

Rovnováha mezi tvůrčím rizikem, originalitou a finanční návratností

Rozhovor s Christianem Routhem

Christian Routh je filmový a televizní dramaturg a konzultant, který spolupracuje s různými státními i nezávislými organizacemi, ale také s jednotlivými filmaři. Posledních dvanáct let byl jedním z odborných garantů mezinárodního vzdělávacího programu ScripTeast s každoročními workshopy v Polsku, Berlíně a Cannes. Během jeho působení v čele programu již vzniklo více než třicet celovečerních filmů. Christian rovněž inicioval vznik workshopů Hezayah v Kataru a evropské filmové školy Four Corners. Patnáct let byl lektorem filmového institutu Binger Film-lab v Amsterdamu. V Londýně pracoval ve fondu European Script Fund a živil se také jako nákupčí filmů pro různé britské společnosti. Díky rozsahu svých aktivit má přehled o projektech vznikajících v různých koutech světa, ale i o praktikách, které určují výběr scénářů do výroby.

Rozhovor vznikl u příležitosti workshopu Dramaturgického inkubátoru (Projektu Fénix), který pořádal Státní fond kinematografie v Praze. Christian Routh měl v rámci úvodního semináře přednášku o posuzování filmových projektů a později s účastníky workshopu individuálně konzultoval jejich scénáře podpořené Fondem.

— — —

E. P.: *Máte rozsáhlé zkušenosti se schvalovacím procesem v rozličných institucích a produkčních společnostech. Můžete nejprve přiblížit svou roli coby konzultanta a dramaturga?*

V zásadě jsem konzultantem pěkné řádky různých organizací a společností. Určitě nejsem tím, kdo rozhoduje, který film dostane zelenou. Ale myslím si, nebo doufám, že mám na rozhodování značný vliv. Můj skutečný vliv se ale liší případ od případu podle organizace, která si mě najala. Například pro Eurimages, což je nejvýznamnější evropská organizace státní podpory, jsem jedním z mnoha analytiků, kteří se zabývají scénáři. A je to velká radost s nimi pracovat, protože jsou velmi praktičtí a efektivní. Není to totiž jen scénář, co se posuzuje, je to také finanční aspekt a právní ujednání mezi koproducenty. Samotný scénář je jen jedním elementem.

S nezávislými producenty je to pak mnohem více o rozhodování, jestli by měli vstoupit do určitého projektu, či nikoli, nebo o pomoci se zkvalitněním projektu, který je již ve vývoji. Děláním tedy rozdíl mezi tím, co nazývám „analýza ano/ne“, — kdy říkám buď „na to nesahejte“, nebo „ano, z toho jsem nadšený“ — a zhodnocením projektů, do nichž již společnost investovala. Ve druhém z případů za mnou zástupci společnosti přicházejí, protože se domnívají, že projekt potřebuje pomoc. A já se pak pokouším jim poskytnout

nout určitá vodítka, jak by se dal projekt vylepšit, jak po kreativní a umělecké stránce, tak po té finanční, podle toho, co by z mého pohledu mohlo na trhu fungovat.

Myslím, že je velmi důležité, aby se lidé, kteří radí a rozhodují o scénářích, netopili jen v umělecky směřované debatě, ale aby si rovněž byli vědomi realit financování v extrémně soutěživém prostředí a toho, které postupy fungují dobře, a které zas tak dobře ne. To je jedním z důvodů, proč v rámci polského projektu ScripTeast, jehož jsem byl s radostí určitou dobu součástí, jsme poněkud kontroverzně přiváděli scenáristy přímo do soukolí průmyslu na Berlinale nebo do Cannes. Mnozí se ptali, proč brát scenáristy na filmové trhy. Já si ale myslím, že je to skutečně důležité. Jednou jsme už strávili nějaký čas nad jejich scénářem, a tak by měli také rozumět realitám filmové produkce. Často totiž fungují také v roli producentů nebo režisérů, a tak je to částečně výukové cvičení v rámci integrace scenáristů do produkčního procesu. Je to však velmi pragmatická snaha, když propojujete scenáristy s nejvhodnějšími zdroji financování. Výsledky tohoto programu byly co do účasti na projektech excellentní, byly nejlepší ze všech tréninkových programů, o kterých vím.

