)

Expozice je úvodní částí dramatického příběhu. Jeho funkce jsou nesmírně důležité pro pochopení celého příběhu, protože představuje hlavní jednající postavy, určuje čas a prostor, kde se události příběhu odehrávají, a také nastiňuje hlavní téma příběhu. Kvůli tomu, že expozice je prvním aktem, kterou divák na jevišti uvidí, měla by vzbudit zájem a pozornost diváka. Úspěch dramatu je často důsledkem dobře připravené expozice. V době starověkých tragédií byla expozice zaznamenána jako prolog. Například Sofokles psal prology tak, jak je psáno samotné drama, tj. dramaticky uvedený a podobný úvodní scéně. Dále však expozice se zaměřila na přenos úvodní informací o zápletky děje. Aby splnil svůj úkol, tedy zaujal diváka, je v expozici důležitá scéna, která postupně přechází do momentu prvního napětí a připravuje diváky na další část dramatu. (Freytag, 1944, s. 51-54)

Naopak, může expozice také klamat. Nastupuje základní informace týkající hlavních a vedlejších postav, ale zatím neohlášeno hlavní téma děje. Nejde o to, aby představil divákům vše, co se bude odehrávat v celém ději, ale pouze naznačit a rozdělit informace i na další části příběhu. (Dohnal a kol., s. 49)

2.2.2 Kolize

Po expozici hned přichází moment prvního napětí v ději, který je zejména vyjádřen prostřednictvím jednání postav. V této části by měl divák vědět, kdo je hlavní postavou příběhu. Kolize poskytuje počáteční impuls k definování hlavního konfliktu. Zde se hlavní postavy jednají, nebo popřípadě jedna osoba vyvine dramatickou situaci. Stoupaní napětí se probíhá v této části a trvá až do samého vrcholu dramatického děje.

„Pro kolizi platí věta, že scény mají stále více zesilovati zájem divákův. Musí proto dosahovati většího účinku nejen obsahem, ale i formou a dějem, proměnami a odstíněním provedení.“ (Freitag, 1944, s. 57)

2.2.3 Krize

Krize je vrcholem dramatického příběhu a je ve své podstatě středem dramatu. V této části se dostává do popředí vývoj konfliktu a dramatická situace, které se začali v předchozích částech dramatu. Jinými slovy, všechny tyto tři části jsou vzájemně propojeny, konflikt zde dosahuje nejvyššího bodu napětí. Prožívání maximálního napětí v příběhu je pro diváka také obtížným okamžikem, proto po krizi je nutné snížit rytmus vyprávění nebo změnit linii dramatického příběhu. (Freitag, 1944, s. 58)

„Krize se může odehrát skokem, v jedné scéně, nebo v několika scénách, přerušovaných retardujícími motivy. Čas zde plyne stejně rychle jako v nejvypjatějších chvílích života. Už nebývá místo pro nové postavy či motivy.“ (Dohnal a kol., s. 49)

2.2.4 Peripetie

„Peripetie je, jak již bylo naznačeno, přeměna probíhající události v její opak, a to, jak říkáme, buď podle pravděpodobnosti, nebo s nutností.“ (Aristotelés, 1996, s. 78) Termín peripetie zavedl ve své *Poetice* Aristotelés. Jedná se o předposlední fázi, podle klasického členění dramatického příběhu. Je to tzv. bod obratu, kde získává příběh nový vzhled, protože jde o neočekávaný zvrat ve vývoji děje. Před nástupem katastrofy je úkolem peripetie snížit rostoucí rytmus a emocionalitu děje. Poskytuje určitý druh řešení konfliktu mezi postavami nebo alespoň snížení napětí. Přicházejí naděje na klid a mír před nevyhnutelnou katastrofou.

„Pro vystupňování napětí je třeba před katastrofou umístiti účinnou scénu, která buď předvádí napínavý boj hrdinův s protivníky a překážkami, nebo poskytuje hluboký pohled do jeho nitra.“ (Freitag, 1944, s. 60)

2.2.5 Katastrofa

Katastrofa je poslední a emocionálně nejsilnější částí dramatu, protože řešení konfliktu, například mezi dvěma postavami, je ve většině případů způsobeno smrtí jedné z nich (pokud mluvíme o tragédiích). Zároveň před autorem dramatu je stanoven úkol, aby uvedl vše, co neuvedl v přechozích částech, a odhalil všechna tajemství, kteří byly zaznamenány v ději. V tomto ohledu, je potřeba v informativnosti, protože vše je prezentováno poměrně krátce a přímo. (Freitag, 1944, s. 62-63)

„Katastrofa znamená pád či vítězství hlavního hrdiny, případně rozuzlení (např. v komedii). I otevřený konec musí být koncem.“ (Dohnal a kol., s. 50)

Jak už je vidět, všichni tyto jednotlivé části dramatu jsou vzájemně spojeny. Expozice seznamuje s dějem a postavy, kolize zintenzivňuje hlavní konflikt děje, krize je vyvrcholením tohoto konfliktu a peripetie snižuje napětí v děje. Všichni tyto souvislosti vedou až ke katastrofě či rozuzlení děje.

2.2.6 Paradigma scénáře

Co se týká dramatické struktury filmového scénáře, scénáristé neodešli daleko od koncepce navržené Aristotelem. Stejně jako u dramatu je příběh rozdělen do 3 hlavních částí a dvou možných bodů obratu. V kinematografické praxi však existují výjimky, tedy další varianty strukturování scénářů, které navrhuji filmoví inovátoři ve svých příbězích. Film a divadlo spolu úzce souvisejí, i když mají mnoho rozdílů, ale pokud jde o strukturované představení příběhů, najdeme zde celkově podobné členění.

Field navrhl takzvané paradigma (viz obr. 6), pomocí kterého lze vysledovat rozdělení filmového scénáře na určité části. *„Paradigma je struktura, která určuje všem částem příběhů jejich pevné místo.“* (Field, 2007, s. 17) Paradigma je založeno na výše uvedených třech částech nebo třech aktech: začátek - expoziční, střed – konfrontace, konec – rozuzlení. Mezi těmito částmi jsou dva body obratu. Když budeme provádět paralelu mezi strukturou dramatu a paradigmatem, vidíme, že Field vychází z Aristotelova pojetí.

Body obratu mezi třemi základními částmi si můžeme představit jako kolizi a peripetii. Navzdory tomu, že Field pojmenoval jednotlivé části jinak, než je obecně přijímáno ve struktuře dramatu, je stavba filmového scénáře podobná stavbě dramatu.

Obrázek 8: Paradigma scénáře

začátek		prostředek		konec
1. dějství	⊙	2. dějství	⊙	3. dějství
expozice str. 1 - 30		konfrontace str. 30 - 90		rozuzlení str. 90 - 120
	bod obratu 1 str. 25 - 27		bod obratu 2 str. 85 - 90	

Zdroj: Field, 2007, s. 17

„Běžný hollywoodský film je přibližně dvě hodiny (120 minut) dlouhý, zatímco evropské či zahraniční filmy zpravidla trvají okolo 90 minut.“ (Field, 2007, s. 18) Podle Fielda jednu stránku ve filmovém scénáři můžeme považovat za jednu minutu času v záběru. Pokud podle amerických standardů vezmeme velikost scénáře v rozsahu 120 stran, pak první část expozice zabírá 30 stran, konfrontace - 60 stran, rozuzlení - 30 stran. Body obratu jsou průměrně 5 stránek scénáře.

Zdálo by se, že existují určitá pravidla pro členění filmového scénáře, která by měla být dodržována, ale na druhé straně tato omezení vedou autora do rámců paradigmatu. Také McKee (2016, s. 187) potvrzuje, že struktura příběhu by měla zahrnovat 5 částí: hlavní příčinou všeho, co následuje, je vzbuzující událost nebo první důležitá událost, která uvádí do pohybu další čtyři prvky - řadu komplikací, krizi, vyvrcholení a rozuzlení. McKee tvrdí, že historie musí obsahovat alespoň dvě významné změny. Dvě otočení rozdělují příběh na 3 akty a takový příběh umožní plně realizovat myšlenku filmu.

„Každý příběh v jakémkoli médiu a formátu musí mít začátek, prostředek a konec.“ (Boorstin, 2019, s. 57)

3 FORMA SCÉNÁŘŮ

„Formální podoba scénáře je jednoduchá, dokonce tak jednoduchá, že většina lidí se ji snaží udělat složitější.“ (Field, 2007, s. 199)

Při realizaci tak velkého audiovizuálního díla, jako je film nebo divadelní inscenace odborníci dodržují zavedená pravidla, která jsou rovněž stanovena při realizaci námětu z papíru do záběru na obrazovce nebo do akce na jevišti. Totéž platí i pro realizaci scénářů. V předchozích kapitolách byly analyzovány jednotlivé fáze přípravy scénářů, a to jak vtělení nápadu do hotového příběhu, tak i uspořádání z dramatického hlediska. V této kapitole je popsáno formátování scénářů pro filmovou a divadelní produkci „na papíře“. Toto je již konečná fáze celkové realizace scénáře, než autor pošle svůj hotový materiál producentům, televizním studiím nebo divadelnímu souboru.

3.1 Filmový scénář

Po všech přípravných fázích je scénárista připraven začít psát svůj scénář. Jak již bylo uvedeno výše, scenárista (scenáristou může být i režisér v jedné osobě) je autorem literárního scénáře pro budoucí film. Z technického hlediska není jeho úkolem vytvořit celý film. Vzhledem k tomu, že „film je *týmové médium*“ (Field, 2007, str. 200), podílejí se na jeho vývoji kromě scenáristy i další odborníci.

