

Dramaturg v českém a hollywoodském filmovém průmyslu

Bc. Adam Karásek

Bakalářská práce
2017

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize
akademický rok: 2016/2017

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Adam Karásek**
Osobní číslo: **K13239**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba - Režie a scenáristika**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Dramaturg v českém a hollywoodském filmovém průmyslu

2. Praktická část:
Largo, Lásko!, délka minimálně 10 min., režie

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě.

d) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a - h (dle zadání praktické části práce)

na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

GRIFFITHS, Karol, 2015. *The Art of Script Editing: A Practical Guide*. Harpenden: Oldcastle Books. ISBN 978-1-84344-509-8.

KLOS, Elmar, 1987. *Dramaturgie je když---: filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha: Československý filmový ústav. Filmová dílna, sv. 1. ISBN (brož.).

SCHER, Lucy, 2011. *Reading Screenplays: How to Analyse and Evaluate Film Scripts*. Harpenden: Kamera Books. ISBN 978-1-84243-511-3.

SZCZEPANIK, Petr et al., 2015. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* [online]. Praha: Státní fond kinematografie [cit. 2016-02-01]. ISBN 978-80-260-8911-7.

Dostupné z:

http://www.fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf

The contemporary Hollywood film industry, 2008. Malden: Blackwell Publishing. ISBN 9781405133883.

Vedoucí teoretické části:

MgA. Irena Kocí

Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části:

Ing. MgA. Roman Vávra

Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

18. ledna 2017

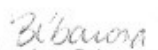
Termín odevzdání bakalářské práce:

9. května 2017

Ve Zlíně dne 18. ledna 2017


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Mgr. Jana Bébarová
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA
BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 25. 4. 2017

.....
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydávalečně zveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledků obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

(2) Bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požičovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdelší však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, iž se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výstisk práce k uchování ministerstvu

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje školské nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odprá-ří autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídá k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce si klade za úkol srovnat postavení dramaturga v českém a hollywoodském filmovém průmyslu. Kromě odlišných kompetencí dramaturga v jednotlivých zemích zkoumá i rozdílnou terminologii. V poslední části se práce zaměřuje na alternativní možnosti vývoje scénáře v České republice a Evropě.

Klíčová slova: Dramaturgie, dramaturg, script editor, script reader, development executive, script report, premisa, synopse, treatment

ABSTRACT

The central topic of this bachelor thesis is comparison of roles of dramaturge in Czech and Hollywood film industry. Besides different roles of the dramaturge in each country, different terminology is also examined. In the last part, the focus is on alternative possibilities of script development in Czech Republic and overall in Europe.

Keywords: Dramaturgy, dramaturge, script editor, script reader, development executive, script report, premise, synopsis, treatment

Na tomto místě bych rád poděkoval své rodině za podporu při studiu, své přítelkyni a zvláště pak vedoucí této práce, Ireně Kocí za odborné vedení, cenné připomínky a nezbytnou morální podporu.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	9
1 DRAMATURG	11
2 DRAMATURG V HOLLYWOODU	12
2.1 Development executive / Script development executive.....	12
2.2 Script reader.....	13
2.3 Script editor.....	13
3 ČESKÝ DRAMATURG	15
3.1 Modelový případ českého dramaturga.....	15
4 DRAMATURGICKÉ POJMY	17
4.1 Premisa a premise line	17
4.2 Synopse.....	17
4.3 Treatment	18
4.4 Outline a scénosled	18
4.5 Filmová povídka	19
4.6 Script report	19
4.6.1 Synopse.....	19
4.6.2 Premisa.....	20
4.6.3 Struktura.....	20
4.6.4 Postava.....	20
4.6.5 Dialogy.....	20
4.6.6 Vizuální gramatika.....	20
4.6.7 Tempo	21
4.6.8 Závěr	21
5 MEZINÁRODNÍ KOPRODUKCE A PROGRAMY PRO VÝVOJ SCÉNÁŘŮ 22	
5.1 Scribeast.....	23
5.2 MFI Script 2 Film Workshops	23
5.3 EAVE Producers workshop	24
5.4 MIDPOINT	24
5.5 Ex Oriente Film	24
ZÁVĚR	26
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	27
PŘÍLOHY	29

ÚVOD

„Když celý svět v šedesátých letech objevil nové československé filmy, všem bylo jasné, že nesledují pouze originální vizuální hnutí, nýbrž i netradiční způsob vyprávění příběhů. S tím je spojená i pozice tzv. dramaturga. Profese, která mě fascinuje a v mnoha zemích vůbec neexistuje. Brzy po roce 1968 byl tento způsob filmového vyprávění „vyexportován“ na západ skrze filmaře, kteří opustili okupované Československo. Je škoda, že si Češi tuto výjimečnost neudrželi.“

Doru Nitescu¹

Státní fond kinematografie vydal v roce 2015 studii vypracovanou týmem Masarykovy univerzity na téma vývoje českého hraného kinematografického díla. Jejím cílem bylo prozkoumat možné příčiny tehdejšího neúspěchu českých filmů na zahraničních trzích a festivalech. Základním východiskem studie byl předpoklad, že český film selhává především ve fázi vývoje scénáře a projektů. Jako jeden z očekávaných problémů se ukázal mimo jiné nedostatek profesionálních dramaturgů a jejich zapojení do vyvíjených projektů. Někteří dotazovaní producenti označovali české dramaturgy za takzvané dramaturgy „pocitové“, tedy že postrádají patřičnou profesionalitu a odbornost.² Další poukazují na fakt, že kvalitní dramaturgové u nás jsou, ale je jich příliš málo a mnozí jsou natolik pracovně vytížení, že se projektům nejsou schopní v potřebné míře věnovat.³ Zpovídání dramaturgové se proti tomu například ohrazují, že do projektů bývají často zapojeni příliš pozdě, tedy ve chvíli, kdy je scénář téměř hotový a již není prostor ani chuť pro radikálnější změny.⁴

Postavení českého dramaturga se po revoluci v roce 1989 radikálně proměnilo. Odstátněním filmového průmyslu a zrušením dramaturgických skupin přišli dramaturgové o své výsadní (a v mezinárodním měřítku ojedinělé) postavení, které bylo srovnatelné s funkcí producenta. Dramaturg tak přestal být pevnou součástí vývoje filmů a v následujících letech začala být jeho role zlehčována a z finančních důvodů mnohdy opomíjená. Když po dvaceti šesti letech od tohoto zlomu vyšla výše zmiňovaná studie, jasně ukázala, že v českém filmovém

¹ Interview s Doru Nitescu, režisérem a pedagogem. Bukurešť 2016.

² SZCZEPANIK, Petr et al., 2015. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* [online]. Praha: Státní fond kinematografie [cit. 2016-02-01]. ISBN 978-80-260-8911-7. Dostupné z: http://www.fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf. s.122

³ Interview s Janem BÁRTKEM, režisérem. Zlín 11.1.2017.

⁴ Interview s Janem GOGOLOU, dramaturgem. Zlín 10.1.2017.

prostředí neexistuje jednotný názor na to, kdo je to dramaturg, jakou by měl plnit funkci, v jakém rozsahu atd.

