

Cesty ke scénáři III

Mentorování
– cesta rozvoje tvůrčího talentu

DICK ROSS

Mentor, nebo učitel?

PAVEL JECH

Kreativita není vše: Úloha mentora při vývoji původního scénáře

OBSAH

Předmluva	1
Dick Ross: Mentor, nebo učitel?	3
Pavel Jech: Kreativita není vše: Úloha mentora při vývoji původního scénáře	13
Životopisy Dick Ross, Pavel Jech	26
SOURCES – Stimulating OUTstanding Resources for Creative European Screenwriting	28

S podporou programu Evropské unie MEDIA

Vážení přátelé

PŘEDMLUVA

Vážení přátelé,

dostává se vám do ruky třetí řada přednášek o scenáristice, které MEDIA Desk vydává pod názvem *Cesty ke scénáři* vždy ve spolupráci se vzdělávacími kurzy financovanými programem MEDIA. Publikace s podtitulem *Mentorování – cesta rozvoje tvůrčího talentu* vznikla na základě přednášek, které proběhly na workshopu SOURCES 2 – Projects and Process v říjnu 2009 na pražské FAMU s podporou Ministerstva kultury České republiky a MEDIA Desk Česká republika.

Program SOURCES 2 se věnuje především vzdělávání scenáristů a práci na vývoji a dramaturgii jejich scénářů. Workshop Projects and Process se však zaměřil na tu část dramaturgie, která je v našich podmínkách zatím poměrně opomíjená – a to vztahu mezi dramaturgem a scenáristou. Přitom každý dramaturg určitě narazil na otázku, jak správně spolupracovat se scenáristou na projektu, aniž by narušil citlivý proces vývoje látky nebo aby neupřednostnil své pojetí tématu. Pro tento proces existuje v angličtině slovo „mentoring“, které jsme v překladu do češtiny ponechali jako mentorování, neboť nejlépe vystihuje podstatu celé věci.

MEDIA Desk Česká republika spolupracuje s programem SOURCES 2 dlouhodobě. Na úspěšném průběhu workshopu v Praze má velký podíl i Barbora Ondrejčáková, která ještě jako ředitelka MEDIA Desk s touto myšlenkou přišla a pak zajišťovala celou akci po organizační stránce.

Chtěla bych také tímto poděkovat Ministerstvu kultury České republiky, konkrétně odboru médií a audiovize, bez jehož finanční podpory by konání workshopu Projects and Process nebylo možné, a doufám, že se program SOURCES 2 bude moci vrátit do Prahy i v příštích letech.

Daniela Staníková
ředitelka
MEDIA Desk Česká republika

Praha 1. března 2010

SOURCES

Předmluva

Vážení čtenáři,

všichni hovoří o vzdělávání scenáristů, co ale vzdělávání jejich školitelů? Workshopy probíhající v rámci programu SOURCES 2 Projects and Process se v průběhu posledních šesti let zaměřovaly právě na tento úkol. Na workshop, který se konal na podzim roku 2009 v Praze, jsme jako přednášející pozvali dva významné odborníky na tuto oblast: dlouhodobého člena řídicího výboru programu SOURCES 2, přednášejícího a bravurního vypravěče Dicka Rosse, a talentovaného a poutavého přednášejícího a mentora Pavla Jecha.

Název přednášky Dicka Rosse předurčuje charakter zkoumání složitého vztahu mezi scenáristou a mentorem: *Mentor, nebo učitel?* Kde je hranice mezi tím, kdy autorovi scénáře pomáháme nalézt jeho vlastní příběh a přispíváme k tomu, aby jeho úsilí přineslo své ovoce, a okamžikem, kdy se mentor vznikajícího příběhu zmocní a vnutí autorovi své představy a názory?

Dobrý učitel nemusí být nutně dobrým mentorem a naopak. Dobrý mentor musí mít obrovskou dávku trpělivosti, schopnost naslouchat a pozitivně reagovat a musí být také dostatečně velkorysý a dokázat svému chráněnci nabídnout síť svých osobních i profesních kontaktů.

Pavel Jech ve své přednášce *Kreativita není vše: Úloha mentora při vývoji původního scénáře* hovoří také o výhodách vztahu mezi mentorem a chráněncem. S vědomím, že kreativita může problémy maskovat, přibližuje Jech jedenáct hlavních problémových oblastí v procesu tvorby scénáře – od základního problému typu „Čí je to příběh?“ až po nadbytečné dialogy a absenci tématu, což jsou oblasti, kde mohou mentoři svým chráněncům nabídnout neocenitelnou pomoc.

Podle Jecha jsou začínající scenáristé často jako ptáci, kteří k létání používají jen jedno křídlo – křídlo emocionální. Mentor může svému chráněnci pomoci naučit se používat i druhé křídlo, které se řídí rozumem, aniž by se přistihlo křídlo kreativní. Podle Jecha musí dobrý mentor dokázat pochopit kreativitu svého chráněnce a rozpoznat okamžik, kdy začíná být kontraproduktivní. Měl by autorovi pomoci „uvažovat a přesměrovat jeho tvůrčí energii způsobem přijatelným pro publikum“.

Přejeme vám hodně inspirace a pěkné počtení!

Renate Gompper
programová ředitelka
SOURCES 2

Marion Gompper
zástupkyně programové ředitelky
SOURCES 2

Berlín 25. února 2010

Mentor nebo učitel?

MENTOR, NEBO UČITEL?

Dick Ross

Praha, FAMU, 2009

Ještě než přistoupím ke své přednášce, chtěl bych zdůraznit, že nebudu hovořit o programu SOURCES a kurzu *Projekty a proces*, do kterého se v tomto týdnu přihlásilo mnoho lidí, a dokonce na tento program nebudu ani odkazovat. Mám pro to svoje důvody, které jdou hlouběji do minulosti, a záměrně chci zůstat stranou tohoto zavedeného procesu. Mnohem zajímavější pro mě bude pokusit se trochu rozčeřit vodu a zamyslet se nad definicemi některých výrazů, které používáme. Dokonce mohu předeslat, že jsem posledních šest let strávil z velké části přemýšlením o tom, jak většinou fungují filmové školy a jak připravujeme mladé filmaře (což je také mým úkolem) na tak zásadně důležitou činnost, jakou je vyprávění příběhů a psaní scénářů.

Také jsem se zabýval tím, jak připravujeme učitele, nebo spíš tím, jak v mnoha případech učitele nepřipravujeme. Musím říci, že vyučování, pokud se týká nějaké tvůrčí aktivity, je vždy činností, která působí nadmíru podezřele. Zastávám toto přesvědčení, protože nevěřím, že by umění v jakékoli formě bylo možné institucionalizovat, vměstnat do osnov nebo nějak naordinovat. Velice na mě však zapůsobilo, co mi jednou svěřil o svých zkušenostech z filmové školy Ridley Scott. Řekl, že zkušenost, kterou zde získal, byla nedocenitelná: „...protože jsem mohl jednoduše stát na rohu ulice a dívat se. A mohl jsem si také sednout a přemýšlet.“ A dodal: „Myslím, že si dokážeš představit, že jsem se jedno i druhé musel teprve naučit.“

Jednoznačně tedy jsem zastáncem učení se. Ale kdo jiný by měl učit, než učitelé? To jsou důvody, proč mě tolik zajímá otázka mentorů a proč jsem tak ochotně kývl na nabídku, s níž se na mě obrátila Marion a program SOURCES: zda bych nechtěl dát dohromady pár myšlenek týkajících se mentorování. Odpověď byla totiž snadná: „Takových myšlenek mám celou spoustu.“

Musím říci, že vyučování, pokud se týká nějaké tvůrčí aktivity, je vždy činností, která působí nadmíru podezřele.

Minulý měsíc, když zemřel senátor Edward Kennedy, vystoupil prezident Barack Obama s oslavnou řečí, v níž s výřečností sobě vlastní hovořil o svém obdivu a úctě k muži, který mu byl skutečným přítelem, moudrým kolegou a neocenitelným mentorem. Byl jsem v tu dobu tak ponořen do přípravy této přednášky, že si i sebemenší zmínka o mentorech dokázala ihned získat moji soustředěnou pozornost. A dokonce i teď, v okamžiku, kdy k vám promlouvám, probíhá ve městě Mobile v americké Alabamě soud s bývalým americkým soudcem, který čelí obvinění, že výměnou za lepší zacházení požadoval od vězňů sex. Soudce tvrdí, že jeho jednání je špatně vykládáno a že se stal obětí politického boje. Uvedl, že se snažil chovance ve vězení pouze mentorovat. Takže už teď se pohybujeme na nejisté půdě.

Mentorování se zdá být v dnešní době všudypřítomné – jsme svědky hotové pandemie. A toto slovo jako by bylo mnohdy vyprázdněno a zbaveno jakéhokoli přesného nebo konkrétního významu. Přiřadilo se tak ke slovům, jako jsou „kurátor“ nebo „moderátor“, které často popisují pracovní pozice, u nichž bychom rádi věřili, že víme, o co se jedná. Je tomu ale tak? A záleží na tom vůbec? Rozhodně ano. Pokud se chcete stát praktickým lékařem, je dobré vědět, co se od vás očekává.

Vzpomínám si na jednoho mladého muže, který nepatřil zrovna mezi ty nejvzdělanější a chtěl vědět, co přesně znamená slovo poezie – jeho učitel hledal na tuto otázku odpověď s velkými obtížemi. Nakonec ze zoufalství odpověděl: „Poezie je všechno, co není próza.“ „A co je tedy próza?“ opáčil ten mladý muž. Vždycky se najde mizera, který čeká na možnost zahnat vás do úzkých. Učitel na to odpověděl: „Všechno, co napíšeme nebo řekneme a není to poezie.“ Později ten mladý muž cestou ze školy potkal svého kamaráda. „Hele,“ řekl, „víš, že když se spolu bavíme, je to celou dobu próza? To jsem vůbec netušil.“ Je vždycky užitečné přesně vědět, o čem mluvíte.

Mentorování se zdá být v dnešní době všudypřítomné – jsme svědky hotové pandemie. A toto slovo jako by bylo mnohdy vyprázdněno a zbaveno jakéhokoli přesného nebo konkrétního významu.

Domnívám se, že to, o čem se teď bavíme my, nebo o čem mluvím já, respektive o čem bychom měli všichni přemýšlet, je UČENÍ SE, nikoli vyučování. A abych ten rozdíl ještě o něco zdůraznil – vyučování je vysoce systematizovaný proces přenosu znalostí. Učení se je oproti tomu mnohem osobnější. Je to proces růstu, při kterém povzbuzujeme rozvíjející se intelekt nebo talent k samostatnému růstu.

K tomuto procesu můžeme přistupovat různě, ovšem mentorování v něm sehrává klíčovou úlohu. Pokud tedy chceme hovořit o mentorování, potřebujeme uznávanou autoritu, která nám pomůže definovat, co to mentorování je.

První místo, na které jsem se samozřejmě obrátil, byl oxfordský slovník – nejvyšší autorita, pokud jde o výklad anglického jazyka. U slova „mentor“ uvádí: „z řeckého ‚Mentor‘, což bylo jméno průvodce a poradce Odysseova syna Telemacha.“ Význam: „zkušený a důvěry požívající poradce nebo průvodce, učitel nebo poručník.“ K této definici je připojen dovětek, který je svým způsobem varováním. Autorem tohoto dovětku je jistý M. N. Cox, o kterém nikdy nikdo neslyšel. Tomuto muži se nicméně podařilo dostat se až do oxfordského slovníku díky větě: „Žák si vždy uzpůsobí to, co se od svých mentorů naučí.“

Heslo je v oxfordském slovníku záměrně pojato velmi široce, dokonce tak, že je až všeobjímající a zahrnuje v sobě výrazy jako poradce, průvodce, učitel nebo poručník. Všechny tyto výrazy sice mají něco společného, podle mého názoru jsou však příliš nesourodé na to, aby mi mohly posloužit při hledání pracovní definice slova „mentor“.

Jedním z charakteristických rysů mentorování je, že bývá nejúčinnější, když se zaměřuje na nějaký konkrétní předmět. Aristoteles byl jedním z prvních mentorů. Vzal si pod svá křídla, jak se říká, Alexandra Velikého. Předmět, na který se společně zaměřili, byla politická teorie a praxe. Aristoteles právě dokončil svoji knihu o politice a doplnil tak své klasické dílo známé pod názvem Poetika, které je do dnešní doby základním učebním textem pro všechny, kteří se zabývají dramatickou tvorbou. Alexandr pravděpodobně netoužil po tom psát scénáře ani divadelní hry, protože před ním stál úkol dobyt většinu tehdy známého světa. Musel se tedy rozhodnout, kam své úsilí zaměří, a rozhodl se pro politiku.

To, o čem bychom měli všichni přemýšlet, je UČENÍ SE, nikoli vyučování.

Zdá se, že první užití slova „mentor“ v moderní době můžeme doložit v knize *Příhody Telemachovy* od francouzského spisovatele Françoise Fénelona, kde mentor je hlavním hrdinou. Kniha vyšla v roce 1699 a byla velmi oblíbená v 18. století. Můžeme říci, že slovo „mentor“ se v moderní době poprvé objevilo právě v tomto díle. Když mluvím o použití v moderním slova smyslu, míním tím použití ve smyslu „přítel, který požívá důvěry“ nebo „poradce“. Význam tohoto slova se pomalu posouvá. Nejdůležitějším rysem slova „mentor“ v tomto významu je, že by se většinou mělo jednat o zkušenější osobu, která poskytuje rady a slouží jako příklad a inspirace. Z výhod vztahu založeného na mentorování těží lidé v mnoha oblastech.

Dovolím si tvrdit, že ze setkání s mentorem jste zřejmě v nějakém okamžiku těžili všichni, i když jste si v daný moment možná ani význam takového setkání neuvědomovali. Přesto však opravdu velmi často kontakt s mentorem bývá zkušeností, která může zásadně změnit váš život, a neměli bychom jej brát na lehkou váhu. Stejně tak platí, že lidé by neměli přijímat úlohu mentora, pokud si nejsou dobře vědomi dopadu, který takový vztah může mít na životy jejich chráněnců.

Chtěl bych tu zmínit jména některých velikanů ze světa mentorování. A protože jsem v Praze, začnu Franzem Kafkou. Franz Kafka byl vynikajícím mentorem sedmnáctiletého syna svého nadřízeného – mladého muže jménem Gustav Janouch. Mladý Gustav ve své knize *Hovory s Kafkou* věrně líčí častá setkání mentora a jeho chráněnce, která probíhala po celé čtyři roky. Knihu jsem poprvé četl v anglickém překladu před pětatřiceti lety a stále patří mezi mé nejoblíbenější. Popisuje mentorování v té nejlepší podobě. Najdete zde vše, co o mentorování potřebujete vědět.