Pokud jde o formátování filmových scénářů, existují dva hlavní typy stylování, a to americký a evropský. Rozdíly mezi nimi jsou poměrně výrazné, stačí si uvědomit, že průměrný evropský film běží 90 minut, zatímco americký film 120 minut. Pokud jde o vzhled „na papíře“, hlavní rysy formátu scénářů zůstávají nezměněny, mohou se lišit pouze v menších detailech, které záleží na samotném autorovi. Například jedním z hlavních rozdílů mezi evropským stylem a americkým je ten, že v prvním případě je celý text skriptu rozdělen na dvě poloviny nebo dva identické sloupce. Čára se mezi nimi obvykle nekreslí, pouze opticky dělí obě poloviny. V americké verzi je celý text obvykle psán v jednom sloupci, zatímco odstavce jsou odděleny různými poznámkami, které budou popsány níže.

Struktura scénáře, pokud jde o formát, je založena na obrazech. Obrazy se dále dělí na záběry. Co je to záběr? Podle Fielda (2007, s. 201) „záběr je to, co kamera vidí.“ Obraz může být složen z jednoho neměnného záběru nebo z několika rychle se měnících záběrů, jejichž počet ze svého stylového a dramaturgického hlediska určuje režisér a kameraman. Například, scenárista může krátce napsat: „auto jede po dálnici“, zatímco režisér může pro toto jedoucí

auto použít jeden nebo více záběrů, např. z různých perspektiv a úhlů pohledu (Field, 2007, s. 201)

„Scény jsou psány buď v tzv. master shot, nebo specific shot. Master shot vytyčuje prostředí obecně: místnost, ulice, hala. Specific shot se naproti tomu zaměřuje na konkrétní část místnosti, například prostor dveří, nebo na prostranství před konkrétním obchodem na konkrétní ulici nebo v konkrétní budově.“ (Field, 2007, s. 201) Tyto pojmy patří do americké terminologie, v evropské praxi neexistují přesná jména těchto názvů. Ale z hlediska popisu se v evropské verzi scénářů používají také stručné popisy oblastí, kde se daná scéna odehrává. Přesto tyto výrazy stojí za zmínku, abychom naznačili specifičnost psaní amerických scénářů.

Co se týká volby písma při psaní textu filmového scénáře, pak v americké praxi obvykle používají písmo Courier New velikosti 12. Toto písmo není použito náhodně, protože právě s tímto písmem psali hollywoodští scénáristé na psacím stroji již v 20. století. Jedna stránka scénáře, psaná tímto písmem obecně odpovídá jedné minutě filmu. Pokud jde o evropský styl, neexistuje žádné konkrétní písmo, kterého by se scenáristé drželi, a záleží tedy na samotném autorovi scénáře.

3.1.1 Obraz

„Obrazy se skládají ze záběru, buď z jednoho záběru, nebo z řady záběrů – kolik jich je a jakého jsou druhu, není podstatné.“ (Field, 2007, s. 201)

V této části práce se jedná o obrazy pořizené na příkladu evropského stylizování scénářů.

Před začátkem každého obrazu čili scény jsou do scénáře napsány malé, ale informativní poznámky. Jedná se o číslování scény, kde se natáčí, kde a v kterou denní dobu se akce odehrává. Název obrazu označuje nejčastěji místo, kde příběh podle scénáře probíhá.

Na příkladu evropské verze scénáře, uvedeného na obrázku 9, je dobře viditelné rozdělení textu na dvě poloviny. Pod pořadovým číslem obrazu a jeho názvem (místo děje) je v levé části scénáře popsáno, co se děje v záběru, akce postavy, odehrávající se v tomto obrazu a v pravé části jsou uvedeny repliky postavy.

Obrázek 9: Evropská verze stylizování scénářů

Obraz 10
Krajina za vesnicí - den

Fičí vítr, žebračka odchází

Děda Pařízek vyjede z lesa. Táhne sáně a na nich sukovité větve do kamen. Bojuje s větrem

Děda

Dobrý den, paní... to máme počasí.

Žebračka se zastaví

Děda vytáhne lahvičku

Nechcete na zahřátí? Není to špatný.

Zdroj: Míka, Cieslar, 2010, Česká televize

Ve scénáři se dále uvádějí místa natáčení. Rozlišují se tři základní pojmy: interiér (int.), exteriér (ext.), reál. V některých případech jsou místa natáčení napsána také v literárním scénáři, ale většina z těchto úprav se týká technického scénáře. Uvádí se také denní doba, kdy daná scéna probíhá, např. ráno, večer nebo v noci.

V evropském stylu je každý obraz rozdělen na dvě poloviny. V levé části scénarista popisuje to, co se děje v záběru. Jsou zde popisy prostředí, postav, které přicházejí do záběru, jejich jednání, pohyby. Pravá část textu scénáře obsahuje jména postav, které v dané chvíli mluví ve scéně, jejich dialogy (případně monology). Vpravo jsou uvedeny také zvuky, například zvuky motoru, deště nebo zvuky zvířat atd. Většinou to však bývá také v technickém scénáři.

3.2 Divadelní scénář

Podobně jako filmový scénář, tedy i divadelní scénář nebo dramatický text má určitou formu. Toto lze také připsat k rozdílu mezi dramatickým textem a románem nebo prózou. Každé slovo, každá věta má svou vlastní roli, ať už jde o pár slov o popisu oblasti, která přináší informace o tom, kde se děj odehrává a jak by měla scéna vypadat právě v tomto okamžiku. (Zich, 1986, s. 80-81)

Na začátku scénáře jsou ve většině případů napsána jména postav, jakou roli hrají v příběhu a jejich rozdělení na hlavní, vedlejší a epizodické. Před samotným dějem je také uvedena informace o místě a čase, kde a kdy se děj odehrává. V některých případech může autor textu

napsat i další informace, například že mezi prvním a druhým dějstvím dramatu uplyne několik let atd. To již platí pro scénické poznámky (viz kapitola 3.2.3)

Charakterizujeme-li text dramatu z literárního hlediska, vychází, že text „*skládá se sice, gramaticky vzato, ze slov, ale protože obsahuje řeči herců jakožto dramatických osob, třeba jej podle toho členit na části, mající relativně samostatný smysl, ať jsou to již celé věty, jednoduché nebo složené, či pouhá slova nebo sousloví (např. „hned!“, „za malou chvíli!“)*“ (Zich, 1986, s. 80) Důležitým rozdělením dramatického textu je také to, že určitá část řeči, která je v textu psána přímou řečí, odkazuje na určitý dramatický charakter. V textu je to uvedeno tím, že před každou takovou řečí je napsáno jméno postavy, která tuto řeč mluví. Tento přístup v divadelní praxi, ale nejen i v ní, se nazývá „*čtení o rozdělených rolích*“ (Zich, 1986, s. 80)

Na základě toho je vidět, že z hlediska funkce přenosu informací je divadelní text podobný filmovému scénáři. Je napsáno přesně to, co lze uvést na divadelním jevišti. „*Každá věta, každé rčení, obsažené v dramatickém textu, má tedy dvojitá dramatická poslání. Především je vždy mluví někdo, určitá dramatická osoba, a tu má tedy nějak charakterizovat. Za druhé je článkem v řetězu řeči probíhajících celým dílem, a má tedy tvořit součást dramatického děje*“ (Zich, 1986, s. 80-81)

3.2.1 Akt

Stejně jako filmový scénář je divadelní text rozdělen na určité části. Největší části z hlediska textu se nazývají dějství, ale kromě toho existují i pojmenování – akt. „*Akt – krátké cizí slovo má německý název Aufzug, Abteilung (u nás též dějství atp.)*“ (Freytag, 1944, s. 100)

Akty hrají důležitou roli, protože každá z těchto částí je poměrem, odkazujícím na dramatickou strukturu dramatu. To znamená, že každý akt v divadelním textu je určitou součástí dramatické stavby. Například prvním aktem je expozice, druhým je kolize, třetím je krize, a v případě potřeby je čtvrtá část peripetií a poslední částí je katastrofa nebo rozuzlení děje. Ne vždy však počet aktů odpovídá jednotlivým fázím děje.

V samotném textu autor na začátku každého aktu uvádí popis prostředí, ve které se bude tato část odehrávat. Má také informativní roli, a to jak pro pochopení děje, tak pro nastavení scény a změnu divadelního jevišti. Autor také uvádí postavy, které svým jednáním otevírají tento akt, dále jejich umístění, co dělají a jak vypadají atd.

3.2.2 Výstupy

Akty či dějství se dále dělí na výstupy, z nichž je složen dramatický text. Výstupy v textu, a taktéž i na jevišti, lze zaznamenat „*příchodem a odchodem osob, s výjimkou sluhů a podobných nepodstatných rolí, začíná a končí výstup*“ (Freitag, 1944, s. 100). Výstupy jsou v textu malými jednotkami, ze kterých je složen každý akt. Pokud porovnáme filmový scénář a dramatický text, nejbližším souvisejícím prvkem k výstupům je záběr.

Každý dramatický úsek, z něhož sestavuje dramatik děj, může obsahovat jeden i více výstupů. Záleží na záměru autora, na jeho tvůrčím přístupu a na jeho koncepci, jak v těchto částech děje seřadí jednotlivé jeho prvky a v jakém rozsahu. S tím souvisí např. počet dialogů či monologů postav. Také délka těchto úseků děje se u jednotlivých autorů liší. Mohou se skládat z několika vět, nebo obsahovat i více stránek dramatického textu. Mohou tvořit krátkou scénu jednání postav, anebo větší celky uvnitř aktů. (Freitag, 1944, s. 100-101)

„Pro básníka však je scéna spojením více dramatických momentů, vytvářených týmiž dramatickými osobami a tvořících děj, někdy celou scénu režisérovi, někdy pouze její část. Není-li nutné při odchodu hlavních osob měnit dekoraci, pak nesouhlasí scéna se scénou režisérovi.“ (Freitag, 1944, s. 101)

3.2.3 Scénické poznámky

Zich (1986, s. 72) uvádí, že scénické poznámky, které připisuje dramatik k svému textu, při představení neexistují, neboť je nikdo nemluví. „*Jejich význam je čistě technický, jsou to pouhé poukazy, pokyny pro herce a pro režiséra, popřípadě, jde-li o libreto, již pro hudebního skladatele* (Tamtéž, s. 72)

V textech lze najít krátké připomínky autora textu, a to jak v dialogu postav, tak i vně.