Mám-li nějaké poslání, pak je to integrace scenáristů do průmyslu, aby mohli být úspěšnější v dotažení své práce. Právě tak, jak se to děje ve Spojených státech. Jeden z největších rozdílů mezi americkým a evropským průmyslem totiž je, že ve Spojených státech jsou scenáristé plně součástí celého procesu včetně tvorby projektu, ale také premiér či distribuce. Scenáristé jsou stále nablízku a zdá se, že to je právě směr, kterým potřebujeme posunout evropský průmysl. Ten totiž zaostává, neboť se utápí v nazírání scenáristů jako umělců, kteří nemusí být propojeni s ostatními. Ale oni musí.

E. P.: *Myslíte si, že produkované filmy jsou ovlivněny evropskou odcizeností scenáristů od trhu a jejich cílového publika?*

Mnohem menší problém je to v televizní tvorbě než v kinoprodukcí, obzvláště po neuvěřitelných změnách, které do průmyslu přinesly velké streamovací služby. Když totiž mluvíte s jejich scenáristy, zjistíte, že jsou součástí scenáristických oddělení nebo působí jako showrunneri, ale jsou zcela zapojeni do výrobního procesu. Do castingu, do výběru režisérů, do rozpočtových záležitostí. Jejich zapojení je mnohem organičtější než v klasické filmové produkci, která má tendenci směřovat k delšímu vývojovému procesu.

Protože mají dostatečné zdroje, mohou streamovací obři udělat jedno — jít do rizika a vrhnout se do větších finančních závazků. Za starých časů by televizní stanice byla zapojena do části vývoje, pak přesvědčena k natočení pilotu a poté — pokud by pilot zafungoval — by vyprodukovala celý seriál. Nyní ale Netflix i HBO vyrobí celý seriál, jakmile se jim zalíbí koncept. To je neuvěřitelný pokrok a celý proces to činí mnohem rychlejším — na rozdíl od agonie filmového vývoje, který se může vléct i po celá léta s obrovskými problémy, a to nejen pro scenáristy, kteří by správně měli být odměněni za svou práci, ale také pro producenty, kteří musí mít prostředky na to, aby nesli náklady na vývoj, dokud není celý projekt připravený. Potřeba státní podpory a odkázanost na ni jsou zde nutnými součástmi. Je tu ale háček v tom, že producenti jsou někdy tlačeni odstartovat produkci ještě dříve, než je projekt skutečně připravený k realizaci. Dopadá to pak filmy, které mají možná krásnou kameru a úžasné herce, ale jejich scénáře nejsou dostatečně propracované. A znovu, síla amerického filmového průmyslu tkví — přes všechnu jeho konvenčnost — v tom, že má zdroje na to, aby pokračoval ve vývoji, dokud není scénář zcela připravený. Ale jistěže s podporou studia je to odlišná situace než v nezávislém sektoru.

M. L.: *Analyzujete tedy při konzultaci projektu také jeho potenciál zaujmout dobrou pozici na trhu?*

Ano. Díky své zkušenosti s akvizicemi probírám s filmaři přizpůsobení projektu konkrétní

formě či žánru, jež by vyzývaly k určitému vhodnému způsobu financování, případně diskutujeme možnosti koprodukčního zapojení některých zemí. Takový rozhovor obvykle otevírám na konci setkání. Při hodinu či hodinu a půl dlouhém setkání si nechávám deset nebo patnáct minut na téma zdrojů a financování a na to, jak jim uzpůsobit scénář. Mým primárním zájmem je ale samozřejmě zachování umělecké vize. Nehovořím o dělání kompromisů, neříkám „měl bys to natočit ve Francii, abys získal francouzské peníze“, nedávám-li to smysl. S ohledem na daný projekt ale navrhuji: „Pokud bys šel touto cestou, možná bys mohl zajít za někým ze streamovací platformy, nebo bys mohl získat německé nebo belgické finance, nebo oslovit konkrétní televizní stanici.“ To se mi zdá relevantní součástí toho, co dělám, spojuji-li kreativitu a peníze.

