

# Postup práce českých scenáristů komedie v kontextu teorie a praxe

BcA. Jakub Porteš

---

Diplomová práce  
2021



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2020/2021

## **ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE**

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	<b>BcA. Jakub Porteš</b>
Osobní číslo:	<b>K19421</b>
Studijní program:	<b>N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby</b>
Studijní obor:	<b>Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika</b>
Forma studia:	<b>Prezenční</b>
Téma práce:	<b>1. Teoretická část: Postup práce českých scenáristů komedie v kontextu teorie a praxe</b>
	<b>2. Praktická část: Scénář v rozsahu nad 70 stran</b>

## Zásady pro vypracování

### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

### 2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Scénář v rozsahu nad 70 stran, nebo dva scénáře v rozsahu 20-30 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálů a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

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

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování diplomové práce: **Tištěná/elektronická**

**Seznam doporučené literatury:**

- FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 8087067657.  
BERGSON, Henri. *Směch*. Praha: Naše vojsko, 1993. ISBN 80-206-0404-9.  
ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.  
KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Vyd. v ČR 1., dopl. a rozš. Praha: Národní filmový archiv, 1998. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-092-0.  
FLEISCHER, Jan. *To by mohl být film*. V Praze: Akademie múzických umění, 2009. ISBN 9788090192645.

Vedoucí teoretické části: **doc. Mgr. MgA. Jan Gogola**  
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **doc. Mgr. MgA. Jan Gogola**  
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **2. prosince 2020**  
Termín odevzdání diplomové práce: **21. května 2021**



L.S.

---

**doc. Mgr. Irena Armutidisová**  
děkanka

---

**MgA. Irena Kocí, Ph.D.**  
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2020

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 30. 6. 2021

Jméno a příjmení studenta: JAKUB PORTEŠ

.....  
podpis studenta

## **ABSTRAKT**

Tato práce má za úkol porovnávat různé přístupy scenáristů k psaní scénářů, především komediálních. V teoretické části uvádí informace z odborné literatury, která se zabývá pracovním procesem scenáristů a humorem, a rovněž mé osobní postřehy z dosavadní autorské tvorby a z práce na mém absolventském scénáři. Z těchto dat byly sestaveny otázky, které se staly základem rozhovorů se třemi českými scenáristy, Zdeňkem Svěrákem, Petrem Jarchovským a Robertem Geislerem. Tito autoři byli vybráni, jelikož ve své tvorbě z velké části pracují s humorem. V praktické části jsou jejich odpovědi porovnány s částí teoretickou. Cílem je nabídnout souhrn poznatků pro vytvoření vlastního ideálního pracovního procesu.

Klíčová slova: scenáristika, humor, pracovní proces, Zdeněk Svěrák, Petr Jarchovský, Robert Geisler

## **ABSTRACT**

This thesis aims to compare different approaches of screenwriters to write screenplays, primarily comedic. The theoretical part contains information from professional literature, which deals with creative process of screenwriters and humour, and my personal observation from my own work as an author and from writing my thesis screenplay. The data were used to formulate questions which became the basis of interviews with three Czech screenwriters, Zdeněk Svěrák, Petr Jarchovský and Robert Geisler. These authors were chosen because they primarily use humour in their work. I compare their answers in the practical part with the theoretical part. The goal is to offer a summary of findings for creating one's own ideal working process.

Keywords: screenwriting, comedy, humour, creative process, Zdeněk Svěrák, Petr Jarchovský, Robert Geisler.

Rád bych poděkoval Janu Gogolovi ml. za zprostředkování rozhovorů, trpělivé vedení mé práce a za celkový přínos pro mé studium. Dále Zdeňku Svěrákovi, Petru Jarchovskému a Robertu Geislerovi za jejich čas a poskytnutí cenných rad a zkušeností, které obohatily nejen tuto studii, ale rovněž můj osobní život.

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

## Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	9
<b>I TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	11
<b>1 SCENÁRISTIKA</b> .....	12
<b>1.1 OSOBNÍ CESTA K PSANÍ SCÉNÁŘŮ</b> .....	13
<b>1.2 SYD FIELD</b> .....	15
<b>1.3 LINDA ARONSON</b> .....	17
<b>1.4 VIKI KING</b> .....	17
<b>1.5 AARON SORKIN</b> .....	18
<b>1.6 JAN FLEISCHER</b> .....	19
<b>1.7 JEAN-CLAUDE CARRIÈRE</b> .....	20
<b>1.8 STEPHEN KING</b> .....	21
<b>1.9 DALŠÍ ČEŠTÍ AUTOŘI</b> .....	22
<b>2 TVORBA KOMEDIE</b> .....	23
<b>2.1 NÁMĚT A VOLBA ŽÁNRU</b> .....	23
<b>2.2 SPONTÁNNOST VS. CIZELOVÁNÍ</b> .....	24
<b>2.3 DOMOBRANA</b> .....	24
<b>II PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	27
<b>3 ROZHOVORY</b> .....	28
<b>3.1 PETR JARCHOVSKÝ</b> .....	28
3.1.1 PETR JARCHOVSKÝ A KOMEDIE.....	30
<b>3.2 ROBERT GEISLER</b> .....	31
3.2.1 ROBERT GEISLER A KOMEDIE.....	33
<b>3.3 ZDENĚK SVĚRÁK</b> .....	34
3.3.1 ZDENĚK SVĚRÁK A KOMEDIE.....	36
<b>4 SROVNÁNÍ POSTUPŮ PRÁCE</b> .....	38
<b>ZÁVĚR</b> .....	42
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	44



## ÚVOD

Scenáristika jako filmová profese přichází na řadu v počátečních fázích vývoje filmu a jejím úkolem je literárně zpracovat příběh filmu pomocí popisu scén a dialogů. Výsledek mohou někteří režiséři použít pouze jako návod k natáčení a samotný film většinou vzniká až ve střížně, přesto je kvalitní scénář jeden ze základních předpokladů úspěšného filmového díla.

Pracovní postup scenáristy závisí v rámci filmových povolání pravděpodobně nejvíce na konkrétním autorovi. Ve většině případů tvoří sám a do určitého data musí dodat výsledek práce, při které vymýšlí to, co ostatní filmové složky budou zpracovávat. Proces vzniku nápadů může být velice individuální.

Osobně bych se rád v budoucnu věnoval psaní scénářů a rád bych k tomuto přistupoval zodpovědně. Nyní přichází ta klíčová otázka: co je při tomto procesu zodpovědné? Ze svých dosavadních zkušeností vnímám, že tato práce má málokdy hladký průběh, a proto je snadné pochybovat, zda k ní člověk přistupuje správně. Kolik hodin strávených psaním je dostatek, a kdy je lepší práci na chvíli opustit a získat tak odstup? Z toho důvodu mě vždy zajímal přístup profesionálních scenáristů, abych jím mohl inspirovat vlastní postup a mít tak pocit, že jsem pro svou práci udělal z pracovního hlediska relativní maximum. Což se stalo tématem této práce.

Momentálně vyvíjím celovečerní komediální scénář jako své absolventské dílo, proto jsem se rozhodl tuto studii zaměřit na psaní komedie, která s sebou nese svá specifika. Humor má jasné kritérium – smích – který v životě často vzniká spontánně, proto mě zajímalo, jaký postup autoři volí k tomu, aby ho vyvolali ve scénáři, potažmo ve filmu.

Dostalo se mi pocty absolvovat v rámci této práce rozhovory se třemi českými scenáristy, Zdeňkem Svěrákem, Petrem Jarchovským a Robertem Geislerem. Každý z těchto autorů pochází z jiného autorského okruhu a prezentuje rozličné pojetí humoru. U Zdeňka Svěráka můžeme sledovat zálibu ve verbální komice, která poeticky osciluje mezi realitou a nadsázkou. Petr Jarchovský vychází z reálných historek, které nabízí společenskou reflexi, často zaměřenou na nedávnou historii, a Robert Geisler pracuje s politickou satirou a komikou kratších skečů. V teoretické části této práce nejprve uvedu informace z evropské a americké odborné literatury, která se věnuje práci scenáristů a psaní humoru. Tyto informace doplním o vlastní postřehy a otázky, které se pojí s mými dosavadními zkušenostmi a dále s prací na mém absolventském scénáři. Z těchto dat jsem sestavil sérii otázek, které se staly základem rozhovorů se zmíněnými českými tvůrci. V praktické části uvedu jejich výpovědi,

následně je porovnáám s teoretickou částí a také s poznatky, které jsem nasbíral po dobu psaní svého absolventského filmu, a rovněž doplním, jak mi případně tato diplomová práce byla v průběhu psaní scénáře přínosem.

Cílem je zkoumat, kdy je přístup jednotlivých scenáristů individuální a kdy můžeme sledovat paralely v jejich počínání a nabídnout tak souhrn poznatků, které mohou být inspirativní jednak pro odbornou veřejnost, také pro mě osobně, ale i pro další studenty filmové praxe ke stanování vlastních mantinelů pro ideální pracovní proces.

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

## 1 SCENÁRISTIKA

Na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně je obor scenáristiky spojený s oborem režie, proto jsem se až do svého bakalářského stupně věnoval studiu obou profesí. Můžeme je považovat za úzce spjaté, často se prolínají. Jeden z důvodů, proč tvůrce tíhne spíše k jedné z profesí, může být právě pracovní proces. Režie vyžaduje velkou dávku spontánnosti, kdy je na place třeba pracovat s nastalými podmínkami. Přesto má režisér jasněji vyhraněné mantinely své práce scénářem, natáčecím plánem a následně natočeným materiálem. Organický vznik filmu pro něj může být přijatelnější než vytvářet film za stolem. Scenárista většinou pracuje z pohodlí domova, v zásadě má prostor cokoliv kdykoliv přepsat, to ale může být největší úskalí této práce. Obě profese mají svá pro a proti. Záleží nejspíše na nastavení povahy každého tvůrce.

Osobně jsem tíhnul k filmu od útlého věku. Na rozdíl od svých nynějších spolužáků jsem ale neměl tolik tendence jít a něco natočit, ale spíše zasednout k počítači a napsat nějaký scénář. Představa dobrého režiséra pro mě byla umět vymyslet poutavý příběh.

Na scenáristice mi poměrně imponuje, že oproti režii není tolik ovlivňovaná vnějšími aspekty. Někdy stačí k tvorbě příběhu jen vlastní hlava. Myslím, že mám tu výhodu, že mi nedělá problém pracovat sám, ani mě nijak nesužuje myšlenka, že dílo může následným zpracováním další osobou získat jinou podobu. Vlastně na psaní rád pohlížím jako na výzvu, zdali dokážu danou látku zpracovat, jak nejlépe umím. Za naplňující považuji ten samotný proces vytváření scénáře.

Přesto psaní není snadné. Jako jedno z největších úskalí vnímám, jak málo je tato práce vidět zvenčí. Nejvíce času strávíte zvažováním, kudy by se měl příběh odvíjet. Následně při samotném psaní mohou na povrch vytanout nedostatky a mnohdy už není čas na přepis, který je u scenáristiky velice důležitý. Stane se tak, že ke konzultaci odevzdávám výsledek práce, jenž nemusí působit adekvátně dobře, která byla psaním strávena, a rovněž s ním zatím sám nejsem spokojený, což je nepříjemný pocit.

Černé myšlenky, které mohou nesnadný postup provázet, jsou pro následnou práci vůbec to nejhorší. Samozřejmě nepředpokládám, že touto prací naleznu klíč k bezstarostnému psaní, to nejspíše neprovází žádného autora. Vnímám to ale jako možnost stanovit určité limity, abych měl jako autor pocit, že k práci přistupuji zodpovědně, i když průběh není snadný.

