



Otevřený výkladový slovník Národního filmového archivu

–

Formáty scenáristické přípravy

Verze 1.0. (listopad 2020)

Jan Trnka

Obsah

Poznámka na úvod	3
Námět	4
Synopse	6
Treatment / Filmová povídka	12
Literární scénář	19
Scénář / Technický scénář	26

Poznámka na úvod

Cílem tohoto otevřeného výkladového slovníku je definovat formáty scenáristické přípravy a zohlednit jejich proměny v čase. Popis obsahu a formy jednotlivých formátů je přitom zasazen do širšího kontextu vývoje scenáristického řemesla a československé kinematografie. Společně s tím je vždy také objasněn status a funkce toho kterého formátu. Text je koncipován jako hesla výkladového slovníku, která mají primárně sloužit jako opora a praktický nástroj při klasifikaci a katalogizaci scénářů, jež se stávají předmětem knihovnické, archivářské či muzejní péče. Slovník i jeho jednotlivá hesla je zároveň nutné chápat jako otevřený dokument. Vycházím z předpokladu, že budou postupně doplňovány definice dalších formátů scenáristické přípravy a že jednotlivá hesla budou průběžně vhodně upřesňována – a sice v závislosti na kontinuálním vědeckém výzkumu primárních pramenů ve sbírkách a fondech paměťových institucí, v důsledku zjištění plynoucích z konzultací s tvůrci či na základě našich dalších praktických zkušeností nabývaných při každodenní práci se scénáři Národního filmového archivu.

Prvními hesly tohoto slovníku se staly: námět, synopse, treatment / filmová povídka, literární scénář a scénář / technický scénář představující zcela základní formáty scenáristické přípravy filmu. Ve výše naznačeném smyslu jsou i tato hesla otevřená a jaksi nekompletní. Mimo jiné proto, jelikož alespoň prozatím zohledňují pouze definice a užívání daných formátů v oblasti scenáristiky hrané celovečerní (dlouhometrážní) tvorby a opomíjejí jejich případné aplikace a modifikace v oblasti scenáristiky dokumentárního, animovaného či experimentálního filmu. V rámci tohoto slovníku byl také logicky položen důraz především na formáty československé scenáristiky. Pojednání o obdobných textových podkladech užívaných v zahraniční – ať už sloužících volněji jako inspirační zdroj, nebo přímočařeji přebíraných zdejšími tvůrci a výrobci – patří v tuto chvíli až na výjimky rovněž mezi ty oblasti, které budou v rámci jednotlivých hesel teprve v budoucnu řešeny, a to do míry odpovídající vlivu či relevanci konkrétních zahraničních formátů pro tuzemskou praxi. Na základě dalšího výzkumu pak budou doplněny také pasáže týkající se cizojazyčných ekvivalentů společně s vyhodnocením, do jaké míry je vůbec lze chápat a používat jako synonymní označení pro zdejší scenáristické formáty. K pojetí hesel je nakonec nutné ještě zmínit, že byla koncipována jako samostatné jednotky. V důsledku toho se v rámci jednotlivých hesel opakovaně objevují některé informace. Jinými slovy, pokud mají konkrétní formáty něco společného, je to uváděno znovu a znovu u každého hesla.

Jednotlivá hesla jsou vytvářena na základě průzkumu primárních pramenů, především samotných scénářů. V druhém sledu nejrozumnějších oborových směrnic, výzev a úředních vyhlášek, závazných organizačních a pracovních řádů, scenáristických příruček, školních skript a jiných pedagogických návodných textů či smluv s autory scénářů. Analýze jsou podrobovány také další archivní prameny vážící se ke scenáristické práci jednotlivců, k působení dramaturgických a cenzurních orgánů, výrobních a tvůrčích skupin, kolektivů či štábů apod. Informačním zdrojem se zčásti stává i dobový tisk nebo rozhovory s tvůrci a osobami odpovědnými ve věcech scenáristiky. V neposlední řadě jsou zohledňovány také poznatky z existující odborné literatury týkající se daného tématu. V rámci jednotlivých hesel je však vždy uveden pouze užší výběr literatury a pramenů.

Námět

Pojem námět má přinejmenším trojí význam, když značí:

- a) jakýkoliv příběh či jeho zdroj: původní (pro film psaný) nebo převzatý (například novinový článek, povídka, román, drama, rozhlasová či televizní hra a jiná literární a dramatická díla určená k adaptaci)
- b) některý formát scenáristické přípravy filmu (například téma/idea filmu či ideový náčrt, synopse, treatment / filmová povídka, dříve eventuálně také libreto)
- c) konkrétní formát scenáristické přípravy filmu jménem námět, přesněji filmový námět: návrh příběhu shrnutý na ploše několika málo (desítek) vět či 1 až 3 stran, který obsahuje obecný popis hlavní dějové linie, hlavních postav a prostředí a definuje základní výrobně-tvůrčí a ideově-tematický záměr.

Chápání námětu v nejobecnějším smyslu jako jakéhokoliv příběhu či jeho zdroje bylo například pro Karla Smrže, klíčovou autoritu scenáristického diskurzu třicátých let a protektorátu, až příliš zjednodušující a nepřesné. Jakákoliv zápleтка či děj sám o sobě ještě není filmovým námětem. Nelze jej jaksí automaticky považovat za filmový námět, třebaže by se jím mohl stát. Filmový námět, ať už původní, nebo převzatý, musí splňovat specifické požadavky z hlediska obsahu i formy. V první řadě musí jeho autor brát v potaz nejrůznější potřeby kinematografie (například finanční a technickou realizovatelnost) a specifické výrazové prostředky filmu (vyjadřování obrazem a zvukem). To filmový námět mimochodem také odlišuje od ostatních typů textů, románů, divadelních her ad. Od pouhého prvotního nápadu či předlohy ke skutečně filmovému námětu vede dlouhá cesta, upozorňoval K. Smrž a mnozí jeho současníci. Na obecné rovině proto pod označením filmový námět nechápal jakýkoliv příběh či jeho zdroj, ale některý z přípravných scenáristických formátů. V tomto smyslu se synonymem filmového námětu nejenom pro něj, ale i pro další mluvčí scenáristického diskurzu velice často stávala především synopse. Mezi ní a filmový námět bylo běžně kladeno rovnítko v různých dobách.

Námět chápaný v nejužším smyslu dané definice jako konkrétní formát, respektive pouze ve velmi hrubých rysech nastíněná představa o budoucím díle, byl prvním krokem scenáristické přípravy, jakkoliv mohl být situován i do pozice jakéhosi jejího neoficiálního a nehonorovaného předstupně. To platilo zejména v případech, kdy nebyl námět vyjádřen písemně. Již od němé éry kinematografie mohl být totiž podáván také formou ústní prezentace, pro kterou dnes existuje označení „pitching“. „Nadhazování“ příběhů pro plátno bylo praktikováno v neformálním prostředí kaváren, hospod a vináren, později v kancelářích barrandovských studií či na jiných místech úřadování a setkávání zaměstnanců někdejšího státního filmu a členů komunity filmařů. Dnes to mohou být také různá obchodní fóra a workshopy filmového průmyslu. Ať už psaný, či ústně prezentovaný námět byl při těchto příležitostech koncipován a představován ostatním aktérům tak, aby je zaujal, přesvědčil ke spolupráci, o zařazení do plánů studia, smyslu dalšího vývoje či finanční investice do projektu. Faktem zůstává, že i za těmito účely může být filmový námět psán ex post. Vzniknout jako shrnutí rozsáhlejšího scenáristického textu či derivát již existující literárně dramatické předlohy.

K problematice délky filmového námětu je nutné poznamenat, že jeho rozsah – stejně jako počet stran kteréhokoliv jiného přípravného scénářistického formátu či samotného scénáře – byl v praxi ovlivňován množstvím proměnných. Jednak tím, jaké okraje, řádkování či font (typ a velikost) písma, potažmo technologii psaní (pero, psací stroj, počítač) tvůrce užil. Jednak i povahou zpracovávané látky. Zjednodušeně a s nadsázkou řečeno, zdali šlo o epickou historickou fresku o významných osobnostech a událostech dějin, nebo nezávaznou veselohru o tom, „jak chudé děvče ke štěstí přišlo“.

Zdroje: výběr literatury a pramenů

- Bohumil Šmída, *Organizace a výroba uměleckého filmu*. Praha: Československý státní film – tiskové a propagační oddělení 1954.
- Bohumil Šmída, *Jak se natáčí film*. Praha: Československý film 1957.
- Bohumil Šmída, *Jak vzniká hraný film*. Praha: Ediční sbor Československého filmu – tiskové a propagační oddělení Ústřední půjčovna filmů 1960.
- Česká televize, Nabídka pořadů pro TV a online. Online: <<https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-nametu-a-projektu/pro-autory/>>, [cit. 10. 10. 2020].
- Elmar Klos, *Dramaturgie je když...* Praha: Československý filmový ústav 1987.
- Elmar Klos, Námět. In: František Gürtler a kol., *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 253.
- J. A. Novotný, *Filmový námět a jeho zpracování*, 1947. Barrandov studio archiv Praha, f. Barrandov historie, D 18.
- Jaromír Kallista, *Filmová produkce*. Praha: Filmová akademie múzických umění.
- Karel Smrž, *Dějová osnova se mění ve filmový námět*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1943.
- K. M. Walló, Od námětu k scénáři. In: Jiří Folvarčný (ed.), *Filmové technimum*. Praha: Filmový ústav 1965, s. 7–16.
- Miloš V. Kratochvíl – František Daniel, *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis 1956.
- Miloš V. Kratochvíl – František A. Dvořák, *Jak psát hry pro film a televizi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1981.
- Otakar Vávra, Práce na scénariu zvukového filmu. In: Karel Smrž (ed.), *Abeceda filmového scenaristy a herce: soubor přednášek scenářistického kurzu Filmového studia*. Praha: Filmová knihovna 1935, s. 16–38.
- Sibylle Kurz, *Pitch it!* Praha: Akademie múzických umění v Praze 2013.
- Soutěž filmového studia na drama. Český filmový zpravodaj 15, 1935, č. 35 (30. 11.), s. 1–2.
- Soutěž na filmové drama 1936, děkonný dopis autorům, kteří zaslali námět do soutěže o filmové drama a informace o průběhu a vyhodnocení soutěže. Národní filmový archiv Praha, f. Spolek filmové studio (1921) 1936–1940 (1943), k. 1, inv. č. 28.
- Václav A. Jarol [Václav Arnošt Jarolímek], *Jak psátí pro film?* Praha 1923.
- Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis 1958.
- Zápis z 26. porady VIII. TK V. Kabelíka, Praha, 25. 3. 1949. Národní filmový archiv Praha, f. Československý státní film [nezpracováno], k. R5/BI/2P/1K.
- Zdeněk Poštulka, *Ekonomika a plánování filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965.

Synopse

Synopse (nebo také *synopsis*) je stručný a věcný popis příběhu. Rozvádí výrobně-tvůrčí a ideově-tematický záměr námětu. Rozpracovává hlavní dějovou linii a její zápletku. Eventuálně zhuštěnou formou popisuje i vedlejší dějové linie, pokud jsou organicky a neoddělitelně spjaté s hlavní linií a naprosto nezbytné pro porozumění příběhu jako celku. Události jsou v synopsi sice nastíněny pouze v hrubých obrysech, zato již v časové a kauzální posloupnosti, tj. v pořadí a souvislostech, v jakých by se měly objevit ve scénáři, potažmo ve filmu. V synopsi krystalizuje nejenom struktura vyprávění, objevuje se půdorys příběhu, ale jsou zde již také naznačeny povahové vlastnosti a narýsovány vztahy mezi hlavními, eventuálně nejdůležitějšími vedlejšími postavami, stejně jako se zjevným stává charakter prostředí, v němž se děj odehrává. V synopsi neměly být uváděny dialogy.

Podobně jako se postupně zpřesňovala výše uvedená definice synopse, proměňoval se v minulosti také její rozsah: ve dvacátých letech mohla mít pouze 1 či 2 strany, ve třicátých 4 strany, od čtyřicátých let 5 až 10 stran (někdy doporučováno 8 až 15 stran). Z nespočtu faktorů, které měly vliv na postupný nárůst délky synopse, patří k nejvýznamnějším bezpochyby vývoj samotného scénáristického řemesla. Právě od dvacátých do čtyřicátých let byly utvářeny jeho základy. Vznikaly nové formáty stratifikující přípravu do dílčích kroků. Docházelo k všeobecné profesionalizaci tohoto oboru, přičemž na autory i kvalitu jimi vytvářených scénáristických textů tím byly kladeny čím dál vyšší nároky. Dnes jsou požadavky na rozsah synopse různé a ve stejnou chvíli existují obě dvě výše popsané krajní varianty. Například Státní fond kinematografie vyžaduje po zájemcích o finanční podporu mimo jiné předložení synopse o délce 1 strany. Zatímco České televizi mohou své návrhy tvůrci předkládat mimo jiné ve formě synopse o maximální délce 10 stran. K problematice rozsahu je nakonec nutné poznamenat, že počet stran synopse – stejně jako počet stran kteréhokoliv jiného přípravného scénáristického formátu či samotného scénáře – byl v praxi nad výše uvedené ovlivňován množstvím dalších proměnných. Jednak tím, jaké okraje, řádkování či font (typ a velikost) písma, potažmo technologii psaní (pero, psací stroj, počítač) tvůrce užil. Jednak i povahou zpracovávané látky. Zjednodušeně a s nadsázkou řečeno, zdali šlo o epickou historickou fresku o významných osobnostech a událostech dějin, nebo nezávaznou veselohru o tom, „jak chudé děvče ke štěstí přišlo“.

D Ě V Č E Z P O D S K A L Í .

D r a m a .

SYNOPSIS:

V rámci starého Podskalí odehrává se tento z počátku rozmarný, tklivě však končící příběh Pepči, dcery boдрého taty Mesteka, voraře. Děvče, sotva ze školy vyšlé, stává se ženou s duší dítěte vlivem drsného prostředí, kde v těsné světnici den ze dne odbývá se urputný boj o skývu chleba a trochu té radosti. I Pepča chce se líbiti, závidí pražským slečinkám jejich krajek a pentlíček na sukénkách a kalhotkách a nemůže-li jinak, kradе alespoň v noci mámě z police papírové krajky a našívá je na své chudičké prádlo. Její bratr Béda zaopatří ji místo učednice v pražském modním závodě, což však nikterak nevađi novopečené „slečně“, aby své neděle, jako vždy, netrávila na výletech se svým kamarádem z dětství, Jendou holubičkářem. Jenda je zashěný, souchotinařský hoch, který svou prací živí sebe i svého staříčkého dědečka, a má Pepču opravdově rád. A tak pomalu mijejí dny, plné dětských snů a her, až pojednou přihlásí se láska. Jenda, který ve své dětské fantasmii sliboval Pepče, že se vezmou a zařídí si hračkářský krám, až bude velký, s bolestí pozoruje, že do srdce Pepčina vkradl se jiný hoch statný, silný a hezký, koničkář Věna Sérink. Pepča chce se líbiti svému milému a ve své prostotě uzme v závodě, kde jest zaměstnána, několik stužek do vlasů. Je okamžitě propuštěna a ze strachu před trestem doma balí potají svůj uzlíček a jde za hlasem svého srdce. - Ale i v novém životě nazakusila Pepča štěstí. Věna je po rvačce, kterou měl k vůli ní s vesnickými chasníky, vypovězen se svým kolotočem z obce. Činí proto Pepče vyčítky a v návalu zlosti poprvé chce ji uderiti. Duše Pepčina nesnese však sprostoty. Hrdost poctivého podskalského rodu se v ní vzepře a Pepča beze slova vychází z vozu koničkářova, aby se již nikdy nevrátila. Se srdéčkem rozdrásaným jde domů, vrací se k Jendovi, který zatím vyřezal pro ni holubičku, - tu nejkrásnější na světě, - slibuje mu, že si pro ni ještě přijde a jde pak k bratrovi na stavbu, hledajíc u něho útěchy a ochrany před návratem domů. Ale i bratr je po otci a mámě paličák a nechce hned tak Pepče odpustiti. Nemyslí tím nic zlého, když zatvrzele praví: „Domů nesmíš, ty koničkařko!“ ale již v zápětí lituje svých tvrdých slov, neboť Pepča ve svém bolu bez výkřiku vrhla se s lešení dolů. A mezitím co nic netušící matka spatří mrtvolu svého dítěte a zoufale u ní pláče, daleko odtud proti proudu Vltavy tatík Mestek pojme neblahé tušení, neboť se mu zdálo, že vidí svoji malou Pepču, jak mu dává s bohem. A Jenda, nedočkav se návratu Pepčina, klade svou holubičku na její čerstvý hrob. Holubička mění se v živou a jako duše Pepčina vznáší se do oblak.

Jednostránková synopse k filmu *Děvče z Podskalí* (1922), jako kanonický text či příklad správné praxe uvedená v příloze jedné z vůbec prvních československých scenáristických příruček Václava Arnošta Jarolímk, *Jak psáti pro film* z roku 1923.

S e d m i k r á s k y

Konec vše napraví.

Nebojte se, neboť jinak :

Tento příběh je nemorální a neslušný. Jenomže co je to morálka a slušnost ?

Jsou dvě dívky, které připomínají zdravá, dobře živená zvířátka, která se o sebe dovedou za každých okolností postarat. Je jim dobře, neboť dělají na světě až dosud jen to, co se jim líbí. Dalo by se říct, že žijí přirozeně. Totiž považujeme za důležité, že svět jim tuto přirozenost jaksi vnutil. Kdyby byl svět jiný, takový, jak jej vidí blázni a dlouholetí funkcionáři, žily by ty dívky patrně jinak. To je ovšem otázka trpělivosti...

