

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav translatologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Komentovaný překlad: Le scénario (Anne Huet, 2005,
SCÉRÉN-CNDP, Cahiers du cinéma, s. 5-29)**

**Annotated translation: Le scénario (Anne Huet, 2005,
SCÉRÉN-CNDP, Cahiers du cinéma, s. 5-29)**

Eliška Fajmonová

Praha, 2022

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tomáš Duběda Ph.D.

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala vedoucímu své práce doc. PhDr. Tomáši Dubědovi Ph.D. za podnětné připomínky a rady, kterých se mi dostalo během konzultací. Dále bych ráda poděkovala také Mgr. Aude Brunel za odpovědi na mé otázky související s porozuměním výchozímu textu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 2. ledna 2022

.....
Eliška Fajmonová

Abstrakt

Bakalářská práce *Komentovaný překlad: Le scénario* (Anne Huet, 2005, SCÉRÉN-CNDP, *Cahiers du cinéma*, s. 5-29) se skládá ze dvou částí. První z nich je překlad francouzského textu do češtiny a druhou pak komentář k překladu.

Text, který jsme překládali, představuje dvacet normostran publikace od francouzské scénáristky a spisovatelky Anne Huet, kterou vydalo nakladatelství SCÉRÉN-CNDP (Centre national de documentation pédagogique) ve spolupráci s francouzským časopisem *Cahiers du cinéma*, a jejím tématem je scénář.

Druhous část tvoří komentář k překladu, jenž je rozdělen do tří částí. První částí je analýza výchozího textu, druhou částí je souhrn překladatelských problémů a třetí část obsahuje výčet použitých překladatelských postupů. Všechny části obsahují příklady z textu originálu i překladu.

Klíčová slova: překlad, analýza překladu, vnětextové a vnitrotextové faktory, překladatelské problémy, překladatelské postupy, scénář, scénárista, film, kinematografie

Abstract

This bachelor thesis *Annotated translation: Le scénario (Anne Huet, 2005, SCÉRÉN-CNDP, Cahiers du cinéma, s. 5-29)* is divided into two parts. In the first part comes the translation of the original text from French to Czech and in the second part its commentary.

In the first part you can find the translation of twenty standard pages of the book from a French scriptwriter and author Anne Huet which was published by SCÉRÉN-CNDP (National center for pedagogical documentation) in cooperation with a French magazine Cahiers du cinéma, and its topic is the screenplay.

The second part is composed of the commentary to the translation which is divided into three parts. The first part represents the analysis of the original text, the second one the summary of the translation issues faced and the third one is composed of the description of the translation methods used.

Key words: translation, translation analysis, extratextual and intratextual factors, problems of translation, translation shifts, screenplay, scriptwriter, movie, cinematography

Obsah

Úvod.....	8
I. Překlad.....	9
II. Komentář k překladu	23
1. Překladačská analýza originálu.....	23
1.1. Vnětextové faktory.....	23
1.1.1. Autor.....	23
1.1.2. Adresát.....	23
1.1.3. Médium, místo a čas.....	23
1.1.4. Funkce textu.....	24
1.2. Vnitrotextové faktory.....	25
1.2.1. Téma a obsah textu.....	25
1.2.2. Kompozice a grafická úprava textu.....	25
1.2.3. Koheze a koherence textu.....	25
1.2.4. Lexikum.....	26
1.2.5. Syntax.....	27
1.2.6. Suprasegmentální prvky.....	28
1.2.7. Nonverbální prvky.....	29
2. Překladačské problémy a jejich řešení.....	30
2.1. Reálie.....	30
2.2. Názvy filmů a filmových režisérů.....	32
2.3. Problémy na lexikální rovině.....	32
2.4. Obrazná pojmenování a expresivních vyjádření.....	35
2.5. Odborná terminologie.....	37
2.6. Problémy na syntaktické rovině.....	37
2.7. Překlad názvů kapitol a podkapitol.....	38
2.8. Překlad citací.....	38
2.9. Slovesné časy.....	39
3. Překladačské postupy.....	40
3.1. Transpozice.....	40
3.2. Koncentrace a diluce.....	40

3.3. Modulace.....	41
3.4. Intelektualizace.....	42
3.5. Větná transformace.....	42
3.6. Generalizace.....	43
3.7. Změny v grafické podobě textu.....	44
Závěr.....	45
Zdroje.....	46
Příloha.....	49

Úvod

Předmětem této bakalářské práce je komentovaný překlad francouzského textu do češtiny. K němu jsme si vybrali knihu *Le scénario* od spisovatelky a scénáristky Anne Huet vydanou v roce 2005 nakladatelstvím SCÉREN-CNDP ve spolupráci s Cahiers du cinéma. Aby byl dodržen rozsah dvaceti normostran, zvolili jsme si z knihy text ze stran 5-29. Před ním stojí už jen Předmluva, kterou jsme do textu nezahrnuli. Kniha má dohromady 91 stran.

Jejími tématy je filmový scénář a autorka v ní vysvětluje jeho funkci a význam při vzniku filmu.

Hlavní motivací pro výběr právě této knihy byl náš zájem o dané téma a také možnost vzdělat se i v oblasti filmu a filmové terminologie. Francouzský film je nepochybně součástí francouzské kultury, jelikož má bohatou historii a je světově proslulý. Díky této práci se také naskytla možnost zhlédnout některé kultovní filmy francouzské i jiné kinematografie.

Součástí textu byly také poznámky pod čarou a popisky u obrázků, které jsme vložili na samý konec překladu. Bylo tak učiněno z důvodu, že se poznámky pod čarou s popisky obrázků střídaly a prolínaly celý text, a tak jsme chtěli zachovat přehlednost. První část práce tvoří samotný překlad, ve druhé části práce se pak věnujeme analýze originálu, překladatelským problémům a postupům.

I. Překlad

1. část

První kapitola

Scénář

Historie

V dějinách filmu panovaly kolem scénáře značné neshody. Polemizovalo se o tom, jaká je jeho funkce při vzniku filmu a do jaké míry může film skutečně ovlivnit. O stavu kinematografie vypovídá to, nakolik se o scénáři vyjadřují jak jeho zastánci, tak odpůrci. Tyto otázky se během prvního století filmu proměnily, a to zejména při zásadní revoluci, kterou s sebou nesl vznik moderního filmu, kterým byl italský neorealismus v padesátých letech, o deset let později následovaný Francouzskou novou vlnou (tzv. *Nouvelle Vague*).

Scénář určuje, jakým způsobem bude příběh filmu vyprávěn, a ovlivňuje další dvě zásadní etapy: natáčení a střih. Množství dialogů a jejich umístění ve scénáři pak vypovídají o tom, jak budou následně autoři se svými herci pracovat. Někteří scénáristé staví scénář spíše na situacích než na postavách, jiní naopak.

Již od počátků filmu existovaly dvě scénáristické školy. Scénáře francouzského režiséra Geogese Méliése byly přesné a promyšlené, což bylo vzhledem k tomu, že natáčel ve studiu a za pomoci filmových triků, nezbytné. Oproti němu francouzský režisér Max Linder si psal potřebné poznámky na manžety po cestě do studia. A nesmíme opomenout filmy Macka Senneta z let 1912 až 1915 z Hollywoodu, od „dvoucívkových“ filmů až po velmi otevřené scénáře založené spíše na souboru gagů, než na přesně vystavěné narativní konstrukci.

Podle tzv. Auteurské teorie, s níž přišli během padesátých let redaktori francouzského časopisu *Cahiers du cinéma*, kteří se později stali filmaři Francouzské nové vlny, je pravým autorem svého díla režisér. Tato malá revoluce měla být protikladem „kinematografie scénáristů“ a autorů filmových dialogů (dialogistů), jakými byli např. Charles Spaak, Henri Jeanson¹ nebo Jacques Prévert ve 30. letech 20. století nebo po druhé světové válce dvojice Jean Aurenche-Pierre Bost² a mnohem později pak Michel Audiard. Toto období bývá pejorativně označováno jako tzv. film francouzské kvality. Uznání scénáristy jako autora na úkor režiséra začalo být novou generací brzy vnímáno jako ovládnutí francouzského filmu korporací scénáristů. Filmy z let 1930-1940 byly kritizovány za to, že jsou jen líbivou tváří ke strojeným dialogům a těžkopádným slovům jejich autorů. Filmaři Francouzské nové vlny (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Éric Rohmer atd.) se chtěli vymanit z těchto svazujících pravidel a získat tak například větší svobodu při natáčení. A tak literární i technický scénář oslabil, jelikož mohl být volněji interpretovaný, což pak mělo za důsledek nejen oslabení jeho funkce při vzniku filmu, ale také upozadění scénáristů.

Slovo „autor“, které tedy do této chvíle označovalo toho, kdo píše scénář, přestalo označovat scénáristu a dialogistu a začalo se nově používat k označení režiséra. Oproti režisérovi už autor není zodpovědný pouze za technické převedení scénáře do filmových scén. Za autora filmu, tedy i režiséra, je považován ten, kdo napíše scénář a film zrežuruje.

Z tohoto nového pojmenování vyplývá, že slovo autor znovu nabylo svého původního významu. Dnes už však můžeme soudit, že tzv. Auteurská teorie ze šedesátých let dosavadnímu systému spíše uškodila, jelikož všechny režiséry odsoudila k psaní vlastních příběhů, protože jinak by se plnohodnotnými filmaři stát vůbec nemohli.

Už v roce 1928 se Dziga Vertov³ stavil proti „scénářovému filmu“, jako umění podřazenému literatuře a divadlu, když tvrdil, že film by měl zobrazovat život takový, jaký je: *„Scénář je příběh vymyšlený jedním člověkem nebo skupinou lidí, kteří ho chtějí nechat prožít ostatní. Na tom nevidíme nic špatného, ale abychom takový způsob práce nadřazovali nad tolik důležitou úlohu kinematografie, abychom nahrazovali opravdové filmy těmito „filmovými příběhy“, abychom kvůli tomu zašlapávali do země všechny úžasné možnosti kamery, a to vše ve jménu Boha uměleckého dramatu, to pochopit nedokážeme a samozřejmě s tím nesouhlasíme.“* Během posledních dvaceti let kritici často dávali špatný stav francouzského filmu za vinu slabým scénářům. Tvorba scénáře nepodléhala dostatečně přesným pravidlům a nebyla tolik efektivní jako u amerického filmu. Z toho důvodu se pozornost obrátila směrem k tvorbě scénáře, jež začala být podporována finančně, ale také oceněními na filmových festivalech, různými událostmi, filmovými stážemi a kurzy, „návodů“ (ty byly většinou přejímané ze Spojených států), specializovanými časopisy atp.

Scénáři se tak podařilo dostat na doceněnou pozici, zatímco scénárista paradoxně většinou zůstal v jeho stínu. Současný filmový průmysl má totiž tendenci filmy zakládat na reputaci režiséra nebo herců spíše než na jménu scénáristy, pro nějž by nebylo snadné svůj scénář prosadit, pokud by si film i sám nerezíroval.

Část kritiků přitom francouzskému filmu vytýká, že je příliš svázaný čím dál usudlejšími a omezujícími scénáři. Jenže filmaři se jen snaží vyhovět nárokům různých komisí, které filmy zčásti financují (např. televize, stát, regiony atp.) a které požadují snadný příběh, jednoduchou typologii postav, jednoduše rozpoznatelnou, a pokud možno i morální, zápletku. Tak například televize jsou jedny z hlavních sponzorů filmu a jejich největšími zájmy jsou co nejvyšší sledovanost a co nejnižší frekvence přepínání televizních kanálů. Proto od filmařů požadují záběry, v nichž se lze rychle zorientovat a upřednostňují určitý monolit postav, příběhy k rychlé spotřebě, které slouží spíše k pobavení než ke zprostředkování i nepříjemných a méně normovaných podob světa.

Kdo je scénárista?

Úloha scénáristy je velmi široce vymezená. Scenárista může být podle situace buď sám autor scénáře, spolupracovník při psaní scénáře, autor adaptace anebo také autor dialogů v celém scénáři nebo v některých jeho částech. Scenárista buď přijde s vlastním nápadem, nebo převezme cizí nápad. Může navrhnout svůj příběh či adaptaci knihy, jíž může být sám autorem, nebo si může vybrat knihu cizího autora. Také může režisérovi pomáhat s realizací jeho nápadu nebo s ujasněním stylu a jeho celkové představy. Existuje téměř tolik definic úlohy scénáristy, kolik existuje scénáristů. Zatímco někteří se spíše považují za spolupracovníky režiséra, jiní se definují jako spisovatelé pro jediného čtenáře: filmaře. Můžeme ale scénáristu považovat za odborníka na nějakou konkrétní dovednost? Nebo by měl být spíše považován za „virtuálního filmaře na papíře“? Dvojice režisér–scenárista většinou vzniknou během natáčení, které je svede dohromady a díky níž začnou spolupracovat. Ze všeho nejčastěji však iniciativa oslovit scénáristu přichází od režiséra. Počet francouzských scénáristů, kteří píšou pravidelně a dlouhodobě, je však nízký.