Oproti českému „chaosu“ pak existuje Hollywood. Filmový průmysl, kde role dramaturga je přesně definovaná. Práce na vývoji scénáře je rozdělená mezi několik profesí, z nichž každá má své jasně vymezené kompetence. A protože právě v tomto vidím možný nedostatek české dramaturgie, rozhodl jsem se v této práci srovnat oba výše zmíněné přístupy k dramaturgii. Cílem práce pak je nalezení rozdílů v postavení a práci českého a hollywoodského dramaturga. Tato komparace mi poté může pomoci v pojmenování problémů české dramaturgie a možných cest, kterými se lze vydat za jejím zlepšením.

Ve své práci se zaměřuji primárně na hraný film nezávislých produkčních společností. Televizní tvorba a její dramaturgie by stačila jako námět na další diplomovou práci, proto ji z této vynechávám.

Rovněž jsem se rozhodl pro nepřekládání anglických pojmů, a to z důvodu, že překlad by čtenáři způsobil pouze zmatek a byl kontraproduktivní při poznávání struktur hollywoodského průmyslu.

1 DRAMATURG

Pojem *dramaturg* má svůj původ v řečtině, kde vznikl spojením slov *drama* (jednání, divadelní hra) a *érodō* (dělám).⁵ Výraz *dramaturgie* dle výkladového slovníku znamená „teorie a praxe dramatické kompozice“. A ačkoliv studium struktury divadelních her můžeme sledovat již ve čtvrtém století před naším letopočtem, kdy Aristoteles sepsal svoji *Poetiku*, první oficiální dramaturg se objevil až o více než dva tisíce let později. Gotthold Ephraim Lessing byl německý dramatik, cestovatel a divadelní kritik, který byl v letech 1767-1769 zaměstnaný jako dramaturg v hamburském národním divadle. Ve své pozici fungoval jako supervizor při sestavování repertoáru, překladatel dosud nepřeložených her a autor kritických textů ke každé vybrané hře. Své eseje poté souborně vydal v knize *Hamburská dramaturgie*, a položil tak základ moderního dramaturgického řemesla. To se rozmohlo nejprve v Německu a odtud se rozšířilo i do zbytku Evropy a Ameriky.⁶

V odpovědích divadelního dramaturga lze najít mnoho společného s československým předrevolučním dramaturgem, kterému se bude věnovat následující kapitola. Dramaturga v divadle lze považovat za „umělecké vědomí souboru“, osobu, která pomáhá formulovat „tvář“ a estetiku daného divadla a současně dohlíží na udržení vytyčeného směru.⁷

„Dramaturg neustále pokládá otázky, proč vůbec připravujeme hry a proč teď děláme zrovna tuto konkrétní.“⁸

Jedním z dramaturgových úkolů je vyhledávat nové hry ke zpracování. Po nalezení hru zedituje a v případě, že se jedná o současné dílo, ji konzultuje s autorem. Následně s režisérem hledá nejvhodnější interpretaci. Účastní se castingů a zkoušek. Shromažďuje informace týkající se období, ve kterém se hra odehrává, dobové estetiky a reálií. Je připravený odpovídat na otázky herců, režiséra a dalších zapojených profesí. Být divadelním dramaturgem znamená být váženým a respektovaným odborníkem.

⁵ REJZEK, Jiří, 2015. *Český etymologický slovník*. Třetí vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda. ISBN 9788073353933. s. 144

⁶ CARDULLO, Bert., c1995. *What is dramaturgy?*. New York: P. Lang. ISBN 0820421774. s. 6

⁷ CARDULLO, s. 5

⁸ CARDULLO, s. 5

2 DRAMATURG V HOLLYWOODU

V Hollywoodu je díky větším finančním možnostem funkce dramaturga rozdělena do několika pevně stanovených pracovních pozic. V následujících podkapitolách se budu podrobněji věnovat hlavním dramaturgickým profesím a jejich náplni práce.

2.1 Development executive / Script development executive

Zodpovědností development executive je hledání a vyvíjení nových scénářů. Je proto důležité, aby development executive dokázal rozeznat kvalitní scénář a udržoval si přehled o současném vkusu diváků.

Jedním z úkolů je proto neustálé hledání nových talentů. Z toho důvodu udržuje development executive kontakt se scenáristy, filmovými agenty, režiséry, herci a broadcastery. Mimo to se účastní mezinárodních filmových festivalů a s nimi spojených trhů.

Co se týče samotného vývoje scénářů, je povinností development executive dohlížet na scenáristovu práci a pomoci mu směřovat ji k cílům vytyčeným na samotném začátku. Development executive čte jednotlivé verze scénáře a předkládá scenáristovi dramaturgické poznámky (Development / Script notes). V nich analyzuje silné a slabé stránky vznikajícího textu a pomáhá scenáristovi ve správném směřování. V případě potřeby rovněž najímá Script Readery, případně Script Editory.⁹

V neposlední řadě je prací development executive buď úplně zrušit, nebo dočasně pozastavit práci na projektu, který se nevyvíjí podle představ. Takový projekt pak skončí v tzv. „development hell / development limbo“. Tam látka čeká buď na nový nápad, peníze, jiného producenta (jako např. u scénáře k filmu E.T. Mimoszemšťan, který byl vyvinut a později odložen společností Columbia Pictures, aby se jej nakonec ujalo studio Universal)¹⁰, scenáristu, anebo nakonec definitivně zanikne jako mnohé další projekty. Do „development hell“ spadají i projekty, jejichž vývoj je zdržen buď obtížemi během vývoje, nebo samotnou komplikovaností vyvíjené látky.

Dalším z příkladů hitů, které léta čekaly na svůj vznik, je čtvrtý díl ságy o Indiana Jonesovi, *Indiana Jones a království křišťálové lebky*. Film, o kterém se uvažovalo již po premiéře

⁹ Development executive. *Creative skillset* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: http://creativeskillset.org/job_roles/3762_development_executive

¹⁰ *The contemporary Hollywood film industry*, 2008. Malden: Blackwell Publishing. ISBN 9781405133883. s. 54

Indiana Jones a poslední křížová výprava v roce 1989, prošel několika verzemi scénářů a odkladů, než byl v roce 2008 uveden. Jedním z důvodů pro odklad, jež stojí z dramaturgického hlediska za zmínění, bylo veleúspěšné uvedení *Dne nezávislosti* v roce 1996. Stephen Spielberg usoudil, že tehdejší verze scénáře o střetu Indiana Jonese s mimozešťany již není dostatečně lákavá.¹¹

Rovněž je nutné zmínit, že u větších projektů se práce development executive dále štěpí mezi několik dalších lidí.

2.2 Script reader

Hlavním důvodem k přizvání script readera do procesu vývoje je zhodnocení aktuální verze scénáře předtím, než se předloží producentovi, případně development executive.¹² Výstupem jeho práce je tzv. script report (také coverage report nebo pouze coverage). Ten se liší v objemu informací dle toho, zda jej předkládá producentovi za účelem zhodnocení projektu a budoucího financování, či jej obdrží scenárista, kterému má pomoci při další práci na scénáři (zde už náplň práce částečně zasahuje do kompetencí Script editora, viz níže). Obecně ale report sestává z přibližně sedmi až osmi oddílů a částečně se liší podle zaběhnuté praxe jednotlivých produkcí i samotných readerů.¹³

2.3 Script editor

„Script reading je o posuzování. Script editing je o vyvíjení.“¹⁴

Script editor je zpravidla zkušený script reader, který je najatý k vývoji scénáře, aby procházel jednotlivé verze scénáře a dával k nim zpětnou vazbu. Často bývá najat samotným scenáristou, který v záplavě připomínek ze strany producenta, development executive, script readera a dalších zainteresovaných může snadno ztratit správný směr. Do vývoje přichází script editor v různých fázích, někdy ještě ve fázi námětu, jindy po dopsání první verze scénáře. Se scenáristou pracuje při vývoji v úzkém vztahu.

