

# Téma Česká scenáristika

Ilustrace Barbora Idesová

Říká se, že české filmy prý trpí na špatné scénáře. Potíží, proč se dnes česká kinematografie jen těžko měří s tou polskou, maďarskou či rumunskou, by se jistě našlo víc, ale je pravda, že scénář je na začátku. Státní fond kinematografie dokonce před několika lety rozjel Dramaturgický inkubátor, známý také jako projekt Fénix, ale po dvou ročnících s ním zase přestal, takže Fénix z popela tak úplně nepovstal. Jak to tedy s českou scenáristikou je?



Česká cesta k úspěšnému scénáři

# Ach ta scenáristika!



Petr Bilík

Námět, synopse, treatment, filmová povídka, literární scénář, režijní scénář. Takový je obvyklý řetězec literární a preprodukční přípravy filmového díla, jenž se však může značně lišit případ od případu v závislosti na povaze jednotlivých projektů, naturelu tvůrců, na míře závislosti na finančních schématech a jejich dodržení, stejně jako na předpokládané technologii natáčení. Blockbusterové produkce amerických studií budou úzkostlivě dbát na dodržení každého obrazu a každého dialogu, zatímco evropský nízkorozpočtový nezávislý filmař může točit jen s mentálním předobrazem výsledného díla načrtnutým na kousku papíru.

Jaká magie stojí  
scenářem a co je  
funkčních vzorů  
zální odpověď s  
vstupů, které m  
souladu, nepon  
drama, dialogy  
vizuální konce  
Je-li co patrně  
zkoumání i so  
jsou základní  
mečného scen  
dynamické ve  
budování nap  
finále, uvěřite  
vystavěné pos  
Český pro  
maturgie a sc  
tradiční. Před  
1945, tedy ze  
kinematogra  
k zpracova  
studiovému  
přijímaly lá  
vývoji literá  
zasahovali j  
se scenárist  
tak i kolekt  
v lepším př  
z úředníků  
vaný proce  
trotlu vznik  
přípravy a  
filmů. Čas  
a začal fun  
a mnohor  
látka a její  
realizaci.  
vystudov  
cházeli br  
angažova  
vstupova  
gické, ale  
vliv na p  
grafie ta  
Nezval,  
Jan Drd  
ale i kor  
Pavel K  
logicko  
všude, a  
mové Z  
na FAM  
Františ  
impulz  
ale poz  
kinem  
Šedesá  
adapta

Jaká magie stojí za úspěšným scénářem a co jej odlišuje od méně funkčních vzorů? Jakákoli univerzální odpověď selhává. Při množství vstupů, které musí být ve vzájemném souladu, nepomůže ani sebelepší text, drama, dialogy. Nestačí originální vizuální koncept ani herecká exhibice. Je-li co patrného z historického zkoumání i současných vzorů, pak jsou základními vlastnostmi výjimečného scenáristy profilace tématu, dynamické vedení děje a schopnost budování napětí do překvapivého finále, uvěřitelné dialogy a empaticky vystavené postavy.

Český prostor má v oblasti dramaturgie a scenáristiky mimořádnou tradici. Především období po roce 1945, tedy zestátnění a centralizace kinematografie, paradoxně vedlo k propracovanému systému blízkému studiovému modelu, kdy se do výroby přijímaly látky až po velmi detailním vývoji literárního tvaru, do nějž zasahovali jak tvůrčí pracovníci v čele se scenáristy, režiséry a dramaturgy, tak i kolektivní orgány sestávající v lepším případě z literátů a v horším z úředníků. Zdlouhavý a komplikovaný proces umožňoval režimní kontrolu vznikajících filmů již ve stadiu přípravy a zpočátku brzdil výrobu filmů. Časem se však optimalizoval a začal fungovat jako garant pečlivého a mnohonásobného „druhého čtení“ látek a jejich připravenosti k finální realizaci. Filmový obor kromě vystudovaných scenáristů, kteří procházeli brzy po válce zřízenou FAMU, angažoval řadu spisovatelů, kteří vstupovali do scenáristické, dramaturgické, ale i manažerské role. Zásadní vliv na podobu a vývoj kinematografie tak měli kupříkladu Vítězslav Nezval, Ludvík Aškenazy, Ivan Kříž, Jan Drda, Jiří Marek, Jan Procházka, ale i kontroverzní a konjunkturální Pavel Kohout, jenž sice stál za ideologickou fraškou *Zítřka se bude tančit všude*, ale brzy se podepsal i pod přelomové *Zářijové noci*. Obor dramaturgie na FAMU pomáhal konstruovat jistý František Daniel, jenž sice nacházel impulzy především v sovětské škole, ale později ovlivnil celou západní kinematografickou hemisféru. Šedesátá léta pak vedla k explozi adaptací literárních děl, která často

bourala dosavadní stereotypy. Poetika filmu tak následovala Hrabala, Párala, Fukse, Lustiga či Škvoreckého, aniž bylo vždy pravidlem, že se spisovatel na výsledném tvaru podílel nebo s ním byl srozuměn.

Mezi pozoruhodné příklady etablovaného literárního autora a zároveň studovaného scenáristy patří především Milan Kundera, jenž za stěžejní dílo plně korespondující s beletristickým předobrazem uznal jen to, na němž se sám podílel, tedy kultovní snímek *Žert*. K dalším scenáristickým esům, otevírajícím cestu československé nové vlně, patřili také Zdeněk Mahler, na historické excesy soustředěný Vladimír Körner, František Pavlíček či hyperproduktivní Jan Procházka, jehož literární styl se natolik kryl s formátem a předpoklady filmové povídky, že mu mediální dvojdomost přišla jako přirozené autorské východisko.

Měl-li však kdo ze scenáristů radikální vliv na podobu filmových šedesátých let, pak to byl malíř, sochař a začínající literát Jaroslav Papoušek, jenž sice původně situoval novelu *Černý Petr* do poválečné atmosféry, ale její scenáristická aktualizace vytyčila pro následující desetiletí celou jednu linii národní kinematografie, která dosáhla světového věhlasu. Bez scenáristického rozletu Jaroslava Papouška by se jinak rozvíjel Miloš Forman i Ivan Passer a neznali bychom ani ikonické čecháčky Homolkovy, kterým Papoušek vdechl život na papíře i v režisérské židli. Opozitem veristické, observační a sociologické vrstvy by pak mohl být famácký scenárista a dramaturg filozofujících metafor, enfant terrible a beatnik po česku Pavel Juráček. Specifickou slovenskou větev nové vlny pak scenáristicky i dramaturgicky podpíral Lubor Dohnal.

#### Normalizační zábava směřující k žánru

Normalizační příkrov otupil většinu ideově závažných látek, o to silněji dal průchod krotké zábavě a žánrové tvorbě. Umožnil tak profilaci zručných scenáristů na pomezí filmu a televize, mezi nimiž vynikal mezi národní fenomén Jaroslava Dietla.

I v sedmdesátých a osmdesátých letech ale krystalizoval scenáristický génius, který ovlivnil tvář a světový věhlas národní kinematografie platný do dnešních dní. Nešlo přitom o jednotlivce, ale mnohdy o kolektivněji pojaté autorství kreativně centrované kolem Zdeňka Svěráka. Ať už psal pro Jiřího Menzela, Víta Olmera, nebo Oldřicha Lipského, vždy se jednalo o brilantní, na rozvětvených a gradujících leitmotivech postavené světy zabydlené životnými figurami tu s lidově ironickým, jindy závažněji sdělovaným poselstvím. Svěrákova scenáristická linie příznačná dlouhodobou kontinuitou kvality je vitální dodnes a v jistém smyslu vyznačuje trajektorii největších úspěchů po roce 1989: ať už mluvíme o schopnosti následovat globálně platné žánry, či o dosažení oscarového ocenění se specificky českým tématem i způsobem vyprávění. Je-li, či není Svěrákova práce v tandemu se synem Janem čtenáři po chuti, sehrála důležitou roli při stabilizaci a společenské obhajobě národní kinematografie v období její divoké transformace a udržela diváky v kinech v dobách největších propadů návštěvnosti.

#### Chaos a vzestup autorského principu

Strukturální zázemí kinematografie není zmíněno náhodou, právě ono se totiž radikálně podepisuje na podobě scenáristické praxe a vývoje filmového díla. Jestliže komplex státního filmu před rokem 1989 zajišťoval propracovaný systém, kdy k realizaci dospěly scénáře až po mnoha procedurálních krocích a dramaturgických korekcích a kdy i zaměření látek „plnilo plán“, saturovalo konkrétní skupiny diváků či doplňovalo tematické okruhy, přinesl rozpad této struktury nekontrolovaný a nekoordinovaný zmatek, v němž se nově zrodivší soukromí filmoví developéři soustředili na hon po umělecky laciném komerčním úspěchu, zatímco jiní tvůrčí ve filmu spatřovali prostředek k autentickému autorskému sdělení. Bez adekvátní finanční podpory státu se relativně levný autorský film ze současnosti, osobní zpověď režisérů vyrovnávajících se s osobní krizí, se ztrátou



prestíže vlastní profese i s příchodem komerční kultury stal prakticky nejhojnější typovou skupinou zdejší produkce. A scénář byl první investicí, na níž se šetřilo. Dramaturgie? V relevantní profesionální podobě často vůbec neproběhla. Psali a točili titíž autoři, pomáhal kamarád...

Deficit ve vývoji scénářů byl patrný po dlouhá léta, ale teprve daty podloženou analýzou v rozsáhlé výzkumné zprávě zadané Státním fondem kinematografie (Petr Szczepanik a kol., 2015) byl tento problém jasně pojmenován a v reakci ze strany fondu došlo ke zdůraznění podpory literární přípravy a k selekci projektů, které proceduru vývoje podstoupí v nezbytné kvalitě.

Přes všechny nedostatky a krize se v kinematografii po roce 1989 etablovalo hned několik nových scenáristických osobností, které jí vtiskly originální ráz: počínaje Petrem Jarchovským, jenž dnes vede katedru scenáristiky a dramaturgie na FAMU, přes mnohostranně talentovaného Petra Zelenku či Alici Nellis. Mimo artovou škatulku se scenáristicky dařilo režisérovi, jehož specialitou se staly teenagerské komedie, Karlu Janákoví. Vytěžovaným esem, od něž si mnohé produkce slibují sevřený dramatický tvar a inteligentní scenáristická řešení, se stal Marek Epstein. Ještě sofistikovanější polohu zastupuje teoreticky vzdělaný Štěpán Hulík, jehož ambice

přesahují národní rámec. Od spolupráce s Českým rozhlasem k filmu se posunul mistr přirozeného dialogu Petr Pýcha a ve velmi rozdílných scenáristických disciplínách excelovala spisovatelka Petra Soukupová. Ryze autorskému filmu se doposud věnuje Beata Parkanová, která se režijně chopila vlastních námětů a tato tvůrčí dvojdomost jí zajišťuje maximální kontrolu nad výsledným filmem.