Na začátku vidíte Lucii. Ta je tmavovlasá.

Za staženými roletami bude pomalu ráno a muž kouří snad čtyřicátou cigaretu. Hovoří něžně a tiše, tvrdí, že je rád, že se s ním Lucie nevyspala a že si jí za to velice váží. Z toho důvodu některak nelituje probdělé noci, naopak ještě žádná noc se mu nelíbila jako tato, protože někdy je lépe si jenom povídat. Lucie má však strach. Z tety, u níž bydlí. Telefonuje jí, říká, že přespala u přítelkyně. Jen nerada se loučí s mužem a vy budete věřit, že se ti dva do sebe zamilovali.

Pak jde Lucie ranními ulicemi. ~~xxxxxx~~ Potká člověka s instalatérskou brašnou. Zastaví se s ním, neboť je to známý.

Když přijde domů, nalezne v posteli spícího studenta. Zatřepe s ním a řekne: Vypadni. Student na ni civí velice udiveně, protože Lucii nikdy v životě neviděl a je v přesvědčení, které rychle slábne, že přišel včera do tohoto pokoje s dívkou, která byla jednak blondýna a za druhé se jmenovala Magdalena. Lucie však tvrdí, že žádnou Magdalenu nezná a pakuje ho pryč. Student nechápe, ale je ochoten odejít. Nicméně odmítá vstát, protože mezitím shledal, že je nahý. Nezbude mu, ~~xx~~ než to Lucii říci a požádat ji, aby se obrátila. O něco později pak odchází totálně zpitomělý, rád by se omluvil, ale neví za co.

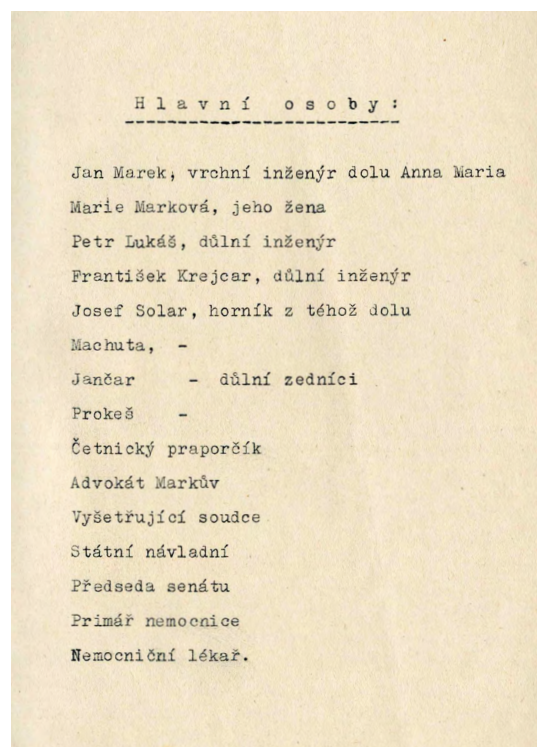
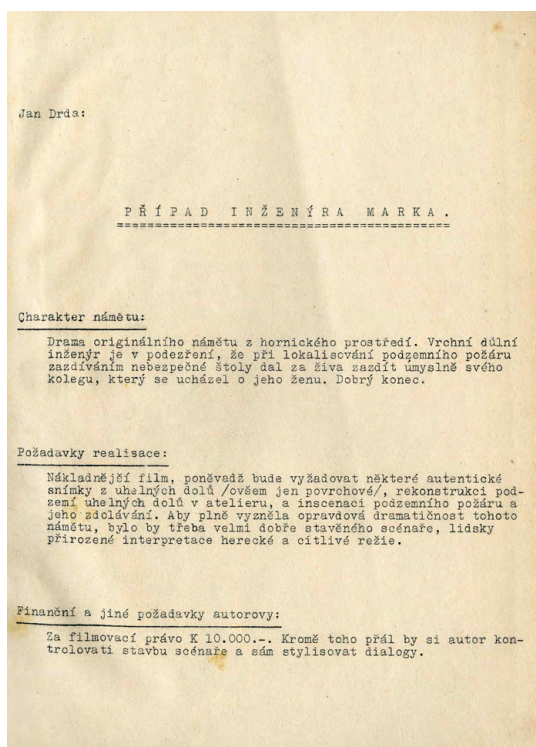
Za nějakou chvíli pak přijde Magda, blondýna, nese mléko a rohlíky. Dívky se hladově pustí do snídani. Cynicky přitom rozebírají zážitky z uplynulé noci. Tehdy také shledáte, že Lucie žádnou tetu nemá, ale že volala Magdře a to vám umožní pochopit úvodní lyrickou scénu s druhé, pravděpodobnější stránky.

Potom Lucie spí, vzbudí ji zvonek, jde otevřít a je to Ivan. ~~Křičíxxxxxx~~ Ptá se po Magdře, ta má však dopolední směnu. Ivan se rozvalí v křesle. Chová se tu jako doma. Je zřejmé, že obě dívky zná velice dlouho. Lucie se jde vykoupat.

Křičí pak na Ivana z koupelny, jestli by dovedl spravit kohoutek, avšak Ivan řekne, že určitě ne. Pak opět někdo zvoní, Ivan odmítne jít otevřít, Lucie musí z vody, obléci župan a jít sama.

Ukázka ze sedmistránkové synopse k filmu *Sedmikrásky* (1966) Věry Chytilové.

Synopse byla svými znaky i funkcemi blízká filmovému námětu. V praxi mohla přebírat ale i některé prvky typické pro jiné přípravné scenáristické formáty. Konkrétně se v ní navzdory doporučením a závazným definicím mohly objevit například dialogy. Synopse mohla být také individuálně doplňována o úvodní listy s autorsko-právními údaji, soupisem hlavních postav či stručnými poznámkami týkajícími se předloženého textu nebo jiných, s ním souvisejících skutečností.



Ilustračním příkladem mohou být tyto úvodní listy synopse *Případ inženýra Marka* [1940; film *Druhá směna* ze stejného roku] spisovatele Jana Drdy. První z nich obsahuje dokonce i krátké slovní vyhodnocení náročnosti technické a finanční realizovatelnosti projektu a shrnutí požadavků autora, které mohl hypoteticky vypracovat i jednáním se samotným Drdou pověřený zástupce společnosti Elekta, jež film produkovala.

K vzájemnému mísení prvků různých formátů docházelo do jisté míry vždy. Na příklad i za protektorátu či po znárodnění filmového průmyslu, kdy byla scenáristika normami a konvencemi sešňorována patrně nejtěsněji. Výrazněji se tento fenomén, neoddelitelný od tvůrčí práce, projevil po roce 1989 a rozpadu státního monopolu v oblasti kinematografie. V jeho důsledku se filmová produkce stala soukromopodnikatelskou aktivitou a scenáristé začali pracovat v jistém smyslu svobodněji, převážně na volné noze. Na nové dynamice hybridizace formátů nabývá také vlivem nástupu digitálních technologií. V současnosti je přístup k obsahu a formě scenáristických formátů, včetně synopse, mnohem více individualizovaný a intuitivní. Totéž lze tvrdit o způsobu užívání jednotlivých pojmů sloužících pro označení konkrétních formátů.

V rámci scenáristické přípravy filmu, chápané jako lineární a sekvenční proces, během kterého dochází k postupnému zpřesňování představy o budoucím díle, je synopse fakticky až druhým krokem následujícím po filmovém námětu. Administrativně přesto mohla být situována i do pozice první fáze a zároveň i prvního honorovaného formátu celé scenáristické přípravy (konkrétně například „Kolektivní smlouvou“ uzavřenou mezi Československým státním filmem a Syndikátem českých, později Svazem československých spisovatelů, která byla v platnosti od roku 1947). Napsání synopse bylo vždy považováno za specifickou, nesnadno osvojitelnou dovednost – což platí beze zbytku i pro ostatní přípravné scenáristické formáty a samotný scénář. V rámci procesu vývoje scénáře mohl být krok psaní synopse nicméně v individuálních a odůvodněných případech i zcela vynecháván. Nebo synopse vznikala ex post. Takové postupy existují samozřejmě i dnes.

Z hlediska funkcí mohl formát synopse (ve výše uvedeném smyslu stručného obsahu děje) v raném období kinematografie sloužit dokonce jako hlavní textový podklad pro natáčení kratších hraných filmů. Podobně jako v případě filmového námětu lze za dominantní funkci synopse považovat prezentování příběhů, představ o budoucím filmovém díle zájemcům. Synopse byla nejpozději od dvacátých let formátem pro „obchodování“ s idejemi pro filmové plátno a tuto funkci si držela i v následujících dekáдах. Její stručnost umožňovala potenciálním spolupracovníkům, producentům či investorům učinit si velmi rychle základní představu o proponovaném filmu a nápad eventuálně porovnat s jinými nabízejícími se tvůrčími záměry či již existujícími díly: získat obecný přehled o povaze a žánru, odhadnout originalitu, náročnost realizace, vyhodnotit filmový potenciál a další kvality nabízené látky. Synopse tedy patřila mezi formáty scenáristické přípravy, které mohly takřikajíc prodat celý projekt.

Zdroje: výběr literatury a pramenů

- Bohumil Šmída, *Organizace a výroba uměleckého filmu*. Praha: Československý státní film – tiskové a propagační oddělení 1954.
- Bohumil Šmída, *Od námětu do kopie*. Praha: Filmová akademie múzických umění / Státní pedagogické nakladatelství 1979.
- Česká televize, Nabídka pořadů pro TV a online. Online: <<https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-nametu-a-projektu/pro-autory/>>, [cit. 10. 10. 2020].
- Elmar Klos, Synopsis. In: František Gürtler a kol., *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 355.
- J. A. Novotný, *Filmový námět a jeho zpracování*, 1947. Barrandov studio archiv Praha, f. Barrandov historie, D 18.
- Jakub Felcman, *Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí*. Praha: Univerzita Karlova (diplomová práce) 2006.
- Jaromír Kallista, *Filmová produkce*. Praha: Filmová akademie múzických umění.
- Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto?* Praha: American Film Co., Kvasnička a Hampel 1923.
- Karel Smrž, *Od filmového příběhu ke scénáři*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1943.
- K. M. Walló, Od námětu k scénáři. In: Jiří Folvarčný (ed.), *Filmové techminimum*. Praha: Filmový ústav 1965, s. 7–16.
- Kolektivní smlouva uzavřená mezi Československým státním filmem a Syndikátem českých spisovatelů, 1947. Národní filmový archiv Praha, f. Československý státní film [nezpracováno], k. R4/AI/1P/8K.
- Milena Mathausová, *Několik poznámek na okraj scénáře. Mé zamyšlení nad tvorbou dramatického příběhu ze současnosti*. Praha: Filmová akademie múzických umění / Státní pedagogické nakladatelství 1989.
- Miloš V. Kratochvíl – František Daniel, *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis 1956.
- Miloš V. Kratochvíl – František A. Dvořák, *Jak psát hry pro film a televizi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1981.
- Otakar Vávra, Práce na scénariu zvukového filmu. In: Karel Smrž (ed.), *Abeceda filmového scenaristy a herce: soubor přednášek scenáristického kurzu Filmového studia*. Praha: Filmová knihovna 1935, s. 16–38.

- Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016.
- Steven Price, *A history of the screenplay*. London: Palgrave 2013.
- Václav A. Jarol [Václav Arnošt Jarolímek], *Jak psáti pro film?* Praha 1923.
- Václav Königsmark, Synopse. In: Štěpán Vlašín a kol., *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel 1984, s. 370–371.
- Zdeněk Poštulka, *Ekonomika a plánování filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965.

Treatment / Filmová povídka

V případě treatmentu / filmové povídky je ze všeho nejdříve nutné objasnit vzájemný vztah těchto dvou pojmů označujících jeden a tentýž formát scenáristické přípravy. Termín treatment byl v československé scenáristické praxi používán od poloviny třicátých let minulého století. Poprvé to bylo konkrétně při příležitosti scenáristické soutěže o nejlepší filmové drama roku 1935. V období protektorátu pak můžeme zaznamenat zásadní změnu, jež se odehrála (pouze!) na pojmoslovné rovině. V kontextu hrozícího zániku české kinematografie a historicky první systematické práce na českém odborném filmovém názvosloví, vedené snahou zbavit se německých či anglických pojmů a nahradit je českými ekvivalenty, bylo označení treatment, chápané jako „cizorodé“, nahrazeno českým pojmem filmová povídka. Podle Karla Smrže, přední autority scenáristického diskurzu dané doby, srozumitelným a podstatu věci stejně dobře vyjadřujícím. Protektorát tedy představoval přechodné období, v jehož rámci mohly být synonymně používány oba pojmy, treatment i filmová povídka. Po konci druhé světové války a znárodnění kinematografie však bylo používáno již pouze označení filmová povídka. Situace se stala znovu komplikovanější po rozpadu státního monopolu v oblasti kinematografie. Tentokrát ale již nešlo pouze o to, jaký pojem je používán. Proměnila se rovněž jeho definice, požadavky na obsah a formu. A proměnila se také míra užívání tohoto formátu ve scenáristické praxi. Pro přehlednost nicméně v následující části nejdříve objasním definici treatmentu / filmové povídky, požadavky na jeho obsah a formu z období od poloviny třicátých do počátku devadesátých let minulého století. Až poté se budu věnovat změnám, které se udály v nedávné minulosti. Na úplný závěr pojednám o funkcích tohoto formátu.

Treatment / filmová povídka je již velmi podrobný popis příběhu, hlavní i nejdůležitějších vedlejších dějových linií a zápletek rozvíjených v časové a kauzální posloupnosti, tj. v pořadí a souvislostech, v jakých se měly objevit ve scénáři, potažmo ve filmu. Hutný popis je přitom na stránce dělen do odstavců, které již mají anticipovat jednotlivé scény-obrazy, představující souvislou část děje odehrávající se na jednom místě a v jednom čase. Společně s literárně dramatickou fabulační logikou se zde tedy prostřednictvím segmentace struktury vyprávění do odstavců anticipujících obrazy v prvních náznacích uplatňuje již i logika filmové produkce. Jednotlivé věty pak mohou volně předjímat budoucí filmové záběry. Treatment / filmová povídka je tedy formátem, ve kterém jsou v rámci procesu vývoje scénáře poprvé přibližně naznačeny souvislosti mezi obrazy či dokonce záběry, potažmo už i tempo a rytmus budoucího, filmovými prostředky vyprávěného příběhu. Vylíčeny jsou zde také detaily prostředí, místa a času děje. Objasněny vztahy, motivace jednání a vykresleny charaktery hlavních i důležitých vedlejších postav. Součástí textu jsou i pro vyprávění klíčové dialogy a promluvy postav, jejichž přesné formulaci či specifické stylizaci autor přikládal zvláštní význam. Společně s vizuální a dialogickou složkou mohla v treatmentu / filmové povídce začít na povrch nesměle prorážet i zvuková složka budoucího filmu.

Podobně jako byla v minulosti relativně stabilní výše uvedená definice (obsah a forma) treatmentu / filmové povídky, zásadně se neproměňoval ani jeho rozsah: od poloviny třicátých do počátku devadesátých let bylo vyžadováno či doporučováno rozpětí 25 až 50, eventuálně 60 stran. K problematice rozsahu je ale nutné poznamenat, že počet stran treatmentu / filmové povídky – stejně jako počet stran kteréhokoliv

jiného přípravného scenáristického formátu či samotného scénáře – byl v praxi ovlivňován množstvím proměnných. Jednak tím, jaké okraje, řádkování či font (typ a velikost) písma, potažmo technologii psaní (pero, psací stroj, počítač) tvůrce užil. Jednak i povahou zpracovávané látky. Zjednodušeně a s nadsázkou řečeno, zdali šlo o epickou historickou fresku o významných osobnostech a událostech dějin, nebo nezávaznou veselohru o tom, „jak chudé děvče ke štěstí přišlo“.

Tudíž i u formátu treatmentu / filmové povídky bychom našli individuální odchylky týkající se jeho obsahu, formy či rozsahu. Zcela specifický případ představuje „Směrnice o registraci filmových námětů“ z období protektorátu. Podle tohoto nařízení byli tehdejší výrobci filmů k žádosti o registraci svého projektu povinni přiložit i textový podklad – námět v širším, obecném smyslu toho slova – o rozsahu 15 až 20 stran. Co do počtu stran tento text tedy představoval jakýsi kompromis mezi synopsí (tehdy doporučená délka do cca 10 stran) a treatmentem / filmovou povídkou. Směrnicí deklarované požadavky na obsah a formu jej nicméně přibližovaly formátu treatmentu / filmové povídky. Šlo de facto o kratší treatment / filmovou povídku určenou k registraci, posuzovanou dramaturgickými a cenzurními protektorátními úřady, která však měla povinně obsahovat nový prvek: textovou pasáž shrnující poselství či „tendenci“ příběhu a charaktery postav. Nutno dodat, že tento druh koncepčně kontextualizačních informací, sloužících k objasnění výrobně-tvůrčího a ideově-tematického záměru či explikaci dílčích složek díla, se mohl individuálně na úvodních listech treatmentu / filmové povídky objevovat i dříve a stávat se jeho součástí samozřejmě i poté, co výše zmiňovaná směrnice pozbyla platnosti. Stejně tak sem mohly být případ od případu doplňovány také úvodní listy s autorsko-právními údaji, jednoduchým soupisem hlavních postav či různorodými stručnými poznámkami týkajícími se předloženého textu nebo jiných, s ním souvisejících skutečností, majícími například i formu přepisu posudku nebo úryvku z korespondence hodnotícího zdařilost zpracování látky apod.

