

Cesty ke scénáři

DICK ROSS Marii je 25 a je půvabná

DICK ROSS Jak fungují slova: Funkce dialogů

DICK ROSS Tipy pro psaní scénářů

DAVID WINGATE Existuje metoda pro úpravu scénářů?

OBSAH

Předmluva	1
Dick Ross: Marii je 25 a je půvabná	2
Dick Ross: Jak fungují slova: Funkce dialogů	10
Dick Ross: Tipy pro psaní scénářů	20
David Wingate: Existuje metoda pro úpravu scénářů?	22
Životopisy	28
Co je SOURCES	29

S podporou programu Evropské unie MEDIA

OBSAH

PŘEDMLUVA

Vážení přátelé,

publikace, kterou držíte v ruce, vznikla u příležitosti prezentace vzdělávacího programu pro psaní a vývoj scénářů SOURCES 2 v Praze.

Každý, kdo se někdy jako producent, režisér nebo scenárista podílel na realizaci filmového díla, ví, že jedním ze základních předpokladů vzniku dobrého filmu je jeho kvalitní vývoj, především právě příprava scénáře.

Program MEDIA Training proto finančně podporuje řadu vzdělávacích programů zaměřených na psaní a vývoj scénářů, mezi nimi i SOURCES 2. Jejich účastníci, k nimž patří vedle scenáristů samotných také režiséři a producenti, tu pracují pod vedením renomovaných konzultantů a dramaturgů nejen na literárním vývoji scénáře, ale připravují také svému projektu co nejlepší uplatnění v konkurenci mezinárodního trhu.

Jsem ráda, že některé z těchto programů můžeme představit i našim profesionálům. Zvolili jsme formu mini-workshopů, které ve zmenšeném měřítku věrně představují náplň programu a jeho metodiku. Čeští scenáristé a producenti tak mohou na domácí půdě rychle získat praktické zkušenosti s programem a ověřit si, zda vyhovuje právě jejich potřebám. Naposledy se v Praze takto uskutečnila dvě velmi úspěšná setkání s programem Arista, kterých se zúčastnilo celkem více než 150 českých filmařů.

Aby nezůstalo jen u přednášek a konzultací, rozhodli jsme se tyto mini-workshopy doplnit i publikacemi textů, které vznikly jak při pražských setkáních, tak v průběhu výuky v programech samotných. Prvním z nich je právě tento materiál, který obsahuje přednášky lektorů SOURCES 2 – Dicky Rosse a Davida Wingatea. Víím, že na psaní a úpravy scénáře neexistuje žádný zaručený návod, nicméně doufám, že pro vás tyto texty budou užitečným zdrojem inspirace a alespoň trochu pomohou při vaší práci.

Daniela Kučmášová

ředitelka

MEDIA Desk Česká republika

Zastoupení programu MEDIA v České republice

MEDIA Desk

Národní 28

110 00 Praha 1

tel.: 221 105 209

fax: 221 105 303

e-mail: info@mediadesk.cz

www.mediadesk.cz

Provoz kanceláře MEDIA Desk Česká republika financuje Ministerstvo kultury ČR a Evropská komise.

PŘEDMLUVA



Marii je 25 a je půvabná

DICK ROSS

Tuto přednášku jsem nazval: **Marii je 25 a je půvabná**. Když si člověk zvolí takový název, riskuje ovšem, že obecenstvo bude očekávat poststrukturalistickou analýzu *West Side Story*. S názvy je třeba zacházet opatrně. Před mnoha lety jsem si na jednom nádraží před dlouhou cestou koupil knihu s názvem *Oh What a Blow that Phantom Gave Me*. Čekal jsem, že půjde o gotický román s příděchem značné sexuální aktivity. Samozřejmě, tím, že jsem knihu koupil s takovým lascivním očekáváním, jsem jen prokázal svou neznalost. Ve skutečnosti byl název narážkou na *Dona Quichota a jeho větrné mlýny*. Kniha obsahovala sociologickou studii vlivu masmédií na primitivní společnosti.

Já bych se zde chtěl zabývat rolí **POSTAV** ve filmovém příběhu. Zčásti to vyplývá z mé touhy svrhnout otrockou oddanost mnoha lektorů Aristotelovým principům dramaturgie.

Aristoteles, který jako první bezpochyby nejsilněji ovlivnil vývoj dramatu, před dvěma a půl tisíci lety napsal: „Nejdůležitější ze všeho je struktura událostí, ne člověk, ale dění a život...“ Jinak řečeno, snížil důležitost postav – alespoň jako výchozího bodu dramatu. Tento přístup ke „skladbě“ vyprávění přetrvává dodnes.

Já osobně mám ke vztahu postavy a vývoje příběhu jiný přístup. Když začínám psát, nebo aspoň o psaní přemýšlet, začínám tím, že najdu postavu, která mě zajímá. Pak najdu řadu událostí, ve kterých se postava může přiměřeně nebo logicky nacházet. Poté zvýším důležitost této osobní zkušenosti a najdu drama.

Někdo kdysi napsal, že úspěšný film potřebuje dvě nezbytné složky – „výjimečné postavy a nezapomenutelné příběhy o lidech nebo zvířatech.“ Ač je to možná trochu naivní, obsahuje tato definice pouze dvě základní složky – **VÝJIMEČNÉ** postavy a **NEZAPOMENUTELNÉ** příběhy. Výjimečné a nezapomenutelné. A z těchto dvou složek je podle mého názoru zdaleka nejdůležitější ta první. Vzpomeňte si na ty vynikající filmy ... nepamatujeme si vždy právě skvělé postavy dávno potom, co zapomeneme podrobnosti a sled událostí, kterých se postava účastnila? Dávno potom, co příběh v paměti diváka zůstane jen mlhavý, postavy zůstávají jasné. To není jen můj pocit.

I jiní si všimli, že *Charles Foster Kane* s námi zůstává, i když zapomínáme na konkrétní zvraty a události *Občana Kanea*. *Don Corleone* vyčnívá nad ostatní a zůstává v paměti déle než jiné postavy v *Kmotrovi*. *Humphrey Bogart* je *Rick* a *Rick* je *Casablanca*.

Mimochodem, pokud pomineme poněkud slabou zápletku tohoto filmu, právě *Casablanca* nás učí, že dokud existují takové neangažované postavy, jako je *Rick*, které jsou schopné se změnit, existuje ve světě naděje. Jakmile se ti neangažovaní změní, umožní všem těm *Viktorům Laszlům* udělat to, co většina z nás nedokáže – změnit svět k lepšímu. Zjednodušeně můžeme říct, že skutečně nezapomenutelné filmové postavy někde začnou a skončí jinde.

Profesor *Richard Walter* z kalifornské univerzity (*UCLA*) uvádí mnoho příkladů. V *Půlnocním kovboji* je nám *Ratso*, postava, kterou hraje *Dustin Hoffman*, představen jako zlodějíček, lhář a páchnoucí červ. Když na konci filmu umírá, je z něj laskavá, citlivá, a dokonce čestná lidská bytost ...a jeho smrti želíme. *Michael Corleone* je na počátku *Kmotra* nevinný, morální a zásadový mladík. Na konci příběhu je z něj zoufalý, bezcitný, neosobní a po moci toužící vrah, který je schopný zabít vlastního bratra.

Syd Field píše ve své knize *The Screenwriter's Workbook*: „Postava je srdcem, duší a nervovým systémem vašeho scénáře. Pomocí vašich postav prožívají diváci emoce. Pomocí postav se jich dotknete.“

ROSS

Bez postav není akce.
Bez akce není konflikt.
Bez konfliktu není příběh.
Bez příběhu není scénář.

Toto je dobré shrnutí základních prvků psaní příběhů. Proto jsou postavy nezbytnou částí.

Když mluvíme o vytváření postav, co tím máme vlastně na mysli? Filozofové mluví o tom, že život člověka je měřen sumou jeho činů. Jinak řečeno, naše životy jsou posuzovány podle toho, čeho v životě dosáhneme nebo nedosáhneme. A opět jinými slovy, člověk JE to, co DĚLÁ ... nikoli co ŘÍKÁ. To znamená, že ČINNOST je postava... a jsme tu zpátky u Aristotela.

Pokud začínáte vyprávět příběh tak, že nejprve najdete postavu, pak potřebujete co nejdříve vytvořit citový vztah mezi hlavní postavou a diváky. To by měla být první a nejtrvalejší odezva diváků. Aby měl scénář úspěch, musí nás zaujmout na několika úrovních, a jednou z nich je prostá a přímá oddanost diváků hlavnímu hrdinovi příběhu díky nějaké okamžité emocionální reakci. Možná je to mým věkem nebo proto, že jsem scénářů četl tolik, ale snad mám pravdu, když řeknu, že pouze jeden scénář z deseti, nebo i dvaceti, které mi přijdou na stůl, obsahuje alespoň stín citového zapojení diváků. U těch ostatních prostě není důvod, abyste měli zájem.

Co je zapotřebí, je důkaz, že autor má určité soucitné lidské pochopení. To právě postavu dobarví. Týká se to stejně tak postavy zloducha, jako hrdiny. Pochopení pro postavy povyšuje příběh nad jiný, kde sice všechno sedí, jak má, ale jinak je zcela nezajímavý. My, diváci, projevíme zájem.

Odpovědí je vniknutí do postavy. A to můžete dokázat pouze tehdy, když o postavách hodně víte.

Nezačínejte tím, že napíšete: „Krásná mladá žena potká pěkného mladíka. ...“ To nejsou postavy. To jsou TYPY. A já mám dva dobré důvody, proč se TYPŮM vyhýbat.

Za prvé, zobecňování, které typy vytváří, vychází ze stejných principů jako bigotnost. Zobrazuje rasové, etnické, sexistické nebo kulturní rozřazování. To by nemělo být cílem autora.

Druhý, daleko jasnější důvod pro to, abyste se vyhnuli vytváření takových typů – jakýchkoli typů – ve scénáři, je, že jsou velmi nudné.



Když začínám psát, nebo aspoň o psaní přemýšlet, začínám tím, že najdu postavu, která mě zajímá.

Ve filmu, stejně jako v životě, jsou postavy, které okamžitě rozeznáváme, protože jsme se s nimi už dříve setkali, obvykle nezajímavé a zapomenutelné. Bohužel, autoři často zalidňují své scénáře davy šablonovitých, až příliš známých postavíček, které jsou spíše karikaturou než skutečnou postavou. Teď mluvíme o stereotypech.

Dobří autoři se ve scénáři typům vyhýbají zcela. Ale je velmi snadné dovolit, aby se vám typ do scénáře vplížil. Richard Walter jich má dlouhý seznam – bezcitný obchodník, dobrodružný kněz, šovinistický pivař pracující na stavbě, tupá blondýna. Z těchto typů, říká, vznikají příšerné filmy. Scenárista by se místo toho měl snažit vytvořit živé, originální postavy, které si diváci zapamatují pro jejich jedinečnost, pro jejich odlišnosti namísto podobností, pro zvláštní vlastnosti, které je činí jinými, nikoli stejnými jako ostatní.

Filmové postavy by měly být zajímavé. Ale jak takové postavy stvořit? Nu, samozřejmě tak, že je záměrně odlišíte od všech ostatních, které vídáme v jednom filmu za druhým. Užitečný postup je představit si nejběžnější stereotyp a potom vytvořit jeho pravý opak. Dokud se autor snaží, aby byla postava uvěřitelná, existuje bezpočet způsobů, kterými může scénář oživit fascinujícími a nepředvídatelnými postavami. Obráťte postavy na ruby. Třeba tak budou lépe fungovat.

Kozel zahradníkem může být daleko zajímavější, než když je všechno na svém místě. Znovu budu citovat Richarda Waltera. Navrhuje: „Jeptiška oddaná Bohu, která je zároveň vášnivou fotbalovou fanynkou. Městský policajt s tajnou vášní pro středověkou architekturu. Mladík z chudinského ghetta, který tajně potichu vytváří světovou sbírku známek, a díky tomu má neobvyklé znalosti dějepisu, zeměpisu a zvláštní pohled na svět.“

Možná, že vás tyto postavy jako autora nezaujmu. Proč by měly? Vymyslete nějaké sami.

Vraťme se tedy k prohlášení: „Krásná mladá žena potká pěkného mladíka. ...“ Krásná mladá žena právě vyhrála milion dolarů v loterii a potká pěkného mladíka, který se v Berlíně živí kradením aut. Oba tam studují filozofii na universitě.

To pořád ještě nemusí být žádný extra příběh, ale přinejmenším to obě postavy pozvedá nad jejich vnější vzhled.

Samozřejmě, VNĚJŠÍ VZHLED je důležitý, avšak je to jen jedna z vrstev postavy. Bezpochyby jde o jednu z podmínek nebo prvků postavy, ale zajímavé je to pouze tehdy, pokud to jakkoli ovlivní psychologii a následně jednání postavy.

Například – za krásnou ženou se na ulici otáčejí muži, kteří si s ní představují rychlé sexuální zážitky. To může ženu těšit nebo děsit, pokud cítí, že její tvář má pouze jediný úkol – naznačovat rozkoše skryté níže... A pokud by snad někomu ze zírajících mužů dovolila, aby ji pozval na hotel, nejspíš by chvíli funěl, odvalil se, vyčistil si zuby a o deset minut později by na ni zapomněl...

To je pro krásnou mladou ženu děsivý, tragický osud. Je to cena za krásu. Možná, že váš příběh bude popisovat složitý proces, během kterého se ji mladík snaží poznat (což je špatná volba slov, protože on se ve skutečnosti nezajímá o ni). Ona pak zjistí, že jeho jediný důvod je předvádět ji jako doplněk své vlastní důležitosti a moci.

Britský spisovatel, dramatik a známý právník John Mortimer o tom psal. Řekl: „Hra, kterou jsem napsal, byla o muži, který lidem říkal vždy to, co si myslel, že chtějí slyšet ... rozšíření principu potěšení, který funguje jen velice krátkodobě.“ (Pozn.: Zjistíte, že příběh zahájil zajímavou a zoufalou postavou.)

„Tato hra byla o strašných nerovnostech plynoucích z krásy. Pokud bychom chtěli, mohli bychom zúžit propast mezi bohatými a chudými... mohli bychom všem zdarma poskytovat vzdělání, brýle, umělý chrup, jízdu metrem, bez ohledu na to, kde se narodili. Ale neexistuje žádná síla, která by dokázala zničit nemilosrdné třídní rozdělení na ty, kdo jsou fyzicky přitažliví, a na osamělou, uhrovitou, bledou, tichou a neatraktivní většinu. Je to třídní rozdíl, který způsobuje, že se mnoho mužů chová zvláště surově právě k těm nejhezčím dívkám... Proto nezadržíte povzdech úlevy, když kráčíte za někým, kdo vypadá prostě skvěle, a potom jej předejdete a zjistíte, že má obyčejný, nebo dokonce ošklivý obličej. Proto je pro závistivý svět nejlepší zprávou, že krásná žena začíná uvadat.“

Ale co tím chci říct – aspoň 90 procent všech scénářů, které mi posílají mladí spisovatelé, obsahuje tento popis: „Marii je 25 a je půvabná...“ Nic víc. Chudák Maria...

Proč musí být půvabná? Je to proto, že všechny výjimečné, nezapomenutelné postavy musí být krásné? Nebo je to kvůli umanuté posedlosti mladých filmových tvůrců jejich vlastní sexualitou?

Naneštěstí, co se týká lásky, touhy, něhy, má jen velmi málo mladých spisovatelů odvahu či schopnost vytvořit více než jen naplnění chůtí. Málokdy jejich dílo obsahuje originální pohled na okolnosti první lásky. Hrdina je v podstatě podobizna autora a hlavní hrdinka, ten tajemný objekt touhy, je odsouzena právě k tomu, aby zůstala ... tajemná. Teď mluvím o autorech – mužích. Autorky se bohužel často snaží zbavit ženského pohledu a pouze kopírují staré mužské stereotypy. Mění se to, ale pomalu.



Myšlenka budování příběhu kolem postavy vyžaduje skutečně podrobnou přípravu. Musíte svou postavu znát skrz naskrz.

Myšlenka budování příběhu kolem postavy vyžaduje skutečně podrobnou přípravu. Musíte svou postavu znát skrz naskrz. Říká se, že nemůžete člověka soudit, dokud neujdete míli v jeho botách. To je pro scenáristu, který má vytvořit novou postavu, dobrá rada.

K této přípravě lze přistupovat mnoha způsoby. Vypůjčil jsem si metodu, která, jak mi bylo řečeno, je připisována Georgi Simenonovi, autorovi, který je nejznámější jako tvůrce komisaře Maigreta. Nazývá se Leonardova metoda.

Vypadá takhle: Simenon se seznámil s kopiemi nákresů Leonarda da Vinci. Fascinovala ho mimořádná pozornost, kterou Leonardo věnoval sebemenším detailům, pečlivému studiu každé části lidského těla – kloubů prstů, záhybu ucha, tvaru nosní dírky. Představil si velkého umělce v jeho ateliéru, jak provádí měření a srovnává své nákresy s živým objektem. Potom mu někdo řekl, že Leonardo většinu práce dělal z paměti a ne na modelech. Byl mistrem pozorování.

Měl ve zvyku chodit na každotýdenní trh. Když jej někdo zaujal, pečlivě ho sledoval, všiml si každého gesta, tvaru svalů, držení ramen, křivky páteře a tak dále. Když předmět jeho pozorování odešel, pospíšil si Leonardo zpět do svého ateliéru a z paměti reprodukoval jedinečné vlastnosti svého zvoleného „modelu“. Simenon si uvědomil, že toto je skvělá průprava pro spisovatele.

Za sebou už samozřejmě měl dlouhá učednická léta jako spisovatel brakové literatury. Ale vyzkoušel Leonardovu metodu. Byl spisovatelem, který po dokončení jedné knihy čeká na symptomy té další. Podobně jak člověk cítí, když na něj leze chřipka, cítil Simenon, jak na něj „leze“ další kniha. Když to přišlo, šel v den trhu do města. Posadil se na terasu kavárny a sledoval, jak kolem proudí davy. Pak jeho pozornost upoutala něčí postava. Mohla to být stará dáma s těžkým nákupem, v sešlapaných botách, oblečená v černém na památku drahého zesnulého. Mohlo to být malé dítě, se začínajícím strachem v očích, když v tlačenci dospělých hledá svou matku. Mohla to být Maria, je jí 25 a není vůbec půvabná.