#### **Chybí standardy i národní škola**

Tuzemská kinematografie ročně uvede do kin na čtyři desítky titulů a jmen i přístupů by bylo možno zmínit nepočítaně. Přesto nelze vysledovat

jednotnou tvůrčí a produkční praxi. FAMU a další filmové školy sice vedou své studenty k jistým standardům a nesčetně příruček garantuje „správnou cestu“ k dokonalému filmovému dramatu, ale v křížení mnoha produkčních modelů a typů vzniku filmových děl se stále udržuje vysoká míra individuálního přístupu.

Zatímco Jan Prušinovský scenáristu maximálně respektuje, Robert Sedláček do textu prudce zasahuje. Marhoulovo *Nabarvené ptáče* prošlo před realizací mnoha úpravami v součinnosti se zkušenými scenáristy a dramaturgy, přesto se jednotlivé scény finálně komponovaly až v den natáčení. Jan Švankmajer je v trvalém sporu s vlastním producentem, protože odmítá scénář, jenž by ho zbavoval možnosti ztvárnit okamžité podněty. Někteří scenáristé tvrději hájí každý motiv svého díla, jiní ochotně podstupují náročné diskuse s dramaturgy a poddávají se korekci a partnerskému pohledu. Scenáristé i dramaturgové jsou produkcemi najímáni, jen výjimečně existuje tato profese coby „zaměstnanecký poměr“.

Iniciace projektů je většinou založena na osobní známosti (ze školních spoluprací či z profesní komunity) a sdílených zkušenostech, scenáristickou pověst si lze nicméně vydobýt i v honorovaných soutěžích, které by měly upozornit na nové talenty. K rozvoji scenáristického a dramaturgického segmentu měl přispět i Státním fondem kinematografie zřízený dramaturgický inkubátor Fénix, jenž tvůrcům nabízel vysoce kvalifikovanou diskusi se světově významnými experty, jeho fungování však bylo pozastaveno. Podstatnou oporu vyvíjeným projektům, a tedy i scenáristům poskytuje Filmové centrum České televize se specializovanými dramaturgy v čele s Jaroslavem Sedláčkem a Helenou Uldrichovou.

### Nadechnutí, která mohou dusit

Relativně novým fenoménem, s nímž se tuzemští autoři vyrovnávají, jsou národní i mezinárodní pitching fóra: Během nich jsou většinou prezentovány zárodečné ideje filmů

## Deficit ve vývoji scénářů byl patrný po dlouhá léta

potenciálním koprodukčním partnerům a připomínkovány třeba i ve spojení s workshopy pod dohledem profesionálních supervizorů. Tento typ aktivit vede k efektivní konzultaci, síťuje umělecké a exekutivní složky kinematografie a internacionalizuje její dosah. Zároveň ovšem přináší nový typ rizik, kdy se pod množstvím připomínek a různoběžně směřovaných představ konzultantů může vytrácet autentický autorský vklad, bortit sebevědomí a původní zápal s nejistým, unifikovaným výsledkem ovlivněným externími vzory.

Přes všechna podpůrná opatření a přes fakt, že se systémové změny národní kinematografie podařilo dotáhnout do doposud nejlepší kondice a rozsahu, není zdejší film mezinárodně konkurenceschopný a ve srovnání s polskou, maďarskou či rumunskou kinematografií nevyzařuje výrazně originální a průrazné rysy. Diskuse o tom, jaké jsou důvody tohoto stavu, zasahuje až do nejvyšších politických pater, prosakuje médiu i institucemi: zatímco na FAMU je úroveň scenáristiky součástí zacyklených sporů o samu povahu filmu, tedy je-li podstatnější řemeslo, či formulace autorského postoje, ministr kultury Lubomír Zaorálek vícekrát v afektu vyjádřil rozčilení nad chybami ve scenáristické přípravě projektů, které jako někdejší televizní dramaturg vnímá velmi ostře a jež viní z prostřednosti tuzemské tvorby. Jestliže někteří kritici poukazují na opatrnost tvůrců, sázky na jistotu a na nedokonalý systém podpory, jenž u rozhodování grémia o přidělených dotacích může vést k průměrování a blokaci odvážnějších idejí a experimentů, sama předsedkyně Rady Státního fondu kinematografie Helena Bendová se nedávno vyslovila, že za hlavní nedostatek nepovažuje scénáře, ale naopak nízkou

úroveň vizuální originality a tvůrčího vizionářství.

Možná je ale celá zapeklitá otázka vysvětlitelná jednoduchou úvahou o českých společenských poměrech. Stát, v němž je korupce tolerována za pár drobných příspěvků na vlak, společnost, která jako národní ohrožení vnímá několik dětí z ciziny a utápí se v konjunkturálním konzumu, místo, kde pandemická opatření rozmělníme kvůli přímořskému opalování, zkrátka aktuálně není prostředím pro velká témata. Naše krize jsou banální a generujeme si je sami, ambice nepatrné, rozhled lokální. Možná až silnější sociální náraz zaktivizuje velké autorské vzmachy a povede k silným, univerzálním výpovědím.

Anebo vzejde nová sláva české scenáristiky z nízkorozpočtových, autorských experimentů, které obejdou systém a ve vzdoru k dosavadní praxi osloví novou generaci diváků.

Případně se poněkud pyšné a autonomní autorské zázemí kinematografie pečlivěji rozhlédne po nejnovější literární tvorbě a vyhodnotí její potenciál. Takový potenciál existuje a film by z něj mohl bohatě těžit. Podstatně více a lépe, než když si Patrik Hartl natočí vlastní bestseller, aby z něj vznikl konjunkturální letní trhák.

**Autor je filmový historik působící na Univerzitě Palackého v Olomouci.**

S Beatou Parkanovou a Luborem  
Dohnalem o scenáristice

# Psát film!

Ptal se Petr Bilík

Lubor Dohnal je jedním z nejzkušenějších scenáristů a dramaturgů v české kinematografii. Jeho tvůrčí začátky byly spojeny s tvorbou režisérů Juraje Jakubiska a Elo Havetty, zkušenosti ovšem později získával i v německém exilu, vlastní produkcí po roce 1989 a jako vyhledávaný rádce a pedagog na FAMU. Beata Parkanová byla ještě nedávno studentkou Lubora Dohnala a nyní je úspěšnou scenáristkou i režisérkou autorských filmů (*Chvilky*, na premiéru čekající *Slovo*). Netypický rozhovor s oběma tvůrci prozrazuje, jak se rozdílné generace setkávají v názoru na podstatu filmového umění a jaký je jejich prožitek kreativního procesu.

Jak se film  
V čem přes  
jiných umě  
BP: Kdyby  
po podstat  
touhy, roz  
visející s u  
svou skut  
kde se ber  
co hledáš  
než si rac  
poblíž Be  
okolnost  
nutné př  
Film je f  
ho lze ro  
bych, že  
své pros  
případě  
zivním  
podstat  
míru, k  
může d  
skladb  
šími pr  
je více

LD: M  
je to s



↑ Beata Parkanová

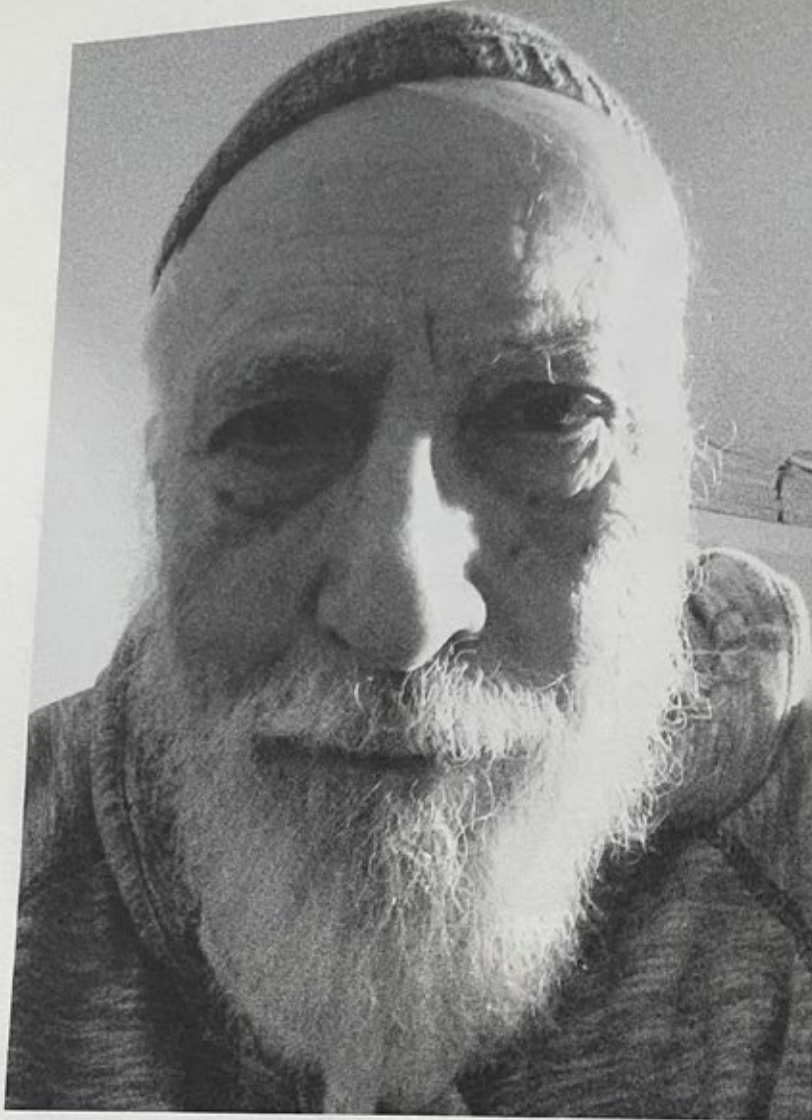
**Jak se film stává uměním?  
V čem přesahuje možnosti  
jiných uměleckých forem?**

**BP:** Kdybychom znali odpověď po podstatě umění, asi by velká část touhy, rozrušení, krásy a bolesti související s uměním odezněla, ztratila svou skutečnou sílu. Nevím tedy ani, kde se bere umění filmové: Je to něco, co hledáš, pokoušíš, intenzivněji cítíš, než si racionálně uvědomuješ. Je kdesi poblíž Boha, náhody, osudu, shody okolností, štěstí, talentu, plus je nutné přidat hodně práce a usilování. Film je film, od jiných forem umění ho lze rozeznat snadno, ale neřekla bych, že je přesahuje. Používá prostě své prostředky, aby byl v ideálním případě silným, jímavým, intenzivním a dotkl se v člověku něčeho podstatného. Tu samou hloubku, míru, krásu dotyku ti ale podle mě může dát i kniha, obraz či hudební skladba. Jde na to jinak, jinými vnějšími prostředky, ale vnitřní podstata je víceméně obdobná.

