

# Cesty ke scénáři II

**STEPHEN CLEARY**

Deset způsobů, jak napsat lepší scénář než ostatní

Mezi Skyllou a Charybdou – Scenárista v Evropě

Psaní pro koprodukcí

**MEDIA**

◆ Předmluva	1
Deset způsobů, jak napsat lepší scénář než ostatní	2
Mezi Skyllou a Charybdou – Scenárista v Evropě	6
Psaní pro koprodukcí	16
Stephen Cleary	24

S podporou programu Evropské unie MEDIA

# Obsah



## Vážení přátelé,

přinášíme vám druhý sešit textů o scénáři a scenáristech. Pod názvem Cesty ke scénáři II se tentokrát ukrývají přednášky Stephena Clearyho, ředitele vzdělávacího programu Arista.

Stephen Cleary je dobře znám českým profesionálům ze dvou workshopů Arista Script Development, které uspořádala kancelář MEDIA Desk ve spolupráci s FAMU Praha na podzim 2004 a na jaře roku 2005. Je to výborný pedagog a brilantní řečník – jeho přednášky pokaždé sledovala plná posluchárna a věřím, že byly inspirací i pro zkušené filmaře.

Jsem proto ráda, že můžeme prostřednictvím tohoto sešitu zpřístupnit českým profesionálům texty, které vznikly ještě v době, kdy Cleary spolupracoval se vzdělávacím programem SOURCES.

Cleary se tu zabývá na první pohled nedůležitými součástmi scenáristiky – jak napsat co nejlépe synopsi, co by nemělo chybět ve scénáři, aby se dobře četl, nebo pozici scenáristy v Evropě. Nicméně to jsou věci, které ke scenáristice také patří. Někdy mají vliv i na hodnocení scénáře – především tam, kde scenárista nemůže svoje dílo prezentovat osobně. Věřím proto, že tato pragmatická pojednání budou pro vaši práci užitečná a přínosná.

**Daniela Kučmášová**  
ředitelka  
MEDIA Desk Česká republika

Praha 12. prosince 2005

**Zastoupení programu MEDIA v České republice**  
MEDIA Desk  
Národní 28  
110 00 Praha 1  
tel.: 221 105 209  
fax: 221 105 303  
e-mail: [info@mediadesk.cz](mailto:info@mediadesk.cz)  
[www.mediadesk.cz](http://www.mediadesk.cz)

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

# Předmluva

Chtěl bych se zmínit o opomíjené a nedocenené součásti procesu tvorby scénáře. Dnes to vypadá, že ať se scénáristé obrátí kamkoli, všude se nabízí nějaký guru, kniha nebo komplexní audiovizuální výukový balíček, který slibuje otevřít dveře do světa milionových scénářů a autorských cen. Je jasné, že existuje jen pár prostých rychlých rad a že stejně jako v životě vše spočívá výhradně v pracovním úsilí, disciplíně a štěstí.

Pomoci však mohou některé snadné zkratky a prosté metody, což platí zejména u autorů, kteří se do tvorby scénáře pouštějí poprvé. K pochopení mé myšlenky stačí uskočit stranou, přestat přemýšlet o tom, co píšete, a zamyslet se spíše nad tím, kdo to bude číst. Vy ve svém scénáři vidíte mistrovské dílo, ale pro ty, kdo ho budou číst, pro producenty, investory, televizní dramaturgy či úřední všeznátky (kteří budou pravděpodobně prvními čtenáři) je váš scénář překážkou, něčím, co jim stojí v cestě. Každý samozřejmě doufá, že každý scénář, který se jim dostane do ruky, bude skvostem, ale všichni, kteří jich čtou hodně, potvrdí, že většina dobrá není.

# Deset způsobů, jak napsat

STEPHEN CLEARY

Nelze říci, že by všechny scénáře byly špatné, ale většinou nejsou dost dobré, takže zklamou. Proto se jako autoři vžijte do role osoby, která bude scénář číst, a představte si chudáka pana důležitého, kterému platí almužnu 50 tisíc euro čistého ročně, aby žil život v beznadějném zklamání. Líto vám musí být i chudáka producenta, který tráví život v hledání mýtického Scenáře a jehož jedinou radostí v životě je jen zřídkakdy se vyskytující možnost odmítnout autora a ukrást mu nápad.

Právě tato osoba je vaším prvním publikem. Je možné, že se váš příběh dočká uvedení právě jen tehdy, když ho čte tato osoba. Věnujte proto přípravě čtenáře na tento zážitek velkou pozornost. Zapamatujte si dvě pravdy, které platí o lidech, kteří se živí čtením scénářů.



### 1) Vždycky jsou přepracovaní

Tito lidé mají neustále ke čtení příliš mnoho scénářů a nemohou je číst jen v kanceláři. Čtou v letadlech, autobusech, vlacích, při obědě, doma o víkendech, na záchodě, prostě všude. Když si tedy čtou váš scénář, je to na úkor nějaké jiné činnosti. Proto budou vždy v pokušení scénář odložit a jít dělat něco jiného. O to vyšší jsou šance, že scénář čtenáře bude nudit.

Pokud je například pro čtenáře alternativní činností sex, musí být scénář naprosto úžasný, aby se nezdál nudný. Podobné je to tehdy, když čtenář ucítí vůni večeře nebo zaslechne z vedlejší místnosti neustávající chechtání vlastních dětí. Dokud příběh čtenáře nepohlítí, je pokušení scénář odložit a dělat něco jiného na absolutním vrcholu. Pokud je scénář odložen v prvních pěti minutách, není sice prohraná celá válka, ale rozhodně jste prošvihli první bitvu.

# lepší scénář než ostatní



### 2) Všechno už tu bylo

Nic ve scénáři čtenáře nedokáže překvapit a vždy je frustrován opakujícími se problémy. Pokud se scénář čte těžko, řežete si pod sebou větve.

Mějte na paměti, že po vás nikdo nechtěl, abyste scénář psali, je to vaše volba. Já, čtenář, k vám nemám nijak zvláštní závazek, protože mám ke čtení desítky dalších scénářů a každý z nich si zaslouží stejnou pozornost. Takže buďte od té lásky a předložte mi scénář v takové podobě, abych měl snazší práci. Když na mě budete hodní, budu reagovat správně, když na mě hodní nebudete, zastrčím scénář až dospodu.

Napište si seznam věcí, které musíte u každého scénáře zkontrolovat.

#### Nikdy:

Nevynechávejte stránky (stává se to často).

Neměňte jména postav v polovině děje.

Nepleťte pořadí stránek.

Nedávejte na čtení špatnou kopii.

Nevkládejte stránky vzhůru nohama.

Naprosto nejdůležitější je, aby scénář vypadal profesionálně. Prvním úkolem je přesvědčit čtenáře, aby **ještě předtím, než přečetl jediné slovo**, uvěřil, že je třeba brát příběh vážně. Scénář opatřete přebalem, aby byl chráněný a vypadal jako něco cenného. Pokud věnujete péči předání scénáře, má čtenář pocit, že je v dobrých rukou.

Řekněme tedy, že jste čtenáři předali scénář, který dobře vypadá a který má všechny stránky hlavou nahoru, ve správném pořadí a dobře vytištěné. Vy to víte, protože jste si vše zkontrolovali. Čeho tím dosáhnete?

Předložili jste scénář, který vypadá minimálně stejně dobře jako většina ostatních a mnohem lépe než některé další. Co dál? Podívejte se na věc jinak. Jste čtenář. Vezmete scénář z hromady, usadíte se v pohodlném křesle, vezmete si k ruce něco k pití, práci si položíte do klína a obrátíte přebal...

...Počkejte okamžik. Okamžik, kdy čtenář otevírá poprvé scénář, je stejný, jako když v kině pomalu zhasíná světlo před začátkem filmu. V tu kratičkou chvíli je všechno možné a čtenář chce, doufá a sní, že všechno je možné, že tohle je ten pravý scénář, naděje, grál...

V ten okamžik máte šanci navodit tu správnou náladu. Využijte ji.



Vaší snahou je docílit, aby si čtenář pomyslel, že tento člověk „výborně píše“. O to jde.

#### Čtenáře zpomalte

Mezi přebal a první stránku scénáře vložte několik stránek. Vložte titulní stranu s názvem a vaším jménem. Vložte stránku s obrázkem nebo fotografií, která naznačí něco o příběhu, vyvolá určitý dojem a přitáhne pozornost čtenáře. Vložte další stránku s citací, třeba pár veršů nebo větu známé osobnosti. A mezi tyto stránky a úvod scénáře vložte úplně čistý list.

K čemu je ta prázdná stránka dobrá? Opět čtenáře trochu zpomalí a prodlouží očekávání. V každé bonboniére jsou pralinky překryty listem nadýchaného papíru. Proč to? O jednu sladkou vteřinu se oddaluje okamžik, kdy se můžete těšit z obsahu, dokud papír nevyjmete a nenapasete se očima na čokoládě. Čistý list papíru ve scénáři je právě tento nadýchaný papír.

Všechny tyto drobnosti, jakkoli se jejich popis může zdát trapný, směřují k jedinému. Nedáváte někomu přečíst scénář, chcete ho svést. První stránky scénáře jsou něžné pohlazení, náznak úsměvu, první letmý polibek.

Nedělám si legraci. Až se z vás stane scenárista a vaši čtenáři již nebudou nevinní, můžete být více nad věcí. Zatím ale ne.

