

CESTY KE SCÉNÁŘI VII DRAMATURGICKÝ INKUBÁTOR

ANITA VOORHAM

PŘIZVĚTE TOHO PRAVÉHO

FRANZ RODENKIRCHEN

OD NÁZORU K PROCESU: SPRÁVNÁ
KOMUNIKACE SE SCENÁRISTY

CHRISTIAN ROUTH

POSUZOVÁNÍ SCÉNÁŘŮ DLE POŽADAVKŮ
RŮZNÝCH INSTITUCÍ A FIREM
V AUDIOVIZUÁLNÍM PRŮMYSLU



Kreativní
Evropa
MEDIA

Kancelář Kreativní Evropa | MEDIA

Státní
fond
kinematografie



Dramaturgický
inkubátor
(Projekt Fénix)

CESTY KE SCÉNÁŘI VII

PŘEDMLUVY

01

ANITA VOORHAM: PŘIZVĚTE TOHO PRAVÉHO

02

FRANZ RODENKIRCHEN: OD NÁZORU K PROCESU:
SPRÁVNÁ KOMUNIKACE SE SCÉNÁRISTY

15

CHRISTIAN ROUTH: POSUZOVÁNÍ SCÉNÁŘŮ
DLE POŽADAVKŮ RŮZNÝCH INSTITUCÍ A FIREM
V AUDIOVIZUÁLNÍM PRŮMYSLU

31

ŽIVOTOPISY

42

DRAMATURGICKÝ INKUBÁTOR

43

KREATIVNÍ EVROPA

44

DRAMATURGICKÝ INKUBÁTOR

Vážení přátelé,

Těší mě, že již po sedmé mohu napsat: „Držíte v ruce další z řady našich publikací Cesty ke scénáři.“

Kancelář Kreativní Evropa vydává tyto publikace již od roku 2006. Naším cílem je zachovat a zprostředkovat znalosti a zkušenosti, které přední osobnosti scenáristiky a dramaturgie sdílejí na vzdělávacích workshopech podpořených Kreativní Evropou tak, aby byly přístupné i českým profesionálům. Přestože je některým Cestám již více než deset let, jsou pořád aktuální, některé z nich jsou už i přes svůj vysoký náklad rozebrané a najdou se jen v našem archivu.

Proč to děláme? Hlavním úkolem KKE je pomáhat českým projektům, aby byly při podávání žádostí v programu Kreativní Evropa co nejuspěšnější, a já věřím, že zprostředkování myšlenek a pracovních postupů předních světových scenáristů i dramaturgů je jednou z cest, jak k tomu můžeme přispět.

Těší mě proto, že jsme měli výjimečnou příležitost podílet se i na vydání textů přednášek, které byly prezentovány na Dramaturgickém semináři organizovaném jako součást Dramaturgického inkubátoru (Projekt Fénix) – programu Státního fondu kinematografie pro všechny, kdo se scénářem pracují. Realizátorem programu byla vzdělávací platforma MIDPOINT, která je programem Kreativní Evropa pravidelně podporovaná.

Přeji všem scenáristům, dramaturgům a dalším tvůrcům, aby se další Cesty ke scénáři staly zdrojem jejich inspirace.

Daniela Staníková

Kancelář Kreativní Evropa MEDIA

Praha, 7. 6. 2019

Milí čtenáři!

Publikace, kterou držíte v ruce, je výsledkem práce skupiny zanícených lidí a já jsem velice rád a hrdý na to, že jsme se dostali až sem. V roce 2015 vedl Státní fond kinematografie průzkum, nazvaný Studie vývoje českého hraného kinematografického díla, jehož cílem bylo prozkoumat potřeby českého filmového průmyslu.

Jan Svěrák, na základě svých mezinárodních profesionálních zkušeností a v souladu s výsledky této studie, inicioval vznik vzdělávacího programu pro dramaturgy. To byl začátek hledání, plánování, bádání a přemýšlení o tom, jaká forma vzdělávání by byla pro dramaturgy nevhodnější. Když na to teď vzpomínám, připadá mi to přirozené a snadné, ale věci se nikdy nedějí samozřejmě a zadarmo. Když jsme tehdy plánovali Dramaturgický seminář v Městské knihovně v Praze, nevěděli jsme, co máme od 8. – 9. října 2018 očekávat. Zájem ze strany českého filmového průmyslu byl nečekaně velký, proto jsme museli seminář přesunout z malého sálu do velkého sálu knihovny. Bylo vzrušující pozorovat, jak se tento velký sál zaplnil, když na podium vystoupili někteří z nejváženějších evropských dramaturgů, aby se s českými kolegy podělili o své zkušenosti a znalosti. Byl to pro mne silný moment a věřím, že stejně tak i pro všechny ostatní účastníky, kteří měli to štěstí společně strávit dva dny v Městské knihovně.

Psaný text nikdy nedokáže zcela nahradit osobní přítomnost člověka, zejména v případě těchto osobností, které neustále pracují v přímé interakci, ale přesto je skvělé, že máte možnost jádro jejich přednášek znovuobjevit na stránkách této publikace. Přesvědčíte se, že jejich slova daleko přesahují znalosti o psaní scénáře, dramatické struktury, vizuálním jazyku filmu a umění psát dialogy. To všechno je v nich přítomno také, ale kromě toho z nich vyzařuje hluboká celoživotní láska k filmovému umění, kterou mají všichni autoři následujících textů společnou, ruku v ruce s mimořádně bohatou profesionální zkušeností v oboru.

Doufám, že budete tyto prezentace číst se stejným zájmem a potěšením, s jakým jsem je já poslouchal.

Gyula Gazdag

Odborný garant

Dramaturgický inkubátor

PŘIZVĚTE TOHO PRAVÉHO

ANITA VOORHAM

Gyula Gazdag:

Neskutečně mě těší, že vás na tomto semináři mohu přivítat v tak hojném počtu. Je skvělé, že se seminář mohl uskutečnit. Děkuji tímto Státnímu fondu kinematografie. A chci také poděkovat MIDPOINTu, že ho zorganizoval.

Vybrali jsme pro vás řečníky s bohatými zkušenostmi se spoluprací se scenáristy a dramaturgy a také s jejich odbornou přípravou. Jejich vědomosti nejsou pouze teoretické, většinou právě pocházejí z praxe, a já si myslím, že taková zkušenost je to nejužitečnější, co můžeme získat. Jsem jim moc vděčný, že se o ni s námi přijeli podělit. Bez zbytečných průtahů bych vám tudíž rád představil našeho prvního řečníka, Anitu Voorham. Přijela z Amsterdamu, začínala v scenáristickém oddělení televize. Pracovala jako manažerka vývoje veřejnoprávní televize a účastnila se mnoha různých mezinárodních projektů. V současnosti pracuje pro Holandský filmový fond jako jeden ze tří hlavních dramaturgů, kteří rozhodují o podpoře projektů ve vývoji. Její prezentace má název Přizvěte toho pravého.

Anita Voorham:

Musím po Gyulovi zopakovat poděkování, že se vás tady sešlo tolik. Myslím, že největší publikum, jaké jsem kdy měla, bylo patnáct lidí, takže mám trochu trému, ale stejně vám děkuji. Přizvěte toho pravého. Když jsem byla požádána, abych řekla něco o funkci dramaturga, říkala jsem si – no jasně, to není problém. A pak jsem si začala připravovat tuto přednášku o tom, co vlastně dramaturg dělá.

Vzpomínám si na všechny ty nekonečné rozhovory na různých večírcích o tom, co že to vlastně dělám a jak se to snažím vysvětlit. A lidi pak většinou říkali: Takže ty si něco přečteš, zeptáš se na pár věcí, mluvíš o tom... a za to dostaneš zaplacení? Ano. Jak to nedávno definoval Christian: „My vám vyrábíme problémy a pak předstíráme, že je řešíme.“ To byla britská odpověď na otázku, co dělá *konzultant scénáře*. Ale teď vážně.

Chci mluvit především o dramaturzích, kteří jsou na volné noze a nepracují pro financující stranu. Já sama teď pracuji pro fond, takže ten rozdíl jasně vnímám. Chci zdůraznit, že se tady nejedná o absolutní rozdíl. Myslím, že dramaturg, který pracuje pro investora – ať už pro televizi nebo fond – a konzultant, který pracuje nezávisle, jsou vlastně dvě strany téže mince, jelikož jsme všichni součástí stejného průmyslu. Ale každý, kdo pracuje pro financující organizaci, zastává určitý zájem – zájem sponzora. Na to nesmíme zapomínat. Konzultant na volné noze by měl pracovat ve vašem zájmu. A to je, myslím, ten základní rozdíl. A na tuto stránku věci se dneska zaměříme.

- Billy Wilder
- Alfred Hitchcock
- Lucretia Martel
- Jean-Luc Godard
- Lynne Ramsey
- Jane Campion
- Paul Verhoeven
- Kathryn Bigelow

Pokud vím, tito lidé nikdy dramaturgy nevyužívali. K čemu je vůbec potřebujeme? Na to se tvůrci většinou ptají. Napsala jsem tam Paula Verhoevena, protože jsem s ním nedávno mluvila a dal mi zcela jasně najevo, že nikdy s žádným dramaturgem nespolečně pracoval a nebude poslouchat, co se mu chystám říkat, ale to je v pořádku.

Otázkou však zůstává, zda tito lidé také nakonec neměli dramaturga, jen ho tak nenazývali. Mohl to být producent, anonymní editor scénáře, kameraman, střiháč, asistent režie, učitel z filmové školy nebo někdo, kdo není žádný velký talent, ale jeho zpětná vazba je skvělá – protože to je v základu to, co my děláme. Chci se trochu více zaměřit na producenta, protože producent je samozřejmě také členem týmu, který se podílí na vývoji scénáře. Když jsem o této přednášce přemýšlela, přišla jsem na to, že v USA je, nebo může být, producent mnohem kreativnější funkcí než u nás. Nevím přesně, proč tomu tak je, ale myslím, že v Evropě zabere stres z financování a organizování – zejména v oblasti nízkorozpočtových filmů – producentovi tolik času, že je nucen přenechat kreativní část projektu jiným. Zatímco v USA, kde existují tzv. „first-look deals“, nebo v minulosti existovaly, studio platí producenty za to, že pro studio vyvíjejí různé projekty. Takže v zásadě tam může být producent mnohem kreativnější personou.

Jaká je tedy funkce konzultanta scénáře? Mám na to velice stručnou odpověď: Naší funkcí je sloužit filmu, a to nikoli pouze ve fázi scénáře, ale i později, když se začne vyrábět. Naším úkolem je zjistit, jaký film chcete udělat, jaký film je skrytý ve vaší synopsi nebo treatmentu, a společně s vámi najít způsob, jak se k němu dopracovat.

Mám dobré zkušenosti s tím, když jsou jak asistenti režie, tak střiháči součástí týmu, který vyvíjí projekt, protože obě funkce mají k filmu hodně holistický přístup. Asistent režie si často dokáže lépe představit, jak něco lze uskutečnit, a střiháč si ve střihně musí dokázat znovu vybavit smysl filmu. Proto si myslím, že tito lidé často bývají dramaturgy, aniž by je tak někdo nazýval.

Takže co je to zpětná vazba?

Chtěla bych teď rozlišit dva druhy a dvě stránky zpětné vazby. Jedné z nich se vám dostává hojně. Je to ta, když vám někdo říká, co se mu na vašem příběhu líbí, a to je většinou to, co je povědomé, to, co není moc provokativní a nové, zvláštní a originální. Je to příjemné. Je to pěkné. Takovou zpětnou vazbu potřebujete. Ale není jisté, že vám pomůže dosáhnout toho, aby byl váš projekt výjimečný. Profesionální zpětná vazba je založená na hloubkové analýze toho, co jste vytvořili a napsali v předchozí fázi, ve scénáři, tvůrčím záměru, a také na kontextu celé vaší předchozí tvorby.

Zpětná vazba má jak subjektivní, tak objektivní stránku.

A jde o to, že se snažíme použít tu subjektivní, ale jako *konzultanti scénáře* musíme projekt prozkoumat a zároveň být v jeho hodnocení co nejobjektivnější. Já si myslím, že dramaturgy z nás dělá ta druhá část analýzy. Znamená to hodně práce a přípravy a zabere to dost času.

Ve filmovém průmyslu je spousta lidí, kteří hodnotí scénáře. Nejsou to zrovna dramaturgové, ale scénáře hodnotí. Je to velice potřebná práce, která vede k rozhodnutí, zda má scénář pokračovat, nebo nikoli. Pokud vím, využívá se zejména v evropských televizích. Ale využívá ji dokonce i EURIMAGES, protože v současnosti se u nich do jednoho kola výběru dostane až kolem 70 scénářů. Na jednotlivé projekty dostávají zprávu od dvou expertů, která je zároveň hodnocením. Posuzuje se, co je správné a co ne, v jaké fázi je scénář a zda je vývoj ukončen. Rozdíl mezi hodnocením scénáře a jeho konzultováním je podle mne v tom, že dramaturg by vám měl být schopen říct nejenom, jaký váš scénář je a v jaké fázi se nachází, ale měl by vám dokázat pomoci i s dalšími kroky, vedoucími k vytvoření takového filmu, jaký zamýšlíte udělat. Takže jeho práce hodně spočívá ve vytváření následných kroků vývoje.

Jaká je tedy funkce dramaturga? Mám na to velice stručnou odpověď: Naší funkcí je sloužit filmu, a to nikoli pouze ve fázi scénáře, ale i později, když se začne vyrábět. Naším úkolem je zjistit, jaký film chcete udělat, jaký film se skrývá ve vaší synopsi nebo treatmentu, a společně s vámi najít způsob, jak se k němu dopracovat. Znamená to hodně otázek a mluvení, za což jsme placeni, a to je moc příjemné.

Když už máte klíčový tým scenáristy a režiséra nebo scenáristy/režiséra a producenta a všichni si přejete udělat skvělý film, k čemu potřebujete ještě další osobu? K čemu někdo další? Proč má být v místnosti další člověk? Je to nutné?

Není, jak říkal Paul Verhoeven, ale sem tam je to užitečné. Jak jsem zmínila, důvodem, proč potřebujete v týmu dalšího člověka, může být zaneprázdněnost producenta. Může to být i otázka trpělivosti a povahy. Znam v dnešní době hodně producentů, zejména v Evropě, kteří jsou skvělí v získávání peněz, v řešení problémů, ale vývoj projektu někdy vyžaduje, abyste umožnili sobě i svému týmu hluboce se nad nějakým problémem zamyslet a věnovat mu čas – vývoj filmu může trvat až 4 nebo 5 let – a na to prostě musíte mít nátlak.

Co se od dramaturga vyžaduje?

- Čas
- Trpělivost
- Odbornost
- Svěží pohled
- Funkce „nárazníku“
- Funkce vyjednávače

Odbornost je asi jasná. Svěží pohled zhruba také. Funkce nárazníku může být trochu zrádná.

Pracovala jsem pro producenty i jako zaměstnanec a jeden z nich byl sám o sobě opravdu skvělým kreativním producentem, ale scenáristé a režiséři pro zpětnou vazbu stejně přicházeli za mnou, a já se ptala proč. Proč si o tom nepromluvíte se šéfem? Proč nemluvíte s osobou, která o všem nakonec rozhodne? A oni považovali za bezpečnější radit se se mnou, protože producent byl také jeden z těch, kdo film financují, kdo jim platí a podepisuje faktury. A tak pro ně bylo obtížné probírat s ním všechny problémy scénáře, stát se zranitelnými vůči osobě, která je v jejich očích i tak nějak jejich nadřízeným.

V tomto smyslu můžeme sloužit i jako nárazník. Někdy se může stát, že budeme nárazníkem mezi režisérem, scenáristou a producentem. Občas je potřeba mít tuto další osobu, protože napětí v týmu je příliš velké. Tato osoba se tak stává vyjednávačem nebo tím, kdo prosazuje změny. Může se stát, že pracujete jako součást týmu, a najednou se octnete v jiné funkci než jako dramaturg.

Stalo se to mé kamarádce. Napsala scénář. Byl to její námět. Sehnala si producenta. A sehnala si režiséra. A pak na poslední chvíli si chtěl režisér napsat technický scénář a ten byl zcela jiný, než všichni očekávali. A tak bylo na dramaturgovi, aby našel způsob, jak se vrátit ke scénáři, se kterým by všichni souhlasili, protože producent už začal s přípravou natáčení. Tuto roli dostáváme často a někdy se vrátí ještě během střihu, když je k dispozici sestříhaná verze filmu a všichni si stěžují, že je to jiný film, než si mysleli, že dělají, že to není film, na kterém se domluvili, a je na dramaturgovi, aby se vrátil k základům a zjistil, zda je možné vrátit se k filmu, na kterém se všichni domluvili.

Jedna z nejtěžších otázek, která se klade – a někdy je na to příliš brzo – je, co chcete filmem sdělit? A já tuto otázku dost často slyším už ve fázi synopse a scenárista samozřejmě propadá panice, protože na ni zatím není připravený odpovědět.

Tohle děláme často – snažíme se zjistit, zda všichni dělají tentýž film, jenom každý používá jiná slova k vyjádření svého názoru, anebo ta různá slova používají proto, že dělají různé filmy. Neumíte si představit, jak často se stává, že diskutujete s producentem a scenáristicko-režisérským týmem a po dvouhodinové poradě řeknete: „Pánové, vy ale vůbec nepracujete na stejném filmu. Každý máte s tímto filmem zcela jiné ambice.“ Pracují na tom společně už dva roky a neuvědomují si to. To se stává často. Není to nic neobvyklého, protože jakmile do projektu vstoupíte nebo někdo další přijde s námětem, je pro nás, kreativní vypravěče – což si myslím, že všichni jsme – přirozené začít do projektu vnášet svou vlastní tvořivost. A občas se vydáme různými směry, aniž bychom si to uvědomovali.

Jaká tedy je funkce dramaturga? Čeho vlastně dosahujeme tím, že tolik mluvíme? Raný vývoj – což jsou vlastně první dvě fáze – přináší mnoho objevů. Vyvolává mnoho otázek a opravdu nejde o žádné zbytečné otázky. Nejsou typu – proč chceš, aby tato postava udělala zrovna tohle? Jde tady o naprosto nezáludné a otevřené otázky, které mají za cíl zjistit, čeho se snažíte dosáhnout. Jedna z nejtěžších otázek, která se klade – a někdy je na to příliš brzo – je, co chcete filmem sdělit. A já tuto otázku dost často slyším už ve fázi synopse a scenárista samozřejmě propadá panice, protože na ni zatím není připravený odpovědět. A to je také naším úkolem – správně určit, jaké otázky pokládat v danou chvíli a které si nechat na později, když už je projekt ve stabilnějším stadiu, například u treatmentu nebo máme první verzi scénáře. Často také pomáháme posuzovat a vytvářet strategii – ve smyslu: Jaký je tohle film? Jaký vývojový postup mu poslouží nejlépe?

Bude to koprodukce, protože je to finančně nezbytné, jelikož ve vaší zemi prostě není dost peněz na výrobu? Má to být mezinárodní film, protože jako producent nebo filmař si to tak přejete kvůli vaší kariéře? Budete potřebovat koprodukční trhy? Jak se na který koprodukční trh chcete dostat? Domnívám se, že mnozí z nás i o tomhle hodně mluví. Vyjasňování a upřesňování – myslím, že později o tom bude mluvit Franz. My teď tuto oblast opustíme. Ale řekla bych, že je jasné, že se musíte snažit o to, aby všechno, co je napsáno na papíře, vyprávělo stejný příběh.

Pomoci přetlumočit – nejedná se ovšem o jazykový překlad, ačkoli já vždycky kontrolojuji překlady projektů, se kterými pracuji – jednoduše proto, že jazyky mají velice specifické vlastnosti a my s tím musíme počítat. Pracovala jsem s chilským filmařem, který si své scénáře sám překládal do angličtiny, a jeho dialogy byly nesrozumitelné. Myslela jsem si, že je to překladem. „Ne,“ odpověděl. „Je to proto, že my Chilané se ve větě rádi ztrácíme.“ – A to se mi právě často stávalo.

Někdy může být velice důležité – zejména pokud se jedná o složitý a choulostivý umělecký film – najít ten správný způsob, jak ho prezentovat sponzorům. Což děláme také.

Jako tvůrci byste měli vycházet ze svých silných stránek, a přitom neignorovat své slabiny – ale dramaturg dokáže pojmenovat, co vám chybí, a pomoci vám to vyřešit.

Protože i tento svět známe. Snažíme se film prezentovat co nejlépe – někdy, když se jedná o experimentálnější typ projektu, bývá nápomocné mít už natočený nějaký materiál, který lze potenciálním sponzorům ukázat. I v tomto ohledu pomáháme.

Pomáháme dokončit scénář, což se většinou děje ve chvíli, kdy se rozhoduje o financování produkce a získávání grantů na výrobu. Ale někdy nás žádají i o to, abychom vtěsnali film do rámce rozpočtu. Má se začít natáčet a první asistent režie říká, že potřebuje zkrátit scénář tak o 10 stránek, protože v této chvíli je na produkci příliš velký tlak – ale kterých 10? A to je vhodný čas obrátit se na někoho, kdo byl po celou dobu do projektu zapojen a kdo vám pomůže rozhodnout: „Ano, tohle můžete škrtnout, ne, tohle vynechat nelze, protože by to změnilo vyznění vašeho filmu.“

Jindy se se všemi těmi rozhodnutími, která musíte těsně před natáčením dělat, dostanete do mrtvého bodu a je opravdu rozumné se na tuto osobu znovu obrátit. Nedávno jsem to zažila s filmem, který byl příběhem dvojice. Muž byl z Tuniska, žena Holanďanka a společně se octli uprostřed „arabského jara“. On musel zůstat v Tunisku, ona odjela do Evropy a on se snažil do Evropy dostat. Film neměl zcela zajištěné financování, ale přesto jej chtěli začít točit. A tak začali krátit scénář a vyškrtili z něj všechny scény, ve kterých on cestuje tam a zpátky a snaží se dostat do Evropy. Takže vlastně celou dobu zůstal v Tunisku a říkal si: „Musím odjet.“ A pak byl najednou na Sicílii v azylovém centru. Museli jsme se vrátit a říct si, podívejte, budete muset vydat peníze za záběr, jak opravdu sedí v lodi a pluje. Jinak vašemu filmu nikdo neuvěří.

Musíme přijít na jiný způsob, jak ušetřit. A to děláme také.

Jako dramaturgové tedy fungujeme ve všech fázích vývoje projektu. Mohlo by se zdát přirozené, že se účastníme pouze prvních fází, ale myslím, že mnozí z nás hrají roli i u financování a v pozdějších fázích. Samozřejmě to může být i fáze postprodukce. Opět, dostanete se do problémů u střihu a nemáte stejný názor na to, jak pokračovat. Pak je dobré jít za člověkem, se kterým jste už spolupracovali, ale který má na vaši sestříhanou verzi svěží pohled. Je to opravdu těžký úkol. Vycházím z osobní zkušenosti, jak je těžké najít někoho, s kým se příjemně pracuje. Kdo bude pro vás ten pravý.

Tohle nejlépe vystihla jedna má kolegyně slovy „chci přispět“. To je moje pracovní motto. Jako tvůrci byste měli vycházet ze svých silných stránek, a přitom neignorovat své slabiny – ale dramaturg dokáže pojmenovat, co vám chybí, a pomoci vám to vyřešit. Pracovala jsem s lidmi, kteří byli skvělí ve vytváření postav a atmosféry, ale už ne tak skvělí ve vytváření struktury. A tam bych zasáhla já. Dále během vývoje – když vyvíjíte tolik materiálu, může být pro samotného filmaře obtížné vidět, jaká se za tím vším skrývá myšlenka, která to všechno drží pohromadě. Jaké je téma? Co je základem vašeho projektu? Domnívám se, že jako dramaturg neustále v určitých bodech řešíte tuto situaci: Dobře, máte hromadu materiálu, tolik a tolik scén, máte první akt a třetí akt. O čem to vlastně je? Tuto otázku si musíme položit, ale snažíme se pro to najít vhodný okamžik.

Když hledáte dramaturga, myslím, že byste si měli ujasnit, co vy od něj potřebujete, spíše než uvažovat nad tím, co vám tato osoba může přinést. Je rovněž důležité si uvědomit, že když hledáte dramaturga a máte dostatečnou časovou rezervu, nemusíte ho najít hned zítra. Měli byste se na to dívat, zejména producenti, jako na dlouhodobou strategii. Jako – asi bych někoho potřebovala příští rok.

Poznejte svůj projekt a poznejte své potřeby.

V jaké fázi vývoje se nacházíte? Někteří dramaturgové jsou lepší pro počáteční fáze, jiní pro pozdější. Někdy je to pouze otázka vašeho času. Když jako *konzultant* pracujete s již pokročilou verzí scénáře a vaším úkolem je dostat projekt do poslední fáze financování, je to kratší doba, kterou strávíte s týmem, než čtyřletý vývoj, kde začínáte od námětu. To je důležité si uvědomit.

Někteří dramaturgové jsou také autory, a to může být velice užitečné, zejména v případě režisérů, kteří jsou hodně vizuálně založení, kteří hodně vycházejí z vizuality, a bývá pro ně často těžké se opravdu soustředit na svůj příběh. V těchto chvílích bývá velice příjemné mít dramaturga, který také píše. Může však také být velice těžké, když dramaturg správně nerozlišuje situaci, kdy je autorem a kdy *konzultantem scénáře* a jaká je jeho role v týmu. Pak se stává, že máte dramaturga, který se chce v týmu prosadit jako autor, a to bych si nikdy nepřála.

Film může různě působit na různá publika a myslím, že jako dramaturg musíte brát v úvahu, jaké jsou v zemi, odkud film pochází, možnosti, jaká jsou omezení, a pokud je ambicí filmu prezentace v zahraničí, co lze udělat na mezinárodní úrovni.

Potřebujete domácího nebo mezinárodního dramaturga? Mezinárodní vám může pomoci, pokud máte se svým filmem mezinárodní ambice. Domácí dramaturg vám ušetří mnoho času, protože pro něj nemusíte nechat překládat scénář, a nezapomeňte – je to hodně času a peněz, které můžete použít na váš film a scénář.

Jazyk je specifický – jak jsem poukázala na chilském příkladu. Je to velice důležité a máme tendenci na to zapomínat. Máme tendenci se domnívat, že můžeme vyvíjet jakýkoli projekt z jakékoli země v angličtině. A to není pravda. Neplatí to například u komedie. Komedie bývá postavena na specifikách a rytmu jazyka, takže zejména, když pracujete na komedii, je velice důležité se v určitém bodu – ne moc pozdě – vrátit k svému vlastnímu jazyku, a pokud potřebujete dramaturga, měli byste se vrátit k někomu domácímu. Jazyková specifická může být i kulturní specifická.