E. P.: *Hovořil jste o tom, že scenáristé jsou hlavně v Evropě stále vnímáni jako sóloví umělci. Narazil jste někdy při konzultacích ze strany scenáristů na rezervovaný postoj vůči svým radám orientovaným na praktickou stránku, třeba na financování?*

Ano, rozhodně. Ale není to jejich chyba, je to způsobené jejich zkušeností a tím, že jim chybí kontakt s průmyslem. Nechtou *Variety*, nesledují žebříčky návštěvnosti, aby věděli, co dobře funguje, není pro ně nezbytné jít s dobou. Nepatří to do jejich prostředí a nikdo jim to neradí dělat, zvláště v případě zemí s malou audiovizuální branží. Pracuji také v některých z pobaltských zemí a loni jsem pracoval s jednou estonskou scenáristkou, která se věnuje tvorbě pro děti. Z představy, že by měla před někým absolvovat pitching, byla doslova paralyzovaná strachem. Podle mě je to ale všechno součástí tréninku. Scenáristé se již nemohou skrývat za svým psacím stolem, ale musí vyjít ven a v rámci průmyslu prezentovat sebe i své projekty. Nemohou to jednoduše celé nechat na producentech.

Říká se, že ve stadiu vývoje vše závisí na producentovi a scenáristovi. Přítomný může být i režisér, ale nemusí. Mít efektivně fungujícího produ-

centa a scenáristu, kteří se jsou schopni společně bavit o projektu, to je nejlepší způsob, jak přitáhnout finance. A ať už musíme s ostatními komunikovat za pomoci jakékoliv technologie, je tato branže stále založena na lidských vztazích a na práci s lidmi, na které reagujete. Scenáristé musí porozumět řemeslu pitchingu a být schopní prezentovat sami sebe. Přece jen je to *people business*. V důsledku toho je pitchingová průprava životně důležitá.

Úspěch podle mě tkví také v psaní loglinů, synopsí, taglinů a treatmentů. Jsou to všechno v zásadě obchodní dokumenty, jež navíc vyžadují lehce odlišné schopnosti než psaní scénáře. Mají-li ale scenáristé schopnost napsat scénář, jsou také schopní naučit se psát efektivní synopsis, logline nebo treatment. Vyžaduje to jen trochu vedení. A i to je součástí mé práce — mnoho scenáristů nutím do psaní synopse. A z jejich strany je k tomu určitě nechuť. Ale i zde na workshopu Dramaturgického inkubátoru jsme hovořili o situacích, kdy při psaní scénáře autoři pro stromy nevidí les a jak je těžké zachovat si odstup. Myslím si, že psaní všech těchto dokumentů je součástí toho, čeho musí být scenáristé schopni, aby se dostali k jádru svého tématu. A je to také to, v čem jim jako dramaturgové i ti, kdo o projektech rozhodují a kdo je financují, můžeme pomoci, aby byli schopní prodat sebe i své projekty.

E. P.: *Máte docela dobrý přehled o různých regionech, včetně například Blízkého východu. Sledujete nějaké opakující se vzorce, týkající se schopnosti autorů prezentovat své projekty, psát obchodní dokumenty nebo obecně komunikovat se zástupci organizací, které jsou zodpovědné za financování?*

Každá země má své specifické neuralgické body a natáčení filmů je navíc náročné, drahé a vyžaduje mnoho času. Nepracujeme v úplně racionálním odvětví, pracujeme v odvětví, kde hodnota produktu není známá, dokud tento produkt nedorazí na trh. Je to obrovský problém a vede k tomu, že mnozí dobří řečníci si už byli schopni kecáním zajistit cestu k financování, ačkoli sa-

motný produkt nemusel být zas tak úžasný. A naopak mnoho dobrých projektů, které však nebyly spojené s dobrými obchodníky, uvázlo v pekle vývoje, neboť měly obtíže zformulovat, co je vlastně jejich vizí. Je to sice klišé, ale je to pravda — v Evropě používáme příliš mnoho slov, okecáváme, o čem film je. Někdy autory doslova nelze vypnout. Mluví hodiny a po nějakém čase jste už docela ztraceni, protože nevíte, zda nejste zatím v půli příběhu.