## 1.1 Osobní cesta k psaní scénářů

Poměrně záhy, už v období, kdy jsem končil základní školu, jsem se pokoušel psát texty celovečerního formátu. Tehdejší proces byl ale spíše sporadický a vybavuji si, že mě často přepadával pocit, že na psaní není ten správný den a práci jsem raději odložil. Přesto tak v průběhu několika let vznikly postupně dva texty se skoro 100stránkovou délkou. Pokoušel jsem se psát i literaturu, ta však pro mě nebyla tolik záživná. Scénář mi imponoval především díky většímu prostoru pro psaní dialogů, které v mých textech dominovaly, což trvá dodnes.

V průběhu střední školy jsem se seznámil s trojaktovou strukturou od Syda Fielda. Ta pro mě byla podstatná především při zjištění, že jsem některé body struktury dodržel intuitivně. Osobně jsem studiem scenáristických příruček, které radí, jak přistupovat ke kostře filmového příběhu, strávil dost času při psaní své bakalářské práce. Považuji je za podnětné, ne však v tom smyslu, že by měly být striktně dodržovány. V mém případě byly nápomocné při pocitu, že psanému scénáři něco chybí, ale nedokázal jsem pojmenovat co. Aplikování scenáristických pravidel často napomohlo.

Je třeba zmínit, že je převážně rozdíl mezi americkým a evropským přístupem k tvorbě filmu. U amerických scenáristických příruček lze vidět, že nahlíží na psaní především jako na řemeslo, při kterém je třeba rychle a efektivně zpracovat příběh, jenž naláká diváky do kina. Scenárista by měl hlavně umět prodat svůj scénář. Evropský přístup bývá umělečtější, kdy se pozice scenáristy a režiséra více prolínají. Zajímalo mě, do jaké míry se oba přístupy mohou promítat u zpovídaných českých tvůrců.

Za jeden z největších přínosů studia filmové školy vnímám, že jsem se naučil lépe pracovat s konstruktivní kritikou. Dříve určitě dominovala větší ješitnost v tom snažit se dílo co nejdále dotáhnout samostatně, než text spatří někdo jiný. Rovněž menší emocionální odolnost a pocit, že pokud přijdou kritické poznámky, znamená to selhání. Myslím, že má zkušenost vedla především k většímu nadhledu, kdy mě kritické poznámky tolik nerozhodí, a snažím se je vnímat jako cestu, jak dílo obohatit.

Nikdy jsem převážně netíhnul ke zpracovávání osobních zážitků. Psaní je pro mě naplňující především ve vytváření nových příběhů, ve kterých jsem mohl mnohokrát až zpětně pojmenovávat osobní zkušenosti. Zajímalo mě, jestli to může být problém vzhledem ke známému rčení, že autor by měl psát o něčem, co zná. Jsou samozřejmě druhy látek, příkladně historické, u nichž scenáristovi nezbyvá, než čerpat z jiných pramenů. Do jaké

míry však tendence inspirovat se ve vlastním životě, nebo odjinud, vychází z osobnostního nastavení samotného scenáristy?

S nástupem na magisterský stupeň jsem se zaměřil čistě na scenáristiku, takže jsem se už s koncem bakalářského studia pokoušel psaní věnovat intenzivněji. Celkem se dařilo tvořit pravidelně, ale značně tomu napomohla změna studijního režimu, který nabízel více času. V prvních dvou ročnících byl den většinou poměrně zaplněn předměty, mezi kterými se nacházely zhruba hodinové pauzy, a bylo pro mě složité pracovat v tak malém časovém intervalu. Radím se ke „skřivanům“, nejlépe se koncentruji v dopoledních hodinách. V ideálním případě vstávám v 7:00 a od 8:00 se snažím pracovat do 12:00, proto je pro mě poměrně klíčové, abych měl v tuto dobu čas, odpoledne je pro mě obtížné pracovat, ještě horší je to večer.

V průměru přesto intenzivní práce netrvá déle než 3 hodiny. První půlhodina bývá nejproduktivnější, kdy se na nevyřešené problémy z minulého dne naváže novým a čerstvým pohledem. Následně efektivita klesá. Většinou se dostaví jistý pocit myšlenkové únavy, kdy se zdá, že daný problém už nedokážu vnímat vcelku. Je lákavé nechat práci na další den a také je to většinou ideální řešení, záleží ale, jak se může kratší pracovní dobou ztráct potřebný čas. Zajímalo mě, kdy by měl scenárista pracovat přes jistý diskomfort a kdy spíše poslechnout intuici a psaní odložit. Případně jestli se delší produktivní čas dostaví s větší praxí. Osobně mám pocit, že za přibližně rok a půl intenzivnějšího psaní se u mě tento interval prodloužil jen mírně. Samotný proces bych u sebe výrazněji rozdělil mezi tvorbu příběhu a fyzické psaní. Tvorba příběhu zahrnuje z velké části přemýšlení a je to ta nepříjemná část údělu. Často totiž bojuji s tím, že pokud se nedaří, tak se myšlenky odebírají jiným směrem. Snažím se eliminovat rozptylující vjemy, například odpojit připojení k internetu. Pomáhá mi mít před sebou pevnou složku s papírem na případné poznámky. Rovněž záleží, jestli se jedná o čerstvý projekt, nebo něco, na čem pracuji již delší dobu. Málokdy se mi stává, že mě nějaká myšlenka týkající se práce napadne mimo vyhrazený čas pro psaní. Čím je dílo v pokročilejší fázi, tím méně.

Fyzické psaní je pro mě osobně mnohem větší potěšení. V ideálním případě mám před sebou scénu, od které vím, co požadovat v rámci celku, ale spousta věcí vznikne spontánně až při psaní. Někdy se mi podaří být skoro až v jakémsi transu, kdy mě příběh pohltí, postavy samy jednájí a mohou mě i překvapit. Kolikrát v tomto procesu přijdou i nápady týkající se celého filmu, nějaký detail ovlivní scénu předcházející, nebo dá podnět pro tu následující. Přijde mi, že až samotným psaním se podaří skutečně dostat „pod kůži“ filmu a zjistit, jaké

možnosti skrývá. Dají se tak strávit i čtyři hodiny koncentrované práce, kterou můžete v klidu opustit. Druhý den je třeba většinu přepsat, málokdy se daří napsat obstojné dialogy napoprvé, ale základ je daný. Má další otázka tedy zní, v jaké míře scenáristé pracují se samotným psaním, nebo spíše s plánováním děje.

K práci potřebuji ticho, jakákoliv hudba většinou svádí mé vnímání. V různých obdobích jsem byl zvyklý pracovat na různých místech, ve studovně knihovny, na studentském bytě, nyní doma. Myslím, že prostředí nemělo vliv, pokud bylo klidné.

Mám různé zkušenosti s odstupem. Na jednu stranu člověk načerpá energii a nejspíše rychleji přichází na nové nápady, ale zdá se mi, že se tak dá z příběhu snadno vypadnout a je třeba se do něj znovu dostat. Řekl bych, že když jsem do látky intenzivněji ponořený, snadněji ji vnímám v celém kontextu, a tím pádem je jednodušší mít jakýsi odstup, ale nespíš se může jednat jen o dojem, a většinou je potřeba pohled další osoby pro získání jiné perspektivy.

Rovněž je pro mě poměrně důležité omezit „studentský život“, který v mém případě někdy dokáže přerušit kvalitní práci i na dva dny.

## 1.2 Syd Field

Syd Field věnuje ve své knize *Jak napsat dobrý scénář* pracovnímu procesu poměrně dost prostoru.

Před samotným psaním radí sestavit si příběh pomocí kartiček, na nichž scenárista popíše jednotlivé části děje v momentě, kdy má definované postavy a body zvratu podle Fieldovy trojaktové struktury. Syd Field uvádí příklady různých autorů: Edwada Anhalta, který používal 52 kartiček po vzoru herních karet; Ernesta Lehmana, jenž napsal příkladně *Na sever severozápadní linkou* a používal podle potřeby 50 až 100 kartiček; dále Franka Piersona, který příběh vetkal do 12 základních sekvencí, a tím pádem používal 12 kartiček. Syd Field na počet karet nestanovuje žádné pravidlo, záleží na samotném autorovi.<sup>1</sup>

Hotové kartičky si scenárista může rozložit před sebe a flexibilně manipulovat s dějem. Přehazovat, dodávat a vyházovat scény. Stanovuje i časový rámeček, který by měl být nad tímto procesem stráven – přibližně týden. Uvádí, že jemu samotnému trvá základní rozvržení karet 4 dny. První den stráví prvním dějstvím, další dva dny druhým dějstvím a poslední den

---

<sup>1</sup> FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 978-80-87067-65-9 (s. 176)

třetím. Několik následujících týdnů kartičky upravuje a seznamuje se s dějem. Ve správný moment se dostává pocit, že je práce s kartičkami hotová, a nastane čas na samotné psaní. Syd Field však podotýká, že kartičkový systém není jediný, podobně se dá pracovat s treatmentem, případně prostým sepisováním obrazů v bodech.<sup>2</sup>

Samotné psaní Syd Field popisuje jako tajemnou záležitost, při které se střídají dny, kdy máte vše pod kontrolou, s těmi, kdy tápete v nejistotách a těžko se tento proces analyzuje. Jedná se čistě o osobní zkušenost každého autora. Důležité je psát pravidelně.<sup>3</sup>

*„Já pracuji přibližně čtyři hodiny denně, pět dní v týdnu. John Milius píše hodinu denně sedm dní v týdnu, vždy mezi pátou a šestou hodinou podvečerní. Stirling Silliphant, autor Skleněného pekla (The Towering Inferno), někdy píše i 12 hodin denně. Paul Schrader nejdřív několik měsíců zpracovává příběh ve své hlavě a vypráví ho známým, dokud ho co nejlépe nepozná. Pak se do celého procesu „položí“ a scénář napíše během dvou týdnů. Několik dalších týdnů pak stráví tím, že scénář vybrušuje a upravuje.“<sup>4</sup>*

Syd Field radí najít si na psaní dvě až tři hodiny denně. Zohledňuje při tom, že čtenář jeho knihy pravděpodobně není profesionální scenárista, a psaní tak musí skloubit s prací a rodinným životem. Pro efektivitu je ale dobré se psaní věnovat minimálně čtyři dny v týdnu. Vhodné je rovněž stanovit si normu, minimálně tři stránky denně je prý rozumný cíl. Pokud by měl mít scénář 120 stran a autor by pracoval pět dní v týdnu po pěti stranách, měl by mít hotovou první verzi za 40 dní. Syd Field rovněž zmiňuje termín odpor, kdy scenáristu při zasednutí k práci přepadne nutkání dělat jinou činnost, aby se psaní vyhnul. V této situaci radí vzít odpor na vědomí, nedělat si kvůli němu výčitky, a postupně se ho snažit překonávat. Psaní může být ze začátku neobratné a chvíli trvá, než se do něj autor vžije. Dní, kdy jde psaní hladce, je poskrovnu. Syd Field uvádí, že pokud se ze sta dní deset dní opravdu daří, je to štěstí. Oporou je kartičkový systém, který je v pozdějších fázích možné i opustit. Psaní rovněž rozděluje na tři fáze. První nazývá „slova na papíře“, při níž by měl autor hlavně psát, a zatím neuplatňovat autocenzuru. Napsat i obrazy, u kterých pochybuje, neboť se dají později vyhodit. Je jednodušší škrtnat, nežli do pevné struktury obrazy dosazovat. Často se stává, že první myšlenka je ta správná. Varuje před okamžitým přepisováním, neboť se tak může vytratit spontánnost a scénář se zasekne před dopsáním. Ve druhé fázi scenárista

---

<sup>2</sup> Tamtéž (s. 181 – 182)

<sup>3</sup> Tamtéž (s. 185)

<sup>4</sup> Tamtéž (s. 185 – 186)



zkracuje a přepisuje, aby objasnil skutečnou podstatu příběhu, tu podpořil ve fázi třetí, a dotáhnul tak scénář do konce.<sup>5</sup>