Další Čech, Frank Daniel, bývalý děkan FAMU, byl štědrým mentorem svého studenta Miloše Formana, a později byl shodou náhod i mým mentorem. Když jsem později po Frankovi převzal pozici vedoucího postgraduální filmové školy při Kolumbijské univerzitě – tuto pozici jsem zastával společně s Milošem Formanem – věděl jsem, že mi toto místo bylo nabídnuto proto, že mě Frank doporučil jako svého nástupce.

Frank byl také vynikajícím propagátorem české filmové školy. Stojí za zmínku, že pro Franka a pro mnoho dalších mentorů nastane čas, kdy jejich chráněncům dorostou křídla a vzlétnou ve své profesi do velkých výšin. Mentor potom zůstává na zemi a sleduje nové, jasné světlo na tvůrčích nebesích.

Když jsem působil na Kolumbijské univerzitě, měl jsem dojem, že každý druhý vyučující tam je Čech. Vzpomínám si, že když jsem se rozhodl přejít z Kolumbijské univerzity na Newyorskou univerzitu, jedna z prvních otázek, které mi děkan při pohovoru položil, zněla: „Máte nějaké osobní kontakty na přednášející ze střední nebo východní Evropy? Momentálně jich tu máme dost málo a studenti si toho všímají.“

Ze setkání s mentorem jste zřejmě v nějakém okamžiku těžili všichni, i když jste si v daný moment možná ani význam takového setkání neuvědomovali.

Zůstaneme-li u filmového průmyslu, nemohu vynechat zřejmě nejvlivnějšího mentora působícího v tomto oboru – Rogera Corman. Corman bývá často nazýván „král béček“ pro řadu béčkových filmů, které natočil, i když on sám takové označení odmítá jako nepřesné. Tvrdí o sobě, že je americký producent a režisér nízkorozpočtových filmů, z nichž některé získaly uznání kritiky. Jeho sklon dávat svým filmům příšerné názvy rozhodně jeho reputaci seriózního filmaře nijak nepřidal. Natočil například filmy s následujícími názvy: *Ženy z bažin* (*Swamp Women*), *Podrobilo si to svět* (*It Conquered the World*), *Z jiné planety* (*Not of This Earth*), *Útok krabích monster* (*Attack of the Crab Monsters*), *Mrtví se vracejí* (*The Undead*), *Kbelík krve* (*A Bucket of Blood*), nebo *Předčasný pohřeb* (*Premature Burial*). Úplný seznam je téměř nekonečný. Vybral jsem jenom pár titulů, natočil jich však stovky.

Ponecháme-li však názvy filmů stranou, Corman se více proslavil tzv. „Cormanovou filmovou školou“, jak tento fenomén nazval James Cameron. Corman vzal do učení mnoho nyní slavných režisérů a každému z nich přitom zdůrazňoval důležitost rozpočtu a schopnosti být při natáčení co nejvynalézavější. Corman jednou zavtipkoval, že lze natočit film o pádu římského impéria a vystačit si při tom se dvěma komparzisty a keříkem pelyňku.

Na takzvané „Cormanově filmové škole“, která ve skutečnosti nikdy neexistovala, poprvé prorazila řada důležitých a vlivných filmařů. Tady je jejich zkrácený seznam, ve kterém uvádím jenom ty, kteří později získali Oscara: Francis Ford Coppola. Režíroval Cormanovu nezapomenutelnou *Demenci 13* (*Dementia 13*). Získal Oscara samozřejmě za *Kmotra II* (*Godfather: Part II*). Mimochodem, Roger Corman si v tomto filmu zahrál drobnou roli.

Jack Nicholson hrál ve čtyřech filmech financovaných Cormanem: *The Cry Baby Killer*, *The Little Shop of Horrors*, *Ride in the Whirlwind*, a *The Shooting*. Později se objevil také jako najatý vrah Gino v Cormanově *The St. Valentine's Day Massacre*, i když v závěrečných titulcích tohoto filmu jeho jméno uvedeno není. Nicholson dostal role také ve dvou dalších Cormanových filmech: *The Raven* a *The Terror*. Corman dokonce Nicholsonovi dovolil, aby poslední dva natáčecí dny *The Terror* režíroval.

James Cameron, který získal Oscara za *Titanic*, také natočil *Terminátora*, *Vetřelce*, *Terminátora 2*, *Pravdivé lži*, a *Propast*, tedy filmy, které měly paradoxně většinou obrovské rozpočty. Přešel tedy od paběrkování pro Cormanova k velkorysému financování svých vlastních filmů. Cameronova produkční studia se ale od Cormanova nikdy příliš nevzdálila. Dlouhou dobu obě studia dokonce stávala naproti sobě přes ulici ve Venice Beach.

Jonathan Demme napsal scénář ke Cormanovu *Caged Heat*, které také zrežíroval, a později získal Oscara za *The Silence of the Lambs* (*Mlčení jehňátek*).

Také Ron Howard hrál v Cormanově filmu *Eat My Dust* z roku 1976. Později získal Oscara za *A Beautiful Mind* (*Čistá duše*).

A nejslavnějším z nich byl Martin Scorsese, který režíroval Cormanův film *Boxcar Bertha* a později získal Oscara za *The Departed* (*Na druhé straně*). Scorseseho inspirovala Cormanova velkorysost coby mentora a sám se stal, a doposud možná stále zůstává, nejdůležitějším mentorem amerického filmového průmyslu. Byl mentorem Olivera Stonea v době, kdy Stone ještě studoval na Newyorské univerzitě.

Každý rok, za tři léta, která jsem strávil v New Yorku, se na mě Roger Corman nebo jeho žena Julie obraceli s dotazem, jestli mohu doporučit nějaké studenty, pro které by podle mého názoru bylo přínosné, kdyby mohli strávit nějaký čas u Concorde Pictures, což byla jejich firma působící v Los Angeles. A každý rok jsem jim jednoho nebo dva studenty posílal. Brali mentorování skutečně vážně. Studenti, kteří k nim přicházeli, pro ně nebyli jenom levnou pracovní silou, i když to pro ně byla pravděpodobně také částečná motivace. Pravidelně mi posílali úžasná, velice pečlivá a citlivě vypracovaná hodnocení studentů, které jsem jim doporučil. Chtěl bych v této souvislosti vznést jednu otázku: Kolik uznávaných filmařů v Evropě by se dokázalo zachovat takto velkoryse? Nenapadá mě ani jediné jméno.

Když ale zůstaneme u šoubyznysu a mentorů, existují také herci, kteří jako mentoři dosáhli pozoruhodných výsledků. Laurence Olivier mentoroval Anthonyho Hopkinse. Mel Gibson poskytl stejnou službu Heathu Ledgerovi.

Pokud opustíme oblast filmu, existuje také jeden mentor ze světa hudby, který vyniká nad mnoha dalšími – Johann Christian Bach byl mentorem Mozartovi. Jak je vidět, Bach dokázal rozpoznat talent.

Za zmínku stojí i další příklad ze světa hudby. Abych se přiznal, mám podezření, že následující historka je smyšlená.

Někdy v 70. letech jsem se vydal na koncert, který se konal v Royal Festival Hall v Londýně a jehož součástí byla také skladba pro sólovou harfu, kterou složil Jacques Ibert. Tvrdilo se o ní, že je to pravděpodobně nejtěžší skladba, jaká kdy byla pro tento nástroj napsána. Možná je to i pravda, ale pro posluchače bylo vystoupení naprosto povznášející. Hudba zněla lehce jako jarní jítro a byla plná radosti.

Když dozněl potlesk, mladá umělkyně, která na nástroj hrála, oznámila, že jelikož se nám skladba tolik líbila, zahraje ji celou ještě jednou. A zahrála. A během těch nezapomenutelných okamžiků jí patřilo tělo i duše každého posluchače.

Můj společník, který v té době pracoval v BBC jako novinář, se tak trochu považoval za muzikologa. Během přestávky mi vyprávěl Ibertův příběh. Ibert byl uznávaným učitelem, ale jako skladatel se nikdy zcela neprosadil. Byl ženatý, a jak jste možná už uhodli, za ženu měl samozřejmě harfenistku. Kdybych měl někomu radit se scénářem a kdyby za mnou s takovou historkou přišel nějaký začínající student, řekl bych: „Tomu se nedá věřit.“

Byla to tedy harfenistka a zmíněný skladatel se stal jejím mentorem. Když si ho brala, zcela mu důvěřovala a byla přesvědčená, že se jednoho dne s jeho pomocí proslaví. Vystupovala potom na mnoha koncertech, a na program vždy zařadila alespoň jednu z drobných, poměrně banálních skladeb svého muže, protože měla pocit, že je mu zavázána a měla by tak učinit. Roky ale plynuly a sláva se jaksi nedostavovala. Nakonec už toho bylo přespříliš. Konfrontovala svého muže s pravdou: je nudný, bez talentu a jeho hudba za nic nestojí. Rozhodla se, že ho opustí a zkusí prorazit sama, aniž by se nechávala dále omezovat jeho neschopností. Jak se rozhodla, tak i učinila, a její kariéra se začala kupodivu slibně rozvíjet. Jedním z důvodů možná také bylo, že v jejím repertoáru už od té chvíle nebylo pro Ibertovy skladby místo.

Ibert byl zdrcen. Měsíce se ploužil po bytě, ve kterém dříve společně bydleli. Věděl, že všechna její kritika, ačkoli drsná, byla pravdivá. Samota se však stávala nesnesitelnou, až ho napadla spásná myšlenka: začne znovu psát hudbu – dobrou hudbu, kterou si posluchači oblíbí. Bude psát jenom pro harfu. A od té chvíle měl inspiraci. Jeho hudba vyvolala novou vlnu zájmu o harfu. A jednou z největších harfenistek té doby byla jeho žena. I před sto lety platilo, že vkusu publika je nutné se přizpůsobit.

Ibertově ženě přicházelo stále více nabídek, ovšem pouze pokud bude souhlasit s tím, že do každého ze svých koncertů zařadí jednu nebo dvě z okouzujících nových Ibertových skladeb. Plynuly měsíce a roky. Pak se jednoho dne objevila v jeho bytě. „Vyhrál jsi,“ řekla Jacquesovi, „nikdy jsem před tvou nádhernou hudbou nedokázala utéct.“

Na oslavu jejich opětovného shledání Ibert složil skladbu, kterou dokáže zahrát pouze ona – skladbu, kterou jsme si právě vyslechli na koncertě.

Ponaučení, které z tohoto drobného příběhu plyne, je, že bychom měli mít vždy na paměti, že mentor nemusí být sám o sobě ohromující talent. Jeho velkorysost a zaujetí pro věc jsou cennější než sláva, která může být jen pomíjivá.

Ještě jeden příklad ze světa hudby. Začátkem tohoto roku slavná diva Dame Kiri Te Kanawa oznámila, že odchází z operní scény. Prohlásila, že nadále chce mentorovat mladé nadějně zpěvačky, které na světové scéně teprve začínají, a hodlá tomu věnovat veškerý svůj talent i čas.

Měli bychom mít vždy na paměti, že mentor nemusí být sám o sobě ohromující talent. Jeho velkorysost a zaujetí pro věc jsou cennější než sláva, která může být jen pomíjivá.

Mám také dva příklady ze světa velkého byznysu. Britský podnikatel Freddie Laker přišel v 60. letech minulého století s objevnou myšlenkou. Pracoval tehdy už nějakou dobu v oboru letectví a ve svých začátcích dokonce sháněl letadla pro vytvoření leteckého mostu v době berlínské blokády. Byl přesvědčen, že není správné, aby cestování letadlem zůstávalo výsadou bohatých a slavných, a založil Laker Airways – první nízkonákladovou leteckou společnost na světě. Podobně jako její dnešní následovníci poskytovala tato společnost pouze ty nejzákladnější služby. Bylo to ale také poprvé, kdy si mohli lidé s nižšími příjmy dovolit cestovat na dovolenou letadlem. Freddie Laker byl skutečně mužem z lidu, který jednoduchou myšlenkou změnil způsob života nás všech. Figuroval na všech reklamách na svoji společnost a vždy na nich nejružnějším způsobem pózoval před snadno rozpoznatelnými letadly ze své flotily. Našel si ale také čas na to, aby byl mentorem Richarda Bransona, který se později stal zakladatelem Virgin Airways. Jeden z prvních letounů společnosti Virgin nesl název *The Spirit of Sir Freddie* (Duch sira Freddieho).

Úspěch Lakerova podniku začaly nakonec nepříznivě pociťovat i tradiční letecké společnosti létající v Evropě. Začaly tlačit na banky, ty vypověděly své půjčky, a v roce 1982 byla Lakerova společnost nucena vyhlásit bankrot. Richard Branson ve svém podnikání pokračoval.

Druhý příklad mentorování je novější a týká se Vodafonu – druhé nejbohatší britské společnosti hned po BP Oil. Tuto společnost založil její tehdejší generální ředitel Chris Gent, který z ní vybudoval nadnárodní společnost. Také on měl svého chráněnce – muže jménem Arun Sarin. Když Gent dospěl k závěru, že nadešel ten správný čas, odstoupil z funkce generálního ředitele a předal řízení společnosti Sarinovi – svému chráněnci. Hodnota společnosti byla v té době přibližně 168 mld. britských liber, což nyní odpovídá přibližně stejné částce v eurech. To je příklad mentorování na té nejlepší úrovni: mocný muž využije všech svých zkušeností k tomu, aby podpořil zájmy svého chráněnce.

Také ve sportu se s mentory setkáváme stále častěji. Uvedu zde jen dvě jména. David Beckham měl za svého mentora Bobbyho Charltona. Těm z vás, kteří se o sport zajímají, tato dvě jména určitě nejsou neznámá. A když se podíváme na cyklistiku, najdeme zde příklad Eddyho Merckxe, pětinasobného vítěze Tour de France, který mentoroval Lance Armstronga, jenž potom v Tour de France zvítězil dokonce sedmkrát. To je skutečný příklad chráněnce šlapajícího v dresu svého mentora.

Tento seznam samozřejmě zdaleka nekončí. Jak už jsem řekl na začátku, všichni jsme měli své mentory. Mám i jeden osobní příběh, o který se s vámi teď podělím.

