

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra scenáristiky a dramaturgie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

WRITERS' ROOM V ČESKÉ SERIÁLOVÉ TVORBĚ

Petr Koubek

Vedoucí práce : Mgr.Lucía Kajánková

Oponent práce :

Datum obhajoby : 6.10.2017

Přidělovaný akademický titul : MgA.

Praha 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV FACULTY

Screenwriting and dramaturgy department

MASTERS'S THESIS

WRITERS' ROOM IN MAKING OF CZECH SERIES

Petr Koubek

Prague 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterský práci:

Writers' room v české seriálové tvorbě

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce.

Praha,

dne

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Chtěl bych moc poděkovat svojí milé, skromné a vzdělané vedoucí práce
Lucii Kajánkové za spousta rad, poznámek a vervu, se kterou mi s mojí prací
pomáhala.

Abstrakt

Skupinové psaní, nebo-li writers' room, v české televizní tvorbě je tématem této diplomové práce. V první části se věnuje definici pojmů a systému skupinového psaní v USA. Ve druhé pak metodou strukturovaných rozhovorů zpracovává čtyři případové studie, ve kterých se věnuje čtyřem seriálům vzniklým mezi roky 2005-2017. Na nich se snaží ukázat, jak skupinové psaní funguje v Čechách.

Abstract

The use of writers room in making of Czech television series, is the main topic of this thesis. In the first part, it is trying to describe how writers' rooms work in USA. The other is describing how writers' rooms work in Czech republic in four case studies based on interviews with creators of four Czech series made during 2005-2017.

Klíčová slova

scenáristika, writers' room, showrunner, Pustina, Ulice, Comeback, český seriál

Keywords

scriptwriting, writers' room, showrunner, Wasteland, Ulice, Comeback, Czech series

1 - Writers' room v USA	
1.1 - Běžet, dokud neumřete.....	8
1.2 - Writers' room - Místnost nebo lidé?.....	10
1.3 - Showrunner - Ten, kdo o všem rozhoduje.....	13
1.4 - Writers' room v Čechách.....	20
2 - České writers' roomy	
2.1 - Ulice	
2.1.1 - Ulice - 12 let, 3210 dílů a počítáme.....	23
2.1.2 - První český writers' room.....	25
2.1.3 - Továrna na scénáře.....	29
2.1.4 - Výrazný ksicht by všechno zničil.....	32
2.2 - Comeback	
2.2.1 - Pokus o žánrovou zábavu.....	34
2.2.2 - Americká sranda a česká ega.....	36
2.2.3 - Právo na poslední slovo.....	41
2.2.4 - Writers' room nebo život.....	42
2.3 - Pustina	
2.3.1 - Nejlepší, protože mohla.....	45
2.3.2 - Najít formát a naplnit ho.....	47
2.3.3 - Scenáristická kapela.....	48
2.3.4 - Stavba Pustiny.....	51

2.3.5 - Nutné zlo jménem writers' room.....	55
3 - Lynč - Writers' room na vlastní kůži	
3.1 - Z akademické půdy na obrazovku.....	57
3.2 - Jak sníst slona.....	58
3.3 - Writers' room není demokracie.....	61
4 - Shrnutí aneb Demokracie při psaní znamená průměrnost.....	67
5 - Závěr.....	71
6 - Zdroje	
6.1 - Primární zdroje.....	72
6.2 - Seznam literatury.....	73
6.3 - Filmografie.....	75
6.4 - Příloha - Otázky k rozhovorům.....	77

1 Writers' room v USA

1.1 Běžet, dokud neumřete

“Dělat film je jako běžet maraton. Dělat seriál je jako běžet, dokud neumřete” - David Mamet

V mojí diplomové práci bych se chtěl zaměřit na fenomén ‘*writers' room*,’ tedy skupinové psaní scénářů, v české seriálové tvorbě. Tohle téma jsem si vybral za tři důvodů. Za prvé mě zaujalo, že většina zahraničních seriálů, které sám sleduji, tímto způsobem vzniká a chtěl jsem se o tomto systému dozvědět víc. Za druhé mě zajímalo, jak je to se skupinovým psáním na české seriálové scéně. Za třetí jsem se zúčastnil pokusu České televize systém skupinového psaní adaptovat ze Spojených států k nám.

Ve svojí práci bych tedy chtěl v krátkosti na několika případech popsat, jak skupinové psaní funguje v USA, a na čtyřech případových studiích zjistit, jak funguje v Česku. Zajímalo mě hlavně, jak byl *writers' room* sestaven, jak probíhala společná práce na scénářích a jak byla v jeho rámci rozdělena kontrola nad výsledným dílem.

Vycházel jsem ze tří zdrojů. Za prvé z knih a dalších dostupných materiálů, které se skupinovému psaní věnují. Za druhé z vlastní zkušenosti, protože jsem byl účastníkem výše zmiňovaného projektu České televize, který zahrnoval workshop s americkým scenáristou na půdě FAMU a následné převedení nabytých zkušeností do praxe při realizaci seriálu *Lynč*. Tomuto projektu věnuji závěrečnou kapitolu své práce.

Pracoval jsem s metodou orální historie, takže mi třetím zdrojem byly rozhovory s tvůrci, kteří se o vytvoření *writers' roomu* pokusili, nebo s ním mají jinou zkušenost. Z rozhovorů s nimi jsem se pokusil napsat tři případové studie. Na rozhovory jsem měl připravenou baterii otázek, kterou jsem upravoval podle toho, kam se rozhovor ubíral. Po zpracování rozhovorů jsem pak ještě seznam otázek upravil a v některých případech požádal o doplňující rozhovory, jak jsem o tématu zjišťoval čím dál víc.

Jako první jsem si vybral writers' room seriálu *Ulice*¹, který u nás funguje nejdéle². O jeho fungování jsem se bavil s Matějem Podzimkem, který se na *Ulici* podílel téměř deset let.

Jako druhý potom sitcom³ *Comeback*⁴, o kterém jsem se bavil s jeho kreativním producentem Tomášem Baldýnským a scenáristkou Petrou Soukupovou, která byla součástí autorského týmu.

Třetí případová studie se věnuje osmidílné minisérii *Pustina*⁵. Jak její psaní probíhalo a jak fungoval její writers' room popsali producent Tomáš Hrubý a hlavní scenárista Štěpán Hulík.

Všechny čtyři projekty, kterým se chci ve svojí práci věnovat, jsou samozřejmě v jistém ohledu nesrovnatelné. *Ulice* je denní seriál, který běží už dvanáct let každý všední den a těžko říct, kdy skončí. *Pustina* je naopak uzavřený celek, *Comeback* zase epizodický seriál, kde má každý díl svůj uzavřený příběh. *Lynč* ještě neexistuje, natáčet by se mělo začít na jaře 2018. Každý z těchto seriálů má také jiné ambice a vznikal pro jiné publikum, s jiným záměrem.

Proto bych se nechtěl věnovat jakémukoliv hodnocení těchto seriálů a zaměřil se jenom na to, jak spolu scenáristé spolupracovali, jak psaní scénářů postupovalo, kdo měl v týmu jaké povinnosti, a kdo za co zodpovídal. Odlišnost seriálů, kterým se chci věnovat, tak může být zajímavá i v tom, jak rozlišně, nebo naopak stejně writers' roomy fungovaly.

Doufám, že moje práce by mohla být užitečná jak pro scenáristy, které zajímá systém skupinového psaní a třeba by nějaký writers' room někdy chtěli sestavit nebo se stát jeho součástí, tak i pro fanoušky seriálu, které by mohlo zajímat, jak jejich oblíbená zábava vzniká. Tak bych chtěl celou svoji práci i koncipovat, aby byla pochopitelná úplně pro každého.

¹ *Ulice*, TV Nova, 2005 - 2017.

² Autorův rozhovor s Matějem Podzimkem, 15. 6. 2017., Praha.

³ Sitcom je žánr situační komedie. Většinou se vyznačuje neměnným souborem postav, které v každém díle zažívají uzavřený příběh, většinou i v neměnných kulisách. Někdy se natáčí před živým publikem, jindy bývá živý smích nahrazovaný nahraným. - *Eight Characters of Comedy: Guide to Sitcom and Writing*, Atides Publishing, 2014.

⁴ *Comeback*, TV Nova, 2008 - 2011.

⁵ *Pustina*, HBO, 2016.

1.2 Writers' room - Místnost nebo lidé?

“Writers' room” by se dal přeložit asi jako “místnost autorů.” Jeho definice je ale mnohem složitější. Writers' roomy totiž můžou vypadat velmi odlišně, od sítě scenáristů na volné noze, kterým se zadává práce, až po skutečnou místnost, ve které se scenáristé schází a píší společně.⁶ “Když jsem začínal psát já, tak ještě pořád existoval trh pro autory na volné noze. Prostě si vešel dovnitř, řekl jim příběh, a když se jim líbil, tak tě ho poslali napsat. Pak ho převzal hlavní scenárista a přeepsal scénář tak, aby do seriálu zapadal. Takhle třeba vznikala *Star Trek*,” říká Harold Apter⁷. Writers' roomy se ale v průběhu let stávaly čím dál systematictější a sevřenější, jak popisuje Christina Kallas v knize *Inside the Writers' Room*: “Writers' room existovaly už v padesátých letech, kdy se spolu scházeli tři, čtyři komici a prostě na sebe vzájemně zkoušeli různé vtipy a nápady. V osmdesátých a devadesátých letech se writers' roomy rozrostly občas až třeba na patnáct lidí. V současnosti se kvůli klesajícím rozpočtům zase začínají zmenšovat.”⁸

Záleží tedy na rozpočtu toho kterého seriálu a na hlavním autorovi, jak početný writers' room chce a jak ho povede. Většinou se také rozhoduje podle toho, jak náročná látka je a hlavně, jak rychle musí být hotová⁹. Jednoduše řečeno: víc hlav víc ví a většinou to taky ví rychleji. Samozřejmě existují seriály, které jsou dílem jednoho autora. Většinou ale seriály (hlavně ty dlouhodobější) vyžadují tak velký počet nápadů a následně scénářů v tak krátkém čase, že často není v silách

⁶ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017..