Simenon pak zapomněl na svou známou sklenku brandy a pokusil se vidět úplně vše ... nejen vnější vzhled, ale jakékoli známky, které vypovídají o hlubší osobnosti. Nedělal si poznámky. To by z něj udělalo obyčejného voyeuru. Místo toho se snažil nasát každý detail, dokud mu vybraný objekt nezmizel z očí.

Potom Simenon odešel z trhu a spěchal domů do pracovny. Měl úžasný dům, navržený zvláště pro něj. Byla v něm vnitřní část uzavřených pokojů, kde pracoval zcela oddělen od každodenního domácího života. Na stole měl stojan s dýmkami, plechovky s oblíbeným tabákem, hromádku papírů a tucty pečlivě naostřených tužek. Byl připraven tvořit.

Vzal si bílou záznamovou kartu velkou zhruba jako pohlednice. Na ní vyplnil každíčkou podrobnost o postavě, kterou na trhu sledoval. Často dokázal vyplnit víc než jednu kartu poznámkami, jak jeho skvěle vycvičená paměť postavu oživovala. Často překvapil sám sebe, kolik si toho dokáže zapamatovat.

Když svou paměť vyprázdnil, vložil kartu do obálky. Vzal telefonní seznamy Paříže a Bruselu a náhodně z nich vybral jméno a příjmení, které zapsal na obálku. Pak použil místopisné seznamy dalších měst a zvolil název ulice, městskou čtvrť, a dokonce i telefonní číslo. Po zbytek týdne už nedělal nic.

Další den trhu byl Simenon zpátky a celý proces se opakoval. To už měl dvě postavy. O týden později byl tedy připraven začít. Zavřel se do pracovny. Ze zásuvky vyndal obě obálky. Otevřel je a karty položil vedle sebe. Potom

musel položit pouze jednu otázku. „Co by musela osoba A udělat osobě B, aby vyprovokovala zoufalou reakci?“ Někdy otázku pokládal jinak. „Co má osoba A za tajemství, které osoba B objevila? Proč by osoba B zabíjela, aby toto tajemství zůstalo nevyzrazené?“

To jsou správné otázky. O tom je skoro celé tvoření příběhu. Zkuste to. Skutečně to funguje, zvláště pokud je pro vás obtížné vytvářet nápady na základě činů.

Dovolte, aby vaše postavy rostly a vyvíjely se po celou dobu příběhu. Neukazujte jejich osobnost najednou na počátku příběhu, abyste je potom nechali beze změny až do konce. V dobrém filmovém příběhu se odkrývají jednotlivé vrstvy identity a odhaluje se skutečná hloubka a intenzita osobnosti člověka. Také vy, jako autor, přinášíte nám, divákům, zajímavé a čerstvé pohledy na složitost lidské psychologie.

V celém procesu je samozřejmě skrytý jeden prvek: že tyto hlavní postavy se určitým způsobem v průběhu děje mění. Příběh zahrnuje řadu událostí, během nichž postava prochází změnou. Jak často jste někoho, kdo si právě přečetl váš scénář, slyšeli říkat: „No dobře, ale jak se hlavní postava změnila? Co se z té zkušenosti naučila?“

Bezpochyby existuje určitá fascinace tím, jak se lidé mění a rostou v důsledku bezprostředního působení důležitých změn v životě. Pokud váš scénář obsahuje realistické postavy, které se vyrovnávají s důležitými výzvami, musíte vlastně nevyhnutelně ukázat, jak se mění.

Vaším úkolem je, aby tato změna byla uvěřitelná. Zkusme například méně používat frázi „najednou zešílela“. Několik mých známých se skutečně zbláznilo, ale byl to až bolestně pomalý proces. Pomalý propad do šílenství. Musíte využít svých hlubokých znalostí o postavě, abyste divákům umožnili pochopit, proč k takovým změnám došlo.

Nedávno jsem vedl seminář na Kubě. Jeden student tam prohlásil: „Chci napsat o muži, který začne jako šťastný, potom přestane být šťastný a nakonec se zabije.“ Zeptal jsem se ho: „A kde je příběh?“ a on moudře odpověděl: „Někde mezi tím.“

Když mluvím o vývoji zajímavých postav, které v průběhu příběhu projdou změnou, napadnou vás samozřejmě výjimky mezi filmovými postavami. A je jich hodně. Jsou určité filmy, kde od postav nezbytně neočekáváte růst nebo změnu. Do této kategorie spadají hrubší komedie, horory, dobrodružné akční filmy a sci-fi filmy.

James Bond nebo Indiana Jones nejsou například postavy, které by během svých dobrodružství prošly nějakou významnou změnou. Sylvester Stallone ani Arnold se nesmí měnit. Za to přece platíme.

Pokud je cílem vašeho scénáře rychlá zápletka, může se stát, že pokud budete věnovat moc pozornosti vývoji postav, zpomalí to váš příběh. Pokud jste však dost šikovní, abyste věci udrželi ve správném pohybu, a ještě k tomu dokážete ukázat, jak se vaše postavy vyrovnávají s událostmi, máte z obojího to nejlepší.

Lajos Egri, autor užitečné knihy s názvem *The Art Of Dramatic Writing*, nabízí tuto radu: „Začněte se srdcem každého dramatu ... jeho postavami. Protože jsou to lidé, jejich povahy a vzájemné vztahy, kdo příběh posouvají a vdechují mu život. Dobrá dramaturgie spočívá v pochopení lidských motivů. Proč se lidé chovají právě tak? Co způsobí, že se ze zbabělce stane hrdina a z hrdiny zbabělec? Co vlastně udělá Romeo v první části Shakespearovy hry, že je jeho pozdější sebevražda nevyhnutelná?“

” Každý předmět má tři rozměry: hloubku, výšku, šířku. Lidské bytosti mají ještě další tři rozměry: fyziologii, sociologii a psychologii. “

Postava je základní materiál, s nímž pracujeme, a proto je nutné, abychom ji znali tak důkladně, jak je to možné. Každý předmět má tři rozměry: hloubku, výšku, šířku. Lidské bytosti mají ještě další tři rozměry: fyziologii, sociologii a psychologii.

Bez znalosti těchto tří rozměrů nemůžeme lidskou bytost ocenit. Nestačí jen při sledování muže či ženy zjistit, že je to člověk hrubý, zdvořilý, pobožný, morální nebo degenerovaný. Musíte vědět proč. Chceme vědět, proč je osoba právě taková, proč se její povaha neustále mění a proč se musí měnit bez ohledu na to, zda si to postava přeje nebo nepřeje.

Což mě přivádí k jádru této přednášky. My, autoři, často slyšíme kritiku: „Tahle postava je taková jednorozměrná...“ Nebo o něco méně drsné: „Tahle postava je jen dvourozměrná.“ Taková kritika nám dělá starosti, ale protože si nejsme úplně jisti, co který z těchto rozměrů znamená, není v naší moci vyřešit problémy, které jsme stvořili. Vezměme tedy jednotlivé rozměry popořadě.

První rozměr je nejzákladnější, jde o rozměr fyziologický. Jinak řečeno, vnější vzhled postavy. Osoby, nikoli osobnosti. Dostanete to, co vidíte – jen s málo otázkami a odpověďmi. Avšak mladí autoři často zapominají, že i tento první rozměr může postavu významně ovlivnit. Všechno záleží na úhlu pohledu.

Starý člověk, tak jako člověk chromý, slepý, hluchý, ošklivý, krásný, vysoký, malý – každý z nich vidí věci jinak než ostatní. Pro nemocného je zdraví nejvyšším dobrem, zdravý člověk ale důležitost zdraví tolik nevnímá, pokud na to vůbec myslí. Má někdo velké uši, vyvalené oči, dlouhé chlupaté paže? To všechno, nebo kterýkoli z těchto znaků ho předurčují ke vzhledu, který ovlivní každý jeho čin.

Někdo na takovou fyzickou přítěž reaguje rezignovaně, další si dělá legraci sám ze sebe a někdo jiný je rozzlobený. Ať už se s tím člověk vyrovnává jakkoli, nikdo neunikne důsledkům fyzických vlastností. Pokud se naše postava cítí nespokojená sama se sebou, ovlivní to její pohled na život, vyostří konflikty s ostatními, člověk se stane agresivnější, precitlivělý k poznámkám, nebo rezignuje.

Samozřejmě, že když tvrdím, že musíte znát všechny podrobnosti o vaší postavě, jako je výška, věk, barva kůže, tak to neznamená, že by se tyto podrobnosti nutně musely objevit přímo v expozici vašeho příběhu. Ale vy je musíte znát, protože to jsou základní prvky, které vytvářejí a ovlivňují chování postavy.

Mohutný muž se pohybuje, jedná a myslí jinak než člověk, který měří třeba jen metr a půl. Když mi bylo 14, měl jsem ještě vlasy, byl jsem zoufale hubený a připadalo mi, že moje paže nejsou tak úplně moje. Při každém pohybu jsem shazoval věci. Lidé se vždy podívali na řadu trosek, které jsem za sebou zanechal, a každou poznámku zahajovali slovy „chudák Dick“. Abych se vyhnul tomuto ponížení, začal jsem chodit s lokty přitisknutými pevně k tělu. To ovšem vyvolalo další, stejně necitelné poznámky. Roky mi trvalo, než jsem to překonal. Pak jsem byl konfrontován s novou skutečností.

Před několika lety jsme se s manželkou převlékali k formální večeři. Vybojoval jsem vítěznou bitvu s motýlkem. Prohlížel jsem se v zrcadle a poznamenal jsem: „Víš, kdybych neměl tak velké uši, nebyl bych ani moc ošklivý.“ Na což moje žena odpověděla: „Tvoje uši? O čem to mluvíš? Nejde o uši, ale o tvoje oči. Máš je moc blízko u sebe.“ Nikdy jsem si této znepokojivé skutečnosti nevšiml. Teď si samozřejmě připadám každý den víc jako Kyklop.

Nejsou to však jen takové výrazné rysy, které ovlivňují, co se z nás stane. Dívka se špatnou pleť se bude chovat jinak než dívka s pleť bezchybnou. Totéž platí samozřejmě i u chlapců. Ty nekonečné hodiny strávené před zrcadlem. Těch modliteb za čisté a otevřené póry.

Pokud chceme pochopit činy jakéhokoli člověka, musíme se podívat na motivaci, která jej nutí jednat právě tak, jak jedná.

Je tedy jasné, že náš fyzický vzhled ovlivňuje naše názory na život. Neustále nás ovlivňuje, umožňuje nám být tolerantní, drzí, skromní nebo arogantní. Ovlivňuje náš duševní vývoj a slouží jako podklad pro komplex méněcennosti nebo nadřazenosti. Ale stále je to jen první z řady rozměrů ovlivňujících postavu.

Druhým důležitým rozměrem je sociologie. Pokud jste se narodili ve škarpe a hráli jste si na špinavé ulici, budou se vaše reakce na svět okolo lišit od reakcí kluka, který se narodil v panském sídle a hrál si s drahými hračkami v bezpečném a elegantním prostředí.

Z těchto rozdílů však stále nemůžeme získat přesnou analýzu, aniž bychom vzali v potaz další faktory. Musíme se své postavy zeptat:

Kdo byli tvůj otec a matka?

Byli zdraví nebo nemocní?

Kolik vydělávali?

Byli milující rodiče, nebo se o tebe nestarali?

Kdo jsou tví přátelé?

Jak jsi je ovlivňoval/a?

Jak oni ovlivňovali tebe?

Jaké oblečení se ti líbí?

Jaké čteš knihy?

Co rád jíš/o čem přemýšlíš/co se ti líbí/nelíbí?

Jinými slovy ... kdo, ze sociologického hlediska, jsi?

Třetím rozměrem je psychologie. Tento rozměr jednoduše získáme kombinací prvního a druhého rozměru. Jejich společný vliv oživuje ambice, frustrace, povahu, názory, komplexy. Kombinace fyziologie a sociologie vytváří psychologii. Bez jasné znalosti třetího rozměru jsou naše postavy dřevěné a neživé. Neproudí jim v žilách krev.

Pokud chceme pochopit činy jakéhokoli člověka, musíme se podívat na motivaci, která jej nutí jednat právě tak, jak jedná. Pokud pochopíme motivaci, je poměrně jednoduché vypočítat logický dopad činu.

Teď je načase, abyste se seznámili s další ženou. Tentokrát to není Maria. Budu jí říkat Nellie McGrathová. Setkal jsem se s ní kdysi v 50. letech, když jsem jako mladý novinář psal o zločinech. Nellie byla vražedkyně. Strávila celý svůj život ve východním Londýně. Za manžela měla Freda, továrního dělníka. Měli dceru, která se narodila s tak vážným postižením, že si nebyli jistí, jestli vůbec kdy uvidí a uslyší. Nemohla mluvit a byla kompletně paralyzovaná. Žila v ložnici v patře, který Nellie svým jednoduchým způsobem vyzdobila kousky zrcadel, barevnými sklíčky, kousky fólie – prostě vším, co odráží světlo nebo se třpytí. Nellie byla přesvědčena, že její dcera vidí a baví se křiklavými cinglaty, která visí v okně a ze stropu. Aby Nellie mohla zaplatit ošetřovatelku, která by přicházela každý den, pracovala jako uklízečka v kancelářích. Každý den odcházela v půl páté ráno a vracela se brzy odpoledne.

Na začátku našeho příběhu je Nellie 63 let. Její život je neměnná rutina. Jediná změna nastala před třiceti lety. Fredova sestra Etty přijela na víkend a už u nich zůstala. Nepracovala a ráno si dlouho pospávala. Celý den seděla

v obývací, poslouchala rádio a četla si časopisy. Když se v době koronovace Alžběty II. objevila televize, byl její život, jak říkala, mnohem zábavnější. Protože měla „špatná záda“, odmítala pomáhat s obracením své neteře, což bylo potřeba každých pár hodin. Dokonce se snažila, aby tu ubohou mladou ženu viděla co nejméně, někdy ji nespátřila celé týdny. Nellie si nikdy nestěžovala, i když to znamenalo, že se i s Fredem museli přestěhovat do komory. Nellie byla vždy příliš unavená a bylo jí jedno, kde spí. Říkala si, že je aspoň blíž své dceři, kdyby ji v noci zavolala. To se nikdy nestalo.

Toho dne, o kterém mluvím, přišla Nellie z práce jako obvykle. Byla nakupovat a měla plné ruce tašek. Donesla je do kuchyně a položila na lavici. Pak, jako obvykle, dala vařit vodu do konvice. Posadila se na jedinou židli, sundala si boty a masírovala si nohy, aby se jí rozproudila krev a přestaly ji bolet. Chvilku pozorovala konvici a pak se s povzdechem zvedla.

Nezastavila se v obývací, ale šla rovnou nahoru ke své dceři. Posadila se na kraj postele a vzala svou dceru za ruku. Povídala si s ní a nevšímala si, že dcera její přítomnost vůbec nevnímá. Nellie rozhýbala barevné ozdoby, které pokoj naplnily duhovými záblesky. Po několika minutách svou dceru políbila a šla zpátky dolů.

V kuchyni vzala malý tác, na něj položila vyšívaný ubrousek, šálek s podšálkem, cukřenku a talířek se sušenkami. Voda v konvici se vařila a Nellie udělala čaj. Chvilku počkala a potom nalila šálek čaje. Opatrně tác donesla do obývací a položila jej na stůl vedle křesla, ve kterém seděla její švagrová. Už dávno si neměly co říct, kromě poznámek o počasí nebo novinek o královské rodině.

Potom se Nellie vrátila do kuchyně a nalila si šálek čaje. Posadila se, vyhanec ve vlastní domácnosti. Čaj byl horký a sladký a Nellie bylo za chvíli líp. Ještě tam seděla, když její švagrová přinesla svůj šálek. Položila jej na stůl a beze slova se vrátila do obývací. Nellie se na šálek chvíli dívala. Pak se zvedla a vyšla do chodby. Pod schody byl malý přístěnek s trojúhelníkovými dveřmi. Tam se ukládaly nástroje a čisticí prostředky pro domácnost. Nellie vyndala kladivo.

Šla do obývací a pětatřicetkrát udeřila svou švagrovou do hlavy. Ta zřejmě zemřela již při druhé ráně, ale Nellie nepřestala, dokud vyčerpáním nemohla kladivo uzvednout. Pak šla do kuchyně a omyla z kladiva krev, kůstky a vlasy a opatrně jej položila na stůl. Teprve potom zavolala policii.

To je příběh, který jsem si nakonec poskládal. Těšil jsem se, že budu psát o vraždě. Ale u soudu byla Nellie zklamáním. Měla na sobě hnědé šaty s potiskem a hnědý kabát. Pamatuji se, že jsem si všiml nablýskaných bot, které byly očividně tak staré, že už měly tvar jejích pokroucených nohou. Také jsem si všiml jejích prstů. Byly na nich známky artritidy, další bolesti, kterou Nellie tiše snášela. Ale celkově působila jako upravená starší paní, která se z nějakého důvodu zatoulala do soudní síně.

Položili jí otázku, cítí-li se vinna. „Vinna.“ Tato odpověď soudce podráždila. „Ne, ne,“ řekl. „Musíte mít právníka a řádnou obhajobu.“ Bylo jasné, že má pocit, že jistá pravidla je třeba dodržovat. „Nepotřebuji právníka. Udělala jsem to.“ Soudce se snažil být trpělivý. „Vždy jsou nějaké okolnosti. Je třeba zvážit fakta. Proč jste to udělala?“ Odpověď Nellie obsahovala jedinou polehčující okolnost za celé přelíčení. „Neumyla po sobě šálek.“ Nellie byla odsouzena na doživotí.

Možná byste teď řekli, že neexistuje člověk, který by za určitých okolností nebojoval. Když vidíme Nellie, je slabá a neodporuje. Psychologický moment nastane ve chvíli, kdy je nejen připravená, ale i ochotná bojovat. Avšak okamžik jejího útoku byl špatně odhadnutý.

Měli bychom si dát pozor a nenutit postavu do činů, na které není připravena. Problém je, že Nellie je až depresivně normální. Není tam žádný příběh. Jen okamžik násilí rukou nepravděpodobné ženy. Ale počkejte. Ten příběh by mohl znít jinak ... Co kdyby to byl příběh sestry, která přijede na návštěvu, zůstane a systematicky ničí životy těch, kdo ji přijali. Pořád to není příběh? Ale Tennessee Williams právě tohle popsal v Tramvaji do stanice Touha...



