

tují jako neviditelní duchové a pouze magie našeho talentu je dokáže zviditelnit a obléct do slov. Jestliže se nám to podaří – ať nám námět spadne z nebe, potkáme ho na ulici anebo ho doma těžce vysedíme – nikdy nezapomeňme si ho dobře ohmatat, neutíkejme s ním hned ven, obraťme ho naruby, vyměňme postavy, vyzkoušejme různé pointy. Možná je v něm skrytý ještě mnohem lepší námět, vtípnější, myšlenkově hlubší. Už ve Švejkovi se říká, že v naší zeměkouli je ještě jedna, která je mnohem větší než tato naše.

Literární scénář

Domnívám se, že Jan Švankmajer si nikdy nenechal schvalovat literární scénář z prostého důvodu – že žádný neměl. Mluvíme nyní o jeho krátkých filmech z osmdesátých let. Na dvacetiminutový film přinesl dvě stránky popsané svým drobným, úhledným písmem. Byl to v podstatě sujet. Ovšem kdyby nepsal věty vedle sebe, ale pod sebe, mohl by to vydávat za literární scénář. Film už měl do detailu v hlavě. Proto mu takový sujet naprosto stačil k vypracování storyboardu.

Proč tedy psát literární scénář? Literární scénář dává scenáristovi možnost dále rozvíjet svůj námět, vypracovat scény, vymýšlet potřebné peripetie (dějové zvraty), precizovat děj, utvrdit se v jeho srozumitelnosti, prostě vložit do něj svou konkrétní představu celku (rozvinout a dotáhnout vlastní námět až do tečky). Má-li příběh komentář a zejména dialogy je literární scénář nezbytný. Přesto, že v hraném filmu je již zaběhnutý úzus psát literární scénář na široký a úzký sloupec, v animovaném filmu se pořád vyplatí psát na dvě půlku (vlevo – co vidíme, vpravo – co slyšíme) (ale jen to! žádné vypisování literárních metafor a vnitřních emocí! nechtě je maximálně věcný!). Literární scénář nám dává možnost přesně a názorně nasa-

zovat dialogy a ruchy na akci či gesto. Samozřejmě je nejlepší, když literární scénář píšeme již s režisérem. Předjedeme zklamání, že tolik našich *krásných* scén z našeho scénáře vypadlo a jsou tam jiné, které jsou nám cizí. V tvůrčím dialogu v procesu psaní, ve vzájemném ovlivňování a vymýšlení, vzniká poměrně čistá představa budoucího filmu, ze které mají obě strany radost. V literárním scénáři již děláme odstavečky, volně předjímáme záběrování, dokonce tyto odstavečky můžeme očíslovat a oddělujeme od sebe scény se změnou prostředí. Je to samozřejmě pořád jen představa, vždyť ještě ani nevíme, jak bude scéna v realizaci vypadat. Literární scénář je tedy scenáristická vize budoucího filmu a – ať ho píšeme sami nebo s režisérem – je výchozím materiálem režisérovy práce na storyboardu.

Storyboard

Dnes mu v animovaném filmu také říkáme technický, obrázkový či režiséřský scénář, který mívá dost různou formu podle naturelu režiséra. Někdo má jen očíslovanou sérii obrázků, rovnající se budoucímu počtu záběrů, které nám (třetí osobě) mnoho neřeknou bez literárního scénáře. Jiný režisér je pečlivější a píše si k obrázkům nejen číslování záběrů, ale i jejich velikost, délku (která se v praxi počítá na okna: 24 oken filmu je vteřina), nebo značky pro střih (ostrý, prolínačka, zatmíváčka), jiný i ruchy a hudbu a také popis akce k nakreslené dispozici každého záběru. Všechny tyto formy scénáře mají počátek v storyboardu Walta Disneye, který právě obrázkovému scénáři přišpendleném na tabuli (storyboardu) věnoval velkou pozornost, protože věděl, že dobře připravený obrázkový scénář je ekonomický (nevymýšlí se a hlavně nemění se až pod kamerou), protože již na papíře nám dává dostatečnou možnost korigovat zjevné i skryté dramaturgické chyby,

kteří by zcela jistě snížily uměleckou kvalitu hotového filmu, popř. by vedly k přetáčení, dotáčení či jinému náhradnímu řešení (vystřihávání nepovedených gagů nebo celých scén, jak se to v praxi hustě stává). Storyboard by měl být naprosto srozumitelný nejen dramaturgovi, ale samozřejmě i výtvarníkovi, kameramanovi a zejména animátorovi, který by v ideálním případě už ani nepotřeboval komentáře režiséra k jednotlivým záběrům. Například bratři Fleischerové se obešli bez takto vypracovaného storyboardu dokonce i při natáčení celovečerního *Gullivera* a je to jeden z vážných důvodů, proč nedosáhli úspěchu Disneyovy *Sněhurky* a finančně zruinovali své studio: nepodstatné se stávalo podstatným a podstatné nepodstatným.