⁷ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017..

⁸ KALLAS, Christina, *Inside the Writers' Room*, London, 2014, s.158. Vlastní překlad autora: Writers' rooms already existed back in the 1950s, when three or four of the old comic legends would hang out and try out their jokes and material. The writers' room concept has evolved though time. In the 1980s and 1990s the rooms grew bigger, you went from having three or four writers' in a room to 15 writers'. Today, due to budget limitations, the rooms have started getting smaller again.

⁹ KALLAS, Christina, *Inside the Writers' Room*, London, 2014.

jednoho člověka, aby něco takového napsal sám¹⁰. Warren Leight přímo říká: "Writers' room je chytřejší než jednotlivec. Je to větší mozek."¹¹ Případy, ve kterých je writers' room nezbytnost, ilustruje Robert Carlock:¹² "Na *30 Rock*¹³ letos pracuje třináct scenáristů. Na *Přátelích*¹⁴ to bývalo mezi dvanácti a čtrnácti. Takový počet umožňuje se rozdělit na dvě skupiny. Jedna může pracovat třeba na scénáři, který se za čtrnáct dní točí a druhá připravuje příběhy pro ten další."

Většina writers' roomů bývá systematicky organizována a v týmu scenáristů je dodržována jasná hierarchie.¹⁵ Opět se hodně liší jeden od druhého, ale při rešerších jsem narazil na tři základní systémy fungování, které se pak různě variují.

V "otevřeném" systému writers' roomu, jak ho popisuje Harold Apter výše, se scenáristé ani nemusí potkávat. Prostě nosí scénáře hlavnímu autorovi, který je pak upravuje, aby zapadaly do seriálu.¹⁶ Tímhle způsobem vznikala třeba *Walker Texas Ranger*¹⁷. Nejčastěji jsem na tento systém narážel u seriálů typu "serie," tedy těch, které jsou spíše souborem samostatných příběhů, které se v každé epizodě uzavřou.¹⁸

¹⁰ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s. 34

¹¹ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s. 35. Vlastní překlad autora: The room is smarter than individual. It is a bigger brain.

¹² KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s. 76, Vlastní překlad autora: At 30 Rock I think we are 13 this year. At Friends it was between 12 and 14 in the few years I was there. What that number allows you to do, is to split into two groups. And one group may be working on on a script which is shooting in two weeks and another group is working on creating the stories for the script after that.

¹³ Studio 30 Rock, *30 Rock*, Tina Fey, 2006 - 2013.

¹⁴ Přátelé, *Friends*, David Crane, Marta Kauffman, 1994 - 2004.

¹⁵ KALLAS, Christina, *Inside the Writers' Room*, London, 2014.

¹⁶ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017..

¹⁷ *Walker, Texas Ranger*, 1993 - 2001.

¹⁸ KVASŇIČKOVÁ, Eva, „Za chvíli mi začíná Ulice...“ aneb rozdílné přístupy v užití řízené a neřízené seriality. In: 2010: Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární a intermediální, s. 261.

Je tak jedno, v jakém pořadí díly sledujeme. Používání toho writers' roomu u tohoto typu seriálů si vysvětlují tím, že příběhy na sebe nenavazují, tudíž stačí, když každý autor dodrží postavy a žánr seriálu.

Writers' room také někdy bývá rozdělen na dva týmy, kdy jeden tým připravuje dějové linky, tedy příběhy jednotlivých postav, nebo skupin postav, a předává je druhému týmu, který je rozepisuje na scénáře. Každá skupina má svoje dramaturgy a šéfautory a jejich počty se liší podle toho, jak často a jak dlouho seriál běží. Scenáristé se jednou za čas fyzicky potkávají v jedné místnosti. Společně prodiskutují směřování jednotlivých dějových linek a pak se rozcházejí je napsat.¹⁹ Tento systém bývá častější u seriálů, kterým Umberto Eco říká “*sága*”²⁰ a Eva Kvasničková prostě “*seriál*,” v opozici proti “*serii*.” Definuje je tím, že příběh pokračuje od jedné epizody ke druhé v určité dějové linii.²¹ Příklad může být třeba seriál *Ulice*²² a použití toho typu writers' roomu je podle mě způsobeno právě nutností generovat velké množství scénářů v relativně krátkém čase, často třeba každý všední den.²³

Trochu jednodušší variantou právě popsaného writers' roomu je skupina scenáristů, která píše společně pod vedením jednoho autora. Tímto způsobem vznikly všechny seriály, které v rozhovorech s jejich autory zkoumá Christina Kallas v knize *Inside the Writers' room*²⁴. Jsou mezi nimi jak seriály typu “*serie*,” například sitcom *Seinfeld*²⁵ nebo kriminálka *Zákon a pořádek*²⁶, i seriály typu “*seriál*,” jako je *Impérium* -

¹⁹ Autorův rozhovor s Matějem Podzimkem, 15. 6. 2017.

²⁰ ECO, Umberto, *Meze Interpretace*, Karolinum, 2004, s. 97.

²¹ KVASNIČKOVÁ, Eva, cit. dílo, s. 261.

²² *Ulice*, TV Nova, 2005 - 2017.

²³ Autorův rozhovor s Matějem Podzimkem, 15. 6. 2017.

²⁴ KALLAS, Christina, *Inside the Writers' Room*, London, 2014.

²⁵ Show Jerryho Seinfelda, *Seinfeld*, Larry David, Jerry Seinfeld, 1989 - 1998.

²⁶ *Zákon a pořádek*, *Law and order*, Dick Wolf, 1990 - 2010.

*Mafie v Atlantic city*²⁷ nebo *Sopránovy*²⁸. Někdy spolu scenáristé sedí každý den v jedné místnosti a tvoří společně. Jindy se scházejí jen občas a pak pracují dál v menších skupinkách.²⁹ Všechny mají jedno společné: Tým vede “*showrunner*.”

1.3 Showrunner - Ten, kdo o všem rozhoduje

Definice showrunnera je podobně obtížná jako u writers' roomu. Přeložit bychom ho mohli asi jako “*vedoucího seriálu*.” Většinou se definuje jako ten, kdo je zodpovědný nejen za kreativní, ale i finanční stránku seriálu.³⁰ Slučuje v sobě funkci šéfa autora - tedy toho, kdo zodpovídá za obsah seriálu a má poslední slovo v kreativních otázkách, a producenta, tedy toho, kdo rozhoduje o penězích a nese zodpovědnost, za co se utratí. “Showrunnerům se dřív říkalo výkonní producenti, je to ten, kdo je za všechno zodpovědný. Za scénáře, za casting, za finální střih každé epizody. Prostě za finální podobu díla, ale i za všechno, za co se utrácejí peníze.” popisuje Harold Apter.³¹ “Je to celé o jeho vkusu, úhlu pohledu, jeho hlasu, oku, on je prostě jediný architekt svého skvělého, obřího domu plného pokojů. Řadový scenárista může vyzdobit kuchyň, ale vždycky bude určující showrunnerův názor, jak má kuchyň vypadat, jaké materiály v ní mají být použity a jak bude připojena k ostatním místnostem v domě,” popisuje funkci showrunnera Margaret Nagle.³²

Showrunnerem se nejčastěji stává autor seriálu. Ve většině případů sám napíše první, tedy pilotní, díl a nabídne ho televizi, nebo produkci. Pokud si ho koupí, je scenárista pověřen sestavením writers'

²⁷ Impérium - Mafie v Atlantic City, Boardwalk Empire, Terence Winter, 2010 - 2014.

²⁸ Rodina Sopránů, The Sopranos, David Chase, 1999 - 2007.

²⁹ KALLAS, Christina, *cit. dílo*.

³⁰ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s. 53.

³¹ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017.

³² KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s.138, Vlastní překlad autora: Its all about his taste, point of view, his voice, his eye, he is the architect of this great, big beautiful house with many rooms. As a writer in the room you can decorate the kitchen but ultimately what prevails is the showrunners vision of how the kitchen should look, what material should be used and how it should be connected to the other rooms.

roomu a jeho vedením. On je přímo zodpovědný, že producent dostane to, co si v příslibu prvního dílu koupil.³³ “Nemusí to být vždycky autor seriálu. Pokud je dostatečně zkušený, tak se většinou stane showrunnerem, pokud ale dostatek zkušeností nemá, je to třeba nováček, který prodal pilot, tak se často stane spoluproducentem a jako showrunner se najme někdo jiný,” upřesňuje Harold Apter.³⁴

Writers' room pak společně pod vedením showrunnera dotáhne koncept založený na prvním dílu do celé série.³⁵ “Producenti chtějí jistotu. Chtějí vědět o tom seriálu všechno. To je ale nesmysl. To je jako kdybys měl všechny ingredience dortu na stole a chtěl ho ochutnat. To přece nejde, protože ještě není upečený. Takže jim můžeš dát jen seznam ingrediencí, které si myslíš, že použiješ,” upřesňuje Harold Apter.³⁶

Sestavování writers' roomu je vždycky záležitostí showrunnera a každý má trochu jiný přístup. Warren Leight chce co největší kulturní mix, hledá lidi se zkušenostmi nebo pozadím, ze kterého pocházejí, nějak podobným postavám.³⁷ To je případ také sitcomu *Speechless*³⁸, komedie, kde je jedna z postav upoutaná na vozíček. Do writers' roomu tak hledali scenáristy s nějakým postižením, s postiženými sourozenci, nebo s postiženými dětmi.³⁹ Podobně systematicky postupovali při vytváření writers' roomu seriálu *This is Us*⁴⁰. “Máme víc mužů, než žen a věk se pohybuje od 27 až k padesátníkům a dál. Věk je pro náš seriál velmi důležitý, protože je o rodině a ubíhajícím čase,” říká producent

³³ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017.

³⁴ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017.

³⁵ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017.

³⁶ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017.

³⁷ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s. 36.

³⁸ *Speechless*, Scott Silvery, 2016 - 2017.

³⁹ TOMASHOFF, Craig, *Veep, Girls, Atlanta Scribes Reveal Secrets of Their Writers' Rooms: Required, Arguments, Group Therapy*. 16.6.2017. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/lists/veep-girls-atlanta-scribes-reveal-secrets-writers'-rooms-required-arguments-group-therapy-1013526>

⁴⁰ *This is Us*, Dan Fogelman, 2016 - 2017.

seriálu Dan Fogelman.⁴¹ Robert Carlock neopak hledá lidi, kteří jsou schopní napsat kohokoliv⁴². Pro Terence Wintera je zase důležitá schopnost otevřít se ostatním. Mluví také o “*hangability*:” “Pokud bych s tím člověkem šel do hospody klidně každý den, má talent, vypadá to, že chápe seriál, který píšeme, má smysl pro humor, nevypadá šíleně a vydržím s ním deset hodin denně ve stejné místnosti, tak je to můj muž! Nebo žena.”⁴³

Stejně tak odlišná je i samotná práce ve writers' roomu. Jako tradiční se většinou popisuje systém osmi až deseti scenáristů v jedné místnosti, kteří se potkávají každý den, společně vymyslí dějový oblouk pro celou sezonu i příběhy pro jednotlivé díly. Ty jsou pak přiděleny jednotlivým autorům, kteří napíší první verze scénářů, na kterých pak dál pracují už jen s showrunnerem.⁴⁴ Takhle⁴⁵ vznikal třeba seriál *Perníkový táta*⁴⁶ nebo *Preacher*⁴⁷.

U sitcomů se často napsaný scénář ještě znovu vrací do writers' roomu a scenáristé ho ještě celý prochází a přepisují společně, aby mu dodali co nejvíc vtipů a gagů⁴⁸. Takhle⁴⁹ vznikají například *Simpsonovi*⁵⁰ nebo seriál *Transparent*⁵¹. Právě kvůli nutnosti velkého množství vtipů

⁴¹ TOMASHOFF, Craig, *cit. dílo*. Autorův vlastní překlad: Weve got more women than men, and the ages range from 27 to 50s and above. Age is an important thing in our show because its about family and time.

⁴² KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s. 84.

⁴³ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s.161, Vlastní překlad autora: If there is a person I want to hang out with every day, they are talented, they seem like they get the show, they have good sense of humour, they don't seem crazy, if I can stay in the room with this person for ten hours a day, and not wanna strangle them... Then, thats my man. Or woman.

⁴⁴ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017.

⁴⁵ TOMASHOFF, Craig, *cit. dílo*.

⁴⁶ *Perníkový táta*, *Breaking Bad*, Vince Gilligan, 2008 - 2013.

⁴⁷ *Preacher*, Sam Catlin, Evan Goldberg, Seth Rogen, 2016 - 2017.

⁴⁸ Autorův rozhovor s Billem Odenkirkem, 6. 1. 2015.

⁴⁹ TOMASHOFF, Craig, *cit. dílo*.

⁵⁰ *Simpsonovi*, *The Simpsons*, Matt Groening, James L. Brooks, Sam Simon, 1989 - 2017.

⁵¹ *Transparent*, Jill Soloway, Amazon, 2014 - 2017.

se u komedií často považuje writers' room za nutnost⁵². Ani tady ale není pravidlem. Například komedie *Veep*⁵³ nebo seriál *Seinfeld*⁵⁴ vznikají mnohem víc samostatně, bez společného setkávání.⁵⁵ Podle producenta a scenáristy Davida Mandela to vede k větší odpovědnosti za scénář, když ho scenárista musí vyvinout od nápadu, přes scénosled, až po finální scénář⁵⁶.

Ve velké writers' roomy a společné vymýšlení nevěří⁵⁷ třeba ani Noah Hawley, která stojí například za seriály *Fargo*⁵⁸ nebo *Legion*⁵⁹: “[Writers' room]... je místo, kde osm až deset lidí mluví o tom, co právě jí, co budou jíst, nebo co snědli. Skupinový mozek se hodí, když promýšlíte určitý moment, ale tohle [Legion] není show, která by chtěla být nalinkovaná.”⁶⁰ Tom Fontana, který vyvinul mimo jiné seriál, o kterém se většinou tvrdí, že odstartoval vlnu “Quality TV”⁶¹ - *The Oz*⁶², také nevyužívá writers' room ve smyslu sezení v jedné místnosti a společné psaní. Ve většině případů spíše napíše bibli pro všechny epizody dané serie a vlastně navrhne, co by se mělo v každém díle dít. Pak si sedne s autorem, který bude psát tu kterou epizodu a společně ji projdou.⁶³ “Myslím si, že musí být jeden člověk, který je zodpovědný za

⁵² Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

⁵³ *Veep*, Armando Iannucci, 2012 - 2017.

⁵⁴ Show Jerryho Seinfelda, *Seinfeld*, Larry David, Jerry Seinfeld, 1989 - 1998.

⁵⁵ TOMASHOFF, Craig, *cit. dílo*.

⁵⁶ TOMASHOFF, Craig, *cit. dílo*.

⁵⁷ TOMASHOFF, Craig, *cit. dílo*.

⁵⁸ *Fargo*, Noah Hawley, 2014 - 2017.

⁵⁹ *Legion*, Noah Hawley, 2017.

⁶⁰ TOMASHOFF, Craig, *cit. dílo*.

⁶¹ BRETT, Martin, *The Difficult Men*, New York, 2013, s. 21.

⁶² *Oz*, Tom Fontana, 1997 - 2003.

⁶³ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s. 21.

podobu seriálu. A pak si pozve další autory, aby mu ji pomohly vytvarovat, naplnit.”⁶⁴

Writers' roomy nejsou příliš typické ani pro scénu ve Velké Británii.⁶⁵ A britští autoři si tento systém práce nosí i do Spojených států. Například seriál *Catastrophe*⁶⁶ vzniká ve dvou lidech,⁶⁷ seriálové drama o britské královské rodině *Koruna*⁶⁸, zase napsal jeho autor Robert Morgan “sám.” Měl 80 rešeršistů, kteří mu zajišťovali informace a historické souvislosti.⁶⁹ Sám ale říká, že by do budoucna chtěl najít partnera nebo partnery, se kterými bude psát: “Nevadí mi samota spojená s psaním. Ale to naprosté utrpení s rychlým dokončováním epizod, spěch s postprodukcí, přepisování... Je toho tolik, s čím bych chtěl pomoci.”⁷⁰

Trochu podobným způsobem pracuje Aaron Sorkin, který vede například seriál *Newsroom*⁷¹. Všechny scénáře píše sám, ale má writers' room, který ho zásobuje nápady a příběhy.⁷² “Prostě sedíte ve svojí kanceláři a pár týdnů rešeršujete. Vůbec nevíte, co se bude dít. Pak najednou někdo zaklepe na dveře a Aaron chce všechny v konferenční místnosti. Tam vám řekne: Čau lidi, mám zpoždění se scénářem a nemám vůbec nic. Co máte vy? ... Něco mu nabídnete, a když se mu to líbí, tak ten příběh napíšete v bodech. Jak bude problém představen v prvním aktu, jak se rozvine v druhém... Ale vůbec netušíte, do jakého

⁶⁴ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s.21 Vlastní překlad autora: I think that one person has to be responsible for the vision of the show and you invite the other writers' to help shape it, fill it out.

⁶⁵ TOMASHOFF, Craig, *cit. dílo*.

⁶⁶ *Catastrophe*, Sharon Horgan, Rob Delaney, 2015-2017

⁶⁷ TOMASHOFF, Craig, *cit. dílo*.

⁶⁸ *Koruna*, *The Crown*, Robert Morgan, 2016 - 2017.