### 1.3 Linda Aronson

Britská scenáristka Linda Aronson vychází ve své knize *Scénář pro 21. století* z faktu, že profesionální scenárista většinou píše pod tlakem, a to může být častým zdrojem chyb. Linda Aronson pracuje s pojmy laterárního a vertikálního myšlení, které pochází od teoretika Edwarda de Bona. Vertikální myšlení funguje na principu logiky, kdy na řešení problémů hledáme jasné a pravděpodobné východisko, rizikem však je, že autor dospěje ke klišé a malé originalitě. Laterární myšlení je založeno na inspiraci a spontánnosti, v přehnané míře ale může vést k malé pravděpodobnosti a slabé struktuře. Zdrojem chyb je nemít tato myšlení v rovnováze, vertikální by mělo obsahovat 90 a laterární 10 procent našeho pracovního procesu.<sup>6</sup>

V praxi to vypadá tak, že scenárista si nejprve vertikálním myšlením stanoví cíle, kterých chce dosáhnout. Pomůckou je rovněž vycházení z pravidel daného žánru, která stanoví jisté mantinely. Následně laterárním myšlením hledá v krátkém časovém úseku co největší počet řešení. Většina z nich v rychlosti vyjde nepravděpodobně až absurdně. Následně ale může autor vertikálním myšlením množství nápadů zpracovat do „realistického, ale neobvyklého řešení“, což je mottem celého tohoto procesu.<sup>7</sup>

Linda Aronson varuje pouštět se do samotného psaní příliš brzy, mělo by mu předcházet pečlivé rozplánování děje pomocí její techniky, aby měl autor jistotu, že pracuje s tou nejlepší možnou variantou. Kniha rovněž nabízí množství rad, co dělat v krizi, jak pracovat pod tlakem a jak správně zpracovat zpětnou vazbu.<sup>8</sup>

### 1.4 Viki King

Tato autorka představila světu knihu s názvem *Jak napsat scénář za 21 dní*. Základem tohoto ambiciózního cíle je tzv. „vnitřní metoda“, která pracuje s principem „psát srdcem, přepisovat hlavou“. Samotným jednadvaceti dnům psaní předchází rámcové rozvržení příběhu, který je třeba shrnout do stručného loglinu. Viki King radí, jak správně stanovit

---

<sup>5</sup> Tamtéž (s. 186 – 195)

<sup>6</sup> ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2 s. 16-20

<sup>7</sup> Tamtéž s. 21-30

<sup>8</sup> Tamtéž s. 114-118

téma a příběh hlavního hrdiny. U obojího by se měl autor inspirovat ve vlastním životě, i když se nemusí jednat o osobní příběh. Následně by měl konkrétními otázkami zjišťovat, že o příběhu ví více, než si myslí, a stanovit si tak základní body struktury. Rovněž radí, jak se z hlediska struktury inspirovat u sledování referenčních filmů. Následně kniha podrobně provází celým procesem psaní po jednotlivých dnech. První verze o 120 stranách by měla vzniknout za sedm dní. První den je třeba napsat 10 stran, druhý 20, následně po 15 a poslední, sedmý den, 30 stran. Přitom by denní náplň neměla zabrat více než tři hodiny. Základem je psát srdcem, čili spontánně, intuitivně, a příliš nad průběhem neuvažovat. Celý proces je doplněn o rady, jak mít strukturu jako podpůrný element, kudy pokračovat, a především o to, jak neztratit motivaci, jelikož se předpokládá, že autor bude mít při takovém tempu velké pochybnosti o výsledku. Jeho cílem by ale mělo být především to, aby pokračoval v práci a zatím na ni nenahlížel kriticky. Dále jsou stanoveny dva dny na odstup a opětovné přečtení, a od desátého dne je podobným tempem rozdělený přepis do dne dvacátého, který je vlastně konečný. Zde už se přepisuje hlavou, racionálněji se nahlíží na scénář a rady se týkají především toho, jak informace ze spontánního textu, který je pravděpodobně prvoplánový, převést do podtextu. Dvacátý první den je doplněn o informaci, že celý proces se dá rozvrhnout do jiného časového intervalu, záleží čistě na autorovi. Základem tohoto způsobu práce by ale vždy měla být ona vnitřní metoda, jejímž cílem je překonat pochyby a ostych z psaní větším zapojením intuice, a následně přetvářet spontánní text.<sup>9</sup>

## 1.5 Aaron Sorkin

Aaron Sorkin uvádí, že rozmezí jeho práce na scénáři je přibližně 18 až 24 měsíců. Většinu té doby ale stráví v depresi, kdy pouze uvažuje o látce, a na základě toho sestavuje body příběhu. Podle jeho slov je na scenáristice nejtěžší, že většinu dní autor vstane, večer jde spát, a za tu dobu nic nenapíše. Když už se ke konci dá do fyzického psaní, je schopný scénář napsat za dva až tři měsíce. Přesto uvádí, že v době rozhovoru je již pět týdnů zaseklý na straně patnáct své momentální práce, a s každým dnem, kdy se neposouvá dál, se cítí hůř. Pomáhá mu řízení auta, při kterém poslouchá hudbu. Někdy zkusí mít písničku a na jejím

---

<sup>9</sup> KING, Viki. *How to write a movie in 21 days: the inner movie method*. New York: Perennial Library, c1988. ISBN 0060962402

základě napsat scénu. Radí dělat cokoli, co dá autorovi pocit, že dělá progres, a tím pádem se udrží v psychické pohodě. Příkladně mít seznam úkolů a vidět, jak jsou odškrtnuty.<sup>10</sup>

## 1.6 Jan Fleischer

Kniha Jana Fleischera *To by mohl být film* je koncipovaná jako zpracování jeho osobního příběhu. Na něm jako na příkladu uvádí způsob, jakým pomocí outline a treatmentu dodat vývoji dramaturgii a vytvořit z něj filmové vyprávění.

Popisuje rovněž svůj pracovní proces. Zprvu měl při zasednutí k práci náhlé nutkání dělat jinou činnost. Pomohlo mu následně stanovit si pevnější režim, po snídani v 9:00 usedl k psaní a strávil jím přibližně tři hodiny, zřídka déle. Přirovnává to k podmíněnému reflexu Pavlova psa, kdy pevnější režim podmínil inspiraci. V průměru napsal pět stránek denně, kdy následující den polovinu vyřadil, tudíž za den zvládl vytvořit zhruba tři čisté strany. Za měsíc a pár dnů se mu takto podařilo mít první verzi. Do půl roku je prý možné mít uspokojivý scénář. Srovnal toto pracovní tempo s Vladimírem Körnerem, který prý nezvládal napsat více než dva scénáře ročně.<sup>11</sup>

Uvádí řadu pomůcek, které užíval, když se nedařilo. Pomáhalo mu ulehnot na postel a dívat se před sebe. Většinou usnul, ale krátký spánek následně po probuzení přivodil nápad. Pokud je nějaký dialog těžké psát, pravděpodobně není ve scéně potřeba. Když je hodně možností, co se může ve sledu událostí stát, příběh se nejspíš ztratil. Občas je dobré představit si film v jiném žánru, jiném kulturním prostředí nebo pokusit se do nějaké scény vnést nepatřičný prvek. Jako příklad uvádí, že do místnosti najednou vběhne kanec, což jistým způsobem může kladně zamíchat událostmi a prvek kance se následně odstraní. Jednou mu Vladimír Körner poradil koupit si v krizové chvíli noviny. Při čtení se zdálo, jako by se jednotlivé články vztahovaly k problému, a to pomohlo k nalezení řešení. Dále můžete vyzkoušet převyprávět příběh jako pohádku dětem, což by mělo vyzdvihnout důležité body. Jednou Janu Fleischerovi dramaturg vyškrtal skoro dvacet stran, což bylo velice nepříjemné, ale následně se ukázalo, že prospěšné. Jan Fleischer rovněž doporučuje číst texty nahlas, slyšet je čtené nebo si představovat, jak by čtený text zněl hlasem konkrétní osoby. Všechny tyto pomůcky by měly vést k tomu, aby scenárista na chvíli zapomněl na detaily, což mu pomůže

---

<sup>10</sup> Masterclass, 2014, Aaron Sorkin Teaches Screenwriting [19.6.2016], video č. 11 – Writing Habits, Dostupné z: <https://www.masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-screenwriting>

<sup>11</sup> FLEISCHER, Jan. *To by mohl být film*. V Praze: Akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-901926-4-5. s. 150

vidět celek. Scénář je o ekonomii, o schopnosti vyřadit, co do textu nepatří. Rovněž dodává, že občas nepomůže nic, a scénář je nejspíše odsouzen k neúspěchu.<sup>12</sup>

## 1.7 Jean-Claude Carrière

*„Každý si musí najít svůj způsob, svou metodu. Někteří sedí za stolem a pracují čtrnáct nebo patnáct hodin denně, jiní se spokojí se dvěma či třemi hodinami. Někteří nacházejí inspiraci při svítání, jiní za soumraku. Někteří vyhledávají osamění a klid v holých nebo anonymních místnostech, jiní dávají přednost hluku a shonu života v kavárnách, na letištích. Znal jsem jednoho scenáristu, který trávil denně více nežli dvě hodiny ve vaně a pomalu nechal vychladat vodu. Říkal, že myšlenky ho napadají s prvními záchvěvy z chladu.“<sup>13</sup>*

Podle knihy *Vyprávět příběh* byl pracovní proces francouzského scenáristy Jean-Claude Carrièra spíše živelný. Popisuje, že nedostával nápady při samotném psaní, nerad pracoval sám. Fyzické psaní u scénáře je pro něj něco skoro až vedlejšího. V tom se tato práce liší od literatury, kde samotná slova vytváří další slova. Délku práce na scénáři Jean-Claude Carrière nikdy nezná. Tuší, že to nebude méně než několik měsíců a více než rok. Odmítá pracovat za podmínek, kdy je datum premiéry stanoveno před začátkem psaní. Uvádí rovněž příklady délky práce na různých světových scénářích, *Zjizvená tvář* z roku 1932 byla údajně hotová za jedenáct dní, *Barry Lyndon* za dva roky a *Tootsie* za čtyři.<sup>14</sup>

Práce Jean-Claude Carrièra tak byla postavena především na dialogu s režisérem, převážně Louisem Buñuelem. S ním příkladně zkoušeli hrát improvizované scénky na určité téma a výsledek se stal základem pro rozepsání konkrétní scény. Při práci užívali právo veta. Pokud se nápad jednomu z autorů nelíbil, měl právo ho vyřadit bez následné diskuze. Rovněž pomáhalo hlasité čtení před lidmi. Občas Carrière sám pracoval s herci. Režisér byl přítomen a jen pozoroval zpovzdálí, jak Carrière nechá herce hrát, reagovat na sebe, a na základě toho je scénář upravován. V situacích nezdaru se pokusili představit si nějakou vážnou scénu komickou, zanesli do ní nepatřičný prvek, příkladně, že do místnosti vběhl kanec.<sup>15</sup>

Když je první verze scénáře hotová, nechává ji Carrière být dost dlouho na to, aby na ní patřičně zapomenul. Následně se k ní vrací bez krátkozrakosti, která se dostaví při neustálém

---

<sup>12</sup> Tamtéž s. 162-167,180-182

<sup>13</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Vyd. v ČR 2. Přeložil Tereza BRDEČKOVÁ, přeložil Jiří DĚDEČEK. Praha: Limonádový Joe, 2014. ISBN 978-80-905624-2-4 s. 179

<sup>14</sup> Tamtéž s. 48-49

<sup>15</sup> Tamtéž s. 43-45

žití s látkou. Carrière rovněž zmiňuje, že se aktivně podílí při stříhu, kde pomáhá svým čerstvým pohledem na látku, na kterou je již zbytek štábu příliš zvyklý.<sup>16</sup>

## 1.8 Stephen King

Stephen King je velice plodný autor, jehož díla patří k těm nejčtenějším na světě, proto bych rád uvedl jeho knihu *O psaní*, kde popisuje své spisovatelské řemeslo. To může být z pracovního hlediska se scenáristikou v leččem podobné. Zároveň mě inspirovala jeho metoda, při které většina děje knih vzniká až při samotném psaní, a zajímalo mě, do jaké míry se tento způsob může prolínat, nebo vylučovat, se způsobem psaní scénáře.