Narodil jsem se na Novém Zélandu a vyrůstal jsem a do školy chodil v malé vesnici na „Divokém západním pobřeží“, jak se mu obvykle říká. Toto městečko bylo tak daleko od vlivu jakéhokoli alespoň trochu většího centra, že si vyvinulo svůj vlastní charakter, určitou formu geosociální identity, která byla zčásti anarchistická a zčásti opravdu excentrická. Nejvíce záznamů v trestním rejstříku například v našem městečku měly jeptišky z místního kláštera. Společně vlastnily velmi okázalý americký vůz Mercury, se kterým jezdily po městě šílenou rychlostí. Kdykoli je chytila dopravní policie, napomenula je ve jménu Patricka O'Briana, aby zachovávaly důstojnost svého poslání. Jako mentoři nabízející cestu k čistotě byly tyto jeptišky naprostý propadák. Místo toho dodaly důstojnosti všeobecnému nedodržování zákona, které jsme všichni tajně obdivovali.

Mentorování označuje rozvíjení vztahu, kde osoba s více zkušenostmi či většími znalostmi pomáhá osobě méně zkušené či s menšími znalostmi, která se může nazývat chráněncem nebo učedníkem, aby v sobě rozvinula nějaké zvláštní nadání.

U místního koupaliště byl starý dozorce, jehož úkolem bylo na nás dohlížet, když jsme se učili plavat – takový námořní mentor. Měl své mladé svěřence povzbuzovat a střežit jejich bezpečnost. To ale tomuto dozorci ztěžovaly dvě věci: předně – neuměl plavat. A měl také hodně starý model dřevěné nohy s koženým upevněním na koleno, kterou by si musel sundat, než by skočil do hloubky, aby někoho z nás zachránil. Takže bychom neměli ani nejmenší šanci.

Dalším státním zaměstnancem, v tomto případě zaměstnankyní, která byla v jistě vlivné pozici, aby byla mentorkou, byla slečna Twoomyová, místní knihovnice. Laskavě se o ní říkalo, že má potíže s učením, a rozhodně o ní nebylo známo, že by někdy posuzovala knihu jinak než podle křiklavého obrázku na přebalu. Podle těchto obrázků vyvodila jednoduché dělení: buď zamilované, nebo akční příběhy. Vzpomínám si, že v té době mi bylo asi čtrnáct let a studoval jsem básníky první světové války. Můj učitel angličtiny se jmenoval Albert O'Brien. Byl také trenérem školního ragbyového týmu. Protože jsem tenkrát odmítal hrát jakékoli kolektivní hry a Nový Zéland je, jak možná víte, úplně celý zblázněný do ragby, moje vztahy s Bertem O'Brienem měly být přinejlepším chladné a v nejhorším případě na bodě mrazu. Bert byl ale skvělý učitel. Na nikoho si nikdy nezasedl a rozvíjel mou vášeň pro literaturu.

Při hledání informací o Wilfredu Owenovi, jednom z básníků, které jsem studoval, jsem narazil na odkaz na knihu *Na západní frontě klid* od Ericha Marii Remarque. Ohromilo mě, že autorem je Němec. Druhá světová válka skončila před ani ne pěti lety. Podezření, strach z cizinců a zkreslené přesvědčení o spojenecké převaze nenechávaly žádný prostor pro soucit, odpuštění a dokonce ani pro touhu porozumět kořenům bezprostřední minulosti. Němci opravdu napsali dobrou knihu!

A tak jsem zamířil do knihovny, abych si tu knihu půjčil. Slečna Twoomyová stála za přepážkou. Malým klukům totiž nevěřila. Nejspíše si myslela, že se chci podívat na odhalená nadra ve velmi malé sbírce uměleckých knih, které v knihovně byly. Vzpomínám na její povýšené úzké rty pevně přitisknuté k zubům. Povídat si o literatuře zjevně nebylo v jejím popisu práce.

Šel jsem podél regálů s knhami. Žádný skutečný systém klasifikace se tu nepoužíval, ale romány byly seřazeny podle pořádku tak blízkého abecednímu, jak nejlépe to slečna Twoomyová dokázala. Byl tam jeden Remarquův román pod „R“: *Vítězný oblouk*. Procházel jsem i jiná oddělení, pro případ, že by zaměnila „R“ za „A“ nebo neúplné „B“. U slečny Twoomyové člověk nikdy nevěděl.

Vrátil jsem se zpátky, abych ji požádal o pomoc. Když jsem jí řekl, že bych chtěl *Na západní frontě klid*, její okamžitá reakce mě vyvedla z míry: „Koukej mazat domů, Dickie Rossi. A jestli tě načapám, že čteš takovéhle věci, tak to povím tvému otci...“

Utekl jsem.

Jako mentorka pro čtenáře v našem městě slečna Twoomyová neobstála hned při prvním úkolu. Já byl samozřejmě o to odhodlanější dostat tu knihu do ruky. Ten večer jsem poprosil otce, jestli by mi nemohl, až příště půjde do knihovny, půjčit jednu knihu. Žádný problém, dokud jsem mu neřekl, jaká kniha to je. Čekala mě dlouhá přednáška o bratrancích a strýcích pohřbených pod bahnem evropských bojišť. Řekl, že ta kniha je „chlípná“, plná sexu a má za cíl zkazit citlivé čtenáře. Nepochybně si myslel, že to je dílo nacistické propagandy. Proč bych si prý nemohl číst dobrodružství pilota Bigglese jako každý jiný?

Tohle všechno mě opravdu trápilo. Nazítří, když skončila škola, jsem šel domů s panem O'Brienem. Řekl jsem mu o svém problému a on se, k mému překvapení, rozesmál. „Vsadím se, že ani jeden z nich to nečetl,“ řekl. „Mám jeden výtisk, který si můžeš půjčit.“ Počkal jsem, než mi tu knihu přinese. „Strč si ji do tašky. Ne abys mě dostal do problémů. Ale můžu ti slíbit jedno – nikdy si nepřečteš skvělejší knihu.“

Tohle bylo také mentorování: být tam, chápat a napomáhat, ale nevynášet soudy. Už je to třicet let, co zemřel, ale stěží uplyne den, abych si na něj alespoň na chvilku nevzpomněl a nevzdal mu díky za jeho moudrost a toleranci. Myslím, že to je vhodná chvalořeč pro každého mentora.

Neodchyluji se příliš daleko od stěžejního tématu svého zkoumání. Brzy jsem si uvědomil, že mentorováním se zabývá velké množství knih a příruček. Jiní přede mnou zápasili s potřebou vyjasnění a definování. Nyní uvedu stručný přehled jejich úsilí.

Mentorování označuje rozvíjení vztahu, kde osoba s více zkušenostmi či většími znalostmi pomáhá osobě méně zkušené či s menšími znalostmi, která se může nazývat chráněncem nebo učedník, aby v sobě rozvinula nějaké zvláštní nadání. A toto „zvláštní nadání“ se týká konkrétní dovednosti. Není to mentorování života obecně. Slovo „mentee“, které popisuje chráněnce, vzniklo v poměrně nedávné době v Americe, je v současnosti velmi populární a jeho používání se rozšiřuje. Mně ale leze na nervy, takže se mu pokusím vyhnout.

Existuje řada historicky významných systémů mentorování, které provázejí jeho vývoj od počátků ve starověkém Řecku až do současné doby. Podle první, starověké řecké tradice se mladí muži učili společenským a morálním hodnotám tím, že žili po boku zralejších mužů. Pak zde byla tradice guru–žák v hinduismu a buddhismu, systém starších a učedníků uplatňovaný v judaismu a křesťanské církvi a praxe učedníků, která se vyvinula v rámci středověkého cechovního systému.

Všechny tyto systémy přímo nebo nepřímo pracovaly s tím, čemu dnes říkáme mentorování. U každého zkoumání tohoto předmětu, bez ohledu na to, jakou formu mentorování má, existují dva konstantní prvky. Prvním je, že mentorování znamená KOMUNIKACI. Měla by být jednoduchá, měla by být jasná a měla by být obousměrná. Druhým prvkem je, že mentorování je založeno na konkrétním a významném VZTAHU mezi, jak jsem již řekl, mentorem a chráněncem.

Mentorování znamená formální nebo neformální komunikaci, obvykle tváří v tvář a udržovanou po určitou dobu. Není to náhodné setkání.

Mentor a osoba, která je vnímána, že má méně zkušeností či menší vědomosti, vedou formální nebo neformální komunikaci. Co myslíme pojmy formální a neformální mentorování? Neformální vztahy se rozvíjejí spontánně. Dojde k nim samo od sebe mezi lidmi, kteří se fakticky stali partnery. To je další klíčový prvek ve vztahu mentora a chráněnce: je to partnerství, tvůrčí proces, ze kterého mají užitek oba. To může platit pro model programu SOURCES, o kterém ale, jak jsem řekl, mluvit nemůžu.

Formální mentorování, na druhé straně, je strukturovanější, takže jej může lépe řídit konkrétní organizace. Téměř vždy označuje vztahy, které jsou nějak záměrně ustanovené, a daly by se tedy prakticky popsat jako *umělý* vztah. Jinými slovy, formální vztah je předem plánovaný, má program, má cíle, rozvrhy a školení (jak pro mentora, tak pro chráněnce). A je zakončen hodnocením. Je to poměrně komplexní operace, ale vyplatí se, protože podle odhadů je u zaměstnanců, kteří jsou přiděleni do dvojice k mentorovi, dvakrát vyšší pravděpodobnost, že ve svém zaměstnání zůstanou, než u těch, kterým se žádného mentorství nedostane.

Nyní je dobré zamyslet se nad příchodem technologie. Technologie nám umožnila žít a pracovat odděleně od sebe. To vše ale má negativní stránku. Znamená to, že naše schopnost čerpat ze znalostí komunity, do které patříme – ať již obecně společenské nebo ve firmě – se stala dosti omezenou. Z toho důvodu se znovu setkáváme se zájmem obnovit nějak tradiční koncept náměstí na starém městě, na kterém sedávali příslušníci starší generace dychtiví a připravení nabídnout radu a poučení mladým. Setkávali se tu také lidé z mladší generace a vyměňovali si navzájem tipy a to, co bychom mohli nazvat poslední novinky – nové trendy a techniky. Jinými slovy, sdíleli se svými vrstevníky aktuální zkušenosti. Tomu se říká „peer mentoring“.

Za těch pětadvacet let, co vedu filmové školy, odhaduji, že asi jedna třetina efektivních vědomostí vzešla od samotných studentů a studenti si je sami mezi sebou rozšířili.

Zkrátka a dobře, tento model náměstí představuje komunitu, která poskytuje bezpečí, útěchu a sebedůvěru každému z jejích příslušníků, který tak může usilovat o mnohem více, než by býval mohl dosáhnout sám. A to je konečkoncův smysl mentorování. Samozřejmě, že tento model, který sní o tom, že oživí kolektivní moudrost komunity a shromáždí ji, pravděpodobně již nikdy nenastane. Díky internetu nyní máme globální trh informací a globální výměnu nápadů. Přesto mentorování dále prosperuje. A věřte sobě i mně, opravdu vzkvétá. Je to důležité odvětví. Vyrůstají počty studií na toto téma, nespočet vysoce specializovaných kurzů pro školení a jak jsem zmínil, stále se vyvíjí celý specifický jazyk mentorování.

Pro své účely teď budu citovat ze studie Cindy Buellové z roku 2004. Buellová rozlišuje čtyři modely vztahů v mentorování. Nekvalifikuje je jako dobré, špatné nebo neutrální. První je „klonující model“, ve kterém se mentor snaží vytvořit duplikát sebe samého. To je zvláštní nebezpečí, které hrozí, když mentor zaměňuje svoji roli s rolí učitele. V tomto modelu se věnuje málo pozornosti osobnímu, individuálnímu vývoji chráněnce.

Za těch pětadvacet let, co vedu filmové školy, odhaduji, že asi jedna třetina efektivních vědomostí vzešla od samotných studentů a studenti si je sami mezi sebou rozšířili.

Pak tu je „výchovný model“, který má trochu rodičovskou podobu a vytváří bezpečné, otevřené prostředí, ve kterém se chráněnce může učit i sám zkoušet nové věci.

Třetí je „přátelský model“. To je jiný způsob, jak popsat neformální model, o kterém jsem již mluvil, kde si vrstevníci navzájem poskytují podporu a stimulaci. Zdá se mi, že tento model nabývá na důležitosti, protože i když se dnes informační technologie vyučují na většině škol v rozvinutém světě, mladí lidé z velké části učí jeden druhého, jak zacházet se svými iPhony, digitálními foťáky, novými počítačovými programy a tak dále. Vždy jsem si myslel, že když si koupíte navigaci nebo mobilní telefon, měli byste takový přístroj dostat spolu s osobním mentorem. Berte to jako tip pro začínající podnikatele, který ukazuje, že i v digitálním věku se na mentorování dá vydělat.

A posledním modelem je „učňovský model“. Zde je ústředním záměrem pěstovat profesionální vztah. Ve středověku dominoval komerčnímu světu systém cechů, který sjednocoval a stanovoval standardy pro profese a umění. V ceších bylo zvykem přijímat mladé učedníky, kteří žili a pracovali se svým mistrem, majitelem dílny. Naučili se dovednostem a schopnostem, a tak se také stali mistry daného řemesla, schopnými převzít podnik. V tomto systému se dovednosti předávaly z generace na generaci. V mnoha nebo možná většině industrializovaných národů se bohužel od zaučování učedníků téměř úplně upustilo.

Jedna z mých nejranějších vzpomínek je, jak jsem pozoroval svého dědečka, mistra nábytkáře, jak pracuje se svým učněm. V dědečkově dílně byl vždy nějaký učeň. Jejich rodiče podepsali dohodu, většinou na čtyři roky, která nabízela minimální mzdu, ale maximální kvalifikaci. Tenkrát to byl učeň jménem Stan, jak si vzpomínám, a učil se, jak vyřezat stranu knihovny, kterou si u dědečka objednal zákazník.

Stáli každý na jedné straně širokého ponku. Dědeček byl shrbený z toho, jak celý život prostál u toho ponku. Měl velký, čistý, bílý mroží knír a pečlivě si česal vlasy, aby zakryl lysiny na hlavě. Na tesařinu nosil tmavý oblek. I ke svému vnukovi mluvil, jen když musel. Můj otec říkával, že dědeček vždy použije jen jedno slovo, když je potřeba jich říci pět.