Většinou se u nich jedná o jednorázovou činnost. Někdy na scénáři spolupracují spisovatelé, pro něž se jedná o vedlejší projekt.

Z každého období vykvetou noví slavní scénáristé, na něž pak pravidelně narážíme v závěrečných titulcích filmů a jenž si za svou práci říkají o velké peníze. Ve Francii se jejich finanční ohodnocení značně odvíjí od jejich jména a předchozích úspěchů. Někteří jsou placeni už na začátku psaní scénáře, jiní až po jednotlivých etapách. Ti nejméně slavní nejdříve představí svůj hotový rukopis a přijdou s návrhem projektu. Oproti Spojeným státům, kde jsou silné odbory, je to ve Francii jen pár jednotlivců bez odpovídajícího vzdělání, podpory organizace Assedic (Asociace pro zaměstnání v průmyslu a obchodu) či syndikátu. Všechny tyto aspekty je odsuzují k určité nejistotě při práci.

Jako příklad uveďme několik slavných režisérů, kteří pravidelně spolupracovali se stejnými scénáristy, jenž pak následně zformovali slavné dvojice: Robert Riskin byl scénárista spjatý s Franckem Caprou; Dudley Nichols pak spolupracoval s Johnem Fordem (*Přepadení*), Howardem Hawksem (*Leopardí žena*), Fritzem Langem atd.; Další slavné dvojice utvořili Charles Bennet a Alfred Hitchcock (*Muž, který věděl příliš mnoho*, *39 stupňů* atd.), Roman Polanski a Gérard Brach (*Tess*, *Piráti*, *48 hodin v Paříži*, *Hořký měsíc* atd.); Luis Buñuel a Jean-Claude Carriere (*Deník komorné*, *Kráska dne*, *Nenápadný půvab buržoazie* atd.), Jacques Rivette, Pascal Bonitzer a Christine Laurent (*Krásná hašteřilka*, *Jeanne la pucelle*, *Příběh Marie a Juliána* atd.)

Ve všech čtyřech filmech, jimiž se budeme dále zabývat, najdeme všechny typy spolupráce režiséra-scenáristy: François Truffaut je autor–režisér filmu *Nikdo mne nemá rád*, ale na úpravách a dialozích pracoval s Marcelem Moussym⁴. Byl to jeho první krátkometrážní film, po němž na tvorbě scénáře spolupracoval s dalšími scénáristy, kterými byli např. Jean-Louis Richard⁵, Suzanne Schiffman⁶, Jean Gruault⁷, Jean Aurel⁸, Claude de Givray⁹. Alfred Hitchcock na filmu *Na sever Severozápadní linkou* spolupracoval s jedním z nejslavnějších scénáristů Hollywoodu, Ernestem Lehmanem (*Kdo se bojí Virginie Woolfové?*, *Za zvuků hudby*, *West Side Story* atd.). Na svých filmech Hitchcock vždy spolupracoval se scénáristou, což bylo v Hollywoodu dokonce pravidlem. Co se týče Hou Hsiao-hsiena, ten na filmu *Millenium mambo* pracoval se scénáristou Chu Tien-Wenem a Kubrick pak na scénáři filmu *Spalující touha* s Frederickem Raphaëlem.

Co je scénář a k čemu slouží?

Scénář je hlavní dokument, od něhož se odvíjí dlouhý proces tvorby filmu. Rukopis scénáře celovečerního filmu může mít až 100 stran. Je psán v souvislém dialogu, který je rozdělen do očíslovaných sekvencí a k němuž náleží i poznámky s popisy děje a kulis.

Scenárista nebo autor–režisér dá scénář přečíst potenciálnímu producentovi filmu. Ten pak odhadne cenu filmu podle následujících parametrů: délka příběhu, množství kulis, herců a kostýmů, délka natáčení atp.

Finální podobě scénáře předchází několik etap, které berou v potaz změny vyžadované producentem, různé poznámky posuzovatelů z filmových komisí a někdy i zásahy spolupracujícího scénáristy, který se do projektu vloží, aby ho nějak vylepšil. Ve Francii je tento proces poměrně jednoduchý, ale ve Spojených státech spolu může nepřetržitě pracovat

někdy i několik různých týmů. Američané dokonce vymysleli novou funkci přezdívanou „script doctor“. Ta spočívá v tom, že když nepomůže scénárista, přispěchá na pomoc specialista, jehož úkolem je zjistit, kde se příběh zasekl, a znovu ho „nahodit“. Brzy začala být efektivita Američanů v této oblasti pověstná, ale francouzští filmaři z ní pak měli komplexy.

V průběhu natáčení používají ke své práci tento dokument všichni členové filmového štábu (režisér, kameramani a zvukaři, ale také maskéři, producenti atd.). Je nezbytný k tomu, aby všichni správně splnili svou práci. I maskérky, které jsou od scény více vzdálené, mají scénář jako hlavní vodítko. Spolu s kostymérkami podle něj můžou přizpůsobit a připravit i make-up a kostýmy. Také zvukaři a kameramani si scénář pozorně přečtou, aby vymysleli konkrétní atmosféru a připravili si adekvátní vybavení. Nesmíme tedy zapomenout, že je scénář pracovní dokument, který bude číst a dále rozebírat každý člen štábu. Musí tedy být výstižný a pokyny musí být okamžitě jasné každému členovi produkce.

Rukopis scénáře je hlavním pracovním nástrojem především herců. Samozřejmě vždy existují výjimky, někteří scénáristé scénář ani nedodají, nebo ho dodají až na poslední chvíli, ještě když na něm pracují. Například Jacques Rivette ho svým hercům předkládá až ráno na natáčení, a to vždy na začátku nové scény.

Scénář stojí na samém začátku tvorby filmu, ale sám o sobě není „uměleckým objektem“. Nevznikl za účelem samostatné existence. I když se některé scénáře publikují, není to jejich původní účel. Jejich styl nemusí být literární. Musí být stručný a výstižný, vyhnout se stylistickým prostředkům a nesmí obsahovat příliš mnoho komentářů, odboček od tématu nebo připomínek, jež by přímo neodkazovaly na to, co je nakonec vidět na plátně.

Natočit film znamená, že se v obrazech a za pomoci zvuku odvypráví nějaký příběh, z čehož plyne, že je psaní scénáře skutečně náročná a nevděčná práce, protože se jeho text následně ve filmu zcela rozplyne. Na papíře smí figurovat pouze takové prvky, které lze převést do vizuální nebo audio podoby. Cílem scénáře je být přetvořen během natáčení a následně znovu i při střihu. Tvorba scénáře je tedy jen první fází dlouhého procesu proměny, kterou vznik filmu je.

Scenárista a režisér Pascal Bonitzer¹⁰ řekl pro *Cahiers du cinéma*: „*Myslím si, že je scénář nenahraditelný, ale že by nebyl ničím bez režie.*“

Druhá kapitola

Stavba děje

Čtyři vybrané filmy

***Nikdo mne nemá rád* od Françoise Truffauta (1959)**

Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) žije v Paříži s lhostejným otcem a příliš náročnou matkou. Ve škole revoltuje, a tak je neustále trestán. Jednou ho napráší spolužák za to, že chodí za školu. Řediteli to pak Doinel vysvětlí tím, že mu zemřela matka, ale to se brzy ukáže jako lež. Antoine přestane chodit domů a celou noc se toulá po Paříži. Situace se brzy

změní a rodina Doinelových chvíli působí šťastně. Dokud není Antoine znovu potrestán a neutěče. U sebe doma ho dočasně ubytuje spolužák René, ale poté Antoine u svého otce v práci ukradne psací stroj. Na krádež se přijde v momentě, kdy ho Antoine chce vrátit. Pan Doinel neváhá syna nahlásit na policii a jeho matka požádá soudce, aby byl její syn někam umístěn. Do centra pro delikventy, kde se Antoine ocitne, mu pak matka přijede oznámit, že už si ho zpátky nevezme. Odtud ale Antoine uteče a doběhne až k moři.

Na sever Severozápadní linkou od Alfreda Hitchcocka (1959)

Roger Thornhill (Cary Grant) je obchodník žijící poklidným životem. Až do chvíle, než ho unese skupina špiónů, jež si ho spletou s jistým Kaplanem. Od této chvíle je jeho život vzhůru nohama. Když ho propustí, nevěří mu ani jeho matka, ani policie. Aby všem dokázal, že není blázen, rozhodne se chytit své únosce. A tak začíná strastiplná cesta Rogera Thornhilla. Na svém útěku potká tajemnou mladou ženu, Evu Kendall (Eva Marie Saint), jež mu podá pomocnou ruku, ale následně se ukáže, že patří ke skupině špiónů. Nakonec Roger Thornhill, pro nějž mezitím přijela Tajná státní služba, ženu zachrání a ukáže se, že k tomu, aby ke špiónům mohla přidat, musela předstírat, že je milenkou jejich šéfa.

Spalující touha od Stanleyho Kubricka (2000)

William/Bill Harford (Tom Cruise), lékař z vybrané společnosti a jeho žena Alice (Nicole Kidman) vedou se svou dcerou prostý život mladého buržoazního páru z New Yorku. Jeden večer po návratu z večírku prozradí Alice svému manželovi své cizoložné fantazie. Bill, rozhozen jejími znepokojujícími přiznáními se vydá na noční cestu, která ho pod tíhou jeho obsesí postupně přivede až k jedné prostitutce, do jazzového klubu, k podivnému pronajímateli kostýmů a do tajemného sídla, kde probíhají tajné obřadní orgie. Bill se k obřadu omylem přimíchá a octne se v ohrožení, ze kterého ho vysvobodí až tajemná postava, jež se kvůli němu pravděpodobně obětovala, aby mu zachránila život. Zvláštní indicie ho tlačí k tomu, aby se večer vrátil na místa z předešlé noci, aby pochopil, co se doopravdy stalo. Nakonec se ale vrátí domů, aniž by záhadu objasnil, ale on i jeho manželka jsou rádi, že všechny peripetie přežili.

Millenium Mambo od Hou Hsiao-hsiena (2001)

Vicky (Shu Qi) je mladá žena, která svůj čas dělí mezi dva muže. Jedním z nich je Hao-hao, který tráví většinu času ve zkušebně, nebo v alkoholovém či drogovém opojení. Druhý je pak Jack, člen Yakuzy, věnující se pochybným aktivitám. Vicky pracuje v nočním klubu a žije s Hao-haem, jenž ji neustále ve všem hlídá, kontroluje její účty, zprávy na mobilu a dokonce i její vůni. Vicky dojde trpělivost a rozhodne se, že až utratí všechny peníze, které má na účtě, opustí ho. Jack mezitím investuje do pochybného byznysu a Vicky nabídne, aby šla k němu. Nakonec se mezi nimi rozvine intimnější vztah, ale Jack zmizí a Vicky se octne sama v hotelu v Japonsku, kde čeká, co bude dál.

Klasický film a moderní film

Klasický film náleží do období mezi začátkem zvukového filmu (30. léta) a koncem padesátých let. Charakterizuje ho příběh vycházející z pravidel klasického divadla a z koncepce postav, které připomínají postavy z románů 19. století. Podle Hitchcocka využívá osvědčené metody, kdy míří na diváky, a to v tom smyslu, že se snaží režírovat i je. V ideálním případě totiž chce, aby byli filmu součástí a aby ve stejných chvílích prožívali stejné emoce jako filmové postavy. Tato léta následně přebila dominantnější americká kinematografie, jež se snažila divákům z celého světa nabídnout jednoduše kódované příběhy, které pochopí každý.

Moderní film

Moderní film se zrodil na konci čtyřicátých let se začátkem neorealismu v Itálii (*Paisa* Roberta Rosselliniho, *Zloděj kol* od Vittoria de Sicy) a o deset let později byl následován Francouzskou novou vlnou (*Na konci s dechem* z roku 1959 od Jean-Luca Godarda). Tento proud kinematografii ovládl a upřednostnil režii před scénářem, čímž se z „kinematografie scénáristů“ stala spíše „kinematografie režisérů“. Koncept postavy a jejího postavení vůči světu také podlehl radikálním změnám způsobeným morálním převrácením po válce a osvobození koncentračních táborů v roce 1945. Cílem moderního scénáře už není systematicky zachycovat cestu postavy, která překonává překážky za účelem dosažení nějakého cíle, a její vnitřní vývoj. V moderním filmu vystupují postavy, s nimiž se mohou ztotožnit lidé po celém světě, a které už nepodléhají pravidlům klasické dramaturgie.