**LD:** Myslím, že s filmovým uměním je to stejné jako s každým jiným.

Je těžké a nespolehlivé je definovat. Domnívám se, že umění je cesta poznávání, stejně jako kupříkladu věda. K poznávání vede zvědavost a úžas, když se podaří je uspokojit, ale také trýzeň z nepoznaných souvislostí, metafyzický strach z mysteria smrti a z prostoru, který ji obklopuje. Umění je od pradávna v tomto ohledu službou. Malíř zvířat a lovců na stěně jeskyně byl pravděpodobně pyšný, když zobrazil podobu a pohyb v působivé kompozici. Ale služba, kterou poskytoval jako nadaný a vyvolený dovednostmi, které jeho druhům byly odepřeny, mířila k úspěšnému lovu a ke smíření duší lovců i lovených. Její povaha byla magická, ve světle hrozných a nádherných zákonů, které umělec rozpoznal a zprostředkoval. A zřejmě i on se už tehdy cvičil a bavil na čmáranicích, které plnily funkci dnešních žertů či porna a které se nám nezachovaly, protože použitý materiál byl nevalný a práce na nich nenáročná a povrchní. Je to škoda, obdivovali bychom je a pokládali je právem za intimní stopy. Film se od ostatních uměleckých disciplín

liši typem a kvalitou iluzí, se kterými pracuje. Má záludnou schopnost reprodukce. Dokáže reprodukovat nejen tvar, ale i prostor, ruchy a zvuky, hudbu a rytmus, proměny světla, nuance ticha. Všechno je pravé a všechno minulé, neexistující, nespolehlivé a zrádné. Podrobené člověku, který s tímto bezbřehým materiálem zachází. A na tom člověku, na jeho nadání a dovednostech, určité příbuzných výjimečnosti jeskynního malíře, je závislá ona pohyblivá hranice, za kterou kvalitní film už je uměním. Je paradoxní, že naplánovat umělecké dílo je zároveň nutné i nemožné. Je paradoxní, že množství a kvalita reprodukovatelných prvků, která autorskou práci filmaře usnadňuje, bývá i její vražednou překážkou, protože rozpoznat, vybrat a použít ty jediné pravé a platné souvislosti je velmi obtížné. Funkcí uměleckého filmu je zprostředkovat lidem, kteří se shlukli v kině jako jejich předkové kdysi v jeskyni, nějaké ve světle



↑ Lubor Dohnal

zjevených souvislostí vzrušující, skličující nebo osvobozující poznání o každém z nich i o nich vespolek. V tom si všechna umění, ale vlastně všechny jedinečné výkony lidského ducha jsou rovný.

**Co je tíživého při práci na scénáři? Jak se text promýšlí do filmu?**

**V čem je takový proces bolestný?**

**LD:** Aby se text promýšlel do filmu, musí to být nějaký text mimo film. Inspirace. Román, který mám v úmyslu adaptovat. Nebo i něco náhodného. U scénáře to je naopak. Tam se film promýšlí do textu.

Ten film mívá jen tušenou podobu, samá díra, ale principy, které jeho rodičí se tvar od prvního impulzu až po střížnu ovládají, už jsou dané

a popřít je by znamenalo film zkazit. Při práci na scénáři je možností a nápadů v záloze dosud dostatek, takže práce na scénáři bývá až na záchvaty vzteku a beznaděje radostná. Filmař má za své postavy odpovědnost jako za živé bytosti, které pouští do světa. Těžké (a chceš-li bolestné, ale to slovo bych nepoužil) je ty bytosti ve spletaném příběhu neopouštět. Zůstat jim věrný, i když to vypadá, že se plouží filmem pozpátku jako mrzáci. Najít příčiny a napravit je. Zkoušet to znovu a jinak, po poradě s kolegyněmi a kolegy. Jednou se zabýváš a uděláš se jasno. A bude nutno vyřešit podobný zádrhel o pět stránek dál. Poznat, kde co vážne, a mit trpělivost, důslednost a vytrvalost a nedat si pokoj, dokud se tvá kreatura nenarovná a nerozhýbe. To se často nepovede na první pokus, ani na ty další. Co pak eventuálně bolí, je scénáristův zadek, ale to časem

přejde. Nejpozději když se film rozsvítí (dočasně třeba jen v autorově představě) jako svěbytný životaschopný organismus.

**BP:** Můžu asi říct, že mě při psaní bolí ty momenty, kdy už moje samota a opuštěnost, kterou k nácitění se na paralelní svět, ve kterém se film odehrává a já se ho ve scénáři snažím poznat a zachytit, už překročí určitou hranici a já se ocitám bez možnosti kontaktu s člověkem. Děláš film, aby sis s člověkem něco řekl, a najednou jsi mu nejdál, jak to jde, respektive on tobě. Zvláštní místo. Jinak ale mám chvíle psaní velmi ráda, i když (nebo právě proto) zahrnují všechnen ten proces, jež Lubor popsal. Hrůzu máš samozřejmě z představ, že postupuješ chybně, když na správnou cestu nemůžeš přijít, když s tebou tvá látka přestane komunikovat. Ale pak zase zkusíš jiné námluvy a musíš vydržet.

**Máte nějaké osvědčené metody, jak se dostat ze scenáristické tvůrčí krize?**

**LD:** Nemám. Neměl jsem. Jsou sice různé hry na koncentraci, já třeba zarputile kreslil postavy, výrazy, gesta, konfigurace. Což je k ničemu. Užitečnější je štipat dřevo. Nebo vymáhat rady na zvířatech. Psi se snaží, kočky nabídnou jen pohled na svou dokonalou krásu. Nakonec nezbude než psát, škrtat, zahazovat, psát. Pokud celá věc není od počátku omyl, faleš, nesmysl, a ona není, pokud ty sám nejsi strašák do zelí, řešení se najde.

**BP:** Pro mě je psaní scénáře poměrně přísná práce, snažím se držet v přesných denních rituálech: kdy vstávám, kdy píšu, kdy jím a co jím a co piju, a že hodně chodím. Tedy závěsy nevlají, svíce nehoří.

Když mi psaní přestane jít, dva dny vynechám, poruším rituály a čekám, jestli se mi podstata látky vrátí a jestli ji dokážu sdělovat. Pokud ne, začíná ryzí utrpení, v ideálním případě balancované modlitbou a vírou, že řešení někde je a já ho přece jen najdu. V tomhle místě se dostávám, myslím, na dřev sebe samé, své pravdivosti i pravdivosti fikčního světa scénáře. ●



**Velká anketa**

# **Scenáristé o scenáristice**

**Čím je specifické psaní pro film?  
Jaký by byl podle scenáristů ideální  
postup prací na scénáři? Existuje  
nějaká česká scenáristická tradice?  
Co scenáristům pomáhá při práci?  
Zeptali jsme se dvanácti současných  
českých scenáristů na jejich názory  
a zkušenosti. Ačkoli všichni sdílejí  
český jazyk a pracují v českém  
prostředí, jejich jednotlivé postoje  
nabývají pestrých podob založených  
na individuálních osudech, žánrové  
specializaci či tvůrčích ambicích.**

# Lucie Bokšťeflová

filmová a televizní scenáristka

**Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?**

Sama nemám s literární tvorbou relevantní zkušenost, ale jeden postřeh k tomu, proč se může jevit, že je více kvalitních spisovatelů než scenáristů, mám. Aby se scenárista prosadil, ať už u filmu, nebo u televize, musí disponovat i dalšími schopnostmi než jen dobře psát. Musí umět komunikovat s lidmi odlišných profesí, vycházet s nimi, dělat ústupky... Zní to možná banálně, ale vím o kolezích, kteří právě proto, že zmíněnými schopnostmi disponují jen omezeně, nemají takové uplatnění, jaké by si se svým talentem „zasloužili“. Někdy si až říkám, že by součástí výuky scenáristiky měly být lekce komunikace, zvládání konfliktních situací a podobně.

**Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?**

Ať už píšou cokoli, kinofilm nebo seriál, je pro mě zásadní spolupracovat s lidmi, které profesně respektuji a kteří respektují mě. Naštěstí jsem s tím zatím nikdy problém neměla. Na FAMU jsem studovala v době, kdy jsem si mohla dramaturga svých scénářů sama zvolit z řad pedagogů. To už nějakou dobu neplatí a nemyslím si, že je to správné. U zavedeného seriálu je jasné, že autorská tvůrčí svoboda je značně limitovaná, to asi nemusím komentovat. Scénář filmu podle mého námětu je mým autorským dílem, ale natočený film už samozřejmě nikoli. Tvůrčí vklady ostatních profesí, nejen režiséra, jsou buď v mých intencích, nebo z nich vybočují. Já mám zatím zkušenost s tím druhým případem. Jiné je to, když je autor scénáře zároveň režisér. U *Chaty na prodej* bylo oblažující dělat na scénáři beze strachu, že ho režisér nějak překrotí, protože mu neporozumí. Sama ale nemám na režirování vloh, takže to asi vždycky bude sázka do loterie.

**Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**

Na FAMU se o tom takhle neuvažovalo, alespoň co si pamatuju. Kladl se tam důraz na autorskou individualitu každého studenta, nikdo nechtěl, aby se naplňovala nějaká předepsaná pravidla či tradice. Daniela, Bora, Klose... jsem četla už na přijímačky, protože to bylo uvedeno v doporučené literatuře, a to bylo taky naposled, co jsem se s touto literaturou setkala. Osobně na nic vědomě nenavazuji. I když dělám dramaturgii kolegům, snažím se přistupovat ke každému scénáři s otevřenou myslí, rozhodovat se podle citu, nesnažit se napasovat dílo do nějaké šablony.

**Co vám při psaní pomáhá?**

Příručky mi pomáhají o filmu analyticky myslet, identifikovat problémy... V první fázi psaní ale potřebuju hlavně svobodu a všechno tohle vědění hodit za hlavu. Což je pro mě hodně těžké a ne vždy se mi to daří. Workshopům nehoduju, asi to pomáhá film zafinancovat, zviditelnit, ale zlepšit scénář... Záleží, na koho narazíte. Z vlastní iniciativy bych nikam nejela, na takové akce vás ale většinou pošle producent, jednou se mi to stalo. Sama nemám dobrou zkušenost s tím, když do scénáře ve fázi vzniku mluví příliš mnoho lidí. Je to křehké vývojové období... Osobně během něj potřebuju klid — soustředit se pouze na daný projekt, uvést se do jakéhosi meditativního stavu, moct si dovolit vypnout kritické a analytické myšlení, a to nejde z minuty na minutu a někdy ani během týdne... Bez scenáristického softwaru (editoru) nedám ani ránu! Formátovat scénář ručně ve wordu,

to by bylo, jako by si třeba hudebník pravítkem rýsoval notovou osnovu... Takže kromě počítače s nějakým softwarem potřebuju k práci už jen klid. Zvonění vypínám vždy. V kavárně toho moc nenapišu ani se sluchátky. Jsem notorický pozorovatel, takže mě zaujme třeba i jen způsob, jakým si ten muž u vedlejšího stolu sedá na židli... Být třeba čtrnáct dnů někde úplně sama bez internetu by mi naprosto vyhovovalo. Teď s batoletem jsem ráda, když mám pár hodin v kuse, ale zjišťuju, že zvyknout se dá na všechno.