K ponku byly připevněny dvě fošny z tvrdého dřeva, nejspíše mahagonu. Stan stál na jedné straně ponku, děda na druhé. Aby si získal Stanovu plnou pozornost, odkašlal si, jako by chtěl promluvit. Ale nic neřekl. Stál jsem u horního konce ponku a hlavu jsem měl vysoko tak akorát, abych viděl přes jeho okraj.

Dědeček si sáhnul do kapsy u vesty a vytáhl kousek křídý. Neřekl ani slovo, ale držel křidu vysoko ve vzduchu. Pak se sklonil a jedním hladkým, plynulým pohybem nakreslil vlnitou čáru po celé délce dřevěné fošny. Pak, aniž křidu ze dřeva zvedl, jel zpátky podél čáry a při tom pohybu přidával lístky. Pod jeho prsty vyrostl jako zázrakem břečťan.

Stan stál, trochu se mračil, jak se snažil pochopit a zapamatovat si. Děda řekl: „A teď ty,“ a hodil křidu chlapci, který ji reflexivně chytil. „Dej se do toho, nemáme na to celý den,“ řekl děda. Stan se podíval na svoji fošnu a pak se podíval na vzorek, který nakreslil děd. Téměř z něj nespustil oči a začal jej pečlivě kopírovat. „Ne, ne,“ přerušil ho děda. „Ten je můj. Udělej svůj vlastní.“ „Ale jak?“ zeptal se Stan. „Zkrátka začni a pokračuj. Nezastavuj. Dřevo ti povede ruku.“

A opravdu vedlo. Stan byl asi vyplašený, dědova rada byla opravdu dost abstraktní. Ale nasadil křidu, záměrně držel hlavu skloněnou, aby se nedíval na dílo svého mistra. Pamatuji se, že jsem zadržel dech. Myslím, že i na dědovi bylo vidět napětí. „Dřevo. To dřevo. Dřevo tě povede,“ šeptal.

Stanova ruka nabírala rychlost. A bylo to – dlouhý břečťanový výhonek, místy trochu roztřesený a určitě ne stejný jako ten dědův. Dědeček se dokonce usmál, ale neřekl jediné slovo pochvaly. Místo toho vzal do ruky dláto. Bylo malé, jemné, ostré jako břitva a dokonale mu sedělo v dlani. V době, kdy byl dědeček učněm, si chlapci museli své nářadí vyrábět sami. A tohle mu dobře sloužilo více než půl století.

Sklonil se nízko nad dřevo a vedl nástroj podél stonku, který nakreslil. Jak postupoval, zastavoval se, aby vyřezal tvar každého listu, když se k němu dostal. Hobliny odpadávaly a pamatuji si, že jsem měl pocit, jako by fošna tím břečťanem ožívala.

Když skončil první opracování, postavil se a podíval se na ně s hlavou na stranu. „Tak to by bylo,“ řekl a podal nástroj Stanovi. Stan otevřel ústa, aby něco řekl, ale pak je zase zavřel. Vzal si dláto, sklonil se nízko nad svým vzorkem a jak zatlačil, nástroj se mu zasekl hluboko do dřeva. Dědova těžká ruka dopadla na Stanovu ruku. Nebyla to rozhodně rána z hněvu, spíše pohyb, aby ho zastavil. „Neútoč na dřevo,“ řekl. „Je na tvé straně. Dá ti, co chceš. Nenuť ho. Buď jen pevný a jemný.“

Za pár minut už tomu Stan přišel na kloub. Dláto objíždělo obrys a formovaly se listy. Pak odstoupil a podíval se na obě fošny. Řekl dědovi: „To je škoda, že nejsou obě stejné.“ Dědeček mu odpověděl: „Budou na stranách knihovny. Nikdo neuvidí obě strany najednou a velmi málo lidí si pamatuje detaily toho, co vidí. Nejsme stroje. Odchytky dokazují, že jsme lidé.“

Pro mě to je vše, co je potřeba říci o mentorování. Inspiruje příkladem.

Na závěr bych chtěl shrnout myšlenky, kterými jsem se tu zaobíral, a nabídnout nějaký závěr: prvním a pravděpodobně na porozumění nejobtížnějším konceptem je vztah mezi mentorováním a vyučováním. To je klíčový rozdíl, na němž záleží. Šel bych dokonce tak daleko, že tvrdím, že dobrý, nadšený učitel bude zřídka kdy vynikajícím mentorem. Jsou to jednoduše rozdílní lidé. Učitel má za cíl předat co nejvíce informací co nejvíce studentům v co nejkratším čase. To je samozřejmě finančně mnohem efektivnější než mentorování, ale méně efektivní, pokud jde o zajištění potřeb jednotlivých studentů.

Vyučování z velké části vychází z osnov, kurzy jsou určeny předem, je dán časový rozvrh, vypočítány modely hodnocení a tak dále. Na studenta, jakkoli inteligentního, který absorbuje informace jinou rychlostí, se obvykle v lepším případě pohlíží jako na někoho, kdo dělá problémy, v nejhorším případě jako na duševně zaostalého.

To je vše, co je potřeba říci o mentorování. Inspiruje příkladem.

Mentorování je naopak neúčinnější individuálně, jeden na jednoho. Ihned se nám vyjevují charakteristiky dobrého mentora. První a nejdůležitější je trpělivost, a to hodně velká. Spolu s touto vlastností pak schopnost naslouchat a reagovat pozitivním způsobem. To znamená, že mentor musí mít značnou velkorysost ducha. Tato velkorysost se týká i osobních a profesionálních kontaktů mentora, které mentor svému chráněnci poskytne. To je velký dar. Přináší v životě ujištění a velký užitek. Ze strany mentora je to také čin víry, kterým překonává své osobní ego, aby inspiroval jiný tvůrčí talent.

Jednou mi někdo řekl, že všechno vyučování a mentorování je v podstatě jeden jednoduchý proces – pomoci mladšímu, méně zkušenému a méně prací opotřebovanému, aby udělal informovanou volbu. To je vše a to stačí.

Děkuji vám.

Kreativita není vše: úloha mentora při vývoji původního scénáře

Pavel Jech

Praha, FAMU, 2009

Děkuji SOURCES za tuto akci a za to, že mě pozvali jako přednášejícího na moji vlastní školu. Je to fajn zkušenost. A děkuji, že mohu přednášet až po Dicku Rossovi. Jsem rád, že nejsme v pořadu Na stojáka, protože tam by ten zajímavější host měl přijít na řadu jako druhý.

Já jsem se pokusil podívat se na dané téma více analyticky. Tím tématem je mentorování a způsob, jakým mentoři pracují se scenáristy. Vzhledem k tomu, že tady vidím také docela dost studentů – díky, že jste přišli – doufám, že tyhle informace budou užitečné i pro scenáristy.

Svoji přednášku jsem nazval *Kreativita není vše: Úloha mentora při vývoji původního scénáře*. Někdy, sem tam, se stane, že začínající scenárista vytvoří geniální dílo. Je to třeba zásluhou zaujetí, inspirace, citové angažovanosti a kreativity. Obvykle má ale začínající scenárista co dělat, aby se naučil řemeslo a aby zjistil, co práce scenáristy vlastně obnáší. Mentorování může pomoci. Vzhledem k tomu, že začínající autor je velmi hravý – jak jinak může člověk objevit kreativitu než hravostí? – zbývá na mentora úloha racionálního hlasu rozumu.

Vzhledem k tomu, že začínající autor je velmi hravý, zbývá na mentora úloha racionálního hlasu rozumu.

Co se týče psaní scénářů, zjistilo se, že rozum a kreativita jdou ruku v ruce. Jedna z nejlepších českých scenáristek všech dob, Ester Krumbachová, přišla s chytrou myšlenkou. Řekla: „Při práci scenáristy musí být rozum a cit v rovnováze. Rozum diktuje zase rozum. Nesmí se to přehánět, jinak to bude nuda. Škrtněte to. Není to k ničemu. Emoce říkají: Tohle by se lidi měli dozvědět. Tohle jsou situace, ve kterých se postavy pohybují. Jak to pro ně vypadá. To neškrtejte. A analyzujte ten konkrétní pocit, který tak dobře znáte. Po všech vnitřních rozepřích nastane příměří mezi rozumem a citem, pouze pokud cit začne být rozumný a rozum nezvítězí zcela. Musí prostě kráčet ruku v ruce. Každý z nich je jako jedno ptačí křídlo. Fungovat musí obě, jinak daleko nedoletí.“ Myslím, že je to nádherný citát, velmi krásná metafora, a u ní začneme.

Pojďme uvažovat tak, že začínající scenárista je jako pták, který má velký potenciál létat, ale zatím umí používat jenom jedno křídlo. A úkolem mentora je naučit ho používat to křídlo, které se řídí rozumem. Než začínající scenárista naváže vztah s nějakým mentorem, bývá to tak, že se rozumové stránce věci vyhýbá. A má k tomu důvod. Rozumová stránka, to jsou vzorce, pravidla, předpisy a recepty – všechno to jsou svůdné zkratky, které ale mohou vést do katastrofálně slepé uličky. Spoléhat se jenom na ně znamená zcela jistě zabít kreativitu, což v konečném důsledku znamená absenci originální myšlenky a prázdný text, který nikoho nepobaví. Jak ale zdůraznila paní Krumbachová, potřeba rozumové stránky věci, toho druhého křídla, je pro autora stejně tak důležitá, pokud chce začít létat.

Začínající scenárista je jako pták, který má velký potenciál létat, ale zatím umí používat jenom jedno křídlo. A úkolem mentora je naučit ho používat to křídlo, které se řídí rozumem.

A protože je na začínajícím scenáristovi, aby dodal to první křídlo, ptám se, jestli mu program, jako je tenhle, nebo studium ve škole může přidat na talentu? Asi nemůže. A proto nastal čas rozvinout to druhé, rozumové křídlo, aniž by se poškodilo nebo přistříhlo křídlo kreativní.

Na rozdíl od kreativní nebo inspirační stránky věci je racionální či technická stránka tou, o které můžeme mluvit na fórech, jako je tohle, ve škole. Poznámka na okraj: Vzhledem k tomu, že FAMU se studuje pět i víc let, pravděpodobně tady existuje prostředí, které určitým způsobem pěstuje a podporuje nadání. A nemluví jen o rozumové stránce věci. To je ovšem jiná věc. Dnes budu mluvit o racionálním křídle používaném při psaní scénářů, a o tom, jakým způsobem mentor pomáhá začínajícímu scenáristovi získávat dovednosti, které mu umožní bez problémů vzlétnout.

Jakým způsobem se mentor tohoto úkolu může zhostit, aniž by nějak zasáhl první křídlo nebo se s ním dostal do konfliktu? Mentor musí být schopen několika věcí: pochopit kreativitu autora, porozumět jeho cílům a přáním a – protože je často schopen formulovat tyto myšlenky lépe než autor sám – nabídnout kontext, v němž fungují dramatické formy, pochopit tvůrčí osobnost autora a tuto osobnost nejen pěstovat, ale i poznat, ve kterém okamžiku se stává kontraproduktivní.

Tato přednáška si tedy klade za cíl pomoci mentorovi:

1. Určit a objasnit obvyklá místa, kde začínající scenáristé potřebují pomoc.
2. Vysvětlit, jak tvůrčí instinkty často zakrývají chyby.
3. Navrhnout určité racionální linie dotazování, které pomáhají podnítit začínajícího scenáristu k hledání řešení problémů, za které si může sám, a které taky pomáhají rozvíjet dovednosti vedoucí k zapojení racionální práce do psaní.

V dnešní přednášce se soustředíme na deset – a přiznávám, že to číslo je dost subjektivní – obvyklých množin příznaků problémů, které začínající scenáristé vytvoří a dokážou utajit, a také si probereme určité dotazy, které mohou mentoři položit. Předpokládám, že se o těchto oblastech bavíme v souvislosti se začínajícím scenáristou, který už začal něco psát hnán energií ryzí tvořivosti. A nyní se dostal do fáze překračující hranice tvořivosti – zde odkazuji na název dnešní přednášky – do fáze, kde se od svého mentora potřebuje naučit, jak zapojit racionální myšlení.

Jedna ze základních otázek, kterou by měl mentor položit – a já už jsem ji tady od našich mentorů slyšel –, zní: *Čí je to příběh?*

Odpověď na tuhle otázku je velice složitá, protože určení protagonisty je často synonymem pro vytyčení určité dramatické linie příběhu a tématu. Pokud je pravda taková, že rozpracovaný příběh ji zatím nemá, tvůrčí začínající scenárista pravděpodobně najde kreativní cestu, jak se této otázce vyhnout. Tohle jsou příklady takových zvlášť kreativních odpovědí: „Mám dva hlavní hrdiny,“ nebo: „V první polovině mám jednoho hlavního hrdinu, ten pak originálně zmizí a místo něj se objeví nový hlavní hrdina,“ případně: „Hlavním hrdinou je prostředí,“ nebo: „Stejně jako v životě v mém příběhu žádný hlavní hrdina není.“

Jedna ze základních otázek, kterou by měl mentor položit, zní: Čí je to příběh?

Všechny tyto odpovědi jsou skutečně velmi kreativní – a jsou také způsobem, jak zastřít velmi závažný problém. Většinou ale, jak všichni víme – bez ohledu na to, jak okouzující, kreativní a originální se tyhle oklidy mohou zdát –, nejsou obvykle tak zajímavé jako to, co by protagonista mohl do příběhu vnést, jen kdyby ho autor jasně identifikoval a dovolil mu vyprávět jeho příběh. Mějme tedy na paměti, že velké dramatické příběhy jsou vystavěny na skvělých postavách. Jejich osobnosti a problémy tvoří příběh a zápletku. A také diváci prožívají příběh prostřednictvím hlavního hrdiny, protože hrdina je nositelem příběhu a témat dramatických příběhů.

Jak může pomoci mentor? Může autorovi mezi všemi postavami, které vytvořil, pomoci najít a určit hrdinu, se kterým se diváci nejvíc ztotožní. Či zkušenosti hrají největší roli? Či problémy příběh definují? Kdo je hrdina, jehož život dostává příběhem, který jste vytvořili, svůj smysl? Dokáže vás jako mentora autor přesvědčit o tom, proč protagonistu nepotřebuje? Dokáže obhájit, proč ho nepotřebuje? V tom případě pomozte autorovi určit, které druhy příběhů hlavní hrdiny postrádají. Některé příběhy skutečně hlavního hrdinu nemají: lyrické nebo poetické filmy, filmy o prostředí, mozaikovitě příběhy s mnoha samostatnými epizodami. Ale znovu říkám, měli byste se ptát na hlavního hrdinu. Postrádáme ho proto, že je to výsledek kreativního přístupu, nebo kvůli vadě nedokončeného scénáře?