Měli bychom si dát pozor a nenutit postavu do činů, na které není připravena.

John Mortimer, jak už jsem se zmínil, je spisovatel a právník. Psal o podstatě vraždy. Říká, že je to nejobyčejnější zločin. Tím myslí, že v západní společnosti – téměř v devadesáti procentech případů – vraždu spáchají lidé, kteří by nikdy neukradli ani halíř v obchodě, nebo jakýmkoli jiným způsobem porušili zákon. Je to náš zločin. Zločin slušných lidí. Mortimer samozřejmě nemluví o sériových vrahách a psychopatech.

Většina vražd jsou takzvané domácí vraždy – tedy takové, které se odehrají doma nebo v kruhu rodiny. Vražda proběhne ve zlomku sekundy, kdy se běžně zvládané emoce, jako je hněv nebo žárlivost, vzednou a zkoncentrují do jediného úderu – záblesk vášně, který zanechá jednu mrtvolu a jednoho člověka, jehož život se navždy změnil.

Mortimer tvrdí, že tímto extrémním výbuchem lidé zabijí právě tu jedinou osobu, které by kdy ublížili. Potom už jsou zbaveni veškerého násilí a nikoho neohrožují. Přesto je pošleme do vězení, často na doživotí.

Dcera Nellie McGrathové zemřela pět let poté, co byla její matka odsouzena na doživotí. Britský soudní systém ve své svrchované moudrosti odmítl matku propustit být i jen na jednu hodinu, aby se mohla zúčastnit pohřbu. Prý je, jak řekli, „nebezpečná vražedkyně“.

Je jasné, že postava dokáže udělat v podstatě cokoli, pokud jsou okolní podněty dostatečně silné. Jsme ochotni akceptovat jakékoli jednání, pokud vychází z logického vývoje. Ale nemůžete postavu donutit k rozhodnutí dřív, než

je připravená. Pokud to zkusíte, zjistíte, že její jednání je povrchní a banální – nebude odrážet skutečné vlastnosti. Když je postava připravená, stane se součástí vámi připravené situace.

Mnoho lektorů scenáristiky svým studentům doporučuje, aby si přečetli nějaká základní psychologická pojednání – úvod do práce Freuda, Junga nebo něco takového. Předpokládám, že tím nenavrhují jednu konkrétní vědeckou metodu analýzy povahy, ale snaží se dokázat, že vytváření povahy ovlivňují různé síly – vědomé i podvědomé. Úchyl je úchylem v očích široké veřejnosti. Ale pro psychologa nebo scenáristu je produktem svého zázemí, fyziologie, dědičnosti, vzdělání a dalších faktorů.

Pokud pochopíme a přijmeme skutečnost, že zmíněné tři rozměry společně představují příčinu každého okamžiku lidského chování, mělo by pro nás být jednoduché psát o jakékoli postavě a vysledovat její chování až ke zdroji. Vynecháte kterýkoli rozměr z těchto tří a možná budete mít nejskvělejší zápletku na světě (a film vydělá majlant), ale hlavní postava nebude přesvědčivá a film rychle zmizí z paměti.

Všichni známe fráze, které používají kritici – jednotvárné, nepřesvědčivé, všední postavy (špatně vykreslené, stereotypní), známé situace, nuda. Všechny tyto fráze mluví o jediném – nedostatku trojrozměrných postav. Pokud tedy váš scénář označí jako „obehraný“, nemusíte vymýšlet nějaké fantastické situace, abyste ho zachránili. Jakmile jsou vaše postavy dovršeny pomocí procesu vybudování všech tří rozměrů, váš scénář ožije.

Jak tedy jako začínající autor začnete? Obvykle vytváříte své postavy podle někoho, koho znáte, možná i podle sebe, nebo podle někoho, koho jste měli možnost sledovat. Můžete třeba zkombinovat dvě nebo více postav. Nezapomeňte na Simenonovu pozorovací metodu. To je první tah štětcem na vašem portrétu.



Myšlenka budování příběhu kolem postavy vyžaduje skutečně podrobnou přípravu. Musíte svou postavu znát skrz naskrz.

Pak musíte dodat spoustu detailů, díky kterým bude vaše postava zajímavá. Pokud nemáte zkušenost, musíte ji získat. Avšak vaše první otázka by měla být: Jak bych já sám reagoval/a v dané situaci? To je jeden způsob, jak se dostat k jádru postavy.

Když napíšete: „Marii je 25 a je půvabná“, nabízíte povrchní informaci, kterou v mžiku zjistí kdokoli. Jaká je doopravdy? Jaké má trvalé vlastnosti? Tím myslím její pohled na svět, její předvídatelné, spolehlivé vlastnosti.

Někdy stačí pouze definovat jednu vlastnost, a tím se projeví řada dalších informací. Pod svou nadpozemskou krásou může být Maria třeba mateřský typ, a proto bude také soucitná, vřelá, odpouštějící a tak dále. Na druhou stranu, pokud si Maria uvědomí, že její krása brzy uvadne, mohou se u ní objevit náhlé záchvaty žárlivosti. Můžeme předpokládat, že bude podezřívavá, nestálá v přátelství a nejistá v tom, čím svou krásu nahradí.

Ale samotné tyto situace nestačí k vytvoření výjimečné postavy. Jsou příliš předvídatelné. My chceme být překvapeni. Potřebujeme další odhalení – paradoxy, nečekané, ale uvěřitelné vlastnosti, které pomáhají vytvořit složitou povahu. Protichůdné emoce, názory a hodnoty postavu dotvářejí.

Marii je 25 a je půvabná. Muži se jí neustále vnučují. Má za sebou řadu příšerných vztahů. Je zatrpklá a má cynické názory na touhu. Má jedinou přítelkyni, ženu, která není krásná, ale která se zdá spokojená a samostatná. Maria si přeje být také taková. Jejich přátelství se prohlubuje. A tak dále.

K povrchním vlastnostem tedy dále a dále přidáváme drobné detaily, které postavu činí konkrétní a jedinečnou. Během tohoto procesu se postava může změnit – možná si začne žít po svém. Možná zjistíte, že musíte uznat, že tato postava nemůže jednat tak, jak jste původně chtěli ... někdy se možná z vedlejší postavy stane lepší nositel vaší myšlenky, než je původně zamýšlený hlavní hrdina. Je lepší tohle zjistit při psaní scénáře než při stříhání filmu.

Nezapomeňte, že bez ohledu na to, jak se postava zdá zajímavá, když ji vidíte poprvé, pokud zůstane po celou dobu stejná, bude nás nudit. Musí růst, vyvíjet se, měnit... nebo alespoň k tomu musí být nucena... V některých pozoruhodných příbězích zůstává hlavní postava stejná.

Je možné, že chcete vytvořit postavu nebo pár, který zůstane do konce příběhu stejný. Abyste toho dosáhli, musíme sledovat, jak projdou utrpením, zatímco kolem nich zuří změny. Oni odolávají, zoufale se držíce kousků života, který znají. Nakonec přežijí. Jejich svět zůstal celý. Avšak aby jej zachránili, museli najít utajenou sílu, nové silné důvody pro vlastní existenci.

Chtěl jsem však mluvit o základních radách při vytváření postav a světa, který znáte nejlépe. I na sebeznamějším území vyvstanou otázky, které byste si měli položit. Linda Seger některé z nich uvádí ve své knize *Creating Unforgettable Characters*:

Vím, kde mé postavy žijí?

Vím, jak to u nich chodí?

Mám dostatek zkušeností s nejrůznějšími lidmi, abych nevytvořil/a stereotypy na základě jednoho či dvou setkání?

Chápu jejich kulturu... jejich rytmy, víru, názory...

Čemu na jejich práci rozumím... napětí, potěšení z práce?

Já bych k tomu dodal:

Vím, čeho se obávají... o čem sní... znám jejich tajemství?

Nezapomeňte:

1. Umění spočívá ve schopnosti propojit tři rozměry – fyzický, sociologický a psychologický – do jednoho logického celku.
2. Žádní dva jednotlivci nereagují stejně, protože žádné dvě osoby nejsou úplně stejné.
3. Malé fyzické rozdíly mezi jednotlivci a jejich psychologický vývoj ovlivní jejich reakce na stejné sociologické podmínky.
4. Tím, že si uvědomíme nedostatky určitých postav, jsme schopni daleko lépe posoudit vlastní osobnost. Možná pak budeme i ostatní posuzovat méně přísně. Naše tolerance se zvýší. Přemýšlejte o tom – záporné postavy se zlé nerodí. Takoví lidé nejsou přirozeně rozhodnutí ničit. Neznamená to, že by byli méně děsiví, právě naopak. Jsou stejně jako my všichni výsledným produktem dědičnosti, společných názorů a předsudků, které do nich nevyhnutelně vložila kultura společnosti, v níž vyrostli.
5. Zkuste dát každé postavě, i té nejhorší, nějakou vlastnost, kterou dokážete chápat. Lidské vlastnosti představují dobrý protipól zla. Tím, že vyrovnáme své postoje k hodným i zlým postavám, zakoušíme bolest, která doprovází složitou morální volbu. Lidské jednání lidských postav vždy nabízí víc dramatickosti ... a to je cílem každého scenáristy.
6. Měli byste být opatrní, aby vámi zvolené prostředí samo nevytvářelo vlastní dvourozměrné postavy.

Máme tu scénu večírku – osvědčenou oporu scénářů rádoby-scenáristů. Pro režiséra je to příležitost přehrát všechny své oblíbené desky a pro všechny jeho přátele je to možnost trochu se opít, a vůbec to napomáhá všeobecnému pocitu „Hele jak se při děláním tohoto filmu všichni skvěle bavíme.“ Ale jsou večírky skutečně takové?

Možná je to postupujícím věkem – i když jsem si toho všiml už dávno – že na většině skvělých večírků se opravdu skvěle baví jen asi deset procent lidí. Každý má svůj vlastní program – někdo skrývá osamělost, pocit nepatřičnosti, společenskou neobratnost, problémy s image, problém s akné, zpoceně podpaží a dlaně, zápach nohou, otupení alkoholem, kouřem a dalšími látkami. Někdo típl cigaretu o poslední kousek sýra. Jediná láhev vína, kterou nikdo nevypil, je ta, kterou jste přinesli vy... Stačí, je to moc depresivní.

První vzpomínky jsou usazené tak hluboko, že si je často ani neuvědomujeme. Můžeme se cíleně pokusit zbavit se vlivů minulosti, ale stejně nás pevně svírá. Podvědomé vzpomínky ovlivňují naše vnímání, i když se jim snažíme vyhnout. Mám kolegu, který tvrdí, že během své dospělosti se stále více podobáme svým rodičům... že jako oni dokonce myslíme. Proboha jen to ne. Ale nedávno jsme si všiml, že se stále více podobám svému otci. Dokonce i moje skříň je cítit stejně.

Je všeobecně akceptovanou skutečností, že pouze v jediné oblasti lidské bytosti vzdorují přírodním zákonům a zůstávají stejné – a to je v říši špatných příběhů. Pokud jsou postavy neměnné, jsou nereálné. Pokud se postava mění v rozporu se svými vlastnostmi, je nereálná. Budete mít také problémy, pokud zvolíte podobné postavy a pokusíte se mezi nimi vyvolat konflikt. Co hledáte, je právě kontrast mezi vašimi postavami. Kontrast a růst. Růst znamená změnu.

Někde tady můžeme představit myšlenku o JEDNOTĚ PROTIKLADŮ – tedy o vztahu, ve kterém je kompromis nemožný. Správná motivace v příběhu vytváří jednotu protikladů. Tuto jednotu je možné porušit pouze pokud dojde ke změně dominantní vlastnosti nebo rysů u jedné nebo více postav. Kompromis není možný.

Takže jsme zase zpátky. Postava je odhalena během konfliktu nebo aspoň díky komplikacím. Komplikace si vyžadují rozhodnutí. Rozhodnutí postavy nezbytně uvede v pohyb další čin nebo protiútok odpůrce. Tato rozhodnutí vyvolávají jednání, které příběh posunuje až ke klimaxu.

Na závěr vám předložím dva citáty. První je od Richarda Walterse: „Scenáristé musí každou postavu vytvořit lidskou, musí nechat její nejlepší i nejhorší stránky vyvolat účastnou odezvu v nás samých. Jejich slasti i strasti se musí dotknout našeho srdce. Jejich radost by měla vyvolat naši vlastní. Scenáristé by měli zajistit, aby nás nedostatky jejich postav donutily oslavovat a rozšiřovat lidskou toleranci.“

Druhý citát je z pera Samsona Raphaelsona, člověka, který napsal Jazzového zpěváka. Před téměř padesáti lety řekl studentům: „Dobrý autor nemusí být moudrý, stejně jako moudrý muž nemusí být spisovatelem. Úkolem spisovatele je používat přirozené barvy. Každý kousek tvůrčího psaní spočívá na emocích... obvykle na emocích ústřední postavy. A emocí myslím hlad, touhu, něco palčivého, co v postavě zní a tepe jako motor a pohání ji kupředu. Jsem přesvědčen, že podstata věci je trojdílná – zahrnuje cit, lidskost a charakter.“

A já s ním souhlasím.

Přednáška v rámci SOURCES 2 Script Development Workshop v holandském Hilversumu konaného v dubnu 1997, za podpory holandského ministerstva kultury a ve spolupráci s Media Academy v Hilversumu.

Poznámka autora:

Tato přednáška je založena na semináři pro pokročilé studenty na studentském mezinárodním filmovém festivalu v roce 1994. Obsahuje materiály z mnoha zdrojů včetně vynikající publikace Screenwriting – the Art, Craft and Business of Film and Television writing (Psaní scénářů) Richarda Waltera a The Art of Dramatic Writing Lajose Egriho.



Jak fungují slova: Funkce dialogů

DICK ROSS

Není to tak dlouho, co se mi dostal do rukou výtisk malých novin vydávaných zdarma městskou částí východního Londýna, kde bydlím. Plátek chce vzbudit zdání seriózních novin, ale je to vlastně jen takový propagační leták informující o službách – například o zdravotnických klinikách, hodinách cvičení pro seniory či o tom, kde najít chráněné jídelny pro lidi pod hranici životního minima. Lidé z okolí ty noviny mají rádi, a to hlavně proto, že jsou dvojjazyčné – v bengálštině a v angličtině – což přesně odráží složení naší komunity. Plátek se pokouší vzbudit zdání, že se jedná o běžné noviny, a proto se v něm nachází i rubrika s titulem „Svědectví včerejška“. Jedná se o rozhovor s někým, kdo žil většinu svého života, či dokonce celý život v této lokalitě. Tato stránka je vždy vložena dovnitř novin.

V čísle, o kterém hovořím, byl otištěn rozhovor s někým, kdo se jmenuje George, je mu devadesát a velkou část života prožil v této části města. Bylo úžasné sledovat, jak dobře si vybavuje věci z minulosti. Takový živý důkaz starých časů. V mládí byl obviněn z drobného trestného činu, který však nespáchal. Byl na dva roky poslán do vězení. Poté se vrátil domů.

Tato fatální zkušenost zanechala v jeho duši hluboký šrám. Nespravedlnost ho navždy poznamenala. Nemohl se vrátit do svého původního života. Zaměstnavatelé vůči němu byli podezíraví. Přátelé a sousedé byli schopni spíše odpustit a zapomenout než uvěřit jeho tvrzení o vlastní nevině. Jeho otec zemřel při havárii v továrně. Matka Lucy zůstala na výchovu početné rodiny sama.

George jí nakonec oznámil, že opouští domov a že se už nevrátí. Jeho matka v té chvíli vařila, míchala na plotně polévku. Nejdřív neřekla nic. Ale potom se vztyčila a zpřímila na syna pohlédla. Její oči prozradily smutek, avšak hořkost z další zrady tam byla také. Než promluvila, obrátila se zpět ke plotně.

Je to jako scéna z filmu. Všichni si dokážete představit podobnou emocionálně vypjatou chvíli mezi matkou a synem. Co řekla?

Prosila ho snad, aby neodcházel, našla najednou onu výřečnost, se kterou se matky snaží vzdorovat osudu a udržet rodinu pohromadě?

Mluvila o povinnosti, o své naději v nejstaršího syna?

Varovala ho před nástrahami okolního světa, který se dosud vzpamatovával ze zkázy způsobené první světovou válkou?

Připomenula mu, že všechna bolest časem pomine? Nebo že spravedlnost pro chudé není spravedlivá?

A co odpověděl on?

Všichni bychom dokázali napsat stránku nebo dvě, kde bychom zaznamenali jejich rozhovor.

Ve skutečnosti jeho matka pronesla jen sedm slov, která si následujících dvacet let nesl s sebou, když putoval z místa na místo a vykonával nejrůznější práce po celém světě.

Řekla: „Budu ti scházet dřív než ty mně.“

Zloba. Zoufalství. Bolest. Pocit selhání skrytý za pýchou. A to vše v sedmi slovech. To je dialog.

To není řeč. Není to projev. Není to konverzace. Je to esence pocitu ženy, sevršená, krystalizovaná do nezapomenutelné věty. V sedmi slovech vidíme proniknutí do podstaty věci a emoci, a tedy drama.

Georgův příběh pokračoval. Lucy bojovala dál. Ostatní děti odrostly a odešly z domova. Léta běžela a jednoho chladného rána uslyšela Lucy zaklepání na dveře. Otevřela. Ve dveřích stál George.

Co se stalo potom?

Jak vypadalo následujících deset minut?

Co řekl jeden druhému?

Tuto situaci jsem nedávno použil jako cvičení. Dostal jsem od každého studenta v průměru stránku a půl popisující, jak matka a syn překonali dlouhé odloučení. Devadesátiletý George si to ostatně dobře pamatoval.

„Samozřejmě byla starší,“ řekl v rozhovoru novináři. „Otřela si ruce o zástěru, ale nespustila ze mě přítom oči. Vypadalo to, jako by si každý detail na mně chtěla vtisknout do paměti. Dlouho nic neříkala. Až pak najednou: „Co se stalo s tvou šálou?“ Odpověděl jsem, že jsem ji ztratil v Austrálii. Nic na to neřekla, jen se otočila a vrátila se chodbou do kuchyně. Dveře ale nechala otevřené, a tak jsem šel za ní.

