

Petr Mareš

Scénář — verbální text a anticipace filmu

Nepevný status scénáře

Podat základní obecnou definici filmového¹⁾ scénáře není obtížné (bývá vymezován jako „písemný podklad pro natáčení filmu“²⁾), každý pokus postihnout soustavnějším způsobem charakteristické rysy tohoto druhu textu (žánru) se však musí vyrovnávat s neurčitým a nezcela ustáleným, či spíše přechodovým statusem „paradoxního textu“³⁾ s „dvojdílnou identitou“⁴⁾. Struktura, funkce i celkové uplatnění scénáře v komunikaci jsou podstatně ovlivněny tím, že je determinován řadou různorodých faktorů, mezi nimiž vznikají četná napětí.

(1) Fundamentální napětí je dáno tím, že při svém primárním fungování není scénář vybaven autonomní existencí, ale je vytvářen proto, aby se stal impulzem a východiskem pro intermediální transformaci⁵⁾ do audiovizuální podoby; má být „překonán“, nahrazen filmem, který vznikl na jeho základě. Pier Paolo Pasolini toto směřování v roce 1965 postihl proslulým aforistickým výrokem, podle něhož scénář představuje „strukturu, která se chce stát jinou strukturou.“⁶⁾ V souvislosti s tím bývá scénář pokládán za utilitární text,

- 1) Pro stručnost hovoříme o filmovém scénáři, bylo by ovšem možno připojit i adjektivum *televizní*, neboť televizní praxe tu je ve většině aspektů analogická.
- 2) Ivan Klimeš, Filmový scénář. In: Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka 2004, s. 195.
- 3) Petr Szczępanik, How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 76.
- 4) Ivan Klimeš, c. d., s. 195.
- 5) Srov. Irene O. RajeWSky, *Intermedialität*. Tübingen – Basel: Francke 2002, s. 19, 157. Werner Wolf užívá termín *intermediální transpozice*. Srov. Werner Wolf, *Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědy*. Česká literatura 59, 2011, č. 1, s. 67, 72.
- 6) Srov. např. Pier Paolo Pasolini, Scenář ako „štruktúra, ktorej cieľom je stať sa inou štruktúrou“ [1965]. In: Peter Mihálik (ed.), *Antológia súčasnej filmovej teórie I*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 1980, s. 227–240.
- 7) Marek Hendrykowski, Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 11, 2012, č. 20, s. 134, 137.

který má jen zástupnou a dočasnou platnost;⁷⁾ vystupuje jako plán (*blueprint*) či projekt (potenciálního) budoucího filmu,⁸⁾ jako jeho literární⁹⁾ program,¹⁰⁾ anticipace,¹¹⁾ případně predikce.¹²⁾

(2) Další napětí je spjata s komunitami adresátů scénáře. Korteová a Schneider poukazují na to, že scénář „je původně psán pro velmi speciální publikum: pro potenciální tvůrce a financéry budoucího filmu“.¹³⁾ Stává se tak jednou ze složek produkčního procesu, má doložit jak hodnotu či atraktivitu a komerční potenciál zpracovaného tématu, tak i možnost realizace filmu s využitím prostředků, které jsou k dispozici, a předpokládané finanční náklady; z tohoto hlediska představuje důležitou položku v rámci organizace filmové výroby a uplatňuje se jako pomůcka při přípravě natáčení i v jeho průběhu. V podmínkách centrálně řízené kinematografie se scénář obrací také ke schvalovatelům, k orgánům, které na bázi stanovené kulturní politiky rozhodují o tom, co má a může být natočeno. Scénář (a jeho případné změny a úpravy) pak vystupuje jako vhodná platforma pro vyjednávání mezi politickými silami a produkčním systémem.¹⁴⁾ Scénář má tedy v zásadě povahu interního dokumentu, jenž se obrací na vymezený a omezený okruh recipientů. Vedle toho ale může být (zvláště v případě, že byl publikován) k dispozici i sekundárnímu publiku, jež stojí mimo zmíněný (výrobní, kulturně politický) systém, jako jsou filmoví vědci a kritici či další zájemci o jeho četbu.

(3) Zmínka o změnách a úpravách už naznačila, že jednu z konstitutivních vlastností scénáře představuje napětí mezi fixovaností textu a procesualností, dynamičností, proměnlivostí a neuzavřeností; většinou se setkáváme nikoli s jedinou pevně danou podobou scénáře, ale s řadou na sebe navazujících a různě obměňovaných a doplňovaných verzí (zároveň se tak scénáře často stávají kolektivním dílem, protože se na jejich vývoji podílejí různí autoři, ale i dramaturgové apod.). Marek Hendrykowski zdůrazňuje, že scénář je nutno pojímat nikoli jako uzavřenou strukturu, ale jako proces — je to fenomén fázový, přechodný, stále směřující k zahrnutí něčeho nového.¹⁵⁾

Vývoj verbálního podkladu filmu se skládá z řady relativně konvencionalizovaných stadií. Každému z nich přitom odpovídá určitý druh textu a označení *scénář* bývá spojováno až s nejvyššími stadii, v nichž už je podoba budoucího filmu popisována podrobně a uceleně;¹⁶⁾ navíc příslušné texty často mívají několik variant.¹⁷⁾ Zaměřujeme-li se na ona

8) Např. Władysław Orłowski, *Scenariusz — gatunek niedookreślonej poetyki*. *Dialog* 16, 1971, č. 1, s. 139; Barbara Korte – Ralf Schneider, *The Published Screenplay — A New Literary Genre? AAA — Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 25, 2000, č. 1, s. 90; Petr Szczepanik, c. d., s. 76.

9) Vhodnější by tu asi bylo — vzhledem k víceznačnosti výrazu *literatura*, který může, ale nemusí konotovat estetickou funkci textu, označení *verbální program*.

10) Bolesław W. Lewicki, *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*. Wrocław: Ossolineum 1970; Peter Mihálik, *Filmový a televizní scénář*. In: Rudolf Mrlík (ed.), *Teória dramatických umení*. Bratislava: Tatran 1979, s. 154.

11) Bolesław W. Lewicki, c. d., s. 5; Barbara Korte – Ralf Schneider, c. d., s. 104.

12) Isabelle R a y n a u l d, *Le Lecteur / spectateur du scénario*. *Cinemas. Revue d'études cinématographiques* 2, 1991, č. 1 (*Le Scénario*), s. 29.

13) Barbara Korte – Ralf Schneider, c. d., s. 90. Srov. též Władysław Orłowski, c. d., s. 139.

14) Srov. Petr Szczepanik, c. d., s. 76 aj.

15) Marek Hendrykowski, c. d., s. 136, 147.

16) Přehled posloupnosti přípravných textů uplatňujících se v kontextu československé filmové produkce od třicátých let minulého století podává Petr Szczepanik, c. d., s. 86–87. Srov. též Ivan Klimeš, c. d.,

vrcholná stadia verbální přípravy filmu, je pro nás (v relaci k české, resp. československé filmové výrobě) důležitý především takzvaný scénář literární a scénář technický (dále LS, TS).¹⁸⁾ LS, jehož užívání bylo prosazeno po roce 1948, představuje soustavný popis vizuální i zvukové podoby filmu (včetně dialogů) a je pojímán jako poslední fáze vlastní textové (předprodukční) přípravy. TS, na jehož vzniku se už většinou podílí režisér filmu (a často též, byť zpravidla anonymně, i další členové produkčního štábu), zahrnuje různé údaje týkající se natáčení (členění do jednotlivých záběrů, jejich velikost, pohyby kamery apod.) a je využíván jako východisko pro jeho organizaci. Přitom ovšem zůstává v plné míře verbálním textem; poukazuje na to i fakt, že obvykle přejímá (doslovně či s drobnými úpravami) obsáhlé pasáže z LS.

(4) Proti zacházení se scénářem jako s utilitární pomůckou stojí jeho samostatné komunikační fungování (a také jeho označování za specifický literární žánr). Potenciální samostatnost scénáře může být odvozována z toho, že je v zásadě „čitelný“ i bez přímého vztažení k produkci filmu.¹⁹⁾ Pro recipienta pak představuje připomínku zhlédnutého filmu (resp. paměťovou podporu), či naopak podnět pro individuální imaginativní ztvárnění filmu ve vlastním vědomí; přitom se oba aspekty evidentně mohou propojovat.²⁰⁾ Jak upozorňují Korteová a Schneider, předpokladem pro zmíněnou imaginativní operaci je určitá míra filmově recipientské kompetence.²¹⁾

Publikace scénářů, která ovšem bývá velmi výběrová a podmíněná rozličnými faktory (divácká popularita filmu, pozice režiséra jako umělecky či „kultovně“ proslulé osobnosti, literární sláva autora scénáře, jubilejní příležitosti apod.), se jeví jako konsekvence jejich potenciální samostatnosti. Uveřejňované scénáře se ovšem často odlišují od těch, jež jsou součástí produkčního procesu. Důležitý je už fakt, že proti textu, který se kontinuálně proměňuje, zpravidla stojí jedna fixovaná verze. Dále bývá často publikován nikoli scénář, který filmu předcházela, ale takzvaný scénář zpětný (*post-shooting script*), který s využitím scenáristických konvencí verbálně zaznamenává výsledný film. Na druhé straně jsou čte-

s. 195–196. Obdobné soupisy (s přihlédnutím ke zvyklostem a terminologickému úzu v dalších kinematografiích) předkládají např. Michael Schaudig a Marek Hendrykowski. Michael Schaudig, *Literalität oder Poetizität? Zum Textstatus von „Filmtexten“*. In: Alexander Schwarz (ed.), *Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis*. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992, s. 12–13; Marek Hendrykowski, c. d., s. 137–147.