Překombinování nebo podcenění dramatického konfliktu.

Dokonce i ti nejlyričtější, nejpoetičtější a nejkreativnější autoři docházejí k poznání, že energií, která žene příběh kupředu, je dramatický konflikt. Často ale doopravdy nechápou, co to dramatický konflikt je a co dokáže.

Určit hlavního hrdinu není nikdy jednoduché. Mnohokrát lidé při psaní začnou s myšlenkou na jiného hlavního hrdinu. Jak se ale příběh v průběhu psaní vyvíjí, mění se hlavní hrdina, neboť se objevuje někdo nový. Nezáleží ani tak na tom, kdy by to mělo být jasné, spíš je třeba si uvědomit, že pokud má někdo potíže s identifikací hlavního hrdiny, pak není s příběhem ještě úplně hotov. Proto: má váš autor potíže rozhodnout se, kdo je jeho hlavním hrdinou? Nese začínající autor tuto otázku nelibě? Pokud ano, tak si je patrně vědom, že s určením protagonisty bude potřebovat vaši pomoc.

Kategorie číslo 2: Překombinování nebo podcenění dramatického konfliktu.

Dokonce i ti nejlyričtější, nejpoetičtější a nejkreativnější autoři docházejí k poznání, že energií, která žene příběh kupředu, je dramatický konflikt. Často ale doopravdy nechápou, co to dramatický konflikt je a co dokáže. Není to žádné překvapení vzhledem k tomu, že konflikt je často finta, se kterou přichází autor přistupující k příběhu rozumově, nikoli pouze na základě svých tvůrčích instinktů.

Pojďme si tedy zopakovat, proč je dramatický konflikt tak důležitý. Dá se říci, že dramatické příběhy vyrůstají na konfliktech. A skvělé postavy potřebují velký konflikt, aby se v těchto skvělých příbězích plně realizovaly. Co se týče diváků, jde pochopení a prožívání problémů jiných lidí, hlavně těch hodně vážných a složitých problémů, k jádru toho, proč je vyprávění příběhů nedílnou součástí našeho života. Do příběhů se noříme prostřednictvím zážitků jiných lidí. A právě díky konfliktům jsou tyto zážitky relevantní.

Konflikt také dodává příběhům energii, posouvá je až k úplnému vyřešení problému. Konflikt umožňuje postavám dramatu plně se rozvinout a využít veškerý potenciál. A konečně, díky konfliktu mohou diváci plně a emočně pochopit témata příběhu. Je tedy jasné, že se jedná o klíčovou složku, o věc, na kterou se musíme soustředit.

Začínající scenáristé s vědomím, že konflikt musí být přítomen, v této oblasti často překračují určité meze nebo se míjejí účinkem. Vyrábějí problémy tak, že například vymýšlejí série různých a nesouvisejících konfliktů, spoustu vnějších konfliktů, které, objektivně vzato, působí jako zásadní události – například vraždy, požáry, zemětřesení, hádky – které však nejsou pro vnitřní vývoj hlavního hrdiny relevantní. Otázky, které by mentor měl položit autorovi, tedy zní: Víte zcela přesně, který konflikt je hnacím motorem vašeho scénáře, motivuje postavy, vtahuje diváky do děje? Dokážete to vyjádřit jednou větou?

Další otázka: Kdy se ve vašem scénáři hlavní konflikt objevuje? Jak víme, konflikt by měl být každému (protagonistovi i divákům) dokonale jasný – na konci prvního dějství a měl by kulminovat v jasné a nezvratné řešení – vyhrát, prohrát, nebo to vzdát – na konci druhého dějství. Aby tedy bylo jisté, že začínající autor vytváří konflikt, který se k postavám hodí, měl by mu mentor položit také následující otázky: Nabízíte hlavnímu hrdinovi ten nejzajímavější problém, který by mohl mít? Nabízíte mu problém, který bude zajímat ostatní nikoli proto, že ho znají, ale proto, že vaši diváci nevědí, jak tenhle problém vyřešit? Případně: Je tento konflikt pro vašeho hrdinu tím nejhorším možným? Nešlo by jej ještě zkomplikovat? Je konflikt vyjádřen a přítomen v nejdůležitějších rozhodnutích vašeho protagonisty?

Konflikt má často co do činění s mocnými iracionálními silami, které definují naše životy a díky nimž je příběh tak zajímavý. Ano, s konfliktem lze nakládat velmi svobodně, volně a kreativně, ale mentoři mohou pomoci studentům postavit se k nápadu racionálně a konflikt správně nasměrovat.

Další oblast pojďme nazvat *Zázračná prostřední část*.

Všichni v této místnosti víme, nebo bychom vědět měli, že podle Aristotela má drama tři části: začátek, prostředek a konec. Je třeba říct, že mnoho autorů, nejen začínajících scenáristů, má největší problémy s prostřední částí. Začátek umí napsat každý. Prostě napíše, co mu přijde na jazyk, co zná nebo co vykouzlí jeho fantazie, a prezentuje to. Víme tedy, jak začít, a tím se dostáváme k té prostřední části, která je obtížná, protože tam už se musíme soustředit na příběh a jeho hlavní prvky, jako již zmiňovaný protagonista a zápletku, a autor musí příběh, který vypráví, chápat a mít pod kontrolou. Mnoho scénářů od nezkušených autorů má velmi dlouhý začátek – někdy se dokonce jedná o jeden nekonečný začátek – po němž následuje konec, který je spíše výsledkem únavy a potřeby to nějak skončit, nikoli výsledkem plně rozvinutých dramatických úvah.

Zázračná prostřední část.

Podle Aristotela má drama tři části: začátek, prostředek a konec. Mnoho autorů, nejen začínajících scenáristů, má největší problémy s prostřední částí.

V prostřední části může začínající scenárista, neboť nevládne dramatickými strukturami, prokázat velkou kreativitu včetně různých obrátů, odboček, oklik, náhlých skoků do minulosti i budoucnosti, dílčích zápletek, sekvencí a řady jiných bizarních kratochvílí. Místo aby se nějakým způsobem probojoval, používá svou kreativitu. Otázky, které by měl mentor rozšiřovat nebo položit: Je prostřední část vašeho příběhu dramatická a eskaluje, nebo je epická a rozvláčná? Žene ji kupředu nutnost, nebo volně plyne? Obě varianty mohou být správné. Neexistuje správný způsob, kterým by se příběhy měly odvíjet, ale mentor by měl začínajícímu scenáristovi pomoci rozpoznat a rozhodnout, kterou formu použít. Faktem zůstává, že to nejhorší, co se může stát, je, že pracujeme s příběhem, který má být dramatický, ale zároveň z velké části nefunguje a vydává se za něco jiného. A potom se ten binec v prostřední části snažíme popsat módními slovy jako třeba „břitký“, „epizodický“ nebo „kreativní“.

Jak tedy postupovat? Mentor může pomoci, položí-li následující otázky: Máte pocit, že prostřední část příběhu tlačíte namáhavě kupředu jen silou své vlastní energie a kreativity? Nebo: Máte volně související scény, které ve skutečnosti žádný příběh nevyprávějí? Mentor může studentovi také pomoci určit jednotlivé body zápletky: Víte, kde je začátek prostřední části a kde je její konec, tedy místa, kterým se také často říká body zvratu? Malé varování: Povrchní seznámení s dramatickou strukturou se pro začínajícího scenáristu může rychle stát kontraproduktivním, protože, jak všichni víme, začínající scenárista brzy pochopí, že prostředek by měl začít nejpozději do 30 minut po začátku filmu a druhé dějství by mělo kulminovat asi po 90 minutách. Někteří informovaní začátečníci pak mohou body zvratu označit nesprávně. Případně mohou kategoricky prohlásit, že toto je konec prvního dějství a toto je konec druhého dějství. Tato označení mohou dokonce jako znamení amatérismu vepsat do scénáře.

Úkolem mentora je v tomto případě pomoci začínajícímu scenáristovi k hlubšímu ponoru a pochopení, čím jsou body zvratu motivovány. Co za nimi stojí? A v této fázi je na mentorovi, aby položil tu nejtěžší otázku: Skutečně jsou tyto body zvratu okamžiky ústředního konfliktu a páteří příběhu, co se týče jeho protagonisty?

Jak tedy mohou mentoři prakticky pomoci začínajícímu scenáristovi splnit úkol spočívající ve výstavbě zápletky přímo uprostřed příběhu? Vzhledem k tomu, že prostřední část trvá asi šedesát minut, mohou mentoři svým studentům často pomoci tak – pokud je vedou na blízko –, že do druhého jednání vnesou další strukturu. Víme například, že uprostřed druhého jednání dramatických příběhů se velmi často vyskytuje nějaký ústřední bod nebo ústřední zvrat. Můžeme je tedy rozdělit na dvě části. Můžeme také použít metodiku Franka Daniela, který tenhle ústřední bod nazývá první kulminací, protože zjistil, že úzce souvisí s druhou kulminací, která nastává na konci druhého jednání. Můžeme taky udělat jednu užitečnou věc, a to rozdělit druhé jednání na čtyři sekvence, z nichž každá má svůj vlastní začátek, prostředek a konec. Protože sekvence trvá asi deset nebo patnáct minut, je to pro autora často mnohem menší utrpení, než když se má dívat na šedesát prázdných stran.

A závěrem, nezapomínejme, že v rámci dramatické formy je hlavním úkolem prostřední části vývoj postav. Protagonista by měl na konci působit jinak než na začátku. Otázky, které můžete položit, abyste mu pomohli: Má váš protagonista jasný cíl nebo jasné přání? Vede tento cíl k nějakému definitivnímu závěru bez ohledu na to, zda se jedná o vítězství, prohru nebo remízu? Můžete se také zeptat: Vyvíjí se váš protagonista během prostřední části? Mění se? Plní protagonista po uplynutí prostřední části vaši dramatickou potřebu? To jsou otázky, kterými můžete zkusit své autory trochu popíchnout.

Tak se dostáváme k číslu 4, což s tím souvisí. Domnívám se, že všechno souvisí se vším. *Extravagantní nebo složitá zápletky zastírá nedostatečně rozpracované postavy.*

Mnoho začínajících scenáristů tráví tolik času a energie prací na zápletce nebo tím, že přivádějí k životu svého hlavního hrdinu, že se nedostanou k rozpracování ostatních postav. Proto připomínám znovu: Skvělé postavy jsou ty, které okamžitě poznáváme, rozumíme jim a věříme. Jsou to lidé, kteří nás překvapují, kteří jsou nepředvídatelní a originální. Lidé, na které nezapomínáme, jejichž zážitky si pamatujeme po zbytek života. Disponuje váš student takovými postavami? Nebo slouží postavy pouze jako nástroj zápletky? Ne u každého autora se proces vytváření zajímavých postav musí povést napoprvé. Většinou se tyto postavy objevují až mnohem později během přepisování scénáře. Koneckonců většina autorů, zejména začínajících, se nedokáže ve scénáři neustále soustředit úplně na všechno. Navíc, i když je ústřední příběh dobrý, mohou být postavy neukotvené a nevyřešené – prostě jen nástroje sloužící zápletce příběhu.

Při zdokonalování postav během přepisování může mentor nabídnout nedocenitelnou pomoc. A otázky, které mentor může při přepisování pokládat? Může autora například požádat, aby se podíval na dílčí zápletky, v nichž vystupuje mnoho vedlejších hrdinů. Unikly těmto hrdinům nějaké zásadní okamžiky příběhu? Existují dílčí zápletky, které tyto zásadní okamžiky neodrážejí? Podobný postup pomůže také ústřední zápletce. Nebo: Věnujte pozornost vedlejším postavám. Pokuste se scénu přepsat z jejich úhlu pohledu. Případně zkuste přepsat z úhlu pohledu jiné postavy celý scénář. Výsledkem této snahy budou možná nové nápady či nové náměty na příběhy. Mentor může studenta požádat, aby postavám dodal další vrstvy. Stane se postava realističtější nebo zajímavější, pokud jí svévolně přidáme další vrstvu? A pokud to nefunguje, můžeme to zkusit jinak? A ptejte se: Mají tyto vedlejší postavy své vlastní konflikty, které jim pomáhají získat na zajímavosti a dramatickosti? Mají také nějaký konflikt?

Extravagantní nebo složitá zápletky zastírá nedostatečně rozpracované postavy.
Mnoho začínajících scenáristů tráví tolik času a energie prací na zápletce
nebo tím, že přivádějí k životu svého hlavního hrdinu, že se nedostanou
k rozpracování ostatních postav.

Koneckonců sledujeme narativní filmy pro lidi, které potkáváme uvnitř. Pokud jim nevěříme, ani těm nejmenším postavám, pak jim přestanou věřit i diváci. Přestáváme se vžívat a radovat. Z příběhu vystoupíme a díváme se na něj zvenčí. Pokud má autor s touto fází potíže, můžete jej požádat, aby se pustil do hlubšího průzkumu. Aby improvizoval a jednotlivé role si přehrával, aby je zažil. Můžete jej požádat, aby o jednotlivých postavách napsal eseje a aby pracoval s postavami v prostřední části příběhu.

Pojďme nyní k číslu 5: *Skrývá se ve scénáři jiný a lepší příběh?*

Uvnitř každého scénáře žijí tisíce dalších možností a také komplexní životy mnoha postav. Každá může a vlastně by měla mít svůj vlastní příběh. Můžeme doufat, že si začínající scenárista zvolil ten nejlepší příběh, příběh s největším dosahem a nejsilnějším dopadem a že jej převyprávěl k úplné spokojenosti. Je tomu opravdu tak? Pokud ne, pak vy jako mentor musíte autora přivést k tomu, aby udělal krok zpět a pokračoval v psaní.

Proč se stává, že po napsání scénáře zůstává uvnitř viset lepší, nevypovězený příběh? Velkou roli tady samozřejmě hraje nezkušenost. Taky je možné, že představitost, zaujetí a touha vytvářet nové světy a postavy vedou u začínajícího scenáristy k určité nesoustředěnosti, co se týče příběhu, který má v úmyslu vyprávět. Možná je začínající scenárista tak fascinován tím, že napsal 100 stran o svém vlastním světě, že si myslí, že je už s psaním u konce. Ve skutečnosti to ovšem znamená, že student stále objevuje, což je přirozené a důležité. A mentor je povinen začínajícímu scenáristovi tuto skutečnost – potřebu objevovat – neustále připomínat.