Giles Deleuze¹ v jednom rozhovoru popsal rozdíl mezi klasickým a moderním filmem jako přechod od „obrazu akce“ k „obrazu času“: „*Nemůžeme se spokojit s tím, že bychom řekli, že se moderní film rozchází s narací. To je pouhý důsledek, ale podstata je jinde. (...) V tom je, podle mého názoru, hlavní příznak neorealismu. To, že už tolik nevěříme tomu, že je možné být filmu součástí, nebo že bychom na něj měli reagovat, ale neříkám, že jsme zcela pasivní. I na tom nejvšednějším životě najdeme nesnesitelné a neúnosné věci a vnímáme je. (...) Neupustilo se tedy jen od akce, a tedy také narace. Je to především změna našeho vnímání a zálib, protože podléhají zcela odlišnému systému, než je senzomotorika klasického filmu*².“

Kritéria moderního filmu splňuje například film *Millenium Mambo* režiséra Hou Hsiao-hsiena. Protagonisty, jejich vzájemné vztahy a zápletku nepoznáváme skrze dialog, ale skrze to, co vidíme na plátně, tedy díky režii. Pravidla klasického uspořádání scénáře narušil voiceover, jelikož „klíč“ k filmu už není ve způsobu, jakým se příběh odehrává, ale v režii. O vzájemných vztazích postav se dozvíme jen z toho, co vidíme na plátně v jednotlivých scénách. Tento rozpor ještě více zdůrazní právě voiceover, který je oproti obrazu vždy o něco v předstihu. Nejčastěji se pak oba prvky setkají na začátku nové scény, jejíž obsah už známe, protože nám ji voiceover předtím prozradil. Když například Hao-hao začne prohrabávat Vickyinu tašku, hlasatel, který ale není přítomen v obraze, nám již dříve řekl, že to bývá jeho zvykem.

Jean-Luc Godard říkal: „*Příběh se musí vidět, ne se vyprávět.*“

Ve filmu *Millenium Mambo* divák na začátku nové scény nikdy neví, kde se zrovna scéna odehrává, ani v které části příběhu se nachází. Filmař si totiž pohrává i s chronologií příběhu, čímž nabízí jiný model než lineární vyprávění. Na začátku nové scény si divák

musí zvyknout na novou situaci: nejprve vidí nějaký obraz a pak teprve pochopí, co se děje. Tím se zabýval Gilles Deleuze, když mluvil o tom, že pro moderní film je typické, že nám scéna na plátně nejprve navodí nějaký pocit a až následně pochopíme její smysl.

Změny se projeví také na formě scénáře. Ten je uspořádán paratakticky³ s nahodilými seskupeními scén kolem určitého tématu. Například jako ty, na nichž Hao-hao krade otcovy hodinky Rollex. Další série scén pak zobrazuje jinou část příběhu, např. pobyt tří mladých lidí v Japonsku atp.

Zápletkou filmu není řešení Vickyiných problémů. Vicky vzpomíná na okamžiky ze svého života. Z jejího vztahu s Hao-haem pochopíme, že se nejedná o souvislý vztah, ale že je založen na tom, že z něj Vicky odchází a znovu do něj přichází. Nezáleží na chronologii jejich vztahu, jeho povahu si dokážeme představit. Z nočního klubu se ocitáme v zasněženém Japonsku během jeho útěku s bratry, kteří přijeli navštívit babičku. V tu chvíli se příběh zastaví. Hou Hsiao-hsien chtěl zachytit tuto konkrétní postavu, i když děj dále nerozvíjí. Do filmu najednou vpadne realita vzdálená od původního příběhu. Na konci navíc nedojde k rozuzlení, čímž se z něj stává film s otevřeným koncem. Zanechává však dojem hladké plynulosti a z každého záběru i celého příběhu přímo srší fakt, že filmař přesně ví, co dělá.

Příběh, námět a téma

Psát scénář znamená tvořit více příběhů současně. Je pravda, že jeden z nich tvoří hlavní dějovou linii, ale vedle něj stojí i vedlejší linie, které zachycují každodenní život postav. Při psaní příběhu se musí autor neustále rozhodovat, který prvek použije k navození určitého smyslu a který naopak vyřadí, aby například neoslabil zápletku. Narace je způsob vyprávění příběhu, který využívá kód a je založen na postupném odkrývání informací, ke kterému dochází za pomoci pole působnosti a elipsy. Film můžeme analyzovat z hlediska příběhu, námětu nebo tématu, což jsou tři velmi rozdílné způsoby analýzy.

Příběh je sled událostí, které jsou uvedeny v synopsi. Buď je v příběhu mnoho událostí nebo méně. Podle charakteru příběhu je možné buď zvyšovat nebo snižovat množství zvrátů v ději.

Námět je jádrem příběhu, drží ho pohromadě a autor si ho vybral, aby o něm natočil film. Je mnohem nenápadnější a skrytější než příběh a téma. Námět odhaluje původní autorův záměr: to, co autor skutečně chce ukázat divákům. Z této myšlenky se zrodil koncept „autora filmu“. Scénář však není téma ve smyslu stanovené konkrétní teze, která musí být rozvinuta. Jeho hlavní účel je, že se z něj na plátně stane filmové dílo. Výsledný film je množinou mnoha prvků spletených dohromady. Na otázku výběru námětu se snažil odpovědět Henry James ve své knize *Carnets*, kterou psal mezi lety 1878 a 1911: „*Námět je vším. Čím více se jím zabývám, tím více si uvědomuji, že se musím nejvíce soustředit na kvalitu námětu, na jeho možný vliv a emoční účinek.*“

Námět filmu *Na sever Severozápadní* linkou je u Hitchcocka převratný. Je jím proměna asi čtyřicetiletého nevypělého muže, který není schopen vyjádřit své city vůči ženě. Tato informace je ale skryta za ostatními. Místo toho, aby nám ji film rovnou prozradil, ukáže

nám jinou tvář tohoto muže, jenž bude muset ubránit svou pravou identitu, aby tím SÁM SOBĚ dokázal, že už dospěl, že se odpoutal od své matky a je připraven se ucházet o ženu.

Námětem filmu *Nikdo mne nemá rád* je nešťastné dětství bez lásky a svobody, plné šikany a problémů se zákonem. Je to cesta Antoina Doinela od matky k moři.

Millenium Mambo pak vypráví příběh o neurotické a vášnivé lásce, která je odsouzena být nešťastnou. Tento zapeklitý vztah by mohly charakterizovat slova Françoise Truffauta: „*Ani s tebou, ani bez tebe.*“ Námět filmu je obsažen v každém záběru, stejně jako v celém scénáři filmu.

Námětem filmu *Spalující touha* je Billovo nervové rozechvění poté, co mu jeho žena přizná své tajné touhy. Aliciino tajemství Billa přiměje poznat jiný svět, o kterém neměl nejmenší ponětí. Nepřiznané touhy jeho ženy ho smetou do hlubin neznáma ve známém prostředí. Tento jev označil Sigmund Freud jako „znepokojující podivnost“ ve svém stejnojmenném eseji z roku 1919 (*Inquiétante étrangeté*).

Témata filmu: Všechny scénáře tvoří také postranní témata, která splétají příběh dohromady. Ve filmu *Spalující touha* by to byly různé společenské třídy ve Spojených státech, prostituce, lest, sny ve srovnání s realitou či jiné dichotomie, druhy touhy, smrt nebo mužské a ženské fantazie. Ve filmu *Nikdo mne nemá rád* by postranními tématy byly děti v rodinách, zrod cinefilie, školy v padesátých a šedesátých letech, poválečná Paříž, život v páru a cizoložství, dětská přátelství atd.

Tvorba scénáře u klasického filmu

Klasický scénář je strukturovaný příběh se zápletkou, v němž dojde k proměně postavy. Skládá se ze tří částí: úvod, průběh děje a závěr. Ruský teoretik Vladimir Propp, zkoumající ruské lidové pohádky, přišel na to, že by se příběhy mohly zobecnit do strukturovaných schémat:

- Příběh začíná úvodní scénou, tzv. expozicí.
- Narušením nějaké pravidelnosti dojde k akci.
- Hrdinovi je uložena nějaká úkol a ten se vydá ho splnit.
- Narazí na překážky.
- Nakonec dosáhne svého cíle.
- A vrátí se na začátek své cesty pro odměnu.

Díky těmto jednotlivým bodům postupuje příběh dopředu. Můžou je zosobňovat buď postavy, ale i zvířata, věci nebo také podněty a pocity.

O Proppovo schéma se opřeli i další teoretikové, kteří rozvinuli nové modely příběhu. Například model podle Algirdase Juliena Greimase⁴ obsahuje příběh šest základních typologických rolí:

- A. dárce – uděluje misi
- B. subjekt hrdiny – přijímá misi

- C. objekt – cíl
- D. příjemce – beneficiant

Na své „cestě“ může hrdina narazit také na:

- E. pomocníka – pomáhá splnit misi
- F. protivníka – snaží se zabránit splnění mise

Na základě tohoto základního schématu se příběh může dále rozvíjet a komplikovat.

Cíl, překážky, konflikt, výběr, záměna

Ve většině filmů je **hlavní postava**: ta, která příběh prožívá a jejíž perspektivou je příběh vyprávěn. Někteří filmaři staví příběh na více hlavních postavách, jako například ve filmu *Tenká červená linie* od Terrence Malicka.

Na začátku příběhu má hlavní postava nějaký **cíl**. Chce nebo musí něčeho dosáhnout nebo něco získat. Čím více konkrétní je tento cíl, tím přesnější je i zápletka. Cílem postavy může být například úspěšně vykradnout banku nebo se stát filmovou hvězdou či se vdát za prince. O záměrech nebo motivacích postavy vypovídají její činy, které vidíme na plátně, nebo které vyplývají z její osobnosti nebo dialogů. Romány mohou čtenáři zprostředkovat i myšlenky postavy, to však scénář neumožňuje.

Postava většinou brzy narazí na nějaké **překážky**. Mladý Doinel v *Nikdo mne nemá rád* chodí do školy, jen když se mu zachce, většinu času je za školou, aby místo toho mohl chodit do biografu a být se svým kamarádem, nebo sem tam ukradne nějaké peníze rodičům. Jeho vysněnému životu bez překážek se však postaví do cesty rodiče, učitel, a nakonec i policie.

Ze své původní cesty může postavu svést určitá událost, čímž zmaří její plány. Narazí tak na problém, který ji donutí učinit nějaké **rozhodnutí**. Dalším používaným termínem je **konflikt** nebo **krize** postavy, jež vyplyne právě z tohoto rozhodnutí a která vede ke **změně** postavy. Její rozhodnutí pro ni bude později rozhodujícím a z její nové cesty pak vyplyne něco důležitého o její osobnosti.

Existuje více druhů konfliktu: extrémní vnější konflikt (např. válka) a vnitřní konflikt postavy. U Caryho Granta v *Na sever Severozápadní linkou* je vnější konflikt jen zástěrkou pro vnitřní konflikt. Vnitřní konflikt Antoina Doinela je, že ho nemá ráda jeho matka. Vnější konflikty souvisí s jeho rodiči, kteří ho neustále trestají, s učitelem, který mu neustále stojí za zády, a později také s různými institucemi, s nimiž přijde do styku. To, co jsme právě analyzovali, jsou opakující se prvky přispívající k drammatizaci příběhu. Cyklus těchto opakujících prvků se může během filmu několikrát zopakovat.

Existují i scénáře, jejichž narativní struktura je mnohem více roztříštěná, což je případ filmu *Millenium Mambo*. Dalším zajímavým příkladem je film *Assault* od Johna Carpentera. Jeho struktura odpovídá tvaru hvězdy: několik skupin postav, několik propletených cest s příběhy, které spolu zdánlivě nesouvisí, ale které se nakonec protnou při vyvrcholení filmu. Tento scénář je postaven na modelu filmu Howarda Hawkse *Rio Bravo*, v němž hlavní postavy uvíznou v pasti ve vězení, kde na ně zaútočí tiché stíny, které se navíc pokaždé znásobují. Zde je očividné, že se jedná o odkaz na Hitchcockův film *Ptáci*. I v něm se postavy octnou na vzedmuté vlně nekončícího útoku Zla bez konkrétní podoby, který se také stále znásobuje.

Co je zápletka filmu? A co zápletka scény?

Rozlišujeme dva typy zápletky ve filmu: zápletku v příběhu a zápletku související s námětem filmu.