Člověk nikdy neví...

jakým způsobem se mu dostane naučení od života. Své osoby této opo-
lečenské komedie, které ztělesňují ironickou cestou své zkušnosti,
poznávají, že život není tak romantický a není tak snadné žít, jak
si představují; že rány musí bolet – a radost, třeba prostá, roz-
chut, mají-li člověka vychovávat. Neboť, řekněme si to upřímně,
má-li být člověk dobrý, musí se neustále napravnout. Proto také:

Richard: *N e n b e n t*, oslnivý muž, který se proti své vůli
zamiluje do Heleny Málkové, dostává za všechny ženy, jež okouzlil,
potom rozčarovat a později chladně odložil, od Karly ránu, po níž
ztratí svůj přirovnávací humor. A zůstane mu jízva, na kterou nezo-
pomene. Richard je vyznavačem posttrnitního života mimo své manžel-
ské království, které by nikdy nerozšířil z finančních důvodů, ale
takhle ne z pohlednosti.

S u i s a, jeho žena, je dáma. Klidně a záměrně, nikdy ne-
prozrazuje nic ze svého citového života, vede svého muže tam,
kde jej chce mít. Miluje ho, oná si jeho rozmazy, ale když jde
příliš daleko, klepne ho přes prsty jako chlapce... A on se vzdychá
bojí této její ironické ovchovanosti.

H e l e n a M á l k o v á je /domněla/ Richardův typ. Její
krása ji dovedla k romantické a falešné předstávě života. Odhadu-
je svět podle zevního lesku – a dokonatého stříhu šatů. Je nepro-
buzená a nepoučená. Není však povrchní. Ale její krása je toho
druhu, že nemůže zůstat nedotčena zkušeností – špatných zkuš-
ností. Udala se do všedních dnů – a obává se, že zestárne, aniž by
poznala, že jsou lidé, kteří mají každý den neděli. Helena je trochu
hýč, který přirodem se otává uměleckým dilem, jako každý zručnět-
ný a milující tvor.

Denku myslí sobota. Lidé jdou o harmonikou a zpěvem, šťastná
Helena zavře okno. Petr se směje: " Je sobota, Heleno, nechceš
někam jít ?"

Helena zavře okno: "Nikdy. Zdá se, že už odtud nevytáhnou pa-
ty." A směje se, radostně se směje.

Sobota: *J i t í* jde o Karlou. Někam na večeři. Kam ? Uždyť je
to jedno ! Všude je dnes tak veselo .- A co, pojedme třeba tamhle
naproti k uzenci. Jdou přes ulici, vedouce se za ruce. Rychle
předběhnou, neboť jede auto.

Nádherná limousina přejíždí. Už řídí Jindřich, v jednom
rohu vozu sedí bezvadně oblečená paní Luisa, v druhém Richard.
Znovu. Luisa o účasti : " Jai ospalý ?"

Richard: " So přejde".

Luisa tiše: " Na dnes do Coruselu musíme, slíbili jsme
to radovi Vihanovi.. Ale zitra si připoš..."

Richard: "Mhm.."

Luisa: "Doufám, že Grudatovský časné ráno napřijede."

Jindřich puští radio.

Richard zavře trpitelsky oči.

Zatmění se.

K o n e c .

Kratší, dvacetistránkový treatment / filmová povídka spisovatelky Olgy Scheinpflugové
k filmu *Sobota* (1944), pocházející z období protektorátu, odpovídal tehdy závazným po-
žadavkům na obsah a formu tohoto scenáristického formátu. Jeho součástí byly i klíčo-
vé dialogy nebo výše zmiňovaná úvodní explikace děje a stručná charakteristika postav.

- 2 -

I. OBRAZ :
 Hezká, pěkná kuchyň, z níž vedou dveře do vedlejších místností. Paní Čacká stojí v šepce a v bílé zástěře u plotny a připravuje večeři. Na podlaze si hraje malá Vlasta.
 "Vlastičko, umej se a pomoz mi upravit stůl pro večeři. Tatínek zde bude z kanceláře co nevidět". Vlastička vezme stoličku, umeje se, nasadí si před zrcadlem bílý šepček, oblékne si bílou zástěrku a vchází do jídelny. Rozavítí, prostře na stole, připraví přibory, doprostřed dá slánku a láhev vody se sklenkami.
 Zvoní se. Vlasta radostně : "Tatínek!"

II. OBRAZ :
 U stolu sedí Vladimír Čacký, jeho paní a Vlastička. Dojdou. Pak vezme Čacký Vlastičku na klín a hraje si s ní. Když Vlastička stále chce, aby tatínek dělal koníčka a maminka jim k tomu hrála na klavír, Čacký uposlechnou, klekne na zem, Vlastička mu vleze na záda a on ji nosí po pokoji, zatím co jeho žena na klavír hraje : Já mám koně, vrané koně, to jsou koně mé....

III. OBRAZ :
 Mobilizační rozkaz : My z boží milosti, císař František Josef I. atd.

IV. OBRAZ :
 Mádraží za mobilizace, plné lidí. Vojáci v oknech. Milenci. Staříčká matka, tlačená na vozíku, přijde, aby se loučila se synem. Čacký s kufíčkem. Jeho žena a Vlasta. Těžké loučení..... Čacký slzí a odchází do vozu. Vlak se pohne. Vojáci mávají čepicemi. Ženy, děti a ostatní na peroně mávají kapesníky. Paní Čacká stojí u pilíře a křečovitě pláče. Vlastička se rozběhne za vlakem.... "Zapomněla jsem dát tatínkovi na krk medailonek s auldičkem....."
 Železniční zřízenec ji přivádí k matce.....

V. OBRAZ :
 Vojenská nemocnice. Stráž v bráně. Proudí lidí. Z nemocnice vychází několik raněných vojáků. Přijíždí

- 3 -

závratní vůz a přiváží vojáky. Před kanceláří stojí štábní lékař, MUDr. Karel Šrámek. Sanitní vojáci odnášejí na nosítkách nemocné. Z kanceláře vyjde lékař asistent dr. Mágorský :
 "Poslušně hlásím, přidělili nám sem raněného ruského poručíka."

Dr. Šrámek : O co jde ?
 Mágorský : Štábní rána v blízkosti srdeční komory.
 Dr. Šrámek : Chirurgické oddělení.
 Mágorský : Poslušně hlásím : přeplněno.
 Dr. Šrámek : Kde není u nás přeplněno ?
 Mágorský : Nevím.... kam ho dát, pane štábní lékaři ?
 Dr. Šrámek : Dej ho tedy k tomu.... k tomu Severovi ho dej.... Je na pokoji sám....
 Mágorský : Je to infekční pokoj, pane štábní lékaři. Kdybychom dostali nějaký případ, neměli bychom pak místa....
 Dr. Šrámek : Dokud infekční případ není, a není-li místa.... Dej ho tam. Konečně Severa... počítám tak jeden, dva dny....
 Mágorský : /srazí paty, zasalutuje a nařizuje cesti sanitním vojákům/.

VI. OBRAZ :
 Nevelký nemocniční pokoj. Dvě lůžka. Nad jedním nápis : Jan Severa - Lieutenant. Označení nemocí /latinské/. Druhé lůžko prázdné. Dva sanitní vojáci s nosítky přinášejí ruského poručíka Rjepkina. Ošetřovatelka Matilda pomáhá přenést ruského poručíka na lůžko.
 Barták/saniták/ : Sestřičko, to je Rusáček.... Pěkně človíček, co ?
 Matilda : Co ? Rus to je ?
 Barták : No, jakpak by ne. Kouknete se na něj a hned poznáte, že to není náš člověk. Já bych řek, vopravdu jako z rodiny ruského cara.....
 Matilda : /máchne rukou/ Hloupost.....
 Barták : Jaká hloupost ! Takovej ruský car měl prej po zemi dětí, že to ani žádný nemoc spočítat.... Proč by teda tenhle Rusáček nemoh bejt jeho....
 Matilda : /přesně/ Vy jste, Barták, zase dnes pil....!
 Barták : To se ví, že sem už dnes pil. Ale jen to svinský kafe, co tady vařejí. To u kumpáčky vařil ten náš špekoun mizernej kafe, ale proti tomuhle to byla pochoutka.....
 Jo... tady ve špitále přide člověk k pití. Tady jo....!

Jak již bylo řečeno, v minulosti se ve scenáristické praxi ale samozřejmě objevilo množství případů, kdy treatment / filmová povídka z hlediska rozsahu, obsahu či formy parametrů tohoto formátu odpovídal pouze do větší či menší míry. Konkrétním příkladem může být jeden z vůbec prvních exemplářů tohoto druhu, treatment / filmová povídka spisovatele Eduarda Rady s názvem *Vrah* [1935; film *Poručík Alexander Rjepkin* z roku 1937], pocházející ze soutěže o nejlepší filmové drama z poloviny třicátých let. Radův text se po obsahové a formální stránce velmi podobal divadelní hře, jelikož byl napsán převážně v dialogích. Promluvy postav přitom byly po vzoru dramatu uvozovány prefixy. Nadto bylo vyprávění na makrostrukturní rovině zcela explicitně členěno do číslovanych obrazů prostřednictvím nadpisů „I. OBRAZ“, „II. OBRAZ“ ad. Jakkoliv treatment / filmová povídka *Vrah* v mnoha ohledech zadání soutěže neodpovídal, patřil mezi ty porotou oceněné. Tento fakt vypovídá mimo jiné o existenci jisté tolerance vůči obsahovým a formálním odchylkám, která přetrvávala i v nadcházejících letech.

Pro treatment / filmovou povídku i další formáty scenáristické přípravy představuje zásadní zlom rozpad státního monopolu v oblasti kinematografie. Od devadesátých let je produkce filmů soukromopodnikatelskou aktivitou a scenáristé pracují v jistém smyslu svobodněji, převážně na volné noze. Na poli kinematografie pak lze pozorovat všeobecný odklon od řady norem a konvencí někdejšího znárodněného filmového průmyslu. Některé formáty scenáristické přípravy nejsou tvůrci a výrobci používány vůbec nebo je k nim přistupováno více individuálně a intuitivněji – mísení prvků a hybridizace formátů scenáristické přípravy je přitom v současnosti ještě umocněna nástupem digitálních technologií. Totéž lze tvrdit o způsobu užívání jednotlivých pojmů sloužících pro označení konkrétních formátů.

Na druhou stranu zde existují instituce, které se snaží na oblast scenáristiky působit normotvorně. Jako například Státní fond kinematografie (SFK). Ten dnes opět užívá pojmu treatment, jehož vypracování patří mezi podmínky pro udělení finanční

podpory výrobcům audiovizuálních děl. Z hlediska nároků na obsah a formu jej ale definuje jenom velice obecně a stručně jako „přehledný popis děje, z něhož musí být jasná struktura filmu – základní scénosled“. Z hlediska rozsahu pak požaduje „pouhých“ 7 až 12 stran. Uvedenými parametry tedy treatment pro SFK odpovídá spíše dřívější synopsi, jak byla definována a užívána od čtyřicátých do devadesátých let.

V rámci scenáristické přípravy filmu, chápané jako lineární a sekvenční proces, během kterého dochází k postupnému zpřesňování představy o budoucím díle, je treatment / filmová povídka krokem následujícím po synopsi. V individuálních a odůvodněných případech mohl být nicméně i zcela vynecháván nebo vznikal ex post. S takovými postupy se setkáme samozřejmě i dnes.

Z hlediska funkcí sloužil treatment / filmová povídka podobně jako filmový námět a synopse především k prezentování filmových příběhů, představ o budoucím filmovém díle zájemcům. Od svého vzniku v polovině třicátých let patřil mezi formáty pro „obchodování“ s idejemi pro filmové plátno a tuto funkci si držel i v následujících dekadách. Stručným námětům a synopsím v tomto ohledu přímo konkuroval a mohl je z řetězce scenáristické přípravy vytlačit. Větší podrobnost a propracovanost treatmentu / filmové povídky totiž umožňovala potenciálním spolupracovníkům, producentům a investorům (včetně státních orgánů rozdělujících finanční podporu) učinit si již poměrně přesnou představu o kvalitách dané látky a relativně spolehlivě vyhodnotit všechna s jejím dalším vývojem či realizací spjatá rizika. A nejenom ta finanční, jelikož treatment / filmová povídka sloužil i jako nástroj filmové dramaturgie či před-cenzury. Na jeho podkladě mohlo být již od třicátých let minulého století v rámci procesu vývoje diskutováno o celkovém záměru i všech jeho důležitých podrobnostech, a to ještě před rozvedením textu do formátu scénáře (od čtyřicátých let do formátu scénosledu, literárního scénáře, technického scénáře).

Treatment / filmovou povídku lze zároveň chápat jako formát, který byl v prostředí československé scenáristiky zčásti institucionalizován za účelem zvýšení kvalitativního standardu domácí filmové produkce. Jeho zavedení a další využívání totiž přímo souviselo se snahami přilákat spisovatele a dramatiky z povolání, takzvané filmové autory, k práci u filmu. V nich byl spatřován velký tvůrčí potenciál. Naděje, že režisérům a výrobcům dodají původní, z uměleckého či ideového hlediska hodnotné látky. Neovládali však řemeslo scenáristiky. Překážkou se ukázalo psaní scénářů technického charakteru. Formát treatmentu / filmové povídky byl proto šitý na míru především filmovým autorům. Přestože i jeho psaní mělo svá jedinečná pravidla a bylo vždy považováno za specifickou, nesnadno osvojitelnou dovednost – což platí beze zbytku i pro ostatní přípravné scenáristické formáty a samotný scénář. Jak již bylo naznačeno výše, nešlo pouze o literárně dramatické rozvedení děje či popis postav a prostředí. Autoři treatmentu / filmové povídky museli zároveň začít uvažovat v souřadnicích jazykového systému audiovizuálního média filmu a snažit se pracovat i s jeho vyjadřovacími prostředky, jakkoliv je pouze slovně anticipovali a ponechávali v náznacích (zejména pokud psal treatment / filmovou povídku filmový autor, bylo proto žádoucí, aby se jeho práce účastnil již také režisér. Ten měl přitom působit pouze v roli konzultanta a text připomínkovat)

V hluboké tmě zastavuje rychlík v neznámé staničce. Jen dvě okna kanceláře staničky svítí do tmy. Drobný dešť, vítr. Supění lokomotivy. Několik zvědavých cestujících vyhlíží z otevřených oken. Z vagonu vystupují Marta s Poldinou, které podpírají nemocnou dívku Marii a odvádějí ji do kanceláře. Za nimi spěchá Ivan se zavazadly Marie, která zůstala zapomenuta v kupé třetí třídy.

Přednosta stanice, starý, přívětivý pán, zmatený již tím, že v jeho maličké staničce zastavil rychlík, je docela bezradný, když pozná účel překvapující návštěvy. Ihned posílá sluhu Mikuláška pro lékaře do blízkého městečka a za pomoci dam a Ivana dopraví Marii do svého bytu. Přelaskává paní přednostová ujímá se soucitně trpící dívky a loučí se s dámami a Ivanem, kteří spěchají, aby nasedli do svého vlaku.

Rychlík již odejel. Způsobil to asistent Mikulášek, který se domýšlel, že je všechno v pořádku.

Úryvky z treatmentu / filmové povídky *Jarní píseň* [1943, stejnojmenný film z roku 1944] Václava Kršky otištěné v přepisu jedné z mnoha přednášek scenáristického kurzu (konkrétně šlo o přepis přednášky K. Smrže nazvaný *Od filmového příběhu ke scénáři* a vydaný roku 1943), sloužily v období protektorátu začínajícím filmovým autorům jako učebnicový příklad, jak správně psát.

V návaznosti na doposud řečené je třeba nakonec ještě doplnit, že formát treatmentu / filmové povídky sehrával od poloviny třicátých let významnou roli v úsilí o zrovnoprávnění psaní pro film s dalšími respektovanými uměleckými disciplínami. Právě nízký status profese scenáristy a přípravných formátů či samotného scénáře patřil mezi důležité faktory, které prominentní spisovatele a dramatiky od práce u filmu odrazovaly. Formát treatmentu / filmové povídky byl proto zejména v protektorátním scenáristickém diskurzu vyzdvihován na roveň autonomního uměleckého díla, které je možné vyvázat z jeho původního kontextu filmové produkce a bez jakýchkoliv úprav publikovat knižně nebo otisknout na stránkách časopisu. Nutno ale dodat, že poměrně záhy prestiž treatmentu / filmové povídky zase poklesla. Alespoň v očích některých mluvčích. Jeho „ústup ze slávy“ přitom souvisel s novým formátem, takzvaným literárním scénářem, zaváděným od druhé poloviny čtyřicátých let. Po jeho etablování formát treatmentu / filmové povídky pro některé autority scenáristického diskurzu představoval ve srovnání s literárním scénářem „zbytečný“ krok či „neumělecký“ polotovar, mezistupeň procesu vývoje, který může být klidně přeskóčen.

