

KARIÉRY SKRIPTEK

*Trh práce, pracovní proces a konstrukce genderu
v české filmové a televizní výrobě*

Jan Hanzlík

Pokud se výzkum filmu v minulosti zaměřoval na filmové pracovníky a na podmínky práce ve filmové výrobě, byly většinou v centru pozornosti klíčové umělecké profese, tedy například režiséři, herci a kameramani. Takový směr bádání konvenuje tradičnímu pojetí dějin filmu, které se soustředí na velké umělecké osobnosti. V posledních letech se však pozornost odborníků stále častěji zaměřuje na „mimoumělecké“ aspekty filmové a televizní výroby, zejména prostřednictvím interdisciplinárních oborů, jakými jsou produkční studia (production studies) a studia organizací (organization studies).¹⁾ Předkládaný text vychází z těchto intencí a zaměřuje se konkrétně na profesi skriptky.²⁾ Volba této profese byla determinována několika faktory. V českém prostředí nebyla tomuto tématu doposud věnována pozornost. Nabízí se přitom hned dvě podstatná témata, která lze v takto orientovaném výzkumu zohlednit. Je to jednak pozice určitého filmového a televizního pracovníka na trhu práce a v pracovním procesu, z níž můžeme do jisté míry odvozovat představu o obecném fungování filmové a televizní výroby, jednak konstrukce genderové dichotomie na trhu práce a v pracovním procesu, která je s profesí skriptky

- 1) V přítomné studii se soustřeďujeme na filmovou a televizní výrobu, proto se nebudeme zabývat organizací práce v jiných oblastech filmového a televizního průmyslu. Existují však studie zaměřené například na organizaci práce v kinech. Ina Rae Harková popsala proměnu konstrukce genderových rolí u vedoucích pracovníků kin a jejich zaměstnanců. Ina Rae Hark, *The "Theater Man" and "The Girl in the Box Office"*. In: Táž, *Exhibition. The Film Reader*. London: Routledge 2002, s. 143–153. Karel Čada a Jan Hanzlík se zase zabývali změnami pracovních podmínek promítačů v souvislosti s nástupem multikin v České republice. Karel Čada – Jan Hanzlík, „Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...“ Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači. *Iluminace* 19, 2007, č. 4, s. 111–125.
- 2) Popis práce skriptky je předmětem této studie a bude mu věnována detailnější pozornost dále, proto ho na tomto místě představíme jen v nejobecnějších rysech. Skriptka má dle domácích i amerických textů na starosti „veškeré aspekty týkající se návaznosti mezi záběry. [...] kontroluje podrobně vzhled herců (měl v posledním obraze karafiát v levé nebo v pravé knoflíkové dírci?), rekvizity, osvětlení, pohyb, pozici kamery a délku každého záběru.“ David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. 8th ed. New York: McGraw-Hill, 2008, s. 18. Skriptka je zástupcem střihače a spolupracovníkem režiséra. Sama řídí profesi klapky. Bohumil Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*. Praha: Československý státní film – Tiskové oddělení 1954, s. 251 (viz příloha č. 1).

spjata, neboť ji tradičně vykonávají ženy.³⁾ Co spojuje obě tyto tematické linie, je jistá forma zvýhodňování konkrétních skupin uchazečů o práci ve filmovém průmyslu, a naopak znevýhodnění skupin jiných. Tento výzkumný zájem se odráží i ve volbě teoretické literatury. Vycházíme jednak z analýzy trhu práce a pracovního procesu, kterou provedla Helen Blairová v britském filmovém průmyslu v návaznosti na výzkumy realizované v USA,⁴⁾ jednak z genderových teorií, které předpokládají, že společenské role prisuzované oběma pohlavím jsou důsledkem sociální konstrukce oddělitelné od biologické determinace,⁵⁾ což se projevuje i na trhu práce a v pracovním procesu.⁶⁾ V předkládané studii jsme využili jako zdroj dat kvalitativně orientované polostrukturované rozhovory se skriptkami a zúčastněné pozorování na jednom filmovém projektu. Cílem práce bylo zodpovědět následující otázky: 1) jak se liší zaměstnávání skriptek ve studiovém a projektovém systému výroby, 2) v čem je práce skriptek ve filmové a televizní výrobě specifická, 3) jak jsou ve filmovém a televizním průmyslu konstruovány genderové distinkce.

Historický a teoretický kontext

Organizace filmové výroby se vyvíjela odlišně v západních kapitalistických zemích a ve znárodněném československém průmyslu. Jak ve Velké Británii, tak v USA řídily filmovou výrobu v minulosti velké společnosti, které „přímo kontrolovaly financování, vývoj, výrobu a distribuci filmových produktů.“⁷⁾ Tyto společnosti byly majiteli studií a zaměstnávaly stálé zaměstnance, kteří kontinuálně pracovali na výrobě filmů. Filmová výroba ve Velké Británii byla podle Blairové více fragmentovaná než v USA a vedle velkých společností typu Rank a Associated British Picture Company zde existoval rozsáhlejší sektor nezávislých společností. Nicméně hlavním zaměstnavatelem filmových pracovníků byla stejně jako v USA velká studia, která vedle vlastní výroby pronajímala pracovní sílu nezávislým producentům společně s materiálními výrobními prostředky.⁸⁾ V současné době je však výroba filmů v USA i Velké Británii orientována projektově. Většina pracovníků není zaměstnávána studiem, ale pracuje na volné noze. Po zániku studiového systému v USA regulovala přidělování pracovních příležitostí pro řadu pracovníků odbo-

3) Jak upozorňují například David Bordwell a Kristin Thompsonová, v Hollywoodu dnes profesi „skriptky“ vykonávají z jedné pětiny muži. Čeština i angličtina má pro označení této profese femininní i genderově neutrální variantu. V češtině se používá „skriptka“ nebo „skript“ (alternativně „script“), v angličtině bylo dřívější označení „script girl“ nahrazeno genderově neutrálním „script supervisor“. D. B o r d w e l l – K. T h o m p s o n, c. d.

4) Helen B l a i r, „You’re only as Good as Your Last Job”: The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry. *Work, Employment & Society* 15, 2001, č. 1, s. 149–169.

5) Viz např. Robyn R y l e, *Questioning Gender: A Sociological Exploration*. Sage: Los Angeles 2011, s. 6–11.

6) Konstruování (a dekonstruování) genderových rolí v pracovním procesu se blíže věnuje např. Elisabeth K. K e l a n, Gender Logic and (Un)doing Gender at Work. *Gender, Work and Organization* 17, 2010, č. 2, s. 174–194.

7) H. B l a i r, c. d., s. 151.

8) Tamtéž.

rová organizace The International Alliance of Theatrical Stage Employees⁹⁾ (IATSE) na základě odslouženého věku, zatímco ve Velké Británii žádný podobný systém přidělování práce neexistuje. Nábor pracovníků a jejich výběr probíhá téměř výhradně neformálním procesem.¹⁰⁾ Filmová výroba byla v prostoru současné České republiky¹¹⁾ po vzniku státního monopolu v roce 1945 realizována jako státní filmové podnikání. Filmoví pracovníci byli tedy až na některé profesní skupiny zaměstnanci státního podniku. Státní monopol na výrobu filmu skončil po roce 1989,¹²⁾ a čeští filmoví pracovníci se po hromadných výpovědích v roce 1991¹³⁾ octlí podobně jako jejich britští a američtí kolegové v prostředí tržní ekonomiky a v projektově orientovaném systému.

V první části analýzy vycházíme především ze studie „You're only as Good as Your Last Job: The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry“.¹⁴⁾ Helen Blairová se v ní zaměřuje na to, jak pracovníci ve filmovém průmyslu získávají práci na jednotlivých projektech. Nejprve zpochybňuje teorii flexibilní specializace (flexible specialisation) a duálních trhů práce (dual labour markets) a následně na základě empirických zjištění formuluje vlastní koncepci založenou především na existenci semi-permanentních pracovních skupin (semi-permanent work groups). Zastánci teorie flexibilní specializace mimo jiné soudí, že oproti studiovému systému v USA, který vyráběl až do konce 40. let 20. století masové a formulkovité produkty a požadoval od svých pracovníků plnění opakovaných a předvídatelných úkolů podobných práci na běžícím pásu, konec studiové éry a nástup éry spektakulárních blockbusterů začal klást na filmové pracovníky nové nároky: schopnost plnit vágně definované a složité úkoly.¹⁵⁾ Jak známo, vlivem soudního rozhodnutí v případě společnosti Paramount z roku 1948 došlo postupně k vertikálnímu rozdělení filmového průmyslu, a to nejen ve smyslu oddělení produkce a distribuce od provozování kin, ale také ve smyslu oddělení jednotlivých subjektů v oblasti výroby. Ta už neprobíhala kompletně v jedné velké společnosti, ale rozdělila se mezi řadu malých společností specializovaných na určitou oblast služeb, přičemž majors studia fungovala spíše jako distributor.¹⁶⁾ Pro nás je podstatné, že jedním z důsledků fle-

9) Celým názvem The International Alliance of Theatrical Stage Employees, Moving Picture Technicians, Artists and Allied Crafts of the United States, Its Territories and Canada.

10) H. B l a i r, c. d., s. 152.

11) Slovenská filmová výroba se po dočasné centralizaci začala v roce 1953 zase postupně izolovat. Bohumil Š m í d a, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1966, s. 156.

12) Legislativní potvrzení této skutečnosti přineslo zrušení několika paragrafů Benešova dekretu 50/1945 Sb. zákonem č. 273/1993 Sb., v nichž bylo mimo jiné definováno, že výrobou filmu je oprávněn výhradně stát. Viz Zákon 273/1993 Sb. ze dne 15. října 1993 o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, ve znění zákona č. 40/1995 Sb., zákona č. 121/2000 Sb. a zákona č. 132/2000 Sb., § 15.

13) Ředitel FSB Václav Marhoul v tomto roce propustil 1700 zaměstnanců. Viz např. Martin Š v o m a, Chtěl jsem z Barrandova udělat krásnou a bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem. *Iluminace* 19, 2007. č. 1, s. 155–166, zde 157.

14) H. B l a i r, c. d.

15) H. B l a i r, c. d., s. 153.

16) Susan C h r i s t o p h e r s o n – Michael S t o r p e r, The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics and the Labor Market: The Motion Picture Industry. *Industrial and Labor Relations Review*, 42, 1989, č. 3, s. 331–347, zde 334–335.

xibilní specializace byla podle jejích proponentů atomizace trhu práce – zaměstnanci začali pracovat na základě krátkodobých smluv a byli nuceni shánět si po dokončení projektu novou práci samostatně, respektive prostřednictvím IATSE. Trh práce se rozdělil na jádro a periferii (odtud „duální“), přičemž jádro tvořili ti pracovníci, kteří měli rozsáhlé zkušenosti v určité oblasti filmové výroby a velkou síť kontaktů, a periferii ti, kteří takové zkušenosti a síť kontaktů neměli. Pro nové adepty nebo pracovníky s malým množstvím zkušeností bylo těžké získat přístup k práci. IATSE ji totiž zprostředkovává především jádru, zatímco

[p]eriferní pracovní síla se [...] setkává s větší nejistotou a delšími obdobími nezaměstnanosti, protože má omezenější přístup k práci kvůli menším zkušenostem a menšímu počtu kontaktů.¹⁷⁾

Podle Susan Christophersonové a Michaela Storpera vede takový systém k pracovní nejistotě a vykořisťování určité skupiny filmových pracovníků. Christophersonová se Storperem tedy vnímají současný systém oproti původnímu studiovému systému negativně.¹⁸⁾ Tento vývoj lze také zařadit do obecnějšího kontextu rozvoje síťové společnosti (network society), již jako koncept ve své práci prosazuje sociolog Manuel Castells.¹⁹⁾ Blairová dochází na základě analýzy britského filmového průmyslu k jiným závěrům.²⁰⁾ Svět práce podle ní není tak silně atomizovaný, jak naznačuje teorie duálních trhů. Lidé získávají práci jednak díky svým kontaktům, jednak díky semi-permanentním pracovním skupinám, jichž jsou členy (jednotlivý tým v rámci filmového štábu – například kamerový tým – kontinuálně pracuje jako jednotka na různých projektech a jako jednotka také získává práci). Při získávání první pracovní příležitosti pomáhají adeptům zejména rodinní příslušníci a přátelé pracující ve filmovém průmyslu, při hledání dalších pracovních příležitostí pak pomáhají bývalí spolupracovníci a semi-permanentní pracovní skupiny. Tím je jednak redukována nejistota při shánění zaměstnání, jednak usnadněna práce zaměstnavatelů při náboru pracovníků.²¹⁾ Jak již bylo naznačeno, situace v české filmové výrobě má s popsanou změnou v americkém a britském filmovém průmyslu jisté shodné rysy. Původně státní zaměstnanci v současné době pracují na individuálních projektech a jsou nuceni s určitou periodicitou znovu vstupovat na trh práce a hledat další projekty.