Neschopnost být stručný a výstižný je evropským problémem. A také jsou tu jazykové problémy. Já pocházím z anglosaského prostředí, kde máme v oblíbené krátké věty, které obsáhnou mnoho významu. Žiju ale ve Španělsku, kde naopak milují dlouhé věty, což není právě praktické pro prodej dokumentace nebo psaní synopsí. Obvykle platí „méně je více“, a tak se lidem snažím pomoci naučit se být efektivnější a přesnější prostřednictvím výstižnosti, nikoli rozvlácnosti. Myslím si, že částečně je to odkaz a tíže našeho literárního dědictví, které si neseme. Literární tradice je v Evropě tak silná, že cítíme povinnost ji nějakým způsobem reflektovat. Máme v oblíbené zdobit a zaobalovat, při prodeji nápadu je však mnohem efektivnější být stručný, britký, šokující. A opět, musím říci, že Amerika tuto historickou tradici nemá. Má tradici 20. století, ale ne tu historickou. A její průmysl vychází z produkčních či producentůvých hodnot více než z těch estetických. Američané neznají tu uměleckou tíhu, jež by je táhla dolů, což jim dává výhodu při prodeji jejich produktu.

M. L.: *Vidíte tedy rozdíl mezi anglosaským prostředím, jež je více ovlivněno produkčními modely Spojených států, a kontinentální Evropou?*

Myslím, že ano. Ačkoli britský filmový průmysl je v této chvíli docela specifický, neboť se samozřejmě posouvá z Evropy a neumí se rozhodnout, kterým jde vlastně směrem. V 90. letech jsem pracoval v rozvojové agentuře European Script-Fund, financované Evropskou unií. A mám-li být upřímný, každý zasláný projekt zčásti potvrdil

stereotypní pohled na zemi, odkud pocházel. Možná je to docela ošklivé zobecnění, ale francouzské projekty byly vždy květnaté, zdobné a přeintelektualizované. Německé projekty byly efektivní, „dobře udělané“, ale ne moc strhující, možná trochu mechanické. Italové byli vždy chaotičtí a mívali zpoždění. A Britové byli zahanbení a omlouvali se. Nechcete si to sice připustit, ale je to pravda, tyto stereotypní pohledy nemáme o jednotlivých zemích bezdůvodně. Vždycky na nich něco je. A odráží se to v tom, jak jsou prezentovány konkrétní projekty a jaký mají obsah. Takže je těžké vymezit celoevropsky platnou představu o námětech — vyjma toho, že mají vždy tendenci být překombinované.

E. P.: *A co české projekty? Po přečtení projektů z tohoto workshopu...*

Co říci...

M. L.: *Vidíte nějaké stereotypy? Budte upřímný.*

Je pro mě docela těžké zformulovat obecnou tezi o českých projektech, které jsem viděl. Je tu stále přítomná posedlost druhou světovou válkou a jejími následky, vlnami, jež přišly po ní. A je to kulturně naprosto pochopitelné. Je ale třeba se ptát, zda je to komerčně žádoucí — i co se týče preferencí diváků. Zejména mladších diváků. A zda tato válečná témata, která na nás tak těžce spočívají, jsou stále to, co přitahuje návštěvníky kin. Neříkám, že je nikdy nepřitahovala, ale řekl bych, že tak silný důraz na ně není komerčně žádoucí.

Mimoto je zde — mezi projekty, které jsem viděl — poměrně dost takových, které je obtížné zaškatalkovat na základě obsahu. Neviděl jsem moc komedií, ale komedie a filmová podpora obvykle nejdou příliš dobře dohromady. Tento typ lehčího, přístupnějšího materiálu se obvykle řídí spíše trhem, než že by byl financován subvencemi, což platí všude. Hájil bych názor, že filmová podpora je zodpovědná za všechny žánry a že film nemusí být jen těžký a vážný, aby mohl být podpořen. Není nic špatného podpořit zombie

film nebo crazy komedii. Zajímají-li lidi a mají-li co zajímavého říct, jsou komerčně životaschopné. Ale záleží na jednotlivých fondech. Pro mě ale čím větší rozmanitost, tím lépe. Neměli byste se ztotožňovat jen s vážnými historickými látkami, měli byste se také zasmát.

