

METODICKÉ LISTY

Ako písať film

TEXT: **MARCELA PLÍTKOVÁ**, SCENÁRISTKA, REŽISÉRKA
A DRAMATURGIČKA DOKUMENTÁRNYCH FILMOV

■ FOTO: **PIXABAY.COM**



Francúzsky režisér René Clair hovorí, že film sa robí podobne, ako sa stavia dom. Začíname tým, že si povieme, aký dom potrebujeme, kde bude stáť a niekoľkými čiarami aj nakreslíme, ako by mal vyzerať. Potom projektujeme. Nad výkresmi, možno aj modelom, si predstavujeme, kde budú okná a či potrebujeme prechod medzi obývačkou a kuchyňou, či musí byť pri každej spálni kúpeľňa. Splní tento dom naše očakávanie? Zvládneme to finančne? Za ako dlho ho postavíme? Potom sa pustíme do stavby. Na niektoré otázky dostaneme odpovede, až keď budeme okolo hotového domu sadiť trávnu a budovať cestičky.

Tento postup platí pre boháča aj pre chudobného, pre stavebnú firmu aj pre domáceho majstra, ktorý chce len postaviť prístrešok na náradie.

Staviteľ – amatér začne hneď kopať. Podľa overeného zákona, že čo sa môže stať, sa aj stane, jamu hneď zaplaví voda. Staviteľ – amatér vidí, že konal neprofesionálne, že sa musí poradiť. Vtedy príde manželka s návrhom, že keď sa už na to dal, mohli by pristaviť aj takú malú verandičku s plôtikom, na ktorom by sa dali pestovať muškáty. A dcéra dodá: Výborne, mohli by sme tam grilovať a pod strechou by sa dalo aj prespať.

Už je to chata a preto potrebuje stavebné povolenie, vodu, kanalizáciu, elektrinu, odborníkov na niektoré práce, materiál... Predovšetkým však potrebuje projekt.

Projekt dokumentárneho filmu

Je paradoxné, že filmový amatér sa s filmom zoznamuje väčšinou cez techniku – kúpi si kameru. Potom prichádzajú prvé skúsenosti s realizáciou – nakrúca rodinné dovolenky a vďaka vhodnému programu v počítači sa naučí film zostrihať a ozvučiť. Žiadna mimoriadna príprava na filmovanie. Možno si na papierik napíše niekoľko bodov, čo bude nakrúcať, aby na niečo nezabudol.

Potom sa rozhodne, že nakrúti film o nevyužitej zrúcanine za mestom. Vypátra, že je to pozostatok družstevného kravína spovedá pamätníkov, ktorí lovia v spomienkach, spomínajú na konflikty, trápenia, niektorí aj na „staré dobré časy“, keď všetci mali zamestnanie, ale nie všetci museli robiť. Študuje kroniku a na povale obecného úradu prezerá diplomy a otlčenú bustu ktoréhosi politika. Filmuje a rozmýšľa. Film bude o histórii, o politike, o osudoch ľudí a zabudnutých konfliktoch, o pozoruhodných osobnostiach alebo o technických problémoch veľkochovu dobytky a architektúre poľnohospodárskych stavieb?

Každý, kto prešiel podobnou skúsenosťou, vie, že film sa dá nakrúcať aj bez prípravy. Môže nahráť materiál a v istej chvíli si zostaviť poradie. Či si to zapíše, je jeho vec. Ak mu pri strihu bude chýbať záber, tak ho dokrúti a môže dorobiť aj niečo, čo mu napadne až dodatočne.

Film sa dá nakrúcať aj bez scenára – aj prístrešok v záhrade sa dá postaviť bez projektu. Súčasná technika umožňuje snímať už pri zbere materiálu a príprava reportáže aj dokumentu sa často obmedzuje na riešenie ekonomických a organizačných problémov.

Ak však filmár hľadá sponzora, je dôležitá explikácia s námetom, možno aj s fotografickou prílohou. Producent bude vyžadovať scenár, podklad, ktorý bude slúžiť na prípravu technických, ekonomických a organizačných podmienok realizácie.

Napísať scenár, keď pred sebou nevidíme film, je takmer nemožné.

Dobrá vôľa a krásne sformulovaná myšlienka nestačia. Autor musí poznať materiál, ktorý zostaví do filmového rozprávania s jasne vyjadreným postojom. To sa však často

deje až počas nakrúcania. Materiál sa hromadí, triedi a ovplyvňuje aj autorov vzťah k látke.

Pred nakrúcaním vznikne akýsi pseudoscenár, ktorý sa bude dopĺňať a upravovať počas nakrúcania a pri strihu. Teoretik Peter Mihálik hovorí, že vzniká akýsi model, ktorý nadobudne konkrétny tvar až po dokončení filmu. V praxi však aj takýto scenár môže poslúžiť napríklad pri diskusií o autorových plánoch a očakávaníach (s dramaturgom, kameramanom, pedagógom). Samotného autora núti myslieť na celok – čo sa niekedy stráca v mumraji nakrúcania. Týka sa to predovšetkým sociálnej tematiky.

Dokumentárny film však môže vzniknúť aj opačným postupom: autor vie presne formulovať myšlienku a hľadá presvedčivú argumentáciu, ktorá by ju podporila. Napríklad, keď ide o ekologickú problematiku.

Zložitejšie je, keď kameraman postaví pred kameru človeka.

Fiction – nonfiction

„Obyčajné dokumentárne zábery mestskej ulice, mamičky s deťmi, alebo dedovia, ktorí si čistia fajku, ma doslova fascinovali a vydržal by som sa na ne pozeráť celé hodiny,“ spomínal na svoje začiatky režisér Miloš Forman. „Už vtedy som si predsavzal, že ak sa mi niekedy podarí urobiť nejaký vlastný film, ľudia by v ňom mali hovoriť, vyzerať a správať sa ako tí, ktorých človek denne vidí okolo seba. Sama prítomnosť kamery totiž často ruší autenticitu. Ľudia stuhnú, nasadia si masky, predvádzajú sa – skrátka postihnúť v dokumente každodenný život nie je ľahké, často je lepšie ho jednoducho rekonštruovať. Ďalšia vec, ktorá mi pri čistých dokumentoch chýba, je príbeh. Verím, že predovšetkým cez príbehy si ľudia ozrejmujú chaotický beh svojich životov.“

Vymyslel som prostučký príbeh, ako dvaja mladí trubkári z dvoch rôznych dychoviek plných nudných starých poprdákov nezávisle od seba túžia ísť na preteky motoriek. Obaja poprosia svojich kapelníkov o dovoľenie, obom to nedovolia, ale obaja na tie preteky aj tak idú. Oboch ich síce vyhodia z kapely, ale oni sa rýchlo prihlásia u konkurenčnej dychovky, kde tiež práve vyhodili

trubkára, a tak si nakoniec len vymenia miesta. Nazval som to: Kedyby ty muziky nebyly.“

Hraný film

Filmový amatér sa rozhodol nakrútiť hraný film. Inšpiroval ho príbeh dcérinej spolužiačky Ivany, ktorá cez prázdniny otehotnela a namiesto maturity opatruje bábätko. Jej mama nechce o filmovaní ani počuť. Ani ona nedoštudovala, pretože „zaslobodna“ sa jej narodila Ivana. No a na filmovanie je teraz už aj tak neskoro, lebo Ivana bude každú chvíľu rodiť. Autor nič nemusí vymýšľať, lebo sa to naozaj stalo, potrebuje sa poradiť, ako napísať scenár. Ivanu by zahrála jeho dcéra a „otehotnenie“ by, samozrejme, bolo len tak naoko. Žiadna erotika, len lyrika. Už dávno chcel urobiť „ozajstný“ film, umelecké dielo, len nevedel o čom. Teraz má tému, ktorá je „in“, ako napríklad interrupcie. Premietne film na festivaloch a porota sa bude čudovať. Je pripravený na obeť.