Ať už je získávání pracovních příležitostí regulováno dle předchozích pracovních zkušeností (jak tvrdí teorie duálního trhu práce) nebo organizováno na základě neformálního systému přátelství a příbuzenských vazeb a semi-permanentních pracovních skupin (jak tvrdí Blairová), v každém případě platí, že určití lidé jsou při získávání práce zvýhodňováni. Jiná forma zvýhodňování operuje napříč celým spektrem filmových a televizních pracovníků, a to na úrovni genderových distinkcí. Britský průvodce po kariéře ve filmo-

17) H. Blair, c. d., s. 154.

18) Srov. S. Christopherson – M. Storper, c. d., s. 345–346.

19) Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell 1996.

20) H. Blair, c. d., s. 167–168.

21) Tamtéž.

vém a televizním průmyslu od Josephine Langhamové například radí těm, kteří se chtějí stát hvězdou, zcela bez obalu:

Hodnoťte svou šanci na úspěch [ve filmu a v televizi] realisticky. Pro muže je snadnější uspět než pro ženu. (Kolik žen po šedesátce čte v televizi zprávy? Rovné příležitosti zatím do televize a filmu nedorazily.) [...] Úspěch v zábavním průmyslu je otázkou temperamentu a osobnosti stejně jako talentu a vzhledu.²²⁾

Vedle těchto relativně zjevných nerovností dále existují jiné, méně zjevné, které přímo na obrazovce nebo na plátně nepozorujeme. Deborah Chambersová, Linda Steinerová a Carole Flemingová upozorňují, že na vysoce prestižních pozicích ve zpravodajství v USA převažují muži, zatímco na méně prestižních pozicích převažují ženy.²³⁾ Katie Milestoneová a Anneke Meyerová obdobně soudí, že v oblasti kulturní produkce lze pozorovat ohromnou genderovou nerovnost. Nepřítomnost žen v tvůrčích profesích v druhé polovině 20. století (mimo jiné i v oblasti filmové výroby) vysvětlují například snahou navrátit ženy v poválečném období znovu do domácnosti („refeminizovat“ je), nedostatkem inspirativních rolových modelů, spojováním pojmu génia s mužskými kvalitami a představou, že ženy nejsou schopné pracovat s technikou.²⁴⁾ Patří sem i asociování určitých „netvůrčích“ profesí s ženami (vedle skriptky třeba profese klapky). Pokud tedy uvažujeme o kariérách ve filmovém průmyslu, měli bychom vzít v potaz také důvody, jimiž jsou vysvětlovány rozdíly mezi typicky mužskými a typicky ženskými profesemi.

Metodologie, výběr vzorku a sběr dat

I když je studie Helen Blairové v mnoha ohledech inspirativní, pro naše záměry je výhodnější přistupovat k výzkumu z pozic interpretativní sociologie. Nezajímá nás totiž pouze repertoár vzpomínek a zkušeností, ale také aktivní interpretační činnost respondentek, jinými slovy to, jak samy konstruují podmínky své profese. Konkrétně pak využijeme etnometodologicky²⁵⁾ inspirovaný etnografický výzkum. Etnografickým výzkumem zde na obecné rovině rozumíme

účast v každodenním životě lidí, pozorování toho, co se odehrává, naslouchání tomu, co se říká, kladení otázek – tedy sběr všech dat, která jsou k dispozici a osvětlují předmět výzkumu.²⁶⁾

22) Josephine L a n g h a m, *Lights, Camera, Action! Working in Film, Television & Video*. 2nd ed. London: British Film Institute 1996, s. 127–128.

23) Deborah C h a m b e r s – Linda S t e i n e r – Carole F l e m i n g, *Women and Journalism*. London: Routledge 2004, s. 72–73.

24) Katie M i l e s t o n e – Anneke M e y e r, *Gender and Popular Culture*. Cambridge: Polity 2012, s. 56–57, v tisku.

25) Harold G a r f i n k e l, *Studies in Ethnomethodology*. New Jersey: Prentice Hall 1967.

26) Martyn H a m m e r s l e y – Paul A t k i n s o n, *Ethnography. Principles in Practice*. 2nd ed. London: Routledge 1995, s. 1.

Cílem etnografické studie je zjistit, jak lidé „konstruují“ svůj sociální svět na základě svých interpretací tohoto světa a prostřednictvím jednání vycházejícího z těchto interpretací.²⁷⁾ Etnometodologii pak lze definovat jako „zvláštní druh sociálního výzkumu, který se věnuje vysvětlování způsobů, jimiž členové kolektivu vytvářejí a udržují smysl řádu a srozumitelnosti ve společenském životě“²⁸⁾. Oproti klasické sociologii, která se zajímá o vysvětlení sociálních faktů, se etnometodologie zajímá o vysvětlení způsobů, jimiž se tato fakta konstituují.²⁹⁾ Přitom je třeba rozlišovat mezi způsobem, jakým je profese skriptky konstruována institucionálně (diskursivně), a způsobem, jakým je tato profese vysvětlována samotnými respondentkami. Institucionální diskurs je v předkládané analýze okrajově zohledněn v dobových oborových textech, klíčový důraz však klademe na interpretační aktivity respondentek. Interpretační činnost nabývá na významu zejména v otázkách týkajících se genderové dichotomie v oblasti práce, která je z našeho pohledu utvářena přinejmenším v jisté míře arbitrárně.

Ke sběru dat a analýze byly využity polostrukturované rozhovory s pěti skriptkami pracujícími v českém filmovém a televizním průmyslu. Jak je pro kvalitativní výzkum charakteristické, respondentky byly vybrány především na základě dostupnosti, bez ambice poskytnout reprezentativní vzorek skriptek nebo dokonce celé populace filmových a televizních pracovníků v České republice. Vzhledem k tomu, že u nás dosud k danému tématu nebyly realizovány žádné výzkumy, bylo naším primárním cílem prozkoumat do hloubky možné otázky a hypotézy, nikoliv nabídnout definitivní závěry o organizaci práce v české filmové a televizní výrobě. Přesto vzorek nebyl vybrán náhodně, ale cíleně³⁰⁾ tak, aby pokud možno pokryl předpokládanou variabilitu ve zkušenostech skriptek (vzorování o maximální variaci /maximum variance sampling/).³¹⁾ Vzorek obsahoval záměrně dvě generace skriptek.³²⁾ První generace (Anna /60/, Daniela /64/ a Eva /63/) vstoupila do pracovního procesu před rokem 1991 a svou profesi vykonává i nyní. Může tedy srovnat dřívější situaci se situací současnou. Druhá generace (Barbora /33/ a Jana /36/) vstoupila do pracovního procesu až po tomto roce, může tak reflektovat okolnosti vstupu do pracovního procesu v nových podmínkách. Bylo také dbáno na to, aby respondentky pocházely z různých pracovních prostředí, a mohly podat zprávu o různých formách své profese. Anna, Daniela i Eva byly původně zaměstnány ve Filmovém studiu Barrandov (FSB), v současné době pracují převážně na televizní dramatické tvorbě a seriálech. Barbora pracuje v televizi jednak při výrobě nejmenované reality-show, jednak v oblasti televizní dramatické tvorby. Jana pracuje převážně na televizních seriálech.³³⁾ Přestože

27) Tamtéž, s. 11.

28) Paul ten Have, *Understanding Qualitative Research and Ethnomethodology*. London: Sage 2004, s. 14.

29) Tamtéž.

30) David Silverman, *Ako robíť kvalitatívny výskum*. Bratislava: Ikar 2005, s. 116.

31) Jan Hendl, *Kvalitatívni výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál 2005, s. 154; Thomas R. Lindlof – Bryan C. Taylor, *Qualitative Communication Research Methods*. 3rd edition. London: Sage 2011, s. 113–114.

32) Jména skriptek, dalších pracovníků, jednotlivých projektů a televizních stanic byla na přání respondentek změněna nebo vynechána, aby nebyla možná identifikace.

33) Přes opakovanou snahu se nepodařilo najít respondentku, která pracovala v Československé televizi před rokem 1991.

jsme prostřednictvím cíleného výběru chtěli dostat jisté reprezentativnosti, navazujeme na tradici myšlení, která předpokládá, že „je možné základné štruktúry spoločenského systému nájsť kdekoľvek, a preto nezáleží na tom, kde začneme skúmať“.³⁴⁾ V tomto smyslu by bylo možné zevšeobecňovat i na základě jediné případové studie, toto stanovisko však považujeme za extrémní. Přístup k respondentkám zajistila informatorka pracující v oblasti filmové a televizní výroby.³⁵⁾

Otázky se zaměřovaly na následující tematické okruhy:

- 1) první setkání s filmem,
- 2) první práce u filmu,
- 3) další práce u filmu a kariérní postup,
- 4) náplň práce skriptky,
- 5) genderové aspekty práce skriptky.

Pro zajištění validity³⁶⁾ byla celá analytická část studie konzultována s respondentkou Annou. David Silverman sice nepovažuje tuto metodu za nejlepší způsob zajištění validity,³⁷⁾ přesto se ukázalo jako užitečné ověřovat, zda bylo konkrétním jevům při rozhovorech a jejich prepisech a analýze správně porozuměno.

Data získaná z rozhovorů byla doplněna o zúčastněné pozorování na jednom celovečerním filmovém projektu. Autor zde byl zaměstnán jako runner,³⁸⁾ přičemž projekt probíhal po dobu přibližně 25 dní. Role výzkumníka nebyla ostatním členům filmového štábu známa. Během několika natáčecích dnů pak mohl autor díky shodě okolností zastupovat klapku, a později i skriptku, měl tedy možnost některé informace z rozhovorů ověřovat a doplňovat přímo z pozice skriptky. Jelikož obě „ženské“ profese vykonával muž, šlo v jistém smyslu o etnometodologický rušivý experiment (breaching experiment) v intencích, v nichž ho navrhnul a implementoval Harold Garfinkel. Ten se snažil odhalit pozadí každodenních scén tím, že nutil výzkumníky chovat se v běžných situacích neobvykle.³⁹⁾ Rušivým experimentům v oblasti genderu se Garfinkel věnoval v případové studii transsexuálky Agnes, která podstoupila chirurgickou proměnu z muže na ženu. Garfin-

34) David Silverman, *Ako robíť...*, s. 121.

35) K problematice získávání přístupu do zkoumaného prostředí a k pojmu „dveřník“ (gatekeeper) blíže viz M. Hammersley – P. Atkinson, c. d., s. 54–79.

36) „Pod validitou budem rozumieť pravdivosť: interpretovanú ako mieru, v akej vysvetlenie presne reprezentuje sociálne javy, o ktorých hovorí.“ Martyn Hammersley, citováno v David Silverman, *Ako robíť...*, s. 188.

37) Tamtéž, s. 190.

38) Runner vykonává nejružnější pomocné práce a náplň profese se u různých filmových a televizních projektů bude pravděpodobně lišit. Může jít o nošení kávy, zajišťování monitoru propojeného s kamerou pro režiséra, natáčení filmu o filmu, není-li zrovna přítomen jiný zkušený kameraman, případně (jako tomu bylo i v mém případě) občasně zastupování jiných profesí. „Runneři pomáhají zajišťovat, aby vše probíhalo hladce, a poskytují podporu ve všech oblastech filmové výroby.“ Skillset, Runners in Film. Online: <http://www.skillset.org/film/jobs/article_1745_1.asp>, [cit. 25. 11. 2011].