⁶⁹ TOMASHOFF, Craig, *cit. dílo*.

⁷⁰ TOMASHOFF, Craig, *cit. dílo*.

⁷¹ *Newsroom*, Aaron Sorkin, 2012 - 2014.

⁷² KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s. 116.

scénáře to půjde. Cítila jsem se jako přeplacená rešeršistka,” vzpomíná na spolupráci s Aaronem Sorkinem Diana Son.⁷³

Co má ale valná většina seriálů společné je, že showrunner vždycky na konci scénář ještě doladí a případně přepíše tak, aby odpovídal jeho představě o seriálu, jeho vizi.⁷⁴ “V seriálech je potřeba, aby to bylo jedno dílo, které drží pohromadě, aby měl jeden hlas, který vypráví příběh. Aby jedna epizoda zněla jako druhá, aby postavy působily pořád stejně. ... Samozřejmě je to jenom můj vkus, já jsem ten, kdo rozhoduje, jak má seriál vypadat. Ať už je to dobře nebo špatně... Ale někdo prostě musí rozhodnout,” říká Terence Winter⁷⁵, který je showrunnerem seriálu *Impérium - Mafie v Atlantic City*⁷⁶ a byl součástí writers' roomu seriálu *Rodina Sopránů*⁷⁷. Debata mezi autory ve writers' roomu může být nekonečná, někdo musí určovat směr, někdo musí nápady filtrovat a na konci držet seriál pohromadě.

Po scenáristech ve writers' roomu se tak často požaduje zvláštní schizofrenie, musí se naučit a přijmout za svůj jednotný “hlas” a styl seriálu, zároveň se po nich ale chce originální a osobní přístup. Scenárista se musí naučit napodobit showrunnerovu představu, jak má seriál vypadat.⁷⁸ “Doufám, že mi scenárista přinese scénář alespoň z padesáti procent tak, jak bych ho chtěl. Ideálně by to bylo devadesát pět procent. Ale jestli je to tak mimo, že ho musím přepsat od první stránky, tak je to většinou znamení, že tohle prostě nebude fungovat,”

⁷³ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s.116 Autorův vlastní překlad: You would be in your office doing research for like week, not sure what was going on. And then you'd get a knock on your office door: Aaron wants everybody in the conference room in ten minutes. And you'd go and he'd say: Hey guys, I am late on the script and I've got nothing. What have you got? You offer something and than you go ahead and beat out the story. Figure out how it gets introduced in Act One, how it develops in Act two , etc. But you wouldn't know what scripts it would go into. It felt being like an overpaid researcher.

⁷⁴ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017.

⁷⁵ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s.21 Vlastní překlad autora: In a series you need to feel that it is one cohesive piece of writing, that it is the same voice telling the story. And ultimately, that is just my taste, I am the one who decided what the show is, for better or worse. [...] Someone ultimately has to decide what is this show.

⁷⁶ *Impérium - Mafie v Atlantic City, Boardwalk Empire*, Terence Winter, 2010 - 2014.

⁷⁷ *Rodina Sopránů, The Sopranos*, David Chase, 1999 - 2007.

⁷⁸ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s. 24.

říká Terence Winter.⁷⁹ Charlie Rubin zase vzpomíná na přístup showrunnerů na seriálu *Seinfeld*⁸⁰: “Většinou mi scénář vzali tím dřív, čím víc se jim líbil. Pak ho přepsali. Často se jim totiž víc líbil ten nápad, než to, co jsem s ním dělal.”⁸¹ Tom Fontana zase říká: “Jako showrunner nechci, aby scenárista nosil něco, co bych napsal sám. Na spolupráci s ostatními scenáristy mám nejradši, že přicházejí s nápady, které by mě v životě nenapadly. Ale všechny ty nápady vycházejí z návrhu, který jsem napsal já.”⁸² Nad přepisováním práce scenáristů z writers' roomu se zamýšlí i Christina Kallas: “Přepisování je složitá věc. Na jednu stranu je jednodušší než psaní, protože nemusíte bojovat s prázdnou stránkou. Na druhou stranu to chce hodně citlivosti a vůbec schopnosti přepisovat, abyste prostě nenapsali novou první verzi - s jinými, ale vlastně stejnými problémy, které první verze mívají.”⁸³ Jane Espenoza je úplně přímá: “Na přepisování není nic zlého nebo urážlivého. Seriál tu není od toho, aby dal možnost scenáristům slyšet to, co napsali. Scenáristé tu jsou od toho, aby sloužili seriálu a tedy i showrunnerovi. On vidí tu velkou perspektivu a je to jeho vize.”⁸⁴

⁷⁹ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s.20 Autorův vlastní překlad: I would hope that the writer at least gets me 50 % there. ... Ideally it would be 96 %. But when they miss the mark so completely that I need to rewrite it from the first page, than it is usually an indication that this is not gonna work.

⁸⁰ Show Jerryho Seinfelda, *Seinfeld*, Larry David, Jerry Seinfeld, 1989 - 1998.

⁸¹ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s.126, Vlastní překlad autora: They took the screenplay away from you and they would rewrite it. It tended to be the more they liked it the quicker they took it. Thought what they liked meat the idea, not what you were doing with it.

⁸² KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s.54 Vlastní překlad autora: As a showrunner, I don't want something I would write myself. What I love about the writers' who I work with is, they are always coming up with stuff that I never would have thought of. But all the idea come off an outline that Ive written.

⁸³ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s.165. Vlastní překlad autora: Rewriting is a tricky business. On the one hand it is easier than writing because one does not have to face the blank page. On the other hand it needs a lot of sensibility and capability to be able to rewrite and not to create a new draft - with its very own first draft problems.

⁸⁴ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s.105 Vlastní překlad autora: It is not a bad or hurtful thing. The show isn't there to give writers' a chance to hear their words. The writers' are there to serve the show and the showrunner. The showrunner has a big picture perspective and it is their vision.

Brett Martin píše, že pokud ze scenáristovy verze zůstane po showrunnerově přepsání 30 procent, byl scénář velmi dobrý.⁸⁵

Jak už jsem opakoval několikrát, každý showrunner a každý writers' room je jiný. Jsou tedy i showruneri, kteří úplně nedodrží ani filosofii jednotného hlasu, který musí seriál držet: "Věřím, že seriál funguje nejlépe, když má víc než jeden hlas, když jsou různé vlastnosti různých postav reprezentovány různými scenáristy. Poznám, kdo napsal kterou epizodu *Sexu ve městě*⁸⁶. Je to jeden hlas s různými úhly pohledu," vysvětluje Jenny Bicks.⁸⁷

1.4 Writers' room v Čechách

V Čechách je kolektivní psaní několika autorů poměrně nový fenomén. Ve většině případů je autorská tvorba záležitostí jednotlivců, případně dvojic.⁸⁸

Skupinové psaní vstupuje na český trh až kolem roku 2005 s příchodem takzvaných nekonečných seriálů jako je *Ulice* nebo *Ordinace⁸⁹ v růžové zahradě⁹⁰*. Právě writers' room *Ulice* je patrně neúspěšnějším v České republice, protože funguje už 12 let a má za sebou více než 3000 dílů.⁹¹ Jeho fungování věnuji celou jednu kapitolu.

Do České televize přišel koncept skupinového psaní s nezávislou firmou Dramedy Productions,⁹² která pro televizi veřejné služby

⁸⁵ BRETT, Martin, *The Difficult Men*, New York, 2013, s. 148.

⁸⁶ Sex ve městě, *Sex and the City*, Jenny Bicks, 1998 - 2004.

⁸⁷ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s.65, Vlastní překlad autora: I also believe that the show works best if there is more than a singular voice, and that a different aspect of each character gets represented by each writer. If I watch Sex and the City, I know which writer wrote it. ... Its one voice with different angles.

⁸⁸ PJAJČÍKOVÁ, Eva, SZCZEPANIK, Petr, *Nejsme HBO, jsme televize*, *Iluminace*. Roč. 26, č. 4 = č. 96 (2014), s. 31-55, 35029/2014/4, s. 37.

⁸⁹ *Ordinace v růžové zahradě*, TV Nova, 2005 - 2017.

⁹⁰ PJAJČÍKOVÁ, Eva, SZCZEPANIK, Petr, *cit. dílo*, s. 37.

⁹¹ Oficiální stránky TV Nova, 6. 9. 2017. Dostupné na: <http://ulice.nova.cz/tema/39400-epizody>.

