

Cesty ke scénáři IV

Praktická dramaturgie
O televizní scenáristice

JAN FLEISCHER

ALENA MÜLLEROVÁ

MIDPOINT
POINT

MIDPOINT
Central
European
Script Center



OBSAH

Předmluvy	1
Jan Fleischer: Praktická dramaturgie	4
Alena Müllerová: O televizní scenáristice – Televizní seriál jako žánr pro nadprůměrně inteligentní diváky	17
Životopisy Jan Fleischer, Alena Müllerová	23
MIDPOINT	24
Filmová nadace RWE & Barrandov Studio	25

Vážení přátelé,

dostává se vám do ruky již čtvrtá řada textů o scenáristice, které MEDIA Desk pravidelně vydává pod názvem Cesty ke scénáři. Letošní publikace s podtitulem Praktická dramaturgie vznikla jako výsledek přednášky Jana Fleischera na workshopu miniMIDPOINT v listopadu 2010 na pražské FAMU a doplnili jsme ji textem Aleny Mullerové, která byla jednou z lektorek workshopu.

MEDIA Desk Česká republika pravidelně pořádá spolu se scenáristickými programy podpořenými v rámci MEDIA Training takzvané miniworkshopy, kdy program nabízí část svého know how a metodologii domácím filmovým profesionálům. Účastníci mohou naopak v krátkém čase a za minimum nákladů dále rozvíjet své projekty, případně získat další znalosti ve svém oboru. Součástí akce jsou i veřejné přednášky, které se vždy setkávají s velkým zájmem.

Jsem velice ráda, že jsme tentokrát mohli spolupracovat se vzdělávacím programem MIDPOINT. Program MIDPOINT vznikl na pražské FAMU a je první českou aktivitou, která získala financování v rámci nového programu MEDIA Initial Training, zaměřeného na spolupráci evropských filmových škol a na další vzdělávání studentů. Věnuje se velmi důležité oblasti – nabízí dramaturgii pro studentské a absolventské projekty – a pro mnoho účastníků představuje vůbec první setkání s realitou a požadavky trhu. Na workshopu se podílela také Filmová nadace RWE & Barrandov Studio, která tak mohla nabídnout „svým“ autorům pomoc při další práci na jejich scénáři.

Doufám, že tento miniMIDPOINT byl prvním z řady dalších obdobných projektů. Ráda bych tímto poděkovala všem zúčastněným i těm, kteří nám pomáhali s jeho přípravou.

Daniela Staníková
ředitelka
MEDIA Desk Česká republika

PŘEDMLUVA

Vážení čtenáři,

jsem velmi ráda, že se Filmové nadaci RWE & Barrandov Studio podařilo navázat spolupráci s MEDIA Desk Česká republika a vzdělávacím programem MIDPOINT a uspořádat dramaturgický seminář miniMIDPOINT, jehož zakončením byla Master Class pana Jana Fleischera.

Hojný zájem o účast na přednášce potvrdil zkušenosti vyplývající z několikaleté činnosti nadace a to sice, že většina autorů velmi vítá pomoc s dotvořením svého námětu do podoby scénáře či při práci na nové verzi scénáře. A ne vždy je jednoduché takovou pomoc nalézt. Jsme proto rádi, že se nám podařilo výše zmíněné akce zorganizovat a že účastníci přednášky i semináře je hodnotili jako přínosné. Důkazem mohou být i následující názory:

„Seminář mi pomohl, reakce a poznámky lektora Jana Fleischera i kolegů scenáristů byly nemilosrdné, což si pochvaluji, neboť scenárista v průběhu práce a zápolení s vlastními zážitky nic jiného nepotřebuje. Sám, bez kritických reakcí se k odstupu dostává příliš zdlouhavě.“

„Jan Fleischer hlavně zdůrazňoval to, PROČ píšeme a proč právě tohle a CO chceme vlastně vyprávět...“

„...přednáška pana Jana Fleischera byla stejně přínosná (a hlavně „lidská“) jako jeho kniha...“

Vážím si toho, jak srozumitelně a jasně umí Jan Fleischer své zkušenosti a názory předávat dále, pokud jsou autoři ochotni naslouchat. Závěrem bych chtěla panu Fleischerovi velmi poděkovat za jeho vystoupení, ze jeho chápavý a laskavý přístup k autorům a jejich dílům.

Zuzana Horová

předsedkyně správní rady

Filmová nadace RWE & Barrandov Studio

Vážení přátelé,

před odjezdem do Anglie, kde více než 21 let vyučoval scenáristiku na Národní filmové a televizní škole (National Film and Television School) v Beaconsfieldu, působil Jan Fleischer jako scenárista v Praze a na Slovensku. Jako pedagog a dramaturg se Jan Fleischer stal více známým jinde v Evropě než v České republice, proto jsme v listopadu 2010 pozvali tohoto mezinárodně uznávaného pedagoga, aby vedl master class na FAMU, své alma mater, a podělil se tak o své zkušenosti a názory se studenty a místními filmaři.

Na rozdíl od mnoha jiných mezinárodně činných pedagogů vyučujících scenáristiku, profesor Fleischer nepropaguje určitou metodu nebo tajný „recept“ na to, jak psát. Jeho práce se studenty je založena na otevřeném dialogu se záměrem pomoci scenáristovi uvědomit si, co chce říci, a najít nejlepší způsob, jak to vyjádřit. Jan Fleischer se při vyučování vyhýbá předem daným definicím a odmítá svým studentům vnucovat jakoukoli metodu či systém.

Možná právě proto, že jako pedagog není zastáncem předem dané metody psaní scénářů, nechtěl Jan Fleischer pojmout svou master class jako klasickou přednášku, ale spíše jako neformální rozhovor, u něhož nebude předem znát otázky. Následující přepis je záznamem tohoto rozhovoru, jehož jsem účastnil i já sám, a umožňuje náhled na osobní postup Jana Fleischera při jeho práci se studenty a scenáristy.

Pavel Jech
děkan
FAMU

PRAKTICKÁ DRAMATURGIE

Jan Fleischer

FAMU, 2010

Pavel Jech (PJ): Název dnešní besedy je „Praktická dramaturgie“ – nevím, kdo to vymyslel, ale já mám první dotaz: Co je nepraktická dramaturgie? Jestli existuje nějaká praktická dramaturgie, tak co by mohla být nepraktická?

Jan Fleischer (JF): Přesně nevím, ale předpokládal bych, že to je teoretická dramaturgie, která k ničemu není. Teorie jako taková je nezajímavá. Praktická dramaturgie je něco, co má smysl pro toho, kdo to poslouchá. Pro toho, kdo píše a kdo to může k něčemu použít.

PJ: Co přesně znamená pojem „dramaturgie“, co to obsahuje, co je součástí té práce?

JF: Řekl bych, že to je věda a umění, které se zabývá smyslem, částmi a funkcí dramatu, ale dramaturgie je to, co lidé dělají u dramatického umění tím, že to dávají dohromady. Mně se vždycky líbilo, protože to pochází z divadelního světa, že součástí práce divadelního dramaturga bylo vědět i kdy která herečka je neschopná hrát – jde to až tak daleko, že se prostě organizuje provoz toho divadla. Ve filmu je to, že někdo pomáhá, aby vznikl film, především pomáhá spisovateli, ale i dál i režisérovi i střihačovi – je to celé o tom, jak to udělat, aby vznikl dobrý film.

Někdo potřebuje, aby mu někdo poklepal na rameno, jiný potřebuje, aby se mu dávaly otázky, které by si sám nepoložil. To je myslím hlavní náplní, pokládat otázky, aby na ně autor sám našel odpověď.

PJ: Jak se to liší od scenáristiky? Je nějaká hranice mezi prací dramaturga a scenáristy?

JF: Jsou to dvě strany dialogu. Dramaturgie je ta druhá strana. Scenárista může být sám dramaturgem, ale je to, že někdo píše a s někým mluví. Ten, s kým mluví, může být dramaturg, který mu pomáhá, co napsat.

PJ: Jak mu přesně může pomáhat? Jsou to otázky, nebo je tam nějaký element fabulace?

JF: Ta pomoc záleží na tom, komu se pomáhá. Někdo potřebuje, aby mu někdo poklepal na rameno, jiný potřebuje, aby se mu dávaly otázky, které by si sám nepoložil. To je myslím hlavní náplní, pokládat otázky, aby na ně autor sám našel odpověď.

PJ: Je nějaký typ člověka vhodný k tomu, aby byl dramaturgem, nebo jsou nějaké kvality, které je třeba mít, aby tu práci dobře vykonával?

JF: Podle mně je dobré, když se dramaturg alespoň někdy snažil být scenáristou. Nemusel být dobrý, ale alespoň jen někdy zkusil něco napsat, protože pak chápe, jak se ten scenárista cítí. Neměl by to být někdo, kdo si myslí, že všechno ví a že bude radit. Je to někdo, kdo by měl soucítit.

PJ: Je důležité, aby ten dramaturg, pokud také píše scénáře, psal stejný styl nebo žánr?

JF: Vůbec ne.

PJ: Je lepší, když píše úplně něco jiného, nebo co je vhodnější?

JF: Všechno je možné, stejně jako jsou různí spisovatelé, tak jsou různí dramaturgové. Jde o to, aby mezi těmi dvěma začal dialog. Dramaturg může mít i z hlediska autora zcela chybné názory, ale přesto to toho autora provokuje, aby si prosadil svoje. Neřekl bych tedy, že to musí být člověk, který je na stejné vlnové délce. Spíš je nutné, aby to byl člověk, který je pevný, který je schopný nastolit dialog, se kterým ten druhý buď souhlasí, nebo nesouhlasí. Aby se věci vyjasnily.

PJ: Jak začneš? Dostaneš angažmá jako dramaturg – co je to první, co uděláš? Asi pravděpodobně nejprve přečteš tu látku – a jak postupuješ dál?

JF: Pak se snažím setkat se s tím, kdo to napsal. A snažím se pochopit, proč to napsal, snažím se pochopit, co tím zamýšlel, a snažím se mu to připomenout, protože lidé dost často zapomínají, proč to vlastně dělají. Soustředí se na detaily toho psaní, soustředí se na maličkosti, které jim dělají radost, jako je napsat hezký dialog, a zapomínají na to, že vlastně komunikují něco daleko podstatnějšího, než je říkání malých vtipů. Že komunikují, kdo jsou, komunikují, co si myslí o světě kolem sebe, komunikují z podobných důvodů, proč lidé mluví; mohou se snažit lidi rozesmát nebo rozplakat, mohou nastolovat otázky – ze stejných důvodů, z nichž člověk mluví, tak dělá filmy. Ale na ten důvod se dost často zapomíná.

PJ: A jaké jsou další překážky spolupráce mezi dramaturgem a spisovatelem?

JF: Ego. Ego – ono je to nepříjemné, nikdo nemá rád, aby mu někdo říkal, co má dělat. A vždycky se to tak trochu cítí. Spousta scenáristů je vděčných za pomoc a potom nenávidí, že jim někdo musel pomáhat. To se mi stalo s někým, kdo udělal scénář, který byl nakonec nominovaný na Oscara. „Špinavosti Londýna“ se to jmenovalo a spisovatel se jmenoval Steve Knight – byl strašně nadšený, že jsem mu pomohl, protože jako spisovatel byl začátečník. Byl to člověk, který byl na tom velice dobře, protože to byl jeden ze dvou lidí, kteří vymysleli „Kdo chce být milionářem?“, takže měl spoustu peněz a měl jenom tu ambici stát se scenáristou. Vybral si mne z několika dramaturgů na doporučení režiséra Stephena Frearse. Vybral si mě, protože jsem se mu zdál solidnější, přímější než jiní, ohromně si to užíval, a když to všechno bylo napsané, tak na prvním předvádění filmu už mě ani nepozdravil. Prostě nechtěl, aby mu někdo připomínal, že potřeboval pomoc. To se také stane.