¹¹ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull. *Wikipedia* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Indiana_Jones_and_the_Kingdom_of_the_Crystal_Skull#Development

¹² SCHER, Lucy, 2011. *Reading Screenplays: How to Analyse and Evaluate Film Scripts*. Harpenden: Kamera Books. ISBN 978-1-84243-511-3. s. 31

¹³ Script reader. *Creative skillset* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: http://creativeskillset.org/creative_industries/film/job_roles/3766_script_reader

¹⁴ GRIFFITHS, Karol, 2015. *The Art of Script Editing: A Practical Guide*. Harpenden: Oldcastle Books. ISBN 978-1-84344-509-8. s. 52

Dalším úkolem script editora je udržovat čilý kontakt se scenáristy a vytvářet si seznam talentovaných tvůrců, což pak je ceněnou přidanou hodnotou pro jeho povolání.¹⁵

¹⁵ Script editor. *Creative skillset* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: http://creativeskillset.org/creative_industries/film/job_roles/3765_script_editor

3 ČESKÝ DRAMATURG

„To je tady takový mýtus, že nejsou dramaturgové. Dramaturg může být vaše manželka, když tomu rozumí nebo jestli má cit na čtení textu. [...] Hlavně ta dramaturgie musí probíhat pořád a zodpovědně. [...] Já myslím, že čistokrevný dramaturg v technokratickém slova smyslu, že je to mýtus.“¹⁶

Jak bylo zmíněno v úvodu práce, dnes neexistuje žádná definice, jaká je přesná náplň práce a kompetence českého dramaturga. Někteří čeští producenti se shodují, že předrevoluční postavení dramaturga je již zastaralé a v zahraničí se nevyskytuje. Míjí tím dramaturga jako poradce tvůrčího procesu, který pomáhá s vývojem scénáře, hereckým obsazením, výběrem lokací atd. Taková funkce se částečně překrývá s funkcí kreativního producenta, nicméně bez producentovy odpovědnosti.¹⁷

V českém prostředí rovněž nefunguje pozice head of development, na kterou zpravidla nejsou peníze a kterou právě v minulosti zastával dramaturg. Pozici dohlázele na dlouhodobý vývoj scénáře pak většinou zastává sám producent.

Dramaturg tak v posledních letech býval najímán jako script editor, který dostane do rukou již hotovou verzi scénáře a pro radikální zásahy do scénáře pak již nezbývá příliš prostoru.

Jako součást práce jsem provedl rozhovor s dramaturgem prof. Mgr. Janem Gogolou, který pozici dramaturga vykonával jak před rokem 1989, tak po něm. Na případu filmu *Domácí péče* scenáristy a režiséra Slávka Horáka popsal dle svého vnímání ideální postavení českého dramaturga v kompletním procesu vývoje a výroby hraného filmu. Na tomto místě je proto důležité zdůraznit, že jde pouze o jeden pohled na věc a nelze z něj vyvozovat nějaké širší závěry.

3.1 Modelový případ českého dramaturga

Dramaturg nastupuje do vývoje hned v počáteční fázi vzniku filmu, kdy je osloven scenáristou, producentem, případně režisérem, s námětem, nápadem, či prostou ideou na scénář. Ještě před samotným začátkem práce na scénáři tak může scenárista debatovat s dramaturgem o zvolené látce a hledat nejlepší možnost pro její uchopení.

¹⁶ SZCZEPANIK, s.140

¹⁷ SZCZEPANIK, s.121

Poté, co je hotová první verze scénáře, dramaturg zpracuje své poznámky, které poté předloží scenáristovi jako námět pro další diskuzi. Takto se postupuje až k finální verzi scénáře. Do toho je potřeba zapracovat případné připomínky ze strany producenta/ů a dalších zainteresovaných osob. Mnohé české filmy bývají podpořené Českou televizí, v takovém případě se ke scénáři vyjadřuje i jí přidělený dramaturg.

Účast dramaturga na natáčení filmu není povinná, v mnohých případech sestává jen z občasných návštěv filmového placu. Dramaturgova přítomnost však, a stejně tak přítomnost scenáristy, může být užitečná z toho důvodu, že vznik filmu je velmi tvárný proces, během kterého může dojít k mnoha změnám, na které je potřeba rychle reagovat. Pro scenáristu i dramaturga je navíc užitečné vidět proměnu scénáře v natočený materiál, neboť jim to může přinést cennou zpětnou vazbu.

V situaci, kdy natáčený film je debutem mladého režiséra, může dramaturgova přítomnost na place posloužit jako morální podpora a přidaná autorita.

Dramaturgova práce pak pokračuje i ve střižně, kde se vyjadřuje k jednotlivým fázím stříhu.¹⁸

¹⁸ Interview s Janem GOGOLOU, dramaturgem. Zlín 10.1.2017.

4 DRAMATURGICKÉ POJMY

„Terminologie se vytvářela dlouho, její dosud používaná pojmová zásoba, i když vyrůstá ze starších kořenů předválečné a protektorátní kinematografie, je ovlivněna čtyřicetiletou praxí státních socialistických institucí.“¹⁹

Rozdíly v názvosloví mezi českým a hollywoodským průmyslem jsou výrazné. Pod stejnými pojmy se skrývají odlišné významy a některé termíny jsou pro každou zemi vlastní. Tuto kapitolu do práce zařazuji i z toho důvodu, že jak v knize *To by mohl být film* naznačuje Jan Fleischer, pod každým pojmem se skrývá jiný způsob myšlení a práce.²⁰ Z hollywoodského coverage reportu tak lze například čerpat inspiraci při dramaturgické práci i v našem prostředí.

4.1 Premisa a premise line

Podstata premisy je v obou zemích v zásadě stejná. Musí zaznít, kdo je hlavní postava, do jakého konfliktu se dostane, a je naznačeno, jak celý příběh dopadne.²¹ Zatímco u nás se premisa většinou vyjadřuje jednou větou, v Hollywoodu tomuto pojetí odpovídá tzv. premise line. „Premise line je nástroj určený k shrnutí a vyjádření premisy scénáře“.²² V samotné premise je pak nutné odpovědět na otázky, jaký je hlavní konflikt příběhu a jaká je jeho dramatická a tematická síla. K jejímu vyjádření napomáhají otázky, jaký je příběh (konflikt) a o čem je příběh (téma). Sepsaná premisa tak může mít podobu několika odstavců.²³

Český ekvivalent hollywoodské premisy se částečně překrývá s námětem.

4.2 Synopse

V případě synopse jsou rozdíly a užití poměrně odlišné. Hollywoodská synopse je stručné shrnutí děje, vyjádřené zpravidla ve třech odstavcích. Stejně jako v trojaktové struktuře je v prvním odstavci vyjádřený úvod, v druhém střed a ve třetím odstavci je shrnuté vyvrcholení a závěr filmu. Synopse má rovněž několik druhů využití. První script editor píše v rámci přípravy komunikace se scenáristou, aby si oba ujasnili, že chápou podstatu a příběh

¹⁹ DUFEK, Jiří, 2006. Několik základních dramaturgických pojmů. In: *Antologie textů k úvodům pro první ročník bakalářského studia*. FAMU, s. 51. ISBN (Brož.).