39) Garfinkelovi studenti měli například za úkol požadovat v běžné konverzaci s partnerem nebo kamarádem od svého protějšku upřesnění zcela běžných vět: „Jsem unavený“ – „Jak jsi unavený? Fyzicky, psychicky nebo se jen nudíš?“ – „Nevím, asi hlavně fyzicky.“ – „Takže tě bolí svaly nebo kosti?“ Druhá strana na takové narušení běžné komunikační situace reagovala překvapeně nebo s podrážděním – například větou „Co je s tebou, nejsi nemocný?“. Jinými slovy snažila se toto rušivé chování nějak interpretovat a dát mu smysl, i když žádný smysl (kromě výzkumného záměru) nemělo. H. Garfinkel, s. 42–43.

kelova analýza se zaměřuje zejména na to, jak se Agnes snažila dodržovat ženskou genderovou roli, aby její původní mužská identita a minulost nebyla prozrazena. Garfinkela zajímaly situace, v nichž mohlo dojít k narušení genderové role, a důsledky, které takové narušení mohlo mít.⁴⁰⁾ Obdobně inspirativní pro náš rušivý experiment byla etnografická studie Ully Johanssonové „The Transformation of Gendered Work: Dualistic Stereotypes and Paradoxical Reality”.⁴¹⁾ Autorka se v ní zabývá tím, jak je vykonávání „ženské“ práce (uklízění v domech) mužskými pracovníky a vykonávání „mužské“ práce (opravování domácích spotřebičů) ženskými pracovníci interpretováno jednak zaměstnanci samotnými, jednak okolím. Mimo jiné upozorňuje na počáteční „podivné“ pocity zúčastněných, které však po několika měsících (v případě zaměstnanců a zaměstnankyň) nebo několika letech (v případě okolí) vymizely a respondenti začali vnímat novou situaci jako „přirozenou“,⁴²⁾ což dokládá výše uvedenou arbitrární konstrukci genderových rolí v oblasti práce. V návaznosti na tyto dvě studie nás zajímalo, zda náš rušivý experiment vyvolá nějaké reakce, zda se tyto reakce budou lišit v případě práce klapky a skriptky a jaké interpretační aktivity budou ostatní členové štábu vyvíjet ve snaze vyrovnat se s nezvyklou situací.

První pracovní příležitost

Způsoby, jimiž se respondentky dostaly k práci ve filmu a v televizi, byly různorodé, mají ale jisté společné rysy. V některých případech usilovaly o práci u filmu od dětství. Anna a Daniela poznamenávají:

Já jsem chodila vždycky ráda do kina a navíc jsem ještě jako úplně malá sbírala fotografie slavných herců [...]. A protože tatínek prodával na karlovarském festivalu festivalové deníky, tak mi je vždycky nosil podepsané od těch [...] i zahraničních herců. Takže já měla úžasnou sbírku. (Anna)

Bylo mi deset nebo tak nějak a byla jsem na filmu MALÝ MUK. To byla německá pohádka [...] a bylo tam zrychlení a kolo se točí dozadu, když jede dopředu kočár a takovéhle věci. A do toho kina nás vzal [...] s kamarádkou její tatínek. A já jsem se ho vyptávala, jak to, že to takhle je, jak to, že lidi zmizí a zase se objeví. [...] A od té doby jsem pořád vyzvíдалa, pak jsem objevila časopis *Kino*, později ještě *Film a dobu*. [...] Pak jsem začala sbírat herce. [...] A prostě já jsem říkala: já chci jít k filmu. Nechci být herečka, ale chci být za kamerou, chci vědět, jak se dělají filmy. (Daniela)

V českém prostředí byl rušivý experiment využit například in Zdeňka V y k o u k a l o v á, *Subjektivní význam mobilní komunikace v každodenní interakci dospívajících v kontextu saturace jejich psychosociálních potřeb*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2010.

40) H. G a r f i n k e l, s. 116–185.

41) Ulla J o h a n s s o n, *The Transformation of Gendered Work: Dualistic Stereotypes and Paradoxical Reality*. *Gender, Work and Organization* 5, 1998, č. 1, s. 43–58.

42) Tamtéž.

Tyto respondentky konstruuji svou profesi jako celoživotní zájem, který se začal rozvíjet už v dětství. Barbora s Evou naopak zdůrazňují, že u filmu pracovat původně nechtěly.

Vůbec jsem nevěděla, co chci dělat. Byla jsem takový premiant [...] šprt možná až. [...] [Ve třídě] jsme byly tři premiantky a všechny jsme se hlásily na zahraniční obchod na ekonomku. Jenomže jedna byla dcera ředitele školy, druhá byla dcera předsedy závodního výboru a můj tatínek černá ovce, nestraník, tak to byl předem prohraný boj. Tak jsme vzaly s mojí sestrou knihu a začaly jsme hledat takové ty střední školy a ona, starý ochotník, teda tíhla k tomu divadlu a tak a bohužel jí to nevyšlo, no tak se tam snažila nacpat mě, tak našla filmovou průmyslovku v Čimelicích, a jako že to je ono a že se tam pojedeme podívat. (Eva)

Mě to nikdy nenapadlo dělat u filmu, ale moje ségra vždycky blbla s divadlem, tak jsem se tak jako trošičku o to zajímala, že by to třeba bylo hezké nebo že práce u filmu je pěkná, ale tím to končilo. Já jsem původně dělala polygrafickou školu a chtěla jsem se tomu věnovat, chtěla jsem být grafička nebo prostě práci s novinami, novinářka nebo něco podobného. (Barbora)

V obou předchozích úryvcích je zdůrazněno, že částečný vliv na volbu profese měla sestra. V případě Jany vyplynula volba profese z faktu, že její matka (Eva) pracuje jako skriptka. Rodina tedy hrála významnou roli tam, kde si respondentka nebyla výběrem povolání předem jistá.

Dle výpovědí respondentek existovaly před rokem 1989 dvě možnosti, jak se stát skriptkou. Institucionálně organizovanou verzí bylo studium Střední průmyslové školy filmové v Čimelicích (dále SPŠF). To byl případ Daniely a Evy, které shodně popisují, jak byly v průběhu studia vysílány do praxe, kde působily zpočátku spíše jako pozorovatelky, později získaly na umístěnkou své první místo u filmu jako klapky.⁴³⁾ Druhou možností bylo získat nejprve místo klapky přes známé, což byl případ Anny, které se zpočátku nedařilo dostat na vysokou školu, kde chtěla studovat teorii a dějiny filmu, a teprve později vystudovala psychologii, protože původně zvolený obor nebyl vypsán v podobě dálkového studia:

Kamarádka mi dohodila brigádu na Barrandově, kde jsem mohla pracovat jako klapka, abych si něco vydělala a mohla chodit na ty přednášky. Ona tam taky původně pracovala jako klapka, a pak odešla na vysokou školu, takže to bylo, že jsme si to jenom předaly. Takže jsem takhle pracovala jako klapka na Barrandově a přitom jsem se pokoušela dostat znova na tu vysokou školu. (Anna)

43) Klapka je přímá podřízená skriptky. Klapka (jakožto profese) při současném natáčení obrazu a zvuku hlásí synchronní a záběrová čísla, která jsou zároveň napsána na klapce (jakožto nástroji), a touto klapkou klapne, na základě čehož je možné ve střížně synchronizovat obrazovou a zvukovou složku (klapnutí ramen klapky je slyšet ve zvuku a vidět v obraze). V případě natáčení „němých“ záběrů (bez současného záznamu zvuku) pouze předkládá klapku před kameru s příslušnými čísly. Klapka dále píše denní záznam o negativu, v němž je popsán natočený materiál. Viz příloha č. 1, 2 a dále informace získané v rámci zúčastněného pozorování.

V současné době SPŠF neexistuje. Vstup do zaměstnání u filmu na pozici klapky, respektive skriptky probíhá neformálními postupy, jak zdůrazňuje Jana, již první místo u filmu zprostředkovala matka:

Já si myslím, že ta práce je hrozně specifická svým obsahem a že se to nikde nedá naučit – jako v žádné škole. Taková škola u nás neexistuje. Takže všechny ty předané zkušenosti, [...] to tak jako vyplývá z logiky věci, že příbuzenské vztahy jsou k tomu hrozně nápomocné, že [...] zkušenosti, které mi maminka předala, jsou úplně k nezaplacení. [...] Dokonce si ani neumím představit, že by třeba někde vyšel v novinách inzerát: hledáme skriptku na seriál. To mi přijde úplně absurdní, nebo že to těmahle cestami prostě vůbec nejde. Samozřejmě profese potom takové ty umělecké, které se rekrutují z FAMU, tak to je něco jiného. (Jana)

U Barbory byla situace komplikovanější. Nejprve začala pracovat jako asistentka stříhu a k této profesi se dostala podle svých slov náhodou. Skriptkou se stala až později.

Já jsem byla bez práce [...] a byl to docela problém, protože všude měli plno. [...] Jednou jsem prostě s mámou šla, ona potřebovala něco na dopisovém centru [v televizi]. Tak jsem jela s ní a viděla jsem tam na nástěnce, že hledají asistenta stříhu. A tak jsem si říkala, jakože vůbec nevím, o co jde, ale že se půjdu zeptat, že mě třeba vezmou. No a šla jsem vlastně ke své budoucí šéfové, paní [...] a hrozně dobře jsme si povídaly, jako vůbec ne o stříhu, vůbec ne, co ta práce znamená, a padly jsme si do oka a ona řekla, ať to určitě nevzdávám a ať přijdu, ještě že bude jedno kolo. Tam mi dali srovnávat nějaké fotky, rozstříhaný film a kreslit, což já vůbec neumím, takže vůbec nechápu, na jakém základě mě potom vzali, ale dopadlo to dobře a paní [...] mi zavolala, že mě berou. (Barbora)

I když se Barbora dostala podle svých slov k první práci v televizi přes inzerát, což by mohlo být vnímáno v rozporu s tím, co říká Jana, je třeba zasadit tento inzerát do správného kontextu. Pokud byl zveřejněn v budově televize, rozhodně nejde o veřejně nabízenou pracovní pozici, ale o pozici, o níž se dovědí převážně lidé zaměstnaní v této instituci.⁴⁴⁾ Na tato místa se mohou dostat buď zaměstnanci a externí pracovníci sami, chtějí-li změnit profesi v rámci jedné instituce, nebo jejich příbuzní a známí. Na první pohled se může zdát, že určité pracovní pozice jsou k dispozici pouze pro vybraný okruh lidí, zatímco jiní se k nim dostat nemohou, a jde tedy o nespravedlivé znevýhodnění většiny populace. Helen Blairová však vysvětluje obdobný mechanismus v britském filmovém průmyslu ryze praktickými důvody: práce u filmu je náročná a nelze zde zaměstnat každého. Blízký charakter rodinných a kamarádských vazeb umožňuje dobře zhodnotit vlastnosti potenciálního pracovníka a zaměstnavatel považuje takto doporučenou osobu (oprávně-

44) Obdobně jsou některé pozice v České televizi inzerovány na intranetu dostupném pro zaměstnance a externí pracovníky ČT, ale nikoliv veřejně. Osobní zkušenost autora z dvouletého působení v České televizi v letech 2007–2009.

ně či neoprávněně) za menší riziko, než jaké by představoval zcela neznámý člověk.⁴⁵⁾ Jana navíc tento mechanismus v předchozím úryvku interpretuje tak, že příbuzní mohou při vykonávání profese poskytnout oporu nebo dokonce výškolení, v tomto smyslu jde tedy o předávání rodinné tradice i rodinného vědění. Kromě toho, že jde o náročnou práci, jde také o práci týmovou a adept musí zapadnout do kolektivu a stát se jeho funkční součástí. Nepřekvapí tedy, když Barbora ve svém vyprávění naznačuje, že pro její přijetí byly důležitější komunikační dovednosti než „srovnávání fotek“ nebo „kreslení“.

Respondentky začínaly svou kariéru u filmu jako klapky (kromě Barbory, která začínala jako asistentka střihu), což odpovídá institucionální verzi reprezentované publikací Bohumila Šmídy, v níž je klapka explicitně definována jako „adept skriptu“.⁴⁶⁾ Zprostředkovatel práce byl ve vyprávěních respondentek buďto formální, ale dostupný jen určité části populace (umístěnky po absolvování SPŠF, inzeráty určené úzkému okruhu potenciálních pracovníků), nebo neformální (kamarádi, příbuzní). V tomto smyslu lze souhlasit se závěry Helen Blairové platnými v britském prostředí: ti, kteří nemají kontakty, se obtížněji dostávají „dovnitř“, a je tomu tak proto, že se nedozvědí o volných pozicích a nedostanou potřebná doporučení. I Barbora, která prošla jako jediná výběrovým řízením, zdůrazňovala, že si se svou nadřízenou „padly do oka“.