x x x

„Mnohí ľudia si myslia, že stačí nejaká životná príhoda, ktorú pokladajú za veselú alebo tragickú a veria, že to na film stačí,“ povedal svojho času český filmár Václav Wasserman. „Každý môže mať nápad už i preto, že každému sa v živote niečo prihodilo. Ale film má svoje zákony a scenárista by si mal preštudovať v odbornej literatúre, ako postupovať!“

x x x

Filmový amatér sa začítal do letáku, ktorý si zobral z pultu, keď kupoval kameru. Stručný návod „Ako nakrútiť film“ však jeho problém nerieši. Lebo nech je technika akákoľvek moderná, stále platí to, čo minimálne aj pred polstoročím, keď tvorba filmu prebiehala v troch fázach: scenár, nakrúcanie a strih. Dôležité je tiež naštudovať si, ako komponovať obraz, ako meniť postavenie kamery a veľkosti záberov.

x x x

Ako sa vyjadril filmový historik a kritik Karel Smrž: „Každá látka si vyžaduje osobitý spôsob filmového prepisu, vlastnú formu, na ktorú má autor myslieť pri jej ďalšom spracovaní. Hľadanie novej formy má preto zmysel, len ak vychádza z charakteru látky. Autor musí tiež počítať s filmovými vyjadrovacími prostriedkami.“

Nápady a scenáre

Termín scenár prebratý zo stredovekého divadla commedie dell'arte sa v súčasnosti používa v rôznych a nielen umeleckých oblastiach. A hoci sa iný typ filmového scenára používa v Hollywoode a iný v Európe, pre oba platí jedno pravidlo: dobrý scenár rešpektuje určité pravidlá.

„Začnite formovať svoj nápad, svoju myšlienku do niekoľkých viet,“ radí Václav Wasserman. „Zaznamenajte všetko podstatné pre film: osoby, miesto deja, čas, kedy vznikne konflikt a čo sa stane. Záleží na autorovej fantázii. A pokiaľ mu to slovesná šikovnosť dovoľuje, pokúsi sa presne vyjadriť, čo chce filmom povedať, akú myšlienku prináša.“

Podľa režiséra Vojtecha Jasného „scenáre nepíše ani pero, ani písací stroj či počítač, ale vznikajú v myšlienkach. Najprv ich vidíme, potom začneme uvažovať, čo znamenajú a až potom ich začneme písať. V duchu vstúpime do sveta a prostredia našich postáv, vidíme, či je noc, či slnečný deň alebo daždivo, vidíme a počujeme naše postavy.“

Príbeh však neexistuje, príbeh si musí autor vymyslieť.

x x x

Náš filmový amatér nič zo „skutočnej udalosti“ nemôže použiť vo svojom filme. Ivanku premenuje na Veroniku, a vie si predstaviť ako nakrúti ľubostné dobrodružstvo, lebo nedávno videl podobnú scénu v televízii a urobila na neho veľký dojem. Dve krásne, mladé telá v objatí... Musí zistiť, kto bol milenec? Spolužiak, alebo „lovec žien“ povalujúci sa pri bazéne? A potom je zaujímavý vzťah matky a dcéry. Mohol by sa tam objaviť matkin milenec, bývalý spolužiak a mohlo by to nakoniec vyvrcholiť pôrodom. Autor sa svojím zámerom zdôveril priateľovi, ktorý bol nemilosrdný: „Je to naivné, tuctový príbeh o zvedenom dievčati. Ako dosiahneš, aby to niekoho zaujalo?!“

„Je to príbeh zo života!“

Zo života filmu

Ako vymyslieť príbeh, ktorý bude akoby „naozaj“ a pritom bude jedinečný a neopakovateľný? Musí byť zaujímavý. Vo filme musí byť zaujímavé všetko. Postavy, prostredie, konflikt a ani „všedný každodenný život“ nesmie byť nudný.

Autor detektívok Georges Simenon popísal postup, ktorý nazval Leonardova metóda. Leonardo da Vinci údajne hľadal zaujímavé typy na trhovisku. Vybral si zaujímavý typ, pozorne ho sledoval a potom doma spamäti kreslil detaily. Vyžadoval to aj od svojich učňov. Spisovateľ pozoroval trhovisko a vybral si postavu, ktorá ho niečím zaujala. Pozeral sa, kládol si otázky a vymýšľal odpovede. Kto to je? Kto sú jeho rodičia? Z akého prostredia pochádza? Čo tu robí? Hľadá niekoho? Vybral v telefónnom zozname meno a opísal miesto, ktoré sa k nemu hodí, a všetko zapísal.

Potom proces opakoval. Našiel druhú postavu a uvažoval: môže sa postava A stretnúť s postavou B? Čo by sa malo stať, aby sa tieto dve postavy stretli? A čo sa stalo, keď sa stretli? Aké tajomstvo má postava A, ktoré odhalí postava B? Prečo je to až také dôležité, že musí prísť o život? Vymýšľal ďalšie a ďalšie otázky a tak vznikol príbeh.

Základným kameňom príbehu je postava. Divák si



musí vytvoriť emocionálny vzťah k postavám a vtedy sa bude zaujímať o ich príbeh.

x x x

x x x

Prečo by sa mal divák mal zaujímať o Veroniku, keď o nej nič nevie? Film bude odhaľovať Veronikine vlastnosti a charakter a konflikt ju prinúti jednať.

x x x

Autor musí poznať veľa detailov, ktorými zaujme diváka. O postavách musí vedieť všetko, odkiaľ pochádzajú, aké majú rodinné zázemie, sociálne začlenenie, postavenie v kolektíve, akých priateľov, či boli milovanými, rozmaznávanými. Treba sa vyhýbať typom, lebo typ ničím neprekvapí, je nudný a ľahko sa zabudne.

„Vybudovanie príbehu okolo postavy si žiada skutočne podrobnú prípravu. Svoju postavu musíte poznať skrz – naskrz,“ hovorí profesor filmu Dick Ross.

Veronika nebude typickým ľahkovážnym dievčaťom, ktorému sa stalo, čo by každý očakával, ale osobnosť s originálnym vystupovaním, vlastným sociálnym zázemím, vlastným životom a plánmi do budúcnosti. Autor bude postupne odhaľovať jej vlastnosti a divák sa zainteresuje do jej príbehu. Je nadaná matematická, prešla náročným konkurzom a získala zahraničné štipendium. Mama je nadšená, s dcérou má zvláštny vzťah, lebo ju viní, že je tak trochu zodpovedná za jej zmarené plány, no zároveň očakáva, že jej všetko vynahradí a niekam to dotiahne. Ale Veronika zistila, že je tehotná. Dopadne ako ja, narieka mama. Držala som ju ako v bavlnke, keby mala viac skúseností, tak by sa jej to nestalo.

x x x

Vojtech Jasný: „Keď píšete postavu, nájdete si pre ňu v živote viac predobrazov, napríklad veselú vdovu



z Rodákov som skombinoval z niekoľkých skutočných žien, ktoré som poznal vo svojom rodisku.“

„Prostredníctvom postáv prežívame emócie. Bez postáv nie je akcia, bez akcie nie je konflikt, bez konfliktu nie je príbeh, bez príbehu nie je film a ani scenár“, hovorí Dick Ross.

Scenár, čo to je?

Scenár je ucelený literárny výtvor, ktorý tvorí ideovo-dramatický základ filmového diela. Obsahuje podrobne vypracovaný príbeh rozčlenený na obrazy, opis a vlastnosti predstaviteľov, ich správanie a všetky dialógy, opis prostredia, v ktorom dej prebieha (prírodné exteriéry, ateliérové stavby, reál), naznačovanie zvukových efektov a charakteristiku hudobného sprievodu.