17) Michael Truppner analyzoval čtyři varianty scénáře filmu ZTRACENÁ ČEST KATEŘINY BLUMOVÉ. Michael Truppner, *Konzept und Realisation. Zur Textgenese des Films Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. In: Alexander Schwarz (ed.), *Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis*. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992, s. 147–172.

18) Podrobně k tomu Petr Szczepanik, c. d., s. 85–95.

19) Srov. Klaus Kanoz, *Die Literarizität des Drehbuchs und des Filmprotokolls. Über die Aufgaben einer zukünftigen Filmphilologie. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A – Kongressberichte. Bd. 8*. Bern (etc.): Peter Lang 1980, s. 260. Srov. též Jaroslav Boček, *Film, tvorba a řemeslo*. Praha: Československý spisovatel 1959, s. 54.

20) Pouze apel na imaginativní ztvárnění je pochopitelně spojen se scénáři nerealizovanými či k realizaci neurčenými. Na počátku této linie „fiktivních“ scénářů, kterou zde nemůžeme podrobněji sledovat, stojí proslulý soubor „kinodramat“ *Das Kinobuch* (1913) redigovaný Kurtem Pinthusem. Srov. Ivan Klimeš, *Prostor kinostücku* (Kurt Pinthus & spol.) [2000]. In: Týž, *Kinematograf! Věnc studií o raném filmu*. Praha: CASA-BLANCA — Václav Žák, NFA 2013, s. 120–127. Srov. též *Cinémas. Revue d'études cinématographiques* 9, 1999, č. 2–3 (*Les scénarios fictifs*).

21) Barbara Korte – Ralf Schneider, c. d., s. 97.

nářům předkládány také scénáře „separační“, v nichž autor upozorňuje na svou verzi textového podkladu filmu, která nebyla jeho tvůrci plně respektována.²²⁾ (Osobitou skupinu pak tvoří už zmiňované scénáře nerealizované a k realizaci neurčené.) Důležité přitom je, že na základě publikace mohou být scénáře předmětem obdobné recepce jako „klasická“ literární díla, stávají se součástí edičního systému a knižního trhu.²³⁾

Na značně nejistý terén se ovšem dostáváme v souvislosti s tvrzením, že scénář je plnoprávný žánr umělecké literatury, tedy žánr, v němž se nutně projevuje dominance estetické funkce. Scénář ve svém základním, utilitárním fungování zjevně estetické aspirace nemá, či přesněji nemusí je mít, tyto aspirace nepředstavují podmínku pro jeho úspěšné uplatnění. Estetická funkce se spíná až s (hraným, uměleckým) filmem, který vznikl na jeho podkladě. Výtky namířené proti jazykové nepropracovanosti, stylizační neobratnosti či frázovitému vyjadřování ve scénářích²⁴⁾ se z tohoto hlediska jeví jako nezcela adekvátní.

Nelze však popřít fakt, že důraz na uměleckou a estetickou povahu scénáře představuje v úvahách o této oblasti slovesné produkce nepominutelnou linii. Významným podnětem k prosazování takového stanoviska se staly názory Bély Balázse, jenž v posledním období své odborné činnosti zdůrazňoval, že „dnešní scénár [...] je [...] přímo úplný umelecký výtvar“, který „může samostatně zobrazovat skutečnost“, a jako „literární forma hodná práce básníků“ je protějškem dramatu či hudební partitury.²⁵⁾ Nejednou se tak setkáváme s postulátem literární hodnotnosti scénáře, toho, že je či má být uměleckým dílem,²⁶⁾ které je rovnocenné tradičním literárním žánrům, či dokonce může být z určitého hlediska nadřazeno, protože je ztělesněním modernosti, inovativnosti, aktuálního pohledu na svět, a zpětně tyto tradiční žánry ovlivňuje.²⁷⁾ Přitom měl zmíněný postulát někdy paradoxně utilitární motivaci a byl spíše nástrojem kulturní politiky, jak ukazuje praxe v sovětské kinematografii od sklonku čtyřicátých let a v návaznosti na to i v kinematografii československé. Cílem bylo podřízení filmu literatuře a vyzdvižení scénáře, který mohl být snáze podroben ideologickému dohledu, jako pevného a neměnného základu filmu; zároveň vedla potřeba přísunu nových a využitelných scénářů ke snaze nobilitovat profesi scenáristy a získat k práci pro film renomované spisovatele.²⁸⁾

Na druhé straně je zřejmé, že některé scénáře kritériím, jež jsou kladena na umělecká díla, odpovídají a stávají se také integrální složkou literární tvorby svých autorů (a jsou pak např. vydávány v rámci souborných edic jejich textů). To ale nic nemění na faktu, že estetické působení nelze považovat za konstitutivní rys scénáře ani za vlastnost, která by sama o sobě zvyšovala jeho pozici v rámci filmové produkce či předurčovala uměleckou úroveň výsledného filmu.

22) Tamtéž, s. 96.

23) Za stvrzení této pozice můžeme považovat též např. zařazení hesla „Filmový scénář“ (Ivan Klimeš, c. d.) do *Encyklopedie literárních žánrů*.

24) Např. Luboš Bartošek, Aby se scénář stal uměleckým dílem. *Film a doba* 7, 1961, č. 12, s. 819.

25) Vycházíme ze slovenského překladu Balázsovy práce, publikované německy v roce 1949. Béla Balázs, *Film. Vývoj a podstata nového umění*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1958, s. 255, 259.

26) Srov. mj. název článku citovaného v pozn. 24.

27) Srov. např. Irina A. Martjanova, Kinoscenarij kak tip teksta. In: Stanisław Gajda – Mieczysław Baloński (eds.), *Styl a tekst*. Opole: Uniwersytet Opolski 1996, s. 195–198.

28) Srov. Petr Szcepanik, c. d., s. 90 aj.

Popsat strukturu textů reprezentujících žánr scénáře, jenž je — jak bylo výše naznačeno — velmi dynamický a je plný napětí a opozic, zatím dokážeme jen částečně. I když odborná literatura věnovaná scénářům je poměrně rozsáhlá, důkladných analýz, které by současně přinášely zobecnění, dosud není mnoho. Jako zvlášť inspirativní je možno vyzvednout studie kanadských autorek (Jacqueline Viswanathanová, Isabelle Raynauldová), jež se v osmdesátých a devadesátých letech minulého století zaměřily na sémiotické, narativní a komunikační charakteristiky scénáře.²⁹⁾ Pozornost si zaslouží mj. též výsledky zkoumání německých badatelů, kteří se věnovali hlavně vývoji scénáře a scénaristické činnosti v éře němé kinematografie.³⁰⁾ V této práci se pokusím, především v návaznosti na poznatky zmíněných kanadských autorek, ukázat některé charakteristické rysy scénáře na příkladu vybraných textů českých autorů.

Materiálová báze

V první fázi výzkumu, jež je zde představena, zatím vycházím z malého korpusu textů, který by měl umožnit důkladnější pozorování jednotlivých jazykových prvků scénářů i vzájemných vztahů mezi těmito prvky.

Při neobyčejně velkém množství scénářů, jež jsou (zpravidla ve strojopisné podobě) k dispozici ve sbírkách Národního filmového archivu, je výběr pochopitelně velmi snadno napadnutelný, neboť je nutně poznamenán rysem náhody či svévole a je obtížné najít přesvědčivé argumenty, proč byla dána přednost právě danému scénáři. Nicméně s vědomím těchto obtíží bylo nutno k určité volbě přistoupit. Následující výklady tak budou materiálově vycházet ze scénářů ke čtyřem celovečerním hraným filmům, které vznikly v období od padesátých do osmdesátých let minulého století, tedy v éře státně řízené kinematografie, během níž byla příprava filmů založena na relativně standardizovaném schvalovacím a produkčním mechanismu. Každý z filmů reprezentuje jednu z dekad daného období. Dále se uplatňuje snaha vycházet z výsledků práce různých vyhraněných scénaristických osobností a alespoň do určité míry přihlížet k diferenciaci žánrové a k diferenciaci dané celkovým zaměřením díla (vyzdvižení uměleckých, propagačně-výchovných, komerčních ambicí). Proti původním scénářům je postaven scénář, jenž vznikl na základě významného literárního díla. Hlavním východiskem pro zkoumání se vždy stal počáteční třicetistránkový úsek z LS ve verzi, která je uložena v knihovně Národního filmového archivu. Pro porovnání byla sledována také odpovídající část TS, a to hlavně z hlediska toho, zda jsou formulace LS přejímány, eliminovány či nahrazovány formulacemi odlišnými.

29) Např. Jacqueline Viswanathan, *Le discours sur l'image: les parties narrato-descriptives du scénario*. *Semiotica* 40, 1982, č. 1/2, s. 27–43; táž, *Action, Les passages narrativo-descriptifs du scénario*. *Cinéma. Revue d'études cinématographiques* 2, 1991, č. 1 (*Le Scénario*), s. 7–26; Isabelle Raynauld, c. d.

30) Jürgen Kasten, *Film schreiben: eine Geschichte des Drehbuchs*. Wien: Hora Verlag 1990; týž, *Literatur im Zeitalter des Kinos I: Zur Theorie und Geschichte des Drehbuchs im Stummfilm*. In: Harro Segeberg (ed.), *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München: Wilhelm Fink 2000, s. 241–274; Alexander Schwarz, *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*. München: Schaudig & Ledig 1994.