Funkce zápletky je posouvat příběh dopředu. Zápletkou *Na sever Severozápadní linkou* je, že chce Cary Grant poznat své pravé já a zabránit spiknutí proti němu. Zápletkou související s námětem filmu je pak cesta muže k ženě, díky níž by se konečně odpoutal od své matky. Některé scény dávají přednost zápletce filmu, jiné se budou spíše zaměřovat na zápletku námětu. Většinou spolu zápletky souvisejí, například milostné scény dvou postav kombinují zrod jejich touhy a možné zrady ženy vůči své pravé identitě a vůči svému vztahu se špiony.

V *Millenium Mambo* se některé scény od hlavní zápletky filmu velmi výrazně odklání. Neschopnost Vicky žít s Hao-haem vykristalizuje v několika momentech a kolem různých problémů, kolem žárlivosti mladého muže, jejich problémů s penězi a drogami atd.

Zápletkou je hlavní a ožehavý bod u tvorby scénáře. Autor si ji vybere, aby kolem ní vyprávěl nějaký příběh. A tak si musí položit následující otázky: Jaká bude zápletkou příběhu a o co v ní půjde? Odpovědět na první zmíněnou otázku není jednoduché. A je pravdou, že čím více je téma niterné, tím více autor riskuje, že bude náročné ho ve filmu rozpoznat a vysvětlit.

Perspektiva

Perspektiva autora a perspektiva postav

Zatímco perspektiva postavy se nachází uvnitř příběhu, autorova perspektiva stojí mimo něj a váže se k tématu.

Když vnímáme příběh optikou některé z postav, znamená to, že jsme identifikovali hlavní postavu, jejíž peripetie budeme sledovat. Zvolený úhel pohledu a ztotožnění s postavou jsou proto nejvíce podpořeny výměnou informací mezi divákem a postavou; tím výrazněji, čím větší je mezi nimi rozptyl. Například ve filmu *Na sever Severozápadní linkou* sdílí divák s Carym Grantem po velkou část filmu jeho pohled na věc a myšlenky, jež pak ale na nějaký čas ztratí ve scéně při střelbě v hostinci. V té chvíli nahlíží divák na děj očima Jamese Masona, čímž se mu zneviditelní úmysly Caryho Granta a divák tak uvěří, že byl zabit postavou, jejíž představitelkou je Eva Marie Saint. O to více šokující je potom scéna jeho vzkříšení. Kdyby bylo na děj filmu *Na sever Severozápadní linkou* nahlíženo z pohledu Evy Kendall (Eva Marie Saint), příběh by byl zcela odlišný. Zajímavý příklad je *Rashomon* (Akira Kurosawa), i když téměř nepromlouvá: režisér si v tomto případě hraje s různými subjektivními způsoby vidění reality protagonistů, čímž jim nechává prostor, aby každý postupně ukázal svou verzi scény přepadení, jež je jádrem filmu.

Autorův úhel pohledu pak má ve filmu odlišný charakter: dobarvuje film tak, aby nám nechal prostor domyslet si jeho názor na téma, které zpracoval. Tím zdůrazňuje svá rozhodnutí a své původní záměry související s tématem, které se chystá rozvinout. Autorova perspektiva tak není vyjádřena jeho přímou promluvou, ale výběrem situací, postav a dialogů, které jsou následně potvrzeny jeho režii. Autor filmu v něm může být antagonistou svého hrdiny.

(Poznámky pod čarou a popisky u obrázků)

1. Charles Spaak spolupracoval na filmech Duviviera, Feydera, Grémilliona, Renoira... Henri Jeanson byl spíše autorem dialogů než scénáristou : *Pépé-le-Moko*, *Carnet de bord*, *Hôtel du nord* atd.
2. Pierre Bost spolupracoval s Jeanem Aurenchem na filmech Louise Daquina, Jeana Delannoye, Clauda Autant-Lary, Reného Clémenta, Yvese Allégreta, Bertranda Taverniera atd.

(obrázek) nahoře: natáčení filmu *Znamení lva* Érica Rohmera (1959).

dole: natáčení filmu *Paříž patří nám* Jacquese Rivetta, který režíroval spolu s Jeanem Gruaultem (1958). „Mimostudiový film“ se dvěma režiséry, považovanými za perly Francouzské nové vlny.

3. Dziga Vertov: ruský režisér (1895-1954)

(obrázek) vlevo: Jean-Luc Godard, Suzanne Schiffman (scénárista) a François Truffaut.

vpravo: Jean Gruault (scénárista)

4. *Střílejte na pianistu*
5. *Americká noc*, *Hebká kůže*, *451° Fahrenheita*, *Nevěsta byla v černém*
6. *Kapesné*, *Láska na útěku*, *Muž, který měl rád ženy*, *Příběh Adély H.*, *Žena od vedle*, *Konečně neděle!*
7. *Jules a Jim*, *Divoké dítě*, *Dvě Angličanky a kontinen*, *Příběh Adély H.*
8. *Láska na útěku*
9. *Ukradené polibky*, *Rodinný krb*

(obrázek) nahoře: Pascal Bonitzer (mj. scénárista Jacquese Rivetta)

dole: Gérard Brasch (mj. scénárista Romana Polanského)

(obrázek) Pascal Bonitzer a Suzanne Schiffman spolupracovali na filmu Jacquese Rivetta *L'Amour par terre* (1984).

10. Bývalý kritik v *Cahiers du cinéma* (od roku 1969 do roku 1989), scénárista Reného Allia, Jacquese Rivetta, Andrého Téchina, Pascala Kaného, režiséra filmů *Encore*, *Rien sur Robert*, *Petites copines...* z rozhovoru pro *Cahiers du cinéma* „Kinematografie scénáristů“, č. 371-372 (květen 1985)

(obrázek) Natáčení filmu ve filmu *Americká noc* (1973) Françoise Truffauta ve chvíli, kdy hlavní herečka (Jacqueline Bisset) večer před natáčením obdrží vytištěné dialogy, které má následující den zahrát.

(obrázek) Antoina Doinela (Jean-Pierre Léaud) zrovna trestá jeho učitel, jeden z vymahačů dodržování pravidel, jenž stojí v cestě Antoinově svobodě.

(obrázek) Robert Thornhill (Cary Grant) v obklíčení svých únosců a matky.

(obrázek) Manželský pár Bill/Alice – Tom Cruise/Nicole Kidman proti sobě.

(obrázek) *Paisa* Roberta Rosselliniho (1946).

1. Gilles Deleuze v *Kino 1 : Pohybový obraz + Kino 2 : Časový obraz*, éd. de Minit, 1983 et 1985
2. *Cahiers du cinéma*, č. 352, 1983, z Rozhovorů s Pascalem Bonitzerem et Jeanem Narbonim ze 13. září sepsaných a vydaných účastníky.

(obrázek) Díky cestě do Japonska nás filmař přenese z cigaretového kouře a alkoholového opojení do zasněžené krajiny, kde budeme nějaký čas sledovat postavu babičky.

3. Oproti syntaktické konstrukci, která je chronologická, se parataktická konstrukce skládá z dějových celků v juxtapozici.

(obrázek) Tři ženské postavy kolem postavy, kterou hraje Cary Grant v *Na sever Severozápadní linkou*.

(obrázek) Antoine Doinel: od matky k moři.

(obrázek) *Millenium Mambo – Spalující touha*, dva zdánlivě nepolapitelné okamžiky.

4. Algirdas J. Greimas, « Réflexions sur les modèles actantiels », in *Sémantiques structurales*, éd. Larousse, 1966

(obrázek) Assault, když se úkryt stane terčem útočníků zvenku.

II. KOMENTÁŘ K PŘEKLADU

1. Překladatelská analýza originálu

V komentáři budeme pracovat jak s originálním textem, tak s překladem. Vybrané citace z originálu budeme označovat jako (O: číslo strany originálu), citace z překladu pak za pomoci (P: číslo strany překladu) vždy za každým příkladem.

1.1. Vnětextové faktory

1.1.1. Autor

Autorem publikace *Le scénario* je francouzská scénáristka a režisérka Anne Huet, která vystudovala scénáristiku na pařížské univerzitě La Fémis. Pro francouzskou televizi France 5 natáčí dokumentární filmy a v roce 2003 natočila krátkometrážní film *Julie Meyer* (2004). V CNDP (Centre national de documentation pédagogique) působí ve filmovém oddělení a organizuje dílny pro potenciální scénáristy. Nejedná se o příliš známou osobu, a to ani z filmového, ani literárního hlediska. Z internetu se o ní dozvíme jen pár základních informací. Pro *Cahiers du cinéma* napsala spolu s Frédéricem Straussem také publikaci s názvem *Faire un film* (*Cahiers du cinéma*, SCÉRÉN-CNDP, 2006).

1.1.2. Adresát

Le scénario míří díky svému populárně-naučnému stylu na širší veřejnost, především na milovníky filmu, filmové teorie a historie, ale také na úplné laiky, které téma zaujme. Primárním adresátem textu je Francouz, a to vzhledem k tomu, že kniha vyšla ve Francii v rámci cyklu publikací vydaných časopisem *Cahiers du cinéma*, které mají za cíl své čtenáře vzdělat ve filmové oblasti. Filmovou tematiku vysvětlují z větší části na příkladech z francouzské kinematografie. Francouzský film je bezesporu součástí světoznámé francouzské kultury.

Kniha se bude pravděpodobně nejlépe číst čtenářům, kteří mají nějaké povědomí o světové kinematografii a znají filmové klasiky. Může také dobře posloužit potenciálním scénáristům či studentům filmové vědy nebo dalších oborů z filmové oblasti.

1.1.3. Médium, místo, čas

Publikace spadá pod francouzský časopis *Cahiers du cinéma*, který vychází jednou měsíčně a je považován za prestižní časopis zaměřující se na filmovou kritiku a teorii. Byl založen v půlce minulého století představiteli Francouzské nové vlny, kteří se stali i jeho prvními šéfredaktory. Byli jimi například Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol nebo Jacques Rivette.

Kromě této publikace vyšly v rámci edice „Les petits cahiers“ pod *Cahiers du cinéma* také další publikace: *Le montage*, *Le récit de cinéma*, *Le dialogue*, *Comment faire un film*, *Le décor de cinéma* atp., čímž naše publikace zapadá do tematicky laděného cyklu příruček.

Le scénario poprvé vyšlo v květnu 2005 v Paříži v nakladatelství Cahiers du cinéma pod záštitou CNDP (Centre national de documentation pédagogique).

1.1.4. Funkce textu

Primární funkcí textu je funkce referenční (funkce zaměřená na kontext – Jakobson, 1990), jelikož má za cíl informovat o funkci a tvorbě scénáře. Dalšími funkcemi textu jsou pak funkce edukativní a popularizační, jak už vyplývá z jeho populárně-naučného stylu, jenž je podtypem stylu odborného.

V textu se nachází odborné termíny, ale také termíny, které nejsou přísně vědecké. Celkově je text v tomto ohledu umírněný. Navíc je obohacen o citáty filmových osobností (režisérů, teoretiků atp.) a v neposlední řadě obsahuje také obrazná vyjádření. Autor textu předpokládá čtenářův zájem o světovou (ale především francouzskou) kinematografii, protože se často uchyluje k filmovým referencím.

Funkčním stylem textu je styl odborný, jelikož jeho cílem je poučit adresáta. Využívá termínů z filmové oblasti a spisovný jazyk. Kromě toho se text ale sem tam uchýlí i k expresivním výrazům. Předpokládá, že čtenář má nějaké povědomí o tématu, ale ne na úrovni profesionála v daném oboru, čemuž odpovídá i forma zpracování. Odborné termíny sice používá, ale snaží se je vysvětlit přístupnou formou.

1.2. Vnitrotextové faktory

1.2.1. Téma a obsah textu

Hlavním tématem textu je scénář. Vedlejším izotopickým řetězcem je pak kinematografie, její historie, proces vzniku filmu apod. Tato témata jsou v textu rozvíjena, abychom lépe porozuměli tomu, jaká je funkce scénáře, jaké typy scénáře existují a proč, jak se scénář píše, jaká je úloha scénáristy atp.

Hlavní téma autorka názorně popisuje na konkrétních příkladech, kterými jsou čtyři vybrané filmy. Na nich zkoumá jednotlivé fáze tvorby filmu, funkce jednotlivých tvůrců filmu, ale zasahuje také do literární teorie, která s filmovou teorií úzce souvisí, a to když vysvětluje termíny jako např. zápletka, děj, příběh atd. Kromě toho také definuje rozdíl mezi klasickým a moderním filmem.

První kapitola se věnuje scénáři z historického hlediska (klasický a moderní film) a následně pak tomu, co je scénář a k čemu slouží, a kdo je scénárista a jaká je jeho úloha.