Fotografie mého otce byla nově zarámovaná. Asi předtím někdy spadla na zem. Kuchyně byla menší, než jak jsem si pamatoval. Udělala nám čaj a vypili jsme si spolu šálek. Bylo to hezké být zase doma, ale to jsem jí nemusel říkat. Neříkal jsem nic a ona se neptala.“

Ticho mezi nimi mělo větší emocionální sílu než jakákoli slova, která bychom si dokázali vymyslet. Vědět, kdy zůstat zticha, je větší umění než popsat stránky klábosením, které nikam nevede.

Článek pokračoval. Ještě další Georgova vzpomínka stojí za připomenutí. Je z roku 1912. Další Lucyin syn se jmenoval Tom. Tom jednoho dne dostal zlatý desetišilink – všechny peníze, které rodina měla. Měl dojít do nedaleké zastavárny, kterou vedl pan Mills, a vykoupit nějaké věci – povlečení a Lucyin svatební prsten, které před týdnem zastavila, aby mohla rodině koupit jídlo.

Tom se vrátil domů. Minci ztratil na Devon's Road. Myslel, že dostane natlučeno. Nemělo cenu si něco vymýšlet. Tom věděl, jak těžce musela matka pracovat, aby peníze vydělala. Věděl také, že nikomu jinému nemůže dávat vinu. Provinil se a přišel si pro trest. Ale jeho matka, zbledá v obličejí, se k němu jen sklonila, klekla si a pohlédla Tomovi do očí. A řekla: „Pojď ke mně a buď potichu, chlapče.“

Tom se cítil ještě hůř, protože na něj byla hodná. Ale ona mu jen potichu připomenula: „Šel jsi kolem cukrárny paní Bardwellové na rohu, přešel jsi most...“ Tom otevřel zeshora oči. Náhle si vzpomněl. Rozběhl se po ulici a Lucy zůstala klečet na místě se zavřenýma očima. Chlapec se vrátil a v ruce držel minci. Vzpomněl si, že se zastavil, aby si zavázal tkaničku, a bez přemýšlení položil peníz zabalený do cáru papíru na plot. Když se pro něj vrátil, pořád tam byl.

Bylo by to dobré cvičení napsat tuto situaci jako kratičký filmový scénář... Kolik dalších dialogů je opravdu potřeba... Jak překvapivých a odhalujících je těch šest slov pronesených Lucy: „Pojď ke mně a buď potichu, chlapče.“ Je to naprosto klidný okamžik, ale přitom plný napětí a prosté moudrosti. Od Lucy a o ní samotné se toho hodně dozvíme.

V těchto dvou příkladech je ukryto vše, co potřebujete o dialogu vědět.

Naučit se psát dialogy obvykle představuje dlouhý proces vyžadující neúprosnou disciplínu. Bohužel mnoho adeptů na autory a filmaře nikdy nedosáhne požadované úrovně, protože nechtějí přemýšlet o FUNKCI dialogu. Trvají na tom, že dialog je jen součástí „reality“, kterou vytvářejí, stejně jako správný nábytek na scéně nebo správný účes protagonistky. Výsledkem je, že jen opakují konvenční mluvený jazyk – dlouhé pasáže „reálné mluvy“ – a obhajují to tím, že „takhle ta postava mluví“.

Naučit se psát dialogy obvykle představuje dlouhý proces vyžadující neúprosnou disciplínu. Bohužel mnoho adeptů na autory a filmaře nikdy nedosáhne požadované úrovně, protože nechtějí přemýšlet o FUNKCI dialogu.

Ale to je jen část problému. Způsob, jak postava mluví, musí být správný, to je samozřejmě pravda. Ale ještě důležitější je, co postava říká. Richard Price, jeden z nejúspěšnějších amerických scenáristů (autor Barvy peněz a Hry se smrtí), řekl: „Dobrý dialog neznamená, že někdo dokáže zachytit autentickou mluvu jako z reálného života. Jestliže by to mělo být tak jednoduché, můžete jen zapnout magnetofon, jít si pro sendvič, a když postava domluví, jen si zajdete převzít Oskara nebo cenu za literaturu.“

„Dobrý dialog na papíře je ILUŽÍ reality. Je to jakási esencionalizace toho, jak lidé mluví. Musíme se naučit, jak editovat způsob, jakým lidé mluví, aniž bychom ztratili cokoli z podstaty hovoru...“

„Fascinuje mě, jak lidé vytvářejí sekvenci slov a jak zacházejí se slovy. Nejednají se přitom ani tak o to, co vidí, ale jak verbalizují to, co vidí.“

Ovládnutí verbalizace pocitů a reakcí tvoří podstatu dialogů. Britský právník a dramatik John Mortimer se tomuto jevu rovněž věnoval. Psal o lidech, kteří zavraždili. Na základě své zkušenosti uvedl, že lidé obvinění z vraždy

většinou zabíjeli, i když to neměli původně v úmyslu. Tento čin z nich zvláštním způsobem uvolnil násilí. S výjimkou ojedinělých případů zavraždili právě člověka, u něhož byla skutečně největší pravděpodobnost, že ho zabijí, a nadále už pak nepředstavovali nebezpečí. Někdy používají k popisu toho, co spáchali, podivná a nezapomenutelná slova.

Mortimer uvádí působivý příklad: „Vzpomínám si, že mladík, který zavraždil svou matku, zahájil své přiznání slovy: „Bud' jsem znásilnil prostitutku, nebo zabil rajského páva.““

Zde máme příklad toho, jak mladík, zděšený svým skutkem, sděluje pomocí jazyka neschopnost vysvětlit své motivy. Neumí vysvětlit, jestli svou matku zabil, protože ji nenáviděl, nebo jestli ji miloval se zvrhlou vášní. Samozřejmě by asi většina z nás nedokázala vymyslet podobnou repliku a vložit ji do úst jedné z postav.

To mě přivádí k dalšímu aspektu tohoto umění – schopnosti naslouchat a udržet v paměti něco, co je nazýváno „hudbou vycházející z lidských úst“.

Autor se při realizaci dialogu musí snažit o vystižení dokonalého efektu. Jestliže nemáte hudební sluch umožňující zachytit tóny lidské rasy, nebudete nikdy schopni napsat přesvědčivý scénář. Často slyším, jak mladí filmaři – autoři či režiséři – říkají o jedné ze svých postav: „Potřebuji, aby říkal tohle... Chci, aby mluvil tak a tak.“ To bohužel nestačí. Nemluvíme zde o tom, jak mluvit.

Takže si vzpomeňme na Lucy a George a definujme si první a nejdůležitější funkci dialogu:

DIALOG ODHALUJE POSTAVU. POSTAVA O SOBĚ BUDE HOVOŘIT, ČÍMŽ UMOŽNÍ DIVÁKŮM, ABY SE DOZVĚDĚLI O JEJÍCH ZVYCÍCH, CITECH A O TOM, ČEMU VĚŘÍ. O POSTAVĚ SE DOVÍME VÍC NA ZÁKLADĚ TOHO, CO O NÍ ŘÍKAJÍ OSTATNÍ POSTAVY.

Můžeme tedy shrnout, že dialog odhaluje.



Autor se při realizaci dialogu musí snažit o vystižení dokonalého efektu. Jestliže nemáte hudební sluch umožňující zachytit tóny lidské rasy, nebudete nikdy schopni napsat přesvědčivý scénář.

Dialog by měl také být přesvědčivý. Aby byl přesvědčivý, musí být přesný. Musí být přiměřený. Zde je na místě varování. Nikdy se nepokoušejte psát přesvědčivě o postavách, které dostatečně neznáte.

V této souvislosti si můžeme uvést historiku o Scottu Fitzgeraldovi. Na konci kariéry byl Scott Fitzgerald dost smutný člověk. Jeho manželka se léčila v drahé psychiatrické léčebně, dcera byla v jiném podobném zařízení – tedy na privátní škole, asi ve Švýcarsku. Scott Fitzgerald byl alkoholik a zbytky svého talentu využíval k financování těchto nákladných podniků.

Nezbylo mu nic jiného, než psát scénáře. Jeden si u něj konkrétně objednal Jack Warner. Warner se na oplátku uvolil platit nemocniční a školní náklady a dodávat dost bourbonu (nebo whisky?) na to, aby udržel Scottyho pár týdnů pod parou. Takto inspirován tvořil Scott Fitzgerald scénář. Když ho dokončil, poslal ho Jacku Warnerovi, tomu se však nelíbil.

Warner ho během 36 hodin nechal přepsat týmem stenografů, kteří se při práci střídali. Když si Scott Fitzgerald přečetl finální verzi, napsal Jacku Warnerovi:

Milý Jacku,

celý život jsem naslouchal zvukům svých lidí a svého času. Nic jiného neumím, ale alespoň tohle znám dobře. Jak jste mě mohl takhle odvrhnout?

S úctou,

F. Scott Fitzgerald

Když mluvíme, odhalujeme důkazy vlastního života. Při hovoru odkrýváme své místo ve společnosti, vliv rodičů, své přátele, místo, kde žijeme, naše vzdělání, zvědavost, ambice, obrázek sebe sama. To vše je vyzraženo vždy, když otevřeme ústa. Jinými slovy – prostřednictvím způsobů mluvy a výběru jazyka odhalujeme svůj názor na svět.

Jakmile určíte světonázor svého hlavního protagonisty, používáte jeho dialogy s ostatními postavami, abyste ukázali, že tyto postavy zastávají jiné postoje, čímž je utvářeno opačné nebo alternativní hledisko. Toto je klíčový prvek ve vytváření a udržování KONFLIKTU mezi postavami.

A to je druhá funkce dialogu:

DIALOG VYTVÁŘÍ VZTAHY MEZI POSTAVAMI. KDYŽ NENÍ DIALOG PŘESVĚDČIVÝ, V DANÝ VZTAH NEUVĚŘÍME.

To je jeden z důvodů, proč mladí lidé píšou o starých lidech... Pokročilý věk má své výhody – jedním z nich je výsada být upřímný. Od určitého věku je prostě příliš namáhavé snažit se být zdvořilý nebo se držet iluzí. Společenské hrátky ztratí svou přitažlivost. Z toho důvodu si děti rozumí se svými prarodiči. Děti nevědí, jak tuto hru hrát, a staří lidé jsou unaveni předstíráním.

Richard Walter, vedoucí pedagog na UCL a autor publikace *The Art, Craft and Business of Film and Television Writing*, učí své studenty, že psaní dialogů představuje cvičení v tvůrčí ekonomii. Každá replika musí mít jasný účel. Scenáristé nejsou placeni od počtu slov.

Dokládá to na základě následujícího příkladu. V Útěku z Alcatrazu se vězeňský psycholog ptá hlavního protagonisty, kterého hraje Clint Eastwood: „Jaké bylo vaše dětství?“ Eastwood odpoví: „Krátký.“

Podle Waltera nám jediným slovem řekne o své drsné výchově, o svých zanedbaných, nuzných kořenech bez lásky víc, než kdyby recitoval stránky monologů o těžkých časech, o tom šíleném absurdním světě, ve kterém žijeme, o krutém a nelítostném prostředí, ve kterém vyrůstal.

Stejný závěr můžeme ilustrovat pomocí jiného příběhu. Když jsem byl v mládí novinářem na Novém Zélandě, spolupracoval jsem občas se starším kolegou, který se těšil úctyhodné reputaci nekompromisního novináře, jehož články a sloupky odhalovaly korupci a bezpráví, a který stál u zrodu skutečné proměny společnosti ve své zemi.

V době, kdy jsem začal psát pro noviny, do kterých se on uchýlil, se z něj stal obyčejný soudní zpravodaj píšící články o drobných porušeních zákona a byl placen podle toho, kolik místa jeho sloupečky v novinách zabraly na palce. A to měl být můj mentor – osobní trenér – když jsem se učil novinařině. Po práci jsme se většinou stavovali v baru poblíž redakce. Já si dal pivo nebo dvě a lan zase whisky – nebo dvě. Potom jsem vždycky odešel. Trvalo mi měsíce, než jsem zjistil, že lan vždycky ještě chvíli zůstal... a pak ještě chvíli.

Jednou večer jsem se ho zeptal, proč přijal takovou podřadnou roli novináře v soudní síni. „Vždyť jsi dřív psal úžasné věci. Pořád ještě mám tvoje články, které jsem si jako student vystříhoval. Ten článek o Nagasaki, seriál o právech Maorů, o mýcení lesů... Co se stalo?“

Ten okamžik si dobře pamatuji. Lan se zahleděl do své sklenice. Vzal ji do ruky a na barovém pultu udělal oroseným dnem pár olympijských kruhů. Led zacinkal o sklenici. Už v ní nezbyla skoro žádná whisky. Zvedl sklenici a odpověděl: „Tohle. Tohle se stalo.“ Dopil svou whisky a odešel.

Tento příběh možná ilustruje třetí funkci dialogu:

DIALOG KOMENTUJE DĚJ. JINÝMI SLOVY ŘEČENO, O ÚČINCÍCH DĚJE NA POSTAVU SE DOZVÍDÁME NA ZÁKLADĚ TOHO, CO POSTAVA ŘEKNE POTÉ, KDY DOJDE K URČITÉ UDÁLOSTI.

Uveďme si další příklad. Když jsem chodil do školy, měl jsem nejlepšího kamaráda Malcolma. Jednou napíšu sbírku povídek o našem přátelství. Malcolm měl závodní kolo. Mělo přehazovačku a berany. Já jsem toužil po tom mít stejné kolo. Přitom by v tom neměl být problém. Můj otec vlastnil obchod s jízdními koly. Ale je stará pravda, že kovářova kobyla chodí bosa. Měl jsem staré kolo, které mi během jednoho víkendu táta opravil. Tak jsem o novém kole aspoň snil. Jednou, když jsme se vraceli ze školy, slyšeli jsme ve vesnici požární sirénu. Uháněli jsme k místu, od kterého stoupal kouř. Malcolm jel vepředu. Najednou vykřikl: „To hoří u nás!“

Malcolmův otec měl nejstarší hospodu ve vesnici. Jmenovala se The Pioneer Hotel. Byla ze dřeva, vypadala jako zděná. Taková koloniální nostalgie. Památka na Británii. První patro bylo v plamenech. Dobrovolní hasiči i ostatní lidé z vesnice vynášeli nábytek a hasili proudem vody ohnisko požáru. Ale budova byla stará a vyschlá, takže byla v mžiku celá zachvácená plameny. Když plameny nakonec vyšlehy střechou, ozvalo se zaprašštění a vylétl roj jisker. Malcolmův otec stál na druhé straně ulice. V očích měl slzy. Vypadalo to, jakoby zarostl do země. Malcolm opřel kolo o lampu a chvíli stál vedle svého otce. Potom vzal otce za ruku a řekl: „Tyjo tati, kdyby to nehořelo u nás, tak je to perfektní fajrák!“

Příklad, který ukazuje nevinnost a upřímnost malého chlapce, který chce potěšit svého otce.

Dialogy by měly být bohaté po významové stránce a měly by nám vždy, kdy je to možné, nabízet jedinečný a silný náhled.

Všechny tyto příklady fungují, protože jsou krátké a jednoduché. Dialogy by měly být bohaté po významové stránce a měly by nám vždy, kdy je to možné, nabízet jedinečný a silný náhled. Ani jednotlivé chody dobrého banketu by neměly být přehnané. Příliš mnoho dialogu se těžko stravuje. Neville Smith, britský autor a profesor, studentům říká: „Když je možné to vidět nebo slyšet, nepište to.“ Tím má na mysli, že se dialog má využívat s mírou. Nikdy neříkejte divákům nic, co mohou vidět sami.

Dialog nenahradí akci.

Kritika typu „ve scénáři je moc dialogů“ je polibek smrti. Uveďme si jiný citát Richarda Price, když popisoval svou zkušenost z Hollywoodu: „V Hollywoodu,“ varoval, „se prostě podívají na stránku scénáře, a když je o něco víc popsána, řeknou: 'Sakra, tady si kameraman může odejít na cigárko!'“

Samozřejmě můžete namítnout, že „to jsou americké filmy, v Evropě je to jinak.“ Snad. Ale možná že v Evropě někdy moc mluvíme, když bychom mohli dosáhnout stejného účinku prostřednictvím jednání postavy. Možná znáte slogan „Když chcete poslat vzkaz, obraťte se na Western Union.“ Pošlete telegram.

Když jsem pracoval v New Yorku, strávil jsem den se špičkovým odborníkem na scénáře a pozoroval jsem ho při práci. Zrovna měl před sebou scénář od evropského autora k transatlantickému koprodukčnímu snímku. Scénář měl 159 stran. A měl jeden zásadní problém – osmdesát stránek nebylo nic než dialogy. Pozoroval jsem ho, jak vzal fixu a během osmadvaceti minut vyškrtal osmadvacet stránek.

Když jsem pak četl redukovanou verzi, postavy zůstaly zachovány, nezměnil se děj ani události, ale „tón“ filmu byl najednou jasný a přímočarý. Kde zůstal dialog zachován, tam byl důležitý a relevantní. Ani na okamžik mezi sebou postavy nemluvily zbytečně.

Měli byste se vyhnout tomu, abyste vytvářeli rozhlasový pořad s doprovodnými záběry. Film představuje vizuální médium a scénář je příběhem vyprávěným prostřednictvím obrazu. Myslím, že na tom se principiálně můžeme shodnout. Samozřejmě, že je někdy možné vystavět drama na způsobu, jak se dva či tři lidé snaží komunikovat, zejména jestliže proces komunikace má zásadní vliv na jednu z postav.

PŘÍKLADY SCÉNÁŘŮ:

Méprise od La FEMIS

Parlez-moi d'amour, Berlín

Emilly Mueller, Francie

Snímek Méprise napsala a režírovala Miriam Aziza. Čtyři lidé sedí v kupé. Jsou zabrání do konverzace. A to je všechno. Kde je děj? Žádný není – téměř žádný. Ale jen málo krátkometrážních filmů, které jsem zhlédl, se s tímto snímkem mohou rovnat co do kvality dialogů, výkonů a šokujících překvapení.

Parlez-moi d'amour je od Philiposse Tsitose z berlínské vysoké školy filmu a televize. Ve filmu jsou dva mladí muži – jeden je Rus, druhý Řek. Sedí u stolu v kavárně a mluví spolu. Nemohou používat společný jazyk, ale daří se jim komunikovat a sdílejí myšlenky, příběhy, a jak se později ukáže, i přítelkyni. Ale kde je děj? Je to skvělý film – vtipný, laskavý, brilantně dokládající potenciál formy krátkého filmu. Před několika lety se snímek dostal do finále soutěže o cenu Akademie za nejlepší zahraniční studentský film.