²⁰ FLEISCHER, Jan, 2009. *To by mohl být film*. V Praze: Akademie múzických umění. ISBN 9788090192645. s. 49

²¹ DOČEKALOVÁ, Markéta, 2009. *Tvůrčí psaní pro každého*. Praha: Grada. ISBN 9788024720913. s. 28

²² GRIFFITHS, s. 85

²³ GRIFFITHS, S. 88

scénáře stejně a jejich komunikace nevázne na základních nedorozuměních. Dále si synopsi píše scenárista v rámci procesu práce na scénáři, aby si ujasnil strukturální body příběhu. Třetí variantou je synopse napsaná jako součást dokumentů pro pitching.²⁴ V českém prostředí je tak hollywoodské synopsi svou podstatou nejbližší námět.

Česká synopse je oproti tomu dokument o rozsahu deseti až patnácti stránek, psaný v rámci literární přípravy. Zpravidla následuje nebo nahrazuje námět.²⁵

4.3 Treatment

Treatment nemá v českém prostředí zavedenou tradici a pokud se píše, tak především jako součást přihlášky na mezinárodní workshopy a další zahraniční projekty.

Obecně má treatment stejně jako hollywoodská synopse různé podoby. To z důvodu, že je využívány v různých situacích. Používá se jako shrnutí knihy nebo divadelní hry pro případnou adaptaci, pro scenáristu jako pomůcka a vodítko při výrazných změnách při vývoji scénáře, jako součást přihlášky na workshopy a finanční podporu vývoje.

Rozsah treatmentu se během let proměnil. Z původních dvaceti až čtyřiceti stránek se zkrátil na dnešních tři až deset stránek. Zpravidla obsahuje plný popis děje a rovněž v něm může být zahrnutá charakteristika postav, synopse, poznámky k tématu a tónu filmu. Hlavním cílem treatmentu je, aby objasnil záměr autora. Zpravidla bývá psaný čtivou formou, v přítomném čase a můžou v něm být načrtnuté některé dialogy.²⁶

4.4 Outline a scénosled

Hollywoodský outline se vytváří v průběhu vývoje scénáře. Ve zkratce jde o seznam všech scén s jejich stručným popisem, který pomáhá scenáristovi při vytváření struktury příběhu. Outline nemá přesně danou podobu, u některých scenáristů vypadá outline jako treatment a naopak. Cílem obou dokumentů nicméně je zmapovat celý příběh ještě předtím, než se napíše první verze scénáře, neboť v této fázi se struktura děje upravuje mnohem snáze.

Zásadní rozdíl mezi treatmentem a outline je, že outline se vytváří jako součást vývoje scénáře, zatímco treatment je prozaický útvar určený k prodeji scénáře.²⁷

²⁴ GRIFFITHS, s. 76

²⁵ DUFEK, s. 51

²⁶ SCHER, s. 35

²⁷ GRIFFITHS, s. 88

Českým ekvivalentem pro outline je scénosled. Úlohy obou dokumentů jsou v tomto případě srovnatelné.

4.5 Filmová povídka

Pro doplnění české terminologie ještě zmíním filmovou povídku, literární dílo víceméně srovnatelné s původní podobou treatmentu. Obvyklým rozsahem bylo padesát až sedmdesát stránek. Součástí filmové povídky byl podrobně popsán děj, vykreslené postavy a náčrt dialogů.

Filmová povídka je spojená především s obdobím před rokem 1989 a v dnešní době se již příliš nepoužívá.²⁸

4.6 Script report

Script report je jeden ze zásadních dokumentů dramaturgické práce v hollywoodském průmyslu a dělí se na dva druhy. Prvním z nich je script coverage nebo pouze coverage, který sepisují script readeri, a je určen pro producenty hledající nový scénář ke zpracování. V detailech se coverage liší společností od společnosti, v zásadě ale všechny obsahují synopsi, komentáře k přednostem a slabinám scénáře a celkové readerovo zhodnocení se závěrem, zda projekt zamítnout či poslat dál. V první vývojové fázi je tedy coverage report zcela zásadní.

Druhým typem script reportu je development report. Ten sepisuje script editor a na rozdíl od coverage reportu je určený primárně pro scenáristu a jde o mnohem detailnější posouzení scénáře. Rozsahově se development report pohybuje mezi pěti až deseti stránkami.

Jak již bylo zmíněno výše, neexistuje přesná podoba script reportu, ve většině případů se ale skládá z následujících oddílů.²⁹

4.6.1 Synopse

Obvyklým zahájením každého reportu je synopse, která stručně ve třech odstavcích shrnuje základní děj filmu. Stejně jako v tříaktové struktuře příběhu, v prvním odstavci je uvedeno, kde se příběh odehrává, kdy se odehrává, či je to příběh, a v jaké situaci se hlavní hrdina nachází. V druhém odstavci se dozvídáme zápletku, tedy co protagonista chce, co mu stojí v cestě k dosažení cíle. V závěrečné části je popsáno, jak protagonista dosáhne / nedosáhne

²⁸ DUFEK, s. 51

²⁹ GRIFFITHS, s. 64

svého cíle a jak se proběhlými událostmi promění charakter hrdiny. Ideální synopse by se měla rozsahem vejít do jedné stránky.

4.6.2 Premisa

V tomto oddíle jsou analýze podrobeny konflikty, které se v příběhu odehrají. Je prozkoumán hlavní konflikt, zda je dostatečně nosný a dokáže utáhnout divákovu pozornost od začátku až do konce. Mimo jiné se zde posuzuje, zda je zvolená látka aktuální a schopná zaujmout publikum nejen dramaticky, ale i tematicky. Vedlejší konflikty jsou zde rovněž posouzené.

4.6.3 Struktura

Jak název napovídá, zde se analýza dostává ke způsobu, jakým je příběh poskládán dohromady. Hlavním principem k vyhodnocení struktury filmu je mít neustále na zřeteli, co se děje mezi divákem a příběhem, který probíhá na plátně. Film je na rozdíl od knihy koncipován jako nepřetržitý zážitek, který udrží diváka v křesle po celou dobu programu. Je proto důležité mít na zřeteli, aby v příběhu neustále existovalo napětí, očekávání a divák dostával všechny informace, které udrží jeho zájem.

4.6.4 Postava

V této kapitole se rozbor zaobírá všemi postavami klíčovými pro příběh. Každou zkoumanou postavu je pak třeba nahlížet z několika aspektů: jakou cestu postava urazila během příběhu a jak se to na ní podepsalo; zda motivace postavy jsou vždy čitelné a uvěřitelné a postava se po celou dobu filmu chová stejně.

4.6.5 Dialogy

U zkoumaných dialogů je potřeba brát v potaz pět základních funkcí, které filmovému dialogu náleží: zda vytváří iluzi reality, zda posouvá příběh kupředu, zda prozrazuje něco o postavách, zda je nositelem informace a zda udaný tón odpovídá patřičnému filmovému žánru, tzn. že například v romantické komedii bývá zpravidla více dialogů než v hororu.

4.6.6 Vizuelní gramatika

Při budování příběhu je třeba myslet na fakt, že divák raději sleduje postavy vykonávající činnost než postavy o činnosti mluvící. V rámci vizuelní gramatiky se hodnotí prostředky, kterými je příběh vyprávěn tak, aby co nejlépe a nejsrozumitelněji plynul. Mezi základní techniky k tomu určené patří flashback, voiceover a montáž.