Stephen King jako klíč k úspěchu spisovatele uvádí hodně psát a hodně číst. U psaní si klade tu zásadní otázku, kolik je hodně? Zmiňuje příklady různých spisovatelů. Anthony Trollope zvládal při svém zaměstnání úředníka psát každé ráno dvě a půl hodiny před odchodem do práce. „*Tenhle denní rozvrh byl naprosto neotřesitelný. Pokud byl po uplynutí těchto dvou a půl hodin právě uprostřed věty, nechal ji rozepsanou až do příštího rána. A pokud se mu některý z jeho šestisetstránkových tlustopisů podařilo dopsat čtvrt hodiny před koncem vymezené doby, napsal **Konec**, odsunul rukopis stranou a začal pracovat na další knize.*“<sup>17</sup>

Stephen King uvádí další příklady od Johna Creaseyho, který za svůj život pod různými pseudonymy napsal 500 románů, až po Harper Leeovou, Jamese Ageeho, Malcolma Lowryho a Thomase Harrise, kteří jich vydali méně než pět.<sup>18</sup>

Stephen King uvádí, že jeho proces je poměrně vyhraněný. Píše převážně dopoledne a snaží se napsat zhruba deset stránek, 2000 slov (později v rozhovoru s George R.R. Martinem uvádí, že šest stran<sup>19</sup>). To mu zabere různý časový interval, většinou do poledne, někdy i do pozdějších odpoledních hodin, důležité je pro něj splnit limit slov, jen v opravdu výjimečných situacích ho poruší. Když se pustí do práce, pracuje každý den a nezpomalí, dokud není dílo hotové. Při prodlevě totiž postavy začnou ztrácet náboj a psaní není tak záživné. Uvádí, že s věkem je pomalejší, a podezřívá i fakt, že přestal kouřit. Nikotin mu pravděpodobně pomáhal k lepšímu toku myšlenek. První hrubý rukopis by neměl zabrat více než tři měsíce. Začátečníkům doporučuje stanovit si cíl 1000 slov denně a jeden den v týdnu

---

<sup>16</sup> Tamtéž s. 49, 56-58

<sup>17</sup> KING, Stephen. *O psaní*. Vydání čtvrté. Přeložil David PETRŮ. Praha: Beta, 2020. ISBN 978-80-7593-174-0 s.117

<sup>18</sup> Tamtéž s. 117

<sup>19</sup> Aegon Targaryen, 2018, George RR Martin asks Stephen King: "How do you write so Fast?!", Youtube video. [19.4.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xR7XMkjDGw0>

si dát pauzu. Radí zařídit si pro psaní vlastní pracovnu a eliminovat všechny rozptylující elementy, popisuje to jako „psát za zavřenými dveřmi“ a nebýt rušen. On osobně případně zvládá poslouchat hlasitou hudbu, což je v jeho případě jen další bariéra proti narušení koncentrace. Jako klíč ke své produktivitě uvádí, že zůstal celý život fyzicky zdravý a šťastně ženatý.<sup>20</sup>

## 1.9 Další čeští autoři

Vladimír Körner v dokumentu nesoucí jeho jméno popisuje, že ke svým nejzásadnějším dílům usedl v 7:00 a skončil ve 4:00 druhého dne, přičemž skoro nepil, nejedl a rovněž ho přešla potřeba kouřit cigarety.<sup>21</sup>

Seriálový scenárista Jaroslav Dietl byl proslavený svou striktností. Denně usedal k práci v 7:00 a neopustil ji, dokud nenapsal 15 stránek. Přičemž dokázal v různých fázích rozvíjet více projektů zároveň.<sup>22</sup>

Jeden z neplodnějších současných českých autorů, který se rovněž zabývá převážně komedií, je Petr Kolečko. Ten uvádí, že intenzivnější psaní u něj přišlo s tréninkem, kdy v začátcích ho „děsil blikající kurzor“, a následně si vypěstoval návyk psát ve větším množství. Za den zvládá napsat zhruba 5-6 dialogových stran.<sup>23</sup> „*Snažím se každý den psát tak čtyři hodiny denně, psát celý den nejde, je to práce, která vyžaduje maximum duševní energie, a když jí je příliš, zadrhne se to. Na nějaké autorské krize ale nevěřím. Jde spíš o to, že se sejdou dvě tři věci, které se nedaří a vytrácí se radost.*“<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> KING, Stephen. *O psaní*. Vydání čtvrté. Přeložil David PETRŮ. Praha: Beta, 2020. ISBN 978-80-7593-174-0 s.118-121

<sup>21</sup> *Vladimír Körner* [dokumentární film]. Režie Jan Mudra. Česko: Česká televize, 2007. 7:56-8:23

<sup>22</sup> *Příběh vypravěče* [dokumentární film z cyklu *Příběhy slavných*]. Režie Petr Lokaj. Česko: Česká televize, 2001. 25:23-27:27

<sup>23</sup> Jaromír Bosák, 2019, UŠÁK 71 Petr Kolečko, Youtube video [15.7.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=t5zdGIKu6cY&t=431s>, 5:23-5:41

<sup>24</sup> Dana Braunová, Režisér a scenárista Petr Kolečko: I hovada mají srdce [online], Borgis, a. s.

Slezská 2127/13, 121 50, Praha 2, 2019, [cit. 15.7.2021]

Dostupné z: <https://www.novinky.cz/zena/styl/clanek/reziser-a-scenarista-petr-kolecko-i-hovada-maji-srdce-40291180>

## 2 TVORBA KOMEDIE

Jak by měl vypadat námět pro filmovou komedii? Obecně by měl ideální námět co nejmenším počtem slov zasadit do hlav posluchačů co nejlepší představu o filmu a vyvolat chuť tento film vidět. Přihlíží se k tomu, že by měl autor umět v krátkosti svou ideu prezentovat, aby prosadil svůj film do výroby. Rovněž by se měl námět dobře promítnout v anotaci, která má nalákat potenciálního diváka, aby při procházení programu kina nebo televize zvolil zrovna váš film. A pokud má chuť na komedii, měl by tušit, že bude pobaven.

Za modelový příklad bych uvedl film „*Marečku, podejte mi pero!*“ od autorů scénáře Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka. Námět můžeme zjednodušeně formulovat ve smyslu, že „skupina vrstevníků kolem 50 let začne znovu navštěvovat školu.“ Nejspíš každý při vyslechnutí těchto slov cítí jisté humorné napětí, když si představí otce a matky rodin v prostředí spojeném ryze s obdobím dospívání.

Dá se ale takto definovat většina úspěšných komedií? Přihlédneme k námětu neméně známého filmu Zdeňka Svěráka *Vesničko má středisková*. Hlavní dějovou linií je vztah řidiče nákladáku a jeho mentálně zaostalého závozníka. Tento námět má hlubší přesah v tom, že postava Otíka nastavuje zrcadlo ostatním. Vyvolává v nás tento popis stejný pocit, jako v případě „*Marečku, podejte mi pero!*“?

### 2.1 Námět a volba žánru

Můžeme se zamyslet i nad tím, zdali samotný námět určuje svůj žánr, nebo se jedná čistě o volbu tvůrců. Jinak řečeno, existuje námět, který se nedá zpracovat komediálně, a naopak? Jako příklad bych uvedl slavný film Roberta Benigniho *Život je krásný*. Benigni dokázal brilantním způsobem komediálně zpracovat prostředí koncentračního tábora, aniž by vyznění působilo pejorativně, ba naopak humor dokázal o to víc zdůraznit hrůzy, do kterých je příběh zasazen. Zdárně tomu přispěla postava syna hlavní postavy, kterou se snaží otec navozením situace, kdy lágr je jen zábavní tábor, ochránit před realitou. Nabízí se představa, že v raných fázích by takový námět mohlo být poměrně problematické prezentovat. Samozřejmě záleží na podání, přesto by plánem bylo udělat komedii z prostředí koncentračního tábora, což může znít ošemetně. Měl by tedy být námět tím hlavním indikátorem?

## 2.2 Spontánnost vs. Cizelování

Humorné situace bývají často postavené na principu překvapení. Dá se podobná zkušenost aplikovat do psaní scénáře? U tvůrců bych chtěl zkoumat, zdali komika v jejich dílech vychází ze spontánnosti, nebo bylo třeba nějaký vtip několikrát přepsat, aby dozrál potřebnému efektu. V mém případě je tvorba gagu většinou založená na spontánním psaní dialogu. Rovněž mám pocit, že pokud přijde nějaká čerstvá idea v podobě námětu, nejinspirativnější jsou prvotní představy a nápady. Do jaké míry je tedy tvorba humoru založená na spontánnosti, nebo spíše cizelování?

## 2.3 Domobrana

K námětu mého absolventského scénáře mě inspiroval novinový článek, který popisoval reálné události z okolí Prahy. Zde řádl gang zlodějů, který systematicky vykrádal domy, a několik sousedství se rozhodlo, že založí něco na způsob domobrany, kdy si budou navzájem hlídat své okolí, čímž se ochrání. Napadlo mě, co by se stalo, kdyby si tito sousedé kvůli domobraně spíše začali nahlížet do vlastního soukromí, a tím zjišťovat, vedle koho to vlastně bydlí. Evokovalo to ve mně možnost námětu na komedii, kdy ve střetu různých domácností, které jsou nucené spolupracovat, může docházet ke komickým situacím.

S nápadem jsem v polovině února 2020 přišel do naší hodiny režie pod vedením Jana Gogoly ml., která mimo jiné probíhá tak, že si se spolužáky vzájemně posíláme podklady, které má každý rozpracované, a ty jsou na hodině rozebírány. V počátcích je námět nejprve třeba zpracovat do formy tzv. manuálu, kdy se pomocí bodů „co, jak, proč, kdo, kde, kdy, struktura, konkretizace, příklad sekvence“ stanovují základní pilíře díla. Vedou se debaty především o myšlence, kdy se hledají paralely s různými životními tématy, a tím pádem má film šanci mít hodnotnou výpověď, a to i do budoucích let.

Začátek práce byl pro mě poměrně náročný. Mým prvotním úkolem bylo především dopracovat manuál a scénaristickou explikaci do ucelené formy. Zde jsem měl uvádět některé konkrétní strukturální motivy, na jejichž základě se bude příběh odvíjet. Ty jsem však na začátku procesu nevěděl, a často měl i pocit, že je vědět nechci. Přišlo mi, že způsob, jakým mám k tomuto scénáři přistoupit, je snažit se rozepsat expozici, abych věděl, v jaké konstelaci postavy vstoupí do druhého dějství, a na základě toho bych mohl tvořit příběh a humorné situace. Zkrátka, že se k podstatě propíšu. Nedokázal jsem vymyslet jednu konkrétní humornou situaci ze středu filmu. Obecně se mi nikdy nedařilo vymyslet humornou scénu. Osobně jsem vždy k tvoření humoru přistupoval skrz dialog. Spontánně



jsem nechal postavy jednat při psaní, což přineslo inspiraci pro nějaký gag. Ten se tedy většinou odehrál právě v dialogu, ale samotné psaní pro mě dokázalo být inspirativní pro celou scénu, která se občas zpětně dala jako humorná i popsat. Jako obtížnou jsem tedy vnímal představu, že bych měl tento scénář napsat ve formě treatmentu s omezenou formou dialogu. Často jsem se totiž v raných fázích setkával s otázkou ze strany kolegů „A kde je ten humor?“, který jsem před nimi nedokázal prezentovat jinak, než že jsem předložil rozepsanou scénu s dialogy.

Nutno říct, že svou roli hrála nejistota. Byl přede mnou velký úkol napsat celovečerní komedii, takže jsem byl občas zdrženlivý, jelikož převládaly obavy z neúspěchu. Navíc, pokud prezentujete něco, co považujete za humorné, a nakonec se to mívá účinkem, je to nepříjemný pocit.