PJ: V průběhu práce jste se vůbec nepohádali nebo neměli nějaké konflikty?

JF: Ne, ne, byl ohromný. Když se mu něco naznačilo, tak utíkal domů to přepsat a vrátil se s něčím, co bylo mnohem lepší, než co jsem kdy navrhl. Byl to člověk, který si to opravdu užíval, tu hru, ten dialog mezi dramaturgem a scenáristou. Mělo to ohromné výsledky, ale pak prostě chtěl tu slávu sám. Jako lidé nechodí do společnosti se svým zubařem, scenáristé nechodí se svým dramaturgem.

Dramaturg může mít i z hlediska autora zcela chybné názory, ale přesto to toho autora provokuje, aby si prosadil svoje. Neřekl bych tedy, že to musí být člověk, který je na stejné vlnové délce. Spíš je nutné, aby to byl člověk, který je pevný, který je schopný nastolit dialog.

PJ: To zní jako docela ideální způsob spolupráce, že tys něco nabídnul a on hned nadšeně zase pracoval. Ale co může dělat dramaturg, když to nějak nefunguje, když se to zasekne?

JF: Snažit se pochopit, proč se to zaseklo, snažit se jít zpátky a najít jinou cestu, jak obejít to místo, kde to drhne. Scenárista nemůže napsat nic jiného, než co je v něm. Žádný dramaturg mu nepomůže napsat něco lepšího, než co v něm už je. Ale dostat se k těm kořínkům, ze kterých to všechno vyvěrá, je těžké. Dost často se začne někde jinde, někde, kde to vypadá, že tak se dělají filmy, nebo že něco takového někdo chce, a zapomene se na to, že se musí najít, co ten spisovatel má v sobě, odkud to vyvěrá, a co může nabídnout. Nic lepšího tam nikdy nebude.

PJ: Znáš nějaké dramaturgy, kteří škodí, nebo zažil jsi to sám, že jsi poškodil?

JF: Spoustu! Spoustu.

PJ: A v čem to je?

JF: V tom, že si myslí, že všechno ví líp, že jsou v pozici moci. Že se nechovají jako partneři, ale jako někdo, kdo má právo rozhodovat, a že si užívají tu moc.

Scenárista nemůže napsat nic jiného, než co je v něm. Žádný dramaturg mu nepomůže napsat něco lepšího, než co v něm už je. Ale dostat se k těm kořínkům, ze kterých to všechno vyvěrá, je těžké.

PJ: Komu je ten dramaturg nejvíc odpovědný? Producentovi nebo režisérovi?

JF: Záleží na tom, jak se uzavře smlouva. Když si dramaturga najme producent a platí ho, tak pravděpodobně tam nějaká odpovědnost je. Já bych se snažil to trochu ošidit – vždycky jsem na straně scenáristy. Protože to je ten parťák, který vlastně ospravedlní i to, že jsem byl najatý – tím, že dodá dobrou práci.

PJ: Kdo má kvalifikaci dát nějakou zpětnou vazbu, dávat ten feedback? Může to dělat kdokoli, nebo to musí být dramaturg nebo režisér?

JF: Já bych řekl, že to může být kdokoli, kdo má dost selský rozum. Ono to je v podstatě všechno o selském rozumu. To není nějaká věda, kde se to člověk naučí a potom to aplikuje. Stejně jako scénář budou nakonec interpretovat lidé, kteří to budou číst po svém, a nakonec diváci, kteří to mají vnímat bez jakékoli přípravy, tak ten dramaturg by také vlastně měl být člověk, který bez ohledu na to, co zná, se snaží pochopit: a buď chápe, nebo ne. A když nechápe, tak řekne „tohle nechápu“, a donutí tak toho scenáristu to vyslovit jasněji. Od každého může být nějaký šikovný feedback, já jsem vždycky své scénáře jako prvnímu čtenáři dával číst své ženě – jednak mi byla nejbližší, a také jsem se nejméně bál, že tím něco pokazím. A ona, protože pracovala, tak byla unavená, a nechtěla mi říct, že si to nebude číst, a tak si to četla a dost často nad tím usnula. A já jsem ji jednou našel, že spala na tom otevřeném scénáři, a tak jsem to vytáhl: „Stránka 42 – tady to drhne.“ Dobrý dramaturg.

PJ: To znamená, že ten spisovatel, scenárista musí najít klíč, jak interpretovat ten feedback?

JF: Jako v každém dialogu – lidé se musejí naučit si rozumět. Je to stejné, jako když se lidé učí spolu tančit.

PJ: A co může dělat spisovatel, aby se naučil lépe tančit?

JF: Věřit – věřit tomu dramaturgovi, že to myslí dobře. Což je zase povinnost dramaturga, aby nastolil takovou situaci, že scenárista mu může věřit. Jakmile se přichází z pozice moci, je to hrozné. Častá praxe je – já nevím, jak je to tady, tady už se asi vůbec nedramaturguje –, ale ve světě jsou lidé, kteří ve funkci těch konzultantů přijdou na schůzku s tím, že mají pro toho spisovatele napsaný seznam poznámek, bez ohledu na to, o čem budou mluvit, už to mají připravené. To můžou poslat – to automaticky vzbuzuje pocit, že oni vědí a spisovatel to má udělat. Což je pro scenáristu nepřijatelné, že mu někdo řekne „udělej tohle“. Jak nájemný pisálek, který musí udělat to, co se mu řekne. Tak tomuhle by se měl dramaturg snažit vyhnout.

PJ: Je nějaký jiný způsob, jak získáš důvěru těch scenáristů, kterým jsi byl najatý ke spolupráci? Možná že tě vůbec předtím neznali, najal tě nějaký producent, který jim ani není sympatický, nebo nějaký režisér, který s tím projektem vůbec předtím nebyl spojený... Jak s nimi navazuješ kontakt?

JF: Já se snažím být přirozený, nepřemýšlím o tom, jak se snažit navázat kontakt. Věřím tomu, že budu dělat s lidmi, kteří za to stojí, protože už to, že někdo vůbec chce psát, je kus odvahy a zaslouží si to úctu a když už něco napsal, tak už je za tím spousta práce a věřím, že to za to prostě stojí, že v každém je nějaký příběh, který se dá vydolovat. A věřím, že vždycky existuje způsob, jak z toho něco udělat, i když je to úplná hloupost, tak se to aspoň dá udělat jako parodie, vždycky se dá něco udělat. S tímhle začínám a ti lidé cítí, že se z nich snažím vypáčit něco, co je jejich, a ne že se jim snažím dát něco, co nechtějí.

PJ: Jak dlouho se tomu má věnovat? Kdy se pozná, že už to opravdu nepůjde dál?

JF: Když to vezme režisér a natočí to.

PJ: A když se to nenatočí?

JF: Až to omrzí toho, kdo to píše.

PJ: Ale musí být nějaká doba, kdy už má pocit, že už to nejde dál, ale pak zase najde tu sílu...

JF: Já to měl jako scenárista – můj první film mi trval sedm let, než se natočil. Na jiném scénáři jsem dělal prakticky celý život, až jsem z toho asi po třiceti letech dostal málem infarkt. Pořád jsem se k tomu vracel. Neexistuje čas, kdy se pozná: tohle už nejde. Jenom prostě možná člověk umře, nebo ho to opravdu přestane bavit, nebo najde něco jiného, co je víc vzrušující a co bude dělat radši.

PJ: Víím, že v Anglii nebo ve Státech se často stane, že se vymění spisovatel, že najednou je najatý jiný scenárista. Máš nějaký názor na tuhle praktiku? Myslíš, že i tady se začne tenhle systém používat?

JF: Myslím, že je to hrozná neúcta k tomu, kdo píše. Říká se tím, že ten produkt je důležitější než ten spisovatel, než ten, kdo se snaží něco vyjádřit. Já takové myšlení nechápu.

PJ: Ale děje se to běžně.

JF: Děje se to běžně, no. Dějí se různé věci.

PJ: Ale také jsi pracoval na scénáři, který nebyl tvůj původní, někdo jej napsal předtím a potom to přišlo k tobě...

JF: Ano, když s tím ten původní autor souhlasí, když je to všechno zajištěné, tak ano. Existují i surogátní matky, čili všechno je možné, je to věc dohody. Není přijatelné, když se autorovi věc vezme, ačkoliv s ní ještě neskoučel, a dá se někomu jinému. Pak nikdo není rád – i ten, kdo to přepisuje, má špatný pocit.

PJ: A ten, kdo to přepisuje – jaký by k tomu měl mít ideální přístup, když získá cizí látku, přijal tu práci, co má dělat konkrétně dál?

JF: Je to jako adoptovat dítě. Člověk si k tomu musí najít vztah a udělat, co je pro to nejlepší. Co to je, to já nevím. Vládiček Körner jednou dostal od Vlášila scénář, aby se na něj kouknul, jmenovalo se to „Dým bramborové natě“. Připsal tam jednu větu. Celý ten scénář nějak moc nedával smysl a film končil scénou, kde se nabourá auto. Bylo to o doktorovi, který se na penzi odstěhoval na vesnici a tam se snažil nějak sžít s lidmi a být užitečný – a nakonec tedy nabourá auto a on je v tom autě a auto troubí a to troubení se nedá zastavit. A Vládiček Körner napsal větu do té poslední scény, když tam přijede záchranka, tak ten doktor, hrál ho Hrušínský, řekl: „Něčeho jsem se dotkl a nevím čeho.“ To bylo celé. A dalo to celému filmu smysl. Dobrá práce, no. To byl přepis scénáře. Rád bych s takovou větou někdy přišel v pravý čas.

PJ: A bylo to dobře zapláceno, taková práce?

JF: To bylo zapláceno jako přepis scénáře.

PJ: Občas jsi také přepsal nějaké scénáře – co ti takhle zkušenost jako scenáristovi dala? Máš pocit, že tím, že jsi nepsal svoje vlastní původní látky, ses něco naučil, že jsi získal zkušenosti?

JF: Ano, je to osvobozující, protože k vlastní látce má člověk často takový příliš uctivý vztah „to je moje, to je strašně vzácné“. Když se přijme cizí látka, ať už adaptace nebo přepis scénáře, tak je člověk svobodnější a dělá rychleji a možná líp.

PJ: Máš ten pocit u sebe?

JF: Ano, je to taková pěkná, rychlá práce. Je to takové čisté řemeslo, kdy člověk není zatížený tím pocitem „ted' dělám umění a musím být strašně dobrý“, což je občas paralyzující.

PJ: Ted' trochu přeskočím k jinému tématu: že svět filmu se globalizoval, ale zároveň dobré příběhy jsou často osobní – a to znamená i lokální.

