

Akademie múzických umění v Praze

Filmová a televizní fakulta

Magisterský studijní program

Filmová produkce

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Současná praxe profese script consultant vycházející z odkazu

Františka Daniela

Hynek Spurný

Vedoucí práce: Mgr. Jan Černík Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, červen 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague
Film and Television Faculty**

Master's program
Film Production

MASTER'S THESIS

**Current practice of the script consultant profession based on
the legacy of František Daniel**

Hynek Spurný

Thesis supervisor: Mgr. Jan Černík Ph.D.

Awarded academic title: MgA

Prague, June 2024

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Současná praxe profese script consultant vycházející z odkazu Františka Daniela

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

Hynek Spurný

[Jméno Příjmení, podpis]

Poděkování

Rád bych poděkoval svému vedoucímu diplomové práce panu Mgr. Janu Černíkovi Ph.D. za odborné vedení, profesionální přístup a konstruktivní připomínky, které byly významným přínosem pro úspěšné dokončení mé práce. Dále chci poděkovat všem respondentům, kteří mi poskytli potřebné informace.

Abstrakt

Diplomová práce si dává za cíl představit současnou praxi profese script consultant, která vychází z odkazu scenáristy a dramaturga Františka Daniela. V současné době je script consultant v audiovizuálním průmyslu západních zemí běžně využíván, neboť velkou měrou napomáhá k úspěšnému završení stádia developmentu filmu a poskytuje scenáristům i producentům opěrný bod v tvorbě funkčního literárního scénáře. Cílem práce je z pozice producenta sledovat spolupráci se script consultantem od prvního oslovení až po dovršení spolupráce na přiděleném scénáři. Metoda výzkumu je postavena na polostrukturovaných rozhovorech s předními evropskými script consultancy Agniezskou Kruk, Janem Forsströmem, Donatem F. Keuschem a Gabriele C. Sindler. Práce hledá odpověď na dvě výzkumné otázky: 1. Jaký je komplexní obraz spolupráce producenta a script consultantů v průběhu procesu práce na filmovém scénáři; 2. Do jaké míry uplatňují vybraní respondenti při práci na scénáři metody a odkaz Františka Daniela. Struktura práce je nastavena dle jednotlivých fází, které kooperativnímu procesu odpovídají.

Abstract

The thesis aims to present the current practice of the script consultant profession, which is based on the legacy of the scriptwriter and dramaturge František Daniel. Nowadays, the script consultant is commonly used in the audiovisual industry of Western countries, as it greatly contributes to the successful completion of the development stage of a film and provides writers and producers with a major support in the creation of a functional literary script. The aim of this thesis is to follow, from the producer's position, the collaboration with the script consultant from the first approach to the completion of the collaboration on the assigned script. The research method is based on semi-structured interviews with leading European script consultants, Agniezka Kruk, Jan Forsström, Donat F. Keusch and Gabriele C. Sindler. The thesis seeks to answer two research questions: 1. What is the complex picture of the collaboration between producer and script consultant during the process of working on a film script; 2. To what extent do the selected respondents apply the methods and legacy of František Daniel when working on a script. The structure of the thesis is set according to the individual stages that correspond to the collaborative process.

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod: teoretická východiska a předmět výzkumu | 1 |
| 1 Počáteční kontakt producenta se script consultantem | 6 |
| 1.1 Podmínky při oslovení..... | 6 |
| 1.2 Typy projektů | 9 |
| 1.3 Nastavení workflow a komunikace..... | 12 |
| 1.4 Honorář script consultantů..... | 16 |
| 2 Přístup ke scénáři..... | 18 |
| 2.1 Odkaz Františka Daniela..... | 18 |
| 2.2 Podoba a fáze procesu práce na scénáři | 20 |
| 2.3 Základní pilíře funkční struktury scénáře | 24 |
| 2.4 Komunikace slabin scénáře směrem k autorovi a jejich řešení | 26 |
| 3 Zakončení spolupráce | 33 |
| 3.1 Moment dovršení spolupráce na přiděleném scénáři | 33 |
| 3.2 Kritéria kvality odvedené práce script consultantů..... | 35 |
| 3.3 Uznání kreditu script consultantů..... | 37 |
| Závěr..... | 39 |
| Seznam použitých zdrojů | 42 |

Seznam příloh

- Příloha 1 – Scénář polostrukturovaného rozhovoru

Seznam použitých zkratk

- DFK a GCS – Donat F. Keusch a Gabriele C. Sindler
- AK – Agnieszka Kruk
- JF – Jan Forsström

Úvod: teoretická východiska a předmět výzkumu

Dlouhodobým problémem vývojové fáze českého audiovizuálního díla je nedostatečná dramaturgie.¹ Jednou z možností, jak tomu lze v průběhu literární přípravy předcházet, je přizvání script consultanta,² který scenáristovi a producentovi dodá komplexní dramaturgickou analýzu filmového scénáře s důrazem na identifikování možných slabin i s návrhem jejich řešení. Cílem mé diplomové práce je představení současné praxe profese script consultant, která se odkazuje na metody Františka Daniela. Tento filmový dramaturg a scenárista v 80. letech 20. století inspiroval k realizaci scenáristických workshopů v evropském prostoru a dosud má velký vliv na současné evropské a americké script consultanty, kteří se na Danielovy metody přímo odvolávají. Zaměřím se i na jejich vlastní metody, které script consultanti při své práci využívají.

Evropské počátky profese script consultant pramení z prvních workshopů zaměřených na script development, které na začátku 80. let organizoval právě František Daniel, což popisuje Angus Finney ve své knize³ věnující se obrazu vývoje evropských celovečerních filmů v 80. a 90. letech. Představuje Františka Daniela jako scenáristu a režiséra, který zastával přední pozice filmového pedagoga v Praze, New Yorku a Los Angeles a v roce 1981 stál po boku Robertu Redfordovi při založení Sundance Institute v Utahu. Ve své profesní kariéře Daniel uplatnil svoji zkušenost jak s americkým, tak i s evropským filmovým průmyslem. Na svých workshopech Daniel kladl veliký důraz na význam skupinových diskusí. Filmovým producentům, kteří se k přihlášeným projektům vážali, bylo rovněž doporučeno účastnit se všech sezení týkajících se vývoje scénáře. První část workshopů byla věnována intenzivnímu semináři pod vedením scenáristických tutorů. V druhé části se pak střídavě přistupovalo k promítání a následné analýze vybraných vzorových filmů. Účastníci těchto kurzů hodnotili kurzy obecně pozitivně. Především oceňovali důkladné, a přitom zcela srozumitelné Danielovy analýzy filmů.⁴ Někteří z frekventantů však poukazovali na to, že ve skupinových seminářích nepanovala právě uvolněná a spontánní atmosféra: „*Lidé by v rámci workshopu měli kritizovat, ale jednotlivci mají tendenci nekritizovat, hlavně proto, aby se vyhnuli zpětné kritice*“, sdělil jeden komentátor.⁵ Obecně však z tehdejšího výzkumu španělské Media Business School, který se věnoval podmínkám vývoje filmového díla v evropské prostředí, vyplynulo, že se jednalo o přínosný příspěvek k rozvoji evropských talentů. Daniel a jeho tým script consultantů v Evropě znovu reaktivovali své workshopy od roku 1991 díky podpoře z veřejného sektoru. Do roku 1992 proběhly tři workshopy, kterých se účastnilo 75 scenáristů a dalších osm

¹ SZCZEPANIK, Petr, KOTIŠOVÁ Johana a MOTAL Jan. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie, 2015.

² Tento termín budu používat v anglicky psané podobě v české deklinaci, protože nemá dosud zaužívanou českou alternativu.

³ FINNEY, Angus. *Developing Feature Films in Europe: A Practical Guide*, Abingdon: Routledge, 1996.

⁴ Tamtéž, s. 180.

⁵ Tamtéž, s. 180.

workshopů se konalo během let 1993/94. Každý z programů hostil přibližně 24 evropských scenáristů. Na přístup Františka Daniela navazuje francouzský scenáristický workshop Equinoxe, který byl poprvé realizován v září 1993 v Bordeaux.⁶

Danielova motivace uspořádat tyto workshopy vycházela z jeho znalosti problémů evropské scenáristiky, které ve své době vnímal, jak zmiňuje článek Victora Henninga a Andreho Alpara o mechanismech veřejné podpory programu EU MEDIA Plus. Zde se tyto autoři dotýkají kontextu úpadku evropské scenáristiky a zmiňují, že Frank Daniel, spolureditel filmového oddělení na Columbia University a děkan filmové školy na University of Southern California, kdysi poznamenal: „*Evropští filmaři začali nedávno přiznávat, že úplné opuštění scenáristického řemesla v posledních třiceti letech vedlo k neblahému výsledku. Národní filmaři ztratili své vlastní publikum.*“⁷ Teorie režiséra jako hlavního autora, která v Evropě převládala, částečně způsobila, že scenáristé byli považováni za zbytečný nákladový faktor, jehož práci by stejně dobře mohli vykonávat režiséři. V důsledku toho byli a mnohdy stále jsou scenáristé nedostatečně placeni a jejich scenáristické vzdělávání je zanedbáváno. Základní pravidlo, že film nemůže být dobrý, pokud není dobře napsaný, bylo po léta opomíjeno, což spolu s touhou mnoha producentů zaměřit se na celoevropské publikum vyústilo v to, čemu se dnes říká „Euro-puding Cinema“, tedy špatně napsané, identitu rozkládající filmy založené na nejnižším společném jmenovateli.⁸

V současné době je profese script consultant v audiovizuálním průmyslu západních zemí v podstatě nezbytná, neboť velkou měrou napomáhá k úspěšnému završení stádia developmentu filmu a poskytuje scenáristům i producentům opěrný bod v tvorbě funkčního literárního scénáře. Důležitost této profese v našich podmínkách vychází stále více najevo, což dokazuje i závěr studie týmu Petra Szczepanika,⁹ která identifikuje hlavní kritický problém filmového developmentu v nedostatečné úrovni dramaturgie a jejího personálního zajištění a v nedůsledné práci na scénáři, s tím související. Vývoj je kritické místo českého systému filmové produkce, které je zodpovědné za slabé výsledky hraných kinematografických děl na mezinárodních festivalech. Scénáře jsou nedostatečně financovány, nedostatečně rozvíjeny a producenti přistupují ke svým projektům bez strategické návaznosti. Necháávají své scenáristy v nejistých pracovních podmínkách. Ti nejsou motivováni k účasti na mezinárodních workshopech a nediskutují o svých scénářích s kompetentními script consultancy.¹⁰

Vedle funkce dramaturga poskytuje profese script consultantů scenáristům a producentům hloubkovou analýzu scénáře, upozorní na potenciální slabiny ve struktuře,

⁶ FINNEY, Angus. *Developing Feature Films in Europe: A Practical Guide*, Abingdon: Routledge, 1996. s. 181.

⁷ HENNING, Victor a ALPAR, Andre. Public aid mechanisms in feature film production: the EU MEDIA Plus Programme, *Media, Culture & Society*, 2005, roč. 27, č. 2, s. 237.

⁸ Tamtéž.

⁹ SZCZEPANIK, Petr, KOTIŠOVÁ Johana a MOTAL Jan. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie, 2015. s. 281-282.

¹⁰ SZCZEPANIK, Petr. Script Development and the Post-Socialist Producer: Towards a Comparative Approach to Cultures of Development. In: Batty, C., Taylor, S. (eds) *Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021, s. 56. https://doi.org/10.1007/978-3-030-48713-3_4

dialozích či tempu a zároveň přináší návrhy, jak tyto nedostatky řešit.¹¹ Jeff Rush ve svém textu věnujícím se cross-cultural script consultingu televizní série pro mezinárodní komerční televizi popisuje, že script consultant si musí být při práci na scénáři vědom kulturních rozdílů a musí je konstruktivně využít k rozvinutí potenciálu připravovaného díla. Kulturní rozdíly mohou být využity ke zvýšení autentičnosti postav, prostředí a situací. Tím může látka zaujmout širší publikum ve vícero teritoriích a přispět tak k vytvoření příběhu hodného úspěšné globální distribuce.¹² Jeho dramaturgické znalosti umožňují odhalovat a zkoumat postupy, vzorce a zvláštnosti scenáristické tvorby. Význam dramaturgie je pro proces psaní scénáře zcela zásadní a je zřejmé, že může účinně sloužit analýze narativně performativních uměleckých děl jako dílčí disciplína estetiky.¹³

Dosud však nebyla nikým zpracována komplexní podoba kooperace filmového producenta a profese script consultanta, o což se v této práci v návaznosti na odkaz Františka Daniela pokusím.

Rozhodl jsem se tento problém zpracovat z pozice producenta, který oslovuje script consultanta a vtahuje ho do vývoje filmového scénáře. V této práci budu hledat odpověď na tyto otázky: S jakými typy projektů a za jakých podmínek jsou script consultantů oslovení? Uplatňují své služby spíše pro projekty v raném či pozdním developmentu? Jakým způsobem přistupují k práci na zadaném scénáři? V neposlední řadě budu zjišťovat, jakým způsobem s producentem script consultant v průběhu práce komunikují, jak je nastavená celá workflow či další možnosti script consultantova vstupu do projektu.

Odpovědi na tuto sadu otázek jsem hledal přímo mezi script consultanty, jež jsem oslovil a vedl s nimi polostrukturované výzkumné rozhovory. V počáteční fázi svého výzkumu jsem vytvořil scénář k polostrukturovanému rozhovoru (v příloze této práce) na základě zmíněných výzkumných otázek. Tyto nahrané rozhovory byly strojově přepsány pomocí softwaru Monitoriq od společnosti Venlan AI do textové podoby a následně kódovány dle specifických témat, jako kupříkladu podmínky při oslovení script consultantů, workflow při práci na scénáři, přístup ke scénáři, komunikace slabin ve scénáři, komunikace s producentem, honorář script consultantů, dramaturgická metoda, završení spolupráce, kredit v titulcích a další. Tyto kódy byly analyzovány komparací dle podobností či rozdílů a následně zasazeny do kontextu zmíněné literatury a perspektivy spolupráce producenta se script consultantem.

Podařilo se mi setkat se třemi současnými script consultanty, kteří při své práci explicitně využívají metody Františka Daniela. Další kritéria výběru těchto respondentů byly jejich zkušenosti, profesní background a teritorium působení v Evropě. Původně jsem do

¹¹ TAYLOR, Stacy a BATTY, Craig. Script development and the hidden practices of screenwriting: perspectives from industry professionals. Online. *New Writing*. 2016, roč. 13, č. 2, s. 204–217. ISSN 1479-0726. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/14790726.2015.1120314>. [cit. 2024-04-01].

¹² RUSH, Jeff. Doctoring *La Cacería, Las Niñas De Alto Hospicio*: Issues in Cross-Cultural Script Consulting. In: Taylor, S., Batty, C. (eds) *The Palgrave Handbook of Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. https://doi.org/10.1007/978-3-030-82234-7_12

¹³ STUTTERHEIM, Kerstin. Film Dramaturgy: A Practice and a Tool for the Researcher. In: Davies, R., Russo, P., Tieber, C. (eds) *The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies*. Cham: Palgrave Macmillan, 2023. https://doi.org/10.1007/978-3-031-20769-3_36

tohoto výzkumu chtěl zahrnout i script consultanta Martina Daniela, ale vzhledem k tomu, že spolupracuje především na amerických projektech a z odkazu svého otce při své práci logicky vychází, rozhodl jsem svůj výběr omezit na evropské script consultanty, kteří k osobnosti Františka Daniela nemají příbuzenský vztah.