Další pracovní příležitosti

Problematiku získávání dalších pracovních příležitostí můžeme rozčlenit na dva aspekty. Prvním z nich je kariérní postup, kdy se z klapky stává skriptka, druhým pak je způsob, jakým pracovnice získávají práci na jednotlivých projektech. Nejprve se zaměříme na zmíněný kariérní postup. Na základě zúčastněného pozorování lze soudit, že profese klapky je relativně snadná (klapání i vedení denního záznamu o negativu si lze osvojit během jednoho pracovního dne), zatímco profese skriptky je náročnější. Ani jeden z uvedených způsobů, jimiž se respondentky dostaly k profesi skriptky, nicméně nezaručoval předběžné osvojení potřebných znalostí a dovedností. Respondentky upozorňovaly, že se vše potřebné dozvěděly buďto při klapání, nebo jim v začátcích někdo pomáhal:

Já jsem klapala asi dva roky, pak se dělal takový film [...] vojenský, těžký, protože byl dlouhý taky, a nemohli na to sehnat skriptku, pan režisér [...] všechny odmítl a řekl: já si vezmu Danielu. A já jsem říkala, ale já to neumím. To nevádí, já tě to naučím. [...] A opravdu si mě vzal jako pod křídlo a já jsem tam šla pyšná, že mám destičky, scénář, barevné tužičky a měla jsem pocit, že jsem mozek filmu a že když onemocním, tak že se ten film nenatočí, ale nevěděla jsem o tom vůbec nic, no a pan režisér [...] mě opravdu vycvičil, docela jako že jsem měla ten základ. (Daniela)

45) H. Blair, c. d., s. 159.

46) B. Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 251; též příloha č. 1.

Daniela i Eva přímo zmínily, že se v průběhu studia SPŠF o profesi skriptky nic nedozvěděly a veškeré potřebné znalosti a dovednosti si osvojily až po nástupu do praxe. Jak vyplývá i z předchozího úryvku, přechod do profese skriptky byl obvykle iniciován tím, že žádná vhodná skriptka nebyla aktuálně k dispozici, a klapka byla proto přímo oslovena, aby změnila profesi:

V podstatě to tam [ve FSB] tak fungovalo, že kdo nějakou dobu klapal, tak pak mohl, měl-li zájem a jestli se o to trochu víc zajímal, tak mohl přejít do téhle pozice. Samozřejmě [mu to] taky musel [...] někdo nabídnout, buď osobní oddělení tenkrát fungovalo na Barrandově, nebo režisér nikoho neměl, tak jsem mohla tuto práci dělat. (Anna)

Barboru, která začínala jako asistentka střihu až po roce 1991, vedl hlubší zájem a pravděpodobně i ambice a talent k tomu, že si postupně mohla vyzkoušet různé profese:

Mě ta práce začala zajímat, i jakože co se děje na place a říkala jsem si, že bych si mohla rozšířit svůj obzor, a tak jsem začala trošičku nakukovat, že třeba skript, že by se mi to líbilo. To se dělala tenkrát [televizní reality-show] a já jsem se skamarádila s [režisérem] a on mě na to vlastně jakoby vzal, že budu s ním dělat [...], no a pak jsem začala dělat i jiný pořady, a vlastně tak jsem se dostala ke skriptu. (Barbora)

Později se stala střihačkou, přičemž postup do této umělecké profese jí měl umožnit fakt, že je žena:

Jednou přišli s tím, že dělají takový sociální dokument a že chtějí, aby to střihala ženská. A ženských samozřejmě je strašně málo jako střihaček a že teda ať to zkusím. [...] Měla jsem z toho] nervy úplně v kýblu, ale zvládla jsem to. [...] A pak přišel [režisér], že už nemá svého střihače, [...] tak jestli bych třeba nechtěla s ním stříhat. (Barbora)

Z vyprávění respondentek implicitně vyplývá, že klapku a některé další asistentské profese je možno vnímat jako testování, zda se daný člověk hodí pro některou z náročnějších pozic ve filmové a televizní výrobě. To ostatně potvrzuje i již zmíněná příručka Josephine Langhamové v souvislosti s některými profesemi, mimo jiné s profesí klapky:⁴⁷⁾

Všechny tyto asistentské pozice mohou být náročné a nudné, ale jsou důležité jako výcvik a mohou také potvrdit, že se daný člověk pro práci [ve filmové a televizní výrobě] hodí.⁴⁸⁾

47) V britském a americkém filmovém průmyslu je však profese klapky vykonávána muži a je spojena s profesí zakladače, který zakládá a vykládá filmový materiál do kamery a z kamery. J. L a n g h a m, c. d., s. 177.

48) Tamtéž.

Když se klapka osvědčí, vedoucí pracovník, zpravidla režisér nebo vedoucí výroby, jí může nabídnout postup na profesi skriptky.

Pokud můžeme soudit z výpovědí respondentek, pracovní postup z klapky na skriptku se výrazně nelišil v době před privatizací FSB (přesněji v období, v němž respondentky již byly v pracovním procesu, tedy přibližně od 70. let.) a po ní. Zaměříme-li se však na to, jak skriptky získávají práci na jednotlivých projektech, pak najdeme některé rozdíly mezi situací do roku 1991 a po tomto roce. Hlavním rozdílem je samozřejmě to, že respondentky přešly ze zaměstnaneckého poměru na „volnou nohu“, tedy k práci na živnostenský list. Všechny tři respondentky ze starší generace byly před rokem 1991 zaměstnankyněmi FSB a práce jim byla přidělována shora podobně jako v původním studiovém systému v USA a ve Velké Británii:

Ta kamarádka mi dohodila práci v jedné produkci u pana [...]. Podle toho, jaký film on jako produkce dělal, tak jsem tam dělala taky skript. Většinou to takhle fungovalo, že to souviselo s produkcí. [...] Většinou ty produkce spolupracovaly s určitým režisérem a ta produkce zajišťovala tomu režisérovi štáb. Většinou to samozřejmě už byl štáb, který jaksí se znal právě proto, že ta produkce to skládala, ty lidi už na sebe byli zvyklí. [...] [V produkci] se většinou střídalo málo režisérů. [...] Prostě jsem patřila k produkci pana [...]. Dost často byli na sebe [jednotliví pracovníci] zvyklí, tak se obměňovali jenom, když nemohli, byli nemocní nebo tak. A vlastně i osobní oddělení se to snažilo takhle zajistit. [...] Ono to bylo tak, že jsme tam byli zaměstnaní na základ, tam byl určitý [...] základ a pohyblivá složka. [...] Prostě jsem měla základ a když jsem byla nasazená na film, tak k tomu jsem měla honorář za film. [...] Když jsem nedělala žádný film, tak jsem měla jenom ten základ. (Anna)

Součástí změn po roce 1991 byla větší možnost volby: „Dneska je to víc o těch kamarádských vztazích, tenkrát to šlo spíš direktivně.“ (Eva) Možnosti výběru nejvíce využívá Anna, která se věnuje také psychologii, a není tedy závislá výhradně na práci u filmu a v televizi. Podle svých slov pracuje u filmu jen tehdy, když ji osloví kamarádi z řad bývalých spolupracovníků. Po roce 1991, kdy všechny tři respondentky začaly pracovat na živnostenský list, si vedoucí výroby udrželi rozhodující roli při zprostředkovávání práce, nicméně někdy ji zprostředkovávají i další bývalí spolupracovníci (režiséři apod.):

Pak přišel rok devadesát jedna a vyhodili nás. [...] Nejdřív jsem měla strach, že budu bez práce, a pak jsme zjistila, že si můžu vybírat, takže s některými režiséry už jsem nikdy nedělala, protože jsem nechtěla (smích). A bylo to fajn docela. Ani po dvou měsících už bych nešla do zaměstnaneckého poměru. [...] Vždycky se někdo ozval a já jsem řekla, jestli jo, nebo ne. Ale většinou to zase byli lidi, s kterými jsem se znala. [...] Málokdy zavolal někdo úplně nový. (Daniela)

Ti produkční mě znali. [...] Je to o známostech, žádný větší systém v tom není. Asi existovaly nějaké seznamy, tam si to projedou a [osloví mě]. (Eva)

Po roce 1991 se částečně v důsledku pracovní nejistoty změnil vztah respondentek původně zaměstnaných ve FSB k televizní výrobě. Dvě ze tří nezávisle na sobě zdůrazňovaly, že původně chtěly pracovat právě na FSB, nikoliv v televizi:

[Po absolvování SPŠF jsem] si mohla vybrat Barrandov nebo televizi. Na televizi já jsem koukala skrz prsty a chtěla jsem prostě na ten Barrandov. (Daniela)

Televizi jsem se dlouho bránila, protože my jsme byli takoví jako ... jsme měli pocit, že ten celovečerní film je opravdu profese. (Anna)

V současné době je však u celovečerního filmu méně pracovních příležitostí, proto všech pět respondentek pracuje především na televizních projektech. Barbora s Janou, které nastoupily do práce až po roce 1991, se vůči práci v televizi nijak nevymezovaly. Vzhledem k tomu, že se Barbora zaměřuje nejen na skript, ale i na střih, byla původně zaměstnankyní televize, od roku 1999 pracuje na živnostenský list. Podle svých slov má řadu pracovních příležitostí:

Myslím, že to bylo [...] v tom roce devadesát devět, kdy nás jakože střihače i asistenty střihu pustili na volnou nohu, že prostě už jako nebudeme zaměstnanci a že si nás budou najímat. Takže jsem odešla na volnou nohu. [...] A je to pro mě teda velká výhoda, protože aspoň můžu dělat pro všechny televize. [...] Ono se to docela tak rozjelo, že tím pádem, že nedělám jenom ten střih, ale vlastně i skript, tak furt jako pořád něco je, někdo mi volá, něco navazuje na něco a vlastně to jsou furt ti samí lidi, s kterými dělám, ale tím, že dělám víc věcí, tak už jich je víc, takže vlastně já jsem nemusela si nikdy hledat práci sama. Vždycky je něco, někdo mi zavolá, jsou to nějaké větší projekty, takže to trvá déle, a pak naopak se mi stává, že se mi nějaké věci i kryjí. (Barbora)

Jana pracuje především na seriálech a zdůrazňuje, že ji práci zprostředkovává produkce. Vedoucí výroby mají podle ní k dispozici neformálně vedené seznamy pracovníků, s nimiž v minulosti spolupracovali, nebo jim někdo poskytl reference, a v případě potřeby oslovují konkrétní lidi:

To bylo přes nějakou produkci [...] šli někde zřejmě do nějakých seznamů možná, které teda asi někde i figurují už dneska [...]. Víím, že si mě pozvala produkce tehdy, když se točil [nejmenovaný televizní seriál]. Pak jsem se vracela [k práci na jiném seriálu], takže tam jsem nepokračovala. Ale jinak to zase bylo o tom, že ti lidi tu branží znají a že se tak jako někdo občas ozve. (Jana)

Vzhledem k tomu, že Jana vyjadřovala určité výhrady k profesi skriptky a není s ní ztotožněna tak, jako třeba Barbora, vyhledává i pracovní příležitosti mimo oblast filmové a televizní výroby.

Porovnáme-li výpovědi českých skriptek s tezemi Helen Blairové o britském filmovém průmyslu, docházíme v zásadě k obdobným závěrům. Zatímco první pracovní příležitost

mohou zprostředkovávat příbuzní a kamarádi, v následujícím období hrají nejdůležitější roli bývalí spolupracovníci, zejména pak vedoucí výroby. Řada citovaných úryvků poukazuje na kontinuální propojení mezi spolupracovníky: „lidi, kteří už na sebe byli zvyklí“, „lidi, s kterými jsem se znala“, „furt ti samí lidi“, neznamená to však, že by se spolupracovníci neměnili vůbec. Blairové pojem semi-permanentní pracovní skupina se tedy jeví jako aplikovatelný i na české prostředí.