Tradične je text rozdelený do dvoch stĺpcov – na ľavej strane je obraz a na pravej všetko, čo sa týka zvuku. (Sú však aj scenáre, kde je zvuk zvýraznený iným spôsobom, napríklad oddeleným odstavcom.)

Zaužívaný model scenára nie je samoúčelný. Jeho úlohou je odštartovať realizáciu filmu, to znamená, že podľa určitej schémy musí vypovedať o obsahu filmu, o nosnosti a kompozícii príbehu, o použitých výrazových prostriedkoch, o nárokoch na techniku, o hercoch, o personálnom zabezpečení nakrúcania, o organizácii prác, o financiách.

V zásade sa bude scenár filmu s niekoľkými hercami v jednom prostredí podobať na scenár veľkolepej historickej drámy s masovými scénami. Rozdiel bude v obsahu a pravdepodobne aj rozsahu.

Scenár sa píše ľahko, keď vieme, čo máme písať. Ale ako to niečo neurčité a nejasné, čo sa vznáša okolo nás, previesť na papier? Budeme najprv vymýšľať príbeh, a potom hľadať formu, alebo naopak? Ako a kde začneme? Niektorí tvoria spontánne, iní sledujú a analyzujú „zlatý fond kinematografie“, študujú odbornú literatúru a čítajú memoáre. Dáva si radiť a potrebuje o svojom filme neustále hovoriť.

Písanie scenára je proces, ktorý prevedie naše predstavy, fantáziu, talent a skúsenosti do konkrétneho

diela – filmu. Tento proces je predmetom skúmania teoretikov, praktikov aj odborníkov, a preto máme bohatú zásobu skúseností, analýz, príkladov aj zovšeobecňujúcich definícií. Výsledok je, že nič nie je predpísané, nič nie je povinné a nikto nemôže zodpovedne navrhnúť jediný postup, ktorý vedie k vzniku dobrého filmu.

Cesta od „ničoho“ k hotovému dielu má logický postup od jednoduchého k zložitejšiemu, od náčrtu cez štúdie kompozície k celku, od návrhu po dejovo bohaté formálne dokonalé dielo.

Literárna príprava filmu

Musíme si vymyslieť príbeh a sformovať ho do vhodného tvaru. Tento proces sa nazýva literárna príprava filmu a tvoríme pri ňom film podľa určitého postupu, ktorý je síce tradičný, ale odvodený z praxe a preto ho môžeme považovať za overený a praktický. Začína sa nápadom, prechádza rôznymi fázami a končí sa hotovým literárnym scenárom.

V profesionálnych podmienkach bývajú jednotlivé kroky podporené zmluvami a pomerne presne definovanými nárokmi na obsah, rozsah a formu výsledného textu. Záleží od producenta – umožňuje to kontrolovať film už v procese prípravy. Texty, ktoré vznikajú v určitých stupňoch literárnej prípravy filmu, si bežne žiadajú inštitúcie, ktoré rozhodujú o výrobe, respektíve o financovaní budúceho filmu.

Téma

Téma je základná zápleтка filmu vyjadrená niekoľkými vetami. Má úlohu pri prvých kontaktoch, alebo pri tvorbe dramaturgického plánu. V amatérskych podmienkach sa často obmedzí na slovnú komunikáciu.

Téma väčšinou naznačuje konkrétny príbeh, niekedy formuluje film vo všeobecných pojmoch, ktoré majú presvedčiť dôležitosťou. Napríklad príbeh o konflikte medzi svedomím a povinnosťami pri riešení závažných etických postojov pri zrode nového života. Témou filmu však môže byť aj jedna postava a často je to kniha, novela, divadelná hra. Producenti sa priam predbiehajú pri nákupe autorských práv na pamäti, zaujímavé články, korešpondenciu...

Nie každé úspešné literárne dielo je vhodné pre sfilmovanie, nie každá téma, ktorá nás nadchne, môže byť zárodkom budúceho filmu. Mnohí ľudia si myslia, že pre film stačí nejaká veselá, alebo tragická životná príhoda, iní hľadajú vážne témy v životných pravdách, ďalší inklinujú k dobrodružstvu.

Rozhodujúca je osobnosť a talent autora. Nikto sa dnes neodváži povedať, že niečo sa pre film vyslovene nehodí. Príťažlivý príbeh, zaujímavý hrdina, fotogenické prostredie s vonkajšími dynamickými prejavmi môže byť predpokladom na vznik dobrého filmu, ale nemusí.

Téma je však abstraktný pojem a možno z nej iba posúdiť, či je dôležitá, alebo zaujímavá pre širšie obecnstvo. Umeleckým dielom sa stane až na základe

toho, akým spôsobom ju vyjadríme v dramatickom deji a ako filmovo tento dej spracujeme. Rovnaká téma môže byť základom rôznych filmov. Jej nosnosť sa ukáže pri ďalšom spracovaní.

Námet – synopsis

Stručný, vecný opis základnej debovej zápletky rozprávaný jednoduchou formou bez akýchkoľvek básnických ozdôb, ktoré by mohli zakrývať nedokonalosť myšlienky a podstatu konfliktu, sa nazýva námet – synopsis. Je to zhustený príbeh a pokiaľ to nie je nevyhnutné, nerozvádza epizódne deje a neobsahuje dialógy. Pre celovečerný film môže mať rozsah 8 – 12 strán, ale aj len 2 – 4 strany.

Z textu musí byť evidentné, či je námet filmovo nosný, teda či ho možno realizovať prostriedkami a možnosťami, ktoré sú k dispozícii. Je to prvá fáza práce na scenári a mala by priniesť vypracovanú dejovú osnovu, ktorá by podľa tradície mala spĺňať nasledujúce podmienky:

1. myšlienková hodnota,
2. presvedčivá a dramaticky nosná ústredná zápleťka,
3. pôsobivý a logicky postavený príbeh,
4. živé postavy a charaktery,
5. príbeh vyjadriteľný filmovými prostriedkami,
6. látka realizovateľná v možných ekonomických a technických podmienkach.

Dejová osnova je iba surovinou, ktorá čaká na svoje ďalšie stvárnenie, ale už v tejto elementárnej podobe môže upútať jedinečnosťou, fantáziou, vnútorným obsahom alebo aj nevšednou filmovou tvorbou.

Pri kratších útvaroch môže námet plniť funkciu filmovej poviedky. Pokúsme sa príbeh napísať bez odborných technických výrazov, aby sme zistili, či má začiatok a koniec, či sa hodí na filmovanie a či máme prostriedky na to, aby sme film nakrútili. Je to dosť dôležité, lebo kým príbeh neporozprávame a nenapíšeme, neexistuje a nemáme na čom ďalej pracovať. Pri zvlášť krátkych formách bude stačiť stručný obsah, alebo len poradie kľúčových záberov (minútový film).

Pre začínajúcich autorov je rozvíjanie deja bez akcie a s minimom dialógov prvou skúsenosťou s tvorbou. Najmä pri kratších filmoch sa ukáže, že niektoré popisy sú statické a zaberajú príliš veľa času, že niektoré obrazové prechody nebude treba a z dialógu sa to dôležité dá povedať len niekoľkými replikami. Lebo aj krátky film môže byť zdlhavý a nudný.