Ještě jednou si odstupejte od scénáře. Co chcete od čtenáře nejvíce? Napište si prvních pár odpovědí, které vás napadnou. Až na pár případů si nikdo váš scénář na první přečtení nekoupí, nepožádá vás oficiálně o úpravy, ani si nepomyslí, že tento skvost můžete režírovat jediné vy, protože jen vy máte ten správný cit pro interpretaci své skvělé vize. To jsou všechno hlouposti.

Co chce tedy čtenář od vašeho scénáře nejvíce? Aby pochopil, že víte, co funguje v komerčním prostředí? Že víte, jak popsat a uskutečnit složité pohyby kamery? Aby se kochal poetickými popisy, které vkládáte mezi repliky dialogu?

Myslím, že asi ne. Vaší snahou je docílit, aby si čtenář pomyslel, že tento člověk „výborně píše“. O to jde. Čtenář by si měl pomyslet, že „tohle je nejlepší scénář za hodně dlouhou dobu“. A pokud se podíváte na tato dvě tvrzení, mají význam prakticky totožný. Všimněte si ještě jedné věci – ani jednou nezaznělo slovo „film“. Proč ne? Protože zatím ještě nehovoříme o filmu a jeho výrobě, prozatím máme na mysli scénář a jeho **čtení**.

Pojďme si chvíli zafilozofovat – co je vlastně scénář? Co při psaní scénáře vůbec děláte?

Já myslím, že jde zhruba o toto. Ve své mysli si představíte svět s určitými hrdiny a máte obecnou představu o příběhu. Doslova vám hlavou běží film. A protože ten film neumíte nikomu promítnout do hlavy, musíte se posadit a všechno sepsat. Smršť vizuálních, zvukových a verbálních informací převádíte na stránky a pak doufáte, že někdo při čtení nějak pochopí, co vidíte, a zalíbí se mu to.

Když si čtou váš scénář, dělají totéž co vy, jenže obráceně, a v mysli si ze slov snaží představit příběh. V hlavě si promítají svou verzi vašeho filmu.

Jak tedy působí na čtenáře dobrý scénář? Reprodukují mu v hlavě váš film? Ne, jak by také mohl. Tento proces je velmi nedokonalý. Jak zreprodukovat náladu, styl, důraz a originalitu filmu z vaší hlavy v hlavě někoho jiného?

Nejde to, aspoň ne docela. Vrátime-li se k popisu toho, co je scenáristika – důležité slovo je „překlad“. Zamyslete se nad tímto slovem – pokud překládáte báseň z jednoho jazyka do druhého, nelze převádět doslova, nahrazovat slovo slovem. Při překladu je záměrem věrně vyložit to, co bylo úmyslem básníka. Váš překlad může být od doslovného na hony vzdálený. Každé slovo, které použijete, má účinky nad rámec pouhého významu. Kombinace slov, pořadí vět, jejich délka, interpunkce, to, co vynecháte, i to, co v textu zůstane, má v překladu svůj význam. To, jak slova působí, je stejně tak důležité jako to, co doslova znamenají v překladu.

A při psaní scénáře právě překládáte. Převádíte příběh ze své hlavy do hlavy čtenáře. Proto je velmi důležité každé slovo, které ve scénáři použijete, protože nejen něco **znamená**, ale také nějak **působí**. A čtenáři nemají rádi scénáře, jejichž význam naprosto chápou, a těch je 99 %. Milují díla, která na ně působí, takže vlastně nečtou scénář, scénář je vtahuje do příběhu.

Dobří scenáristé jsou si vědomi dvojí síly slov a neustále jí využívají. Pochopení slov a jejich správné používání není darem od Boha. Je to řemeslo, kterému se dá naučit.



nejaky s  
komplexní audio  
výukový balíček  
tuhle otevřít d

Moje práce v British Screen je přijímat do vývoje scénáře a pomáhat je uvést do takového stavu, aby film, který má být podle scénáře natočen, měl reálnou šanci získat peníze od producentů a taky určité publikum. Filmy, jejichž vývojem se zabýváme, jsou britské a evropské a v ideálním případě se jedná o zábavnou a poučnou alternativu – neřku-li protiváhu – hollywoodským trhákům. Moje práce v SOURCES je spíš abstraktní – dovoluje mi přemýšlet o psaní obecně, nikoli o konkrétních autorech a scénářích; díky ní si můžu coby vývojář dobíjet baterky. Doufám, že dnes večer se mi díky těmto dvěma typům zkušeností podaří sloučit praktické i teoretické aspekty.

# Mezi Skyllou a Charybdou Scenárista

STEPHEN CLEARY

Nevím, kolik nám na konci zbude času, protože netuším, jak dlouho bude moje přednáška trvat, ale pokud budeme mít čas, můžeme si popovídat i víc obecně. Prosím vás, nepojímejte to jako otázky a odpovědi, protože já se pak dostávám do situace, kdy na ty otázky musím odpovídat, jako kdybych na všechny otázky znal odpověď, což samozřejmě není pravda. Mě osobně by mnohem víc zajímal váš názor na to, co jsem už řekl, že pokud jde o evropské filmy, máme před sebou ještě hodně práce, a pokud jde o scénaristiku, tak obzvlášť, a jediný způsob, jak se dostat trochu dál, je otevřeně a vážně si promluvit o tom, co psaní scénářů vlastně obnáší a co by obnášet mělo.

Nejdřív bych se rád zaměřil na to, co to vlastně scénaristika je a čím v tomto století prošla. Chci se dostat dál než k teoriím, co dělá scénář dobrým scénářem, chci zjistit, proč Amerika a Evropa dospěly v minulosti k odlišným názorům, co to vlastně scénář je, jak by měl scénarista psát a jaká je úloha scenáristy v širším kontextu výroby filmu. Tím vším mě bude provázet jedna otázka: Je pravda, že pokud se evropská scenaristika má pohnout kupředu, musí se začít více podobat té americké?



Jsem přesvědčen o tom, že v nadcházejících několika letech se evropská scenáristika musí pohnout kupředu a změnit, protože osobnost tvůrce, která v Evropě dominovala výrobě filmů a psaní scénářů, se upozaduje a autorské filmy v té podobě, ve které je Evropa zná, hynou za pochodu. Myslím si, že je úplně jasné, že evropský filmový průmysl – na rozdíl od evropského art kina – není možné podporovat na základě autorství, a také se domnívám – a myslím, že to lze velice jednoduše prokázat – že v Evropě existují dvě skupiny začínající prosazovat svá kreativní práva způsobem, který zasadí autorovi – režisérovi ránu z milosti. Tyto dvě skupiny tvoří producenti a scenáristé, kteří své právo hrát na hřišti kreativity uplatňují a budou uplatňovat ještě výrazněji. (Nemyslím si, že autoři úplně zmizí, a bylo by velice zlé, kdyby se tak stalo; v každém seriózním filmovém odvětví určitě musí pro autory existovat prostor.)

# v Evropě

Pokud jde o zásluhy v oblasti kreativity, evropští producenti se v této oblasti již začínají prosazovat. Evropští scenáristé dělají v této oblasti první krůčky a v některých evropských zemích ještě ani ty ne. Evropští scenáristé musí být sebevědomí a pyšní na to, kdo jsou, a říkat si o kredit, peníze a respekt, který si jejich řemeslo zaslouží. Doufám, že se mi dnes večer podaří u přítomných scenáristů vzbudit určitou sebedůvěru, ukázat, že evropská scenáristika na tom není tak špatně. Takže to je první věc, kterou bych rád uvedl, že moje postřehy dnes večer jsou adresovány hlavně a zejména scenáristům.

A konečně, než začnu, musím definovat několik pojmů. Několikrát dnes večer uslyšíte spojení „americká teorie scenáristiky“ a „evropská teorie scenáristiky“, a já bych chtěl proto vysvětlit, co znamenají. Když mluvím o „americké teorii scenáristiky“, nemám tím na mysli jen obecné ideje, jak napsat dobrý filmový scénář, což bychom mohli nazvat americkým vzorcem scénáře, nikoli, mám na mysli spíše obecnou hollywoodskou – nikoli americkou, ale hollywoodskou – filozofii scenáristiky, týkající se přístupu k psaní, který občas připomíná konverzaci v autoservisu, kdy lze s příběhem zacházet jako s motorem auta, vymontovat ho, rozebrat na součástky, ty vyleštit a zase je do auta vrátit zpátky. Když používám spojení „americká teorie scenáristiky“, mám tím na mysli způsob analyzování a definování scénářů, který umožňuje psát a produkovat filmy v průmyslovém měřítku pro většinou publikum. To je tedy „americká teorie scenáristiky“.

„Evropská teorie scenáristiky“ je něco úplně jiného, ne snad proto, že by zatím neexistovala, nebo lépe řečeno nebyla zatím objevena a analyzována. „Evropská teorie scenáristiky“ je filozofie a fungující praxe, kterou si pro sebe evropští scenáristé v nadcházejících letech vypracují, teorie, která jim umožní psát filmy, které pravidelně zaznamenávají úspěch u diváků v celé Evropě i jinde, ale které jsou zvláštní a jiné než filmy z Hollywoodu. Evropská teorie scenáristiky napomůže obnově evropského filmu, nikoli filmu svárlivého, těžce sponzorovaného, uměleckého a pro úzký okruh diváků, ale jako odvětví, které plní důležitý kulturní, společenský, ekonomický a duchovní cíl, odvětví, které Evropanům vypráví příběhy o jiných Evropanech a o tom, jací jsou, co tomu předcházelo a kam směřují.