⁹² PJAJČÍKOVÁ, Eva, SZCZEPANIK, Petr, *cit. dílo*, s. 37.

vyráběla historický seriál *Vyprávěj*⁹⁵ (později i *První republika*⁹⁴), který skončil po 106 dílech.⁹⁵

Ulice i *Vyprávěj* přinesly do české seriálové tvorby mnohem větší změny, než se na první pohled může zdát. Do té doby seriály většinou vznikaly jako dílo jednoho autora, případně dvojice scenáristů, kteří spolu velmi úzce spolupracovali. Napsali všechny díly seriálu (nebo minimálně jedné jeho série), která pak prošla dramaturgií ze strany producenta, nejčastěji televize. A až po odsouhlasení se seriál jako celek začal točit.⁹⁶

Autor scénáře tak měl nad svým dílem když už ne kontrolu, tak minimálně přehled. O výsledné podobě ale ve většině případů rozhoduje režisér a producent.⁹⁷

S *Ulicí* a hlavně s *Vyprávěj* a *První republikou* přichází úplně jiný přístup. Seriál se píše, nebo minimálně dopisuje, v průběhu natáčení. Je tedy možné nejenom reagovat na požadavky výroby, ale také na divácké preference. To dává možnost zareagovat nejen na produkční záležitosti, ale třeba i na to, že některý z herců hraje lépe nebo hůře, než se čekalo, nebo dá postavě něco nečekaného.⁹⁸

Přístup je to ale dvousečný. Režisér ani herci často neví, kam příběh a jejich postava směřuje. Scenářům také většinou není možné věnovat tolik péče a pozornosti, protože mašinerie běží, je potřeba natáčet a v určitý moment scénář prostě musí jít na plac, protože čas vysílání toho kterého dílu už je daný. Kontrolu nad dílem jako takovým přebírá hlavně producent.⁹⁹

I tahle otázka je součástí mojí práce. Tedy: Kdo nese kontrolu nad dílem? Začíná se kontrola přesunovat k hlavnímu autorovi jako ve

⁹⁵ *Vyprávěj*, Česká televize, 2009 - 2013.

⁹⁴ *První republika*, Česká televize, 2014 - 2017.

⁹⁵ Oficiální stránky České televize, 6. 9. 2017.. Dostupné na: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10195164142-vypravej/>.

⁹⁶ PJAJČÍKOVÁ, Eva, SZCZEPANIK, Petr, *cit. dílo*, s. 37.

⁹⁷ PJAJČÍKOVÁ, Eva, SZCZEPANIK, Petr, *cit. dílo*, s. 37.

⁹⁸ PJAJČÍKOVÁ, Eva, SZCZEPANIK, Petr, *cit. dílo*, s. 37.

Tyto možnosti zmiňují v rozhovorech i Tomáš Baldýnský, Matěj Podzimek a Štěpán Hulík s Tomášem Hrubým.

⁹⁹ PJAJČÍKOVÁ, Eva, SZCZEPANIK, Petr, *cit. dílo*, s. 37.

výše popsaném americkém systému psaní? Jak scénáře ovlivňuje to, že vznikají v průběhu natáčení?

2 České writers' roomy

2.1 Ulice

2.1.1 Ulice - 12 let, 3210 dílů a počítáme

Seriál *Ulice* je první a dosud jediný denní seriál, který na české obrazovky přivedla 5. září 2005 televize Nova ve spolupráci s produkční společností MediaPro.¹⁰⁰ “Zdejší televize měla zkušenosti jenom se soap operami typu *Rodinná pouta*¹⁰¹, jež se soustředí zejména na vztahy a vypjaté dramatické zápletky. Denní seriál má oproti nim mnohem pomalejší styl vyprávění a jeho popularita není založená na překvapivých dějových zvratech, ale spíš na předvádění každodennosti, ve které se diváci mohou najít,” definuje žánr Eva Mošpanová v *Respektu*.¹⁰²

V čele tvůrčího týmu stál na úplném začátku producent Radek Bajgar. Toho se mi bohužel nepodařilo kontaktovat, aby mi poskytl rozhovor. Potřebné informace o fungování writers' roomu mi tak poskytl scenárista Matěj Podzimek, který od roku 2006 až do roku 2015 prošel vlastně všemi funkcemi od linkaře¹⁰³ po kreativního producenta¹⁰⁴. Další podrobnosti mi poskytl Tomáš Baldýnský, který na pozici šéfa autora¹⁰⁵ v Ulici také působil.

¹⁰⁰ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹⁰¹ *Rodinná pouta*, TV Nova, 2004 - 2006.

¹⁰² MOŠPANOVÁ, Eva. *Dobře nastavené zrcadlo*. *Respekt*, 3. 11. 2014, s. 37.

¹⁰³ Linkař je scenárista, který se soustředí na vymýšlení dějových linek. Píše tedy hrubou osu příběhu, kdy se má co a komu stát. Komplettní scénáře včetně dialogů pak píše někdo jiný - Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹⁰⁴ Funkce, která slučuje tvůrčí a manažerské pravomoce i zodpovědnost. Není tedy “jen” producentem, ale tvůrčím způsobem se zapojuje do projektu. - Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁰⁵ Hlavní scenárista, který dohlíží, aby scénáře směřovaly požadovaným způsobem a měly potřebnou úroveň. - Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

V kreativním týmu *Ulice* se vystřídalo několik desítek osobností kromě zmiňovaných například také Dušan Klein, Irena Obermannová, Petra Soukupová, Petra Úšelová, Jan Gogola starší a mnoho a mnoho dalších.

Ulice je nejdéle běžící český seriál a také tedy nejdéle fungující¹⁰⁶ český writers' room. Za léta svého fungování si na české scéně vybudovala pevné postavení, jak popisuje třeba časopis *Respekt*: "Pokud se scéna povede, dokáže *Ulice* v jistých momentech připomínat skrytou kameru v rohu běžné české kuchyně či obývacího pokoje. [...] Dalším zaklínadlem, díky němuž *Ulice* tak dlouho funguje, je prý „obyčejnost“, něco, čemu šéfdramaturgyně Iva Bergrová říká „všednost zbavená nudy“. [...] Na *Ulici* se ukazuje, že je to způsob, jakým se pro část různého publika daří otvírat problémy, které ve společnosti bobtnají. Tito diváci se nikdy nebudou dívat třeba na dokumenty nebo publicistiku, ale *Ulice* je zasahuje. [...] Pro zajímavost – v roce 2009 Lidové noviny informovaly, že pokaždé, když se v *Ulici* objevila HIV pozitivní hrdinka, zavítalo druhý den do pražského Domu světla, kde se lze na virus otestovat, mnohem více dívek a žen, než bývá zvykem."¹⁰⁷

O její fanouškovské základně asi nejlépe svědčí to, že si drží svoji pozici před večerními televizními zprávami už dvanáct let. Málokterému pořadu konkurenčních televizních stanic se jí podařilo přiblížit, nikomu se jí ale nepodařilo ohrozit.¹⁰⁸ Naopak její podíl na sledovanosti v cílové skupině od 15 do 54 let neustále roste. Na podzim roku 2015 to bylo 34,7 %, o rok později potom 37,8 %.¹⁰⁹ Má samozřejmě i velké množství odpůrců, o čemž svědčí 22 % na fanouškovském serveru ČSFD a také umístění jako 211. Nejhorší seriál

¹⁰⁶ Vznikl v roce 2004 a funguje dodnes. - Autorův rozhovor s Matějem Podzimkem, 15. 6. 2017.

¹⁰⁷ MOŠPANOVA, Eva. *cit. dílo*, s. 38.

¹⁰⁸ Autorův rozhovor s Matějem Podzimkem, 15. 6. 2017.

¹⁰⁹ MEDIAHUB, 11.10.2016, Dostupné z: <http://mediahub.cz/media/901047-ulici-se-v-nove-sezone-dari-serialu-roste-sledovanost>.

a zároveň jako 150. Nejoblíbenější seriál.¹¹⁰ Žebříčky se liší tím, že na škále nejhorší/nejlepší se umísťuje podle toho, kolika hvězdičkami uživatelé ten který film nebo seriál ohodnotili. Žebříček “nejoblíbenější” se sestavuje podle toho, kolik uživatelů si seriál označilo jako “oblíbený.”

Každý den od pondělí do pátku mají diváci možnost sledovat osudy několika rodin žijících ve stejné ulici někde na periferii Prahy.

Seriál je prakticky celý natáčený v hostivařských ateliérech, kde je kulisa celé ulice i postavena.¹¹¹

2.1.2 První český writers' room

První český writers' room vznikl kolem producenta Radka Bajgara v roce 2004 právě pro *Ulici*, která se inspirovala britským seriálem *Coronation street*. Nejdéle běžící britský seriál se na televizních obrazovkách drží nepřetržitě už od 9. prosince 1960.¹¹²

Tomáš Baldýnský na tu dobu vzpomíná: “Na *Ulici* to začalo tak, že Radek byl šéfautor, začal tím, že si najal Obermannovou, Dabrowskou a další ženy, že to budou psát. Ale Radek ještě víc než já potřebuje to ovzduší společnosti, ve kterém vznikají nápady. A teď tam měl ty báby, který se odmítaly bavit s kýmkoliv, prostě si to chtěly napsat. A jemu se to nelíbilo, tak dal dohromady první writers' room *Ulice*, kde byli lidi jenom mimo film a mimo televizi. Novináři třeba, Lenka Hornová, Saša Berková, byli tam takový divný lidi, vlastně známí a kamarádi. A tam to fakt bylo neuvěřitelný. Na tom začátku to bylo přesně tak, že všichni chtěli měnit svět, chtěli se před tím

¹¹⁰ ČSFD, 6. 9. 2017.. Dostupné na: <https://www.csfd.cz/film/215263-ulice/prehled/>

¹¹¹ “Šedesát metrů dlouhou ulici s třípatrovými kulisami domů doplňuje někdejší výrobní hala naplněná studií na natáčení interiérů a kancelářemi, kde pracuje dohromady kolem dvou stovek lidí.” MOŠPANOVÁ, Eva. *Dobře nastavené zrcadlo*. Respekt, 3. 11. 2014, s. 38.