V divadelní terminologii se nazývají scénické poznámky a dělí se na implicitní a explicitní. Implicitní scénické poznámky jsou psány přímo uvnitř samotného výstupu čili textu a mohou současně nést různé funkce, ať už jde o pohyb postavy nebo drobné zvukové elementy. Ve druhém případě jsou poznámky psány před a po jednotlivých aktech anebo výstupech, to znamená, že obsahují hlavně popis prostředí, popis postavy, určují čas před zahájením samotné akce na jevišti. V textu jsou poznámky často psány kurzívou nebo v závorkách.

PRAKTICKÁ ČÁST

4 METODOLOGIE

4.1 Cíl

Cílem praktické části je analyzovat a porovnat vybrané literární scénáře, filmový a divadelní. Praktická část je věnována analýze scénářů filmu a divadelního představení, které byly vytvořeny na základě literární předlohy - novely Jaroslava Durycha „Boží Duha“. Při zkoumání těchto materiálů je využita metoda analýzy každého scénáře a komparace těchto scénářů. Záměrně byly vybrány scénáře, vytvořené na základě stejného příběhu, neboť lze lépe provést jejich porovnání, lépe lze ukázat rozdíly mezi texty scénáře divadelního a scénáře filmového. Při analýze a komparaci bylo využito teoretických východisek, uvedených v praktické části bakalářské práce.

4.2 Výzkumná metoda

Pro výzkum byla vybrána metoda analýzy a komparace. Pro účely analýzy vybraných scénářů jsou využity určité kategorie. K těmto kategoriím patří jednotlivé prvky popsané v teoretické části: obecná charakteristika scénářů, forma psaní scénářů, dramatické postavy, dramatická struktura a čas a prostor děje. Tyto elementy scénáře a dramatického příběhu jsou významné při analýze a následující komparaci vybraných scénářů.

4.3 Výzkumný vzorek

Existuje mnoho příběhů, které si pro svou kvalitu vysloužily divadelní i filmové zpracování zároveň. Jako výzkumný vzorek pro analýzu a následující komparaci podle stanovených kategorií byly vybrány literární scénáře filmu a divadelní hry, jejichž předlohou pro adaptaci je kniha „Boží duha“.

Boží duha je novela Jaroslava Durycha, jejíž děj se odehrává v českém pohraničí po druhé světové válce v období vysídlení Němců z Československa.

Tato novela byla na českém jevišti adaptována v roce 2001 režisérem Františkem Derflerem v prostoru Centra experimentálního divadla pod souborem Divadla U Stolu. Co se týká filmové adaptace, režisér Jiří Svoboda natočil v roce 2007 film „Boží duha“ též na motivy stejnojmenné Durychovy novely. Film byl vyroben pro Českou televizi.

Pro analýzu jsou k dispozici záznamy filmu a divadelní inscenace a také literární scénáře obou verzí adaptace díla *Boží duha*.

4.4 Stručný obsah literární předlohy

Jak již bylo uvedeno výše, obě adaptace, filmová i divadelní, byly vytvořeny na základě stejné literární předlohy – novely Jaroslava Durycha *Boží duha*. Děj novely se odehrává po druhé světové válce na území Československa, konkrétně v prostředí jižní Moravy. Hlavním hrdinou je starší muž, který přichází do vysídleného pohraničí. Během procházení po místnosti nachází rakev s neznámými ostatky, což dále v ději hraje důležitou a symbolickou roli. V noci, v opuštěném domě, ve kterém se rozhodne přespat, se setká s německou ženou. Setkání s ženou je důležitým momentem pro obě postavy (jejich jména nejsou v knize uváděna). Celý příběh je vyjádřen prostřednictvím jejich rozhovoru a vzájemného jednání. Rozhovory postav se týkají především životního osudu ženy, která přežila hrozivé události během války i po válce. Ke konci děje dojde k jejich sblížení a jakémusi novému společnému zážitku. Hlavním tématem daného díla je setkání českého muže a německé ženy v období prvního poválečného podzimu. (Durych, 1991)

5 ANALÝZA

K jednotlivým analýzám vybraných scénářů je použit způsob analýzy podle uvedených kategorií. Podkapitoly filmový a divadelní scénář pojednávají obecně o scénářích. Následuje charakteristika formátování scénářů, tedy jakým způsobem a stylem jsou psány. Dále se jedná o charakteristiku postav. Většinou se jedná o hlavní postavy vzhledem ke specifičnosti děje. Taktéž je uvedena dramatická struktura příběhů a jejich odlišností od původní novely a také využití času a prostoru v jednotlivých scénářích.

5.1 Filmový scénář

Příběh *Boží duhy*, poprvé a dosud naposledy, režíroval v roce 2007 režisér Jiří Svoboda pro Českou televizi. Na titulní straně literárního scénáře je název filmu, zobrazený velkými písmeny, nad ním je jméno režiséra a zároveň scénáristy J. Svobody. Dále je zde uvedeno, pro které médium a v jakém studiu se film připravoval (Česká televize a Studio Ostrava), a že tento scénář vznikl na základě románu Jaroslava Durycha. Titulní strana obsahuje také jména dramaturga a producenta filmu (viz příloha č. 2).

Ve scénáři k filmu *Boží duha* je také uveden obsah s konkrétními scénami a s uvedením stránek, na nichž se nacházejí. Scény jsou označeny jako prostředí, kde se akce ve filmu

aktuálně odehrává. Například, v jednom z prvních záběrů ve filmu vidíme hlavní postavu ve vlaku. Hrdina vyzývá místní gardisty, aby neobtěžovali ženu. Ve scénáři je tato scéna uvedena na straně 5 pod nadpisem Vagón / Krajina. Další scény jsou označeny podobným způsobem: „*Kostel u hřbitova, Vesnice, Kuchyně atd.*“

Celkově má scénář filmu 143 strany, z toho samotný syžet obsahuje 140 stran, což zcela neodpovídá pravidlu, o kterém psal Field, tj. že jedna stránka scénáře se rovná jedné minutě ve filmu. Samotný film, vzhledem k tomu, že je televizním filmem, má 80 minutové načasování. To znamená, že některé scény ve filmu se zobrazují rychleji, než je popsáno ve scénáři, jinými slovy, záběr popsaný na celou stránku scénáře může obsahovat přibližně 20 až 30 vteřin času na obrazovce. Zřejmě to souvisí s výběrem jiného typu písma. Scénář Boží duhy je napsán textovým písmem - Times New Roman velikosti 12, což je rozdíl oproti americké úpravě scénáře, kde je obvykle použito písmo Courier New s velikostí 12. Právě s písmem Courier New bude každá stránka odpovídat 1 minutě času ve filmu.

5.1.1 Forma scénáře

Scénář je napsán v evropském stylu. V záhlaví jsou označena čísla obrazu a místo, kde probíhá akce. V každé scéně jsou také uvedeny pomocné faktory pro natáčení, jako je místo natáčení - exteriér, interiér nebo reál, a čas natáčení (ráno, odpoledne, večer, v noci atd.). Ve scénách jsou časté tzv. flashbacky (ve scénáři uvedeno slovem retrospektiva), které jsou součástí hlavního děje filmu jako vzpomínky hlavních postav.

Obrázek 10: Ukázka z literárního scénáře filmu Boží duha



Zdroj: Svoboda, 2007, s. 27

Text scénáře je rozdělen na dvě části, levou a pravou, což je obecně přijímaný evropský styl (psaní ve dvou sloupcích). Na levé straně jsou popisy místností, kde se scéna odehrává, akce a pohyby postav nebo objektů (vlak, pes) a taktéž i autorovy myšlenky a vnitřní zážitky postav (viz níže). Vpravo jsou všechny repliky, dialogy a monology postav, to, co říkají v záběru, a

také zvuky psané kurzívou (např. *Startování motorů*, s. 95). Tj. vlevo je to, co divák vidí ve filmu, vpravo je to, co slyší.

Text scénářů se obvykle píše s větší přesností, s minimem metafor a úvah, jinak by se scénář blížil k literárnímu dílu. V případě *Boží duhy* je text ve scénáři někdy psán zvláštním stylem, jako by se autor zamýšlel nad postavami nebo různými akcemi, které však při zhlédnutí samotného filmu neuvidíme. Například, v jedné z prvních scén, jsou gardisté ve vlaku popsáni takto: *„Trojice mladíků by se za jiných okolností sešla pravděpodobně spíš na fotbalovém hřišti nebo v hospodě u muziky. Nejstaršímu je něco přes dvacet, zatímco ten nejmladší si ráno u zrcadla den po dni přejíždí tvář bříšký prstů, v očekávání zda nahmátne rašící strniště.“* (Svoboda, 2007, s. 5)

V následujícím příkladu scénárista uvádí úvahu a myšlenky hlavního protagonisty a ukazuje, jak postava reaguje na různé situace, ale samotné akce nejsou konkrétně popsány: *„Nic, čeho by se muž měl snad lekat. Kde by se tu vzala koza v chlívcí?! A i kdyby na dvoře řádl zloděj, co mu mělo záležet na majetku, na kterém chtěl strávit jen jednu noc. Chvíli pro něj bylo skoro nemožné rozeznat to, co vnímaly smysly, od toho, čím se pošklebovaly odcházející přízraky vzpomínek.“* (Svoboda, 2007, s. 33)

Lze se domnívat, že takový přístup byl s největší pravděpodobností vytvořen pro lepší pochopení a prohloubení příběhu, protože samotná novela je napsána naprosto nedivadelním jazykem s filozofickými úvahami. (Klein a kol., 2007, s. 59-60) Popis meditací postav mohl také pomoci hercům pocítit silněji svou postavu, pomocí vnitřní herecké techniky.