Možná vám připadá praštné mluvit o teorii, která neexistuje, ale ve skutečnosti to tak praštné není. Vědci, filozofové a snílci to dělají pořád. Má-li mít Evropa filmový průmysl, který bude za něco stát, máme-li na tomto proměnlivém místě, které nazýváme Evropou, natáčet filmy pro příští století, pak musíme mít filozofii, svoji vlastní estetiku, vizi, sen, příběh. A musíme mít scenáristy, kteří znají principy a základy evropského vypravěčství, jež, jak se mi doufám dnes večer podaří dokázat, nejsou a nemohou být stejné jako principy a základy, které používá a na kterých stojí Hollywood a které se v současné době snaží vyvážet do Evropy a do zbytku světa tak energicky jako Coca-Colu, hamburgery od McDonald's, křesťanský fundamentalismus a politické zjednodušování.

Na první pohled to vypadá, že se chci vydat na cestu, kterou už přede mnou vyšlapali jiní: Amerika versus Evropa, Hollywood versus autor, producent versus režisér, byznys versus umění, řemeslo versus talent a tak dále a tak dále, ale já bych rád dohlédl dál než jen na tyto jednoduché protiklady. Nejdřív se chci podívat na hollywoodské psaní a potom na evropské, abychom viděli, jaké tlaky je formovaly do jejich dnešní podoby, a zda by nám pomohlo zjistit, jak budou možná vypadat zítra. Chci se podívat, jaké historické, průmyslové a kulturní tlaky americké představy o scenáristice formovaly.



**Možná vám připadá praštné mluvit o teorii, která neexistuje, ale ve skutečnosti to tak praštné není.**

Z historického hlediska je kinematografie zapředená do vláken moderní Ameriky způsobem, který v Evropě nenajdeme. Je to proto, že na začátku tohoto století, přesně v době, kdy Amerika našla svou skutečnou národní identitu, když se z množiny států začaly stávat Spojené státy a Amerika se etablovala jako nejmocnější národ na světě, tak přesně v tom okamžiku se objevila umělecká forma, forma masové zábavy a také masové komunikace, která dokázala pomoci definovat identitu tohoto národa v okamžiku, kdy si svou identitou vlastně nebyl jist. Je zajímavé, že jediné dvě umělecké formy, o kterých můžete tvrdit, že jsou ryze americké, jsou filmové trháky – ne obyčejné filmy, ale „filmové trháky“ – a jazzová hudba. Myslím si, že obě tato umění vyrostla ze základní potřeby prosazovat individuální identitu. V případě filmů byla ta identita nikoli evropská, v případě jazzu nikoli bílá. Jsou to druhy umění, které agresivně prosazují identitu.

Jak všichni víme – protože jsme to viděli v kině – na začátku tohoto století byla Amerika zaplavena přistěhovalci, kteří neměli společnou kulturu, společný jazyk, společné náboženství, společnou historii, a co je pro vývoj americké kinematografie zásadní, ani společnou tradici vyprávění příběhů. Ti lidé v podstatě neměli společného nic kromě touhy nechat Starý svět a uplynulé století za sebou a najít pro sebe místo v Novém světě, stát se Američany.

Ale kdo to vlastně byl ten Američan? Běloch, černoch, Indián, hispánec, žid, křesťan, Ital, francouzský přistěhovalec, muž, žena, republikán či demokrat? A co to bylo za Národ, byla to Svobodná země, nebo země institucionalizovaného rasismu, a kde byl její střed, ve velkoměstech, nebo širých prériích? Kdo dokázal vyprávět příběhy, kterým by porozuměli všichni ti různí lidé na různých místech tak obrovské a pulsující země? Kdo dokázal vyprávět příběhy jejich „amerických“ předků tak, aby je všichni pochopili a díky tomuto pochopení dospěli k chápání sebe sama?

Byla to kinematografie. A na začátku století americká kinematografie velice rychle stvořila dvě významné archetypální postavy – nejprve kovboje a později jeho soudobý městský ekvivalent – soukromé očko, díky nimž vznikly super příběhy americké imaginace. Bylo to tak účinné, že skutečně téměř nikdo na světě nezná historii Divokého západu jinak než z filmu; např. se neví, že pětadevadesát procent kovbojů na Západě bylo černé barvy pleti nebo byli Mexičané. Nejenže se to neví, ale i když to víte, zdá se, že na tom vlastně příliš nesejde. Tvrzení, že „pětadevadesát procent kovbojů na Západě bylo černé barvy pleti nebo – Mexičané“ možná odpovídá, ale nezdá se mi, že by to byla extra pravda, jestli mi rozumíte. Západ, který mě zajímá, kovbojové, kteří mě zajímají, obsahují pravdu, která je více než faktická. Gary Cooper ve filmu V PRAVÉ POLEDNE, Alan Ladd ve filmu SHANE, James Stewart ve WHERE THE RIVER BENDS, John Wayne v HLEDAČÍCH, Clint Eastwood ve filmu PSANEC JOSEY WALES, ti všichni mi vysvětlují způsobem, kterým to žádná fakta nedokážou, jaká Amerika byla, a tedy proč je dnes taková, jaká je. Jak moc ty filmy odpovídají skutečnosti, nemá podle mne s jejich pravdivostí nic společného. Pravda, kterou já, my, Američani, všichni v amerických filmech chceme a dostáváme, nemá s opravdovou pravdou nic společného.

V tomto smyslu je postava kovboje ve westernu „nevyhnutelné monstrum“. Tohle spojení „nevyhnutelné monstrum“ mám hrozně rád a bohužel neví, kdo jej použil poprvé. Nevyhnutelná monstra jsou věci, které vytvořila lidská představivost, aby se svět stal srozumitelnějším a zároveň aby ztělesňovaly nevyslovené obavy a touhy. Takže yetti, vampíři, Jack Rozparovač, mimozemští návštěvníci z Marsu, komunističtí agenti, konspirace CIA, Ježíš Kristus – Syn Boží a Michael Jackson jsou podle mého názoru různé typy nevyhnutelných monster.

Důležité však je, že americká kinematografie vytvořila svá vlastní nevyhnutelná monstra, protože je Amerika potřebovala, aby rostla, a kinematografie je potřebovala, aby vytvořila postavy žijící v příbězích, které by publikum zaujaly natolik, že by bylo ochotno za ně týden co týden platit. Takhle kinematografie stvořila kovboje, gangstera, soukromé očko, pejska Trampa a mnoho dalších. Osídlila kolektivní americkou představivost a pokračuje v tom i dnes, způsobem, který podle mého názoru nemá historickou paralelu v evropské kinematografii, která v mezichase nevytvářela nová monstra, ale reinterpretovala monstra již existující, stvořená dříve umělci – romanopisci, básníci, malíři a evropskou kulturou obecně. Les kolektivní evropské imaginace byl osídlen již dávno před vznikem kinematografie a uprostřed toho lesa žilo pár skutečně hrozných monster: lakomý žid, bestiální černoch, mentálně zaostalý sedlák. Právě existence těchto monster, doprovázená politickým a ekonomickým chaosem, umožnila Evropě napadnout sebe sama a zničit miliony skutečných lidí, jejichž existence byla náhle považována za zbytečnou.

Toto je tedy můj exkurz do historie: Můžeme říct, že na začátku dvacátého století nic takového jako evropská kultura neexistovalo. Totéž ale nelze tvrdit o USA, kde zcela jistě byli i předtím velcí američtí umělci. Aby Amerika dokázala vytvořit svou vlastní kulturu, potřebovala původní umělecké formy a v USA tohoto století byly těmi dvěma hnacími motory, které poháněly rozvoj životaschopné a vzkvétající kultury, filmové trháky a černošská hudba. Podle mého názoru kinematografie v Evropě nikdy nepředstavovala stejný kulturní a historický imperativ a nemyslím si, že by kdy v minulosti nebo v budoucnosti měla sloužit stejnému účelu.

Pokud je toto odlišení správné, pak to pro scenáristy musí mít určité důsledky. Protože jedním z účelů příběhů vyprávěných v amerických filmech je získat ke sdílení určitý prostor v představivosti publika, dostat jej pod kontrolu a sdílet jej s ostatními. Tak jako v případě americké psyché jde o to ovládnout a eliminovat velké otevřené prostory, jde o pohled na svět, který se zdá být chaotický, o to, že dobro nemusí zvítězit, že Amerika možná není báječné místo k žití, o pohled na tento svět a potom o vyprávění příběhů, které publikum ukonejší. Ve scénáři se říká: „Mohli bychom být všelijací, jsme ale takoví a makoví.“

Jedna věc mě na tom opravdu fascinuje. Pokud souhlasíte, že jedním z účelů americké kinematografie je, aby byl svět pro publikum srozumitelný, pak musíte souhlasit s tím, že americká kinematografie předpokládá, že svět lze pochopit. Americká teorie scenáristiky je hluboce zakořeněna v tomto tvrzení: Svět lze pochopit, věci dávají smysl. Platí-li toto tvrzení obecně, pak by mělo platit i specificky, tj. scenáristiku lze pochopit, scenáristika by měla dávat smysl. Ovšem toto tvrzení, že je svět možné pochopit, nebo jinak – život má smysl a účel, není tvrzením faktickým, je to článek víry. A na této víře je celá americká teorie scenáristiky založena. Když mluvíte o psaní scénářů s nejlepšími americkými scenáristy, používají analytické, odborné termíny, jako kdyby americká teorie scenáristiky byla nějaké vědecké odvětví, i když ve skutečnosti to žádná věda není, je to náboženství. Scenárističtí guruové nejsou vědci, ale kazatelé, a když přednášejí v Evropě, jsou hollywoodskými misionáři, hledají nové ovečky, ale už nenabízejí blýskavé korálky a zrcátka, nabízejí kalifornské bazény, oběd s Johnym Deppem a koupání s Pamelou Andersonovou.