Mezi vybrané patří polská scenáristka Agnieszka Kruk. Vystudovala nizozemskou a britskou literaturu, je absolventkou scenáristiky Varšavské filmové školy a Filmové školy v Lodži. Je zakladatelkou a programovou ředitelkou StoryLab.pro ve Varšavě, kde realizuje scenáristické workshopy pro projekty v raném developmentu a vzdělávací programy pro script consultanty.¹⁴

Druhým dotazovaným je švýcarský script consultant působící v Berlíně Donat F. Keusch společně s jeho ženou Gabriele C. Sindler. Donat studoval psychologii a v audiovizi začal působit v 70. letech jako distributor a později i jako producent, když s filmem *Cesta tureckého režiséra Yilmaze Güneho* získal ocenění Zlaté palmy na francouzském filmovém festivalu v Cannes. Koncem 80. let se Donat Keusch setkal s Františkem Danielem, který vedl své workshopy v Belgii – toto setkání mělo být rozhodující. Poprvé ve své kariéře producenta a distributora Donat systematicky studoval problematiku tvorby příběhu, struktury, postav, dialogů a mnohé další. O několik let později Donat uspořádal workshop s Paulem Schraderem, kde vysvětloval svou metodou vývoje scénáře k filmům *Taxi Driver*, *Americký gigolo* či *Poslední pokusení Krista*. Se svými zkušenostmi z praxe a s mentoringem Franka Daniela si Donat uvědomil, že způsob, jakým Paul Schrader vyvíjí scénář, by mohl být užitečným nástrojem pro objektivní a nezaujatý přístup k analýze scénáře. Začal tuto metodu používat opačně – ne k vývoji scénáře, ale k analýze scénáře.

Gabriele C. Sindler v 80. letech studovala politologii v Berlíně a v 90. letech započala studium scenáristiky a dramaturgie na berlínské filmové škole, kde se setkala s Donatem F. Keuschem, který zde působil jako pedagog. Několikrát se zúčastnila jeho workshopů a následně začala tyto workshopy spoluorganizovat a vést. Považuje za velmi důležité vnášet do analýz i ženskou perspektivu, zejména s ohledem na převahu mužských vlivů v průmyslu. Později Sindler a Keusch navázali spolupráci s filmaři z afrického kontinentu. Jejich koncepce je postavena na nutnosti analyzovat příběhy alespoň ze čtyř různých perspektiv: z perspektivy mužské, ženské, starších a mladších lidí a z perspektivy kulturních rozdílů, kdykoli to příběh vyžaduje. Vzhledem k tomu, že na projektech pracují společně a stejnou metodou, budu ve své práci jejich výroky uvádět většinou jako společné.¹⁵

Třetím respondentem je finský script consultant, scenárista a spisovatel Jan Forsström, který vystudoval českou literaturu a následně scenáristiku na filmové škole v Helsinkách. S profesí script consultant začal již při studiu scenáristiky, kdy dramaturgoval scenáristická díla svých kolegů. Prošel několika workshopy v režii Roberta McKeeho. Díky studiu literatury

¹⁴ KRUK, Agnieszka, rozhovor o profesi script consultant [ústní sdělení]. Online, 4. 4.2024.

¹⁵ KEUSCH, Donat a SINDLER, Gabriele, rozhovor o profesi script consultant [ústní sdělení]. Berlin, 28. 3. 2024.

je zásadním způsobem ovlivněn naratologií. Profesi script consultanta se věnuje přes dvacet let a podílí se na scenáristických workshopech realizovaných v rámci filmového festivalu v Sarajevu.¹⁶

S každým z těchto respondentů jsem vedl několika hodinový rozhovor. Donata F. Keusche a Gabriele C. Sindler jsem osobně navštívil v Berlíně. S ostatními jsem vedl rozhovor online, neboť Agnieszka Kruk se v době realizace rozhovoru nacházela v Japonsku a Jan Forström ve svém domovském Finsku. V textu mé práce budu na zmíněné respondenty odkazovat jejich iniciálami. Tuto strategii jsem zvolil za účelem redukce množství textu poznámek pod čarou.

Výklad mé práce budu organizovat dle jednotlivých fází, které odpovídají procesu práce script consultanta na přiděleném projektu. Řazení kapitol tak bude mít chronologický systém od prvního oslovení script consultanta až po dovršení spolupráce na přiděleném scénáři. Tento způsob považuji za nejvhodnější pro uvedení čtenáře do problematiky celkového procesu a pro porovnání případných rozdílů v práci script consultantů.

Na závěr úvodu si dovoluji zmínit ještě jednu osobní motivaci. K tomuto tématu mám velice blízko, neboť působím v českém audiovizuálním průmyslu jako filmový producent a aktuálně vyvíjím celovečerní dokumentární film o životě a tvorbě Františka Daniela. Právě v průběhu vývoje filmu jsme společně s kreativním týmem v rámci rešerší objevili Danielovy dramaturgické metody, které jsou v kontextu světové dramaturgie zcela unikátní.

¹⁶ FORSSTRÖM, Jan, rozhovor o profesi script consultant [ústní sdělení]. 18. 4. 2024.

1 Počáteční kontakt producenta se script consultantem

Každý audiovizuální projekt vyžaduje specifický přístup k vývojové fázi scénáře. Hodlám zkoumat, jaké typy projektů z oblasti audiovizuální tvorby využívají služeb script consultantů a za jakých podmínek. Zajímá mne, zda jejich klientelu tvoří primárně producenti, či zda se jedná spíše o samotné scenáristy nebo režiséry. Dále se budu zabývat otázkou konkrétní fáze developmentu, ve které k oslovení script consultantů dochází a jakou formu má zadání této služby. Zda zadavatel za script consultantem přichází s tím, že si je vědom konkrétní slabiny ve scénáři, či požaduje jeho kompletní dramaturgickou revizi. Dalším aspektem mého výzkumu bude analýza komunikace s producenty během celého procesu, a to včetně jejich možné přítomnosti na sezeních společně s autorem. Nakonec se zaměřím na současnou úroveň honorářů této profese v evropském prostředí audiovizuální tvorby.

1.1 Podmínky při oslovení

Všichni dotazovaní script consultantů se shodují na tom, že jsou oslovováni producenty, scenáristy, režiséry či distributory. U každého z nich se však poměry u těchto skupin liší.

„70 % klientů jsou scenáristé nebo režiséři, kteří mě kontaktují. Pak je to asi 20 až 25 % přímo od producentů. Většina autorů, kteří mě osloví, jsou již v projektu s producentem. Existují i jiné případy, například distributoři, ale to je velmi vzácné, i když se to stává. V takových případech distributor vkládá finanční vklad, aby podpořil vývoj filmu. Většinou to přichází od scenáristy, což je podle mě ideální. Někdy je to i režisér, ale často je to jedna a tatáž osoba.“ (JF)

AK se ve své společnosti zaměřuje spíše na celkový vývoj scénáře od fáze námětu nežli na analýzu hotových verzí. Tímto primárním zaměřením se odlišuje od ostatních vybraných script consultantů.

„Nyní se na nás obracejí většinou producenti, distributoři a jednotliví tvůrci, jako jsou scenáristé, režiséři a někdy dokonce i herci, kteří chtějí psát svůj vlastní scénář. Vnímají nás jako zdroj znalostí, které nemají. Uvědomují si, že psaní není jejich silnou stránkou, ale přesto chtějí mít vlastní autorský scénář. Firmy se na nás obracejí, když potřebují spisovatele pro konkrétní projekty. Kromě toho také učíme, jak psát novely. Scenáristé představují své projekty producentům a spisovatelé představují své dokončené knihy na největším knižním veletrhu v Polsku.“ (AK)

Z výpovědi vyplývá, že mezi její cílovou skupinu patří i herci či režiséři, kteří s psaním nemají zkušenost. DFK a GCS společně uvádějí, že jejichž zaměření se týká primárně analýzy

kompletních verzí scénáře. Od ostatních se liší tím, že jsou kromě producentů a režisérů rovněž oslovování distributory, kteří jejich služby využívají ve fázi předprodeje určitých titulů.

„Hlubková analýza se obvykle provádí pro producenty, scénáristy/režiséry a příležitostně i pro filmové investory. Oslovují nás částečně i distributoři, kteří se ocitli v obchodní situaci předprodeje. Dostávají scénáře od světových sales společností, které je distribuují svým klientům po celém světě. Mají zájem především o kratší reporty, protože dávají přednost tomu, aby jim nevznikaly značné náklady.“ (DFK a GCS)

Každý script consultant nabízí několik variant služeb pro klienty s projektem v developmentu a každý klient přichází s odlišným požadavkem týkajícím se vývoje scénáře. DFK a GCS poznamenali, že mají několik úrovní analýzy – krátký report (2 až 4 strany výstupu), krátkou analýzu (7 až 12 stran výstupu) a hlubkovou analýzu (15 až 30 stran výstupu). Každá z těchto se od sebe liší rozsahem a cenou. Toto rozdělení vnímám z producentského hlediska velice pozitivně, protože nabízí producentovi možnost výběru dle konkrétních potřeb stádia developmentu a finančních možností projektu.

„Oslovují nás, aniž by přesně věděli, v jakých konkrétních místech je ve scénáři problém, ale cítí, že je nefunkční. Nejnáročnějšími klienty jsou obvykle scénáristé/režiséři, kteří se domnívají, že jejich scénář je dokonalý a potřebuje pouze drobné úpravy. My si ho přečteme a pak uděláme návrh s poznámkami, co tento konkrétní projekt potřebuje. Nabízíme naše služby jak před zajištěním financování, abychom jim pomohli s procesem financování, tak i po něm, když zjistí, že jejich scénář nefunguje dle představ. Mnozí již investovali tisíce eur bez úspěchu získání podpory a obrací se na nás s žádostí o pomoc. Takovému projektu nabízíme naši službu ve formě krátké analýzy, která identifikuje hlavní problémy a nabízí cesty ke zlepšení.“ (DFK a GCS)

Jak jsem již zmínil, AK ve své společnosti primárně nabízí formu služby spočívající v metodě kompletního vývoje, ale druhotně nabízí i jiné dramaturgické služby.

„Většinou za mnou přicházejí s námětem, který chtějí rozvinout do podoby scénáře. Někdy mě osloví, abych napsala hodnocení pro potřeby polských filmových fondů, kde pracuji jako expert. Občas se na mě tvůrci obrátí s hotovým scénářem. Pokud se rozhodnou se mnou spolupracovat, odložíme scénář stranou a začneme proces vývoje literární přípravy od začátku. Je nezbytné řešit případné chyby hned v počátcích, protože čím více chyb uděláte na začátku, tím je scénář chaotičtější. Většinou však za mnou přijdou jen s námětem.“ (AK)

Aplikace této metody na již hotovou verzi scénáře může být dle mého názoru pro producenta frustrující, pokud do vývoje dané konkrétní verze již vložil větší část finančních prostředků. Ve Finsku je proces oslovování script consultantů dle JF částečně určen nastavením dotační podpory u tamějších audiovizuálních fondů. Týká se to především dotační podpory na první verzi scénáře, kde autor uvede, že bude pro psaní využívat služeb script consultantů.

„V developmentu nejdříve přichází žádost o dotaci na literární přípravu a v některých případech lidé využívají script consultantů již v této fázi. V tomto případě dostanu asi 20 nebo 25 % dotace. To je velmi raná fáze procesu. Většina projektů mé služby využívá ve fázi kompletního vývoje, kdy se ke mně dostává již druhá, třetí nebo někdy až čtvrtá verze scénáře. 80 % projektů co mě oslovuje mají scénář a vědí, že by měl být lepší, ale nejsou si úplně jistí, jak na to. Někdy, ale velmi zřídka, možná v 5 % případů, mě zavolají až v poslední fázi developmentu – obvykle se už chystají natáčet, ale narazili na problém s nedostatkem financí a potřebují scénář zkrátit. Pak přicházím s nápady, jak bychom to mohli zkrátit, aniž by se ztratila esence příběhu.“ (JF)

Z výpovědí vyplynulo, že primární cílová skupina, jež je společná pro všechny respondenty, jsou scenáristé, producenti a režiséři. Producenti samozřejmě ve valné většině případů zastupují své autory. Pro DFK a GCS jsou výraznou sekundární cílovou skupinou i distributoři, kteří se nacházejí v obchodní fázi předprodeje určitých titulů již ve fázi scénáře a potřebují krátký report o jeho kvalitě. Druhotnou cílovou skupinou pro AK jsou samostatní tvůrci (kupříkladu herci), kteří chtějí napsat svůj vlastní scénář či literární dílo. JF uvádí, že jeho druhotnou cílovou skupinou jsou distributoři, kteří se však oproti situaci u DFK a GCS rozhodnou podpořit development svým finančním vkladem.

Oslovování script consultantů se přímo váže na nabídku a podmínky služeb, které nabízejí pro rozličné fáze vývoje scénáře. JF uvádí, že ho oslovují převážně projekty s již konkrétní verzí scénáře a druhotně pak projekty ve fázi námětu pro potřeby dotační výzvy na první verzi scénáře. Vzácně je také osloven projekty těsně před natáčecím obdobím, kdy požadují zkrácení scénáře za účelem optimalizace kvůli nedostatečnému rozpočtu. AK nabízí své služby primárně pro projekty ve fázi námětu, které společně s autorem rozvine do podoby druhé verze scénáře. Nabízí své služby i jako expertka u polských filmových fondů. DFK a GCS jsou primárně oslovovány projekty s určitou verzí kompletního scénáře. Nabízejí své služby projektů před fází financování, a i po získání financí pro výrobní fázi, kdy producent či autor zjistí, že scénář není funkční. Mají tři základní varianty služeb nastavených pro potřeby jejich cílových skupin a dokážou ke každému projektu přistupovat individuálně na míru.

Vybraní script consultantů svými službami pokrývají komplexní poptávku trhu a dokáží se flexibilně přizpůsobit potřebám projektu, což z producentského hlediska vnímám jako funkční, neboť vývojová fáze filmového díla má několik etap, jak potvrzuje Petr Sczcepanik ve své studii. Z producentského hlediska vývoj zahrnuje všechny kroky vývoje finálního scénáře od prvotního námětu nebo již existujícího příběhového materiálu, přípravných formátů (synopse, treatment) a pracovních verzí scénáře. Tato fáze se někdy nazývá „literární vývoj“ nebo „literární příprava“. Producenti obecně uznávají, že vývoj zahrnuje také přípravu projektu, především sestavení základního tvůrčího týmu a zajištění finančních zdrojů, a často také předběžnou přípravu na natáčení, která zahrnuje výzkum, casting, průzkum lokací, náčrty výpravné složky, návštěvy koprodukčních fór a koprodukční jednání, vypracování předběžného marketingového plánu a jiné.¹⁷ V návaznosti na široké rozpětí developmentu se script consultantů přizpůsobili jeho potřebám a umožňují zadavatelům využívat jejich služeb v jeho jakémkoli stadiu, ať už v rané fázi námětu či těsně před natáčecím obdobím.

1.2 Typy projektů

Dramaturgický základ vyžaduje každé audiovizuální dílo. Ať už se jedná o hranou, dokumentární či animovanou tvorbu, bez ohledu na stopáž. Zajímá mne, jaké druhy projektů vyhledávají služby script consultantů, zda jsou tyto projekty převážně od lokálních či mezinárodních zadavatelů a v jakých fázích vývoje scénáře oslovení přichází.

DFK a GCS uvádějí, že jsou primárně oslovováni hranou tvorbou a sekundárně pak animovanou či dokumentární tvorbou.

„Analyzujeme především hrané celovečerní filmy, příležitostně také animované filmy a dokumenty. Obvykle se zapojujeme v pozdní fázi vývoje, když se projekty zaseknou. Pracujeme hlavně na mezinárodních projektech, nikoli na lokálních. Německo je převážně televizní zemí, ale my se zaměřujeme na film. Jazykově pokrýváme práci na scénáři v němčině, angličtině a francouzštině, takže naše projekty pocházejí z celého světa. Rovněž aktivně a dlouhodobě spolupracujeme s filmaři z afrického kontinentu, u kterých je nutné dívat se na jejich příběhy odlišnou optikou, než je perspektiva Evropana a porozumět kulturnímu rozdílu.“ (DFK a GCS)

Celkový objem jejich zakázek tedy dostávají z mezinárodního prostředí, neboť hlavní německá produkce se zaměřuje především na televizní formáty, což nespadá do jejich zaměření. Nejčastěji za nimi přicházejí projekty v pozdní fázi vývoje.