Emilly Mueller přináší portrét mladé herečky při konkurzu na roli v divadelní hře. Téměř celý film je zabírána tvář herečky, která improvizuje příběhy, které v ní asociuje obsah kabelky. Opět je to dokonalá demonstrace umění dialogu, která by měla na okamžik umlčet ty, kteří se stále ptají: „A co děj?“

Všechny tyto filmy mi připomínají větu „hudba pocházející z lidských úst“.

Dobré dialogy, stejně jako dobrá hudba, dokážou integrovat scénář. Mějme stále na paměti, že každá replika by měla být specifická a měla by personalizovat jednotlivé konkrétní postavy. Dobrý dialog by neměl být zaměnitelný. Každý hlas by měl být unikátní.

Máme tu tedy čtvrtou funkci dialogu:

DIALOG PŘEDSTAVUJE KLÍČOVÝ NÁSTROJ, POMOCÍ NĚHOŽ AUTOR ROZŠÍRUJE OSOBNOST SVÝCH POSTAV.

Dobré dialogy, stejně jako dobrá hudba, dokážou integrovat scénář. Mějme stále na paměti, že každá replika by měla být specifická.

Toto je na vysvětlení poněkud složitější. Víme, že se toho o lidech dozvíme nejvíc, když s nimi mluvíme. Lidé na sebe mnoho při konverzaci prozradí... například své myšlenky a postoje. A my bychom měli být schopni slyšet, když mění názor.

V příbězích nás zajímají lidé, kteří jsou schopni reagovat na situace či adaptovat svůj pohled na okolní svět. Dialog je používán jako signál procesu vnitřní změny. Takže prostřednictvím dialogů postava vyjadřuje účinky událostí, čímž se akce propojuje s vývojem postavy.

Pátá funkce dialogu tedy zní:

DIALOG POSOUVÁ DĚJ VPŘED.

Vzpomínám si, jak jsme před lety, konkrétně v roce 1967, s manželkou stopovali napříč Francií. U Avignonu nám zastavil učitel, který si byl v Marseille vyzvednout z továrny nového Renaulta. Dostat se takhle jednoduše do Paříže, o tom se nám nesnilo.

Řidič – úplně plešatý, dohněda opálený a nablýskaný jak vlašský ořech – vyskočil z vozu a otevřel dveře spolujezdce. Ale moje manželka si sedla dozadu. Tehdy takový postup radila obezřetnost, když vám cizí člověk nabídl, že vás sveze. Muž si sedal dopředu, aby nedošlo k žádnému „muchlování“. Tím slovem se označovalo všechno nepříjemné chování počínaje osaháváním a znásilněním konče. Takže jsem se cítil docela bezpečně.

Má manželka seděla na sedadle za mnou. Viděl jsem ji ve zpětném zrcátku. Viděl jsem, jak se jí oči naplnily děsem, když nám došlo, že nás veze pán, co rád jezdí hodně rychle. Nezapomínejme, že to auto bylo teprve tři hodiny venku z továrny. Ale náš řidič ho hnál po dálnici neuvěřitelnou rychlostí. Bylo zřejmé, že si musí s ostatními auty vyřídit účty. Bylo to jako závod o život. Zejména ho rozčilovala auta mající holandskou poznávací značku a táhnoucí karavany. Mumlal a potil se, ruce křečovitě na volantu, když se připravoval k předjíždění, a pak vyrazil. „Ha haa!“ zaječel vždycky, když se mu podařilo předjet.

Jeli jsme rychleji, než jsem kdykoli předtím zažil. Bylo třeba jednat. Protože jsem poučený z Británie, věděl jsem, že je potřeba vyslat jasné sdělení. Neodměřovat slova. Říct to naplno. „Teda, Francouzi jsou fakt skvělí řidiči. V Anglii jezdíme pomaleji,“ řekl jsem. Samozřejmě, že potom ještě zrychlil. Ve dveřích u řidiče byla přihrádka na mapy a další cestovatelské nezbytnosti. Náš řidič v ní měl nacpanou obří láhev parfému Chanel 5. Chvilí co chvilí se jí zmocnil a rozprášil si pořádnou dávku na hlavu. Potom vyslal druhou dávku mým směrem a další směřovala přes jeho rameno na mou ženu. Ještě dnes, když tu odpornou vůni ucítím, okamžitě se mi vybaví tato hororová zkušenost.

Potom se na nás řidič obrátil a řekl: „Ve škole dáváme žákům takovou úlohu. Matematickou, víte? Řekneme jim, že řidič vyjede z Paříže v deset hodin ráno a vydá se na jih po Route Nationale Sept rychlostí 120 kilometrů v hodině. Přesně v ten samý čas vyjede z Avignonu jiný řidič na sever do Paříže po N-7. Také jede rychlostí 120 kilometrů v hodině. Otázka zní, kde se setkají?“



V příbězích nás zajímají lidé, kteří jsou schopni reagovat na situace či adaptovat svůj pohled na okolní svět. Dialog je používán jako signál procesu vnitřní změny.

Pustil volant, aby naznačil, jak žáci úlohu propočítávají ve svých sešitech. Čelní sklo mu posloužilo jako tabule. „Odpověď je jednoduchá,“ řekl. „Potkají se v nemocnici v Lyonu.“ Načež následoval výbuch smíchu, zvedl ruce a plácl se do kolen, takže přitlačil nohu na plyn. Auto vyrazilo vpřed a narazilo do vozu jedoucího před námi.

Moje manželka předvedla manévr, kterému by se dnes říkalo „Lady Di“. Vylétla ze sedadla hlavou napřed a skončila na zemi mezi pedály. Pomohl jsem jí zpátky. Řidič něco zamumlal, asi jako „merde“.

Náš vůz byl zepředu opravdu zle nabouraný, Auto, se kterým jsme se srazili, dopadlo zezadu o něco lépe. Dvěře auta se otevřely a vystoupila z něj řidička. Bylo jí kolem čtyřicítka a přesně takovou dámu byste si představovali, že ve Francii potkáte. Elegantní, chic, skvěle oblečená – a i přes očividný šok byl její účes neporušený.

Náš řidič si okamžitě ve zpětném zrcátku zkontroloval, jak vypadá. Uhladil si vlasy, zkontroloval pěšinku, naslil si prst a urovnal obočí. Potom vystoupil z auta, přistoupil k oběti, uklonil se a prohlásil: „Madame, enchanté.“

Jejich vystupování nemělo chybu. Žádné výbuchy galského temperamentu. Skoro jsem měl chuť se omluvit. Kdyby nám nezastavil... kdybych nekomentoval jeho způsob řízení... kdyby...

Byl velkorysý. „O nic nejde. To auto bylo pro mou ženu. Já sehnal tenhle model jen v šedivé barvě. Ale ona chtěla modré auto. Takže to nechám z pojistky přelakovat.“ Odmlčel se a pozorně si škodu prohlédl. Plechy byly pěkně pomačkané. „Ale jaký odstín modré? To je hrozně důležité.“ Potom skočil do silnice a zastavil anglické auto. „Tito mladí lidé se potřebují dostat do Paříže. Způsobil jsem jim neomluvitelné zdržení.“

Skutečně podivuhodný muž. Dokážu si ho vybavit, jako by to bylo včera a ne před třiceti lety. Samozřejmě, že jsem náš rozhovor upravil. Mluvili jsme i o jiných věcech. Vyprávěl nám, jak mu museli amputovat prsty, které mu omrzly, když byl za války vězněn v zajateckém táboře. „Amputovali mi všechny prsty,“ řekl. „Prsty na noze, že?“ zeptal jsem se. „No samozřejmě,“ odpověděl. „Už si na ně ani nevzpomenu.“ Tuhle část konverzace jsem vynechal, protože dialog musí být funkční.

Americký scenárista Walter Bernstein varuje: „To, že umíte psát dialogy, může představovat past. Možná zjistíte, že píšete rozhovory mezi lidmi – které znějí skvěle, ale k ničemu vlastně nepřispívají.“ Proto si při práci pořád pokládejte klíčovou otázku: Čím tento dialog přispívá postavě, a tím i vývoji příběhu?

Samozřejmě, že existují silné mlčenlivé postavy. Před několika lety jsem trávil zimu v Provinci. Každý večer jsem kolem šesté chodil do blízké vesnice, abych si tam v jednom baru vypil aperitiv. Do baru chodili místní dělníci. Mnohé z nich jsem znal – ale pouze jako společníky, se kterými jsem večer popíjel pastis. Snažil jsem se mluvit francouzsky a oni byli trpěliví.

V baru bylo teplo – a dveřmi vedle baru bylo vidět do elegantního salonu. Hrála tam nevtíravá, náladová hudba. Vrchní byl pohotový a hosté žasli nad vysokou kvalitou kuchyně. Všichni mluvili šepem. Francouzi mají tu úžasnou vlastnost, že si pletou své skvělé restaurace s katedrálou. „Bože, odpusť mi mé hříchy. Nemohl jsem odolat a musel jsem si objednat Isle Flottant...“



Lidé na sebe mnoho při konverzaci prozradí... například své myšlenky a postoje. A my bychom měli být schopni slyšet, když mění názor.

Naproti tomu bar v přední části byl vyhrazen pro štamgasty – zejména dělníky. Nikdo si nemusel objednávat, co chtěl pít, prostě to dostal hned, jak se objevil ve dveřích. Já ale ne. Já si vždycky musel svůj pastis objednat, protože Henriho ruka mezi lahvemi kroužila jako otazník. Pernod, Ricard, nebo Cinquante et un...? Možná si to jednou zapamatuje.

Tak jsem tam prostě stál, když jsem si všiml, že někdo vešel do dveří. Ovanul mne závan studeného vzduchu. Muži ve dveřích bylo kolem dvaceti. Měl na sobě modré montérky jako všichni kolem, ale byl celý od krve. Jeho ruce, oblečení, ale i obličej byly od krve. Cítil jsem ji i z místa, kde jsem stál. Neřekl nic. Pak se pousmál, vyskočil a usedl na barovou židli. Úžasně. Jako tanečník. Uvelebil se na stoličce jako nějaký velký brouk. Henri před něj postavil na pult pivo. Vypil ho jedním dlouhým douškem. Moji společníci situaci nijak nekomentovali. Jeden z nich zvedl prst a Henri sklenici dočepoval.

Muž potom vytáhl z kapsy foukací harmoniku a přiložil ji k ústům. Potom zahrál melodii z Mozartova klarinetového kvintetu, přesně podle hudby, která se ozývala z vedlejší restaurace, kde konejšila rozjitřené smysly hodovníků. I druhé pivo v mžiku zmizelo. A potom náhle stejným způsobem jak přišel, mladík seskočil ze stoličky a zmizel.

„Kdo to byl?“ zeptal jsem se. „Kikiho přece musíte znát,“ odpověděl Henri. „Žije tady ve vesnici.“ Ale já ho určitě nikdy předtím neviděl. Henri se usmál. „Vypadá to, že vás vyděsil.“ Možná ano. Každopádně mě vyvedl z míry jeho náhlý příchod a odchod. Jsem už ve věku, kdy mě rozhodí nepředvídané zážitky. „Kdo to je?“

„Kiki. Nalezenec. Opravdu. Bylo mu jen pár dnů, když ho našli v kostele. Jedni manželé z vesnice se ho ujali. Už byli docela v letech, ale pořád neměli dítě. Nikdo jiný ho nechtěl. Nevěděli, že má o kolečko míň. Možná ta zima nebo nedostatek vzduchu. Každopádně vyrostl, silný jak býk, a je tak vysoký, že se pozná, že není odtud. Pořád žije s těmi manželí. Na tu malou harmoniku dokáže zahrát cokoli. Uměl to už jako dítě. Stačí, když uslyší nějakou melodii a hned ji dokáže zahrát. Nikdy neudělá chybu.“ – „Ale co ta krev?“ – „Pracuje na jatkách. Zvládne práci za dva, možná za tři chlapy.“

Jan, holandský kameník, který přijel do údolí na dovolenou a už tam zůstal, mi potom vypravoval: „O Kikim existuje spousta příběhů. Moc toho nenamluví, ale jednou večer sem přišel a řekl, že by potřeboval dvě stě franků. Dělali jsme si z toho legraci. Řekli jsme mu, že bar nedává úvěr. Odpověděl, že si to odpracuje.“

Jeden chlápek mu řekl, že by potřeboval vykopat podlahu ve staré stodole. Byla z hlíny a shnilého sena. Chtěl položit podlahu z betonu. Kiki odpověděl, že to udělá. Odešel z baru rovnou do té stodoly. Pracoval až přes půlnoc a dokonce odvezl i suť na skládku. Potom majitele stodoly probudil a řekl si o peníze. Ale ten odpověděl, že nemá peníze u sebe. Kiki si pro ně měl přijít příští den. Kiki se rozzlobil a začal svážet suť zpátky do stodoly. Nakonec se majiteli podařilo Kikiho přesvědčit, aby počkal. Druhý den čekal Kiki před dveřmi. Muž mu řekl, aby přišel večer. Kiki začal mít podezření, ale co měl dělat? Jak přesvědčit majitele stodoly, že to myslí vážně?

Odpoledne toho dne šel Kiki kolem kavárny. Viděl, jak syn majitele stodoly hraje uvnitř stolní fotbal. Jeho moped stál venku. Kiki dostal nápad, jak majiteli stodoly poslat vzkaz. Zapálil zapalovač, pustil ho do nádrže mopedu a dal se na útěk.



Nejlépe píšeme o něčem, co dobře známe. Dialogy se naučíte psát tak, že je budete psát. Hodně dialogů. A často.

Nikdy mu to moc nepálilo. Ale i on poznal, že se dostal do problémů. Rozhodl se proto, že po sobě smaže stopy. Stmívalo se a Kiki začal obcházet vesnici, přičemž vhodil zapálenou sirku do nádrže každého mopedu, který uviděl. Samozřejmě, že ho chytili. Druhý den ho přivedli před soudce. Když se ho soudce zeptal, jak vysvětlí své zvláštní chování, odpověděl: „Říkala mi, že nikdy nedostala růže.“

Soudce se obrátil na místního četníka a zeptal se: „O čem to mluví?“

Četník odpověděl: „Jeho pěstounka má dneska sedmdesátiny.“

Soudce odpověděl: „Šedesát dní.“

Nemůže být funkčnější dialog než Kikiho odpověď.

Znovu se vrátím ke klíčovému aspektu, o kterém jsem mluvil před chvílí. Dialog můžete napsat, jenom když svého protagonistu znáte skutečně dobře. Paddy Chayefski řekl: „Dialogy přicházejí, protože vím, co chci, aby má postava říkala. Představuji si scénu. Vidím postavy před sebou na plátně. Ví, co by říkaly a jakým způsobem by to říkaly, a já to v postavě zachovám. Dialog vzniká na tomto základě. Myslím, že to platí pro všechny spisovatele na světě. Potom to přepíšu. Potom to zkrátím. Potom to vylepším a znovu zkrátím, dokud nedostanu každou scénu přesně v té podobě, jakou potřebuji.“

Můžete si vyzkoušet jedno užitečné cvičení:

- Představte si situaci, kdy se muž ve středním věku vrací pozdě večer z práce. Zastavil se na pár skleniček s přáteli a přitom zapomněl zavolat manželce, že se zpozdí. Večere je úplně zkažená.
- Napište krátkou scénu s dialogem mezi manželem a jeho ženou....
- Nechte si scénku zahrát dvěma svými přáteli.
- Potom cvičení opakujte, ovšem nyní manžel a manželka představují vaše vlastní rodiče.

Vsadím se, že druhá verze bude o mnoho živější... Přesvědčivější. Nejlépe píšeme o něčem, co dobře známe. Dialogy se naučíte psát tak, že je budete psát. Hodně dialogů. A často.

Každému mladému nebo začínajícímu autorovi, se kterým pracuji, říkám, aby u sebe nosil zápisník... V každém kurzu vyprávění příběhů by měl lektor po studentech vyžadovat, aby si koupili zápisník. Měl by být co možná nejdražší, s přebalem z jemné kůže, svůdně vonící novým papírem, tak malý, aby se vešel do každé kapsy. Já sám jsem jich popsal desítky. Není v nich moc toho, co bychom mohli nazvat prózou, ale obsahují můj život.

Následující událost jsem si zapsal v listopadu 1986 při zahajovacím večírku jednoho filmového festivalu. Potkal jsem jednoho německého kolegu. Potřáslí jsme si rukou. Řekl jsem něco neurčitě jako: „Rád tě zas vidím. Vypadáš ve formě.“

On odpověděl: „Zamiloval jsem se. Byla to l'amour fou, bláznivá zamilovanost.“ Odmlčel se. Já čekal.

„Asi za to může čas. Bylo mi konec konců už čtyřicet. Ale bylo to jen kvůli tomu, že jsem zas chtěl mít tajemství – jako když jsem byl ještě chlapec. Zase jsem chtěl dávat sliby – a představovat si, že ty sliby i splním. Byl jsem nevěrný, a přitom jsem chtěl slibovat věrnost, napořád. A chtěl jsem opět objímat mladé tělo – pevné a svěží, plné důvěry. Aspoň na chvíli.“

To mi řekl ženatý muž.

Nemám duši básníka, takže bych si podobný dialog nikdy nevymyslel. Richard Price řekl: „Vaše uši pro vás mohou na papíře pracovat.“ Pro mě pracuje můj zápisník.

Dobry učitel by měl svoje žáky motivovat, aby každý den něco napsali. Ale protože naším předmětem je vypravování příběhů, neměli bychom zdůrazňovat dokonalé psaní. Intenzivní úsilí při tvorbě literárních děl představuje ze své podstaty překážku pro umění i řemeslo vypravování příběhů. Zápisníky slouží pro psaní poznámek... aktivují paměť.

Stává se to v každém kurzu. Pedagog zadá studentům úkol. Mají se zamyslet nad konkrétním okamžikem, například na téma „Moje první hodinky“. Na další hodinu přinese 90 procent studentů dvou či třístránkovou esej, kterou potom čtou nahlas před ostatními. Bez zaváhání. Bez pauz, při kterých by si vybavovali vzpomínky ve snaze udržet pozornost ostatních studentů. Žádná snaha vyzkoušet reakci a vnímání posluchačů. Prostě to přečtou.