Nicméně, celé tohle povídání o kolektivní představivosti a teoriích scenáristiky jako náboženství je trochu složité a abstraktní, pojďme tedy udělat čáru za historickými tlaky, které na americkou teorii scenáristiky působily, a pojďme se podívat, jaké ji formovaly průmyslové tlaky. Myslím, že tohle povídání bude mnohem praktičtější a srozumitelnější.

V souvislosti s americkou teorií scenáristiky je neustále přehlížen fakt, že se jedná o praktickou pomůcku pro masovou produkci. Kdyby taková teorie neexistovala, musel by ji někdo vymyslet. Podívejme se na některá fakta. V současné době Hollywood točí 400 filmů ročně. Pojďme se teď na toto číslo podívat z pohledu scenáristiky. Řekněme, že na každý vyprodukovaný film připadá vývoj deseti scénářů (skutečný poměr je pravděpodobně ještě mnohem vyšší). Z toho plyne, že ročně se vyrobí 4 tis. scénářů. Řekněme, že na každý scénář, který jde do vývoje, připadá 100 scénářů, které se nedostanou dál než do fáze čtení. To dělá dohromady 400 tis. scénářů ročně. Abychom nebyli nespravedliví, snížíme toto číslo o 50 %, takže dostaneme 200 tis. scénářů ročně.

Pokud čtení scénáře trvá dvě hodiny a jeden člověk čte pět dnů v týdnu pět scénářů denně, a to dvaapadesát týdnů v roce, bude mu trvat asi 16 let, než přečte 200 tis. scénářů. Řeknu to jinak. Kdybychom chtěli všechny ty scénáře přečíst během pracovního týdne zmíněnou rychlostí, tedy rychlostí dvaceti pěti scénářů týdně, museli bychom zaměstnat více než tisíc lidí. V praxi se však ve vývoji nepřečte víc než jeden scénář denně, protože k hodnocení scénáře patří také psaní zpráv, schůzky s producenty, scenáristy, agenty a tak dále. Našich 200 tis. scénářů by se za týden nedalo přečíst ani s tisícem čtenářů, trvalo by to o hezkých pár týdnů déle. Pokud bychom připočítali také čtení druhé, třetí a čtvrté verze scénáře, práci na poznámkách pro scenáristu, hledání nových talentů, vyhledávání některých loňských projektů a pobyt na filmových festivalech, které jsou „cool“, jako třeba ten utrechtský, asi bychom zjistili, že by to všech tisíc vývojářů nebo developerů, jak se teď čtenářům scénářů říká, zaměstnalo na celý jeden rok. A přesně tak to v současné době vypadá. Tisíc vývojářů pracuje celý jeden rok na uspokojování poptávky hollywoodského scenáristického průmyslu, a to mluvíme pouze o scenáristice, která je součástí hollywoodského filmového průmyslu.

Jak vlastně scenáristický průmysl funguje? Stejně jako v tradičním průmyslu s masovou produkcí i zde máme strukturu pyramidy: čím výše k vrcholu, tím máme větší moc a více peněz, ale je nás tam méně. Cesta scénáře od neznámého scenáristy do vývoje by proto mohla vypadat asi takhle:

Scenárista A pošle svůj scénář do filmového studia, řekněme mu třeba Alphabet Films. V Alphabet Films scénář dají nevýznamnému čtenáři A, ten ho schválí, scénář pak putuje k o něco důležitějšímu čtenáři B, který jej také schválí. Pak se o něj začne zajímat ještě o něco důležitější osoba C, přečte si ho, zalíbí se jí, zavolá scenáristovi, domluví si s ním schůzku a zjistí, že se jí líbí i scenárista. A tak vyzbrojen kladným hodnocením čtenářů A i B a svou vlastní znalostí scénáře a scenáristy přinese čtenář C scénář na pravidelný mítink a předloží ho osobám D, E a F, které si ho vezmou domů na víkend. I jim se líbí, a tak se rozhodnou, že jej podstrčí veledůležitěmu G na vývojovém meetingu, který se koná každý měsíc. Ještě předtím však padne rozhodnutí, že scenárista potřebuje pořádného agenta, se kterým se dá jednat, a ne toho nevýrazného a nijakého chlápka, který ho v současné době zastupuje. A tak se scénář dostane k pánům H, I, J a K – superagentům a blízkým osobním přátelům velkého G. Ti ho předají dál svým mladším zaměstnancům L, M, N a O, aby na něj mrkli, jenže když pak všichni čtyři volají zpátky, zjistí, že je super superagent P nějak předběhl a podepsal už se scenáristou smlouvu.

H, I a J předloží scénář velkému G a ohromí jej zprávou, že P už se scenáristou smlouvu podepsal. G dá scénář vedoucím dalších dvou oddělení, pánům Q a R, a svému nejdůvěryhodnějšímu poradci, své ženě S. Paní S si jej přečte a předá ho svému analytikovi T. Všichni jsou scénářem nadšeni, mluví se o tom, že hlavní roli by měli hrát U a V, medailónek že udělá W, a všechno by to měl točit X, nebo, když ne X, tak nějaký smělý, mladý evropský režisér Y, o kterém teď všichni mluví. Nakonec se G o scénáři poradí se svým rabínem Z, a dokonce i tomu se scénář líbí. Proto si scenáristu zavolají, dojednájí s ním podmínky a scénář jde do vývoje.

Takový nebo podobný proces se v americkém scenáristickém průmyslu opakuje tak stokrát ročně. A teď mi řekněte, co je tím nejdůležitějším, nezákladnějším kamenem, díky kterému vývojový průmysl funguje?

Zeptám se jinak. Představte si na chvíli, že v rámci Alphabet Films panují dva protichůdné názory na to, jaké kvality musí dobrý scénář mít. Představte si, že jde o stejný názorový rozdíl jako u jazzové muziky: na jedné straně tu jsou konzervativní zastánci „tradičního“ scénáře, na straně druhé „hypermoderní“ škola. A tyto dvě strany se nikdy nedohodnou. A aby toho nebylo málo, neexistuje mezi jedněmi a druhými žádná ostrá hranice. Takže A a B jsou zastánci moderny, ale C je tradicionalista, stejně jako D a E, ale ne F, a G všude rozhlašuje, že má rád modernu, jenže H se dušuje, že minulý týden viděla, jak se H večer po práci se zájmem začel do tradičního scénáře.

## Pokud se zaměstnanci v Alphabet Films nemohou dohodnout na tom, co to je dobrý scénář, aniž by se přitom dovolávali autority nějakého konkrétního scénáře, pak společnost nemůže fungovat.



Pravda je jednoduchá a zjevná. Pokud se zaměstnanci v Alphabet Films nemohou dohodnout na tom, co to je dobrý scénář, aniž by se přitom dovolávali autority nějakého konkrétního scénáře, pak společnost nemůže fungovat. V Alphabet Films potřebují především obecně přijatelnou teorii o tom, co dělá scénář dobrým scénářem. Tato teorie nemusí být přesná a pravdivá, nemusí to být ta pravá teorie. Pro fungování studia stačí, aby se na ní všichni shodli. Těžko totiž můžete vyrábět ford, když si polovina lidí u výrobní linky myslí, že děláte ferrari.

Myslím si, že americká teorie scenáristiky je taková, jaká je, protože aby Hollywood mohl vzkvétat tak, jak vzkvétat, potřeboval pro vyprávění příběhů jednoduchou, jasnou a flexibilní ideologii. Na počátku Hollywood žádnou takovou ideologii neměl a pravidla, kterými se řídil, např. stmívačka na konci scény, psané úvody ke scénám na začátku filmu atd., převzal z divadla a literatury. Nástup zvukového filmu osvobodil americkou kinematografii od konvencí tradičních literárních příběhů a donutil ji vytvořit si vlastní pravidla založená na vizuální stránce.

Americká teorie scenáristiky je tedy především průmyslovým nástrojem, sadou pravidel a zásad, které jsou nezbytné, má-li Hollywood svou produkci udržet na průmyslové úrovni. Henry Ford měl pro svou masovou výrobu aut pravidlo: „Přejte si jakou barvu chcete, jen když to bude černá,“ a svým komplikovaným a přesvědčivým způsobem Hollywood říká a říká o příbězích a jejich psaní to samé. Ale co se Hollywoodu opravdu daří, že nějakým šikovným trikem všechny přesvědčil, že americká teorie scenáristiky není jeho vlastní recept na průmyslovou výrobu příběhů, ale jediný způsob, jak psát filmy, způsob, který Robert McKee, Sid Fields a všichni ostatní nějak spojují s teorií dramatu sahající až k Aristotelovi. A důvod, proč to říkají, je samozřejmě ten, že pokud tomu zbytek světa, tzn. Evropa, uvěří, bude se snažit psát filmy podle amerického vzoru.