JF: Já jsem zjistil, alespoň o sobě, že mohu psát scénář v cizím prostředí, pouze pokud píšu s někým, kdo to prostředí dobře zná, také jsem se pokoušel psát pouze s Mikem Radfordem, protože jsem spoléhal na to, že on mi včas řekne „tohle je blbost, tohle by se tady nestalo“. Sám psát můžu jenom v prostředí, které je moje – tady. Zjistil jsem to, když jsem psal na Slovensku s Ondrou Šulajem, tam jsem napsal scénu, kde on mi říkal, co to je, co to dělám... Bylo to o tom, že člověk, který byl nějak bezradný, se šel procházet po Praze, v noci: chodí po Praze a přemýšlí, a jak tak na nic nemyslí, najednou se ocitne pře hospodou a vejde. A Ondra Šulaj nechápal, proč ten člověk chodí po Praze, co to je, co tam dělá? A já jsem říkal: „No tak neví co, tak se prochází a potom najde tu hospodu a vejde tam..., a co by dělal Slovák?“ A on říká: „No člověk by šel do hospody, ožral by se, ráno by se probudil, bolela by ho hlava – a věděl by!“ To já jsem nevěděl, že takhle to dělají Slováci.

Ano, je to osvobozující, protože k vlastní látce má člověk často takový příliš uctivý vztah „to je moje, to je strašně vzácné“. Když se přijme cizí látka, ať už adaptace nebo přepis scénáře, tak je člověk svobodnější a dělá rychleji a možná líp.

PJ: A venku je to ještě jinak, že?

JF: V Anglii je to asi ještě jinak, nevím jak – na to jsem ještě nepřišel.

PJ: Přesto jsi poznal, jak tam můžeš pracovat a zúčastnil ses na scénáři. Vidiš nějaký rozdíl mezi přístupem k práci scenáristy v Čechách, resp. v Československu, a v Anglii a ve Spojených státech?

JF: Tak zásadní rozdíl je, i když ve Spojených státech – to je přehnané, já to znám z Anglie, ale vím, že tam se dost přejímá toho amerického přístupu –, že prostě je to jak běžící pás, na kterém se produkuje. Ten produkt je skutečně to nejdůležitější, proto tam také mění scenáristy, aby to bylo co nejrychlejší, aby se osvědčilo, že se na tom shodne co nejvíce lidí, a mají dopředu takovou představu, jak ten produkt má asi vypadat. V Anglii to zdaleka není takhle dotažené, ale rozhodně tam myslí na to, že vyprodukují něco, co má zasáhnout co nejvíce lidí, co má vydělat co nejvíce peněz, co musí mít v sobě něco, čemu budou na celém světě rozumět.

Tady v Čechách, jak to znám už ze své doby, a byl jsem stejný hlupáček, když jsem psal, tady je taková tendence říkat „my si to uděláme pro sebe, to stačí, nikdo nám do toho nemá co kecat“, je to taková ta záliba v tom „my jsme jiní, oni by nám stejně nerozuměli, tak se na ně vykašlem“.

V šedesátých letech tady byl malíř, já jsem studoval tady v té škole, on studoval na akademii, jmenoval se Berta Kiska a namaloval obrázek „Pražské Jezulátko“. Bylo to to Jezulátko támhle z Malé Strany, jenže bylo nahaté a bylo pohozené u zdi, která měla elektrickou zástrčku, byla trochu oprýskaná – to Jezulátko vypadalo jako tak trochu vyhozené. Já jsem si na to vzpomněl, když jsem přemýšlel o tom, jak se tady dělají filmy. To vypadá jako geniální nápad: vezmu Pražské Jezulátko, o tom lidé vědí, udělám ho trochu jinak, než jak ho znají, nebude v těch šatíčkách, bude to trochu šokující – to bude dobrý.

Co je na tom? Ten Berta Kiska, jak potom řeknu, to myslel dobře, bylo to v šedesátých letech a říkalo to něco daleko víc... Ale proč o tom mluvím – takhle se trochu dělají filmy, že se člověk inspirovat něčím, co už není ze života přímo, ale už je to obraz něčeho, a vypadá to strašně chytře, jako takový geniální trylek, že to je nejenom nějaké děťátko, soška děťátka, ale děťátko, které bylo počato neposkvrněným početím – to je božská inspirace, zdá se. Jenže to nemá nic společného se životem, není to o lidech a je to jako už druhá, třetí generace vtípu, kterému rozumějí už jenom lidé, kteří spolu mluví hodně dlouho.

Ten Berta Kiszka to myslel daleko lépe a je to obraz, který si dodnes pamatuju, protože to v té komunistické době, v raných šedesátých letech svědčilo o tom, jak se tady zachází s církví a s těmito věcmi, a mělo to nějakou výpověď. Ale dneska už by to takové nebylo. On to napsal v určitém kontextu a bylo to skutečně o životě. Ale tady se dost často zapomíná, že cokoliv se napíše, sděluje, že se to musí týkat lidí, že to musí být o světě kolem nás, o lidech, jací jsou, ať je to jakkoli stylizované. Tady se to bere jako „já chci udělat film, já chci na sebe upozornit“. Tady to zbožštění umělce jde trochu do extrému.

PJ: Proč myslíš, že tomu tak je? Proč na to ti tvůrci zapomněli, že to je o životě? Je jednodušší na to zapomenout?

JF: Protože jim to projde. Protože tady najdou diváky. Tady stačí, aby v tom hráli buď známí herci, nebo zajímavé obličeje, aby tam bylo pár hlášek, a příběh už není nutný, protože lidi se zasmějí a odnesou si ty hlášky. Jenže ty hlášky, když to půjde za hranice, tak se zničí překladem, ty herce nikdo nebude znát a když tam není příběh, tak tomu nikdo nebude rozumět. Mně to připadá škoda.

PJ: Stává se tento fenomén i v jiných zemích, nebo je to pouze český jev?

JF: Je to ve spoustě zemí, které jsou menší a které si pěstují tu národní kulturu a zapomínají na to, že film není o tom, že se tam mluví česky nebo řecky... Řekové a Finové to dělají také a všelijaké národy mají tu tendenci, mají pocit, že jejich národní kultura je důležitější, než aby tomu bylo rozumět, a myslí si, že je to o jazyku. Film není o jazyku, film je o filmovém jazyku, který je srozumitelný všude. Je založený na tom, že to je o lidech, což lidé samozřejmě rozpoznají – lidskou situaci, a je tam samozřejmě také určitá rovina jazyková, ale není to jenom o jazyku.

PJ: Znamená to tedy, že bychom zdejší scénáře nebo příběhy měli testovat na cizincích?

Sám psát můžu jenom v prostředí, které je moje – tady.

JF: Myslím si, že je to velmi užitečné. Zúčastňuji se mezinárodních workshopů, kde sedí lidé z různých zemí, a už to, že se musejí vyjádřit a vysvětlit to někomu z jiné kultury, je velká pomoc. Protože okamžitě vidí, jestli ten projekt může překročit hranice, nebo ne. A je to ohromně povzbudivé, když zjistíš, že určité věci jsou srozumitelné jinde.

PJ: Rád bych také mluvil o tvé pedagogické praxi. V Anglii jsi učil dvacet let na škole podobné FAMU, National Film and Television School Beaconsfield. Máš nějakou metodu?

JF: Ne. Snažím se mluvit – teď nemluví o jazyku – snažím se mluvit řečí těch, s nimiž mluvím. Podle toho, jací jsou studenti, snažím se pochopit, čemu budou rozumět, a snažím se vyjádřit tak, aby pochopili, co jim říkám. To je celá metoda.

PJ: Takže jenom zpětná vazba? Něco se přečte, nahlas, pravděpodobně...

JF: Ne, nahlas jsem nikdy nic nečetl, ani jsem to po nikom nechtěl. Přečtu si, co je na papíře. Spisovatelé jsou spisovateli asi proto, že nejsou tak dobří v předvádění se. Kdyby byli, tak by byli možná spíš herci než spisovatelé... To není pro spisovatele nejpřirozenější, aby mluvil a řečnil. Snažím se pochopit, kdo jsou, proč to píšou. Je to jako přemýšlení v jakémkoli vztahu – přemýšlím o tom druhém, a snažím se být nápomocný. Snažím se z nich dostat, co je pro mě hezké, chci, aby mě také trochu bavili nebo mi obohatili život tím, co říkají... Jako v každém vztahu – vyvíjí se to od setkání, představení se, přes vzájemné setkávání k tomu, že se stane něco, co je snad oboustranně užitečné.

PJ: Čím se to liší od práce dramaturga se scenáristou? Je to jiný vztah, pedagog-student?

JF: Je to v podstatě stejné. Trošičku jiné v tom, že mnoho studentů přistupuje k pedagogovi už poněkud z jiné pozice, ne jako rovný k rovnému, vyžadují určitou autoritu, určité vedení. V průběhu studia většinou dojde k tomu, že se srovnáme. Když se loučíme, tak jsme si rovni.

PJ: Na této škole také studoval a pak působil světznámý dramaturg, který byl také pedagogem, také působil úspěšně v zahraničí, hlavně ve Spojených státech a v západní Evropě, jmenoval se František Daniel, Frank Daniel. Seznámil ses s jeho metodikou? Máš na ni nějaký názor?

JF: Já jsem ho zažil, když učil tady. A vím, že neučil tu metodiku, kterou učil v Americe, takže předpokládám, že tu metodiku vymyslel, protože učil v Americe, aby ho pochopili Američané. Američané mají rádi manuály, tak jim jeden dal.

PJ: A jakým způsobem učil tady? Byl jsi jeho žák?

JF: Ne, já jsem nebyl jeho žák, ale věděl jsem o něm. Učil podle Aristotela poetiku, učil dramatické teorie, jak byly postupně formulovány v divadle, učil to, co bylo evropská kultura.

PJ: Poznal jsi rozdíl mezi studenty v Anglii, v Evropě, studenty z jiných zemí, trochu jsi poznal studenty tady v Čechách. Jsou nějaké zásadní rozdíly, nebo je to všude stejné?

JF: V Čechách jsou studenti většinou Češi, má to ty národní charakteristiky, které jsou trošku jiné. Souvisí to s tím, jak už jsem říkal – „já si to udělám po svém, já vím nejlíp“...

PJ: Angličtí studenti takoví nejsou?

JF: Angličtí studenti předstírají, že jsou otevřenější. Pak si stěžují někde po straně, možná. Oni jsou vychováni ke slušnosti, neodporují. Ale stejně to ego mají, jako každý.

PJ: Jak často se podaří, aby opravdu nastal nějaký skutečný vývoj během toho semestru, nebo období, kdy máš studenta?

JF: Já bych řekl, že tak 40 procent studentů za těch víc než dvacet let, co jsem tam učil, udělalo skutečný progres, dalším 20-30 procentům to neublížilo a 30 procent studentů prostě promrhlo svůj čas, ale to tak bude vždycky, proti tomu se nedá nic dělat.

PJ: Proč píšou lidé scénáře?

JF: Někteří proto, že se potřebují vyjádřit. Vyjádřit se, tím nemyslím, že budou mít nějaké velké věci ke sdělení, ale že se chtějí vyjadřovat – ať už být zábavní, nebo dojmout lidi svým vlastním neštěstím. Potřebují komunikovat.

Roste množství lidí, kteří se hlásí na školy, jako je tahle, nebo do scénaristických workshopů, protože něco hledají a nevědí, co. A psaní se jim zdá jako taková docela dobrá profese, která dobře zní ve společnosti, a že to je docela lehké, protože psát umí každý – si myslí. Nevědí, oč si koledují, protože je to dost těžké a hodně frustrující.

PJ: Myslíš, že scenáristé a hlavně mladí scenáristé by měli psát podle životní zkušenosti, přímo o tom, co zažili?