Do konce semestru (polovina června) jsem se tedy snažil pilovat manuál a scenáristickou explikaci, do toho jsem vytvářel postavy a body příběhu. Přišel jsem s ideou, že se bude jednat o příběh čtyř domácností, který budeme sledovat skrz tu hlavní, a ty tři další domácnosti si budou navzájem (první druhé, druhá třetí a třetí první) nahlížet do soukromí.

Za klíčový považuji červenec, kdy jsem se v období prázdnin ponořil do psaní treatmentu a dokázal jeho první verzi dotáhnout zhruba do tří čtvrtin. Nastal ale ten problém, že byl „málo vtipný“. Popravdě jsem ale hlavně bojoval s tím, aby se příběh nějak vyvíjel, jelikož bylo náročné propojovat čtyři příběhové linie, aby na sebe logicky navazovaly. Rovněž jsem měl tendence spíše rozpracovat scény hlavně z hlediska příběhu, jimž byl humorný tón dodán až rozepsáním.

Následně do konce kalendářního roku byl bohužel další vývoj mého psaní poměrně nesystematický. Střídavě jsem prepisoval expozici, která prošla značnou změnou, dotvářel treatment a stále neměl jasný konec filmu. Naše výuka režie se odehrávala pravidelně co čtrnáct dní, kdy bylo většinou potřeba podklady odesílat tři až čtyři dny předem, aby byl dostatek času si je vzájemně projít. Na psaní tedy zbývalo zhruba 10-11 dní po obdržení poznámek sedmi konzultantů. Ne vždy však byly tvůrčí dny plodné, a proto jsem se snažil věnovat tomu, u čeho jsem měl pocit, že mám ideu, jak pokračovat, což bylo většinou střídavě tvoření treatmentu, a prepisování textu na základě poznámek. V půlce listopadu jsem dostal delší prostor, zhruba dva měsíce, než jsem odevzdal další verzi.

Abych pravdu řekl, toto období bylo náročné. Většina školních povinností se v rámci koronavirové krize zúžila na psaný text a zároveň bylo potřeba se v období svátků začít více

věnovat této diplomové práci. Nechci se na tento fakt vymlouvat, ale troufám si říct, že se na mně, jako ne tolik zkušeném autorovi, množství tvůrčího textu a monotónnost práce v období lockdownu nějakým způsobem podepsalo, a bylo obtížné tvořit, o to víc tvořit humor.

Další neúplnou verzi jsem odevzdal v polovině ledna 2021, načež jsem se na radu pana Gogoly vrátil k dotvoření treatmentu, jelikož bylo potřeba děj více utřídit. Treatment jsem z 90 procent odevzdal v únoru. Byl to poměrně zásadní moment, jelikož jsem na zaslané podklady dostal o něco pozitivnější reakci než předtím, což byl povzbuzující prvek, jelikož předcházelo poměrně krizové období, co se týče pocitu z celého projektu. Následně byla 20. 4. 2021 zaslána kompletní první verze a proces stále probíhá. Úkolem je snažit se do termínu odevzdání (29. 7. 2021) vypracovat co nejlepší možnou verzi a paralelně se pokusit scénář uplatnit při vstupu do profesní kariéry.

## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**

### 3 ROZHOVORY

Rozhovory s Petrem Jarchovským a Robertem Geislerem proběhly osobně. U Zdeňka Svěráka nám setkání překazila koronavirová situace, proto mi byly odpovědi na otázky zaslány písemně.

#### 3.1 Petr Jarchovský

Na začátku našeho rozhovoru Petr Jarchovský uvádí, že pracovní proces je něco, do čeho scenárista časem vrostе. Důležitější je mít spíše vlastnosti týmového člověka, který umí přijímat a zpracovávat podněty ostatních. Přirovnává profesi scenáristy k postu nahrávače u volejbalu, který kdysi sám zastával. „Za vás smečují jiní, ale vy jste tvůrce té hry. Přesto se tleská smečářovi a vy z toho musíte mít radost. Znalci vědí, kdo tu nahrávku vytvořil.“ Stává se, že na FAMU přichází lidé spíše s literárními ambicemi, pro které je následný zásah ostatních členů štábu do látky těžko snesitelný.

Pracovní proces Petra Jarchovského nikdy nebyval úplně systematický, ale dokázal se k práci přimět. Většinou k tomu napomohla slibná idea, na kterou se „těšil“, a následně se zvládl psaní věnovat intenzivně po dobu třeba čtrnácti dní. Málokdy se dostal do situace, kdy musel těsně před deadline odvést největší kus práce. Důležitá je rovněž vidina, že dílo má šanci vzniknout, což je inspirativní. Uvádí však, že „podstatné psaní se děje jindy, než když píšete“. Nejzásadnější část práce většinou odvede přemýšlením. Fyzické psaní do počítače je podle jeho slov spíše „házení lopatou“ a dá se zvládnout za poměrně krátkou dobu.

Čas na psaní byl u Petra Jarchovského převážně určován okolnostmi. Během studentského života se odehrával po nocích, nyní dopoledne v rámci skloubení s rodinným životem a prací pedagoga. Přesto uvádí, že dopoledne mu to nejvíce myslí a přímo ranní probuzení může mnohokrát přivést ten zásadní nápad. Odpoledne tráví spíše úpravami. Dále uvádí jako pomocný prvek chůzi, kdy patnáct minut procházky může vyplavit patřičné endorfiny pro získání spásného nápadu.

Dříve zvládal poslouchat hudbu, nyní spíše jen v pokročilejších fázích, příkladně u úpravy dialogu. Hudba však nesmí mít české texty. Čtení nahlas nepraktikuje, ale radí to začínajícím scenáristům jako dobrou pomůcku v raných fázích.

Pokud se děly nějaké opravdu složité životní situace, psaní přerušil. Podotýká, že většina jeho práce vycházela z iniciativy jeho a kolegů, proto má pro psaní flexibilnější prostor a

kolikrát není tolik zatížen deadlines. Je vděčný, že se nedostal do situace, kdy by musel jako scenárista „makat“. Spíše sám přesvědčuje ostatní, aby si přečetli jeho práci. Souhlasí, že psaní je dobré trénovat, získat tak zkušenosti a nedopustit se těch stejných chyb. Rovněž rád využít možnosti podívat se na natáčení a na základě toho při psaní přemýšlet, jak jsou které nápady realizovatelné.

Je dobré mít impuls pro psaní. Nejtěžší je vlastně mít možnost napsat úplně cokoliv. Proto se svým studentům snaží zadávat konkrétnější zadání, čemuž se studenti občas vzpouzí, přesto je to pro dobro věci. „Lepší je z klišé vyjít, než k němu dojít“.

Příkladně impuls pro film *Horem, pádem* byl článek v novinách o tom, že bylo u popelnic nalezeno v krabici dítě emigrantů. Na základě toho vznikla představa obrazu zapomenutého dítěte v dodávce. Až následně přes různé historky na téma migrace vznikl samotný film.

Petr Jarchovský se snaží vyvarovat přílišné znalosti teorie, která mu spíše bere inspiraci. Raději si jako plebejec v průběhu psaní ponechává jistou nezaujatost a věci až zpětně pojmenovává. Za zmínku stojí historka, kdy v televizi pojmenoval Marek Eben téma jedné autorské povídky jako „zápas o vlastní lidskou důstojnost“ – což mělo za následek zjištění, že toto téma podvědomě dominuje v tvorbě Petra Jarchovského, aniž by to měl při práci přesně pojmenované. Je nejspíše vnitřně zakořeněné díky odporu ke komunistickému režimu.

Přesto kvituje „americké kuchařky“ typu Syda Fielda. Je to řád, který vám zpětně pomůže seřadit jednotlivé komponenty. Držet se ho však v úvodu není tolik inspirativní. Většinou jsou ale základní poučky jako například bod zvratu dodrženy intuitivně.

Psaní scénářů Petr Jarchovský rozděluje na dva přístupy. Destilace – kdy příběh vychází především z prostředí a postav, a následně je k němu hledána příběhová linka. A fabulace, jež vychází z dramatické situace. Jako příklad prvního přístupu můžeme uvést *Pelišky*, druhého *Musíme si pomáhat*. Úspěch *Pelišků* připisuje Petr Jarchovský tomu, že se vlastně jedná o rodinné album, vycházející z historek jeho rodiny i rodiny Petra Šabacha, které se dají nejspíše připodobnit k zážitkům většiny diváků, což vzbuzuje emoce ze společné zkušenosti. Iniciační linka, kdy se postava Evy Holubové snaží najít náhradního tatínka pro svého syna, je v tomto případě spíše vedlejší. Naopak je tomu u *Musíme si pomáhat*, kdy stěžejní je právě příběh ukrývání chlapce, na jehož ochranu musí hlavní postavy zplodit dítě, které zplodit nemohou. Diváka tak zajímá, jak příběh dopadne.

Samotný proces vzniku bývá různý. Dříve odjížděli s Janem Hřebejkem na chatu, kde si vzájemně nahazovali historky a nápady na určité téma. Na základě toho pan Hřebejk sestavil bodový scénář, podle kterého Petr Jarchovský napsal první verzi. V poslední době ale spíše přichází s první verzí sám.

Zmiňuje i současnou práci na jedné sérii. Uvádí, že nemá přesně stanovený vývoj, ani počet dílů. Volí způsob, kdy píše do určité fáze, následně se vrací zpět a text přepisuje. A na základě toho již dělá strukturální změny, aniž by přesně znal další vývoj. To se však může hodit jen k určitému typu látky a moc tento způsob práce nedoporučuje.

V rámci autorských projektů se stále může jednat o bianco práci, která producenty nepřesvědčí. Málokdy se stalo, že by příkladně nějaká synopse byla s nadšením okamžitě přijata. Jako známého scenáristu ho nejspíše lépe vyslechnou a dají mu větší šanci, přesto vlastně stále začíná nanovo a provází ho nervozita z možného neúspěchu. Je dobré v těchto případech nebýt na práci sám, ale vzájemně se psychicky podpořit se spoluautory. Uvádí výjimečné případy producentských zakázek, které byly zaplacené. Vzniklo deset verzí, a nakonec se nenatočily. V rámci autorských projektů se to naštěstí nestalo.

### 3.1.1 Petr Jarchovský a komedie

Co se týče humoru, Petr Jarchovský ho radí „testovat“. Většina komiky v jeho dílech vychází z reálných historek, které sám případně upravil a snažil se jimi pobavit úzký okruh lidí, než skončily ve scénáři. Podobně je tomu v případě věcí převzatých z díla Petra Šabacha, které před knižním vydáním prošly mnohačetnými testy ve společnosti po hospodách. A rovněž spousta nápadů vznikla při čtených zkouškách s herci, kteří látku obohatili o své zážitky. Drtivá většina humoru tak má reálný základ.

Je dobré mít zkušenost s odezvou. Woodymu Allenovi připisuje Petr Jarchovský schopnost psát humor díky jeho začátkům jako stand-up komikovi a podobně to vidí i u Zdeňka Svěráka a jeho divadelního zázemí. Uvádí však různé příklady jeho žáků. Někteří byli vtipní vypravěči historek sami o sobě, jiní tak na první pohled nepůsobili, následně se ale dokázali projevit vtipní na papíře. Celkově se bavíme o různých typech scenáristů i mimo oblast humoru. Petr Jarchovský obdivuje příkladně Štěpána Hulíka nebo Mira Šifru, neboť to jsou „muži knihoven“, kteří většinu informací do scénáře dokáží vyčíst z knih. Jedná se příkladně o historická témata, proto jejich vztah k látce není tak blízký jako v případě zpracování osobních historek. Dále je zmíněna práce Petra Kolečka, jenž je podle Petra Jarchovského v dobrém smyslu „grafoman“ a dokáže psát scénáře opravdu v rychlém tempu.