¹¹² *Coronation street*, ITV, 1960-2017, Dostupné na: http://www.imdb.com/title/tt0053494/?ref_=nv_sr_1.

Bajgarem předvést, bylo to velice intenzivní. Od té doby jsem takový gejzíry nápadů asi nezažil.”¹¹³

“Radek udělal strašně dobrou úvahu v tom, že se rozhodl nepracovat jenom se scenáristy z FAMU a to trvá doteď. Obklopil se žurnalisty a lidmi z divadla, protože mu došlo, že jestli má ten všední seriál uspět, tak to nesmí být... nechci říkat elitářská záležitost,” říká Matěj Podzimek,” daleko víc uspějí lidi, kteří jsou v kontaktu s tou diváckou skupinou nebo s hrdinami, o kterých *Ulice* pojednává.”¹¹⁴ Writers' room byl tedy sestavován s ohledem na dvě věci: Aby byl blízko lidem, pro které je určený, a aby byl schopen fungovat týmově. Obojí se upřednostňovalo před scenáristickou zdatností: “Jsou tam famáci, který k té samotný diskusi tolik nepřispějí, ale zároveň jsou tak zdatní, že to sami napíší. Pak tam jsou divadelní dramaturgové nebo novináři, jejichž přemýšlení je založený na debatě. Třeba ze začátku tolik neovládají stavbu příběhu, ale tu se naučí a jsou schopní o tom mluvit a nemít před sebou pořád “je to moje,” přizpůsobit se celku.”¹¹⁵

Důležité bylo také věkové rozložení writers' roomu. V *Ulici* vystupují postavy od dětí až po důchodce, takže aby se dodržela zásada “být blízko svým divákům,” musí to reflektovat i writers' room: “Já jsem tam přišel ve 23, logicky jsem psal ty nejmladší postavy, který tam byly. Pomáhalo mi to v tom, že jsem tam byl s lidmi, který byli nezadaný nebo čerstvě ženatý, malý děti, velký děti a na to se tam myslí do teďka. Aby ty lidi věděli, o čem píšou. Když má scenárista dítě, tak by ho měly mít i ty postavy, o kterých píše, protože tam budou přesně ty všední detaily, který jsou prožitý a to tomu pomáhá.”¹¹⁶

Pro writers' room *Ulice* bylo vždycky důležité i to, aby spolu tým dobře vycházel: “Může ti připadat, že se na to někdo náramně hodí

¹¹³ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹¹⁴ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹¹⁵ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹¹⁶ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

a pak narazíš, že trpí nějakým deficitem třeba empatie. Že není schopný se adaptovat na to, že jeho nápad prochází tím kritickým čtením ostatních. Moje zkušenost je taková, že líp se adaptují lidi, kteří přijdou z divadla nebo z nějaký redakce než scenáristi ze školy. Protože tam sama ta schopnost o těch věcech mluvit, obhajovat si je a přispívat i k práci toho druhého je v těch lidech přirozeně.”¹¹⁷

Podle Matěje Podzimka je pro člena writers' roomu nejdůležitější, aby dokázal potlačit svoje autorské ego a aby dokázal fungovat ve skupině, přemýšlet nahlas, přispívat do diskuse, o tématu mluvit. I velmi schopní scenáristé, kteří nejsou schopni o tématu diskutovat, v důsledku přinesou společnému dílu méně. *Ulici* se tým nakonec podařilo vyladit, protože zůstává prakticky beze změny posledních pět let.¹¹⁸

Podobně jako obsazení writers' roomu se poměrně dlouho ladilo rozdělení odpovědnosti za tvůrčí stránku *Ulice*. Za to, kam budou příběhy směřovat a jak budou vyprávěny. *Ulice* měla do roku 2010 jednoho šéfa autora, který všechno určoval. Autoři ve writers' roomu pak naplňovali příběhy, se kterými přicházel většinou on. Často také výrazně přepisoval jejich práci.¹¹⁹ “To je past, která v tom byla skrytá. Protože když vypadne šéfa autor, tak ho ty lidi nenahradí. Protože to jsou v první řadě jeho příběhy, který on generuje, nabízí. Fluktuace scenáristů byla poměrně velká, člověk musel vyhovovat i lidsky tomu šéfa autorovi a v tom byla jistá slabina.”¹²⁰

Tomáš Baldýnský k tomu dodává: “Já si myslím, že dobrý showrunner je schopný ty lidi přesvědčit, zmotivovat a vysvětlit, co chce, aby potom ta práce na těch druhých verzích nebyla tak dramatická. A to si myslím tady nikdo nedělá. Kromě *Ulice*. Kde sice není daný showrunner, ale ta kontrola je tam taky. Třeba když tam byla

¹¹⁷ Autorův rozhovor s Matějem Podzimkem, 15. 6. 2017.

¹¹⁸ Autorův rozhovor s Matějem Podzimkem, 15. 6. 2017.

¹¹⁹ Autorův rozhovor s Matějem Podzimkem, 15. 6. 2017.

¹²⁰ Autorův rozhovor s Matějem Podzimkem, 15. 6. 2017.

Lucka Paulová¹²¹, tak té si něco dal a ona to změnila úplně od základu.”¹²² Matěj Podzimek ho doplňuje: “Je to hrozně komplikované, protože je to obří projekt a ty nemůžeš obsáhnout všechno, musíš delegovat. Lucie Paulová to dokázala, po relativně dlouhou dobu. Je to trochu zázračný, ale myslím, že ji to zároveň trochu zničilo.”¹²³

Po roce 2010 se přešlo na demokratičtější systém, kde seriál nevznikal z velké části v hlavě jednoho autora a ostatní naplňovali jeho vizi, ale spíše v diskuzi, kterou určovali a usměrňovali kreativní producent, šéfautor a dramaturg: “Já jako kreativní producent jsem najednou suploval šéfautora v těch dlouhodobých výhledech. Podle mě se to tím profesionalizovalo, že ta denní práce se odštěpila od té koncepční dlouhodobý. Já jsem zodpovídal za směr, kterým to půjde. V podstatě jsem, ne nějak drakonicky nebo direktivně, určoval, který postavy se budou hrát, který typy příběhů. To znamená “co.” Ale s tím celým týmem, šéfautorem a dramaturgem jsme vymýšleli “jak.” Scenáristi jsou do jisté míry odtržení od realizace. Já jsem věděl, který herci ti hrajou dobře, který herce mají ti diváci rádi, který postavy. A podle toho jsem určoval směr. To všechno je něco, co chybělo, když tam byl jeden šéfautor a mezi ním a producentem nebyl nikdo. V tom si myslím, že se to posílilo. Kreativita je víc propojená s výrobou,” popisuje Matěj Podzimek.¹²⁴

Održení od realizace ale v některých ohledech i pomáhá. Scenáristé jsou od finálního produktu tak daleko, že už ho tolik nechápou, jako svoje dílo. V Ulici proto tolik často nedochází k tření autorských eg:¹²⁵ “To je na Ulici skvělá věc, že když se tvoří ten nápad,

¹²¹ Lucie Paulová, scenáristka, která stojí také za seriály *Ordinace v růžové zahradě* (2005 - 2017.), *Gympel s (r)učením omezeným* (2012-2013), *Doktoři z Počátků* (2013-2015) nebo *Modrý kód* (2017)

¹²² Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹²³ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹²⁴ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹²⁵ Autorův rozhovor s Petrou Soukupovou, 25. 5. 2017.

tak jsi tak daleko od jeho zpracování a projde to tak velkou tichou poštou, že to nebereš jako své věci, ani nemůžeš.”¹²⁶

Writers' room *Ulice* tedy stojí hlavně na demokratické diskuzi, při které seriál vzniká. Jeden silný a direktivní hlas, který se většinou vyžaduje u seriálů uvedených v úvodu se tu ukázal jako ne úplně vhodný. Projekt je tak obrovský, že je potřeba úkoly delegovat. Spotřeba scénářů je tak veliká, že dlouhodobě není v silách jednoho člověka, aby valnou většinu práce zvládnul sám. Matěj Podzimek neodmítá, že by to bylo možné, ale je přesvědčený, že pokud by se do *Ulice* vrátil systém jednoho direktivního hlasu, tak by se writers' room v jeho současné podobě rozpadl.