M. L.: *Když se bavíme o stereotypech — není právě toto stereotyp o filmových fondech, že podporují určité žánry, konkrétně dramata, životopisné filmy, historické filmy atd. mnohem častěji než jiné?*

Tady vidím určitý problém. Myslím, že drama je to, co Evropa dělá nejlépe, to uznáme. Problém mám ale s životopisnými filmy. Ty jsou pro státní podporu velmi vhodné — pokud děláte film o mrtvém básníkovi, který opěvoval tuto zemi, naplňuje to kritéria fondu. Jestli se to ale rovná komerčně životaschopné kinematografii, to je zcela odlišná otázka. Je neuvěřitelně obtížné točit životopisné filmy, aby byly dobré a efektivní. Myslím si, že jsou mnohem životaschopnější v podobě televizních minisérií.

Děje se to stále napříč Evropou, ačkoli jsou podle mě fondy mnohem vyspělejší, než bylo zvykem před dvaceti třiceti lety. Zjistily totiž, že nelze jen podpořit těžkopádnou historickou látku, ale že je třeba jít za její hranici. Nemohu mluvit o českém průmyslu, protože ho dobře neznám, ale například v Katalánsku nastal závažný problém, když tamní filmový fond podporoval filmy, které obtížně hledaly své publikum. Nyní s novou vlnou svých členů vykročil jiným směrem a podpořil nízkorozpočtové horory, jež měly fantastický úspěch. Filmové fondy tedy musí proměnit své přístupy.

M. L.: *Tohle je běžný problém veřejných institucí. Podporují filmy, které často nemají publikum, ale přitom naplňují kritéria kvalitního filmu. Kvalitní obsah nepřitáhne vždy obrovské publikum.*

Je to starý problém. Na jedné straně rozumím tomu, že státní filmová podpora tu není jen proto, aby podporovala komerčně nejúspěšnější filmy. Pokud projekt vykřikuje, že je komerčně ži-

votaschopný, pak nepotřebuje být podporován. Trh se o něj nějak postará sám. Na druhé straně tu však musí být rovnováha mezi tvůrčím rizikem, originalitou i kulturní specificitou projektů reflektujících kulturu dané země a finanční návratností na trhu.

Tento problém ale částečně nemá tolik co do činění s fondy, jako spíše se stavem průmyslu. Existuje nepříjemný rozpor mezi populistickou kinematografií, kterou sledujeme v multiplexech, a artovými filmy, jež mají svůj vlastní okruh — primárně jsou poháněny festivaly a pak jsou promítány v malém počtu artových kin, specializovaných na nezávislé produkty. Mluvil jsem s šéfem jedné španělské sales agentury a ten mi řekl, že tento rozpor je výraznější než kdy dříve a že festivaly nyní letí na šokující, provokativní, kontroverzní témata, která přinesou reakci tisku. Ale to nemá nic společného s tím, co lidé chtějí příští týden vidět ve svém multiplexu. Co se týče nákupů, byl tento šéf ve velmi nepříjemné pozici — měl jít po festivalovém produktu, který má sice svůj typ distribuční sítě, ovšem limitovaný, anebo na něj zapomenout a zajímat se o mainstreamovější produkt, který však mine festivalový okruh? To je přetrvávající a vážný problém pro filmový průmysl.

E. P.: *Myslíte, že to hraje roli ve způsobu, jakým scenáristé a tvůrci uvažují o svých námětech, o filmech, které chtějí natočit?*

Nemyslím si, že by si scenáristé vědomě vytýčili cíl udělat festivalový film. To potřebují producenti a ředitelé fondů. Scenáristé chtějí udělat film, na který se bude koukat. Ale reality trhu přicházejí do hry brzy. Většina scenáristů, s nimiž pracuji, řekne: „Dobře, zkusím napsat scénář, který bude v zásadě artový, ale zároveň přitažlivý pro širší publikum.“ Tak hodně štěstí. Sice se to občas podaří, ale mnohem vzácněji, než by bylo třeba. Potřebujeme najít způsoby, jak překlenout tuto propast. Originalita, kterou vidíme u streamovacích služeb, snad může pomoci rozšířit lidem obzory, protože zde máte najednou přístup k main-

streamu a artovým produktům. Nejlepší seriálová dramata jsou tak neuvěřitelně sofistikovaná, že pravděpodobně zvedají latku toho, co je publikum připraveno vidět. Možná to umožní zažít v multiplexech náročnější podívanou, jak bude dospívat vkus publika.