Film, na němž jsme pracovali na TorinoFilmLab a měl premiéru v Berlíně, se jmenoval *The Heiresses*. Odehrává se v Paraguaji. Je to skvělý snímek a doufám, že bude k vidění i tady. K filmu se však pojily dva problémy. Jedním z nich bylo, že režisér chtěl udělat film, který by byl autenticky paraguayský, ale protože je tamní filmový průmysl tak malý, chtěl zároveň, aby se film dostal k mezinárodnímu publiku, k čemuž potřeboval peníze. Potřeboval z toho udělat koprodukcii, jinak by se mu nepodařilo své ambice zafinancovat.

Ve scénáři však bylo místo, které jsem vůbec nechápala. Východiskem příběhu bylo, že nějaká žena měla jít do vězení kvůli dluhům. Já jsem Holanďanka, u nás vás kvůli dluhům do vězení nezavřou. Pro mne to tudíž bylo těžké pochopit a museli jsme se snažit přijít na to, jak tento opravdu důležitý moment, kterým celý příběh začínal, správně uchopit – tak, aby byl absolutně přirozený a normální pro paraguayské publikum, ale také dostatečně pochopitelný pro mezinárodního diváka. Možná se to zdá být maličkost, ale bylo to opravdu složité.

Dalším problémem byl příběh lesbické dvojice – starší lesbické dvojice – a protože Paraguay je Paraguay, nebylo samozřejmě možné ukázat tento vztah otevřeně. V Paraguaji je homosexualita stále velkým problémem. A režisér řekl: „Když bude příliš zjevné, že mají vztah, nebudou film v Paraguaji promítat, a já chci, aby ho tam promítali.“ Proto jsme ten vztah museli vybudovat tak, aby si divák dovedl představit, že to jsou dvě starší sestry, nebo je mohl vidět i jako milostnou dvojici. Takže ano, film může různě působit na různá publika a myslím, že jako dramaturg musíte brát v úvahu, jaké jsou v zemi, odkud film pochází, možnosti, jaká jsou omezení, a pokud je ambicí filmu prezentace v zahraničí, co lze udělat na mezinárodní úrovni.

Arthouse – Crossover – Mainstream, myslím, že to je dost jasné.

Domnívám se, že dramaturgové mají určité preference, co se týče typu filmů, s nimiž chtějí pracovat. A především je rozdíl mezi artovými filmy a mainstreamem. Musíte tedy zjistit, kam spadá váš projekt. Zda je založen na ději, postavách nebo tématu. Někteří dramaturgové jsou opravdu skvělí ve vytváření postav, jiní zase vynikají v rozvíjení témat.

Žánr – zmínila jsem jej, protože jsem si všimla, že producenti/nákupčí v holandské televizi, kteří jsou také dramaturgy, nenávidí žánry. Odstraňují je z každého filmu, protože v Holandsku – a myslím si, že stejně tak i v České republice – filmy dostávají finanční podporu jak od filmového fondu, tak od televize. A televizní producenti/nákupčí pak mají vliv i na scénář. A všimla jsem si, že pokaždé, když uvedeme žánr, snaží se ho dostat pryč. Milují psychologická dramata, kterým se sice nedaří v distribuci, ale v televizi naopak ano. Takže v současnosti existuje tak trochu rozpor – tedy aspoň v Holandsku – mezi tím, co funguje v kině, a tím, co se líbí divákům veřejnoprávních televizí.

Poslední otázka je také důležitá: Je nutná delší spolupráce, nebo pouze konkrétní zásah? Pokud potřebujete specifický zásah, musíte vědět, co potřebujete.

Někdy se musíte sami sebe zeptat, zda pohled zvenčí opravdu potřebujete – a obvykle se to stává tehdy, když si uvědomíte, jako producent nebo autor scénáře/režisér, že se tak zcela neshodujete v tom, jaký film chcete udělat. Byla jsem i v situaci, že jsme se u projektu zcela zasekli. Scenáristicko-režisérská dvojice, byli to manželé, se nedokázali hnout z místa, a nakonec jsme projekt záměrně poslali na EAVE Producers Workshop s vědomím, že zpětná vazba na poslané scénáře bývá dost krutá – a přesně to náš projekt potřeboval. Ačkoli to málem skončilo rozvodem, jsou pořád spolu a film dopadl dobře. Ale občas je to nezbytné. Občas musíte najít způsob, jak s projektem zatřást a znovu ho rozjet.

Potřebujete znát sami sebe a své potřeby:

- postup zevnitř ven/zvenku dovnitř
- vaše zkušenosti, silné a slabé stránky, ambice
- shoda v týmu
- znalost průmyslu, obecnostva
- jaký typ zpětné vazby vás inspiruje
- schopnost přijmout zpětnou vazbu emocionálně i kreativně

Pro mne je první bod asi nejdůležitější. Postup zevnitř ven nebo zvenku dovnitř. Nevím, zda je vám tento koncept známý, ale většina scenáristů pracuje zevnitř ven. Mají nějakou ideu, mezilidskou zápletku, něco, co je zajímavé, a pak to rozšiřují pořád dál a dál. Dokážou ten příběh rozvinout, stane se z něj synopse, treatment apod. Právě tento pracovní postup se hodí pro účely financování, jelikož celý systém podpory je koncipován právě takto.

Ale existují i případy, zejména pokud se jedná o scenáristu a režiséra v jedné osobě, kdy někdo postupuje opačně. Zvenku dovnitř. Sesbírání si nejdříve hodně materiálu, hodně se věnuje výzkumu a pak hledá a hledá, až nakonec najde jádro toho, co chce udělat. Ale stojí to hodně času a energie.

Ačkoli si myslím, že ve finále je strávený čas stejně dlouhý. Může trvat i tři měsíce, než autor dospěje od námětu k solidní synopsi. A je jedno, jakým způsobem režisér postupuje, ale jako dramaturg a jako producent byste měli vědět, jak váš tým pracuje, protože ten druhý způsob, zvenku dovnitř, od vás vyžaduje jiný postup.

Když zkombinujete autora, který postupuje zevnitř ven, s režisérem, který postupuje zvenku dovnitř, často dostanete od režiséra velice intuitivní, prudkou a tvrdou reakci – „Mně se to nelíbí, taková scéna mě nezaujme. Ta zápletky mě nezaujala“ – a podobně. Po 20 letech práce ve filmovém průmyslu můžu říct, že sjednotit tyto dva různé hlasy lze, ale bude to opravdu složité. Pokud se ocitnete v takové situaci, může pomoci zapojení dramaturga.

Je těžké přijímat zpětnou vazbu. Je to opravdu náročná chvíle, když sedíte nad scénářem společně s vaším týmem, který na něm tvrdě pracoval, a někdo vám řekne, že ten scénář nefunguje.

Pak je důležité vědět, který případ jste vy sami a jak se k sobě budete s dramaturgem hodit. Jak jsem říkala, důležitý je soulad uvnitř týmu. Jako dramaturga mne často najímali v situaci, kdy byla v týmu nějaká neshoda. Mně to nevádí. Jenom to potřebuji vědět, protože, jak jsem říkala, myslím si, že mým úkolem je sloužit filmu, nikoli producentovi, scenáristovi, režisérovi nebo komukoli, kdo mi za to platí. Nějak mi to naznačte. Řekněte mi, co se děje. Řekněte mi, kdo s kým nesouhlasí – bude to náš první rozhovor. A pak zjistíme, jaký film chceme udělat. Je také důležité, abyste si uvědomovali vaši vlastní úroveň vědomostí o filmovém průmyslu a o publiku, abyste věděli, čím vám v tomto směru může dramaturg přispět. A také je dobré vědět, jaký typ zpětné vazby vás inspiruje. Možná to zní poněkud zvláště, ale existují filmaři, kteří zpětnou vazbu absolutně milují, jsou nadšení a dokážou s ní skvěle pracovat. Můžete s nimi mluvit o struktuře a o zlomovém bodu, o vývojovém oblouku postav a tak dále. A pak jsou autoři, kteří zpětnou vazbu nesnášejí.

Tipla bych, že většina z nás zde v sále bude souhlasit, že potřebujeme vědět, s kým máme tu čest, a pak buď použijeme určitý jazyk, nebo ho skryjeme. Přizpůsobíme se tomu, kdo před námi stojí. Ale někteří dramaturgové a někteří *konzultanti scénářů* to nedělají. Takže pokud hledáte konzultanta, který má jasný způsob práce – pracuje s určitým systémem a ten systém vám pro váš film vyhovuje – prosím, hned mu zavolejte. Ale pokud ten systém není pro váš film vhodný, samozřejmě byste ho oslovovat neměli.

Je rovněž důležité vědět, jak vy a váš tým dokážete přijímat zpětnou vazbu. Protože je to těžké. Je to opravdu náročná chvíle, když sedíte nad scénářem společně s vaším týmem, který na něm tvrdě pracoval, a někdo vám řekne, že ten scénář nefunguje. Většinou se to neříká takto narovinu, ale všichni víme, že tou otázkou, na kterou chceme najít odpověď, je: Funguje to, nebo ne?

To je ta otázka, kterou pokládá tým dramaturgovi a naopak. Proto je dobré si uvědomit, jak dokážete přijmout zpětnou vazbu a kolik k tomu potřebujete času. Někdy se setkáte s autory, kteří jsou velice pečliví a věcní a řeknou vám – prostě mi dejte své připomínky, naplánujeme si společných 45 minut a já pak budu pracovat na vašich připomínkách. Chci vaše poznámky zapracovat sám. Nechce se mi trávit celé odpoledne debatováním o nich. Jenom mi dejte své připomínky a já půjdu. A to je v pořádku. Pokud je v pořádku i výsledek. Existují však filmaři, kteří si rozhovor užívají, potřebují ho a milují. Takže si musíte ujasnit, co vlastně potřebujete vy, protože od toho se samozřejmě odvíjí smlouva a typ člověka, se kterým budete jako *konzultantem* spolupracovat.

Jaké to vlastně je pracovat s dramaturgem? Co přesně můžete od dobrého dramaturga očekávat?

- 1. Znalost psaní scénáře a analytických nástrojů a přístupů**
- 2. Znalost scénáře aspoň tak dobře jako jeho autor**
- 3. Schopnost posuzovat scénář z různých hledisek**
- 4. Dobrá komunikační schopnost**
- 5. Schopnost pracovat s každým autorem a scénářem**
- 6. Schopnost zcela vstoupit do světa scénáře a znova z něj vystoupit**
- 7. Schopnost být tréninkovým soupeřem, terapeutem, vizionářem, mediátorem**
- 8. Znat své slabiny a silné stránky**

Tento seznam jsem převzala od jedné své bývalé učitelky, Dagmar Benke, která byla tuším i učitelkou Franze Rodenkirchena. Pořád je dost aktuální, avšak v současnosti již některé jeho body občas zpochybňuji.

Další věc, kterou bychom měli umět posoudit, je tvůrčí potenciál scénáře a možnosti jeho dalšího vývoje. Jak jsem už říkala, myslím, že tohle je hlavní otázka, kterou vám má dramaturg pomoci ujasnit – jak pokračovat dál.

Naše vědomosti o psaní scénáře a analytických nástrojích a přístupech musí být optimální. Zní to samozřejmě, ale setkáte se s mnoha dramaturgy, kteří pracují pouze na základě jedné nebo dvou teorií, a nikoli všech. Jsem toho názoru, že bychom se měli umět přizpůsobit a přispět čímkoli, co potřebujete.

Dramaturg musí znát scénář aspoň tak dobře jako jeho autor. To se může zdát divné. „Aspoň tak dobře“ – potenciálně bychom možná měli scénář znát lépe než autor. Když analyzujete scénář opravdu pozorně a věnujete tomu dostatek času, najdete v něm řádky a opakující se slova a myšlenky, které možná autor nepoužil vědomě. Takže ve scénáři existuje myšlenka, potenciál, který jste vlastně objevili a který tam autor vložil podvědomě. Vy však tuto myšlenku můžete pozvednout na vědomou, vyslovit ji – a to může určit ten správný směr pro vývoj scénáře.

Musíme být schopni posuzovat scénář z různých hledisek. Z pocitového hlediska. Jste prvním publikem. Když pracuji na scénáři, přečtu si ho nejméně dvakrát. První čtení je čistě pocitové. Potřebuji zjistit, co mě nadchlo, kde se nudím, kde cítím opakování, ale to je asi všechno. Snažím se ta dvě čtení od sebe oddělit a zachovat si jedno pocitové čtení a druhé analytické: Jak scénář funguje? Jak společně fungují všechny součásti, ze kterých se skládá? Nechci dělat obojí najednou, protože film považuji za umění. Je to umělecké dílo.

Míněno, že ho vytvoříte a můžete ho analyzovat, ale v lepším případě to je umělecké dílo, které má svůj význam, velkou dávku kreativity, intuice a vášně a jiskru, která přichází odněkud z neznáma.

Dále bychom měli umět posoudit tvůrčí potenciál scénáře a možnosti jeho dalšího vývoje. Dle mého je toto hlavní otázka, kterou vám má dramaturg pomoci ujasnit – jak pokračovat dál. Nestačí, když vám pouze oznámí, jaké to je. A ano, myslím, že jako dramaturgové bychom také měli něco vědět o potenciálu trhu, rozpočtu a platícím publiku. Pak je přeci ztráta času pomáhat vám vyvíjet scénář, který nebudete jako režisér schopni natočit. V Holandsku, pokud se jedná o první film – tedy vyvíjíte svůj první film – a rozpočet je 4 mil. eur, nedokážete ho natočit, protože debutant takové peníze nesežene. Snad se vám to povede u druhého nebo třetího filmu, ale myslím si, že dramaturg by v tomto ohledu měl být upřímný. Ne každý producent je v situaci, kdy by o tom mohl mluvit otevřeně. Anebo producent sdílí stejný sen jako režisér, že ten film natočí.

Je v pořádku, když jako dramaturgové nemáme okamžitě odpověď, a také je v pořádku, když okamžitě nemáme odpověď, která by potěšila filmaře. To není naším úkolem. Naším úkolem je bádát a tlačít projekt dopředu, až za horizont, který vidíme.

A někdy jsme tady my, dramaturgové, od toho, abychom, takříkajíc, propíchlí bublinu.

To jsou další věci, které bychom měli umět. Získat vaši důvěru, vést diskuse a samozřejmě řešit konflikty. A pak je tady otázka: Měli bychom dokázat pracovat s každým autorem a každým scénářem? Teoreticky ano.

Ale jak jsem říkala, myslím, že u dramaturgie vždycky hraje roli i subjektivní stránka. Ačkoli se ze všech sil snažíme analyzovat, a analyzovat správně a pojmenovat věci, pořád je tady i subjektivní stránka. A proto se někteří dramaturgové pro některé projekty hodí více než jiní.

Šestý bod je velice důležitý. Řekla bych, že v tom má tým většinou problém – a je to logické – protože jeho členové jsou hluboce ponořeni do projektu. Ale sem tam by někdo měl vystoupit ven a říct: „Počkejte chvíli. Tady se teď nacházíme. Možná nejsme tak daleko, jak jsme měli v plánu, ale tyto kroky teď můžeme udělat.“ A to bývá často producent. Ale může to být i dramaturg. Můžou to být oba společně.

Dokážeme být tréninkovým soupeřem, terapeutem, vizionářem. Takže tohle jsou odpovědi na všechny ty otázky, které mi kladou na rodinných večerech o tom, co já to vlastně dělám. Jsem autorův terapeut. Jsem mediátor.

Nejnovější srovnání, které jsem použila a které funguje, bylo, že jsem něco jako trenér. Jsem jako trenér, který se snaží pomoci sportovci ve výkonu. Sem tam, řekněme tak jednou za pět let, vymyslíte nové přirovnání.

Uvědomte si své vlastní silné a slabé stránky. Považuji to za další důležitou věc, kterou konzultant scénáře potřebuje. Měli bychom vědět, kde jsme selhali, kde máme problémy a s čím jsme spokojeni. Dneska ráno u snídaně, tuším, že to byl Franz, kdo řekl: „Došel jsem do stadia, kdy mi nevdí říct na schůzce „Já nevím.“ A já ten pocit znám, protože v určitém bodu jsem si i já uvědomila, že to dělám.

Někdo vám položí otázku, filmař se vás zeptá na něco o scénáři a vy si uvědomíte, že je v pořádku, když řeknete: „Nevím, zamyslím se nad tím a ozvu se zpátky.“ Je v pořádku, když jako dramaturgové nemáme okamžitě odpověď, a také je v pořádku, když okamžitě nemáme odpověď, která by potěšila filmaře. To není naším úkolem. Naším úkolem je bádát a tlačít projekt dopředu, až za horizont, který vidíme. Ale není naším úkolem vás konejšit.

Takže z celého tohoto seznamu vlastností, které musí dramaturg mít, jsou pro mě nejdůležitější tyto:

- schopnost vidět projekt pohledem filmaře a pohledem cílového publika
- schopnost nechat své ego přede dveřmi, vycházet při práci z vize autora a sloužit filmu

A to může být těžké. Někdy vidím ve filmu určitý potenciál a originalitu v námětu, ale filmař to prostě nechce dělat. Chce natočit mainstreamovou romantickou komedii, která nadchne mnoho lidí. Nic proti tomu. Vůbec nic proti tomu, ale protože jsem pracovala už na hodně scénářích, občas mě více zaujme něco, co je nezvyklé, a nikoli filmy, které budou kasovními trháky. A pak si musím uvědomit, co vlastně dělám a proč, a začít sloužit filmu.

Další klíčová věc podle mě je, že jako dobrý dramaturg musíte mít:

- schopnost navrhnout postup, který inspiruje filmaře a slouží filmu

Možná se více specializujete na nízkorozpočtové projekty – já jsem například pracovala na workshopu pro nízkorozpočtové projekty Biennale College v Benátkách. V Benátkách s tímto workshopem zrovna začínali. Mají 12 projektů. Po měsíci vyberou dva. Tyto filmy se pak natočí a mají premiéru další září v Benátkách. Takže času je málo a finance velice omezené. A já pracovala na filmu, jehož hlavnímu hrdinovi bylo 9 let. Dospějete do bodu, kdy si řeknete, jak moc potřebujeme scénář? Kolik toho má být napsáno? Protože dialogy se samozřejmě mění. A tak přemýšlíte, kolik času vlastně strávíte nad napsáním celého scénáře. Nakonec jsme jen vytvořili karty s jednotlivými obrazy a záměrem pro některé postavy – což velice dobře fungovalo pro scenáristu/režiséra, protože nerad psal – a tyto karty jsme uspořádali do určitého pořadí a to pořadí jsme znova a znova revidovali, až jsme s tím byli spokojeni. A to byl náš scénář. Byl to vlastně treatment na kartách, ale tento postup nás bavil a umožnil celému týmu – byl to tým tří čtyř lidí – být opravdu součástí vytváření příběhu. Nebyl to pouze jeden člověk za počítačem. Nevím, jakou zkušenost mají ostatní dramaturgové, ale já zjišťuji, že počítač někdy autorům moc nevyhovuje. (Franz se směje.) A ani vám moc nepomůže, protože se pak hodně kopíruje a vkládá. Kdysi za dob psacích strojů jste museli do textu vložit kus čistého papíru a scénu zcela přepsat. A teď je to samé kopírování a vkládání. Ne vždycky si uvědomíte, že přesouváte text ze starší verze do dřívější nebo pozdější oblasti scénáře, a nakonec vás úprava nějakého obrazu často stojí mnohem více práce. A nejde pouze o kopírování a vkládání. Také fakt, že máte před sebou pouze monitor, který vám neposkytuje žádný fyzický pocit, kde a jak se nacházíte ve filmu. V případě psacího stroje jste měli hromadu papírů a tak nějak jste věděli, že jste asi v polovině. S počítačem to nevíte. Musíte se podívat na číslo stránky. Takže počítač má určité vlastnosti, které jsou pro některé autory rušivé. Je zajímavé to vyřešit. Zajímavé je vymyslet, jak se zařídit jinak – a většinou, když se chcete pokusit psát jiným způsobem než ťukáním slov do počítače, vnáší to do celého procesu hodně kreativity.

Snažím se proto pracovat tak, abych identifikovala váš příběh, odhalila jeho podstatu, neustále se na něj ptala, abych vám pomohla v rozhodování, které potřebujete během celého procesu – a to platí dokonce i pro distribuci –, až po to, jak má váš film vypadat.

Poslední bod je pro mě velice důležitý.

■ z porady s dramaturgem má tým odcházet plný energie, ambicí, s dostatkem sebevědomí pro další kroky

Jak dnes ráno řekl Christian, vyrábíme vám problémy a pak předstíráme, že vám je vyřešíme. To přesně děláme. Děláme potíže, ale se záměrem váš projekt vylepšit. Není to ani tak proto, že bych chtěla, abyste odcházeli spokojení. Chci, aby vám to dodalo energii. Chci, abyste měli ambice a sebevědomí potřebné k dalším krokům, to znamená, že ty další kroky vám musím i vytyčit. Dramaturg, který váš scénář pouze rozcupuje a řekne „tak zase přistě“, není u mě dobrým dramaturgem.

Můj osobní přístup k věcem, který považuji za velice důležitý, je tento: Scénář nikdy není konečným cílem, protože se časem vytratí. Snažím se proto pracovat tak, abych identifikovala váš příběh, odhalila jeho podstatu, neustále se na něj ptala, abych vám pomohla v rozhodování, které potřebujete během celého procesu – a to platí dokonce i pro distribuci – až po to, jak má váš film vypadat, a důvodem není, že máte mít nad těmi rozhodnutími kontrolu, protože je mnoho rozhodnutí, nad kterými kontrolu mít nemáte. Ale chci, abyste věděli, jak odpovědět, když vám budou lidé klást otázky, když vám budou doporučovat štáb. Stejně tak, když se vás budou vyptávat během raných fází, jaký film to vlastně děláte a proč a jak atd. Myslím, že filmaři, kteří mají odpovědi na tyto otázky pevně v rukou, se rychle přizpůsobí jakýmkoli dalším výzvám, které jsou před ně postaveny i během natáčení. Najednou přijdete o herce, ztratíte několik dnů nebo něco jiného, ať už později během střihu nebo až u distribuce filmu. Takže ano, není to pouze konzultování scénáře.

V praxi pro mě často méně znamená více. Snažím se pracovat tak, abych donutila filmaře udělat většinu rozhodnutí, aby toho sami o svém projektu objevili co nejvíce. Když si přečtu scénář opravdu pozorně a objevím v něm všechny skryté poklady, můžu je rovnou vyložit na stůl. „Máte ve scénáři tyto nádherné věci. Tak je použijte.“ Ale mnohem lepší je nechat filmaře, aby ty poklady objevil sám, protože pak mu opravdu budou patřit a bude vědět a snad i cítit touhu s nimi něco udělat. Další věc, kterou považuji za velmi důležitou, je určit si priority ve vaší zpětné vazbě. Ne všechno je důležité v každém okamžiku, a pokud změníte jednu věc, je naděje, že filmař přirozeně dojde k dalším změnám a objevům postupně sám. Takže obvykle stačí mít během schůzky několik bodů, které jsou důležité, a pak počkat, s čím filmaři přijdou sami.

Jak jsem už zmiňovala, ráda svou práci na filmu přizpůsobuji čemukoli, co filmaře vybudí, a pak je také důležitá ta jedna věc, která se může zdát divná. Považuji za podstatné, že když jako dramaturg něco čtete – zejména v rané fázi – a objevíte něco zvláštního, musíte se snažit zjistit, proč to tam je. Nemáte prostě říct – tohle je divné, vyškrtněte to. Musíte opravdu zjistit, proč tam ta divná věc je, jelikož obvykle zrovna v ní se skrývá originální nebo osobní nebo velice autentická myšlenka autora. A tam já většinou objevím důvod, proč ten film má být natočen. Někdy se to musí přetransformovat do něčeho jiného, ale zvláštní věci je nutné opravdu dobře prozkoumat.

Takže nepodléhejte pokušení dosáhnout toho, aby projekt fungoval, moc rychle, pokud to není zrovna to, co potřebuje ve smyslu financování, anebo je tato fáze už za vámi, a ujistěte se, že všichni pracujete na stejném filmu.

To jsou mé hlavní body, jak pracovat.

DISKUSE

Gyula Gazdag:

Především moc děkujeme. Rád bych položil první otázku a pak dal slovo ostatním. Má otázka se týká všeho, cos popsala jako práci dramaturga. Mám dojem, že dramaturg by měl být velice rozumná osoba, s velkou trpělivostí a pochopením a potenciálem pro vůdčí roli. Na druhé straně i dramaturg by měl zůstat v pozadí. Jaký na to máš názor, existuje nějaký princip, který tě vede a pomáhá ti v různých situacích, kde se dynamika v různých skupinách od sebe zásadně liší už jen proto, že jsou v nich různí lidé?

Anita Voorham:

Je to opravdu ta služba filmu. Myslím, že to je opravdu hlavní princip. A teď, když pracuji ve filmovém fondu, jsem často konfrontována s vyšší hladinou úzkosti a stresu, když mluvím s filmaři, a často jsou u stolu i producenti. Říkám to proto, že když jsem na volné noze, producenti se rozhodnou, kdy budou nebo nebudou přítomni. Někdy chtějí být a jindy nechají dramaturga, aby chvíli pracoval pouze s autorem scénáře a režisérem, a připojí se později.

Ale u toho všeho si myslím, že se člověk snaží sloužit filmu, což v konfliktních situacích někdy znamená, že nejdříve musíte zvládnout konflikt a emoce kolem něj, a až pak se můžete vrátit k filmu. Tyto dvě věci se musí oddělovat. A zda to znamená, že jste velice rozumná osoba? Myslím, že musíte být velice zvědavá osoba a že musíte umět dobře odhadnout situaci a číst lidi. Měli byste umět číst řeč těla a co v lidech probíhá. Nevím, zda je to moudrost, nebo instinkt, nebo zvědavost, ale myslím, že tohle jsou věci, které potřebujete. A vůdčím principem je pro mě to, že musím sloužit filmu. Je tedy důležité ujasnit si, jaký film chtějí všichni dělat, protože pokud neshoda v tomto směru přetrvává, nemůžete udělat další krok.

Otázka:

Můžete nám říct něco o tom, jak pracujete s texty spojenými s příběhem, jako je synopse a treatment, protože ty se většinou hodnotí v žádosti o financování? Nehodnotí se samotný scénář, hodnotí se tyto texty, které podle mě vyžadují jiný styl psaní, proto jsem vás chtěla požádat, zda byste nám o nich mohla něco říct, pokud s nimi pracujete a jakým způsobem. Je to stejné jako se scénářem?