Použité scénáře:

(1) *BOMBA* (Jaroslav Balík, 1957). Autory LS i TS byli F. B. Kunc a Jiří Mareš; TS se od LS v několika dějových bodech odlišuje (vyzdvížení postavy políra Vokáče), ale zároveň zachovává velkou část původního textu. Oba scenáristé již měli zkušenosti s verbální přípravou několika hraných filmů natočených v průběhu padesátých let. Scénář je budován jako propojení napínavého dramatu s psychologickou studií; je příkladem dobového úsilí o vytváření společensky angažovaných, avšak nikoli prvoplánově propagandistických děl (do popředí vystupuje polarita pozitivních a negativních činů a postojů). Dále citováno jako B-LS, B-TS.

(2) *ROZMARNÉ LÉTO* (Jiří Menzel, 1967). LS napsal Václav Nývlt, absolvent studia dramaturgie na FAMU, spolu s Jiřím Menzelem, TS, který mj. eliminuje hlas vypravěče, je spojen pouze se jménem režiséra filmu. Scénář, jenž vychází z proslulé novely Vladislava Vančury, stojí na počátku Nývltova dlouhodobého zájmu o adaptace významných děl moderní české literatury. Dále citováno jako RL-LS, RL-TS.

(3) *SMRT SI VYBÍRÁ* (Václav Vorlíček, 1972). LS filmu, jenž je pokusem o realisticky pojatý kriminální příběh atraktivizovaný navíc populárními písněmi, je podepsán Jaroslavem Kořánem a režisérem Václavem Vorlíčkem. Kořán několik let předtím vystudoval scenáristiku a dramaturgii na FAMU a paralelně se už věnoval překládání moderní beletrie z angličtiny (to se pak stalo hlavní oblastí jeho činnosti). Vorlíček vystupuje jako výhradní původce TS, který se s LS shoduje a přidává jen drobné konkretizace. Dále citováno jako SV-LS, SV-TS.

(4) *KAMARÁD DO DEŠTĚ* (Jaroslav Soukup, 1988). Autoři LS Miroslav Vaic a režisér Jaroslav Soukup v úvodní explikaci výslovně uvádějí, že se pokusili „vymyslet zábavný příběh pro mladé publikum“ a že jejich cílem je, „aby vznikl divácký film v tom nejlepší slova smyslu“, který najde uplatnění v letních amfiteátrech. TS, jenž přejímá formulace z LS a připojuje podrobný popis titulkové sekvence, je spojen pouze se jménem režiséra. Rovněž Miroslav Vaic absolvoval scenáristiku a dramaturgii na FAMU a vytváření scénářů se začal věnovat ve druhé polovině sedmdesátých let; s Jaroslavem Soukupem spolupracoval soustavně. Dále citováno jako KD-LS, KD-TS.

Struktura scénáře

Obecně je textová podoba scénářů determinována tím, že představují, jak to formulují Korteová a Schneider, „speciální druh intermediálního psaní, jež je vhodné pro překlad do filmu“.³¹⁾ S tím pak souvisí další, precizující tvrzení těchto autorů: scénář charakterizuje „nutnost anticipovat vizualitu budoucího filmu — i když tato vizualita nemusí nezbytně být vizualitou hotového filmu“.³²⁾ Scénář ale předjímá vlastně tři komponenty filmu: ve-

31) Barbara Korte – Ralf Schneider, c. d., s. 101. Překladem se tu pochopitelně rozumí nikoli běžný převod z jednoho verbálního jazyka do jiného, ale to, co Roman Jakobson označil za intersémiotický překlad, tedy „interpretace verbálních znaků pomocí znaků neverbálních znakových systémů“. Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*. In: Reuben Arthur Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge, MA: Cambridge University Press 1959, s. 233.

32) Barbara Korte – Ralf Schneider, c. d., s. 104.

dle pohyblivých obrazů k nim náleží také rozmanité zvuky (včetně hudby)³³⁾ a dále mluvená řeč a nápisy, jež se ve filmu mají objevit. Přitom jen tato naposledy uvedená součást scénáře může do filmu přejít bezprostředně, aniž by byla podrobena nutným znakovým transformacím.³⁴⁾ Ve zbylých dvou případech platí, že scenárista „chce slovy působit na mimoverbální sféru“,³⁵⁾ přičemž však nemá ve verbálním jazyku nástroj, který by mu umožňoval s náležitou přesností a detailností znázorňovat to, co při sledování filmu komplexně vnímáme zrakem a sluchem.

Podstatné z našeho hlediska jsou ty složky scénáře, které mají být podrobeny intermedialní transformaci. Pokud vím, neexistuje pro ně zcela ustálené pojmenování. Navíc se často uvažuje pouze o verbálních anticipacích obrazů a verbální anticipace nejazykových zvuků se buď nechávají stranou, nebo se bez rozlišení spojují se zvuky jazykovými. Například Jacqueline Viswanathanová volí označení *narrativně-deskriptivní partie* (ve zkratce ND); jsou charakterizovány tím, že pojednávají o filmovém obraze, respektive o „akci“, a stojí v opozici k dialogům (zvuku).³⁶⁾ Isabelle Raynauldová hovoří (asi méně náležitě) s využitím analogie k dramatu o textu zahrnujícím scénické poznámky (*le texte didascalique*) a textu dialogickém (*le texte dialogique*), do něhož ovšem zahrnuje i údaje o hudbě a neartikulovaných zvucích.³⁷⁾

Ve scénářích těmto klasifikacím odpovídá rozšířený způsob psaní textu v podobě dvou sloupců, přičemž levý sloupec obvykle zachycuje obrazovou stopu budoucího filmu, pravý stopu zvukovou.³⁸⁾ Jak je zjevné, reflektuje se tak relace vizuálnost — auditivnost, s relací nejazykové — jazykové komponenty filmu, z našeho hlediska závažnější, to však není v plném souladu, neboť do sloupce uvádějícího mluvenou řeč se většinou zařazují i popisy nejazykových zvuků a na druhé straně jako prvek obrazové stopy vystupují také už zmínované nápisy. Dodejme ještě, že sledované české scénáře odpovídají zjištění Petra Szczepanika, podle něhož v LS dominovala dvousloupcová struktura v padesátých letech, ale pak převládlo kontinuální psaní jako způsob pohodlnější pro čtenáře.³⁹⁾ Z LS vykazuje dvousloupcovou strukturu pouze nejstarší text (B-LS), zatímco TS jsou takto uspořádány důsledně.

V dalších částech článku se na příkladu vybraných textů zaměřím na následující okruhy otázek: (1) Vztah mezi možnostmi verbálních znaků a anticipací podoby budoucího

33) Můžeme dodat, že Béla Balázs (c. d., s. 260) ve svém mnohem dřívějším pojednání na zvukovou složku filmu pamatoval: „Scenár ako literárno-umelecká forma môže opisovať len to, čo vo filme možno vidieť a počuť (hoc aj azda len v budúcom ideálnom filme).“

34) Film je nejen výsledkem intermedialní transformace, ale také kombinací médií, částečně přebíraných už v „hotové“ podobě. Srov. Irene O. Rajewsky, c. d., s. 157.

35) Władysław Orłowski, c. d., s. 139.

36) Ve francouzském originále textů Viswanathanové podoba daného označení kolísá: *les parties narrato-descriptives, les passages narrativo-descriptifs*. Jacqueline Viswanathan, *Le discours*, s. 27; též, *Action*, s. 7.

37) Isabelle Raynauld, c. d., s. 28–29.

38) Tento způsob psaní scénářů se prosazoval už od počátků zvukové éry, i když jeho konvencionalizovaná podoba se patrně ustalovala postupně. Tak scénář k filmu BERLÍN, ALEXANDROVO NÁMĚSTÍ (1931) uvádí zvukovou stopu v levém sloupci. Eggo Müller, *Adaption als Medienreflexion. Das Drehbuch zu Phil Jutzis Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin und Hans Wilhelm*. In: Alexander Schwarz (ed.), *Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis*. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992, s. 99.

39) Petr Szczepanik, c. d., s. 86–88.

filmu ve scénáři; (2) partie scénářů, kterým nelze bezprostředně přiřadit filmový ekvivalent; (3) rysy stylu scénáře; (4) difference mezi scénáři.

Možnosti verbálních znaků a potřeby scénáře

Fakt, že scénář funguje jako východisko pro film a je využíván pro různé operace v rámci jeho preprodukce i vlastní produkce, je podložen vzájemným transmediálním vztahem, tím, že určité sémantické kvality scénáře mohou být nezávisle na výrazových vlastnostech užitých znaků převedeny do filmu.⁴⁰⁾ Verbální text i film jsou schopny prezentovat různé subjekty a události, do nichž jsou subjekty zapojeny, popisovat prostor a předměty v něm, konstruovat fikční svět a rozvíjet vyprávění; způsob utváření tematické roviny je v nich do značné míry analogický. Zároveň scénář pochopitelně není schopen překročit hranice stanovené fundamentálními příznaky jazyka. Verbální prostředky jsou determinovány směřováním k abstraktnosti, nikoli ke konkrétním jednotlivinám; mohou objekt a jeho rysy pojmenovat, ale chybí jim možnost bezprostředního zobrazení. Podněcují tak recipienta k budování široké škály představ, či ke vzniku představ pouze obrysových, neurčitých. Neméně závažný vliv mají další charakteristické rysy slovesného vyjadřování, jako je lineárnost a diskretnost, „výběrovost“ a „mezerovitost“.⁴¹⁾ Lineárně řazené znaky mohou explicitně zachytit jen některé složky (fikčního) světa, o němž pojednávají, a to jak z hlediska následnosti (pojmenovány jsou pouze vybrané fáze a vlastnosti dějů a procesů), tak z hlediska současnosti (to, co existuje současně, „vedle sebe“, se nutně převádí na posloupnost prvků, přičemž se uskutečňuje větší či menší selekce toho, co je výslovně uvedeno). Naproti tomu film v obraze nutně znázorňuje velké množství simultánně vystupujících elementů, vyznačuje se předmětnou plností (zůstávají tu sice „mezery“ dané rámem obrazu a stříhovou skladbou, ale to je mezerovitost jiného typu).⁴²⁾ Verbální vyjádření užívané ve scénářích je tak nutně „chudé“ a nemá schopnost zřetelně a jednoznačně projektovat výslednou podobu filmu. Ten vždy obrazově a zvukově konkretizuje některou z možných podob světa načrtnutého scénářem a doplňuje prvky, které scénář opomíjí.