M. L.: *Byl jste u počátků Doha Film Institute. Jaká byla vaše role v této instituci?*

Pracoval jsem s jedním anglickým režisérem, kterého si najala katarská královská rodina, aby za spoustu peněz natočil oslavná videa o historii Kataru. Právě on mě přivedl do Doha Film Institute, který již existoval dva nebo tři roky. Tehdy si jen lízali rány po velké chybě, kterou udělali, když nalili mnoho peněz do špatného velkorozpočtového filmu za účasti známého režiséra a herců ve snaze připravit projekt, který by měl spojitost s Blízkým východem skrze námět spjatý s ropou. A film se stal enormní katastrofou — udělali chybu, když se domnívali, že stačí jen investovat do čehokoli velkého. Reakcí byl pak pokus vést jejich vlastní lidi při psaní příběhů reflektujících místní kulturu. Přesvědčil jsem je spustit scénaristický program pro původní autory z regionu.

Bylo to ale — a stále je — těžké, protože v Kataru chybí kinematografická historie, povědomí, kultura. Když se těchto milých mladých lidí ptám, co vědí o filmu a který film viděli jako první, odpověď je vždy stejná — LVÍ KRÁL a TITANIC. Když se v Kataru otevřely multiplexy, byly tohle první filmy, které vyšly, a proto tam neznají nic staršího. Nyní by se mohli díky internetu chytat lépe, ale tehdy bylo jejich povědomí o kinematografii a jejich dějinách velmi omezené, kvůli čemuž pro ně bylo velmi obtížné začít se hned zabývat narácí.

Je to proces a doufám, že se to bude vyvíjet, protože mají zdroje, ale ještě nemají zkušenost, jak věci fungují. Zároveň ale musím říct, že v několika uplynulých letech byl Doha Film Institute extrémně efektivní v investicích do, řekněme, světové kinematografie, obvykle se zaměřením na arabský obsah a na debutanty či autory druhých filmů. A výsledky se zlepšují. Je tam mnoho filmů

z Palestiny, Egypta a z oblastí, jež mají zkušenosti s filmovou tvorbou. Nemyslím, že by vyprodukovali skutečně katarský film. Země má velmi málo obyvatel a v zásadě je závislá na jiných průmyslech.

M. L.: *A tito lidé, jež jste vedl, byli autoři, nebo členové institutu?*

Byli to autoři a já jsem pak podával zprávy institutu. Ale výsledky nebyly dotažené, protože projekty, na kterých jsem pracoval s katarskými autory, nebyly připravené k produkci. Netvrdil jsem proto, že by scénáře vzešlé z programu měly být realizovány. Vyžadovaly by ještě další práci, protože ti lidé neměli dostatečnou zkušenost. Nestací jen vytáhnout peníze na stůl a říct: „A máme filmový průmysl.“ Musí se vytvořit infrastruktura pro výcvik lidí a pro vývoj, distribuci, produkci a všechny další součásti. Jinak jen využíváte jiné lidi k tomu, aby předstírali, že máte filmový průmysl. Vypěstovat průmysl od nuly ale zabere mnoho času. Takže proces stále pokračuje.