Anita Voorham:

Ano, vlastně je to stejné. Zejména se synopsisí, když víte, že se dostane do situace, kdy se řeší financování. Důležité je plně představit příběh. To znamená začátek, střed a konec. Pokud víte, že to bude film postavený spíše na postavách, zdůrazněte to. Pokud víte, že bude postavený spíše na ději nebo tématu, dejte o tom čtenáři synopse vědět. V situaci, ve které většinou pracuji já, je také klíčové přidat explikaci o záměru autora scénáře, režiséra a producenta. Z hlediska financování – jelikož teď pracuji ve filmovém fondu – považuji tyto explikace za velmi důležité pro pochopení, proč někdo na určitém námětu začal pracovat. Jak jsem už říkala, není vždycky možné v tomto bodu odpovědět na otázku, proč chcete ten film natočit. Ale potřebuji aspoň vědět, proč vás ta myšlenka natolik nadchla nebo vás natolik pronásleduje, že na ní pořád pracujete a pokračujete v jejím zkoumání. V případě synopsisí záleží na tom, co vám umožní ten, komu ji odevzdáváte. Někdy jsou to čtyři stránky, někdy šest stránek, takže je to velice omezené a je vlastně hodně těžké je psát. Pokud můžete a máte dost času, vždycky doporučuji nejdříve napsat treatment. Napsat něco delšího a pak se k tomu vrátit a zkrátit to – to je nejlepší způsob, jak prezentovat scénář. Nejlepší synopse vznikají vždycky až po natočení filmu. Takže takhle to funguje. Je to tak a je opravdu dost nepříjemné, že se celý proces financování musí začít tímto krokem. Já osobně raději pracuji s treatmentem v klasické hollywoodské definici, kde máte Obraz 1 – exteriér/interiér a popis místa a pak si přečtete děj bez dialogů.

Trochu mi vadí čtení dlouhé formy treatmentu, která se používá v některých zemích, kdy se jedná o 20 stránek literárního textu. Vadí mi to proto, že jeho autoři často opravdu začnou psát literární text. Rozvádí, co si postavy myslí, a mají menší potřebu psát obrazy a přemýšlet nad tím, kde bude střih, a nad tím, co ve filmu pouze uvidíte. Ale na druhé straně, nechávám i možnost výběru, pokud mám – v roli nezávislého *konzultanta* – tuto možnost. Rozhoduji se v závislosti na autorovi. Pokud je autor skvělý v psaní dlouhé formy treatmentu, která se čte jako film, v pořádku. Pokud ne, a pokud sklouzává k literatuře a vnitřním monologům postav, pak ho požádám, aby napsal klasický treatment. Asi takto s tím pracuji. Znamená to hodně otázek – co, proč a kde. Musíte vidět, jak funguje vývojový oblouk postav. Já osobně často začínám postavami, jelikož u jakéhokoli typu filmu jsou to pro mě většinou právě postavy, co mě dobře uvede do filmu.

Christian Routh:

Ano, měli bychom sloužit filmu, ale my musíme vždycky sloužit i zaměstnavateli, který nás platí, a ty pracuješ pro filmový fond. A já mám pocit, že v Evropě máme někdy problém s tím, že kritéria národních fondů nejsou stejná jako kritéria filmařů, kteří chtějí udělat co nejlepší film. Myslím si, že to mnohdy vytváří problém pro dramaturga ve smyslu, ke komu má být loajální. Ty třeba pracuješ ve velmi liberální zemi a nevím, zda jsi se někdy v minulosti setkala s tím, že nějaký projekt byl sám o sobě kvalitní, ale možná byl zaměřen protistátně nebo proti zaměření fondu, který ho měl podpořit, a proto tady existuje určitá neviditelná cenzura. Setkala ses někdy s takovým problémem?

Anita Voorham:

Pouze na mezinárodní úrovni a většinou u filmů, které obsahovaly problematičtější sociální témata – často šlo o téma homosexuality, příběhy s tématem homosexuality v zemích, kde tyto věci nelze vyjádřit explicitně. Musíte se to pokusit nějak vyřešit, často je otázkou, jak explicitní může film být v situaci, kdy byste jím mohli urazit stát nebo sponzory. Myslím, že vždycky je lepší věci naznačit a doufat a věřit, že vaše obecenstvo je natolik chytré, že to pochopí, a pokusit se navzdory všemu film natočit. A pokusit se do něj zapracovat tolik, kolik jen bude možné, způsobem, který bude přijatelný a bude v dané zemi fungovat. Jednou jsem pracovala na filmu o lesbickém vztahu v Ugandě. A v určitém okamžiku jsem opravdu musela říct, že ve vývoji tohoto filmu nelze pokračovat, protože kdybychom ho udělali, poškodíme tím členy vaší rodiny. V takové chvíli si musíte říct, že ten film za to nestojí. Ale dokázali jsme to s filmem o homosexuálním vztahu dvou mužů v Jižní Africe, který nakonec Jižní Afrika vybrala jako zástupce na Oscara, ale po premiéře ho zakázali. To bylo dost divné přijetí ze strany samotné země původu. Zákaz nakonec zrušili, ale v tomto konkrétním případě jsme měli pocit – protože šlo o hodně tělesný film – že musíme být upřímní i o tělesné stránce vztahu. Takže jsme to prosadili. Ve filmu z Paraguaye bylo zase přirozené vzít to zlatou střední cestou a vztah pouze naznačit. Každý divák se správným přístupem, o jakého režisérovi jde, pochopí, o co se jedná, a ti, kteří to nevidí, budou také spokojeni.

Christian Routh:

Ano, nebo byste mohli naznačit, že odjedou do jiné země a začnou nový život.

Anita Voorham:

To ale není vždycky tak jednoduché. Jak víš, některé finanční dotace jsou závislé buď na národnosti, nebo místě pobytu. Takže to je komplikované. Ale v Holandsku to problém není, pokud nejde o porno.

Otázka:

Zdravím. Zmiňovala jste některá zajímavá kritéria, která by měl producent nebo scenárista zohledňovat, když si vybírá dramaturga. Chtěl jsem se zeptat, zda máte pro nás nějakou radu nebo zkušenost v tom, jak má vlastně autor scénáře nebo producent tyto dramaturgy, kteří se pro jejich projekt nejlépe hodí, hledat. Protože u projektů, na kterých jsem pracoval já, to bylo hodně těžké. Je jen velice malý okruh dramaturgů, se kterými mám ve svých produkčních a režisérských kruzích kontakt, aspoň se to tak jeví. A vždycky si myslím, že určitě někde existují i skvělí lidé. Jen je hodně těžké je najít. Tak kde je tedy hledat?

Anita Voorham:

No, na internetu existuje tajný seznam. To bych si přála. Já bych na vašem místě opravdu hledala co nejvíce kolem sebe. Je mnoho dramaturgů, kteří jsou propojeni a pracují na mezinárodní úrovni. S dovolením začnu u nich, právě proto, že nejlépe znám ty, kteří fungují mezinárodně a jsou součástí některého scenáristického workshopu. Tyto workshopy můžete prozkoumat a zjistit, kdo dělal který film. Rozhodně bych vám doporučila, abyste vy a vaši filmaři cestovali na festivaly a zkusili to tam, protože my také často jezdíme na festivaly. Je to skvělá příležitost dát si s někým, koho ještě neznáte, kafe a zjistit, zda to mezi vámi zajiskří. Takže já bych na vašem místě jezdila na tato místa a snažila se je hledat tam. Řekla bych, že mnohem těžší může být najít správného konzultanta pro mainstreamový typ filmů. Ty musíte totiž většinou hledat ve své vlastní zemi, jelikož tyto filmy bývají více závislé na jazyku než artové filmy.

Pokud nemůžete najít dramaturgy samotné, hledejte mezi střihači, asistenty režie, hledejte lidi, kteří mají podle vás příjemný a přátelský způsob prezentace své zpětné vazby a nechávají týmu prostor, aby zůstal sám sebou. Někdy se tedy můžete koukat po jiných profesích, po lidech, kteří přicházejí z jiných směrů. V tomto ohledu většinou dobře fungují střihači.

Já bych třeba na vašem místě začala více jezdit na trhy a festivaly. Skvělé jsou Karlovy Vary, protože tam nás, tuším, jezdí poměrně hodně; na několik dnů se tam vždycky objevíme. A uvidíte, jestli se vám povede seznámit se a dát si kafe a zjistit, zda si rozumíte. Na internetu si pak můžete udělat průzkum a zjistit, kdo pracuje na jakém filmu nebo přes jaký workshop nebo jinou organizaci, a uvidíte, kdo se k vám a vašemu záměru hodí. Ale je to opravdu těžké.

Otázka:

Jsem producent a chtěl bych se vrátit k rozlišení mezi dramaturgem na volné noze a tím, který je na straně financující organizace – zda byste to mohla trochu rozvést a objasnit nám, v čem se liší. Existuje mezi nimi samozřejmě přirozený rozdíl, ale mohla byste o tom promluvit z více praktického hlediska, kde onen rozdíl spatřujete, protože si myslím, že nakonec je to o rovnováze. Pokud máte dobré dramaturgy na straně fondu nebo televize, budete mít lepší filmy a televizní pořady, to je jasné. Takže v praktickém smyslu, v čem je podle vás rozdíl a jak by měla probíhat společná komunikace?

Anita Voorham:

Jasný rozdíl je v tom, že dramaturg, který pracuje pro financující stranu, která často bývá také vysílatelem, v tomto smyslu vlastně distributorem filmu – protože bude film zároveň i vysílat – má zájem, aby film pasoval do určitého slotu a určitého načasování v programu vysílatele. Pokud je film zhruba jasný a hodí se k vysílateli, není tady moc problém. Ovšem pokud je film svou povahou poněkud hybridní – to se mi stává často, například u rodinných dram – má spíše oslovovat mladší publikum, nebo starší generaci? To samozřejmě záleží na vysílacím čase slotu, který má vysílatel k dispozici. Někdy vás jako filmaře více zajímá dětské hledisko, ale vysílatel vás mírně tlačí, abyste v příběhu zesílili hledisko rodičů, a více se tak přiblížili potřebám jeho slotu.

Je to složitá situace, v níž se zájem dramaturga vysílatele, který tam před vámi sedí, od vašeho vlastního liší a vy si musíte hlídat svůj původní záměr. Pro mě osobně je velice těžké žádat filmaře, aby dělal něco, do čeho se mu vnitřně opravdu nechce. Dle mého se nakonec vždycky projeví, když to není to, co opravdu chtěl natočit. A pokud změníte zaměření na mladého diváka v zaměření na starší publikum, abyste vyhověli kritériím distributora nebo vysílatele, mohli byste tím projektu ublížit. Ale někdy, když tam sedíte a mluvíte s velice výřečnou a přesvědčivou osobou, je dost těžké si uvědomit, co se vlastně děje a že se mění směr vašeho filmu. Jako první snímek jsem vám ukázala *At vejde ten pravý*. Schválně jsem vybrala zrovna tento horor, protože souvisí s dobou, kdy jsem začínala pracovat v televizi jako manažerka pro vývoj. Považovali nás za horor filmového průmyslu v Holandsku. Velmi rozšířené bylo přesvědčení, že nutíme filmaře a autory scénářů, aby vyhověli kritériím vysílatele a aby vytvářeli příběhy, které vlastně nechtěli. Proto se vracím k službě filmu, protože to je jediný způsob, jak najít společnou řeč. Považuji to za přehnané. Nemyslím, že bychom byli až tak krutí. A koneckonců, když správně komunikujete a pokud svůj projekt dostatečně znáte, dokážete rozlišit, zda je od vás žádáno něco jiného, než chcete sami. Pak se můžete rozhodnout. Pokud si svým projektem nejste jisti, můžou vás přesvědčit. Je proto důležité, když s lidmi mluvíte, dobře znát svůj projekt a být tak pevní, jak to jen dokážete.

Otázka:

Je to jenom v tom, abyste se shodli, protože potřebujete na svůj film peníze. Takže vaše zkušenost s fondy, jak jsem pochopila, je, že vysílatelé řeknou, co potřebují oni. A vy dokážete těmto jejich potřebám vyhovět a snažíte se dodat do projektu nějakou nečekanou kvalitu, a to je vše. Z hlediska fondu je to jasné, ale jako součást širších možností – je tady pořád ještě rozdíl? Myslím tím, zda fond hledá něco zvláštního, něco, co vychází z autora/režiséra/producenta. Tak jaký je v tom rozdíl, když pracujete pro fond?

Anita Voorham:

Možná jsem mluvila konkrétně z hlediska holandského systému financování, který v této chvíli používá experty. Nepracujeme formou komise. Využíváme tři lidi, kteří čtou a hodnotí všechny projekty. Je to stejný systém jako v Dánsku. A pak se tým zkontaktuje s touto jednou vybranou osobou, která byla vybrána k hodnocení projektu. Takže když svůj projekt pošlete na Holandský filmový fond jako majoritní producent, už vás nehodnotí komise, hodnotí vás jediný člověk. Pokud se jedná o začátek vývoje, může tato jediná osoba ovlivnit vaše rozhodnutí a směr vývoje, protože jste ještě v tak raném stadiu. Stále je mnoho otázek, které v souvislosti s vaším projektem nemáte vyjasněné. Jste ve fázi synopse a treatmentu. Pokud já, která reprezentuji všechny ty peníze, začnu navrhopvat, že hlavní postavou by možná měla být žena nebo něco jiného, co by mělo a nemělo být, je vskutku těžké nepolevit a stát si za tím, co chcete vy. Tento systém je proto kvůli takovému vlivu konzultanta, který vám pomáhá film zafinancovat, zranitelný. Nejsem si jistá, jaký systém máte tady, ale pravděpodobně máte komisi. Nevím proto míru zpětné vazby od vašeho fondu. Zda se týká spíše obsahu, nebo je to většinou ano/nebo že to nefunguje. Závísí to prostě na systému, který máte. V Holandsku máme jiný, který já považuji za dost zranitelný kvůli zmíněnému vlivu experta, který rozhoduje o udělení financování.

Gyula Gazdag:

Příští léto v této funkci končíš. Jak to v současnosti ovlivňuje tvůj styl práce? Nebo jak to ovlivňovalo tvůj styl práce před rokem? A máš nějaké plány, k čemu se chceš vrátit a jak bude tvá práce pokračovat?

Anita Voorham:

Samozřejmě mě mezitím v mé zemi všichni začali nenávidět. To je ten vliv. Rozhodli jsme proto, že když někomu ve fondu skončí funkční období, nebude už moci dělat poradce pro raný vývoj. V podstatě tak bude dokončovat projekty, se kterými pracoval dlouhou dobu. Ale na nové projekty, které se přihlásí, bude nasazen nový dramaturg. Takže filmaři se nedostanou do situace, kdy by museli čelit velké pauze mezi dramaturgy – že by měli jenom jeden rozhovor s jednou osobou a pak by museli jít k někomu jinému. Pro mě je aktuálně pozitivní, že spousta projektů, na kterých momentálně pracuji, se blíží ke konci fáze vývoje. Začíná se tudíž opravdu ukazovat, zda se ta rozhodnutí, která jsme s tvůrci před třemi roky udělali, mění v životaschopné a zajímavé filmy. A tento týden pro mě bude obzvlášť vzrušující a vypjatý, jelikož mám čtyři filmy, u kterých bych moc ráda, aby soupeřily o jeden slot produkčních peněz Vlámského filmového fondu (Flemish Film Fund). Bude zajímavé vidět, kdo ty peníze nakonec dostane. A nemyslím si, že by to mělo vliv na můj způsob práce. Doufám, že se vrátím k mezinárodnímu vývoji, který jsem dělala i během svého působení ve fondu. Asi to bych v budoucnu chtěla dělat nejvíce. Možná i produkci. Uvidíme.

OD NÁZORU K PROCESU: SPRÁVNÁ KOMUNIKACE SE SCENÁRISTY

FRANZ RODENKIRCHEN

Gyula Gazdag:

Naším dalším řečníkem je Franz Rodenkirchen. Franz pracuje jako dramaturg posledních 20 let. Sídlí v Berlíně. Spolupracuje s mnoha různými mezinárodními iniciativami a dělá také individuálního konzultanta. Rád přemýšlí a píše o práci, kterou dělá, a také organizuje svůj vlastní workshop věnovaný vývoji scénářů, v němž se zabývá i tím, jak pracovat se scenáristy. V prosinci 2016 na pozvání Cinergy Praha právě v této budově mluvil o různých přístupech k vizuálnímu vyprávění. Dnes tady je Franz s prezentací nazvanou „Od názoru k procesu: správná komunikace se scenáristy“. Tak prosím, Franzí.

Franz Rodenkirchen:

Moc děkuji, Gyulo.

Děkuji Státnímu fondu kinematografie (SFK) a děkuji také všem z MIDPOINTu, že tuto akci zorganizovali a nás na ni pozvali. Hodně jsem přemýšlel, jak to tady se svými spoluřečníky, se svými kolegy vyřeším. Je totiž téměř nevyhnutelné, že se v něčem budeme překrývat. Ale abych byl upřímný, já opakovaně tak nějak uznávám. A nejen proto, aby si člověk něco zapamatoval, ale i proto, aby měl čas během toho přemýšlet a možná si vytvořit jiný pohled na věc. Protože práce, kterou děláme, zas a znovu vyvolává určité otázky.

Říká se, že psaní je osamělá činnost. Můžu vás ujistit, že dramaturgie dokáže být také dost osamělá věc. Pracuji pro několik mezinárodních iniciativ, vzdělávacích programů a podobně. Normálně člověk pracuje vedle kolegů, ale vždycky máte svou vlastní skupinu projektů a kolegové mají skupinu jiných projektů a trochu si můžete vyměňovat zkušenosti u kávy nebo oběda, když ale dojde k práci samotné, je vzácností nahlédnout, co dělá ten druhý. Proto příležitosti, jako je tato, pro mne rovněž znamenají, že se můžu setkat s kolegy. To je důležité, protože – buďme upřímní – dramaturg je pořád ještě profese, která se nestuduje, a iniciativa SFK něco s tím udělat je skvělá i proto, že není moc míst, kde se v tomto směru můžete vzdělat.

Také bych vás rád trochu seznámil s kontextem své práce, jelikož budu nejvíce vycházet z tohoto kontextu, z praktické zkušenosti s touto prací. Jak zmínil Gyula, dělám tuto profesi zhruba 20 let. Při pohledu na mne vás asi napadne, že už jsem měl nějaký život i předtím. Ano, měl, ale vždycky se točil kolem filmu. Zpočátku mě více zajímala hudba, to se ale rychle změnilo po přestěhování do Berlína, když mi bylo 19 let. Od té doby je film mou největší vášní. A dokud mě tyto projekty budou zajímat, a zejména lidé, kteří za nimi stojí, budu svou práci dělat moc rád.

Když zrovna nepracuji pro některý mezinárodní vzdělávací program, dělám hodně individuálního konzultování. Někteří lidé v této místnosti už měli možnost se mnou pracovat buď ve dvojici, nebo jako součást malého workshopu. Místo psaní různých hodnocení, připomínek, reportů – nebo jak se různě nazývají – se většinou snažím trávit co nejvíce času rozhovory s lidmi, rozhovory s filmaři, autory scénářů. Pokud bych měl svou práci zredukovat na několik hlavních součástí, řekl bych: komunikace a důvěra. Tak nějak se k sobě hodí. Většinou nedokážete dobře komunikovat, pokud osobě na druhé straně procesu nedůvěřujete. A komunikace vyžaduje alespoň ochotu setkat se s vaším protějškem, a pokud možno osobně. Proto nemám rád žádný druh hierarchické situace. Čímž se vracím k otázce, o které jsme mluvili předtím.

Ve své práci samozřejmě potkávám různé typy filmařů s velice různými projekty, přístupy a různými druhy zkušeností. A jednu věc jsem na začátku své kariéry slyšel opravdu často. Někteří lidé byli velkými zastánci „kufříku dramaturgických nástrojů“, které v podstatě říkají: přečti si manuál, jak psát scénář, zapamatuj si všechno, co v něm je, a buď připraven to vytáhnout z kufříku, a pak zvládneš pracovat s jakýmkoli projektem a budeš s ním pracovat objektivně. Na začátku jsem tomu chtěl věřit, ačkoli má zkušenost byla často dost odlišná od toho, co se považovalo za dobře napsaný scénář. O tom asi pohovořím později.

Další věc je ona objektivita. Ani si moc nejsem jistý, zda je dobré z ní v této práci vycházet. Myslím si, že ne. Samozřejmě se to dotýká i toho, že každý z nás má svůj osobní vkus, osobní reakci, protože koneckonců jsme všichni lidské bytosti, které na text reagují emocionálně, intuitivně a různými způsoby, které bychom mohli nazvat neprofesionálními. Takže pro mne je vždycky jeden z prvních problémů to, jak se postavit k otázce vkusu.

První věc, kterou si musíme pamatovat, je – a ačkoli je to hloupá věta, musím ji vyslovit: „Nikdo nenapíše špatný scénář schválně.“ Cokoli lidé napíšou, je to to nejlepší, co v danou chvíli, ve snaze vyjádřit podstatu sdělení pomocí prostředků, které mají k dispozici, dovedou.

Na workshopech, kde vedu zejména producenty, aspirující dramaturgy nebo někdy i lidi z fondů, řešíme otázku, jak analyzovat scénáře a jak dát autorům zpětnou vazbu. Přidělíme projekty účastníkům a dost často za mnou někdo z nich přijde a řekne: „Přečetl jsem si scénář a praštil jím o zeď – nebo jsem to aspoň chtěl udělat.“ A já na to: „No, to je dost prudká reakce, ale zato upřímná.“ Protože buďme k sobě upřímní a uznáme, že všechno se nám líbit nemůže, nemůžeme reagovat se stejným entusiasmem na každý scénář, který nám přijde pod ruku. A bylo by dost divné tvrdit, že se to všechno dá vyřešit takzvanou objektivitou, protože objektivita znamená, že více či méně ignorujete svou vlastní reakci. Zatímco, jak se domnívám, byste si tuto reakci měli velice dobře uvědomit. Je to totiž čistě lidská reakce na materiál, než s ním začnete pracovat, než začnete o věcech přemýšlet – a nemám na mysli objektivně a nemám na mysli kufřík s dramaturgickými nástroji – ale mám na mysli uvědomění si, že je tady jiný člověk.

Tato jiná osoba – můžete jí říkat scenárista nebo někdy jde o scenáristu, který je také režisérem – je přítomna v materiálu. Takže jakmile reagujete na materiál, nabízí se otázka, zda reagujeme pouze na daný materiál, nebo také na tu druhou osobu. Jak nás to ovlivňuje? Právě proto považuji za důležité věnovat pozornost svým pocitům a pak je dát stranou.

První věc, kterou si musíme pamatovat, je – a ačkoli je to hloupá věta, musím ji vyslovit: „Nikdo nenapíše špatný scénář schválně.“ Cokoli lidé napíšou, je to to nejlepší, co v danou chvíli, ve snaze vyjádřit podstatu sdělení pomocí prostředků, které mají k dispozici, dovedou. Vezmu-li to v potaz, už to trochu ztlumí oprávněnost mé prudké reakce. Ještě pořád reaguji emocionálně, ale zřejmě si budu muset uvědomit, že se mě nikdo nepokouší naštvat. Pokouší se něco vytvořit. Pokud chci s někým spolupracovat, musím pak najít sám v sobě, že mu chci pomoci. O tomto bych chtěl trochu více promluvit.

Především to už zmínila i Anita. Mnoho věcí už zmínila Anita. Když jsem ji poslouchal, říkal jsem si: „Hmm, polovina toho, co jsem chtěl říct, už byla řečena a také dobře formulována, a k tomu ještě s powerpointovou prezentací, kterou já nemám, protože jsem se to ještě pořád nenaučil.“ Víím, že je to snadné, ale nemám to moc rád.

Takže důležité je rozlišovat mezi hodnocením a vyvíjením scénáře. Když něco hodnotíte, znamená to, že si musíte přečíst scénář a pak říct, co v něm je a co to znamená – tedy co z toho vyplývá. V případě hodnocení se míček většinou zastaví tady. Jediné, co se od vás ještě žádá, je posudek – to znamená dát určité doporučení nebo něco, v jakém kontextu toto hodnocení děláte pro lidi, kteří možná materiál nečetli, ale mohli o něm rozhodnout. A posuzování není nikdy moc dobré, když máte postoupit od hodnocení k vývoji. Vývoj není jen v konstatování, co je ve scénáři a co to znamená, ale i doporučení, jak s ním pracovat dál. Co s ním dělat. Jaké by měly být další kroky. A to je otázka, která je namířena do budoucna. Je to otázka, která spouští určitý proces.

Na začátku své kariéry jsem se sám sebe často ptal: „Kdy budu připraven setkat se s autorem?“

A tato otázka se mi často vrací a lidé se mne ptají: „No jo, ale kdy toho víím dost na to, abych byl schopen někomu dát zpětnou vazbu?“ A opravdu, kdy jsme připraveni dát zpětnou vazbu? Protože to, co vlastně děláme, je, že předpokládáme, že se můžeme posunout do pozice, ze které dokážeme dobře obeznámeným a snad i důvěryhodným způsobem mluvit o kreativitě někoho jiného, o kreativním procesu jiné osoby. Zjistil jsem, že co se týče odpovědi na tuto otázku, existují dva typy lidí.

Někteří lidé si myslí, že mohou dát zpětnou vazbu, když mají dostatečnou sebejistotu, že jsou na to připraveni. Někteří z nich čerpají svou sebejistotu z toho, co já nazývám vnější autorita. Vnější autorita pro mne znamená přesně to samé, co kufřík s dramaturgickými nástroji v tom smyslu, že když něco není v kufříku, nefunguje to.

Prostě vám řeknou: „Víte, jsou určitá pravidla, jak to má být, a když je to jiné, nefunguje to.“ A „funguje nebo nefunguje to“ je pro mne jednou z nejpodivnějších vět, protože nevím, co to znamená, pokud jsem s někým ještě nemluvil a nemám nějaký vhled do toho, co vlastně má fungovat.

Existuje jeden jiný způsob, jak si vybudovat důvěru především sám v sebe. Vy teď máte materiál v rukou, autor už svou práci udělal. Držíte treatment nebo scénář. A první, co uděláte, je, že si to přečtete. A chci vám teď něco moc doporučit. Velice často nedostanete pouze scénář, ale dostanete také synopsis a možná i autorskou/režisérskou explikaci. Pracoval jsem s mnoha scenáristy/režiséry, takže často jde o explikaci režiséra, který je zároveň scenáristou.

