



kniha_cesta
k 'evropskému'
scénáři
(jako resuscitace pojmu
„lidskost“)

...hádám, že vždy budou dva druhy lidí: ti, kteří chtějí patřit do nějakého klubu (okruhu lidí, společenské třídy) a stoupat po žebříčku postavení – a ti, kterým je myšlenka na něco takového spíše podezřelá a chtějí si zachovat nezávislost.“ Tento postřeh Jana Fleischera, kterým ve své knize *To by mohl být film* zobecňuje jednu ze svých zkušeností z filmové branže, by zároveň mohl být východiskem k pojmenování dvou různých pedagogik, skrze něž je možné pokoušet se zprostředkovat zkušenost s tím, jak dospět k dobrému filmovému scénáři a co to vůbec je. Při čtení doslovu na obálce jsem si uvědomil, že pedagogika pro druhý typ lidí, k níž, myslím, patří i Fleischerova reflexivní suma vlastní zkušenosti, dokonce jako pedagogika nevyžaduje: „Pro mne to ovšem není kniha spadající do kategorie textů tzv. výukových, jako např. *Cesta od nápadu ke scénáři* či *Jak napsat dobrý scénář*,” říká tam Jan Gogola.

Dvojitá pedagogika

První typ pedagogiky – nazvěme ji pedagogikou úspěchu – lze charakterizovat jako soubor postupů a pravidel, které v určitém logickém uspořádání ozřejmují rozvíjení nápadu, jeho prohlubování, ohmatávání jeho zakotvení, průzkumu reality a zapuštění reality příběhu a reality postav do reality obecné atd. Aby kniha obsahující několik desítek stran cenných a třeba skvěle zformulovaných postupů nezískala nálepku „přírůčky“, která by jí mohla ubrat na váze, ujišťují další desítky jejích stran čtenáře více či méně explicitně o tom, že nesdělují

je pouze nějaké historické pravdy, ale samotným autorem ověřené aplikace doporučených metod na úspěšných a masově oceňovaných projektech. Již zmíněná skvělá kniha *Jak napsat dobrý scénář* Syda Felda má právě takovýto půdorys.

Asi nikoho nepřekvapí, že rovněž jádrem druhé pedagogiky – nazvěme ji pedagogikou pochybností – jsou zjevení a výklad postupů a pravidel, která vedou k dobrému scénáři. Řekl bych však, že její otevřenější, či procesuálnější struktura nabízí vzhled do celého procesu způsobem, který dává téměř stejně odpovědi jako nových otázek. Je tam více místa, dokonce i pro příběhy postav, jejichž motivace leží třeba mimo jejich vědomí: „Existují příběhy, kde se postava o něco snaží, aniž si je toho vědoma. Jako příběhy o dospívání, například. „Námísto ujišťování čtenáře o funkčnosti a úspěšnosti předestřených postupů autor použije například příběh z vlastní zkušenosti (který navíc umocňují vnějškové efektní peripetie):

„Miloš Forman – předtím, než natočil svůj úplně první film jako režisér – byl zaměstnán v jakémsi úřadě, a aby unikl nudě, využíval každé příležitosti k vyřizování nejrůznějších pochůzek... Ivan Passer, jeho nejlepší přítel, pracoval jako pomocný režisér u Vojtěcha Jasného, režiséra ne o mnoho staršího, ale už s pár tituly na svém CV. Připravovali film *Až přijde kocour* – a Passer sháněl malou kapelu, která v tom filmu měla hrát... Bylo to na jaře 1962, pokud se dobře vzpomínám. Někdo se ženil. Já jsem hrál se skupinou přátel/muzikantů, náhodně sebraných pro tu příležitost, na chodníku před smíchovskou radnicí, odkud se každou chvíli měli vynořit čerství novomanželé. Miloš Forman šel kolem. Zastavil se a poslouchal. Pak si vzal pár telefonních čísel pro svého přítele Ivana. (...) Bralo mě vše, co Passer dělal. Hledal jsem záminky, abych se mohl motat kolem. Dal jsem mu číst své básničky. Byly napsané ve stylu Vrchlického a Nerudy a já je psal z čiré nudy, během nekonečných hodin ve škole, s použitím dobře volených sprostých slov. Myslel jsem, že ho pobaví. Nesmál se. Řekl mi, že mám cit

pro slovíčka a že kdybych byl jeho opička, připoutal by mě řetězem ke stolu, krmil mne a nutil psát, přesvědčen, že se mu to vyplatí... Samozřejmě, já nebyl jeho opička, řekl – a pak se usmál. Byl jsem ztracen. Chtěl jsem si udržet to přátelství, takže jsem začal psát a s každým novým popsaným kouskem papíru jsem utíkal k Passerovi, co na to řekne. Pomalu se mi to stávalo zvykem: začal jsem se vidět jako spisovatel, který může v životě dělat cokoli, protože o tom pak může psát. Tíha zodpovědnosti za můj život ze mě spadla. I jinak se mi otevřel nový svět: Forman začal režisrovat a držel si Passera jako pomocného spoluscenáristu na všech svých českých filmech. Já jsem jezdil na všechna ta místa natáčení a trávil tam kratší či delší dobu, propíjeje v pivo příležitostný komparsní honorář, snaže se dělat dojem na místní holky a pozorovat, jak se takový film vlastně dělá. (...) Stal jsem se svědkem vzniku české nové vlny.“