Zdroje: výběr literatury a pramenů

- Bohumil Šmída, *Organizace a výroba uměleckého filmu*. Praha: Československý státní film – tiskové a propagační oddělení 1954.
- Elmar Klos, Filmová povídka. In: František Gürtler a kol., *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 296.
- František Čáp, *Režisérovy požadavky na filmový námět*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1943.
- fu., Registrace filmových námětů. *Filmový kurýr* 14, 1940, č. 46 (15. 11.), s. 1.
- J. A. Novotný, *Filmový námět a jeho zpracování*, 1947. Barrandov studio archiv Praha, f. Barrandov historie, D 18.
- Jan Trnka, *Dobrý scenárista Josef Neuberg. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno: Masarykova univerzita (disertační práce) 2018.
- Jan Wenig, *Poznámky k problému filmového námětu*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1943.
- Jaromír Kallista, *Filmová produkce*. Praha: Filmová akademie múzických umění.
- Karel Smrž, Výrobní plán – cesta k lepšímu českému filmu. *Filmový kurýr* 13, 1939, č. 52 (29. 12.), s. 1.
- Karel Smrž, *Od filmového příběhu ke scénáři*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1943.
- K. M. Walló, Od námětu k scénáři. In: Jiří Folvarčný (ed.), *Filmové techminimum*. Praha: Filmový ústav 1965, s. 7–16.
- Kolektivní smlouva uzavřená mezi Československým státním filmem a Syndikátem českých spisovatelů, 1947. Národní filmový archiv Praha, f. Československý státní film [nezpracováno], k. R4/AI/1P/8K.
- Miloš V. Kratochvíl – František Daniel, *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis 1956.
- Miloš V. Kratochvíl – František A. Dvořák, *Jak psát hry pro film a televizi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1981.
- Návrh další činnosti 1938–1939. Národní filmový archiv Praha, f. Spolek filmové studio (1921) 1936–1940 (1943), k. 1, inv. č. 13.
- Otakar Vávra, Práce na scenariu zvukového filmu. In: Karel Smrž (ed.), *Abeceda filmového scenaristy a herce: soubor přednášek scenaristického kurzu Filmového studia*. Praha: Filmová knihovna 1935, s. 16–38.
- Soutěž filmového studia na drama. Český filmový zpravodaj 15, 1935, č. 35 (30. 11.), s. 1–2.
- Státní fond kinematografie, Výzvy. Online: <<https://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/>>, [cit. 10. 10. 2020].
- Václav Königsmark, Treatment. In: Štěpán Vlašín a kol., *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel 1984, s. 391.
- Zdeněk Poštulka, *Ekonomika a plánování filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965.

Literární scénář

Literární scénář byl do československé scenáristiky formálně uveden „Kolektivní smlouvou“ uzavřenou mezi Československým státním filmem a Syndikátem českých spisovatelů roku 1947. Do praxe byl poté zaváděn podle sovětského vzoru v kontextu komunistického převratu a poúnorového vývoje kulturní politiky.

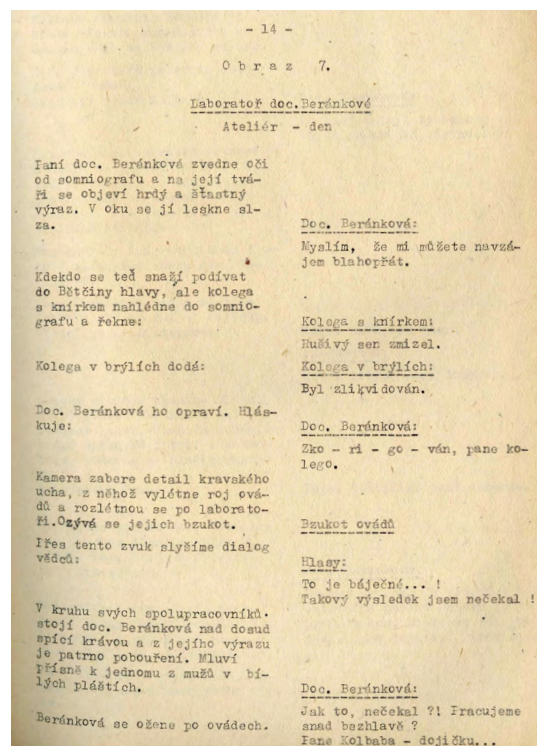
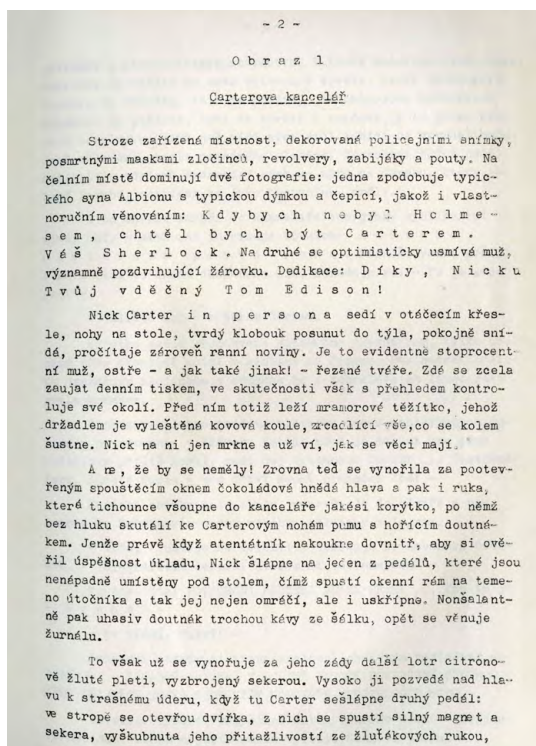
Literární scénář je úplný popis příběhu, hlavní a všech vedlejších dějových linií a zápletek rozvíjených v časové a kauzální posloupnosti, tj. v pořadí a souvislostech, v jakých se měly objevit ve scénáři (technickém scénáři) sloužícím jako podklad pro natáčení, potažmo ve filmu. Do všech nezbytných detailů je zde vylíčeno prostředí, místo a čas děje, eventuálně také specifikována atmosféra či charakter filmových staveb, dekorací, kostýmů a rekvizit. Kompletně objasněny vztahy, motivace jednání a vykresleny povahové rysy hlavních i všech vedlejších postav. Jejich konání je přitom popisováno až na úroveň dílčích pohybů a jednotlivých gest nebo výrazů tváře, proměn mimiky. Součástí textu jsou veškeré dialogy v jejich konečném znění a s instrukcemi pro správnou intonaci i informace týkající se hudby, zvuků a ruchů s případnou slovní specifikací jejich kvality.

Hlavní text s vyprávěním je na makrostrukturní rovině dělen do obrazů, představujících základní organizační jednotku literárního scénáře. Každý obraz přitom značí menší souvislou část děje, která se odehrává na jednom místě a v jednom čase. Každá změna místa a času děje je podnětem pro nový obraz začínající na nové stránce. Obrazy byly v podobě nadpisů (angl. *slug line*) zapisovány v záhlaví stránky, nahoře uprostřed. Opatřeny pořadovým číslem a doplněny o informaci o místě a času děje: specifikovaly, zdali se jedná o interiér/exteriér (případně ateliér apod.), den/noc (případně roční období, měsíc, určitá denní či noční hodina apod.). Společně s literárně dramatickou fabulační logikou se zde tedy prostřednictvím segmentace struktury vyprávění do obrazů naplno uplatňuje již i logika filmové produkce, respektive diskontinuálního způsobu natáčení filmů.

Z hlediska dalšího rozložení hlavního textu na stránce lze rozlišit dvě základní varianty literárního scénáře: jednak s textem psaným do odstavců a řádků pod sebe po vzoru prózy, jednak s textem rozčleněným do dvou sloupců – vlevo vše, co je vidět, vpravo vše, co je slyšet. V obou případech jednotlivá slova a věty již poměrně přesně předjímalý budoucí filmové záběry. Literární scénář je tedy formátem, ve kterém jsou jasně a závazně ustaveny souvislosti mezi obrazy a anticipovány vztahy mezi jednotlivými záběry, potažmo věrně předjímano i tempo a rytmus budoucího, filmovými prostředky vyprávěného příběhu. Jakkoliv se především dvousloupcová varianta literárního scénáře oddělováním vizuální a zvukové složky na stránce na první pohled podobala formátu tradičního (technického) scénáře, na rozdíl od něj měl být literární scénář prost instrukcí technického charakteru. Ty se v něm nevyskytovaly vůbec nebo jenom ve velmi omezené míře, přičemž pak byly vyjádřeny slovně: „ostrý střih“, „kamera na“, „prolnout do“ apod.

Rozsah literárního scénáře nebyl ve směrnících, smlouvách, příručkách ani jiných zdrojích uváděn. Jeho počet stran – stejně jako počet stran kteréhokoliv jiného přípravného scenáristického formátu či scénáře technického charakteru – byl v praxi ovlivňován množstvím proměnných. Jednak tím, jaké okraje, řádkování či font (typ a velikost) písma, potažmo technologii psaní (pero, psací stroj, počítač) tvůrce užil.

Jednak se odvíjel od vyjadřovacích schopností a tvůrčího naturelu autora, stejně jako od povahy zpracovávané látky. Zjednodušeně a s nadsázkou řečeno, zdali šlo o epickou historickou fresku o významných osobnostech a událostech dějin, nebo nezávaznou veselohru o tom, „jak chudé děvče ke štěstí přišlo“. Již zběžný pohled na literární scénáře dochované ve sbírkách a fondech paměťových institucí ukazuje, že co do počtu stran existoval velký rozptyl. Výjimkou nejsou literární scénáře, jejichž délka se pohybuje okolo 90 stran, ani 200stránkové exempláře.



Celostránková varianta literárního scénáře *Už mě mají* [1976; film *Adéla ještě nevečeřela* z roku 1977]. Dvouslupcová varianta literárního scénáře *Tajemství žluté komety* [1965; film *Kdo chce zabít Jessii?* z roku 1966]. U dvouslupcových literárních scénářů byla na rozdíl od celostránkových mimo jiné každá replika dialogu uvozena jménem postavy, která promlouvá.

Přestože bychom i v minulosti našli exempláře, které se obsahem a formou od výše uvedené definice a příkladů literárního scénáře odchylovaly, tento formát byl jako jeden z klíčových standardů scenáristické přípravy používán po celou dobu existence Československého státního filmu a jeho studií.

Pro literární scénář i další formáty scenáristické přípravy představuje zásadní zlom rozpad státního monopolu v oblasti kinematografie. Od devadesátých let je produkce filmů soukromopodnikatelskou aktivitou a scenáristé pracují v jistém smyslu svobodněji, převážně na volné noze. Na poli kinematografie pak lze pozorovat všeobecný odklon od řady norem a konvencí někdejšího znárodněného filmového průmyslu. Některé formáty scenáristické přípravy nejsou tvůrci a výrobci používány vůbec nebo je k nim přistupováno více individuálně a intuitivněji – mísení prvků a hybridizace formátů scenáristické přípravy je přitom v současnosti ještě umocněna nástupem digitálních technologií.

Totéž lze tvrdit o způsobu užívání jednotlivých pojmů sloužících pro označení konkrétních formátů. Termín literární scénář je dodnes používán jako určitá jazyková konvence: pojem, který má u nás dlouhou tradici, jehož definice není však na rozdíl od dřívější éry ustálená. Potažmo také podoba literárního scénáře je proměnlivá. V současnosti totiž existuje velmi pestrá škála textových pokladů, které jsou sice samotnými tvůrci či producenty někdy značeny jako literární scénář, z hlediska obsahu a formy jsou ale jednak navzájem mnohdy velmi odlišné, jednak s původním formátem – jak byl literární scénář definován a užíván od čtyřicátých do devadesátých let – sdílejí případ od případu tu více, tu méně společných prvků.

mosty a jeho českém původu, o svätci Janu Nepomuckém, kterého najdete i na onom kamenném mostě benátském. O tom, jak jsme jini a zároveň velmi podobní. Proč nezkoušet na ulici? <i>"Tohle není žádná hra, "posteskla si Alenka, "a tolik se všichni hádají, že člověk neslyší vlastního slova - jak se zdá, nemají ani kloudná pravidla, nebo je aspoň nikdo nedodržuje - a nemáš tušení, co je to za zmatek, když kdeco je tady živé."</i> Italové, se svoji přirozenou bezprostřední povahou, gesty a ohebností v hlase, která je stejná jak na divadle, tak v domácím prostředí, ve školách či v restauracích, jsou podle mě nějak předurčení k divadlu, ke kterému tak tihnou zvlášť ke komediálním projevům. To už jsem pozorovala na své babičce, která se během momentu dokázala přirozeně smát, zpívat a z toho přešla v přirozený pláč. Řím Trastevere: V Římě v uličkách Trastevere, pozorujeme očima malé Alenky noční výjevy pulsujícího města a očima dospělé Alenky pak na Španělských schodech a na vyhlídce na Aventinu lidi a jejich tváře. Bloudění? <i>„Už ten, kdo dává, je ještě lakomý... A přece nevíme a stále na něco čekáme, A je možné, že lidé stále na něco čekají Jen proto, že nevěří...Jsou osvícení, Ale nevyzaňují... Jsou chudokrevní, ale jako by bez vylití krve nebylo nic, jsou už zavrženi, ale stále ještě nevyobcováni, jsou zvědaví, a přece stále ještě nenašli zrcadlo, v němž se Helena - Helena prohlížela zespodu - zespodu, ba jsou tak hlouzí, že by rádi slyšeli hlas Pána Krista na gramofonové desce..."</i> Slavnosti různé: Alenka sleduje různé novodobé tradice, otevřená muzea, výstavy, obchody, restaurace a na různých náměstích vyhrávající koncerty a spoustu zábav a slavností, které se sledují jen zprostředkovaně v televizi jako kolektivní fandění fotbalu atd. a také jako jistou protiváhu tomu všemu a nepřítomnost pražské Prague Pride. Dále jsem sledovala různé novodobé tradice, převážně konané v Miláně, jako třeba Slavnost bílé noci, kdy jsou celou noc otevřená muzea, výstavy, obchody, restaurace a na různých náměstích vyhrávají koncerty. Prý je to slavnost EU, ale já si myslím, že je to spíše slavnost ekonomie, vynáležená pro zvýšení prodeje. A tam mě napadaly otázky: Proč jen lidé pasivně (hlavně ve velkoměstech) spíše konzumují slavnosti, které již mají leckdy formu duchaprázdňé show? Proč dnes	OBRAZ 3. = ODJEZD DO MĚSTA - chvíli po té /EXTERIÉR - DEN/ <i>Petr</i> Petr vychází z domu a jde ke svému autu, říká si pro sebe. Sedl si do auta, v tom víděl na předním skle za stíračem lísteček, vypadá, jako od policie, ale je to nesmysl, když je před jeho domem volné parkování. Znovu vystoupí a čte lístek, na kterém je ručně napsáno tužkou. Petr se bohuže zhluboka nadechne, má se, že z litosti. Rozhodně ne z radosti, protože na nějaké pneumatiky teď peníze nemá. Bojácné se rozhlíží, zda soused náhodou neseďí na vozíku za plotem. Rozhrne papírek v plicích a hodí ho do popelnice, či kontejneru, který je před domem. Nasedá do svého Citroenu a odjíždí směrem Vysoké Mýto. OBRAZ 4. = CESTA DO VYSOKÉHO MÝTA /EXTERIÉR - DEN/ Ranní slunce slibuje krásný den a teplé paprsky do skla tvoří příjemnou ranní atmosféru. Krajina pozdního léta lemují silnici a Petr se připravuje na pestrý den. Projíždí i kolem Látonyšíského zámku... Petr pouští na přechodu pro chodce Bibiamu, která smutně s tlížkou taškou s obléčením přechází vozovku. V autě mu hraje rádio. Při příjezdu do Vysokého Mýta si připomíná, jak vypadal deštný svět. Dva opilí náctiletí kluci na náměstí místo toho, aby šli do školy, potácí se bujatej opili po ulici. Drží se za ramena. Někdo ních se schází a zdá se bezdomovci a lidé z nespokojených vřev, kteří se scházejí kolem popelnic, které obvykle s oblibou vybírají s romskými dětmi. Někteří popíjí krabizkové víno a u některých je jen vidět tělo ponořené hlavou do kontejneru. Ano, tak vypadá ráno na maloměstě. Petr parkuje své auto na kraji náměstí. Kolem se už rojí první nakupující a spěchající lidé. Na druhé straně parkoviště stojí Richard – pouliční prodejce parfémů před otevřeným autem, vedle něj paní Rozsypalová, obchodní zástupkyně, která mu ukazuje a předává nějaké lahvičky s parfémem. OBRAZ 5. = NA NÁMĚSTÍ - ve stejném čase /exteriér - den/ <i>Richard, paní Rozsypalová, lidé ve městě, kompars.</i> Na druhé straně parkoviště stojí Richard – pouliční prodejce parfémů před otevřeným autem. Vedle něj paní Rozsypalová, obchodní zástupkyně, která mu hlídá nuzičeně do tašky různé parfémy, které musí prodat. Je to energická a drsná dáma po padesátce. Vystupuje komicky, chová se jako nějaká „bordelínama“ Rozsypalová si zapisuje do desek kolík, čeho Petrou předala. 5	<i>Hlasem Petra:</i> Člověk by měl ráno vstát, najít si problém, pevně ho uchopit a pak celý den ho řešit. Aby mohl večer krásně a spokojeně spát. Ach jo, kolik nocí já jsem se nevy spal. <i>Hlasem souseda:</i> Vidím, že máte už pořádně sjeté pneumatiky, prodám Vám ty svoje, mám taky přece Citroena, jako vy. Já už je neužívám, cukrovka mi vzala levou nohu, takže si za volant už nikdy neseďdu. Jsou téměř nové, seďte se... ... soused TITULKY <i>Hlas z rádia:</i> Přijíždí všem krásné pondělní ráno. Máme tady prvního září, dětičky nám jdou po prázdninách první den do školy a starší, unavení po dovolených opět do práce. Pro někoho je to prý i vysvobození, že nemusí být doma s manželkou. Jinak, co se týče dnešního dne, atmosféra podzimní je ještě zřejmě hodně duševní, venku je už teď v osm ráno krásných 21 stupňů. A to je takový skvělý oázi mástek na písničku na přání: Polský blues zpívá Jakub Lusk... <i>Rozsypalová:</i> Tak tady máš deset ohnivých, tady máš deset vanilek a desetkrát jarní květy. <i>Richard:</i> Paní Rozsypalová, neblázněte. To přece nemůžu prodat. <i>Rozsypalová:</i> Hele hošánku, byl jsi na školení, byl. Pan manažer tě chválil, že prý ti huba jede, tak se předevej. Máš možnost si vydělat prachy, tak nekařeš. <i>Richard:</i> Nevin, jestli to víte, ale tohle je můj teprve druhý prodej. Včera jsem prodal v Chrudimě jenom čtyři kousky za celý den.
---	--	---

Scénář k poetickému filmu *Alenka v zemi zázraků* (2018) je formálně blízký celostránkové variantě literárního scénáře. Z hlediska obsahu se ale s popisem dění a dialogy střídají svého druhu autorské komentáře nebo básně, přičemž text je strukturně dělen na „kapitoly filmu“, a nikoliv na obrazy. Například „Proč nezkoušet na ulici“ nebo „Bloudění“. Scénář k snímku *Obchodníci* (2013) je formálně i obsahově velmi blízký dvousloupcové variantě literárního scénáře, byť například obrazy (*slug line*) nejsou zarovnané na střed a ani nezačínají na nových stránkách.