Samozřejmě, že jim to nevyjde. Tento model může selhat dvěma způsoby. Buď v Evropě bude vznikat tolik filmů v americkém stylu, že se původní filmový průmysl stane pouhou náhražkou, nízkorozpočtovou kopií Ameriky, což je v pořádku, protože imitace amerických filmů jednoduše podnítl zájem publika o skutečné filmové umění. Příkladem takových filmů jsou v Anglii MLADÍ AMERIČANÉ Dannyho Cannona a SHOPPING Paula Andersona. Danny Cannon později režíroval film SODUCE DREDD a Paul Anderson MORTAL COMBAT. Anglie je dobrým příkladem země, kde filmová kultura čelí silnému tlaku Ameriky, protože tam, na rozdíl od zbytku Evropy, chybí ochranná jazyková bariéra.

Druhou možností je, že Evropa nebude schopna vytvářet filmy amerického typu, protože jsou tu příliš velké kulturní rozdíly a zejména proto, že tu neexistuje filmový průmysl průmyslové velikosti. Americká teorie scenáristiky je navíc navržena pro velké, mnohonárodnostní, světové publikum, a aby mohla vyhovět jeho požadavkům, musí to být teorie velmi jednoduchá, taková, která se vyhne všem větším překážkám.



## Část mých daní jde na pomalou destrukci filmové kultury, kterou se svou prací snažím chránit...

Možná namítnete, že mají v Hollywoodu pravdu, že se fungování scenáristiky pochopit dá, a možná, že je to zcela prosté, možná, že je psaní scénářů skutečně jen mechanická záležitost. Na to mám dvě odpovědi. Za prvé, teorie, že země je placatá, je jednoduchá, jasná, univerzální a je založená na pozorování a toto přesvědčení bylo v dominantní kultuře uznávané stovky let, přestože bylo také špatné. Za druhé, uvěřím, že americká teorie psaní scénářů je pro evropskou kinematografii relevantní, až mi někdo podrobně vysvětlí, s ohledem na zásady americké teorie, proč filmy Andreje Tarkovského působí tak silně nejen na mě, ale na diváky v celé Evropě a všude na světě.

Postavíte-li amerického teoretika scenáristiky před Tarkovského nebo Felliniho, Pasoliniho, Mika Leigha, Godarda, Kieslowského nebo kteréhokoli z řady dalších režisérů, můžete od něj čekat dvě reakce. Buď, jako v případě Godarda, tyto režiséry jednoduše zavrhne jako příliš intelektuální evropské pomatení smyslu, které je každému serióznímu filmovému průmyslu k ničemu, nebo, jako v případě Felliniho, který se nedá tak snadno zavrhnout, řekne, že u génia je třeba učinit výjimku a že kdyby na to byl čas, analýza by pravděpodobně ukázala, že své filmy ve skutečnosti dělali podle stejných pravidel, jenže na takovou analýzu teď bohužel čas není. A mimochodem, řeknou, podal byste mi víno a přestal už s těmi otázkami o Buñuelovi a americké teorii scenáristiky?

Teorie, která sice definuje, co to je dobré psaní a co to je dobrá filmařina, ale nedá se uplatnit na Tarkovského, Felliniho, Buñuela ani Godarda, je Evropě platná asi jako teorie, jak se stát dobrým fotbalistou, která nepostihuje úvahy o kvalitě Cruyffa, Besta, Beckenbaeura a Baggia. A přesto, taková je dnes situace. Ale opravdový skandál, skutečný zločin je, že dnes v Evropě národní filmové instituce, národní televizní stanice a prostřednictvím některých oblastí programu Media také evropské filmové organizace otevírají dveře teoretikům, aby od nich z druhé ruky získali obvykle polovičatou a nedomyšlenou americkou definici psaní scénářů, která evropské filmové kultuře nijak zvlášť neprospívá a jejímž vedlejším účinkem je pomalé užírávání identity, sebevědomí a možností evropské scénáristiky. Část mých daní jde na pomalou destrukci filmové kultury, kterou se svou prací snažím chránit, a totéž se děje všude v Evropě a je potřeba to zarazit.

Zde přichází na scénu evropská teorie scénáristiky. Právě proto je nezbytné, aby scenáristé, producenti a všichni, kdo mají na budoucnosti evropské kinematografie zájem, začali usilovat o vypracování evropské teorie. Než vám řeknu svůj názor, jak by tato teorie mohla vypadat, rád bych se zmínil o tom, jak proces hledání vlastní průmyslové a kulturní identity při psaní scénářů v Evropě urychlit, neboť existují určité způsoby, jak tomu napomoci.

V materiálech pro tento večer se píše, že budu podrobně rozebírat situaci nizozemských scenáristů. Ano, budu o ní mluvit, ale jen obecně. Přestože sem jezdím celkem často a spolupracoval jsem s řadou nizozemských scenáristů, nejsem na nizozemskou scénáristiku odborník a ani ve snu by mě nenapadlo sem na den dva přijet, povykládat vám něco o vašem vlastním průmyslu a pak se zase vrátit domů. To by bylo neslušné dokonce i od Angličana.

Existují však určité způsoby, jak můžeme všichni evropské scenáristice pomoci, aby se vyvíjela rychle a správným směrem. Za prvé se psaní scénářů nesmíme bát. Všiml jsem si, že evropským scenáristům i producentům chybí sebevědomí, když o scénářích mluví, že hledají někoho, kdo by jim řekl, jaký jejich scénář je a jestli je dobrý. Zaznamenal jsem to v celé Evropě, ale mám dojem, že to platí zejména pro menší země, kde panuje strach z ohrožení jazyka a kultury. Uvažování a inteligentní debata o scénářích není žádnou anglosaskou specialitou, to zvládne každý, nejedná se o něco, v čem by byli Britové lepší. Na evropském kontinentu jsou britské názory na scénáře často přijímány s přehnanou úctou, jako bychom na to měli nějaký tajný recept. My však máme pouze strukturované prostředí, v němž se dá pracovat a přemýšlet, a filmovou kulturu, v níž se scénáristika bere vážně, někdy možná až příliš.

Evropa tedy potřebuje větší sebevědomí a seriózní přístup ke scenáristice. V tomto ohledu nesou velkou odpovědnost filmové instituce a televizní stanice. Na vývoj filmů, scénářů a televizních seriálů nestačí utrácet peníze. Scenáristé potřebují povzbuzení, potřebují zpětnou vazbu a promyšlenou pracovní metodu. Ani jednoho se jim však zdaleka nedostává a já jsem byl v Holandsku bohužel jednou svědkem zhroutení podpory, která má být scenáristům poskytována, zvláště v oblasti televizní scénáristiky. Je třeba, aby všichni přesně věděli, co mají dělat.

Nizozemský filmový fond například vyčlení peníze na úpravu scénáře, ale jak často se ti, kdo pro fond scénáře upravují, sejdou a v obecné rovině proberou, co vlastně dělají? A kdo sleduje, jak tito dramaturgové o psaní scénářů smýšlejí? Kdo je školí? Kde se úprava/vývoj scénáře studuje? Jaká organizace podporuje odborné a seriózní uvažování o scenáristice?

Navržení, vybudování a financování této infrastruktury mají na starost národní filmové instituce a televizní stanice, protože scenáristé a editoři ji vytvořit nemohou. Mám dojem, že některé z těchto struktur již v Holandsku existují, ale myslím, že i zde je v některých oblastech ještě co zlepšovat, například ve školení editorů, a to zejména, a teď mluvím z vlastní zkušenosti, v oblasti tvorby televizních seriálů. Z toho, co o této problematice vím, se zdá, že z pohledu scenáristů existují v oblasti televizního dramatu závažné problémy.

Rozhodně by se dal zlepšit způsob placení nizozemských scenáristů. Setkal jsem se tu s příliš mnoha scenáristy pracujícími za směšné peníze, nebo dokonce zadarmo, kteří byli producenty donuceni podepsat naprosto skandální smlouvy. Tady nejde o institucionální problém, jde o to, že producenti neberou scenáristy vážně. Nevím, zda se to dá snadno změnit, ale kdyby se všechny instituce, televizní stanice a velké společnosti dohodly s odbory scenáristů na minimální mzdě, něco by s tím jistě udělat šlo.

Vím, že řada lidí se již tímto směrem vydala, ale mnozí stále ještě přešlapují na místě. Přitom je to velice prosté. Zdravá filmová kultura potřebuje normálně fungující scenáristiku, a to si žádá skutečnou úctu k psaní filmů. Nejhmatalejší a nejlepší známkou toho, že berete psaní filmů vážně, je, že scenáristům pořádně zaplatíte. Až bude tohle v Evropě v pořádku, pak dojde velmi brzy k rozvoji systému agentů, kteří scenáristy zastupují, a tím se nakonec přiblížíme něčemu, jako je evropský filmový průmysl.