V amatérskom prostredí môžeme obsah pripravovaného filmu porozprávať a overiť si, či poslucháča zaujme. Niektorí autori radi vykladajú svoje zámery, chvália sa svojimi nápadmi – skúste aj vy hľadať spriaznené duše a spolupracovníkov. Aj vďaka tomu môžete pri tvorbe prežiť niečo nové a nečakané.

x x x

Autor s priateľom premýšľajú nad osudom Veroniky. Dohodli sa, že tak, ako sa príbeh vyvíja, nebude milostná

scéna jadrom filmu, ale bude pôsobiť ako expozícia. Vyriešia to niekoľkými zábermi pod titulkami. Ako vyjadriť vzťah matky s dcérou? Treba vymyslieť nejakú akciu, aby len nesedeli a nerozprávali. Možno by sa mohol objaviť bývalý matkin spolužiak a to by bola príležitosť zaoberať sa minulosťou. Nejaké rekvizity diplom, alebo fotografia. Nemohla by byť matka športovkyňa? Gymnastka? Pekná, upravená dáma. Šetrila, aby dcéra mohla študovať v zahraničí. Je treba vymyslieť akciu, kde by sa dostali do konfliktu, napríklad sa stretnú u lekára. Alebo ju matka vezie autom do školy. Nešťastná matka navštívi školu a sleduje dcéru pri „matematikovaní“. Čo vidí? Nič. Čo robia matematici? Treba nájsť vizuálne zaujímavé prostredie.

x x x

Vojtech Jasný odporúča neustále myslieť na kinetický obsah scén. „Film je pohyb ako v obraze, tak v zostrihu záberov. Mnoho scenárov ukazuje ľudí len sediacich a hovoriacich, a aby boli ľudskejší, jedia pizzu a hovoria s plnými ústami. Ale to nie je cinema.“

x x x

Bolo by lepšie, keby aj Veronika bola gymnastka. Matka a dcéra. Matka trénerka a dcéra sa prebojovala na olympiáde a teraz je všetko preč. To by sa však dalo vyjadriť aj na menšom priestore. Aj tak nemôžeme nakrúcať dlhý film.

x x x

Filmová poviedka

Pomerne presným obrazom budúceho filmu je filmová poviedka. Obsahuje úplnú ideovo-umeleckú koncepciu, podrobný dej so všetkými epizódami, s dostatočne charakterizovanými postavami a s pomerne presnými dialógmi.

V literárnej príprave filmu má zásadný význam ako prechodná fáza medzi synopsisou a literárnym scenárom. Je základom pre vypracovanie scenára a preto pripravovaný film predstavuje aj po stránke stavebnej. Jej autor sa už do istej miery stáva aktívnym filmovým tvorcom, a preto je dôležité, aby poznal aspoň najzákladnejšie umelecké a technické tvorivé postupy. Obsah rozloží do sekvencií a obrazov podľa epizód, prostredia, postáv a intenzity konfliktu. Odseky budú obrazy a každá veta bude samostatný filmový záber. Dialóg bude vyhranený a prehľadný. Predpokladaný rozsah 25 – 40 strán.

Jazyk poviedky je jednoduchý, vecný, bez štylistických virtuozít a lyrických pasáží, v texte nebudú zdĺhavé popisy duševných stavov, ani filozofovanie.

Presný, prehľadný a podrobný opis budúceho filmu napísaný zrozumiteľným jazykom je možné ďalej rozvíjať, dopĺňať, kriticky hodnotiť. V priebehu tvorby často vzniká niekoľko verzií filmovej poviedky.

Hlasné čítanie filmovej poviedky by nemalo trvať dlhšie ako premietanie filmu, asi 80 – 90 minút. Je to samozrejme

len pracovný údaj, súčasné celovečerné filmy sú omnoho dlhšie. Text by však nemal byť preplnený popismi, podrobnosťami. Aj v texte treba rešpektovať časové rozloženie deja vo filme, a preto sa krátke akcie nepopisujú obširne, aj keď majú pre film kľúčový význam. Netreba podrobne opisovať prostredie, obraz povie viac ako slová. Autor musí mať na zreteli, že nepíše literatúru ale film. Veta ako „muž odhodlane vykročil do nového týždňa s veľkým predsavzatím...“ do filmovej poviedky nepatrí.

Scenárista Jean-Claude Carrière v tejto súvislosti radí: „Treba sa vyvarovať príliš krásnych slov a dobre postavených viet. Máme napríklad napísať, že ‚v miestnosti panuje ponurá atmosféra‘, že ‚Peter sa necíti vo svojej koži‘? Čo to znamená? Scenárista sa má k filmu, ktorý sa zrodí z jeho slov, zachovať čestne. Nesmie napísať nič, čo divák neuvidí a čo nakoniec zostane niekde zbytočne ležať ako vrak lode na pobreží.“

Postavy, konflikty všetko sa prezentuje v akciách, ktoré vytvoria príbehy. Vymýšľať situácie a akcie, ktoré budú rozprávať príbeh, je pri tvorbe scenára kľúčová úloha.

Text by mal rešpektovať špecifikum filmoveho príbehu. Členenie na kapitoly by malo kopírovať sekvencie, odseky obrazy a úprava riadkov môže napríklad naznačovať zábery. Carrière to nazval skryté rozzáberovanie. „Keď napíšem, že ‚tridsať študentov sa zhromaždilo v sále s červenými stoličkami‘, naznačím, že ide o celok, bez toho, aby som to spresňoval. Keď poviem: ‚V prvom rade si ostrihaná tmavovláska píše modrým perom poznámky‘, vnuknem predstavu polocelku.“

Dodržiavanie úpravy riadkov nenápadne rytmizuje čítanie a sprostredkuje zatiaľ neexistujúci obraz. A text nie je preťažený technickými poznámkami.

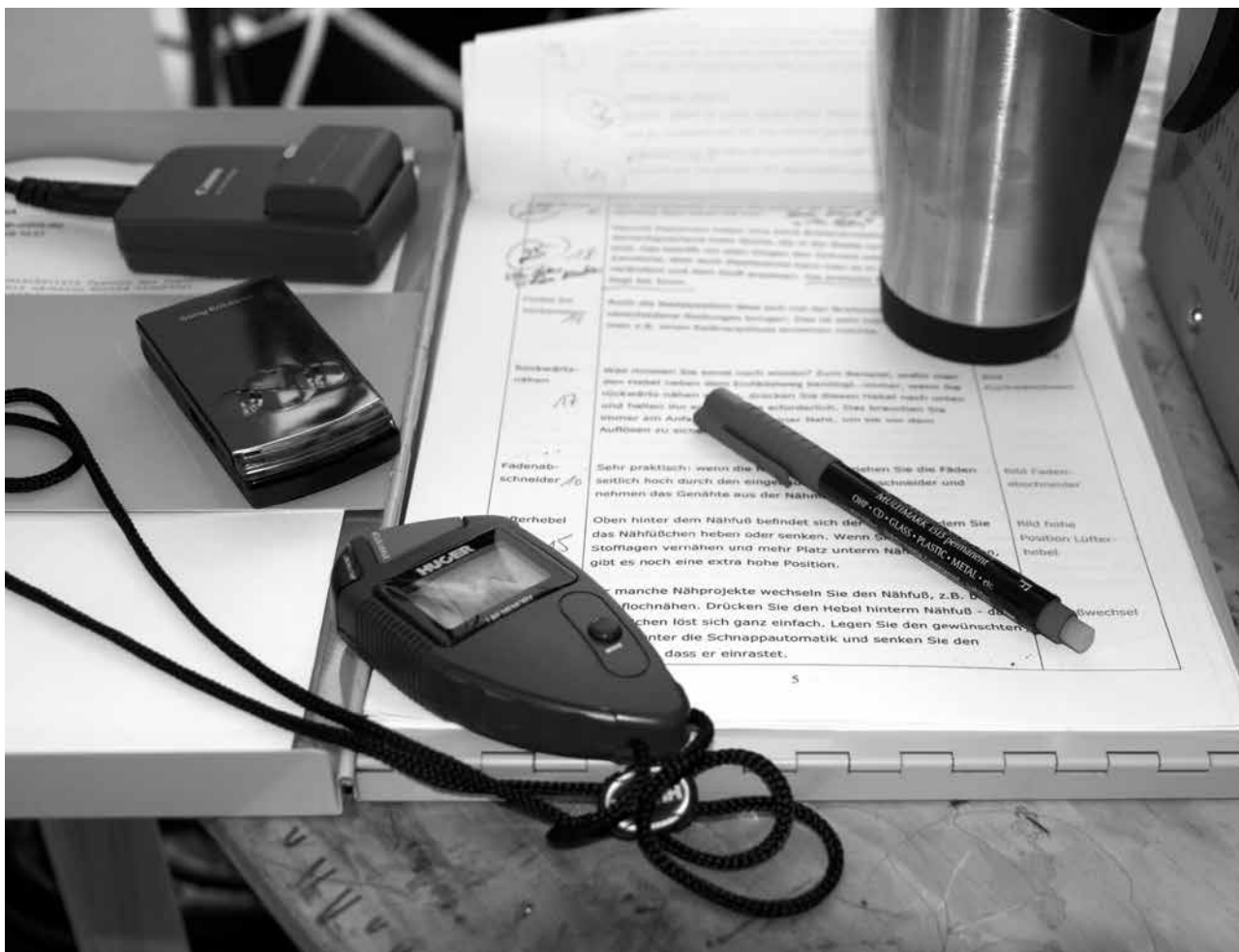
Súvislosť textu s obrazom sa obsahovo aj formálne objavovala už v nemom filme. Napríklad publikované „scenáre“ Sergeja Ejzenštejna sa blížili takmer k poézii.