4.6.7 Tempo

Poslední oddíl rozebírá technickou zdatnost scenáristy modulovat tempo v průběhu vyprávění, celková struktura scénáře se zde nehodnotí. Správným použitím tempa vyprávění je možné ovlivnit emocionální zapojení diváka do příběhu. Mezi scenáristické techniky k tomu určené patří slow-motion, reálný čas a nahuštěný čas.

4.6.8 Závěr

V závěrečné části script reader zhodnotí zanalyzovaný scénář a podá návrhy pro další směřování scenáristovy práce. Rovněž se na závěr může shrnout, jaký má daný scénář potenciál, jaký typ publika by mohl film zaujmout, zda už daná látka nebyla zpracovaná v minulosti, případně k jakému již hotovému filmu by se dala přirovnat.

5 MEZINÁRODNÍ KOPRODUKCE A PROGRAMY PRO VÝVOJ SCÉNÁŘŮ

Přístup k mezinárodním koprodukcím se v obou průmyslech výrazně liší. Ačkoliv v Hollywoodu je možné pozorovat některé případy systematické spolupráce s některými zeměmi,³⁰ ve většině případů hollywoodská studia vyrábí své filmy bez zapojení dalších států. Výraznou odchylkou v tomto případě je stále více se prohlubující spolupráce s Čínou, která je výrazným odbytištěm pro hollywoodské filmy a zdrojem zisků.

Český filmový průmysl je oproti tomu na mezinárodní spolupráci částečně závislý. Projdu-li seznam nejnákladnějších českých filmů, drtivá většina z nich vznikla za účasti dalších států, nejčastěji Slovenska.³¹ Jednak samotné náklady, ale také snaha dostat film do zahraniční distribuce za účelem vrácení nákladů vedou české filmaře k hledání dalších partnerů.

Výše načrtnutá situace proto vedla ke vzniku mnoha scenáristických a producentických workshopů určených filmařům z celé Evropy. Mnohé programy jsou rovněž podpořené programem MEDIA financovaným Evropskou unií, která v prohloubení mezinárodní spolupráce vidí zvyšování konkurenceschopnosti evropských filmů na mezinárodních trzích.³²

V českém prostředí dosud panuje určitá skepse k těmto programům a účastní se jich zatím jen malé procento tvůrců.³³

Níže přikládám seznam vybraných workshopů, které se orientují na vývoj scénářů. Kromě samotné práce na textech je často přínosné i jejich propojení s různými filmovými festivaly a konferencemi, kde mají účastníci možnost prezentovat své projekty a získat další kontakty a finance pro vývoj.

³⁰ DE PABLOS, Emiliano. *Hollywood Investment In Spanish Co-Productions Paying Off* [online]. In: . [cit. 2017-01-23]. Dostupné z: <http://variety.com/2016/film/spotlight/hollywood-spanish-co-productions-1201773520/>

³¹ Nejdražší české filmy. *Kinomaniak* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://kinomaniak.cz/nejdrazsi-ceske-filmy/naklady>

³² O programu. *Kreativní Evropa: dílčí program Media* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://www.mediadeskcz.eu/o-programu/>

³³ SZCZEPANIK, s.163

5.1 Scripteast

Tento polský program je určený výhradně pro scenáristy ze střední a východní Evropy. V průběhu půl roku se jednotlivé týmy sejdou nejprve v Polsku, podruhé na Berlinale a workshop je zakončený na festivalu v Cannes. Kromě přednášek prochází účastníci i samostatnými schůzkami s advisory, kde se do hloubky probírá účastníky vyvíjený scénář. Mezi jednotlivými workshopy nadále probíhají konzultace scénáře skrze webový portál Scripteastu. V Cannes se navíc účastníci setkají s producenty sdruženými pod organizací ACE a stejně jako na Berlinale se mohou zúčastnit tamních filmových trhů. Na samý závěr je v Cannes udělena cena Krzysztofa Kieślowského za nejlepší středo-východoevropský film.³⁴ Nutno zmínit, že několik českých projektů tuto cenu již v minulosti vyhrálo, v roce 2007 obdržela cenu Zuzana Liová za scénář k filmu *Dům*, v roce 2013 Václav Marhoul s filmem *Nabarvené ptáče*³⁵ a v následujícím roce projekt s názvem *Amerikánka* režiséra Viktora Tauše a scenáristky Evity Naušové.^{36,37}

5.2 MFI Script 2 Film Workshops

Mediterranean Film Institute (MFI) od roku 1998 pořádá workshopy určené autorům z Evropy s důrazem na středomořské státy. Jejich půlroční program sestává ze dvou zhruba týdenních workshopů pořádaných v Řecku a jednoho třítydenního online sezení v polovině programu. Obsah jednotlivých workshopů je víceméně podobný výše zmíněnému Scripteastu.

V rámci programu jsou vybrané scénáře prezentovány na evropském koprodukčním fóru CROSSROADS, pořádaném Mezinárodním filmovým festivalem v Thessaloniki. Nejlepší projekt je pak navíc představen na koprodukčním fóru SOFIA MEETINGS v rámci Mezinárodního filmového festivalu v Sofii.³⁸

³⁴ *Script East* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://scripteast.pl/>

³⁵ Václav Marhoul si z Cannes veze cenu za Nabarvené ptáče. *Aktuálně.cz* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/vaclav-marhoul-si-z-cannes-veze-cenu-za-nabarvene-ptace/r~i:article:780585/>

³⁶ Český projekt Viktora Tauše "Amerikánka" získal v Cannes cenu ScripTeast. *Czech film center* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://stary.filmcenter.cz/cz/novinky/detail/1320-cesky-projekt-viktora-tause-amerikanka-ziskal-v-cannes-cenu-scripteast>

³⁷ SZCZEPANIK, Petr, 2016. Najít si svou skupinu diváků na co nejvíce místech světa: Rozhovor s Viktorem Taušem. *Illuminace*. 28(1), 130.

³⁸ MFI Script 2 Film Workshops 2016. *MFI Script 2 Film Workshops* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://www.mfi.gr/mfiscryptworkshops.aspx>

5.3 EAVE Producers workshop

Roční program pořádaný European Audiovisual Entrepreneurs je zaměřený primárně na producenty. Workshop je rozdělený do tří týdenních bloků, během kterého producenti řeší rozpracované scénáře, firmy a kariérní růst zúčastněných. Vývoj scénářů je předmětem prvních dvou bloků, na které si producenti obvykle berou i své scenáristy.

Absolventi kurzu jsou poté zařazeni do sítě aktivních producentů a mohou benefitovat ze spolupráce EAVE s předními evropskými festivaly a filmovými trhy.³⁹

5.4 MIDPOINT

Jde o centrum spoluzaložené v České republice, které aktuálně nabízí několik workshopů zaměřených na vývoj scénářů.

Jedním z prvních projektů bylo organizování krátkých jednorázových seminářů s názvem MIDPOINT Intensive, během nichž se v malých skupinách rozeberou čtyři přihlášené projekty.

Dalším workshopem je MIDPOINT Feature Launch, zpravidla pětidenní setkání producentů a scenáristů majících s sebou již rozpracovaný projekt. Producenti jsou pak ještě zvláště pozvaní na třetí blok EAVE Producers workshop, během kterého mají možnost prodiskutovat se svými tutory případnou další verzi scénáře.