¹⁷ Sczcepanik, Petr. Script Development and the Post-Socialist Producer: Towards a Comparative Approach to Cultures of Development. In: Batty, C., Taylor, S. (eds) *Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021, s. 58. https://doi.org/10.1007/978-3-030-48713-3_4

Převážně s hranými celovečerními filmy producenti a autoři oslovují pro dramaturgickou spolupráci i JF.

„Řekl bych, že 85 % projektů, na kterých pracuji, jsou hrané filmy. Pak asi 5 % tvoří dokumenty ve fázi střihu a někdy pracuji na krátkých filmech, i když ne tak často jako dříve. Někdy pracuji i na televizních seriálech, ale není to můj primární obor a televizní projekty jsem dělal jen velmi málo. V televizním světě se nevyznám tak dobře, jako ve filmu. Většinou jsem osloven pro komplexní dramaturgickou revizi scénáře, ale někdy se jedná o specifický problém. Spolupracuji převážně na finských projektech. Několikrát jsem spolupracoval se Švýcary, Němci, Chorvaty, dva nebo tři projekty jsem dělal v České republice a něco málo v Asii. Rovněž pár projektů v Dánsku a Švédsku, ale nikdy jsem sám sebe v zahraničí nepromoval. Jsou to všechno v podstatě zahraniční filmaři, které odněkud znám. Pokud chcete udělat mezinárodní kariéru jako script consultant, měli byste se na to opravdu zaměřit a hodně se propagovat. Měli byste se účastnit workshopů a zapojit se v nich jako mentor. Já to dělám jen jednou ročně v Sarajevu, na Mezinárodním filmovém festivalu Sarajevo, kde působím jako mentor v rámci workshopu.“ (JF)

Občasně JF spolupracuje i na celovečerních dokumentárních filmech ve fázi postprodukce, televizních formátech a vzácně na filmech kratší metráže. Je oslovován zástupci projektů z lokální produkce především v pozdějším developmentu, ale má zkušenost s kooperací na evropských či asijských projektech.

AK kromě hraných celovečerních filmů, dokumentů a animace oproti ostatním zmiňuje také zaměření na TV formáty a spolupráci s herním průmyslem.

„Pracujeme na různých projektech, včetně celovečerních filmů, televizních seriálů, videoher (kupříkladu Cyberpunk od společnosti CD Projekt), animace, a dokonce i dokumentů. Pracovala jsem s několika dokumentaristy, kteří měli problém se svým natočeným materiálem. Například když mají 36 hodin materiálu a potřebují ho zkrátit, obracejí se na nás s prosbou o pomoc. Pomůžeme jim určit, co funguje a co ne, což jim umožní zkrátit přebytečné a zefektivnit jejich dokument. Řekla bych, že se zapojujeme v každé fázi procesu. Lidé se na nás tedy obracejí s žádostí o pomoc kdykoli se cítí zaseknutí a nevědí co dál. Spolupracuji na polských i mezinárodních projektech, ale většina z nich je polská. Má oblast působení jsou evropské projekty se zaměřením na východní a střední Evropu. Rovněž jsem však měla projekty ze zemí jako je Arménie či Kanada, ale to je spíše výjimka.“ (AK)

U dokumentárních projektů pracuje stejně jako JF ve fázi obrazové postprodukce. Je oslokována především polskými projekty. Přicházejí k ní projekty v jakékoliv fázi developmentu.

Většinově se výpovědi script consultantů shodují na tom, že jsou primárně oslovováni zadavateli s celovečerními hranými filmy, ale v některých případech i dokumentární tvorbou, animací či projekty z herního průmyslu. Práci na televizních formátech zmiňují JF a AK, ale AK na nich dle výpovědi pracuje ve větší frekvenci. JF jako jediný z ostatních respondentů uvedl, že v občasných případech pracuje i na krátkometrážních filmech, čímž se odlišuje od ostatních. Ostatní script consultanti zmínili, že krátkometrážní projekty většinou nemají rozpočet na zaplacení jejich služby, ale předpokládám, že JF v případě kvalitního projektu dokáže producentům či autorům vyjít vstříc snížením svého honoráře. AK tedy jako jediná spolupracuje na projektech z herního průmyslu, čímž se odlišuje od ostatních. V rozhovoru uvedla konkrétně videohru *Cyberpunk 2077* od polské společnosti CD Projekt, která se řadí mezi světově známé tituly. DFK a GCS se jako jediní primárně zaměřují na projekty z širšího světového teritoria a jsou oslovováni v pozdější fázi developmentu. AK uvádí, že za ní přicházejí především polské projekty ve všech fázích vývoje, ale nejčastěji s náměty. Na JF se obrací primárně lokální finské projekty již ve fázi hotové alespoň první verze scénáře. Občas kooperuje i na evropských a asijských filmech.

Právě při práci na mezinárodní úrovni je dle mého názoru nutné dbát na pochopení všech významů, které s sebou příběh nese. Při oslovení zahraničního script consultanta musí producent či autor vědět, pro jaké publikum svůj projekt vytváří a srozumitelně mu tuto informaci předat. Jeff Rush ve svém odborném textu týkajícím se cross-culture script consultingu tvrdí, že vzhledem k dostupnosti mezinárodní streamingové distribuce musí nyní script consultant při práci na mezinárodních projektech zvážit potenciál národních látek oslovit celosvětové publikum.¹⁸ To může mít však dle mého názoru i případný negativní rozměr, neboť se tímto může obsah posunout směrem k již zmíněnému „Euro-puding Cinema“, tedy identitu rozkládající filmy založené na nejnižším společném jmenovateli, který ve svém článku popisují Victor Henning a Andre Alpar.¹⁹ Jeff Rush dále tvrdí, že při práci na látce, která vychází ze skutečných, nedávných národních událostí, musí script consultant věnovat zvláštní pozornost posouzení toho, jak příběh působí na národní publikum, které má vlastní historickou paměť, a naopak i na mezinárodní publikum, které o nich nemá žádné povědomí. V době vstupu script consultanta do projektu, mají scénáristé a producenti na tuto problematiku již pravděpodobně vytvořený určitý názor a ve většině případů musí konzultant pracovat v jeho rámci. Měl by

¹⁸ Rush, Jeff. Doctoring *La Cacería, Las Niñas De Alto Hospicio*: Issues in Cross-Cultural Script Consulting. In: Taylor, S., Batty, C. (eds) *The Palgrave Handbook of Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. s. 165. https://doi.org/10.1007/978-3-030-82234-7_12

¹⁹ HENNING, Victor a ALPAR, Andre. Public aid mechanisms in feature film production: the EU MEDIA Plus Programme, *Media, Culture & Society*, 2005, č. 2, s. 237.

rovněž rozumět geografii, kultuře a době, ve kterém se příběh odehrává.²⁰ Toto potvrzují DFK a GCS, kteří uvádějí, že při dlouhodobé spolupráci s filmaři z Afriky byli nuceni pečlivě studovat místní realie a kulturně společenské vzorce.

1.3 Nastavení workflow a komunikace

Jak vyplynulo z předchozí části, každá spolupráce je ovlivněna různými faktory, které mají zásadní vliv na podmínky práce script consultanta. V souvislosti s tím mne zajímá, jakou podobu má workflow spolupráce mezi producentem, script consultantem a autorem. V návaznosti na to je pak i nastavena komunikace v průběhu celého procesu této kooperace. Hlavní otázky se týkají frekvence sezení s autorem a producentem, zda je odvozena z postupu práce ve scénáři či je nastavena v počátku spolupráce. Dále jsem se dotazoval, jakým způsobem je vedena komunikace s autorem a producentem. Zda se v něčem liší, a pokud ano, tak v čem konkrétně.

AK představuje, že celý proces workflow je specifikovaný a skládá se z počtu šesti sezení, což odpovídá její metodě. V jejich průběhu vyvine námět do podoby druhé verze scénáře.

„Obvykle se koná šest sezení s dvoutýdenním až třítýdenním odstupem mezi jednotlivými sezeními. Někteří autoři však netrpělivě čekají, až budou moct začít psát, takže někdy naplánujeme první tři setkání blízko sebe. Celý proces obvykle trvá tři až šest měsíců, v závislosti na možnostech a tempu autora. Stává se však, že jsem najatá na kompaktnější práci. Producent mě například může vyslat na třídní intenzivní práci se scenáristy. Během této doby se intenzivně věnujeme všem šesti krokům procesu.“

(AK)

Co se týče komunikace s autorem a producentem, uvádí AK, že s producentem komunikuje pouze pro potřeby uzavření smlouvy.

„Pokud si mě najme producent, komunikuji s ním, ale od začátku dávám najevo, že nebude mít přístup ke všemu, co se scenáristou probereme. Když pracuji přímo s autorem, je to jednoduché. Ale když si mě najme producent, musím respektovat preference a požadavky producenta a zároveň zajistit, aby tvůrčí proces s autorem zůstal efektivní. Po každé schůzce posílám scenáristovi podrobné zprávy nebo poznámky, ale producent tyto poznámky nedostává, protože je to velmi intimní. Běžně nedovolují, aby byl producent přítomen na sezeních. Je to otázka soukromí a zajištění

²⁰ Rush, Jeff. Doctoring *La Cacería, Las Niñas De Alto Hospicio*: Issues in Cross-Cultural Script Consulting. In: Taylor, S., Batty, C. (eds) *The Palgrave Handbook of Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. s. 165. https://doi.org/10.1007/978-3-030-82234-7_12

toho, aby se autor cítil dobře. Obvykle s producentem komunikují až po několika schůzkách se scénáristou. Producent ví, kdy jsme měli schůzky, ale nedostává podrobné poznámky. Místo toho se domlouváme na konkrétních milnících, například na tom, že do určitého data obdrží hotovou druhou verzi scénáře.“ (AK)

DFK a GCS mají odlišný přístup, neboť se oproti AK nezaměřují primárně na script development, ale na analýzu scénáře. Začínají přečtením scénáře bez jakýchkoliv informací o jeho autorovi, aby měli od látky co největší odstup.

„Nejprve přečteme scénář, aniž bychom věděli, kdo ho napsal. To nám umožňuje objektivně zhodnotit materiál a určit jeho silné a slabé stránky bez jakýchkoli předsudků, a uděláme si své poznámky. Po přečtení scénáře o něm začneme diskutovat obvykle s osobou, která si nás najala, ale podle potřeby se spojujeme i se zbytkem tvůrčího týmu.“ (DFK a GCS)

V následujícím kroku DFK a GCS dohodnou se zadavatelem časový harmonogram jednotlivých sezení, která se realizují jednou měsíčně o délce zhruba tři až šest hodin.

„Následně naplánujeme sezení, která jsou vždy jednou za měsíc na zhruba tři až šest hodin, mezi schůzkami mají autoři prostor k psaní. Zjistili jsme, že pokud sezení trvá déle, jsou všichni příliš vyčerpaní a nejsou již tolik produktivní. Neexistuje však žádné striktní pravidlo týkající se délky nebo struktury schůzek. Počet sezení se pohybuje mezi dvěma až dvanácti dle toho, jaké jsou schopnosti scenáristy a podmínky producenta. Někdy si vyžádáme starší verze scénáře, pokud máme pocit, že by v nich mohlo být něco cenného pro příběh. Občas zjistíme, že ve starších verzích můžeme lépe pochopit cíle autora.“ (DFK a GCS)

Co se týče komunikace s autorem a producentem, DFK a GCS uvádějí, že se od sebe zásadním způsobem liší. S producenty komunikují přímočaře a otevřeně, ale s autory musejí komunikovat křehce a diplomaticky. Uvádějí, že přímočarou komunikaci unesou pouze zkušení autoři.

„Komunikace s producenty a s autory je velmi odlišná. S producenty můžeme jednat napřímo, otevřeně a bez slitování. Při jednání se scenáristy je však třeba být diplomatičtější a nebyť příliš přímý. Dokážeme se vcítit jak do scenáristů, tak do producentů, protože rozumíme oběma stranám tvůrčího procesu. Se scénáristou nelze pracovat stejně přímočaře jako s producentem. Ve skutečnosti často radíme producentům, aby se o naše podrobné analýzy přímo s autorem nepodělili, protože to

pro ně může být dost těžké. Než se o naši analýzu podělíme se scenáristou, máme obvykle předfázi, kdy ho varujeme a sdělíme mu, aby si ji přečetl, naštvál se, promluvil si s přáteli a pak si ji přečetl znovu. Přímí a bez slitování můžeme být jen s velmi zkušenými autory, ne s těmi průměrnými. Zkušení autoři jsou však obvykle chápavější a oceňují naši zpětnou vazbu.“ (DFK a GCS)

Workflow u JF je postavena primárně na jedné schůzce, které předchází přečtení a opoznámkování scénáře. Uvádí však i případy, kde poskytuje intenzivní zpětnou vazbu pro vytvoření návrhu sepsání další pracovní verze v jednotlivých krocích (tzv. step outline), která funguje jako předstupeň nové verze scénáře.

„Přečtu si scénář, udělám si pár poznámek a následně máme jedno sezení. Poté mají scenáristé nějaký čas na to, aby scénář na základě naší diskuse přepracovali. Pokud chtějí, mohou mě kontaktovat pro další kolo zpětné vazby k přepracovanému návrhu. Existuje však i možnost, kdy si od začátku stanovíme, že se budu podílet i na další fázi vývoje scénáře. V takovém případě autoři po prvním sezení vymyslí plán postupu psaní (step outline), který nastiňuje obraz další verze scénáře v jednotlivých krocích. V návaznosti na něj máme další schůzku, kde tento plán probereme, a oni pak s mým feedbackem přepracují. Opět jim poskytnu zpětnou vazbu a tímto procesem postupujeme, dokud nejsme s návrhem nové verze oba spokojeni. Teprve pak autor přistoupí k sepsání celé verze dle dohodnutého plánu.“ (JF)

Přítomnosti producenta na jednotlivých sezeních je oproti AK otevřený a záleží na samotném producentovi, jak se rozhodne. Komunikace je pro autora a producenta nastavena částečně odlišným způsobem, kdy k autorům musí JF ohledně věcí ve scénáři přistupovat diplomatictěji, stejně jako v případě DFK a GCS. Producent po každém sezení obdrží od JF stejné poznámky jako autor.

„Někteří producenti se schůzek účastní, záleží to na jejich časové možnosti a chuti. Poznámky ze sezení vždy dostávají. Důležité pro mě je, aby autor cítil, že jsem tam proto, abych mu pomohl. Snažím se být ke všem co nejupřímnější. Proto si nejprve připravuji poznámky, které slouží pouze mě, tudíž mohou být přímé. Následně je probírám na schůzce se scenáristou, kde jsem pak mnohem milejší nežli v mých poznámkách. Po schůzce tyto přímé poznámky autorovi pošlu, už je schopný si je propojit s předchozí diskusí, tudíž je lépe přijme. Stejně informace poskytnu producentovi i scenáristovi, ale u scenáristy používám diplomatictější přístup. Začínám pozitivní zpětnou vazbou o scénáři, pak probírám oblasti, které je třeba zlepšit, a končím

pozitivně, přičemž zdůrazňuji podařené části, které v projektu vidím. Je důležité, aby autor cítil, že má naději a že společně pracujeme na tom, aby byl projekt lepší.“ (JF)

Z rozhovoru s respondenty vyplynulo, že každý z nich má nastavený svůj vlastní systém workflow. Pouze pokud se jedná o projekt se specifickými podmínkami a potřebami, které kupříkladu vyžadují rychlejší zpracování scénáře v krátkém časovém segmentu, tak dokáží celý proces uzpůsobit. U AK se ve většině případů jedná o šest sezení, oproti tomu DFK a GCS počet sezení odvozují od schopností autora a uvádějí počet v rozmezí od dvou až dvanácti. Za velice funkční u DFK a GCS považují záměrný odstup od látky formou odstříhnutí od jakékoliv informace o autorovi před přečtením scénáře, aby se případně nenechali ovlivnit známým scenáristickým či režisérským jménem. Tímto přístupem získá i producent reálný přehled o tom, v jakém stavu se scénář nachází, aniž by se spoléhal na kredibilitu autora díky jeho předešlým úspěchům. JF uvádí, že často celková workflow stojí na jednom sezení, kterému předchází studium scénáře, ale jsou i občasné případy, kdy se podílí na vícero verzích scénáře v rámci jednoho projektu.