S determinantami danými jazykem se scénáře vyrovnávají několikerým způsobem a jako anticipace pozdějšího filmového znázornění postav, událostí a prostorů (v nichž jsou umístěny předměty) realizují několik funkcí. Na prvním místě se nabízí funkce evokační, tedy směřování k tomu, aby v rámci možností skýtaných jazykovými prostředky byly vyvolávány představy o tom, jak by film měl (či mohl) vypadat. Tomu by nejvíce odpovídala koncentrace na důkladné a věcné popisy a podrobné vystižení průběhu jednotlivých událostí, o nichž se vypráví, a zároveň eliminování zmínek o tom, co není vnímatelné zrakem a sluchem. Je však zřejmé, že ve scénářích tento postup nedominuje. Jacqueline

40) Výklad zde navazuje na úvahy obsažené ve starším článku: Petr Mareš, Interpretace a intersémiotický překlad. In: *AUC Philologica. Slavica Pragensia* 32. Praha: Univerzita Karlova 1988, s. 165–183.

41) Srov. Peter Mihálik, c. d., s. 156.

42) V této souvislosti lze podotknout, že dvouslupcová struktura scénářů může být brána nejen jako postup umožňující přehledně oddělit popis obrazové a popis zvukové stopy filmu, ale také jako pokus alespoň trochu se přiblížit simultaneitě panující ve filmu. Příznačné je, že dvouslupcové uspořádání nacházíme zejména v TS, které představují bezprostřední předstupeň natáčení, zatímco v LS se vyskytuje méně.

Viswanathanová upozornila na to, že ve známých návodech jak připravit úspěšný scénář sice bývají autoři vyzýváni k tomu, aby se soustředili na „vyprávění v obrazech“ a vizuální psaní, avšak reálné scénáře většinou spíše než přesnost a mnohost vizuálních detailů vyzdvihují „podstatné komponenty fikčního světa“. ⁴³⁾ Za základní funkci scénáře tak můžeme pokládat funkci instrukční, která se naplňuje informováním tvůrce filmu o tom, „vůči čemu [má] orientovat pozornost diváka“. ⁴⁴⁾ (Až jako doplněk k tomuto hlavnímu působení instrukční funkce pak vystupují instrukce v dalším smyslu, tedy technické pokyny týkající se způsobu natáčení jednotlivých scén.) Zároveň můžeme uvažovat i o funkci, kterou snad lze nazvat funkcí inspirační. Popisy a vyprávění se totiž nejednou odchyľují od věcného a nepříznačného vyjadřování; snaží se poukázat na podstatné rysy jevů prostřednictvím emocionality, poetizace a metaforiky, a vytvářet tak nepřímé (a pochopitelně nespecifikované) impulzy pro realizaci filmu.

Povšimněme si nyní toho, jakými způsoby anticipují podobu budoucího filmu (postavy, události, prostory) texty z našeho korpusu: B-LS se od začátku spoléhá na odkazy k tomu, co je obecně známé a co je pokládáno za typické, pracuje se stereotypními představami, k nimž odkazuje pomocí ustálených, často poetizujících a někdy obrazných vyjádření:

Pokojná česká krajina. Vysoké léto. Polední úpal. Nikde se nepohne ani živáček, i vítr šel v tom horku spát. Jen skřivan se třepotá někde vysoko a vyzpěvuje svou písničku [!] (B-LS, s. 1).

TS dané vyjádření jen drobně variuje, vynechává údaj o poledním úpalu (ačkoliv by mohl být brán jako odkaz na vysokou míru jasu v dané scéně) a doplňuje odkaz na prostorové uspořádání složek obrazu: „Nízký horizont, vysoké nebe“ (B-TS, s. 1). Jiným význačným příkladem jsou popisy vzhledu města, i když v těchto partiích je rys poetičnosti oslaben:

Na opačné straně silnice malá čtvrt' nových činžovních domků. Nepořádně rozházené typové stavby, jak si je v posledních letech uvykli naši architekti stavět. [...] V čistých ulicích, v pěkných[,] i když mnohdy úctyhodně starých stavbách, v rozložitých stromech, rostoucích na volných místech, v tom všem je klidný řád, který za celá stáletí vtiskli lidé svému městu (B-LS, s. 5, 6).

Vedle toho scénář využívá také popis zaměřený na základní vizuální charakteristiky předmětu, jako je tvar a barva, ovšem ani zde se nevyhýbá metaforice: „Hospoda je obyčejné přízemní stavení, šedě omítnuté, krabice, přiklopená zčernalou střechou“ (B-LS, s. 17). Sklon k užívání různých metafor je pro B-LS (i B-TS) vskutku příznačný. Mají zvýrazňující účinek například tam, kde vystupují jako poukaz na rychlost a intenzitu dění („Smršť kamení a dýmu vytryskne k polednímu nebi“ — B-LS, s. 1), či naopak na jeho pomalost („Závory začínají právě s pomalou vážností klesat“ — B-LS, s. 4), pří-

43) Jacqueline Viswanathan, *Action*, s. 9–10.

44) Jacqueline Viswanathan, *Le discours*, s. 33.

padně tehdy, když upozorňují na maximální koncentraci pozornosti, jež je právě zásadním rysem chování postavy („Řidič napjatě a soustředěně vyhmatavá očima záludnosti vozovky“ — B-LS, s. 2). Mnohdy však metafory slouží spíše jen k povrchové poetizaci textu a žádnou významovou specifikaci, která by mohla mít vliv na výsledný film, nepřinášejí: „Silnice je po obou stranách lemována vysokými lipami“; „Šofér se [...] dívá před sebe na rovnou stuhu silnice“ (B-LS, s. 3, 4). Partie, v nichž se projevuje tendence k metaforizaci, se přitom střídají s věcnými konstatováními, jež postihují například směr a průběh pohybu:

Auto vyjelo na asfaltovou silnici, vedoucí k městečku. [...] Auto dojede k závorám zrovna v okamžiku, kdy projíždí dlouhý nákladní vlak. [...] Nákladní auto projíždí ulicemi městečka. [...] Nákladní auto vjíždí na latovické náměstí. [...] Nákladní auto se blíží k oběma ženám. [...] (B-LS, s. 3–7).

Scénář k ROZMARNÉMU LÉTU získává speciální postavení, neboť jeho jazyk je výrazně ovlivněn literární předlohou. Projevuje se zde tak sklon nejen k užívání „vybraného“ a nevšedního lexika, ale také k hromadění detailních údajů, vyzdvihujících mj. barevnost krajiny a předmětů:

Krásnou středočeskou krajinou s modravými kopci lesů, s lesklými slzami rybníčků, s lány žlutavých polí a zelených luk se hadovitě vine šedobílá silnice vroubená bílými tečkami patníků (RL-LS, s. 2).

Ve špinavém zrcadle řeky Olše se objeví mihotavý obraz zelené komediantské maringotky, tažené hubeným vychrtlým koníkem [...].

Na střeše vozu jsou naskládány různé artistické rekvizity, dlouhá bidla, tyče a žebříky, červené, žluté a modré koule a krychle [...] (RL-LS, s. 23).

Naproti tomu novější scénáře charakterizuje strohost popisů a soustředění jen na základní rysy toho, co má být ve filmu ukázáno. Souvisí to nepochybně také s faktem, že se nezaměřují na verbální budování prostoru, ale často pouze odkazují na (tehdejší) známé pražské reálie (Václavské náměstí, Národní dům na Smíchově, Tatra bar, recepce hotelu Jalta apod.) nebo na místa vyznačující se standardizovaným vybavením (např. poštovní úřad, restaurace „nižší cenové skupiny“):

Velká síň krematoria. Pohřební obřad v plném proudu. Po stranách katafalku obloženého věnci a květinami stojí čestnou stráž šest pošťáků v uniformách. [...]

Nádvoří před krematoriem s planoucími ohni v kamenných kašnách.

Z obřadní síně vychází muž, zastavuje se mezi sloupovým vchodu, zdvihá ruku a prudce ji spouští (SV-LS, s. 9–10).

Číšník nese na tácku objednávku. Projde bistroem a zastaví se u Sagvana a Lukáše, kteří sedí u zadního stolku. Postaví před Lukáše espresso a před Sagvana nějakou sklenku. Vezme prázdnou sklenku od coca-coly a odejde. [...]

Sagvan vejde do tmavé předsíně v paneláku, opatrně za sebou zavře dveře. V celém bytě je tma. Sagvan tiše dojde do kuchyně, nerozsvítí. Zvenčí sem dopadá světlo z pouličních zářivek (KD-LS, s. 9–10).