Může se to zdát pohodlné přečíst si synopsis, abyste o projektu získali nějakou představu. Pak si přečtete explikaci režiséra, ať víte, o co mu jde. A pak si přečtete scénář. Jenomže pokud to uděláte takto, najdete ve scénáři všechno, co už máte v hlavě. A budete se soustředit na věci, které už očekáváte. Dle mého je to zcela špatný způsob. Proto bych vás, kdo jste v takové pozici, moc rád požádal, abyste četli nejdříve scénář nebo treatment. Přečtete si materiál, který reprezentuje dané stadium projektu. Nejdříve se s ním seznamte natvrdo. Máte k tomu totiž pouze tuto jedinou příležitost, než se dozvíte cokoli jiného – jste opravdu *tabula rasa*. Měli byste tuto příležitost využít a plně si uvědomovat, co vám přináší, protože je to jediná možnost, kdy můžete získat první dojem, a první dojem nelze zopakovat.

Toto pozorné čtení materiálu je tím dalším způsobem, jak získat sebejistotu, jelikož vyvolává různé otázky – co věci znamenají, jak se komunikují, jak mne to vede v procesu pochopení smyslu a samozřejmě proč tomu materiálu důvěřuji. Důvěřuji mu, protože existuje nepsaná dohoda, o které většinou nikdo nemluví, ale je přítomna. Můžete to nazývat záměrem významu, jinými slovy autorským záměrem.

Autoři chtějí něco komunikovat. Vyprávějí příběhy, aby k něčemu dospěli, a většinou se jedná o něco, co se jich v určitém směru dotýká. Někdy pracuji (ačkoli ne příliš často) s lidmi, kteří říkají: „Chci napsat něco, co se bude dobře prodávat, a ať je to, co chce, udělal to.“ Myslím si, že já osobně nejsem dobře vybaven ke spolupráci s lidmi, kteří mají tento postoj, protože když má být něco založeno a fungovat na základě nějakého domnělého vkusu totálně domnělého publika, nevím, co s tím mám dělat.

Potřebuji tedy materiál, a také potřebuji předpokládat, že všechno, co je ve scénáři, je tam záměrně. Pokud je to tam se záměrem, aby něco fungovalo, mám právo to tak použít – číst to s předpokladem určitých záměrů, dělat jisté interpretace, například stavět kauzalitu nebo prožívat vyprávění tak, jak se rozvíjí.

Může se to zdát pohodlné přečíst si synopsis, abyste o projektu získali nějakou představu. Pak si přečtete explikaci režiséra, ať víte, o co mu jde. A pak si přečtete scénář. Jenomže pokud to uděláte takto, najdete ve scénáři všechno, co už máte v hlavě. A budete se soustředit na věci, které už očekáváte.

Proto si opravdu nemyslím, že na scénářích je cokoli nahodilého. Možná se v něm nacházejí části, které byly odněkud zkopírovány a pak vloženy, nebo od autora slyšíte: „Já jsem o tom nikdy moc nepřemýšlel a prostě jsem to tam dal.“ Do scénáře se však nikdy něco nedává „jen tak“. Je možné, že někdo něco napíše, protože cítí nutkání to napsat, aniž by sám zatím věděl proč, ale může to být cenné. A já to můžu využít i k tomu, abych lépe poznal autora, jeho tvůrčí proces a senzitivitu.

Takže můj způsob, jak si vybudovat sebejistotu, je seznámit se s materiálem, s předpokladem, že je jeho podoba záměrná a směřuje k určitému významu. Samozřejmě existují i výjimky, ale do těch se tady podrobně pouštět nebudu. Například – jsou filmy, které mají konec, a konec je důležitý moment, který odhaluje význam, ale jsou i filmy, které prostě jen skončí. O těchto případech bychom měli uvažovat trochu jinak, protože u nich se často musíme oprostít od většiny pohodlných, běžných nástrojů, které normálně používáme v klasickém vyprávění.

Takže pokud má sebejistota pocházet z pečlivého čtení materiálu a přemýšlení o něm ve snaze si ho jistým způsobem osvojit, můžu tuto jistotu předat zpátky autorovi. A já mám pocit, že když začínám setkání s autorem, musím mu něco dát, protože on už svou práci udělal – napsal treatment nebo scénář – takže já musím být co nejlépe připravený. Pro mne setkání začíná tím, že autorovi něco vrátím. O tom, jak toto vrácení funguje, chci mluvit později. Nazývám to zrcadlením.

Ale abych se vrátil k otázce vkusu, souhlasím s Anitou – nechte své ego přede dveřmi. To je zcela nezbytné. Je to poněkud zvláštní, protože možná chcete být opravdu dobrým dramaturgem. Možná chcete být dokonalým dramaturgem.

Tento pohyb, kdy jdeme dovnitř, abychom pomohli autorovi podívat se na projekt zvenku, je začátkem celého procesu. Ten proces je velice důležitý a cenný, ale znamená to také, že od této chvíle začínají tikat hodiny. S každou novou verzí se trochu oslabuje vaše schopnost zůstat venku nebo si znova představit, že jste venku, abyste pomohli autorovi podívat se na projekt.

Ze svých začátků si pamatuji, že jsem měl představu, že musím všechno znát a fungovat opravdu dokonale a mít na všechno připravenou odpověď. Ve skutečnosti šlo spíše o překážku nežli výhodu, protože to znamenalo, že jsem se až příliš soustředil na svůj vlastní proces, a přitom vůbec nešlo o můj proces, ale o proces psaní. Pořád si myslím, že budování důvěry vyžaduje nejen velmi dobrou obeznámenost s materiálem, ale také schopnost odhalit záměr, a tím pomoci autorovi, aniž by u toho překáželo vaše vlastní ego. A váš osobní vkus je také v určitém smyslu součástí vašeho ega.

Správný přístup k osobnímu vkusu znamená uvědomit si ho, a ve chvíli, kdy se začnete zabývat materiálem, odložit ho stranou. Když se dostanete k materiálu, musíte se stejně téměř nevyhnutelně vzdát jakékoli falešné autority – scénář ji většinou přebije tím, že před vás postaví velice konkrétní úkoly, na které musíte reagovat a které musíte řešit. Takže pro mne je přístup k materiálu do velké míry založen na uvědomění si své vlastní pozice jako dramaturga.

Na začátku se na projekt pořád dívám ještě hodně zvenku, zatímco autor je v něm hluboce ponořený. Někdy říkám, že se shora dívám na les. Když se dívám shora, vidím obrysy lesa. Vidím hlavní cesty. Vidím malé chodničky ve křoví. Vidím hlavní mýtinu. To všechno můžu vidět. Dokážu to všechno dát do vzájemných souvislostí, takže mám určitý nadhled. Zatímco autor obvykle sedí někde uvnitř lesa. Už tento nadhled ztratil, ačkoli on sám je tvůrcem lesa. Seznamování se s materiálem tedy znamená přesunout se dovnitř. A jedním z vašich úkolů bude, pokud budete s autorem spolupracovat úspěšně, dočasně ho vytáhnout ven, aby se mohl na projekt podívat vašimi očima.

Autor ztrácí nadhled částečně z nutnosti, jelikož se zcela soustředí na to, aby vyřešil to, co se v té chvíli zdá být jeho hlavním úkolem nebo aktuálním problémem. Hodně autorů jsem slyšel říkat:

„Víte, šel jsem na schůzku, a když jsem se na ni připravoval, četl jsem si znova svůj scénář, a ačkoli jsem četl věty, které jsem sám napsal, znal jsem je už tak dobře, že jsem nebyl schopen vnímat jejich obsah, byly mi příliš známé.“ A tohle je něco, v čem my jako dramaturgové můžeme být nápomocni.

Tento pohyb, kdy jdeme dovnitř, abychom pomohli autorovi podívat se na projekt zvenku, je začátkem celého procesu. Je to velmi cenný a důležitý proces, ale znamená to také, že od této chvíle začínají tikat hodiny. S každou novou verzí se trochu oslabuje vaše schopnost zůstat venku nebo si znova představit, že jste venku, abyste pomohli autorovi podívat se na projekt. Po čase – a jsou projekty, na kterých jsem pracoval celá léta – začnete mít pocit, že jste na tom stejně jako autor. Poznáte materiál tak dokonale, že bude pořád složitější podívat se na něj jinými očima.

Proto si vždycky ze svého prvního čtení scénáře dělám dost podrobné poznámky, abych se k nim mohl vrátit a scénář si připomenout. A ač se už možná zabývám jinou verzí, pořád si můžu připomenout, jaké to bylo, když byl tento proces na začátku. Další věc je, že naštěstí mám posledních pět let blízkou spolupracovnici, se kterou máme společnou kancelář a děláme stejnou práci. A když oba dorazíme do práce dost brzy ráno, můžu říct: „Za hodinu mám sezení a pořád mi to a to není jasné.“ A mám možnost trochu zjistit, jak působím, nebo říct: „Pokud máš čas, mohla by sis přečíst tuto verzi a říct mi svůj první dojem, protože pro mne je to už příliš známé.“

Především se musíme vrátit k záměru chtít pomoci autorovi tím, že budeme materiál znát a donutíme ho vidět, jaký je. V tomto procesu se snažíme komunikovat o tom, co ve scénáři je, a identifikovat to.

Možná nevíte, kdy je pro to nejvhodnější chvíle. A tuto otázku často dostávám. Kdy mám do hry zapojit dramaturga?

Uvědomil jsem si, že na začátku své kariéry na konci 90. let, když jsem začal pracovat jako dramaturg, byl to v Německu nový, čerstvý trend z USA a byl zcela pod vlivem určitých scenáristických guru. Poselství pro filmový průmysl bylo, že to je něco moderního, skvělého a nového a že bychom to měli dělat. Tenkrát za vámi lidé přicházeli obvykle až ve chvíli, kdy narazili na zeď a nevěděli, jak dál. Takže jste byli něco jako hasiči. A proto mnoho lidí stále nazývá dramaturgy „doktory“ scénáře (script doctors).

Já ale doktorem být nechci. Nemyslím, že je tady někdo nemocný, a doufejme, že určitě ne scénář nebo autor. Bývaly to situace, kdy vás přizvali velice pozdě a chtěli po vás rychlou nápravu – nebo abyste jim řekli, že to nefunguje. To se ale hodně změnilo.

Celá myšlenka vývoje spočívá v tom, že může být velice užitečné začít v dřívější fázi a vyhnout se tím situaci, kdy narazíte na zeď. Ale otázka, kdy je ten pravý čas na první zpětnou vazbu, je relevantní pořád. Protože jde o kreativní proces. A je to kreativní proces, který se pouze částečně řídí konkrétními věcmi, které lze pojmenovat a identifikovat a zaškatulkovat. Je v něm značně zastoupeno cosi nehmátelného. Většinou to cítíte, ale ne pokaždé to dokážete pojmenovat slovy. Musím si být vědom toho, že když se zapojujím do projektu, něco se tím změní. A vždy chci od autorů slyšet, kde se v tomto procesu nacházejí, a zda už od někoho zpětnou vazbu dostali.

Stephen King napsal knihu, kde má jednu hezkou metaforu – „psaní za zavřenými dveřmi“. Znamená to vlastně, že jste u psaní sami se svou kreativitou, se svými myšlenkami, impulzy, které nedokážete a ani byste neměli analyzovat, ale měli byste jim umožnit, aby se projevy bez cenzury. Toto je první fáze. A myslím si, že toto stadium by nemělo být příliš ovlivňováno vnější zpětnou vazbou. Pokud vůbec. Samozřejmě v dnešní situaci potřebujete nějakou finanční podporu, abyste se mohli zavřít doma, aniž byste mezitím umřeli hladu. Takže se od vás žádá, abyste něco dodali, a někdy je to moc brzo, protože když už něco dodáte, už nepíšete za zavřenými dveřmi, protože je možné, že již dostanete zpětnou vazbu. To znamená, že dveře jsou otevřeny, a když už se jednou otevrou, nikdy je nebudete schopni znova zcela zavřít. Věci, které vám někdo řekl o scénáři, už jsou ve vaší hlavě nebo v komentáři, který jste dostali. Už to rozhodně nejste pouze vy a váš materiál. Jste to vy, váš materiál a hodnocení vašeho materiálu od někoho dalšího, který na něj zatím snad jen reaguje. V horším případě ho již i hodnotí.

Po otevření těch dveří už vlastně nepíšeme. Ale přepisujeme. Může to znít trochu přemrštěně, ale dle mého je psaní opravdu něco mezi vámi a vámi. Přepisování umožňuje proces spolupráce, kterým výroba filmu je, a vy tím vstupujete do tohoto procesu.

Nicola Lusuardi, můj kolega z Itálie měl jednu malou prezentaci, na níž jsem měl to štěstí být přítomen, a řekl v ní větu, která se mi opravdu vepsala do mozku. Vtipné je, že když jsem mu o tom o pár měsíců později říkal, nepamatoval si, že to vůbec řekl, ale myslím, že je to skvělý způsob přemýšlení o vývoji. Řekl: „Vývoj je velice těžký úkol vyjasňování.“ Vyjasňování, oč jde. Ujasňování, jaký příběh vyprávíte, a to nejenom jiným, ale hlavně sobě. Myslím, že dramaturg v tomto ujasňování může velice pomoci. V určitém smyslu můžeme vývoj nazvat procesem – velice těžkou prací na vyjasňování. Protože existuje očekávání – často způsobené tím, že je tu určitá posloupnost: treatment, přepracovaný treatment, první verze scénáře atd. – že je to takto pokaždé, pořád jde všechno kupředu a pořád se to vylepšuje a vylepšuje.

Když začnete pracovat jako autor a také jako dramaturg, možná si říkáte, že je to ideální. Ale já si tím nejsem tak jistý. Rozhodně v realitě to tak nefunguje. Ve skutečnosti to probíhá podobně jako spirála, na které jdete někdy nahoru, ale pak můžete jít také dolů, pod bod, kde jste už byli, ale to vám může umožnit udělat pak větší skok dopředu. Například z vlastní zkušenosti vím, že když lidé dostanou podrobnou zpětnou vazbu na svou první verzi – a to je často bod, kdy se jim dostává hodně zpětné vazby – sotva to nějaký autor všechno dokáže pojmout. I kdyby všemu porozuměl, nebude schopen to všechno zohlednit jedním přepracováním. Bude pracovat na něčem velice konkrétním, co se musí urgentně vyřešit pro další verzi, a něco jiného zase zanedbá. Jak řekla Anita, „nemusíte říct všechno v jeden moment“, což také znamená, že jako dramaturg můžete tento proces trochu řídit. Ale problém je, že budete dostávat reakce i zvenku. A někdy spočívají jenom v konstatování: „První verze se četla lépe, co se stalo?“ Stalo se, že jste to přepisovali. Snažili jste se vyřešit některé věci, zatímco jiné jste zanedbali, a také jste důvěřovali v posloupnost vývoje – což znamená, že po druhé verzi bude třetí.

Tato velmi náročná práce vyjasňování má určité dopady, protože nejde pouze o vyjasňování věcí jiným, ale i sobě samým. Když si věci ujasníte vy, hodně to pomůže vyjasnit je jiným. Například když od někoho dostanete zpětnou vazbu, která se vám nezdá být správná – máte třeba příběh, kde není příhodné, aby se hlavní postava proměnila, protože právě to je jádrem vašeho příběhu. Žádný vývojový oblouk neexistuje. Není tady nutný. A vlastně by uškodilo jádru myšlenky projektu, kdyby se hlavní postava proměnila, jak vám bylo doporučeno: „Postava se musí proměnit, a ta vaše se nemění. Tohle nefunguje.“ Pokud jste si to v sobě dostatečně ujasnili, budete mít lepší argumenty, proč se v tomto konkrétním případě postava měnit nemá. Je to jednoduchý příklad, ale má jenom ilustrovat, že když si něco ujasníte sami pro sebe, pomůže to vyjasnit situaci i jiným, a když je potřeba, uhájíte si svou pozici.

Když čtu materiál, snažím se sám sebe ptát „co tohle znamená?“ – abych si to ujasnil. Co mi scénář chce říct? Čím je více než čímkoli jiným?

Tato otázka je pouze zkratkou pro větu – dokážu ve výchozím bodu tohoto konkrétního scénáře identifikovat něco, co by mohlo být unikátní? To, co nemůžete ze scénáře vyndat, aniž byste projekt zcela změnili a možná zničili to, čím chce ve skutečnosti být. Otázka „co je to více než co jiného“ je dobrá otázka, ale neočekávejte, že si na ni vždycky dokážete snadno odpovědět. Ani já to nedokážu pokaždé, protože když si čtu materiál poprvé, může se mi zdát, že nic není natolik důležité, abych si tuto otázku mohl zodpovědět uspokojivě. To může být v pořádku, protože vývoj různých projektů se může od sebe hodně lišit.

Znám autory, kteří se svou myšlenkou neustále zabývají a pořád přemýšlí. Někdy si dělají poznámky, ale zatím ještě moc nepišou. Když začnou psát, potřebují mít tu sebedůvěru, že přesně vědí, co dělají. Ale je mnoho jiných autorů, kteří používají proces psaní přesně jako proces vyjasňování. Od těch tedy nemůžete očekávat, že už to tam najdete, protože oni potřebují proces psaní, aby dospěli do bodu, ze kterého jiní vyšli hned na začátku. A to je v pořádku. A to je důvod, proč může být velice znepokojující a někdy i kontraproduktivní ptát se – o čem to vlastně je? Co tím chcete říct? Možná až 80 % autorů bude mít problém na tuto otázku jasně odpovědět. Možná na ni dokážou odpovědět za nějaký čas, ale vy se můžete zeptat sami sebe: Proč se na to ptám? Asi si řeknete: „Materiál vyvolává otázky, takže se budu ptát. A je to dobrý způsob komunikace.“ A opravdu to může být dobrý způsob komunikace. Chci jen připomenout, že pokud se autora ptáte na něco ze scénáře, autor vám odpoví a jeho odpověď je konstruktivní, a nikoli defenzivní, měli byste už vědět, co s tou odpovědí chcete udělat. Zažil jsem situace, kdy se lidé na něco ptali a dostali od autora opravdu dobrou odpověď, ale pak se konverzace zastavila na mrtvém bodě, protože nenásledovala žádná další reakce. Je to, jako kdybyste řekli: „Dobře, řekněte mi to. Fajn, odpověděli jste. Odfajfkováno. Tak další otázka.“ To není doopravdy produktivní přístup, protože tady nejde o komunikaci. Je to, jako byste jen kontrolovali, zda autor udělal domácí úkol. Takže podle mne – když se autora na něco chcete ptát, musíte vědět, proč se ptáte, a vaše otázky by měly být součástí procesu komunikace, kde se odpovědi používají k další práci, k dalšímu rozvoji, k integrování do celého materiálu.

Je to otázka, jak si věci s pomocí dramaturga vyjasnit. Samozřejmě se vracíme zpátky k problému, o kterém už jsme mluvili – kdy přizvat dramaturga a jak a proč může dramaturgova práce pomoci v procesu vyjasňování. Když se vrátíme k tomu, co jsem už říkal, pomůže především, když se s materiálem seznámíte a věříte, že ten materiál chce něco sdělit, a pak v sobě musíte najít přání pomoci autorovi. Jeden ze způsobů, jak autorovi pomoci, je dát mu najevo, že materiál znáte opravdu dobře, a něco mu předložit. Myslím tím váš první dojem ze čtení scénáře – to, co jsem předtím nazval zrcadlením. A to neznamená, že jim budete znovu vyprávět jejich příběh, protože oni ho určitě znají. Podělíte se však s nimi o dojem z prvního čtení. S vaší reakcí – protože jste v tomto smyslu i prvním publikem a nejste prvním publikem proto, abyste vynášeli soudy, nemáte říkat „líbí se mi to“ nebo „nelíbí se mi to“ a „funguje to“ nebo nikoli. Jsem publikem, které říká, tohle jsem si z toho vzal, a když jsem materiálem procházel, působilo to na mne takhle a mezitím mám nějaké otázky.

Tato velmi náročná práce vyjasňování má určité dopady, protože nejde pouze o vyjasňování věcí jiným, ale i sobě samým. Když si věci ujasníte vy, hodně to pomůže vyjasnit je jiným.

Například to může být tak jednoduché jako říct: „Už v úvodu jsem měl dojem, že X je osoba, kterou mám sledovat.“ A na dalších třech stránkách se to potvrdilo, tato osoba byla přítomna v každém obraze a byla jejich středobodem. Procházel proto příběhem a dívám se na tuto osobu X jako na hlavní postavu a pak narazím na nějakou událost, u které mám pocit, že je možná ještě důležitější. Může to otevřít otázku, která mě bude zaměstnávat až do konce scénáře, ale pak o pět obrazů dál přijde něco jiného a já si uvědomím, že musím svůj prvotní předpoklad pozměnit, protože tato jiná věc, na kterou jsem narazil, vypadá, že bude mít větší váhu, bude důležitější a dlouhodobější. Takže mé počáteční očekávání se změnilo v toto nové očekávání, které už vyvolává otázku: Bylo to úmyslné, nebo se to stalo náhodou a autor si toho není vědom?

Tímto způsobem procházím scénář a přitom se snažím nakreslit emoční čáru své zaangażovanosti – ve snaze zjistit, co scénář komunikuje. Jak to komunikuje? Jaký pocit ve mně zůstává? A jaké mám k materiálu otázky (ale opravdu vyplývající z materiálu)? Jde o to, abych se dostal do bodu, kdy můžu říct: „Z tohoto důvodu si myslím, že je to o tom a o tom. Myslím, že tohle vás zajímá nejvíce.“ A pak potřebuji, aby autor reagoval.

Takže podle mne, když se autora na něco chcete ptát, musíte vědět, proč se ptáte, a vaše otázky by měly být součástí procesu komunikace, kde se odpovědi používají k další práci, k dalšímu rozvoji, k integrování do celého materiálu.

Další fáze je vlastně diskuse, protože než dosáhneme určitého druhu synchronizace nebo shody s autorem, že jde o materiál, který je zamýšlen tím či oním způsobem, nemáme dostatečně jasno, ani nemáme žádnou jistotu, že to či ono je v materiálu záměrně. Řekněme, že mluvíme o změnách nebo o elementech, které dostatečně nepodporují to, co se v materiálu vypráví. Proč tomu tak je? Můžu o tom mluvit pouze v případě, kdy vím, že to byl záměr, protože jediná jiná možnost je to, co já nazývám „falešnou autoritou“. Spoléhání se na něco abstraktního, jako je určitý model či struktura, model vývoje postavy, jak má fungovat žánr a podobně. A upozorňuji, že to nemusí být nesprávné. Dost často slyším: „Cokoli, jenom ne americký způsob.“ A pak si přečtete projekt a říkáte si: „Jo. Myslím, že pod americkým způsobem si představuje klasický, dost konvenční způsob vyprávění dramatického příběhu s proměnou postavy. Tak proč se tím neřídí, když se to vlastně k jeho materiálu hodí?“

Tohle je nevýhoda odůvodněného zpochybňování – všechny ty hotové moderní přístupy ke scénáři – protože jsou do určité míry omezující. Ale pokud se to nepřehání, můžou být velice užitečné. Neznamená to proto, že je máte zamítnout, pouze si říct, že to může být takhle nebo i jinak. Jedna věc, kterou jsem se rozhodně naučil, je, že různí lidé vyprávějí stejný příběh různě a chtějí se angažovat velice různými způsoby. Pokud to zohledním, musím sám v sobě najít pochopení autorových záměrů, abych mohl zrcadlit své vlastní pochopení a abychom mohli dojít ke shodě v tom, k čemu společně směřujeme.

Když se v tomto procesu dostanete dovnitř a najednou zjistíte, že autorovy otázky jsou stejné jako ty vaše, v určitém bodu si uvědomíte, že už nehodnotíte. Váhání, zda se angažovat, nebo ne, zmizelo, protože najednou se sám sebe ptám na velice podobné věci, na jaké se autor ptá sám sebe.

Abychom se vrátili k příkladu účastnice workshopu, která řekla: „Po prvním přečtení jsem měla chuť tím scénářem praštit o zeď.“ Nakonec s autorem toho projektu začala spolupracovat, pokoušela se film produkovat – což se nepovedlo. Ale v procesu opravdového seznámení se s materiálem, setkání s autorem, diskusí s ním se její pohled na materiál zcela změnil. Možná je to ideální situace, možná to z nějakého důvodu bylo výjimečné, ale už jsem to párkrát zažil.

Na jiném workshopu s jinými účastníky jsem měl chlápka, který byl opravdu velmi nervózní – bylo to první den a ještě jsme se ani nestačili seznámit. Byl neklidný, a než jsme začali, řekl mi: „Musím vám něco říct. Budeme mít setkání s autory, vidíte?“ „Ano, za šest týdnů, v druhé části workshopu.“ A on pokračoval: „S tímto člověkem já nemůžu spolupracovat. Je to fanatik. To je vyloučené. Na tomto projektu nemůžu pracovat.“ A já mu řekl: „Tedy, to jsou ale silná slova. Ještě počkejme a uvidíme, kam se dostaneme na konci workshopu.“ A opravdu, do konce workshopu, když se měl setkat s autorem, se mu povedlo ponořit se do materiálu a zeptat se sám sebe na věci, na které se nevyhnutně musel ptát i autor, a měli opravdu dobré setkání.

Samozřejmě je tu jedna věc, která se znova vrací. Je to nejenom náš osobní vkus, protože si myslím, že se vkusem je to snadnější – ale co, když najednou máte pracovat se scénářem, kde se hlavní postava jako člověk chová pro vás opravdu neakceptovatelným způsobem, a vypadá to, že je to tam záměrně. Samozřejmě váš první předpoklad může být, že tak nějak identifikujete něco v autorovi s vlastnostmi postav. Pak se může stát, že autorem začnete opovrhovat kvůli něčemu, co je napsáno v materiálu – a někdy se to doopravdy stává.

Například máte co do činění s někým, kdo má řekněme velice povrchní přístup ke genderovému zastoupení, a úplně ztuhnete, když si čtete ženské postavy. To se stává. Tak jak s tím naložit? Můžete to řešit tím, že autorovi řeknete: „Ten váš postoj k ženám. Zapomeňte na to. To nefunguje.“

Takhle to však většinou nefunguje. Dobrou metodou, jak přimět tvůrce, aby si uvědomil, co vlastně dělá, je zrcadlení – kterým mu ukážete, jak v danou chvíli jeho scénář komunikuje. V procesu zrcadlení můžete na věci upozornit, aniž byste je museli hodnotit, protože základem je vaše zkušenost ze čtení a vaše chápání, jak je materiál vystavěn. Až potom, co projdete procesem zrcadlení a dostanete se s autorem do stadia, kdy opravdu věci chápete stejně a, jak říká Anita, máte jistotu, že chcete udělat stejný film, můžete se posunout k náležitě zpětné vazbě, která je téměř určitě konverzací, a pokud se jedná o první setkání a je ve dvou, vždy trváme na osobní schůzce, a nikoli po Skypu. Většinou si na setkání s autorem vyhradím celý osmihodinový pracovní den.