Zvláštní pozornost mezi různými textovými podklady používanými v současnosti zasluhuje takzvaný *Master Scene Script*, českými tvůrci a výrobci mimo jiné někdy značený také jako literární scénář. Jemu se z hlediska obsahu a formy podobá ze všech u nás v minulosti používaných formátů nejvíce. *Master Scene Script* je původně americký scenáristický formát. V tamním produkčním systému byl společně s jinými používán od třicátých let minulého století. Dominantního postavení klíčového standardu hollywoodské filmové branže dosáhl zhruba od let šedesátých. Po nástupu digitálních technologií se z něj však stává globální norma. Kromě jiného zásluhou scenáristických

softwarů s celosvětovým dosahem typu Final Draft či Celtx, ve kterých je *Master Scene Script* nastaven jako výchozí šablona.

Z hlediska obsahových a formálních parametrů, které se v případě tohoto formátu vyhraňovaly a ustalovaly po dlouhá desetiletí, je *Master Scene Script* z podstaty literárněji koncipovaný textový podklad. Jeho základní organizační jednotkou, jak již název napovídá, jsou číslované scény (angl. *scene*) neboli obrazy, doplněné o informace o čase a místě dění. S naším literárním scénářem jej pojí také způsob uspořádání hlavního textu na stránce do odstavců a řádků – jde tedy především o podobnost s celostránkovou variantou literárního scénáře. *Master Scene Script* obsahuje kompletní popis akce postav a prostředí (zarovnán do bloku). Všechny dialogy v konečném znění (zarovnány na střed). Stejně jako v československém literárním scénáři se ani v *Master Scene Script* nemají vyskytovat technické instrukce týkající se obrazového a zvukového ztvárnění děje. Případně jenom v omezeném počtu a vyjádřeny slovně pomocí spíše méně konkrétních pojmů plnících funkci nezávazných návrhů, například „ZÁBĚR NA“, „STŘIH“, „PROLNOUT“, „DETAIL“ apod. Od zbývajících textů odlišované použitím majuskulí. Velkými písmeny abecedy jsou rovněž uváděna například jména postav. Jedním z charakteristických, od formátu *Master Scene Script* neoddělitelných prvků je dokonce také typ písma *12 point – Courier*, používaný nejdříve na psacích strojích a dnes na počítačích. *Courier* si již od padesátých let minulého století drží status dílčí, avšak emblematické konvence hollywoodské scenáristiky, která se vzhledem k mezinárodnímu rozšíření scenáristických programů jako Final Draft či Celtx aktuálně usazuje i na poli scenáristiky české. Zde je používání formátu *Master Scene Script* již velmi rozšířené, jakkoliv si tvůrci rovněž do určité míry tuto transoceánskou normu přizpůsobují.

21. srpna 1968 zahájila vojska Varšavské smlouvy v čele se Sovětským svazem okupaci Československa.
Přijela rozdrtit demokratizační proces, který se v zemi rozběhl na jaře toho roku.
O několik měsíců později se zdálo, že se tankům a samopalům podařilo „nastolit pořádek“. Demokratické výdobytky byly pomalu opouštěny a většina národa se začínala přizpůsobovat nové situaci.
Československo, leden 1969
OBRAZ 1. BUDKA VÝHYBKÁŘE. INT. DEN
Neoholená tvář. Vrásčité ruce. VÝHYBKÁŘ Jaroslav Špirek /59/ naposled lžící promíchá obsah omláceného kastrolku, otočí knoflíkem na přenosném vaříči a kastrolek odstaví. Když se natahuje pro chleba, jen tak ze zvyku pohlédne okýnkem své budky ven. Má odtud jako na dlani celou pravou část Václavského náměstí. Něco ho upoutá. Už mu tak neslouží zrak, a tak musí přimhouřit oči, aby dokázal správně zaostřit. Nějakých dvacet metrů od něj si jakýsi člověk u kašny pod Národním muzeem svažuje kabát a navzdory mrazu se svislá jen do kůže. Výhybkář si všimne, že ten člověk má u nohou bílý khelik. Výhybkář vstoupí do výhledu skupinka turistů.
OBRAZ 2. VÁCLAVSKÉ NÁMĚSTÍ. EXT. DEN
Výhybkář vyjde na náměstí. Muž u kašny je k němu stále obrácený zády, bílý khelik teď drží v rukou a polévá se jeho obsahem. Na výhybkářově tváři je překvapení. Někomu mu ale zase vstoupí do výhledu, výhybkář obchází chodce, kterého dění u kašny ani trochu nezajímá, a právě když se mu zase uvolní výhled, u kašny se rozzáří prudké světlo. Výhybkářovy oči se rozšíří hrůzou. Hořící postava se dává do běhu dolů náměstím, rukama, na nichž šlehaají plameny, mává kolem těla. Na vteřinu jako by všechno utichlo: tramvaje, auta, hlasy lidí. Jen zoufale utíkající hořící postava a vyděšené tváře kolemjdoucích. Výhybkář se probere. Dává se do běhu k hořícímu člověku. Za běhu ze sebe strhává kabát. S někým se srazí a upadne na zem, uhoří se tváří o chodník. Jsou to drahocenné vteřiny, které ztrácí.
Niže na Václavském náměstí stojí u stánku s občerstvením advokátní koncipient PAVEL Janda /25/. Prodávač mu právě podává tácek s párkem, když je oba překvapí prudké světlo kousek nad nimi. Pavel se otáčí. Přes hlavy zděšených lidí vidí, jak se přes náměstí pohybuje hořící postava v šileném tanci.
Dvojice uniformovaných policistů na jiné straně náměstí právě kontrolovala fidiče špatně zaparkovaného auta. I oni spatří hořící postavu.

CONTINUED:	2.
Vojta se zadívá z okénka. Míjejí malou skupinu studentů krácejících po chodníku s národním praporem a transparenty volajícími po větší svobodě. Po druhé straně ulice jsou tímž směrem další studenti.	
VOJTA (M.O.) Ten večer, kdy jsem se chystal naplno rozpoutat svou osobní sexuální revoluci...	
Osvětluje nám Vojtův vnitřní hlas souvislosti.	
VOJTA (M.O.) ...se rozběhla ještě revoluce jiná.	
5 INT. BYT ALEŠE - DEN (PODVEČER)	5
Alešovy ruce v podkroví namotávají na tyč modro-bílo-červený prapor. Za navíjenou látkou se jako za oponou objevuje postel, kterou pro Vojtu tytéž ruce před chvílí tak pečlivě nachystaly.	
6 INT. SCHODIŠTĚ/PŘED ALEŠOVÝM BYTEM - DEN (PODVEČER)	6
Alešovy prsty zamknou byt a muž s praporem spěchá dolů po schodišti.	
7 NÁRODNÍ TŘÍDA - NOC	7
VOJTA (M.O.) Později jí začali, nevím proč, říkat Sametová nebo také Něžná.	
Vypravěčova slova potvrzují i dobové dokumentární se tváříci záběry.	
Demonstrující studenti rozsvěcují svíčky a strkají karafiáty za štíty policistů stojících v řádu proti nim. Strhne se bitka. I přes zjemňující pozdější název revoluce jsou při razii demonstranti nemilosrdně a surově zbiti.	
Vojta je během bitky povalen na zem. Jakýsi policista v bílé přílbě klečí nad ním.	
Vojtovi z nosu teče krev a má natržené obočí.	
VOJTA Jsem tu jen náhodou!	
POLICISTA A kterej blbec myslíš, že ti to bude věřit?	
(CONTINUED)	

Příklady využití formátu *Master Scene Script* českými tvůrci. Vlevo scénář *Hořící keř* [2012; stejnojmenný celovečerní film a třídílné televizní drama z roku 2013]. Vpravo scénář *Něžné vlny* [2013; stejnojmenný celovečerní film z téhož roku].

V rámci scenáristické přípravy filmu, chápané jako lineární a sekvenční proces, během kterého dochází k postupnému zpřesňování představy o budoucím díle, byl literární scénář krokem, který v minulosti zprvu následoval po scénosledu. Jelikož byl ale formát scénosledu oficiálně součástí scenáristické přípravy jenom velmi krátce a v praxi používán nepříliš systematicky, lze tvrdit, že od čtyřicátých do devadesátých let literární scénář v řetězci vývoje navazoval zpravidla na treatment / filmovou povídku. Byl jeho rozpracováním a další specifikací. Jakkoliv i tento formát – přípravný krok mohli zkušení tvůrci přeskochit. Učinit jej pouze ve své představivosti a napsat rovnou literární scénář.

Nutno také podotknout, že po znárodnění kinematografie a zavedení literárního scénáře došlo ke striktnějšímu oddělení fáze scenáristické, tehdejšími slovníkem řečeno literární přípravy filmu, od fáze přípravných prací před natáčením, během kterých byl sestavován rozpočet, natáčecí plán, hledány exteriéry apod. Zatímco literární scénář se tehdy oficiálně stal poslední fází literární přípravy filmu, scénář technického charakteru (nazývaný nejdříve scénář či scenario, později režisérský či technický scénář) byl nově odsunut právě až do fáze přípravných prací. Literární scénář byl administrativně považován za „finální“ produkt vývoje, míněno textový podklad, jehož obsah měl být chápán jako kompletní či uzavřený a při převodu do podoby technického scénáře již nesměl být měněn. V praxi však byl z mnoha důvodů přepisován (mimo jiné i proto, že byly literární scénáře dramaturgickými orgány schvalovány s připomínkami), respektive mezi obsahem literárního scénáře a scénáře technického běžně vznikaly rozdíly, doplňovaly se nebo odstraňovaly celé obrazy, upravovaly dialogy apod. V současnosti, kdy scénáře technického charakteru téměř nevznikají, může literární scénář, respektive text typu literárního scénáře, sloužit také jako podklad pro natáčení filmu.

Klíčovou funkcí literárního scénáře bylo od počátku sloužit jako nástroj filmové produkce a dramaturgie či před-cenzury. Na jeho podkladě mohlo být diskutováno o celkovém záměru a všech detailech budoucího filmu, a to ještě před rozvedením textu do podoby „natáčecího“ scénáře technického charakteru. Navíc, literární scénář budoucí film předjímal již do té míry, že na základě jeho rozboru mohly být promyšleny už i všechny technické a realizační aspekty budoucího filmu, a dokonce sestaven aproximativní rozpočet, potažmo stanoven finanční limit pro natáčení. Patrně nejenom z těchto důvodů některé literární scénáře obsahovaly kromě hlavního textu i úvodní listy, na kterých se mohly individuálně objevovat vedle autorsko-právních údajů a koncepčně kontextualizačních informací, sloužících k objasnění výrobně-tvůrčího a ideově-tematického záměru či explikaci dílčích složek díla (charakterů postav apod.), také různorodé seznamy hlavních a vedlejších postav, komparzu, ateliérů, exteriérů a dalších, doplněné například o přehledy čísel obrazů. Tato stručná shrnutí se podobala podrobnějším, takzvaným technickým listům, jež se v období znárodněného filmového průmyslu staly povinnou součástí formátu scénáře technického charakteru sloužícího jako podklad pro natáčení. Nutno dodat, že se tento druh informací může případ od případu objevovat v literárních scénářích i v současnosti – respektive v textových podkladech označovaných jako či majících charakter literárního scénáře.

Literární scénář lze podobně jako treatment / filmovou povídku zároveň chápat jako formát, který byl v prostředí československé scenáristiky institucionalizován zčásti za účelem zvýšení kvalitativního standardu domácí filmové produkce. Jeho zavedení a další využívání totiž mimo jiné rovněž přímo souviselo s dlouhodobými snahami

přilákat spisovatele a dramatiky z povolání, takzvané filmové autory, k práci u filmu. Námluvy s filmovými autory přitom po druhé světové válce nabíraly na nových obrátcích. Odtechnizovaný literární scénář se měl stát dostupnějším jak pro své čtenáře – například zástupce státních a stranických orgánů, ve věcech filmové produkce často naprostých laiků, posuzujících ideologickou hodnotu proponovaného díla, jež nabývala na důležitosti zejména v kontextu poúnorové kulturní revoluce a zavádění doktríny socialistického realismu do oblasti kinematografie – tak především pro zmiňované filmové autory, v nichž byl spatřován kreativní potenciál, kterým ale na rozdíl od profesionálních scenáristů nebo píšících režisérů scházeli znalosti řemesla potřebné pro vypracování scénářů technického charakteru. Nic na to nemění ani fakt, že i psaní literárního scénáře mělo svá jedinečná pravidla a bylo vždy považováno za specifickou, nesnadno osvojitelnou dovednost – což platí beze zbytku i pro ostatní přípravné scenáristické formáty a dvojnásob pro zmíněný scénář technického charakteru.

Jak již bylo naznačeno výše, nešlo pouze o literárně dramatické rozvedení děje či popis postav a prostředí. Autoři literárního scénáře museli ještě naléhavěji nežli například u treatmentu / filmové povídky zároveň uvažovat v souřadnicích jazykového systému audiovizuálního média filmu a ještě důsledněji pracovat i s jeho vyjadřovacími prostředky. Ačkoliv to, jakým způsobem má filmová technika zhmotnit jejich představu, mělo být i v literárním scénáři nadále vyjádřeno pouze slovním popisem (zejména pokud psal literární scénář filmový autor, bylo proto žádoucí, aby se jeho práce účastnil již také režisér. Ten měl přitom působit pouze v roli konzultanta a text připomínkovat).

V návaznosti na doposud řečené je třeba nakonec ještě doplnit, že formát literárního scénáře, podobně jako již dříve treatment / filmová povídka, kterému v tomto ohledu konkuroval, sehrával významnou roli v úsilí o pozvednutí prestiže scenáristické práce. Jeho prostřednictvím mělo dojít k zrovnoprávnění scenáristiky s literaturou, divadlem nebo hudbou. Literárnímu scénáři byl od počátku připisován status soběstačného uměleckého, filmově dramatického literárního díla. Přestože měl praktické, výše objasněné funkce, byl zároveň ve scenáristickém diskurzu chápán jako autonomní dílo, které může existovat nezávisle na svém původním kontextu filmové produkce. Ze všech existujících scenáristických formátů se právě literární scénáře u nás stávaly nejčastěji předmětem publikování. Byly vydávány knižně a jejich úryvky otiskovány v časopisech.

Dnes literární scénář, respektive jemu charakterem blízké formáty do určité míry supluje i funkce dříve frekventovaněji používaných kratších přípravných formátů, když se na jejich základě producenti rozhodují o investici do projektu. Jelikož představu o budoucím díle rozpracovávají velmi detailně, jsou pro ně textové podklady typu literárního scénáře vhodnějším nástrojem eliminace v současném soukromopodnikatelském prostředí palčivěji pociťovaných podnikatelských rizik. Zčásti proto získávají i funkci formátu, který může takřikajíc prodat celý projekt, na jehož základě jsou uzavírány smlouvy s autory a jež se pak eventuálně stává i východiskem pro kratší, přípravné formáty vypracovávané ex post například na žádost různých programů a fondů rozdělujících finanční dotace.