Třetím projektem je MIDPOINT TV Launch pořádaný ve spolupráci s HBO Europe. Jeho zaměřením je vývoj scénářů pro televizní minisérie nebo též epizodické seriály s potenciálem pro více sezón. Workshop je určený primárně pro autory ze střední a východní Evropy, Pobaltí a Balkánu. Během tří týdenních bloků v rozmezí více jak půl roku se tvůrci soustředí na vývoj pilotní epizody a příběhového oblouku.⁴⁰

5.5 Ex Oriente Film

Pro úplnost zde zmiňuji i projekt zaměřený na kreativní vývoj a financování dokumentárních filmů autorů ze střední a východní Evropy. Během tří týdenních workshopů mají týmy ve složení producent – režisér možnost rozvíjet všechny kreativní aspekty autorského dokumentárního filmu a vedle toho řešit možnosti financování projektu, produkční a distribuční strategie. Workshop je nakonec završený veřejnými prezentacemi vyvíjených

³⁹ Eave Producers workshop 2017. *Eave* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://eave.org/programmes/eave-producers-workshop-2017/>

⁴⁰ *Midpoint* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://www.midpoint-center.eu/>

projektů v rámci East European Fora, kde mohou autoři představit své projekty předním evropským a severoamerickým producentům. Na sérii workshopů pak navazuje tzv. Program následné podpory, který trvá až do dokončení vyvíjeného filmu. Díky němu mají účastníci možnost navazovat další profesní kontakty a získávají stipendium na další festivaly a trhy.⁴¹

Programy na vývoj scénářů samozřejmě existují i ve Spojených státech. Jedním z nejnámějších je Sundance Institute Feature Film Program, fungující již od roku 1981.⁴² Na rozdíl od evropských programů je ale zaměřený primárně na debutující a nezávislé filmaře, kterým tak umožňuje vybudovat si jméno v hollywoodském průmyslu.⁴³

⁴¹ *Ex Oriente film: O projektu* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <https://www.dokweb.net/aktivity/ex-oriente-film/2016/o-projektu>

⁴² Feature film program. *Sundance Institute* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://www.sundance.org/programs/feature-film>

⁴³ Interview s Kelly SOUDERS, executive producer. Praha 7.1.2017.

ZÁVĚR

V úvodu této práce jsem si stanovil za cíl srovnat postavení dramaturga v českém a hollywoodském filmovém průmyslu a najít rozdíly v jejich kompetencích a náplni práce. A ačkoliv závěr práce je v zásadě banální a sděluje, že rozdíly zde doopravdy jsou, přece jen je pro mě tato práce přínosná, a to především po obsahové stránce.

Díky tomu, že v Hollywoodu jsou přesně definované mantinely jednotlivých profesí, vznikají i knižní manuály radící, jak jednotlivé profese vykonávat. Karol Griffiths a Lucy Scher nabízejí ve svých knihách velmi konkrétní návod, jak přistupovat ke zkoumanému scénáři, jak napsat kvalitní script report, nebo jak spolupracovat se scenáristou při vývoji. Dramaturgie v Hollywoodu je tak mnohem více řemeslem, než jak je tomu u nás, kde dotazovaní režiséři a producenti používají výrazy jako „pocitový dramaturg“.

Neuspokojivá situace české dramaturgie se nicméně začíná pozvolna proměňovat. Právě díky výsledkům studie vývoje hraného filmu se Státní fond kinematografie rozhodl navýšit finanční podporu vývoje projektů. Mimo jiné se bude v následujících letech podporovat vzdělávání dramaturgů formou financování workshopů.⁴⁴

Správným krokem kupředu je i příprava nových projektů České televize ve spolupráce s americkými filmaři. Právě v učení se od zkušenějších zahraničních kolegů vidím největší potenciál, jak zlepšit situaci v české kinematografii a obnovit její zašlou pověst.

⁴⁴ *Dlouhodobá koncepce státního fondu kinematografie 2017-2022* [online]. S. 16 [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://fondkinematografie.cz/aktuality/dlouhodobá-koncepce-2017.html>

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

CARDULLO, Bert., c1995. *What is dramaturgy?*. New York: P. Lang. ISBN 0820421774.

Dlouhodobá koncepce státního fondu kinematografie 2017-2022 [online]., 16 [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://fondkinematografie.cz/aktuality/dlouhodobá-koncepce-2017.html>

DOČEKALOVÁ, Markéta, 2009. *Tvůrčí psaní pro každého*. Praha: Grada. ISBN 9788024720913.

DUFEK, Jiří, 2006. Několik základních dramaturgických pojmů. In: *Antologie textů k úvodům pro první ročník bakalářského studia*. FAMU, s. 51. ISBN (Brož.).

FLEISCHER, Jan, 2009. *To by mohl být film*. V Praze: Akademie múzických umění. ISBN 9788090192645.

GRIFFITHS, Karol, 2015. *The Art of Script Editing: A Practical Guide*. Harpenden: Oldcastle Books. ISBN 978-1-84344-509-8.

KLOS, Elmar, 1987. *Dramaturgie je když--: filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha: Československý filmový ústav. Filmová dílna, sv. 1. ISBN (brož.).

REJZEK, Jiří, 2015. *Český etymologický slovník*. Třetí vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda. ISBN 9788073353933.

SZCZEPANIK, Petr, 2016. Najít si svou skupinu diváků na co nejvíce místech světa: Rozhovor s Viktorem Taušem. *Illuminace*. 28(1), 130.

SZCZEPANIK, Petr et al., 2015. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* [online]. Praha: Státní fond kinematografie [cit. 2016-02-01]. ISBN 978-80-260-8911-7. Dostupné z: http://www.fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf

SCHER, Lucy, 2011. *Reading Screenplays: How to Analyse and Evaluate Film Scripts*. Harpenden: Kamera Books. ISBN 978-1-84243-511-3.

The contemporary Hollywood film industry, 2008. Malden: Blackwell Publishing. ISBN 9781405133883.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

Český projekt Viktora Tauše "Amerikánka" získal v Cannes cenu ScripTeast. *Czech film center* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://stary.filmcenter.cz/cz/novinky/detail/1320-cesky-projekt-viktora-tause-amerikanka-ziskal-v-cannes-cenu-scripteast>

DE PABLOS, Emiliano. *Hollywood Investment In Spanish Co-Productions Paying Off* [online]. In: . [cit. 2017-01-23]. Dostupné z: <http://variety.com/2016/film/spotlight/hollywood-spanish-co-productions-1201773520/>

Development executive. *Creative skillset* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: http://creativeskillset.org/job_roles/3762_development_executive

Eave Producers workshop 2017. *Eave* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://eave.org/programmes/eave-producers-workshop-2017/>

Ex Oriente film: O projektu. *Institut dokumentárního filmu* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <https://www.dokweb.net/aktivity/ex-oriente-film/2016/o-projektu>

Feature film program. *Sundance Institute* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://www.sundance.org/programs/feature-film>

Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull. *Wikipedia* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Indiana_Jones_and_the_Kingdom_of_the_Crystal_Skull#Development

Midpoint [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://www.midpoint-center.eu/>

MFI Script 2 Film Workshops 2016. *MFI Script 2 Film Workshops* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://www.mfi.gr/mfiscryptworkshops.aspx>

Nejdražší české filmy. *Kinomaniak* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://kinomaniak.cz/nejdrazsi-ceske-filmy/naklady>

O programu. *Kreativní Evropa: dílčí program Media* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://www.mediadeskcz.eu/o-programu/>

Script editor. *Creative skillset* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: http://creativeskillset.org/creative_industries/film/job_roles/3765_script_editor

Script East [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <http://scripteast.pl/>

Script reader. *Creative skillset* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: http://creativeskillset.org/creative_industries/film/job_roles/3766_script_reader

Václav Marhoul si z Cannes veze cenu za Nabarvené ptáče. *Aktuálně.cz* [online]. [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/vaclav-marhoul-si-z-cannes-veze-cenu-za-nabarvene-ptace/r~i:article:780585/>

PŘÍLOHY

Příloha A: Rozhovor s prof. Mgr. Janem Gogolou (10.1.2017, Zlín)

Dramaturgie. Můžete spustit.