Umět psát shrnující texty typu námět a treatment je důležité pro praxi, neboť na jejich základě se většinou rozhoduje. Přesto Petr Jarchovský uvádí, že je „každý pořádný scenárista vlastně nesnáší“. Jde o odhad, jak bude dílo vypadat předtím, než je napsané. Kór z hlediska humoru je to složité.

Někomu s tendencí napsat komedii radí rozepsat stěžejní scénu jako ukázkou humoru, neboť ten se většinou skrývá v detailech, a příběh tvořit příkladně na základě out-linu. V případě Petra Jarchovského je dobrá úzká spolupráce s Janem Hřebejkem, kdy vzájemná shoda na humoru je indikátorem správného směru.

V závěru našeho rozhovoru se bavíme o tom, že scenáristika převážně není povolání k obživě. Minimálně ne, pokud má scenárista rodinu. Leda pracovat na nějakém nekonečném seriálu, nebo najít možnost, jak psaní skloubit s jiným povoláním, v případě Petra Jarchovského je to vyučování na FAMU.

### 3.2 Robert Geisler

Robert Geisler scenáristiku nikdy nestudoval, proto si vystačí se znalostmi ze základní školy – úvod, stať a závěr. Od patnácti let se věnoval psaní v rámci amatérského divadla, které provozoval s kamarády. Následně se přes práci art direktora v různých časopisech dostal k profesionálnímu psaní někdy v 25 letech. Podle jeho slov začátky vypadaly tak, že psaní vyžadovalo hodně verzí, a déle se dopracovávali k žádoucímu výsledku. Nyní si připadá „vypsanější“, kdy ho látka spíše poslechne a dostane ji tam, kam potřebuje. Řešili jsme, že jako u většiny činností i u scenáristiky talent představuje zhruba 20 procent. Pravděpodobně se díky němu dostanete dál, snadněji si osvojíte určité principy, přesto psaní rovněž vyžaduje trénink a píli.

Scenáristiku popisuje Robert Geisler jako klasické volné povolání. Máte stále volno, a zároveň jste pořád v práci. Proto považuje disciplínu za důležitou. Pro něj osobně to znamená napsat deset až patnáct stránek denně. Je to dané třeba formátem internetového seriálu, který Robert Geisler často píše, kdy deset stran zhruba představuje jednu epizodu. Pracovní den má Robert Geisler rozdělený mezi 12:00 a 17:00-18:00 hodinu. Věnovat se psaní více než šest hodin denně není podle jeho slov produktivní. Pokud má zakázku, píše skoro každý den.

Zajímavostí je, že Robert Geisler nerad pracuje z domova, ten vnímá jako odpočinkové prostředí. Většina děl tak vniká po kavárnách a hospodách. Vyhovuje mu jistá hladina šumu, zvládá případně poslouchat hudbu.

Práce se odvíjí od konkrétního projektu. Příkladně seriál *Kancelář Blaník* je specifický tím, že reaguje na aktuální události. Výrobní cyklus představuje čtrnáct dní, proto je třeba mít v úvodu scénář hotový za jeden až dva dny, aby stihl projít schvalovacím kolečkem. Psaní předchází společná diskuze všech tvůrců o námětech jednotlivých dílů, jedná se tak o daný skeč s jasnou pointou, kdy námětem je konkrétní událost z veřejného života, proto psaní většinou neprovází komplikace.

U celovečerního filmu bývá začátek práce u Roberta Geislera pomalejší. Prvnímu psaní synopse předchází kolem čtrnácti dní přemítání v hlavě, neboť vymýšlení příběhu je netěžší část. Deadline je při práci stimulační, přesto producenti chápou, když nebývá v těchto raných fázích dodržen a bývá posunut třeba o týden, nebo je zaslána neúplná verze s přiloženými poznámkami.

Po schválené synopsi se Robert Geisler snaží při psaní rovněž aplikovat limit deset až patnáct stran denně, aby se díky tomu dala zhruba odhadnout délka práce. Fyzické psaní může být inspirativní, někdy vás látka strhne svou atmosférou a jde to „samo“, nějaký detail scény může přivodit nápad pro celé dílo. Je ale potřebné vědět, kam příběh směřuje na základě treatmentu. Je dobré si brát rezervu, pokud Robert Geisler odhaduje délku práce na měsíc, raději si vezme měsíc a půl až dva. „Scenáristika není účetnictví, nedá se to spočítat“. Je třeba se věnovat i jiným věcem. Při pokročilejších verzích, kdy se jedná spíše o zahrnování poznámek, se většinou deadliny dodržují. Látku Robert Geisler opouští spokojený, nepouštěl by verze, se kterými by spokojený nebyl.

Běžná tvůrčí krize se stává, trvá přibližně dva dny. Dobré je nechat látku pracovat v podvědomí a řešení se může objevit při jiné činnosti. Robert Geisler například hraje nějakou mechanickou hru, nebo mu stačí procházka. Občas se nedaří i delší dobu a je potřeba počkat, až to nějakým způsobem „povolí“. „Je to, jak by někde byl svět, kde ty nápady jsou, a občas se otevře,“ popisuje Robert Geisler. Pokud se děly nějaké opravdu složité životní situace, psaní se nevěnoval.

Většinou má Robert Geisler rozpracováno více projektů najednou, přesto vždy jeden preferuje, příkladně když se píše seriál *Kancelář Blaník*. Ideální je například psát celovečerní



film a do toho absolvovat schůzky a nahazovat ideu jiného díla. Nebylo by dobré fyzicky psát dvě věci v jeden den.

Za zmínku stojí, že Roberta Geislera nejvíce baví psát o věcech, které tolik nezná. Uvádí, že tím scenárista může na látce najít to podstatné a pro lajka zábavné, co by zainteresovaný člověk nemusel vnímat. Před seriálem *Terapie* prý Robert Geisler věděl málo o psychoterapii, psaní je tedy rovněž možností přiučít se něčemu novému.

Základní věci, které se týkají například lidských vztahů, se většinou nemění a dají se fabulovat i v historických látkách. Není třeba mít se vším osobní prožitek, ale například znát někoho, kdo si situaci podobnou ve scénáři prošel. Studování látky tak spočívá spíše v praktických věcech.

Stálý zápal pro psaní vysvětluje Robert Geisler střídáním typů látek. Chtěl si vyzkoušet pohádku, historické drama, a to se podařilo. Nejspíše by ho nebavilo psát nějaký koncept dlouhodobě. Výjimkou je seriál *Kancelář Blaník*, u kterého politické kauzy generují nové podněty.

I se zkušeností je stále těžké odhadnout, jak bude látka přijata, a může se stát, že na z vašeho hlediska povedený kus práce přijde vlašná reakce. Především pokud pracujete s lidmi, se kterými se tolik neznáte.

### 3.2.1 Robert Geisler a komedie

Robert Geisler mezi psaním humoru a vážných látek nevnímá takový rozdíl. „Záleží, co vnímáte jako vtipné, jestli to, že se tomu zasmějete, nebo jestli dílo obsahuje nečekané zvraty. Humor je svým způsobem přítomný všude, i v *Terapii* a filmu *Protektor* jsou nečekané momenty. *Hamlet* je taky vlastně vtipný.“

Většina jeho děl je postavena na skečích s jasnou pointou. Rovněž mívají reálný základ, například *Autobazar Monte Carlo* vychází z osobních historek Petra Čtvrtníčka. V pokročilejší fázi, po proniknutí do specifického prostředí, vás může atmosféra strhnout a dovolíte si sami fabulovat.

Výhodou je, že Robert Geisler převážně tvoří s lidmi, se kterými je autorsky úzce spjatý řadu let, jako je Marek Najbrt, Benjamin Tuček nebo Tomáš Hodan. Autoři se tak nestydí vzájemně nahazovat i špatné nápady. „V první fázi je to dobré bez cenzury“. Dříve se snažili psát i společně, což je nyní spíše zdržující. Na základě vzájemné seřanosti již může fyzicky psát každý sám. Následně dojde k úpravám v rámci hereckých zkoušek.

Rovněž se bavíme o tom, že v České republice je moc malý trh na to uživit se scenáristikou. Robert Geisler zároveň pracuje jako grafik.

### 3.3 Zdeněk Svěrák

Zdeněk Svěrák uvádí, že nepíše každý den. Když ano, tak spíše odpoledne, po večerním psaní se hůře usíná. V rámci denního limitu je spokojen, když napíše dvě stránky. Většinou se k práci donutí sám pro pocit splněného úkolu. Pracovní proces se měnil s věkem, za mlada prý zvládal psát do úmoru. Při práci preferuje ticho. Píše na konkrétním místě, jednu pracovnu má v Praze, druhou na chalupě.

Na dotaz, jaký je rozdíl mezi psaním scénáře, divadelní hry či knihy, Zdeněk Svěrák odpovídá, že scénáře a divadelní hry psal většinou se svým kolegou Ladislavem Smoljakem. Společně se museli vzájemně respektovat a zvládali psát na různých místech, jak ve svých domovech, tak na hotelových pokojích při divadelních zájezdech. Psaní povídek je samotářská práce, ve chvíli bezradnosti nepřichází inspirace od druhé osoby.

Pokud se práce daří, nezačíná Zdeněk Svěrák jinou. Je ale třeba počítat s tím, že to, co scenárista vytvoří, není definitivní, a někdy je nucen dílo několikrát přepisovat. Vznikají další a další verze. A stává se, že ani jedna není povedená. V tu chvíli dává Zdeněk Svěrák scénář k ledu a pouští se do jiné práce.

Následuje otázka, zdali je scenáristika spíše o samotném psaní, nebo přemítání v hlavě. „Pouštím se do psaní, když přemítáním dojdou k závěru, že je téma slibné a chutná mi. Ale rozhodně ještě nevím, jak se bude příběh vyvíjet. Napíšu třeba obraz, který tam chci mít, i když bude někde uprostřed filmu. Do scénáře Kolji jsem se pustil, když mi autor námětu Pavel Taussig řekl, že by Louka mohl vzít chlapečka na ruské grotesky a byli by v kině sami. Tak jsem tím obrazem začal.“

Zděňku Svěrákovi se několikrát osvědčilo dát scénář „do karantény“. Někdy na rok (*Vratné lahve*) a někdy až na 10 let (*Po strništi bos*). Člověku to umožní podívat se na text objektivními očima, jako by byl od cizího autora. U *Vratných lahví* pak pomohl tento trik. Zdeněk Svěrák se pokusil stručně odvyprávět příběh na několika stránkách, v jednu chvíli se vyprávění zadržlo, což bylo pravděpodobně místo, kde by film, kdyby vznikl, přestal bavit diváka.