Scénosled – treatment

Tento sa k budúceму filmu približuje najviac. Po stránke stavebnej sa príliš nelíši od filmovej poviedky, ale už sa viac približuje k scenáru. Príbeh je rozčlenený na obrazy, každý obraz je na novej strane, preto má asi 90 – 120 strán. Je to už budúci film, aj keď sa nečlení na menšie články – na zábery. Obsahuje však podrobne napísané dialógy. Od scenára sa graficky líši už na prvý pohľad. Nerozdeľuje obraz a zvuk do dvoch stĺpcov a technické podrobnosti naznačuje skratkami.

Niektorí autori priznávajú, že si treatment vypracúvajú pre svoju potrebu. V staršej odbornej literatúre splyva s filmovou poviedkou. Je to totiž spôsob, ktorý cez skratkovité popisy, situácie a presné dialógy rozpráva príbeh ešte pred rozzáberovaním. Je čitateľný a pôsobivý až do tej miery, že otvára diskusiu o tom, či je filmový scenár samostatné literárne dielo. Je to aj podoba, v akej sa zvykne zverejniť. Vzniká tak ideálna príležitosť študovať proces tvorby, aj keď pre publikovanie sa väčšinou vypracúva dodatočne, podľa hotového filmu.

Stáva sa, že scenárista s režisérom prekladajú papieriky



s obrazmi a dialógmi a tak hľadajú optimálne rozloženie deja.

Literárny a technický scenár

Literárny scenár je finálny produkt literárnej prípravy filmu, technický scenár je začiatkom realizácie. Cesta od nápadu, od témy k scenáru môže trvať dosť dlho. Nezáleží na tom, koľkokrát sa práca preruší, ani koľko verzií vznikne.

Filmári sa väčšinou zhodnú na tom, že vynikajúci film sa nedá urobiť bez dobrého scenára, kým zlý film sa dá nakrútiť aj podľa dobrého scenára. Ale ako zistíme, ktorý scenár je dobrý?

Scenár je dobrý, až keď vznikne dobrý film. Možno v dejinách interných štúdiových hodnotení sa spomenie výborný scenár, ktorý pokazil režisér, ale na verejnosť sa taká informácia nedostane a ani ju nezaujíma.

Scenár filmu je totiž prototyp. Nemá svoj vlastný život ako divadelná hra, ktorú možno inscenovať rôznymi spôsobmi, je to projekt len na jedno použitie. Aj keď sa produkcie vracajú k úspešným filmom, znova spracúvajú staré námety a témy, nikdy nepoužívajú pôvodné scenáre.

Podľa niektorých názorov patrí scenár do literatúry a čoraz častejšie aj máme možnosť čítať ho. Býva v knihách, odborných časopisoch. Odporúčam využiť túto možnosť, aj keď publikované scenáre sú upravené, aby sa dali čítať –

keďže scenár je odborný text, ktorý vie čítať málokto.

Možno by sa hodili kurzy čitateľov scenárov, uvažuje Jean-Claude Carrière. „Ide o dôležitú vec. Naučiť sa vidieť a počuť film pomocou písaného slova, a to aj s tým rizikom, že sa pomýlime a uvidíme iný film. Dôležité je nezabudnúť na to, že scenár nemáme čítať, ale že ho máme vidieť.“

Rakúsky režisér Josef von Sternberg niekde napísal, že je veľmi ťažké, skoro až nemožné, v scenári vyjadriť skutočnú vizuálnu silu scény. Obrazová kultúra, výtvarnosť, to, čo je na ľavej strane scenára, zostáva tajomstvom autora.

Scenár nevie zachytiť obraz, môže ho len naznačiť. „Konkrétne inscenačná podoba scény sa dá len ťažko popísať a kto popisuje príliš, tvorí scenár nudný a neprehľadný,“ upozorňuje Vojtech Jasný.

Filmová dramaturgia

Filmového amatéra od filmového profesionála delí mnoho vecí, ale čo ich kladie na rovnakú úroveň, je filmová dramaturgia.

Dramaturgia je podľa oficiálnej definície náuka o princípoch dramatického umenia a delíme ju na teoretickú a praktickú.

Filmová dramaturgia spája teoretické vedomosti s praktickou tvorbou a prepletá sa medzi hotovými

filmami a teoretickými poučkami. Preto je toľko mudrovania a teoretizovania. Teoretické objavy filmových praktikov sú skôr autorské vyznania.

Filmová dramaturgia aplikuje to, čo sa už urobilo a vybádalo do konkrétnej tvorby, od formulovania autorského zámeru, hľadania témy, zostavenia príbehu, charakteristiky postáv, akcie a konflikty, dialógy, prostredie, žánrového určenia, riešenia expozície, vyjadrenia konfliktu a jeho riešenia, charakterizovania postáv a vykreslenia prostredia, určenia žánru a usporiadania do funkčného poradia obrazov, ktoré budú kostrou budúceho filmu.

Jej základná úloha sa nemení. Dala by sa formulovať do troch bodov:

1. čo bude vo filme (obsah),
2. prečo to tam bude (hlavná myšlienka),
3. ako to bude usporiadané (kompozícia).

Filmová dramaturgia je konkrétna činnosť, ktorá sleduje a konzultuje proces tvorby filmu od hľadania témy po slogan do programového letáku. Zaujímavá postava prináša zaujímavý príbeh.

Všetko, čo bude vo filme, musí byť zaujímavé a musí byť spracované tak, aby pritiahlo pozornosť.

Filmové spracovanie látky

Podľa režiséra Otakara Vávru je ideálna dĺžka celovečerného filmu asi 80 minút a scenárista musí mať toľko skúseností, aby vycítil túto metráž a aspoň približne ju dodržal. Kratší film je pre distribúciu menej cennejší, dlhší diváka vyčerpáva. Každé skracovanie môže poškodiť dejovú líniu a film premeniť na reťaz nesúvisiacich scén, v opačnom prípade musí film dopĺňať zbytočnými vložkami, napríklad pesničkami. Autor rozvrhne základné body, ktoré vytvoria akýsi obrys diela.

Stavba (konštrukcia, alebo rozloženie príbehu) je práca s rozličnými stupňami napätia, viac alebo menej vzrušujúcimi, pričom vzostupná línia nesmie v záverečných minútach klesnúť, ale musí sa chvíľku udržať vo vrcholnom bode. Podľa skúseností najlepšie filmové scenáre sa delia na osem dejových častí, ktoré obsiahnu štyri základné body drámy, ktoré sformuloval už Aristoteles.