V druhé kapitole dále autorka vysvětluje, jak poskládat dohromady příběh, jaké aspekty příběhu je třeba brát v potaz při psaní scénáře. V této kapitole se také blíže věnuje scénáři u klasického a moderního filmu. Příběh dále rozebírá z hlediska tématu, námětu, postav, zápletky atp.

1.2.2. Kompozice a grafická úprava textu

Vybraný text tvoří zhruba jednu třetinu knihy. Celá kniha je členěná horizontálně, a to do dvou částí. První část je dále rozdělena do tří kapitol: Scénář, Stavba příběhu a Postavy. Druhou část knihy tvoří různé příklady scénářů a citace. První část knihy tedy obsahuje teorii tvorby scénáře a filmu. Naše vybraná část představuje první a necelou druhou kapitolu první části knihy.

Text je tedy rozdělen do dvou částí, několika kapitol a následně také do tematických podkapitol. Jsou v něm také často různé obrázky, které ilustrují filmy, o nichž se v textu hovoří. U nich se zpravidla nachází popisek.

Kromě toho jsou v textu také poznámky pod čarou, které odkazují k tomu, co bylo v textu vyznačeno exponentem.

Názvy filmů jsou vyznačeny kurzívou. Termíny jsou tučně zvýrazněny.

1.2.3. Koheze a koherence textu

Koheze je v textu zajištěna pomocí sémantického řetězce.

I zde je důležité si uvědomit, že kniha stojí v řadě dalších knih, které spojuje téma film. Tématem této knihy je scénář. Koheze je zde zajištěna tím, že každá kapitola i podkapitola s tématem, kterým je scénář, souvisí. Vysvětlují se v nich jednotlivé aspekty/prvky, které scénář tvoří, a to jak příběh, tak formální stránku scénáře. Některé podkapitoly jsou konkrétnější, jiné nejprve přiblíží nějakou tematiku a na ní pak konkrétně její projevy ve scénáři.

Kromě koheze je v textu v zásadě zajištěna i koherence. Některé části textu jsou odbornější například podkapitola *La construction du scénario dans le cinéma classique* (O: str. 25), jelikož je zde použita odborná terminologie Algirdase J. Greimase. Jiné části textu, např. synopse ke čtyřem vybraným filmům nepatří do odborného stylu, zde se jedná o styl publicistický (čistě informativního charakteru), jelikož jeho hlavní funkcí je nastínit příběh jednotlivých filmů, protože budou použity jako příklady k analýze dalších prvků spojených se scénářem.

Koheze je tedy v textu splněna stoprocentně, na rozdíl od koherence, která zcela zajištěna není.

1.2.4. Lexikum

Text je psán obecnou spisovnou francouzštinou, čemuž podléhá i výběr lexika. Vzhledem k tomu, že hlavním tématem textu je filmový scénář, je zde využito sémantické pole filmové, např. *récit, scénariste, cinéma*, a také literární, např. *histoire, sujet, thème, exposition* atd. Kromě toho jsou součástí textu různé filmové reference, a proto jsou v něm často názvy filmů, filmových režisérů, scénáristů atd.

Nejvýraznější lexikální pole jsou ta následující:

Film: *cinéma, scène, scénario, récit, histoire, sujet, thème, exposition, écran*

Filmové profese: *auteur, metteur en scène, réalisateur, régisseur, ingénieur du son, chef opérateur, maquilleuse, dialoguiste*

Literární/filmová teorie: *récit, histoire, enjeu, obstacle, sujet, thème, conflit, choix, changement, point de vue*

Některé výrazy jsou uvedené v uvozovkách. Někdy je to z toho důvodu, že se jedná o odborný termín či zažité pojmenování, např. « *cinéma de la qualité française* » (O: str. 6) nebo *politique de l' « anti-zapping »* (O: str. 8), « *2 bobines* » (O: str. 5). V jiném případě se může jednat o citaci, např. « *inquiétante étrangeté* » (O: str. 24) (tato slova použil Sigmund Freud a jmenuje se tak jedno z jeho děl). Dalším případem jsou obrazná pojmenování, např. *en « noeud »* (O: str. 12), « *en étoile* » (O: str. 27)

V textu jsou také přítomny řečnické otázky, které text oživují, např.:

Peut-on le qualifier de spécialiste au savoir-faire particulier? Ou de cinéaste virtuel d'un film sur le papier? (O: str. 9)

Il situe la nécessité de l'auteur à raconter cette histoire-là: quel est le problème, quelle est la question à aborder? (O:

Nebo otázky stojící v názvu jednotlivých podkapitol:

Qu'est-ce qu'un scénario? À quoi sert-il? (O: str.11)

Odborné termíny: «anti-zapping», *substitution*, *dialoguiste*, *long-métrage*, *court métrage*, «*script doctor*», «*effets*» *de style*, *montage*, *régisser*, *metteur en scène*, *chef opérateur*, *ingénieur du son*, *parlant*, *sensori-moteur*, *image-temps*, *image d'action*, *voix-off*, *construction parataxique*, *cinéphilie*, *juxtaposition*, *hors-champs*, *ellipse*

1.2.5. Syntax

Co se týče syntaxe, text je složen ze středně dlouhých vět. Neobsahuje žádná příliš dlouhá nebo komplikovaná souvětí.

Nejdelšími souvětími se ukázaly být ta u citátů např. citát Dzigy Vertova: « *Nous ne trouvons pas ce désir criminel, mais que l'on hisse cette sorte de travail au rang d'une tâche essentielle du cinéma, que l'on supprime les vrais films par ces ciné-histoires, qu'on étouffe toutes possibilités merveilleuses de la caméra au nom de culte rendu au Dieu du drame artistique, c'est ce que nous ne pouvons comprendre et, bien entendu, que nous n'acceptons pas.* » (O: str. 7)

Často jsou použity věty s dvojtečkami, za nimiž následuje výčet:

De ce constat a découlé une attention particulière portée à cette étape de la création: aides spécifiques à l'écriture, prix dans les festivals, manifestations consacrées au scénario, stages, cours, « méthodes » importées le plus souvent des États-Unis, revues spécialisées... (O: str. 8)

Nebo věty, v nichž má dvojtečka jinou funkci:

Il existe des scénarios dont la structure narrative est beaucoup plus éclatée: c'est le cas pour Millenium Mambo. (O: str. 27)

V jiných částech textu jde autorce víceméně jen o výčet za sebou uvedených vlastních jmen s názvy filmů v závorkách:

Citons quelques réalisateurs fameux qui ont régulièrement collaboré avec les mêmes scénaristes, formant ainsi des couples célèbres: Robert Riskin, scénariste attitré de Franck Capra; Dudley Nichols qui a travaillé avec John Ford (La Chevauchée fantastique), Howard Hawks (L'Impossible Monsieur bébé), Fritz Lang, etc.; Charles Bennet et Alfred Hitchcock (L'Homme qui en savait trop, Les 39 marches, etc.); Roman Polanski et Gégard Brach (Tess, Pirates, Frantic, Lune de field...); Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière (Le Journal d'une femme de chambre, Belle du jour, Le Charme discret de la bourgeoisie...), Jacques Rivette, Pascal Bonitzer et Christine Laurent (La Belle noiseuse, Jeanne la pucelle, Marie et Julien...) (O: str. 10)

Také v textu najdeme věty, v nichž autorka užívá středník (ať už ve výše zmíněném příkladě, tak v níže zmíněném). Ten je pro francouzštinu typičtější než pro češtinu, což jsme v překladu brali v potaz.

Dans sa relation avec Hao-hao, on perçoit que leur histoire est décousue, faite de départs et de retours successifs de la jeune fille; qu'importe la chronologie de leur relation, on en saisit la nature. (O: str. 21)

À ce moment là, l'histoire s'arrête: Hou Hsiao-hsien éprouve le désir de filmer ce personnage en soi, même s'il n'est pas utile à la narration. (O: str. 21)

À ce moment-là, le spectateur est dans la position de James Mason: il ignore l'intention de Cary Grant et croit que celui-ci s'est réellement fait tuer par le personnage incarné par Eva Marie Saint, pour mieux être surpris par le coup de théâtre de sa résurrection! (O: str. 29)

Zde uvedeme příklad, jak autorka řešila explikace některých termínů, aby umožnila také snadnější orientaci v textu.

L'histoire: c'est la succession des faits, que résume le synopsis. (O: str. 22)

Le sujet: c'est le cœur de l'histoire, ce qui la sous-tend et a poussé l'auteur à entreprendre ce film-là. (O: str. 22)

1.2.6. Suprasegmentální prvky

V textu originálu jsou zvýrazněná některá slova tučně, či za pomoci uvozovek nebo kurzívy. Kurzíva je zpravidla použita u názvů filmů a u citátů. Tučně jsou zvýrazněné názvy kapitol a podkapitol a také některé termíny v textu, např. **le personnage principal** (O: str. 26)

nebo: „*Au début de la narration, le personnage principal a un **but** ou un **objectif** à atteindre.*“ (O: str. 26) – zde jsou zvýrazněna slova použita v názvu odpovídající podkapitoly

Tučně jsou slova, která se autor rozhodl dále vysvětlit – pro přehlednost (kniha funguje jako příručka k tomu, jak napsat scénář, proto by v něm mělo jít dobře hledat jednotlivé termíny a výrazy).

V dalším případě je v jednom místě v textu zvýrazněné slovo, ale nikoliv kurzívou či tučně, ale použitím majuskul (tiskacího písma). Funkce vyplývá z kontextu, konkrétně z informace, že nejdůležitější je pro postavu Caryho Granta to, že si sám sobě dokáže, že už dospěl. Tato část textu pojednává o substituci (záměně).

*Cette révélation passe souvent par une substitution à démasquer: un homme qui est pris pour un autre, va devoir se débattre pour prouver sa véritable identité, et **SE** prouver qu'il est devenu adulte, qu'il a enfin pu rompre avec la mère et accéder à une femme.* (O: str. 23)

1.2.7. Nonverbální prvky

Jak už bylo zmíněno, text je doprovázen obrázky scén z filmů, o nichž je v textu řeč. U nich stojí popisek.

1. Překladatelské problémy a jejich řešení

V této kapitole se budeme zabývat problémy, na něž jsme během překladu narazili. To obnáší problémy buď na úrovni pochopení předlohy či interpretace nebo přestylizace (Levý, 2012).

Pokud bychom měli obecně charakterizovat problémy, kterým jsme během práce čelili, jednalo se především o věty, které měly filozofický charakter, např. citáty filmových režisérů, kde bylo třeba porozumět abstraktnějšímu sdělení. Takový charakter mělo i vymezení jednotlivých proudů ve filmové historii.

Jednou z nejnáročnějších vět byla první věta celého textu, kterou jsme přeložili až na úplném konci práce. Její funkcí bylo předložit myšlenku, na kterou bude text navazovat. Dalším jejím cílem bylo, aby se dobře četla a čtenáře od četby neodradila. Z toho důvodu muselo být její sdělení jasné, snadno pochopitelné a zároveň předkládající nějaký podnět.

Dans l'histoire du cinéma, les polémiques et discordes autour de la place du scénario dans la création cinématographique sont révélatrices de l'état du cinéma au moment où ses détracteurs ou partisans s'expriment. (O: str. 5)

V dějinách filmu panovaly kolem scénáře značné neshody. Polemizovalo se o tom, jaká je jeho funkce při vzniku filmu a do jaké míry může film skutečně ovlivnit. O stavu kinematografie vypovídá to, nakolik se o scénáři vyjadřují jak jeho zastánci, tak odpůrci. (P: str. 10)

Dalším specifikem textu bylo pak velké množství filmových referencí. Z toho důvodu bylo někdy potřebné filmy zhlédnout, abychom si byli zcela jistí v pochopení předlohy a mohli její sdělení správně převést do češtiny (např. v případě synopsí čtyř vybraných filmů na str. 15-18 v originále).

1.1. Realie

Ve výchozím textu jsou přítomné především místní realie, které vyplývají z toho, že text vznikl ve francouzském prostředí, napsal ho francouzský autor, který se uchyluje k filmovým referencím. Autorka pravděpodobně nepočítá s tím, že by čtenář všechny filmy zhlédl (i proto na začátku druhé kapitoly nejprve popíše děj čtyř vybraných filmů, které se rozhodla analyzovat). Filmy jsou ale od celosvětově známých, nejen francouzských, režisérů (François Truffaut, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Hou Hsiao-hsien atd.)