Kdy by ono objevování mělo skončit? Zcela jistě ne s koncem semestru nebo semináře, jako je tenhle. A dokonce i když seminář skončí a mentor třeba už není k dispozici, měl by alespoň studentovi vštípit, aby nepřestával příliš brzy, aby byl spokojen, teprve když napíše smysluplný, živoucí a účelný příběh s určitým přesahem.

Jak by mentor mohl studentovi při tomto objevování pomoci? Někdy mentorování připomíná zákrok operátora a jeden důležitý objev vede k významnému zlepšení scénáře. Může to být třeba rada vypustit určitou dílčí zápletku nebo postavu. Můžete pokládat otázky jako: Je takhle dílčí zápleтка zapotřebí? Potřebujeme tuhle postavu? Můžete se ptát: Slouží tahle dílčí zápleтка hlavní zápleтке a je jí oporou? Někdy si na tuto otázku odpovíme, že je nutné se jich zbavit a přikročit k onomu vraždění oblíbených postav.

Skrývá se ve scénáři jiný a lepší příběh?

Uvnitř každého scénáře žijí tisíce dalších možností a také komplexní životy mnoha postav.

Někdy ovšem mentor musí přijít s radou zásadnějšího charakteru. Někdy to znamená požádat studenta, aby se vrátil k práci na osnově nebo zápleтке, aby vypracoval nový koncept a zjistil, co příběhu schází. Případně to také může znamenat požádat studenta, aby napsal úplně nový scénář, úplně nový příběh, úplně novou ústřední postavu. A opět se dostáváme k tomu, že mentor je povinen informovat začínajícího scenáristu o nutnosti přepisovat a znovuobjevovat. Znovuobjevování se často děje při psaní původního příběhu. Nejlepší autoři často vytrvají, dokud nenajdou ten pravý příběh.

Co by mentor naopak dělat neměl? Asi to, co v takových situacích dělají někteří producenti, což znamená přijít se svým vlastním příběhem a říct: „Víš, ten příběh by měl...“ A vychrlit ze sebe příběh, který mají v hlavě už pět let, ale nikdy nenašli čas ho napsat sami. To ale není role, kterou by měl hrát mentor. Je to věc, kterou mentor může provádět ve svém volném čase při objevování svých vlastních příběhů.

Pojďme k další kategorii: *Zbytečný balast a jednořádkové scény.*

Filmy se odehrávají v omezeném čase. Scény tedy musí být efektivní. V dramatických příbězích scény obvykle fungují jako stavební kameny od jedné scény ke druhé. A každý producent by jistě podotknul, že každá zbytečná scéna stojí hodně peněz. A na čem záleží ještě víc než na producentovi – dramatické příběhy by měly být efektivní a elegantní.

Jednou z věcí, které jsou začínajícím autorům společné, je skutečnost, že jejich scény nelze obhájit jako samostatně stojící. Mentor by měl vyhledat a autora upozornit na:

1. Scény, které existují jen za jedním účelem, aby byla např. vytvořena expozice nebo řečen nějaký vtip.
2. Scény, kde se jen mluví a které postrádají akci, hlavně pokud je jich hodně.
3. Scény, které nejsou plně rozpracovány jako scény dramatické – což nemusí nutně znamenat všechny scény ve scénáři. Nicméně dramatické scény příběhy obsahovat musí, a mám tím na mysli scény, ve kterých se postava nějak dramaticky mění nebo kde dochází k významnému posunu zápletky. Tyhle věci se musí odehrát v určitých – dramatických – scénách.

Zbytečný balast a jednořádkové scény.

Dramatické příběhy by měly být efektivní a elegantní.

Mentorování se v této fázi stává velmi praktickou záležitostí a hodně připomíná práci redaktora. Co by měl mentor studentovi povědět?

1. Aby eliminoval jednořádkové scény. Aby je přepsal tak, aby obsahovaly více informací a událostí.
2. Aby přepracoval scény tak, aby důraz byl kladen nejen na mluvené slovo, ale také na vizuální a akční stránku věci. Tvoří tyhle scény jeden dlouhý dialog? Zkrátit! Přetransformovat do vizuální a akční podoby.
3. Aby se postaral o to, aby jeho dramatické scény, nejdůležitější okamžiky příběhu, byly dokonale rozpracovány a měly svůj začátek, prostředek a konec.

Naučit se, jak zvládnout problematiku efektivnosti a elegance, bude začínajícímu scenáristovi trvat ještě dlouho. Potrvá, než se z nováčka stane profesionál. A protože nadání se nelze naučit, je to skutečně jedna z nejdůležitějších oblastí, kde může mentor studentovi nabídnout hmatatelné poučení a fortel.

Další bod s tím souvisí, ale říkal jsem si, že ho proberu samostatně: *Jen samá slova místo dramatické akce.*

Skvělé hlášky. Všichni je zbožňujeme. Pomáhají nám zapamatovat si super filmy a super postavy, které je pronesly. Začínající scenáristé si ale někdy pletou tuto báječnou třešinku na dortu s hlavní myšlenkovou náplní filmu. Jak se tedy té epidemii hlášek v dialogích bránit? Můžete hlášku vzít a navrhnout studentovi, aby udělal následující pokus:

1. Vymazal ji z dialogu, aby zjistil, zda bude scéna fungovat i bez ní.
2. Vzal ji a vložil do úst jiné postavě.
3. Vzal ji a vložil do jiné scény.

Pokud to všechno jde udělat až příliš snadno, možná byste se mohli studenta pokusit přesvědčit, že skutečně nepracuje kinematograficky.

Jen samá slova místo dramatické akce.

Jak se bránit epidemii hlášek?

S problematikou hlášek souvisí problém nadbytečných dialogů, což obvykle znamená, že postavy příběh prostě vyprávějí, nikoli prožívají. I tady může být mentor něco jako redaktor, který velké kusy vyškrtá nebo nastaví subjektivní hranice toho, kolik lze na jednu stránku nebo do jedné scény dostat. Řekněme prostě, že scéna nemůže mít sedm stran, ale jenom tři. A tak podobně. Tím může mentor začínajícímu scenáristovi pomoci přemýšlet více dramaticky a kinematograficky a donutit ho, aby s dialogy šetřil. Připomeňte mu, že u scénářů bývají například velmi široké okraje. Není to jen proto, aby herci na text lépe viděli, když drží scénář v ruce. Je to taky proto, aby se tam nevešlo tolik dialogů.

Číslo 8: Porušování či znovuvynalézání žánrů.

Povšimněte si, že autoři, kteří od samého počátku vědí, v jakém žánru se pohybují, pracují rychle. Takhle fungují například mysteriózní příběhy a thrillery. A taky Woody Allen, autor mnoha filmů, který má tu výhodu, že od úplného začátku ví, že píše film Woodyho Allena.

Jak brzy uvidíme, žánry mají určité výhody. Ale začínající scenáristé, což jsou často lidé, pro které je psaní srdeční záležitost a píšou osobní příběhy, samozřejmě nemusejí myslet na žánr a mohou mít vůči žánrům předsudky nebo si možná žánry ani neuvědomují. Na druhé straně zase začínající scenáristé někdy vkládají v žánr příliš mnoho nadějí a věří, že jim psaní scénáře usnadní. Mám podezření, že důvodem, proč jsou u mladých scenáristů tak oblíbené filmy o zombie, je skutečnost, že poskytují hotový model pro zápletku, kterého nezbývá než se držet, ale také to, že nevyžadují složité postavy, protože v těchto filmech je každý buď zombie, nebo oběť.

Ve zcela opačném případě mohou mít začínající scenáristé vůči žánrům negativní předsudky a mohou se domnívat, že při práci v rámci žánrů budou nuceni držet se vzorců, které budou ubíjet jejich drahocennou kreativitu. Nicméně je důležité žánry chránit a nezapomínat, že fungují jako základní nástroj vyprávění, který umožňuje jasnější komunikaci mezi divákem a vyprávěčem. Je paradoxní, že žánry mohou autora v podstatě osvobodit, aby tvořil originální příběhy, protože ho zbavují nutnosti vytváření expozice a objasnění příběhu.

Porušování či znovuvynalézání žánrů.

Postarejte se, aby se scenárista nebál jasně uvést, jaký film má v úmyslu natočit.

Autoři, kteří vědí, v jakém žánru se pohybují, pracují rychle.

Jako hlas rozumu může tedy mentor začínajícím scenáristům pomoci přijmout racionální rozhodnutí a určit, zda žánr skutečně používá, a to tak, že mu pomůže zvolit jeden z nich. Postarejte se, aby se začínající scenárista nebál jasně uvést, jaký film má v úmyslu natočit. Jestliže točí experimentální, poetický nebo typicky český film – pokud takový vůbec ještě existuje – či auteur film, můžeme tvrdit, že to jsou všechno také žánrové filmy, pak to může říct jak autor, tak mentor. Pokud pracuje v jiném žánru nebo kombinuje několik žánrů dohromady, je důležité to prostě říct. Není třeba, aby autor žil v nejistotě.

Tím se dostávám k dalšímu bodu: *Je to napsané pro publikum?*

Někteří začínající autoři jsou tak okouzleni svou vlastní kreativitou a magií a opojným pocitem, že vytvořili něco nového a originálního, že zapomenou vzít v úvahu zážitek publika. Myslí si, že všichni budou okouzleni stejně jako oni a zapomenou nebo si neuvědomí, že mají nástroje a znají způsoby, jak vtáhnout lidi do příběhu. A to jsou aspekty psaní, které je také možno racionálně používat.

Opět platí, že mladí autoři někdy odmítají nástroje, které umožňují zapojení publika, protože je nacházejí v nudných nebo nenápaditých dílech, která vycházejí z určitých vzorců. To, že se takové nástroje objevují ve špatných filmech, ještě neznamená, že nemohou být přítomny také v těch dobrých.

Mentor může proto v této oblasti pokládat otázky jako: Využívá váš scénář vnímání publika k maximalizaci účinku vyprávění? Používáte co možná nejefektivněji takové věci, jako je dramatická ironie, napětí, překvapení, zvraty? Přispělo by přidání jednoho nebo několika takových prvků k vylepšení vašeho příběhu? Mentoři mohou tyto prostředky zkoumat spolu se začínajícími autory. Ačkoli nemusejí být relevantní pro konkrétní scénář nebo konkrétní příběh, mohou autorovi pomoci podívat se na příběh jinak a uvědomit si, že existují různé strategie a že tyto prostředky mají různé dopady. Mohou také autorům pomoci uvědomit si strategie, které reálně, ale možná nevědomky používají, a porozumět dopadům způsobu, jakým svůj příběh vyprávějí.

Další způsoby, jak může mentor pomoci autorovi uvažovat a přesměrovat jeho tvůrčí energii způsobem přijatelným pro publikum: Připomenout mu, že prožitek ze čtení scénáře by se měl co možná nejvíce blížit prožitku ze sledování filmu. Mentor může začínajícímu scenáristovi pomoci nebo se ho může zeptat: Je váš styl psaní scénáře jednoduchý, jasný, vizuální, dynamický, ve správném mezinárodním formátu bez jakýchkoli technických obtíží, které by tomuto prožitku bránily? Představuje scénář literární, nebo filmový zážitek?

A mentor také sehrává roli čtenáře. Měl by být čtenářem pozorným a možná by také měl být informován o ostatních ohlasech, kterých se autorovi dostalo. Příliš mnoho čtenářů může někdy začínajícího scenáristu mást. A přátelé a milenky či milenci – tedy lidé, kteří tyto scénáře čtou často jako první – mají různé úhly pohledu. Možná jsou až příliš blízcí. Nebo to mohou být přátelé, kteří to myslí dobře, ale přitom ho utvrzují v chybách, které by měly být opraveny. Je proto třeba brát ohled i na autorovo publikum a začínající scenárista by se to měl naučit.

Je to napsané pro publikum?

Někteří začínající autoři jsou tak okouzleni vlastní kreativitou a opojným pocitem, že vytvořili něco nového a originálního, že zapomenou vzít v úvahu zážitek publika.

A to mě vede k té poslední oblasti, ve které začínající scenárista někdy potřebuje pomoc mentora. Nazval jsem ji *Téma, nikoli teze*.

Každý ambiciózní autor chce svým filmem vyjádřit nějaké téma – toto vyjádření větší univerzální pravdy, kterou často pociťujeme, propůjčuje dílu určitý význam. Téma je koneckonců skutečnou podstatou příběhu. Proto má příběh relevanci. Proto se skvělé filmy staly součástí našeho života a proto mohou dokonce přispět k vymezení kultur a epoch. Ale velké nebezpečí, kterému se začínající scenáristé při psaní vystavují, spočívá v tom, že místo odhalení tématu vytvářejí předem danou tezi a pak velmi tvrdě nebo dokonce kreativně pracují na tom, aby tuto tezi obhájili, aniž by byli skutečně kreativní a pátrali po tématech a nakonec je objevili.

Kdy by tedy autor měl znát své téma a jak by mu měl mentor pomoci? Myslím si, že téma by nemělo být dáno nebo vymyšleno před vlastním psaním a pak jednoduše do díla doplněno a obhájeno, jako je tomu u teze. Téma, které se dá tak snadno vyslovit ještě před započatím psaní, pravděpodobně nebude moc zajímavé. Spíš si myslím, že proces psaní v sobě zahrnuje i proces objevování tématu. A jedním ze způsobů, jak autor pozná, že dokončil koncept, je to, že už zná téma – téma, které je jednoduché, ale jedinečné, univerzální, ale zároveň podpořené osobním imperativem. Mentor může začínajícího autora při pátrání po tématu vést a občas mu pomoci jej formulovat, a to tak, že mu umožní být při hledání tématu flexibilní a připomene mu obecné téma, které hledá.

Téma, nikoli teze.

Každý ambiciózní autor chce svým filmem vyjádřit nějaké téma – toto vyjádření větší univerzální pravdy, kterou často pociťujeme, propůjčuje dílu určitý význam. Proto se skvělé filmy staly součástí našeho života.

Jak jinak konkrétně může mentor autorovi při hledání tématu pomoci? Jedním způsobem, který je podle mne důležitý, je to, že se vrátíme k našemu prvnímu bodu – k hlavní postavě: protože hlavní postava je prostřednictvím svého boje nositelem tématu. Jedním z důvodů, proč mnoho filmů pojednávajících o důležitých a významných tématech publikum neosloví, je, že místo aby nositelem tématu byl konflikt, je téma skryto jinde nebo je podáno didakticky jako například formou sdělení na konci filmu. Otázky, které by měl mentor položit autorovi: Je vaše téma vyjádřeno a zakotveno v ústředním konfliktu? Vyjadřuje váš hrdina téma svým jednáním?