2.1.3 Továrna na scénáře

Ulice má velmi pevně daný systém, kterým scénáře jednotlivých dílů vznikají. “*Ulice* dodnes funguje ze dvou důvodů: Za prvé ten writers' room a za druhé ten systém, že se nechali spoutat. Že se podařilo produkci a části dramaturgie ty autory omezit. Já jsem přišel, když se dělal díl 25 a to vypadalo, že se neudělá víc než 50. Ta nespoutaná kreativita se nedá točit. Funguje to na tom střetu té absolutně nespoutané kreativity a potom lidí, do kterých se ta kreativita lije. A tenhle systém drží už 12 let. A na tom je vidět, že to může fungovat, že to může fungovat dlouho, že je každej nahraditelný,” popisuje Tomáš Baldýnský.¹²⁷

V roce 2004 se začal stavět writers' room a na jaře roku 2005 se začalo psát. Metodou pokus/omyl se velmi rychle dal dohromady systém, kterým se scénáře *Ulice* dodnes píšou.¹²⁸

Každý 40minutový díl je rozdělen na 21 obrazů, které se musí rozdělit mezi tři příběhy. Každý příběh je v jiné fázi. Příběh je rozdělen na pětiobrazovou expozici, sedmiobrazovou komplikaci

¹²⁶ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹²⁷ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹²⁸ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

a devítiobrazový hlavní příběh, ten má největší prostor a na něm je příslušný díl postavený. A tímto způsobem se příběhy jednotlivých rodin posouvají. V prvním díle má rodina A expozici, ve druhém má rodina A komplikaci a rodina B expozici, ve třetím díle má rodina A hlavní příběh, rodina B komplikaci a rodina C expozici. Ve čtvrtém díle má rodina C komplikaci, rodina B hlavní příběh a rodina D expozici.¹²⁹ “Celkem je pravidelně 6 - 8 dějových linií těch jednotlivých skupin postav, většinou rodin. Ty se během 10 až 14 dnů, kdy se vysílá *Ulice*, vystřídají. Něco je samozřejmě za těch 14 dní dvakrát, tak aby to bylo rozmanitý,” popisuje Matěj Podzimek.¹³⁰

Scenáristé jsou rozděleni do dvou týmů. Tým takzvaných “linkařů” vymýšlí děje, ten druhý je rozepisuje do dialogů a scénářů. Linkařů je stejně jako linek, tedy 7 až 8. K nim jeden šéfautor a jeden dramaturg. Týmy jsou k sobě v poměru 1:1, tedy stejný počet linkařů a dialogistů.¹³¹ Na to, aby *Ulice* zůstala i po 12 letech pořád Ulicí, dohlíží systém dramaturgů. “Ta dramaturgická kontrola funguje na několika úrovních. Je tam šéfdramaturg, který to zastřešuje celý. Je v kontaktu s režiséry, spojuje kreativitu s produkcí. Pak máš tři dramaturgické posty, dva pro dialogisty a jednoho pro linkaře. Tím je ta kontrola absolutně nadstandardní,” popisuje Matěj Podzimek.¹³² Právo veta o tom rozhodnout, co do *Ulice* patří a co ne, má šéfdramaturg. Podle Matěje Podzimka ho vymáhá ale velmi výjimečně, většina rozhodnutí se dělá v diskuzi.¹³³

Tým linkařů se schází každých 14 dní, kdy se společně dohodnou, kam budou jednotlivé linky směřovat. V průběhu dvou týdnů vznikne příběh pro každou linku na další tři dny. Linkař vždy

¹²⁹ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹³⁰ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹³¹ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹³² Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹³³ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

napíše verzi a pak ji společně s šéfautorem a dramaturgem dotáhne do finální podoby. Pak začnou pracovat na dalších třech dnech příběhu.¹³⁴

Jednou za půl roku, vždycky na jaře a na podzim, se schází kompletní tým na takzvané “velké linkování.”¹³⁵ “Producent se stará o finanční stránku a výrobní věci, kreativní producent o obsah a marketing. Takže on je tím, kdo dává autorskému týmu zadání na sezónu. On vytvoří ten výkop,” vysvětluje Matěj Podzimek,¹³⁶ “Ví, že potřebuje aspoň dva rodinné příběhy z těch 7, 8 dějových linií, že potřebuje nějaký mladý příběh, nějaký příběh lidí, kteří jsou 55+, aby to bylo pestré. Dohlíží taky, aby se nedublovala témata, aby všechny linky třeba nebyly v jednu chvíli všechny smutný a tak. To je to, co může přesahovat nějaký způsob přemýšlení šéfautora a těch lidí. Oni chtějí psát to, co jim připadá, že je bude bavit, což je taky důležitý element tvůrčí práce. A kreativní producent jim nastaví mantinely, který oni mají respektovat. To je zadání pro velký linkování. V těch mantinelech se lidi pohybují vlastně svobodně.”¹³⁷

Výhled na půl roku se vždycky sepíše a schválí televizí, ale není naprosto neměnný: “Jak probíhá pracovní rok, spousta výhledů se zreviduje. Tu tě napadne nějaká peripetie, tu herecký omezení něco způsobí, kolikrát to spíš obohatí, ty to začneš vyprávět jinak. Všechno se mění, ale ty máš ty dějové úseky těch 5, 6 měsíců sepsaný v námětu z velkého linkování. Takže se máš čeho chytit, máš se k čemu vracet, o co se opírat. I když je to třeba jedna, dvě A4.”¹³⁸

Writers' room *Ulice* funguje na systému mnoha omezení. Téměř všechno je předem určeno, autoři tak vlastně vyplňují kolonky (tohle slovo používám bez jakékoliv negativní konotace, prostě mě nenapadá lepší), ve kterých se příběh posunuje dál. Na několika stupních na tento

¹³⁴ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹³⁵ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹³⁶ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹³⁷ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹³⁸ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

procecs dohlíží dramaturgové, aby nic nevybočilo z toho, jak má *Ulice* vypadat. Vlastně tak stojí v opozici k systému, kdy téměř ničím nespoutaný vkus jednoho člověka určuje vše, jaký jsem popisoval na začátku. Je tu sice šéfdramaturg, který má právo veta, ale podle Matěje Podzimka ho velmi málo využívá. Scénáře vznikají v demokratické debatě spoutané přesně daným systémem.

2.1.4 Výrazný ksicht by všechno zničil

Writers' room *Ulice* je funkční a úspěšný, minimálně v počtu vytvořených epizod je i nejúspěšnější v České republice. Funguje už 12 let a zatím to nevypadá, že by měl v nejbližší době končit. Nabízí se tedy otázka, proč někdo úspěch *Ulice* už dávno nezreplikovat. Dvanáct let je přeci jenom dost času na vyzkoušení něčeho podobného.

Pokud zůstaneme v žánru denního seriálu, tak první důvod můžout být peníze. Konkrétní čísla samozřejmě nikdo nezveřejnil, ale odhaduje se, že vstupní investice při vzniku *Ulice* se pohybovala kolem 160 milionů korun.¹³⁹ Vývoj formátu, sestavení a udržení týmu, ale hlavně velkorysé kulisy prostě něco stojí. “V tom je mimochodem velikost dnešního šéfa České televize, tehdejšího šéfa Novy, Petra Dvořáka, že do takového risku šel,” říká Matěj Podzimek.¹⁴⁰ „Riziko bylo velké a v Nově bylo hodně lidí, kteří si mysleli, že to bude fiasko,“ vzpomíná mediální analytik Milan Kruml, který se na rozjezdu seriálu podílel, pro časopis Respekt.¹⁴¹

Ulice je také už tak silná značka, že do boje s ní se málokdo odváží, Česká republika je malý trh a pro další denní seriál tu prostě není moc místa.¹⁴² A investovat obrovské peníze do riskantního pokusu o vytlačení zavedené *Ulice*, za kterou stojí dvanáct let budovaný divácký návyk, se asi nikomu nechce.

¹³⁹ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹⁴⁰ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

¹⁴¹ MOŠPANOVÁ, Eva. *Dobře nastavené zrcadlo*. Respekt, 3. 11. 2014, s. 37.

¹⁴² Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

Samozřejmě taky může hrát roli to, že televize, ale i internet dnes tvůrcům poskytuje tolik možností, že se do takhle “starého” formátu nikomu pouštět nechce.

Hlavní problém se ale objeví, když se chce systém přenést do jiného žánru. “Najednou to směřuje k tomu, že tam musíš mít jednu silnou osobnost, u které se to všechno sbíhá. Spíš než systém, je to otázka autority, talentu a profesní zdatnosti jednoho konkrétního člověka. Ten sice může být nahrazen někým jiným, ale většinou už to bude vypadat jinak. Kdykoliv jsme tu Ulici zkusili našroubovat na něco jiného, tak to selhalo. Protože najednou bylo nutný, aby to bylo podle jednoho člověka, který rozhodne: Já chci, aby to bylo takhle a vy to buď respektujte, anebo to nedělejte. Jak jsme mluvili o tom systému pojistek, ten by jiný projekt, než je Ulice, zabrzdil. Všechno by se tak schvalovalo a procházelo to takovýma záklopkama, až by z toho nezbylo nic. Přestalo by to mít ksicht. A na Ulici je skvělý, že žádný autorský rukopis nenese. Protože se to v dobrém slova smyslu zprůměruje, jako ty hrdinové, o kterých to vypráví, jako je prostě běžný život,” vysvětluje Matěj Podzimek.¹⁴³

Systém psaní seriálu *Ulice* se tak ukazuje jako funkční jenom v určitém žánru. Jeho výhoda je jistě v tom, že umožňuje zvládnout tak velký a častově náročný projekt jako je *Ulice*. Jako nevýhodu by někdo mohl vnímat v jistém autorském odcizení scenáristů od výsledku práce. Systém v zásadě vylučuje výraznější autorský rukopis - to ale vyžaduje žánr, v tomto případě denní seriál. Výrazně autorsky pojaté dílo, které bude nějak odvážné, originální, prostě bude něčím vybočovat, tímto způsobem vzniknout nemůže. Bude potřebovat silnou osobnost, která dostane volnost zkusit realizovat svoji vizi. Je to samozřejmě risk, protože ta vize může být buď dobrá, nebo špatná. Ale je potřeba, aby byla subjektivní, protože pokus skupinky lidí o objektivní pohled bude nevyhnutelně průměrný - o ten *Ulice* usiluje, takže writers' room funguje tak, jak má.