U komunikace se všichni shodují na tom, že s autorem musí komunikovat diplomatickým způsobem. DFK s GCS zmiňují, že přímou komunikaci mohou použít pouze se zkušenými autory, kteří si uvědomují hodnotu této otevřenosti. S producentem DFK a GCS společně s JF komunikují narovinu a otevřeně, umožňují mu zúčastnit se sezení a dávají mu po každém sezení poznámky k nahlédnutí. AK komunikuje s producentem pouze při počátku spolupráce, kdy mu sdělí termíny milníků dodání druhé verze scénáře a respektuje jeho preference vůči projektu. Nedovoluje producentovi účast na sezeních a nedodává mu ani poznámky z jednotlivých sezení, aby zachovala autorovu intimitu, čímž se odlišuje od ostatních script consultantů.

Tento přístup komunikace vnímám z pohledu producenta poněkud problematicky, neboť si osobně nedokážu představit, že bych nebyl u procesu vývoje společné látky a měl bych ji k dispozici až ve stavu druhé verze scénáře. Rolí producenta filmu vnímám rovněž jako kreativní, neboť dohlíží na danou látku v průběhu celého jejího „života“. Od vývoje až po distribuci nese zodpovědnost za celkový projekt. Nemohu přijmout alternativu, že bych k jednotlivým fázím vývoje scénáře nemohl vyjádřit svůj názor. Představitelné je to snad pouze v případě, že bych realizoval ryze komerční projekt, ke kterému bych přistupoval čistě jako k produktu. Lze zde najít paralelu ke Szczepanikově typologii filmových projektů a jejich producentů. Typ *mainstreamového artového* producenta popisuje jako častého iniciátora projektů, jenž zůstává tvůrčím způsobem zapojen do realizace filmu ve všech fázích vývoje, produkce a postprodukce. Naopak typ *okrajového komerčního* producenta o vývoj scénáře nejeví zájem.

Přijímá hotové výrobky scénářů bez ambice utvářet jejich tvůrčí vizi. Omezuje svůj producentův vklad do projektu na financování a řízení produkce.²¹

1.4 Honorář script consultanta

Honorář script consultanta se liší dle potřeb daného projektu a poskytnuté služby. Každý z respondentů má určité druhy služeb, které jsou rozlišené dle rozsahu práce a výše odměny. V mnoha případech jsou však tyto částky upraveny dle konkrétního typu projektu, což jsem uváděl v minulé podkapitole.

Jak již bylo zmíněno, služby JF se v běžném případě skládají z přečtení scénáře, poznámkování a následné schůzky. Za takto odvedenou práci má nastavenou svou sazbu, která se však může lišit dle různých faktorů.

„U velkých komerčních projektů si mohu účtovat o něco více, zatímco u menších nebo méně komerčních projektů si účtuji méně. U dokumentárních filmů je to obvykle méně, protože mají menší rozpočet. Pokud se dohodneme, že se budu podílet i na další verzi scénáře, bude honorář nižší, než když se dohodneme na každém sezení zvlášť. Za angažovanější proces, který zahrnuje přečtení konkrétní verze scénáře, jedno, dvě nebo tři setkání a poskytování zpětné vazby k dalším verzím scénáře, se honorář obvykle pohybuje od 1400 do 1500 eur. Při práci na mezinárodních projektech se může honorář lišit. Například pokud pracuji se Švýcary, mohu si účtovat o něco více, a pokud pracuji kupříkladu s Chorvaty, účtuji si méně.“ (JF)

DFK a GCS, kteří na zadaných projektech pracují společně, si za své služby účtují denní sazbu. Do tohoto pracovního dne počítají přípravy, sezení s klientem a závěrečné poznámkování po sezení.

„Typický den se skládá z přibližně šesti hodin sezení, z toho dvou až čtyř hodin příprav a jedné až dvou hodin po sezení, kdy si děláme další poznámky. Za naše společné služby si účtujeme 2 000 euro za den (1000 euro za každého). U rozsáhlejších projektů s více dny však můžeme sazbu snížit na 1500 eur za den. Někdy dostáváme kromě odměny také podíl z filmu, což nám umožňuje investovat část našeho honoráře do projektu. Když jsme placeni na denní bázi, přebíráme aktivnější roli a vypracováváme plán, který nastiňuje, čeho chceme v určitém období dosáhnout. Pokud projekt nepostupuje podle plánu, projednávám to s producentem a naléhám na něj, aby našel řešení. Bez těchto

²¹ Szczepanik, Petr. Script Development and the Post-Socialist Producer: Towards a Comparative Approach to Cultures of Development. In: Batty, C., Taylor, S. (eds) *Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021, s. 55–56. https://doi.org/10.1007/978-3-030-48713-3_4

plánů se projekty mohou táhnout týdny nebo dokonce měsíce, což považuji za frustrující a neudržitelné.“ (DFK a GCS)

AK si za celý svůj proces, který se skládá ze šesti sezení a dovedení vývoje literární příprav do druhé verze scénáře, účtuje jednotný paušální honorář. Ten se může lišit u projektů, které vývoj scénáře potřebují mít hotový za kratší časový segment, jsou nezávislé či komerční povahy.

„Má odměna se liší dle typu projektu a záleží na tom, jak rychle jej zadavatel potřebuje dokončit. U nezávislých projektů nebo projektů, ke kterým cítím silné pouto a energii, nabízím někdy slevu. U komerčních projektů, které je třeba dokončit rychle, je však honorář vyšší. V průměru se honorář za kompletní službu pohybuje mezi třemi až šesti tisíci euro. Může se však lišit v závislosti na konkrétních požadavcích projektu.“ (AK)

Výši honoráře si každý script consultant stanovuje sám a může se značně lišit v závislosti na jeho zkušenostech, odborných znalostech a rozsahu požadované práce. Ve výpovědích panuje společná shoda ohledně možné variace odměny v závislosti na typu zadavatele, zda se jedná o velkorozpočtový komerční projekt či nezávislý autorský film a jestli je potřeba celý proces urychlit či prodloužit. Pokud se jedná o komerční projekt od úspěšné zavedené společnosti, bude částka vyšší nežli u nekomerčního projektu od malé společnosti. To je dle mého názoru naprosto pochopitelné a přirozené vůči situaci na trhu. DFK a GCS jako jediní uvedli, že u projektu, který si nemůže dovolit zaplatit stanovenou výši odměny, je možné přistoupit k vkladu části honoráře jako k investici do projektu. Tím získají rovněž podíl na výsledném filmu. Toto řešení vnímám z producentského hlediska jako pozitivní možnou alternativu, neboť umožní i nezávislým projektům využít služeb script consultantů, který může významně povýšit šanci na budoucí úspěch filmu. Stejně tak oceňuji, že jsou všichni zvolení script consultantů ochotni své sazby upravit dle povahy projektu.

Z hlediska možností financování vývoje tuzemských scénářů k celovečerním hraným filmům si může průměrný projekt uvedené částky od DFK a GCS či AK dovolit zafinancovat jen velice obtížně. Jak uvádí i závěr studie Petra Szczepanika, stádium vývoje českého kinematografického díla je podfinancované.²² JF je se svým nastaveným honorářem možností tuzemského projektu nejbližší, což potvrzuje ve své výpovědi, kde popisuje spolupráci s několika českými projekty.

²² Szczepanik, Petr. Script Development and the Post-Socialist Producer: Towards a Comparative Approach to Cultures of Development. In: Batty, C., Taylor, S. (eds) *Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021, s. 56. https://doi.org/10.1007/978-3-030-48713-3_4

2 Přístup ke scénáři

V následujících podkapitolách se zaměřím na užívané metody, které zmínění script consultantů využívají při práci na zadaných scénářích a prozkoumám i to, jak při tom vycházejí z metod Františka Daniela. Představím celkový proces jednotlivých kroků, které s klienty v průběhu sezení podnikají. Zajímá mě, na co dávají zřetel při prvním pohledu na scénář, co jsou dle jejich názoru pilíře funkční dramaturgické struktury filmového díla a na jaké prvky příběhu dávají důraz. Dále chci zjistit, jakým způsobem s autory komunikují o slabých místech ve scénáři a jaké k tomu využívají konkrétní psychologické přístupy. Zda k těmto slabým místům navrhnou řešení nebo na ně autora pouze upozorní. Budu se dotazovat i na to, jak dlouho jim trvá celková práce na celovečerním scénáři.

2.1 Odkaz Františka Daniela

Jak již bylo v úvodu této práce zmíněno, zvolené respondenty pro svou diplomovou práci jsem vybíral na základě toho, že ve svých přístupech k zadaným scénářům čerpají z odkazu Danielova dramaturgického učení. Rád bych zde prozkoumal, kdy se s jeho sekvenční metodou setkali a jakou měrou z ní při své práci vycházejí.

„V určitém okamžiku své kariéry jsem narazila na knihu Paula Gulina o sekvenčním přístupu a ta byla úžasná. O pár let později jsem měla semináře s Martinem Danielem, který se podělil o poznámky svého otce. Bylo to pro mě jako zjevení. Připadalo mi, jako bych objevila rukopisy, které napsal sám Ježíš Kristus. Oceňuji zejména to, jak systematicky svou metodu uspořádal. Jeho metoda mi vždycky připadala velmi přehledná a mnohem přímočařejší než *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers* od Christophera Voglera. Voglerův přístup byl příliš mýtický. Člověk si musel jeho pojmy přeložit do svého jazyka, aby pochopil, jak je použít ve struktuře. Frank Daniel byl pro mě jako zjevení. Používání sekvenčního přístupu je jedním z klíčových prvků mé metody. Zapadá doprostřed mého procesu, mezi druhé a třetí setkání. Má práce na scénáři se skládá celkem ze šesti sezení s autorem. Použití sekvenčního přístupu je jedním ze způsobů, jak se pokusit najít vhodný tvar příběhu. K příběhu můžete přistupovat mnoha způsoby, kromě Danielových sekvencí je tu i tří aktová struktura, máte *The Writer's Journey* a pak je tu metoda psaní scénáře pozpátku, takže začnete na konci, což také pomáhá lidem zjistit některé skvělé věci, které hned nevidíte. Práce na scénáři spočívá i v nalezení správného tvaru příběhu, ale pomocí různých přístupů.“
(AK)

Jak AK uvedla, Danielova metoda byla pro vývoj její vlastní metody zcela určující a explicitně ji využívá ve svém procesu práce na scénáři, aby našla vhodný tvar vyprávění

příběhu. Zmiňuje systematicčnost metody a její přístupnou formu, což je i aspekt, který rovněž uvedl DFK při jeho popisu průběhu workshopu vedeným Františkem Danielem.

„Frankův styl výuky mi dokonale vyhovoval. Měl talent vysvětlovat složité pojmy jednoduchými slovy, takže byly přístupné každému. Od Franka Daniela jsem se rychle naučil, že existují jen dva druhy filmů: dobré a špatné. Neexistuje nic takového jako artový, dokumentární nebo hraný film. Konečně jsem pochopil, co filmová tvorba skutečně je. Od Franka jsem se systematicky učil o příběhu, struktuře, postavách, dialozích a mnoha dalších věcech. Naučil mě základní pravidla psaní scénáře a analýzy filmů, ale také mi ukázal, že tato pravidla mají omezenou hodnotu. Scenárista, stejně jako script consultant, potřebuje schopnosti, talent a odvalu tato pravidla porušovat. Script consultant musí mít znalosti, zkušenosti a schopnosti, aby pomohl scénáristům určit, kde příběh umožňuje, nebo dokonce vyžaduje porušení pravidel. Musí vědět, jak psaní zdynamizovat a překvapit – zkrátka jak vytvořit umění.“ (DFK)

DFK měl jako jediný z respondentů zkušenost osobního setkání s Františkem Danielem, která ho zásadním způsobem ovlivnila a posunula směrem k profesi script consultanta, neboť před tím působil jako distributor a producent, ale nerozuměl vývoji a analýze filmového scénáře. JF zmiňuje, že se k němu sekvenční přístup ke scénáři dostal prostřednictvím publikací od Danielových studentů.

„O Franku Danielovi jsem se dozvěděl díky svému zájmu o českou literaturu, zejména o Milana Kunderu, který kdysi na FAMU také učil. Začal jsem se zajímat o českou novou vlnu a trochu jsem se seznámil s učením Franka Daniela, protože jsem na něho narazil díky jeho kooperaci na filmu *Obchod na korze*. Víím o jeho sekvenčním přístupu, ale jak vííte, nikdy nic nenapsal, možná něco v češtině v úplných začátcích. O jeho přístupu vííme díky jeho studentům. Rozhodně jsem byl ovlivněn jeho sekvenčním přístupem. V některých případech jsem zjistil, že to funguje velmi dobře, i když ne vždy. Teprve později jsem si uvědomil, že pochází od něj, protože se předával prostřednictvím dalších. Nyní se na filmové škole v Helsinkách změnil program a sekvenční metodu Franka Daniela skutečně vyučují.“ (JF)

Význam Danielova odkazu je pro profesi script consultanta nesporný. Všichni respondenti se shodli na tom, že je jeho sekvenční metoda jednou z možných cest, jak objevit správný způsob vyprávění příběhu. Přístupnost a jednoduchost na pochopení zmiňují AK společně s DFK a GCS, což rovněž potvrzuje i Finney ve své knize.²³ Respondent DFK

²³ FINNEY, Angus. *Developing Feature Films in Europe: A Practical Guide*, Abingdon: Routledge, 1996. s. 180.

popisuje setkání s Danielem jako naprosto klíčové, neboť díky němu pochopil zákonitosti dramaturgické struktury filmového díla, a rovněž se u něj naučil tato pravidla ve správných okamžicích porušovat a nelpět na nich. Jako jediný měl možnost setkat se s Danielem osobně, přímo s ním spolupracoval a při své dnešní práci na scénářích aplikuje nejdůsledněji jeho metodu a způsob pojetí role script consultanta. AF přímo implementovala sekvenční přístup jako jeden z pilířů své vlastní metody, což potvrzuje, že je pro ni Danielův odkaz zásadní. Stejně tvrzení podal i JF, který sekvenční přístup při své práci využívá jako možný způsob vedení vývoje scénáře a dodává, že funguje ve většině případů, ale ne vždy. I to potvrzuje zmínka DFK o tom, že Daniel sám upozorňoval na to, že je nutné být otevřený a porušovat pravidla příběhu dle jeho konkrétních potřeb.

2.2 Podoba a fáze procesu práce na scénáři

Činnost script consultantů je postavena na rozličných metodách, se kterými lze přistupovat k dramaturgické analýze či vývoji scénáře. Každý do svých pracovních postupů vkládá elementy, které ho v průběhu profesního života ovlivnily či inspirovaly. Každý z vybraných script consultantů pracuje se svou vlastní metodou, kterou si vytvořili na základě svých zkušeností a znalostí prostředí, které je v průběhu jejich kariér formovalo. Níže popíšu obraz těchto metod a jejich jednotlivé fáze.

DFK a GCS zmiňují, že v počáteční fázi sepíší tzv. Story-Step-Outline,²⁴ která rozdělí scénář na jednotlivé příběhové kroky. Díky tomu dostanou přehled o příběhu a potřebný odstup od scénáře.

„Nejprve identifikujeme existující a chybějící události příběhu sepsáním Story-Step-Outline. Pomocí ní rozdělíme scénář na jednotlivé příběhové kroky, kterých je u celovečerního filmu nejčastěji čtyřicet a získáme tím přehled a odstup od scénáře. Pomůže nám to rozebrat příběh, uvidíme, zda je úplný a jestli lidé uvnitř děje fungují jako reálné postavy. Tato metoda nemilosrdně ukazuje všechny slabiny a chyby v příběhu.“
(DFK a GCS)

Ke každému z těchto kroků následně sepíší komentář a otázky, které pramení ze zkoumání příběhu.