Místní:

François Truffaut je francouzský režisér, Alfred Hitchcock britsko-americký, Stanley Kubrick americký, Hou Hsiao-hsien taiwanský. Minimálně filmy Françoise Truffauta budou možná o něco lépe znát Francouzi, minimálně si ho spojí s Francouzskou novou vlnou, což nemusí být případ českého čtenáře.

Další dva příklady reálií jsou v následující větě: *La Politique des auteurs, inventée au cours des années cinquante par les rédacteurs des Cahiers du cinéma...* (O: str. 6)

Podle tzv. *Auteurské teorie*, s níž přišli během padesátých let redaktori francouzského časopisu *Cahiers du cinéma*... (P: str. 10)

V prvním případě jsme se nejprve snažili zjistit, co vůbec *La Politique des auteurs* je. Díky Wikipedii (https://cs.wikipedia.org/wiki/Auteursk%C3%A1_teorie) bylo možné použít překladu z této stránky, jelikož má i v češtině samostatně existující stránku. V případě, že by se chtěl český čtenář o této teorii dozvědět více informací, cestu k nim již bude mít snazší. V druhém případě jsme se uchýlili k intelektualizaci: francouzský časopis *Cahiers du cinéma*, jelikož český čtenář, pokud se nejedná o odborníka ve filmové oblasti, pravděpodobně tento časopis znát nebude. A nemuselo by mu být jasné ani to, že se jedná o časopis.

Další příklady reálií a jejich řešení:

Nouvelle Vague (O: str. 5) – Francouzská nová vlna (tzv. *Nouvelle Vague*) (P: str. 10)

Ačkoliv se termín *Nouvelle Vague* používá v češtině poměrně často, nakonec jsme se uchýlili k české variantě *Francouzská nová vlna* (tzv. *Nouvelle Vague*), přičemž později v textu už používáme pouze české označení tohoto filmového směru bez francouzského pojmenování v závorce.

Assedic (O: str. 9) - organizace *Assedic* (*Asociace pro zaměstnání v průmyslu a obchodu*) (P: str. 12)

Z kontextu je patrné, že mluvíme o francouzském prostředí, a proto nebylo uvádět, že se jedná o francouzskou organizaci. Zabývali jsme se tím, zda bychom se nemohli uchýlit k domestikaci. Žádnou českou organizaci, která by svou náplní mohla odpovídat funkci francouzského *Assedicu*, jsme nenašli, a proto jsme zvolili metodu intelektualizace.

Časové:

Co se týče časových reálií, text v tomto ohledu příliš náročný nebyl. Vznikl v prvním desetiletí 21. století, a tak jsou v něm použity příklady filmů, které vznikly do roku 2001.

Text však pojednává o obecných faktech z filmového světa, které nepodléhají žádnému zvláštnímu časem definovanému proudu a z tohoto ohledu je poměrně nadčasový.

2.2. Názvy filmů a jména filmových režisérů

Text obsahuje mnoho názvů filmů a jmen filmových scénáristů či režisérů. Většina názvů filmů byla uvedena ve francouzštině, menší část v angličtině. V překladu jsme názvy filmů uvedli v češtině tam, kde již český název filmu existoval. K tomu jsme využili internetové stránky Československé filmové databáze (www.csfd.cz).

Některé názvy filmů do češtiny přeloženy nebyly, a tak jsme je ponechali v cizím jazyce (např. *Millenium Mambo*, *Jeanne la pucelle* atp.)

Jména režisérů se často objevovala ve výčtu dalších jmen, proto bylo potřeba se pokusit jména při překladu zanechat v nominativu, abychom se vyhnuli shluku graficky ne příliš vzhledným pádovým koncovkám u cizích jmen, ne všude to však bylo možné.

2.3. Problémy na lexikální rovině

Na lexikální rovině se někdy vyskytly problematická místa, např.:

*Le mot «auteur», jusque-là réservé à celui qui écrivait, cessa donc de désigner le scénariste-dialoguiste au profit du réalisateur, antérieurement appelé **metteur en scène**.* (O: str. 7).

Slovo „autor“, které tedy do této chvíle označovalo toho, kdo píše scénář, přestalo označovat scénaristu a dialogistu a začalo se nově používat k označení režiséra. (P: str. 10)

Zde bylo třeba si uvědomit, že francouzsky se režisér řekne *réalisateur*, ale dříve se mu říkalo *metteur en scène* (jeho pracovní náplň byla o něco odlišnější). V češtině však neexistuje pro filmového režiséra jiné označení než režisér. Dříve se mu jinak neříkalo. Z tohoto důvodu bylo třeba tuto větu vyřešit, jelikož pro českého čtenáře není informace o tom, že se ve francouzštině režisérovi říkalo dříve jinak, moc přínosná. Nicméně bylo třeba brát v potaz, že cílem tohoto odstavce je vysvětlit, že úloha *metteur en scène* byla trochu jiná než úloha dnešního režiséra a že z toho důvodu se také změnilo i lexikum. Nakonec jsme se však rozhodli informaci o tom, že se ve francouzštině dříve používalo *metteur en scène* vypustit.

*Ce sont aussi les Américains qui ont inventé le concept de « **script doctor** »:* (O: str. 12)

*Američané dokonce vymysleli novou funkci přezdívanou „**script doctor**“.* (P: str. 13)

Zde byl problém v tom, že je název funkce v angličtině a měli bychom ho ponechat v nominativu. V opačném případě bychom měli poněkud vizuálně zvláštní *funkci script doctora*, což nevypadá v češtině příliš dobře. V překladu jsme se tedy uchýlili k použití přívlastku a ponechání termínu v nominativu a uvozovkách, jako je tomu i v originále a použití přívlastku, čímž jsme se uchýlili k diluci.

Jeden z největších problémů na úrovni lexika byl v následující větě, kde bylo třeba identifikovat význam slova *régisseur*:

*Plus tard sur le tournage, chacun des techniciens (metteur en scene, chef opérateur et ingénieur du son, mais aussi maquilleuse, **régisseur**...) utiliseront ce document pour organiser leur travail.* (O: str. 12)

V průběhu natáčení používají ke své práci tento dokument všichni členové filmového štábu (režisér, kameramani a zvukaři, ale také maskéři, producenti atd.) (P: str. 13)

Problém byl v porozumění slovu *régisseur*, jelikož se lišily informace z různých zdrojů. Podle internetového slovníku <https://slovníky.lingea.cz/francouzsko-cesky/r%C3%A9gisseur> se

régisseur do češtiny překládá jako *intendant*. Toto označení se však používá v divadle a jedná se o odborný termín. V našem případě bylo třeba nejprve pochopit, o jakou funkci se skutečně jedná ve filmové teorii a dále zvolit takové české slovo, které by původnímu významu nejvíce odpovídalo.

Podle Francouzsko-českého a česko-francouzského slovníku od FIN Publishing¹ je význam slova *régisseur* divadelní intendant, což by potvrzovalo i výsledek vzešlý z již zmiňovaného internetového slovníku Lingea. Nicméně i zde je problém v tom, že je v závorce uvedeno, že se jedná o termín spadající do divadelní terminologie. Stále tedy není jasné, jestli existuje intendant také u filmu a jaká je jeho úloha.

Z toho důvodu jsme využili francouzského *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, kde je definice u lemmatu *régisseur* několik:

„1. *personne qui administre, qui gère (une propriété)*. → *gérant, intendant*

2. *régisseur d'un théâtre: personne qui organise matériellement les représentations. par anal. régisseur du plateau, dans un studio de cinéma, de télévision* (→ *régie*)

3. *personne physique ou morale qui dirige une régie intéressée.*“²

Ze tří definic se nám nejvíce hodí druhá definice, protože je z filmové oblasti, která je hlavním tématem našeho textu. *Régisseur du plateau* je u divadla *intendant*, neboli asistent režie. Z kontextu navíc vyplývá, že se jedná o funkci, která je více vzdálená od scény, než je tomu například u režiséra či kameramana. Kdyby se jednalo o asistenta režie, nebyl by uvedený po maskérech, kteří jsou přece jenom členy štábu, kteří jsou více v pozadí než právě například asistent režie. U filmu se však jedná o producenta, což nám potvrdí i několik dalších slovníků, kteří slovo *régie* překládají jako *produkce* (filmová aj.)

¹ Kol. autorů FIN Publishing: Francouzsko-český, česko-francouzský slovník, FIN Publishing, Olomouc, 2004, ISBN: 80-86002-43-8

² ROBERT, Paul: Nouveau Petit Robert, Dictionnaires Le Robert, SNL Le Robert, Paris, 1967, ISBN 2-85036-506-8

Il doit être concis et clair, sans commentaires superflus, éviter les « effets » de style, les digressions ou toutes remarques n'ayant pas trait directement à ce qui est visible à l'écran. (O: str. 13)

*Musí být stručný a výstižný, vyhnout se **stylistickým prostředkům** a nesmí obsahovat příliš mnoho komentářů, odboček od tématu nebo připomínek, jež by přímo neodkazovaly na to, co je nakonec vidět na plátně. (P: str. 13)*

Effets de style jsou stylistické prostředky, tedy literární tropy a figury. Otázkou v tomto případě bylo především to, proč je slovo «effets» v uvozovkách. Nejvíce se ve francouzštině používá termín figures de style, přičemž «effets» de style je zde synonymem. Užití literární formy vyjadřování ve scénáři by měla nějaký efekt, tzn. ovlivnila by scénář nežádoucím směrem. Pravděpodobně z toho důvodu se autorka uchýlila v tomto případě k uvozovkám. Navíc jimi chce nastínit, že se jedná o odborný termín.

Il vise, selon la formule d'Hitchcock, à la plus efficace des „directions de spectateurs“. (O: str. 19)

Podle Hitchcocka využívá osvědčené metody, kdy míří na diváky, a to v tom smyslu, že se snaží režírovat i je. (P: str. 15)

V tomto případě bylo třeba se uchýlit k volnějším překladu. Nominální charakter francouzštiny totiž češtině nedovoluje myšlenku této věty vyjádřit podobným způsobem v češtině. Francouzskou vsuvku v originále jsme do češtiny přeložili metodou koncentrace v rámci úspornosti. Věděli jsme totiž, že část za ní bude vyžadovat opis.

C'est le parcours initiatique d'Antoine Doinel „de la mère, à la mer“. (O: str. 23)

*Je jím cesta Antoina Doinela **od matky k moři**. (P: str. 17)*

Francouzština umožňuje přidat další rozměr „de la mère, à la mer“ než jen sémantický, a ten do češtiny převést nelze. Z toho důvodu v překladu nejsme nuceni uvozovky využít.

*Il révèle aussi le futur **rapport** des auteurs avec leurs comédiens, au travers des dialogues et de la place qu'ils prendront dans le récit. (O: str. 5)*

*Množství dialogů a jejich umístění ve scénáři pak vypovídají o tom, **jak budou následně autoři se svými herci** pracovat. (P: str. 10)*

Pro daný kontext se ke slovu *rapport* nejvíce hodí význam vztah, souvislost či styk, ale ani jedno jsme nakonec nepoužili, jelikož nám nepřišlo žádné z nich ideální. Z originálu také není jasně patrné, o jaký vztah přesně jde. Jestli o vymezení času, který autor s herci stráví, a tedy o jejich vztahu (přátelském, profesním). Při překladu jsme zvolili modulaci typu *činnost – charakteristika*.

2.4. Obrazná pojmenování a expresivní vyjádření

Jelikož má výchozí text populárně-naučný styl, užívá někdy také obrazných pojmenování či expresivních vyjádření, např:

...qu'on étouffe toutes possibilités merveilleuses de la caméra... (O: str. 8)

...abychom kvůli tomu zašlapávali do země všechny úžasné možnosti kamery... (P: str. 11)

Zde je v originále slovo *étouffer*, které znamená udusit, přidusit, umlčet. Jedná se o personifikaci, která v češtině nelze vyjádřit stejným způsobem, např. udusit možnosti kamery. Jako vhodný ekvivalent jsme považovali výraz „zašlapat do země“, který má stejnou funkci jako v originále a odpovídá významu znemožnit plné využití kamery.