A konečně se domnívám, že by měla existovat jakási podpora pro scenáristy nezávislé na producentech a režisérech. Myslím si, že by instituce měly při návrzích, objednávkách a vývoji scénářů spolupracovat se samotnými autory. To by je vedlo k vytvoření vlastní politiky vývoje scénářů, k vypracování vlastní teorie scenáristiky, ke školení zaměstnanců a k vyčlenění dostatečných prostředků na vývoj scénářů v rámci vlastní instituce. Scenáristé by tak získali větší sebedůvěru a jejich řemeslu by to prokázalo větší úctu. Producenty by to přimělo brát psaní scénářů a scenáristy vážně, neboť by se objevil přátelský konkurent, který by poskytoval služby dobrým scenáristům a dobře jim platil, nabízel jim lepší smlouvy a usiloval o zvýšení úrovně scenáristiky. A pokud scenáristé přijdou s dobrým scénářem, je na konkrétní instituci, aby vynaložila na vznik filmu maximální úsilí, protože, a to je poslední postřeh, který zde uvedu, ve výuce dramaturgie, vývoji filmu a filmové produkci hrají finance životně důležitou roli. Instituce, která financuje psaní a vývoj scénářů, ale produkci už si dovolit nemůže, poškozuje sama sebe a deformuje ve scenáristice tržní prostředí. Svým zaměstnancům tím zároveň bere přímý kontakt s produkční realitou a realitou financování filmů, což může mít velmi nepříznivý dopad.

Pojďme se však podívat na onu imaginární evropskou teorii scenáristiky. Musíme si uvědomit, že když mluvíme o evropské teorii scenáristiky, mám tím na mysli soubor zásad, které by mohly určovat, jaké scénáře se budou v následujících letech psát.

Nejprve musíme akceptovat skutečnost, že evropská kinematografie není té americké vůbec podobná. Svému publiku svět nevysvětluje, pouze jej komentuje. V Evropě nám umění pomáhalo chápat svět již v dobách renesance. My jsme starší, unavenější a také trochu vyděšenější než Amerika. Po tom všem, čeho se Evropa v tomto století dopustila, po tom, kolik lidí bylo zabito, prostě nemůžeme vyprávět příběhy o nevinosti. Nemůžeme psát LVÍHO KRÁLE a ani k tomu nejsme předurčeni.

Kdybychom měli americkou kinematografii a americkou scenáristiku charakterizovat jedním slovem, hodilo by se slovo aktivní. Domnívám se, že evropská scenáristika stejně aktivní být nemůže, a že když se o to pokouší, vypadá jako obtloustlý strejda, co hraje na pláži volejbal. Myslím si, že evropská teorie scenáristiky musí být v jistém smyslu přemýšlivá, a teď nemám na mysli zápletky vyprávěných příběhů.

Musí najít způsob, jak postihovat složitost a rozmanitost, musí dát prostor kulturním rozdílům a jazyku, ale ne tím americkým způsobem, kde ve filmu máte pokud možno minimum dialogů. Nechceme tu ze všech dělat Evropany tak, jak začal Hollywood ze všech dělat Američany. Musíme najít způsob psaní a příběhy, které se rozdílům přizpůsobí a budou je pro panevropský marketing a mezinárodní reklamní kampaně považovat za přednost, ne překážku.

Znervózňuje mě, když je angličtina vnímána jako jazyk, který určuje evropskou kinematografii. Tento způsob myšlení implikuje centralizovanou, jednotnou a velkolepou teorii evropské kinematografie a my nemáme výrobní kapacitu, která by takový způsob myšlení mohla podepřít.



Především se domnívám, že bychom neměli dělat stejnou chybu jako Einstein a strávit celý život hledáním jednotné evropské teorie scenáristiky, která by nám dala odpověď na všechny otázky. Taková teorie by byla jen nepovedenou kopií té americké. Ve skutečnosti znám jen jednu spolehlivou cestu, která by mohla Evropu k vlastní teorii scenáristiky dovést. Každá evropská instituce, která financuje filmy, každé evropské oddělení televizního dramatu a každý evropský kulturní fond musí věnovat 10 % svého desetiletého rozpočtu na organizovaný, uvážený a odpovědně prosazovaný rozvoj scenáristiky. Dokud budeme na hollywoodské filmové misionáře v momentě, kdy vstoupí na naše území, střílet otrávené šípky, máme šanci, že tu za deset let bude prověřená, vypilovaná a vybroušená evropská teorie scenáristiky z dílny lidí, kteří mají takové věci na práci, například scenáristé, režiséři, dramaturgové scénářů, producenti, distributoři a finančníci, ti všichni by se na tom měli podílet. Tak to chápou všichni, kdo evropskou scenáristiku sledují. Boj s americkou scenáristickou ideologií můžeme vést pouze tehdy, až začneme na scénáře, scenáristy a podpůrnou infrastrukturu vynakládat stejné částky peněz jako Američané.

Nejprve musíme akceptovat skutečnost,  
že evropská kinematografie není  
té americké vůbec podobná.  
Svému publiku svět nevysvětluje,  
pouze jej komentuje.



Mohl bych takhle pokračovat. Můžeme se ještě bavit o fragmentaci publika na kategorie, čímž se národní kulturní ochrana, nebo dokonce kontinentální kulturní ochrana stává irelevantní, dále o tom, že nárůst interaktivních médií a přibývání způsobů filmového přenosu bude mít hluboký dopad, o tom jsem přesvědčen, na postoj filmového publika k vyprávění příběhů. Jaké filmy budou sledovat děti, které vyrostly na internetu, až jim bude čtyřicet? Protože ony nebudou mít zájem o stejné filmy jako dnešní čtyřicátníci. Náš budoucí pohled na vyprávění a dramaturgii příběhů bude formovat řada významných faktorů. Já vám nemohu nabídnout vlastní teorii. Kdybych to měl odhadnout, řekl bych, že evropská teorie bude sestávat z řady malých, volně spojených teorií, ale myslím si, že je na nás všech, abychom tyto myšlenky brali vážně, a to se týká především scenáristů. Nesmíme už naletět uhlazenému prodáváči, který nám nabízí láhev americké dobré vody a vydává ji za šampaňské. A pokud nejsme schopni nalézt vlastní způsob vyprávění příběhů, pak se možná musíme smířit se skutečností, že již nemáme žádné příběhy, které by za vyprávění vůbec stály. Ale tomu já nevěřím. Věřím, že evropský film se teprve rozjíždí a že jej čeká opravdu vzrušující jízda.



# nedocene procesu ty

Jsem si jistý, že instinkt spisovatele při pohledu na téma, jako je Psaní pro koprodukcí, velí k ústupu, jelikož to alespoň na povrchu vypadá jako přesný příklad toho, jak trh řídí tvůrčí proces, podrobuje si jej a zotročuje pro své vlastní účely.

Ale musíme na to nahlížet tímto způsobem? Musíme začínat s opozicemi, kdy je „umění“ v modrém rohu a „trh“ v červeném?

Nevím, zda je tento model dostatečně užitečný. Možná trochu pomůže, když to zjednodušíme. Nebudeme tomu říkat „umění“ a „trh“, ale „scénář“ a „ten, kdo si koupí lístek“, nebo ještě lépe „příběh“ a „posluchač“. Když se dostanete na tuto úroveň, je hned zřejmé, že tu vztah je, a co víc, pro spisovatele je přece vztah mezi příběhem a posluchačem jistě zajímavý a vzrušující, hodný prozkoumání. Vztah existuje i na úrovni „scénář“ a „ten, kdo si koupí lístek“. Pouze na té nejméně konkrétní, na metaúrovni, se myšlenka vztahu mezi uměním a trhem začíná jevit složitě a objevuje se silný pocit konfliktu.

# Psaní pro

## STEPHEN CLEARY

Ale my všichni jsme tu spisovatelé, protože tento týden byl pro spisovatele, a slova jsou naším nástrojem. Pokud se vám tedy spojení Psaní pro mezinárodní koprodukcí nelíbí, pojďme si hrát a pomocí našich nástrojů navrhnout jiné možnosti.

Co třeba „Psaní filmu, který má úspěch u publika ve Vancouveru, Montrealu, Milánu a Sydney“ nebo „Jak napsat scénář, o který se zajímá producent z Mexika?“, nebo dokonce „Co je potřeba napsat, aby se člověk dostal na zajímavé cesty do ciziny?“

Všechny tyto názvy jsou jen různé možnosti, jak vyjádřit totéž, jelikož jakékoliv uvažování o některém aspektu psaní jako vždy implikuje všechno ostatní, co s tímto psaním souvisí. Shodněme se tedy na tom, že debata o koprodukcí není **automaticky** komerční anti-umělecký proces.



Než pokročíme, musíme si ujasnit některé termíny. Především bych to chtěl pojmut co nejobsáhleji a nejobecněji. Koprodukce je film, televizní hra nebo seriál, který vzniká a je financován ve dvou nebo více zemích. Nepočítám do toho takové projekty, které jsou koprodukci vznikly z důvodů lokality, protože pro spisovatele je tam situace jednoduchá: píšete to, co chce vedoucí producent. Takže americký film týdně natáčený ve Vancouveru není mezinárodní koprodukce tak, jak ji chápu já.

I když ponecháme finanční logiku na chvíli stranou, strategické důvody jsou zřejmé: země po celém světě se snaží najít způsob jak definovat, vytvářet a ochraňovat svou kulturu ve světě, kde národy a jejich kultury podléhají politickým okolnostem vedoucím ke změnám rozložení světa. Snaží se nějakým způsobem posílit svou kulturu a dát jí vytrvalost, kterou potřebuje k přežití v tomto rychle se měnícím světě. Státní podpora je vysoce politická otázka a umělci pracující v této oblasti si musí tuto skutečnost uvědomit.