Náplň profese

Respondentky se shodují na tom, že profese skriptky je velmi náročná a náplň práce je také obtížné popsatelná. Eva raději poskytla starší materiál popisující práci skriptky, který je reprodukován v příloze č. 2, aby se podrobnějšímu a z jejího pohledu složitému popisu vyhnula. Vysvětlení mimo jiné vyžaduje rozsáhlejší znalost praxe filmové výroby i vizuální představivost:

Tazatel: A můžete nějak stručně popsat náplň profese té skriptky?

Daniela: No to teda nemůžu (smích). To moje děti mi vyčítají, že to dodneška nepochopily, a když jim řeknu „Hele to bylo přes osu.“ – „Jaké přes osu?“ (smích). Starší syn, ten to možná trošku pochopil, vždycky říká „Mámo, nebylo to přes osu?“ – Já říkám: „No bylo to, teď to bylo přes osu, ale teď to zrovna nevadilo, protože někdy to nevadí a někdy to vadí.“

Popisy byly v mnoha případech obdobné a zahrnovaly především následující aspekty:

Někdy se říká, že skriptka je asistentka režie pro střih. To znamená, že skript vlastně hlídá veškeré návaznosti, které by měly fungovat ve filmu. [...] V přípravném období pomáhá režisérovi prepisovat scénář, dělá technické listy, připravuje kostýmní scénář, maskérský scénář, při natáčení hlídá ty návaznosti, hlídá takzvanou osu, je režisérovi k ruce a vlastně spolupracuje se všemi profesemi, protože vlastně všechno by měla kontrolovat. V dokončovacích pracích potom vlastně zůstává téměř sama s režisérem a se zvukovým mistrem [...], je ve střihu, připravuje post-synchrony a zvukové dokončovačky. Případně když jsou triky, [...] připravuje podklady pro trik. (Anna)

Sledování návazností ve fázi výroby respondentky popisovaly například následujícími slovy:

[Jde o to,] aby tam navazovaly rekvizity, aby ten člověk, který nese obálku, nesl v dalším obraze stejnou obálku, aby měli stejný kostým v jednom obraze uvnitř a vyšli na ulici ve stejném kostýmu, aby měli stejný účes, aby nepřekračovali osu, to znamená, aby to fungovalo, třeba pohledy jdou zprava doleva, tak musí pokračovat taky zprava doleva, v dekoraci by mělo být všechno, co bylo v předchozím

obraze, nebo změny v rámci scénáře, tak tohle všechno se musí sledovat. Světlo, denní doba, roční doba. (Anna)

Úkoly skriptky zahrnují dle respondentek i podrobnou práci se scénářem, částečně tedy zasahuje do profese dramaturga, což například Daniela explicitně zdůrazňuje:

Docela ráda pitvám scénáře, když je dostanu, protože tam je spousta chyb a mě to baví ty chyby nalézt. Nemluvím o gramatických, ale o faktických, to mě docela baví. A někdy mám zlost, že to měl najít už někdo jiný, ne skriptka, ale dramaturg třeba. (Daniela)

Mezi kritizované aspekty profese skriptky patří nepravidelná a dlouhá pracovní doba, ne vždy to však bylo vnímáno negativně. Obecně lze říci, že ty respondentky, které odmalíčka toužily pracovat u filmu, hodnotí tuto práci pozitivněji a zaměřují se spíše na její pozitivní stránky. Výjimkou je Barbora, která se sice k práci dostala náhodně, ale postupem času ji televizní výroba začala zajímat a bavit. Z některých popisů zaznívá frustrace, že všechny povinnosti není možné stihnout:

Není možné to, co chtějí po skriptkách, aby hlídaly a nahazovaly text, koukaly se, kterou rukou, co kdo dělá a ... to nejde stihnout, protože se podíváš do toho scénáře, a v tu ránu nevíš, kterou rukou co kdo udělal anebo kdy si nasadil brejle a kdy je sundal. Prostě dvoje oči ta skriptka nemá. [...] To pak v tom bruslíš a jako když jsi suverén, tak řekneš, oni se tě ptají, kdy si sundala ty brejle, no a ty to třeba švihneš od oka [...] buďto budeš za blbce anebo to tak jako říkáš pocitově, protože sis třeba všiml na zkoušce, kdy to dělala, ale už si nejsi jistý, jestli v tomhle jetí to udělala přesně stejně, protože jsou herci, který to udělají úplně jinak, že jo. No a nejde to uhlídat, nejde prostě hlídat rekvizity, stůl, hlídat kostýmy – si psát prostě všechny knoflíky, co kdo má, jestli mu neoblíklí něco, nebo jestli nešel na párek a nesundal něco. Jako v podstatě tohle všechno hlídat, to bys musel sedět u té kamery a neodejít, protože když na deset minut se vzdálíš, tak není jisté, že ti tam někdo něco nepřehodí. (Eva)

Je to pozice, po které se může spousta lidí povozit, ty skriptky opravdu můžou odnést ledacos. [...] Ale to je asi, jak kdo to bere, těžko říct. (Jana)

Nicméně práce má podle respondentek i své výhody:

Je zase kreativnější ta práce. [...] Člověk dělá v podstatě stejnou práci, není to umělecká třeba činnost, ta skriptka. Ale mění se prostředí, mění se lidi, [...] není to úplně takový ten standardní stereotyp, který člověk zažívá dennodenně v nějaké kanceláři třeba. Takže to si myslím, že zas je pozitivní. (Jana)

Pokud se zaměříme na to, v čem se popis práce u jednotlivých respondentek liší, pak jde zejména o rozdíly mezi celovečerní filmovou tvorbou, televizní dramatickou tvorbou, televizní seriálovou tvorbou a výrobou reality-show pořadů:

V té televizi je to v podstatě snazší a docela se mi tam zalíbilo.[...] Když je to... na ty dvě kamery se točí, nemusíš hlídat tolik věcí, dokončovačky byly jednodušší, že jo, přípravy... celé to bylo kratší ta práce, není to o třech měsících. (Eva)

Výhoda je, myslím, u těch seriálů, kde ta práce je [...] dlouhodoběji jistá a [skriptky] tam chodí na cykly nebo díly a střídají se [...] a jsou tam pauzy, kdy člověk si odpočine a přitom má jistotu, že práce zase bude. Ale na druhou stranu je to vyčerpávající, protože je to poměrně už stereotypní a náročné a ty seriály se točí hrozně objemově, takže je toho hrozně moc najednou. (Jana)

Práce skriptky [u konkrétní nejmenované reality-show] je o hlídání stopáže, že prostě se musíme vejít do určité stopáže a není tam ani téměř minuta navíc, potom o různých sponzorských injekcích, ty musím hlídat, musím vědět, kam je dát, pak různé košilky, titulky, prostě mít všechno spočítané a počítat během toho pořadu hodně. Takže já většinou z toho pořadu nic nemám, ale neustále dopočítávám čas a kontroluju, aby už prostě třeba bylo [...] to, co má být. (Barbora)

Rozdíly mezi jednotlivými typy pořadů tedy podle respondentek spočívají v náročnosti práce, ve větší či menší míře stereotypnosti a pracovní jistoty i v převažující náplni profese.

Konstrukce genderových rolí

O tom, jak hluboce je zakořeněná představa skriptky-ženy, svědčí například popis práce uvedený v plném znění v příloze č. 2: „Script je plně podřízena [sic!] režisérovi...“⁴⁹⁾ Bohumil Šmída v dobové oborové publikaci *Organisace a výroba uměleckého filmu* z roku 1954 (viz též příloha č. 1) uvádí důvody, proč toto povolání vykonávají převážně ženy, a dokonce vyjadřuje domněnku, že by se v budoucnu do profese měli zapojit muži:

Většina z našich skriptů jsou ženy, částečně proto, že s funkcí skriptu byla kromě jiného spojována představa dokonalé písáčky na stroji, která dříve byla také kromě ostatních povinností sekretářkou a spolupracovnicí režiséra. Snad i speciální dohled nad kostýmy by mohl zdůvodňovat, že se stal doménou žen. Je však nutno zdůraznit, že úloha a práce skriptu je povětšinou záležitostí uměleckou, věcí dokonalého postřehu a svědomité, úporné práce. Není tedy možno přistupovat k výběru budoucích skriptů s otázkou, zda uchazeč ovládá dokonale těsnopis a psaní na stroji, což by mělo být průvodní okolností, nýbrž jaký je jeho poměr k uměleckým otázkám, zná-li zákony a zásady umění a má-li vůli k vážné a odpovědné práci. Ne tedy napříště již otázka žena či muž, nýbrž otázka dobrý či špatný umělecký pra-

49) Práva a povinnosti profese skriptky sepsané dle jedné z respondentek blíže neurčenými skriptkami dne 22. 10. 1990 před propuštěním z Filmového studia Barrandov. Osobní archiv respondentky.

covník; nikoliv zásada přeborníka těsnopisu, nýbrž zásada vhodného spolupracovníka a pomocníka režiséra uměleckého filmu.⁵⁰⁾

Tento úryvek je zajímavý hned v několika aspektech. Šmída v první řadě vysvětluje stereotypní představu o ženě-skriptce pomocí jiných stereotypních představ (písařka je ženské povolání, ženy rozumí kostýmům více než muži nebo o ně alespoň mají větší zájem). Zadruhé, zaznívá zde programový manifest, který směřuje k rovnocennému postavení žen a mužů v této profesi. A zatřetí, tato myšlenka je spojena s povznesením dané profese na významnější pozici v profesní stratifikaci (nestačí ovládat těsnopis, je třeba znát „zákony a zásady umění“). Zde najdeme paralely s výše citovaným výzkumem Ully Johanssonové. Ta uvádí, že se mužští pracovníci snadněji vyrovnávali s vykonáváním „ženských“ prací mimo jiné díky tomu, že oficiální diskurs (reprezentovaný vedoucím pracovníkem dané firmy) důrazně prosazoval myšlenku rovnocenného postavení mužů a žen v oblasti práce a současně došlo k povznesení dané práce na pomyslném žebříčku profesí (například díky tomu, že se z práce na částečný úvazek stala práce na plný úvazek).⁵¹⁾ V případě skriptu však k definitivnímu prolomení genderového stereotypu – na rozdíl od mužských uklízečů ve Švédsku – nedošlo, přestože oficiální diskurs k tomu vytvářel vhodné předpoklady. Ani jedna z respondentek se nikdy osobně nesetkala s mužem, který by pracoval jako skript, byť upozorňují, že v titulcích občas mužská jména u této profese zahlédly.

Já jsem se vlastně s žádným skriptákem nesetkala a jenom z titulků vím občas, že existují, ale sama žádného neznám. (Daniela)

Už jsem viděla někde jednou, že skript dělal muž. [...] Jenom jednou jsem to viděla někde v titulcích. Opravdu to většinou dělají ženy. (Anna)

Stejně tak nedošlo k povznesení statusu této profese, o čemž svědčí dokument, který navrhuje finanční ohodnocení skriptky po roce 1991 a který sepsaly dle respondentky Evy blíže neurčené skriptky (celý text viz příloha č. 2):

Tato profese je konečná a všude ve světě (na rozdíl od nás) je vážená a jinak ohodnocená než v současné době. Svou zodpovědností odpovídá úrovni pomocného režiséra nebo asistenta kamery. Z uvedených důvodů by měla výše honoráře odpovídat těmto profesím.⁵²⁾

Že se finanční ohodnocení od té doby příliš nezlepšilo, potvrzují i dvě respondentky, které nižší platové ohodnocení uvádějí právě jako důvod, proč tuto profesi vykonávají ženy:

50) B. Š m í d a, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 251.

51) U. J o h a n s s o n, c. d., s. 46.

52) Práva a povinnosti profese skriptky sepsané dle jedné z respondentek blíže neurčenými skriptkami dne 22. 10. 1990 před propuštěním z Filmového studia Barrandov. Osobní archiv respondentky.