Při úzké spolupráci scenáristy s režisérem režisér obvykle mluví do psaní literárního scénáře již v průběhu jeho vzniku, stejně jako scenárista mluví do vytvářeného storyboardu. Tímto způsobem jsem velmi úspěšně spolupracoval s mnoha režiséry. Nejhorší však je, když režisér je zároveň animátorem svého filmu a má pocit, že mu netřeba výše vyjmenovaných náležitostí storyboardu. Velmi často i z velmi dobrých námětů tak vznikaly nesrozumitelné paskvily, kterým ani postprodukce nemohla již zabránit v debaklu. Učený z nebe nespádl a pýcha předchází pád. Apeluji na všechny mladé, začínající tvůrce, aby se co nejdříve zbavili autorské ješitnosti, autorského tajnůstkářství, odmítání pohledu z venku (dramaturgie), jež bohužel přechasto ukazují na nejistotu, strach z předčasné kritiky, ať už jednotlivostí nebo celku, a skoro vždy na neumění. Fellini na konci své kariéry si mohl dovolit chodit do studia bez scénáře, ale to už měl natočená svá vrcholná díla a i on kdysi na samém počátku své kariéry natočil *Bílého šejka*, aby se na této průměrné komedii naučil základům režijního řemesla.

Na následující dvoustranách uvádím ukázky z nerealizovaného technického scénáře (storyboardu) Jiřího Barty *Golem*. Je to forma,



kteřou jsme si osvojili ve studiích animovaného filmu, jež umožňovala bezbariérovou komunikaci všech filmových profesí na realizaci projektu zúčastněných. Bohužel ani pro takto pečlivě vypracovaný storyboard se režisérovi v tomto případě nepodařilo najít producenta. Ale to už není problém formy storyboardu alias technického či obrázkového scénáře, ke kterému by scenárista měl co dodat.

Takto vypracovaný storyboard však umožňuje komukoliv, kdo ho umí číst (dramaturg je na to přímo školený), udělat si dostatečně jasný obraz zamýšlené formy budoucího filmu, eventuálně poukázat na chyby, které režisér udělal, ať záměrně či bezděky. A to nejen třeba v předpokládané délce záběrů (timingu) nebo v ilustrativnosti komentáře, ale třeba i ve střihové skladbě. Jestliže ve storyboardu se neustále opakují střihy detailu na detail, jsme okamžitě ostražití nejde-li o levné tzv. obrazové splachování příběhu či přímo o režijní neumětství. A zase naopak – časté dramatické střídání celku s velkým detailem je třeba poznatelnou součástí Švankmajerova režijního rukopisu.

Upustil jsem od vysvětlení použitých značek v Bartově storyboardu, neboť jsem chtěl budoucímu scenáristovi animovaných filmů pouze načrtnout, co se s jeho námětem či *literárním* scénářem děje po jeho odevzdání, v žádném případě mi nešlo o zcestné navádění scenáristy k vypracování vlastního storyboardu jako naivního důkazu, že má jasnou představu o realizaci svého námětu. Režisér stejně jako dramaturg jsou ti, kteří pasou po skutečně dobrém, originálním námětu. A to je ta pravá parketa scenáristy animovaného filmu, který má nad psacím stolem přišpendlen slogan pro všechny časy:

**IMAGINACE – NADSÁZKA – ZKRATKA – FANTASIE!
PRYČ S POPISNÝM REALISMEM!**

Z	ČAS	POZNÁMKY	ZVUK - TEXT
	5s - postřik + děti		HUDBA IREÁLNÉ RUCHY
X			
(64)	10s	◦ TMAVÝ SKLÍPEK - POHLED PRŮBĚHEM VĚN NA ZASNĚŽENOU ULICI - ŠROVÝ DEN. (MLHA)	IREÁLNÉ RUCHY: PES ŠTĚRA'
X			
(65)	5s	PROSTRÁNÍ NA PAULA (DETAIL)	
X			
(66)	5s	◦ PEJSEK . D	
X			
(67)	5s	PAUL (C)	
X			

NRA	
C	<p>ÚZKÁ ZASNĚŽENÁ ULICE. V POPŘEDÍ STOJÍ MALÝ PAUL SE SKLONĚNOU HLAVOU - STRAŠNĚ SE STYDÍ. PO CHVÍLI ZAČNE POMALU ZVEDAT HLAVU VZDŮRU.</p> 
PD	<p>NEJPRVE VIDÍME STRÁŽNÍKOVY VELIKÉ BOTY, V POZADÍ MNOHÉ NOHY. POMALÝ ŠVENK VZDŮRU - POSTUPNĚ SE OBJEVUJÍ POSTAVY DĚTÍ, ŽEN, MUŽŮ A NAKONEC SPATŘÍME I HLAVU OBROVSKÉHO STRAŽNÍKA, KTERÁ SAMĚ AŽ DO NEBE. STRAŽNÍK SI PAULA PŘÍSNĚ PROHLÍŽÍ.</p> 
C	<p>POHLED DOLŮ NA MALÉHO PAULA, KTERÝ PŘEMANÁVA ŠTĚRCH A HLEDÍ STRÁŽNÍKOV DOŮ. K MALE POSTAVICE SE BLÍŽÍ STÍNY LIDÍ. STRAŽNÍK SE SKLÁNÍ K PAULOVÍ (NĚJED) A UCHOPÍ JEJ ZA RAMENO, LEHKÝM POSTRKEM PŘINUTÍ PAULA K CHŮZI - ŠVENK.</p> 