Prvá a druhá časť zaberá expozíciu. Uvedie základné postavy, ich charakter, vzájomný pomer, predstaví prostredie a jeho vzťah k postavám a tiež niektoré detaily, ktoré pôsobia dynamicky na dramatický dej.

V tretej a štvrtej časti sa hromadia udalosti zauzlené prvým dramatickým popudom. Logicky vyplýva scéna zo scény, postupne pribúdajú nové a nové komplikácie, ktoré vyvolávajú ďalšie komplikácie, musia pôsobiť jednoducho a logicky. Tu možno použiť vo väčšej miere dialógy, pravda dialógy filmové, ktoré netvorí dej a situácie, ale ktoré sú hovorené len počas týchto situácií a nijako nezdržujú filmový spád. Dialóg nesmie nikdy trvať dlhšie ako čas, kým dokáže obraz hovoriacej postavy zaujať diváka. Na konci štvrtého dielu - ním sa končí prvá polovica filmu - sa objavujú nové dramatické prvky, ktoré vytvorila situácia

najvyššieho napätia, v ktorej by príbeh mohol skončiť. Táto situácia však zostáva otvorená a kladie divákovi otázku: ako to dopadne?

V piatej časti, teda v druhej polovici filmu, je najnebezpečnejšie miesto, pri ktorom mnohým autorom dôjde dych. Konflikt zdanlivo dospel k rozuzleniu a keď sa už divák začína domnievať, že katastrofa je zažehnaná a všetko je v poriadku, prichádzajú nové situácie, znova sa rozhorí novou intenzitou. Znova sa objavujú pôvodné dramatické momenty a v nových nepredvídaných zostavách sú omnoho nebezpečnejšie.

V šiestej časti bude dej ubiehať trojnásobnou rýchlosťou a spieť k neodvratnej katastrofe. Zúfalí hrdinovia sa ešte pokúšajú s nasadením všetkých síl odvrátiť nebezpečenstvo, čo sa na chvíľu aj podarí.

V siedmej časti rýchlo a nezadržateľne prichádza katastrofa. Odohráva sa tu akási bitka, vyhratá alebo prehratá, ktorá rieši celú zápletku.

V ôsmej časti dozrievajú následky konfliktu, alebo vzniká upokojenie. Táto časť je najdôležitejšia, pretože zanecháva v divákovi výsledný dojem. Aby sa zachovalo tempo, zakončenie by malo mať najviac 2 – 3 minúty. Zvlášť nebezpečný je nepripravený, nečakaný koniec, ktorému divák neverí. Alebo niekoľko koncov za sebou, keď už divák uznal a schválil prvý.

Vzťah dramaturgie, ktorá vychádza zo známych, overených zásad, tradície a skúseností a tvorby konkrétneho jedinečného diela, pripomína športový zápas, ktorý sa tiež odohráva podľa presných, všeobecne známych pravidiel. Keď hráči niečo pokazia, vznikne chaos, hádka, preto je tam rozhodca, ktorý má v ústach píšťalku. Hráči však behajú po ihrisku a dávajú góly aj podľa pravidiel, ktoré nikto nenapísal, ale všetci ich poznajú. A do hry vstupujú aj taktické pokyny pre jedno konkrétne stretnutie. Všetko platí a predsa vidíme vždy niečo iné.

Zdá sa, že priestor na individuálnu tvorbu je prísne ohraničený, ale to nie je pravda. Filmári stále nakrúcajú filmy, ktoré divákovi poskytujú nezabudnuteľné zážitky a zároveň podľa tých istých pravidiel vznikajú filmy, ktoré veľmi rýchlo upadnú do zabudnutia.

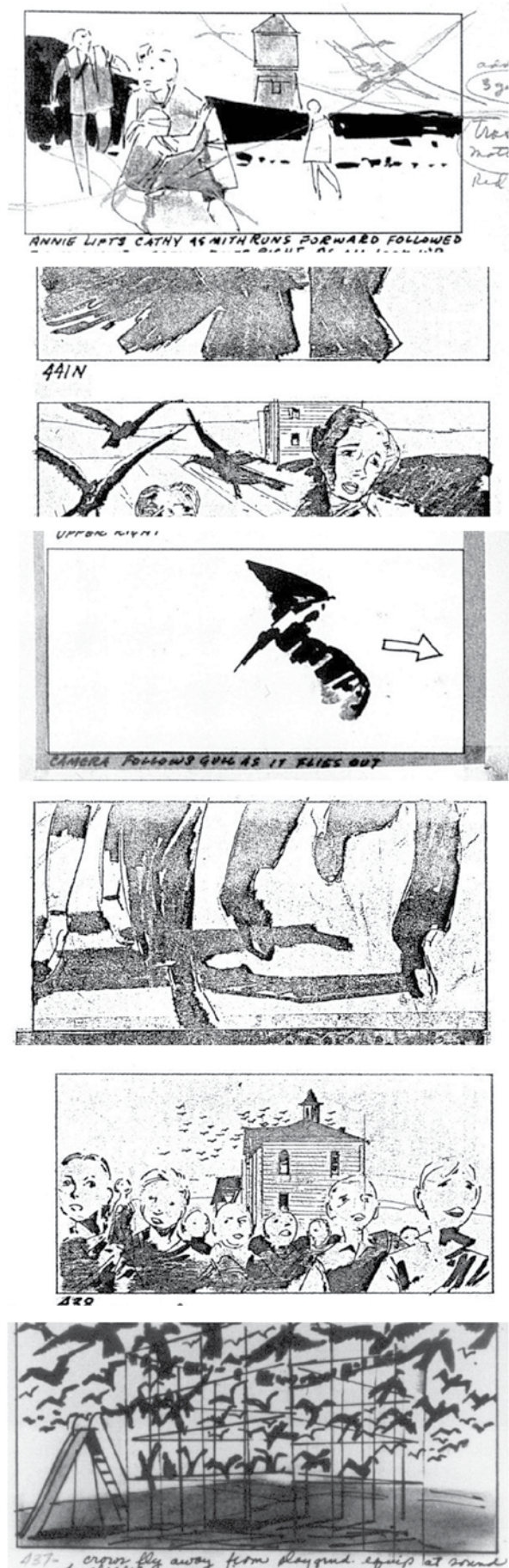
Postava, akcia, príbeh

Poznáme tri druhy rozprávania:

1. postava vie, čo nevie divák,
2. postava nevie a divák vie,
3. aj postava aj divák vedie, čo sa stane.

To je známa situáciu, ktorú rozoberá Alfred Hitchcock: spoločnosť sa zábava a pod stolom je bomba. Ukázať divákovi, čo je pod stolom a držať ho v napätí, alebo staviť na prekvapenie? Chlap kráča po chodníku a za rohom naňho číha muž s obuškou. Ukázať ho divákovi, alebo nie?

Predstava sa prejavuje v akcii. Charakter sa prejaví pri riešení komplikácií. Niekedy stačí prekvapivá reakcia. Exponujeme najprv jednu vlastnosť, potom pridáme ďalšie. K tomu, čo vidíme, budeme postupne pridávať detaily.



Ukážka storyboardu filmu Vtáci režiséra Alfreda Hitchcocka.

Postavy by sa nemali podobat'.

Vzhľad postavy podmieňuje aj jej konanie.

Postava sa v priebehu filmu bude meniť. Niektorí autori priznávajú, že ich postavy začínajú žiť až vtedy, keď sa ukáže, že sú schopné riešiť konflikty a prijať úlohy, ktoré im dáva autor. Môže sa stať, že v priebehu práce na scenári sa ukáže životaschopnejšia postava, ktorá sa vynorí z deja.