Já osobně si myslím, že to je profese, která není až tak ohodnocená. Přestože je opravdu hodně náročná, tak finančně není dohodnocená. Proto to vlastně nedělají chlapi, kteří potřebují víc vydělat a víc zajistit rodinu. (Anna)

Mužský by se asi taky zlobili za peníze. (Daniela)

Implicitně zde zaznívá stereotyp, že muž má živit rodinu, zatímco na ženě tato odpovědnost neleží. Neznamená to samozřejmě, že by respondentky dvojí finanční ohodnocení (nespravedlivé z hlediska náročnosti práce) obhajovaly, je tomu spíš naopak, jak ukazuje ostatně i zmíněný dokument. Vysvětlují jím nicméně genderovou podmíněnost své profese. Respondentka Eva dále potvrzuje v oblasti filmové a televizní výroby tendenci, kterou uvádějí Chambersová, Steinerová a Flemingová v souvislosti se zpravodajstvím v USA, totiž že vysoce prestižní pozice bývají obsazovány spíše muži, zatímco méně prestižní pozice zastávají ženy:

Nevím, proč to nedělají chlapi. Skripták není asi žádný. No protože když projdou klapáním, tak pak zřejmě hledají jako vyšší kariéru. Z těch jsou pak spíš pomocníci. (Eva)

V tomto úryvku je již nicméně patrná určitá nejistota („zřejmě“), která byla pro zodpovězení otázek týkajících se genderu obecně charakteristická. Respondentky neměly v případě genderové podmíněnosti profese k dispozici repertoár zkušeností a vzpomínek, z nichž by mohly odvodit jednoznačnou odpověď. Proto se také jejich odpovědi v této části rozhovorů nejvíce rozcházely. Často nabízely na otázku „Proč si myslíte, že profesi skriptky vykonávají převážně ženy?“ několik různých odpovědí. Víceero respondentek zmiňuje jako jeden z důvodů schopnost žen soustředit se na více detailů současně, což formulovaly například takto:

[T]o [povolání] klade opravdu nároky na tu soustředěnost a pozornost, a to si myslím, že ty ženy jsou schopny tu pozornost víc rozšířit, protože už v životě mají hodně funkcí – jako matky a jako ženy v zaměstnání. [...] Proto jsou schopné to hlídat. (Anna)

Mužský jsou takový jako globálně [orientovaní] a ženský jsou spíš schopný ty drobnosti pohlídat. (Daniela)

Ženská dokáže dělat více věcí najednou a hlídat víc věcí najednou. Takže ono je to tam opravdu o pozornosti a umět trošku předvídat. (Barbora)

Zúčastněné pozorování skutečně potvrzuje, že se skriptky musí zaměřovat na více věcí zároveň, v tomto ohledu se tedy ve svých popisech opírají o své zkušenosti. Otázka, zda jsou ženy na rozdíl od mužů schopny vykonávat více věcí současně, byla však zkoumána v řadě antropologických a psychologických výzkumů s rozdílnými výsledky. Antropoložka Helen Fisherová například tvrdí, že „ženy posuzují věci obecně z širší perspektivy,

než muži. Ženy myslí kontextuálně, holisticky.⁵³⁾ Pro ženy je proto podle ní charakteristické síťové myšlení (web thinking),⁵⁴⁾ zatímco pro muže myšlení po krocích (step thinking).⁵⁵⁾ Z toho vyplývá i schopnost žen řešit více věcí najednou. Noemi Peterová však práci Fisherové ve své empirické studii vyvrací: „Zdá se, že ženy nemají větší tendenci k tomu dělat více věcí současně, a i když tak činí, nejsou v tom lepší než muži.“ V některých aspektech vykazovaly dokonce ženy horší výsledky, než muži.⁵⁶⁾ Tato otázka zůstává otevřená a výsledky závisí na konkrétní podobě empirického výzkumu. Z hlediska našeho přístupu je nicméně zajímavé, že jeden stereotyp je interpretován odkazem na jiný, vědecky doposud jednoznačně nepotvrzený ani nevyvrácený.

Několik respondentek naznačovalo, že profesi skriptky musí vykonávat žena kvůli specifčnosti vztahu mezi režisérem (nadrízeným) a skriptkou (podřízenou). Dvě respondenty upozornily na základě své zkušenosti na fakt, že režiséři mohou být v náročných situacích nepříjemní na ostatní členy štábu, což ženy snášejí lépe než muži:

Skriptka je pravá ruka režiséra, že jo, čili režisér, protože režiséři jsou zase většinou chlapi [...] tak radši spolupracují se ženskou, protože ji můžou seřvat. (Barbora)

Protože se po nich [režiséři po skriptkách] dost vozí a myslím, že chlapi si tohle nenechávají moc rádi líbit. [...] Ona je hodně takový fackovací panák režiséra, protože když tam něco chybí na tom stole jako v dekoraci nebo když prostě člověk má zrovna něco špatně oblečeného, protože si to prostě spletl nebo je u kostymérky a přijde v něčem jiném, tak to hned dostává [...]. Ona je prostě ta, kdo to dostane z první ruky a je to vždycky na ní. Já si myslím, že chlapi si tohle nenechávají moc rádi líbit. (Jana)

Tři z respondentek (Anna, Eva a Jana) v této souvislosti naznačovaly, že skriptka je v jistém smyslu „psycholožka“, měla by rozumět režisérovi a mít výraznou schopnost empatie. Fakt, že Anna pracuje vedle profese skriptky také jako psycholožka, tuto inklinaci potvrzuje. Schopnost empatie je zde opět chápána jako typicky ženská vlastnost. Různé výzkumy se sice rozcházejí v otázce, zda jsou ženy schopny dělat více věcí najednou, v otázce empatie však docházejí k obdobným závěrům: ženy podle řady studií skutečně mají vyšší schopnost empatie.⁵⁷⁾ Nemusí tomu tak být díky biologickým odlišnostem, ale díky tomu, že jsou ženy k vyšší empatii v rámci společnosti motivovány.⁵⁸⁾ Ať už je důvod

53) Helen Fisher, *The First Sex: The Natural Talents of Women and How They Are Changing the World*. New York: Ballantine Books 2000, s. 4.

54) Tamtéž, s. 5.

55) Tamtéž, s. 6.

56) Noemi Peter, *Gender Differences in Multitasking*. Dostupné online: <<http://www.tinbergen.nl/files/theses/mphil079.pdf>>, [cit. 5. 11. 2011], s. 24.

57) Viz např. Ann Macaskill – John Maltby – Liza Day, *Forgiveness of Self and Others and Emotional Empathy*. *The Journal of Social Psychology* 142, 2002, č. 5, s. 663–665, zde 664; Loren Toussaint – Jon R. Webb, *Gender Differences in the Relationship Between Empathy and Forgiveness*. *The Journal of Social Psychology* 145, 2005, č. 6, s. 673–685, zde 675.

58) L. Toussaint – J. Webb, c. d.

jakýkoliv, v každém případě jde opět o mediálně hojně šířený stereotyp, který motivuje rozdělení světa práce na základě genderových rozdílů. Představy, že muž má živit rodinu, že muž potřebuje budovat kariéru, že žena dokáže dělat více věcí současně a že má vyšší schopnost empatie, zde vytvářejí síť stereotypů, které fungují jako vzájemně na sebe odkazující simulakra. Způsob, jakým respondentky genderové rozdíly interpretují, ukazuje, že když se lidé snaží vysvětlit obtížně vysvětlitelný genderový stereotyp, mají tendenci sahat po nějakém jiném, ve společnosti medializovaném genderovém stereotypu, čímž se stereotypy vzájemně upevňují.

Rušivý experiment přinesl spíše očekávatelné výsledky, nicméně zvýraznil rozdíl mezi profesí klapky a profesí skriptky, o kterém již byla řeč. Vykonávání profese klapky mužem nevyvolalo prakticky žádné reakce ostatních členů filmového štábu. Někteří zmínili, že „mužskou klapku“ již zažili při jiné pracovní příležitosti, jinak tomu nikdo nevěnoval pozornost. Vykonávání profese skriptky mužem naopak vyvolalo škádlivé reakce ostatních členů štábu, například záměrné nadbytečné dotazy typu „Skriptko, nejsme přes osu?“ i tam, kde bylo zcela zjevné, že k překročení osy nedošlo. Vysvětlení odlišných reakcí na dvě různé ženské profese realizované mužem souvisí s již zmíněným charakterem dané profese. Klapka je přechodná práce, u které nikdo nezůstane delší dobu, a buď z filmové a televizní tvorby odejde, nebo postoupí na nějakou jinou, náročnější profesi (v případě žen obvykle skriptka, v případě muže například asistent kamery nebo pomocný režisér). Profese skriptky je však oproti klapce mnohdy vnímána jako definitivní pracovní zařazení a vrchol kariérního postupu. Zatímco v prvním případě nedošlo k výraznějšímu narušení genderové role, protože šlo o dočasnou práci, v druhém případě byla daná profese u muže vnímána jako neadekvátní, což vyvolalo reakce ostatních členů štábu. Jen dlouhodobější experiment by mohl prokázat, zda lze stereotypní představu o skriptce-ženě zrušit tak snadno, jako tomu bylo v případě stereotypní představy uklízečky-ženy v etnografické studii Ully Johanssonové.

Závěry

Vrátíme-li se k otázkám položeným v úvodu, můžeme na ně stručně odpovědět následovně: Čeští filmoví pracovníci byli před rokem 1991 zaměstnáni ve studiu a práce na jednotlivých projektech jim byla přidělována nadřízenými pracovníky, stejně jako tomu bylo dříve v americkém a britském filmovém průmyslu. Skriptky se dostávaly ke své profesi buďto na základě absolvování specializované střední školy nebo na základě zprostředkování práce někým blízkým. Od roku 1991 hrají při získávání prvního přístupu do filmového a televizního průmyslu ústřední roli neformální nebo poloformální vztahy. Při získávání následujících pracovních příležitostí v projektovém systému jsou zprostředkovateli především bývalí spolupracovníci (vedoucí výroby). I v českém prostředí lze tedy mluvit o existenci semi-permanentních pracovních skupin, které identifikovala v britském filmovém průmyslu Helen Blairová. Náplň profese skriptky byla respondentkami charakterizována jako obtížně popsatelná, náročná, kreativní a nestereotypní a silně závislá na druhu vyráběného pořadu. Vymezení skriptky jakožto ženského povolání je interpretováno na základě celé řady stereotypních představ, které se vzájemně posilují

a v určitých aspektech ženy znevýhodňují: filmový a televizní průmysl přisuzuje ženám relativně méně prestižní pozice, které jsou zároveň hůře finančně ohodnocené.

Děkuji respondentkám za ochotu a čas strávený nad rozhovory a oběma anonymním recenzentům za podnětné připomínky.

Studie byla realizována v rámci Programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity Ministerstva kultury České republiky (projekt NAKI MK DF11P01OVV024).

Mgr. Jan Hanzlík (1979)

Asistent na katedře Arts managementu FPH VŠE v Praze a doktorand na katedře divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci. Aktuálně se věnuje kvalitativnímu výzkumu v oblasti výroby a uvádění filmů.

(Adresa: hanzlikjan@seznam.cz)

Citovaný film:

Malý Muk (Die Geschichte vom kleinen Muck; Wolfgang Staude, 1956).

PŘÍLOHY¹⁾

Pozn. Tyto přílohy jsou historické dokumenty, v současné době je práce skriptek v některých ohledech odlišná, zejména díky novým technickým možnostem.

Seznam příloh:

1. Bohumil Š m í d a, Skript / druhý asistent režiséra pro střih. In: Týž, *Organisace a výroba uměleckého filmu*. Praha: Československý státní film – Tiskové oddělení 1954, s. 251–253. Vydáno pro interní potřebu ČSF.
2. Práva a povinnosti profese skriptky sepsané dle jedné z respondentek blíže neurčenými skriptkami dne 22. 10. 1990 před propuštěním z Filmového studia Barrandov. Osobní archiv respondentky.
3. Denní zpráva. Filmové studio Barrandov. Osobní archiv respondentky. Standardizovaný formulář, který skriptka vyplňovala a předávala produkci. Datováno respondentkami do období okolo roku 1990. (Pozn.: Nelze zaměňovat s denní zprávou o negativu, kterou vypracovává klapka.)