# koprodukcí

Na populárnějším konci mezinárodní kulturní škály, zejména v dramatické tvorbě, se nachází i další komplikace v podobě amerického monolitického filmového průmyslu, který předstírá, že jeho jedinou hnací silou je trh, jelikož v Hollywoodu nejsou žádné dotace, ale ve skutečnosti je vysoce politický. Reakce v zemích nejvíce přímo ohrožených Spojenými státy, jejichž trhy byly nejvíce vyvinuté, spočívala ve vytvoření barikád a snaze definovat prostor, ve kterém by se jejich příběhy mohly vyvíjet a růst v chráněném prostředí. Pro spisovatele je důležité znát daný kulturní kontext, jelikož vy jako spisovatelé v daném prostoru se neomezujete jen na psaní příběhu, nesete si s sebou i kulturní a politické ambice svého státu. Je to také jeden z důvodů, proč se vám bude v případě úspěchu až nepoměrně tleskat a v případě nezdaru budete naprosto zatracováni.

Vytvoření bezpečných prostorů pro psaní přineslo spisovatelům i nové problémy. Je zde problém váhy očekávání, o kterém jsem hovořil, a dále také problém izolace.

Spisovatelé nemají národnost. Čteme knihy odevšud, stejně jako posloucháme hudbu z celého světa, zvědavost se nezastavuje na hranicích našich zemí. Myšlenka národní kulturní ochrany tedy jasně a zřetelně působí proti základnímu instinktu psaní.

Podívejte se na tyto dvě věty:

- 1) **Úkolem spisovatelů je vysvětlovat svět sobě samým a svým čtenářům;**
- 2) **Úkolem kanadských spisovatelů je vysvětlovat svět sobě samým a svým kanadským čtenářům.**

Možnost (2) mi nevádí, ale zdá se mi, že pokud si spisovatel vybere (2), tak by to měla být jeho vlastní volba, ne výběr určený někým zvenčí. Ve skutečnosti je jedním z problémů politických kulturních agentur fakt, že svou samotnou existencí nutí spisovatele do postojů, které nejsou v daném stadiu jejich rozvoje ani užitečné, ani potřebné.



**Spojení „mezinárodní koprodukce“ vyvolává představy o zoufalých snahách o nalezení společného jmenovatele. Minimálně v Evropě to ale stále častěji vypadá jinak.**

Kulturní ochrana byla však původní, reflexivní odpovědí na velmi skutečnou hrozbu. Zde v Kanadě, stejně jako v Evropě, je ohroženo přežití původního filmového průmyslu, takže zatím nejsem pro úplné odstranění těchto ochranných hranic. Neustálá diskuze o efektivitě kulturních agentur je ale potřebná a prospěšná v každé zemi. Co přesně by se v těchto agenturách mohlo změnit, tím se zabírat nechci. Jen bych k tomu chtěl říct, že bitevní pole se pružně mění, a proto by tyto agentury měly být jako lehké jezdeckvo. Pokud je agentura spíše jako těžkoodětec, který se špatně hýbe, potom připomíná snahu vést moderní boj s vybavením z první světové války, což samozřejmě nemůže stačit.

Takže kulturní ochrana byla nezbytnou taktikou, která ale vyvolala i problém izolace. V některých zemích stát financoval vývoj, poté produkci, dále distribuci filmu a byl také vlastníkem kin, ve kterých se film promítal. K uzavření kruhu už chybělo jen zaplatit diváky, aby se šli na film podívat. Bohužel pro finskou vládu – z mého poněkud krutého příkladu, protože to tak úplně jednoduché není, i když podstata je pravdivá – by diváci na filmy nechodili, i kdyby za to dostali zapláceno.

V mnoha případech ale národní – a někdy i nacionalistické – programy kulturních agentur brojily proti těm nejzajímavějším nápadům, které chtěli spisovatelé, režiséři a producenti realizovat. Protože se tito lidé nechtěli svých ambicí vzdát, sebrali si své věci a šli. Šli přes hranice a hledali filmaře, kteří měli stejné pocity. A se kterými mohli spolupracovat v mezinárodní koprodukci.

O tomto osvobozujícím a posilujícím aspektu koprodukce se spisovatel málokdy dozví. Spojení „mezinárodní koprodukce“ vyvolává představy o zoufalých snahách o nalezení společného jmenovatele. Minimálně v Evropě to ale stále častěji vypadá jinak. A když se podíváme na britský průmysl, tak na mnohých původních koprodukcích se podíleli významní filmaři – mezi jinými i Derek Jarman, Peter Greenaway a Ken Loach.

Samozřejmě že v počátečním období koprodukcí bylo nutné vyřešit spoustu věcí, třeba jak skloubit různé pracovněprávní zákony, daňové systémy, právní záležitosti a tak dále. Ale producenti a právníci začali řešit tyto otázky stejně kreativně, jako přistupovali spisovatelé a režiséři k otázce národních hranic. Dnes jsou již v mnoha zemích takové podmínky, které umožňují relativně hladký průběh koprodukce.

Začínají se vytvářet přirozená partnerství: v Evropě se snaží více přimknout k sobě a funguje tu několik panevropských iniciativ – anglicky mluvící země, keltské národy, francouzsky mluvící země a tak dále.

Takový je tedy pohled spisovatele na svět koprodukce. Doufám, že už to teď není ta vysoká studená zeď, ale něco příjemnějšího. Něco, k čemu může spisovatel přistoupit s větším optimismem.

Co ale musí spisovatel vědět o koprodukci z praktického hlediska? Jak k tomu přistoupit? K tomu mám několik poznámek:

- 1) Je samozřejmě nemožné „psát“ koprodukci v tom smyslu, že si určíte, že napíšete koprodukci, aniž víte, jaký je příběh. Tyto scénáře, známé jako „strategické koprodukce“, smrdí jako leklá ryba a filmy většinou smrdí taky. Pokud vás producent požádá, abyste napsali tento typ koprodukce, ujistěte se, že dostanete peníze předem, protože jediným důvodem, proč psát koprodukci na objednávku, je pro peníze.
- 2) Jak řekl W. B. Yeats, musíte postavit žebřík tam, „kde žebříky začínají, v nuzném a nevhledném srdce kraji“, takže pokud tedy máte žebřík tam dole a vyleze po něm příběh, o kterém si myslíte, že by se mohl hodit pro koprodukci, tak si musíte položit pár otázek. Hlavní otázka zní: jak daleko mám s tímto příběhem pokročit bez producenta? Koprodukce je totiž převážně výtvar producenta. Jako spisovatelé musíte být praktičtí: v jaké fázi kariéry se nacházíte, jaké máte kontakty a o jaký typ příběhu se jedná? Jaký je nejpravděpodobnější způsob vytvoření a financování filmu z tohoto příběhu?

Tím vůbec nechci říci, že existuje matematická rovnice koprodukce, do které můžete dosadit svůj příběh, musíte však být praktičtí. Jakým způsobem zapadá příběh do řady kanadských scénářů? Mají podobné filmy **tendenci** získávat finance na domácí či mezinárodní úrovni? Je většina obecnstva domácího původu či nikoli?

Hlavní otázka zní:  
jak daleko mám s tímto příběhem  
pokročit bez producenta?



Někteří autoři se takového přístupu poněkud obávají a ptají se, zda je skutečně jejich úkolem klást si takové otázky. Na to bych odpověděl, že jste nebo chcete být profesionálními scenáristy a takovéto otázky jsou s vaším povoláním úzce spjaté. Nemáte **povinnost** klást si tyto otázky, jsem však upřímně přesvědčen, že pokud tak neučiníte, zvyšujete tím pravděpodobnost, že budete mít nešťastný život. Domnívám se, že v dnešní době autoři musejí znát alespoň část toho, co znají producenti, stejně jako musejí znát část toho, co znají režiséři, filmaři, střihači, herci a tak dále.

Takže pokud si myslíte, že máte představu o tom, jaký typ produkce by mohl vašemu příběhu vyhovovat, zeptejte se znovu: potřebuje tato představa producenta? Jsem v takové pozici, abych se dostal k takovému producentovi, kterého tento příběh potřebuje? Ne? Pokud tento scénář napíši, pomůže mi to se k takovému producentovi dostat? Ne? Neexistuje jiný scénář, který by bylo lepší představit světu dříve?

Jsou to úporné otázky, avšak spisovatelé, a zejména spisovatelé na začátku své profesní dráhy, by si měli klást těžší otázky, než jaké jim může položit kdokoli jiný. Povaha psaní je samozřejmě taková, že i když nepřijdete na žádný rozumný důvod, proč byste určitý příběh měli nyní napsat, pokračujete a napíšete ho, protože musíte. Pokud tomu tak je, myslím, že to je skvělé. Pokud váš impuls přetrvá navzdory těžkým otázkám, pravděpodobně pro to bude existovat dobrý důvod. Pokud příběh napíšete, **aniž** byste si tyto otázky kladli, pak si myslím, že jste líní a neprofesionální. Co si myslím já však není důležité. Důležité je to, že nepromyšleně napsaný scénář bude mít pravděpodobně špatné šance na přežití ve světě. **A vy jste promarnili čas.** Kolik filmových scénářů v sobě průměrný autor má? Pět? Deset? Pokud napíšete scénář, aniž byste o tom příliš přemýšleli, kolikrát to můžete zopakovat? Co vás bude stát neúspěch? Zklamání? Ztrátu sebevědomí?