Postava sa meniť nemusí, ale potom musí byť súčasťou intenzívneho deja.

Dve postavy nebudú vyzerat' rovnako a ani nebudú mať rovnaké vlastnosti.

Negatívne postavy nie sú negatívne od narodenia. Zlými sa stali.

Každá postava, aj negatívna, by mala mať sympatické vlastnosti, s ktorými sa môže divák stotožniť. Ľudské konanie ponúka viac možností.

Pozor, niekedy prostredie privedie do filmu schematické postavy (napríklad baníci).

Vyhňime sa spomienkam. Film sa odohráva v prítomnom čase.

Jedna scéna – jeden obraz, jedna myšlienka, jedna emócia, jedna akcia.

Akcie musia vyplývať z príbehu. Nenútime postavu do akcií, ktoré nevychádzajú z charakteru. Nebojíme sa výnimočných postáv. Postavy by mali vyvolať emócie. Podstata je trojdielna: cit, ľudskosť, charakter.

„Film potrebuje sedem až deväť myšlienkovy a filmársky vynikajúcich scén,“ píše Vojtech Jasný. „Ale aj keď vychádzame zo skutočnosti priamo autobiografickej, nemôžeme sa uspokojiť s jednoduchou kópiou skutočnosti, s čistým naturalizmom. Vždy je nutná transformácia, pretváranie pôvodných zážitkov, fantázia, imaginácia, podvedomie.“

Niektorí autori nevenujú dostatočnú pozornosť výberu prostredia, lebo to nepovažujú za dôležité. Zbytočne sa tak zbavujú veľmi pôsobivého vyjadrovacieho prostriedku.

Pozor, aby film nebol prázdny – ako keď sa hrdinovia s mobilom na uchu rozprávajú pred hladkými stenami.

Pozor na telefonovanie. Nejde len o to, že telefonovanie buď niečo opakuje alebo predznamenáva, ale fakt, že každý môže hovoriť s každým kedy chce a odkiaľ chce, obmedzuje akcie, ktoré logicky vyplývajú z deja.

Treba si tiež zodpovedať otázku, čo musí v konkrétnom okamihu divák vedieť, aby rozumel a chápal motiváciu postáv a zároveň mať na mysli, že príliš veľa údajov posúva diváka do úlohy pozorovateľa.

Vyznanie lásky nad nočným rozsvieteným mestom vyzerá celkom inak, ako na železničnom nadjazde, pod ktorým sa posúvajú vlaky, ale musí vychádzať z logiky príbehu.

„Filmový príbeh patrí do ústnej tradície, skúste ho rozprávať,“ radí režisér Karel Smrž.

Prvý stupeň angažovanosti diváka je emocionálny, keď divák nebude mať záujem o hlavnú postavu, príbeh ho nezaujme.

Profily a črty postáv musia byť vykreslené tak, aby ich konanie vychádzalo z ich psychológie. Všetky

momenty a udalosti musia byť logické aj vtedy, ak ide o utópiu.

Príbeh treba rozprávať prostredníctvom scén, ktoré majú svoje príčiny a následky. Keď príčina nie je jasná, zaniká následok. Keď sa pred postavou objaví problém, núti ju do akcie.

Príbeh treba stavať až v okamihu, keď sú definované postavy a dej rozložený do sekvencií, obrazov. Stavba filmu bude viditeľnejšia po prvej verzii.

Film je médium založené na spolupráci – spolupracujte teda.

Text je komediálny, keď sa smeje osoba, ktorá ho číta. Ak sa nesmeje, nie je to komédia.

Z textu vyškrtajte ozdoby a popisy. Čo zostane? Príbeh.

LITERATÚRA:

Cesty ke scenáři, STIMULATING OUTSTANDING RESOURCES FOR CREATIVE EUROPEAN SCREENWRITING EVROPSKÝ ZDROJ KVALITNÍCH SCÉNÁŘŮ

Publikácia vydaná pri príležitosti prezentácie vzdelávacieho programu pre písanie a vývoj scenárov SOURCES 2 v Prahe

ČERNÝ, Jindřich: Osudy českého divadla po druhé světové válce – Divadlo a společnost 1945 – 1955, Praha, Academia, 2007

FORMAN Miloš, NOVÁK Jan: Co já vím?: aneb Co mám dělat, když je to pravda, Bookman, 2007

VÁVRA Otakar: Zamýšlení režiséra, Praha, Panorama, 1982
WASSERMAN Václav: Karel Smrž. Sborníček, Praha, SPN, 1958

Osobnosti - Česko: Ottův slovník, Praha, Ottovo nakladatelství, 2008

O autoroch citovaných výrokov

Václav Wasserman (1898 – 1967) - herec, scenárista a režisér. Jeho scenáristickou doménou boli komédie (To neznáte Hadimršku, Dobrý voják Švejk, Hej – rup!, Tři vejce do skla...), ale adaptoval aj klasické diela českej literatúry (Pohádka máje, Babička). Režiroval napríklad aj slovenskú komédiu Čertova stena. Bol pedagógom na pražskej FAMU

Karel Smrž (1897 – 1953) - filmový historik a kritik, scenárista, kameraman, dramaturg, publicista a docent FAMU. Bol spoluzakladateľom jedného z prvých českých periodík venujúcich sa filmovej technike – mesačníka Kinematografie. Vďaka svojej publikácii Dějiny filmu z 30. rokov sa stal medzinárodne uznávanou autoritou v oblasti filmovej histórie.

Vojtěch Jasný (1925) - scenárista, filmový režisér a vysokoškolský pedagóg. Radí sa k predstaviteľom tzv. novej vlny v československom filme. Veľký úspech dosiahol jeho film Až přijde kocour a trezorová snímka Všichni dobří rodáci, ktorá bola ocenená na Medzinárodnom filmovom festivale v Barcelone. Od roku 1984 trvale žil v USA.

Otakar Vávra (1911 – 2011) - filmový režisér, scenárista a pedagóg, ktorý pomáhal založiť pražskú FAMU. Nakrútil okrem iných napríklad filmy Cech panen kutnohorských, Krakatit, Romance pro křídlovku a predovšetkým Kladivo na čarodějnice. Nakrútil celkom 52 hraných filmov a približne k 80 filmom napísal scenár.

Jean-Claude Carrière (1931) - francúzsky scenárista, herec a režisér. Spoločne s Luisom Buñuelom získal cenu BAFTA za najlepší scenár k filmu Skrytý pôvab buržoázie a s Philipom Kaufmanom ocenenie za najlepší adaptovaný scenár k filmu Nezniesiteľná ľahkosť bytia. Napísal tiež scenáre k filmom ako Plechový bubienok, Danton či Valmont.