Neexistuje nic nudnějšího než nahlas čtená školní esej. Ale vždycky se najde jeden student, který se tváří, že si nikdy s nějakou přípravou hlavu neláme. Jen tak vypravuje, bez ohledu na formu či gramatiku, bez vhodně zvolených aliterací, bez množství metafor. Vypadá to, jako by si postupně během vyprávění vymýšlel. Ale je to skutečně tak? Jeden takový příspěvek jsem přepsal z nahrávky.

„No já vlastně dostal hodinky, až když mi bylo šestnáct. Nebo vlastně sedmnáct. Táta měl ty hodinky schované v šuplíku, ale nikdy je nenosil. Ale nedovolil mi, abych je nosil, protože byly po jeho bráchovi Georgovi, kterého zastřelili. Jednou šel táta na dostihy a já mu ty hodinky z šuplíku vzal.

Bylo hrozný vedro, a tak jsme si všichni vyjeli na kole do údolí, no a já vzal s sebou Marge. Měla vlastní kolo, ale jeli jsme spolu. Když jsme přijeli do údolí, šli jsme se vykoupat. Já si nezapomněl ty hodinky sundat. Tak hloupej nejsem. Všichni jsme byli nahý. Dokonce i Marge. Ale nešpízovali jsme se. Ve vsí slušnosti. Tak jsme jenom jako vlezli do vody a koupali se. Říkal jsem si, jestli holkám ve vodě taky něco stojí.

No a ten den jsem se spálil. A s mojí kůží to není žádná legrace. A když jsem se vrátil domů, dal jsem hodinky zpátky do šuplíku. A už jsem na to nemyslel. Ale táta jo. Když přišel domů, popadl mě, přímo za spálenou ruku, a chtěl vědět, jak je možný, že mám bílejší proužek na zápěstí.

Vlastně to asi ani nebyly moje první hodinky – ale pořád si to pamatuju.“

Třídě se ten příběh moc líbil... a první otázka samozřejmě byla: „Proč strejdu George zastřelili?“

Student odpověděl: „Nezastřelili ho. Vymyslel jsem si to, protože jste neposlouchali.“

Pořád tu kazetu mám, ale bohužel si jméno toho studenta nepamatuji. Jedna věc je však jistá – umí vypravovat příběhy.

Nyní se dostáváme k velkému přízraku psaní scénářů – EXPOZICI. To je šestá funkce dialogu. A je to ta nejnebezpečnější.

DIALOG PUBLIKU SDĚLUJE FAKTA A INFORMACE. TAKŽE JE NÁSTROJEM PRO KLÍČOVOU EXPOZICI. POSTAVY MLUVÍ O TOM, CO SE STALO, ČÍMŽ UVÁDĚJÍ A DEFINUJÍ LINII PŘÍBĚHU.

Ale musí zde být expozice. Bez ní by diváci nemohli příběh sledovat. Žádný jiný prvek vypravování si nevyžaduje tak delikátní přístup. Scenárista a pedagog Samuel Raphaelson napsal: „Spisovatel si přeje, abychom postavy viděli stejně jako on. Existují aspekty postav, které zná jen on – události, které je utvářely PŘEDTÍM, než příběh začal. Zde leží před spisovatelem nejtěžší úkol – jak nám tuto informaci předat.“

Špatná expozice se vyznačuje tím, že mezi postavami není žádné napětí, je to jen takové vyprávění mimo kameru.

A Raphaelson pokračuje: „Poprvé k expozici došlo, když se prvobytně pospolný člověk posadil k ohni a začal svému kmeni vypravovat příběh. Posluchači nepochopili, co jim chtěl sdělit, takže se vypravěč naučil do příběhu začlenit prvky, které byly potřeba pro to, aby ho ostatní pochopili. Teprve potom přišli učenci a analytici a tyto aspekty rozebrali a označili jev, kdy se vysvětluje prostředí a postavy, jako expozici.

Špatná expozice se vyznačuje tím, že mezi postavami není žádné napětí, je to jen takové vyprávění mimo kameru. Vypravěč píše s cílem vyvolat napětí, určitý náboj mezi postavami. Tento efekt je obvykle potlačen, když se rozhodne vyprávět příběh mimo záběr. Jednou někdo řekl: „Mějte se na pozoru, aby se vašim postavám něco významného nepříhodovalo – interně, ale i externě – mezi scénami... Vše, co je emocionálně důležité, se musí ukázat.“

Vaším cílem by vždy mělo být zabudovat informace do vypjatých okamžiků a vyhnout se pouhému vypravování. Postupně tyto prvky do příběhu nenápadně začleňujete s použitím klasické expozice. Tajemství spočívá v tom, že se neustále ptáte: Co potřebují diváci vědět V TOMTO OKAMŽIKU, aby pochopili motivaci postav?

Často si jako diváci klademe otázku. „Proč se to děje?“ Autor nebo filmař možná znají odpovědi. Ale rozhodli se nám je neříct, nebo si nevšimli, že taková klíčová informace chybí.

Jednou jsem prováděl cvičení zaměřené na „špatný dialog“ a použil jsem k němu situaci se dvěma mladými muži, bratry, kteří bydlí v jedné bytě a právě snídají. Jeden student se pořádně zapotil, než vymyslel následující dialog.

První bratr se jmenuje Sam: „Hele, nezapomněl jsi, že naše máma, která žila sama od té doby, co táta před šesti lety umřel, přijde večer na návštěvu se svým novým přítelem, kterého nemáme rádi, protože nám nepůjčuje náradí a nenechá nás v garáži opravovat auto?“

Jeho bratr Bill odpoví: „Hmmm.“

Sam se zeptá: „Co hmmm?“

Bill odpoví: „Jo, vím o tom.“

Pro diváky je nepříjemné, když jsou zasypáni množstvím souvisejících údajů o postavě. Když jim postavy odhalujete postupně, zaujmete je, protože prožívají příběh stejným způsobem jako postavy. Nechtějte divákům cokoli vysvětlovat, protože to je redukuje do pozice pozorovatelů.

Jiný student uvedený příklad špatného dialogu přepsal:

Sam podle něho řekl: „Sakra, skoro jsem zapomněl, že dneska přijde máma.“

Bill: „Jo, s tím trotlem v závěsu. Asi bysme mu měli začít říkat tatí.“

Sam: „Šest let byla sama, to taky mohla klofnout někoho lepšího.“

Bill: „Stejně si nedovedu představit mámu při tom.“

Sam: „Jo, ale dělá to. Musela to dělat i s tátou. Jednou jsem je při tom zaslechl, ale nevěděl jsem, co to je. Myslel jsem, že tam šoupu něčím těžkým.“

Bill: „Já je nikdy neslyšel.“

Sam: „Protožeš místo toho čůral do peřin.“

Bill: „Dej si pohov – a jí dej taky pokoj.“

Sam: „Třeba ho vožerem a pak nám třeba to náradí pučí.“

Bill: „Já se ho už ptal dvakrát. Už na to peč. Je to debil. Je to jako kdo s koho. Já nehraju.“

Ani toto není dokonalý dialog, ale alespoň spolu bratři hovoří... a my se dozvídáme mnoho užitečných informací o situaci a vztazích.

Jedním z dobrých způsobů jak sdělit expozici je použít k tomu okamžik konfliktu nebo konfrontace, kdy je postava nucena říct věci, které si přejete, aby diváci věděli. Například když postava obhazuje své chování nebo čin, slova, která k obhajobě používá, se zdají být opodstatněná, i když se vlastně jedná o expozici. Vypadá to, že se něco odehrává, a diváci věří, že jsou svědky scény – a o scénu se i jedná – a že pouze neposlouchají řeč, jejímž účelem je expozice.

Snažte se v této souvislosti vyhnout používání vzpomínek. Víte, co mám mysli. Potkají se dva přátelé a dialog vypadá asi takhle:

„Hele, vzpomínáš, jak jsi...“

„Jo, a ty jsi...“

„To bývaly časy, co?“

Jestliže chcete, aby váš dialog byl silný a účinný, pak nejdůležitější ze všeho je, aby každý projev měl jen jednu linii, sděloval jen jednu myšlenku či vyjadřoval jen jednu emoci.

A hlavně si zapamatujte ten nejjednodušší princip. Když je váš příběh příliš komplikovaný – když vlastně vypravujete mnoho příběhů najednou – budete potřebovat i víc různých expozic.

Chtěl bych shrnout několik důležitých bodů, o kterých jsem se zmínil, a znovu definovat či doplnit další rady, jak psát dialogy.

Dobrý dialog JE postavou. Způsob, jak postava mluví a co říká, je ovlivněn tím, jaká postava je.

Dialog ve filmu není totéž, co běžná konverzace. Jako všechno ostatní ve filmu je i dialog zhuštěný. Jedná se o esenci. O destilaci každodenní zkušenosti. Nepatří do něj vedlejší zvukové projevy, pauzy typické pro běžnou mluvu, odbočování od tématu a zdvořilostní fráze přítomné v každodenní konverzaci – tedy jestli není vaším cílem poukázat na životní banality. A i v takovém případě existují účinnější způsoby, jak tohoto cíle dosáhnout. Film o banalitách života nesmí být sám o sobě banální.

Jestliže chcete, aby váš dialog byl silný a účinný, pak nejdůležitější ze všeho je, aby každý projev měl jen jednu linii, sděloval jen jednu myšlenku či vyjadřoval jen jednu emoci. Každá řeč představuje jednotku kontrastující a soupeřící s ostatnímu jednotkami.

Chris Kazan, syn Elii a skvělý pedagog, studentům říká: „Příběh, to je detail, detail, detail. Dialog by měl být stavebním prvkem – kamenem, cihlou, maltou, dřevem – ne horkým vzduchem.“

Dialog funguje nejhůř, když vám říká, co se děje.

Pozorně si pročtěte svůj scénář a zaměřte se na dialogové repliky, ze kterých se může vyklubat to, co já nazývám EPITAFEM filmu. Vyhýbejte se replikám typu:

„Panebože, to je hrozné...“

„Co se děje...?“

„Já už vůbec ničemu nerozumím...“

Diváci se při takových pasážích smějí, protože to vyjadřuje přesně jejich pocity. A smích na takových místech váš film jednoduše dorazí – a už se z toho nikdy nevzpamatuje.

Na závěr bych rád uvedl příběh anglického básníka devatenáctého století Johna Clarea. Byl to prostý člověk, který pracoval na statku a četl a psal jen s obtížemi. Ale pozorně si všiml přírody kolem sebe, v srdci zemědělské části Anglie. Zaznamenával, jak rostou keře, jak voní jaro, květiny ve volné přírodě, i chování zvířat – králíků, ptáků, dokonce ježků. Znal své pocity, tužby, svou schopnost milovat. A všechny tyto věci zachycoval prostým způsobem – který ale vůbec nebyl jednoduchý. Vyjadřoval se velmi vášnivě, s využitím dokonalých rytmy, které naprosto odpovídaly jeho náladám.



Film o banalitách života nesmí být sám o sobě banální.

Nevlastnil žádnou půdu a celé dny musel pracovat na poli, aby uživil velkou rodinu. I přesto všichni žili ve velké bídě. Díky svým rýmům, jak se jeho veršům říkalo, vešel do místního povědomí. Některé byly dokonce vydány v šestákových časopisech, ale John ani jeho rodina z toho nedostali ani penny. Najednou za ním začali přijíždět boháči, aby ho viděli při práci – vyrušovali ho, aby jim přednášel své básně.

Jeho žena byla zoufalá. Kdyby se člověk, pro kterého John pracoval a kterému patřila půda, dozvěděl, jak často byl jeho nádeník vyrušován, propustil by ho. Rodinu by vystěhovali z chaloupky. Tak se obrátila na místního šerifa s prosbou o pomoc. Dostala odpověď, že farnost bohužel nemůže podle zákona o chudých pomoci, protože její manžel je zdravý a silný. Kdyby byl však nemocný nebo se zbláznil, šel by do útulku. Za takových okolností by se o pomoci dalo uvažovat.

A tak byl John do útulku odveden. Strávil tam víc než dvacet let. Pro člověka plného vášně, který miloval přírodu, to muselo být strašné utrpení. Jednoho dne se rozhodl, že už to dál nevydrží. Odešel z útulku a vydal se domů. Když přicházel do vesnice, minula ho jeho žena a odrostlí synové. Nepoznali vyzáblého zarostlého muže, kolem kterého jeli na dvojkoláku taženém poníkem. John šel dál až do chaloupky. Když se rodina vrátila, našli ho, jak sedí u krbu.

„Johne!!“ zvolala jeho žena, „ne, to nejde!“

John nesmlouval. Šerifovi muži ho odvedli. Za několik dní napsal John ze své kobky v útulku ženě dopis:

„Drahá manželko,

jak jsem poznal, doma už nejsem doma. Ale přesto bych se měl považovat za šťastného člověka, protože jsem zjistil, že napůl šťastný můžu být kdekoli.“

Myslím, že se všichni můžeme ztotožnit se slovy „napůl šťastný“...

A to je sedmá, poslední a nejdůležitější funkce dialogu:

VYBÍRAT SLOVA A FRÁZE, KTERÉ U DIVÁKŮ VYVOLAJÍ EMOCIONÁLNÍ REAKCI.

Přednáška v rámci SOURCES 2 Script Development Workshop v italské Sieně, konaného v listopadu 1999 ve spolupráci se sdružením F.E.R.T v Turíně, magistrátem města Siena a krajem Toskánsko.

Poznámka autora:

Tato přednáška je založena na semináři, který byl poprvé organizován u příležitosti Mezinárodního festivalu studentských filmů v Mnichově. Obsahuje materiály pocházející z celé řady zdrojů, pouze u některých byl uveden jejich původ.



Tipy pro psaní scénářů

DICK ROSS

1. Mějte na paměti, že filmový příběh patří spíše do ústní než písemné tradice. Zkuste svůj příběh někomu vyprávět PŘEDTÍM, než jej napíšete. Jestli vzbudíte zájem posluchačů, kteří budou chtít vědět, co se stane dál, pravděpodobně máte příběh, který bude ve filmu fungovat.
2. Mějte na paměti, že první stupeň angažovanosti publika je emocionální povahy. Když divákům nebude záležet na hlavní postavě, váš příběh zkrachuje.
3. Předtím, než začnete psát scénář, vytvořte detailní profily postav. Pokuste se pro hlavní role vytvořit trojrozměrné postavy. To platí pro záporné stejně jako pro kladné protagonisty. Jinými slovy, všechny činy postav pramení z jejich psychologického založení.
4. Bez ohledu na to, jak bláznivá nebo fantaskní je premisa vašeho příběhu, musejí být všechny momenty a události logické. Příběhy se odvíjejí pomocí série scén, které všechny mají svou příčinu a následek. Když není příčina jasná, následek zanikne.
5. Když se u postav objeví problém, položte si otázku: „Jaké jsou motivy jejich jednání?“
6. Nedělejte si starosti se strukturou příběhu, dokud nedefinujete postavy a neseřadíte události v příběhu do sekvencí. Analýza struktury je nejefektivnější až po sestavení první verze seznamu sekvencí.
7. Uvědomujte si, že film je médium založené na spolupráci. Pokuste se co nejdříve začít pracovat s producentem nebo režisérem. Jestliže je pro vás problém ukázat svou práci jiným lidem, alespoň s nimi co nejčastěji diskutujte, jak se váš příběh vyvíjí.
8. Nezapomeňte, že váš příběh je komedie, pouze když se osoba, které ho čte, směje. Když se nesměje, pak příběh komedie není, je to něco jiného.
9. David Mamet říká, že dobrý autor se musí naučit vyškrtávat. „Vyškrtněte ozdůbky, popisy a hlavně vše, co vyvolává prožitky a přináší význam. Co zbude? Příběh.“

ROSS

TIPY PRO PSANÍ SCÉNÁŘŮ

10. Snažte se nepsat podle vzorce. Existuje jediná užitečná definice: „Příběh představuje základní vývoj událostí, které protagonista prožívá ve snaze dosáhnout svých cílů.“
11. Tajemství účinného filmového příběhu spočívá v zapojení diváků. Dobrý autor se toho snaží dosáhnout tím, že vytváří a udržuje napětí, jak dlouho to jen je možné. Napětí nastává v okamžiku, kdy si diváci uvědomí, že má hlavní postava problém, který v jejím životě vyvolává komplikaci nebo konflikt. Napětí narůstá, když se diváci snaží dozvědět, jak se daná komplikace vyřeší a co bude výsledek znamenat pro hlavní postavu. Jakmile postava začne jednat, aby problém vyřešila, napětí se naruší a je nahrazeno rozuzlením. Rozuzlení tedy stojí proti napětí.
12. Pište o světě, který znáte. Jestliže nemáte s tématem osobní zkušenost a nemůžete ji objektivně získat, pak budete nutně vytvářet příběhy a postavy z jiných filmů a televizních seriálů. Výsledné dílo bude jen parazitovat na tvorbě jiných.
13. Snažte se, aby byl váš příběh co nejjednodušší. Nesnažte se publikum oslnit nebo na ně udělat dojem. Mohou být chytřejší než vy. Když diváky zmatete, musí se oprostít od svého zaujetí příběhem, aby si obtížný moment přebrali, a často se jim už nepodaří dostat se do příběhu zpět.
14. Vaši záporní hrdinové by měli být do jisté míry lidscí. Uvědomte si, že nikdo se nerodí zlý (kromě psychopatů, a i ti jsou výsledkem fyzického nebo psychického postižení). Váš hrdina by měl mít nějaké lidské slabiny.
15. Nedovolte, aby se váš scénář dostal do produkce, dokud nebude hotový. Neduhem evropského filmu je, že se s natáčením začne dřív, než je hotový scénář. Nezáleží na tom, jak skvělá či originální je myšlenka příběhu, protože podle scénáře, který není vyčištěný, nelze natočit funkční film. To je důležité zejména pro autory – nedokonalý scénář může ukončit slibnou kariéru.
16. Naučte se ustoupit do pozadí a sledovat, jak si producent a zejména režisér odnášejí chválu za váš dokonalý scénář. Syndrom „mého filmu“ – virus, který se poprvé objevil u francouzské Nové vlny – se odstraňuje jen stěží. Naučte se s tím prostě žít a začněte pracovat na novém scénáři.



Existuje metoda pro úpravu scénářů?

Je možné scenáristu považovat za umělce?