Ve scénáři jsou však popsány i konkrétní akce, které se v záběru odehrávají. Bez akcí by se děj nerozvíjel. Například ve scéně prvního setkání muže a ženy je jejich jednání popsáno zcela jasně a bez ponoření se do myšlenek, jak je to přijato v literárních románech: *„Žena se křečovitě drží sloupku, podpírajícího krov; nevnímá. Muž sejde dolů po oslizlých schodech, poskládaných z cihel. Pokusí se jí pomoci vstát, ale její ruce se chytí trámku o to pevněji. Až náhle sevření povolí. Muž ji znenadání drží v náručí, uvolněnou, malátnou. Dívá se mu do očí. Zdá se, že chce něco říct. Ale rty se nakonec usilovně semknou“* (Svoboda, 2007, s. 57)

5.1.2 Postavy

Hlavními postavami novely jsou český muž a německá žena, jejichž jména nejsou ani v knize ani ve filmu uvedena. Durych nechal své dva hrdiny samotné, aby společně prožili příběh. Jiří Svoboda přidal do filmu několik epizodických postav, s nimiž se hlavní postavy periodicky setkávají. Díky tomu je příběh ve filmu podrobnější a realističtější a hlavní postavy

neprožívají své osudy samy. Nevíme, odkud hrdinové přišli, jak přežili válku atd. Během filmu se nám pomocí flashbacků zobrazují pouze okamžiky z jejich minulých životů.

Epizodické postavy pouze doplňují jednání a příběhy obou hlavních postav.

Muž, kterého ve filmu hraje český herec Milan Kňažko, je zobrazen jako starší zkušený člověk, který přežil válku. Divák neví jeho předchozí život, co žil a na začátku příběhu to zůstává neznámé. Později, ze vzpomínek, se dozvídáme, že měl manželku a děti, které během války zemřely. Co se stalo? Proč se toho všeho vzdal? Je zahalen tajemstvím a jeho motivy není tak snadné pochopit. Postava muže se odhalí až později, po setkání se ženou.

„Muž, který se do konfliktu vmísil, nemá daleko do šedesátky. Zimomřivý, zachumlaný do vlňáku.“ (Svoboda, 2007, s. 10)

Ženu ve filmu hraje česká herečka Markéta Hruběšová. Ve filmu ji muž potká, když se rozhodne strávit noc v prázdném domě. Jde o mladou Němku, která po válce a změně hranic zůstala na území Československa. Vypadá na méně než 30 let, má krásné modré oči a zrzavé vlasy. Na prvním setkání hovoří o obtížích, které musela snášet během války a po ní. Její příběh je spíš jako vyznání, muž pro ni je jako kněz, který ji poslouchá a zbavuje její hříčů. Mluví o tom, co musela snášet, v minulosti byla několikrát znásilněna a to v ní zanechalo psychologické trauma.

Ve filmu jsou také epizodické postavy, s nimiž se hlavní postavy v příběhu protínají. Některé z nich se objevují během flashbacků. To je jeden z hlavních rozdílů mezi filmem a původním materiálem. V Durychově novele vedlejší postavy v podstatě nevystupují. Vesničané, s nimiž se dvojice setkává na konci, jako by splývali s prostředím a představovali jeho součást. Zapadají též do principu smíru a doplňují jej. Dívčina matka hraje rovněž symbolickou roli, výčitku, jež ji pronásleduje. Je zde zmínka i o tetě hlavní hrdinky, fyzicky i mentálně znevýhodněné ženě, která hraje ve vyprávění úlohu rušivého elementu a jednoho z důvodů matčiny smrti.

V novele Boží duha plní klíčovou úlohu dialog. Stěžejní část díla je záležitostí nitra postav, doplněnou jejich zrcadlením a sebenalézáním v okolním prostředí. Pozorujeme mentální proměnu hlavních hrdinů, provázenou jejich bohatými představami, vzpomínkami, obavami, otázkami. I vnitřní monology tvoří mnohem větší podíl než ve filmu. V myslích postav probíhají hluboké úvahy plné metafor, symbolů, bohatých asociací a jinotajů. Ve filmu jsou tyto úvahy přeneseny autenticky a zanechány hlavní autorovy myšlenky.

5.1.3 Čas a prostor

Na základě popisu místností ze scénáře a románu lze předpokládat, že se děj odehrává koncem léta nebo na podzim v poválečném období, přibližně v letech 1945–1946. Postavy se nacházejí v poválečném pohraničním pásmu Československa, během přesídlování Němců. Později se diváci dozvědí, že děj se odehrává na Moravě poblíž vesnice Potočná: „*Víte, kde je Potočná? ... Za vašich se to jmenovalo Altenbach? Jak je to daleko? - Hodinu. Hodinu a půl...*“ (Svoboda, 2007, s. 67). Jedná se o skutečnou události, která se v té době v Československu stala, všichni autoři dodržovali autentičnost při přenosu materiálu do románu, z románu do scénáře a ze scénáře k filmu. S těmito skutečnostmi lze film vnímat jako realistické drama.

Co se týká časového rozsahu filmu, divák přesně neví, kolik času uplyne od začátku do konce příběhu. Samozřejmě dochází ke změně dne a noci, alespoň ve filmu byla noc promítána několikrát. Jaroslav Durych zároveň v knize jasně naznačuje, že děj se odehrává jen ve dvou dnech. Ale ve scénáři, stejně jako ve filmu samotném, časové rozpětí příběhu nehraje tak významnou roli, protože se autoři snaží naznačit více psychologické části života hlavních postav, jejich vyznání, sebepoznání a vykoupení.

Jak již bylo zmíněno výše, lokace ve filmu se často mění (vyplývá to ze samotného obsahu scénáře), což je patrné zejména na začátku filmu. Divák vidí scény z vlaku, vesnici, školy, kostel, hřbitov, les, dům (který je také dále rozdělen na části) atd. Scénář dobře popisuje místa, která jsou zobrazena v záběru, například ve scéně, když muž dorazí na stanici, je nádraží popsáno takto: „*Kdysi čistě vymalované stěny nádražní budovy hyzdí čírky vápna, jímž jsou zatřené všechny německé nápisy. Vedle svítí novotou tiskacími písmeny připsané české ekvivalenty*“ (Svoboda, 2007, s. 11)

Nebo popis lesa, který je spíše metaforickým popisem přírody: „*Lesknoucí se vodní hladina zrcadlí vrcholky smrků a nad nimi podvečerní nebe, zabarvené zapadajícím sluncem. Nepříliš hluboká lesní studánka je ohrazená a zastřešená hrubě přitesanými kmínky smrčí. Na roubení svítí porcelánový hrnek s ouškem, připravený pro žíznivého poutníka.*“ (Svoboda, 2007, s. 17)

V daném případě režisér Svoboda dodržoval stylistiku novely Jaroslava Durycha.

5.1.4 Dramatická stavba

Vzhledem k tomu, že se jedná o scénář dramatického filmu, je klasicky rozdělen do 5 částí. Jak již bylo uvedeno, navzdory tomu, že scénář má 140 stránek textu, film trvá pouze 80 minut kvůli svému formátu pro nahrávání do televize. Přesto film nespadá do rámců

evropských 90 minut a taktéž i do pravidel, stanovených Fieldem (viz kapitola 2.2.6).

Expozice ve filmu netrvá uvedených 30 minut, ve skutečnosti končí za 24 minut, což je do 47. stránky scénáře. Totéž platí pro ostatní části, kde je načasování delší, ale celkově zabírá 80 minut času na obrazovce.

Jak již bylo zmíněno v teoretické části, expozice je výchozím bodem jakéhokoli dramatického příběhu. Zde se divák setká s postavami, které jsou pouze představeny. Je ukázáno prostředí a lokace, kde se děj odehrává, a také upřesněn čas ve filmu, který je víceméně jasný po scéně ve vlaku. Divák se setkává s mužem a autoři nezveřejňují podrobnosti jeho života, je jasné, že je Čech a válku přežil, ale odkud jede, kam a proč? Divák to neví. Je také představena žena, která má svůj vlastní příběh, dosud však zahalený tajemstvím. Je známo, že je Němka, žila během války na území okupovaného Československa, měla rodiče, kteří za války zemřeli. V expozici hlavní událostí je první setkání a rozhovor mezi mužem a ženou, který posune příběh dále. Expozice končí jejich setkáním, po kterém následuje důležitá scéna, která zároveň nebyla v původním materiálu.

Ke kolizi dochází přibližně od 25 minuty filmu až do 34 minuty, ve scénáři je to od stránky 49 do stránky 59. Muž potká s pistolí v ruce české revoluční gardisty, kteří vnikli do jeho domu. Stojí za to říci, že dům také není majetkem hlavní postavy. Gardisté začali tušit, že muž skrývá někoho jiného, ale předtím se žena dokázala skrýt v podkroví. Nastane první moment napětí, stráže vytáhnou pušky, muž drží prst na spoušti pistole. Naštěstí se strážci, když viděli kozu ve stodole, rozhodli odejít, čímž si uvědomili, že ten muž, jak se zdá, nikoho neskrývá. Muž jde nahoru do podkroví, kde se žena skrývá, a vidí, že ona se bojí. „- *Nebojte se, jsou pryč. Byli tu krást. Nikoho nehledají! - Žena se křečovitě drží sloupku, podpírajícího krov; nevnímá*“ (s. 55). Pomocí retrospektivy se divák dozví, že žena byla několikrát znásilněna českými vojáky a zůstala na území Československa i po válce. To v ní zanechalo psychologické trauma. Pak děj plynule přechází do další části filmu.