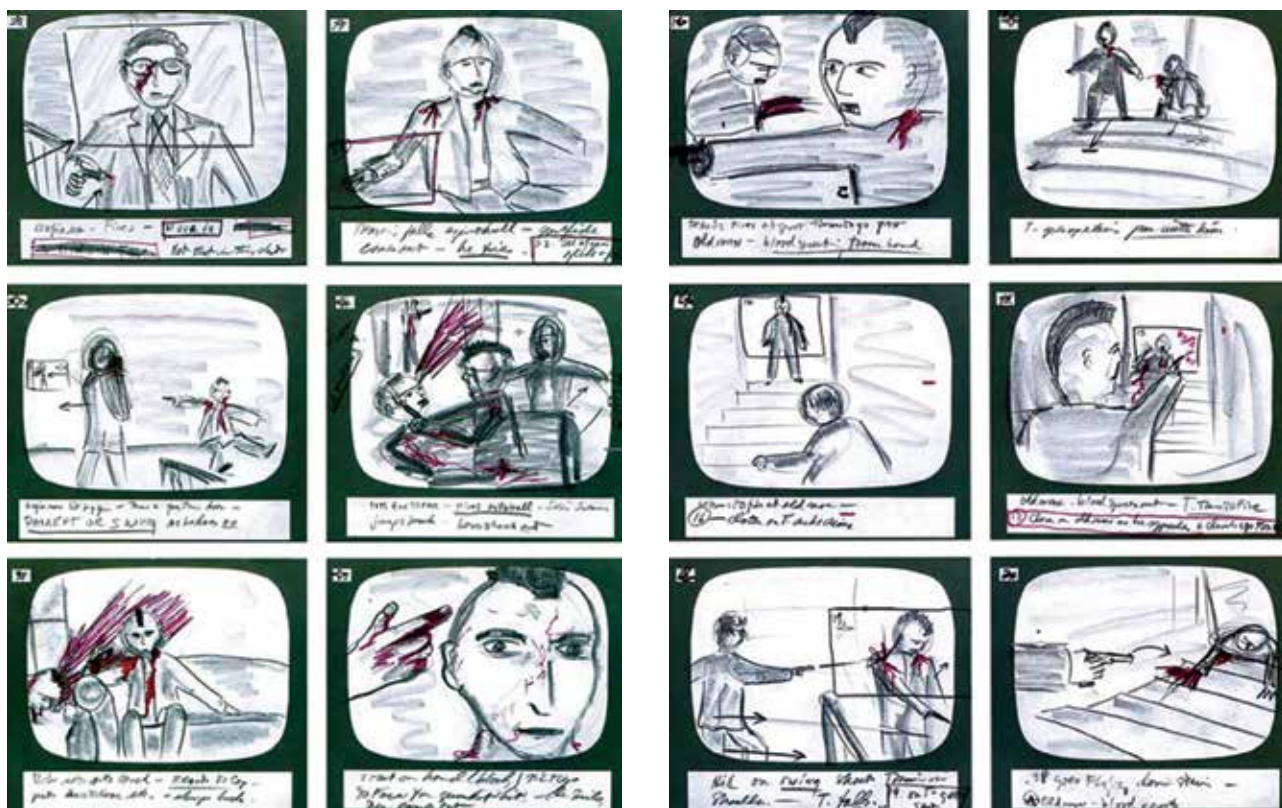
René Clair (1898 – 1981) – francúzsky filmový režisér a spisovateľ, prvý filmár, ktorý sa stal nositeľom Radu čestnej légie. Nakrútil napríklad filmy: Mlčať zlato, Krásky noci – ocenené v Benátkach cenou FIPRESCI či Veľké manévry. Od roku 1994 udeľuje Francúzska akadémia významným filmárom za celoživotné dielo Cenu Reného Claira.

Josef von Sternberg, neskôr **Jonas Sternberg** (1894 – 1969) – pôvodne rakúsky režisér, ktorého preslávil film Modrý anjel v hlavnej úlohe s Marlene Dietrichovou. Sternbergovi sa hovorilo „sochár svetla a tieňa“.

Georges Simenon (1903 – 1989) - belgicko-francúzsky spisovateľ detektívnych a psychologických románov. Bol tvorcom postavy komisára Maigreta. Napísal 425 románov a viaceré krátke príbehy, z ktorých bola väčšina aj sfilmovaná. Jeho diela boli preložené do 50 jazykov. Patrí k najviac publikovaným spisovateľom 20. storočia.

Miloš Forman (1932) - režisér, scenárista a herec českého pôvodu, žijúci v USA. Je držiteľom dvoch Oscarov za najlepšiu réžiu, troch Zlatých glóbusov a ceny BAFTA. Nakrútil filmy: Konkurs, Černý Petr, Lásky jedné plavovlásky, Hoří, má panenko, Odcházím, Prelet nad kukučím hniezdom, Vlasy, Ragtime, Amadeus, Valmont, Ľud verus Larry Flynt, Muž na Mesiaci, Goyove príznaky, Dobře platená přecházka.

Richard Lawrence Ross (Dick Ross) – v roku 1980 sa stal profesorom filmu na Kráľovskej akadémii umení v Londýne. Od roku 1992 vedie postgraduálne semináre rozprávania príbehov a písania scenárov. Je autorom štúdie o krátkometrážnom filme, v ktorej sa sústreďuje predovšetkým na oblasť rozprávania príbehov (Short Films – A Teacher's Sourcebook, Vol.: 1; Strategies for Storytelling, Vol.: 2).



Martin Scorsese: „Pre mňa je storyboard cestou ako si vopred vizualizovať celý film.“ Ukážky storyboardu k filmu *Taxikár* (1976).

O autorke

Marcela Plítková-Jurovská (1940) je scenáristkou, režisérkou a dramaturgičkou dokumentárnych filmov. Študovala na pražskej Filmovej akadémii múzických umení odbor filmovej a televíznej dramaturgie. Po skončení štúdia pracovala ako režisérka a dramaturgička Krátkého filmu v Slovenskej filmovej tvorbe v Bratislave. Zameriavala sa na výrobu filmových a televíznych žurnálov. Od roku 1983 do roku 1990 vyučovala na FAMU v Prahe. Ako pedagogička pôsobila i na VŠMU v Bratislave, kde patrila do tímu tvorcov študijného programu dokumentárneho filmu v polovici 70. rokov spolu s režisérkom Martinom Slivkom a s kameramanom Alexandrom Strelingerom. Po založení samostatnej Filmovej fakulty VŠMU viedla Katedru dokumentárnej tvorby. Od roku 1999 je držiteľkou pamätnej medaily VŠMU, ktorou bola ocenená k 50. výročiu založenia školy. Bola tiež vedúcou Katedry dokumentárnej tvorby Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici. Bola členkou porôt rôznych festivalov dokumentárnych filmov – aj medzinárodných. Autorsky sa venuje histórii a filmovým archívnym materiálom. V roku 1993 realizovala 13-dielny cyklus *Pred kamerou – za kamerou*, v ktorom konfrontuje osobné spomienky s oficiálnym filmovým propagandistickým obrazom v 50. rokoch. Niekoľko rokov pracovala na špecifickom projekte nakrúcania filmových letopisných materiálov pre filmový



archív a z týchto materiálov realizovala dlhometrážny film *Čo odviaľ čas* (2003). V Slovenskej televízii nakrútila niekoľko dielov do televíznych projektov *Historická panoráma* a *Zrkadlenie v čase: Krok za krokom* (2000), *Pán, alebo sluha* (2001) a iné. V roku 2008 vytvorila dva diely zo štvordielneho televízneho seriálu *Magická osmička: Kto zvíťazil vo februári* a *Rok 1918 – vízie a skutočnosť*. Do seriálu *Ženy o ženách* vytvorila film *Krásny svet pod Roháčmi* (2001). Je autorkou scenára

filmu *Príbeh jednej lanovky* (2004). S filmovými amatérmi pracuje prakticky počas celej svojej profesionálnej kariéry. Národné osvetové centrum (predtým Osvetový ústav) vydalo jej tituly: *Dramaturgia v amatérskom filme* (1974, príručka), *Portrét človeka v dokumentárnom filme* (1984), *Filmový šlabikár (Základy audiovizuálneho vyjadrovania, 2000)*. Je dlhoročnou spolupracovníčkou Národného osvetového centra v Bratislave v oblasti amatérského filmu, mnohoročnou členkou poradného zboru NOC pre amatérsky film (bola i predsedníčkou). Dlhý čas pôsobí ako členka a predsedníčka porôt na súťažiach neprofesionálnej filmovej tvorby (CINEAMA a i.) aj ako lektorka na seminároch a školeniach v tejto oblasti. Je konzultantkou filmových prác amatérskych filmárov. V roku 2000 jej generálny riaditeľ Národného osvetového centra udelil Medailu D. G. Licharda. Je držiteľkou Pamätnej medaily VŠMU (k 50. výročiu založenia VŠMU, 1999).