Téma je také otázkou citu. Drama není racionální nástroj. Publikum chápe témata velkých příběhů prostřednictvím emoční katarze, kterou při prožívání příběhu pociťuje. Publikum možná nedokáže téma vyjádřit, ale dokáže jej prožívat. Zůstane v něm. Dobré drama vlastně umožňuje divákům vstřebat velká a složitá témata, která by byla v jiných formách méně přístupná.

Takže pokud jde o téma, mentor – o kterém tvrdím, že je v tolika jiných případech racionálním dohlížitelem – musí být také emocionální a musí naslouchat svým instinktům. Mentor by se měl ptát sám sebe: Je téma snadno zdůvodnitelné, ale vůbec je nepociťuji? Pokud je mentor nepociťuje, nejsou možná téma a jeho vyjádření dost silné.

Aby bylo téma efektivní, zapamatovatelné a dramatické, musí mít emocionální dopad. Mentor musí upřímně říct, zda toto téma upřímně pociťuje a chápe srdcem. Koneckonců mentor není jen mechanický robot. Zdaleka ne. Je tím, kdo dílo začínajícího autora velmi dobře chápe. Takže by měl být také schopen svobodně pociťovat jeho dopad.

Tak to bylo mých deset bodů. Na závěr spolu s Ester Krumbachovou řeknu, že rozum a emoce nemusejí být protivníky. Mohou se vzájemně doplňovat. A při vzájemné spolupráci mezi mentorem a začínajícím autorem může být a bude určité napětí. Ale mentor musí vytrvat a musí začínajícího scenáristu naučit překračovat hranice kreativity a využívat všech dovedností, které má k dispozici.

Při spolupráci mentora se začínajícím autorem může být a bude napětí. Ale mentor musí vytrvat.

Jeden z nejstarších příběhů, které známe, by nám mohl pomoci osvětlit, o čem tu dnes mluvím. Je to příběh o Adamovi a Evě a jejich vyhnání z ráje. Mnozí začínající autoři považují své originální nápady a své první koncepty za nádherný ráj, který s idylickou dokonalostí sami vytvořili. A chtějí, aby byl tento ráj za každou cenu uchráněn před zkázou. Pro tyto autory jsou jakékoli zvnějšku nabízené racionální rady zakázaným jablkem poznání podstrčeným hadem: jsou to rušivé prvky, které povedou k jejich vyhnání z ráje, z jejich nádherně a pečlivě vybudovaného ráje. Ale zeptejte se: Co by se stalo, kdyby Adam a Eva zůstali v ráji? No začátek by byl stejný jako konec. Nic by se nezměnilo. Pokud volně parafrázuji Tolstého, žádné příběhy by neexistovaly.

Takže se nebojte být nositelem znalostí, a to i přesto, že jablka, která vám mentor podá, zničí mnoho takzvaných rájů. Pomozte začínajícím scenáristům vstoupit do reálného světa a vytěžit z něj maximum. A kdo ví? Možná, že se mentor dočká vzletu a letu nového autora.

Děkuji.

DOTAZ: Rád bych se zeptal, co byste doporučil potenciálním mentorům v oblasti poezie a lyriky, protože jste mluvil o dramatu. Myslím, že pro drama jsou tyto body velmi inspirativní a jsou dobrými tématy k zamyšlení. Ale co v případě „expanded cinema“, „underground cinema“, „non-narrative cinema“? Tyto oblasti mohou také těžit z doporučení mentorů. A kdybyste byl mentorem takového filmaře, jak byste postupoval?

Díky za otázku. Jednak si myslím, že narativní část filmu je vzhledem k povaze média z mnoha důvodů obvykle dána dramatickými úvahami. Pravdou je, že existuje mnoho dalších způsobů vyprávění. A v tomto případě, jak jsem uvedl dříve, je třeba zvážit, protože je to je obtížné rozpoznatelné, zda je tato dramatická forma skutečně formou, ve které pracujete.

Až příliš často se stává, že příběh, na kterém autor pracuje, by měl být dramatický, a bylo by lepší, kdyby byl vylepšen v dramatické oblasti: aby měl například ústřední konflikt nebo aby měl hlavního hrdinu atd. Takže prvním krokem mentora je postarat se, aby nedošlo k záměně forem a aby tento příběh opravdu odpovídal dramatické formě, o které mluvíme, a ne nějaké jiné. To je třeba jednoznačně rozpoznat a my nemůžeme připustit, aby se začínající scenárista vymlouval nebo nás přesvědčoval, že jeho příběh by měl být takový, když ve skutečnosti má být makový.

Jedním z citátů, které na jednom ze svých seminářů s oblibou uvádím, je citát Jamese Joyce, který v *Portrétu umělce v jinošských letech* říká, že v literatuře se formy často zaměňují. Nedokážu ho zde citovat doslovně, ale v podstatě říká, že existuje forma lyrická, epická, vyprávěcí a dramatická. A říká také, že tyto formy jsou určitým způsobem seřazeny podle toho, jak velká část emocionálního výrazu pochází přímo od autora. V případě poezie říká, že jde o čistě emocionální projev. A určitě existují filmy, které bychom mohli označit za poetické.

A Joyce říká, že v případě lyrické formy literatury si toho osoba, která ji vyjadřuje, ani nemusí být vědoma; vyjadřuje jen své emoce. Epická forma je také poetická forma, ale vynořuje se z lyriky, protože je to autorův příběh o nějaké cestě, o nějakém dobrodružství, vyprávěný v poetické formě. Ale emoční energie stále pochází od autora. Pak říká, že existuje forma vyprávěcí, kdy se autor může v rámci příběhu personifikovat. Někdy je v románu hlavní postava, která nahrazuje autora. Ale autor je v příběhu vždy nějak přítomen. Energie autora je přítomna ve světě příběhu, když už ne v osobě hlavní postavy samotné.

A pak je tu něco, čemu se říká „dramatická forma“, kde autor zcela mizí. V Joyceově idealizované podobě forem takřkajíc nevíme, kdo je autor. Ale emoční energie je uvnitř postav. A postavy žijí svůj vlastní život. A jakmile autor s vytvářením dramatu skončí, emocionálně v něm už přítomen není. Drží si od něho odstup a je mu lhostejný, jak říká Joyce.

Tak to je jen jedna cesta. Není vědecká, ale je to jeden ze způsobů vymezování forem, který pomáhá určit, proč se od sebe jednotlivé formy liší. Jak jistě víte, Aristoteles také řekl, že existují důvody, proč jsou tyto formy různé. V epické formě mohou být události zpřeházeny a na příběh to nebude mít vliv. Ale v dramatu na sebe musejí jednotlivé události navazovat. Každá událost se stane v důsledku toho, co se odehrálo předtím. V autorských dílech to vidáme neustále – záměnu epické a dramatické formy. Proto jsem hovořil o „zázračné prostřední části“. A někdy je problém v tom, že bychom v prostřední části měli pracovat dramaticky, ale místo toho se ztrácíme v nějaké epické formě a kreativně tuto ideu ignorujeme a příběhu se opravdově nevěnujeme.

Vím, že jsem na vaši otázku úplně neodpověděl, ale důležité je rozlišovat jednotlivé formy, jak se to snažili dělat James Joyce a Aristoteles. Mentor musí rozpoznat, se kterou formou pracujeme, ale z dramatických tradic a zkušeností obecně víme, že filmové příběhy, které fungují, vycházejí nejvíce z dramatu nebo jsou na dramatických základech vystavěny. To je přesně to, o čem obvykle usilujeme. Samozřejmě to ale neplatí vždycky.

Něco dalšího, co mi mohlo uniknout? Chtěl by někdo přidat nějaký další bod? Vybral jsem jen deset, protože jsem si myslel, že desítka je hezké číslo. Ale další body jsem při přípravě této přednášky vyškrtával a snažil jsem se je obsáhnout jinak.

Zaznamenali lidé, kteří se učí být mentory, tento týden na seminářích nějaké jiné oblasti, v nichž by mohlo být třeba angažovat začínající autory a naučit je nějakým dovednostem? Mám zopakovat těch deset hlavních bodů?

Oblasti, se kterými jsem vás chtěl seznámit:

1. Skrývání hlavního hrdiny.
2. Překombinování a podcenění dramatického konfliktu.
3. Opravdu nejtěžší je vytvořit zázračnou prostřední část scénáře. Zde se ztrácíme nejčastěji.
4. Extravagantní, složitá a kreativní práce, jejímž smyslem je skrýt nedostatečně rozpracované postavy.
5. Skrývá se uvnitř jiný nebo lepší příběh? Tohle už opravdu připomíná detektivní pátrání, protože někdy opravdu nevíme, jaký příběh vyprávíme, dokud se nedostaneme trochu dál.
6. Zbytečný balast nebo jednořádkové scény, které jsou vytvořeny jen pro různé situace a které možná scénáři moc neprospívají. Věci, kterým je věnováno příliš mnoho pozornosti a které mohou být zpracovány elegantněji. To je dovednost, kterou by měl mít každý člověk u filmu: efektivitu a eleganci při vyprávění příběhu.
7. Jen samá slova místo dramatické akce. Myslel jsem, že toto téma zařadím sem, protože slyším časté stížnosti na české narativní filmy, kde autoři kladou příliš velký důraz na dobrou linii. A tato potřeba mít dobrou linii je někdy na škodu potřebě sdělit dobrý příběh.
8. Žánry. Myslím, že Gaby o tom hovořila na úterním panelu.
9. Psaní pro publikum. To je velmi důležité, protože lidé, kteří začínají psát sami od sebe, jsou velmi okouzleni tím opojným dobrodružstvím, které psaní scénářů představuje a které tam zcela oprávněně být musí. Pro autora to musí být skvělý zážitek. Ale autoři někdy zapomínají na to, jak to osloví ostatní.
10. Myšlenka tématu, nikoli teze: To je věc, která jde k podstatě toho, zda se mi film jeví jako dobrý, nebo špatný. Téma je tam, kde autor najde, co chce říct, a my všichni jako publikum to cítíme. A teze představuje jen něco důležitého, co chceme z nějakého důvodu sdělit – možná i strach, že nebudeme důležití, pokud nebudeme mít nic důležitého ke sdělení – a připojíme to na samý konec nebo to skryjeme někde jinde v příběhu a budeme si myslet, že příběh tam prostě je, protože tam být musí, ale že opravdu důležitá je teze, která do něho byla zasazena. Takové příběhy většinou nefungují tak efektivně. Zajímavé na tom je, že pokud pro vyjádření tématu není vystavěn most, pak se obvykle nikomu řeku překročit nepodaří, nikdo se nedostane na ten překrásný druhý břeh, který má autor ve své mysli a o němž se domnívá, že ho každý uvidí.

DOTAZ: Chtěl jsem se vás zeptat na jednořádkové scény. Mluvíme-li o dlouhém celovečerním filmu, máme se my jako autoři těmto druhům scén úplně vyhýbat? Nebo si myslíte, že je možná nutné mít některé scény, které nemají velkou dramatickou sílu a ve kterých se možná moc neděje, ale jaksi nám pomáhají vytvářet určitou rovnováhu mezi jinými scénami?

V celovečerním filmu určitě nebude každá scéna dramatická. Je tam pouze určitý počet dramatických scén. Ale musejí tam být. Je až neuvěřitelné, kolikrát scénáře takové scény opomíjejí nebo jich neobsahují dost. Ale určitě existují i jiné scény, které mají jiný účel. Jsou tu, aby nám poskytly chvíli odpočinku, aby držely rytmus, aby nám podaly určité vysvětlení. Ale jakéhokoli účelu, který daná scéna má, je velmi často možné dosáhnout v jiné scéně. Takže by tam opravdu neměla být jen z tohoto jediného důvodu. Producenta byste rozhodně dohnali k šílenství, pokud hodláte cestovat do hor jen kvůli jedné scéně, jen aby postava mohla říct ten úžasný vtip: „Jé, to ale studí, když se dotknu sněhu.“ Nevím. Myslím, že v jednořádkových scénách nejsem moc dobrý. Ale možná že by se taková replika dala použít v jiné scéně.

Není důvod, proč by neměla být efektivní. Budu-li citovat Čechova, i když ne doslovně: „Ctnost je schopnost říct co nejvíc na co nejmenším prostoru.“ A film je rozhodně médiem, které vyžaduje, abychom z mnoha důvodů, nejen kvůli nedostatku času, sdělili, co musíme, ale musíme brát v potaz též náklady a schopnost publika udržet pozornost.

DOTAZ: Mám dvě otázky. První: Myslíte si, že by Antonioniho film L'avventura vypadal jinak, kdyby byl v té době předložen nějakému mentorovi? A druhá otázka: Nemyslíte si, že bod číslo 7 „jen samá slova“ někdy neplatí pro francouzskou kinematografii, například proto, že s tím hodně pracují? A možná je to otázka kultury a podobných záležitostí?

Rozhodně to není striktní doporučení. Je to o spolupráci s autory. Uvedu další citát. Miloš Forman tu měl jednou před mnoha lety přednášku a řekl: „Každý film má svůj vlastní vzorec. Ty vzorce nejsou stejné. Každý film má svůj vlastní.“ A Antonioni má rozhodně skvělý vzorec. Nikdo ho nemůže napodobit. Nemůžeme jít a natočit další L'avventuru. Takže doufám, že Antonioni, když mu bylo padesát a natáčel tenhle film, spolupracoval s nějakým mentorem, který mu pomohl rozpoznat, jaký druh filmu natáčí, a důvody, proč ho natáčí, a důvody, proč v průběhu filmu porušuje určitá očekávání. Nebyl jsem tam, ale v Cannes se film dočkal v určitých bodech negativní reakce, protože porušoval některá zažitá pravidla dramatu.

Řekl bych, že Antonioni měl své téma pod kontrolou, věděl, co se snaží sdělit, a dělal to co možná nejelegantněji. Myslím si ale, že používat Antonioniho jako výmluvu je nebezpečné, protože naše studenty neučíme, aby napodobovali Antonioniho, Tarkovského nebo jiné autory, kteří našli své vlastní poetické styly, jejichž sdělná hodnota je excelentní. Učíme je znát některé základní nástroje, kterým dokáží porozumět a které podle potřeby budou nebo budou používat ve své práci. Myslím si, že to platí i pro bod číslo 7: jen samá slova. Upovídané filmy mohou být skvělé. Mohou být také dramatické. Hry jsou koneckonců napsány jen v dialozích. U filmů, ve kterých se až moc mluví, ale velmi často hrozí nebezpečí, že se stanou literárními namísto kinematografických nebo budou spíš vypravovat než ukazovat. A drama je o ukazování, ne o vypravování.