L'industrie actuelle du cinéma français a tendance à „monter“ un film sur la renommée d'un réalisateur... (O: str. 8)

Současný filmový průmysl má tendenci filmy zakládat na reputaci režiséra nebo herců spíše než na jménu scénáristy... (P: str. 11)

Chaque époque voit poindre ses scénaristes stars que l'on retrouve régulièrement aux génériques des films... (O: str. 9)

Z každého období vykvetou noví slavní scénáristé, na něž pak pravidelně narážíme v závěrečných titulcích filmů... (P: str. 12)

Les thèmes d'un film: tout scénario est constitué de thèmes secondaires qui tressent le récit. (O: str. 24)

Témata filmu: Všechny scénáře tvoří také postranní témata, která splétají příběh dohromady. (P: str. 17)

Ce sont aussi les Américains qui ont inventé le concept de « script doctor »: lorsqu'une équipe ou un scénariste est en panne, un spécialiste intervient pour détecter le « noeud » qui a bloqué le récit et faire repartir l'histoire. (O: str. 12)

Američané dokonce vymysleli novou funkci přezdívanou „script doctor“. Ta spočívá v tom, že když nepomůže scénarista, přispěchá na pomoc specialista, jehož úkolem je zjistit, kde se příběh zasekl, a znovu ho „nahodit“. (P: str. 13)

Na této větě jsou zajímavé dva jevy. Prvním z nich je personifikace, která se nachází za dvojtečkou. V češtině jsme ji však nezachovali, jelikož by působila příliš příznakově. Sloveso *être en panne* znamená mít poruchu a v češtině se váže k neživotným věcem. Francouzština tuto personifikaci „snese“ a navíc působí expresivně, ale v češtině by nepůsobila přirozeně. Z toho důvodu jsme se rozhodli ji vynechat a myšlenku jsme vyjádřili jiným způsobem.

Expresivitu, která je cítit z personifikace ve francouzském originálu, jsme pak využili u *přispěchá na pomoc*.

U druhého jevu jsme se uchýlili k syntaktické modulaci, kdy jsme větný člen (« noeud ») nahradili vedlejší větou, kde jsme substantivum zaměnili za sloveso („zasekl“). Zároveň si všimněme, že je slovo « noeud » v uvozovkách, protože stylisticky příliš nezapadá do svého okolí, které má odbornější charakter a navíc se jedná o obrazné pojmenování. V češtině nebylo třeba uvádět sloveso *zasekl* v uvozovkách, avšak o to více se uvozovky hodily ke slovesu *nahodit*, jelikož se jedná o poměrně hovorový výraz, který by bez uvozovek z textu příliš vyčníval.

En France, la fourchette de rémunération varie énormément selon la notoriété du scénariste et ses succès antérieurs. (O: str. 9)

Ve Francii se jejich finanční ohodnocení značně odvíjí od jejich jména a předchozích úspěchů. (P: str. 12)

On ne peut pas se contenter de dire que le cinéma moderne rompt avec la narration. (O: str. 19)

Nemůžeme se spokojit s tím, že bychom řekli, že se moderní film rozcívá s narací. (P: str. 15)

Il en ressort une sensation de grande fluidité et de profonde confiance de la part du cinéaste dans le cinéma, qui vibre et palpète à chaque plan, sur la ligne sinueuse du récit. (O: str. 22)

Zanechává však dojem hladké plynulosti a z každého záběru i celého příběhu přímo srší fakt, že filmař přesně ví, co dělá. (P: str. 16)

La voix-off déjoue les règles de gestion classique du scénario, ce n'est pas dans le dévoilement de l'histoire que se situe le cœur du film mais dans la mise en scène. (O: str. 20)

Pravidla klasického uspořádání scénáře narušil voiceover, jelikož „klíč“ k filmu není ve způsobu, jakým se příběh odehrává, ale v režii. (P: str. 15)

Son scénario est construit sur le modèle du film d'Howard Hawks, Rio Bravo, ou les assiégés sont eux aussi pris au piège à l'intérieur de la prison, attaqués par des ombres silencieuses, à chaque offensive toujours plus nombreuses... La référence aux Oiseaux d'Hitchcock est bien sûr flagrante, dans la déferlante qui jamais ne cesse, mais au contraire s'accroît: le Mal dénué de visage qui attaque sans relâche. (O: str. 28)

Tento scénář je postaven na modelu filmu Howarda Hawkse Rio Bravo, v němž hlavní postavy uvíznou v pasti ve vězení, kde na ně zaútočí tiché stíny, které se navíc pokaždé znásobují. Zde je očividné, že se jedná o odkaz na Hitchcockův film Ptáci. I v něm se postavy octnou na

vzedmuté vlně **nekončícího útoku Zla bez konkrétní podoby**, který se také stále znásobuje. (P: str. 18)

2.5. Odborná terminologie

Jak už jsme několikrát zmiňovali, součástí populárně-naučného stylu je i užívání odborných termínů. Zde byla většina termínů srozumitelná a s překladem nebyl větší problém. Výjimky však tvořily např.:

La télévision, principal financeur du cinéma, le conditionne à ses propres exigences – taux d'audience et politique de l'«anti-zapping». (O: str. 8)

Tak například televize jsou jedny z hlavních sponzorů filmu a jejich největšími zájmy jsou co nejvyšší sledovanost a co nejnižší frekvence přepínání televizních kanálů. (P: str. 11)

dialoguiste (O: str. 9) – autor dialogů (P: str. 11)

Dialogista jako odborný termín existuje, ale nepoužívá se příliš často, a tak jsme ho v textu alternovali s označením *autor dialogů ve filmu*.

long-métrage – celovečerní film nebo dlouhometrážní film X *court métrage* – krátkometrážní film

régisseeur (viz. 2.2.3. Problémy na lexikální rovině)

metteur en scène (viz. 2.2.3. Problémy na lexikální rovině)

image-temps, image d'action (O: str. 19) – „obraz akce“, „obraz času“ (P: str. 15)

Uvozovkami dáme najevo, že se jedná o odborný termín. Zajímavé bylo zjištění, že existují i stejnojmenné knihy.

2.6. Problémy na syntaktické rovině

Na úrovni syntaxe bylo třeba řešit především věty, které obsahovaly dvojtečku či středník, které jsou ve francouzštině běžnější než v češtině. Dále jsme pak čelili častému používání výpustky (neboli tří teček) u výčtů. V češtině se totiž spíše používají k naznačení vynechání určité části textu, či přerývané nebo nedokončené řeči. V překladu jsme takové případy vyjadřovali většinou zkratkami: atd., aj., atp.

Citons quelques réalisateurs fameux qui ont régulièrement collaboré avec les memes scénaristes, formant ainsi des couples célèbres: Robert Riskin, scénariste attitré de Franck Capra; Dudley Nichols qui a travaillé avec John Ford (La Chevauchée fantastique), Howard

Hawks (L'Impossible Monsieur bébé), Fritz Lang, etc.; Charles Bennet et Alfred Hitchcock (L'Homme qui en savait trop, Les 39 marches, etc.); Roman Polanski et Gérard Brach (Tess, Pirates, Frantic, Lune de field...); Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière (Le Journal d'une femme de chambre, Belle de jour, Le Charme discret de la bourgeoisie...), Jacques Rivette, Pascal Bonitzer et Christine Laurent (La Belle noiseuse, Jeanne la pucelle, Marie et Julien...)

(O: str. 9)

Jako příklad uvedme několik slavných režisérů, kteří pravidelně spolupracovali se stejnými scénáristy, jenž pak následně zformovali slavné dvojice: Robert Riskin byl scénárista spjatý s Franckem Caprou; Dudley Nichols pak spolupracoval s Johnem Fordem (Přepadení), Howardem Hawksem (Leopardí žena), Fritzem Langem atd.; Další slavné dvojice utvořili Charles Bennet a Alfred Hitchcock (Muž, který věděl příliš mnoho, 39 stupňů atd.), Roman Polanski a Gérard Brach (Tess, Piráti, 48 hodin v Paříži, Hořký měsíc atd.); Luis Buñuel a Jean-Claude Carrière (Deník komorné, Kráska dne, Nenápadný půvab buržoazie atd.), Jacques Rivette, Pascal Bonitzer a Christine Laurent (Krásná hašteřilka, Jeanne la pucelle, Příběh Marie a Juliána atd.) (P: str. 12)

V tomto odstavci jsme však výjimečně zanechali středníky, které zde plní svou funkci a díky výčtovému charakteru se sem hodí.

Dalším případem je řešení, kdy jsme místo dvojtečky větu rozdělili tečkou do dvou vět:

À ce moment-là, l'histoire s'arrête: Hou Hsiao-hsien éprouve le désir de filmer ce personnage en soi, même s'il n'est pas utile à la narration. (O: str. 21)

V tu chvíli se příběh zastaví. Hou Hsiao-hsien chtěl zachytit tuto konkrétní postavu, i když děj dále nerozvíjí. (P: str. 16)

2.7. Překlad názvů kapitol a podkapitol

Chapitre 1 jsme nakonec přeložili jako *První kapitola*. Stejně tak *Chapitre 2* jako *Druhá kapitola*. Naopak *Première partie* jsme přeložili jako *1. část*. Na největší problém jsme narazili při přestylování předlohy u názvu podkapitoly *Construire un récit – Stavba děje*, kde jsme se uchýlili k transpozici slovního druhu, nominalizaci směrem do češtiny kvůli abstraktnímu charakteru pojmenování, které by při doslovném překladu znělo nepřírozně (např. postavit děj, složit děj aj.)

2.8. Překlad citací

Citace jsou specifické v tom, že se často jedná o zachycení mluveného projevu, např. Jean-Luc Godard: « *Il faut voir l'histoire, pas la raconter.* » (O: str. 20) - „*Příběh se musí vidět, ne se vyprávět.*“ (P: str. 15)

Zde by bylo možné namítnout, že není vhodné užití pasíva, které navozuje pocit, že příběh musí sám sebe vidět a sám sebe vyprávět. Ke gramatické alternaci v sekundární diatezi jsme se však uchýlili z toho důvodu, že smyslem Godardova sdělení je, co je hlavní funkcí příběhu a jak by

k němu divák měl přistupovat. Snaží se nastínit nějaké obecně platné pravidlo, k němuž se v češtině hodí právě pasívum. Navíc je díky němu věta kratší, než kdybychom volili jiný způsob překladu, který by byl třeba gramaticky správnější.

Obecně jsme ale s citacemi pracovali tak, že jsme nejprve hledali, jestli některé z nich již nebyly dříve přeloženy do češtiny. Žádnou z nich se nám v češtině najít nepodařilo, a tak jsme přišli s vlastními řešeními.

2.9. Slovesné časy

Výchozí francouzský text využívá téměř všech časů. Když mluví o obecných zákonitostech, využívá présent simple nebo budoucích časů. Pokud pojednává o něčem, co se stalo v minulosti (např. historie scénáře), užívá buď přítomných nebo minulých časů. Présent simple je ale nejfrekventovanější čas, který autorka textu využívá především pro vysvětlení obecných pravidel. Tuto logiku jsme se snažili zachovat i v českém překladu.

Jiná situace je ale u synopsí čtyř vybraných filmů na začátku druhé kapitoly. V této části dochází k mnohem častějšímu střídání slovesných časů. Právě zde jsme také francouzský přítomný čas častěji nahrazovali českým futurem.

2. Překladatelské postupy

Při překladu jsme narazili na strukturální odlišnosti češtiny a francouzšiny. Celkově jsme se museli místy uchýlit k volnějším překladu, protože nebylo možné všude překládat doslovně. Při uvádění jednotlivých překladatelských postupů vycházíme z koncepce uvedené v knize *Francouzština pro pokročilé* (Tionová, 2002).

2.1. Transpozice

Transpozice je jedním z překladatelských postupů, kdy v překladu dochází k využití jiného slovního druhu pro vyjádření stejného sémantického obsahu, než v originále. Takový postup jsme využili například v těchto větách:

Antoine donne comme excuse au directeur du collège la mort de sa mère, mais ce mensonge est vite éventé. (O: str. 15)

Řediteli to pak Doinel vysvětlí tím, že mu zemřela matka, ale to se brzy ukáže jako lež. (P: str. 13)

Un mouchard le dénonce pour avoir fait l'école buissonnière. (O: str. 15)

Jednou ho napráší spolužák za to, že chodí za školu. (P: str. 13)

Také se vyskytly případy transpozice syntaktické, např.:

Avant d'arriver à la version définitive du scénario, de nombreuses étapes se succèdent, prenant en compte les modifications réclamées par le producteur, les différentes remarques des lecteurs des commissions, et parfois l'intervention d'un co-scénariste venu apporter, en cours de route, ses compétences pour améliorer le projet. (O: str. 12)

Finální podobě scénáře předchází několik etap, které berou v potaz změny vyžadované producentem, různé poznámky posuzovatelů z filmových komisí a někdy i zásahy spolupracujícího scénaristy, který se do projektu vloží, aby ho nějak vylepšil. (P: str. 12)

2.2. Koncentrace a diluce

Tyto dva překladatelské postupy se využívají ke zúžení, či naopak rozšíření textu.