Přichází střední část filmu čili konfrontace, která je zároveň největší částí příběhu. Ve scénáři je to ze strany 61. Muž a žena tráví společně čas prací v domácnosti. Zároveň však v této části divák najde další podrobnosti o životě hlavních postav. Je například známo, že muž měl manželku a dvě děti. Jeho motivace, to co ho pohání k cíli, je odhalena. Ukázalo se, že přišel z nějakého důvodu. Muž hledá v těchto krajinách člověka, který se podílí na smrti jeho příbuzných. Dozví se, že ten člověk žije ve vedlejší vesnici a je národním správcem. „*Muž – „Přišli vaši a... a všechno se změnilo. Utíkali jsme po nocích. Známi, u kterých jsme zakleпали, nás přijímali s hrůzou, jak nakažené infekce. Nejhorší to bylo s dětmi - děti nic*

nechápu... -“ (Svoboda, 2007, s. 73) V této části je vidět zajímavý dialog mezi mužem a ženou, ze kterého má divák pochopit jejich motivaci, zkušenosti a předchozí život. Například žena uvádí, že měla také dítě, které se jmenovalo Gretchen. Bohužel musela své dítě pohřbít. „Jen pro duše. Dítě jsem musela zakopat na hřbitovní zdi. Jinak farář nedovolil. Nestihla jsem ji nechat pokřtít.“ (s. 79) Dále pokračuje jakési vyznání ženy, kde podrobně vypráví, co se jí stalo. Její příběh zároveň přerušují retrospektivy, ve kterých v podrobnostech je popsáno a ukazováno, co se ženě stalo, jak přežila znásilnění a proč už nechce chodit do kostela. Tato část je zcela věnována ženě, muž zde působí pouze jako její posluchač nebo jako kněz, kterému se přiznává. Také v této části kopají muž a žena společně hrob, aby pohřbili rakev, kde leží neznámá žena.

Nastává peripetie, kdy se hrdinové již k sobě dost přiblížili, přichází naděje na šťastný život, navzdory všem obtížím, které oba museli snášet. Žena doufá, že s mužem prožije zbytek svého života, ale v tuto chvíli muž nezapomíná, proč přišel do těchto míst.

Následuje katastrofa, překvapivě nejkratší část scénáře. Muž zjistí, že člověk, pro kterého přišel, již je blízko, a rozhodne se ho zabít. Najde ho vedle gardistů a zamíří na něj pistolí. Avšak v tu chvíli k němu přiběhne žena, která se snaží odradit ho od tohoto úmyslu. Ukázalo se to jako osudová událost, protože gardisté muže zastřelili. Režisér Svoboda takto změnil závěrečnou část příběhu, na rozdíl od románu, kde hlavní hrdina neumírá.

5.2 Divadelní scénář

Na českém jevišti byla Durychova novela adaptována v roce 2001 na scéně Centra Experimentálního Divadla pod souborem Divadla U Stolu v Brně. Režisérem a autorem adaptovaného textu je František Derfler. V této části praktické práce bude uvedena analýza samotného textu scénáře a také změny oproti původnímu materiálu, které režisér přinesl do inscenace. Jedná se o dramatický příběh dvou lidí, kteří během svého života zažili těžké utrpení. Divadelní inscenace získala kritickou pochvalu a v několika kategoriích byla také nominována na cenu Alfreda Radoka.

Na začátku scénáře divadelní hry je obvykle psán úvod, seznam herců a jejich postav, které se v inscenaci objevují. V daném případě tento úvod chybí, od samého začátku skriptu už je uveden samotný děj, napsaný většinou formou replik postav. V horní části první stránky scénáře je název hry, autor původní knihy a režisér adaptace. Dále okamžitě následuje první obraz čili dějství, za nimž jsou repliky postav. Je to netypický přístup k psaní divadelního textu, i když jsou dodržovány základní principy scénáře. Lze předpokládat, že takový přístup

je způsoben obtížně přizpůsobitelným původním materiálem, minimálním počtem postav a také akcí v samotném ději.

5.2.1 Forma scénáře

Divadelní scénář Boží duhy se skládá téměř výhradně z monologů a dialogů postav. Celkově scénář má 30 stránek textu, na nichž jsou minimálně popsána prostředí, čas a charakteristika postav. A pokud jsou popsány, jsou uvedeny formou scénických poznámek, například začátek prvního obrazu či dějství vypadá na papíře takto:

Obrázek 11: Ukázka z divadelního scénáře Boží duha

1

BOŽÍ DUHA
Jaroslav Durych
Divadelní scénář: František Derfler

I. OBRAZ

Pustý kraj. Chrám. Na sklonku dne

Zdroj: Derfler, 2001, str. 1

Text scénáře, stejně jako i ve filmové verzi, je rozdělen na dvě poloviny. Vlevo jsou postavy, které aktuálně vystupují na jevišti, vpravo jsou jejich slova, čili monology a dialogy.

Vzhledem ke specifčnosti děje, na levé straně scénáře jsou pouze postavy muže a ženy, někdy taky je psán vnitřní hlas muže, který zde lze považovat za samostatnou postavu.

Důležitou roli ve scénáři hrají také scénické poznámky, a to navzdory tomu, že je jich méně, než je obvyklé v dramatických textech. V tomto scénáři převládají explicitní scénické poznámky, které v zásadě hrají pomocnou roli pro inscenační tým, protože poskytují informace o prostředí a čase před každým obrazem: „*Světnice opuštěné chalupy. Večer.*“ (Derfler, 2001, s. 23). V scénáři je uvedeno málo informací o pohybech a vzájemných vztazích postav, ale v některých zvláště důležitých momentech jsou pohyby postav zaznamenány v explicitních scénických poznámkách: „*Oba se zvednou z objetí. Ona vezme muže jemně za ruku*“ (Derfler, 2001, s. 22). Některé poznámky také režisér doplňuje technickými prvky inscenace, například hudbou a dalšími zvuky: „*Muž padne ženě k nohám a libá jí střevíce. Žena se zpočátku brání, pak se skloní a klekne k němu. Objektí. Zní hudba. Znovu se ozve vítr a přinese zvukovou koláž budovanou z replik (či jejich fragmentů), které se*

dosud ozvaly ve hře. Hlasy muže a ženy, případně i jiné. Repliky jsou vychýleny z polohy reálného dialogu: šepot, smích, křik, překrývání, echo, deformace, zrychlení ... atd. ... Nakonec do ztracena odvanuty větrem.“ (Derfler, 2001, s. 22). V textu scénáře nebyly zaznamenány implicitní scénické poznámky.

Akty čili obrazy v divadelním scénáři Boží duhy se nedělí na další části, jak se to obvykle děje při strukturování dramatické hry, při odchodu a příchodu postavy do scény. Celkově hra je rozdělena do 4 dějství, v nichž se děj odehrává.

5.2.2 Postavy

Jak již bylo uvedeno výše, hlavními postavami jsou český muž a německá žena, kteří jsou ve scénáři označeni pouze jako On a Ona. Stejně jako v novele, od první minuty hry vidí divák muže, otevírajícího divadelní představení. Před publikem se objeví starší muž s šedivými vlasy, v dlouhém kabátě s cestovním kufrem v ruce. Žena, mladá Němka s krátkými a blondatými vlasy, se objeví na jevišti na začátku druhého aktu. Při prvním setkání s mužem se k němu chová nedůvěřivě a dokonce se bojí. Muž na ni nechce tlačit, ale naopak se s ní snaží klidně mluvit. V divadelní inscenaci hrál Ladislav Lakomý muže, ženu – Ela Lhotská.

Na rozdíl od původní novely, kde je postava muže prezentována jako mlčenlivá a někdy záhadná, dostala v divadelní adaptaci jeho postava otevřenější charakter. Na jedné straně toho bylo dosaženo přidáním záznamu vnitřního hlasu muže, jehož hlavním cílem je odhalení postavy, naznačení jeho myšlenek a uvažování. Vnitřní monolog na jevišti vypráví o vnitřních úvahách protagonisty. Podobný princip byl použit i v novele, kde byl vnitřní charakter postavy rozvinut pomocí jeho vnitřního monologu. To je jeden z hlavních principů představení příběhu, kde protagonista mluví sám o sobě, o ženě, o různých situacích, přitom diváci objevují nový pohled na postavu a jeho vnitřní svět. Někdy i v textu je možné najít i docela nepříjemné okamžiky vnitřního monologu muže, jehož myšlenky jsou vysvětleny scénářem tak, že obvykle by to postava neřekla nahlas na jevišti: „*Ach, jen si ji chyt', abys třeba jen na okamžik mohl zabořit tvář do těch pekelných vlasů a líbat ty rty! Jen jdi! Vždyť ji můžeš jen obnažit klín, pak jí podříznout hrdlo a nechat ji vykrvácet.*“ (Derfler, 2001, s. 5). V divadelním scénáři je vnitřní monolog uveden jako vnitřní hlas a zaujímá velkou část v textu postavy, což je patrné zejména na začátku děje. Derfler se tedy držel podobného konceptu, jako tomu bylo původně u Durycha, kde divák sleduje téměř celý příběh očima protagonisty.

Derfler se neodchýlil od původního literárního materiálu, pokud jde o odhalení postav a jejich vzájemného vztahu. Toto je psychologický příběh dvou různých charakterů, starého muže a

mladé Němky, kteří zažili traumatizující potíže a mezi nimiž nyní dochází k duševnímu a tělesnému spojení. Jak již bylo popsáno v předchozí podkapitole, v románu byl představen minimální počet vedlejších a epizodických postav, hlavní hrdinové prožívali příběh sami. V divadelní adaptaci vystupují pouze dvě postavy – muž a žena. Tento přístup je zřejmě částečně způsoben tím, že se autor snažil dosáhnout maximálního kontaktu mezi hercem a dějem s divákem.