Tak to jsou některá nebezpečí, která spočívají v příliš velkém důrazu na přítomnost skvělé jednořádkové scény – že se opomenou všechny ostatní možnosti, které film může nabídnout. Je to v podstatě o lenosti. A nebezpečí jednořádkových scén tkví v tom, že nejlepší jednořádkové scény v kinematografii často pocházejí ze skvělých filmových situací se skvělými postavami a skvělou dramatickou nutností na pozadí. Skvělou jednořádkovou scénou je: „Udělal mu nabídku, kterou nemohl odmítnout.“ To je skvělá scéna. Ale pokud je vytržena z kontextu a postrádá tuto postavu a dramatickou situaci, je to jen pěkná replika zasazená do scény, protože je to dobrá replika. A pravděpodobně nevyzní, jak by měla.

Mluvíím tedy o tom, jak začínající autoři, kteří neznají všechny nástroje pro psaní, využívají své tvořivosti, aby se vyhnuli své povinnosti seznámit se těmito nástroji.

REAKCE: Ze své zkušenosti v roli mentora chci přidat jen jeden bod – že film nebo scénář je dokonalou iluzí života. Není to skutečný život. Protože se velmi často setkávám s tím, že scenáristé tvrdí: „V životě se to stalo přesně takhle.“ Ale pro dramatický film to velmi často není dost silné. Takže s tím bojují. Je to jen dokonalá iluze, nikoli skutečný život.

To je naprostá pravda. Neměl jsem to jako samostatný bod, ale je to přesně to, co říká Aristoteles o umění. Umění není realita, je to napodobování reality. Takže to není jen život. Je to zhutnění života. Je to vytvoření smyslu života. Tak příběhy fungují. A lidé se před touto nutností mohou skrýt s tím, že vše musí být pravdivé. Tento okamžik je pravdivý a tento okamžik je pravdivý. Ale v jaké formě přichází? Může to být pravda, ale může se jednat o dva protagonisty ve dvou různých situacích, které na sebe nenavazují. Pak je to útržkovitě.

Ano, mohou používat tuto výmluvu, aby se vyhnuli povinnosti vytvořit příběh. Nebo proto, že vytvořit příběh je obtížné. Je obtížné vytvořit něco tak, aby to působilo reálně a bylo to zároveň věcí, která v konečném důsledku přináší něco velmi hodnotného. Pokud budu tento seznam sestavovat znovu, možná do něj přidám bod s názvem „Ale stalo se to v reálném životě“.

DOTAZ: Dal jste mentorům několik rad ohledně toho, jak pracovat se začínajícími scenáristy. Jako začínající scenárista bych chtěl poradit, do jaké míry mám svému mentorovi věřit.

To je skvělé. Chtěl jsem říct, že studenti tady být neměli, protože teď už víte, co se děje na druhé straně. Myslím, že na začátku přednášky jsem uvedl některé věci, které by měl mentor dělat. A měl by mít určité pochopení pro tvůrčí osobnost. Pokud ho mentor nemá, pak může být racionální rada použita zcela nesprávně. Může vás tlačit směry, které vám nepomohou. Takže mentor musí mimo jiné mít sám talent, aby dokázal pochopit, kým autor je, jaké jsou jeho záměry a jaký potenciál tento příběh má. To je nutnost.

Na FAMU mají studenti do jisté míry svobodu právě z tohoto důvodu mentora změnit. S kterýmkoli mentorem můžete zajít jen do určité úrovně. Dokonce i skvělý mentor má své meze, kam až může jít. Ale vztah mentor–student je samozřejmě založen na důvěře. A student bude muset mentorovi důvěřovat, protože mentor mu bude dávat velmi obtížné rady, některé věci bude student pociťovat jako bolestivé a bude mít pocit, že mentor útočí na jeho kreativitu. A jedním z důvodů, proč se tak děje, je opět to, že autoři využívají své nadšení a tvořivost ke skrývání problémů. A jakmile tohoto nadšení a tvořivosti začne ubývat, mohou to pociťovat jako útok na svoji osobu, na svého tvůrčího ducha a na téma, které se snaží vyjádřit.

Mentor proto musí být opatrný a musí chápat, že se vám toto přihodí. Ptáte se ale, kdy od mentora utéct? Myslím, že utéct byste měli v případě, že za vás příběh kompletně přepisuje. To by byla jedna velmi konkrétní věc. Pokud se snažíte vyprávět příběh a víte, že příběh nefunguje, a on vám říká: „Ten příběh by měl vypadat takhle,“ najednou to bude příběh mentorův a ne váš. V tomto ohledu musí být mentor velmi opatrný: nesmí využívat autora k vyprávění příběhu, který chce vyprávět sám, ale musí přemýšlet o tom, jaké možnosti má student k dispozici, a dát mu na výběr. Protože se jedná o racionální práci, předkládejte racionální možnosti: Můžete udělat tohle a stane se tohle. Udělejte tohle a možná dosáhnete tohohle. Ale je to vaše volba. Co chcete udělat? Kam to podle vás povede? Řekněte mu: „No, mohla by být hlavní postavou. Ale když bude hlavní postavou ona, příběh se bude pravděpodobně vyvíjet tímhle směrem. A to bude asi její hlavní problém. A tyto ostatní části by nemusely být až tak nutné. Ale hlavní postavou by mohl být tenhle člověk. Jeho příběh je jiný. A najednou nejsou nutné tyhle věci. Pak budete muset vyřešit všechno tohle.“

Mentor může vést diskusi tohoto druhu. Může nabídnout možnosti. Ale to neznamená, že rozhoduje za autora. Opravdu nejdůležitější jsou rozhodnutí autora. Tak nějak psaní funguje. Je to o rozhodnutích, která učiníte. A mentor musí studentovi pomoci pochopit, že je třeba se rozhodnout a jaké důsledky budou tato rozhodnutí mít, jak se má rozhodovat a jak hledat různé možnosti.

Nějaké další poznámky? Dostali jsme se na jedenáct bodů. Teď potřebujeme dvanáctý, protože jedenáctka není tak hezké číslo. Žádné další otázky? Dobře, v tom případě vám děkuji, že jste se mnou strávili tento páteční večer.

Dick Ross

ŽIVOTOPISY

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 vyprávění 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 Xanthapoulos (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 koprodukci.

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.

Pavel Jech

Děkan FAMU (Filmová a televizní fakulta akademie múzických umění v Praze) Pavel Jech vystudoval historii na newyorské Columbia University s titulem B.A. a získal titul M.F.A. na School of the Arts. Je také absolventem FAMU.

Jako předseda FAMU International Pavel Jech pracoval jako programový ředitel filmových tvůrčích programů ve spolupráci s Tisch School of the Arts Newyorské univerzity a s letními programy Americké univerzity, univerzity v Miami a Yaleovy univerzity. Pavel Jech přednášel a vedl semináře na Americké univerzitě ve Washingtonu DC, na losangeleské Emerson College a na hongkongské Akademii múzických umění.

Pavel Jech pracuje jako scenárista, střihač, skrytý autor a dramaturg v České republice i na mezinárodním poli. K jeho dílům patří práce na scénáři (s Jaroslavem Rudišem) k českému filmu *Grandhotel* (světová premiéra na Berlinale 2007, sekce Panorama) a práce na scénáři k filmu *This Is Not An American Movie*, který se právě natáčí v Makedonii. Pavel Jech také režíroval několik krátkých filmů, např. „Prague Postcard“, jenž se promítal jako součást ceremoniálu Evropských filmových cen 2004.

Jako učitel se Pavel Jech specializuje na scenáristiku, analýzu scénářů a filmovou historii. Akademické nakladatelství AMU nedávno vydalo jeho návod ke psaní scénářů ke krátkým filmům *Seven Minute Screenplay*.

SOURCES – STIMULATING OUTSTANDING RESOURCES FOR CREATIVE EUROPEAN SCREENWRITING



The source of quality scripts in Europe

SOURCES 2 is an advanced training programme offering script development workshops in the European Community for professional screenwriters and teams of writers and co-writers, producers or directors working on a specific fiction film or creative documentary project with universal relevance and appeal!

Between 1992 and 2008, the Dutch Foundation SOURCES realised 65 workshops in 18 European countries with the support of the MEDIA Programme of the European Community and its partners, representing public and private organisations throughout Europe. The SOURCES 2 network includes film professionals from 25 countries. Since 1996, SOURCES 2 has operated from Amsterdam and Berlin.

SOURCES offers more than mere training; its unique mentoring approach has proven extremely successful, and has helped bring a considerable number of European films to the screen. 90 films have been made, and ca. 20 feature and creative documentary projects are in pre-production or production.

The programme aims to support indigenous stories of interest to a European audience and with production potential. Ideally, the story should be rooted in the social and cultural background of the writers yet also have a cross-cultural appeal. The broad objective is to contribute to a higher standard of European film production and to win back European audiences for European films, both in the cinema and on television.



Professional script development and advanced training

SOURCES 2 Script Development Workshops are high-powered work units. Considerable training benefits through active script development are characteristic of SOURCES 2 workshops. Experienced script advisers provide professionals with a range of 'tools' to enhance their writing skills and to develop their projects to their greatest potential. In an intensely creative process, the participants work diligently on the development of their own and one another's first draft scripts (or treatments) in a non-competitive atmosphere. In this way, they experience their differences while also becoming aware of their common grounds and the great diversity of European culture. The workshops are designed for fiction film and creative documentary projects for cinema or television. Additional 'Specials' on specific genres or subjects such as children's film or comedy are also offered. An additional programme features lectures by renowned European filmmakers, screenings and discussions, as well as the traditional SOURCES of Inspiration Lecture, which has been published in a series of booklets since 1992.

The efficiency of SOURCES 2 Script Development Workshops lies in their special format. During the first seven-day session, participants work in small groups with four or five projects each. The follow-up session is either an individual or small group consultation of one day per project. The intermediate period (approximately twelve weeks) is dedicated to re-writes, and is supervised by the script advisers involved.



Training mentors

SOURCES 2 Projects & Process – Training Mentors for European Scriptwriters makes the SOURCES 2 methodology transparent. The intense training programme is specifically created to enhance the skills of professional practising scriptwriters, developers, producers, commissioning editors and trainers working as mentors for screenwriters in the field of script and story development. The format *SOURCES 2 Projects & Process – Training Documentary Mentors* was launched in 2007.

**SOURCES 2 board of governors**

Rolf Orthel (chairman), The Netherlands
Caterina d'Amico, Italy
Igor Koršič, Slovenia
Gaby Prekop, Hungary
Dick Ross, United Kingdom
Dr. Stanislav Semerdjiev, Bulgaria
David Wingate, Sweden/United Kingdom

**SOURCES 2 office Amsterdam**

Rolf Orthel (chairman), The Netherlands
Evelyn Voortman (administrator), The Netherlands

**SOURCES 2 office Berlin**

Dr. Renate Gompper (programme director), Germany
Marion Gompper (associate programme director), Germany

**CONTACT**

Dr. Renate Gompper (programme director)
Marion Gompper (associate programme director)
SOURCES, Köthener Straße 44, 10963 Berlin/Germany
phone: +49.30.8860211
fax: +49.30.8860213,
e-mail: info@sources2.de
www.sources2.de



Aktuálně

17.09.2008

TASKOVSKI FILMS - pracovní nabídka
Office & Festival Coordinator - uzávěrka životopisů 22. září

16.09.2008

VÝSLEDKY - Festivaly
Výsledky výzvy č. 18/2007 - uzávěrka 30.4.2008. Z celkem 106 žádostí bylo...

11.09.2008

NOVÁ VÝZVA - Festivaly
Právě byla publikována nová výzva v oblasti Propagace - Festivaly. Výzva...

☛ Všechny novinky

Hlavní aktivity MEDIA



MEDIA FINANCOVÁNÍ
Finanční podpora evropského audiovizuálního sektoru.



MEDIA TRAINING
Další vzdělávání evropských audiovizuálních profesionálů



MEDIA NETWORKING
Podpora mezinárodní spolupráce v oblasti audiovizu.

☛ Vše o MEDIA

MEDIA PROGRAMME

Novinky e-mailem

Pokud chcete dostávat aktuální zprávy zadejte e-mail.

Hledáme zajímavé
filmové náměty



Klikněte pro více informací.

Pomohli jsme na svět...



Ošklivé káčátko a já!, DK, FR, IE, DE, GB 2006
☛ <http://www.uglyandme.com>



Grandhotel, CZ 2006
☛ <http://www.grandhotel.cz>



Černá kniha, BE, DE, NL 2006
☛ <http://www.sonyclassics.com/blackbook/>



© 2008 MEDIA Desk Česká republika, Národní 28, 110 00 Praha 1
www.mediadeskcz.eu, info@www.mediadeskcz.eu

Vyrobil GoodShape | O webu

MEDIA Finanční podpora evropského audiovizuálního průmyslu

DISTRIBUCE

- distribuce zahraničních evropských filmů
- obchodní zástupci

PODPORA PRODUCENTŮ

- vývoj filmových, televizních a interaktivních projektů
- televizní koprodukce
- přístup k financování

VZDĚLÁVÁNÍ

- vzdělávací programy pro audiovizuální profesionály
- mezinárodní spolupráce filmových škol

PROPAGACE / FESTIVALY

- přístup na evropské a zahraniční trhy
- propagace mimo Evropu
- audiovizuální festivaly

NOVÉ TECHNOLOGIE

- sítě databází audiovizuálního obsahu
- služby video-on-demand
- digitální kinodistribuce

KINA

- sítě kin/Europa Cinemas

MEDIA INTERNATIONAL

- posílení spolupráce mezi Evropou a třetími zeměmi v oblasti audiovizuální tvorby (vzdělávání, distribuce, propagace, kina a diváci)

Podrobnější informace o aktuálních možnostech financování a konzultace při podávání žádostí vám poskytne MEDIA Desk Česká republika.

MEDIA Desk Česká republika, Národní 28, 110 00 Praha 1
Tel.: +420 221 105 209 – 210, Fax: +420 221 105 303, E-mail: info@mediadeskcz.eu

www.mediadeskcz.eu

Poznámky

POZNÁMKY