A pokud si tyto těžké otázky položíte, můžete je položit také druhým, abyste získali názor lidí, kterým důvěřujete, a otestovali názor lidí, o nichž se domníváte, že byste s nimi mohli spolupracovat – zejména případných producentů.

Jakmile si tyto otázky položíte a najdete na ně uspokojivou odpověď, můžete si klást další otázky, otázky, na něž není jednoduché najít odpověď a na něž možná ani nikdy definitivní odpověď nenajdete, ale je možné, že někde na tápavé cestě k odpovědi narazíte na užitečné ukazatele.



Domnívám se, že v dnešní době autoři musejí znát alespoň část toho, co znají producenti, stejně jako musejí znát část toho, co znají režiséři, filmaři, střihači, herci a tak dále.

Jednou z nich je například otázka: jak vypadá ideální scénář pro koprodukcí?

Tato otázka v sobě skrývá celý shluk dalších otázek. Nyní se pokusím ji rozložit a představit svůj názor na některé z nich.

**1) Je možné vytvořit příběh tak, aby se stal takřka automaticky kandidátem na koprodukční financování?**

Odpověď: Pro autora to je prakticky nemožné. Ale producenti tuto možnost mají a také jí využívají. V takových případech je film skutečně velmi sofistikovanou formou bankovních transakcí.

**2) Hodí se některé druhy příběhů pro koprodukcí více než jiné?**

Odpověď: Toto je neuvěřitelně obtížná otázka a odpověď na ni zřejmě zní ano, avšak jakýkoli pokus o vytvoření nákupního seznamu končí katastrofou. Na základě pozorování v Evropě si však myslím, že lze určit několik obecných vzorů.

Líbí se příběhy, které definují či zkoumají, co znamená být vesničanem nebo otcem, dítětem, ženou, členem rodiny nebo něčím podobně malým a konkrétním.



Zprv se zdá, že neúspěchem končí pokusy o portrét mnohonárodnostní kulturní identity (pro mě osobně naprosto ztroskotat Kieslowského film „Modrá“, protože „Symfonie pro Evropu“, která tvoří jeho jádro, byla pro mě jako Evropana velmi cynická, pokud jde o velkolepé panevropské kulturní iniciativy; je to absurdní myšlenka, která tento příběh v mé představivosti zastavila). Moje reakce není důležitá, poukazuje však na nebezpečí, která se skrývají v implikování kulturní či politické identity, s níž vaše obecnost – v tomto případě já – nesouhlasí.

Pokud to velmi zobecníme, zdá se, že v Evropě panuje všeobecná nedůvěra vůči mnohonárodnostním tématům a touha po specifičnosti. Jelikož myšlenka „Evropy“ je tak proměnlivá, Evropané nedůvěřují velkým postulátům identity a kultury. Příběhy, které se zdají úspěšné, se neodehrávají na nadnárodní ani na národní rovině, nýbrž jsou mnohem menší, koncentrovanější. Líbí se příběhy, které definují či zkoumají, co znamená být vesničanem nebo otcem, dítětem, ženou, členem rodiny nebo něčím podobně malým a konkrétním.

V určitém smyslu se jedná o naprosto očividný postřeh, který hraničí s banalitou, mně však připadá fascinující a podnětný. Zatímco vlády se předhánějí v plánech na sjednocení či odštěpení, vyhlašují referenda a respektují či ignorují jejich výsledky podle toho, jak se jim právě hodí, v občanech roste pocit, že jsou zbaveni svobod a moci. Zatímco však vlády **předepisují** pojmy identity a občanství shora, vypravěči, spisovatelé zkoumají tytéž myšlenky zdola, staví je od základů. Ptají se, co znamená být dítětem, matkou, bratrem, muslimem, židem, imigrantem, na tomto místě, v tomto okamžiku.



## A zdá se, že mnoho úspěšných koprodukcí tuto charakteristiku sdílí: jsou kulturně zakořeněny, aniž by byly provinční.

Není náhodou, že v době, kdy vlády vznášejí velkolepé nároky na národovost a identitu, spisovatelé a režiséři zkoumají identitu při zemi, v jejích nejjednodušších podobách. A na této úrovni má národnost samozřejmě s čímkoli málo do činění. Film „Před deštěm“ se odehrává z velké části v Makedonii. Většina lidí, kteří ten film shlédnou, nemá ponětí o tom, že Makedonie je národnostní stát. Velmi málo z nich má představu o tom, kde Makedonie leží. A prakticky nikdo by nedokázal říci, co je její hlavní město. Když je tento film úspěšný, pokud je úspěšný, není to kvůli jeho národnostní identitě, i když je na něj makedonská vláda velmi hrdá.

Je však kulturně specifický. Tento film by tímto způsobem nemohl být napsán nebo natočen nikde jinde na světě. A zdá se, že mnoho úspěšných koprodukcí tuto charakteristiku sdílí: jsou kulturně zakořeněny, aniž by byly provinční. Tyto filmy překračují hranice a získávají si obecnost, protože nepojednávají o jakémkoli místě, nýbrž o konkrétním místě, nepojednávají o jakýchkoli lidech, nýbrž o někom konkrétním.



Tyto filmy jsou založeny na předpokladu, že nejsme všichni stejní, že nechceme všichni totéž, že se nám všem nebude dařit a že ne vše vždy dopadne dobře. Hlubší a ještě podvratnější je myšlenka, že **to tak je možná dobře**, že možná to, že cítíme napětí mezi tím, co chceme, a tím, co máme, je jedním ze způsobů, jak poznat, že jsme vůbec naživu.

A pokud se toto stále větší měrou stává základem kreativního impulsu pro koprodukce, o čemž jsem přesvědčen, pak doufám, že pochopíte, proč se domnívám, že na mezinárodní koprodukci by se mělo pohlížet jako na jednu z oblastí, které jsou pro spisovatele nejméně zastrašující.

Pod povrchem mezinárodního filmu bouří hluboká filozofická debata, která dodává sílu příběhům, které jsou úspěšné, sílu, kterou si spisovatelé někdy jen stěží uvědomují. Americký film představuje způsob, kterým si Amerika vysvětluje svět a zároveň vlastní historii. Hrozba americké kultury pro nás ostatní nespočívá ani tak v tom, že se musíme dívat na řadu špatných dovezených filmů – vlastní špatné filmy dovedeme natočit sami – nýbrž v tom, že spolu s těmito dovezenými filmy polykáme způsob pohledu na svět a sebe sama, který nám není vlastní. Američan, který se dívá na evropské dějiny, vidí jiné útvary, vzory a pravdy než Evropan, který se dívá na evropské dějiny. Žádný z těchto pohledů není druhému nadřazen a hodnota každého z nich spočívá v tom, že se k nim dospělo nezávisle, a když si Evropané a Američané porovnají své poznámky, možná se jeden od druhého mohou něčemu naučit.

Klíčovou věcí je dosažení rovnováhy tak, aby jedni nepřemohli druhé. A Američané a Evropané jsou jen dva stromy v lese kultur, který sahá odsud až k horizontu. Jako spisovatelé se můžete procházet od jednoho stromu k druhému, zastavit se ve stínu kteréhokoli z nich. O cyklus růstu, smrti, obnovy a změny dbá scenárista, který stimuluje, kontroluje a dohlíží nad tím, jak les roste.

Přirovnání s lesem je na místě, protože zachycuje základní pravdu o psaní, totiž že se jedná o organický, nikoli mechanistický proces. A mezinárodní filmy, filmy o tom, kdo jsme ve vesnici, ve městě, ve velkoměstě, státě, na kontinentu a na světě, stále rostou a v podstatě začaly teprve v posledních 20 letech. Kreativní pravidla pro tyto filmy musejí být teprve z velké části napsána. Pokud existuje pro filmové scenáristy nová hranice, pak je právě zde, na místě, kde neobstojí státní a národní filmové programy. Pokud vám nevyhovují omezení, která jsou na vás kladena jako na scenáristy z Kanady nebo z provincií Ontario či Britská Kolumbie, pak o sobě přestaňte tímto způsobem uvažovat. Zjistěte, kdo jste, najděte příběhy, najděte producenty a najděte lidi na celém světě, kteří mají stejné pocity jako vy.





## Filmový producent, zakladatel a ředitel agentury Arista Development

Na konci osmdesátých let působil Stephen Cleary jako nezávislý producent a režisér hudebních dokumentů pro britskou stanici Channel Four a PBS v USA. V roce 1991 začal spolupracovat s organizací British Screen. V letech 1993 a 1997, kdy byl ředitelem vývoje této organizace, odpovídal za 50 až 60 projektů. Mezi filmy, na jejichž vývoj dohlížel, můžeme jmenovat Před deštěm (Before the Rain) od Milča Mančevského, Motýlí políbek (Butterfly Kiss) od Michaela Winterbottoma, Fotografování víl (Photographing Fairies) od Nicka Willinga, Láska a smrt na Long Islandu (Love and Death on Long Island) od Richarda Kwietniowskiho a Vysněná Amerika (House of America) Marca Evanse.

V roce 1999 Stephen Cleary produkoval celovečerní film Nový rok (New Year's Day) a koprodukoval film Goodbye Charlie Bright. Snímek Nový rok měl premiéru na filmovém festivalu v Sundance v lednu 2000.

# Stephen

Cleary

# CELESTIAL THEATRE