# Tereza Brdečková

spisovatelka, scenáristka, publicistka a pedagožka na FAMU

**Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?**

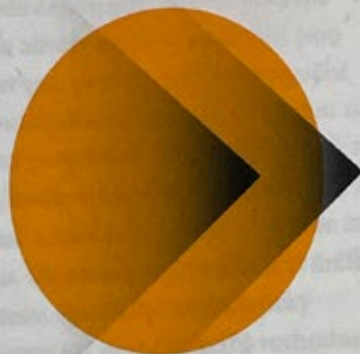
Knihy se dnes často podobají scénářům, ale pro mne jsou to dvě zcela odlišné věci. Píšu knihy tak, že mám v poznámkách nespojitě texty, jakési ostrovy, skvrny, a postupně se vynořuje spojitost. Takže často nevím vůbec dopředu, o čem přesně kniha bude, mám jen pocity, emoce, hlavní téma a většinou začátek a konec. Kniha se tak trochu píše sama, ale zároveň je to divná osamělá práce, které se nesnažím racionálně porozumět.

Scénář vyžaduje plán, skoro všechno musím vědět předem. Píšu námět, treatment, pár obrazů — to ostatně musím, pokud třeba žádám o grant. Pak pracuji s lidmi, s režisérem, producentem, dramaturgem. Důležité je nezapomenout, že scénář není ukončené dílo, ale jízdní řád pro vlak, který neřídím jen já, jsou tu koleje a mašinfira.

V knihách píšu, co je uvnitř, co není vidět. Ve scénáři pouze to, co je vidět a slyšet. Metafory a pocity se musí transformovat do situací.

**Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?**

To záleží na tom, jestli píšete na zákazku, anebo něco opravdu svého,



pro co teprve hledáte uplatnění. Mám ráda filmy, kde scenáristu cítím — u nás je takový třeba ze starší generace Ivan Arsenjev, ale také Jarchovský. Scenáře poznámé Ester Krumbachovou poznáte, i když je nepsala celé. Poznáte Körnera. Z mladých samozřejmě autorské filmaře, Bohdana Slámu, Karáska. Ale scénář je vždycky polotovar, a i když je krásný, co s ním, když se nenatočí. Pro mne je to tvůrčí práce a výsledkem je pro mne samotnou dílo, ale vím, že spolupracovníci se na to tak úplně stejně dívat nebudou. Brdečka psal samozřejmě scénáře, které jdou poznat, a třeba Lipský je stoprocentně respektovat. Když máte takového parťáka, je to ideální spolupráce.

**Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**

Těžko říct... k nám na školu přicházejí lidé, kteří neumějí vůbec nic. Ale protože se to během tří let naučí, soudím, že návaznost tady je, protože my jim předáváme, co naučili nás. To jest, že scénář a dramaturgie mají jistá pravidla, ale zároveň je nutné psát ze sebe a mít myšlenku. Třeba Václav Kadrnka vědomě navazuje na lyrickou tradici, jakou zosobňuje Jasný nebo Vlčil.

Máme mnoho neobyčejně nadaných autorek a ty zachycují současné vědomí společnosti a zejména žen značně novým způsobem a ten se třeba Chytilové podobá jen důrazem.

**Co vám při psaní pomáhá?**

Na workshopy nejzdím, softwary nesnáším, protože mne vedou, kam nechci, a příručky doporučuji jen v kombinaci s knihou Jeana-Clauda Carriera *Vyprávět příběh*. Tam se píše, že ve scénáři se může stát cokoli, hlavně to musí být zajímavé a nikdo tomu nesmí vnucovat prostředky. Existují ovšem fyziologická pravidla, která slouží k tomu, aby film komunikoval s divákem, a to se právě snažím učit. A jaksí inspirovat. Nic proti příručkám, ale slouží většinou k tomu, abyste se naučili vyrábět produkty, a ne vytvářet díla. Když je někdo opravdu nadaný, brzy na to přijde. Když není, může mu to pomoci, aby

se naučil psát takové ty lehčí věci. To však zvládne i počítač. Věřím, že nejvíc se naučíte analyzováním dobrých filmů. Je jich dost, ale je trochu těžké se k nim dostat, protože pokud už visí někde na Netflixu, chce to hodně hledat. U připravovaného filmu *Já, Anežka* spolupracujeme s německým lektorem a dramaturgem Franzem Rodenkirchenem, ale to není ani tak workshop, jako spíš hloubková dramaturgie pojednaná neobyčejně hlubokým, vzdělaným a zkušeným profesionálem, který nekouká na finanční úspěch filmu, ale na významy a poslání.

## Štěpán Hulík

filmový historik a scenárista

**Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?**

Domnívám se, že filmový scénář je oproti románu či povídce mnohem racionálnější konstrukt. Pokud má scénář takzvaně fungovat, musí v něm být vše až matematicky přesně uspořádáno, vše musí přicházet v ten správný okamžik a na tom správném místě. Jistě hledisko stavby či promyšlený autorský záměr jsou zásadní třeba i při psaní románu. Přesto si myslím, že literární tvorba nabízí více možností, více volnosti. Z pohledu čtenáře se v literatuře také do hry mnohem silněji dostává osobnost autora, jeho vnitřní život, představitost, fantazie.

Filmový scénář je v tomto víc strohý, přísný, do určité míry možná víc akademický. Zřejmě právě z těchto důvodů známe z historie tak málo opravdu dobrých literátů, kteří by byli zároveň i skvělymi autory pro film, a naopak.

**Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?**

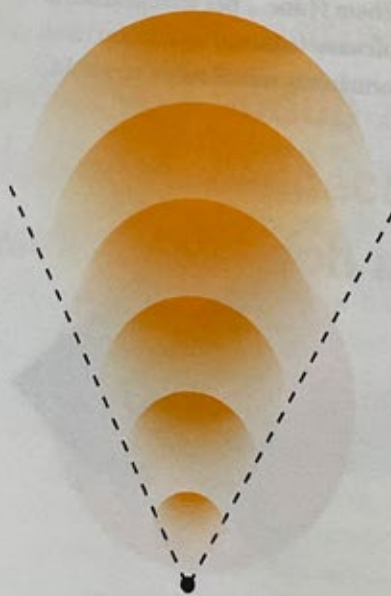
Ideální spolupráce na scénáři je podle mě ta, kdy všichni zúčastnění vyprávějí ten stejný příběh a vyprávějí ho tak dobře, jak jen svedou. Kdokoli z nich by pak měl umět ustoupit, pokud to prospěje výslednému dílu.

Co se týče scénáře samotného, domnívám se, že ten je vždy autorským dílem scenáristy — což samozřejmě nijak nevyklučuje umělecký přínos kohokoli dalšího. Ale scenárista je — alespoň ve většině případů — tím, kdo všechny ty myšlenky a nápady splétá dohromady do souvislého děje a do příběhu, který zní, jako by byl vyprávěn jedním hlasem. Na úrovni scénáře je tedy scenárista logicky tím, kdo se do textu nejvíce otiskuje.

**Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**

Pokud něco propojuje ty nejlepší české filmy (včetně těch úspěšných za hranicemi naší země), pak je to možná to, jak se jejich autoři dokázali přes zdánlivě drobné příběhy vyjádřit k něčemu mnohem většímu a univerzálnějšímu. Stačí si vzít všechny české či československé filmy, které získaly v minulosti Oscara: *Obchod na korze*, *Ostře sledované vlaky* i *Kolja* jsou příběhy malých, často směšných či tragikomických lidiček, které bychom sotva označili za hrdiny. Určitě ne za ty, jaké známe z hollywoodských filmů. Přes jejich malé osudy se však autoři dokázali vyjádřit k něčemu nadčasovému a všeplatnému. Vidím v tom svém způsobem návaznost na domácí literární tradici, ve které se nikdy nerozvinula „velká epika“, jak ji známe třeba od Poláků.

Pokud jde o mě samotného, ne-domnívám se bohužel, že tento talent mám. Já naopak tíhnu k příběhům, které jsou už ze své podstaty trochu „větší než život“. Takové příběhy mě



baví i jako diváka — i když nejen takové.

### Co vám při psaní pomáhá?

Když hledám příběh nebo i když ho pak píšu, vždycky si říkám: pochopil by tohle divák z Rumunska nebo Japonska? Bavit by ho takhle vyprávěný příběh? Pokud ne, jak jinak ho musím vyprávět, aby to pro takového diváka neznalého českého kontextu či historie bylo zábavné a přitažlivé? Vždycky si taky budoucí příběh snažím představit v podobě dvouminutového traileru a kladu si otázku, zda bych po jeho zhlédnutí chtěl za takový film zaplatit sto padesát korun za lístek do kina.

Pokud jde o scenáristické příručky či „kuchařky“, ty jsem četl hlavně v období svých studií na FAMU. Dneska se dovzdělávám spíše sledováním či čtením rozhovorů s filmaři, které obdivuju, a rozbořem jejich filmů. Je to nikdy nekončící proces. Člověk by nikdy neměl mít pocit, že už ví všechno. Důležité je zůstat otevřený, mít vědomí jistoty pevného základu, ale zároveň být schopen pořádku sám sebe zpochybňovat ohledně toho, co na tom základě stavím.

## Iva K. Jestřábová

filmová a televizní scenáristka

### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Literární tvorba je bezesporu svobodnější, nemá tak jasné mantinely a každý si může vybudovat tvůrčí proces, jaký mu vyhovuje. Výsledkem literární tvorby je hotový „produkt“ — povídka, báseň, román. Oproti tomu práce na scénáři je mnohem techničtější, už před samotným psaním je důležité vědět, odkud kam příběh povede. Navíc scénář je jenom polotovár — není to samostatný literární útvar. Scenárista, na rozdíl od spisovatele, musí být srozuměn s tím, že s jeho prací bude nakládáno, že mu do toho budou lidé vstupovat a vnášet vlastní nápady a změny.



### Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

Ideální spolupráce je taková, kdy všichni, co se na scénáři podílejí, mají stejnou vizi a cíl a vzájemně se respektují. O autorské dílo scenáristy se může jednat do chvíle, kdy je příběh na papíře. V momentě, kdy se ze scénáře začne stávat film, začne do příběhu vstupovat tolik složek, že scenárista kontrolu nad „svým“ dílem ztrácí. Což může být frustrující, ale také vzrušující. Film je kolektivní dílo, scénář je základní stavební složka, ale pořád jen jedna z mnoha složek.

### Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?

Já bych neřekla, takže asi nenavazuji.

### Co vám při psaní pomáhá?

Při psaní mi jednoznačně pomáhají deadliny a pocit, že na to, co napíšu, někde někdo čeká. Pár workshopů jsem absolvovala — rozhodně jsou přínosné, protože nabízejí bezpečné a soustředěné prostředí, ve kterém se dá na projektech pracovat. Zároveň se ale člověk může vydat směrem, který se pak ukáže jako špatný — i to se mi stalo, ale rovněž to je součástí tvůrčího procesu. Speciální scenáristický software při psaní scénářů rozhodně využívám — usnadňuje to práci

i spolupráci s dalšími lidmi (lépe se označují změny, jednotlivé verze, poznámky a tak dále). Ale znám spoustu úspěšných scenáristů, kteří stále „jedou“ Word a nedají na něj dopustit.

## Ondřej Kopřiva

scenárista samouk

### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Zatím nemám s čím srovnávat, ale myslím si, že při práci na scénáři je důležité si uvědomit, že scénář není konečný výsledek, ale „jen“ polotovár. Ten pak dotvoří režisér s herci a celým štábem na place a finální tvar filmu vtiskne až střihač. Myslím si, že je proto důležité umět ponechat ego u dveří, protože výsledkem je společné dílo. Nebýt frustrovaný, že se nepodařilo vše zachovat přesně tak jako ve scénáři.

### Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

Nevím, jak by měla vypadat ideální spolupráce, ale mám zatím pozitivní

zkušenosti s tím, že moje spolupráce neskončila odevzdáním posledních verzí scénáře. Scénář sice může být autorským dílem scenáristy, ale film je dílem společným.

**Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**

Nevím, jestli na něco navazuji, ale díky práci na *Krvavé nevěstě* (později *Shokym & Morthym*) mám zkušenost s Dramaturgickým inkubátorem. Krátká filmovědná odbočka: Dramaturgický inkubátor vznikl jako reakce na analýzu stavu české kinematografie, která vyhodnotila jako zásadní problém nedostatečně vyvinuté scénáře, které neprocházejí pečlivým dramaturgickým vývojem. Pro nápravu vznikl tento projekt, který měl vychovat novou generaci dramaturgů. Byli přizváni zkušení zahraniční dramaturgové, kteří měli učit nové české dramaturgy. Aby výuka neprobíhala ve vakuu, tak byli školeni na konkrétních projektech, které dostaly podporu fondu na vývoj, mezi nimi i *Krvavá nevěsta*. Na inkubátoru jsem se seznámil se střihačem a dramaturgem Michalem Reichem, se kterým jsem si sedl a s nímž od té doby spolupracuji na všech svých scénářích.

**Co vám při psaní pomáhá?**

Při psaní mi hlavně na začátku práce nejvíc pomáhají playlisty, které si ke každému scénáři vytvářím. Ať už jde o hudební inspirace na Spotify, kdy zkouším přes písně charakterizovat postavy, nebo nalezená videa z rešerší na YouTube. Při samotném psaní se pak už snažím od internetu odstříhnout, protože je snadné se na něčem zaseknout. Ale vzhledem k tomu, že se zatím oba dva mé realizované scénáře dotýkaly internetu, tak to úplně nešlo. Workshop jsem absolvoval (viz předchozí odpověď) a několik scenáristických příruček jsem četl (Syd Field, Billy Mernit...), i když vím, jak nad nimi často ostatní ohrnují nos. Podle mě ale neexistuje jen jedna cesta, jak se naučit psát scénáře. Protože jsem scenáristiku nikdy nestudoval, tak se musím spoléhat na samostudium. Kromě příruček sleduji také videoeseje (například z kanálu Lesson from the Screenplay) a hlavně se snažím číst scénáře. V zahraničí je po natočení filmu běžně zveřejňují ke studijním účelům, takže jsem si dohledal scénáře k filmům, které mám rád: *Ladybird*, *Social Network*, *Mafiáni* nebo *12 rozhněvaných mužů*. Za sebe můžu potvrdit, že platí, že scénáře se nepiší, ale přepisují. Pomáhá mi po napsání jedné verze ho aspoň na dva až tři

měsíce odložit a pak se k němu vrátit s čerstvými očima. A také si k práci přizvat dramaturga, který kromě identifikace problémů rovněž pomáhá s nalezením jejich řešení.

## Richard Malatinský

**dříve televizní a filmový scenárista  
a dnes hlavně herní designér**

**Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?**

Literatura, ať už povídka, nebo kniha, je na konci práce finální, zatímco scénář je neustále proměnlivý, protože je to „pouze“ jakýsi návod k audiovizuálnímu dílu, příručka k jeho vytvoření. Literární práce je také většinou sólová, zatímco při psaní scénáře (a i po jeho napsání) zpravidla komunikujete s řadou lidí, kteří ovlivňují výsledný tvar díla.

**Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?**

Ideální spolupráce je, když se scenárista může od začátku vývoje od námetu přes treatment až po jednotlivé verze scénáře spolehnout na vnímavost producenta a režiséra. Dramaturg také v určité fázi literárního vývoje rozhodně neublíží. Scenárista je autorem scénáře, i když jsou v něm nápady jiných spolupracovníků — to on je vpustil do „své“ struktury. Jiná situace je samozřejmě u adaptací zahraničních seriálů, tam je scenárista autorem adaptace, nikoli původního nápadu, i když se v mnoha případech pomocí změn a lokalizací stávají z adaptací svébytná autorská díla.

**Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**

Dřív se mi zdálo, že se mnoho českých scenáristů primárně zaměřovalo na příběhy lůzrů, pitoreskních postavíček a jejich světa nebo se nechali unést na vlně hořkosladké tragikomedie. O romancích diskutabilní kvality, které plní kina, bych v tomto

ohledu jako o specifické tradici neuvažoval. V poslední době vidíme, že se naši tvůrci pokoušejí i o průnik do jiných žánrů nebo jejich kombinací, což považuji za výrazný krok vpřed. Pokud jde o mne, já vždy rád hledám nové výzvy, proto teď pracuji jako herní designér ve Warhorse Studios. To je Scenáristika 2.0.

#### Co vám při psaní pomáhá?

Při psaní mi pomáhá, když se dostanu do stavu, ve kterém mám vše vymyšleno už v hlavě a jen sypu slova na papír a bavím se u toho. Také je dobré psát ve dvou, je to větší zábava a na každý nápad máte okamžitě zpětnou vazbu. Scenáristické příručky jsem četl, ale neřekl bych, že je využívám. Spíš některé z nich doporučuji lidem, kteří nemají vzdělání v oboru a chtěli by se dozdělat. Žádná příručka vás ale nenaučí psát, když nemáte základy, chuť a aspoň trochu talentu. Co se týče workshopů, na některých jsem byl a myslím, že jde o dobrý způsob, jak získat na svůj projekt profesionální zpětnou vazbu, a efektivně tak změnit svůj (mnohdy už unavený) pohled na téma, kterému se věnujete. Speciální software samozřejmě používám, bez něj to dnes snad už ani nejde, nakolik šetří váš čas i nervy. Scenárista má také tu výhodu, že svou práci může vykonávat, kde se mu zlíbí, někdo vyhledává klid na chalupě, jiní preferují psaní v kavárnách nebo hospodách. Já jsem spíš ten druhý typ.

## Martin Ryšavý

dokumentarista, spisovatel a bývalý vedoucí katedry scénaristiky a dramaturgie na FAMU

#### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Základní rozdíl mezi literární tvorbou a scénářem spočívá v tom, že scénář je polotovar určený k transformaci do jiného média, nikoli k publikování. Podle toho je s ním také zacházeno.

#### Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

Ideální spolupráce nastává, když si dva a více lidí rozumí. To nejde objednat ani nijak vynutit. Méně ideální spolupráci by měl někdo koordinovat, nejlépe rozumný producent. Otázky autorství upravuje autorské právo, a pokud jde o morální či duchovní nárok na autorství, záleží na konkrétním projektu, konkrétním způsobu spolupráce, nejde to zobecnit. Osobně můžu jen citovat známého extremistu Jeana-Luca Godarda, který na otázku, jak vnímá problematiku autorských práv v soudobém filmovém provozu, odpověděl: „Autor nemá žádná práva, autor má pouze povinnosti.“

#### Lze dnes hovořit o specifické české scénaristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?

Tam, kde se každých dvacet let (nebo i dříve) dělá tlustá čára za minulostí, nelze o žádné tradici mluvit. Pokud roky 1918, 1938, 1948, 1968 a 1989 znamenaly mimo jiné i výzvu odvrhnout jako přežitě a zastaralé vše, co jim předcházelo, tak potom jakápak tradice a jaképak navazování. V českém filmu nepředstavitelné.

#### Co vám při psaní pomáhá?

Ve scénaristické tvorbě mi nic nepomáhá, protože už ji prakticky delší dobu nevykonávám. Ale není vyloučeno, že ještě někdy nějaký scénář napíšu. Sám jsem zvědav, co mi k tomu dopomůže.

## Petra Soukupová

spisovatelka a televizní a filmová scenáristka

#### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Zapravě je scénář jen podklad k dalšímu dílu — filmu. Zadruhé je to kolektivní dílo — minimálně je důležitá spolupráce s dramaturgem. A v neposlední řadě je to prostě jiná práce tou podstatou — zjednodušeně

řečeno, do scénáře patří jen to, co můžeme vidět a slyšet a herec může zahrát. To, že někdo cítí úzkost z přicházejícího podzimu a cítí se osamělý a depresivní, se prostě musí napsat tak, aby to herec mohl zahrát.

#### Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

Za mě je to autorské dílo scenáristy, ale dramaturg je naprosto klíčová osoba — je nutné si rozumět podle mě nejen v té tvorbě, ale částečně i lidsky.

#### Lze dnes hovořit o specifické české scénaristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?

Naprosto nevím, co na to říct. Vlastně ani nevím, jaká a jestli je nějaká scénaristická nebo dramaturgická tradice. Takže vědomě určitě na nic nenavazují.

#### Co vám při psaní pomáhá?

Nepomáhá mi nic, prostě se to musí napsat, rutina, sebedisciplína a dostatek času. Scénáře píšu ve scénaristickém programu, ale není to nutné. Bez internetu by to asi šlo rychleji, ale zatím jsem se k tomu nedonutila. Perfektně se mi psalo na stáži — byla jsem vytržena z reality běžného života, ale to si nemůžu dovolit moc často, dcera je malá.