„Na základě Story-Step-Outline stanovíme otázky a komentáře pro každou jednotlivou událost (krok) v příběhu. Důsledné zkoumání scénáře a příběhu dává vzniknout velkému množství otázek a komentářů – obvykle kolem 150. Věnujeme jim značnou část naší

²⁴ Shrnuje celý obsah celovečerního scénáře na pouhých několika stranách a vytyčuje všechny důležité části zápletky a příběhu bez interpretace.

analýzy. Nalezení odpovědí na tyto otázky a reflexe komentářů umožňuje systematické prepisování příběhu a scénáře.“ (DFK a GCS)

V třetí části pak přistupují ke klasické analýze, která vychází z učení Františka Daniela, kdy se zaměřují na postavy, žánr, téma, prostředí a mnohé další.

„Nakonec vypracujeme analýzu scénáře podle klasických pravidel. Hledáme trojrozměrné, plně rozvinuté postavy se skutečnou hloubkou. Každá postava by měla mít svůj životopis, příběh a psychický stav, který je pro příběh relevantní. Porozumění profesím, citovému zázemí postav nám pomáhá určit jejich správné jednání v kontextu příběhu. Bez tohoto porozumění se může stát cokoli a příběh ztrácí na důrazu, to jsem se naučil od Franka Daniela. Jedním z pojmů, který je pro mnohé obtížně pochopitelný, je to, co Frank Daniel nazval tématem a závěrečným dopadem. Závěrečný dopad je psychologický prvek příběhu, který má na diváky nejvýznamnější vliv a podněcuje je k diskusi o filmu. Úspěšný film do značné míry spoléhá na word-of-mouth, nikoli pouze na marketing. Před dosažením konečného dopadu je zde téma, které je relativně snadněji dosažitelné. Během našich diskusí se zaměřujeme také na námět, žánr a další věci, což jsou základní prvky, než se nám podaří určit konečný dopad.“

(DFK a GCS)

V poslední části pak přistoupí k diskusi s autory nad výsledkem analýzy a poznatky. V této fázi je autor konfrontován se všemi otázkami a připomínkami.

„Poslední částí analýzy jsou intenzivní diskuse s tvůrčím týmem o příběhu, scénáři a výsledcích a poznatcích analýzy. Pro scenáristy je velmi těžké být konfrontován s potřebami a slabiny a černými dírami vlastního příběhu. Všichni se pak velmi rozčilují. Někteří z nich se rozhodnou ukončit spolupráci. Ti profesionální však využijí našich 150 otázek a připomínek ke svým revizím.“ (DFK a GCS)

AK ve své práci na scénáři začíná nejprve u základů, kde si s autorem ujasní téma a cíl sdělení příběhu. Celkově se její metoda skládá ze šesti schůzek, během kterých se zaměří na konkrétní fáze vývoje scénáře.

„Začínáme od základů, což zahrnuje rozhodnutí o tématu a poselství příběhu. Moje metoda se skládá ze šesti schůzek, z nichž každá trvá asi tři hodiny, a mezi nimi je spousta domácích úkolů. Vezmeme autorův námět a nejprve na něho použijeme tříaktovou strukturu příběhu. Pak si stanovíme omezený čas, například tři nebo pět minut, na jeho sepsání. Poté použijeme sekvenční přístup k napsání stejného příběhu. Nakonec

použijeme metodu psaní pozpátku, abychom stejný příběh napsali znovu. Tímto způsobem máme tři návrhy téhož příběhu a každý přístup přináší nové nápady. Podíváte se na tyto tři návrhy a poté vytvoříte svůj vlastní příběh. To je to, co mám na mysli, když v rámci našeho procesu používáme různé metody. Je to velmi otevřené a úžasné, protože někdy se lidé zaseknou v domněnku, že musí používat pouze tříaktovou strukturu, a pak nemohou přijít s ničím novým. Během každé schůzky se zaměřujeme na určitý aspekt procesu vývoje příběhu. Po ujasnění si tématu a poselství příběhu se přesuneme k vývoji postav. Následně s autorem budujeme komplexní strukturu příběhu. S tímto základem přichází na řadu sepsání treatmentu, který později rozložíme do step outline, což scenáristovi dodá přehled ve struktuře příběhu. V příštím kroku již přichází na řadu první verze scénáře a následně i druhá. Celý proces obvykle trvá tři až šest měsíců, v závislosti na dostupnosti a tempu autora.“ (AK)

JF během práce na scénáři začíná nejprve čtením, kdy se na příběh dívá z perspektivy diváka a zapisuje si, jaké emoce v něm první čtení zanechá. Následně se zaměřuje i na další prvky.

„Když si poprvé přečtu scénář, zapíšu si své první dojmy, jako by to udělal každý čtenář. To zahrnuje vše od nudy po vzrušení, zmatek nebo emocionální reakce. V této fázi nejde o hlubokou analýzu, jen o mé bezprostřední reakce. Poté si scénář přečtu znovu a tentokrát si vytvořím step outline. Každou scénu stručně shrnu a poznamenám si, co se stane. Tento krok mi pomáhá lépe pochopit strukturu scénáře. Během tohoto procesu začnu identifikovat několik klíčových prvků, jako jsou kupříkladu hlavní témata, druh struktury či oblasti napětí. (JF)

Uvádí, že při své analýze výrazně pracuje s elementem napětí a snaží se o jeho zachování po celou dobu trvání scénáře, neboť to vnímá jako klíčový prvek pro udržení pozornosti diváka. Tomuto cíli uspořádává i všechny dějové linie.

„Při analýze scénáře se zaměřuji na napětí a dbám na to, aby bylo udržováno po celou dobu příběhu. To zahrnuje uspořádání různých dějových linií (zápletka A, zápletka B, zápletka C), aby se zajistilo, že když napětí v jedné dějové linii klesne, v jiné se zase zvedne. Jde o to udržet zájem a zaujetí diváků, i když to přímo nesouvisí s vnitřním putováním postav. Když analyzuji scénář podruhé, vytvořím si postupnou osnovu, kde si poznamenám každou scénu a její účel. Vedle toho si zapisuji strukturální poznámky a tematické postřehy. Tyto poznámky obvykle čítají kolem čtyř stran.“ (JF)

Poté následuje sezení s autorem, které je zaměřeno na ujasnění si hlavního tématu a struktury scénáře včetně klíčových bodů příběhu.

„Při našem setkání upřednostňuji nejdříve probrat hlavní tematické a strukturální body. Ty obvykle zkoncentruji do první půlstránky svých poznámek. Poté postupujeme chronologicky po struktuře a probíráme klíčové body děje. Málokdy máme během schůzky čas zabývat se drobnějšími detaily. Místo toho nechávám tyto detaily v poznámkách, aby je autor zvažil později. Obvykle, pokud schůzka probíhá dobře, tyto detaily ztrácejí na důležitosti, protože autor se jimi již začal zabývat ve své mysli.“ (JF)

Script consultant se snaží pomocí svých metod napomáhat autorovi rozvíjet jeho autorskou vizi, což potvrzují i Taylor a Batty v jejich odborném článku týkajícím se scenáristické perspektivy ve fázi vývoje. Script consultant má dle nich být pro scenáristu důležitým poradním orgánem a měl by pomáhat chránit a rozvíjet jeho kreativní vizi. „Pomáhají scénář dramaturgicky formovat a provést ho labyrintem protichůdných zpětných vazeb.“²⁵

Každý ze zvolených script consultantů má v přístupu ke scénáři svou vlastní specifickou metodu. DFK a GCS mají svůj vyvinutý systém analýzy nazvaný 40-Steps-Method, jenž částečně vychází z metody vývoje scénářů Paula Schradera a učení Františka Daniela. Působí systematickým a funkčním dojmem, neboť dokáže spolehlivě odhalit slabiny ve scénáři. Vytvořená metoda jim napomáhá získat objektivního odstup od látky.

Přístup AK je vystavěn na šesti sezeních s autorem, kdy na každém z nich pracují na jedné konkrétní fázi vývoje scénáře. Vzhledem k tomu, že je oslokována projekty primárně pro kompletní vývoj od fáze námětu, jsem přesvědčen, že je tato forma pro autora komfortní a prospěšná, neboť jeho psaní směřuje ve funkčním dramaturgickém rámci.

Respondent JF ve svém přístupu při prvním čtení scénáře využívá perspektivu diváka a zkoumá, jaké emoce v něm scénář zanechá. Poté používá základní analýzu, ve které se zaměřuje na téma, strukturu a vytváří step outline, kterou využívají i ostatní script consultanté, aby získali přehled o struktuře děje. Dává také velký důraz na udržení napětí po celou dobu děje. Následně své poznámky projde s autorem v rámci jednoho sezení, což využívají projekty, které mají většinou alespoň jednu verzi scénáři, ale zasekly se v určitém problému či struktuře.

²⁵ TAYLOR, Stacy a BATTY, Craig. Script development and the hidden practices of screenwriting: perspectives from industry professionals. Online. *New Writing*. 2016, roč. 13, č. 2, s. 6. ISSN 1479-0726. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/14790726.2015.1120314>. [cit. 2024-04-01].

2.3 Základní pilíře funkční struktury scénáře

Základem kvalitního scénáře je jeho pevná struktura. Ta má své stavební pilíře, které v některých případech mohou být tvořeny postavami, tématem, zápletkou, žánrem či kupříkladu napětím. Funkční struktura ve scénáři se řídí dle základních pravidel a může být založena na již zmíněných třech aktech, sekvenčním přístupu nebo jiném schématu. Zajímalo mne, co za stavební kameny považují vybraní script consultantí.

Pro AK je celková struktura filmového scénáře postavena především na tématu, které se snaží si s autorem ujasnit v průběhu prvního sezení.

„Během první schůzky strávím s autorem asi půl hodiny, abychom našli téma příběhu. I když mnoho autorů zpočátku navrhuje témata jako dobrodružství, často během této diskuse objevíme hlubší, osobnější témata. Často se objeví témata jako naděje, láska nebo síla představitosti a toto odhalení může autorovi otevřít oči. Jakmile identifikujeme téma, vše ostatní zapadne na své místo. Kolem tohoto ústředního tématu se točí postavy, zápletky, a dokonce i žánr příběhu. Díky tomu zůstává příběh soudržný a soustředěný.“ (AK)

Druhým tímto pilířem je pro ni žánr. I když se jedná o dílo, které v sobě kombinuje několik prvků z různých žánrů, musí být určen ten primární, jenž v sobě nese určitá pravidla.

„Zásadní je také určení žánru příběhu. Někdy mají scenáristé na mysli kombinaci různých žánrů, ale je nezbytné určit primární žánr a držet se jeho prvků v celém scénáři. Používání vhodného slovníku pro zvolený žánr zajistí, že scénář bude od samého počátku jasný a soudržný. V neposlední řadě jsou zásadní zlomové body příběhu, které musí být na správných místech. Zároveň však musí být postaveny na pevných základech. Bez tohoto základu se může celý příběh zhroutit.“ (AK)

Další pilíř spatřuje v bodech zlomu příběhu, které musejí být zasazeny na správná místa, aby plnily správnou funkci pro potřeby struktury. Dle JF jsou jedni z nejdůležitějších prvků struktury scénáře napětí a úhel pohledu, kterým se scenárista rozhodl příběh vyprávět.

„Pro mě je to jednoznačně napětí a udržení zájmu diváka. Zajímavý scénář je vždy, když někdo nahlíží na svět z nečekaného úhlu. Já osobně nejsem velkým fanouškem Tarantina, ale uvedu ho zde jako příklad. To, jakým způsobem přistoupil k tvorbě na začátku své kariéry, mě velmi zaujalo. Začal zobrazovat gangstery jako normální lidi, kteří jedí v Big Kahuna Burger a chodí na záchod.“ (JF)

Třetí pilíř struktury scénáře spatřuje JF ve formě, která může být tvořena samotným žánrem.

„Forma filmu je klíčová pro sdělení toho, co si scenárista přeje divákům předat. Žánr filmu nejen určuje jeho formu, ale autor musí přesně vědět, proč si daný žánr vybral, zda to jeho téma vystihuje nejlépe. Například, pokud je scénář zaměřený na velmi problematický vztah s matkou, může autor zvolit žánr hororu, čímž může posunout hranice a zdůraznit intenzitu tématu.“ (JF)

Dle DFK a GCS mají autoři svůj scénář co nejvíce vyvinout a analyzovat, aby pochopili, jakou strukturu vyprávění mají použít. Základ spatřují v dodržování dramaturgických pravidel a jejich porušování ve správný moment. Dávají důraz na to, že v momentě kvalitního vývoje si příběh sám přirozeně naznačí způsob vyprávění.

„Musíte svůj příběh analyzovat a co nejvíce ho rozvinout. Poté jej musíte dále analyzovat a pracovat na něm, držet se ho co nejpresněji, abyste pochopili, jak by měl být vyprávěn. O tom nerozhodujete vy, ale příběh, který rozvíjíte a který nakonec určí, jak by měl být vyprávěn. Základem je dodržovat dramaturgická pravidla a porušovat je tam, kde je to možné. Zásadní je vytvořit skutečné, trojrozměrné postavy, což je ale poměrně náročný úkol. Délka příběhu závisí na samotném vyprávění. Samotný příběh diktuje, jak dlouhý by měl být úvod, jak by měly být představeny hlavní postavy a jaké je téma.“ (DFK a GCS)

Uvádějí, že z učení Franka Daniela vyplývá důležitost tří aktové struktury, která však nemusí dodržovat určité pořadí, vše totiž záleží na samotném příběhu.

„Frank vždy zdůrazňoval, že je důležité mít první, druhé a třetí dějství, ale také říkal, že není pravidlem, že musí mít určité pořadí. Pokud to příběh dovolí, je možné cokoli. Je normální mít v příběhu body zvratu, aby byl poutavý. Tyto body zvratu by měly diváka překvapit a příběh sám určuje, kde by k těmto zvratům mělo dojít. Frank řekl, že tříaktová struktura nesouvisí jen se scenáristikou, ale s celou lidskou přirozeností. Vstoupili jsme do života. Jsme s něčím konfrontováni a pak umíráme.“ (DFK a GCS)

Nahlížení na funkční pilíře struktury je u script consultantů vesměs podobné, kdy se všichni shodnou na tématu, žánru a propracovaných postavách. Kerstin Stutterheim ve své knize tvrdí, že dramaturgické znalosti tvoří koncepční základ pro organizaci struktury, rozvíjení příběhu, stejně jako odpovídající návrh postav a návrh audiovizuálního vyprávění. Dává páteř každému filmovému scénáři. Dramaturgické znalosti umožňují rozpoznat estetické prostředky

a umělecké přístupy, které pomáhají uměleckému dílu nebo filmu dodat jeho specifický účinek, a také schopnost identifikovat, kde film nedokáže zaujmout své publikum.²⁶

Pro AK je základní struktura filmového scénáře primárně založena na tématu, což souvisí i s tím, že k vývoji scénáře přistupuje oproti ostatním převážně ve fázi námětu. Ve chvíli, kdy se téma identifikuje, vše ostatní organicky navazuje a tím se zajistí soudržnost příběhu. Dalším důležitým prvkem je pro ni žánr. I když se jedná o dílo, které kombinuje prvky z různých žánrů, je důležité určit ten hlavní, který nese určitá pravidla, jež ovlivňují strukturu scénáře. Stejný pohled má i JF, který mluvil o důležitosti formy scénáře, která je podmíněna žánrem, jenž nastavuje určitá pravidla. Podle JF jsou klíčovými prvky struktury scénáře napětí a perspektiva, prostřednictvím které scenárista vypráví příběh, což přitahuje pozornost a vytváří zájem diváka. Stutterheim toto potvrzuje a vidí prvek zájmu jako jeden ze základních kamenů pevné dramaturgické struktury. Uvádí, že zájem vzniká, pokud je divákům vyprávěn příběh novým způsobem. Úkolem je získat diváka pro něco nového a neznámého.²⁷ Další důležitý pilíř vidí AK i DFK a GCS v bodech zlomu příběhu, které musí být umístěny tak, aby plnily svou funkci a podpořily strukturu příběhu. DFK a GCS se od ostatních odlišují tím, že spatřují klíčový prvek v dodržování dramaturgických pravidel a jejich porušování v odpovídajícím okamžiku. Důraz kladou na to, že při kvalitním vývoji samotný příběh naznačí, jakým způsobem by měl být vyprávěn.