DAVID WINGATE

Dnes odpoledne bych se chtěl věnovat dvěma otázkám: „Existuje postup pro úpravu scénářů?“ a „Je možné scenáristu považovat za umělce?“ Chtěl bych zde předestřít několik názorů, týkajících se těchto otázek. V zájmu rozpoutání diskuse odpovím na obě tyto otázky: „Ne.“ „Ne, neexistuje metoda pro úpravu scénářů.“ „Ne, scenáristu nelze nikdy považovat za umělce.“ Jak říkám, je to v zájmu rozpoutání diskuse. Nesnažím se vás přesvědčit o správnosti těchto názorů. Takže začněme.

Existuje postup pro úpravu scénářů? V zájmu rozpoutání diskuse odpovídám, že ne. Neexistuje jediný správný postup pro úpravu scénářů a kdokoli, kdo tvrdí, že takový jediný správný postup existuje, vás diriguje a pravděpodobně je pro váš scénář nebezpečný.

Neexistuje jediný postup, ale existují postupy. Domnívám se, že těchto postupů pro úpravu scénářů jsou stovky, možná tisíce. Ideální dramaturg tyto stovky postupů zná a umí je používat velice pružným způsobem, vhodným pro scénář, na kterém právě pracuje. Nebezpečný typ dramaturga pak velmi omezeným způsobem uplatňuje jen několik málo z těchto postupů a uplatňuje je na všechny scénáře bez ohledu na rozdíly mezi nimi.

Samozřejmě že úkolem dramaturga je, alespoň na počátku procesu úpravy scénáře, kultivovat a posilovat jedinečnost scénáře, originalitu scenáristy a svěžest jeho vize. Úkolem dramaturga je filmu pomoci, nikoli donutit nebo zmanipulovat scenáristu k tomu, aby vznikl dramaturgův film. Dramaturg není spoluautorem, spolurežisérem ani koproducentem. Zcela jistě není dramaturgovým úkolem vtláčit scénář do předem daných rámců, vzorců a norem, ať už komerčních, estetických či jiných. Úkolem dramaturga zcela jistě je pomoci autorům vytvořit film, jaký ještě nevznikl, nikoli jen zopakovat to, co už mnohokrát spatřilo světlo světa.

S desetiletou zkušeností v oblasti úpravy scénářů mohu říci, že práce jednotlivých scenáristů se velmi liší. A pokud jim mám pomoci, tak i já s nimi musím pracovat odlišným způsobem. Ze zkušenosti také vím, že stejný autor pracuje různě v závislosti na druhu scénáře, a domnívám se, že já bych pochopitelně měl být schopen podle toho upravit i své vlastní pracovní postupy. A když pracuji s různými skupinami scenáristů, producentů a režisérů, tak tomu musím svoji práci podřídit a přizpůsobit svoje metody jejich potřebám.

V zájmu diskuse si tedy položím otázku, zda by dobrý dramaturg měl mít široký repertoár postupů, které je možné pružně uplatňovat, zda je tyto postupy možné nějak klasifikovat, seskupit je do určitých kategorií. Existují například postupy, které se používají spíše na počátku procesu úpravy scénáře, zatímco metody jiné přicházejí ke slovu až později? Myslím si, že tomu tak je, ale k tomu se vrátím ještě později.

WINGATE

Domnívám se, že mezi metodami úpravy scénářů pravděpodobně najdete individuální postupy, způsob práce, který je charakteristický pro konkrétního dramaturga, věci, které si sami vyvinuli jednotliví specialisté a používají je ve své práci. Pravděpodobně také naleznete klasické nebo univerzální postupy, způsoby práce, které používá většina dramaturgů na celém světě, věci, které se učí na školách a jsou uváděny v učebnicích jako „základy“ – něco jako kánon úpravy scénářů. Takže existují postupy individuální a univerzální.

Domnívám se, že mezi metodami úpravy scénářů pravděpodobně najdete národní nebo regionální postupy, které používá například mnoho španělských dramaturgů, ale nepoužívají se nikde jinde, postupy, které používají dramaturgové v Hongkongu, ale které jsou mimo okruh hongkongských filmových tvůrců neznámé. A nakonec se domnívám, že naleznete i módní postupy, poslední výkřiky a směry v úpravě scénářů, které se intenzivně používají po určitou dobu a potom úplně mizí, nebo ustupují do pozadí z bezprostředního zájmu a stávají se součástí kánonu nebo součástí národních či regionálních postupů. Nebo jde o módní postupy, které vzniknou na základě nápadu jedince. Ten s takovým postupem potom objíždí celý svět, vede přednášky a semináře a po určitou dobu takovýto postup používají všichni, a posléze se na něj zapomene a používá jej opět pouze ten jedinec, který s ním přišel.



Samozřejmě že úkolem dramaturga je, alespoň na počátku procesu úpravy scénáře, kultivovat a posilovat jedinečnost scénáře, originalitu scenáristy a svěžest jeho vize.

Individuální postupy, univerzální postupy, národní postupy a módní postupy.

Někteří dramaturgové vám budou samozřejmě tvrdit, že oni žádné postupy nemají, že se jedná o instinkt a intuici, že pracují na základě vlastního vnitřního pocitu. Pokud ale budu jednoho z těchto pocitových lidí sledovat s videokamerou při práci na 20 scénářích, tak vás mohu ujistit, že se v jejich práci objeví opakující se vzorce. Tyto vzorce, procesy a pracovní návyky samozřejmě představují jejich profesionální postupy. A samozřejmě, že nedílnou součástí úpravy scénářů je i intuice a vnitřní pocit. Domnívám se ale, že i intuice se lepší, když se používá metodicky a je vyškolená.

Existují i jiné způsoby klasifikace postupů pro úpravu scénářů? Zdá se mi, že dramaturgové využívají jen málo postupů, které by bylo možné označit za jejich vlastní. Většina těchto postupů je vypůjčena a odcizena z jiných filmových profesí. Postupy autorů, herců, režisérů, střihačů a producentů tvoří společně nedílnou součást repertoáru dobrého dramaturga. Vlastně se domnívám, že dobrý dramaturg je schopen diskutovat a pracovat jako scenárista, když spolupracuje se scenáristou, jako režisér, když spolupracuje s režisérem, jako producent, když spolupracuje s producentem, a tak dále. Je toto tedy povaha dramaturgovy práce? Aby dramaturg mohl všem těmto profesím pomoci dosáhnout lepšího výsledku, než ke kterému by se dobraly samy, musí používat jejich pracovní postupy. Špatný dramaturg je takový, který trvá na tom, aby kdokoli, s kým spolupracuje, uvažoval a pracoval jako dramaturg. Na dramaturgy, kteří trvají na tom, abyste používali stejné technické výrazy jako oni, kteří vás nutí do stejných myšlenkových postupů a vzorců, jaké používají oni, si dávejte pozor. Myslím, že je to špatné znamení ukazující na příliš omezené myšlení. Domnívám se, že výrazivo a myšlenkové postupy dramaturgů jsou něco, s čím dramaturg pracuje během přípravy na práci se scénářem nebo o čem může diskutovat s ostatními kolegy dramaturgy, ale čím by neměly být zatěžovány ostatní filmové profese. Při spolupráci s těmito profesemi by měl dobrý dramaturg používat jejich postupy. Proto se mi zdá přirozené, že mnoho postupů pro úpravu scénářů je vypůjčeno z metod těch filmových profesí, se kterými dramaturg spolupracuje.

Chtěl bych se vrátit k dřívějšímu tvrzení, že možná existují postupy, které se používají spíše na počátku úpravy scénáře, a jiné, které se dostávají ke slovu později. Existují tedy pracovní procesy, které dramaturgové používají, nebo typické fáze v jejich práci? A jsou s těmito fázemi spojeny nějaké typické postupy? Pravděpodobně ano.



Dobrý dramaturg je schopen diskutovat a pracovat jako scenárista, když spolupracuje se scenáristou, jako režisér, když spolupracuje s režisérem, jako producent, když spolupracuje s producentem, a tak dále.



Zdá se mi, že když hovořím s dramaturgy, sleduji jejich práci a přemýšlím o vlastních pracovních a pedagogických zkušenostech v oblasti úpravy scénářů nebo dramaturgie, jak tomu obvykle říkáme u nás, tak jsou patrné určité obecné pracovní procesy.

Dramaturg se nejprve se scénářem seznamuje. To zahrnuje čtení a opakované čtení textu. První čtení často probíhá najednou a bez přestávek. Někteří dramaturgové si délku tohoto prvního čtení stopují. Následuje zkoumání dojmů z prvního čtení. Poté následuje druhé čtení, třetí a další čtení zaměřená na úpravu prvních dojmů;

ta jdou dál za spontánní interpretaci textu, kterou dramaturg používal při prvním čtení. Této první fázi dominují spíše pocity než přemýšlení a intuice spíše než analýza. Nakonec dramaturg scénář s použitím nejrůznějších postupů rozdělí a vytvoří celou řadu poznámek.

Po této „seznamovací“ fázi zhruba následuje analytická fáze. Dramaturg, který je již v tomto okamžiku se scénářem dobře seznámen, jej podrobuje metodické analýze a používá k tomu celou řadu analytických termínů a vzorců, které tvoří podstatu dramaturgické práce. Tato analytická fáze odhaluje silné a slabé stránky materiálu a vede k analýze toho, jak by jej bylo možné zlepšit.

Tím se dostáváme ke třetí fázi přípravy, během které si dramaturg vybírá a plánuje strategie, které použije při spolupráci se scenáristou a ostatními. Dramaturg se snaží předvídat, jak bude probíhat první pracovní schůzka, a uvažuje o celé řadě možných pracovních scénářů pro nadcházející spolupráci. Obvykle si vybere úvodní kroky, většinou jde o sérii strukturovaných otázek zaměřených na ověření některých základních předpokladů, které si dramaturg v souvislosti s textem utvořil a které se týkají i vztahu autorů k textu, což mu má pomoci odhalit, který z možných pracovních scénářů bude nejlepší vyzkoušet jako první.

Dramaturg, který je již v tomto okamžiku se scénářem dobře seznámen, jej podrobuje metodické analýze a používá k tomu celou řadu analytických termínů a vzorců, které tvoří podstatu dramaturgické práce.

Na konci tohoto třídílného přípravného procesu je dramaturg připraven na setkání se svými spolupracovníky a může začít skutečnou úpravou scénáře. Během samotné schůzky musí být dramaturg velmi citlivý, flexibilní a musí používat intuici a být ochoten k improvizaci. Musí mít k dispozici širokou škálu pracovních postupů pro efektivní testování a zjišťování toho, co si lidé, podílející se na přípravě scénáře, myslí o své práci a jaký z ní mají pocit. Takovýto improvizací postup je možný díky pečlivé a metodické přípravě, kterou dramaturg prodělal.

Další práce pak bude sestávat z nejrůznějších variant jednotlivých postupů a budou vznikat nové verze scénáře. Ty budou čteny, studovány, analyzovány, budou naplánovány a provedeny další pracovní schůzky. Během této práce se budou pravidelně konat schůzky, na kterých se shrne zatím prodělaný vývoj a načrtne se další postup. Tento plánovaný postup je třeba při další práci dramaturga brát v úvahu.

Tolik k úvahám o postupech pro úpravu scénářů. Nyní bych chtěl trochu zaměstnat vaše mysl – existují tedy nějaké postupy a je možné je takto rozdělit?

Nyní mi dovoluňte přistoupit ke druhé otázce: „Je scenáristu možné považovat za umělce?“ Opět v zájmu rozpoutání diskuse odpovím, že ne.

Ne, scenáristu není možné nikdy považovat za umělce. Opět vám zde neříkám to, co si skutečně myslím. A rozhodně se vás nesnažím přesvědčit o správnosti toho, co říkám. Přeháním, jsem polemický, snažím se vás provést určitým sledem myšlenek, zaměstnat vaši mysl a trochu ji vyprovokovat.

Teď bych chtěl postupovat trochu jinak a říct vám čtyři drobné příběhy. Všechny se různým způsobem týkají toho, jak je nemožné být ve filmu umělcem.

Příběh první:

Představte si, že se dostanete na natáčení, kde pracuje mladý režisér. Je to jeho první velký film a on všechny kolem diriguje. Řídí veškerou práci, zatímco asistent režie tam někde sedí a nemá do čeho píchnout. Režisér se ke všem ostatním lidem chová spíše jako k otrokům. Očekává, že lidé s deseti nebo patnáctiletou zkušeností budou vykonávat jeho příkazy. Všichni mají pocit, že režisér se chová poněkud hloupě a že jeho nezkušenost vede k tomu, že jeho nápady a příkazy jsou spíše chabé kvality. Aby režisér něčeho v takovéto situaci dosáhl, musí se chovat velmi diktátorsky. Jediná osoba, kterou mladý režisér, jak se zdá, respektuje, je kameraman. A ten se nenápadně snaží film zachránit. Za nějakou dobu film vidíte a je spíše slabý. Dozvíte se, že režisér získal pověst člověka nepříjemného a neschopného a jen těžko hledá práci.

Je vám to povědomé? Ano, ale o co tady vlastně jde?

Domnívám se, že je zřejmé, že tento mladý režisér sám o sobě a o své profesi uvažuje nesprávným způsobem. Považuje sebe za umělce a film za své umělecké dílo. Film ale takový není.

Učil jsem celou řadu mladých režisérů, a když jsem s nimi pracoval, tak jsem tomuto způsobu uvažování říkal „von Karajanův syndrom“.

Jak jistě víte, von Karajan dirigoval velké orchestry a zabýval se vážnou hudbou. Byl to – a teď přeháním – elegantní muž s úcесem Beethovena a egem o velikosti Jupiteru. Považoval se za velkého člověka, uměleckého génia romantického typu, který zastíňuje menší talenty své generace.

Ideální plakát pro von Karajana – a tady jsem nezdvořilý – byla jeho vlastní fotografie, vhodně nasvícená, aby vynikla výška jeho čela a bohatost vlasů, s uměleckou šálou umělecky naaranžovanou přes ramena. Na tomto plakátu by velkým písmem stálo „Von Karajanova symfonie“ a pod tím, daleko menším písmem, „složil

Beethoven“, a ještě menším písmem by pak následovala jména sólistů a někde úplně dole, úplně miniaturním písmem, by bylo jméno orchestru, Berlínská filharmonie nebo něco podobného.

Domnívám se, že on skutečně takto uvažoval. On byl umělecká vůdčí osobnost a hudební představení pak bylo jeho uměleckým dílem. Všichni ostatní – lidé, kteří hráli a zpívali – byli jenom surovina v jeho rukou. On je formoval a bez něj by nebyli ničím.

Von Karajan měl mezi orchestry příšernou pověst. Během zkoušek zaváděl režim teroru. Byl autokratický, diktátorský a veskrze nepřijemný, skutečná celebrita. Samozřejmě, že oddirigoval a nahrál úžasná představení. Já jsem přesvědčen, že on skutečně kus svého řemesla uměl, naučil se mu za léta práce, jsem přesvědčen, že měl výborné schopnosti a skutečný talent pro interpretaci partitury. Byl výjimečně dobrý v přípravě, kterou si dělal, než se setkal s orchestrem. A také jsem přesvědčen, že se nikdy nedozvíme, o kolik lepší by ta hudba mohla být, kdyby se býval k hudebníkům nechoval jako k otrokům, ale jako ke spolupracovníkům.

Mladý režisér, který se považuje za génia romantického typu, za vůdčí uměleckou osobnost, je odsouzen k nezdaru. Snaží se být jako von Karajan, ale bez mnohaletých zkušeností, bez dovedností a řemesla a bez předchozí přípravy scénáře – vlastně si pravděpodobně ani není vědom toho, že by si režisér nějakou takovou přípravu dělat měl. Ale skutečný problém nastává ve chvíli, kdy tento režisér o svém filmu uvažuje jako o svém uměleckém díle a o všech ostatních jako o materiálu, který formuje. Ale u filmu to chodí jinak.

A zde je druhý příběh:

Představte si, že potkáte kolegu scenáristu, který právě prodal scénář, ale není spokojen s tím, jakého režiséra producent vybral. Vy práci tohoto režiséra znáte a myslíte si, že zas tak špatný není, pro kolegu však máte pochopení a doufáte, že to nějak skousne. O něco později jej ale potkáte znovu a zjistíte, že se mu nezdá ani režisérův výběr herců a že se podle něj film vůbec nedaří. Ještě o něco později zjistíte, že se koukl na pár nesestříhaných záběrů a má dojem, že se film vymyká kontrole. Radí se s právníkem. Dá vám scénář k přečtení a očekává od vás, že jej v průběhu dalších událostí podpoříte. Pak se nějakou dobu nevidíte, vy možná odjedete na čas do zahraničí, a když se vrátíte, podíváte se na film, který je v pořádku, žádné mistrovské dílo, ale v zásadě věrná interpretace scénáře. Předpokládáte, že i váš kolega je vcelku spokojen, a jste proto velmi překvapen, když jednou večer v televizní talkshow označí režiséra za idiota, který zničil vynikající scénář.

Je vám to povědomé? Ano, ale o co tady vlastně jde? Podle mého názoru by si tento scenárista měl hledat jinou práci! Zřejmě chce být umělcem a považuje svůj scénář za umělecké dílo. Ale to u filmu nejde, u filmu to chodí jinak.

Ale skutečný problém nastává ve chvíli, kdy tento režisér o svém filmu uvažuje jako o svém uměleckém díle a o všech ostatních jako o materiálu, který formuje.

Podívejme se proto na třetí příběh:

Jsem Angličan, a jsem tudíž příslušníkem národa, který kolonizoval více než který jiný. Je zajímavé a často i deprimující, když se podíváme na chování někdejších anglických koloniálních gentlemanů v situacích, kdy se dostali do kontaktu s jinou kulturou a snažili se ji civilizovat. Mám teď na mysli hudbu, konkrétně jihoafrické mužské sbory. Když je koloniální gentlemani slyšeli, vůbec nepochopili, že se jedná o hudbu. Zpěváci nedrželi tón ani tempo, neřídili se zákony harmonie, každé představení bylo jiné atd. Je také zajímavé, že koloniální gentlemani tuto „hudbu“ zavrhlí částečně proto, že sami nebyli schopni zapsat ji do not tak, jak byli zvyklí.