## Zdeněk Svěrák

scenárista, dramatik a herec

#### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Pro mě je práce na scénáři literární tvorbou. Píšu ho stejně jako povídky. Rozdíl je v tom, že scénář se odvíjí v obrazech podle místa děje. Na to při psaní myslím. Další rozdíl spočívá v tom, že povídka vyjde tak, jak ji vytvořím, kdežto scénář bude ovlivněn názory dramaturga, režiséra a jiných profesionálů. Píšu tedy s vědomím, že první verze není poslední. Někdy

až desátá je definitivní. Moje předlohy jsou samý dialog jako divadelní nebo rozhlasová hra, což není pro film přednost. Proto doufám, že vizuálně obstará režisér s kameramanem.

### **Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?**

Cítím se dobře, když má moje látka dramaturga, kterému důvěřuji a který dokáže nejen najít vady, ale i povzbudit. Několikanásobné přepisování příběhu je úmorná práce a autor podporu a pochvalu potřebuje. Takovým dramaturgem byl pro mě i pro Ladislava Smoljaka Václav Šašek, podepsaný pod většinou našich filmů.

### **Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**

Ano. Tradice filmových tvůrčích skupin tu zanechala svou stopu. Byl jsem dvanáct let zaměstnán jako barrandovský scenárista.

### **Co vám při psaní pomáhá?**

Jsem samouk. Při psaní mi pomáhá počítač. Je to svobodnější práce než psací stroj s průklepovými papíry a kopíráky. O tvorbě mě nejvíc poučila knížka Waltera Kerra *Jak nepsat hru*. Ví, jak nepsat.

## **Štefan Titka**

televizní a filmový scenárista

### **Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?**

Jsou to podle mě dvě naprosto odlišné disciplíny, které by se od sebe měly oddělovat — každá s vlastními pravidly, jazykem, formou a celkovou ambicí. To, že jste dobrý spisovatel, automaticky neznamená, že budete dobrým scenáristou, a naopak. Myslím, že past, do které mnoho spisovatelů padá při prvním koketování s formátem scénáře, je ta, že přikládají zbytečně velkou váhu vzletným popisům ve snaze o krásnou literaturu

a zaplevalují text literárními postupy, které ve scénáři nemají co dělat (obvykle nezobrazitelné myšlenkové pochody postav). Je důležité smířit se s tím, že sebelepší scénář je pořád víceméně jen manuál pro další práci, dokud se nerealizuje v hotový film.

### **Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?**

Film nebo seriál je kolektivní dílo. To, že vám scénář bude chtít vylepšovat, komentovat a připomínkovat spousta lidí, je prostě od začátku dané a z vaší strany to často vyžaduje ústupky a určité potlačení ega. To se lehko řekne, ale... z vlastní zkušenosti vím, jak těžké to někdy je. Proto je naprosto klíčové obklopovat se lidmi, kterým důvěřujete a na jejichž názor dáte. Umět spolupracovat a nekopat kolem sebe za každou cenu, ale zároveň si dokázat stát za svým, když nějaká poznámka ohrožuje fungování nebo vyznění příběhu, který vyprávíte. Jsou boje, které vybojovat musíte, ale pak je tu spousta pútek, které můžete jednoduše obejít a nekomplikovat si život.

**Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**  
Jelikož mám většinu času dost starostí s navazováním na svou vlastní scenáristickou tradici, navazovat ještě

na nějakou další bych už asi nezvládl. Vnímám samozřejmě určité tendence, obzvláště v mainstreamovém komediálním filmu, dodávat ingredience, které u diváků fungují, ale jinak žádné výraznější trendy či „vlny“ nepozoruju. Povolanejšími osobami na tuto otázku by asi byli spíš filmoví vědci a historici, kteří se českou kinematografií zabývají více do hloubky. Pro mě nejdůležitější vždycky byl a bude příběh a ten si stejně pokaždé nakonec sám řekne, jak chce být odvyprávěn.

### **Co vám při psaní pomáhá?**

Nejllepší pomocník při psaní scénářů, když pomínu klid na práci, je deadline. Nenávidím se už jen za to, že jsem to napsal, ale deadliny bohužel (bohudík?) fungují. Většinou. Ne vždycky, ale většinou ano.

Workshopům jsem přišel na chuť poměrně nedávno po zkušenosti s Kids Kino.Lab, což je platforma zaměřená primárně na dětskou tvorbu. Vytvořili jsme během něj první díl filmové adaptace *Prašiny*. Pracovalo se v malých skupinkách vedených zkušenými lektory, každý účastník komentoval projekt toho druhého a ve viru diskuse, bez nějakého tlaku, se projekty posouvaly smysluplně kupředu. Vždycky bude záležet na tom, jak si s kterými lidmi sednete, ale tady to zafungovalo na výbornou.

Inspirativní je pro mě teď i online projekt Masterclass, kde vám pod pokličku svého tvůrčího procesu dávají nahlédnout různí mistři svých oborů. Pro vybudování nadšení pro vypravěčské řemeslo bych vypíchl třeba přednášky Neila Gaimana, Jamese Camerona a pro scenáristy hlavně Aarona Sorkina.

I když občas udělám pokus tvořit něco analogově, na nápady a poznámky pořád nosím v batohu deník s inkoustovým perem a kancelář čas od času oblepím lístečky, obávám se, že jsem tvůrce odsouzený k práci s technologiemi, protože mi zkrátka výrazně šetří čas. Na psaní scénářů používám už roky program Fade In, který doporučuju všem začínajícím i profesionálním scenáristům. Dělá všechno, co dělat má, a navíc vás jeho pořízení na rozdíl od Final Draftu finančně nezruinuje.

## Roman Vojkůvka

filmový scenárista a režisér,  
autor hororových knih a filmů

**Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?**

Jednodušší pro mě je napsat scénář než novelu nebo román. Nemusím se zabývat podrobnými popisy postav nebo prostředí, pokud to není vysloveně nutné pro příběh, protože si to režisér stejně udělá podle sebe. Je podle mě nutné znát začátek, konec a hrubý děj příběhu, což u novely není až tak podstatné. Tam vás psaní často zavede jinam, než jste plánovali. Na druhou stranu, u novely mám větší kontrolu nad výsledkem, protože její vznik nestojí desítky milionů.

**Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?**

Pokud přijdu s námětem nebo první verzí scénáře a existuje režisér, který ho chce dělat, měla by mezi námi proběhnout shoda v tom, odkud kam příběh půjde. Pokud k té shodě nedojde, nemá smysl pokračovat, minimálně ne v této sestavě. Režisér by měl mít jasno, jaký příběh chce točit. Pokud se ti dva shodnou na hlavní linii, teprve pak je čas doladit vzniklou verzi s pomocí dramaturga, popřípadě producenta. Nejhorší je, když se na text postupně nabalují další lidé, koproducenti, kamarádi tvůrců, dramaturgové koproducentů a každý má svůj názor, o čem a jak by to mělo být, a hlavně spoustu nápadů. Čím víc lidí, tím je výsledný scénář větším kompromisem.

**Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**

O dramaturgické tradici si hovořit netroufám. Určitě tu je a zasvěcení mluví o tom, jak skvělé dramaturgy jsme tu mívali. Já můžu vycházet jen z vlastních zkušeností a těch není moc. Z dramaturgů, se kterými jsem měl možnost pracovat, mám nejlepší zkušenost s Helenou Slavíkovou,

která má za sebou desítky filmů a seriálů. Rozhodně je při psaní důležitý názor osoby s nezaujatým úhlem pohledu. Dramaturg, jako kdokoli jiný, může mít pravdu, ale může se samozřejmě i mýlit. Scenáristická tradice tu samozřejmě je, jako všude, kde dlouhodobě vznikají filmy. Pokud bych chtěl na někoho navázat, jsou to scenáristé, kteří něco zažili a dokázali ze svých zážitků vytěžit příběhy pro své psaní. Možná by měla vzniknout scenáristická tradice „nejdřív se protloukej životem, dostaň párkrát přes hubu a až pak začni psát“. K té bych se rád připojil.

**Co vám při psaní pomáhá?**

První knihu o scenáristice jsem četl až poté, co se mi podařilo prodat text *Na druhý pohled* do České televize. Byla to kniha *Jak napsat dobrý scénář* od autora Syda Fielda, který paradoxně během svého života coby scenárista moc úspěšný nebyl. Vidím nadprůměrné množství filmů, ze kterých se dá podle mě to, jak funguje struktura filmu, pochopit nejlépe. V devadesátých letech, než jsem zkusil opravdu něco napsat, jsem si přečetl u nás knižně vydané scénáře k *Pulp Fiction* a ke komediím Svěráka a Smoljaka. Víc toho tehdy na trhu myslím ani nebylo. Na workshopy nejzdím a speciální software nepoužívám. Ten k dobrému příběhu stejně nikomu nepomůže. Ze začátku jsem to nedělal, ale teď aspoň píšu dialogy doprostřed stránky, aby text vypadal profesionálněji. Jsem samouk a do určité míry si nikdy nepřestanu dělat věci po svém. Pokud producent odmítne přečíst si scénář, protože text nebyl upravený podle normy, je možné, že přijde o dobrý příběh.

## Jaroslav Žváček

filmový scenárista a spisovatel

**Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?**

Scénář je mnohem kratší tvar. Rozsahem odpovídá zhruba třiceti-stránkové povídce, někdy i méně. Ne každý nápad lze realizovat,

protože výroba je omezena rozpočtem. Možnosti různých introspekcí, abstraktních úvah a metafor nejsou tak široké, byť se zcela nevylučují. Výroba filmu je také velmi drahá, proto investoři i realizátoři neradi vidí experimenty. V neposlední řadě je tu i pragmatická stránka věci — zatímco spisovatelé stačí, aby text chápal čtenář, scenárista potřebuje, aby scénář rozuměl i výrobní tým, jinak vznikne patvar. Samotný text je tak co nejjednodušší, co se slohu týče, což ovšem neznamená, že výsledný tvar nemůže být velmi sofistikovaný.

**Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?**

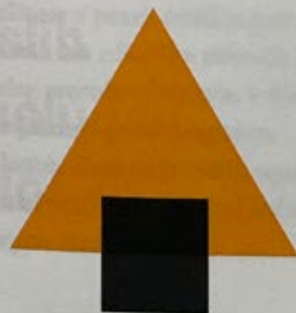
Spolupráce s kým? Scenáristika je osamělá práce. Pokud se nejedná o práci na zadání, tak scenárista pracuje sám, popřípadě si přibere nějakou výpomoc, pokud cítí, že na to nestačí. Co se týče práce na zadání, tak je ideální, když má zadavatel konkrétní představu. Tedy že se to nedělá způsobem „tak něco zkusíme a ono to možná vyjde“. Pak je to frustrující pro obě strany. Jak moc je to autorské dílo, to záleží na konkrétním případě. Někteří režiséři provedou jenom pár změn pro snazší realizaci, někteří si to předělají k nepoznání. U televizi je časté, že se to natočí, jak to scenárista odevzdá, byť to není železné pravidlo.

**Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? O žádné tradici nevím.**

**Co vám při psaní pomáhá?**

Na to jsem ještě nepřišel. Většinou přijde nápad a pak si k tomu sednu. Příručky, workshopy, softwary a odstříhnutí se mi nijak výrazně nepomáhají.

Anketu připravili  
Jan Černík a Petr Bilík.





Neznámý a slavný František Daniel

# Začátky legendárního mentora scenáristů



Jan Černík

Pokud by čtenář tohoto článku nikdy neslyšel jméno Františka Daniela, nebylo by to vůbec překvapivé. Dějepisectví má tendenci některé fenomény vytlačovat na okraj zájmu. To se z pohledu dějin českého filmu stalo i Danielovi. Je pouze jedním z mnoha dramaturgů a scenáristů, kteří v padesátých a šedesátých letech působili ve státním filmovém podniku. Autorsky nestojí za žádným výjimečným uměleckým dílem, protože se věnoval spíše populárním žánrům. O to překvapivější je pohled za hranice naší republiky.<sup>1</sup>

V m  
dár  
s D  
sp  
Jm  
a č  
se  
al

zi  
D  
n  
c  
š  
!



V mezinárodním kontextu je totiž Frank Daniel až legendární osobností. Byl učitelem řady slavných filmařů v čele s Davidem Lynchem. Frank Daniel byl rovněž klíčovým spolupracovníkem Roberta Redforda v Sundance Institute. Jméno Franka Daniela je zmíněno v desítkách knih a článků o filmové scenáristice a dramaturgii. Nepochybně se jedná o osobnost, která má místo v dějinách nejen české, ale i světové kinematografie.

To, že se nějakému emigrantovi podaří v zahraničí získat větší věhlas než doma, není zase tak výjimečné. Danielův případ je však oproti dalším slavným českým filmařům-emigrantům specifický tím, že spolu se svou zemí opustil i svůj hlavní výrazový prostředek — svou mateřštinu. Daniel, jehož kariéra byla v padesátých a šedesátých letech rozkročena mezi scenáristikou a pedagogickou prací na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění (FAMU), rozhodnutím emigrovat zásadně zúžil své pole působnosti. Tehdy v roce 1969 skončila jeho scenáristická kariéra a na své působení ve filmovém průmyslu už nenavázal. Navzdory jazykové bariéře se však dokázal uplatnit. Dodnes je Frank Daniel v mezinárodním prostředí uznávanou autoritou mezi učiteli scenáristiky.

Z dnešního pohledu to může působit jako pocho-pitelný a plynulý vývoj, ale skutečnost byla zřejmě mnohem komplikovanější. Zatímco v mezinárodním kontextu je Daniel nezpochybnitelnou autoritou ve výuce scenáristiky i dvacet pět let po svém úmrtí, jeho studenti z FAMU ho vnímali střízlivěji. Ne snad, že by se na něj úplně zapomnělo, spíše byl jen jedním z inspirativnějších pedagogů. Studenti posledního ročníku, který Daniel na FAMU učil, se shodují v tom, že je vedl k vnímání scenáristiky jako řemesla, že s nimi analyzoval klasická dramata a že si uměl studenty získat.<sup>2</sup> Nežřídka prý výuka končila ve vinárně, anebo dokonce u Daniela doma. Pavel Juráček ve svých denících píše o Danielovi značně nevyrovnaně. Někdy s respektem, jindy ho označuje za maloměštáka. Daniel podle Juráčka dával nadaným studentům příležitost v praxi, nutil je psát, ale diskutoval s nimi také o teorii. Na několika místech si Juráček zaznamenal i přepisy promluv Daniela, v nichž se jako pedagog pokoušel o jakousi psychologickou charakteristiku svých studentů, čímž se je snažil upozornit na jejich limity. Daniel se zřejmě dokázal naladit na individuální potřeby svých studentů.

## V roce 1978 byla Danielovi nabídnuta pozice na prestižní Columbia University v New Yorku

Ve vzpomínkách českých studentů se opakuje několik témat — výuka pro praxi a vysedávání se studenty do noci. Byl sice populárním pedagogem, ale zřejmě ničím výjimečným. Vypadá to, že teprve ve Spojených státech získal auru mentora, jehož přednášky kolují v digitalizované podobě na internetu a na nějž se odkazují i scenáristé, kteří ho osobně nemohli potkat. Ale ani to nebylo hned. František Daniel byl ze svého prvního působiště v kalifornském American Film Institute (AFI) odvolán v roce 1974. Nuceně odešel na malou univerzitu do Minnesoty, kde se poprvé ve své kariéře ocitl na periferii. Tam musel znovu usilovat o to, aby se dostal do centra dění. Stále v pozici emigranta se mu pak dostalo příležitosti učit na Columbia University v New Yorku, kde se z něj v roce 1981 konečně stal naturalizovaný Američan.<sup>3</sup> Bližší pohled na okolnosti Danielovy emigrace a první desetiletí ve Spojených státech amerických nám mohou pomoci pochopit, kde se vzala legenda o guruovi všech scenáristů.

### Okolnosti emigrace

Kým byl František Daniel, když odcházel do Spojených států? V padesátých a šedesátých letech rozvíjel vedle sebe kariéru praktickou jako dramaturg a scenárista a kariéru teoretika a pedagoga. Jako absolvent pražské FAMU a moskevské filmové školy Všesvazového státního institutu kinematografie (VGIK) se v padesátých letech stal nejprve dramaturgem v nově fungujícím televizním vysílání a následně dramaturgem v Československém státním filmu, dokonce byl i vedoucím dramaturgem v jedné z tvůrčích skupin. Vedle toho učil scenáristiku na FAMU a publikoval několik teoretických knih o scenáristice a dramaturgii. Jeho kariéru v manažerských funkcích ve státním filmu přibrzdily okolnosti banskobystrické konference v roce 1959, v jejichž důsledku byla Danielova tvůrčí skupina zrušena.<sup>4</sup> Tehdy se upnul k práci na FAMU, kde se v roce 1967 stal děkanem.<sup>5</sup> Paralelně s tím však stále působil jako scenárista.

Daniel dlouhodobě udržoval kontakt s mezinárodním prostředím, a to nejen se zeměmi socialistického bloku, ale i se západní Evropou a Spojenými státy. Na konci šedesátých let byl osloven ze strany AFI, založeného v polovině šedesátých let, aby pomohl vytvořit studijní program pro výchovu filmových profesionálů. Z žádosti o vydání výjezdního povolení je patrné, že Daniel požádal o možnost vycestovat v lednu 1969 s tím, že se na AFI bude „účastnit přijímání a výběru posluchačů do nově

zřízeného kurzu profesionální filmové výuky a pomoci při vypracování studijních plánů a osnov pro tento kurz“.<sup>6</sup> Danielovi bylo nejprve vydáno výjezdní povolení jen na šedesát dnů, během nichž měl domluvit detaily svého působení ve Spojených státech. V dubnu téhož roku mu bylo výjezdní povolení prodlouženo až do konce července 1970.<sup>7</sup> Spolu s ním mohla do Spojených států vycestovat i jeho žena Eva se syny Michalem a Martinem. Podle svědectví příbuzných Danielovi odjížděli z Československa s tím, že hodlají dodržet Františkův čtyřletý kontrakt na AFI, a tedy s vědomím, že jednoleté výjezdní povolení není dostatečné.<sup>8</sup>

V červenci roku 1970 uplynula lhůta výjezdního povolení a František Daniel od té doby působil ve Spojených státech nelegálně. Ve druhé polovině roku 1972 bylo s Evou a Františkem Danielovými zahájeno trestní stíhání z důvodu obvinění z trestného činu opuštění republiky.<sup>9</sup> Díky spisu se dochovala osobní korespondence Danielových z roku 1972 adresovaná Evině matce, v níž projevují velký stesk po domově, ale zároveň realisticky usuzují, že by se návratem ochudili o pracovní příležitosti a své syny by připravili o možnost vzdělání.<sup>10</sup>

Informace ve vyšetřovacím spisu — zejména výpovědi příbuzných a korespondence — potvrzují tradovaný příběh o Danielově úspěchu v zámoří. V osobní korespondenci z poloviny roku 1972 zmiňoval, že jeho práce začala počátkem sedmdesátých let přinášet pozitivní výsledky.<sup>11</sup> Podle svých slov byl také zván přednášet na prestižní americké univerzity jako Stanford, Harvard a řadu dalších.<sup>12</sup> Čistě na základě těchto pramenů by se mohlo zdát, že František Daniel zažíval v Americe úspěchy, že jeho kariéra byla na vzestupu. Začátkem sedmdesátých let studoval na AFI i David Lynch, který na Daniela vzpomíná jako na svého nejlepšího učitele.

### Začátky v USA

Jaký byl Daniel, který působil na amerických školách? Často jsou vyzdvihovány jeho úspěchy, když na AFI a Columbia University pomáhal formovat studijní program, připomíná se, že působil na University of Southern California a v rámci Sundance Institute. Nahlíženo zpětně má Daniel auru guru scenáristiky. Skutečnost však zdaleka nebyla tak idylická.

Zejména v začátcích Danielova amerického působení to bylo přesně naopak. Jak vyplývá z článku filmového kritika Ernesta Callenbacha, tak AFI včetně Daniela byl

začátkem sedmdesátých let předmětem kritiky. AFI byl vnímán jako drahá, neefektivní a elitářská instituce s ne-realistickým cílem hledat a vychovávat talentované umělecké filmaře. Konkrétně Daniel byl sice oceňován za své pedagogické zkušenosti, charisma a za způsob konzultací scénářů, ale zároveň byl kritizován za to, že nebyl dostatečně intelektuálně podnětný v uvažování o filmu, a jeho vzdělávací materiály byly označeny za příliš vágní. Rovněž byla zpochybněna Danielova role v čele vzdělávacího centra, protože pocházel z naprosto cizí filmařské tradice.<sup>5</sup>

Daniel se v roce 1971 stal vedoucím vzdělávací sekce AFI, ale jeho působení zde brzy začalo směřovat ke svému konci. Poprvé nabídl svou funkci k dispozici na jaře roku 1973 a definitivně rezignoval v létě roku 1974. Ačkoli je jeho rezignace dáována do souvislosti především s podporou pro Lynchův film *Mazací hlava*, rozhodně to nebyl důvod jediný. Dle článku v *The New York Times* z 24. srpna 1974 měl Daniel dlouhodobé neshody s ředitelem AFI Georgem Stevensem a z pohledu správní rady AFI nezvládl svou manažerskou roli.