2.4 Komunikace slabin scénáře směrem k autorovi a jejich řešení

Scénář je pro autora prostředkem, jak vyjádřit své myšlenky, emoce a příběhy. Je to způsob, jak komunikovat své vize se světem. Proto je pro autora velmi důležité, aby se mu podařilo své niterné pocity a myšlenky přenést do svého scénáře co nejuvěrněji a co nejučinněji. O to víc se jej dotýká hodnocení jeho díla a každý poukaz na jeho slabiny. Ze své zkušenosti producenta vím, že je k hodnocení scénáře nutno přistupovat diplomaticky a citlivě. Zajímá mne, jakým způsobem komunikují script consultantů s autorem nedostatky ve scénáři, zda k tomu využívají konkrétní psychologické postupy, a jak autoři zvládají přijímat kritiku jejich díla.

Když začíná sezení, JF se obvykle snaží udělat dvě věci. Nejprve sdílí s autorem pozitivní prvky jeho scénáře. Poté stručně představí příběh v rychlé verzi.

²⁶ Stutterheim, Kerstin. Film Dramaturgy: A Practice and a Tool for the Researcher. In: Davies, R., Russo, P., Tieber, C. (eds) *The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies*. Cham: Palgrave Macmillan, 2023. s. 55. https://doi.org/10.1007/978-3-031-20769-3_36

²⁷ Tamtéž, s. 59.

„Na začátku sezení s autorem praktikuji jednu věc, která má v mém přístupu význam ze dvou důležitých důvodů. Začínám tak, že říkám o scénáři hezké věci. Obvykle potom scénáristovi vyprávím příběh ve zkrácené verzi, tak v pěti minutách. První důvod je, že se chci ujistit, že tomu rozumím. Tím příběhem myslím skutečné emoce nebo to, co se ve scénáři skutečně děje, takže se to snažím předat.“ (JF)

Druhým důležitým důvodem využíváním této praktiky je JF to, že autor sám zjistí slabiny svého scénáře. Když položí otázku a autor si na ni odpoví nebo si uvědomí nedostatky, je to podle něj velice efektivní.

„Je opravdu dobře, když někdy autor řekne: ‚Dobře, teď vidím, že třetí dějství vlastně nefunguje.‘ To je ta nejlepší varianta, když si slabiny uvědomí sám. Ideální cesta je samozřejmě lepší klást otázky a pak, když na ně odpoví, pak si uvědomí: ‚Dobře, tady mám problém.‘ Není funkční, když sám poukážu na slabá místa, ale je mnohem lepší, když k tomu autor dojde sám. Vytváří to pocit, že pracujeme společně a není to závislé jen na mém označování chyb.“ (JF)

V případech, kdy JF vidí ve scénáři problémy, ale z podstaty své profese o nich nemůže rozhodovat, tak používá specifický psychologický přístup pro jejich sdělení směrem k autorovi, který staví na kladení dotazů.

„Vidím problémy, ale nemohu o nich rozhodovat. Takže to, co obvykle dělám, je, že se jich zeptám: ‚Dobře, přečetl jsem si váš scénář a mám pocit, že je to tenhle film‘. Ale ve skutečnosti je to taky trochu tenhle film. Mám pocit, že je to film o vaší matce, která vám ze vztahu dělá opravdové peklo, ale ve skutečnosti je to také o té mystické bestii v lese. Co je pro vás tedy nejdůležitější? Čím je pro Vás tento film? Který film z těch jmenovaných to je? Takže jim v podstatě ukazují rozpory a možnosti, které mají k jejich odstranění, a nechávám je, aby si ujasnili, co chtějí dělat. V tomhle směru je to trochu jako psychoanalýza. Tak trochu jim vyprávíte to, co už napsali, ale jinými slovy.“ (JF)

JF se snaží se vyhnout použití označení určitých částí za špatné. Zmiňuje, že existují typy scenáristů, kteří jsou obzvláště obtížní.

„U všech typů autorů se snažíte vyhnout tomu, abyste řekli něco jako ‚Tohle je špatné‘ nebo něco podobného. Prostě řeknete: ‚Tohle nefunguje dokonale‘ nebo něco podobného. Občas je mezi autory někdo, kdo vůbec není ochotný přijmout zpětnou vazbu. Od začátku se brání a je to na něm vidět. Nejde o to, co říkám, ale o to, že má pocit, že je to kritika jeho samotného. Pak nedokáže přijmout žádnou zpětnou vazbu.“

Samozřejmě se to snažíte obejít tím, že z toho nejdřív uděláte diskusi, ale on se v ní znovu najde. To se naštěstí většinou nestává, ale někdy se to stane. Někteří moc podléhají svému egu.“ (JF)

JF uvádí, že opačným případem jsou pak autoři, kteří jsou příliš otevření jakýmkoliv změnám, které navrhnou.

„Na druhém konci je příliš otevřený scenárista, který prostě chce, aby scénář vznikl, ale tolik mu na výsledku nezáleží. Takže když řeknete: ‚Neměla by ta osoba být vlastně žena?‘ a oni řeknou: ‚Jo, to je skvělé, to je skvělé,‘ a tak berou všechno. A vy máte pocit, že tam není žádné jádro. Při své práci na scénáři chci mít pocit, že se autor snaží říct, co je jádrem filmu. Když poslouchají všechno, tak je to špatně, protože pak si uvědomíte, že se o nic nesnaží. Prostě chtějí vyrobit nějaký produkt a je jim to jedno. Je to vzácné, ale občas se takový člověk objeví. Řekl bych, že na začátku vidíte to i ono, ale po deseti letech většinou ti lidé odpadnou, protože to prostě nefunguje. Řekl bych, že většina lidí je někde mezi tím.“ (JF)

V počátcích své kariéry JF často vídal oba extrémy, ale po čase se většina autorů ustálila někde mezi těmito dvěma polohami a spolupráce probíhá hladce. DFK a GCS na otázku jakým způsobem komunikují s autorem slabiny ve scénáři, odpověděli: „Bez milosti“.

„Nejprve napíšeme přímočarou analýzu, aby si ji autor/ka mohl/a přečíst. Tímto způsobem má základní informace. Když se s někým seznámíte a začnete spolupracovat, musíte tomu přizpůsobit svůj slovník a domluvit se na osobní i profesionální úrovni. Autor napsal 100, 120 stran, takže je fér, když si sedneme, přečteme si to, přemýšlíme o tom a diskutujeme. Čím lepší je scénář, tím větší investici můžeme do psaní vložit. Oba jsme něco napsali a teď můžeme najít společnou cestu. Probereme slovo po slově, větu po větě a porozumíme si. Když spolu pracujeme tři až šest hodin, věci se někdy ztratí v překladu. Takže je příjemné mít všechno napsané. Po schůzkách také posíláme e-maily, ve kterých shrnujeme naše diskuse i pro informaci producenta.“ (DFK a GCS)

Zmiňují, že u komunikace s autory musí být člověk opatrný, ale zároveň není možné přijmout každý jejich návrh bez kritického posouzení.

„U autorů musíme být opatrní, ale na druhou stranu nemůžeme přijmout každou verzi scénáře, kterou předloží. Musíme jim tedy říct, pokud není v pořádku. Nedávají si tu práci, jen kopírují a vkládají věci, které jsme si říkali na posledních sezeních. Vždycky přijdou a řeknou: ‚Já jsem pracoval jako blázen ve dne v noci,‘ a tak dále. Ale když si

přečtu, co udělali, hned vím, že do toho investovali jen půl hodiny nebo hodinu. Rozčiluje mě, když nad jejich projektem strávíme více času, přemýšlíme a diskutujeme, a oni pak jen jdou domů a napíší, co jsme probrali. A to se nestane jen jednou, ale dvakrát nebo třikrát.“ (DFK a GCS)

Oba zdůrazňují, že čím osobnější a niternější příběh si autoři vytvořili, tím je komunikace slabší a obtížnější. Méně zkušenějším autorům radí, aby změnili pohlaví u hlavní postavy za účelem získání odstupů a částečné sebeochrany. Zkušenější autoři naopak své nitro v díle zakrývají až moc, což dle DFK a GCS nepomáhá projektu.

"Čím osobnější příběh si vytvořili, tím je to obtížnější. Pokud to cítím, pak musíme být velmi opatrní. Osobním příběhům fandím, ale pak jim musíme pomoci. Někdy svým studentům ve škole říkám: ‚Prosím, změňte svou postavu z muže na ženu, pokud jste mužský scenárista. Musíte se někde schovat. Jinak byste měli udělat něco, na co ještě nemáte dost zkušeností. Dát na stůl část své duše, to můžete udělat jen jako velmi zkušený autor a můžete najít způsob, jak to skrýt.‘ Velmi zkušeným scenáristům je těžké říct, že to, co udělali, je špatné, protože až příliš skrývají své vlastní pocity. Nedávají nic ze sebe, což psychologicky chápu, ale projektu to vůbec nepomáhá. Musím najít způsob, jak tuto zeď prolomit. Dalším typem autora je machistický typ (žena nebo muž). Když se zaseknou na určitém místě ve scénáři a dostanou analýzu se sto padesáti otázkami, tak to neunesou.“ (DFK a GCS)

Co se týče samotného řešení nedostatků, tak DFK a GCS navrhuje možné cesty, ale autor se musí rozhodnout sám. Při práci na scénáři jim navrhuje formu prózy, neboť scénář je pro úpravy velice náročný.

„Navrhujeme různá řešení, ale autor se pak musí rozhodnout sám. Stále platí naše filozofie, že všechna důležitá rozhodnutí musí učinit autor, nikoli my. Tento přístup je posilivý. Řešení musí najít scenárista sám. Obvykle jim navrhujeme, aby napsali prozaický text, protože je to pro ně jednodušší. Pokud se o to pokusí formou scénáře, ztratí se. Je toho na ně moc a neudrží to všechno v hlavě. Musíme tedy najít formu, kde mají větší šanci najít řešení.“ (DFK a GCS)

AK v kontextu komunikace slabší scénáře zmiňuje, že během setkání se autorem ptá, jak se při psaní cítil, což jí už napovídá, kde budou slabé části.

„Místo toho, abych něco označila za slabé, což by bylo odsuzující, pracuji společně s autorem na identifikaci oblastí, které by mohly potřebovat zlepšení. Během našich

setkání se autora ptám, jak se při psaní cítil. Tento zdánlivě nezávazný rozhovor je ve skutečnosti pro mě způsobem, jak začít okamžitě pracovat. Scenáristé už často vědí, které části jejich příběhu nefungují dobře. Tím, že jim naslouchám, jim pomáhám najít řešení, místo abych je pouze upozorňoval na nedostatky. Nikdy jim nediktuji, co mají dělat. Mým cílem je pomoci autorovi přivést jeho příběh k životu a zajistit, aby se cítil vlastníkem svého díla. Když poskytuji zpětnou vazbu, činím tak upřímně, ale bez odsuzování. Tento přístup autora posiluje a umožňuje mu převzít kontrolu nad svým příběhem.“ (AK)

Co se týče konkrétního psychologického přístupu při komunikaci s autorem, pracuje AK metodou brainstormingu, který využívá pro momenty, kdy se autor cítí ve scénáři zaseknutý.

„Brainstorming je další nástroj, který využívám. Je to zábavné cvičení, při kterém rychle generujeme vícero nápadů. Povzbuzuji autora, aby si zapisoval všechny své nápady, i ty zdánlivě "hloupé". Výsledkem tohoto procesu je často bohatá škála možností, ze kterých si scenárista může vybrat. I tato metoda napomáhá tomu, aby se autor cítil jako majitel svého díla. Tato metoda zajišťuje, že autor cítí vlastnictví svého příběhu.“ (AK)

AK nerozlišuje autory dle toho, jakým způsobem přijímají kritiku, protože každý člověk má svůj vlastní příběh a schopnost ho vyprávět. Věří, že s každým autorem se dá jednat, jde pouze o přístup script consultanta.

„Každý má své příběhy a každý je schopen je vyprávět. Když slyším někoho říkat: ‚Je těžké s ním pracovat,‘ věřím, že je to spíše o přístupu consultanta, než o samotném autorovi. Pracuji s různými lidmi, od zkušených scenáristů až po začátečníky. Lidé přicházejí s různými osobnostmi a úrovní zkušeností a je nezbytné jim naslouchat. Ať už jsou mladí nebo staří, zkušení nebo nezkušení, je zásadní je neodsuzovat. Místo toho využívám své schopnosti a životní zkušenosti, abych se přizpůsobila jejich potřebám a pomohla jim vyprávět jejich příběhy tím nejlepším možným způsobem.“ (AK)

Jednotnou podobností mezi script consultancy je jejich úsilí a podpora autorovi při hledání jeho vlastních řešení pro jeho scénaristické dílo. Všichni se rovněž snaží přizpůsobit svůj přístup autorovi a jeho individuálním potřebám a úrovni zkušeností. Stejný způsob zmiňují i Taylor a Batty ve svém článku, kde popisují, že základem práce script consultanta je nejprve pochopit, o co se autor ve scénáři snaží, jaká je jeho vize, a až na základě toho by měl usilovat o konstruktivnost spolupráce. Popisují důležitost pěstování vztahů se scenáristy, aby script consultant mohl jednotlivé slabiny s autorem komunikovat otevřeným způsobem a uvést jejich řešení do chodu. Ve svém výzkumu uznávají, že poskytování „účinných poznámek ke scénáři

a zpětné vazby je jednou z nejsložitějších dovedností při řízení vývoje. Nemůžete prostě říct, že tenhle příběh stojí za houby, protože to ničemu nepomůže.“²⁸ JF nejprve sdílí s autorem pozitivní aspekty jeho scénáře a následně stručně představí příběh v rychlé verzi, což mu pomáhá ověřit své porozumění scénáři a zároveň již sleduje autorovu reakci, zda si sám uvědomí určité slabé části. Sdělí autorovi, jaké dějové linky ve scénáři vidí a nechá ho samotného určit, která z nich je primární. Na rozdíl od AK v jeho přístupu vnímám, že odlišuje odbornou a „terapeutickou“ rovinu spolupráce s autorem. To může mít původ u typů zadavatelů, kteří je oslovují. AK nabízí své služby i jednotlivcům, kteří dosud nemají zkušenost se psaním scénáře, a jak již bylo řečeno, provede je vývojem od námětu po druhou pracovní verzi scénáře. JF je primárně osloven autory s již alespoň první verzí scénáře, kteří již mají určité scenáristické schopnosti. Pokouší se vyhnout přímému pojmenování konkrétních částí jako špatné a spíše podporuje otevřenou diskusi. Tento přístup vnímám jako funkční, neboť nenásilnou cestou poukazuje na možné nedostatky díla. JF dále uvádí, že někteří autoři se brání jakékoli zpětné vazbě od samého začátku a mají pocit, že jakákoli kritika jejich scénáře je kritikou jejich osobnosti. Protipólem tohoto typu je pak „odevzdaný“ autor, který nemá žádnou pevnou vizi a souhlasí se vším.

DFK a GCS komunikují s autorem otevřeně a jako jediní uvedli, že rozlišují jednání na osobní a profesionální úrovni. Předávají autorovi sepsanou analýzu scénáře a jsou přímočaří, pokud jde o jeho nedostatky, což však někteří autoři špatně snášejí. K tomuto tématu se rovněž vyjadřují Taylor a Batty, kteří připouštějí, že autoři mohou ve fázi developmentu cítit tlak v momentě, kdy script consultant předloží autorovi poznámky ke scénáři. Autoři tyto poznámky špatně přijímají, protože mají pocit, že jim někdo vnucuje své myšlenky, ale pro script consultanta jsou nepostradatelné, aby si ujasnil autorův záměr.²⁹ Z mé perspektivy producenta je přímá komunikace vítaná, neboť je zde příležitost slabiny scénáře jasně určit a aktivně hledat možnost jejich odstranění. Rozumím však tomu, že pro některé autory je tento přístup až příliš přímočarý. Dotazovaní script consultanti popisují, že komunikace chyb směřem ke scénáři, který je pro autora hluboce osobním dílem, je velice obtížná, protože autor všechnu kritiku vztahuje ke svým tvůrčím schopnostem, jak to také uvádí JF. Navrhují pro autora cesty k řešení vyznačených nedostatků, o jejichž aplikaci však autor musí primárně rozhodnout sám.