Příklad koncentrace směrem do češtiny:

la mise en scène – režie

Le point de vue – perspektiva

La famille Doinel vit quelques heureux moments de répit, mais Antoine est de nouveau puni et fait une fugue. (O: str. 15)

Situace se brzy změní a rodina Doinelových chvíli působí šťastně. Dokud není Antoine znovu potrestán a neutěče. (P: str. 14)

(koncentrace *faire une fugue* – utéct)

Diluci jsme místy využili, když bylo třeba text směrem do češtiny rozšířit, např.:

Vicky (Shu Qi) est une jeune femme partagée entre deux hommes, Hao-hao, DJ qui passe ses journées entre répétitions, alcool et drogues, et Jack, yakusa aux activités troubles. (O: str. 18)

Vicky (Shu Qi) je mladá žena, která svůj čas dělí mezi dva muže. Jedním z nich je Hao-hao, který tráví většinu času ve zkušebně, nebo v alkoholovém či drogovém opojení. Druhý je pak Jack, člen Yakuzy, věnující se pochybným aktivitám. (P: str. 14)

Pour Les quatre cents coups, le sujet du film est l'enfance brimée et mal aimée, privée de liberté et en conflit avec la loi. (O: str. 23)

Námětem filmu *Nikdo mne nemá rád* je nešťastné dětství bez lásky a svobody, plné šikany a problémů se zákonem. (P: str. 17)

Le cinéma moderne est né avec le néoréalisme en Italie à la fin des années quarante (Païsa, de Roberto Rossellini, Le Voleur de bicyclette, de Vittorio de Sica), suivi dix ans plus tard de la Nouvelle Vague, en France (À bout de souffle en 1959, de Jean-Luc Godard). (O : str. 19)

Moderní film se zrodil na konci čtyřicátých let se začátkem neorealismu v Itálii (Païsa Roberta Rosselliniho, Zloděj kol od Vittoria de Sicy) a o deset let později byl následován Francouzskou novou vlnou (Na konci s dechem z roku 1959 od Jean-Luca Godarda). (P: str. 15)

La référence aux Oiseaux d'Hitchcock est bien sur flagrante, dans la déferlante qui jamais ne cesse, mais au contraire s'accroît: le Mal dénué de visage qui attaque sans relâche. (O: str. 28)

Zde je očividné, že se jedná o odkaz na Hitchcockův film Ptáci. I zde se postavy octnou na vzedmuté vlně nekončícího útoku Zla bez konkrétní podoby, který se také stále znásobuje. (P: str. 18)

2.3. Modulace

Tento překladatelský postup jsme využívali poměrně často a spočívá v tom, že se při něm mění úhel pohledu, např.:

Dans Millenium Mambo, l'enjeu principal du film se retrouve décliné, de façon plus ou moins manifeste, dans de nombreuses scènes. (O: str.28)

V Millenium Mambo se některé scény od hlavní zápletky filmu více či méně výrazně odklání. (P: str. 19)

nebo

En général un obstacle se présente rapidement à lui. (O: str. 26)

Postava většinou brzy narazí na nějaké překážky. (P: str. 18)

2.4. Intelektualizace

V některých místech bylo vhodné či nutné využít postup intelektualizace, který spočívá v tom, že se do textu přidají nenásilné vysvětlivky. Ty čtenáři usnadňují pochopení textu.

C'est ce que décrit Freud lorsqu'il parle d'«inquiétante étrangeté». (O: str. 24)

Tento jev označil Sigmund Freud jako „znepokojující podivnost“ ve svém stejnojmenném eseji z roku 1919 (Inquiétante étrangeté). (P: str. 17)

Par exemple lorsque Hao-hao se met à fouiller dans le sac de Vicky, la voix du commentaire nous avait déjà révélé, antérieurement, que cette pratique faisait partie de ses habitudes. (O: str. 20)

Když například Hao-hao začne prohrabávat Vickyinu tašku, hlasatel, který ale není přítomen v obraze, nám již dříve řekl, že to bývá jeho zvykem. (P: str. 15)

K intelektualizaci jsme se uchýlili také v případě řešení některých reálií, jak už bylo výše zmíněno v kapitole 2.1.1. Reálie):

Assedic (O: str. 9) - francouzská organizace Assédic (Asociace pro zaměstnání v průmyslu a obchodu) (P: str. 12)

La Politique des auteurs, inventée au cours des années cinquante par les rédacteurs des Cahiers du cinéma... (O: str. 6)

Podle tzv. Auteurské teorie, s níž přišli během padesátých let redaktoři francouzského časopisu Cahiers du cinéma... (P: str. 10)

Nouvelle Vague (O: 5) – Francouzská nová vlna (tzv. Nouvelle Vague) – poprvé, dále už jsme ponechali pouze Francouzská nová vlna

2.5. Větná transformace

Ze všeho nejčastěji jsme využívali postupu větné transformace, nazývané také větná synonymie. Spočívá v tom, že k vyjádření stejného obsahu v cizím jazyce dojde k jinému uspořádání slov, využití jiných slovních druhů či lexikálním změnám.

V některých případech jsme byli navíc nuceni větu rozdělit do více vět, např. již zmiňovaná první věta celého textu:

Dans l'histoire du cinéma, les polémiques et discordes autour de la place du scénario dans la création cinématographique sont révélatrices de l'état du cinéma au moment où ses détracteurs ou partisans s'expriment. (O: str. 5)

V dějinách filmu panovaly kolem scénáře značné neshody. Polemizovalo se o tom, jaká je jeho funkce při vzniku filmu a do jaké míry může film skutečně ovlivnit. O stavu kinematografie vypovídá to, nakolik se o scénáři vyjadřují jak jeho zastánci, tak odpůrci. (P: str. 10)

nebo

C'est ce que Gilles Deleuze analyse à propos du cinéma moderne en parlant d'antériorité de la sensation sur les sens d'une scène. (O: str. 20)

Tím se zabýval Gilles Deleuze, když mluvil o tom, že pro moderní film je typické, že nám scéna na plátně nejprve navodí nějaký pocit a až následně pochopíme její smysl. (P: str. 16)

Avant d'arriver à la version définitive du scénario, de nombreuses étapes se succèdent, prenant en compte les modifications réclamées par le producteur, les différentes remarques des lecteurs des commissions, et parfois l'intervention d'un co-scénariste venu apporter, en cours de route, ses compétences pour améliorer le projet. (O: str. 12)

Finální podobě scénáře předchází několik etap, které berou v potaz změny vyžadované producentem, různé poznámky posuzovatelů z filmových komisí a někdy i zásahy spolupracujícího scénáristy, který se do projektu vloží, aby ho nějak vylepšil. (P: str. 12)

2.6. Generalizace

Generalizace spočívá v použití takových prostředků, kterými se v češtině sémantický obsah zobecní.

*En effet, l'histoire principale est entremêlée à celles, qualifiées de secondaire, **qui ont trait au quotidien des personnages, à „leur vie“ qui suit son cours.*** (O: str. 22)

*Je pravda, že jeden z nich tvoří hlavní dějovou linii, ale vedle něj stojí i vedlejší linie, **které zachycují každodenní život postav.*** (P: str. 16)

*Roger Thornhill (Cary Grant) est un homme d'affaires **sans histoires.*** (O: str. 16)

*Roger Thornhill (Cary Grant) je obchodník **žijící poklidným životem.*** (P: str. 14)

2.7. Změny v grafické podobě textu

Po této stránce bylo třeba provést změny především při psaní uvozovek, a to kvůli jejich odlišnému úzu ve francouzštině a v češtině. Francouzština využívá uvozovky typu « », oproti češtině, jejíž uvozovky mají tuto grafickou podobu: „“.

Ne všude jsme však uvozovky převedli také do češtiny, takové případy jsme vysvětlili v předchozích kapitolách. V několika ojedinělých případech jsme v češtině uvozovky použili i tam, kde se nenacházely ve výchozím textu.

Dalším změnou v grafické podobě textu bylo již zmiňované nahrazení francouzské trojtečky českými zkratkami typu aj., atd., atp.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo podat funkčně-ekvivalentní překlad populárně-naučného textu v rozsahu dvaceti normostran z francouzštiny do češtiny a následně i překladatelskou analýzu.

Během překladu části knihy *Le scénario* od Anne Huet jsme narazili na problémy různých charakterů, které jsme blíže rozebrali v druhé části práce, v odborném komentáři. Obecně ale můžeme konstatovat, že bylo třeba se místy uchýlit k volnějším překladu, což bylo dáno především typologickým charakterem francouzštiny v kontrastu s češtinou. Některé pasáže se ukázaly být komplikovanějšími také kvůli jejich filozofičtějšímu charakteru, např. citáty filmových režisérů, vymezení filmových proudů atp. Jako jedno z nejnáročnějších míst jsme vnímali první větu celého textu, v níž se tyto dva aspekty spojily a navíc bylo třeba brát v potaz, že má první věta v textu i takovou funkci, že má čtenáře k textu připoutat, aby v jeho četbě pokračoval.

Zdroje

Primární literatura:

HUET, Anne: Le scénario, SCÉRÉN-CNDP, Cahiers du cinéma, 2005, str. 5-29

Sekundární literatura:

LEVÝ, Jiří. Umění překladu. 4. upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-808-7561-157

BRUNEL, Aude; ŠOTOLOVÁ, Jovanka: Stylistická analýza českých a francouzských textů. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7308-408-0

JAKOBSON, Roman: Lingvistika a poetika. In: Poetická funkce. Jinočany: H & H, 1995.

CHLOUPEK Jan a kol.: Stylistika češtiny. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. ISBN 80-04-23302-3

ROBERT, Paul: Nouveau Petit Robert, Dictionnaires Le Robert, SNL Le Robert, Paris, 1967, ISBN 2-85036-506-8

DU CHAZAUD, Henri Bertaud: Dictionnaire des synonymes, Les usuels de Robert, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1989, ISBN 2-85036-101-1

Kol. autorů FIN Publishing: Francouzsko-český, česko-francouzský slovník, FIN Publishing, Olomouc, 2004, ISBN: 80-86002-43-8

TIONOVÁ, Alena, Francouzština pro pokročilé. Praha: Leda, 2000. ISBN 80-859-2780-2

Internetové zdroje:

Francouzsko-český slovník Lingea. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

<https://slovníky.lingea.cz/francouzsko-cesky>

Internetová jazyková příručka ÚJC AV CR. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

[Internetová jazyková příručka \(cas.cz\)](http://cas.cz)

Slovník cizích slov. SCZ.ABZ.CZ. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>

Dictionnaire de français Larousse. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

[Dictionnaire français - Dictionnaires Larousse français monolingue et bilingues en ligne](http://www.larousse.fr/dictionnaires/français)

ABZ. Slovník českých synonym. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

[ABZ slovník českých synonym - on-line hledání \(slovník-synonym.cz\)](http://slovník-synonym.cz/)

SCÉRÉN-CNDP (Canopée). Wikipedia. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Canop%C3%A9_\(r%C3%A9seau\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Canop%C3%A9_(r%C3%A9seau))

Nouvelle Vague. Wikipedia. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Vague

Hou Hsiao-hsien. Wikipedia. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Hou_Hsiao-hsien

Italský neorealismus. Wikipedia. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Italsk%C3%BD_neorealismus

Citace. Wikipedia. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Citace>

Dziga Vertov. Wikipedia. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

[Dziga Vertov — Wikipédia \(wikipedia.org\)](https://sk.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov)

Auteurská teorie. Wikipedia. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Auteursk%C3%A1_teorie

Scénario. Wikipedia. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

[Scénario — Wikipédia \(wikipedia.org\)](https://sk.wikipedia.org/wiki/Sc%C3%A9nario)

Scénariste. Wikipedia. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

[Scénariste — Wikipédia \(wikipedia.org\)](https://sk.wikipedia.org/wiki/Sc%C3%A9nariste)

François Truffaut. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

[François Truffaut — Wikipédia \(wikipedia.org\)](https://sk.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Truffaut)

Ciné Club de Caen. [online]. [cit. 2021-12-10]. Dostupné z:

<https://www.cineclubdecaen.com/analyse/livres/imagetemps.htm>

Jan Trnka, Pavla Janásková. Filmový scénář perspektivou vybraných teoretických přístupů a pracovních metod humanitních a informačních věd, in ProInflow, vol. 11, č. 2, str. 70-105

Dostupné z:

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/143229/2_ProInflow_12-2020-2_5.pdf?sequence=1

Lubor Dohnal. Úvodem do scénáristiky a dramaturgie, in www.famu.cz (Texty k úvodům do oboru scénáristika a dramaturgie.pdf. Dostupné z:

https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_scen%C3%A1ristik_a_dramaturgie.pdf

Algirdas Julien Greimas. Strukturální sémantika, Metodologický průzkum, 1966.

Dostupné z:

<https://service.ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Struktur%C3%A1ln%C3%AD%20s%C3%A9mantika.pdf>

Příloha