Zdroje: výběr literatury a pramenů

- Bohumil Šmída, *Organizace a výroba uměleckého filmu*. Praha: Československý státní film – tiskové a propagační oddělení 1954.
- J. A. Novotný, *Filmový námět a jeho zpracování*, 1947. Barrandov studio archiv Praha, f. Barrandov historie, D 18.
- Jan Trnka, *Dobrý scenárista Josef Neuberg. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno: Masarykova univerzita (disertační práce) 2018.
- Jaromír Kallista, *Filmová produkce*. Praha: Filmová akademie múzických umění.
- Kathryn Millard, *Screenwriting in digital era*. London: Palgrave 2014.
- K. M. Walló, Od námětu k scénáři. In: Jiří Folvarčný (ed.), *Filmové techminimum*. Praha: Filmový ústav 1965, s. 7–16.
- Kolektivní smlouva uzavřená mezi Československým státním filmem a Syndikátem českých spisovatelů, 1947. Národní filmový archiv Praha, f. Československý státní film [nezpracováno], k. R4/AI/1P/8K.
- Maria Belodubrovskaya, *Not according to plan: filmmaking under Stalin*. Ithaca: Cornell University Press 2017.
- Miloš V. Kratochvíl – František Daniel, *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis 1956.
- Miloš V. Kratochvíl – František A. Dvořák, *Jak psát hry pro film a televizi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1981.
- Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie 2015.
- Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016.
- Steven Price, *A history of the screenplay*. London: Palgrave 2013.
- Zdeněk Poštulka, *Ekonomika a plánování filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965.

Scénář / Technický scénář

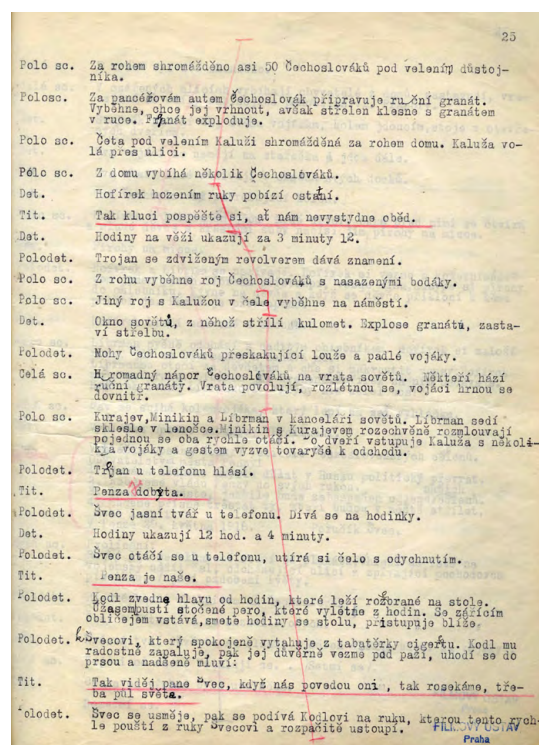
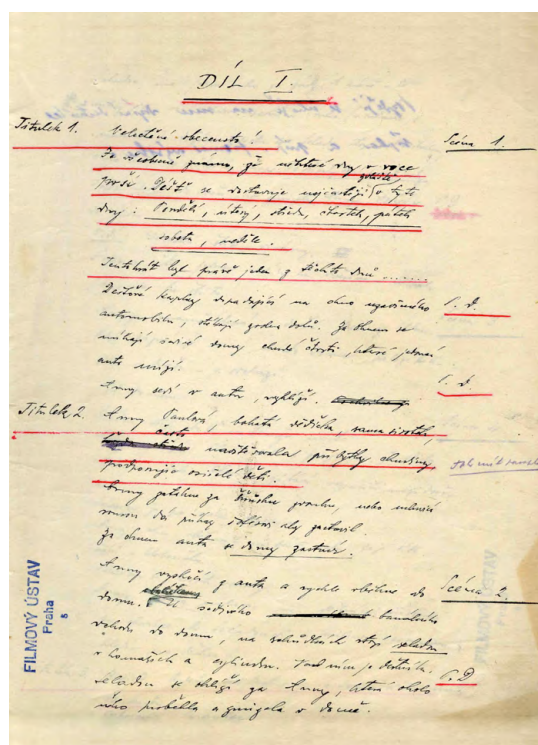
Scénář / technický scénář podává kompletní, co nejpřesnější představu o budoucím filmu: ději, postavách, prostředí, dialozích, hudební a zvukové složce ad., včetně instrukcí týkajících se jejich praktické realizace při natáčení a informací předjímajících jejich výslednou podobu na plátně. Je to scenáristický formát, jehož určující součástí jsou technicko-režisérské a organizačně-ekonomické údaje, a který slouží jako textový podklad pro natáčení filmu. Jeho obsah může být dělen na úvodní technické listy a hlavní text, který je segmentován nejenom do obrazů, ale také do jednotlivých záběrů. Obsah a forma scénáře / technického scénáře se v čase vyvíjely. V němé éře byl hlavní text na stránce zpravidla rozložený do odstavců a řádků se zarovnáním do krajů či na střed. Po nástupu zvuku se jako standard ustavila dvousloupcová varianta: v levém sloupci vše, co je vidět, v pravém vše, co je slyšet. Jakkoliv vždy existovaly dílčí odchylky. Kromě označení scénář bylo v minulosti používáno také pojmu *scenario*. Postupem času, v závislosti na mluvčích či proměnách organizace kinematografie, byl termín neformálně nebo závazně doplňován o přívlastky jako technický, režisérský a jiné. Dnes se formát scénáře / technického scénáře přestává zcela používat. O genezi, proměnách podoby, obsahu a formy, stejně jako o funkcích tohoto formátu pojednám podrobněji níže.

V československém scenáristickém diskurzu se s pojmem „scénář“, „scenario“ začínáme setkávat po první světové válce, na poli domácí filmové produkce představující jakési proto-industriální období a na poli scenáristickém etapu formování základů řemesla. V kontextu tehdejších prvních debat a praktických snah o kvantitativní a kvalitativní rozvoj výroby hraných filmů byla rozpoznána nedostatečnost doposud používaných psaných podkladů. K vybudování konkurenceschopného průmyslu, systematické produkce celovečerních hraných filmů s vysokým kvalitativním standardem, bylo potřeba nového formátu, pro nějž se v našem prostředí postupně vžilo označení scénář. Po jistou dobu bylo souběžně užíváno také již zmíněné označení *scenario* (oba tyto pojmy mohly být ve scenáristickém diskurzu zpočátku nesprávně a matoucím způsobem zaměňovány s pojmem *libreto*). Scénář představu o budoucím filmu předjímal do nejmenších detailů a dekonstruoval ji až na úroveň jednotlivých záběrů tvořících jeho základní organizační jednotku. Neobsahoval pouze literárně dramatický popis akce a mezititulky, později dialogy postav, ale také množství technických, ryze neliterárních prvků: byl plný čísel, odborného technického žargonu a časem se jeho nedílnou součástí stávaly také nejruznější přehledy a seznamy, uváděné na prvních listech před hlavním textem.

Z hlediska funkce byl scénář od počátku chápán převážně jako utilitární nástroj filmové produkce, stavební plán (*blueprint*) budoucího filmu. Ve scenáristickém diskurzu dominantní metafora scénáře-modrotisku vystihovala jeho klíčovou roli jakožto administrativního, ekonomického a průmyslového dokumentu, který umožňuje propočítávat rozpočet nákladného hraného filmu, plánovat natáčecí dny či koordinovat práci početného filmového štábu. Scénář se tak stal obdobou německého *Drehbuch*, anglického *Screenplay*, sovětského *Zheleznii stsenarii*, francouzského *Découpage Technique* nebo amerického *Continuity Script* – který sehrával klíčovou roli v industrializaci a ekonomickém zefektivnění zámořské filmové produkce, a proto ve své době posloužil jako inspirační zdroj všech dříve jmenovaných národně specifických modifikací *blueprintu* zaváděných s nástupem hraného filmu napříč evropskými vzájemně odlišnými

produkčními systémy s očekáváním, že se i zde tento formát stane nástrojem kvalitativního a kvantitativního růstu filmové produkce.

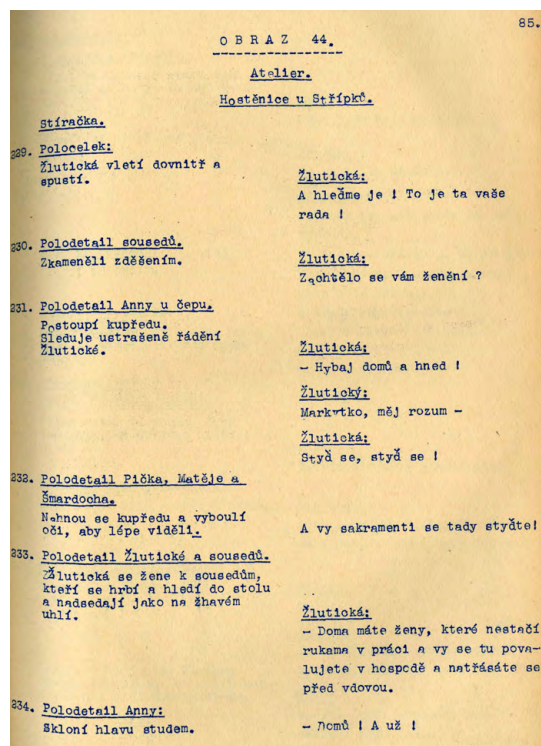
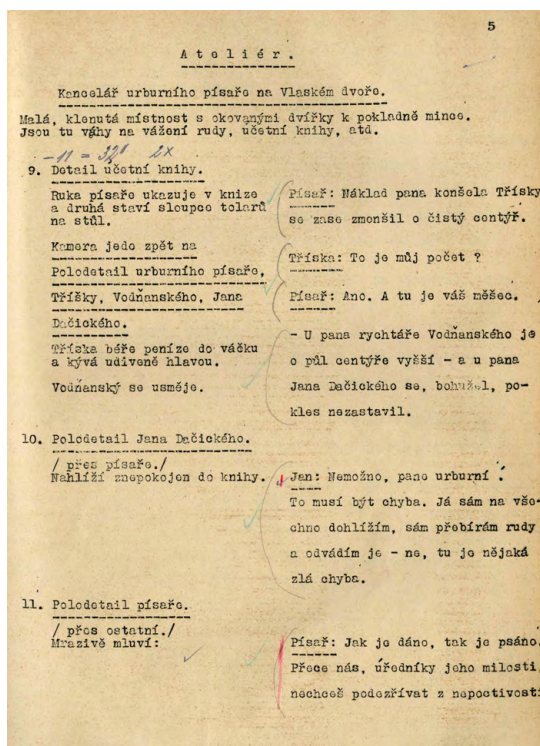
V němé éře nebyla podoba scénáře v československé kinematografii ještě standardizována. Do konce dvacátých let tedy můžeme i na základě menšího množství dochovaných pramenů jednak pozorovat individuální přístup jednotlivých tvůrců k psaní scénáře, jednak sledovat vývoj tohoto formátu. Ten spočíval v jeho vyhraňování se vůči literárním a dramatickým textům typu románů či divadelních her. Zároveň také v přizpůsobování jeho obsahu a formy, na straně jedné ustavujícím se zákonitostem vyprávění příběhů pomocí vyjadřovacích prostředků média filmu, na straně druhé potřebám kolaborativního a na průmyslovém charakteru nabývajících procesu produkce.



Scénáře k němým filmům *Chyťte ho!* [1924, rukopis] a *Plukovník Švec* [1929, strojopis]. Jejich spoluautorem byl scenárista, později režisér a pedagog Václav Wasserman. Jedna z klíčových osobností československé scenáristiky, podílející se na její profesionalizaci a ustavení jejích norem. Patřící k prvním a v počátcích také k nejproduktivnějším tvůrcům a plnící roli takzvaného *gatekeepera* pro učné scenáristického řemesla. Na obou ilustračních příkladech je zjevná snaha segmentovat vyprávění do co nejmenších jednotek, záběrů. Specifikovat jejich typ (detail, polodetail apod.). A do hlavního textu případně doplňovat i další technické instrukce či interpunkci týkající se způsobu snímání a střihu (jízda, panorama, prolnout, zatmít apod.). Jakkoliv přitom mohl být hlavní text (vyprávění) na makrostrukturní rovině zároveň příležitostně segmentován do aktů či dílů nebo scén, jejichž ekvivalentem byly pozdější obrazy.

Ke standardizaci podoby scénáře u nás došlo obdobně jako v jiných evropských zemích teprve až po nástupu zvuku, pro filmaře představujícího novou technickou výzvu a přinášejícího i výrazné zdražení produkce. Přestože i pak existovaly individuální

odchylky, jako všeobecně uznávaná norma průmyslu se od třicátých let – podobně jako například v sousedním Německu – etabloval scénář zvukového filmu, který se od dřívějšího scénáře němého filmu nejnápadněji odlišoval rozložením textu na stránce do dvou sloupců naznačujících vztahy mezi obrazovou a zvukovou složkou. Přesněji řečeno, s instrukcemi pro akci a kameru v levé a pro dialogy a zvuky v pravé polovině stránky.



Scénáře ke zvukovým filmům *Cech panen Kutnohorských* [1938; scénář pojmenován jako *Mikuláš Dačický z Heslova*] a *Nezbedný bakalář* [stejnomený scénář pocházející z roku 1941, ačkoliv film byl realizován až v roce 1946] představují typickou, převládající dvou-sloupcovou formu, jakkoliv se tyto exempláře současně vzájemně odlišují v jednom dílčím ohledu, a sice ve způsobu zápisu záhlaví. Standardem se ve filmovém průmyslu staly číslované obrazy druhého exempláře (nadpis: „OBRAZ 44.“ nikoliv „Ateliér.“).

Obraz 1 - Atelier.					
Pražská zpěvní síň.					
Stará klenbová konstrukce s modní stylovou secesní výzdobou z roku 1900. Štuky, malby a draperie. Osvětlovací tělesa, tlumena hedvábnými barevnými stínidly.					
Osvětlení : Tlumené, intimní, kouř s výjimkou jeviště, efekty, venku noc.					
Osoby : Zpěvák (Starý Rok), herec (strážník), ředitel zpěvní síně, chansoneta (Nový Rok), Králíček, Králíčková, Emma, Julie, Cafourek, Cafourková, Piják, Panička, Voborský, Střela, Obr.					
Kompars : Městské obecnstvo, typicky pražské, dámská kapela, číšníci.					
Zvláštní potřeby : Sáček s bonbony pro Emmu, květinový věneček, šansonety, paruka Cafourkova.					
<u>Císlo:</u> <u>Kamera:</u>	<u>Obraz :</u>	<u>Dialog:</u>	<u>Zvuk:</u>	<u>Postsynchron:</u>	<u>m:</u>
1.P.C.	(Záběr přímo na pozadí.)				
	Žárovková čísla 1900 ozdobně řešena se stylisovanými květy, motýly a draperiemi, tvoří pozadí jeviště v dobovém stylu.	Zpěvák zpívá dál píseň o konci starého století.	Hudba smyčcového sextetu doprovází dále zpěvákův hlas.		

(strana: 9)

Strana: 167					
<u>Císlo:</u> <u>Kamera:</u>	<u>Obraz:</u>	<u>Dialog:</u>	<u>Zvuk:</u>	<u>Postsynchron:</u>	<u>m:</u>
	čínskému. Konečně se mu to podaří.				15
120 P.C.	(Záběr na tančící pár proti sedacímu koutu a schodům.)				
Kamera v jízdě vpravo.	Voborský bere Emmu k tanci, Jičínský se uklání a odchází v levo z obrazu, směrem ke schodům na galerii. Voborský se s Emmou roztančí halou vpravo. Je jejich pohledy vyjadřují napjatou situaci, oba jsou však tvrdohlaví. Tančí do prava v eliptickém tanci se přibližují na		Orchestr pokračuje a hraje valčík č. 119		
P.D. Kamera v jízdě zpět po stejné dráze.	Oba se přehrají na tanec do leva. Emma se usmívá zlomyslně. Voborský na ni hledí hrozivě. Teď v tanci si vybíjejí svoji zlost na sebe. Voborský roztocí Emmu vší silou, ale ona mu šlape s				

Scénář ke zvukovému filmu *Jedenácté přikázání* (1935) je příkladem výjimečné odchylky, týkající se rozložení textu na stránce do většího počtu sloupců a také podrobnosti instrukcí. Všechny tři výše uvedené texty napsal či se na nich spoluautorsky podílel Otakar Vávra, další významná osobnost československé scenáristiky. Zároveň přední režisér, který za sebou zanechal výraznou pedagogickou stopu. Jeho scénáře byly po nástupu zvuku ve scenáristickém diskurzu rozpoznány jako nová kvalita. Mnohosloupcovou variantu lze registrovat pouze u několika Vávrových scénářů ze začátku jeho kariéry. Nutno rovněž upřesnit, že O. Vávra patřil mezi zastánce toho, aby si režisér uzpůsobil scénář napsaný scenáristou podle vlastních zvyklostí. Vytvořil si na jeho základě osobní, nejlépe ještě podrobnější, takzvaný pracovní scénář či pracovní scenario. V něm měly být například do záhlaví každého obrazu doplněny detailní informace: seznam herců, komparzu a jejich charakter, atmosféra a podoba prostředí, zvláštní

potřeby týkající se rekvizit, svícení atd. Do hlavního textu scénáře mělo být nadto například načrtnuto ještě půdorysné schéma pohybu herců, vykonaného v rámci obrazu či záběru apod.

Ačkoliv byl tedy dvousloupcový formát scénáře od třicátých let hlavním, profesionály sdíleným průmyslovým standardem, kodifikaci jeho obsahu a formy přineslo teprve znárodnění kinematografie. Respektive po komunistickém převratu a v kontextu přebírání sovětských výrobních norem vydaná směrnice z roku 1951 s názvem „Návrh instrukce o režiséřském scénáři“, která definovala podobu scénáře a závazný soubor prvků, jež měl každý scénář obsahovat. Většina z těchto prvků přitom byla běžnou součástí scénářů již v minulosti. Jiné byly nové. Ať už šlo o **(1)** úvodní, takzvané technické listy scénáře, nebo **(2)** hlavní text scénáře, navzdory úředně schválené obligatorní směrnici tvůrci její pokyny vždy „poslušně“ neplnili a některé nové povinné prvky nebyly nakonec každodenní praxí absorbovány a součástí scénářů se trvale nestaly.