JF: Ne doslova, ale kus životní zkušenosti v tom musí být, musí tam být kus z nich. Já si myslím, že v každém scénáři, v každém kusu psaní by mělo být něco obecně lidského, aby tomu rozuměli všichni, něco z národní kultury, aby bylo rozpoznatelné, odkud to je, a něco osobního. Např. každý Ital bude říkat „ne ne ne, já se jmenuju tak a tak, já nejsem jako každý jiný Ital,“ ale přitom to je potěšení vidět, že to je z Itálie, a ne z Ameriky – a pokud to nebude obecně lidské, tak tomu nebude rozumět nikdo, protože musíme rozpoznat, že to jsou opravdoví lidé. Ty tři roviny by tam měly být. Jinými slovy, myslím si, že tam musí být něco, co by schválil i ředitel školy, musí tam být něco, co je „dobrý drb“, který zajímá lidi, a musí tam být něco, co si člověk zapíše do deníčku – zase ty tři roviny. Když se cokoli z toho dá pryč, tedy když se vezme to obecně lidské, neboli to, co by schválil i ředitel školy, tak tomu nikdo nerozumí, když tam nebude ten drb, tak to nikdo nebude poslouchat, a když tam nebude ten osobní vklad, to tajemství, co by člověk napsal do deníčku, tak to bude o ničem, bude to jenom opakování toho, co už se řeklo předtím. Nebude tam, že někdo si něco myslí. Když někdo jenom žvaní, tak mu lidé řeknou: „O čem mluvíš? Proč mluvíš? Mlč.“

PJ: Jestli si dobře pamatuji, tak tvůj první scénář byl podle nějaké události, kterou jsi sám zažil. Je to dobrý způsob, jak by mohl mladý člověk začít psát scénáře? Vztít něco, co konkrétně zažil, a o tom psát?

JF: Myslím, že každý scenárista si musí projít různými fázemi. Jedna z těch důležitých fází je, že se vypíše z toho, co se stalo jemu osobně, že si napíše ten svůj příběh dospívání nebo něco takového ze svého osobního života. Pak určitě existuje fáze, kdy tohle už je pryč a začne komentovat život kolem sebe, a možná dospěje někdy k tomu, že začne psát o jakýchsi abstraktních myšlenkách, snaží se myslet přes příběhy... Ale záleží na scenáristovi, v jakém pořadí tyhle fáze prožívá. Někdo začne u science fiction a nakonec se dobere něčeho osobního, někdo začne psát velice osobní věc, aby potom nakonec napsal něco, co je science fiction nebo něco abstraktního.

PJ: Když sám píšeš, máš k tomu nějaký přístup, jako že bys např. nejdřív napsal námět? Jaký je ten postup práce, můžeš to nějak popsat?

JF: Všechno začíná tím, že přijde nějaká inspirace. Ta inspirace může být cokoliv. Může to být osobní pocit, jako že se něco dočtu v novinách, nebo se doslechnu o něčem, co se stalo na ulici, stejně tak to může být to abstraktní myšlení, o kterém mluvím. Ale neříkám tomu ještě skutečný nápad, to je jenom inspirace.

Nápad je pro mě to, že dám dohromady tu inspiraci s dalšími dvěma částmi, protože nápad je něco většího: je to chápání světa příběhu, chápání světa venku, mého názoru na ten svět a nalezení řeči, která to vyjádří. To znamená, že ať tou inspirací je cokoli, snažím se přijít na to, jestli je to inspirované třeba filmy, které jsem viděl, což je ta řeč, a chci udělat něco takového a protnout to dál, tak pak hledám, jak k tomu přidat ten svět a jak k tomu přidat svůj názor. Když je to něco, co jde ze mě, tak zase hledám, do jakého světa to zapadá, když je to zvenku, ze světa, tak hledám, kde je ta figura, která mi poslouží k tomu, abych řekl příběh. Dávám ty tři věci dohromady, a když je dám dohromady, tak mám nápad.

Já si myslím, že v každém scénáři, v každém kusu psaní by mělo být něco obecně lidského, aby tomu rozuměli všichni, něco z národní kultury, aby bylo rozpoznatelné, odkud to je, a něco osobního.

A pak z toho píšu synopsi – napíšu si stručný průběh toho, co se děje, aby mě to drželo, protože jakmile se začne psát scénář, tak se člověk ztratí v detailech, zapomene na to, co dělal. Je dobré si to připomenout tím, že se jde zpátky. To je ale jenom jeden přístup: že se něco konstruuje. Je to jako když se dělá socha: že se vezme kus prkna, do toho se zapíchají dráty, nějak se pokrouť, pak se na to plácá hlína, pak se to modeluje a nakonec z toho je socha. Ale existuje také jiný přístup: že se vezme kus mramoru a začne se odsekávat to, co není socha. Když se píše ze skutečného života, je to spíš ten druhý případ: že se odsekává, co není socha, a člověk hledá, kde ten tvar uvnitř je, v tom množství detailů, které si člověk pamatuje. Pak ještě existuje také třeba mozaika, kde se vezmou kousky života...

Není jeden způsob – a vždycky se to musí vynalézat znovu. Když použiju něco jednou, tak tím jsem to vlastně vyčerpal a to musím potom dělat jinak, i když třeba skončím u stejného postupu. Ale snažím se to hledat – znovu.

PJ: Ten přístup se u tebe neopakuje? To záleží opravdu na té látce?

JF: Ano.

PJ: Byl nějaký případ, kdy jsi rovnou začal psát scénář?

JF: Je to stejné, jako se nedají udělat dvě stejné děti, že? Pokaždé se začíná znovu, za jiné situace, v jiné době, má to jiný kontext, jiné věci jsou toho částí. Takže vždycky začínám znovu.

Nejdřív si člověk myslí, že si vymyslí film a potom to bude natočené a bude to přesně, co si vymyslel. To je totální chyba. A je to vlastně nesmysl a nemožnost, pokud člověk není animátor, který všechno kontroluje... Jsou tam herci, kteří to zahrají jinak a budou jinak vypadat, a bude tam režisér, který to bude jinak režírovat, než jsem to viděl... Je to podivné zjištění, které pravděpodobně každý, kdo vidí svůj film poprvé, zažije, je to rozčarování, protože i když je to lepší, tak to není to, co jsem si vymyslel. Později to začne být ta radost. Stejně, jako když má člověk dítě, tak legrace začíná, až když to dítě začne chodit a mluvit a začne dělat věci, které člověk nepředpokládal. U filmu to je totéž: člověk něco započne a pak se mu to vymkne z ruky. To je to pěkné.

PJ: Může se stát, že dramaturg do toho nastoupí v době, kdy je napsaná pouze synopse, nebo je lepší, aby byl hotový scénář, a pak začne ta zpětná vazba?

JF: Opět – není na to pravidlo. Záleží na tom, kdo je scenárista a co mu vyhovuje. Někdo si to chce nejdřív napsat, aby mu do toho nikdo nemluvil, a pak to předloží, někdo se cítí lépe, když mu to člověk „schválí“ v té synopsi, protože má pocit, že nedělá zbytečnou práci. To už zase záleží na osobě, která to dělá. Spolupráce začíná, když jsou dva lidé ochotni spolupracovat, není to tak, že dramaturg rozhodne: „takhle to chci“, také to záleží na tom scenáristovi.

PJ: Alespoň na Západě je to tak, že se hodně řeší struktura, když se mluví o scénáři. Je to něco, co také má řešit dramaturg? Co si vůbec myslíš o struktuře, když se tvoří scénář? Má se o tom přemýšlet, je to prvořadé? Jak s tím pracovat?

JF: Určitě. To je součást řemesla. To je to, k čemu je také dobrý dramaturg, že může připomenout: tady se stala chyba, protože existují určité zákonitosti. Naprosto špatné je, že jsou o tom napsané celé knihy „Takhle se to dělá“ a většinou to vychází z jedné struktury. To americké nejčastější je, že někdo něco chce a buď toho na konci dosáhne, nebo ne – je to příběh jednoho člověka, který se o něco snaží. Když se vezme Romeo a Julie, tak už to nepasuje, protože to je o dvou lidech. A existují mnohé struktury, stejně jako existuje struktura na sako a na kalhoty, tak existují struktury, kde je příběh jednoho člověka, existují příběhy vztahů, což je příběh dvou lidí, existují struktury, kde jde o trojúhelník, existují „ensemble piece“, což je spousta lidí, kteří se o něco snaží; je toho hodně, existují ještě další. A rozpoznat, která struktura je správná, je součástí té práce, kterou dělá jak scenárista, tak dramaturg, a bavit se o tom je ohromná pomoc. Protože často si člověk jako scenárista myslí: „dělám příběh jedné osoby, protože je to něco, co jsem zažil“, a nevidí, že vlastně je to třeba o dvou, že ta druhá strana je tam vlastně také. Je jednoduché se zmylit. Takže ta dramaturgická pomoc je dobrá.

„Proč to píšeš?“ Což je způsob, jak se dobrat, kde je v tom to osobní. Co to znamená pro člověka, který to píše, což je také velmi důležité. To je ta věc, kterou většinou scenáristé schovávají nejvíc. Pro scenáristy je typické, že se schovávají za svůj příběh – chtějí o něčem mluvit, ale nechťejí o tom mluvit.

PJ: Mnoho slavných či předních dramaturgů je zároveň guru nějaké struktury. Například František Daniel měl vymyšlenou vlastní strukturu, jak by ten příběh měl vypadat. Nebo Robert McKee nebo Syd Field také mají svoji strukturu. Ale myslím si, že říkáš trochu opak, že dramaturg by měl znát všechny struktury, a ne propagovat jednu nebo druhou.

JF: Měl by znát všechny struktury, a měl by hledat tu strukturu v materiálu, a ne přicházet s tím, že „tady je struktura a vy ji něčím naplňte“. Ta struktura už tam je, v tom materiálu, a je třeba poznat, co to je. Jako když se staví: když chci mít střechu nad hlavou, tak to může být dům jako tenhle, ale může to být také stan – ten se staví jinak. Může to být dřevěná stavba, která se staví jinak. Když pomyslím na zvířecí říši, tak je rozdíl mezi čtyřnohým zvířetem a mezi ptákem a rybou, ale může to být také améba. A všechno má svůj život. Takže je potřeba najít v tom materiálu, co to vlastně je.

PJ: Ty diskuse mezi dramaturgem a scenáristou: jak často mluví o struktuře? Nebo mluví spíš o té postavě? Nebo co tam řeší, když spolu mluví?

JF: Ta struktura většinou vychází z prosté otázky: Čí je to vlastně příběh? Když se zeptám, čí je to příběh, tak lidé většinou říkají: „no to je tady ten chlápek, dělá tohle,“ nebo řeknou: „to jsou ti manželé,“ tam už je rozdíl. Nebo řeknou: „Tam je fotbalový tým – no tak je jich asi jedenáct a mají nějakého kouče...“ Už tahle otázka „Čí je to příběh?“ odpovídá na to, jaká je to asi struktura. Je to věc zkušenosti rozpoznat to rychle, dramaturg by měl mít tolik zkušenosti, aby pomohl.

PJ: Je to často tvoje první otázka – „Čí je to příběh?“, začínáš takhle?

JF: Záleží na tom, co se mi dostane do ruky. Někdy je to „Čí je to příběh?“, dost často je to „O čem to vlastně je?“, protože to není jasné. Velice často je to „Co vlastně chcete, aby divák na konci cítil?“, protože není ani jasné, jestli se má divák na konci smát, nebo plakat. Jen prostě něco skončí – ale když nic necítím, tak co to vlastně bylo? Proč jsem poslouchal? Záleží na materiálu. Někdy je jasné, co má člověk cítit, ale není jasné, jak to mělo začít, jindy zase je jasné, jak to začíná, ale není jasné, kam to vede...