Dobrou metodou, jak přimět tvůrce, aby si uvědomil, co vlastně dělá, je zrcadlení – kterým mu ukážete, jak v danou chvíli jeho scénář komunikuje. V procesu zrcadlení můžete na věci upozornit, aniž byste je museli hodnotit, protože základem je vaše zkušenost ze čtení a vaše chápání, jak je materiál vystavěn.

V průběhu možná dojdete do bodu, kdy budete chtít autorovi předložit své produktivní návrhy. A když budete mít pocit, o kterém jsme mluvili výše, budou to užitečné návrhy, které vás přiblíží k autorovu záměru. A tady přichází další důležitá věc: pokud autorovi své návrhy přednesete moc přímo, možná to nikam nepovede.

Když mu řeknete: „Myslím, že toho mladšího bratra nepotřebujete.“ A on na to: „Cože? Proč říkáte, že nepotřebuji mladšího bratra?“ Co se v takové chvíli děje? V první řadě konfrontujete autora s konstatováním a autor musí na místě udělat v hlavě několik rychlých výpočtů. „Jak to? Odkud tohle zadání přichází, vždyť mladší bratr je asi ve 20 obrazech! Jak ho můžu jen tak vyhodit?“ Možná jste o tom kroku uvažovali dlouho a hluboce a v počáteční části schůzky jste nabyli přesvědčení, že váš nápad vyhodit ze scénáře mladšího bratra je dobrý. Ale jak to máte autorovi předložit? Protože narovinu, většina autorů, se kterými pracujeme v nezávislém filmovém světě – a většina Evropy je nezávislým filmovým světem – má ke svému materiálu osobní vztah. Vy tak nejenom, že urážíte jeho autorskou hrdost, ale možná se mícháte do něčeho, co je pro něj velice osobní. Tudíž váš výrok „mladšího bratra tam nepotřebujete“ může mít pro autora mnohem větší závažnost, než jak to míníte vy.

Konstatování něčeho nikdy není impulzem k pokroku. Naopak, celý proces zastaví, protože tam prostě stojí nahé a říká: „Takhle to prostě je. Porad si s tím.“ Každé konstatování, jakkoli pozitivní nebo produktivní, má do jisté míry tento důsledek – a abychom se tomu vyhnuli, doporučuji místo něj použít to, čemu říkám proces. Znamená to prostě, že se s autorem podělíte o celý svůj myšlenkový proces, kterým jste došli k tomuto závěru, že malého bratra nepotřebujete.

Možná můžete vysvětlit, že „hlavní zápletka je mezi starším bratrem a otcem a kromě mladšího bratra je tam také malá sestra. A zdá se, že sestra je v materiálu přítomna, aby poskytla pohled dcery na otce oproti pohledu syna na otce. Ale přítomnost dalšího mužského elementu, který je tam možná z relativně nedůležitých důvodů, je tak nějak oslabující a ubírá scénám na důraznosti. V podstatě nemá mladší bratr ani svůj vlastní život, protože v kontextu zápletky nemá jasnou roli“.

Tohle si jenom tak vymyslím. Není to opravdový případ. Ale na tomto příkladu chci naznačit ten proces, kterým jsem došel k závěru, že možná mladšího bratra nebudete potřebovat. To autorovi umožňuje o tom přemýšlet společně s vámi, a pokud jste předtím prošli fází zrcadlení, měli byste být oba dostatečně ponořeni do materiálu, abyste si mohli být jisti, že pokud možno mluvíte o stejné věci. Autor má možnost přemýšlet společně s vámi a v ideálním případě ani nebudete muset říkat „mladšího bratra nepotřebujeme“, protože to řekne sám autor. A i když to musím říct já, většinou se snažím neformulovat to jako konstatování. Mohli bychom dlouze mluvit o tom, jak jazyk a výběr slov ovlivňuje celý proces. Můžu však například říct: „Nepokoušel jste se někdy napsat verzi bez mladšího bratra?“ Tím z toho uděláte možnost, a nikoli hotovou věc.

Myslím, že je vždycky důležité, aby měl autor pocit, že se s ním zachází s úctou a pochopením a jeho slovo má dostatečnou váhu. Ale k tomu také potřebujete čas, protože budování důvěry a zdárné komunikace vyžaduje čas. A se svou dlouholetou zkušeností vám můžu říct, že zdárná komunikace je v této práci to nejdůležitější. Samozřejmě vycházíte z vlastní bohaté zkušenosti a předpokládám, že když sami sebe nazýváte dramaturgy a rozhodnete se tuto práci dělat, máte k tomu základní předpoklady – víte, kdy použít určité postupy a podobně, ale tím hlavním je opravdu komunikace. Komunikace vyžaduje, aby dva lidé chtěli komunikovat, v ideálním případě s úctou a porozuměním. Ze zkušenosti vím, že to vyžaduje nějakou dobu, a když máte omezený čas, máte tendenci všechno ze sebe prostě vybafnout. „Tak jo, chci jim toho říct co nejvíce.“ A jedete – bum, bum, bum. Možná tvůrce odejde se spoustou materiálu, ale nakonec to bude muset strávit sám. Je proto mnohem lepší, když to může strávit už u stolu a položit vám také nějakou tu otázku. Dát tvůrcům slovo během vašeho setkání je podle mě jedna z nejdůležitějších věcí. Znamená to, že tam nejsou jen proto, aby něco dostali, zapsali si to a šli domů.

Poslední otázkou, než skončím, je, kdy je vlastně scénář hotový. Jak mám vědět, že je scénář dokončen? Je to samozřejmě oprávněná otázka a existuje na ni mnoho odpovědí.

Jedna z těch častých je: není hotový nikdy. To je svým způsobem pravda, ale musíme sami sobě připomenout, že scénář je pouhým nástrojem k dosažení něčeho jiného. Transformuje se do jiného média, kterým je film. Často také přemýšlím nad tím, kdy je ten správný okamžik autorovi říct: „Nejsem si jist, zda bude prospěšné ještě další setkání nad scénářem, protože vzhledem k vašim záměrům a tomu, čeho jste doposud dosáhl, to teď potřebuje jiné médium, mělo by se to teď přetransformovat.“

Jak si tím můžu být jist? Většinou to vyplývá z dlouhodobé spolupráce s autorem – už ho znáte a znáte jeho záměry a jak funguje celý proces. Myslím, že scénář je hotový, když jako autor – a jak jsem říkal, pracoval jsem s hodně scenáristy, kteří byli zároveň režiséry projektu, takže tohle je trochu překážka pro ty, kteří jsou čistě scenáristy – pocítíte hlubokou sebedůvěru, a když se natáčí a objeví se problém a je to nečekané a udělá vám to čáru přes rozpočet, můžete na to reagovat se sebedůvěrou, protože scénář vám tuto hlubokou sebedůvěru již poskytl. Takže proces vývoje scénáře je procesem budování důvěry, že můžete být v klidu, a přitom neustále vědět, co děláte, i když budete pod časovým tlakem a film se bude natáčet.

V tomto bodě obvykle lidem říkám, aby to odložili stranou, protože hrozí jiné nebezpečí. Jde o přesně tu chvíli, kdy se mohou objevit problémy, protože tohle je proces, do kterého jako dramaturgové nejsme zapojeni. Autor ví, že jsme hotovi. Cítí, že už chce točit. Ale peníze ještě nejsou pohromadě. Do projektu se musí zapojit další fond. A další sezení je až za tři měsíce, pak následuje celá ta další práce a točit nelze. Víte, že to bude trvat dalších devět měsíců, než budete moci točit. Pro některé režiséry nebo scenáristy/režiséry je to v pořádku. Jiní jsou z toho, že se věci nehýbou, tak zoufalí, že udělají to jediné, co můžou ovlivnit. Vráť se ke scénáři a pokračují v psaní. A už jsem párkrát zažil, že v důsledku tohoto jejich téměř zoufalství začínají být scénáře příliš přepsané. Dochází k jakémusi přehnanému přemýšlení nad vším a zpochybňování všeho, protože v tomto momentě tvůrci často říkají, že je velice těžké posoudit, co by ve scénáři mělo být a o čem pouze sami sebe přesvědčují, že by tam mělo být. Ale to se děje proto, že se konfrontují s materiálem ve chvíli, kdy to dělat nemají.

Myslím, že je vždycky důležité, aby měl autor pocit, že se s ním zachází s úctou a pochopením a jeho slovo má dostatečnou váhu. Ale k tomu také potřebujete čas, protože budování důvěry a zdárné komunikace vyžaduje čas.

Jednou jsem měl tuto těžkou zkušenost s producentem a scenáristou/režisérem, kteří mi volali deset dnů před hlavním natáčením a říkali, že ještě musí ubrat dva a půl natáčecích dnů. „Můžeš nám s tím pomoci? Nevíme, co z toho vyhodit.“ Nebylo to proto, že by scenárista/režisér nevěděl, co chce. Věděl přesně, co chce, ale dostal se do situace, kdy se musel na svůj scénář podívat očima někoho, kým nebyl. Je to nepřijemná zkušenost a vy se neustále snažíte a doufáte, že se to nestane. Jedním ze způsobů, jak se tomu vyhnout, je snažit se procesu vývoje dát správné tempo, což samozřejmě není vždycky ve vašich rukou, ale velice důležité je také pomoci lidem, opravdu si vše vyjasnit, protože čím více důvěry získají, tím lépe budou schopni podobné situace překonat. A u toho bych rád skončil.

DISKUSE

Gyula Gazdag:

Můžeš nám říct, kdy tvá práce dramaturga končí? V jakém stadiu?

Franz Rodenkirchen:

To je velice různé. Anita to také párkrát zmínila, jsme za to placeni. Někdy se prostě vyčerpá rozpočet. Většinou se mnou smlouvu uzavírá producent, ale pracuji se scenáristou. Někdy producenti řeknou, co chtějí. Například nyní jsem v situaci, že jsem pracoval před rokem na projektu a udělali s ním dost velký pokrok. Teď mne oslovili a řekli mi, že mají verzi číslo 4 a mají na ni nějakou zpětnou vazbu, a někomu se to líbí a jiným zase ne. Pak udělali pátou verzi a opět se to nějakým lidem líbilo a jiným zase ne, ale nebyli to stejní lidé. „Chtěli bychom, aby sis přečetl obě verze a řekl nám, co s tím a z čeho máme vycházet.“ I to je možné, ale je to poněkud omezený zásah.

Pokud nedojdou peníze, můžou to být různé věci. Například když jde o mezinárodní koprodukcí, může přijít chvíle, ke které jsem směřoval, to znamená chvíle, kdy má producent nebo jeho tým pocit, že můžou materiál prezentovat potenciálním spolupracovníkům v jiných zemích, a chtějí, abych jim pomohl dostat se do tohoto bodu. Ale je také jasné, že dostanou vklad od jiných lidí, kteří do projektu vstoupí, a budou si pak s tímto vkladem muset poradit, takže se na mne dost možná obrátí znovu. Někdy – vlastně i dost často – se dívám na střih a dávám zpětnou vazbu dokonce několikrát a musím říct, že když to dělám, je to vždycky hodně divná zkušenost a zabere to hodně času, protože mé první zhlédnutí filmu, na kterém jsem pracoval ve stadiu scénáře, je jenom o tom, dostat ten scénář z hlavy

Stalo se mi pouze jednou, že jsem viděl film, který měl opravdu velice blízko ke scénáři, který jsem předtím četl – a mne to dost vyvedlo z míry. Říkal jsem si, co se tady stalo? Jak to může být tak stejné? Protože běžně tomu tak vůbec není. Musím se tedy na to jednou podívat, abych z hlavy dostal ten scénář, a pak se na to podívat podruhé, abych byl schopen reagovat na film. Pak jim dám zpětnou vazbu a někdy jdu do střihny a sedím tam s nimi a probíráme praktické věci. Ale ještě častěji je to rozhovor po Skypu nebo setkání, kde jim dávám dvou- až tříhodinovou zpětnou vazbu, a oni pak pokračují ve střihu. Ale v tomto procesu mám tendenci říkat, že mým klientem není producent ani filmař, ale samotný scénář. Stejně si však s určitými lidmi vybudujete pracovní vztahy, takže se k vám někdy vrátí s novým projektem. Scénář končí, ale jeho dopad trvá, protože se přiblížíte osobnosti a citlivosti lidské bytosti s uměleckou myslí a tímto způsobem o něm budete i nadále přemýšlet.

Otázka:

Říkal jste, že ve chvíli, kdy začínáme pracovat s projektem, máme odložit své ego. Ale po vyslechnutí celé vaší přednášky mám pocit, že se přes vaši práci mnohem více přiblížíte scénáři jako lidská bytost. A angažujete se opravdu osobně. V tomto ohledu mi nedává smysl, že si scénář nevybíráte. Musí přece existovat nějaká kritéria, na základě kterých si vybíráte projekty, se kterými se rozhodnete pracovat. Nebo je to spíše tak, že musíte být otevřen všemu, co přijde, a vzít všechno?

Franz Rodenkirchen:

Tohle není neobvyklá otázka. Mám na ni dlouhou odpověď, tak se mnou mějte trpělivost. Někteří lidé si myslí, že když začínáte sezení, nejdříve byste měli dát tvůrcům pozitivní zpětnou vazbu. Někteří autoři dokonce vejdou do místnosti a první, co řeknou, je: „Líbil se vám můj scénář?“ Mně se to moc často nestává. Ale pokud se zeptají, nedávám jim odpověď, v jakou doufali, tím, že řeknu ano. A až je to nebezpečné, řeknu jim: „Upřímně, můžu říct ano nebo ne, ale to, zda se scénář líbí mně, by nemělo být na mé práci to hlavní. Snažím se pochopit vaše záměry a to, co děláte, a pomoci vám s tím. To, zda se mi něco líbí, je pouze otázkou mě a mého osobního vkusu a názoru. A v tom smyslu bych se ničím nelišil od ostatních lidí, kterých byste se také mohli zeptat na názor.“

Všeobecně projekty moc neodmítám. Musím však udělat jednu výjimku. Existují projekty, u kterých vím, že se pro ně až tak nehodím. Například se snažím nepracovat s romantickými komediemi, prostě proto, že na ně moc nekoukám, a necítím se proto v této oblasti doma. A snad pro ně nemám ten správný temperament. Nepřipadají mi moc vtipné ani přitažlivé. Víím, že hodně lidem se tento typ filmů líbí, takže doporučuji raději spolupracovat s nimi. Na druhé straně je mým hlavním úkolem pracovat s lidmi a upřímně se snažit lidem pomáhat.

V případě workshopů většinou dělá výběr projektů někdo jiný. Někdy jsem součástí tohoto výběru a jindy vůbec ne. Takže se setkávám s projekty, které jsem nevybral, ale musím a budu na nich pracovat. Proto jsem říkal, že je nutné přiznat si svůj osobní dojem, ale neměl by dále hrát roli. Když říkám, že máte ego nechat přede dveřmi, znamená to, že nemáte autora nutit udělat film, který máte v hlavě vy, nebo takový, jaký si myslíte, že by měl být. Místo toho se musíte snažit pochopit, co chce autor a co vyžaduje materiál. Ego nejvíce překáží tehdy, když máte pocit, že jste nad autorem a můžete mu říkat, co má dělat a jak to má dělat – postoj „já to vím lépe“.

Otázka:

Říkal jste, že ve fázi vývoje musíme věci vyjasňovat. Ale někdy říkáte, že máte jasno v tom, že je něco nejasné, ale protože fungujete na intuitivní úrovni, říkáte si „já nevím proč“, ale musí to tam být. Když se to pak stane ve filmu, chápete, že se to tak stát má. Jak ale při práci s tvůrci vysvětlit tuto zjevnou nejasnost, která je intuitivního charakteru?

Franz Rodenkirchen:

Existují různé vrstvy srozumitelnosti a mají různou relevanci. Když říkám, že se mají věci vyjasnit, mám na mysli základní identitu projektu, a o té musím s autorem komunikovat a najít na ni odpověď co nejdříve, ačkoli to může trvat dost dlouho. Když jste v tomto směru dosáhli určité shody a objasněnosti, můžete se dívat na obrazy, které možná nejsou dost jasné a srozumitelné optikou vztahu k té základní identitě, kterou jste společně našli. A tak dokážete posoudit, jak k této identitě takový obraz nebo sekvence přispívá nebo nepřispívá.

Mohli bychom říct, že tady existuje určitá hierarchie. I proto, že jako dramaturg téměř intuitivně vytváříte určitou vnitřní hierarchii, už tím, že říkáte: „Tohle musíme opravdu brzy vyřešit. Musíme to vyřešit už v dalším přepracování.“ Jsou tady i další věci, ale ty nejsou tak urgentní – pokud máte tuto vnitřní hierarchii. Pracujete podle této hierarchie a ta se do značné míry řídí snahou pochopit, čím chce scénář být, jak říkávám. Samozřejmě, že to nikdy není samotný scénář. Není to lidská bytost, je to entita: kam směřuje, co komunikuje, co je jeho jádrem a co je jeho identitou.

Otázka:

Na začátku jste mluvil o tom, jak „vyjít z lesa“. Víím, že jste o tom mluvil složitěji, ale máte pro autory nějaké konkrétní tipy, jak se z toho lesa dostat ven?

Franz Rodenkirchen:

Jak jsem říkal, jedním ze způsobů, jak se autor může dostat ven z lesa, je spolupracovat s někým, jako jsem já. Ale vážně. Mým úkolem je ukázat vám, jak ten les vypadá. A tím, že vám ho ukážu – dělám to například pomocí zrcadlení – vám chci umožnit podívat se na váš materiál pohledem diváka, který sice není tvůrcem, ale který nejen že váš materiál bere vážně, snaží se rovněž využít všechny komunikační signály, které jste do něj vložili. Už během psaní se neustále rozhodujete, jak něco napsat tak, aby to v sobě neslo určitý význam nebo záměr. A mým úkolem je odpovědět vám na otázku: „Povedlo se mi vyjádřit tento význam nebo záměr, nebo nikoli?“ To vám velice pomůže dostat se ven z lesa. Je to lepší způsob než vykácet všechny stromy.

Otázka:

Stává se někdy, že takový význam nebo záměr autora zpochybňujete?

Franz Rodenkirchen:

Pokud máte na mysli, zda posuzuji, jestli jsou opodstatněné, tak ne, to opravdu není můj úkol, ale můžu autorovi „odzrcadlit“, jaký vyvolávají dojem.

Jednou jsem pracoval na projektu, u kterého jsem si myslel – tohle není pouze vyslovení všeho, je to jako kázání ke konvertovaným, a ten scénář je natolik předvídatelný, že jako čtenář jsem v každé fázi v předstihu, mé očekávání se vždy vyplní. Takže jsem daleko napřed před tempem autora, který mne vlastně pouze vede jako na provázku přes řadu, dalo by se říct, svých kázání. A samozřejmě se takto žádný film dělat nemá, ale autorovi to tímto způsobem říct nemůžu. A tak jsem se rozhodl, že budu zrcadlit zešířena, protože tohle rozhodnutí je na mně. Můžu popisovat 120stránkový scénář deset minut, ale také 80stránkový scénář hodinu. Samozřejmě, když scénář rozebírám, už jsem ho četl, přemýšlel o něm a četl ho pak znovu. Takže popisuji svůj první dojem ze čtení a mám čas na reflexi a výběr slov. Jde tudíž o tohle: dokážu takto tvůrci sdělit, co se děje? V tomto konkrétním případě mne autor v určité chvíli přerušil slovy: „Bože, já se tak stydím. Vůbec jsem si neuvědomoval, že to působí tak kazatelsky.“ A to jsem slovo „kázání“ nebo „didaktický“ vůbec nepoužil. Pomáhá to, ale samozřejmě to znamená, že vám autor musí dostatečně důvěřovat, aby vás poslouchal. Pokud vám nedůvěřuje, můžete říkat i ty nejskvělejší věci a on je nebude slyšet.

Otázka:

Co když ve skutečnosti záměrům projektu osobně nevěříte? Dokážete s ním pracovat?

Franz Rodenkirchen:

Samozřejmě existují určité věci, u kterých řeknu „pokud je to tak, jak si myslím, nejsem pro tento projekt vhodná osoba“. Ale nejdříve musím zjistit, zda jsou mé domněnky oprávněné. Když například ve mně materiál vyvolává dojem, že je v opozici k tomu, co je pro mne z hlediska etiky velice důležité, nebo se to neshoduje s mým názorem na lidskou podstatu. A pro mne jako Němce je to zejména cokoli, co se týče nacismu a podobných věcí. A v některých případech cítím, že je tady velice tenká hranice, a někdy se jedná o odvahu. Ale to musí vycházet z pozice, kde cítím a čtu, že ten zájem o věc je opravdový. Rovněž to posuzuji podle toho, zda mám pocit, že to je eticky obhajitelné, nebo nikoli. Pokud sedím v místnosti a uvědomím si, že autor opravdu chce, abych si myslel, že „ženy mají sloužit mužům a plnit jejich přání“, že tohle je názor, který velice silně cítí a chce vyjádřit, může se stát, že mu řeknu, že podle mne pro něj nejsem ta správná osoba. A dokonce můžu i dodat, že doufám, že ten film nikdy nenatočí.

Stává se mi to. Ale je to dost vzácné. Možná proto, že lidé už o mně a mé práci něco vědí, než se se mnou sejdou a jsou se mnou konfrontováni. Samozřejmě, že nejsem svatý. Samozřejmě se i já potýkám se svou osobní reakcí, s tím, co se mi líbí a co ne, a se svými preferencemi. Mám například rád koncepční věci, rád o věcech přemýšlím koncepčně, intelektuálně, analyticky. Zaujme mne, když je něco filozoficky náročné, ale neznamená to, že chci každý projekt změnit v něco podobného.

A samozřejmě, když zjistím, že projekt opravdu věrně vypráví příběh, mám pocit, že je to velice klasické. Dokážu s takovým materiálem pracovat, ale má angažovanost vždycky vychází z toho, že najdu způsob, jak se na materiál a člověka napojit. A stalo se mi už, že jsem si přečetl scénář a očekával jsem k němu určitý typ člověka. Pamatuji si, že jsem jednou něco četl a říkal jsem si, že autorem bude asi nějaký opravdu sebestředný typ, hodně věcí působilo jako vychloubání a já jsem byl trochu ostražitý, protože jsem s tím tvůrcem nikdy předtím nepracoval. Když vešel do dveří, trochu jsme jen tak mluvili. A když jsem začínal naši rozpravu nad scénářem a vysvětloval, jak chci s materiálem pracovat, řekl: „Četl jsem to v letadle a musím vám říct, že se za sebe tak trochu stydím, protože vám musím připadat jako blbec.“ A já si pomyslel: Aha! Páni. Takže teď máme zcela novou situaci. A už tento malý zásah všechno změnil. Je také možné, že by to neřekl. A já bych to pak musel vycítit a postupně si z této osoby vybudovat jiný dojem a zjistit, jaké je jeho spojení s projektem a zda s tím můžeme něco dělat, nebo ne.

Otázka:

Především vám moc děkuji za vaši přednášku. Mám na vás otázku v souvislosti s vašimi slovy o tenké hranici mezi děláním správné a nesprávné věci. V současnosti vyvíjím jeden scénář. Jsou to čtyři milostné příběhy ze země Visegrádu. A už sám koncept je velice odvážný. Zmínil jste, že máte rád koncepční věci. Konceptem tady je, že milostné dvojice vždycky tvoří křesťan a muslim. A já vím, že jste na scénářích s podobným tématem pracoval. Má otázka tedy zní: Myslíte si, že proces dramaturgie a hodnocení různými lidmi na různých úrovních, například na filmových fondech nebo v televizi, může zničit původní odvážnost scénáře?

Franz Rodenkirchen:

Je požehnáním a prokletím zároveň, že ve své pozici nemám rozhodovací právo. Jsem poradce. Konzultuji, ale rozhodnutí nedělám. A také tato rozhodnutí dělat nechci, protože se nechci zamotat do vkusu, politiky a posuzování. Víím, že když svůj scénář pošlete třem různým komisím, dostanete tři naprosto rozdílné odpovědi, protože lidé mají různá zadání a různé přístupy k práci.

Setkávám se s tím, že lidé v této oblasti, kteří poskytují projektům peníze, jsou své práci velice oddáni. Mají zodpovědnost, které chtějí dostát, a mluví o tom velice otevřeně. Aniž bych ti chtěl pochlebovat, Anito, ty jsi jednou z nich. Ale všichni víme, že jsou tady i jiné věci. Existuje i rivalita. Jsou lidé, kteří si myslí, že všechno vědí, možná proto, že dosáhli určitého věku a mají pocit, že jejich sláva slábně, a tak trochu závidí mladé generaci, která se objevuje na scéně. Může tady být tisíc důvodů.

Faktem je, že žádná síla nemůže donutit všechny lidi, aby se názorově shodli, když se jedná o něco tak složitého, jako je tvůrčí práce. Protože pokud se je budete snažit nutit, aby se shodli, muselo by to být na základě kritérií, která jsou všeobecně uznávaná, a taková vlastně neexistují, protože to, co lidi většinou považují za univerzální kritéria, jsou vlastně dramaturgické fráze, jak je nazývají mí kolegové. Většinou jsou to výroky typu, že ve scénáři musí být hlavní postava. Musí v něm být aktivní vývoj postav. Musí být rozuzlení takové a makové. Nad rámec dramaturgických frází byste se museli o materiál zajímat a angažovat se s vědomím, že tady nejde o vás. Jde o projekt. Takže neexistuje žádná objektivnost, dokud lidé reagují subjektivně, a dokonce i objektivita je spíše něco jako domluva chovat se k materiálu s úctou. Nic není objektivně dobré nebo špatné.

Otázka:

Pokud vás někdo osloví s projektem, který je založen na silném vizuálním konceptu, jak se k němu postavíte a jakou zpětnou vazbu budete dávat?

Franz Rodenkirchen:

Dovolte, abych vaši otázku přeformuloval – myslíte materiál, který se vyjadřuje vizuálně, ale ne až tak moc slovy. Někdy s takovými projekty opravdu pracuji. Vždycky pro mne bylo velice inspirativní pracovat s lidmi, které nezajímá vyprávění dramatických příběhů, ale chtějí svému divákovi přinést něco jiného.

Například jim chtějí dopřát zážitek nebo možnost proniknout do něčeho, co trvá pouze 90 minut, a nikoli dvě hodiny. Chtějí přinést zážitek něčeho, co zrovna probíhá, spíše než budovat příběh vedoucí k rozuzlení. Tito tvůrci musí často čelit určitým problémům, když dojde k představení jejich projektů v systému, který velice často funguje s očekáváním, že příběhy lze sumarizovat slovy a vystihnout jejich jádro.