(AD1) Technické listy scénáře zachycovaly na úvodních stránkách, ještě před hlavním textem, nejrůznější autorsko-právní, technicko-režiséřské, organizačně-ekonomické a jiné údaje uváděné například formou seznamů či přehledových tabulek vypracovaných z obsahu samotného scénáře. Nutno dodat, že jejich podoba nebyla v praxi nikdy zcela jednotná a vzájemně se mohly lišit také rozsahem a hloubkou informací, které shrnovaly. Závazně měly být technické listy nedílnou součástí scénáře teprve od padesátých let. V různé míře se v nich ale objevovaly již dříve.

I.			
Chronologický přehled obrazů			
obraz			
1. Praha - den			
Titulky			
Úvodní část a podklad pro titulky.	m	90	
	z.	7	
2. Praha - den			
Silnice s orientační tabulí			
Grenierova autohavarie.	m	50	
	z.	5	
3. Praha - den			
Před obchodem s pánským prádlem			
Torrance se dovídá o zstizení Gradnera.	m	25	
	z.	2	
4. Praha - den			
Před budovou pracoviště ing. Mašity			
Torrance fotografuje Mašitu.	m	35	
	z.	4	
5. Praha - den			
Pracovna ing. Mašity			
Berka vyzvídá o Mašitovi.	m	35	
	z.	5	
6. Praha - den			
Před obchodem s pánským prádlem			
Torrance se dovídá o Mašitovi.	m	25	
	z.	4	
7. Praha - den			
Hala letiště			
Torrance odlétá do Berlína.	m	20	
	z.	2	
8. Berlín - den			
Panorama města - ulice			
Expozice Západního Berlína.	m	25	
	z.	2	
9. Berlín - den			
Před budovou Tanessu			
Halva přijede do Tanessu.	m	20	
	z.	3	

XV.			
O.s.p.b.v			
Pracovníci ss. rozvědky			
Halva	zástup. řed. Tanessu		
Čech		obr. 9, 10, 11, 12, 16, 19, 20,	
		22, 23, 24, 31, 33, 34, 36,	
		38, 39, 40, 41, 42, 55, 57,	
		64, 66, 82, 86, 90, 91, 92,	
		93, 96, 97, 98, 99, 100, 102,	
		103, 106, 107, 109, 111, 113,	
		115, 116, 117, 118	
Reinová	agent rozvědky		
Němka		11, 12, 13, 19, 20, 31, 41,	
		42, 43, 44, 45, 46, 48, 49,	
		50, 51, 52, 61, 62, 64, 66,	
		67, 68, 69, 75, 76, 80, 81,	
		83, 87, 89, 117, 118	
Kment	plukovník		
Čech		79, 81, 83, 87, 89, 116,	
		117, 118	
Mikeš	major		
Čech		83, 87, 89, 116, 117, 118	
Pracovníci americké rozvědky			
Howard	plukovník		
Američan		13, 14, 15, 16, 17, 21, 23,	
		29, 32, 35, 53, 55, 62, 84,	
		101, 104, 114	
Browder	kapitán		
Američan		13, 14, 15, 16, 32, 53, 57,	
		64, 66, 82, 84, 86, 90, 91,	
		92, 93, 94, 95, 96, 102, 102,	
		107, 108, 111, 113	
Torrance	agent		
Američan		3, 4, 6, 7, 29, 32, 53, 82,	
		86, 90, 91, 92, 93, 102, 103,	
		107, 109, 111, 113	

Scénář *Akce v Istanbulu* [1974; stejnojmenný film z roku 1975].

X.			
SCÉNOSLED			
0:1			
Jodtitulková montáž - sled fotografií (Sagvan a Lukáš v různých prostředích z minulosti) + úvodní písnička	R/E-den	20z	40m
0:2			
Restaurace (Momentky z práce Sagvana a Kadlece v restauraci)	R/E-den	10z	18m
0:3			
Restaurace (Po uzavírací hodině předává vedoucí Sagvanovi peníze pro banku)	R/E-noc	7z	19m
0:4			
Před restaurací - Boční ulice (Banku předpadne někdo neznámý Sagvana u děle)	E-noc	14z	18m
0:5			
Vínohradská třída (Sagvan se snaží neznámého muže dohonit, neznámý naskakuje do chalupářova auta a ujede, Sagvan musí naskočit do tramvaje, aby ho nepovažoval za zloděje)	E-noc	11z	23m
0:6			
Restaurace (Sagvan se vrací, zalže vedoucímu, že peníze dal do banky)	R/E-noc	3z	13m
0:7			
Stánoviště taxíků na Václavském náměstí (Pak počká na štafla na Lukáše a ověří se mu)	E-noc	5z	17m

XXVIII.				
<u>EXTERIÉR</u>				
	O	Z	M	Čas
Před restaurací				
- boční ulice	4	14	18	noc
- v taxíku	12	6	18	den
	33	8	22	noc
		28	58	
Vinohradská třída	5	11	23	noc
Stánoviště taxíků na Václavském náměstí	7	5	17	noc
V autě. Před Tuzexem	10	11	23	den
Banka na Žižkově	14	3	10	den
Před bistrem	16	2	9	večer
	27	3	9	noc
	89	16	46	noc
		21	64	
V taxíku. - Před vilou manažera	25	9	26	den
	87	7	11	den
pozn. nový taxík!	110	9	23	den
		25	60	

Scénář *Kamarád do deště* [1987; stejnojmenný film z roku 1988].

Technické listy lze rozdělit do řady dílčích kategorií. Bez nároku na úplnost je mohly tvořit například: a) seznamy jmen autorů, vedoucích a organizačních pracovníků filmu; b) seznamy hlavních a vedlejších postav, epizodistů a komparzu: přesněji jméno postavy, někdy i její krátký popis, charakteristika či bližší požadavky na typy vysunuté do popředí komparzních scén (zde sloužící i jako pomůcka při výběru vhodného obsazení, přípravě masek a kostýmů), čísla obrazů, ve kterých postava figuruje se specifikací mís-

ta natáčení (exteriér, restaurace apod.), eventuálně mohlo být také uvedeno herecké obsazení, pokud bylo v dané době již schváleno ad.; c) seznamy staveb, triků, modelů, ateliérových dekorací a exteriérových motivů s čísly obrazů, počty a typy záběrů, další specifikací místa natáčení, odhadem filmové metráže, případně i podrobnějším popisem prostředí, stylu a velikosti nábytku či rekvizitní výpravy atd.; d) chronologické přehledy obrazů či scénosledy (užití tohoto označení bylo mírně matoucí, jelikož scénosled byl také samostatný formát scenáristické přípravy) s krátkými popisky dění, určením místa a času, informacemi o počtech záběrů či metráži; nebo stručné rekapitulace, tj. přehledy celkového počtu obrazů, záběrů a metráže v ateliéru a exteriéru, případně i metráže snímaných titulků apod.

(AD2) Hlavní text s vyprávěním je ve scénáři na makrostrukturní rovině dělen do obrazů. Každý obraz přitom značí menší souvislou část děje, která se odehrává na jednom místě a v jednom čase. Každá změna místa a času děje je podnětem pro nový obraz začínající na nové stránce. Obrazy byly v podobě nadpisů (angl. *slug line*) zapisovány v záhlaví stránky, nahoře uprostřed. Opatřeny pořadovým číslem a doplněny o informaci o místě a času děje: specifikovaly, zdali se jedná o interiér/exteriér (případně ateliér, stavěný exteriér, exteriér v ateliéru, model, zadní projekce, trik apod.), den/noc (případně roční období, měsíc, určitá denní či noční hodina apod.). V záhlaví byla uváděna také metráž obrazu, tj. odhadem stanovená délka scény v hotovém sestřihu. Případně i jiné informace, například počet záběrů, jména postav ad.

Pod záhlavím byl hlavní text na stránce scénáře rozdělen do dvou sloupců – vlevo vše, co je vidět, vpravo vše, co je slyšet. Vlevo byl text popisující do nejmenších relevantních detailů dění, akci postav či prostředí segmentován na záběry. Jak již bylo řečeno, ty představovaly základní organizační jednotku scénáře. Záběry byly průběžně číslovány s udáním jejich typu (například celek, polokelek, polodetail, detail apod.). Doplněně o další instrukce týkající se způsobu snímání nebo technického vybavení nezbytného pro jejich zamýšlené provedení (například nadhled, podhled, panorama, kamera najíždí na, švenk, šikmá a dlouhá jízda, koleje, jeřáb atd.). Levý sloupec nadto specifikoval spojení mezi záběry či obrazy, když zahrnoval instrukce pro střih (rozetmít, zatmít, prolnout, setřít, ostrý střih atd.). V pravém sloupci scénáře byly veškeré dialogy v konečném znění (každá replika přitom byla uvozena jménem postavy, která promlouvá). Včetně vodítek pro správnou intonaci (někdy součástí levého sloupce scénáře). A všechny instrukce týkající se hudby, zvuků a ruchů s případnou slovní specifikací jejich kvality a dynamiky. Upřesněna zde byla například také technika ozvučení (synchron, post-synchron) a vyznačeny požadované zvláštní zvukové a ruchové efekty. S ohledem na náročnost provedení jednotlivých obrazů a záběrů se mohly v záhlaví stránky nebo v levém a pravém sloupci objevovat i další technicko-režisérské poznámky a jiné informace.

V součtu je tedy scénář úplným, z technicko-režisérské a organizačně-ekonomické perspektivy zpracovaným popisem příběhu, hlavní a všech vedlejších dějových linií a zápletek rozvíjených v časové a kauzální posloupnosti, tj. v pořadí a souvislostech, v jakých se měly objevit ve filmu. Do všech pro výrobu filmu důležitých detailů je zde vylíčeno prostředí, místo a čas děje, eventuálně také specifikována atmosféra či charakter filmových staveb, dekorací, kostýmů a rekvizit. Kompletně objasněny vztahy, motivace jednání a vykresleny povahové rysy hlavních i všech vedlejších postav. Jejich

konání je přitom popisováno až na úroveň dílčích pohybů a jednotlivých gest nebo výrazů tváře, proměn mimiky, a doplněno o instrukce týkající se způsobu realizace filmovou technikou. Definována je také povaha a provedení zde v úplnosti popisované dialogické, hudební a zvukové či ruchové složky. Ve scénáři jsou jasně a závazně ustaveny souvislosti mezi obrazy a jednotlivými záběry, potažmo i tím, co bude na plátně vidět a slyšet, a co nejvěrněji (mimo jiné doplněním informací o odhadované metráži) anticipováno i tempo a rytmus budoucího, filmovými prostředky vyprávěného příběhu.

-10-

O b r a z 9.

Bílá holubice

Exteriér - ranní slunce. Z - 10
M - 91

Pierre,
Chlapec,
Starý horník,
Kompara -
horníci,
Ženy, děti

13.-C
/podhled/
Nahoře, docela na vrcholu
holubice, prvními paprsky osvě-
řené, vstává se postavou
chlapce, rozstřívá ruce
a nedočkavě vykřikne:

Chlapec:
Pierre! Le Soleil!
Le Soleil! Le Soleil!
/Pierre! Slunce! Slunce!
Slunce /

3 rozlévají se světlem
růží se dolů po kamenných
a křídlech:

14.-BC.-D
/podhled/
Obě Pierrovy ruce se velice
pomalu zvedají, až náhle
vyltánu do výše:

Vykřikne, otočen k lidem
na hradě.
Pak skočí,
sledován kamerou na detail,
do obrazu a ještě jednou
divoce vykřikne:

Ouvrez tout! /Ouvrez tous les
cages! /
/Všechno otevřít!

15.-C
Pohled směrem do holubice/
Většina vnitřních otvorů
lidi přichody a sedá kamenní
rozkvětá záplavou holubice,
tekoucí po stovkách z klenů.

-11-

16.-C
/protipohled do oblohy/
První proudy vířejí se do
ranní oblohy. Kam. stačích křídla

Spěchají stále výš, aby v
šíroce rozhledu našli
směr své cesty.

/pozn. záběry 15 a 16 bude
nutno snižovat na jednu dvěma
kamery.

/pozn. další záběry možno
už umístit za jiných sluneč-
ních podmínek/

17.-Drobné detaily - C-12-ED
/hled/
Drobné detaily sněží na hlavy
lidi. Starý muž s šiftem
/i ostatní/ stojí tu nelybní,
oněmělí podivuhodností okamí-
ku.

A tu se na svahu objevuje
Pierre, divoce mává rukama
a křičí:

Pierre!
C'est tout ? Quoi?
C'est tout?
/Všechno ? C'est ? Je to
všechno?

Kamera lidí lidem sleduje
jak běží do svahu.
Kamera zachycuje lidi, kteří
se jen tělesně sbírají stmu-
lho zaujetí a jen pomalu
se hýbou z místa, buzení je-
ho energie.

Remuez-vous les gens!
Nom de Dieu, qu'est-ce que
vous attendez ?
Fouillez les cages!
/Hýbejte se lidi! K sakru, co
čumíte? Prohleďteje koše !/

Muži se sbíhají ke košům,
tu a tam vypouštějí opozdila
holubice, kterým se nechtělo
z klecí. Děti se propírají
mezi kleci a vytrácejí mlátá,
holubičí vajčka.
Kamera se v lidech zastavuje
na 12
klece a osadkou:
INSER FORMAN

Scénář *Bílá holubice* [1959; film *Holubice* z roku 1960].

- 13 -

- S L I B -

Následující sekvence by měla být točena ve slunci, avšak
obraz na rozdíl od Vikova by měl být tvrdý - strohé středo-
vé kompozice. Neměl by působit tiskavě, spíše mohutnou a
přímou vnášeností.

O b r a z 3.

Řádový hrad /Malbork/

Exteriér - slunce - den 5 m

12.-C.-střed.kompozice
Mohutné kužely dvou mostních
věží střetají dvě brány.
Jsou zavřené.

Hlas šedého mnicha:
/rozléhá se prostorou re-
fektáře/
/Ondřeji z Volfenberku,
Chceš na sebe vzít kříž
a mne následovat ?

Hlas malého Ondřeje:
/pokorně odpoví/
Ano, pane, - - - to chci.

- 15 -

O b r a z 5.

Řádový hrad /Malbork/

Exteriér - slunce - den 15 m

17.-BC-střed.kompozice
Šachtou obranného systému
hlavní brány padá světlo na
pevnou kovanou mříž.

Mříž je spuštěna ?

Hlas šedého mnicha:
...aby svět věděl, že s
námi sloužíš ?

Hlas malého Ondřeje:
Ano pane, - - - to chci.

18.-BC.-střed.kompozice
Mohutná plocha cihlových zdí
danzkeru.

Hlas šedého mnicha:
Zatvrdíš své tělo i svoje
srdce a nebudeš po vdli...

19.-BC.-střed.kompozice
Fragment cihlové zdi s jedi-
ným úzkým oknem.

Hlas šedého mnicha:
...žádné ženě, ani muži,
ani sobě.

Pozn.: Vzhledem k tomu, že v obrazech 3, 4 a 5 jde především
o obrovskou atmosféru o níž se zmiňují v úvodu SLIBU,
bylo by dobré natočit podobných motivů víc a jejich
definitivní řazení udělat až při střihu.

Namátkou uvádím:
a/ Šelo městského farního chrámu v Malborku
b/ Jižní stranu řádového hradu v Malborku
c/ Tympanon chrámu ve Fromborku
d/ Trojlodní kostel v Elblágu

Pájde všem o záběry exteriérové bez herců, nesvícené
a statické.

Scénář *Údolí včel* [1967; stejnojmenný film z téhož roku].

Podrobností a množstvím technicko-režisérských a organizačně-ekonomických instrukcí vynikaly například texty režiséra Františka Vlášila, proslulého precizní přípravou svých filmů. Jeho scénáře, jak by měly ilustrovat i ukázky z *Bílé holubice* a *Údolí včel*, byly z hlediska detailnosti propracování vize budoucího filmu nadstandardní. Podobně jako již dříve zmíněné scénáře O. Vávry obsahovaly množství značně individualizovaných různorodých dodatečných poznámek a komentářů týkajících se mimo jiné například způsobu svícení, kompozice záběru nebo střihu (měkké světlo, na střed, střih po ose atd.). Nadto F. Vlášil své představy o budoucím díle konkretizoval také pomocí různých schémat a skic, doplňovaných buď přímo do scénářů, nebo zpracovávaných komplexněji jako samostatné storyboardy.

To, jaký by měl mít scénář rozsah, nebylo ve směrnících, smlouvách, příručkách ani jiných zdrojích uváděno. Jeho počet stran – stejně jako počet stran kteréhokoliv jiného přípravného scénaristického formátu, libreta či literárního scénáře – byl v praxi ovlivňován množstvím proměnných. Jednak tím, jaké okraje, řádkování či font (typ a velikost) písma, potažmo technologii psaní (pero, psací stroj, počítač) tvůrce užil. Jednak se odvíjel od vyjadřovacích schopností a tvůrčího naturelu autora, stejně jako od povahy zpracovávané látky. Zjednodušeně a s nadsázkou řečeno, zdali šlo o epickou historickou fresku o významných osobnostech a událostech dějin, nebo nezávaznou veselohru o tom, „jak chudé děvče ke štěstí přišlo“. Již zběžný pohled na scénáře dochované ve sbírkách a fondech paměťových institucí ukazuje, že co do počtu stran existoval velký rozptyl. Délka scénářů technického charakteru se pohybovala v rozmezí zhruba 100 až 300 stran (případně i více).