PJ: A co dělá dramaturg, když to je jasnější jemu víc než tomu scenáristovi? Když víš, co odpovědět, když se zeptáš, čí je to příběh...

JF: Tak nakonec, když se nikam nedostávám, to asi navrhnu. Pokud jsem diplomatický, tak to navrhnu způsobem otázky: „Není to náhodou tohle?“ Snažím se, aby to ten scenárista vždycky mohl přijmout nebo odmítnout. Ale samozřejmě můj subjektivní názor v tom bude hrát roli, protože jsem člověk a nejsem Pánbůh, který je totálně objektivní; něco si myslím.

PJ: Používáš kromě „Čí je to příběh?“ i nějaké jiné klíčové otázky?

JF: Ano: „Proč to píšeš?“ Což je způsob, jak se dobrat, kde je v tom to osobní. Co to znamená pro člověka, který to píše, což je také velmi důležité. To je ta věc, kterou většinou scenáristé schovávají nejvíc. Pro scenáristy je typické, že se schovávají za svůj příběh – chtějí o něčem mluvit, ale nechťejí o tom mluvit. To je typický přístup spisovatele: že se schová za postavy, schová se za ten příběh. Takže přímo se jich zeptat je občas vyprovokuje, aby si to uvědomili.

PJ: Vadí to, že se schovají, když ten příběh je dobrý nebo funguje?

JF: Když je ten příběh dobrý, tak se neschovají. To je jako kdyby se svlékli do naha. Když vidím hezký film, tak je to jako když potkám živého člověka, který je za tím. To je cítit, ten člověk.

PJ: Tak to je opravdu způsob – dát spisovateli odvahu, aby se lépe odhalil?

JF: Jistě. To spisování, to je způsob, jak se zakrýt, ale v podstatě je to čistý exhibicionismus. Co všichni scenáristé, spisovatelé a vůbec umělci dělají, je, že se chtějí svléknout před diváky do naha a říct: „Mějte mě rádi! Takového, jaký jsem.“ Akorát, že to chvíli trvá, než najdou tu odvahu.

PJ: To tedy znamená, že to není jenom praktická rada, ale i nějaká psychologická pomoc, možná... Z jak velké části je toto součástí práce dramaturga?

JF: Tam nejsou hranice. Ono to je... je to na pokraji psychoterapie.

PJ: Může dramaturg pomáhat, když se spolu sejdou jen krátce, na dva dny? Nebo je opravdu potřeba, aby se scházeli těch šest měsíců, rok?

JF: Někdy to trvá hodinu, někdy to trvá týden. Nemyslím si, že spolu musí být půl roku, ne. Protože ten vztah se buď naváže, nebo nenaváže. Když se nenaváže, tak se nenaváže nikdy. Pokud to nikdy „necvakne“, tak když spolu budou lidé půl roku, budou se jen víc a víc nemít rádi, jenom se budou víc zakuklovat. Něco tam musí „cvaknout“ dost brzo.

PJ: Přepsání scénáře – sám přepsat svůj vlastní: jak často se to musí dělat, kolikrát je to potřeba, aby scénář fungoval?

JF: Dát na to číslo je zase těžké. Ale když jsem psal, tak jsem přepisoval denně. Já jsem nikdy nestrávil moc času psaním, psal jsem řekněme tři hodiny, pak už jsem věděl, že bych psal blbosti. Ale napsal jsem třeba pět stránek, pak jsem se šel bavit, pak jsem se vyspal, ráno jsem si to přečetl, dvě stránky jsem vyhodil, dopsal a něco připsal. A takhle každý den. Vždycky jsem něco vyhodil a připsal. Pořád jsem to zlepšoval. Když se napíšu tři čisté stránky denně, tak za o málo víc než měsíc je scénář. A ten scénář přepsat desetkrát není moc.

PJ: V tomhle asi také pomáhá dramaturg, že?

JF: Samozřejmě. Ale jak říkám, i když mi žena usne na scénáři, tak to je také dramaturgie. Když ten scénář dám do šuplíku a přečtu si ho za měsíc, také na něm uvidím víc, tak můžu být sám sobě dramaturgem. I to, že za mých časů jsem ještě psal rukou, pak jsem to ťukal do stroje a musel jsem dělat šest kopií, dát vůbec dohromady šest papírů a kopíráky, dát to do stroje, to se většinou všechno rozlétně, tak se to musí udělat znovu, takže jsem si dával zatracený pozor, co jsem psal... Když jsem to z té ruky viděl potom na papíře natištěné, tak to bylo jako cizí dílo – to také pomůže. Ten základní trik, v čemž pomáhá dramaturg, ten základní trik pro scenáristu je získat odstup, moci se na to podívat jinýma očima. Co třeba pomáhá, je vůbec si představit, jak to bude číst někdo jiný, někdo jiný to ani číst nemusí, jen když si člověk pomyslí, jako mladý scenárista: „Tohle budou číst mí rodiče,“ tak najednou to vidí jinak. Když si starší člověk řekne: „Tak tohle budou číst mé děti,“ tak to začne číst jinak. Tohle všechno může být ohromná pomoc – že se člověk podívá jinýma očima na vlastní dílo.

PJ: Je ten vztah dramaturg-scenárista takový, že to mohou ohrozit nějaké jiné oči, že by například své názory začal říkat producent nebo režisér nebo manželka – musí se to nějak chránit?

Pokud je scenárista silný, dokáže odolat tomu, že někdo řekne nějaké stupidní připomínky. Ale pokud se scenárista cítí povinen poslouchat toho, kdo ho platí, tak se samozřejmě může úplně zničit dílo.

JF: Pokud je scenárista silný, dokáže odolat tomu, že někdo řekne nějaké stupidní připomínky. Ale pokud se scenárista cítí povinen poslouchat toho, kdo ho platí, tak se samozřejmě může úplně zničit dílo: tím že producent, ne vždy ze zlé vůle, asi nikdy ne ze zlé vůle, ale někdy z ješitnosti, že chce, aby také něco řekl, někdy z pocitu povinnosti, že musí něco říct, řekne něco, co je totální blbost. Prostě něco plácne. A scenárista to vezme vážně. Znáám scenáristy, kteří se snaží zavděčit každému, jak se to dělá venku, že se sejde komise lidí, kteří projednávají scénář – přijde osm lidí a každý má list připomínek a jenom to vlastně tomu scenáristovi přečtou, ten si to všechno napíše a doma se to snaží všechno splnit. Tak se nedá psát. Scénář musí pocházet z jedné mysli. I ty připomínky jsou něco, co musí pro toho člověka, který to píše, dávat smysl. Nejlepší je, když si připadá jako pitomý, že na to nepřišel sám, že je to ta správná věc. Když je to jenom „oni mě platí, tak já je musím poslechnout“, tak to se může udělat spousta škody.

PJ: Ty jsi velmi zkušený, děláš tu práci dlouho, ale jak často se ti stává, že i přes tvoje snahy ti scenárista nerozumí? Jak často, i přes to, že ten přístup už znáš a máš už zkušenosti a máš dobrou vůli, scenárista vůbec nepochopí, co se mu snažíš říct?

JF: Já bych spíš řekl, že se občas stane, že nechce chápat. Protože když někdo chce chápat, tak pochopí. To je otázka toho dialogu – když se člověk chce na něco zeptat v cizím městě, tak se domluví rukama, když ho někdo dostatečně dlouho poslouchá. Lidé se dohodnou. Když někdo nechce chápat, když si hledá důvody, proč nepochopit, aby nemusel nic dělat, tak nepochopí. Stává se to, samozřejmě.

PJ: Kdy jsi naposledy přečetl scénář, který vznikl naprosto čistě? Že to někdo jenom napsal sám doma bez jakéhokoli zásahu a odevzdal to a bylo to krásné a fungovalo to?

JF: Nikdy. Nevěřím, že se to napoprvé někomu podaří. Vždycky mi vrtalo hlavou, že Vládiček Körner vždycky přinesl scénář a ten byl takovýhle čistý, a ještě mi říkal, že to napsal za týden. A potom jsem pochopil, že on to půl roku nosil v hlavě a říkal z toho scény a testoval to na lidech a bylo to vlastně v hlavě tolikrát přepsané a „napulírované“, že ten týden, kdy to napsal, to vlastně jen datloval do stroje, ale půl roku na tom pracoval. Já jsem se ho jednou ptal, protože jsem z toho měl strašný mindrák, že on napsal scénář za týden a bylo to tak, jak to mělo být, tak jsem se ho ptal a on říkal: „A kolik toho můžeš napsat za rok?“ A já povídám: „No tak maximálně dva scénáře.“ A on říká: „Já taky.“ Dva scénáře, no. Vyšlo to nastejno.

PJ: Já jsem tě tady „bombardoval“ dost dlouho a jsem teď zvědavý, jestli i ostatní lidé tady mají nějaké otázky – na jakékoli téma, o kterém jsme mluvili, nebo i na nová témata, která jsme neotevřeli...

Dotaz 1: Já bych se chtěla zeptat, jestli je rozdíl ve vztahu k dramaturgovi, pokud píše člověk jako jeden autor, a pokud píšou dva autoři, když jste mluvil o své zkušenosti se spolutvůrcem – jestli se to na tom nějak projeví?

JF: Když píšou dva nebo víc lidí dohromady, tak většinou ten dramaturg je tam jako takový smírčí soudce, čili je to jiný druh dramaturgické práce. Ta funkce je většinou být prostředníkem, aby se ti lidé mohli dohodnout. Jinak samozřejmě, pokud není problém v dohodě těch „spolupisovatelů“, tak zbytek je stejný jako vždycky, je to takový ten člověk, který může nastavit zrcadlo.

Dotaz 2: Mně by zajímalo, když jste mluvil o tom scenáristovi a dramaturgovi, že spolu pracují: Režisér je také na začátku toho, když vzniká scénář?

JF: To je případ od případu různý. Někdy někdo píše sám scénář doma a až je s tím spokojený, tak to někam donese; když jsou lidé slavnější, tak už se s tím neobtěžují a řeknou dramaturgovi nebo režisérovi, zda by měl zájem o tohle, a začnou pracovat od začátku spolu. A začínající scenáristé většinou musejí něco napsat, aby se s nimi někdo bavil.

Dotaz 3: Když jsem vás tady dnes poslouchala, měla jsem pocit, že poslouchám typicky evropského dramaturga a scenáristu, který pochází z té evropské školy, která je vedena k autorskému filmu, tzn., píšeme si svoje scénáře, dáváme tam svoje myšlenky. Ale když se díváme na současnou světovou filmovou produkci, tak si troufám říct, možná to nebude přesné číslo, že šedesát procent těch scénářů a filmů jsou adaptace: povídek, filmů, dramatických světových děl. A to je jedna z věcí, která mě zajímá: že pak už nejde o ten evropský autorský „drásající se“ scénář, ale jde o řemeslnou adaptaci, která má nějakou myšlenku a která vytváří nový filmový jazyk.

Scénář musí pocházet z jedné mysli. I ty připomínky jsou něco, co musí pro toho člověka, který to píše, dávat smysl.