Příloha 1

- 251 -

SKRIPT (DRUHÝ ASISTENT REŽISÉRA PRO STŘIH)

Skript je spolupracovníkem režiséra a zástupcem střihače na scéně. Většina z našich skriptů jsou ženy, částečně proto, že s funkcí skriptu byla kromě jiného spojována představa dokonalé písárky na stroji, která dříve byla také kromě ostatních povinností sekretářkou a spolupracovnicí režiséra. Snad i speciální skriptu dohled nad kostymy by mohl zdůvodňovat, že se stal doménou žen. Je však nutno zdůraznit, že úloha a práce skriptu je povětšinou záležitostí uměleckou, věcí dokonalého postřehu a svědomité, úmorné práce. Není tedy možno přistupovat k výběru budoucích skriptů s otázkou, zda uchazeč ovládá dokonale těsnopis a psaní na stroji, což by mělo být průvodní okolností, nýbrž jaký je jeho poměr k uměleckým otázkám, zná-li zákony a zásady umění a má-li vůli k vážné a odpovědné práci. Ne tedy napříště otázka žena či muž, nýbrž otázka dobrý či špatný umělecký pracovník; nikoliv zásada přeborníka těsnopisu, nýbrž zásada vhodně-

1) Při přepisu byly bez označení opraveny zjevné překlepy a interpunkce. Lomítko pro vyznačení závorek bylo nahrazeno kulatými závorkami.

ho spolupracovníka a pomocníka režiséra uměleckého filmu. S tohoto hlediska bude nutno usměrnit přijímání adeptů skriptu neboli klapků, aby vyhovovali vedoucím podmínkám a předpokladům svého povolání skriptu, kterým se po několikaleté praxi stávají, a aby otázka budoucího uměleckého povolání nebyla předem ohrožována mechanickou úvahou o okamžité upotřebitelnosti. Samozřejmě by bylo správnější, aby cesta k dobrému skriptu vedla přes asistenta režiséra, jehož prací by se skriptu dostalo podrobnější přípravy než nynějším automatickým postupem a poměrně náhlým skokem s místa klapky.

Skript je nasazen od prvního dne přípravných prací, až do vyhotovení montážní listiny. Původně byl pro distribuční úkoly zhotovován pouze přesný záznam dialogů ve formě dialogové listiny, dnes je žádána dokonalejší forma, totiž montážní listina, jejíž zpracování je úkolem skriptu. Montážní listina zaznamenává nejen dialogy, nýbrž i situaci každého záběru, ve zkratce jeho děj a způsob, jakým byl záběr snímán; prakticky zaznamenává tedy montážní listina technický scénář podle hotového, definitivně sestřiženého filmu. Úkol skriptu sestavit vyhovující montážní listinu není malý, neboť značí práci dvou až tří týdnů.

Skript v přípravách filmu spolupracuje na režiséřském scénáři a na scénářových složkách, jeho práce v této době nerovná se ovšem tvůrčí práci předních uměleckých pracovníků filmu sestavujících režiséřský scénář, záleží spíše v registraci a pečlivém zaznamenávání všech vznikajících částí děje i průvodních okolností příprav filmu. Skript účastní se krom toho všech pracovních porad, při kterých asistuje jako sekretář štábu i režiséra. O poradách pořizuje zápisy, které jsou pro tuto fázi příprav filmu velmi závažné, poněvadž poskytují přehled o všech okolnostech, za kterých předloha filmu i film sám vznikaly, a dávají konkrétní podklad k detailnímu rozpisu práce pro všechny pracovníky výrobního štábu. Tato práce je důležitá i pro samotný skript, který získává tak podrobnou znalost scénáře pro svou budoucí práci.

- 252 -

Skript provede podle pokynů režiséra s jeho asistentem nebo pomocným režisérem rozdělení scénáře podle dekorací, které slouží zejména architektovi jako základ pro další práci. Stejně tak provede rozvržení kostýmů a převleku herců a komparsu v jednotlivých obrazech, tj. velmi přesné a detailní výpisy kostýmů, které mají velký význam pro všechny členy výrobního štábu, zejména kostýmního poradce, kostyméry a krejčovskou dílnu. Scény ve filmu se nenatáčejí chronologicky nýbrž přeházeně, takže jen přesný rozpis kostýmů na jednotlivé scény zajistí správnost převleků podle předpisu scénáře a děje. Rovněž tak sestaví skript podle pokynů režiséra a vedoucího maskéra seznam masek herců a komparsu jakož i jejich proměn v jednotlivých obrazech. Seznamy dodá vedoucímu maskérovi a oddělení maskérny k dalšímu rozpracování. Skript se zúčastní výběrových zkoušek herců a zkušebnímu filmu, při nichž koná nejen svou normální denní práci, nýbrž hlavně zaznamenává okolnosti důležité pro vlastní natáčení, které se průběhem

zkoušek vyskytly. V období příprav je třeba pro vlastní natáčení filmu natočit playbacky hudební a zpěvní, jichž se skript zúčastní, a o nichž vede záznamy, které jsou již závazné pro výrobu filmu.

Poněvadž v prvních přípravách filmu nebývá nasazen adept skriptu, provádí skript všechny jeho práce. Při natáčení však předává podklady pro napsání denní zprávy adeptu skriptu a kontroluje ji. Podklady pro denní zprávu se totiž celý den soustřeďují téměř výhradně u skriptu, který je povinen je velmi svědomitě sledovat a zaznamenávat. Při natáčení dozírá skript nad prací adepta skriptu a dává mu potřebné instrukce. Spolu s pomocným režisérem či asistentem režiséra stává se učitelem a rádcem tohoto méně zkušeného filmového pracovníka, za jehož práci odpovídá. Udává adeptu skriptu synchronní a záběrová čísla pro záznamy na klapku a potom pro negativní záznam sděluje čísla záběrů, která byla režisérem označena za vhodná ke kopírování. Nesvědomitost v této práci měla by za následek hospodářské i materiálové škody.

Skript vede záznamy o způsobu osvětlení scén, postavení kamery a ohnisku objektivů, a informuje o nich kameramana, vzhledem k záběrům, které budou v sestřihu následovat. Skript provádí své záznamy i nákresy situace na čisté listy, vložené do skriptérského scénáře. Podle podrobnosti, způsobu i rozsáhlosti těchto údajů je možno velmi snadno poznat, o jak iniciativního, pečlivého a schopného pracovníka jde. Nestačí-li uměleckým pracovníkům popsání údajů o předešlé scéně, opatří skript pro kontrolu ze střížny výstřížek pozitivu navazující scény. Skript sleduje a zaznamenává aranžmá scény, mimiku i pohyby herců, směr jejich pohledu, hru s rekvizitami, dále oblečení herců, úpravu i změny kostymů, účesů a hlavně jejich postoj a gesto s hlasovou intonací, která musí zvukově souhlasit s následující scénou. O všech těchto podrobnostech informuje režiséra, kameramana i herce a v tom nabývá práce skriptu velkého významu pro konečný výsledek filmu, zejména pro jeho věrohodnost, technickou dokonalost a přesnost.

Dále skript zaznamenává a sleduje stav scény a rekvizit na scéně pro souvislost záběrů, zejména při přemísťování hracích rekvizit nebo jejich změněném vzhledu proti základnímu

- 253 -

stavu scény. I v tom je záznam skriptu závažný, neboť sebemenší změna polohy či vzhledu rekvizity hraje v detailním záběru velkou roli. Kromě této práce bezprostředně při realizaci záběru kontroluje buď skript či pomocný režisér před záběrem hercovu znalost dialogu, sleduje každé jeho slovo i během scény a zaznamenává veškeré změny zde provedené přímo ve scénáři. Zúčastní se běžné kontroly práce, tj. denního předvádění, kde se jakákoliv chyba skriptu, případně jeho nedostatečných záznamů mnohonásobně projeví na plátně. Podle režisérových pokynů zapisuje vybrané záběry denních prací, které stříhač vkládá do postupně sestavovaného hrubého sestřihu filmu. Na výběr záběrů má hlavní vliv samozřejmě režisér; vedle něho však také kameraman a zvukový mistr ozna-

čují technicky i umělecky vhodné záběry, aby byla zaručena všestranná kvalita díla. O tomto výběru sestaví skript pro střihače zvláštní záznam. Po ukončení natáčení jednotlivých obrazů odevzdá skript střihně na volných listech odpovídající část režisérského scénáře, při čemž každý záběr je označen synchronními čísly pro evidenci střihače. Podle tohoto sestavení provádí střihač hrubý sestřih obrazů i komplexů.

Podklady pro denní zprávu²⁾ shromážděné skriptem jsou doplněny některými technicky provozními údaji zástupce vedoucího výroby a odevzdány adeptu skriptu k definitivnímu sestavení zprávy. Většinu údajů dodává skript sám, zejména počet a čísla natočených záběrů, denní spotřebu negativu obrazu i zvuku a i metráž určenou ke kopírování, jména herců, kteří se zúčastnili toho dne natáčení i počet dosud odfilmovaných dnů, dále v dohodě s vedoucím výroby dny filmovací i nevyužité, stručně důvody zdržení a okolnosti vyšší moci, které mají finanční důsledky. U scén natáčených bez zvuku zaznamenává skript doslovné znění a dobu trvání dialogu pro postsynchron, při záběrech hudebních zaznamenává tempo podle metronomu, aby mohlo být dodrženo při hudební synchronizaci. Pro úplnost záznamu skriptu je ještě nutno zaznamenávat ve scénáři synchronní čísla a označit záběry vybrané režisérem ke kopírování.

Po skončení natáčení se zúčastní prací na hrubém sestřihu a konečném střihu filmu, při čemž v průběhu této práce zaznamenává režisérový pokyny o potřebě dodatečného natáčení zvuků a dialogů postsynchronem a tlumočí tyto pokyny k provedení ostatnímu výrobnímu štábu. Podle návrhu střihače sepíše hudební scénář, který je s odstopnutými metrážemi scén, jež mají být podloženy hudbou, podkladem pro práci hudebního skladatele. Pro mixáž se sestaví podle čistého sestřihu seznam za sebou jdoucích obrazů se stručným vyznačením obsahu scén, a konečně si předvádí definitivní kopii filmu na střihacím stole, aby mohl sestavit montážní listinu, určenou pro exploitaci filmu do zahraničí. Nasazení skriptu trvá tedy nejméně ještě 14 dnů po zhotovení definitivní kombinované kopie uměleckého filmu. Zatím při nedostatku pracovníků prolíná tato práce s nasazením skriptu v přípravných pracech filmu dalšího.

Příloha 2

SCRIPT

Práce script na celovečerním filmu je úzce specializovaná a neopomenutelná. Podílí se na výrobě od přípravných prací, přes natáčení až po dokončení filmu na dvou pasech.³⁾ Po míchačkách změří hudbu a odevzdá konečnou dialogovou listinu.

Po celou dobu realizace je blízkou spolupracovnící režiséra a je v úzkém kontaktu

2) Viz příloha č. 3.

3) Ve filmové terminologii se používaly varianty „pas“ nebo „pás“ zaměnitelně.

s ostatními tvůrčími profesemi. Při natáčení je zástupcem střihače na scéně. Má mnoho povinností a velkou zodpovědnost. (Při eventuelní chybě může dojít až k přetáčce nebo jiným finančním ztrátám.)

Při současném systému práce je skriptka u dokončování filmu a to ve všech jeho fázích. Tato profese je konečná a všude ve světě (na rozdíl od nás) je vážená a jinak ohodnocená než v současné době. Svou zodpovědností odpovídá úrovni pomocného režiséra nebo asistenta kamery. Z uvedených důvodů by měla výše honoráře odpovídat těmto profesím.

Návrh způsobu finančního ohodnocení:

- týdenní honorář po dobu od příprav do ukončení míchaček
- v natáčecím období honorář by měl být za normální pracovní dobu (max. cca 10 hodin)
- přesčasy, včetně sobot a nedělí by měly být placeny zvlášť. Za přesčasovou práci v naší profesi považujeme i projekce [a] výběry denních prací, agendu pro střižnu a administrativu pro produkci.
- dialogová listina + měření hudby za zvlášť stanovený honorář
- jelikož se podílíme i na výrobě mezinárodních pasů, měla by být navíc stanovena výše honoráře
- při překročení doby realizace filmu žádáme uzavření nové smlouvy až do definitivního ukončení
- výše honoráře by se měla pohybovat přibližně na úrovni honoráře pomocného režiséra a asistenta kamery (z tohoto důvodu neuvádíme výši částky)

Vycházíme z předpokladu, že honoráře budou v určitém rozpětí u každé profese. Délka praxe a kvalita práce by měla mít rozhodující vliv při určování výše týdenního honoráře.