Výše popsany obsah a forma scénáře byly odrazem dlouhodobých snah tvůrců a výrobců o potlačení improvizace a získání co nejpřesnější předběžné představy o budoucím audiovizuálním díle a o potřebách týkajících se jeho realizace – v tomto ohledu scénář technického charakteru dosáhl jednoho z vrcholů v padesátých letech představujících patrně nejnormativnější etapu v dějinách československé scenáristiky.

V návaznosti na potud objasněnou minulost tohoto formátu je ale nutné zmínit se také o jedné závazné změně, ke které došlo na přelomu čtyřicátých a padesátých let na pojmoslovné rovině. Tehdy byl scénář technického charakteru opatřen přívlastkem „režisérský“, který se však neujal a v praxi převládlo označení „technický“, pouze příležitostně a spíše neformálně užívané ve scenaristickém diskurzu i dříve. Jedním z důvodů uplatnění binominálního pojmenování byla stratifikace scenaristické přípravy do většího počtu kroků-fází po znárodnění kinematografie a nutnost terminologicky odlišit formát scénáře, nyní již „technického scénáře“, od formátu takzvaného literárního scénáře, zaváděného podle sovětského vzoru a v praxi se etabloujícího po únoru 1948.

Zatímco se literární scénář oficiálně stal poslední fází scenaristické, tehdejší slovníkem řečeno literární přípravy filmu, technický scénář byl na přelomu čtyřicátých a padesátých let nově odsunut do fáze přípravných prací. V jejím rámci byl na základě technického scénáře sestavován definitivní rozpočet, natáčecí plán, hledány exteriéry, vypracovány návrhy dekorací a kostýmů apod. Autorem technického scénáře měl být podle různých směrnic státního filmu režisér, který by na něm pracoval za případného přispění scenáristy či takzvaného filmového autora (literáta nebo dramatika píšícího pro film), architekta, kameramana, zvukaře nebo jiných členů filmového štábu. V praxi

technické scénáře nicméně nadále psali i někteří zkušení scenáristé. Technický scénář se zároveň stával podkladem pro další pracovní typy textových podkladů technického charakteru, používané jako podpora při přípravách i během samotného natáčení. Mezi ně patřila například takzvaná režijní kniha nebo montážně-technické listy, slangově nazývané střeva. Tyto dokumenty přeskupovaly původní technický scénář – například obrazy nebo záběry v nich byly řazeny podle míst a prostředí, nikoliv podle dějové posloupnosti – a jeho části eventuálně doplňovaly o nové informace.

Přestože se formát scénáře, potažmo technického scénáře po obsahové i formální stránce od dvacátých let minulého století vyvíjel, navzdory jeho proměnám jej lze v obecném smyslu chápat nejenom jako již zmíněný stavební plán budoucího filmu, ale také jako svého druhu filmově dramatické dílo převádějící textové podklady literárně dramatického charakteru (například libreto, treatment / filmovou povídku, literární scénář nebo jiné) do filmové řeči. A to i přes to, že na psaní scénářů technické povahy bylo od počátku spíše než jako na kreativní a uměleckou činnost trochu předsudečně pohlíženo jako na sub-literární, mechanickou práci. Také samotné scénáře-modrotisky byly kvůli své technické povaze chápány převážně jako jedna z konvencí průmyslové výroby filmů, ve srovnání s divadelními dramaty, romány či poezií jako nižší, méněcenná umělecká forma. Na rozdíl od treatmentu / filmové povídky nebo literárního scénáře se tento formát tedy kvůli své technické povaze neměl stát nástrojem zrovnoprávnění scenáristiky s dalšími uměleckými disciplínami a už vůbec neměl být chápán jako umělecké dílo per se. Na druhou je ale třeba říci, že se v praxi mohla míra užití technicko-režisérských a organizačně-ekonomických instrukcí v jednotlivých scénářích lišit. Odvíjet se například od pracovního stylu režiséra, který si scénář připravoval před natáčením. I vůči odtechnizování formátu scénáře tedy v minulosti existovala jistá benevolence. Bez ohledu na otázky statusu scénáře technického charakteru a nuance v jeho pojetí představuje dvousloupcová varianta tohoto formátu jednu z historicky nejdéle užívaných konvencí na poli československé scenáristiky.

Pro scénář / technický scénář i další formáty scenáristické přípravy se zásadním zlomem stal rozpad státního monopolu v oblasti kinematografie. Od devadesátých let je produkce filmů soukromopodnikatelskou aktivitou a scenáristé pracují v jistém smyslu svobodněji, převážně na volné noze. Na poli kinematografie pak lze pozorovat všeobecný odklon od řady dříve platných norem a konvencí filmového průmyslu. Některé formáty scenáristické přípravy nejsou tvůrci a výrobci používány vůbec nebo je k nim přistupováno více individuálně a intuitivněji – mísení prvků a hybridizace formátů scenáristické přípravy je přitom v současnosti ještě umocněna nástupem digitálních technologií.

Totéž lze tvrdit o způsobu užívání jednotlivých pojmů sloužících pro označení konkrétních formátů. Termín scénář i binominální označení technických scénář je dodnes používáno jako určitá jazyková konvence: pojem, který má u nás dlouhou tradici, jehož definice není však na rozdíl od dřívější éry ustálená. Potažmo také podoba scénáře / technického scénáře je proměnlivá. V současnosti totiž existuje relativně pestrá škála textových pokladů, které jsou sice samotnými tvůrci či producenty někdy značeny jako scénář nebo technický scénář, z hlediska obsahu a formy jsou ale jednak navzájem mnohdy velmi odlišné, jednak s původním formátem – jak byl scénář / technický scénář definován a užíván od třicátých do devadesátých let – sdílejí případ od případu tu více, tu méně společných prvků.

Pojem „technický scénář“ tvůrci a výrobci užívají spíše sporadicky. Důvod je prozaický. V praxi scénáře technického charakteru po roce 1989 nadále psali podle svých zvyklostí pouze někteří služebně starší tvůrci, svou kariéru začínající ještě ve znárodněném průmyslu. Ačkoliv funkce a význam tohoto formátu pro výrobu filmů nadále zůstává v obecném povědomí, dnešní producenti zpravidla technický scénář po tvůrcích nevyžadují nebo si jej někteří režiséři připravují jako podklad pro realizaci pouze vybraných, technicky náročných scén. Lze tedy tvrdit, že se formát scénáře technického charakteru (zejména v jeho původní, výše popsané podobě) přestává v současnosti zcela používat.

Pojmem „scénář“ jsou na druhou stranu dnes běžně značeny textové podklady literárně dramatického charakteru, podobající se dřívějšímu treatmentu / filmové povídce nebo literárnímu scénáři. Zvláštní pozornost mezi různými textovými podklady používanými v současnosti pak zasluhuje takzvaný *Master Scene Script*, českými tvůrci a výrobci značen jako scénář, literární scénář, zcela výjimečně jako technický scénář. Z hlediska obsahu a formy se *Master Scene Script* ze všech u nás v minulosti používaných formátů nejvíce podobá literárnímu scénáři. *Master Scene Script* je původně americký scenáristický formát. V tamním produkčním systému byl společně s jinými používán od třicátých let minulého století. Dominantního postavení klíčového standardu hollywoodské filmové branže dosáhl zhruba od let šedesátých. Po nástupu digitálních technologií se z něj však stává globální norma. Kromě jiného zásluhou scenáristických softwarů s celosvětovým dosahem typu Final Draft či Celtx, ve kterých je *Master Scene Script* nastaven jako výchozí šablona.

Z hlediska obsahových a formálních parametrů, které se v případě tohoto formátu vyhraňovaly a ustalovaly po dlouhá desetiletí, je *Master Scene Script* z podstaty literárněji koncipovaný textový podklad. Jeho základní organizační jednotkou, jak již název napovídá, jsou číslované scény (angl. *scene*) neboli obrazy, doplněné o informace o čase a místě dění. S naším literárním scénářem jej pojí také způsob uspořádání hlavního textu na stránce do odstavců a řádků – jde tedy především o podobnost s celostránkovou variantou literárního scénáře (v minulosti existovala rovněž dvousloupcová). *Master Scene Script* obsahuje kompletní popis akce postav a prostředí (zarovnaný do bloku). Všechny dialogy v konečném znění (zarovnány na střed). Stejně jako v československém literárním scénáři se ani v *Master Scene Script* nemají vyskytovat technické instrukce týkající se obrazového a zvukového ztvárnění děje. Případně jenom v omezeném počtu a vyjádřeny slovně pomocí spíše méně konkrétních pojmů plnících funkci nezávazných návrhů, například „ZÁBĚR NA“, „STŘIH“, „PROLNOUT“, „DETAIL“ apod. Od zbývajících textu odlišované použitím majuskulí. Velkými písmeny abecedy jsou rovněž uváděna například jména postav. Jedním z charakteristických, od formátu *Master Scene Script* neoddělitelných prvků je nakonec také typ písma *12 point – Courier*, používaný nejdříve na psacích strojích a dnes na počítačích. *Courier* si již od padesátých let minulého století drží status dílčí, avšak emblematické konvence hollywoodské scenáristiky, která se vzhledem k mezinárodnímu rozšíření scenáristických programů jako Final Draft či Celtix aktuálně usazuje i na poli scenáristiky české. Zde je používání formátu *Master Scene Script* již velmi rozšířené, jakkoliv si tvůrci rovněž do určité míry tuto transoceánskou normu přizpůsobují.

CONTINUED:	2.
Vojta se zadívá z okénka. Míjejí malou skupinu studentů kráčeících po chodníku s národním praporem a transparenty volajícími po větší svobodě. Po druhé straně ulice jdou tímž směrem další studenti.	
VOJTA (M.O.) Ten večer, kdy jsem se chystal naplno rozpoutat svou osobní sexuální revoluci...	
Osvětluje nám Vojtův vnitřní hlas souvislostí.	
VOJTA (M.O.) ...se rozběhla ještě revoluce jiná.	
5	INT. BYT ALEŠE - DEN (PODVEČER) 5 Alešovy ruce v podkroví namotávají na tyč modro-bílo-červený prapor. Za navíjenou látkou se jako za oponou objevuje postel, kterou pro Vojtu tytéž ruce před chvílí tak pečlivě nachystaly.
6	INT. SCHODIŠTĚ/PŘED ALEŠOVÝM BYTEM - DEN (PODVEČER) 6 Alešovy prsty zamknou byt a muž s praporem spěchá dolů po schodišti.
7	NÁRODNÍ TRŮDA - NOC 7 VOJTA (M.O.) Později jí začali, nevím proč, říkat Sametová nebo také Něžná. Vypravěčova slova potvrzují i dobové dokumentární se tvůrčí záběry. Demonstrující studenti rozsvěčují svíčky a strkají karafáky za štíty policistů stojících v řadě proti nim. Strhne se bitka. I přes zjemňující pozdější název revoluce jsou při razii demonstranti nemilosrdně a surově zbiti. Vojta je během bitky povalen na zem. Jakýsi policista v bílé přilbě klečí nad ním. Vojtovi z nosu teče krev a má natržené obočí. VOJTA Jsem tu jen náhodou! POLICISTA A kterež hibec myslíš, že ti to bude věřit?
(CONTINUED)	

<u>9.A.OBRAZ: INT. / EROTIC PRIVAT / NOC - PÁTEK 13.10.</u> (KLIENT IVAN, PROSTITUTKA VANESA)	
<u>ZVUK:</u> Vanesin dech, vzdychání + START HUDBA - MERS - ???	
Vanesa je na zádech, Ivan je na ní. Milují se. k - Celkový záběr (C).	
Time Obraz: 00:03 Time Total: 09:33	
(STRĚH)	
<u>10.A.OBRAZ: INT. / CHODBA /SCHODY FIRMY / NOC - PONDĚLÍ 9.10.</u> (MARIE)	
<u>ZVUK:</u> HUDBA - MERS - ???	
Marie kráčí dlouhou temnou chodbou (těšce kráčí po schodech nahoru), vleče se sebou vozík s čistícími prostředky, mop apod.	
k - Celkový záběr (C).	
Time Obraz: 00:03 Time Total: 09:36	
(STRĚH)	
<u>9.B.OBRAZ: INT. / EROTIC PRIVAT / NOC - PÁTEK 13.10.</u> (KLIENT IVAN, PROSTITUTKA VANESA)	
<u>ZVUK:</u> HUDBA - MERS - ???	
Vanesa je na zádech, Ivan je na ní. Milují se.	
(KAMERA ZOOM - PC)	
Time Obraz: 00:03 Time Total: 09:39	
(STRĚH)	
<u>10.B.OBRAZ: INT. / CHODBA /SCHODY FIRMY / NOC - PONDĚLÍ 9.10.</u> (MARIE)	
<u>ZVUK:</u> HUDBA - MERS - ???	
Marie kráčí dlouhou temnou chodbou (těšce kráčí po schodech nahoru), vleče se sebou vozík s čistícími prostředky, mop apod.	
k - zoom (PC).	
Time Obraz: 00:03 Time Total: 09:42	
(STRĚH)	
21	

Příklady využití formátu *Master Scene Script* českými tvůrci. Vlevo scénář *Něžné vlny* [2013; stejnojmenný film z téhož roku] mající charakter literárně dramatického textového podkladu. Vpravo scénář *Intimity* [2013; stejnojmenný film z roku 2014] představující hybridní textový podklad mající znaky formátu *Master Scene Script* a zároveň obsahující některé technicko-režisérské a organizačně-ekonomické prvky (specifikace záběrů, metráž-trvání obrazů), jež jej přibližují formátu dříve užívaného československého scénáře / technického scénáře.

Zdroje: výběr literatury a pramenů

- Bohumil Šmída, *Organizace a výroba uměleckého filmu*. Praha: Československý státní film – tiskové a propagační oddělení 1954.
- Bohumil Šmída, *Od námětu do kopie*. Praha: Filmová akademie múzických umění / Státní pedagogické nakladatelství 1979.
- Česká televize, Nabídka pořadů pro TV a online. Online: <<https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-nametu-a-projektu/pro-autory/>>, [cit. 10. 10. 2020].
- Elmar Klos, Scénář. In: František Gürtler a kol., *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 326.
- Ivan Klimeš, Filmový scénář. In: Dagmar Mocná – Josef Peterka a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka 2004, s. 194–203.
- Ivan Klimeš, Z počátků scenáristiky v českých zemích. *Iluminace* 4, 1992, č. 2, s. 57–64.
- Jan Černík, *Technický scénář v Československu 1945–1962*. Olomouc: Univerzita Palackého (disertační práce) 2018.
- Jan Trnka, *Dobrý scenárista Josef Neuberg. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno: Masarykova univerzita (disertační práce) 2018.
- Janet Staiger, Blueprints for feature films: hollywood's continuity scripts. In: Tino Balio (ed.), *The american film industry*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1985, s. 173–192.

- J. A. Novotný, *Filmový námět a jeho zpracování*, 1947. Barrandov studio archiv Praha, f. Barrandov historie, D 18.
- Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto?* Praha: American Film Co., Kvasnička a Hampel 1923.
- Karel Smrž, *Od filmového příběhu ke scénáři*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1943.
- K. M. Walló, Od námětu k scénáři. In: Jiří Folvarčný (ed.), *Filmové technimum*. Praha: Filmový ústav 1965, s. 7–16.
- Kristin Thompson, Early alternatives to the hollywood mode of production. Implications for Europe's Avant-gardes. *Film History* 5, 1993, č. 4, s. 386–404.
- Louis Delluc, *Filmová dramata*. Praha: Nakladatel Ladislav Kuncíř 1925.
- Maria Belodubrovskaya, *Not According to Plan. Filmmaking under Stalin*. Ithaca: Cornell University Press 2017.
- Miloš V. Kratochvíl – František Daniel, *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis 1956.
- Miloš Schmiedberger, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. I. část. Organizace a technologie výroby*. Praha: Československý státní film / Ústřední půjčovna filmů 1960.
- *Návrh instrukce o režisérském scénáři*. Praha: Československý státní film 1951.
- *Organizační řád závodu Praha-Barrandov. I. práce výrobního štábu v období přípravných prací*. [Praha: Filmové studio Barrandov] 1950.
- Otakar Vávra, Práce na scénariu zvukového filmu. In: Karel Smrž (ed.), *Abeceda filmového scenaristy a herce: soubor přednášek scenaristického kurzu Filmového studia*. Praha: Filmová knihovna 1935, s. 16–38.
- Petr Pavlovský, Scénář. In: Petr Pavlovský a kol., *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri: Národní divadlo 2004, s. 247–248.
- Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie 2015.
- Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016.
- Steven Maras, In search of „screenplay“: terminological traces in the Library of Congress catalog of copyright entries: cumulative series, 1912–20. *Film History* 21, 2009, č. 4, s. 346–358.
- Steven Price, *A history of the screenplay*. London: Palgrave 2013.
- Václav A. Jarol [Václav Arnošt Jarolímek], *Jak psáti pro film?* Praha 1923.
- Václav Kovář, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. II. část. Kalkulace a evidence*. Praha: Československý státní film / Ústřední půjčovna filmů 1959.
- Václav Königsmark, Scénář. In: Štěpán Vlašín a kol., *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel 1984, s. 338.
- Zdeněk Poštulka, *Ekonomika a plánování filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965.