JF: Samozřejmě je pravda, že existují dramaturgové, kteří hledají a zakupují práva na věci, a potom hledají někoho, kdo by jim to přepsal. Není to otázka nějakého jiného řemesla. Protože scenárista i když dostane knihu, tak si to musí nějak vyložit, musí to pojmout za své a udělat scénář, ve kterém je kus jeho. Jeho interpretace. Stejně jako jakýkoli muzikant, který hraje z not – musí ty noty interpretovat. A považuje se to za samostatné umění. Proč se to dělá, že se začíná z knihy? Já myslím, že není jeden důvod toho, že šedesát procent filmů, jak říkáte, je udělaných takhle. To není proto, že je tolik literatury, kterou je třeba převést do filmu, nebo proto, že nejsou jiné nápady, to je skutečně otázka prodávání. Když se dělá adaptace knihy, tak je ten film předkoupený, protože na něj jdou lidé, kteří tu knihu znají, nebo ji nechtějí číst a jsou zvědaví, jak to rychle do sebe dostat. Proto to také dělají venku, tam nejsou dramaturgové jako takoví, to jsou producenti, kteří takhle produkují filmy: že si vezmou knížku, koupí práva a pak hledají k tomu scenáristu. Ale myslím si, že dál je to stejná práce, jako u scenáristy, který píše něco svého. Na tom se nic nemění.

Dotaz 4: Chci se zeptat, zda vy sám jste napsal nějakou teorii dramaturgie, či zda byste doporučil nějakou literaturu – spíš o tom americkém způsobu.

JF: O tom americkém způsobu jsem pochopitelně nic nenapsal, protože nejsem Američan, a je mi to dost cizí. Napsal jsem knížku, ve které píšu, co si já myslím, jmenuje se *To by mohl být film*, vyšla tady. Není to skutečně čistá učebnice, je to taková směsice učebnice a memoárů a říká to vlastně příběh. Samotné učebnice jako takové nemám rád, nedoporučuji je, jenom říkám lidem, kteří učebnice mají rádi, že jestli si přečtou jednu, tak ať si přečtou také alespoň dvě další, které mluví trošku jiným jazykem, protože ono je to vždycky nakonec o tom samém a je třeba pochopit, že lidé pouze používají jiné výrazivo, jiná slova pro totéž. Je třeba pochopit principy, a ne se naučit slovíčka, jimiž to někdo vyjádřil.

Dotaz 5: Mluvíme tady o autorech jako scenáristech, ale jakou máte zkušenost se scenáristy-režiséry? Jsou něčím typičtí, odlišují se nějak od těch „čistokrevných“ scenáristů?

JF: Jsou dva druhy, především. Jsou scenáristé, kteří si myslí, že nikdo by jim film nenatočil, nebo že by jim ho lidé zkazili, tak ho radši režírují sami, a pak jsou režiséři, kterým by nikdo nedal scénář, tak si myslí, že si musejí napsat vlastní. Vzácně se povede, že někdo je skutečně dobrý v tom i onom, jako je třeba Woody Allen – jsou takoví, ale většinou je to z nouze ctnost. Je to velice časté u malých národů, kde se nevyplatí, aby byli vůbec scenáristé, platí se tak málo, že to lidé nedělají, takže režiséři jsou k tomu donuceni.

Dotaz 6: Když jste dělal dramaturga v Anglii, tak jste kromě toho, že jste byl u scénáře, byl potom třeba i ve střižně, kde ta práce končila? A pak ještě takový úplně praktický dotaz: Jak byste přeložil „dramaturg“ do angličtiny?”

JF: „Dramaturg“ se nedá přeložit do angličtiny. Tu funkci tam většinou dělají lidé, kteří si říkají „script doctor“ nebo „script consultant“ nebo „script editor“, dělají to podobně, ale přesný překlad neexistuje.

Na tu první část otázky, jestli jsem pokračoval v práci: třeba na těch „Špinavostech Londýna“ mě režisér Frears pozval do střižny, protože měl pocit, že ten tvar ještě stále není nalezený, ve střižně ještě stále hledal, a chtěl, abych se na to koukal. Byl to jeden z důvodů, proč mě ten scenárista neměl rád, protože měl pocit, že tam má být on, a ne někdo jiný.

Dotaz 7: Já bych se chtěla zeptat, kde jsou podle vás hranice dramaturgie a spoluautorství – jestli třeba není někdy pro dramaturga těžké, aby neztratil ten dramaturgický nadhled a nesklouzl k spoluautorství. Je těžké si to uhlídat, případně jak to uhlídat?

JF: Ta hranice je pohyblivá, uhlídat se to asi nedá, protože to je jako v každém vztahu: těžko říct, kdo má vrch a kdy to je vyrovnané, ono se to i mění v průběhu práce. Já myslím, že pokud to nezpůsobí nějaké problémy, tak na tom nezáleží. Když někdo začne být nešťastný, tak se to asi musí řešit a vyřeší se to, ale neslyšel jsem, že by si nějaký scenárista stěžoval na dramaturga, že by se stal spoluautorem, pokud si ten dramaturg nevyžadoval titulky spoluautorství. Takže to je skutečně o titulcích, případně o penězích, které můžou dělat ten problém. Jinak jsou to lidé, kteří pracují dohromady a mají jaksi společné dítě spolu s dalšími – je to jako rodina, která vychovává děťátko. Ten film je všech.

PJ: Tak já se mezitím ještě zase na něco zeptám: Proč je mnoho scénářů špatných? Je to tak, že už jsou odsouzeny k tomu, že nikdy nebudou dobré, nebo je to jen proto, že se nikdo nevěnoval tomu, aby byly lepší?

JF: Řekl jsem, že každý má v sobě nějaký příběh. Ale jsou lidé, kteří nemají trpělivost ten příběh ze sebe dostat, jsou lidé, kteří nemají talent, jsou lidé, kteří nežili nic, co by stálo za sdělení – bohužel to tak je. Zaplaťpánbůh, většina těch lidí, kteří nemají co říct, mlčí. Ale občas se stane, že někdo, jak říkám, chce „být tvořivý“, chce být zajímavý a dělá blbé scénáře. S tím se nic dělat nedá.

PJ: Tak ještě finální otázku: Byl jsi někdy v nějaké zemi, kde si lidé nestěžovali, že tam jsou špatné scénáře, nebo je to všude podobné?

JF: Nikdy jsem neslyšel stížnosti na špatné scénáře například v Řecku. Tam si lidé stěžují, že nejsou žádné scénáře. Tam by jich chtěli víc, aspoň těch špatných.

PJ: Tak jestli už nikdo nemá žádnou otázku, tak já bych poděkoval panu profesorovi Fleischerovi za návštěvu a za dnešní příspěvek.

JF: Já děkuji vám.

Televizní scénáristika

O TELEVIZNÍ SCENÁRISTICE

TELEVIZNÍ SERIÁL JAKO ŽÁNROVÝ PRO NADPRŮMĚRNĚ INTELIGENTNÍ DIVÁKY

Alena Müllerová

Praha, 2011

Pod pojmem televizní scénáristika si málokdo představí vážnější scénaristickou práci. Každý si vybaví spíše telenovely, hloupé estrády, různé talentmánie a voyeurské nahlížení do bytí bezvýznamných a zároveň bizarních osob, které se nechávají na řadu týdnů zavřít do budovy, prošpikované kamerami.

Praví filmaři televizí pohrdají, studenti na FAMU se vyznačují tím, že televizní přístroj nevlastní, což odpovídá i diváckým analýzám, podle kterých je divácká skupina mladých lidí zasažena televizí nejméně. I přes tuto skutečnost, je průměr sledování televize na jednoho obyvatele v Čechách více než tři hodiny denně (přesně 200 minut zatímco například u čtení je průměr na jednoho Čecha 14 minut).

Na televizi se dívají malé děti, rodiny a samozřejmě starší lidé, kteří jsou nuceni trávit hodně času doma. Jsou to diváci z velkých i malých měst, chudí i bohatší, se základním vzděláním, vyučení, středoškoláci, vysokoškoláci, vzdělanci i nevzdělanci, chytří i hloupí, zdraví i nemocní atd. Celá ta masa diváků před bednami, které už většinou zploštlý a stále více připomínají virtuální okna do světa, chce vidět příběhy, příběhy a zase příběhy.

Pokud se začnete různými formami a formáty televizních pořadů seriózně zabývat, přesvědčíte se, že nemusí být hloupé a povrchní. Vzhledem k tomu, že obecnost je rozmanitá, máte často při psaní pro televizi větší a zajímavější možnosti než u scénáře k tzv. velkému filmu, na který nejvíce chodí teenageři, jejichž vkusu se musíte podřizovat, pokud chcete komerčně uspět.

Oblastí, která nabízí překvapivě velké a u nás dosud takřka nevyužité možnosti kvalitní tvorby pro chytré diváky je žánr televizních seriálů, případně sérií situačních komedií neboli sitcomů. Právě v tomto žánru může vznikat nezávislá televizní tvorba, která má v mnohém blíže k literatuře než kinematografická díla.

Pokud se začnete různými formami a formáty televizních pořadů seriózně zabývat, přesvědčíte se, že nemusí být hloupé a povrchní. Vzhledem k tomu, že obecnost je rozmanitá, máte často při psaní pro televizi větší a zajímavější možnosti než u scénáře k tzv. velkému filmu.

V následujících řádcích bych se s vámi ráda podělila o zkušenosti z profesionálního sledování, případně přípravy televizního seriálu, který má vyšší ambice, než jen pobavit diváka, když padne večer znaven na pohovku před televizí. Řeč je o vícedílném seriálu, který je ukončenou sérií, nikoliv o seriálu nekonečném nebo epizodním. Říkejme mu seriál románový, protože svou stavbou připomíná realistický román. Cesta, kterou zde popisuji, není jediná možná. Nezabývám se v tomto případě tím, zda na projektu pracuje jeden scenárista, dvojice, skupiny scenáristů ani tým, zda autor (autoři) píše klasickým způsobem nebo jde o formu kolektivního psaní. Uvádím své zkušenosti s tím, na co je třeba při tvorbě seriálu myslet a čím se zabývat přednostně.

Základním a prvotním rozhodnutím autora televizního seriálu je výběr nosného prostředí. Jinak je tomu u filmu, kde je důležitější výběr postav a příběhu. Prostor seriálového dění musí skýtat dostatečný prostor pro přiměřený počet zajímavých postav i zápletek. Může jím být pracoviště nebo instituce, malé město či obec. Příkladem oblíbeného dějiště seriálu je nemocnice a jednotlivé její části (chirurgie, pohotovost), kde dochází k boji o zdraví či o život a zároveň zde vzkvétají nebo se rozpadají rodinné, přátelské i milostné vztahy. Vybrané prostředí scenárista musí osobně co nejlépe poznat. To se mu podaří buď tak, že v něm nějakou dobu pracuje nebo jej musí navštívit, nastudovat si o něm co nejvíce a setkat se s lidmi, kteří v něm žijí nebo pracují.

Na druhém místě v důležitosti jsou postavy. Podobně jako u filmových scénářů vás na začátku musí každá postava zaujmout, jen s tím rozdílem, že seriál jako epický žánr má delší čas na to, aby se postava proměnila a vyvinula. Na první pohled by se zdálo, že v seriálu, kde je více prostoru na detaily a není nutné odvyprávět celý příběh najednou, je možné představit „obyčejné“ hrdiny jakoby z všedního života. Ve skutečnosti však postavy seriálu bývají dosti stylizované a je dobré, mají-li nějakou výraznou povahovou vlastnost a rys, aby mezi ostatními postavami nezanikly.