Ukázky představují doklad toho, že ve scénářích dominuje funkce instrukční, která v textech ze sedmdesátých a osmdesátých let nabývá podoby jednoduchých upozornění na to, co má představovat nezbytnou složku obrazu. Ve starších scénářích se zřetelně uplatňuje i funkce inspirační a zvláště v RL-LS (i RL-TS) se setkáváme také s detailní evokací jednotlivých prvků obrazu.

Partie scénáře bez přímého filmového ekvivalentu

Vedle úseků, které uvádějí informace o vizuálně-auditivní podobě (budoucího) filmu, zahrnují scénáře zpravidla také další vyjádření, jež naopak nejsou plně převeditelná do smyslu vnímatelné podoby a k nimž evidentně nelze přiřadit konkrétní filmový ekvivalent. Tento fakt navozuje především dvě otázky, které spolu úzce souvisí. Zaprvé jde o postižení jednotlivých druhů těchto vyjádření, zadruhé o to, jaké funkce získávají v rámci scénáře a ve vztahu k filmu. Zároveň míra uplatnění zmíněných vyjádření tvoří jeden z význačných faktorů, které scénáře navzájem diferencují.

Patrně nelze podat klasifikaci, jež by vyčerpávajícím způsobem obsáhla všechny varianty formulací, jimiž se nyní zabýváme. Alespoň několik základních skupin je však možno stanovit.

(1) Scénáře zahrnují četné zmínky o vnitřních prožitcích (pocitech, náladách, postojích, myšlenkách, subjektivním vnímání) vystupujících postav, které zpravidla jsou mentálním protějškem vnějších manifestací v jejich chování (manifestací mimických, gestických, řečových, akčních). Často informují o záměrech a rozhodnutích, jež budou ovlivňovat jejich jednání, nebo o tom, jak hodnotí projevy svých partnerů či protivníků. Vedle toho scénáře někdy podávají rovněž přímou charakteristiku postav a přisuzují jim určité pozitivní či negativní vlastnosti, případně též posuzují jejich záměry a činy. K tomu mohou přistupovat ještě poznámky o dojmu či účinku, který postava (resp. její akce) vyvolává.

(2) Mezi prvky, jež nelze přímo vizualizovat, patří dále údaje o příčinách a původu toho, co má být ukázáno, a rovněž o potenciálních vyústěních dějů a jejich možných následcích.

(3) Ve scénářích nejednou zaujímají význačné místo různá obrazná vyjádření. Jak jsme viděli, některá z nich se bezprostředně zapojují do budování anticipací obrazů (zvuků) filmu; snaží se pojmenovat určité předměty a jevy výrazněji, nápadněji či v určitém ohledu výstižněji než odpovídající výrazy neobrazné, nebo naopak mohou být jen mechanickou aplikací lexikalizované formulace. Četná vyjádření, zvláště přirovnání, se však ocitají v odlišné pozici, neboť dodávají slovesný prvek, jenž je něčím „navíc“, neumožňuje a nepředpokládá transformaci explicitně řečeného do filmového ztvárnění.

(4) Konečně scénáře mohou obsahovat ještě například informace o opakování dějů, respektive o habituálnosti (obvyklosti) nějakého jednání, či o faktech z minulosti nebo budoucnosti, která tvoří určitý rámec k tomu, co aktuálně probíhá (a co má být předmětem filmového ztvárnění).

Souhrnně lze říci, že scénáře zde užívají prostředky, které je přibližují zvyklostem literárního (a do značné míry i neliterárního) vyprávění a které slouží k vystižení kauzality

a kontinuity událostí, k přiblížení vědomí postav, a tedy k jejich důkladnějšímu a věrohodnějšímu portrétování, k budování efektu autenticity a soudržnosti fikčního světa, ale i k vyzdvížení jazykového utváření textů a upoutání pozornosti recipientů. V rámci scénáře jako verbálního textu adresovaného potenciálním producentům a tvůrcům tyto partie podporují reflexi a hodnocení toho, jak je příběh konstruován a jak fungují jeho komponenty, a v neposlední řadě také mohou působit jako pobídka k četbě.

Závažnější je z našeho hlediska otázka, zda a nakolik jsou tyto partie scénáře funkční v tom smyslu, že nějak podmiňují způsob realizace filmu a poté jeho recepci. Můžeme zde opět vyjít z koncepce Jacqueline Viswanathanové. Podle jejího pojetí lze alespoň většinu z daných prvků chápat jako deduktivní vyjádření, která na rozdíl od vyjádření deskriptivních, přímo transformovatelných do filmového obrazu (resp. zvuku), konstituují sekundární úroveň označování, úroveň konotací, jež by měly být vyvozeny z toho, co je ve filmu ukázáno.⁴⁵⁾ Tím, kdo by měl příslušné konotované významy z vizuálně-auditivního ztvárnění filmu a hereckého projevu vyvozovat, je jeho implikovaný (ideální) recipient. V souladu s formulacemi scénáře by měl dospět k hypotéze o tom, co se odehrává v nitru postavy a jaké jsou její intence, měl by odhalit kauzální vztah mezi událostmi, měla by ho napadnout stejná metafora nebo přirovnání apod. Vlastním adresátem deduktivních vyjádření přitom pochopitelně je tvůrce filmu: formulace představují vodítko k tomu, aby byla scéna natočena tak, že proces vyvozování konotovaných významů umožní či podnítl — byť jde vždy o ideální případ, neboť filmu chybí prostředky pro zřetelné a jednoznačné zprostředkování daných významů.

Význačným rysem jednotlivých scénářů se tak stává nejen míra výskytu partií bez přímého filmového ekvivalentu, ale také to, zda u nich můžeme předpokládat snahu explicitně vyjadřovat významy, jež by při recepci výsledného filmu měly vytvářet rovinu konotací, nebo zda jejich působnost zůstává omezena na verbální text scénáře. Samozřejmě musíme počítat s řadou neurčitých a přechodových případů. Jestliže například v B-LS (s. 2) nacházíme poznámku „Dosud po ní [po cestě] jezdily vozy s koňským potahem“, můžeme to brát jako doplněk, který jen informuje o minulosti, jež se ve filmu nijak nereflektuje, ale také jako odkaz na to, jaký závěr by si měl o stavu cesty učinit divák. Tuto druhou možnost, formulaci žádoucí recipientovy hypotézy, naznačuje doplnění výrazu *zřejmě* v B-TS (s. 2).

B-LS (a v návaznosti na to též B-TS) vůbec s partiemi bez přímého filmového ekvivalentu pracují velmi hojně a využívají největší škálu jejich podob ze všech sledovaných textů. Zřetelně se tu projevuje snaha o odstíněnou charakterizaci jednotlivých postav (jež by měla tvořit soubor podnětů pro jejich herecké ztvárnění) i o soustavné propojení jednotlivých složek fikčního světa.

Například už úvodní vyprávění o průběhu jízdy nákladního auta zahrnuje četné údaje o vlastnostech, niterných stavech a záměrech členů jeho osádky:

Tvář šoféra vyjadřuje nyní určité uvolnění, ale také nespokojenost s úsekem cesty, kterou právě projel.

45) Pro názorné představení problematiky využívá Viswanathanová sémiotický aparát rozpracovaný Rolandem Barthesem; srov. Jacqueline Viswanathan, *Le discours*, s. 33–37.

Řidič se otráveně obrátí k závozníkovi: [...]

Závozník je klidás. Rád si dobírá svého partnera. Také v této chvíli ho chce s lehkým posměškem provokovat. [...]

Šofér je hrdý na svůj starý vůz. A proto (jako vždycky) naletí na poznámky svého závozníka. Kousavě svou odpověď odžvýkne. [...]

Chvilku je ticho. Šofér řídí a přemýšlí dále o závozníkově poznámce (B-LS, s. 4).

Různé informace o stavech a vlastnostech postav a o tom, co se odehrává v jejich myslích, nacházíme i na mnoha dalších místech scénáře:

V tom, jak vyřešil situaci, je něco profesionálně ležérního, a přece je mrzutý (B-LS, s. 7).

Slečna Nebeská zná každého. A všechno ví (B-LS, s. 9).

Závozník Lojza má klidnější povahu a také není ovlivněn vzpomínkami (B-LS, s. 14).⁴⁶⁾

Množství informací o postavách a jejich niterných prožitcích se ještě zvyšuje jejich propojením s vysvětleními příčinných souvislostí. Tendence prozrazovat důvody chování, které má být znázorněno ve filmu, je velmi výrazná; mj. to dokládá vysoká frekvence výrazu *proto* (srov. též výše uvedený citát týkající se osádky nákladního auta):

Tonda Prokop zná tyhle věčné spory mezi matkou a ženou [...]. Proto raději předstírá, že spí (B-LS, s. 11).

Slečna se zamračí, zná už, co se o ní povídá (B-LS, s. 18).

Prokop nerad slyší o vztahu ženy k své matce a o bytě jak by smet. Proto odpoví velmi neurčitě [...]. Prokopová nechce muže týrat [...]. Proto pouze vzdychne (B-LS, s. 23).

Otec ji však nezavolal jen proto, [...], ale i proto, aby ji jemným gestem upozornil (B-LS, s. 26).

Buldozerista se zamračí. Ví, oč jde. Stará chyba na mašině se zase hlásí (B-LS, s. 28).

Tyhle řeči Anča dávno zná. Proto se ušklíbne (B-LS, s. 30).

Odsune kastrůlek — ztratil chuť k jídlu (B-TS, s. 16).

Teprve slzy jeho ženy jej přiměly, aby zanechal práce na autíčku [...] (B-TS, s. 19).