V případě knihy napsané v rámci pedagogiky úspěchu by touto pasáží mohla začínat ta část, jež by verifikovala pozici autora v očích toho čtenáře, který tak dobře nezná jeho filmografii (Fleischer je například autorem scénáře skvělého Trančíkova filmu *Pavilon šelíem*). Evidentní a blízké spojení s lidmi, kteří dosáhli velkých, nepochybnitelných vnějších úspěchů, v případě Formana dokonce masově globálních. U Fleischera najdeme tuto pasáž jako odbočku z hlavní osobní linie zhruba ve třetině knihy. Právě tam má – jako fenomén z řádu vnějších okolností – v její stavbě své logičtější místo. „Pokud postavy jsou určeny vnitřním konfliktem, který usměrňuje jejich jednání, pak svět příběhu – kterého jsou částí – je určen řádem, který drží vše pohromadě. Postavy si nemusí být tohoto řádu ani vědomy, mohou se snažit žít si svůj život, jako by nic jiného neexistovalo, ale dříve či později zkříží někomu dráhu a vstoupí do vnějšího konfliktu se světem, ve kterém žijí.“

Jak pochopit život

Hlavní osu knihy tvoří osobní Fleischerův příběh, jehož leitmotivem je vyrovnávání se s vlastní jinakostí v podobě zpočátku nereflektovaného židovství, které na sebe průběžně bralo tradičně paradoxní povahu určité výlučnosti či prokletí. Vnitřní konflikt odmítání označení „býti židem“ až po různé fáze akceptace tohoto faktu, která prochází přes nejrůznější prožitky celým jeho životem a stává se metaforou jedinečnosti každého lidského života, dává také hlubší východisko pro Fleischerovo chápání podloží dobrého scénáře / filmu: „Vše, co se prožije poprvé, je pamětihodný příběh – jako první kolo nebo první láska. Smrt někoho blízkého, maturita, setkání absolventů nebo poslední láska (která je první toho druhu) jsou typické příběhy inspirované skutečným životem – a hodné vyprávění právě z tohoto důvodu. Rezonují s prožitky jiných lidí. Připomínají nám naši lidskost, to, že patříme k jednomu druhu. Jejich kouzlo často tkví v detailu, ve vypravěčově schopnosti postihnout jedinečnou osobní zkušenost či objevit zajímavý kontext.“ Fleischer prokládá svůj vlastní příběh a procesuální konstrukci hypotetického scénáře tvořeného z jeho motivů jakýmsi hutnými aforismy, do kterých je přetaveno mnohé podstatné pro povolání scenáristy či spisovatele – a verifikuje vše poutavým a naprosto otevřeným vyprávěním vlastní vnitřní zkušenosti s celým svým dosavadním životem. Fleischer se obtiskuje do knihy se stejnou intenzitou a překvapivostí, s jakou postuluje nezbytné podmínky pro napsání zajímavé postavy: „(...) znamená objevit, v čem je jedinečná. To znamená odhalit, co skrývá. Chceme, aby nás lidé vnímali určitým způsobem, po pravdě řečeno chceme sami věřit, že takový skutečně jsme, ale čas od času musíme připustit, že se do toho obrazu, který jsme si o sobě udělali, jaksi nevejdeme. Vyhátnout, co postavu nutí chovat se určitým způsobem, znamená pochopit, s čím se sama v sobě potýká. Odhalit její vnitřní konflikt umožňuje vidět, co by dělala jinak než kdokoli jiný – a charakterizovat ji tou akcí.“

Již zmíněná otevřenost Fleischerovy pochybné pedagogiky spočívá i ve zjevení vlastních chyb, zdánlivě slepých cest (na jejich konci nebyl sice úspěch, ale vždy zkušenost) i názorně vyložených pedagogických pokusů jak v rámci jeho působení v jedné z nejlepších anglických filmových škol, tak v rámci prvního cyklu evropského scénářistického workshopu Sources, které selhaly.

V knize zůstává nepřeloženo několik klíčových anglických slov (například The Idea, Outline, Treatment, Point of view), pro jejichž obsah Fleischer nedokáže najít přesný český ekvivalent, a tak je s argumentací shrnující jeho hledání ponechává v jejich přesném anglickém znění. Problém obtíží v této oblasti jsem si uvědomil hned z počátku knihy, kdy mě trochu vyděsilo Fleischerovo líčení jeho přijetí na slavný Baconsfield: „Při pohovoru před celým učitelským sborem se mne Colin Young, ředitel, který před dvaceti lety školu zakládal, zeptal, co podle mého názoru je ta nejdůležitější vlastnost, kterou by scenárista měl mít. Zaskočen přímostí té otázky jsem odpověděl jaksi nesměle: Lidskost? Jsi přijat, rozhodl Colin. Jako kdybych zrovna přišel s nějakým univerzálním lékem. Jako kdyby to předtím ještě nikoho nenapadlo.“ Kolik prázdného sentimentu, sebedojímání a nemístného patosu je v českém diskurzu nabaleno na „lidskost“, nemluvě o její speciální mutaci – „člověčině“. Přesto ve svém reflexivním eseji či románu, což jsou asi tak nejpříhodnější, i když stále ještě nepřesné nálepky pojednáváné knihy, Fleischer dává přednost českému slovu před anglickým „humanity“, které tehdy pravděpodobně použil. Po dočtení knihy jsem se k tomuto místu, u kterého jsem se původně oklepal, při listování znovu vrátil. S čerstvou zkušeností četby jsem si uvědomil, že celá kniha – mimo své pedagogické i esejistické kvality – zvláštním způsobem obnovuje obsah tohoto pojmu. A po cestě k němu obnovuje a naplňuje naději i další pojem, o kterém je možné druhdy často pochybovat: evropský film.

vít janeček

Jan Fleischer: To by mohl být film.
Praha: Nakladatelství AMU,
Zlín: Nakladatelství Archa, 224 stran.