Postava ženy v divadelním textu je plně v souladu s Durychovou předlohou. V domě potkává muže, zpočátku se k němu chová nedůvěřivě, ale zároveň nevypadá jako bezbranná smutná žena. Ví, co má odpovědět na mužova slova, i když její odpovědi zní domýšlivě: „ – *Mám před vámi strach. – Proč? – Jistě jste dobrý. Ale nevím, kdo jste. Už vám rozumím. Myslíte, že jsem d'ábel. Ten také je dobrý. Aspoň někdy.*“ (Derfler, 2001, s. 5-6). Během války a po ní prošla obtížné zážitky, ale přesto se rozhodla zůstat na území Československa, hledat klid a žít své dny. Hovoří o svých obtížích s velkým opovržením, bojí se vzpomenout si, jak byla znásilněna, ale přesto muži podrobně říká všechno: své vzpomínky, úvahy, dojmy, myšlenky. Pro ni zde také působí muž spíše jako posluchač a kněz. „*Jemnost ženy, jejíž vitalistická touha po záchraně umožní přežít smrt nejbližších, ponížení i naprostou devalvaci života po traumatickém zážitku znásilnění, vystřídala ztrácející se síla muže, směřujícího ke svému konci a hledajícího nové vykoupení.*“ (Klein a kol., 2007, s. 60)

5.2.3 Čas a prostor

Ze samotného divadelního scénáře je těžké pochopit, kde a kdy přesně se děj odehrává. Pouze díky tomu, že se jedná o adaptované dílo známé novely, divák ví, že příběh v něm probíhá po druhé světové válce na území Československa.

Na základě krátkých popisů času lze na začátku každého obrázku ve scénáři předpokládat, že celkový divadelní čas jsou dva dny. První dějství začíná na sklonku dne, který se plynule promění v další obraz, odehrávající se v noci. Poté následuje třetí část, kde jsou postavy vidět v pozdní odpoledne za soumraku, poslední dějství se odehrává až večer. Jinými slovy, samotné setkání mezi mužem a ženou trvá dvacet čtyři hodin. V tomto ohledu autor adaptaci rovněž sledoval příběh popsany v knize. Divácký čas celé inscenace trvá pouze jednu hodinu a třináct minut.

Co se týká prostorů, kde se děj odehrává, zde autor využil minimální počet změn prostředí. A přestože scéna zůstává nezměněna, mění se pouze dekorace na jevišti, což naznačuje, že se změnil obraz a změnilo se prostředí děje. Na základě textu scénáře je jasné, kde se každý

obraz odehrává. Například první akt se odehrává v blízkosti chrámu. Setkání muže a ženy ve druhém dějství probíhá v prázdném domě, na jevišti je proto speciálně umístěna postel, na které muž ležel. Třetí část se odehrává na hřbitově poblíž chrámu a poslední část je opět v domě z druhého dějství.

Vzhledem ke specifikům příběhu se scénárista na základě původního materiálu nerozhodl použít větší střídání míst, použil malou scénu, kam se obě hlavní postavy umístily. Komorní prostředí v divadelní inscenaci je také použito k dosažení kontaktu s divákem, k ponoření se hlouběji do děje a soustředění na hlavní postavy, jejich rozhovory a myšlenky.

5.2.4 Dramatická stavba

Scénář divadelní adaptace novely Boží duha je rozdělen na 4 samostatné části, mezi nimi dochází ve hře ke změně času a prostoru. Vzhledem k tomu, že scénář má 4 části, a nikoli 5, jak je tomu obvykle u klasických dramatických her, je poměrně obtížné okamžitě upřesnit, kde se která část nachází. Byla odstraněna kolize nebo peripetie ze struktury, je přítomna střední část dramatu? V divadelní historii existovaly také hry s odlišnou strukturou scénáře, i tato hra je považována za dramatickou hru.

První obraz nebo expozice začíná příchodem muže na jeviště. Divák se seznámí s hlavní postavou - divadelní hra začíná vnitřním monologem muže. Před divákem se objeví starší muž, který přemýšlí o místech, jimiž prochází, jeho myšlenky jsou metaforickými a filozofickými úvahami. Sám si klade otázky: „*A proč? Kam to utíkáš?*“ (Derfler, 2001, s. 1), sám si snaží na nich odpovědět: „*Hledat samotu, zapomenutí a potřebný klid, léčit tělo i duši a přemýšlet o posledních věcech člověka, jak se zajisté sluší mému věku?*“ (Tamtéž). V této části, jak je to obvyklé v expozicích, autor představuje divákům hlavní postavu, ale zatím neodpovídá na otázku „o čem to je?“. V úvodní části také režisér nepovažuje za nutné představit druhou hlavní postavu, postavu ženy. Tu ponechává do druhé části.

Ve druhé části, kterou lze považovat za kolizi, se v příběhu setkávají hlavní postavy hry. Muž a žena rozmlouvají poprvé, i když je obtížné přisoudit jejich setkání ke klasickému známosti. Před divákem se objeví mladá žena zahalená do velkého šálu, která s mužem mluví opatrně a potvrzuje, že se ho bojí: „*Ne! Nehněvejte se! Mám opravdu strach. Vždyť mě můžete vyhnat.*“ (Derfler, 2001, s. 6). V jejich rozhovoru dojde k momentu, kdy dosáhnou společného cíle. Před příchodem do prázdného domu, když se muž v prvním aktu procházel po krajině, narazil na rakev, kde leží ostatky neznámé ženy a dítěte. Muž vyhrkne, že je hrobař a rád by pohřbil rakev s ostatky, zatímco žena také chce pohřbít rakev, ale nemohla by to udělat sama. Jinými

slovy, v této části scénáře dochází k prvnímu momentu napětí, který je vyjádřen v rozhovoru mezi impulzivní ženou a klidným mužem. Během rozhovoru žena také vypráví své vzpomínky na obtížné události, které zažila. Její monolog je spíš jako vyznání, muž je zde v roli kněze, připravený odpustit její hříchy. Je vidět, že se obává psychických problémů, zdá se jí, že ji již zesnulá matka pronásleduje: „*Ach, copak vy víte, jste přece jen muž! Ona tedy je mrtvá. Ale proč mě tak pronásleduje? Co jí schází? Co chce? Proč se na mne tak dívá, jako kdyby mi vyčítala, že nemohu umřít! Je mi hanba a stydím se, nepopírám to, ale co mám dělat?*“ (Derfler, 2001, s. 10) Celá druhá část scénáře je obsazena dialogem mezi mužem a ženou, rytmus této konverzace se mění, zvyšuje se od začátku k vrcholu a klesá ke konci. Výsledkem rozhovoru je, že se postavy do určité míry sblíží a objevují společný cíl.

Třetí část scénáře se odehrává na chrámovém hřbitově. Na začátku aktu jsou uvedeny scénické poznámky pro upřesnění, co se na jevišti děje: „*On pohřbívá rakev. Během pohřbívání přijde Ona a mlčky pomáhá. Pak poodstoupí. On dokončil práci.*“ (Derfler, 2001, s. 16-17) Jak je sledováno z těchto poznámek, scéna začíná pohřbením rakve. Dále do scénáře vstupuje dlouhý vnitřní monolog muže, který rozmyšlí o pohřbu a o životě obecně: „*...Ta mrtvá na mne hleděla tak, jako kdyby styk její duše s tím tělem nebyl přerušen dokonale. Ale co vlastně chtěla? Což ji rozlítostnila krása zlatého dne a vzpomínka na to, čeho zaživa nedosáhla a čeho snad není ani na onom světě? Což prosila o útěchu? Či to byla snad ona, která těšila mne? Ó moci! Ó velebnosti! Ó moudrosti Boží! Ó srdce! Už dost!*“ (Derfler, 2001, s. 17). Celý scénář je založen na rozhovorech a vztazích dvou hlavních postav, s minimálním popisem dějství čili pohybu, změnou místa a času; vše se děje tady a teď, a hlavní hnací silou jak v inscenaci, tak i ve scénáři, je konverzace. Jejich vztah je v podstatě dějem. Žena je i nadále mučena svými hříchy, zatímco muž se jí snaží inspirovat k životu: „*A není to milosrdenství, že právě v té chvíli, kdy se tělu už zdá, že uschne a shoří, se náhle po jeho popáleninách začne rozlévat rozkoš? A proč se jí bránit? Vždyť to nebyl hřích váš.*“ (Derfler, 2001, s. 20) Čím dále děj a jejich dialog pokračuje, tím blíže se postavy stávají, přičemž se navzájem přitahují, což je způsobeno samotou postav a tím, že jsou v malém uzavřeném prostoru. Zde přichází vrchol jejich vztahu: „*Muž padne ženě k nohám a líbá jí střevice. Žena se zpočátku brání, pak se skloní a klekne k němu. Objetí.*“ (Derfler, 2001, s. 22)

Poslední část adaptace se odehrává ve stejném domě jako v druhé části hry. Jelikož se jedná o poslední část, nespadá do kategorie katastrofy, protože děj končí šťastně a nikdo neumírá. Stejně jako je to napsáno v samotném Durychově románu. V této části je většina textu věnována odhalení postavy muže, kterého diváci vidí z jiné, citlivější stránky. Pokud se na začátku

inscenace objevil jako tichá a možná bezcitná postava, pak se zde objevuje emotivnější, než byl dříve. Důvodem toho je setkání se ženou, ke které pocítí milostný cit. V závěru příběhu dochází k jejich emocionální blízkosti, která je více vyjádřena duchovně než tělesně, jak tomu bylo v Durychově románu. Na samém konci scénáře je naznačen další vztah obou postav: „...*To dítě. Ale pak aspoň dvě! S jedním bylo by smutno ...*“ (Derfler, 2001, s. 30)

6 KOMPARACE

Oba dva autoři adaptace knižní novely vykonali náročnou práci, aby ukázali původní látku z nové perspektivy. Text a děj novely je skutečně obtížné přizpůsobit kvůli velkému množství metaforických popisů, úvah a filozofických myšlenek. Navzdory poměrně populární knižní verzi zatím dosud nikdo neuvedl další adaptační verze na velkých mediálních platformách. Jiří Svoboda a František Derlfer vnesli do tohoto příběhu nový pohled, měnící a doplňující některé aspekty děje, některé více a některé méně. Právě těmto změnám textů scénáře a příběhu, a následujícímu srovnání obou textů je věnovaná tato část praktické práce.