AK pracuje s autorem na identifikaci slabých stránek scénáře tak, že zjišťuje autorovy pocity při jeho tvorbě. Na základě tohoto pak sama vytuší, v jakých částech bude nejvíce problémů. Naslouchá autorovým obavám a podporuje ho při hledání řešení. Využívá metodu brainstormingu pro momenty, kdy se autor cítí ve scénáři zaseknutý. AK oproti ostatním uvedla, že nerozlišuje autory podle toho, jak přijímají kritiku, ale věří, že s každým autorem lze

²⁸ TAYLOR, Stacy a BATTY, Craig. Script development and the hidden practices of screenwriting: perspectives from industry professionals. Online. *New Writing*. 2016, roč. 13, č. 2, s. 6. ISSN 1479-0726. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/14790726.2015.1120314>. [cit. 2024-05-01].

²⁹ Tamtéž, s. 7.

pracovat vhodně zvoleným přístupem. Pracuje s různými lidmi a přizpůsobuje se jejich potřebám a úrovni zkušeností, přičemž využívá své schopnosti a životní zkušenosti k tomu, aby každému autorovi pomohla vyprávět jeho příběh nejlepším možným způsobem.

3 Zakončení spolupráce

Se script consultancy jsem prošel fázemi od prvního kontaktu s projektem, jejich následné postupy při práci a v této části se zaměřím na konečnou fázi zakončení spolupráce mezi script consultantem a zadavatelem. Hodlám prozkoumat, v jakém bodě přichází moment dovršení práce na přiděleném scénáři, za jakých podmínek a kdo o tom rozhodne. Dále se zaměřím na kritéria, na základě kterých lze zhodnotit kvalitu odvedené práce script consultanta. Rovněž jsem se jich dotazoval, jaký kredit dostává script consultant za svou práci na scénáři ve výsledném filmu. Tato podkapitola poskytne důkladný pohled na poslední etapu spolupráce mezi script consultantem, autorem a producentem.

3.1 Moment dovršení spolupráce na přiděleném scénáři

V této části se budu zajímat o konkrétní okamžik, kdy končí úloha script consultanta na projektu. Zajímá mne, zda přichází s uspokojením původních požadavků zadavatele, ve chvíli dosažení vzájemné dohody či na základě producentského rozhodnutí navázaného na mechanismy blížící se výrobní fáze či termínových potřeby filmových fondů.

AK na základě svého nastaveného systému dramaturgické práce, která je zaměřena na vývoj scénáře od formy námětu, má až na pár výjimek pevně daný počet sezení. Tento daný moment je pro ni završením spolupráce, neboť si jej nastavuje jako finální i ve své pracovní smlouvě.

„Na šestém sezení se snažíme dokončit druhou verzi scénáře, což je prezentovatelná verze scénáře. I když chápeme, že scénář může před produkcí doznat dalších změn, v této fázi našeho procesu se jedná o dohodnutou a dodanou verzi.“ (AK)

V případě DFK a GCS je důvodem ukončení procesu práce na scénáři producentské rozhodnutí, které přichází kvůli rozpočtovým podmínkám či přechodu do produkční fáze natáčecího období.

„Typický konec procesu konzultace scénáře často určuje producent, který se může rozhodnout přistoupit k natáčení z důvodu omezení rozpočtu nebo z jiných důvodů, i když scénář není zcela dovyvinutý. Toto rozhodnutí je často vedeno snahou začít natáčet a generovat příjmy, místo aby se čekalo na plně rozvinutý scénář. Tento přístup je běžný u průměrných evropských producentů, ačkoli kreativní producenti mohou mít jiný pohled na věc.“ (DFK a GCS)

JF zmiňuje, že završení jeho procesu práce je ovlivněno z valné většiny financováním projektu, které upřednostní náklady spojené s výrobním obdobím před další investicí do prodloužení práce se script consultantem.

„Často jde skutečně o financování. A také v posledních fázích scénáře už producenti samozřejmě přemýšlejí o natáčení. A pak už je to jenom o tom, jak se to bude točit. A pak si všichni uvědomí, že není dost peněz a začnou na všem ostatním šetřit. Takže někdy mám pocit, že by bylo dobré udělat ještě jedno poslední sezení, aby se to plně vyvinulo. Ale tam často lidi šetří, protože si uvědomí, že nemají dost peněz na natáčecí období. I když to není tak drahé, myslím tím, že můj plat je ve srovnání s rozpočtem filmu velmi malý. Někdy však se scénáristou prostě oba cítíme, že to je ono, jsme spokojení, není co dodat.“ (JF)

Dynamika vývoje filmového scénáře se v jeho konečné fázi proměňuje směrem k realizaci a producent společně s vedoucím vývoje řeší konkrétní podobu financování blízké výrobní fáze, což potvrzují i Taylor a Batty v jejich odborném článku zabývajícím se scénaristické perspektivě ve fázi vývoje. Ve fázi uzavírání financování před závěrečnými prepisy scénáře, má jak vedoucí vývoje, tak producent potenciálně větší moc než scénárista, protože v této fázi zprostředkovává scénáristovi zpětnou vazbu ohledně možností rozpočtu. To se následně projeví u finálních úprav a prepisů scénáře, které se v určitých případech musí přizpůsobit finančním možnostem projektu. Zmiňují, že je velmi obtížné vytvořit kvalitní film z nekvalitního scénáře. Není to nemožné, ale je to opravdu obtížné. Naprosto nemožné je dle nich vytvořit nekvalitní film s dobrým scénářem. Zdůrazňují důležitost investice času a financí do komplexního vývoje literární přípravy.³⁰

Na tomto se ve svých výpovědích shodují i script consultanté, neboť všichni tři zmínili, že konečný stav přiděleného scénáře nemusí být vždy v plně vyvinutém stádiu v okamžiku, kdy jejich spolupráce na něm končí. DFK a GCS společně s JF rovněž uvádějí možnost flexibilního přístupu k ukončení spolupráce, v závislosti na potřebách a stavu vývoje konkrétního projektu. AK jako jediná zmiňuje, že uzavření její dramaturgické práce je definováno dokončením druhé verze scénáře, což je předem daný milník, který si specificky uvádí do pracovní smlouvy v prvotní fázi jednání o spolupráci. V jejím případě se jedná o finální šesté sezení. DFK a GCS dále zmiňují, že producerské rozhodnutí obvykle určuje konec procesu práce na scénáři. Toto rozhodnutí je motivováno především snahou dostat film co nejrychleji do produkce a začít generovat příjmy. Stejný případ uvádí JF, který však dodává,

³⁰ TAYLOR, Stacy a BATTY, Craig. Script development and the hidden practices of screenwriting: perspectives from industry professionals. Online. *New Writing*. 2016, roč. 13, č. 2, s. 5. ISSN 1479-0726. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/14790726.2015.1120314>. [cit. 2024-05-06].

že se nejedná jen o spěch k produkční fázi jako u DFK a GCS, ale spíše o upřednostnění nákladů spojených s produkční fází před dalšími investicemi do prodloužení práce se script consultantem. JF zmiňuje i případy, kdy je on i autor spokojen s dosaženým vývojem, který vnímají jako kompletní.

3.2 Kritéria kvality odvedené práce script consultanta

V této části hodlám zkoumat kritéria kvality script consultantovy práce. Zajímá mne, v čem samotní respondenti vidí tyto kvality, zda se toto hodnocení týká pouze dramaturgické práce na scénáři, způsobu vedení jednotlivých sezení či komunikace s autorem. Na kvalitu script consultanta lze nahlížet i z perspektivy samotného zadavatele. Kupříkladu optikou autora, který díky konzultacím dokázal dovyvinout svůj scénář a našel ve spolupráci se script consultantem komfortní a kreativní prostředí. Další možný úhel pohledu spatřuji v hodnocení producenta, který bude dávat zřetel na to, zda vyvinutý scénář získal podporu od filmových fondů, jakým způsobem probíhala komunikace se script consultantem v průběhu procesu, a nakonec i jaký způsobem film rezonoval u publika.

V případě AK je hlavní kritérium kvality umění naslouchat a nemanipulovat s autorem svou vlastní vizí.

„Nejnáročnějším aspektem pro script consultanty je naučit se aktivně naslouchat. Zatímco ostatní dovednosti jsou převážně technické a lze se je naučit, schopnost pozorně naslouchat je klíčová. Někteří lidé mají potíže s potřebou sdílet své vlastní nápady nebo dokonce manipulují s autorem, místo aby skutečně naslouchali. Je nezbytné naučit se odložit osobní myšlenky a soustředit se na pochopení perspektivy autora. U této profese se vše točí kolem naslouchání.“ (AK)

Faktor naslouchání a empatie vnímám jako velice důležitý, autor má mít jistotu, že je mu nasloucháno, aby mohl otevřeně mluvit o svém záměru ve scénáři. Pokud by mu script consultant vnucoval změny ve scénáři svými nápady, tak by se od tohoto záměru postupně vzdaloval a trpělo by tím i původně nastavené téma příběhu. JF se na toto téma rovněž vyjadřuje a dodává, že kvalitní script consultant by měl ke každému projektu přistupovat individuálně a správným psychologickým přístupem nastavit atmosféru důvěry.

„Především je důležité, aby se script consultant snažil pochopit, co se autor opravdu snaží říct a nesnažit se sám být scenáristou. To je důležitá věc. Když vidím scénář a je špatný, ale pak si řeknu: ‚Mohl by to ale být skvělý scénář, kdyby se vyvíjel touto cestou‘ tak na tom nezáleží, pokud to není to, co chce udělat autor. Takže nejdůležitější je být

opravdu otevřený tomu, čeho se autor snaží dosáhnout a klást otázky, pokud tomu nerozumím. Toto nepochopení autora záměru se bohužel objevuje i při některých scenáristických workshopech. Příkladu někdo opravdu slavný, kdo natočil skvělé filmy a v průběhu workshopu jsou tutoři na jeho scénář opravdu nemilosrdní. Poskytují mu jen své vlastní odborné znalosti, ale nemají tušení, co je záměrem autora a nenaslouchají vizi výsledného filmu. Toto se týká jak obsahu, tak i formy. Není možné ke scénářům přistupovat s jednou formulí „jak napsat správný scénář“. Bohužel se to však stává. Velice často mají tento přístup dramaturgové z televizního prostředí. Máte pocit, že četli jednu teoretickou knihu a aplikují tuto formuli na všechno. V profesi script consultanta je nutné zůstat otevřený scénáři i z hlediska formy. Script consultant musí mít psychologické dovednosti. Musím říct, že v tom nejsem moc dobrý. Musíte při konzultaci docílit toho, aby se autor po obdržení poznámek cítil jako: ‚Teď to vidím, teď jsem tak nadšený, že se do toho pustím.‘ Je důležité v autorech budovat pocit důvěry. To se přímo netýká scénáře, ale je to důležitý aspekt této práce. I když jsou všechny script consultantovi komentáře ke scénáři brilantní, je to k ničemu, pokud jsou scenáristovi předávány ve formě, ve které je není schopen správným způsobem přijmout.“ (JF)

Zmíněný individuální přístup a schopnost adaptovat různé metody k rozličným scenáristickým dílům se mi jeví jako nutné, neboť každý příběh je vyprávěn zcela odlišným způsobem. U některého je vhodná tří aktová struktura a jinému svědčí spíše sekvenční struktura. Zaráží mě, že se někteří lidé naučí pouze jeden přístup dle jedné či dvou teoretických knih a následně sami sebe nazývají dramaturgy. Pro DFK a GCS je hlavním kritériem kvality script consultanta především to, jakým způsobem bude výsledný film rezonovat u diváka.

„Pro nás jsou nejdůležitějšími kritérii úspěch projektu a jeho přijetí publikem. Zatímco někteří naši kolegové usilují o to, aby byli zmíněni v titulcích a zajistili si budoucí zakázky od producenta, my máme jiný přístup. Preferujeme, abychom nebyli zmíněni a nehledáme budoucí zakázky od producenta. Máme dostatek práce. Pro ně je velmi příjemné se k nám vracet, protože nejsme uvedeni v závěrečných titulcích.“ (DFK a GCS)

Dle mého názoru k otázce úspěchu projektu DFK a GCS pohlíží tímto způsobem i díky svému formativnímu prostředí v rámci audiovizu, které se hlavně u Donata F. Keusche odehrávalo v distributorském a producentském zázemí. Co se týká jejich preference, nebýt zmíněn ve výsledných titulcích filmu a zůstat tak v anonymním pozadí, vnímám to jako cestu k posílení kreditu autora, který tento přístup ocení. Zvláště slavnější tvůrci preferují, aby širší

veřejnost nevěděla, že jim s vývojem scénáře někdo pomohl. Kreditu script consultanta se hodlám detailněji věnovat v příští kapitole.

AK společně s JF spatřují hlavní kritéria kvality script consultanta v umění naslouchat potřebám a kreativním vizím autorova projektu. Zásadní je nemanipulovat autorský záměr svými vlastními nápady pro vývoj příběhu. JF dále zdůrazňuje, že každý příběh se ve vyprávění liší a je potřeba ke každému projektu přistupovat individuálně a vyvarovat se aplikaci stejné dramaturgické metody na všechny projekty. Podobně se vyjádřili i DFK a GCS u části věnující se tématu funkční dramaturgické struktury, když tvrdí, že sám příběh si určuje cestu vyprávění, autor se k té správné cestě dostane důkladnou analýzou a poznáním svého příběhu. Považuji za důležitou také zmínku JF ohledně vytvoření důvěry mezi script consultantem a autorem, což je dle mého názoru zásadní pro správnou komunikaci v rámci dramaturgického vedení autorova scénáře, který může být výrazně osobním a niterným dílem.

3.3 Uznání kreditu script consultanta

Každý, kdo se podílel na tvorbě filmu, si zaslouží být uznán v závěrečných titulcích za svou práci a úsilí. Kredit ve výsledném filmovém díle je pro mnoho filmařů velice důležitý element, díky kterému je jejich jméno prezentováno na poli světového audiovizuálního průmyslu a tím jim umožňuje získávat další pracovní příležitosti. Někteří si podmínky svého uvedení v titulcích specifikují již při uzavírání pracovní smlouvy. Nedodržení těchto závazků může vést k právním sporům. Zajímá mne, jakým způsobem je řešeno uznání kreditu u script consultantů. Zda je to v jejich případech rovněž specifikováno již v pracovní smlouvě či spoléhají na dohodu s producentem či autorem. V části týkající se kritérií kvality script consultantů bylo již naznačeno, že někteří si nepřejí být zmíněni v titulcích, což hodlám prozkoumat detailněji.

JF uvádí, že ve valné většině případů v titulcích uveden je, ale dříve nebylo údajně regulováno, jakým způsobem mají být script consultanté zmíněni. Nazírá na podobu svého kreditu ve filmu v návaznosti na množství odvedené práce na projektu, ale dodává, že to v některých případech je věcí zákulisních vztahů.

„Jsem v titulcích uveden téměř vždy, ale bylo to velmi špatně regulováno. Mám to tak, že když se na projektu podílím vícero sezeními, tak ve Finsku rád používám označení dramaturg, protože pak jsem do toho tak nějak víc zapojený. A někdy jsem dokonce i v úvodních titulcích, pokud mají pocit, že jsem byl opravdu významnou součástí scenáristického týmu. Pokud to však bylo jen jedno sezení, nemám pocit, že si ten titul zasloužím, a pak používám označení script consultant. Ne všichni producenti mají k uznání kreditu script consultantat stejný přístup. Někdy jsem jen v kategorii poděkování, což nemám moc rád, ale občas je to proto, že producenti využili i služeb jiných script consultantů. Dříve to bylo tak, že pokud měl producent koprodukční projekt s televizí,

tak televize do projektu vkládala svého script consultanta. I když jeho práce nebyla dobrá, tak byli producenti nuceni kvůli koprodukční smlouvě script consultanta do titulku uvést, ale to řešili tím způsobem, že ho uvedli pouze v poděkování. Uvedení ve filmu může být o politice, ne o tom, kdo udělal nejvíc práce. Bohužel to nemá žádnou logiku.“ (JF)

V případě AF je její uvedení jasně dané smluvním závazkem, který s ní zadavatel uzavírá na počátku spolupráce.