Sklon k výslovnému uvádění příčin se rozšiřuje i na popis prostoru („V řadě domů schází jedno stavení, kousek dál opět druhé, jsou to proluky vzniklé při bombardování“ — B-LS, s. 6), především je ale text prostoupen poukazy na možné (negativní) důsledky probíhajícího dění. Jejich funkce je přitom evidentní — film by měl mít takovou sugestivní sílu, aby divák pocítil obavu, že se stane to, k čemu scénář poukazuje:

46) Jako kuriozita, jež odpovídá této tendenci a jež ovšem zůstává svou platností omezena na verbální oblast, vystupuje v B-LS dokonce představení toho, co se odehrává v mysli psa: „Ratlík ztuhne překvapením. V jeho psím mozku se vynoří myšlenka: Nepřítel mlčí, já jsem vyhrál“ (s. 19). Je příznačné, že B-TS už celou scénu se psem neobsahuje.

Ještě vteřinu a ocelová radlice přetne psa vejpůl (B-LS, s. 19).

Obě ženy proti sobě. Napětí mezi nimi hrozí už prudkou jiskrou (B-LS, s. 27).

Tentokrát už není sporu o tom, že buldozer jede přímo na šípkové křoví [...]. Buldozer je už v těsné blízkosti nebezpečného místa (B-LS, s. 28).

Oba muži čekají, kdy je Vokáč napadne (B-TS, s. 18).

Jak už bylo ukázáno výše, obrazná vyjádření se objevují často, ale jen část z nich představuje význačný prvek textu. Také použitá přirovnání oscilují mezi snahou o vyvolání názorné představy („Vyvrácený pařez se převálil před radlicí jako nestvůrný, na záda položený pavouk“ — B-LS, s. 15), či alespoň o poskytnutí určitého vodítka pro obrazové ztvárnění („Slečna v úzkosti poskočila jako luční kobylka“ — B-LS, s. 19; „[...] děti vypadají jako dva trpaslíci“ — B-TS, s. 22), a volbou prostředků zcela konvencionalizovaných, které někdy působí spíše jako automaticky přidaný doplněk („Zajíc a Perlešín však sedí dál, jako by se nechumelilo“ — B-LS, s. 25).

Vedle toho zahrnuje B-LS (a v menší míře i B-TS) také pasáže, jež výslednou podobu filmu vlastně nemohou nijak ovlivnit a své oprávnění získávají jen v rámci verbálního textu jako zdroj epické plnosti a realistické motivace složek fikčního světa. Čtenář scénáře se tak dozvídá například informace o zakotvení toho, co má být ukázáno, v minulosti, nebo naopak o budoucí situaci, která k vyprávěnému příběhu nemá žádný přímý vztah. Nechybí ani obecnější úvahy o některých postavách či poukaz na habituálnost jejich jednání.

Tato krčma vznikla kdysi na stanici autobusů, neboť dopravní společnost nedostala tenkrát koncesi až do městečka.

Nyní ovšem autobusy projíždějí městečkem, ale hospoda se přesto udržela, neboť lidé chodí neustále kolem, do nemocnice, do okolních vesnic, do továrny, stále se tu staví, nedávno se pracovalo na stavbě nemocnice, nyní se buduje sídliště, hospoda má z čeho žít (B-LS, s. 17).⁴⁷⁾

Jen několik dětí s brašničkami jde ze školy (za čtrnáct dní budou prázdniny!) (B-LS, s. 6).

Černá Anča. Její jméno i její zralá temná krása je hodná této přezdívky (B-LS, s. 20). Řezník sice slečnu zná, ale přesto se po ní ohlédně, i když se tato procházka opakuje každé poledne a slečna s pejskem patří již dvacet let ke zvláštnostem městečka (B-LS, s. 6).

A proto (jako vždycky) naletí na poznámky svého závozníka (B-LS, s. 4).

Prokop s klidem, kterému už za poslední čtyři léta přivykl (vnitřně tím trpí) (B-LS, s. 23).

Zejména tyto poslední ukázky dokládají, že autoři pojmají scénář nejen jako anticipaci toho, co bude znázorněno filmovými prostředky, ale také jako text, který budoucímu filmu poskytuje obecnější bázi.

RL-LS i RL-TS natolik manifestují svůj vztah k předloze, že se někdy až zastíňují základní účel scénáře. Zvlášť nápadně se to projevuje v oblasti obrazných vyjádření. Autoři

47) B-TS tento exkurz už neobsahuje (srov. B-TS, s. 30).

totiž nejednou buď přejímají pasáže z Vančurovy předlohy, nebo se nechávají inspirovat k nápodobě vančurovského stylu; přitom evidentně nepředpokládají, že by estetizované a exkluzivní formulace mohly působit jako označení konotovaných významů vyvoditelných z filmového ztvárnění. Takřka doslovnou citaci z adaptované novely představují takové úseky RL-LS, jako „svou hůlkou španělkou bodá do škvíry mezi prkny, jež vzdáleně připomíná mezižebří“, či „sténají, neboť mrazivá voda dolehla na jejich hýždě jako prut“ (RL-LS, s. 17, 21).⁴⁸⁾ Vančurovi se nepochybně snaží přiblížit například přirovnání „Jeho doutník trčí nad hladinou jako periskop ponorky“ (RL-LS, s. 3). Scénář se však zcela nevyhýbá ani přirovnáním konvenční povahy: „Abbé jenom krčí hlavu jako zpráskaný pes“ (RL-LS, s. 14).

O vazbě scénáře na literární zvyklosti svědčí také přítomnost výroků hodnotících chování postav, perifrastického vyjadřování nebo emfatických zvolání, tedy prvků, jež získávají své oprávnění vskutku pouze v rámci verbálního textu:

V takové chvíli připomínat ženě jejího manžela je jednání nepochybně netaktní (RL-LS, s. 19).

[...] výskají při tom jak malé děti (přestože se společným dílem dělí o těch svých společných stopadesát [!] let) [...] (RL-LS, s. 3).

Paní Důrová už sice dosáhla onoho věku, v němž není ženám radno, aby veřejně sčítaly své pátky [...] (RL-LS, s. 8).

[...] je to stará odřená maringotka tažená něčím strašlivě vychrtlým a ubohým, co kdysi v mládí (ach, jak je to dávno!) bývalo snad — koněm (RL-LS, s. 1).

Konečně jsou v hojné míře používány poznámky o niterných prožitcích postav a o motivaci jejich chování, přičemž se opět klade důraz na stylizovanost, nápadnost a určitou obřadnost vyjadřování. Jako charakteristický prvek dále vystupují ironicky laděné poznámky o dojmu, který vyvolává určitá akce postavy:

Paní Kateřina už přirazila ke břehu a tváří se teď velice nábožně a souhlasně pohybuje hlavou, ačkoliv nerozumí z kanovníkova kázání ani jedinému slůvku (RL-LS, s. 11).

Paní Kateřina si uvědomuje, že její milostné snažení zůstalo nevyslyšeno. Hořkost zklamání se pokouší zakrýt jedovatou přívětivostí (RL-LS, s. 13).

Domnívá se, že manželčinou výpovědí je natolik oslavena jeho mužná čest, že další půtka s abbém by byla poněkud malicherná (RL-LS, s. 9).

Antonín Důra [!] poněkud postraší představa ušlého zisku [,] a proto raději bere dámám z rukou kabely a deky [...] (RL-LS, s. 20).

[...] působí téměř roztomile (RL-LS, s. 15).

V této chvíli je skutečně neodolatelný (RL-LS, s. 17).

Scénáře vzniklé později jsou formulovány zřetelně odlišným způsobem; partie bez přímého filmového ekvivalentu se v nich objevují mnohem řidčeji, jsou stručnější a nesnaží

48) Srov. Vladislav Vančura, *Rozmarné léto* [1926]. In: Týž, *První prózy a první pokusy*. Praha: Československý spisovatel 1985, s. 139, 141.

se o formulační nápadnost a propracovanost. V SV-LS představuje obraznost jen okrajový prvek: „Prázdné místo po katafalku [...] lenivě zahaluje těžký závěs“ (SV-LS, s. 11). Občas narazíme na informaci o dění v nitru postavy, ojediněle se objeví i vysvětlení příčiny vizuálně vnímaného jevu:

Výslech mu připadá spíš jako špinění kamaráda (SV-LS, s. 7).

Pak si uvědomí, že má na sobě bluzu [!] uniformy[,] a rychle ji ze sebe stáhne (SV-LS, s. 19).

A pak se její obličej protáhne úlekem, neboť poznala svůj omyl (SV-LS, s. 25).

[...] slehlá tráva a udusaná zem prozrazují, že tam někdo delší dobu postával (SV-LS, s. 2).

Scénář ovšem není zcela jednolitý a nevylučuje odlišný postup v místě, které pojednává o hrdinově zásadním rozhodnutí. Text zde vyzdvihuje subjektivní perspektivu dané postavy, její nazírání okolní reality („Tváře chodců se mu slévají v jednolitou šedou hmotu“), a soustřeďuje se na směřování jejích myšlenek („Teprve tady, na místě kamarádovy smrti, v něm dozrálo rozhodnutí vypátrat vraha a pomstít jeho smrt“ — SV-LS, s. 12). Navíc se jazykové podání vzhledem k důležitosti daného bodu děje patetizuje. SV-TS (s. 15–16) pak tuto pasáž redukuje, ono rozhodnutí explicitně neverbalizuje a omezuje se na zachycení obrazového dění, které proces rozhodování doprovází a podněcuje.

Jako nejméně výrazný se ukazuje poslední ze sledovaných scénářů, i když také zde můžeme najít jednotlivé doklady, zvláště takové, které podávají jednoduchou charakteristiku vystupujících postav:

Sagvan si náhle uvědomí, že ho chalupář spojuje se zlodějem. Dá se na útěk (KD-LS, s. 6).