Mezi těmito pracemi existují podobnosti. Autoři nezměnili hlavní postavy a jejich jednání, skrze něž se přenáší děj příběhu. Postavy se za různých okolností ocitnou společně na jednom malém místě. Oba v minulosti prožili hrozné události, jejichž příčinou byla válka a krutost lidí. Postavy a jejich jednání v obou verzích adaptace jsou podobné, pouze s malými změnami, ale jelikož se celý hlavní děj přenáší prostřednictvím postav, co se pak změnilo? Autoři se naopak snažili postavit celý příběh právě kolem těchto postav a přidat nebo odebrat všechny ostatní prvky příběhu původního materiálu.

Hlavní rozdíly mezi těmito dvěma díly především odkazují na hlavní rozdíly mezi filmem a divadlem. Zatímco ve filmové verzi vidí divák neustálé střídání scén, záběrů, lokací a míst, kde se akce odehrává, v divadelní verzi tak častá změna scén není. V inscenaci Derlfera se scéna změnila pouze čtyřikrát, podle dramatické stavby a přechodu z jednoho dějství do druhého. S ohledem na to, se ve filmovém scénáři nachází 96 obrazů čili scén.

Co se týká dramaturgie, i zde se dají najít rozdíly mezi těmito adaptacemi. Svoboda dává do filmu více akce, více postav a také odhaluje hlavní postavy prostřednictvím dialogů a jejich jednání, zatímco divadelní produkce je minimalistická: postavy v příběhu jsou jen dvě, v krátkém průběhu času, který spolu prožívají, dochází k jejich emocionálnímu spojení. V tomto ohledu se Derfler neodchýlil daleko od původní předlohy. V jeho inscenaci je příběh těchto postav odhalen s více psychologickými pocity, hlavní postava na jevišti má vnitřní

hlas, ukazující publiku svůj vnitřní svět. Hrdina přemýšlí filozoficky, občas se ponoří do svých vlastních myšlenek a úvah.

V obou případech text novely byl zpracován tak, aby vypadal jako scénář, jak ve filmové, tak v divadelní podobě. Mnoho prvků muselo být odstraněno a upraveno pro konkrétní promítání. Například v knize existuje vypravěč, který mluví z pohledu hlavní postavy. Jeho úvahy, dojmy, pocity, touhy obsahuje velká část příběhu. Ve filmovém scénáři nejsou myšlenky hlavního hrdiny zapsány do jeho slov a ve filmu není žádná taková role vypravěče. Ačkoli stojí za zmínku, že ve scénáři jsou hrdinovy myšlenky popsány na levé straně textu, zatímco divák nevidí jejich realizaci ve filmu. „*Už se začíná smířovat s tím, že noční setkání bylo jen horečnatým přeludem. A možná žena využila jeho spánku, sbalila pár svršků a zmizela do noci, jak slíbila.*“ (Svoboda, 2007, s. 54) V textu divadelního scénáře, který, jak již bylo uvedeno, je téměř přesně přenesen z novely, se sám muž objevuje jako vypravěč. Jeho myšlenky ve scénáři jsou navíc zapsány ve sloupci dialogů postav. V muži se střídají příjemné a odporné dojmy, střídají se „božské“ a „pekelné“ efekty. Taktéž i v divadelním scénáři hlavní princip podání příběhu spočívá v nahlížení protagonisty na sebe sama a na ženu.

Z formálního hlediska je filmový scénář rozdělen na obrazy, zatímco divadelní verze je rozdělena do 4 dějství. Každý obraz je pojmenován jako prostředí, kde se tato scéna odehrává. V divadelním scénáři nejsou jednotlivé části nijak pojmenovány, i když před samotným aktem je uveden název místnosti a čas. Pokud se jedná o akce čili pohyb postav, ve filmové verzi jsou podrobně popsány v rámci psaní filmového scénáře, zatímco v divadelním textu nejsou detailně uvedeny akce a interakce postav. Tento přístup je dán spíše tím, že se Derlfer pokusil dosáhnout stejného efektu jako autor novely, tj. přinášet děj příběhu skrze samotné postavy, prostřednictvím dialogů a monologů, což je spíš psychologický přístup. Zatímco ve Svobodově filmu jsou akce a pohyb na stejné úrovni jako jednání postav, což dává příběhu realističtější pocit.

Pokud se jedná o čas, kdy se akce odehrává, existují také rozdíly. Film neposkytuje přesné informace o čase, ale k určení času jsou použity vizuální znaky. Například v jedné z prvních scén vidí divák lidi ve vlaku, jak jsou oblečení, jak vypadají, zatímco ve vlaku jsou také čeští revoluční gardisté, kteří občas vyslovují slova v němčině. Divák na základě těchto faktorů může předpokládat, že děj se odehrává po druhé světové válce, jejich domněnky jsou později potvrzeny dalším sledováním filmu. V divadelní inscenaci je přesný čas neurčen, děj je zde prezentován pomocí rozhovorů a ten se začíná odvíjet po setkání muže a ženy. V tomto ohledu zde hraje zvuk, který je slyšet na jevišti, doplňující roli. Například ve scénáři je

scénická poznámka, která ukazuje, po jaké hrozné události se akce odehrává: „Celá akce je podložena koláží hudby a konkrétních zvuků evokujících onu ničivou potopu, která se přehnala touto zemí a zanechala po sobě jako děsivé znamení nepohřbené mrtvé a zpustošené chrámy (rachot tanků, sirény, šrapnely, dávky ze samopalu, výstřely pistolí, pochody, štěkot psů, povely německé a ruské, křik a pláč žen a dětí ...)“ (Derfler, 2001, s. 16)

V dramatické struktuře děje obou verzí také existují rozdíly. Ve scénáři, jak již bylo vysvětleno výše, je děj rozdělen na 3 hlavní části, mezi kterými jsou body obratu, čili kolize a peripetie. V divadelní verzi scénáře je děj rozdělen na 4 části, jejich oddělení lze sledovat přímo ve scénáři, zatímco se ve filmové verzi scénáře dramatická oddělení obvykle nepíší. V první akci či expozici autoři obvykle seznamují diváka se všemi hlavními postavami, upřesní místo a čas příběhu, a pokusí se diváka zaujmout. V divadelní verzi, na rozdíl od filmu, se v první části žena neobjevuje, je zobrazena pouze mužská postava, je slyšet jeho myšlenky a úvahy, žena přichází až na začátku druhého aktu. Druhé dějství zde zcela spočívá v dialogu mezi mužem a ženou, kde dochází k momentu napětí mezi nimi. Ve filmové verzi je moment napětí vyjádřen pomocí ozbrojených gardistů, kteří vniknou do jeho domu. Tito stejní gardisté poté hrají v příběhu epizodickou, ale důležitou roli; je to jeden z nich, který na konci filmu zabije muže a děj končí tragicky. V divadelní verzi k tragédie nedochází, muž a žena, kteří se již dostatečně sblížili, rozmýšlejí o svém dalším společném životě, takže zde má děj šťastný konec, stejně jako v novele.

Obecně lze říci, že se před publikem objeví dvě různá díla, vycházející ze stejného původního materiálu. V jednom případě jde o realistické drama, v druhém o psychologické drama. Svoboda dokázal dát příběhu více dynamiky a akce, a to navzdory tomu, že hlavním tématem je vztah mezi českým mužem a německou ženou. Derfler dosahuje podobného efektu, jako je tomu v Durychově novele, vyjadřuje a klade větší důraz na vztah mezi postavami a na jejich vnitřní pocity a úvahy. Svoboda retrospektivně doplňuje tyto zážitky postav a události, o nichž vyprávějí, a tím doplňuje film. Obě tyto adaptace jsou výjimečné a obohacují českou kulturní tvorbu.

ZÁVĚR

Předložená bakalářská práce je zaměřena na definice dvou druhů scénářů – filmového a divadelního. Označuje jednotlivé prvky při vytváření těchto typů scénáře a také uvádí základní aspekty dramatického příběhu.

Psaní kompletního dramatického příběhu je pro autory od samého začátku náročným úkolem. Kromě všech výše uvedených charakteristik činnosti scenáristů a dramatiků, musí autor textu výborně ovládat jazyk, ve kterém píše příběh. Spousta odborné literatury je věnována oblasti scenáristiky a dramatu, které postupně doplňují prvky vyprávění příběhu.

Navzdory tomu, že struktura navržená Aristotelem je již mnoho staletí stará, profesionální scenáristé a autoři divadelních textů většinou tuto strukturu dodržují i dnes. Jeho struktura je jednoduchá, ale efektivní: každý příběh musí mít začátek, střed a konec. Jedná se o tři hlavní části příběhu, mezi nimiž jsou důležité momenty. Bez této struktury je těžké vytvořit dramatický příběh a ještě těžší je vytvořit příběh bez postav nebo s minimálním počtem postav. Právě postavy hrají výjimečnou roli v příběhu. Přenášejí myšlenky autora, téma příběhu a hlavní motiv. Díky postavám vzniká konflikt, bez postavy není děj. Postavy jsou určovány podle toho, co dělají, ne podle toho, co říkají.