Zeptal jsem se film *Vesničko má středisková*, o kterém se ví, že scénář vznikl delší dobu. Zajímalo mě, jak ten proces probíhal. „Barrandovská tvůrčí skupina první verzi scénáře

odmítla. Zkušená dramaturgyně usoudila, že hrdinou komedie nemůže být mentálně postižený člověk. Svěřil jsem se s tímto rozsudkem dramaturgu Václavu Šaškovi a ten byl jiného názoru. Látku převzala tvůrčí skupina, pro kterou pracoval. Václav přišel s myšlenkou, že závozník Otík by měl působit jako lakmusový papírek. Jak se k němu ostatní postavy chovají, takové jsou. Také chtěl, abych věnoval v příběhu víc místa vesnickému lékaři Skružnému. Aby byl autoritou. Předlohou pro tuto postavu byl už nežijící doktor z Nového Rychnova, tak jsem se rozjel za lidmi, kteří ho znali, a vyzpovídal jsem je. Václav Šašek mi jako dramaturg pomohl i tím, že dovedl chválit. A to je při psaní správná injekce. Když vám ocení, co se povedlo, máte chuť pokračovat.“

Co se týče termínů odevzdání, ty Zdeněk Svěrák považuje za nepříjemné, ale přinutí ho k práci. Při psaní ve dvojici donutilo autory společné scházení k práci, i když nebyla nálada. Dále jsem se dotázal, zdali je důležité při psaní znát konec filmu, nebo se k němu scenárista spíše dopíše. Spíše dopíše. S treatmentem Zdeněk Svěrák nepracuje, neboť příběh se ještě nenarodil. Má pouze jakýsi seznam nápadů, ze kterými bude pracovat. V rámci teorie četl kdysi Zdeněk Svěrák knihu *Jak nepsat hru* od Waltera Kerra, kterou vnímá jako důležitou, poradila mu, jak nepsat. Z novějších knih doporučuje *Tajemství filmové řeči* od Jona Boorstina. V následujícím dotazu jsem představil dva přístupy, na které jsem během rešerší pro tuto práci narazil. Někteří scenáristé se snaží co nejrychleji napsat první verzi, kterou následně přepisují. Někteří průběžně pilují to, co již napsali. Zeptal jsem se, ke kterému z těchto přístupů Zdeněk Svěrák tíhne. „Prozradím vám, co dělám, když dokončím první verzi scénáře. Přečtu si ji a položím si zdánlivě opožděnou otázku: O čem to je? A myslím tím: Co jsem to vlastně napsal? Hledám smysl toho, co bylo spontánně vytvořeno. A hledáme to společně s dramaturgem látky a s režisérem, což je v posledních letech Jan. Například u Obecné školy jsme došli k závěru, že chlapec Eda hledá pro sebe vzor a váhá mezi učitelem Hnízdem a svým tatínkem. To je podstata příběhu. Při psaní druhé verze jsem pak tuto myšlenku podporoval. Ukázal jsem v několika obrazech, s jak nebezpečnou elektřinou o vysokém napětí tatínek pracuje. A abychom mu v soutěži s dobrodružným učitelem ještě víc pomohli, přišel Václav Šašek s nápadem, jestli by tatínek nemohl odpálit panzerfaust. Odpálil.“

Dále se ptám, jestli se dá psaní naučit. „Když člověk nemá talent, působivému psaní se nenaučí. Když ho má, pílí a zkušeností se může zlepšit. Svou roli hraje i úspěch, který mu dodá sebedůvěru.“ Zdeněk Svěrák dále upozorňuje, že každému tvůrci hrozí, že se po letech začne opakovat. Zpravidla to nepocítí tvůrce sám, ale dobří přátelé by na to měli upozornit.

Ale bavit lidi nepřestane komediografa bavit nikdy. Zmínil jsem dokument *Tatínek*, ve kterém je řečeno, že ani čtvrtá verze scénáře k filmu *Vratné lahve* nepřesvědčila. Zajímalo mě, čím pak přesvědčila. „Pochopil jsem, že režiséra (ani diváky) nebudou zajímat figurky, s nimiž se Tkaloun setkává při vracení prázdných lahví, ale jiná věc, do které se mi původně nechtělo: jaké to je, když spolu manželé žijí padesát let.“

### 3.3.1 Zdeněk Svěrák a komedie

Následně jsem se ptal na otázky z oblasti komedie. U té mě zprvu zajímalo téma. Zdeněk Svěrák přirovnává téma k záhonu, mělo by mít hlínu, kde se bude humoru dařit. Ale záleží na autorově metodě a nadání vidět komičko. Tento dar nemá každý. Podle Zdeňka Svěráka někteří autoři dělají komedie jen proto, že na ně chodí nejvíce lidí, a legrace je tak tlačena ze všech sil. Tyto filmy mají komické úvodní titulky, komickou hudbu, přehrávající herce a vulgární dialogy. Klíčové je, aby měl autor od pánaboha dar humoru.

Námět k filmu *Vesničko má středisková* vznikl vlastně náhodou. Zdeňku Svěrákovi byly tehdy omylem vyplaceny dva honoráře za námět k filmu *Na samotě u lesa*. V archivu očekávali revizi, a proto bylo potřeba napsat na dvě strany cokoliv, aby se tím zaplnil chybějící námět. Zdeněk Svěrák napsal za den svobodně text, který následující den přečetl Jiřímu Menzelovi a toho námět zaujal. Zajímalo mě, čím to mohlo být. „Jiřího zaujalo asi to, že příběh řidiče a jeho závozníka se pohybuje na hranici komična a soucitu. Nebyl si jist, bude-li zajímat i nečeské diváky, ale natočil ho tak dobře, že málem dostal druhého Oscara.“

Dále mě zajímalo, jak vypadalo psaní humoru ve dvojici. Jestli bylo indikátorem, že se sami smáli, nebo si spíše dokázali představit, že vtip bude fungovat při zpracování. „Když jsme s Ladislavem Smoljakem začali psát první filmový scénář, měli jsme za sebou několikaletou zkušenost divadelní. Už jsme věděli, jak vtip vystavět, aby ho publikum jako vtip přijalo. Ve dvojici se píše komedie líp než o samotě. Když jeden rozesměje svým nápadem druhého, je velká pravděpodobnost, že se budou bavit i diváci. Výhodou také je, že ne vždycky je člověk ve formě. Pak to partner vyvažuje. Největší pozitivum spočívá však ve vzájemné inspiraci. Ta se ale dostaví, jen když se jeden před druhým nestydí říkat jakékoli, i hloupé nápady. Když jsme se takzvaně zasekli a nevěděli jak dál, říkali jsme nahlas beznadějně kraviny. Všechny spadly pod stůl, ale pak jedna způsobila, že ten, kdo ji vyslechl, řekl: To je blbost, ale co kdyby se naopak... A přišel s dobrou myšlenkou, která by se bez té jedné kraviny nedostavila. Komedie, na nichž jsem se podílel, chtěly být k smíchu už ve scénáři. Dá se říci,

že jsou upovídáné. Víc humoru je v dialogu než v obraze. Proto jim rozumí i slepci. Není to klad. Nejspíš je to infekce z divadla.“

Ptal jsem se, jak Zdeněk Svěrák vnímá následně natočené filmy v porovnání s představou při psaní. Prý jeho představy film předčí díky práci režie, kameramana a hlavně hudby. Závěrečný dotaz směřoval k tomu, zdali někdy Zdeněk Svěrák scenáristiku učil, dával rady, nebo dělal dramaturgii. Ne. Jenom poskytl pár besed se studenty FAMU. Vše, co o scenáristice ví, prý dokáže říct za hodinu.

## 4 SROVNÁNÍ POSTUPŮ PRÁCE

Cílem této práce je primárně vhléd do pracovních procesů různých autorů, proto nic ze závěrečného srovnání nepovažuji za normativní. Každý z autorů pochází z jiného prostředí, pracuje v jiných podmínkách, z čehož se do jisté míry odvíjí jejich postup, který, jak autoři sami uvádí, si musí každý stanovit sám.

Už na sobě vnímám, že psaní je jako většina činností především o praxi. V počátcích mě rovněž přepadala odpor, jak popisuje Syd Field, a o podobném pocitu hovoří i Jan Fleischer. Autor odkládá práci, která by ho měla naplňovat, a měl by se z ní těšit, z čehož mohou plynout černé myšlenky. Zdá se, že toto je možné s praxí potlačit. Petr Kolečko uvádí, že si musel vypěstovat návyk psát intenzivněji, rovněž Robert Geisler se v začátcích k žádanému výsledku dopracovával přes více verzí. Petr Jarchovský a Zdeněk Svěrák souhlasí, že psaní se dá zkušenostmi zlepšit.

Pomohl mi stabilnější režim, pro pomyslné využití Pavlovova reflexu, jak popisuje Jan Fleischer. Obdobně pracuje většina uvedených autorů. Robert Geisler píše mezi 12:00-17:00-18:00. Petr Jarchovský uvádí, že není tolik systematický, ale dokáže se k práci přimět sám, rovněž u Zdeňka Svěráka se nezdálo, že by k práci potřeboval výraznější režim. Pracuje spíše odpoledne. Obecně jsem neměl dojem, že by zpovídání autoři potřebovali nějaké výrazné limity pro pocit, že k práci přistupují zodpovědně. Opět se nejspíše jedná o věc zkušeností.

Co se týče denní náplně, práce obsahuje zmínky o tvůrcích, kteří jsou schopni pracovat v opravdu dlouhém časovém intervalu. Například Vladimír Körner, který podle všeho zvládl psát i 21 hodin poměrně intenzivně. Běžnější se zdá kratší, zato každodenní práce. Ta se pohybuje kolem tří až pěti hodin, Robert Geisler uvádí šest hodin jako hraniční mez. Většinou se ale jedná o odhad nežli o striktní vymezení. Petr Jarchovský a Zdeněk Svěrák žádný časový údaj nezmiňují. Mně osobně v raných fázích vymýšlení příběhu, kdy se odvedená práce těžko prezentuje hmatatelnými výsledky, časové vymezení vyhovuje.

Spíše si tvůrci určují počet stran. Ten se pohybuje mezi pěti až patnácti stranami denně. Počet patnácti stran vnímám za pomyslnou vrcholnou metu, s tímto číslem v průměru pracovala Viki King ve své knize, uvádí ho Robert Geisler jako horní hranici a byl to striktní limit scenáristy Jaroslava Dietla. Je ale třeba zmínit, že záleží, jak moc na stránce převažuje dialog, od toho se odvíjí, kolik textu jedna strana obsáhne.

Zdeněk Svěrák je spokojený, když napíše dvě stránky. Jedná se pravděpodobně o údaj posledních let a v mládí zvládal Zdeněk Svěrák psát podle svých slov „do úmoru“. Petr Jarchovský počet stran jako limit nezmínil, sám se psaní dokáže věnovat intenzivně. Robert Geisler pracuje s deseti až patnácti stranami. Přihlédněme k tomu, že ze všech zpovídaných tvůrců Robert Geisler pravděpodobně pracuje nejvíce na zakázku.

Můj pracovní režim zůstane do značné míry podobný tomu, který uvádím v úvodu práce. Snažím se začít pracovat ráno a práce by měla trvat minimálně tři, ideálně čtyři hodiny. Nutno říct, že již před začátkem této studie jsem byl světovými teoretiky inspirovaný. S tím, že mám nyní představu, v jakých intencích mohu pracovní náplň zlepšit na základě dalších autorů, ale zároveň, že čas strávený psáním by neměla být primární obava autora. Ne, že bych na začátku práce vycházel z teze, že ano. Soucítil jsem s tvrzením Aarona Sorkina, u něhož při psaní panují bezradné dny, a měl jsem tendenci najít nějaký rámeček pro to, aby se i bezradný den dal považovat za den strávený prací. Nikdy jsem nepracoval s určením počtu stran denně, což se nyní pokusím zahrnout v rozmezí pěti až patnácti stran.

Co se ale týče efektivity psaní, myslím, že je potřeba se více zaměřit na správné uchopení látky nežli stanovovat mantinely pracovnímu procesu. Podrobná americká teorie o struktuře filmů není zpovídanými tvůrci používaná, jenom Petr Jarchovský ji považuje za podnětnou ve zpětném pojmenovávání funkcí příběhu. Přesto autoři pracují s nějakou formou „plánu“. V případě Petra Jarchovského se jedná například o historky z reálného života, z nichž je sestaven bodový scénář – princip destilace. Popisuje metodu, při které píše od začátku bez znalosti dalšího vývoje, a rovnou přepisuje, tento postup však nepovažuje za následovníhodný, může se hodit jen k určitému typu látek. Robert Geisler začíná psát až na základě schválené synopse, u kratších formátů seriálu je většinou vodítkem pointa scény po shodě se spoluautory. Zdá se, že nejméně „plánuje“ Zdeněk Svěrák, který treatment nepíše, pouze má seznam nápadů, rovněž ke konci se většinou dopíše.

Zároveň je dobré pamatovat na to, jakou roli u psaní může hrát řekněme „intuice“, kdy samotné fyzické psaní je inspirativní pro další vývoj. Vycházím z principu „psaní srdcem“ od Viki King a zdá se, že podobně pracuje Stephen King a většina spisovatelů, Jean-Claude Carrière to popisuje jako literární postup, kdy slova generují další slova.