Česká filmová dramaturgie nefunguje institucionálně, to je záležitost producentů. Mluvím teď čistě o filmu, kdy hollywoodská studia mají svoje dramaturgická oddělení, která jsou trošku diferencována. Je tam script editor, head of development, je to tam prostě rozhierarchizováno. A u nás vlastně filmová dramaturgie skončila zavřením studií Barrandov, Kudlov, kde byly dramaturgické skupiny, které ten vývoj řídily. Já třeba mám v současné době hodně práce, až moc, ale to je všechno záležitost jednotlivých producentů, režisérů nebo scenáristů, kteří se na mě obracejí. A je tam velmi často jeden zásadní problém dnešní české dramaturgie. Pokud je vůbec dramaturg osloven, tak bývá osloven až u scenáristické verze. On dostane text se slovy: „Tak a teď porad', co s tím.“ Pokud člověk u není u námětu, ideálně od nápadu, tak zasahování už do hotového tvaru – a pokud je vůbec naděje, šance a vůle do toho zasahovat – je velmi obtížné. Oni většinou řeknou: „Prosím tě, podívej se na ty dialogy. Co myslíš, že by ses tím ještě dalo udělat?“ A já řeknu: „No přepsat.“ A oni: „Ses zbláznil.“ Já jsem si pro sebe pracovní rozčlenil dramaturgii na dvě části: na dramaturgii takzvanou koncepční, to znamená, že byla dramaturgická skupina na Barrandově nebo na Kudlově, která snažila mít nějaký svůj „ksicht“, tedy co točí, jak točí, koho oslovuje; a potom je dramaturgie konkrétní, a to byla už práce na konkrétním scénáři. Tam byla ta možnost něco ovlivnit, když jste u toho byl od samého nápadu. Poslední hotová věc, kterou jsem dělal, byla Domácí péče. Režisér Slávek Horák je můj bývalý student tady z Kudlova a přišel za mnou s nápadem a už jsme se o tom začali bavit. Jiří Křižan, když jsem s ním dělal Sekala, tak dřív, než napsal první řádku, tak jsme chodili po krásných valašských lesích a kecali o tom ze všech možných stran. Takto se dá smysluplně pracovat. Ale jak už jsem říkal, potom, když vám někdo přinese scénář... Něco jiného je, když je ochoten na tom scénáři razantně ještě dělat. Že se prostě nevydělá, když mu řeknete, že má expozici na dvaceti stranách a jestli to neudělá do desíti stran, tak ať to zahodí; tak potom je ta spolupráce jaksi problematická. Samozřejmě jsou za tím i peníze, byť dramaturgické honoráře jsou komické, až na výjimky teda.

Je to samozřejmě možná i nostalgické vzpomínání na dobu minulou, ale já, když si představím, že jsem obdržel na Kudlov námět na dvou až šesti stranách a něco se mi na něm zalíbilo, tak jsme vystavili smlouvu autorovi a od této chvíle jsme na tom začali

spolupracovat. Což taky ale někdy skončilo tím, že jsme to v první verzi scénáře odepsali, když jsme zjistili, že to nikam nepokročilo. Já hlavní problém dramaturgie u nás vidím v té koncepcnosti, nemožnosti koncepce. Vytrácí se to, co my jsme několikrát udělali, nebo co se dělalo pravidelně, že dokonce dramaturg si přečetl knížku, koupily se práva a oslovil se scenárista; iniciativa přišla od nás. Dneska si nedovedu představit, že bych řekl autorovi „mně se to líbí, dej to sem a my z toho uděláme scénář“, protože já ho nezaplatím, ani ta práva.

Jak říkám, já jsem ochoten přijmout kritiku dramaturgovy práce v případě, kdy je na tom člověk od samého začátku. Ale v okamžiku, kdy k tomu přistupuje u třetí verze scénáře a má se to jenom tak jako trošku kosmeticky upravit, tak co s tím?

Jestliže Rodinná péče byl ideální případ práce dramaturga, mohl byste popsat celý proces?

No tak Slávek za mnou přišel, že má v hlavě příběh terénní zdravotní sestry, což byla profese jeho matky, a že by to chtěl dělat. Celkem měl ten scénář, jestli se nemýlím, osm verzí, kdy můj podíl spočíval v tom, že jsem škrtal, respektive krátil. Bylo tam příliš mnoho motivů. A potom jsme se dohadovali tu nad dialogem, tu nad dalšími možnými motivy, co přidat, co ubrat, a po každé verzi se to nějakým způsobem měnilo. Po tom k tomu přistoupil ještě jeho spolužák, kluk tady ze Zlína, který absolvoval scenáristiku na FAMU, přinesl tam asi dva nápady, které jsme vzali a zařadili do toho. A potom se sehnaly prachy, dostali jsme grant, nějak jsme to naskládali, no a natočilo se to.

V americké televizi scenárista už ve fázi psaní scénáře uvažuje nad rozpočtem a přemýšlí jakým kreativním způsobem by se peníze nejlépe využily. Nakolik jste vy jako dramaturg zasahoval do rozhodnutí o kreativním užití rozpočtu při psaní scénáře? Uvažujete při práci i nad touto stránkou?

Víte co, i za komunistů i dnes do toho dramaturg mluví tak moc, jak mu to umožňuje vztah s režisérem nebo producentem, zda je ten vztah přátelský nebo zda je v dramaturgovi ctěna i určitá autorita. Anebo tam mám dramaturga jenom na to, aby mi pohlídal ten scénář a dialogy. Já jsem strávil deset let jako dramaturg tady na Kudlově a do některých filmů jsem kecal hodně a do některých málo, zvláště když jsem zjistil, že některé mé připomínky nejsou akceptovány. Stane se, že si s někým nesednete a že to vidění té situace je rozdílné a potom nemá cenu se prosazovat a eventuálně toho režiséra nebo scenáristu znásilňovat. Jedno

z umění dramaturga je být přesvědčivý, mít takovou argumentaci, aby si ten dotyčný řekl „a sakra, co když má pravdu, radši si to ještě promyslím“.

Americká výkonná producentka a scenáristka Kelly Souders mi v rozhovoru řekla, že měla štěstí a při vzniku seriálu Genius dostala možnost účastnit se přímo natáčení. Vyzdvihovala, že tak získala cennou zpětnou vazbu ke scénáři a rozšířila si povědomí o využívání rozpočtu a celkové výrobě. Jakou máte vy zkušenost s účastí českých dramaturgů na place?