Jak s nimi pracuji? I v těchto případech si potřebuji být jistý, že to, co čem se domnívám, že je záměr tvůrce, tak opravdu je. Takže se nechce pouštět do silného dramatického vyprávění, ale chce něco jiného – protože přiznejme si, někdy jde i o nedostatek znalostí některých nástrojů. Jednou mi jedna autorka málem odešla ze setkání, protože měla pocit, že jí něco podstrkují, když jsem řekl: „Čte se to tak, jako byste mě chtěla zasvětit do určitých zážitků.“ Nakonec se ukázalo, že jde jenom o velice rané stadium a ona doufala, že se to vyvine v něco dramatického. Ale při práci například s filmaři z jihovýchodní Asie nebo Jižní Ameriky jsem se setkal s několika lidmi, kteří opravdu chtěli poskytnout určitý zážitek, a byl to zážitek, u kterého musíte opravdu být a reagovat na vizuální materiál. Jste tudíž do něčeho ponořeni a není to ten typ zážitku, který vzniká budováním znalostí směrem k určitému závěru a výsledku. V těchto případech, pokud máte opravdu co do činění s tvůrci, kteří pracují jiným než dramatickým způsobem, vám hodně vašich nástrojů nebude moc platných. Musíte si vytvořit jiné nástroje – znova – snažit se pochopit, jak těmto lidem pomoci. Byl jsem v situacích, kdy jsem si říkal, že je to založené na intuici a senzitivitě filmaře. Musí napsat scénář, aby dostali peníze, ale ve skutečnosti chtějí od prvopočátku vytvářet obrazy. Tak jak se v tom můžu angažovat já? A já se sám sebe hodně ptal, proč chtějí, abych se v tom angažoval. Co já pro ně můžu udělat? Nakonec se ukázalo, že i pro ně je velice užitečné slyšet, co to vlastně v dané chvíli dělají. Jaký význam je v materiálu obsažen? Jaký vyvolává pocit? A co z toho můžou udělat? A v tomto procesu přicházíte k tenké hranici, protože už nejde o konzultování v obvyklém slova smyslu. Jste do velké míry zrcadlem, ale někdy máte také pocit, že vstupujete do zvláštního světa spoluprotvorby. Jednoduše proto, že tito filmaři nepracují s ničím, co dramaticky staví příběh.

Je to vždycky tak, že to musím vymýšlet za pochodu, v závislosti na člověku, se kterým jsem konfrontován. Musím najít jazyk, kterým s nimi můžu mluvit. A pak musím zjistit, jak jim můžu pomoci. Uvědomíte si při tom, že i u té nejšířší pohyblivé škály dramatického vyprávění, která možná končí u nedramatické narace, jsou v materiálu jisté prvky, u kterých bude divák v určitém momentu chtít vědět, s čím se má identifikovat, chce vědět, do jaké nepsané dohody s tvůrcem vstupuje, když se dívá na jeho film a snaží se mu porozumět. Takové momenty lze ve scénáři identifikovat. Jsou i jiné nástroje. Například, když nejde o dramatické vyprávění, je velmi důležité používat opakování s malými změnami – jako určitý strukturovaný rytmus, který divákovi pomůže orientovat se a dá mu pocit určitého vývoje, nebo dokonce i juxtapozice. Ale pravdou je, že tyto prvky a nástroje musíte vyvíjet za chodu a na základě individuální práce, která se má udělat.

Otázka:

Chci vám položit otázku jako člověku, který pracuje na mezinárodní úrovni a čte hodně scénářů. Zajímá mne váš názor na evropský film. Vidíte v něm nějaká nová témata nebo trendy? Co máme očekávat?

Franz Rodenkirchen:

S tím jsem vždycky trochu opatrný, ale ano, čtu hromady scénářů. Jasně je, že v posledních letech narostl počet silně sociálně smýšlejících lidí, kteří se snaží řešit stav světa a negativních dopadů, v lepším případě ne kazatelským způsobem. K zřetelnému nárůstu došlo i v širokém spektru dystopických nebo spekulativních příběhů, které využívají například časový posun, aby mohly zkoumat určité jevy, jejichž svědkem jsme tady a teď.

Myslím, že v širším kontextu by se dalo říct, že prvních 10 let 21. století, alespoň v oblasti nezávislého filmu, se hodně často řídilo přístupem, který představují bratři Dardennové. Mám na mysli sociální realismus s hlubokou emocionální angažovaností a silný smysl pro vyprávění – ale pořád v rámci určitých hranic. Řekl bych, že to vyvolalo protireakci, která trvá už několik let, protože, jak se zdá, druhá dekáda 21. století se z této diktatury reality snaží vymanit a zkoumá subjektivnost, fantazii, surrealismus – nikoli jako prostředek úniku, jako eskapismus, ale jako způsob vztahování se k určitým jevům prostřednictvím jiných nástrojů.

Otázka:

Oba řečníci mluvili o nějaké malé podivnosti ve scénáři, která je většinou pro autora velice osobní. Jak rozeznáte skrytý klenot, který musíte rozvinout nebo transformovat do něčeho cenného, od miláčka, kterého je třeba zabít? Myslím tím dlouholetou hračku autora nebo manýrismus, který musíte zničit, aby celek mohl být pochopitelný.

Franz Rodenkirchen:

No. Pro autora je mnohem těžší zabít svého miláčka, ale otázkou vždycky zůstává, proč je to jeho miláček. Možná v kostce představuje základ, na kterém jste vybudovali celý scénář. Ale občas to není ku prospěchu. Takže ačkoli to zasahuje jádro věci, děje se to tak, že byste to téměř mohli nazvat zkratkou celého filmu, a to může být na škodu. Ale někdy ti miláčkové také pocházejí z doby, kdy jste ještě bádali nad materiálem a našli první myšlenku, která vás opravdu oslovila, a té se chcete držet, aniž byste si uvědomovali, že v procesu vývoje jste svému miláčkově změnili kontext a najednou se už – metaforicky – nesluní na pláži, ale kráčí pouští.

Takže někdy se díky vývoji tito miláčkové octnou v izolaci, protože se jim změnil kontext. Snadno se to říká, ale hůře se chápe nebo uvědomuje, že i obraz, který nezměníte, se změní, když změníte obrazy kolem něj. Proto jsou tito miláčkové někdy věci, které zůstávaly nedotčené dlouhou dobu, a vyplatí se zjistit, jak se teď vztahují k materiálu, který se mezitím vyvíjel, a zda je tento vztah, s ohledem na to, co chcete svým filmem vyjádřit, ještě pořád produktivní.

DISKUSE S ANITOU VOORHAM A FRANZEM RODENKIRCHENEM

Gyula Gazdag:

Zbylo nám pár minut a já bych rád pozval zpátky na pódium i Anitu.

Po vyslechnutí přednášek a odpovědí na otázky vás obou mám ještě pořád pocit, že je na této práci něco záhadného. Práce dramaturga, která znamená, že víte, co dělat v různých situacích. Osobně mám za to, že je dobré, že v tom je určité tajemství. Že jste v určité chvíli vystaveni výzvě, je to vzrušující a adrenalin vám stoupá a vy musíte reagovat okamžitě. Má otázka na vás oba je, jak se na tohle připravujete, aby vás nával adrenalinu postrčil tím správným směrem a abyste si mohli být jistí, že zareagujete v pravou chvíli.

Franz Rodenkirchen:

U mne přichází nával adrenalinu obvykle ve chvílích, kdy cítím, že došlo k významnému spojení s autorem týkající se jádra a záměru a povahy projektu. Když se to stane, je to pro mne ta nejlepší výzva, protože v tom okamžiku vím, že jsme dosáhli takové úrovně synchronizace, při které můžu opravdu věřit, že nás celý proces společně někam dovede. Pokaždé mám určitou představu, ale to tajemství, o kterém jsi mluvil, je vlastně v tom, že nikdy tak zcela nevíš, co se stane, když posadíš dva lidi ke stolu a necháš je mluvit a proniknout do materiálu, a může se stát, že objevíte něco, na co jste nebyli připraveni. V takové chvíli většinou řeknu: „Páni! Pojdme se podívat, co to vlastně je, protože je to vzrušující, protože to mění tohle a tohle a otevírá tuto příležitost.“ Takže jsem v tom velice otevřený. Jsem otevřený všemu. Na druhé straně někdy nevím, nebo o tom musím popřemýšlet, ale to můžeme dělat společně.

Anita Voorham:

Myslím, že to mám velice podobně. Dost brzy jsem si uvědomila, že když pracuji s lidmi, ráda sama sebe vmanévruji do pozice, kdy můžu poslouchat jejich odpovědi, což znamená, že jim pokládám otázky, ale opravdu se snažím poslouchat hlas filmařů, protože někde uvnitř cítím, že je tady něco, s čím budu umět komunikovat. To jsou chvíle, kdy obvykle nenadále dojde k překvapení, něco řeknou a někdy to ani sami nezaregistrují. Ale já ano a na tom můžeme stavět. Rovněž však to, že se snažím být více v pozici posluchače, znamená, že se tak trochu musím vzdát vedení celého sezení.

A v tom je to pro mne vzrušující. Když mám pocit, že je to setkání dvou lidí, kteří si dobře uvědomují, že jsou součástí společné práce. Jeden z nich je scenárista/režisér a druhým jsem já, kdo dává zpětnou vazbu na scénář. A my rozvineme konverzaci, a z té konverzace vyplynou překvapení. Ale není to situace, kdy vím více nebo kdy oni vědí více, je to co možná nejvíce dialog mezi rovnocennými partnery.

Franz Rodenkirchen:

Myslím, že tohle je opravdu klíčové. Je to situace, kdy ani jeden z nás neví více než ten druhý, ale kdy si oba uvědomujeme, že se tady něco děje, co se otevírá oběma. A to je skvělé.

Gyula Gazdag:

Existuje nějaký způsob, jak se na tohle od začátku procesu, kdy začínáte se čtením scénáře, připravit? Jak s tím pracujete? Jak pracujete s tím, abyste zůstávali otevření a nesoudili? A přitom byli připraveni hned na místě udělat rozhodnutí? Existuje metoda, kterou používáte, a můžete se s námi o ni podělit? Nebo je to pokaždé jiné?

Anita Voorham:

Často se to liší. Snažila jsem se připravit jeden konkrétní příklad, kterého se to týká. Pracovala jsem na velice složitém scénáři, který asi hodně z vás zná. Byl to projekt Alexe Pipernose s dlouhým názvem *Window Boy Would Also Like to Have a Submarine* – pokuste se to vyslovit a domyslet si, o čem to je. Zvu vás na pivo, jestli to dokážete. Připravovala jsem na to a uvědomila jsem si, že jsem opravdu musela projít celý scénář a popsat každý obraz, což je něco, co občas dělávám. Někdy scénář rozložím na řádky – to znamená, že se každý obraz snažím popsat jednou větou – a najednou si uvědomím, že se to odehrává na výletní lodi v bytě. Slovo, které se tady nejvíce opakovalo, bylo „chodba“. Chodba – je to vlastně propojení. Co to pro vás znamená? Touto otázkou jsem otevřela naše sezení. Ze scénáře a autorské explikace – v jeho explikaci nebyla o chodbách zmínka – jsem zjistila, že si jejich existenci ne zcela uvědomoval. Tohle někdy z autorské explikace získáte – že se v ní nemluví o věcech, které jste našli ve scénáři. Dostanete se ke dveřím, které vás někam přivedou. A to je součást mé přípravy – porovnat ty dva dokumenty, kde očekáváte, že by se mohlo skrývat překvapení, o kterém můžete mluvit, a to se v tomto případě přesně stalo, takže myslím, že vám někdy může autorská explikace pomoci.

Franz Rodenkirchen:

Já nevím, jak se může člověk připravit. Důležité je zůstat otevřený, snažit se nezaklesnout do něčeho, co chcete spravovat. Proto také lidem vždycky říkám, že se nemusíme rozhodnout tady u stolu. Samozřejmě můžeme říct „pokud uděláme tohle, bude to mít tyto důsledky. Pokud se spíše rozhodneme udělat tamto, bude to mít jiné důsledky“ – a pak tyto možnosti probrat a promyslet. Většinou však není prospěšné nutit autora, aby se rozhodl hned u stolu, ale může být velice užitečné pokračovat ve zkoumání možností. Proto lidem vždycky říkávám – nechte to uležet. Začněte věcmi, které vám leží v hlavě, a nesnažte se všechno, co bylo řečeno, hned vykonat. A většinou je to, co oběma stranám leží v hlavě, to nejzajímavější. Jako u Anity, někdy se objeví prvky, jež se najednou otevřou přes větu, kterou autor řekne, aniž by si toho byl vědom. Což bývá častý případ, a vy si toho všimnete a řeknete mu to, a on na to „aha, říkal jste přece, že se to předtím nikde neobjevilo“. Ale když se podíváte na některý obraz a řeknete, tady se to takhle propojuje a to nám v něčem může pomoci, tak řeknou: „Jo. Takhle jsem nad tím nikdy nepřemýšlel.“ A nevím, zda budou mít zájem to trochu probádat, nebo ne. A pokud ano, jsme většinou na dobré cestě.

Gyula Gazdag:

Ještě něco důležitého, o čem jste nemluvili?

Anita Voorham:

Jenom, že někdy je opravdu užitečné – v závislosti na konkrétním projektu – požádat tvůrce, aby nepřepočítávali scénář, a místo toho napsali například několik dopisů mezi dvěma postavami, které jsou od sebe vzdálené nebo rozdělené.

Vymyslet něco jiného než přepisování scénáře nebo obrazů nebo autorské explikace může věci nakopnout. Například když se děj odehrává v domově důchodců, může to být plynutí dne, struktura dne a podobně. Můžete toho dosáhnout vizuálně nebo slovy, můžete použít různé způsoby. Ale pokud chcete dosáhnout toho, aby byl svět projektu skutečnější, můžete navrhnout jiné cesty než pouze scénář a mluvení o něm.

Gyula Gazdag:

Jsem opravdu rád, že jsi to zmínila, protože myslím, že často podceňujeme význam scénaristických cvičení. Jsou to vlastně cvičení, která vytvářejí pozadí příběhu nebo souvislost pro autora nebo životní příběhy postav a jejich vzájemné vztahy – to jsou velice důležité věci a jsem toho názoru, že součástí práce dramaturga by mohlo být navrhování takových cvičení autorovi.

Anita Voorham:

Taková cvičení dokonce mohou být vizuální, nemusí být pouze verbální. Například vytvoření krátkého mood traileru nebo tak.

Gyula Gazdag:

Nebo něco, co by mohli dělat pravidelně. Nemusí to mít kompozici nebo tvar, může to být beztvaré, hlavně aby to pro autora fungovalo. Myslím, že je velice důležité probudit všechny možné vrstvy autorova vědomí a přinutit ho, aby je při práci všechny zapojil. Ale spíše se s nimi nepočítá, a my se často zaměřujeme pouze na cíl – kterým je produkt scénáře. Ale způsob, jak k němu dospět a do jaké hloubky půjdeme a jaký bude proces bádání, rovněž považuji za velice důležitý.

Franz Rodenkirchen:

Souhlasím, a proto jsem někdy trochu obezřetný, když mám mít setkání s autorem v září a verze scénáře, kterou dostanu, je z ledna. Ptám se v duchu – cos dělal mezitím? Řekl bych, že je nemožné zastavit tento proces na osm měsíců a jen tak na něco čekat. I v případě, že čekat musíte. Takže myslím, že psaní by se rozhodně nemělo podceňovat, protože i pokud se jedná pouze o psaní pro danou chvíli a pro sebe, ani to nemusí končit ve scénáři – je to vaše práce. Takže byste měli psát.

POSUZOVÁNÍ SCÉNÁŘŮ DLE POŽADAVKŮ RŮZNÝCH INSTITUCÍ A FIREM V AUDIOVIZUÁLNÍM PRŮMYSLU

CHRISTIAN ROUTH

Gyula Gazdag:

Dovolte, abych vám teď představil Christiana Routha. Christian svou pracovní dráhu začínal v oblasti filmové akvizice. V 90. letech, než se přestěhoval do Katalánska ve Španělsku, byl vedoucím výběru pro European Script Fund programu MEDIA v Londýně. V současnosti pracuje jako dramaturg a lektor pro filmaře, státní instituce a vzdělávací programy, včetně EURIMAGES, Creative Media Skills ve Velké Británii, pro španělské filmové školy ECIB a ECAM, Mediterranean Film Institute v Řecku a Doha Film Institute v Kataru. Spolupracuje s národními filmovými fondy ve východní Evropě, workshopy ve Slovinsku, Makedonii, Gruzii, Rumunsku a Lotyšsku. Posledních 12 let je jedním z odborných garantů workshopu ScripTeast v Polsku.

Christian Routh:

Děkuji.

Pokud dovolíte, budu teď trochu osobní. Měl bych mluvit o formulářích a šablonách, ale to je dost velká nuda. Raději to nechám na později.

Chci vám říct něco o tom, jak jsem se stal dramaturgem. Ve filmovém průmyslu jsem opravdu začínal jako nákupčí filmů. To bylo v 80. letech, když se do popředí zájmu průmyslu dostalo video, kde se vydělávaly neuvěřitelné peníze. Měl jsem štěstí a získal místo nákupčího a říkal jsem si: „Skvělé, teď můžu být opravdu filmovým člověkem a mluvit o Fellinim a Bergmanovi.“ Posadil jsem se ke svému stolu, na kterém ležely videokazety, jaké se v té době používaly: Beta, U-Matic a PAL. První titul, na který jsem se měl dívat, se jmenoval *Plivu na váš hrob a druhý – Hory mají oči*. Byly to slavné videohusy, jaké jsme měli ve Velké Británii v 80. letech, a já jsem pořádně zpanikařil, když jsem zjistil, co je vlastně mým úkolem – dívat se na takové filmy a snad je i nakupovat. Naštěstí jsem byl nakonec těchto projektů zbaven, protože je zákon zakázal distribuovat a distributoři se skoro dostali do vězení. Ze začátku jsem tudíž byl tak trochu zklamán tím, co vlastně má práce nákupčího filmů obnáší.

Ale v počátcích videa to bylo snadné, protože jsme jen nakupovali práva pro kina, videodistribuci a televizi. V té době jste prostě koupili všechna práva, protože ty filmy už existovaly. Nakupovali jsme celé knihovny starých filmů a prodávali je, a naší společnosti se dařilo opravdu dobře. Ale postupně se začala objevovat konkurence. A najednou jsme začali slýchat slůvko předprodej.

Lidi chtěli filmy prodávat, než byly dokončeny, protože všechny knihovny jsme už vykoupili. A tak mi na stole přistála ta věc zvaná scénář, kterou vlastně nikdo neznal. Všichni jsme se drbali na hlavě a šéf říkal: „I když je to jen kus papíru, musíme se rozhodnout, zda tento film chceme koupit.“ A řekl: „Christiane, ty máš před sebou dlouhou cestu domů. Chci, aby sis tento scénář přečetl a řekl nám, co si o tom myslíš.“ A já souhlasil. Přečetl jsem si to a druhý den jsem na kus papíru napsal, že se mi to líbí. Že je to velice vtipné.

Bylo to mé první hodnocení scénáře a nevěděl jsem, co jiného bych k tomu ještě měl dodat. Šéf souhlasil a my to koupili. Šlo o milou skotskou komedii *Local Hero (Místní hrdina)* od Billa Forsytha. Pěkný film, který na mne udělal dojem, už když jsem ho četl jako scénář, ale někde vzadu v hlavě jsem si byl vědom toho, že bych asi měl říct něco více o tom, proč si myslím, že bychom do něj měli investovat peníze. A tak jsem začal číst scénáře a snažil se najít způsob, jak vysvětlit, zda do nich máme, nebo nemáme investovat, a díky mé dlouhé cestě domů jsem se tak nějak automaticky stal firemním *konzultantem scénářů*.

Byl to fascinující proces – přečíst scénář, napsat k němu pár poznámek, poslat ho nahoru do marketingového oddělení, kde scénáři přidělili číslo nebo známku, zadali to do počítače a vyšly z toho různé číselné rozvahy, které nějakým způsobem rozhodly, zda do toho projektu budeme investovat, nebo ne.

A bylo to jako nějaké kouzlo, jak „proměnit peníze ve světlo“ (John Boorman – pozn. překl.) a prohlašovat jasně subjektivní rozhodnutí za rozhodnutí objektivní. Dnes všichni řečníci o subjektivitě a objektivitě mluvili a samozřejmě v rozhodování o scénářích žádná čistá objektivita neexistuje. Můžou existovat pouze dobře podložené názory, kterým v lepším případě můžeme důvěřovat.

Byl jsem v psaní těchto reportů dost špatný, protože jsem moc nevěděl, jaká jsou pravidla a co mám vlastně psát. A projevil se to poté, co jsem začal dostávat opravdu dobré scénáře, když naše společnost na videu zbohatla. Četl jsem *Pokoj s vyhlídkou (Room with a View)* a mé hodnocení znělo „ano, je to zajímavé“, ale nevzali to. A četl jsem také *Modrý samet (Blue Velvet)* od Davida Lynche. Strašně mne to nadchlo a napsal jsem toho spoustu o tom, proč bychom jej měli vzít, a šéf mi říkal: „Nevím, o čem to mluvíš. Je to dost šílené a podivné.“ A já na to: „Jo, a to je na tom tak skvělé.“ A když odcházel, poprosil jsem ho, aby si ten scénář přečetl. Sice váhal, ale nakonec souhlasil. A pak, asi o týden později, vpadl do mé kanceláře a řekl: „Ten *Modrý samet* dělat nebudeme.“ Já se zeptal proč, a on mi řekl: „Protože ve skříni by se schovat nemohl.“ Já na to: „O čem to mluvíš?“ Ve scénáři je scéna, tuším, že na straně pět, kde se postava, kterou hraje Kyle MacLachlan, schová ve skříni, a řekl bych, že dále šéf ani nedošel a rovnou to zamítl.

Uvědomoval jsem si, že ty moje reporty o scénářích nejsou nic moc, když nejsem schopen přesvědčit rozhodující lidi o tom, jak mají postupovat s některými projekty, a ukázat jim, kde jsou jejich kvality a kde slabiny. A pochopil jsem, že lidé, kteří rozhodují, jsou sami kreativně nejistí a možná trpí syndromem nedostatku soustředění, protože jim neustále zvoní telefony, mají pořád různé porady, jsou to dobří politici, účetní a marketáči, ale co se týče kreativního rozhodování o scénářích, nemusí být zrovna ti nejhodnější, kteří by měli dělat rozhodnutí o tak obrovských sumách peněz.

Snažil jsem se tudíž svou práci opravdu zlepšit. K čemu všechny ty papíry vlastně potřebujeme? Proč máme dělat reporty a analýzy scénářů? Hlavním důvodem je snaha celý proces urychlit. Některé instituce, a stejně tak televize a nezávislí producenti, dostávají obrovské množství scénářů. Během oběda jsem slyšel, kolik jich dostává Státní fond kinematografie. A my musíme najít způsob, jak tento proces urychlit, protože všechny je přečíst v určeném termínu je nemožné. A proto musíme najít efektivní způsob, jak psát analýzy a komentáře k vývoji tak, aby byly užitečné v dalším procesu.

Dnes všichni řečníci o subjektivitě a objektivitě mluvili a samozřejmě v rozhodování o scénářích žádná čistá objektivita neexistuje. Můžou existovat pouze dobře podložené názory, kterým v lepším případě můžeme důvěřovat.

Potřebujeme oddělit zrna od plev, objevit zlato mezi obyčejnými kamínky. A kvůli tomu obrovskému množství projektů je to poměrně nevděčná role. Ačkoli nejsme na tom tak špatně jako v Los Angeles, kde se říká, že když si vezmete z letiště taxíka, bude se vám i taxikář snažit prodat svůj scénář. Do tohoto stadia jsme se zatím nedostali. Ale řeknu vám příklad z mé práce pro European Script Fund během 90. let. Měli jsme v průměru 1 500 žádostí ročně ze zemí EU, avšak finančně jsme mohli podpořit pouhých 10 %. Takže 90 % projektů dostalo zamítavé dopisy. A v jedné ze společností, pro kterou jsem pracoval ve Velké Británii, Cannon UK, izraelské společnosti, která tady působila jeden rok, než zkrachovala, jsme dostali 800 scénářů a udělali dva filmy. Takže poměr byl 400:1, což je příšerné. Společnost vydala zprávu, že bude dělat 12 filmů, ale finanční situace dovolila uskutečnit pouze dva.

Proto si musíme uvědomit, že když jsou finance tak omezené a množství projektů tak obrovské, je velice těžké vybrat to nejlepší. Čechov řekl: „Kdyby chtěl člověk posoudit, co je dobré a co špatné, úspěšné a neúspěšné, musel by mít boží oko,“ – a ten o psaní něco věděl.

Vůbec to není snadný úkol, ale je to práce, kterou se musíme snažit dělat. Neměli bychom zapomínat, že pracujeme v oblasti, která je v podstatě iracionální. Je iracionální, jelikož nikdo nezná hodnotu našeho produktu, dokud se nedostane na trh. U tohoto strojeku tady víme, kolik stojí jeho výroba. Víme přibližně, za kolik ho můžeme prodat, abychom na tom vydělali, zatímco film, který je tak nákladným podnikem, může vydělat nulu nebo půl miliardy dolarů. Je to tak trochu extrém, ale prostě to předem nevíme. Z toho důvodu potřebujeme producenty, scenáristy a režiséry, kteří dokážou sebe a svůj produkt skvěle prodat. A to vede k mnoha nesmyslům. Je to však součástí byznysu, a my to musíme akceptovat. Naštěstí dramaturgové se můžou pokusit dosáhnout určité čestnosti, o které mluvil Franz a další lidé, tudíž nemusíme brát ohled na samotný proces rozhodování, ale zaměřit se na loajalitu k samotnému projektu. Snažit se pro něj najít tu nejlepší cestu vpřed.

Možná někdo z vás viděl na YouTube populární videoklip přítele Čechů, Franka Zappy, ze 60. let. Mluví o hudebním průmyslu 60. let a říká: „Vedli to taková staří chlápci, kteří opravdu nemohli mít ponětí, co funguje a co ne. Říkali: Nevím, jestli je tohle dobrý, nebo ne, ale pojďme to risknout.“

Neměli bychom zapomínat, že pracujeme v oblasti, která je v podstatě iracionální. Je iracionální, jelikož nikdo nezná hodnotu našeho produktu, dokud se nedostane na trh.

Zappa si v klipu stěžuje na nové lidi, kteří nahradili ty staré, což byli většinou „cool“ mladíci, co měli pocit, že se v hudbě vyznají. Ve svých doporučeních, který projekt má být přijat, byli mnohem kritičtější a konzervativnější než ti staří. A Zappa říkal, že s těmito „cool“ mladíky, kteří si mysleli, že všechno vědí nejlíp, bylo mnohem těžší být inovativní a originální.

Myslím, že tady existuje určitá paralela s filmovým průmyslem. V 60. letech vznikla spousta filmů. Mluvíme tady o americkém prostředí – jako *Bezstarostná jízda*, *Bonnie a Clyde*. V 60. letech se objevili všichni ti skvělí filmaři a studia nevěděla, co bude fungovat. A tak na sebe vzala trochu rizika.