Pokud vím, existovalo v Evropě ještě před Bachem čtyři nebo pět různých typů notových zápisů. S příchodem Bacha však vymizely všechny až na jeden, který se užívá dodnes a který nejlépe vyhovoval architektonickému typu hudby, jakou psal například právě Bach. Pro jiné druhy hudby se tento zápis tak dobře nehodí, nelze tak například zapsat většinu ptačích nápěvů. Proto nepřekvapí, že někdejší koloniální gentlemani neuměli v Bachově notaci zapsat černošskou africkou píseň. Je však s podivem, že proto tyto africké písně odmítli vůbec považovat za hudbu.

Koloniální gentlemani se tedy jali civilizovat africké zpěváky. Zavedli jim tři nové funkce (skladatele, sólistu a dirigenta), čímž chtěli nebohé domorodce posunout blíže ke skutečné hudbě. Afričanům se to celé zdálo velmi podivné. Hudbu vnímali jako nedílnou součást své kultury a písně, které si po staletí předávali z generace na generaci, znal každý. Nikomu nepatřily a představa, že by je měl někdo zapsat a pak si na ně činit nárok, pro ně byla nepochopitelná.

V písních se neustále objevovali spontánní sólisté, dueta a tria samovolně vznikala a zase zanikala. Tito lidé však nebyli žádnou „pěveckou elitou“. Spíše kdokoli, koho hudba zrovna silně oslovila, což ostatní okamžitě vycítili, dostal v písni přirozeně větší prostor, aby ze sebe mohl vyzpívat momentálně vzniklé emoce. Myšlenka elity tvořené zvláště talentovanými, speciálně vyškolenými zpěváky, kteří by při zpěvu měli vždy větší prostor, byla domorodcům cizí.

A konečně ta ryze západní figura – dirigent, který stál před sborem a, jak jeden Afričan poznamenal, mával rukama jako postřelený pták! Za jeho chování se všichni styděli. Jak se někdo může chovat tak nekultivovaně a nedůstojně a trvat na tom, aby se všichni zpěváci dívali pouze na něj a zpívali jen pro něj, když samotná píseň evidentně vyžadovala, aby zpívali jeden druhému a dívali se na sebe? Jak si někdo může myslet, že tam bude stát, aniž by zpíval, a přitom bude hudbu řídit, když hudba samotná evidentně vychází z nitra zpěváků a je jim dána shůry. Z těch tří nově zavedených funkcí se jim dirigent zdál vůbec nejpodivnější.

Myslím si, že koloniálním gentlemanům byla cizí myšlenka, že by cokoliv kvalitního mohlo vzniknout bez jejich vedení, že by umění mohlo vznikat bez vůdčí osobnosti, jako výsledek práce volného sdružení spolupracujících jednotlivců. Sbor podle nich prostě musel mít vedení – dirigenta – jinak by hudba nemohla vznikat. Celý jejich svět byl hierarchicky uspořádán a oni si to jednoduše neuměli jinak představit. Tito pánové s bohorovným klidem zlikvidovali okolo 80 % domorodé hudby, se kterou přišli do styku. Ta část, která přežila jejich civilizační pokusy, v současné době obohacuje a obnovuje naše vnímání hudby.

Proč to však dělali? O hudbě uvažovali očividně nesprávně. Řídili se pojetím, které bylo etnocentrické a cizí domorodé kultuře a neumožňovalo jim rozpoznat zvláštní povahu hudby, s níž se setkali. Snažili se uplatňovat západní ideu umělce v kultuře, která takové pojetí vůbec neznala, což mělo velmi destruktivní důsledky. Uplatňovali pojetí, které se v dané situaci uplatnit nedalo, a byli proto slepí a hluší k tomu, co měli před sebou.

Domnívám se, že když mluvíme o „umělcích“ a „uměleckých dílech“ v případě filmu, jde o stejný problém. Podle mého názoru jsou tato označení povaze filmu cizí. U filmu to chodí jinak.

A nakonec je tu ještě čtvrtý příběh:

Odkud se vlastně bere naše zvláštní pojetí umělce? Je přece již dvě stě let staré. Vzešlo z polemických debat o tvořivosti někdy koncem 18. století v období romantismu. Právě tehdy vznikla představa umění, umělce, uměleckého díla a uměleckého nadání. Do té doby nic takového neexistovalo.

Romantické pojetí umění vypadalo asi takto:

Vezmeme neobyčejně talentovanou osobu, pokud možno génia, vzděláváme jej, dokud beze zbytku nezvládne nějakou dovednost či řemeslo, které si sám zvolil, a necháme jej naprosto osamoceně tvořit nějaké originální a individuální dílo. Pak toto dílo vystavíme a dáme jej k posouzení znalcům. Najdou-li v něm tak výjimečné kvality, že jej označí za umělecké dílo, bude také individuální tvůrce označen za umělce. Naše moderní definice umění je v podstatě stejná jako před dvěma sty lety. Za umění se považuje to, co za ně považuje umělecká obec, a umělcem je jednotlivec, jehož práci umělecká obec označí za umění.

Pokud toto romantické pojetí umění a umělce používáme pro dobu před koncem 18. století, musíme mít na paměti, že jej užíváme retrospektivně pro období, ve kterém ještě nebylo známé. Můžeme například říci, že Michelangelo byl vynikající umělec a že jeho výtvořiny jsou vynikajícími uměleckými díly. Michelangelo sám však o sobě takto neuvažoval, neboť v té době podobné pojetí ještě neexistovalo. Současníci jeho díla nevnímali jako umění nebo umělecká díla, protože takové termíny ještě neznali. To neznamená, že Michelangelo a jeho současníci neměli neobyčejně precizní a komplexní pojetí tvořivosti a kvality tvůrce i vzniklých výtvořin a také vztahu mezi kvalitou tvůrce a kvalitou jeho tvorby. Jistě, že měli. V jejich úvahách se však nevyskytovaly pojmy „umění“, „umělec“ nebo „umělecké dílo“. Takový způsob myšlení se objevil asi až dvě stě let po Michelangelově smrti.

Úkolem dramaturga je pomoci autorům vytvořit film, jaký ještě nevznikl, nikoli jen zopakovat to, co už mnohokrát spatřilo světlo světa.

Samozřejmě že není nesprávné uvažovat o Michelangelovi jako o umělci v našem dnešním smyslu toho slova. Rozhodně je to však poněkud etnocentrické a zvláštní a možná nám to brání v pochopení toho, kdo to byl a co dělal. Půjdeme-li dále zpět v čase a překročíme-li mnohem zřetelnější kulturní hranice, spatříme například tři tisíce let staré čínské bronzové sošky či dvacet pět tisíc let staré jeskynní malby. Budeme-li i zde tvrdit, že jejich tvůrci byli umělci a jejich dílo že je uměním, pak jsme zjevně nesmyslně egocentričtí a troufám si říci, že i omezení.

Uvědomte si nyní, že přesně tohle děláme, když dvě stě let staré pojmy „umělec“ a „umělecké dílo“ užíváme pro film, uměleckou formu, která v době, kdy tyto pojmy vznikly, ani neexistovala. Užíváme-li je, když mluvíme o filmu, užíváme je v nesprávném kontextu a čase. Chováme se stejně jako koloniální gentlemani, když uplatňujeme neuplatnitelné pojetí, a tak zavíráme oči před skutečnou podstatou věcí, které chceme pochopit. Film takto nefunguje a tvorba filmů vypadá jinak.

Filmové publikum samozřejmě některé filmy považuje za umělecká díla. To je pochopitelné. Problém nastává, když umělce začneme hledat v procesu tvorby filmu. Nebo ještě hůře, když začneme hledat Umělce a předstíráme, že film je uměleckým dílem jedné osoby.

Film je rozhodně uměleckou formou, která je založená na spolupráci a využití lidí před kamerou. Liší se od umění, které pracuje s neživými materiály, barvou a kamenem, perem a papírem, od umění, které měli na mysli romantici, když přišli s pojmy „umění“ a „umělec“. Film nenatáčí jednotlivce. Proto z mého pohledu filmy zkrátka nemohou být výtvozem jednotlivého umělce v romantickém pojetí a užití starých a neodpovídajících termínů pro tuto novou a naprosto odlišnou uměleckou formu je bezesporu absurdní.

Přínos scenáristy, režiséra, producenta, herců, kameramana, scénografa, kostýmního návrháře, hudebního skladatele, střihače a dalších může být velmi výrazný a může dosahovat vysokých kvalit, ale přínos těchto jednotlivců není uměleckým dílem a ani za něj nemůže být považován. Vždy se jedná pouze o přínos do celku vytvářeného ve spolupráci s ostatními. Je-li samotný film považován za umělecké dílo, je to zásluhou všech, kdo do celku přispěli, a ne pouze díky jednomu ze spolupracovníků.

Domnívám se, že filmy určitě mohou být uměním a mohou mít řadu uměleckých kvalit, považujeme-li za nutné, aby se o nich takto staromódně hovořilo. Nemůžeme však mluvit o filmových umělcích, a předstíráme-li, že takoví umělci existují, je to nepochopení samotné podstaty filmu, což podle mého názoru může být pro film zhoubné.



Film je rozhodně uměleckou formou, která je založená na spolupráci a využití lidí před kamerou. Liší se od umění, které pracuje s neživými materiály, barvou a kamenem, perem a papírem, od umění, které měli na mysli romantici, když přišli s pojmy „umění“ a „umělec“.

Obávám se, že někteří lidé, možná jsou to lidé od filmu, se zřejmě domnívají, že skutečná kvalita nemůže vzniknout bez pevného centrálního vedení. Takoví lidé by rádi věřili, že přítomnost silné vůdčí osobnosti je nezbytná a že filmy dělají lidé jako von Karajan, geniální umělci a vůdčí osobnosti, které odhodlaně vnucují svou vizi armádě druhořadých bytostí. Rovnostářská a svobodnější spolupráce tvůrčích jednotlivců na jednom díle je jejich pojetí lidské podstaty cizí. My si o tom však myslíme své.

Až příště uvidíte upoutávku na film takového von Karajana, nezapomeňte, že to je jen marketingová zkratka, která znamená, že tento člověk film režíroval, ne, že je to jeho film. Hlavně tomu, proboha, nevěřte!

Nastínil jsem zde několik důvodů, proč scenárista nemůže být nikdy považován za umělce.

Co si o tom myslíte vy?

ROSS

DICK ROSS

Richard Lawrence Ross (Dick Ross) zahájil kariéru jako novinář pro televizní stanici BBC. V roce 1980 se stal profesorem filmu na Královské akademii umění v Londýně a v roce 1989 byl společně s Milošem Formanem jmenován prezidentem filmové fakulty na Columbia University v New Yorku. Mezi lety 1990 – 1992 byl prezidentem filmové fakulty na New York University. V roce 1992 se vrátil do Evropy a od té doby vede postgraduální semináře vyprávění příběhů, psaní a vývoje scénářů na akademiích ve Francii, Švédsku, Německu, Belgii, Španělsku, Švýcarsku, Itálii, Turecku, Izraeli, Norsku, Finsku a v Mexiku. Je čestným profesorem na filmové škole v Mnichově, hostujícím profesorem na filmových školách v Berlíně a Helsinkách a předsedou projektu Short Film Project pro asociaci CILECT. Působil jako ředitel pro studijní programy a poté jako zástupce ředitele na Národní filmové a televizní škole v Beaconsfieldu. V nedávné době dokončil dvojsvazkovou studii o krátkometrážním filmu, která se soustředí zejména na oblast vypravování příběhů (Short Films – A Teacher's Source Book, Vol : 1; Strategies for Storytelling, Vol. 2).

Na začátku profesionální kariéry spolupracoval Dick Ross s mnoha talentovanými evropskými filmaři, jako jsou například Sönke Wortmann, Lars von Trier, Peter Cattaneo (režisér snímku Do naha!) a Lyne Ramsay (Ratcatcher).

Jako scenárista pracoval s režiséry v nejrůznějších zemích, například s Nielsem Ardenem (Dánsko, The Condemned), Jonase Grimsem (Švédsko, The Last Castrato), Mary Jiméneze (Peru, The Power Lakes), Evou López Sánchez (Mexiko, Dama de Noche, film byl představen na Berlínském filmovém festivalu v roce 1992) a s Lefterisem Xanthapoulosem (Řecko). Řecký projekt s pracovním názvem The Red Apple Tree je v současné době ve stádiu před zahájením produkce. Scénář získal Evropskou filmovou cenu za scénář a kniha založená na tomto filmovém scénáři, jejímž autorem je rovněž Dick Ross, by měla vyjít současně s uvedením snímku do kin. V současné době pracuje na scénáři k dánsko-německé koprodukcí.

Dick Ross dále pracoval jako konzultant na scénářích k mnoha celovečerním snímkům a oceněným krátkometrážním filmům (např. Potentia, Lady in Waiting).

Jako televizní redaktor napsal a produkoval několik dokumentárních filmů, včetně devadesátiminutového dokumentu o vietnamské válce, který získal ocenění (Vietnam Diary, One Take Two). O dva roky později natočil další dokumentární film věnovaný skutečné francouzské spojce a roli korsického „bratrstva“ v transatlantickém obchodu s heroinem (The French Connection: Man at the Top). Tento snímek napomohl odhalit korupci ve světě politiky a velkého byznysu ve Francii a v Británii a rovněž sehrál důležitou roli při snaze o rozbití vlivu marseillské „spojky“.

Dick Ross má své vysílání a vystupuje na jevišti jako vypravěč, čímž navazuje na staletou keltskou tradici, jež je součástí jeho dědictví.

Je členem představenstva SOURCES 2 a poradcem pro scénáře programu SOURCES 2.

DAVID WINGATE

David Wingate začínal v sedmdesátých letech jako režisér krátkých filmů pro norskou televizi, později psal scénáře hraných filmů a zastupoval filmové odbory v radě Norského státního filmového fondu.

V osmdesátých letech pracoval jako dramaturg a lektor ve Švédsku a Norsku. Věnoval se jak dokumentům a publicistice, tak krátkému i hranému filmu. V letech 1996 – 2001 pracoval pro Film i Vast – švédskou organizaci pro rozvoj filmového průmyslu, od roku 2002 je poradcem regionálního finského fondu POEM.

V současnosti pracuje jako dramaturg pro film a televizi. Mimo jiné se podílel na filmu Láska je láska (Fucking Amal) a na řadě švédských dokumentárních filmů. Jako hostující profesor vyučoval na švédské filmové škole – Dramatiska Institutet ve Stockholmu a holandské Nederlandse film and TelevisieAcademie v Amsterdamu.

WINGATE

STIMULATING OUTSTANDING RESOURCES FOR CREATIVE EUROPEAN SCREENWRITING EVROPSKÝ ZDROJ KVALITNÍCH SCÉNÁŘŮ

SOURCES 2 je vzdělávací program zaměřený na psaní scénářů. Je určen pro profesionální scenáristy a týmy tvůrců a spolutvůrců, producenty a režiséry, kteří pracují na konkrétním hraném nebo tvůrčím dokumentárním filmu.

V letech 1992 až 2005 zorganizovala nizozemská nadace SOURCES v 15 evropských zemích celkem 41 workshopů, a to za podpory programu MEDIA a partnerů z veřejné i soukromé sféry. Do sítě SOURCES 2 patří filmová profesionálové z 25 evropských zemí. Od roku 1996 funguje program SOURCES 2 v Amsterdamu a Berlíně.

Program SOURCES je víc než pouhý vzdělávací kurz. Jeho metodika se dobře osvědčila a přispěl k uvedení velkého počtu evropských filmů do kin. Bylo již natočeno 50 filmů, které prošly workshopy SOURCES 2, a velký počet celovečerních a tvůrčích dokumentárních filmů se nachází v (před)produkční fázi.

Program se zaměřuje na rozvíjení původních námětů, které zajímají evropské diváky a mají produkční potenciál. V ideálním případě by se měl příběh odehrávat v sociálním a kulturním prostředí autorů, ale měl by přitom mít také mezikulturní rozměr. Širším cílem je přispět k vyšší úrovni evropské filmové produkce a k opětovnému získání evropských diváků pro evropské filmy, a to jak v kinech, tak v televizi.

Profesionální psaní scénářů a pokročilý způsob vzdělávání

SOURCES 2 Script Development Workshops, semináře zaměřené na psaní scénářů, jsou dynamická pracovní setkání. Mají nesporný vzdělávací přínos, jehož základem je aktivní přístup k tvorbě scénáře. Zkušení poradci představují profesionálům různé „nástroje“ ke zdokonalení jejich scenáristických dovedností a k maximálnímu využití veškerého jejich potenciálu při vývoji projektů.

V rámci intenzivního tvůrčího procesu účastníci pracují na konceptech svých vlastních i společných scénářů (nebo treatmentů), a to v nekonkurenční atmosféře, ale jsou přitom konfrontováni s rozmanitostí evropských kultur a uvědomují si, v čem se mezi sebou liší a co mají naopak společného.

Workshopy se zaměřují na projekty hraných a tvůrčích dokumentárních filmů pro kino či televizi, doplňkově se však do nabídky zařazují i „speciály“ o specifických žánrech nebo tématech, např. o dětském filmu, komedii apod. Další program nabízí přednášky renomovaných evropských filmařů, projekce a diskuse i tradiční přednášku SOURCES of Inspiration, která se od roku 1992 pravidelně vydává v řadě publikací.

Efektivita seminářů SOURCES 2 Script Development spočívá v jejich speciálním formátu. Během prvního sedmidenního kurzu pracují účastníci v malých skupinách na čtyřech či pěti projektech. Následný kurz představuje jednodenní individuální nebo skupinové konzultace o každém projektu. Doba mezi oběma kurzy (přibližně dvanáct týdnů) je věnována přepisování pod dohledem konzultantů.

Školení konzultantů

V roce 2004 byl vytvořen nový formát semináře – SOURCES 2 Projects & Process: Training Mentors for European Screenwriters. Tento krátký, intenzivní vzdělávací program zprůhledňuje metodologii SOURCES 2 a byl navržen s cílem zdokonalit dovednosti aktivních profesionálních scenáristů, tvůrců a dramaturgů, kteří pracují jako konzultanti pro scenáristy na poli tvorby scénáře a námětu.

KONTAKT

Dr. Renate Gompper (ředitelka programu)
Marion Gompper (zástupkyně ředitelky programu)
Anne Ebner (vedoucí projektu)
SOURCES, Köthener Strasse 44, D-10963 Berlin
tel. +49.30.8860211 / +49.172.3230216, fax +49.30.8860213,
e-mail info@sources2.de, www.sources2.de



ROCK WINGS ROSS