Při přípravě seriálu a prostudování vybraného prostředí je nezbytné sepsat si seznam postav s jejich charakteristikami. Scenárista by měl do detailů vymyslet, jaký je hrdina na začátku příběhu, znát jeho minulost, i kdyby neměla být v příběhu popsána a měl by mít také plán, jak bude charakter vypadat v závěru příběhu (případně na konci části příběhu, v níž vystupuje). U nekonečných seriálů se postavy občas vytrácejí a nové přicházejí. Co zůstává, je prostředí. Ale to není případ uzavřených sérií, kde by fluktuace postav měla být minimální.

Podobně jako u filmových scénářů vás na začátku musí každá postava zaujmout, jen s tím rozdílem, že seriál jako epický žánr má delší čas na to, aby se postava proměnila a vyvinula.

Souběžně s propracováním postav se většinou začíná rýsovat také příběh. Začíná být zřejmé, jak spolu hrdinové vzájemně souvisí, jaké jsou jejich vztahy, a kde je možné hledat zápletky. Scenáristé seriálu si připraví synopse jednotlivých dílů. Dobrou pomůckou je zaznamenat si linky příběhu, což je možné udělat i v podobě tabulky, i když forma závisí na tom, co komu vyhovuje. Pracuje-li na scénáři větší autorský tým, specializují se někteří na linky příběhu, jiní na dialogy a další na konečnou úpravu. To se týká spíše nekonečných seriálů. U uzavřených sérií je autor buď jeden, spolupracující s dramaturgem a režisérem, dobře se pracuje ve dvojici.

Příběh seriálu nemusí být výjimečný a nezvyklý. Většinou vyprávíme o vztazích mezi lidmi – o zamilovanosti, lásce, rozchodech, o přátelství, vztazích v práci, v rodině, o překonávání krizí a překážek, tak jako ve skutečném životě. Epická šíře vyprávění dovoluje splétat řadu nezávislých dějových linek, které se nakonec propojí, poskytuje čas na vybudování postav a nabízí velkolepou hru stvoření nového a hodnověrného světa.

Nesmírně důležitý pro seriál je jeho rytmus. Jednotlivé obrazy – tedy sekvence odehrávající se vždy v jednom prostředí – by neměly přesáhnout tři stránky textu, jinak začne děj působit rozvlekle. Také dialogy by neměly být dlouhé, dobré je, když nepřesáhnou tři poloviční řádky (v případě, že rozepisujeme scénář na levou a pravou stranu) a dva řádky, pokud je scénář psaný na jednu stranu pod sebe a popis prostředí a situace se odděluje od dialogů graficky. Což je samozřejmě pomocné pravidlo, které nevylučuje výjimky. Dobrý scénář by neměl být příjemný pro normální čtení. Nejen kvůli rozdělení děje na situace a rozhovory, ale právě pro tempo, které je pro četbu příliš telegrafické. Představit si, co postavy říkají v duchu, je mnohem rychlejší než situace, kdy reální herci dialog vysloví s přirozenými odmlkami a doplněné o řeč tváře i těla.

Pocit autenticity může při psaní seriálů vzniknout i navzdory tomu, že použijeme velkou nadsázku, pracujeme se schémata a modely. Hodnověrnost není dána tím, že by seriál přesně kopíroval všední skutečnost, která je většinou nudnější než potřebuje televizní obrazovka nebo naopak příliš překotná a krkolomná, na hranici uvěřitelnosti, ale proto, že autoři mají dostatek času na vytvoření pravidel „světa seriálu“. Pravidla si autoři určují sami a musí je pečlivě dodržovat. Pochopitelně, že by neměli porušovat fyzikální zákony (pokud v tom není záměr), musí dbát na to, aby čas plynul zdánlivě správně, tedy aby v létě nesněžilo a neslavily se Vánoce (pokud nejde o záměrně vytvořenou situaci), ale jinak si mohou vytvořit prostředí, které potřebují.

Hodnověrnost není dána tím, že by seriál přesně kopíroval všední skutečnost, která je většinou nudnější než potřebuje televizní obrazovka nebo naopak příliš překotná a krkolomná, na hranici uvěřitelnosti, ale proto, že autoři mají dostatek času na vytvoření pravidel „světa seriálu“.

Příkladem kvalitního televizního seriálu ze zahraničí je americký projekt *The Wire*, produkováný kabelovou televizí HBO. Kabelové televize jsou ostatně nejčastějšími průkopníky nových televizních forem a formátů. Seriál *The Wire* vymyslel baltimorský novinář David Simon a napsal jej spolu s bývalým policistou Edem Burnsem. Sám Simon pracoval jako reportér a informoval o kriminálních případech. *The Wire* vznikl v letech 2002–2008 a tvoří jej několik sérií většinou po třinácti dílech. Seriál se odehrává v Baltimore, ve státě Maryland a zabývá se základními problémy současného velkoměsta – drogami, kriminalitou, byrokracií a korupcí, systémem školství a problematikou médií. Pro scenáristu nebo spisovatele je tento seriál neuvěřitelně inspirativní.

Způsobem vyprávění, syrovostí a hlubokým ponorem do současnosti, připomíná realistický román. Dílo vytváří iluzi reálně plynoucího času, dialogy jsou zkratkovité a vtipné a přesto působí jako odposlouchané ze skutečnosti. Autoři dokážou postihnout esenci doby, lidských charakterů a propojit ji v složitém celku, kde funguje každý dialog, každý obraz, celá epizoda i série jako celek. Když se ponoříte do zprvu pomalu plynoucího děje, získáte brzo pocit, že jste se ocitli uprostřed příběhu. Pro někoho, kdo se chce zabývat psaním knih nebo scénářů stojí za to podívat se na všechny díly (což není tak těžké, znám pár osob, které jsou na sledování tohoto seriálu závislé) a přemýšlet o tom, jak mechanismus seriálu funguje.

Účinek je dosažen využitím přesných detailů na pozadí epického vyprávění a sociologické sondy do zobrazovaných prostředí. Vysoké míry autenticity autoři dosahují i tím, že v jednotlivých dílech hrají ve vedlejších rolích neherci sami sebe.

Účinek je dosažen využitím přesných detailů na pozadí epického vyprávění a sociologické sondy do zobrazovaných prostředí.

Postavy mají jasné a výrazné charaktery, ale nejsou jednoznačné. Ne všichni hrdinové na straně boje proti zločinu jsou kladní, a pokud ano, mají přinejmenším nějaké problémy, zlozvyky, zvláštnosti. Hlavní hrdina, detektiv McNulty, má značné potíže s pitím a nejúspěšnější není ani v osobním životě. Jeho kolegyně, inteligentní a krásná policistka žije se ženou.

Také záporní hrdinové jsou postavy z masa a kostí a mají i své dobré stránky. Chvillemi cítíte k jejich postavám soucit či určitý respekt, můžete se do nich vžít. Přestože obchodují s drogami a vraždí, nejsou to ploché a jednoznačně černé figury.

Postavy podsvětí i detektivové hovoří někdy až nesrozumitelným slangem, který zvyšuje pocit reálného dění. Exteriéry sídlištního ghetta a ubohých periferií střídají strohé interiéry institucí (soud, policie) či nablýskaných barů s děvčaty, tančícími u tyče. Seriál ukazuje skutečnou tvář města, autentické lidi, případy, které se v nějaké podobné verzi určitě odehrály.

Pocit diváka, že nahlíží do reálného příběhu, zvyšuje i princip elektronického sledování a odposlechu, který je všudypřítomný. Odtud i název *The Wire* – drát – policejní odposlech. Využívání složitých technologických zařízení vytváří vědomí spiknutí, tajného přístupu do světa, kam bychom se jinak nedostali.

V první třináctidílné sérii sledujeme boj policie s mafiánskou skupinou rodiny Barsdale, která obchoduje s drogami, při čemž dochází k několika vraždám. Vyšetřování je komplikováno mezirezortním bojem uvnitř policie a politickými či kariérními ambicemi šéfů. Složitý příběh je prokládán zdánlivě banálními scénami a vtipnými „obyčejnými“ dialogy, které kontrastují se závažným dějem. Příkladem je dialog hlavního hrdiny detektiva Jimmy McNultyho s kolegou Bunkem ke konci prvního dílu první série. Detektivové při nočním sledování stojí opření o auto na nehostinné periferii města a vedou tento rozhovor:

Bunk: Měl jsem noční šichtu s dvěma přestřelkami a musel jsem jet domů celou tu štreku po Liberty Roads ve dvě v noci, víš proč? – Abych dostal jednu zatracenou myš z šatníku mojí ženy.

McNulty: Co jsi udělal?

Bunk: Co si kurva myslíš? Dostal jsem tu myš, jak nejrychleji jsem dokázal a jel jsem zpátky do práce. Nemohu udělat nic jiného. Nadine byla mimo kvůli té malé šmejdské myši, stála na židli, když jsem přišel. Bylo to jako v nějakém zatraceném kresleném seriálu.

McNulty: Jak jsi tu myš chytil?

Bunk: Chytil? Ustřelil jsem jí prdel.

McNulty: Chceš říct, že tu myš zastřelil? Svou devítkou?

Bunk: Mhm. První střela zabila botu méj ženy. Dostal jsem jí až tou druhou. – No, co je?

McNulty: Ty jsi zastřelil myš svou služební zbraní?

Bunk: Jo.

McNulty: Cos udělal s mrtvolou?

Síla seriálu *the Wire* je v jeho komplexnosti, promyšlenosti a vzájemné propojenosti. Seriál popisuje charaktery, jejich sociální zázemí, profesní i jiná propojení. Vše souvisí se vším a vše do sebe zapadá. Přestože se děj odehrává v USA, zobrazení světa je natolik modelové, že popisuje moderní demokratickou společnost, ať již na americkém či evropském kontinentu. Ukazuje především její negativní stránky – korupci, propojení obchodu, politiky a v některých případech i zločinu, touhu po moci, klientelismus, cynismus a povrchnost.

Najít jasný a přesvědčivý příklad dobré televizní scenáristiky v českém prostředí je těžší. Po roce 2000 sice došlo v Čechách k seriálovému boomu, protože na původní dramatickou tvorbu vsadily kromě České televize i největší komerční televize Nova a Prima. Největší divácké úspěchy zaznamenaly však seriály, které nepřinášely formálně mnoho nového. Od předchozí seriálové tvorby se liší spíše tím, že jsou vyráběny rychleji, úsporněji a tedy i povrchněji. Tempo je rychlejší, témata čerpají ze současnosti, ale celkově jde spíše vztahové seriály pro ženy, které si chtějí u televize odpočinout od starostí všedního života.

Zázemí a dramaturgie tuzemských televizí a malý televizní trh zatím nedává většímu rozletu prostor. Přesto některé série naznačují, že ani v českém prostředí nechybí originální kvalitní autoři a originální nápady (např. seriály *Okresní přebor*, *Vyprávěj*).

Pro ilustraci z českého prostředí uvedu jako konkrétní příklad šestnáctidílný seriál České televize *Život je ples* autorky Ireny Obermannové, a to především proto, že na něm v současnosti pracuji jako šéfdramaturgyně a mohu tedy nabídnout pohled zevnitř. Seriál se bude vysílat na podzim v roce 2012.

Formálně tento seriál nevybočuje z běžné seriálové tvorby, protože český divák není na experimenty zvyklý a příprava a výroba šestnácti hodinových epizod, natáčených v reálném prostředí je natolik finančně a časově náročná, že není možné prosadit příliš riskantní projekt.