E. P.: *Máte zkušenost s rozličnými typy institucí filmové podpory — jedny zakládají rozhodování na činnosti komisí, v jiných závisí rozhodování na commissioning editorech. Myslíte si, že existuje optimální systém pro selekci kvalitních projektů k podpoře?*

To trochu závisí na velikosti země, ty velké mají více možností. Zjednodušeně řečeno, velké země to mají s komisemi snazší, protože mají oproti malým zemím pro výběr k dispozici větší rybník. Mým vlastním závěrem ze zkušeností s různými systémy podpory je, že nejefektivnější cestou je mít po omezenou dobu ve vedení benevolentního diktátora, který převezme zodpovědnost za rozhodování. Neměl by být ve funkci dlouhé roky, ale třeba jen na čtyřleté období. Na stole by měl mít onu americkou cedulku s nápisem „the buck stops here“ — toto je moje rozhodnutí, ber, nebo nech být. Je to nedokonalé, ale mně se to zdá jako lepší systém než nekonečné komise snažící se o něčem hlasovat.

Členové komise nemají kompletní obrázek o tom, o jaký projekt jde. Myslím, že je velmi nebezpečné dělat rozhodnutí o podpoře jen na základě ochutnávky projektu, a ne na základě jeho kompletní znalosti. Proto věřím, že je potřeba, aby doporučení či rozhodnutí o podpoře vycházela od lidí, kteří mají dobrý obrázek o projektu, kteří přečetli celý scénář a kteří vědí i něco o tvůrcích — měli by vidět jejich předchozí práce i je znát osobně. Není proto podle mě špatné, jakkoli ne dokonalé, jak funguje systém v Dánsku nebo Nizozemsku, kde mají to, čemu říkají komisaři. Nikdy se nelze zbavit subjektivního prvku, ale tato doporučení a rozhodnutí nakonec vycházejí z informované situace, na rozdíl od nedomyšleného a povrchního dojmu založeného na přečtení synopse a možná i treatmentu. Treatment pro rozhodnutí o podpoře nestačí. Myslím si tedy, že komise jsou nezbytné v některých fázích, ale při rozhodování o podpoře lze dostat efektivnější a rychlejší výsledek od několika dobře informovaných lidí než od mnoha lidí, kteří jsou informováni jen částečně. Tolik k mému pohledu na věc.

Já ale o podpoře filmů nerozhoduji, pracuji pouze na doporučeních. Rozhodnutí jsem dělal pouze v době, kdy jsem se zabýval akvizicemi, ale to bylo v 80. letech, v době videa. Nyní je to jiné.

M. L.: Měl jste možnost nahlédnout také do rozhodování v rámci některé ze streamovacích platforem?

Nepracoval jsem pro ně, ale myslím, že je velmi zajímavé, že Amazon si najal Teda Hopa, který byl svého druhu šampion amerického nezávislého průmyslu, a že do roka měl pak Amazon v soutěži na festivalu v Cannes tři filmy, které Ted Hope předkoupil ve fázi scénáře. Myslím, že to vypovídá něco zajímavého o identifikaci nezávislého produktu pro streamovací službu. Ale jsem si docela jistý, že komisi tam moc není. Podle mého jsou tam velcí šéfové a satelitní pracovníci akvizic.

Když jsem pracoval na akvizicích, bylo to celé o přesvědčování velkého šéfa, že právě toto je třeba

udělat. Buď uspějete, anebo prohrajete, a to v závislosti na své schopnosti mu nebo jí to prodat. Obvykle je to jednostranné rozhodnutí a když si vedete dobře, začnou vám důvěřovat a ptát se vás na vaše doporučení. Pamatuji si, jak začínal Channel 4. Jeremy Isaacs tehdy řekl komisaři Davidu Roseovi: „Je to velmi jednoduché, Davide. Když uvidím nadšení a jiskřičky ve vašich očích a když si to budeme moct dovolit, jdem do toho.“ A právě tak subjektivní to je.

M. L.: Nedávno se objevil článek o umělé inteligenci a rozhodovacím procesu v Netflixu. S tím může vyvstát otázka o budoucnosti role komisařů v rozhodování...

No, tak hodně štěstí. Když to zvládnou, jsem v klidu, půjdu si odpočinout a budu se už jen dívat z okna. Jsem spíše staromódní chlápek a nevěřím, že by to bylo možné. Protože při této práci se vztahujete k tomu, co už se stalo. Zatímco hit vzniká z originálního, neopakovaného. Jak tohle lze odhadnout? Nerozumím tomu, ale budoucnost předpovědět nelze.

Eva Pjajčíková – Marek Loskot