Zdeněk Svěrák v dokumentu Tatínek uvádí, že „teprve psáním se něco napíše“, a popisuje to na příkladu, kdy kolikrát u psaní scény netuší přesně, co by se v ní mělo odehrát,

samotným psaním se k tomu dopracuje.<sup>25</sup> I spontánní vznik námětu *Vesničko má středisková* možná můžeme přisoudit „psaní srdcem“. Petr Jarchovský považuje za podstatnější psaní jindy, než když píšete, čili přemýšlení. Robert Geisler souhlasí, že nějaký detail scény může být v daný moment inspirativní, přesto je dobré vědět, kde psaní směřuje na základě treatmentu.

Osobně tíhnu k „psaní srdcem“, v mnoha případech bylo pro mě inspirativní. Momentálně si nedokážu představit, že bych nějaký film zpracoval ve formě treatmentu, aniž bych nějakou část rozepsal ve formě dialogu. Zároveň vnímám, že s jednou napsaným textem se hůře provádí zásadnější změny. Za dobrou možnost, jak využít intuici mimo fyzické psaní, považuji metodu laterálního a vertikálního myšlení od Lindy Aronson. Tento princip se pravděpodobně projevuje rovněž při psaní ve dvojici, autoři spontánně nahazují nápady, ze kterých je následně vybíráno. Jako podnětnou vidím tezi Syda Fielda – když se autor jednou pustí do fyzického psaní, měl by se pokusit text dopsat celý, než začne přepisovat.

Zajímavou shodu lze nalézt v tom, že probuzení ze spánku může přivodit nápad. Takto to popisuje Jan Fleischer ve své knize a podobnou věc zmiňuje Petr Jarchovský. Dále autoři Jan Fleischer i Jean-Claude Carrière někdy ve chvíli bezradnosti nechají do scény vběhnout kance, což může pozitivně zamíchat událostmi. Je však možné, že byl Jan Fleischer knihou od Jean-Claude Carrièra inspirován. Zdeněk Svěrák se u *Vratných lahví* pokusil příběh převyprávět na pár stranách, a objevil tak, kde se příběh zasekl. Vnímám podobnost s Janem Fleischerm, který uvádí, že je dobré zkusit příběh převyprávět jako pohádku dětem, tím na chvíli zapomenout na detaily a vnímat příběh jako celek. Dále Petr Jarchovský i Jean-Claude Carrière občas přetvářeli scénář na základě práce s herci.

Petr Jarchovský a Zdeněk Svěrák preferují pro práci domácí prostředí. To Robert Geisler považuje za odpočinkové a tvoří převážně na veřejných místech. Dále uvádí, že ho nejvíce „baví“ psát o něčem, co mu není tolik známé. V tomto ohledu považuji za podstatnou poznámku, že tím scenárista může v látce objevit něco, co by zainteresovaný autor nemusel. Petr Jarchovský se považuje spíše za „pábitel“ a v jeho tvorbě nalezneme řadu příběhů z blízkého okolí. V tvorbě Zdeňka Svěráka jsou díla, která vychází příkladně z prostředí školy, které jako bývalý pedagog důvěrněji zná („*Marečku, podejte mi pero!*“), ale také ty, u kterých pravděpodobně došlo k větší fabulaci (*Vesničko má středisková*). Překvapující je z mé strany to, jak se u tvůrců může vyvíjet práce s tématem díla. Zdeněk Svěrák až po

---

<sup>25</sup> Tatínek [dokumentární film]. Režie Jan Svěrák. Česko: Bontonfilm, 2004, 01:01:10-01:01:43



napsání první verze hledá, co čem vlastně dílo v ten moment pojednává, a podle Petra Jarchovského došlo k interpretaci finální myšlenky až od moderátora.

U tématu komedie si troufám říct, že námět a volba žánru závisí především na autorovi, jak danou látku dokáže zpracovat a prezentovat. Kdybych si měl zpětně poradit, na co myslet u psaní komedie, uvedl bych tři aspekty. Jak velký komediální potenciál námět pro mě má, jestli budu pracovat sám, případně jestli budu schopen do látky dostat situace z reálného života. Myslím, že u psaní svého absolventského scénáře jsem si nenastavil dobrou výchozí pozici tím, že jsem nesplnil ani jeden aspekt. V počátcích jsem si nedokázal představit jednu konkrétní humornou situaci na základě námětu, spíše jsem měl tendenci se k podstatě propsat, což možná mělo být varovným znamením.

Pokud se tedy podaří nalézt námět, při jehož první zmínce posluchači na mysl vytanou komediální situace, je to dobré znamení. Podle mého názoru se ale jedná o vzácný jev a některé takové náměty mohou být vděčné, ale zároveň prvoplánové. Stále se najde spousta potenciálních námětů, které na první pohled komediálně nepůsobí. V tom případě bych jako autor myslel na to, zdali dokážu do látky dostat reálné humorné situace po vzoru Petra Jarchovského, nebo ideálně pracovat se spoluautorem. Ten může být zároveň emocionální podporou, jak uvádí Petr Jarchovský i Zdeněk Svěrák, zpětně bych ji rovněž ocenil. Dále si díky Robertu Geislerovi dokážu představit, že pro tvorbu humoru je přínosný kratší formát, kdy je jedna hlavní pointa scénky vodítkem.

Humor je dobré cizelovat, jak uvádí Petr Jarchovský. Historicky se pokoušel upravovat a následně je testoval ve společnosti. Je dobrá zkušenost s odezvou, kterou měl Zdeněk Svěrák díky svému divadelnímu zázemí.

Je ale těžké na psaní humoru stanovovat nějaká pravidla. Jsem si jistý, že kdybych ke svému absolventskému scénáři přistupoval jinak, například bych se pokusil nejprve sestavit celý příběh na základě treatmentu, nikdy bych nevytvořil některé humorné situace, které tam nyní jsou. Budu mít ale díky této zkušenosti na paměti, že by měl autor nejspíše vždy myslet na to, aby jeho práce byla efektivní, minimálně v úvodním stanovení základních parametrů díla. Zpětně nehodnotím způsob střídavého tvoření treatmentu a prepisování textu bez znalosti konce za vhodný postup.

## ZÁVĚR

Myslím, že závěr této práce by se dal shrnout do jednoduché rady. Prostě psát. I autor jako Zdeněk Svěrák, jenž má s prací na scénářích tolikaletou zkušenost, tvrdí, že vše, co o psaní ví, dokáže říct za hodinu.

Přesto doufám, že se mi podařilo poskytnout soubor informací, které mohou být inspirativní pro definování vlastního ideálního pracovního procesu. Mě osobně toto téma zajímá delší dobu a jsem rád, že nyní mám většinu poznatků pohromadě s možností jejich srovnání.

Připomněl jsem si knihu *Jak napsat dobrý scénář* od Syda Fielda, která byla pro mě v počátcích přínosem především díky jeho trojaktové struktuře. Budu mít na paměti jeho kartičkový systém, který může být při plánování děje oporou, a ušetří tak čas.

Rád bych vyzkoušel princip laterálního a vertikálního myšlení z knihy *Scénář pro 21. století* od Lindy Aronson. Vnímám ho jako dobrý způsob pro spontánní psaní mimo samotné psaní.

Myslím, že jeden z problémů při práci na mém absolventském scénáři byl, že jsem měl tendenci vývoj neuspěchat, abych se nepřipravil o nejlepší možné zpracování. Určitě není dobré se unáhlit, zároveň odkládáním může dílo přijít o jistou živelnost, což jsem si uvědomil díky Stephenu Kingovi. I když se jeho literární metoda ve většině liší od práce na scénáři, prvotní náboj z nové látky je podobný a neměl by být promarněn. Což je princip, na kterém stojí kniha *Jak napsat scénář za 21 dní* od Viki King, rovněž další autoři uvádí, že by napsání první verze nemělo zabrat příliš mnoho času. Za podstatné rovněž považuji praktické rady Jana Fleischera pro získání nadhledu nad dílem a dále knihu *Vyprávět příběh* od Jean-Claude Carriera, která popisuje, že práce scenáristy nemusí být vždy jen o sezení za stolem.

Přesto ve mně stále rezonují slova Aarona Sorkina o tom, že většina scenáristových pracovních dní může vypadat tak, že ráno vstane, večer jde spát, a za tu dobu nic nenapíše. Což určitě přes všechny rady potkalo každého zmíněného autora a je to neoddělitelná součást této profese.

Samozřejmě pro mě bylo velikým přínosem nahlédnout do pracovních procesů Zdeňka Svěráka, Petra Jarchovského a Roberta Geislera. V mém případě vedlo především k většímu uklidnění, nezdálo se mi totiž, že by se autoři nějak výrazně zaobírali tím, kolik času práci stráví, denně to není takové množství. Spíše si zkušeností osvojili proces, který jim vyhovuje. Pro Petra Jarchovského je psaní povětšinou možností převyprávět reálné situace,

Robert Geisler je zvyklý spontánně reagovat na události z veřejného života a Zdeněk Svěrák občas volí literárnější metodu, kdy samotné psaní může být inspirativní pro vývoj příběhu. Díky těmto rozhovorům jsem si uvědomil, že při psaní je důležité získat především oporu. Osobně jsem ji rozdělil do zmiňovaných tří aspektů – správné uchopení látky, spolupráce s dalšími autory nebo inspirace v životě. Být zkušený scenárista neznamena vždy s jistotou odevzdat správný výsledek, spíše se naučit spolupracovat a využívat podpůrné aspekty, které se nabízí, a získat tak lepší autorskou konstelaci. Potom nemusí následovat černé myšlenky z toho, že k práci není přistupováno zodpovědně.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

[1] FIELD, Syd. Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 978-80-87067-65-9.

[2] ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2

[3] KING, Viki. How to write a movie in 21 days: the inner movie method. New York: Perennial Library, c1988. ISBN 0060962402

[4] FLEISCHER, Jan. To by mohl být film. V Praze: Akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-901926-4-5.

[5] CARRIÈRE, Jean-Claude. Vyprávět příběh. Vyd. v ČR 2. Přeložil Tereza BRDEČKOVÁ, přeložil Jiří DĚDEČEK. Praha: Limonádový Joe, 2014. ISBN 978-80-905624-2-4

[6] KING, Stephen. O psaní. Vydání čtvrté. Přeložil David PETRŮ. Praha: Beta, 2020. ISBN 978-80-7593-174-0.

### Audiovizuální zdroje

[7] Masterclass, 2014, Aaron Sorkin Teaches Screenwriting [19.6.2016], video č. 11 – Writing Habits, Dostupné z: <https://www.masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-screenwriting>

[8] Aegon Targaryen, 2018, George RR Martin asks Stephen King: "How do you write so Fast?!", Youtube video. [19.4.2021].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xR7XMkjDGw0>

[9] Vladimír Körner [dokumentární film]. Režie Jan Mudra. Česko: Česká televize, 2007. 7:56-8:23

[10] Příběh vypravěče [dokumentární film z cyklu Příběhy slavných]. Režie Petr Lokaj. Česko: Česká televize, 2001. 25:23-27:27

[11] Jaromír Bosák, 2019, UŠÁK 71 Petr Kolečko, Youtube video [15.7.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=t5zdGIKu6cY&t=431s>, 5:23-5:41

[12] Tatínek [dokumentární film]. Režie Jan Svěrák. Česko: Bontonfilm, 2004, 01:01:10-01:01:43

### Elektronické zdroje

[13] Dana Braunová, Režisér a scenárista Petr Kolečko: I hovada mají srdce [online], Borgis, a. s. Slezská 2127/13, 121 50, Praha 2, 2019, [cit. 15.7.2021] Dostupné z: <https://www.novinky.cz/zena/styl/clanek/reziser-a-scenarista-petr-kolecko-i-hovada-maji-srdce-40291180>