Seriál je však originální svým prostředím. Odehrává se v domově seniorů a zabývá se tématy stárnutí a mezigeneračních vztahů. V příběhu se objevují motivy související s euthanasií, týráním a ponižováním seniorů, sexuálního života starší generace. To vše je zpracováno s nadhledem, místy s černým humorem, ale i tak jde o otevření spíše témat v našich seriálových příbězích opomíjených a do jisté míry tabuizovaných.

Scenáristku napadlo využít prostředí domova důchodců poté, kdy se náhodně setkala s paní, která sama v domově seniorů pracovala. Vyprávění ji zaujalo natolik, že později požádala zmíněnou dámu, aby ji inkognito vzala na noční službu v domově. Když byl námět přijat, navštívila několik podobných zařízení. Spolupracovala s odborným poradcem, který psal na dané téma doktorandskou práci.

Jako v každém televizním seriálu se i v popisovaném seriálu setkáme s láskou a smrtí. Téma smrti je zde zpracováno jinak než obvykle, snaží se narušit společenské tabu, kdy smrt je něco, o čem se nemluví. Příkladem je hra na smrt, kterou senioři hrají v prvním díle seriálu po bohoslužbě v ekumenické kapli, kdy jim evangelický farář Míra předčítá z knihy Veselý starobinec Sváti Karáska.

Míra (cituje z knihy): V našem veselém starobinci si budeme vymýšlet různé hry. Například tu na vlastní pohřeb. Proč se ho máme jen děsit?

Rašková: Nemohli bychom si tu hru zahrát?

Míra: Myslíte teď?

Líza: Přece nebudem čekat, až umřem doopravdy!

Následuje scéna, kdy se dohadují dvě klientky domova Líza (Květa Fialová) a Rašková (Alena Vránová), která z nich „umře“ první. Vyhraje Líza.

Líza: A plakat po mně bude kdo?

Eda: Všichni přece!

Líza: A kdy přijde to hlavní?

Rašková: Lupáčová nezdržuj. Hlavní už přišlo. Jsi mrtvá!

Eda: Rašková, ty mlč a breč.

Líza: Hlavní má být přece smuteční řeč. O tom, jaká jsem byla hodná a krásná a všichni mě měli rádi.

Rašková: Leží tady v rakvi Líza Lupáčová, přezdívaná Miss Starý koleno.

Prostředí domova seniorů by na první pohled nemuselo být pro seriál vhodné, a už vůbec ne pro seriál s komediálními prvky. Stárí je přece smutné a diváci se chtějí dívat na mladé a krásné lidi, nikoliv na lidi staré, což je v naší zemi stále tak trochu synonymem pro ošklivé. Ve chvíli, kdy se na tematiku stárí díváte s podobným nadhledem, jak to činí autorka při černohumorné hře na smrt, skýtá téma mnoho zajímavých možností. „Nejtěžší v životě je přežít prvních sto let“, zní slogan seriálu.

Je běžné, že dramaturg nechává autora přepisovat obrazy nikoliv proto, že by nefungovaly, ale proto, že se dají natočit levněji. Dramaturgická práce na televizním seriálu je náročná na kapacitu paměti dramaturga, jeho schopnost logického přemýšlení a také na psychologické vedení tvůrčího týmu.

V seriálu kromě hry na smrt, probíhá i volba Miss Staré koleno, důchodci nacvičí vystoupení, při kterém zpívají známý hit ze svého mládí. Senioři se střetávají se současností ať již je ztělesněna postavami personálu v domově nebo v podobě vespělé techniky, když absolvují kurz ovládání počítače a mobilu. Jedna ze seniorek začne úspěšně podnikat a dostane se jako tvář kampaně za aktivní stárí do reklamních spotů a na billboardy. Stárí lidé nejsou v seriálu představeni jako bezpohlavní bytosti a není to jen v souvislosti s peticí za sexuální práva seniorů, kterou prosazuje jeden z nich. To, že běžné seriálové zápletky se odehrávají nejen mezi jeho mladšími hrdiny ale i mezi postavami starší generace, dodává seriálu potřebnou barvu a výraz, takže by se mohl přiřadit k dílům, určeným pro diváky, kteří při sledování televize netouží jen po oddechu a zapomnění.

Na závěr bych se ještě chtěla zmínit o seriálu z hlediska producerské a praktické dramaturgie. V posledních letech, kdy došlo v Čechách k rozkvětu dramatického seriálu, dávaly největší české televize do výroby dva až tři seriály ročně. Od roku 2011 dochází ve výrobě původního českého seriálu k útlumu a především komerční televize zastavily vývoj nových sérií a zůstávají u osvědčených nekonečných seriálů a denních seriálů (daily soap) nebo u nákupu zahraniční tvorby.

Prosazení projektu je velmi obtížné, protože náklady na výrobu se vzhledem k počtu dílů pohybují ve výši desítek milionů korun. Příprava a výroba několikadílného seriálu trvá dva až tři roky, takže i u silné televize jde o strategické rozhodnutí, které musí schválit nejvyšší management. To sebou nese nutnost obhájit téma, rozpočet a případně i autorský tým a obsazení u lidí, kteří nejsou sami tvůrci, takže je nutné „přeložit“ záměr do řeči, která je pro ně zajímavá a srozumitelná. Úkolem producenta a dramaturga je vysvětlit, proč právě zvolená látka je nosná, jak upoutá diváky. Zároveň musí obhájit celkové pojetí seriálu, které úzce souvisí s rozpočtem. Dramaturg, scenárista a samozřejmě režisér musí mnohem více než u jednotlivého filmu myslet na to, kolik má k dispozici natáčecích dnů, jak ušetřit počet prostředí. Je nutné zvažovat, kolik musí být v jednotlivých scénách „drahých“ herců, a kde stačí doplnění komparesem nebo epizodní rolí. Je běžné, že dramaturg nechává autora přepisovat obrazy nikoliv proto, že by nefungovaly, ale proto, že se dají natočit levněji. Dramaturgická práce na televizním seriálu je náročná na kapacitu paměti dramaturga, jeho schopnost logického přemýšlení a také na psychologické vedení tvůrčího týmu. V Čechách existuje tradice autorské režie, která však není při přípravě seriálu příliš vhodná. Při natáčení televizního seriálu není čas ani prostor pro velkou improvizaci. Drobná změna v jednom obraze může znamenat zhroucení dějové linky nebo posunutí charakteru v jiném obraze o několik dílů dále.

Dramaturg seriálu musí hlídat spolu s autorem logický vývoj příběhu, návaznost děje, motivaci a vývoj postav. Zároveň je ale také mediátorem, který zprostředkovává komunikaci mezi autorem, režisérem a výrobní složkou týmu.

Jan Fleischer se narodil 13. srpna 1945 v Herefordu v Anglii. Vyrostl v Praze, kde v šedesátých letech vystudoval scenáristiku a dramaturgii na Filmové a televizní fakultě AMU. V letech 1989 až 2010 žil v Londýně a učil na prestižní britské národní filmové škole v Beaconsfieldu.

Jako scenárista je podepsán na devíti celovečerních filmech, coby konzultant se podílí na nesčetných filmových projektech – včetně dvou filmů režiséra Stephena Frearse, jejichž scénáře byly nominovány na Oscara.

Alena Müllerová

Alena Müllerová vystudovala katedru dramaturgie a scenáristiky FAMU. Jako dramaturgyně a scenáristka se zabývala zprvu hlavně dokumentárním filmem. Od roku 1998 pracuje v České televizi, kde řídila centrum dokumentární, publicistické a vzdělávací tvorby, věnovala se programové strategii přechodu na digitální vysílání a podílela se na přípravě programového schématu a řady úspěšných televizních formátů.

Autorsky spolupracovala na několika knihách, které souvisejí s televizní a filmovou tvorbou, v roce 2005 vydala novelu *Odporný svět*. V současné době pracuje v ČT jako šéfdramaturgyně a podílí se na přípravě nového útvaru ČT, který bude vyvíjet nové formáty.

MIDPOINT

MIDPOINT: CENTRAL EUROPEAN SCRIPT CENTER

MIDPOINT je mezinárodní vzdělávací program, který nabízí studentům a mladým profesionálům filmovou dramaturgii a podporuje spolupráci scenáristy, režiséra a producenta v tvořivém procese vývoje díla. Program vznikl na pražské FAMU a jeho partnery jsou filmové školy VŠMU v Bratislavě, PWSFTViT v Lodži, UNATC v Bukurešti a SZFE v Budapešti.

Tříměsíční vzdělávací program zahrnuje 2 letní workshopy a on-line konzultace s lektory. První workshop se koná v červnu v rámci Art Film Fest Trenčianske Teplice a druhý probíhá na konci srpna v Praze na FAMU.

Podmínky přihlášení:

- Projekty celovečerních a krátkometrážních filmů (min. délka 25 minut)
- Scénář / treatment
- Účast scenáristy a/nebo režiséra a producenta

Poplatky:

- Poplatek pro účastníky z partnerských škol je 80 EUR na oba workshopy.
- Poplatek pro účastníky z jiných filmových škol v EU je 240 EUR na oba workshopy.

Další uzávěrka: 18. března 2011

midpointcenter@famuccz
www.midpoint-center.eu

MIDPOINT | MIDPOINT
Central
European
Script Center

FAMU



Nadace Studio RWE

FILMOVÁ NADACE RWE & BARRANDOV STUDIO

Filmová nadace RWE & Barrandov Studio vznikla v roce 2006 a zaměřuje se na podporu české audiovizuální tvorby a jejích tvůrčích osobností v oblasti literární přípravy celovečerních hraných filmů a děl televizní dramatické tvorby. Zabývá se i hledáním cest vedoucích k realizaci těchto projektů a podpoře vzdělanost v oblasti české kinematografie.

Ideovými zakladateli nadace jsou Barrandov Studio a.s. a RWE Transgas, a.s. Prostředky na svou činnost získává nadace především z darů.

Nadace vypisuje výběrová řízení pro poskytnutí příspěvků na vytvoření, dokončení nebo úpravu vybraných děl:

- 2 x ročně v kategorii literární příprava celovečerních hraných filmů. Uzávěrky příjmu žádostí o podporu v této kategorii jsou vždy 31. března a 30. září.
- 1 x ročně v kategorii literární příprava televizní dramatické tvorby do stopáže max. 50 minut. Uzávěrka příjmu žádostí je vždy 30. září.

Podmínky účasti ve výběrovém řízení jsou dány Pravidly pro poskytování nadačních příspěvků. Projekty zaslané do výběrových řízení jsou posuzovány výborem nadace, který je složen z uznávaných a nezávislých odborníků. Ocenění autoři obdrží finanční příspěvek a nadace jejich vítězná díla nabízí producentům k realizaci.

Podrobné informace jsou uvedeny na stránkách www.filmovanadace.cz.

Hlavním mediálním partnerem nadace je Barrandov Televizní Studio a.s., mediálními partnery jsou Borgis a.s. a SLAVONIA PRESS s.r.o.



Zakladatelé



Mediální partneři



PRÁVO

cinema

Poznámky

POZNÁMKY

Program **MEDIA**

**20 let podpory
evropského audiovizuálního
průmyslu**

DISTRIBUCE

PODPORA PRODUCENTŮ

VZDĚLÁVÁNÍ

PROPAGACE / FESTIVALY

NOVÉ TECHNOLOGIE

KINA

MEDIA MUNDUS



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

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



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

TEMA KURZU SCÉNÁŘ PRO FILMOVÉ SCÉNÁŘE CESTY KE SCÉNÁŘI

S podporou programu Evropské unie MEDIA