Říkali si – nedokážeme tak úplně rozhodnout, co je dobré a co ne, ale zdá se, že tihle šílenci jsou úplně posedlí tím, co dělají, tak to riskneme. A proto byla 70. léta tou nejskvělejší dobou pro nezávislý hollywoodský film. Proto máme Scorseseho a Lucase, Altmana a Hala Ashbyho, kteří dělají skvělé filmy, protože byli připraveni riskovat až do 80. let, kdy to převzali producenti. Říká se, že to všechno zabil film *Nebeská brána*, to je ale možná trochu přehnané.

Během 80. let ten svobodomyšlný a odvážný trend tak nějak skončil a objevily se konzervativnější filmy s velkým rozpočtem a sequely, které byly poněkud nudné a jednotvárné. A to pokračuje dodnes. Žijeme v době, kdy divácky nejúspěšnější filmy posledních osmi až deseti let byly sequely, což je z mezinárodního hlediska docela zklamání. Musíme se s tím ale smířit. Filmový průmysl je a vždy byl ve stavu permanentního chaosu. Nevědělo se ani, jaká má být délka filmů. D. W. Griffiths dělal strašně dlouhé filmy, zatímco Charlie Chaplin a Buster Keaton si říkali, že lidé chtějí spíše krátké, jedno- nebo dvoukotoučové filmy a trochu zábavy. Bylo těžké uhodnout, jakou cestou se vydat.

Možná jste četli knihu Williama Goldmana o Hollywoodu *Adventures in the Screen Trade*. Napsal *Butch Cassidy* a spoustu jiných filmů – a pořád opakuje, že nikdo nic neví, což je také extrém. Ale peníze většinou seženou lidé, kteří nejvíc křičí, a proto potřebujeme dramaturgy, aby tomu všemu dodali trochu zdravého rozumu.

Jak se film vyvíjel, nejdříve jsme měli problém s příchodem zvuku, a říkalo se, že to bude smrt filmu. Zvuk ve filmu přece nepotřebujeme. Pak se objevila televize a říkalo se, že ta bude smrtí filmu. A pak po VHS přišlo DVD a znova se říkalo, že to bude smrt kina. Ale ve skutečnosti to kinu pomohlo k ještě větší popularitě, protože bonusy na DVD zlepšovaly gramotnost dětí v oblasti filmu a zvyšovaly jejich zájem o obsah. A pak byl obsah složitější, a teď máme ještě ke všemu internet. „Bože, internet ničí filmový průmysl. Jak dokážeme zpeněžit internet?“ A k tomu ještě máme streaming, který, jak se zdá, chce zase zabít kino – ale to prostě zemřít odmítá. A nejpodstatnější je, že lidé chtějí mít filmy na svých monitorech – ať už jsou to mobilní telefony, obrovská domácí kina nebo velká plátna kin, což pořád zůstává tím nejlepším způsobem a zábavou – sledovat je ve skupině jako kolektivní zážitek.

Takže ta iracionalita, ten chaos, to je prostě pouze způsob existence. Technologie je vždycky napřed před schopností jejího kreativního využití. A teď máme v Evropě problém s autorským právem, ze kterého každý šílí. Netuším, jak se to vyvine, ale nějak si s tím musíme poradit.

Důležité je, že lidé mají rádi příběhy. Lidé příběhy potřebují. Proč? Aby mohli v chaosu světa najít nějaký smysl, jak to dělají už od dob, kdy žili v jeskyních a lovili mamuty, a odkdy existuje mytologie Egypta, Říma a norští bohové. Vyprávění příběhů nám vždy pomáhalo pochopit svět.

Myslím, že hrané filmy, které se snažíte dělat vy, jsou důležitějším prostředkem, jak zlepšit svět, než konvenční média, která jsme v minulosti používali k lepšímu pochopení světa – jako jsou zpravodajské kanály a média – protože jim už nedůvěřujeme. Jsme zavaleni falešnými zprávami a všechno je součástí politické propagandy. Když se koukáme na Al-Džazíru, Fox News, CNN nebo BBC, nemůžeme ve věcech najít smysl, protože stejné události ukazují různě, a my nevíme, co z toho je pravdivé. Ale myslím, že našimi příběhy, které vyprávíme ve filmech a seriálech, můžeme dosáhnout větší pravdivosti na emoční rovině a pokusit se tím zlepšit svět. Takže to, co děláme, je těžké, ale důležité.

Je to důležité, ale je těžké získat na to peníze. *Konzultanti scénářů* nemají žádnou pevnou základnu, používá se pro ně rozdílná terminologie – dramaturg, editor scénáře, doktor scénáře – odměna za práci se hodně liší a nemáme žádný jednotný hlas, který by nás zastupoval. Nemáme své odbory na rozdíl například od scenáristů, jež mají Writers Guild of America, který má tisíce členů a dokáže například vyhlásit stávkou. A také to tak odbory v minulosti dělaly. Ještě pořád jsme takový domácí průmysl, ale snažíme se být slyšet. A lze z toho žít, já jsem to nějak dokázal a žívím se tím už pár let.

Program Kreativní Evropa MEDIA představuje od roku 1989 důležitou podporu procesu vývoje filmů a napumpoval do evropského filmového průmyslu velké sumy peněz – ne přímo do produkce, ale do distribuce, vzdělávání a vývoje. Určitě jsou i mezi vámi lidé, kteří u nich žádali o podporu. Je to hodně administrativní proces, ale v těžkých dobách značně pomohl evropskému filmovému průmyslu udržet se při životě. Díky programu dostávají scenáristé za svou práci nějaké peníze a producenti dostávají peníze a režiséři také dostávají zaplacení. Program má široký záběr, zahrnující všechno, co proces vývoje představuje – prostřednictvím podpory jednotlivých projektů, a zejména souborů projektů, investoval program velké sumy peněz do nezávislých produkčních společností, jež můžou prokázat, že jsou schopny zvládnout větší objem práce.

V malých společnostech to vedlo k vytvoření funkce manažera vývoje (head of development), který už nemusí jen klopýtat od jedné produkce k další, ale může počítat s 3–4 letým plánem projektů, které v budoucnu přijdou. Postupně se tito manažeři stali jakýmsi dramaturgy, kteří pracují pro jednu společnost, a to je velice důležitá změna v evropském filmovém průmyslu, která, jak si myslím, pomohla přežít velice těžké časy.

Už jsme slyšeli od Anity, že ne všichni režiséři rádi pracují s lidmi z vývoje. David Mamet řekl: „Lidé z vývoje jsou jako opar na rtu kreativity.“ To bylo dost drsné. Ale s ním je to těžké.

Hledáme originalitu, něco svěžího, něco nevšedního. A přitom víme, že většina kladných rozhodnutí o udělení podpory je založena na tom, že něco podobného už fungovalo v minulosti. To je paradox naší práce. Jdete za sales agentem, aby vám řekl svůj názor na váš projekt, a on se podívá, jak si vedl podobný typ filmů v distribuci: dobře, průměrně nebo špatně. Pro vás jako scenáristu nebo režiséra s určitou vizí je velice těžké srovnávat svůj projekt s něčím, s čím nemáte nic společného. Chcete být svěží a originální a je pravda, že většina největších evropských hitů vznikne z filmů, u kterých bychom to vůbec neočekávali. Nemají nic společného s tradicí, jen se najednou odněkud vynoří – jako *Čtyři svatby a jeden pohřeb*, přičemž romantická komedie byla už mrtvým žánrem. *Toni Erdmann*, německá komedie. Takové filmy, u kterých by to nikdo neočekával. A my musíme takovou originalitu pořád hledat.

Hledáme originalitu, něco svěžího, něco nevšedního. A přitom víme, že většina kladných rozhodnutí o udělení podpory je založena na tom, že něco podobného už fungovalo v minulosti.

A po tomto chaotickém úvodu bych rád trochu mluvil o tom, jak bychom měli psát hodnocení scénářů tak, aby byla užitečná a pomáhala lidem, pro které pracujeme. Všichni máme své vlastní předsudky a musíme najít způsob, jak je překonávat. S tím si myslím dokážeme poradit. Větší problém vidím v tom, že je mnohem snazší něco zkritizovat než říct, proč je to dobré. A vracím se ke svému hodnocení *Místního hrdiny*. Řekl jsem, že se mi to líbí, ale nedokázal jsem vysvětlit proč. Je těžší formulovat, proč je něco dobré, snazší je najít argumenty pro to, proč je něco špatné. Ale když se nám něco líbí, měli bychom si za tím stát, a pokud nějakému projektu věříme, opravdu se snažit přimět zodpovědné lidi, aby do něj investovali. Můžeme mít malé výhrady, ale nejhorší v analýze scénáře jsou vyjádření jako „tak nějak snad ano“ nebo „celkem se mi to líbí, ano, ale vlastně i ne“. To je k ničemu. Znamená to, že někdo jiný o tom ještě bude muset uvažovat. Proto dramaturgům velice doporučuji, aby se rozhodli mezi ano a ne, a pak v tom prostě pokračovali, protože jinak to není moc užitečné.

Když dostanu do rukou scénář – a jsem si jist, že mám předsudky jako každý jiný – tak než ho vůbec otevřu, podívám se na něj a řeknu si: „Tohle bude ten nejlepší scénář, jaký jsem kdy četl. Bude se mi moc líbit.“ A pak se uvidí, co se bude dít. Někdy to není to nejlepší, co jsem kdy četl, ale myslím, že je velice důležité začít optimisticky a pozitivně.

Dalším problémem dramaturgů bývá, že to s prací přeženou. Už jste přečetli tolik scénářů, že se vám vůbec nechce do toho dalšího, protože si chcete jít zahrát fotbal nebo jít do hospody, ale musíte to odpoledne odevzdat. To je opravdu špatný způsob, jak číst scénář. Měli byste si dát pauzu. Aspoň na pár dnů. A dobít baterky, abyste znova mohli být optimističtí a pozitivní, protože víme, jak je těžké získat podporu.

Jako dramaturgové se musíme opravdu snažit dohlédnout za ty základní prvky, za slova, a odhalit tajemství a kouzlo, které se bude dít na plátně, pokud ten film bude udělán, jak má. Ale nikdy nemůžeme být dokonalí, nikdy si tím nemůžeme být jistí.

Mám takový příšerný zvyk, že když se koukám na nějaký film, v hlavě si píšu hodnocení. Je to jen zvyk. A důvodem je, že mě trápí pochybnosti, jestli dělám správná rozhodnutí ohledně projektů, které posuzuji.

Kdybych měl jmenovat několik filmů, tak jedním by byl *2001: Vesmírná odysea*, který je často zmiňován jako nejlepší film všech dob, mistrovské dílo Stanleyho Kubricka z roku 1968, který jsem viděl jako dítě a byl jsem jím zcela okouzlen. Má kolem tří hodin. Myslím, že pouze na 40 stránkách jsou dialogy. První polovina filmu je beze slov. V Kubrickově původní verzi byl dialog, ale vystříhl ho. Je to záhada. Říkám si: „Bože, kdybych dostal do rukou ten scénář, pochopil bych to?“ Nebo bych si řekl: „Nemám ponětí, co se tady děje. Nechápu, co to je za monolit. Nevím, proč mají ve vesmíru hudbu.“ Doufám, že ne. Doufám, že bych to pochopil. Ale takové myšlenky mě opravdu mučí.

Pak myslím na film *Příběh z Tokia (Tokyo Story)*, který Ozu natočil v 50. letech a v poslední anketě režisérů a kritiků byl zvolen jako nejlepší film všech dob. Je to nenápadný film – a kromě toho, že používá statickou kameru, ale to je věc stylu, je to příběh velice jednoduchý a trochu připomíná televizní inscenaci. Dědeček a babička z vesnice navštíví své děti v Tokiu. Všichni kromě jejich snachy je ignorují a stydí se za ně a oni pak odjedou a máma ve vlaku umře. A všichni ji na pohřbu litují. Tedy jako příběh to není moc poutavé, ale lidi jako Scorsese a Tarantino tento film považují za nejlepší film všech dob. Musíme pochopit, proč tomu tak je. Je to díky pocitu. Je téměř nemožné dívat se na tento film a nebrečet. Měl bych podobné pocity i u čtení scénáře? Nevím. Doufám, že ano. Ale nevím to jistě.

Před *Příběhem z Tokia* byl v anketě jako nejlepší film zvolen *Vertigo*. Je to zvláštní film. Je to Hitchcockův velice osobní film. Říká se, že jedním z témat filmu je nekrofilie.

Jednou má dcera, která chodí na filmovou školu v Barceloně, řekla: „Měl bys vidět nejlepší film všech dob.“ A já na to: „A který to je?“ A ona: „*The Florida Project*.“ Podíval jsem se a říkal si „Páni, je to skvělé, ale nic moc se tam neděje.“ Ale je to tak výjimečné, koncept a postavy, autenticita a příběh, a já si říkám: „Bože, co bych asi tak řekl scénáři.“ Řekl bych: „Chybí tomu dramatičnost, nějaké bouračky aut, vesmírné lodě a podobně.“ Doufám, že ne.

Jako dramaturgové se musíme opravdu snažit dohlédnout za ty základní prvky, za slova, a odhalit tajemství a kouzlo, které se bude dít na plátně, pokud ten film bude udělán, jak má. Ale nikdy nemůžeme být dokonalí, nikdy si tím nemůžeme být jistí. Musíme prostě najít způsob, jak vidět dál, za scénář, zjistit, zda obsahuje silnou osobní vizi a zda bude někdo ochoten za film zaplatit svých 15 eur. Protože tady se jedná o filmový průmysl. Není to psaní poezie nebo románů. Je to průmysl, ve kterém váš film neexistuje, pokud nemá své publikum, takže je vždy přítomen komerční aspekt. Jakkoli lyrický nebo poetický film to bude.

Tak. Formuláře, které používáme k hodnocení scénářů. Lidé používají mnoho různých škatulek. Já nemám moc rád, když je v nich mnoho různých elementů. Tady zmíním americké hodnocení scénáře. Premisa, linka příběhu, charakteristika postav, dialog, struktura, psaní, originalita, výborná/dobrá/uspokojivá. Jak na to odpovědět? Je to dobré, nebo je to špatné? Hmm. Vypadá to, že je to dobré.

Tady je další: Umělecké, komerční, premisa, příběh, hlavní postavy, vedlejší postavy, dialog, vizuální prvky, titul. Hmm. Je těžké tyto věci vtěsnat do excelovské tabulky, ale nějak to udělat musíme.

Rád bych s vámi teď prošel některé základní kategorie a podělil se s vámi o svůj osobní pohled na určité věci, které by vám mohly být užitečné jak pro psaní analýzy, tak připomínky ke scénářům ve vývoji. Jsou to věci, které mi za léta praxe pomohly správně vyjádřit můj vlastní dojem z vize, kterou jsem v analyzovaném scénáři objevil.

Číslo jedna je struktura, o jejímž významu jsme již mluvili. Dneska už jsme zmiňovali scenáristické guru a systémy, které bych já až tak úplně neodsuzoval jako někteří jiní lidé. Byl jsem u případových studií, kde režiséři křičeli a bouřili se proti jakékoli literatuře o psaní scénářů a považovali ji za absolutní nesmysl, který na světě nemá místo. A pak jsem viděl analýzu filmu od stejného režiséra od některého scenáristického guru a přesně to zapadalo do struktury příběhu v osmi sekvencích od Franka Daniela. Existuje určitá podvědomá strukturovanost, kterou někteří autoři a režiséři používají, ač si toho nejsou vědomi.

Podle mne je užitečné se s některými „systémy“ seznámit, ale nikoli se na ně vázat, protože jich je hodně. Máme základní Aristotelovu teorii o tříaktové struktuře, o které psal Syd Field ve své velice důležité knize. Začátek, střed, konec. Fajn. To dává smysl. Tomu rozumím. Teď máme autory, kteří píšou pro televizi a mluví o čtyřech sekvencích, ale to je kvůli reklamním pauzám v hodinových pořadech. Před každou reklamní pauzou potřebují něco napínavého. Pak je teorie pěti sekvencí – systém, kterému fandil můj krajan William Shakespeare – všechny jeho hry mají pět aktů. A nejúspěšnější britský scenárista všech dob, Richard Curtis, který napsal všechny ty romantické komedie jako *Čtyři svatby a jeden pohřeb*, *Láska nebeská*, *Notting Hill* etc., tvrdí: „Shakespeare měl pravdu. Aby scénář fungoval, musí mít pět aktů.“ Pak je tady muž, který už není režisér – Michael Hauge, který prosazoval šest kroků. Pak máme strukturu sekvencí od Franka Daniela, která je podle mě fantastická. Dvě sekvence v prvním aktu, čtyři sekvence v druhém a dvě v třetím. Funguje to. Opravdu to funguje.

Dále je tady můj osobní favorit, což je cesta hrdiny. Tato teorie je založená na knize Josepha Campbella *Tisíc tváří hrdiny* (*The Hero with a Thousand Faces*), ve které srovnal všechny mytologie světa a našel shodné rysy ve způsobu vyprávění příběhů. A manažer, který pracoval v Disney na *Lvím králi*, Chris Vogler, zjistil, že to lze aplikovat na psaní scénářů, a jeho zjištění se stalo v Hollywoodu velice populárním. Když se cesta hrdiny a jejich 12 stadií aplikuje na žánr fantasy a jeho hlavní hrdiny, funguje to skvěle. Příkladem je *Star Wars*. Georges Lucas musel být velkým fandou Josepha Campbella. Když to aplikujete na *Pána prstenů* nebo jakýkoli film se superhrdiny, funguje bezchybně. Já tuto strukturu rád aplikuji na dramata a komedie. A i tam to funguje dost dobře.

A pak se objevil John Truby se svými 22 kroky.

Je tolik různých systémů s různými kroky a někteří autoři se je snažili i kombinovat a dělali si excelovské tabulky s pěti, třemi, osmi a dvanácti kroky. Jenomže scénáře přesto nestály za nic, protože dodržování pravidel ještě nezaručuje skvělý scénář.

Je to dobré vodítko, ale pro mě je to, jako když jste nemocný. Vybíráte si, která lékařská péče je pro vás ta nejlepší. „Mám jít za normálním doktorem, nebo raději vyhledat homeopata? Mám si nechat udělat akupunkturu? Mám jít za vědmou?“ Všichni máme nějaké osobní preference a tohle bych řekl i na adresu scenáristických guru a různých konceptů psaní scénáře.

Rozhodně však není dobré, když o nich píšou ve svých analýzách dramaturgové, protože to je moc didaktické. Mluvíte totiž o konceptu někoho jiného. Možná je užitečné o nich mluvit během debat o projektu, ale ne v hodnocení scénáře. Tam se máte soustředit na samotný projekt. Největší problém, který já ve struktuře nacházím, je, že často zcela chybí. Setkávám se s mnoha scénáři, které jsou roztržštěné, protože jejich autoři byli posedlí obrazy a sekvencemi a ztratili se v lese, protože neviděli stromy. Nedokážou se už z lesa vynořit, jak říkal Franz.

A to vede k nedostatku narativního tempa a souvislosti. Myslím, že když píšete nějaký obraz, je dobré zeptat se sám sebe: „Mění nějak tento obraz dosavadní příběh?“ Pokud se v tom obrazu nic neděje, měli byste se zeptat: „Proč tady je?“

Mluvíme teď o narativním filmu. Nemluvíme o nenarativních filmech, které se dělají jiným způsobem a samozřejmě pro menší publikum.

Dalším velkým problémem struktury bývá, že expozice prvního aktu se táhne příliš dlouho. Filmaři milují uvádění diváka do obrazu. Takže už jsem na straně 30 a pořád nevím, o čem ten film je. Víím jen, že jsme na nějakém místě s nějakými lidmi. U televize je to problém „teroru dálkového ovládače“, kde vás musí tvůrci dostat do příběhu během prvních pěti minut, abyste neopřepnuli jinam. Ve scénářích pro televizi musíte začít s příběhem opravdu brzy, abyste okamžitě získali pozornost diváka.

Za další užitečný prvek považuji podívat se na postavy filmu z hlediska archetypů a stereotypů. Archetypy jsou v pořádku, stereotypy nikoli.

Použiji teď jednu nepopulární antickou teorii. Osobně si rád pomáhám dvěma řeckými bohy – Apollonem a Dionýsem, které zmiňoval Friedrich Nietzsche, když psal o tragédii a hudbě, a kteří mi připadají být velice dobrým vodítkem při zjišťování, zda projekt funguje. Apollon je racionální a pohledný bůh poezie. Je dobrý v matematice. Je to milý chlapík a je velice citlivý, ale tak trochu nudný. Dionýsos je naopak zarostlý, chlípňý, promiskuitní a zlobivý, ale na dovolené by s ním byla mnohem větší legrace. To, čeho byste ve svém scénáři měli dosáhnout, je rovnováha mezi Apollonem a Dionýsem. Když máte příliš mnoho Apollona, bude váš scénář dost nudný a konvenční. Pokud máte příliš mnoho Dionýsa, bude nepolapitelný, manický a chaotický. Pokud srovnáte přítomnost těchto dvou principů ve vašem scénáři, snadno zjistíte, zda má tu správnou rovnováhu – zda příběh dává smysl, ale také zda překvapuje a je místy nepředvídatelný. Osobně to považuji za užitečné vodítko.

Problém, se kterým se nejčastěji setkávám, je, že samotné postavy ve scénáři mohou být v pořádku, ale znějí všechny stejně, protože autorovi se nepovedlo vyjádřit individualitu projevu jednotlivých postav. Máte například babičku a pubertáka. Musíte si uvědomit, jak mluví pubertáci se svým „co řešíš?“, zatímco babička má mluvit spíš konvenčně.

Za další užitečný prvek považuji podívat se na postavy filmu z hlediska archetypů a stereotypů. Archetypy jsou v pořádku, stereotypy nikoli.

Archetypy jsou lidé z mytických dob, ke kterým se určitým způsobem vztahujeme, protože rozpoznáváme jejich vlastnosti. Joseph Campbell píše o archetypech na jejich hrdinské cestě. Ale jsou to lidé, kteří nám umožňují spojit se s postavami, o kterých čteme na stránkách knihy nebo je vidíme ve filmu, protože rozeznáváme citové problémy, které prožívají – na rozdíl od stereotypů, které jsou pouze nudnou verzí postav, jež jsme už viděli.

Problém vidím zejména u protagonistů a antagonistů. Tvůrci se soustřeďují hlavně na protagonisty a zapomínají z antagonisty udělat dostatečně silnou postavu, která dokáže čelit protagonistovi. Tento problém se vyskytuje v mnoha scénářích. Pamatuji autora z 60. let, který měl nad svým psacím strojem papírek s otázkou: „Co dělají padouši?“ Myslím, že je užitečné při psaní i čtení scénářů pamatovat na to, aby byl antagonistista dostatečně silná postava.

Mluví o mytologii a klasice. Pro mě je opravdu užitečné používat mytologii, odvolávat se na Homérovu *Iliadu* a *Odysseu*. Mají v sobě tolik filmových kvalit! Od těchto chlápků můžeme krást a kopírovat je – od Shakespeara, Danteho, Cervantese, kteří objevili nádherné způsoby vyprávění příběhů, které fungují dodnes. Můžou nám posloužit pouze jako základ vyprávění, na který můžeme aplikovat svou vlastní vizi. Protože mnoho teorií tvrdí, že na světě existuje pouze velice omezený počet příběhů.

Nebudu se tím teď do hloubky zabývat. Vladimír Propp a jeho sedm příběhů. Christopher Booker. Všichni napsali knihy o tom, že existuje pouze sedm příběhů. Ale o tom někdy jindy. Ale když se odvoláme na mytologii a klasiku, můžeme najít nové způsoby interpretace těchto základních šablon.

Dovolte, abych se zmínil o tématu jako o jednom z prvků, které se často vyskytují v hodnocení scénáře. Trochu jsme o tom mluvili a myslím, že je klíčové, abyste věděli, co váš scénář vypovídá – mimoslovně. Co je pod povrchem. Protože proč bychom dělali film, který nic nesděluje? Ale teď si nahrávám na smeč, protože jsem se zrovna vrátil z workshopu v Polsku, kde jsem měl, řekněme, živou diskusi s předním britským producentem Nickem Powellem, jenž natočil *Hru na pláči* a *Monu Lisu* atd. a vedl National Film School v Londýně. Řekl mi, že mu je jedno, „co něco znamená, záleží mu pouze na tom, co něco je“. A já se teď trápím tím, zda nepřisuzujeme tématu až příliš velký význam.

Myslím, že nikdo nechce otloukat lidem o hlavu téma, protože pak mají pocit, že jsou zpátky ve škole a někdo je poučuje. Čím dokážete být v tomto směru nevtíravější, tím lépe. Pamatuji si na jeden rozhovor s bratry Coeny. Neradi odpovídají na otázky a řekli: „Prostě nás strašně baví dělat filmy, a pak když se dostanou do kin, lidé se nás ptají, jaké je jejich poselství, a my musíme dělat domácí úkol. Je to jako ve škole.“ Neradi se baví o významu svých filmů. Chtějí se prostě jen bavit.

Dalším problematickým prvkem scénáře je dialog. Jde v něm o autenticitu hlasu postav.

Problém, se kterým se nejčastěji setkávám, je, že samotné postavy ve scénáři mohou být v pořádku, ale znějí všechny stejně, protože autorovi se nepovedlo vyjádřit individualitu projevu jednotlivých postav. Máte například babičku a pubertáka. Musíte si uvědomit, jak mluví pubertáci se svým „co řešíš?“, zatímco babička má mluvit spíš konvenčně. Autor se musí pokusit vžít se do postav, a dostat tak do dialogů vitalitu a různorodost, které scénář ožíví.

V dialozích příliš často vidíme řečnické projevy. Je to evropská, zejména britská nemoc, způsobená břemenem literární tradice Shakespeara a Dickense, které nosíme na zádech. Tvůrci mají pocit, že se to vlastně musí odrážet i ve scénářích. V Americe tento problém neexistuje, scénáře bývají kratší a obsahují méně slov.

A pak je tady to, co David Mamet nazývá největším hříchem ze všech hříchů – říkat divákovi, co už ví.

Nejproblematictějším žánrem je pro mě životopisný film, jehož základem je život nějakého člověka. Lidé však své životy nežijí v uspořádané tříaktové struktuře a autoři mají tendenci se do svého protagonisty zamilovat a chtějí sdělit tolik různých informací, až je to nakonec nahuštěné a nefunguje to.