„Ve smlouvě mám uvedeno, že musím být uvedena v titulcích. Neobdržím však žádná práva, všechna práva patří autorům.“ (AK)

Uvedení v titulcích však odmítají DFK a GCS, kteří tuto filozofii přebrali od Františka Daniela. Uvádějí několik důvodů, proč nechtějí kredit script consultanta ve výsledném filmu.

„Nechceme být nikde uvedeni, což jsme se naučili od Franka. O Frankovi se za celá léta ve Státech v titulcích nikdo nezmínil. Nebyl jen script consultantem Miloše Formana nebo jeho přítel, nikdy se o něm však nemluvalo. Jednou jsem se ho pak zeptal proč. Odpověděl: ‚Mám rád svůj klid. Všude kolem mě není žádný humbuk, a ne všichni za mnou chodí – ne všichni ti začátečníci.‘ To je první z důvodů. Druhý důvod je, že pokud nejste zmíněni v hollywoodských filmech, dostanete víc peněz. Všichni ti velmi slavní filmaři a producenti nechtějí, aby někdo věděl, že potřebovali pomoc se scénářem. Myslíte si, že Ben Affleck a Matt Damon opravdu napsali Dobrého Willa Huntinga sami? Ne. Potřebovali lidi jako Frank nebo my, aby jim pomohli. Je to jednoduché. Jsou tam lidé, kteří jsou velmi dobře placení, ale nejsou zmíněni v titulcích.“ (DFK)

Výpovědi ukazují, že přístupy k uznání kreditu script consultantů se značně liší. AK má své uvedení v titulcích pevně zakotveno ve smlouvě a tímto přístupem si zajišťuje jasný a předem stanovený kredit. V případě JF se jedná spíše o důvěru vůči zadavateli, který ho však v některých případech negativně překvapil. Ocitl se v situaci, kdy byl přesvědčen, že na projektu intenzivně pracoval, ale následně bylo jeho jméno uvedeno pouze v kategorii poděkování, což považuje za nedostačující. Zdůrazňuje u uznání kreditu významnou roli spleť vztahů ve filmovém průmyslu. Naopak DFK a GCS díky inspiraci Františkem Danielem kredit ve filmu striktně odmítají. Jejich rozhodnutí je motivováno několika důvody, kterými jsou touha po soukromí a klidu a vyšší finanční odměna. Tito respondenti zdůrazňují, že někteří světově známí tvůrci preferují nezveřejňování externí pomoci se scénářem, aby široké veřejnosti nepřiznali, že při psaní využili pomoci script consultantů.

Závěr

Setkání a rozhovory s respondenty, které jsem absolvoval v rámci sběru dat, mi po důkladné analýze poskytly celkový obraz spolupráce producenta se script consultantem od prvotního oslovení až po zakončení spolupráce, na což se váže i má hlavní výzkumná otázka. Dílčí výzkumná otázka spočívá ve zjištění, jakou měrou vybraní respondenti při své práci na scénáři vycházejí z metody a odkazu Františka Daniela.

Vývojová fáze filmového díla má několik etap, mezi které patří vývoj finálního scénáře od prvotního námětu nebo již existujícího příběhového materiálu, přípravných formátů (synopse, treatment) a pracovních verzí scénáře. Script consultant se těmito etapám přizpůsobil a umožňuje využívat jejich služeb v jakékoli fázi developmentu a u dokumentární tvorby se zapojují i ve fázi postprodukce. Primární klientskou skupinou script consultantů, pro tuto diplomovou práci vybraných, jsou producenti, scenáristé a režiséři, přičemž producenti často zastupují své autory. Sekundární skupinu tvoří distributoři či samostatní tvůrci, kteří chtějí napsat svůj autorský scénář (kupříkladu herci). Podílejí se primárně na celovečerních hraných filmech, druhotně pak na dokumentární, animované, televizní či videoherní tvorbě. DFK a GCS spolupracují převážně na mezinárodním audiovizuálním poli, ale AK a JF hlavně na lokálních projektech.

Každý script consultant má nastavený svůj vlastní systém workflow, který dokáže flexibilně uzpůsobit specifickým podmínkám a potřebám projektu. Komunikaci s autory vedou vždy v diplomatické atmosféře, zvláště pak v případě, když autor zpracovává osobní téma. Naopak komunikace s producenty o reálném stavu scénáře je přímočará. Jediná AK s producenty komunikuje pouze v počáteční fázi sjednání spolupráce, a poté až při odevzdání vyvinuté druhé verze scénáře. V mezifázi producenta ze spolupráce vylučuje. Argumentuje tím, že vnímá veškerou komunikaci s autorem za vysoce intimní a nechce ji otevřít producentovi. S tímto postupem nemohu souhlasit, neboť jsem přesvědčen o důležitosti producentova vyjádření názoru v jednotlivých fázích vývoje scénáře. Z mého hlediska by měl producent s autorem sdílet společnou vizi a také všechny informace, když spolu kooperují na projektu, v němž navíc producent nese veškeré riziko projektu. Vyloučení producenta z komunikačního kanálu a vlastně i tvůrčího procesu v této fázi developmentu dle mého názoru přispívá k budování barikády mezi autorem a producentem a zamezování kreativního vyjádření producenta.

Výši honoráře si každý script consultant stanovuje sám a může se značně lišit v závislosti na jeho zkušenostech, odborných znalostech a rozsahu požadované práce. Všichni respondenti uvedli, že jsou ochotni své sazby upravit dle povahy projektu. DFK a GCS zmiňují, že v určitých případech přistoupí i na vložení části jejich honoráře jako investici do projektu. To vnímám pozitivně, protože se producent může touto cestou dostat ke kvalitnímu script consultantovi, i když je kupříkladu omezen nižším rozpočtem fáze vývoje, která může být navázána na situaci financování developmentu v jeho teritoriu.

Profese script consultant je postavena na rozličných metodách, se kterými lze přistupovat k dramaturgické analýze či vývoji scénáře. Každý z vybraných script consultantů pracuje s vlastní metodou, kterou si vytvořili na základě svých zkušeností a znalostí. Při přístupu ke scénáři všichni jednoznačně potvrdili, že význam Danielova odkazu je pro jejich metody zásadní. Pro DFK a GCS naprosto klíčový a díky osobní zkušenosti ze setkání a někdejší spolupráce s Danielem pracují fundamentálně s jeho odkazem a aplikují ho na celkovou filozofii přístupu ke své profesi. AK a JF přímo implementovali sekvenční přístup do svých metod a hodnotí jej jako vhodný nástroj pro ujasnění si způsobu vyprávění příběhu. Tento výstup analýzy tedy zodpovídá danou dílčí výzkumnou otázku, která se týká využívání odkazu Františka Daniela v praxi vybraných script consultantů. Každý má ve svých metodách konkrétní varianty rozsahu jednotlivých sezení, které jsou u AK smluvně ohraničené, ale u DFK a GCS společně s JF se varíují na základě schopností a zkušeností autora. Nahlížení na funkční pilíře struktury je u script consultantů vesměs podobné, kdy se všichni shodnou na tématu, žánru, napětí a propracovaných postavách s vlastním osobním příběhem. JF zmiňuje, že při práci na scénáři využívá perspektivu diváka, na což mnoho autorů při psaní nebere zřetel a pokud ji vezme v úvahu script consultant, dává tím autorovi velice cenný úhel pohledu. Tvzení DFK a GCS ohledně nutnosti hloubkové analýzy příběhu, která autorovi sama naznačí způsob tvaru vyprávění, považují za funkční, protože nabízí autorovi další možnost nahlížení na scénář a získání většího odstupu od něj. Souhlasím s myšlenkou, že nelze k vývoji různých scenáristických látek přistupovat s jedním univerzálním přístupem, neboť každý příběh v sobě nese díky tématu, žánru či propracovaným postavám svá vlastní pravidla.

Ve shodě jsou dotazovaní script consultanté ve svém úsilí a podpoře autorovi při hledání jeho vlastních řešení pro jeho scenáristické dílo. Snaží se přizpůsobit svůj přístup autorovým individuálním potřebám a schopnostem. O završení spolupráce se script consultantem rozhoduje v nejčastějších případech producent. Dynamika vývoje se v jeho konečné fázi ubírá směrem k realizaci a producent je v častých případech nucen kvůli podmínkám financování přejít do fáze výroby. Nelze popřít, že nastává i ideální stav, kdy dochází k vzájemnému souladu mezi autorem, script consultantem i producentem ve věci úspěšného a kompletního dovršení vývoje scénáře.

Na kritéria kvality odvedené práce script consultanta lze nahlížet z několika úhlů. Z autorské perspektivy to bude především schopnost naslouchat a dohlížet na autorskou vizi, aniž by do ní zasahoval svými vlastními nápady. Další velice důležitou složkou je i schopnost nastolit atmosféru důvěry. Měl by ke každému projektu přistupovat individuálně a přizpůsobit způsob vyprávění elementům příběhu, aniž by se snažil na každý projekt aplikovat stejný dramaturgický vzorec. V producentské optice je několik faktorů, na jejichž základě lze posoudit kvalitu odvedené práce script consultanta. V první řadě je to schopnost vést autora vývojem scénáře a poskytnout mu pro jeho vizi dostatečnou dramaturgickou oporu. Dalším kritériem je průběh a kvalita komunikace script consultanta v průběhu celého procesu práce na scénáři

s autorem a producentem. Jiný faktor se váže k samotné kvalitě scénáře, na jejichž základě producent získá podporu fondů pro budoucí fázi výroby či úspěch a kladné přijetí výsledného filmu u diváků. K uznání kreditu script consultantů mají všichni respondenti jiný přístup. AK znění svého kreditu v závěrečných titulcích vyžaduje jako součást pracovní smlouvy, JF spoléhá na dohodu s producentem a DFK s GCS zmínění v titulcích striktně odmítají. Toto odmítnutí kreditu je pro mě překvapující a ve své praxi jsem se s ním ještě nesešel, jejich argumentace je však logická a vedoucí k zamyšlení. A to zvláště tehdy, když uvádějí, že kromě jejich metody je to jeden z hlavních důvodů, proč velká světová jména audiovizuální produkce využívají jejich služby, za které zaplatí díky nepřiznanému kreditu o to více.

Díky této práci jsem jako producent získal hluboký vhled do rozličných metod dramaturgie, způsobů komunikace s autorem při práci na scénáři, ale především celkový obraz spolupráce producenta se script consultantem v kontextu evropské audiovizuální produkce. Má domněnka, že script consultantův vstup do projektu je zásadním přínosem kompletního vývoje filmového scénáře, se potvrdila. Uvědomil jsem si, že producent díky včlenění script consultantů do projektu získá i vhled do samotných schopností scenáristy. Důležitým zjištěním získaným z výpovědi respondentů je, že script consultant respektuje tvůrčí identitu autora, jemuž vždy ponechává prostor k finálnímu rozhodnutí o jednotlivých krocích v příběhu. Svou metodou ho pouze vede k tomu, aby svůj příběh mohl plně rozvinout podle vlastních tvůrčích intencí. Pokud však autor vstoupí do vývojového procesu s nedostatečnou, umělecky omezenou scenáristickou vizí, nemůže mu ani erudovaný script consultant zaručit výsledek kvalitního scénáře.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- SZCZEPANIK, Petr, KOTIŠOVÁ Johana a MOTAL Jan. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie, 2015.
- FINNEY, Angus. *Developing Feature Films in Europe: A Practical Guide*, Abingdon: Routledge, 1996.
- HENNING, Victor a ALPAR, Andre. Public aid mechanisms in feature film production: the EU MEDIA Plus Programme, *Media, Culture & Society*. 2005, roč. 27, č. 2, s. 229–250.
- SZCZEPANIK, Petr. Script Development and the Post-Socialist Producer: Towards a Comparative Approach to Cultures of Development. In: Batty, C., Taylor, S. (eds) *Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. https://doi.org/10.1007/978-3-030-48713-3_4
- TAYLOR, Stayci a BATTY, Craig. Script development and the hidden practices of screenwriting: perspectives from industry professionals. Online. *New Writing*. 2016, roč. 13, č. 2, s. 204–217. ISSN 1479-0726. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/14790726.2015.1120314>. [cit. 2024-05-06].
- RUSH, Jeff. Doctoring *La Cacería, Las Niñas De Alto Hospicio*: Issues in Cross-Cultural Script Consulting. In: Taylor, S., Batty, C. (eds) *The Palgrave Handbook of Script Development*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. https://doi.org/10.1007/978-3-030-82234-7_12
- STUTTERHEIM, Kerstin. Film Dramaturgy: A Practice and a Tool for the Researcher. In: Davies, R., Russo, P., Tieber, C. (eds) *The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies*. Cham: Palgrave Macmillan, 2023. https://doi.org/10.1007/978-3-031-20769-3_36

Prameny

- KRUK, Agnieszka, rozhovor o profesi script consultant [ústní sdělení]. Online, 4.4.2024.
- KEUSCH, Donat a SINDLER, Gabriele, rozhovor o profesi script consultant [ústní sdělení]. Berlin, 28.3.2024.
- FORSTRÖM, Jan, rozhovor o profesi script consultant [ústní sdělení]. Online, 18.4.2024.

Příloha 1 – Scénář polostrukturovaného rozhovoru

1) Osobní přístup k profesi script consultanta:

- Jak dlouho se věnujete této profesi?
- Proč jste považoval za důležité věnovat se této profesi?
- Absolvoval/a jste v začátcích nějakou formu studia této profese nebo specifické workshopy?
- Jaké prvotní metody jste při své práci využíval a kdo Vás v počátcích nejvíce ovlivnil?
- Jakým způsobem při svém procesu vycházíte z odkazu Franka Daniela?
- Z jakých dalších inspiračních zdrojů čerpáte?
- Vyvinul/a jste si v průběhu své praxe svou vlastní metodu, kterou při své práci aplikujete?

2) Počáteční kontakt s klientem:

- Kdo a za jakých podmínek Vás oslovuje?
- Pro jaký typ projektu jste nejčastěji oslovováni?
 - o Jak konkrétně vypadá zadání?
- Oslovují Vás hlavně projekty z domácího či zahraničního audiovizuálního průmyslu?
- Uplatňujete své služby spíše u projektů v rané nebo pozdní fázi vývoje?
- Obrací se na vás zadavatelé s konkrétním problémem ve scénáři, nebo jsou vaše služby využívány spíše pro komplexní dramaturgickou revizi scénáře?
- Komunikujete současně jak s producenty, tak i se samotnými autory?
- Jakým způsobem je v počátku nastavena komunikace pro budoucí workflow spolupráce?
- Jakým způsobem pracujete s nastavením sazby svého honoráře?
- Liší se práce podle toho, zda si vaše služby objednává producent nebo přímo autor?

3) Přístup ke scénáři:

- Jak vypadá Váš proces práce na scénáři a jaké jsou jeho fáze?
- Předchází prvnímu čtení scénáře konzultace s autorem o jeho záměru a motivaci, se kterou svůj scénář napsal?
- Na co se při pohledu na scénář zaměřujete jako první?
- Na jakých pilířích dle Vás stojí funkční dramatická struktura filmového díla?
- Jakým způsobem sdělujete autorům zásadní slabiny scénáře?
 - o Používáte k tomuto účelu konkrétní psychologický přístup?

- Existují nějaké obecné typy autorů podle toho, jak přijímají kritiku?
- Poskytujete k nalezeným slabším ve scénáři i varianty řešení nebo je pouze označíte pro autora?
- Jak dlouho vám v průměru trvá dramaturgická práce na celovečerním scénáři?
- Kolik sezení probíhá v procesu práce na scénáři mezi vámi a autory/producenty?

4) Završení spolupráce

- V jakém momentu spolupráce na přiděleném scénáři končí?
- Jaká jsou kritéria kvalitně odvedené práce script consultantů?
- Jaké procento klientů se rozhodne pro další spolupráci?
- Jakým způsobem je script consultant uveden v titulcích výsledného filmu?