Daniela tyto okolnosti musely zasáhnout. Na jedné straně byl stále oceňován jako konzultant scénáristů a částečně i jako pedagog, ale jeho pověst manažera utrpěla. Snad i kvůli tomu se musel poprvé v životě přesunout mimo centrum dění do desetitisícového městečka Northfield ve státě Minnesota na středozápadě Spojených států. Z této etapy jeho života se dochovalo snad nejméně informací. Daniel tam v roce 1975 získal pětiletý kontrakt na profesorské pozici a jeho úkolem bylo vytvořit moderní filmový studijní program. Své působení na Carletonu Daniel ukončil předčasně už v roce 1978. Jeho nástupce na profesorské pozici John Schott se domnívá, že Daniel přišel do Minnesoty hlavně proto, že potřeboval práci. Muselo mu však být hned jasné, že jeho ambice překračovaly regionální školu. Pro vedení školy však bylo výhodné Daniela i přesto angažovat. Měl za sebou scenáristickou kariéru a několik let vedl AFI, takže na Carleton přicházel jako hvězda.

Začátky Danielova působení na Carleton College byly spojovány s transformací studijního programu a Daniel

- 1 Za pomoc s rešerší pramenů autor děkuje Petře Kupcové a Barboře Fialové.
- 2 Barešová, Marie — Česany Dvořáková, Tereza. *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* Praha: Národní filmový archiv, 2017. Na Daniela vzpomínají hlavně Daniela Fischerová, Petr Markov a Jaroslava Jiskrová.
- 3 *František Daniel, nar. 14. 4. 1926 Kolín. Naturalizace v USA.* Archiv bezpečnostních složek, sig. 141934, Osobní spis (Eva Danielová).
- 4 Klimeš, Ivan. „Filmaři a komunistická moc v Československu“. *Iluminace*, č. 4, 2004, s. 133—134.
- 5 Franc, Martin a kol. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze.* Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2017, s. 205.
- 6 *Výměna cestovního pasu a vydání cestovního povolení.* Archiv bezpečnostních složek, sig. 141934, Osobní spis (Eva Danielová).
- 7 *Prodloužení výjezdního povolení.* Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. 141934, Osobní spis (Eva Danielová).
- 8 *Protokol o výslechu svědka — Božena Kožnarová.* Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. V-23653 MV, Vyšetřovací spis a trestní spis Františka Daniela a Evy Danielové; *Protokol o výslechu svědka — Alena Hobžová.* Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. V-23653 MV, Vyšetřovací spis a trestní spis Františka Daniela a Evy Danielové; Daniel, František. *Korespondence*, 30. května 1972. Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. V-23653 MV, Vyšetřovací spis a trestní spis Františka Daniela a Evy Danielové, s. 16.
- 9 *Úsnesení*, 22. listopadu 1972. Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. V-23653 MV, Vyšetřovací spis a trestní spis Františka Daniela a Evy Danielové.

- 10 Daniel, František. *Korespondence*, cit. dílo, s. 16—21; Danielová, Eva. *Korespondence*. Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. V-23653 MV, Vyšetřovací spis a trestní spis Františka Daniela a Evy Danielové, s. 22—26.
- 11 Daniel, František. *Korespondence*, cit. dílo, s. 19.
- 12 Tamtéž, s. 18.
- 13 Callenbach, Ernest. „The Unloved One: Crisis at the American Film Institute“. *Film Quarterly*, č. 4, 1971, s. 46—49.
- 14 Kaplan, Jeff. „Luce Professor discusses film and education“. *Carletonian*, 25. září 1975, s. 8.
- 15 Trovansky, David C. — Kaplan, Jeff. „Audience benefits, but what about the artist“. *Carletonian*, 16. října 1975, s. 8.
- 16 Kanin, Fay — Wagner, Robert W. „Screenwriting Training for Writers and Directors in the U.S.A.“. *Journal of the University Film Association*, č. 4, 1980, s. 17.
- 17 *František Daniel, nar. 14. 4. 1926 Kolín. Naturalizace v USA*, cit. dílo.
- 18 Daniel, Frank. „Introduction“. In Howard, David — Mabley, Edward. *The Tools of Screenwriting. A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay.* New York: St. Martin's Griffin, 1995, s. xvii—xxii. Ve druhém textu Daniel přinesl několik charakteristik české kinematografie ve stručném historickém přehledu. Daniel, František. „The Czech Difference“. In Paul, David W. *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema.* London, Basingstoke: The Macmillan Press, 1983, s. 49—56.

byl nositelem změny. Bylo mu jasné, že malá minnesotská škola nemůže konkurovat AFI v technickém zázemí a rozpočtu, tak se rozhodl vybudovat finančně nenáročný program zaměřený na scénářistickou práci. V rozhovoru pro školní noviny Daniel nastínil základní rysy nového studijního programu. Studentům — budoucím scénáristům — měla škola poskytnout možnost vzdělání v širokém spektru humanitních a společenských oborů, stejně tak v oblasti dalších uměleckých druhů. Nemělo se však jednat o vzdělání čistě teoretické. Daniel byl k filmové teorii spíše skeptický. Kinematografii vnímal hlavně jako průmysl a film jako kolektivní dílo. Výchova scénáristů — proto měla stavět na osvojování praktických dovedností — na psaní. Daniel v rozhovoru rovněž vyslovil vizi dalšího směřování studijního programu. Představoval si vznik konsorcia minnesotských škol s filmovým vzděláváním, které mezi sebou měly sdílet zkušenosti, techniku a studenty. Centrem této sítě se měla stát právě Carleton College.<sup>14</sup> Danielův plán počítal s tím, že se z nevýhody maloměstské školy udělá ctnost a že se ze zemědělského Northfieldu stane kreativní centrum regionu. Sílu této vize a snad i Danielovo charisma ukazují dva články ve stejných novinách z října 1975, které novému profesorovi projevují velkou důvěru.<sup>15</sup>

Dnes už se s jistotou nedozvíme, zda se jednalo o skutečný záměr, nebo jen o nerealistickou vizi. Podle Johna Schotta k vytvoření sítě škol nikdy nedošlo. Na druhou stranu během tříletého působení na Carletonu se Danielovi povedlo reformovat filmový studijní program, zaměřit ho na scénářistiku a postavit výuku na základě vzdělávání v širokém spektru humanitních, společenských a uměleckých oborů. Z hlediska výuky tedy naplnit to, co si předsevzal. Na Danielelem připravený scénářistický studijní program následně navázal John Schott a díky lepší dostupnosti digitálních kamer ho mohl rozšířit směrem k natáčení filmů.

V roce 1978 byla Danielovi nabídnuta pozice na prestižní Columbia University v New Yorku. Po třech letech to pro něj byla možnost dostat se z regionální instituce zpět do centra dění, a navíc měl spolupracovat s Milošem Formanem. Zadání bylo jasné, stejně jako předtím v Kalifornii a Minnesotě měli za úkol přetvořit filmový studijní program.

Podle jedné z Danielových spolupracovnic, filmové historičky Annette Insdorfové, se filmová výuka na Columbia University původně soustředila hlavně na dokumentární film a na dějiny kinematografie. Daniel s Formanem to po svém příchodu změnili a obrátili pozornost k praktické filmařině a natáčení hraných filmů. Insdorfová se domnívá, že hlavně díky Danielovi byla na Columbia University vybudována jedna z předních scénářistických škol ve Spojených státech amerických. Oproti výše zmíněnému studijnímu programu v Carletonu se však portfolio Columbia University lišilo, neboť bylo možné studovat i režii. Přesto zůstala východiska Danielovy představy o studijním programu pro filmaře podobná. Byl přesvědčen o tom, že pro studenty, kteří se chtějí stát úspěšnými scénáristy či režiséry, je podstatné znát jen jednu věc — všechno. Studenti tak byli vedeni k zájmu o nejrůznější

obory a už od prvního semestru museli pravidelně psát a natáčet, aby se rozvíjeli jak po stránce teoretické, tak i po stránce praktických dovedností.<sup>16</sup>

### Odkaz Franka Daniela

Danielova kariéra neskončila na Columbia University. Během osmdesátých let začal spolupracovat se Sundance Institute, kde pomáhal nezávislým filmařům s vývojem scénářů. V roce 1986 se pak přesunul z New Yorku zpátky na západ Spojených států, kde se stal děkanem na University of Southern California. Přesto bylo jeho newyorské působení zlomové. Podařilo se mu jednak dostat se zpět na prestižní instituci, jednak se v roce 1981 stát naturalizovaným Američanem.<sup>17</sup> Symbolicky tak byl uzavřen příběh Čechoslováka v cizí zemi a začal příběh mezinárodního pedagoga scénářistiky.

Co měli společného František Daniel — scenárista a děkan FAMU, který na jaře roku 1969 opustil Československo — a Frank Daniel — učitel scénářistiky na předních amerických vzdělávacích institucích? Oba vnímali scénářistiku jako základ filmové práce, oba vyučovali pomocí praktických cvičení a vedli studenty k psaní. Soustavně je Danielovi rovněž připisováno zvláštní charisma a je zřejmé, že byl nositelem vize inovace výuky scénáristů, kterou dokázal opakovaně prosazovat.

Na druhou stranu, Daniel se už neprosadil ve filmovém průmyslu jako scenárista. Ještě v polovině sedmdesátých let sice mluvil o nějakých připravovaných scénářích, ale k jejich realizaci patrně nedošlo. Rovněž přestal publikovat. Na své české knihy o scénářistice a dramaturgii v angličtině už nenavázal. Ze svého zahraničního působení po sobě zanechal všehovšudy dva texty, z nichž se scénářistice věnuje jen šestistránková předmluva ke knize jeho studentů.<sup>18</sup> Opustil tak praktickou scénářistiku a teorii dramatu, které byly v Československu organickou součástí jeho práce.

Daniel se v Americe věnoval zejména činnosti pedagogické a jeho publikační platformou se staly přednášky, které se většinou nedočkaly oficiálního vydání. Možná i to mu pomohlo získat auru legendárního pedagoga. Studenti i učitelé scénářistiky mezi sebou dodnes sdílejí zrnité videozáznamy Danielových přednášek či jejich písemné přepisy. Snad i kvůli tomu mají jeho poznatky nádech něčeho neoficiálního, co se nevešlo do tradičního akademického formátu ani do kurikula filmových škol. Je to však pouhé zdání, protože Daniel se aktivně podílel na formování výuky začínajících autorů. Jeho pedagogická činnost byla založena především na předávání rad zkušeného filmaře začínajícím scénáristům a jako taková mohla překonat kulturní rozdíly a fungovat jak ve střední Evropě, tak i v zámoří.

**Autor pracuje na Univerzitě Palackého a badatelsky se zabývá dějinami kinematografie.**