Ohledně filmového příběhu vytvořil Syd Field paradigma, které lze považovat za přeformulování Aristotelovy struktury. Při psaní filmového scénáře je důležité pamatovat, že film je vyprávěn prostřednictvím obrazů, jinak by navrhovaný scénář nefungoval.

Cílem teoretické části bylo popsat hlavní aspekty tvorby filmového a divadelního scénáře. V obou případech jde o složitý proces, jehož hlavní prvky byly popsány v teoretické části. Při správném dodržování pravidel může čtenář napsat svůj vlastní scénář k filmu nebo divadelní inscenaci. Od samého začátku práce, byly postupnou cestou popsány kroky k finální verzi scénářů.

Praktická část je analýzou dvou scénářů z různých oblastí scénického umění. Jasně jsou popsány základní principy práce na dramatickém příběhu. Na základě této analýzy podle stanovených kritérií bylo provedeno porovnání těchto scénářů. Komparace označuje hlavní rozdíly mezi přípravou kinematografického a divadelního scénáře. Výsledky analýzy ukazují, že cíl bakalářské práce byl splněn.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

SEZNAM POUŽITÝCH ČESKÝCH ZDROJŮ:

DERFLER F., 2001. *Literární scénář divadelní hry Boží duha*, Brno: Soubor Divadlo U Stolu.

DROZD D., 2013. *Kapitoly z teorie dramatu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-3642-5.

DURYCH, J., 1991. *Boží duha*. 2. vyd. Praha: Melantrich. Česká próza (Melantrich). ISBN 80-7023-083-5

KLEIN a kol., 2007. *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské Univerzity. Q, Řada teatrologická*, Masaryková univerzita, Brno: 2008 ISBN 978-80-210-4541-5

MATHAUSOVÁ M., 1996. *12 pádů scenáristiky*, Praha. Victoria Publishing, ISBN 80-7187-071-4

NOVOTNÝ, D. J., 2000. *Chcete psát scénář?. 2., dopl. vyd.*. Praha: Akademie múzických umění. ISBN 80-858-8352-X

SVOBODA J., 2007. *Literární scénář filmu Boží duha*. Ostrava: Česká televize.

VELTRUSKÝ J., *Drama jako básnické dílo*, Host nakladatelství, Brno: 1999, ISBN 80-86055-60-4

SEZNAM POUŽITÝCH ZAHRANIČNÝCH ZDROJŮ:

ARISTOTELÉS, 1996. *Poetika*, Praha: Nakladatelství Svoboda, ISBN: 80-205-0295-5.

BOORSTIN J., 2019. *Tajemství filmové řeči*. Praha: Euromedia Group, a.s., v edici Universum, Svěrák J. ISBN 978-80-7617-619-5

FIELD S., 2007. *Jak napsat dobrý scénář*. Praha: Rybka Publishers. ISBN 80-87067-65-7

FREYTAG G., 1944. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol.

MCKEE R., 2016. *История на миллион долларов (Story)*, Москва: Альпина нон-фикшн, ISBN 978-5-91671-480-7 (rus)

TARKOVSKIJ A., 2009. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera Obscura, ISBN 80-903678-4-4.

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ:

DOHNAL, L., DUFEK, J., DUTKA, E., SOUKUP, J. a VANČA, J. Scenáristika a dramaturgie [online], Dostupné z:

https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_scen%C3%A1ristika_a_dramaturgie.pdf

KOHOUT M., BRAJNÍK Č., BELICA O., HRUŠKA T. a FOREJT J., *Jak stvořit film: Výuková skripta pro praktické studium filmové tvorby* [online], Dostupné z: <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2016/01/Jak-stvorit-film.pdf>

MÍKA J., CIESLAR M., 2010. *Literární a technický scénáře filmu Dešťová vila*, Praha: Česká Televize, Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10167721191-destova-vila/20855211519/10976-scenar-ke-stazeni/>

ZICH O., 1986. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie 2. vyd.*, [online],

Praha: Panorama, Dostupné z:

https://is.muni.cz/el/1421/podzim2008/DVBA005/um/Otakar_Zich_-_Estetika_dramatickeho_umeni_2._vydani.pdf

SEZNAM OBRAZKŮ

Obrázek 1: Schéma tématu	17
Obrázek 2: Ukázka z filmového literárního scénáře, č. 1	20
Obrázek 3: Ukázka z filmového literárního scénáře, č. 2	21
Obrázek 4: Ukázka z filmového technického scénáře, č. 1	22
Obrázek 5: Ukázka z filmového technického scénáře, č. 2	23
Obrázek 6: Schéma postavy.....	28
Obrázek 7: Schéma dramatického děje.....	31
Obrázek 8: Paradigma scénáře.....	34
Obrázek 9: Evropská verze stylizování scénářů	37
Obrázek 10: Ukázka z literárního scénáře filmu Boží duha	42
Obrázek 11: Ukázka z divadelního scénáře Boží duha.....	48

PŘÍLOHA

Příloha 1: Titulní stránka literárního scénáře filmu „Boží duha“



Hellichova 20
Praha 1

*POST
PRODUKCE
PRAHA*



ČESKÁ TELEVIZE
producentické centrum
K. Krejčí – M. Sedláková



DEŠŤOVÁ VÍLA

Celovečerní pohádka

/technický scénář filmu/

Podle předlohy Theodora Storma

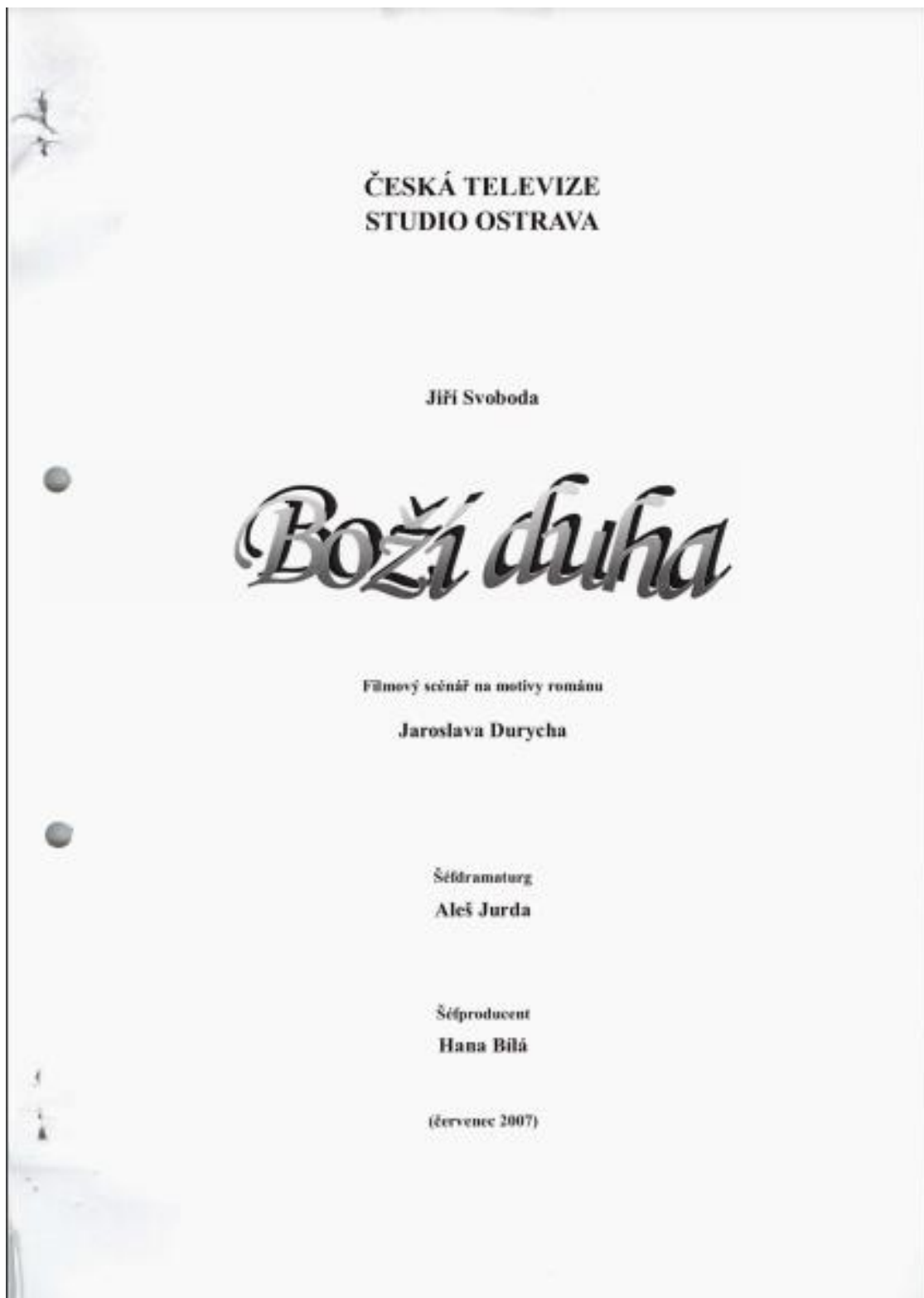
napsal
Jan Mika

spolupráce na scénáři
Milan Cieslar

dramaturgie
Kateřina Krejčí

Zdroj: Mika, Cieslar, 2010

Příloha 2: Titulní stránka literárního scénáře filmu „Boží duha“



Zdroj: Svoboda, 2007

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Menkijanov Batyr

Obor: Scénická a mediální studia

Forma studia: Prezenční

Název práce: Filmový a divadelní scénář

Rok: 2021

Počet stran textu bez příloh: 46

Celkový počet stran příloh: 10

Počet titulů českých použitých zdrojů: 8

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 6

Počet internetových zdrojů: 4

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Alena Svobodová, CSc.