Já jsem byl na Domácí péči na place s výjimkou dvou nebo tří dnů po celou dobu. A přiznám se, že to bylo proto, že jsem dělal na více než čtyřiceti filmech, z toho minimálně patnáct z nich byly debuty, a zažil jsem štáby, které se k tomu začátečníkovi chovali blbě. To jsem Slávkovi ani neříkal a řekl jsem si, že tam budu. Za dva nebo za tři dny jsem zjistil, že ten štáb je úžasný, Slávek to dělá skvěle a ta atmosféra tam je úžasná, takže jsem tam byl z radosti. No, takže já jsem na plac jezdil, ale snažil jsem se vždycky být v pozadí a chovat se naprosto cudně, protože je nesmysl, abyste viděl jeden záběr a začal vykřikovat, klidně v dobrém, že „to ne, toto musíš udělat trošku jinak“. To můžu udělat po posledním záběru večer, říct mu, co si myslím, že tam fungovalo. Dneska už si můžete i pustit denní práce, a ukázat co bylo a nebylo dobrý. Ale zase, to všechno záleží na osobním vztahu. Ono bylo zvykem, že se na plac jezdilo formálně. Já jsem byl mockrát na place třeba na dopoledne, aby se podpořilo. Třeba na natáčení filmu Pětka s hvězdičkou dnes už zesnulého Miroslava Balajky, kdy bylo třicet, třicet pět natáčecích dnů, tak já jsem aspoň na patnácti byl. Ale nekecal jsem do toho. Jenom v momentě, kdy jsem si myslel, že něco vidím nebo cítím, tak jsem si to schoval a potom v klidu jsem řekl ten svůj názor, který někdy byl a někdy nebyl akceptován.

Co střížna?

Na Domácí péči jsem byl asi čtyřikrát nebo pětkrát, protože tam nemá cenu sedět, když se dělá pár záběrů, to musíte vcelku. A vidíte, to je i u scénáře! Studenti mi dělají jednu věc a já jim to pak vracím, oni mi pošlou třeba patnáct stránek scénáře. A jelikož jsem už starý člověk a poučen z minulosti, tak si pamatuju, že jsem dvakrát nebo třikrát tady ty neúplné verze vzal a neuvěřitelně jsem blábolil, protože jsem neznal kontext. A až když to bylo napsané vcelku, tak jsem viděl, jaké blbosti jsem tehdy psal. To už nechci. Jestli mi někdo pošle pár stránek a řekne „podívejte se na ty dialogy, jestli to funguje“, tak to je něco jiného, to můžu posoudit. Ale stavbu příběhu rozhodně ne. Takže i v té střížně to chce vidět jako

celek, pasáž, která už dává smysl pro cizí oči. Ale byly filmy, kde jsem ve střižně nebyl ani jednou.

Jak moc se proměnila úloha dramaturga od dob socialismu a v čem?

Je rozdíl v oblasti té koncepční dramaturgie. Já jsem jako dramaturg filmového studia Gottwaldov, které dělalo čtyři hrané filmy ročně – to bylo dáno – tak já jsem tam měl ne absolutní, ale přece jenom určitou kompetenci, co se bude točit, respektive koho oslovím, jestli to vezmeme a tak dále. Říkám, někdy to byl jen jeden film, co jsem prosadil, někdy dva, ale mohl jsem oslovovat sám. Teď neoslovuju, teď jsem oslovován já. Takže v té koncepční dramaturgii je to absolutně rozdílné, protože ta dnes může existovat pouze u producenta, což dělá třeba Negativ. Já jsem svého času pracoval ve Slováckém divadle jako divadelní dramaturg. A divadla oblastní, takzvaná repertoárová, tzn. že jste musel dělat širší repertoár, tak vždycky tam byla snaha toho dramaturga nebo uměleckého šéfa o ksicht, aby byl zkrátka znát určitý názor. A to dnes může dělat pouze producent. Ta práce na scénáři, ta je stejná. Víte já mám ještě takovou zkušenost, ačkoliv říkám, u Domáci péče jsme dělali verzi osm, ale tam to naskočilo kvůli televizi, tak já tvrdím, že když není scénář hotový do šesté verze, tak že tam něco nefunguje. Ale znám případy, například film Tootsie, tak ta měla asi deset scenáristických verzí a pět režisérů.

Jakým způsobem předává dramaturg svoje připomínky scenáristovi?

Jedna věc je, když řeknete: „Prosím tě, co je tady ta postava, já jí nevěřím ani slovo,“ to je všechno hrozně obecné, chce to říct v čem, co, jak a proč. Nebo jsem několikrát zasáhl do toho scénáře tím, že jsem řekl: „Poslouchej, já tomu rozumím, cítím to, ale ne úplně to funguje; možná by pomohlo, kdybychom tam připsali nějakou figuru, která bude zastupovat toto a toto a ona nám pomůže ten konflikt nebo situaci vybudovat, nasvětlí nám nějakou postavu i z jiné stránky.“ To jsou všechno dramaturgické návrhy, které mohou a nemusí být akceptovány. Já jsem dělal s Jurou Křížanem Sekala a Křížan strašně nerad přepisoval. Já jsem mu říkal: „ty nejsi tak geniální, abys to psal na první dobrou.“ U Sekala akceptoval výraznou menšinu mých připomínek.

V Americe je pozice českého dramaturga rozdělená mezi několik lidí. U nás to bylo vždycky tak, že všechno dělal jeden člověk?

Když jsem mluvil třeba na festivalech s cizinci, furt se ptali, co je to ten dramaturg, protože tato funkce byla v Německu a do dneška se to asi překládá jako script editor, ale tady ta

funkce byla širší. Já když jsem jim popisoval, co všechno dělám, tak oni říkali: „Ty nejsi script editor, ty jsi producer!“ Protože já jsem říkal, že jsem někdy vybíral i režiséra, že jsem rozhodoval, jestli se ten scénář vezme do realizace, kecal jsem do castingu, což teda někdy činím i dnes. U nás byl vedoucí dramaturgické skupiny, ten byl zodpovědný za to, aby ta literární příprava měla nějakou kvalitu, ale mně do toho nikdy nekecal.

Příloha B: Rozhovor s MgA. Janem Bártkem (11.1.2017, Zlín)

Pracoval jsi na seriálu Kosmo. Jaké měl dramaturg postavení na tomto projektu?

Kosmo dramaturgoval Zdeněk Dušek. Tam je to ale trochu jinačí, točila to externí firma pro Českou televizi a Zdeněk nebyl českotelevizní dramaturg, ale byl na to najatý a zároveň byl hereckým koučem. Takže díky tomu znal ty scénáře skrz naskrz, měl o všem dokonalý přehled a mohl těm hercům snáz a rychleji vysvětlit, co je potřeba, jaký je podtext, proč to bylo takhle napsané. Že vtip, který říkají, je sice teď vtipný, ale s úplně blbým podtextem a nebude pak fungovat polovina dílu, protože ta replika všechno svede na úplně jinou stezku.

Zdeněk Dušek byl u Kosma od počátku?

Určitě! Už od námětu. Je to tak a zaplat'pánbůh za Zdeňka, protože dokáže hlídat věci, hlavně v případě postav, které ti televizní dramaturgové nedokážou vyhmátnout a navést toho autora, nebo na to holt kašlou, protože mají těch projektů hodně, a to je podle mě hlavní problém českotelevizních dramaturgů. Česká teď hodně vyrábí a těch dramaturgů není nekonečné množství. V Ostravě jsem pracoval na jednom scénáři, který nakonec nevyšel, ale dělal jsem na tom s Martinem Novosadem, což je velmi inteligentní člověk s velkým přehledem, má dobré poznámky, ale největší problém byl, že Martin měl hromadu dalších projektů a nedokázal se tomu věnovat tak, abychom si k tomu sedli na den dva a řešili to poctivě. To byly vždycky schůzky na hodinu, protože u toho řešil tři další roztočené projekty, které dramaturgoval a které se třeba sypaly atd.