Je mu něco přes čtyřicet — tvrdý, bezohledný [...]. Je mu pětatřicet, vyniká spíše svaly, než čímkoli jiným (KD-LS, s. 12).

Manažer se na něho mlčky dívá, pohled má náhle jako ocel (KD-LS, s. 29).

Žánrový styl scénáře

Postavení scénářů v komunikaci a jejich základní funkce vedou k tomu, že tyto texty preferují určité jazykové prostředky (a jiné naopak eliminují) a vypracovaly si specifické způsoby vyjadřování. Lze tak hovořit o souboru rysů vytvářejících styl scénářů, který působí jako poznávací příznak daného žánru (na základě přejímání těchto rysů pak také mohou být vytvářeny texty, jež záměrně modelují a simulují podobu scénářů, ač jimi fakticky nejsou⁴⁹⁾).

Ještě jednou se můžeme odvolat na práce Jacqueline Viswanathanové, která přesvědčivě ukázala, že scénáře nejsou psány „bez stylu“, jak požadují některé praktické příručky,

49) Jde mj. o tzv. scénářový román (*le roman scénario*). Srov. např. Jacqueline Van Nypelseer, *La littérature de scénario. Cinémas. Revue d'études cinématographiques* 2, 1991, č. 1 (*Le Scénario*), s. 116–119.

nýbrž jsou spjaty přítomností výrazných stylových charakteristik.⁵⁰⁾ Autorka vychází z francouzských, případně anglických podkladů, avšak naprostá většina jejích závěrů odpovídá též sledovaným scénářům českým.

V oblasti syntaxe vystupuje do popředí tendence k úsečnému a eliptickému vyjadřování, užívání nominálních konstrukcí (zvláště na začátku odstavců, kde se často uvádějí údaje o místě děje), spíše volné řazení kratších výpovědí než pečlivé budování syntaktické struktury vyznačující se mnoha rozvitými větnými členy a utvářením rozsáhlých souvětí:

Malý lom. Nejprimitivnější zařízení, těží se tu pouze příležitostně (B-LS, s. 2).

Po obou stranách cesty balvany, v rozježděné vozovce velké výmoly (B-TS, s. 2).

Nádherná azurová modř přes celé plátno (RL-LS, s. 1).

Pohled od plovárny na siluetu města s charakteristickou věží topící se v ranní mlze.

[...] Opuštěná ulička. Je brzy ráno. Charakteristická věž zespoda (RL-TS, s. 1–2).

Před jednou z pražských pošt. Skupinka mužů nakládá balíky do roburu. Opodál přechází ulici další blondýnka (SV-LS, s. 17).

Natřískaná restaurace III. cenové skupiny na Vinohradech. Dva číšníci roznášejí mezi stoly na tácech pivo (KD-LS, s. 2).

Vystoupení končí, potlesk. Iluzionista s Vlastičkou se klaní, zmizí v zákulisí (KD-LS, s. 21).

Jen v RL-LS (a do značné míry i v RL-TS) této tendenci konkuruje návaznost na umnou a archaizující stylizaci literární předlohy, takže zde nacházíme i delší a složitější větné celky, jejichž rozsah zvětšují zvláště četné přívlastky a příslovečná určení upozorňující na různé kvality a okolnosti:

[...] pokusí se o pantomimickou parodii ženského chování, jež při jeho chlupaté gorilí postavě působí téměř roztomile. Teprve potom si všimne, že abbé vytahuje z hluboké kapsy své kněžské kutny láhev červeného vína a pokušitelsky se šklebí (RL-LS, s. 15).

Další význačný rys stylu scénáře (který dosavadní ukázky už dostatečně doložily) představuje takřka výhradní užívání slovesných tvarů v přítomnosti, jež odpovídá „přítomnostnímu“ charakteru filmové akce, tomu, že je podávána jako něco, co se právě odehrává. S faktem, že scénáře evokují dění, které probíhá jakoby „právě teď“, samostatně a nezávisle, souvisí také potlačování signálů instance produktora textu — scénáře se vyhýbají jazykovým prvkům, jež na ni poukazují, jako je první osoba singuláru a zájmeno *já*.

Za zcela zásadní rys stylu scénáře je pak třeba považovat vyzdvižení perspektivy implikovaného recipienta; zdůrazňuje se to, co by měl vnímat a chápat divák budoucího filmu, anticipuje se jeho recepční aktivita. Proto se nápadně často ve tvaru první osoby plurálu objevují slovesa, která pojmenovávají procesy smyslového vnímání (*vidíme, sledujeme*)

50) Jacqueline Viswanathan, *Action*, s. 14–16.

a procesy kognitivní (mj. *zjistíme, poznáváme, víme, cítíme*⁵¹⁾), jež lze přisuzovat právě divákům sledujícím film:

Ted' zjistíme, že za terénní vlnkou byl skryt hluboký, úzký zářez kamenolomu (B-LS, s. 1).

Jak, to uvidíme vzápětí (B-LS, s. 22).

Poznáváme v ní Zdena, se kterou jsme se seznámili ve scéně před pomníkem (B-LS, s. 22).

[...] vzápětí ji vidíme, jak s plným pultem piva vybíhá z hospody vstříc buldozeru (B-LS, s. 25–26).

Ale před křovíčkem je, jak už víme, ještě jeden pařez (B-LS, s. 28).

Teprve po chvíli pochopíme, že je to vlastně nebe (RL-LS, s. 1).

Na sedadle za volantem moskviče vidíme zhroucené tělo (SV-LS, s. 1).

Sledujeme dlouhou řadu všech těch škodovek (SV-LS, s. 10).

V množství chodců poznáváme Honzu [...]. Cítíme, že je zcela sám (SV-LS, s. 12).

[...] poznáváme zde i několik hvězd a hvězdiček pražské pop-music (SV-LS, s. 22).

Poznáváme i další personál restaurace (KD-LS, s. 2).

Průhledem vidíme z chodníku do zavřené restaurace (KD-LS, s. 7).

Perspektivu recipientů dále zahrnují zájmena *my* a *náš*; *náš* přitom někdy též signalizuje předpokládanou angažovanost diváků ve filmovém příběhu, jejich ztotožnění se sledovaným děním a postavami:⁵²⁾

[...] vedou nás tak ke skupině dělníků [...] (B-LS, s. 11).

Hra obou chlapců je však přerušena příjezdem našeho nákladního auta (B-LS, s. 13).

Po straně početného smutečního shromáždění upoutá naši pozornost Honza [...] (SV-LS, s. 9).

Je to naše známá z fotografie [...] (SV-LS, s. 21).

Do vztahu k mentálním operacím přisuzovaným (implikovanému) recipientovi se dostává také opakované vyjadřování nejistoty (pravidelně se k tomu využívá výraz *zřejmě*) a na druhé straně občasné potvrzení toho, že určité předpoklady platí. Evidentně se tak modelují hypotézy, které by měl recipient při interpretaci filmu formulovat:

Je to zřejmě tisíce pokračování téže rozmluvy (B-LS, s. 23).

[...] zřejmě přinesla Jardovi oběd (B-LS, s. 27).

Patrně nepostřehl, že o jeho milostných schopnostech a o jeho zdraví se tu mluvilo v minulém čase (RL-LS, s. 9).

[...] bydlí zřejmě v téže budově (SV-LS, s. 4).

Vodička, který zřejmě právě přišel, si rozepíná kožený tříčtvrťák [...] (SV-LS, s. 13).

51) Sloveso *cítit* se používá ve významu „intuitivně, prostřednictvím emocí a empatie poznávat“.

52) Srov. též výše uvedenou pasáž z B-LS: „se kterou jsme se seznámili ve scéně před pomníkem“.

Lída se dívá [...] na to dueto, o jehož erotickém podtextu nemůže být pochyb (B-TS, s. 31).

Tentokráte už není sporu o tom, že buldozer jede přímo na šípkové křoví (B-LS, s. 28).

Omyl je vyloučen (SV-LS, s. 17).

Vedle toho můžeme ve scénářích najít řadu dalších pasáží, ve kterých se nepřímou reflektují recepční operace, jež jsou připisovány divákovi filmu:

Tím spíše oko vnímá, že tento řád je na několika místech porušen (B-LS, s. 6).

Z tohoto trojlístku první padne do oka mohutný a rozložitý Perlešín [...] (B-LS, s. 17).

A pro toho, kdo si zapamatoval tvar bomby na pomníku, nezůstane tajemstvím, že ta podivná zrezivělá křídla [...] patří k zadní části obrovské nevybuchlé letecké pumy (B-LS, s. 16).

Teprve při pozornějším pohledu lze v dálce na silnici spatřit jakousi pohybující se skvrnu [...] (RL-LS, s. 1).

Osobitý příklad vztahování se k divákovi pak představuje formulace „Jsme uvnitř v autě“ (SV-TS, s. 26). Lze ji chápat jako vymezení pozice kamery při natáčení i pozice, do níž by se měl ve své imaginaci umístit recipient. Na druhé straně jen ojediněle dochází k tomu, že scénář mentální úkony přisuzované divákovi uvádí explicitně: „Jeho směr i stopa předcházející brázdy nenechají diváka na pochybách, že tentokrát jede buldozer přímo na šípkové keře“ (B-LS, s. 21).