V Praze dne 22. 10. 1990

[Následující strany jsou viditelně psány na jiném psacím stroji, což lze zřejmě přisoudit kolektivnímu autorství dokumentu.]

SCRIPT

a/ Charakteristika funkce

Script se podílí na výrobě filmu od začátku přípravných prací až do konce výroby filmu t.j. do schválení servisky na dvou pásech. Zaznamenává a eviduje veškeré výrobní informace potřebné k realizaci filmu pro jejich přesnou a vzájemnou návaznost.

b/ Podřízenost

Script je přímo podřízena režisérovi a zároveň organizačně ved. produkce a střihači.

c/ Nadřizenost

Script je přímo nadřizena klapce v době natáčení.

d/ Popis pracovní činnosti1/ Přípravné práce

Script se podílí na psaní technického scénáře. Provádí korekturu technického scénáře na blánách. Spolupracuje s režii na výrobě technických listů (bodový scénář, scénosled, přehled motivů, návaznosti – tzv. filmové dny). Vypracovává kostýmní scénář s návaznostmi, dle kterého kostýmní výtvarník vypracovává počet kostýmu pro jednotlivé role. Zúčastňuje se kostýmních zkoušek a dodatečně vyhotoví definitivní přehled kostýmů. Totéž se týká i maskérského scénáře.

Při hudebních filmech odposlouchává se zvukovým mistrem celé hudební dílo – měří stopáže jednotlivých obrazů a má v evidenci rozsah díla na jednotlivých zvukových páskách.

Rozepisuje texty potřebné pro herecké zkoušky, kterých se zúčastňuje. Zúčastňuje se případných nahrávek playbacků a pořizuje o tom potřebné záznamy.

2/ Natáčecí období

Řídí práci přidělené klapky na scéně – oznamuje jí čísla záběrů a synchrony určené ke kopírování. Předává jí podklady pro denní zprávy.

Zúčastňuje se dekupáží scén, které slouží pro orientaci režiséra a kameramana i dalších složek.

Od 1. klapky kontroluje všechny složky na scéně (rekvizity, kostýmy, masky, zařízení dekorace) a sleduje, aby byla dodržena návaznost, protože se nenatáčí chronologicky. Na případné nesrovnalosti upozorňuje jednotlivé složky. Zapisuje a zakresluje osy, pohledy – t. j. stříhovou montáž. Zaznamenává a zakresluje stav scény, rekvizit, postavení herců i jejich pohyby a změny ve stavu kostýmů. Dle požadavků režiséra stopuje délku jednotlivých záběrů. Sleduje dialogy herců (včetně náповědy), hlídá smysluplnost a zaznamenává změny. Pokud režisér v průběhu natáčení upravuje texty – rozepisuje je a předává hercům a změny z nich vyplývající dalším složkám. Pořizuje seznam samotných zvuků a dialogů, který předává do střížny a zvukovému mistrovi.

V případě nutnosti zajišťuje výstřižky ze střížny pro potřeby dalšího natáčení.

Zúčastňuje se výběru denních prací. Dle pokynů režiséra a kameramana zajišťuje ev. překopírování denních prací a přepis chybějících zvuků.

Podle natočených scén a výběrky zakresluje na volných listech sled záběrů se synchronními čísly, které předává do střížny pro řazení materiálů. Udržuje kontakt se střížnou. Vypočítává pro režiséra a kameramana koeficient spotřeby.

[nová strana]

3/ Dokončovací práce

V fázi stříhu spolupracuje s as. stříhu při řazení materiálu, aby nedošlo k situaci, že při stříhu něco chybí.

Objednává chybějící zvuky a záběry.

Je přítomna při stříhu filmu a reaguje na připomínky režiséra a střihače. Operativně je řeší.

Po rozhodnutí o tricích, úvodních a závěrečných titulcích vypíše a objedná synchronní čísla záběrů, včetně perforačních čísel k vyhledání negativu ve střížně negativu v laboratořích a zároveň pošle zápis trikovému oddělení. Po čistém stříhu filmu script odposlechne dialogy pro postsynchrony. Napíše texty a ve spolupráci se střihačem a pomocným režisérem připraví smyčky. Pro produkci filmu vyhotoví seznam smyček včetně hereckého obsazení.

Při samotném natáčení postsynchronů – odevzdá texty hercům, hlásí synchron a pořizuje negativní záznam. Do dialogové listiny označuje vybrané synchrony včetně všech připomínek režiséra pro nasazení ve střížně. Domlouvá s produkcí pořadí smyček podle času herců a kontroluje natočení všech smyček včetně sborových. Při nasazování postsynchronů asistuje střihači (po domluvě).

Ruchy – se střížnou vyrobí ruchové smyčky a pořídí seznam. V ruchovém studiu hlásí synchron, pořizuje negativní záznam, vede evidenci pro nasazení ruchů ve střížně a kontroluje natočení všech smyček.

Hudba – ve spolupráci s režisérem, hudebním skladatelem a střihačem vyhotoví hudební scénář se stopáží. Zúčastní se nahrávky hudby – hlásí synchron a do hudebního scénáře zaznamenává vše potřebné pro nasazování hudby ve střížně.

Reklamní snímek – podle podkladů pomocného režiséra skript vyhledá potřebné záběry. Po definitivních úpravách a rozdělení scén do dílů vyrobí tzv. míchací plachty filmu a reklamního snímku, do kterých zaznamenává všechny dialogy, ruchy a hudbu, rozdělené do jednotlivých pasů vč. čísel a označení podle záměrů střihače a zvukového mistra. Při míchání filmu je přítomna v míchací hale, po schválené servise odposlechne všechny dialogy vč. textů písní (srozumitelné, cizojazyčné) a napíše dialogovou listinu filmu a reklamního snímku, kterou předá hl. výrobě. Po míchačkách změří užitou hudbu pro hud. skladatele + OSU, pořídí seznam archivní hudby.

[nová strana – následují připomínky k výše uvedeným a pravděpodobně dříve v minulosti definovaným právům a povinnostem skriptek]

Připomínky

Specifikovat přesně popis práce jednotlivých profesí (stará práva a povinnosti z roku 1984 neodpovídají skutečnosti a nejsou smysluplná).

Script vyhotovuje kostýmní a maskérský scénář, podle kterého by měly tyto složky samostatně pracovat a reagovat na změny v průběhu natáčení a sledovat taktéž návaznosti, aby byla možná dokonalá kontrola a zajištěna skutečná profesionalita jednotlivých složek. Všude ve světě a i dříve ve Studiu každá profese toto měla zakotveno v povinnostech.

Texty

Pokud script chce svou práci odvádět dobře, nemůže stihnout sledování textů herců a ještě k tomu pohyby důležité pro návaznost. Stojí za úvahu, zda by tuto povinnost neměl převzít as. režie nebo pom. režisér.

Klapka:

Specifikovat povinnosti klapky jako výhradně klapky a ne sekretářky při filmování. Při exteriéru musí s ní být počítáno včetně zahraničí.

Fotografování – formulovat

Dialogová listina

Domníváme se, že dialogová listiny filmu a reklamního snímku by měla být placena mimo rámec honoráře (nyní je zadržováno 300,- Kč v rámci honoráře) a podstatně lépe ji finančně ohodnotit, protože práce je to nezáviděníhodná, ale chápeme, že je skutečně nejschůdnější, když si každá scriptka napíše dialogovku svého filmu, protože svůj film samozřejmě zná.

– cizojazyčně – odposlechy – podtitulky – ?

Práce pomocného režiséra a scriptky by měla být úzce propojena v zájmu zdárného průběhu natáčení. Tyto funkce by si měly být rovnocenné.

Mezinárodní pasy se nás finančně netýkají – i když se na nich podílíme v rámci ozvučení celého filmu. Měl by nám náležet příslušný honorář jako zvukovému mistrovi a střižně.

!!! Do scriptérské střižny by měl být dán funkční stříhací stůl, který script nutně potřebuje k odposlechu dialogů a hudby !!!

Pořád ještě se domníváme, že práce script není spravedlivě finančně dohodnocena. Funkce script je funkce konečná na rozdíl as. režie a pom. rež. Script se fakticky musí zúčastnit výroby od začátku příprav do schválení na dvou pásech.

Dále navrhuje, aby vzhledem k tomu, že se ve Studiu pracuje stále více na cizojazyčných filmech a zřejmě bude nyní zakázek stále více, zajistit možnost pro pracovníky výrobních štábů a to spec. pro scriptky, které jazyk v tomto případě potřebují nejvíc – učitele jazyků – jakési rychlokurzy, které by byly zaměřeny speciálně na filmovou terminologii a vydat cizojazyčné konverzace spec. zaměřené pro potřeby filmování.

I s tím, že by si to zaměstnanci platili nebo prostě přispívali jakousi částkou.

ILUMINACE

Jan Hanzlík: Kariéry skriptek

Příloha 3

FILMOVÉ STUDIO BARRANDOV

Denní zpráva č. _____

Film		Číslo		Datum		
Režisér		Ved. výroby		Kameraman		
Ateliér		Dekorace		Exteriér		
HERECKÉ OBSAZENÍ (X = 1/2 honoráře, O = čekačka)				ČÍSLA NATOČENÝCH ZÁBĚRŮ (O = kopírováno, x = špatně, S = stop)		
				Podle scénáře		
				Mimo scénář	Opakováno	
OSTATNÍ PŘÍTOMNÍ A VÝPOMOCI		Poradci		FILMOVACÍ DNY		
Epizody		Výpomoc. maskéři		CELKEM	ateliér	
Double		Výpomoc. kostyméři		Plán		
Kompars				Skutečnost		
Hudebníci				Ztrátové dny		
	METRAŽ PODLE SCÉNÁŘE			ZÁBĚRY PODLE SCÉNÁŘE		OSTATNÍ ZÁBĚRY
	CELKEM	ateliér	exteriér	CELKEM	ateliér	exteriér
Dnes natočeno						
Dosud natočeno						
Celkem natočeno						
Zbývá natočit						
Sktrnuto						
Podle scénáře						
Spotřeba materiálu	Negativ černobílý		Negativ barevný		Zvukový záznam	
	vytočeno	kopírováno	vytočeno	kopírováno	světelný	magnetický
Rozpočtováno						
Odebráno						
Spotřeba dnes						
Spotřeba dosud						
Spotřeba celkem						

V období přípravných a dokončovacích prací vypracujte zprávu týdně, v natáčecím období denně a zašlete ji ihned na místo určení

Reg. č. 9052 - 200/m

Seč 31 2249 76

Jan Hanzlík: Kariéry skriptek

Jan Hanzlík: Kariéry skriptek

Zapisovatelka

SUMMARY

CAREERS OF SCRIPT SUPERVISORS

The Labor Market, Labor Process and Construction of Gender in the Czech Film and
Television Industry

Jan Hanzlík

The article presents an ethnomethodologically inspired ethnographic research focused on careers of script supervisors in the Czech film and television industry. It explains how Czech script supervisors enter their first jobs and how their ongoing employment is secured. The present situation is compared with that before 1991, when the production in state-owned studios was replaced by a project-based system and former employees became freelancers. While informal contacts played and still play a significant role in providing first access to the industry (although in the studio era, a specialized secondary school existed for potential script supervisors and other technical crew members), ongoing employment is now secured mostly by continuous involvement with semi-permanent work groups (identified by Helen Blair in the British film industry). It was and still is usually the production manager or director who invites script supervisors to individual projects, yet as opposed to the situation before 1991, script supervisors can now choose more freely which project to participate in. The profession of script supervisor is characterized by interviewees as difficult to describe, demanding, creative, interesting and, concerning the contents of the profession, heavily dependent on the type of audio-visual product made. The profession is a gendered one as there seem to be virtually no men working as script supervisors in the Czech Republic. This stereotypical division of labour was explained by interviewees through various other gender stereotypes, particularly by the idea that women are better at multitasking, are more empathetic, that men seek careers in more prestigious jobs and would not work in an underpaid job. The stereotypes combine creating a net of simulacra that legitimizes and explains a situation in which women are paid less money on for a less prestigious position that is nevertheless as equally demanding as some other professions performed by men.