Takže když vidíte, co se děje, a pak to slyšíte někoho říkat, vystříhněte to. A abych ještě uvedl to největší klišé ze všech: Ukazujte, nemluvte. Dost dobře to vyjádřil Čechov. „Neříkej mi, že svítí měsíc. Ukaž mi odraz světla v rozbité sklenici.“ Nejlepší psaní je vizuální psaní. Příklad, který často ukazují na workshopech, je prvních deset minut animace *Vzhůru do oblak (Up)* od Pixaru, který obsahuje hodně vizuálního vyprávění zcela beze slov, trvajícíchho myslím osm minut, a je to strašně působivé. A pokud se nám tohle povede, pak si vedeme dobře.

Další problém, který ve scénářích jako konzultant pozoruji, je, že existuje tendence ignorovat ten silný tichý typ ze spaghetti westernů, kde Clint Eastwood téměř nemluví. Musíte se opravdu dobře soustředit na scénář, abyste pochopili, kdo je hlavní postava, protože dialog chybí. Samozřejmě chceme, aby byly postavy co nejrozmantější. Pokud si je začínáme plést, protože jsou si podobné, máme problém.

Žánr jsme už dneska zmiňovali. Mrzí mě, že slovo žánr se stalo něčím jako nadávkou. Není to jeho původní význam. Je to způsob, jak dát divákům vědět, jaký film jste udělali, aby se, když se podívají na plakát, mohli rozhodnout, jestli se chtějí smát na bláznivé komedii, anebo mají chuť na něco vážnějšího a intelektuálně náročnějšího. Ale v každém žánru existují určité problémy a pasti a my jako autoři i dramaturgové si toho musíme být vědomi.

Zejména u komedie. Tuším, že už bylo řečeno, že komedie je v podstatě národní záležitostí a cestování jí nesvědčí. To si musíme uvědomovat, když čteme komedii, která má být koprodukcí. Ve většině evropských zemí jsou nejuspěšnějšími filmy domácí komedie. A většina z nich se do zahraničí neprodá. Je to také hodně těžké, když pracujete na několika verzích komedie, protože vtip, kterému jste se v první verzi smáli, vám ve 14. verzi už tak legrační nepřijde. Zachovat si takovou objektivitu je těžké. Proto si myslím, že u komedie jsou populární týmy scenáristů, jejichž členové si mohou vzájemně nahrávat nápady a udržovat si svěží pohled.

Pak tady jsou historické projekty. Musíte chápat, že producenti a sponzoři se hned začnou obávat, protože historický projekt bude tak o 35 až 40 % dražší projekt než film ze současnosti. A musíte se sami sebe zeptat: „Jaká je relevancnost tohoto příběhu z minulosti v dnešní době?“ Protože to může být výjimečný příběh, ale pokud současnému divákovi nic neříká, k čemu bude.

Velký zájem, a oprávněně, je o rodinné a dětské filmy, které v Americe dělají tak skvělé – kdysi Disney a poslední dobou Pixar. A geniální na nich je, že demograficky fungují pro každé publikum – mámu, tátu a dědečka i pro teenagery, kteří se na nich baví stejně jako pětileté děti. Jsou opravdu skvěle napsané, a není to snadné. Ale v některých scénářích rodinných filmů pozoruji povyšenecký postoj k dětem, jako poučování o životním prostředí apod. Děti to okamžitě odhalí. Vědí, kdy se nad ně někdo povyšuje. Chtějí se uspnout a ničit věci, samozřejmě do jisté míry, a my bychom měli zkusit chápat, co děti chtějí, a užívat si s nimi, že můžeme být zlobiví, a nedopustit, aby měly pocit, že jde o nějakou lekci ve škole, na kterou se dívají na plátně.

Nejproblematictějším žánrem je pro mě životopisný film, jehož základem je život nějakého člověka. Lidé však své životy nežijí v uspořádané tříaktové struktuře a autoři mají tendenci se do svého protagonisty zamilovat a chtějí sdělit tolik různých informací, až je to nakonec nahuštěné a nefunguje to. Životopisný žánr funguje dobře jako seriál, ale už méně v samostatném filmu. Zrovna jsem se vrátil z workshopu ScripTeast v Polsku, kde jsem měl velice talentovanou mladou americko-polskou autorku, která připravuje životopisný film o své mámě, jež byla v 80. letech členkou alternativní hudební scény. Je to velice zajímavé, ale tak trochu chaotické. A můj problém byl, že každé setkání nad scénářem bylo pro ni jako sezení u psychologa. Psaní scénáře pro ni bylo něco jako psychoterapie, protože píše o své mámě a svém vztahu k ní a tátovi. A já jí pořád opakoval: „Dobře, ale vraťme se teď k tomu filmu. Mluvme o scénáři, a ne o tvém nebo jejím životě.“ Máme být loajální ke scénáři, ale je to těžké, když je někdo osobně zainteresovaný. Takový posun vyžaduje velkou disciplínu.

Na workshopu jsem se naučil nové slovo, se kterým budou mít překladatelé problém. Je to to, co nazýváme kulturně specifickým s globální platností – ta záhadná vlastnost, kterou hledáme, když zasadíme projekt do jednoho pokoje v Praze, ale fungovat má univerzálně. Německý kolega řekl: „Aha, to nazýváme *glokální*.“ Takže to má mít všeobecnou platnost, ale zároveň být lokálním. Je to dost těžko popsatelné slovy, ale je to ten zlatý prach, který hledáme.

A já věřím, že se máme považovat za globální filmaře, jelikož díky demografickým změnám publika děláme a jsme nuceni dělat filmy, na které se budou dívat i za hranicemi.

Pracoval jsem na filmu, který režíroval Angličan, natáčel se na Novém Zélandu, napsal ho americký scenárista a zabýval se Američany a Japonci na konci 2. světové války. A v Americe byli tak trochu zklamáni, protože ten film stál hodně peněz a v USA vydělal v distribuci pouhé 3 miliony. A pak ho začali distribuovat v Japonsku a okamžitě vydělal 25 milionů. To nikdo nečekal.

Světové návštěvnosti kin už nedominuje Amerika. Příjmy z kinodistribuce si v Americe po desetiletí udržovaly více méně stejnou pozici. Když jsem začínal, představovaly 80 % průmyslu. Teď prvenství převzala Čína, a co se týče počtu diváků, bude to brzy nevyhnutelně Indie. Můžeme dělat filmy pro celý svět, oslovovat diváky přes streamingové nástroje a s problémy s autorskými právy, jaké dneska řešíme, musíme dělat *glokální* filmy.

A na to musíme dbát ve scénářích. A také na všechny další prvky tempa filmu, na rozpočet, dosavadní výsledky. Ale do toho všeho se pouštět nebudu, protože na to není dost času.

Zmíním pouze jednu věc – a to je bodování.

Formulář EURIMAGES pro hodnotitele je krásně jednoduchý. Je to moc příjemné, protože po vás chtějí pouze, abyste mluvili o scénáři. Nemusíte číst všechno. Je to v podstatě jen o tom, jaký je scénář. Nepotřebují dosavadní výsledky. Nezajímá je rozpočet. Chtějí jenom vědět, jaký je scénář. Je radost pracovat pro EURIMAGES.

Oproti tomu Kreativní Evropa používá mnohem složitější analýzy a mnoho bodování. Možná někdo z vás bude podávat žádost pro jednotlivý projekt v listopadu. Jsou to dobré peníze. 30 000 eur, pokud je rozpočet pod 1,5 mil., nebo 50 000 eur, když je vyšší. Je to teda pořádný formulář na vyplnění. A je to kontroverzní, protože co to je *strategie vývoje*? *Co je mezinárodní distribuce a marketingová strategie*? Dostávají se za to body už ve fázi vývoje. To je těžké.

Pro producenta je těžké psát tyto věci, ale je to součást hry.

Všichni víme, že je to hra. Mluvit o distribuční strategii ve chvíli, kdy pouze píšete scénář. Je to něco jako testování producenta, zda ví, o čem je řeč. Je těžké být konkrétní ve výběru festivalů. Nemůžete to vědět, protože nevíte, který festival si váš film vybere a který distributor ho bude distribuovat. EURIMAGES i program MEDIA dostávají stovky projektů a musí mít pro analýzu scénáře bodovací systém, aby výběr projektů k podpoře dával nějaký smysl. Ale je velice kruté, když žádáte u MEDIA a dostanete 81 bodů – a dělicí čára je na 82 bodech. A stává se to hodně lidem. Mají dva hodnotitele a výsledný počet bodů se odvozuje od nich.

Dovolte ještě, abych zmínil streaming a jak se díky němu mění práce dramaturga a konzultanta scénářů. V tuto chvíli pracuji na hodně nákladném 15dílném seriálu v arabštině z otomanské říše, který se začíná točit příští měsíc. Režisér mě požádal, abych vyjasnil některé velice složité struktury. To teď dělám, a je v tom tak mnoho postav a tak moc se toho děje, že jsem pochopil, že pokud tomu mám porozumět, musím si vytvořit něco jako mapu postav, protože v 90minutovém scénáři je to klíčové.

Všichni víme, že je to hra. Mluvit o distribuční strategii ve chvíli, kdy pouze píšete scénář. Je to něco jako testování producenta, zda ví, o čem je řeč.

Když máte dvě postavy, není moc těžké přebrat si, kdo je kdo, ale u seriálu je to neuvěřitelně komplikované a ztěžuje to práci. Kolik dynastií je ve *Hře o trůny*? Ví to někdo? Sedm. V každé dynastii je hromada lidí, kteří se vzájemně zabíjejí a spí spolu. A divák si s tím tak nějak dovede poradit. A tyto velké dramatické seriály mají obrovský dopad na scénáře a programy, které se díky nim staly mnohem komplikovanějšími. Diváci s tím však nemají problém. Dokážou přijmout složité příběhové linie a my se musíme smířit s tím, že budeme zavaleni tsunami obsahu.

POSUZOVÁNÍ SCÉNÁŘŮ DLE POŽADAVKŮ RŮZNÝCH INSTITUCÍ A FIREM V AUDIOVIZUÁLNÍM PRŮMYSLU

40

Netflix udělal 500 nových seriálů jen za minulý rok! Mají kolem 130 milionů předplatitelů, takže jejich produkční rozpočet je obrovský. A dobrou zprávou pro nás je, že začínají působit i lokálně a že jsou globální a vyrábějí filmy v různých zemích Evropy. Je to skvělá příležitost pro scenáristy a filmaře obecně, otevírají se pro ně dveře, které byly v minulosti zavřené. Měli bychom to přivítat s otevřenou náručí a nedělat si starosti s technologií, která za tím vším je.

Pár poznámek na závěr. Musíme spolupracovat, protože film je o spolupráci. Nemůžete být scenáristou, který sedí ve své chatě na kopci a říká: „Já jsem umělec. Dejte mi pokoj.“ Dneska už to neprojde.

Pokud jste génius, tak to možná půjde, ale géniiu kolem moc není. Film si svou povahou vyžaduje účast producenta. Kameraman, střihač, herci, scenárista, všichni se musí zapojit do tohoto procesu ještě před natáčením – a samozřejmě i během něj. Scenárista nemůže být z procesu vyloučen.

Podstatné je, aby lidé dělali filmy a spolupracovali s kolegy, se kterými si rozumějí. Je to ještě pořád průmysl založený na lidech. Ty otevřené diskuse a setkání jsou nutné, musíte společně přežít agonii vývoje se spoustou verzí scénáře a s těmito lidmi možná nakonec strávíte dlouhou dobu – až do přípravné fáze před natáčením. A proto nemůžeme být jen tak sami a doufat, že film se nějak udělá. Musíme pracovat společně a najít lidi, se kterými si rozumíme, protože budeme společně trávit jeden až tři roky. A tak dbejme, aby byly naše vztahy založené na důvěře a víře, a snad pak uděláme dobrou práci, která osloví publikum. Děkuji.

DISKUSE

Gyula Gazdag:

Ve světě, který jsi popsal, světě formulářů a políček k zaškrtávání a hodnocení projektů a ve světě enormního množství obsahu – jak podle tebe může dramaturg podporovat nekonvenční projekty a způsob myšlení?

Christian Routh:

Faktem je, že pro společnosti všech velikostí jsou tyto formuláře nutným zlem. Nemůžeme se spoléhat, že si všichni přečtou každý scénář a pak přijdou na setkání a vyberou ten nejlepší. Musí existovat určité síto.

A tak máme formuláře. Já osobně nerad používám na formulářích všechny ty předepsané hlavičky, jaké jsou na těch amerických, raději používám prostě jen ty, jež se vztahují k danému scénáři, který jsem zrovna přečetl. Takže se to může týkat některých postav nebo dialogu nebo prostředí. Nechce se mi však vyplňovat políčka, ke kterým nemám co říct nebo se mi nezdají být pro daný projekt relevantní. Ale chápu, že nějaký systém tady existovat musí.

Je snadné myslet nekonvenčně, když pracujete na intimní rovině s lidmi, kterým důvěřujete a znáte je, ale když máte do činění s velkými korporacemi a společnostmi, musí tady být nějaký systém. Nevím, jak jinak by to mohlo fungovat. Nekonvenční myšlení je v tomto případě v tom, co napíšete do formulářů a jak vzbudíte zájem lidí, kteří o projektech rozhodují. Takže spočívá v nalezení těch správných slov, která někoho přesvědčí, že je vaše dílo výjimečné.

Jako dramaturg víš, že na konci analýzy projektů, zejména těch, do kterých se ještě neinvestovalo, by zodpovědné osoby rády viděly odmítnutí. To je pro ně to nejsnazší rozhodnutí a znamená to, že na tom dále nemusí pracovat. Když však řeknete ano, musí s tím pracovat dál a už jsou stejně zavaleni prací. Takže když se rozhodnete něco doporučit, měli byste pro to mít opravdu dobré argumenty.

Otázka:

Filmaři často říkají „udělej film, na jaký bys chtěl sám koukat“. Jak byste doplnil tuto větu pro akvizitora nebo dramaturga? „Kup film, který...“ Jaké je motto nákupčího filmů?

Christian Routh:

Nerad vás zklamám, ale bylo by to: „Kup film, o kterém si myslíš, že si najde svého diváka.“ Protože pokud to budu personalizovat a řeknu „film, který chci strašně moc vidět“, bude to moc osobní a já jsem pouze malá součástka v obrovském stroji – pokud tedy nejsem ten, kdo má rozhodující slovo. V takovém případě to může být i osobní. Pak můžu být Harvey Weinstein. Ale pokud jste spíše v poradní funkci, musíte mít pro doporučení nějaký ekonomický argument, a ten spočívá v identifikaci diváka. A to nemusí být nutně publikum se širokým demografickým profilem, nemusíte oslovovat velké množství lidí, ale pokud dokážete identifikovat určitý specifický segment... mnoho producentů dnes říká „děláme filmy pro specifickou skupinu diváků“, protože se lépe prodávají přes sociální síť a je jednodušší najít skupinu lidí, která bude váš projekt sledovat, než dělat film, co se bude líbit všem, což je ze všeho nejtěžší. Rád bych vám odpověděl „kup to, protože se ti to líbí“, ale to by nebyla pravda.

Otázka:

Mluvil jste o narativní struktuře narativních filmů. Existuje nějaká struktura i u nenarativních filmů? Víím, že je to jiné médium, ale když mají narativní filmy svou strukturu, udržuje to ten pocit, že se jedná o film.

Christian Routh:

Mám nutkání říct, že žádná struktura v nich přítomna není, protože narativní a nenarativní jsou protiklady. Myslím, že může jít o formu, obsah a náladu, ale když mluvíme o nenarativním, znamená to, že v tom není příběh. Pro tyto filmy existuje trh, mnohem menší trh, ale je to za hranicí konvenčního kina. Jedná se o galerie a muzea a speciální akce a propagaci produktů a umělců. Všude jsou promítací plátna, ale vyžadují jiné kvality. Ale nevím, jak by mohla být struktura a něco nenarativního kompatibilní. Asi se to vzájemně vylučuje.

Franz Rodenkirchen:

Dovolte, abych se k této otázce krátce vyjádřil. Souhlasím s tvým vyjádřením, že se tady jedná o protiklady. Něco je buď narativní, nebo nenarativní. Snažil jsem se to rozlišit trochu jiným způsobem, protože vyprávění je mnohem širší pojem než jen to, na co se odvolával Christian, to bych spíše nazval dramatickým vyprávěním versus něco, co se neřídí dramatickými požadavky, jako je konflikt. Takže pokud je odstraníme, ještě pořád máme něco jako příběh. Ačkoli příběh se také považuje za formu spojenou s pohybem, se změnou. Ale stejně bych řekl, že i takzvané nenarativní formy obsahují určitý element narativity – pokud bychom chtěli jít opravdu do teorie. Že celé to rozlišování pochází z potřeby odůvodnit, co člověk v daných podmínkách dělá. To bychom mohli říct Michelangelu Antonionimu, když dělal *Dobrodružství*: „Tohle nejde, protože začínáš se zmizením této ženy a lidé ji začnou hledat a pak ji zapomenou hledat. A nikdy nám neřekneš, co se s ní stalo. Ten film nemá konec.“ Takže by to téměř šlo nazývat nenarativním filmem. A také v mnoha ohledech nenarativní je.

Proto jsem tak trochu opatrný s těmito nálepkami a myslím, že bychom se prostě měli dívat na to, co to je a co to chce být, a jak si to může najít své vlastní strategie a narativní nástroje. A ještě poslední věc. Často mám pocit, že když někdo mluví o struktuře, má vlastně na mysli určitý rytmus. Pokud nejde o něco abstraktního, je to většinou právě rytmus, prostřednictvím kterého vnímáme, co vidíme. Takže pokud se zbavíme struktury, což jsou vždycky modely struktury, a budeme mluvit o rytmu, pak máme šanci hledat takzvané alternativní struktury. Například kdysi dávno jsem strukturu přirovnával k mostu, protože most vyžaduje silné pilíře, aby byl stabilní. A stejné přirovnání jsem jednou použil i ve filmovém institutu Binger Filmlab v Amsterdamu, který už neexistuje, ale všichni ho dobře známe. A byl tam chlápek z Filipín a říkal „my na Filipínách máme většinou visuté mosty“ – a trefil tak hřebík na hlavičku.

Gyula Gazdag:

K té poznámce o visutých mostech. Myslím, že se dostáváme k opravdovému přemýšlení o tom, v jakém druhu vyprávění žijeme dnes a jak dokážeme vyvinout úspěšné strategie pro příběhy, které chceme vyprávět.

Chci poděkovat Christianovi za jeho vhled do temnějších a depresivnějších aspektů filmového průmyslu. Ale myslím, že je moc důležité o nich vědět, protože když o nich víte, snáz si v nich najdete své místo. Pokud je neznáte, je to jen abstraktní strašidlo, kterým by nemělo být.

ANITA VOORHAM

Anita Voorham žije v Amsterdamu a pracuje pro Holandský filmový fond jako expertka pro celovečerní hrané filmy. Jako nezávislá konzultantka scénářů spolupracuje s programy na vývoj scénářů po celém světě. Absolvovala Filmová, televizní a kulturní studia na Amsterdamské univerzitě a první pracovní zkušenosti sbírala jako scenáristka, redaktorka a kreativní producentka u nezávislých produkčních společností, ale také u nizozemské veřejnoprávní NTR. Je autorkou scénáře populárního a oceňovaného televizního seriálu *Gooische Vrouwen*, který zakoupily mj. Velká Británie, Francie a Německo. Vedle svého angažmá v Holandském filmovém fondu je Anita Voorham součástí několika scenáristických programů: TorinoFilmLab, Berlinale Talents Script Station nebo Venice Biennale College Cinema. Filmy, jež konzultovala, byly vybrané do soutěže na Berlinale, do sekce Un Certain Regard v Cannes, do soutěže v Benátkách, na Sundance či v Locarnu. Anita Voorham působí také ve výběrové komisi rotterdamského CineMartu.

FRANZ RODENKIRCHEN

Franz Rodenkirchen je nezávislý konzultant scénářů a lektor na workshopech, specializujících se na vývoj projektů. Spolu s Françoise von Roy založil v roce 2014 Script Circle, pravidelný workshop zaměřený na vývoj scénářů, a také workshop pro filmové profesionály zaměřený na filmovou dramaturgii Six Days of Practice. Franz pracuje jako lektor pro TorinoFilmLab, CineLink/Sarajevo, SEAFIC (Southeast Asia Fiction Film Lab) a MIDPOINT. Vybírá a mentoruje projekty pro Berlinale Talents a každoroční Script Station a také učí na dffb – Berlin. Franz je spoluautorem scénářů čtyř filmů (1987–1994) režiséra Jörga Buttgereita, které pomohl realizovat. V roce 1996 začal pracovat jako dramaturg pro mezinárodní nezávislé projekty. V období 2006–2015 byl jedním z klíčových poradců pro Binger FilmLab v Amsterdamu. Příležitostně publikuje krátké eseje na témata týkající se jeho práce a učí v odborných institucích o různých přístupech ke konzultování scénářů.

www.solace23.com

CHRISTIAN ROUTH

Christian Routh je dramaturg a filmový konzultant sídlící v Katalánsku. Pracuje pro filmové tvůrce, státní instituce a vzdělávací programy. Posledních 12 let byl jedním z odborných garantů programu ScripTeast, s každoročními workshopy v Polsku, Berlíně a Cannes. Během jeho působení v čele programu doposud vzniklo 42 celovečerních filmů. Christian rovněž inicioval vznik workshopů Hezayah v Kataru a evropské filmové školy Four Corners. 15 let byl lektorem filmového institutu Binger FilmLab v Amsterdamu. V Londýně pracoval ve fondu European Script Fund a dále jako nákupčí filmů pro různé britské společnosti.



**Dramaturgický
inkubátor
(Projekt Fénix)**

Inkubátor je vzdělávací projekt pro filmové dramaturgy a podpůrný program pro vývoj scénářů v jednom. Vznikl jako iniciativa Státního fondu kinematografie s cílem pomoci nastartovat změnu vývojové praxe a řešit problém chybějících kvalifikovaných dramaturgů v českém filmu. Vybraní dramaturgové se zde učí od těch nejlepších mezinárodních expertů, kteří zároveň konzultují scénáře podpořených projektů.

První fáze dramaturgického inkubátoru s krycím názvem Projekt Fénix probíhá od podzimu 2017 do jara 2020 a Fond ji realizuje ve spolupráci s mezinárodní vzdělávací platformou MIDPOINT.

V prvních dvou letech Fond zdarma zprostředkuje profesionální dramaturgické vedení dvanácti filmovým projektům a intenzivní školení celkem osmi dramaturgům.

www.dramaturgicky-inkubator.cz

**Státní
fond
kinematografie**

STÁTNÍ FOND KINEMATOGRAFIE

Státní fond kinematografie podporuje filmy ve všech stádiích vzniku, stejně jako propagaci, distribuci a další oblasti kinematografie. Jednou z hlavních priorit je podpora vývoje – od svého vzniku v roce 2013 Fond systematicky navyšoval alokaci tohoto okruhu a diverzifikoval výzvy, aby mohl pomoci na svět jak hraným, tak animovaným, dokumentárním či krátkometrážním filmům. Fond zároveň uděluje filmové pobídky projektům vyrobeným v České republice.

www.fondkinematografie.cz

MIDPOINT

AMU AKADEMIE
MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V PRAZE

MIDPOINT

MIDPOINT je mezinárodní vzdělávací platforma pro scenáristický a projektový vývoj audiovizuálních děl určená začínajícím filmovým a televizním profesionálům. Orientuje se na hrané filmy, televizní a webové seriály a celoročně organizuje široké spektrum programů se zaměřením na Českou republiku a na region střední a východní Evropy. MIDPOINT vznikl v roce 2010 a působí pod záštitou Akademie múzických umění v Praze (AMU).

www.midpointcenter.eu



Kreativní Evropa

Kreativní Evropa je program Evropské unie pro období 2014–2020, který vytváří jednotný rámec pro financování projektů v oblasti scénických umění, výtvarného umění, nakladatelství a literatury, filmu, televize, videoher, hudby, mezioborového umění a kulturního dědictví. Celkový rozpočet programu je 1,462 mld. EUR.

Okruhy podpory

Dílčí program MEDIA

- **vývoj** – podpora vývoje hraných, dokumentárních a animovaných filmů a vývoje počítačových her
- **TV programy** – podpora koprodukce a vysílání televizních programů
- **distribuce** – automatická a selektivní podpora distribuce zahraničních evropských filmů
- **vzdělávání** – podpora projektů dalšího vzdělávání filmových profesionálů
- **přístup na trh / filmové festivaly** – podpora filmových festivalů, koprodukčních fór, prezentací námětů, filmových trhů
- **online distribuce** – podpora VoD služeb
- **filmová výchova** – podpora pro vytváření katalogů evropských filmů a souvisejících pedagogických materiálů
- **kina** – podpora kin sdružených v síti Europa Cinemas
- **koprodukční fondy** – podpora mezinárodních koprodukčních fondů

Dílčí program Kultura

- **projekty spolupráce** – propagace mobility kulturních aktérů a oběhu uměleckých děl, posílení dovedností, kompetencí a know-how, podpora pohybu kulturních a kreativních děl a mezinárodní mobility kulturních a kreativních činitelů, zejména umělců
- **literární překlady** – podpora literárních překladů, propagace oběhu kvalitních literárních děl
- **evropské sítě** – podpora evropských sítí činných v kulturních a kreativních odvětvích
- **evropské platformy** – podpora kulturních a kreativních organizací, které podněcují rozvoj nových talentů, nadnárodní mobilitu kulturních a kreativních profesionálů a oběh uměleckých děl

Z prostředků programu jsou podporovány i další iniciativy jako Evropské hlavní město kultury, označení Evropské dědictví, ceny EU za péči o kulturní dědictví, za architekturu a další.

Kancelář Kreativní Evropa

V České republice se Kancelář Kreativní Evropa skládá z kanceláře pro dílčí program MEDIA, se sídlem v Národním filmovém archivu a z kanceláře pro dílčí program Kultura, se sídlem v Institutu umění – Divadelním ústavu, jejíž součástí je i Sekce pro kulturní dědictví programu Kultura, se sídlem v Národním památkovém ústavu. Koordinátorem Kanceláře Kreativní Evropa je Národní filmový archiv, kancelář dílčího programu MEDIA.

Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA

Národní filmový archiv
Národní 28, 110 00 Praha 1
221 105 209–210, media@kreativnievropa.cz
www.mediadeskcz.eu

Kancelář Kreativní Evropa – Kultura

Institut umění – Divadelní ústav
Celetná 17, 110 00 Praha 1
224 809 118, 119, 134, kultura@kreativnievropa.cz
www.programculture.cz

Publikaci vydala v červnu 2019 Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA

Překlad z angličtiny: Denisa Štrbová
Korektury: Jindra Šídllová, Vladka Chytilová
Editace: Helena Zajícová, Kateřina Cinková

Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA provozuje Národní filmový archiv.

Provoz kanceláře financuje Ministerstvo kultury ČR a Evropská komise.