Uvedené ukázky naznačují, že v některých scénářích je frekvence partií probíraného typu nápadně vysoká, v jiných se naopak vyskytují jen sporadicky (nejméně jsou zastoupeny v RL-LS a RL-TS). Celkově je však zřejmé, že právě přihlížení k budoucí divácké recepci a verbální předjímání recepčních operací (byť zpravidla v implicitní podobě) patří k význačným charakteristikám stylu scénáře.

Diference mezi scénáři

Proti relativně ustáleným rysům scénáře stojí rysy proměnlivé. Musíme počítat jednak se změnami vyjadřovacích norem a zvyklostí, jednak s rozdíly podmíněnými individuálním stylem autorů, případně i dalšími činiteli (vliv různých dramaturgů a posuzovatelů, závislost na literární předloze apod.). Náš vzorek je ovšem příliš malý na to, aby bylo možno formulovat závěry s nárokem na obecnější platnost. Proto bude následovat jen souhrnný popis charakteristických rysů jednotlivých scénářů. Ty se přitom rozdělují do dvou zřetelných skupin. Scenáře k filmům z padesátých a šedesátých let stojí proti scénářům k filmům novějším.

B-LS a B-TS se snaží nejen podat instrukci, jak má vypadat obrazová a zvuková stopa filmu, ale také opatřit složky vyprávěného příběhu náležitou motivací a zakotvit jej v aktuální realitě a „běžném životě“. V souvislosti s tím se do textů dostává mnoho partií, které

nemají přímý filmový ekvivalent a které se týkají zvláště vystupujících postav a prostorů, do nichž je zasazen děj. V textech se projevuje sklon k poetizaci vyjádření, autoři často sahají k metaforám a přirovnáním; převládají však prostředky konvenční a „otřelé“, které působí jen jako povrchová ozdoba. Scénáře jsou tak spíše mnohomluvné a nevyznačují se opravdu pečlivou a promyšlenou stylizací, což mj. dokládá stereotypní opakování některých výrazů: „Stavba [...] vypadá ještě větší a děti vypadají jako dva trpaslíci“ (B-TS, s. 22). Zároveň texty bez zjevných důvodů sahají k výrazům expresivním: „Dva tři kluci očumují [...]“; „Jarda jedním douškem vytáhne sklenici“ (B-LS, s. 8, 26).

RL-LS a RL-TS jsou dokladem toho, že literární předloha může podobu scénáře zásadně ovlivnit a může se stát bází, k níž se stále odkazuje. Oba texty se vyznačují značně rozsáhlými popisy s důrazem na detaily, podrobně charakterizují jednotlivé postavy a komentují jejich chování a činy. Počet partií bez přímého filmového ekvivalentu je tak opět vysoký. Jazyková výstavba je v porovnání s ostatními scénáři propracovanější a komplikovanější, přitom se projevuje sklon k exkluzivnosti a určité archaizaci vyjadřování; texty jsou prostoupeny nápadnou obrazností.

SV-LS a SV-TS se soustřeďují především na instrukční funkci ve vztahu k natáčení, většinou jen stručně shrnují obsah obrazu, avšak také se snaží o alespoň elementární psychologické představení hlavní postavy. Jazykové podání nevystupuje do popředí a nevykazuje rysy pečlivé stylizace; autoři využívají ustálené stereotypní formulace a občas sahají ke konvenční poetizaci: „Kolem vládne čilý ruch“; „[...] podléhají břeškné orchestrálce, která se line nejen ze sálku [...]“ (SV-LS, s. 1, 20).

KD-LS a KD-TS postupují v uvedeném směru ještě dále a většinou se omezují na uvedení základních složek filmové akce a rámcové vyznačení prostorů. Text je na řadě míst spíše jen načrtnutý a vyjadřování je zřetelně neformální: „Vedoucí restaurace v omrněném bílém plášti ve svém kumbálu [...]“ (KD-LS, s. 4).

Závěr

Scénář představuje verbální text determinovaný řadou různorodých a často navzájem protichůdných faktorů, jež ovlivňují jeho proměnlivé a obtížně popsatelné rysy. Působí v komunikaci jako verbální sdělení a současně vstupuje do intermediálních vztahů, neboť jeho existence je odůvodněna tím, že má být slovesnou anticipací vizuálně-auditivního ztvárnění filmu a má sloužit jako podklad pro jeho přípravu. Primárními adresáty scénáře se tak stávají tvůrci, producenti, případně schvalovatelé filmu, který by měl vzniknout. Scénáře nahlíží na budoucí film z perspektivy jeho tvůrce; snaží se v rámci možností jazyka evokovat vizuální a auditivní charakteristiky postav, událostí a prostorů, a především podávat instrukce týkající se toho, co má představovat podstatné složky fikčního světa. Vedle toho však často a různými způsoby modelují perspektivu (implikovaného) recipienta filmu a předjímají jeho žádoucí recepční operace, k nimž by měl výsledný film podněcovat.

V souvislosti s tím se scénáře zpravidla skládají z heterogenních složek. Na jedné straně zahrnují partie, které mají být východiskem intermediální transformace, na druhé straně ale obsahují i četné partie další, k nimž není možné přímý filmový ekvivalent přiřadit

(informace o vlastnostech, niterných prožitcích a intencích postav, hodnocení jejich činů, upozornění na kauzální vztahy, různá obrazná vyjádření apod.). Jednotlivé scénáře se liší jak četností těchto prvků, tak tím, zda můžeme dané prvky chápat jako poukazy na významy, které by měly na základě filmových podnětů vyvstávat v recipientově interpretaci, či nikoliv.

Analýza scénářů ke čtyřem českým filmům z padesátých až osmdesátých let minulého století ukazuje, že starší z nich více zdůrazňují textový aspekt, usilují o komplexní výstavbu fikčního světa, a proto také obsahují mnoho partií bez přímého filmového ekvivalentu, novější jsou naopak budovány jako soubor stručných instrukcí a nesměřují k propracované jazykové a tematické výstavbě.⁵³⁾

Prof. PhDr. Petr Mareš, CSc. (1954)

Vystudoval bohemistiku a germanistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, pracuje tamtéž v Ústavu českého jazyka a teorie komunikace. Zabývá se především otázkami stylu, textu a komunikace, mimo jiné se zaměřuje na vztahy mezi verbální a neverbální komunikací a na problematiku uplatnění jazyka ve filmu. (Adresa: petr.mares@ff.cuni.cz)

Použité zkratky:

- LS literární scénář
- TS technický scénář
- B-LSF. F. B. Kunc – Jiří Mareš, *Bomba. Literární scénář*. 1956.
- B-TSF. F. B. Kunc – Jiří Mareš, *Bomba. Technický scénář*. B. d.
- KD-LS Jaroslav Soukup – Miroslav Vaic, *Kamarád do deště. Literární scénář*. 1987.
- KD-TS Jaroslav Soukup, *Kamarád do deště. Technický scénář*. 1987.
- RL-LS Václav Nývlt – Jiří Menzel, *Rozmarné léto. Láskyplný román o jednom kouzelníkovi a několika ctěných i ctnostných občanech*. 1967.
- RL-TS Jiří Menzel, *Rozmarné léto. Technický scénář*. 1967.
- SV-LS Jaroslav Kořán – Václav Vorlíček, *Smrt si vybírá. Literární scénář*. 1972.
- SV-TS Václav Vorlíček, *Smrt si vybírá. Technický scénář*. B. d.

Citované filmy:

Berlín, Alexandrovo náměstí (Berlin Alexanderplatz; Phil Jutzi, 1931), *Bomba* (Jaroslav Balík, 1957), *Kamarád do deště* (Jaroslav Soukup, 1988), *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1967), *Smrt si vybírá* (Václav Vorlíček, 1972), *Ztracená čest Kateřiny Blumové* (Die verlorene Ehre der Katharina Blum; Volker Schlöndorff, 1975).

53) Tato studie vznikla v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P13 Racionalita ve vědách o člověku, podprogram Kultury jako metafory světa.

SUMMARY

Screenplay — Verbal Text and the Anticipation of a Film**Petr Mareš**

The aim of the study is to point out to elementary determinants of a film screenplay as a specific genre embedded in intermedia relations and, above all, to describe its characteristic traits through the example of selected texts by Czech authors. The study combines general considerations with an analysis of the screenplays of four Czech films: *Bomba* (1957), *Rozmarné léto* (1967), *Smrt si vybírá* (1972) and *Kamarád do deště* (1988).

The existence of a screenplay is legitimized by its supposed status as a verbal anticipation of the visual and audial rendering of a film and should serve as the basis for its preparation. Screenplays, however, have to come to terms with the fact that language presupposes and allows for different means of representation than those employed by film. Screenplays perceive the future film from the perspective of its creator. They attempt to evoke verbally the visual and audial traits of characters, events and spaces and, above all, provide instructions related to what should represent key components of a fictional world. In addition, screenplays often, and by various means, model the perspective of an (implied) recipient of the film and anticipate his operations of reception.

Although screenplays appear as anticipations of the visual and audial rendering of films, they also include parts that cannot be linked to a direct film equivalent (information about characteristics, internal experiences and intentions of characters, evaluations of their acts, comments on causal relationships, various figurative expressions, etc.). Individual screenplays differ both in the frequency of use of these elements and in how these elements may be understood as referring to meanings that should emerge, through film stimuli, in the recipient's interpretation, or not.

The position of screenplays in communication and their function lead to a preference for certain linguistic means (while eliminating some others) and to the elaboration of a specific means of expression. Thus, traits of style of screenplays have been constituted which serve as an identifying sign of the given genre (e.g. use of nominal constructions and short utterances, verbs in the present tense, the elimination of references to the producer of the text, a linguistic emphasis on the processes of perception through the senses as well as cognitive processes).