¹⁴³ Autorův rozhovor s Matějem Podzimekem, 15. 6. 2017.

2.2 Comeback

2.2.1 Pokus o žánrovou zábavu

Sitcom *Comeback* vznikl v produkci televize Nova. Padesátjedna řadových dílů a dvanáct speciálů se vysílalo mezi lety 2008 a 2011. Za jeho vznikem stojí v první řadě tým scenáristů v čele s Tomášem Baldýnským. Režie jednotlivých dílů se ujali Jiří Novák, Zdeněk Dušek, Jaroslav Fuit a Jakub Sommer pod pseudonymem Petr Fišer.

Comeback bývá dodnes považován za nejlepší český sitcom vůbec. Situaci mu asi ulehčilo, že předešlé pokusy *Horákoví*¹⁴⁴, *Nováci*¹⁴⁵ nebo *Hospoda*¹⁴⁶ se příliš nevydařily¹⁴⁷ a do roku 2017 se žádný další pokus nekonal. Recenze si vysloužil více,¹⁴⁸ či méně¹⁴⁹ pozitivní většinou za to, že se jako první zhostil žánru sitcomu se ctí.¹⁵⁰ Úspěch sklidil i u diváků. Dvakrát za sebou byl vyhlášen v divácké anketě ANNO jako třetí nejoblíbenější pořad televize Nova¹⁵¹ a dodnes se téměř

¹⁴⁴ Horákoví, Česká televize, 2006 - 2007.

¹⁴⁵ Nováci, TV Nova, 1995 - 1996.

¹⁴⁶ Hospoda, TV Nova, 1996 - 1997.

¹⁴⁷ FILA, Kamil, *Comeback české Ozzáky paroduje i rehabilituje*, 19. 3. 2009, Dostupná na: <https://magazin.aktualne.cz/televize/comeback-ceske-ozzaky-paroduje-i-rehabilituje/r~i:article:632423/>.

¹⁴⁸ ZÁHORKOVÁ, Jana, *Comeback: konečně pořádný český sitkom*, 28. 8. 2008. Dostupné na: http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-prvni-rady-sitcomu-comeback-dbs-/filmvideo.aspx?c=A080828_142800_serialy_jaz.

¹⁴⁹ FILA, Kamil, *cit. dílo*.

¹⁵⁰ SPÁČILOVÁ, Mirka, *A pak že Češi neumí napsat Sitcom*, 4. 9. 2009. Dostupná na: http://kultura.zpravy.idnes.cz/prichazi-comeback-bizarni-sitkomova-rodinka-slibujici-smich-prv-/filmvideo.aspx?c=A080903_182159_serialy_kot.

¹⁵¹ BEZDR, Ondřej, *Ulice vypálila rybník Ordinaci i Comebacku*, 21. 2. 2010, Dostupné na: http://kultura.zpravy.idnes.cz/anno-2010-ulice-vypalila-rybnik-ordinaci-i-comebacku-fv5-/filmvideo.aspx?c=A100221_023450_filmvideo_ob.

nepřetržitě reprízuje.¹⁵² Seriál měl samozřejmě i svoje odpůrce,¹⁵³ což je dobře vidět i na fanouškovském serveru ČSFD, kde má seriál průměrných 64 procent, ale zároveň je 53. Nejoblíbenější seriál. Mezi českými seriály si dokonce drží první místo těsně před *Četnickými humoreskami*.¹⁵⁴

Každý díl vypráví jeden uzavřený příběh ze života zestárlé hvězdy normalizačního popu Tomiho Paciho, který provozuje obchod s hudebními nosiči a pokouší se vychovávat svoji pubertální dceru Ivu. Výchovu i život mu komplikuje hlavně jeho bratr, zarytý pivař a metalista Ozák.

Seriál má klasické sitcomové nastavení jak ho popisuje Antonio Savorelli: V centru dění stojí rodina spolu s několika dalšími postavami, které se díl za dílem nemění. Uzavřené příběhy se odehrávají v několika stejně neměnných ateliérových prostředích, v první řadě kolem gauče v obýváku.¹⁵⁵ Tohle nastavení můžeme vidět v dlouhé řadě sitcomů od *Ženatých se závazky*¹⁵⁶, přes *Plný dům*¹⁵⁷ a *Přátele*¹⁵⁸, až po současné *Dva a půl chlapa*.¹⁵⁹

¹⁵² Oficiální stránky TV Nova, 7. 9. 2017. Dostupné na: <http://comeback.nova.cz/clanek/novinky/comeback-je-zpet-v-tv-a-zdarma-na-nova-plus.html>.

¹⁵³ FILA, Kamil, *cit. dílo*.

¹⁵⁴ ČSFD, 7. 9. 2017. Dostupné na: <https://www.csfd.cz/film/241931-comeback/prehled/>.

¹⁵⁵ SAVORELLI, Antonio, *Beyond Sitcome*, McFarland, 2010, s. 23.

¹⁵⁶ *Ženatý se závazky*, *Married with children*, Ron Leavitt, Michael G. Moye, 1987-1997

¹⁵⁷ *Plný dům*, *Full House*, Jeff Franklin, 1987-1995

¹⁵⁸ *Přátelé*, *Friends*, David Crane, Marta Kauffman, 1994-2004

¹⁵⁹ *Dva a půl chlapa*, *Two and Half Men*, Lee Aronsohn, Chuck Lorre, 2003-2015

2.2.2 Americká sranda a česká ega

V roce 2007 televize Nova založila oddělení vývoje, ve kterém se sešli novinář Tomáš Baldýnský, producent a režisér Radek Bajgar a mediální analytik Milan Kruml.¹⁶⁰ “Oni mě najali, že budu šéf dramatické zábavy a jedna z věcí, které se měly dělat, byl sitcom. A já přišel s mnoha s realitou naprosto nespojenými postuláty typu: Všichni scenáristi jsou špatný a aby se dal nějaký seriál dělat, musíme vytvořit scenáristy vlastní,” vzpomíná Tomáš Baldýnský¹⁶¹.

Televize ho spolu s Radkem Bajgarem vyslala do Rumunska, kde se zúčastnili workshopu se spisovatelem a scenáristou Johnem Vorhausem, který je autorem scenáristických učebnic *The Comic Toolbox: How to be funny even if you're not*¹⁶², *The Little book of sitcom*¹⁶³ nebo *Creativity rules: A Writers' workbook*¹⁶⁴. “On má talent jak kazatel. S Bajgarem jsme tam byli tři dny a měli jsme pocit, že teď ten sitcom umíme, všechno víme, že je to easy, že to jenom zreplikujem,” vzpomíná Tomáš Baldýnský.¹⁶⁵

A tak pozvali Johna Vorhause i do Prahy, aby workshop uspořádali i pro místní autory. “Ten projekt byl šílenej a strašně drahej. Nejdražší věc, kterou kdy Nova ve vývoji dělala,” říká Tomáš Baldýnský.¹⁶⁶ Na pražský workshop sezvali skupinu lidí, které znali nebo kteří jim byli doporučení, že mají smysl pro humor - tohle bylo

¹⁶⁰ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁶¹ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁶² VORHAUS, John, *How to be funny even if you're not*, Silman-James Press, 2014

¹⁶³ VORHAUS, John, *Little Book of Sitcom*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2010

¹⁶⁴ VORHAUS, John, *Creativity Rules*, Silman-James Press, 1999

¹⁶⁵ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁶⁶ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

opravdu jediné kritérium.¹⁶⁷ “Se mnou tuhle místnost obývá dalších šedesát lidí. Je to roztomilá směska. Je tu pár mladých scenáristů, kteří už něco dělali. Je tu parta, co vede brutální humoristické stránky cosmoboy¹⁶⁸, jsou tu lidé, již se podíleli na humoristickém internetovém projektu kompost.cz¹⁶⁹. Je tu performer Bruno Ferrari¹⁷⁰, jsou tu kreativci z reklamek,” vzpomíná na workshop novinář Luděk Staněk.¹⁷¹ Ti se rozdělili do skupin a pod vedením Johna Vorhause vyvíjeli náměty na sitcom. Z nich byly vybrány tři, které se prezentovaly televizi Nova. Ta si nakonec vybrala *Comeback*.¹⁷² Z účastníků workshopu se potom sestavil writers' room, který na scénářích sitcomu začal pracovat. Sám Baldýnský říká, že ho ani nenapadlo postupovat jinak: “John o writers' roomu vůbec nemluvil. Moje jediná scenáristická zkušenost byla Ulice. Já jsem vůbec nevěděl, že se sitcom ani jinak nedá dělat,” doplňuje Baldýnský.¹⁷³

Velmi rychle se ale ukázalo, že jediní, kdo jsou schopní opravdu napsat scénář jsou ti, kdo mají scenáristiku vystudovanou: “Všichni ti vtipálci z internetu, standupisti a podobně sice mají spousta nápadů, ale

¹⁶⁷ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁶⁸ Humoristické internetové stránky, které už neexistují.

¹⁶⁹ Kompost je dnes už neexistující humoristický server zaměřující se hlavně na černý humor. Založili ho v roce 2001 Tomáš Baldýnský, František Fuka a Lukáš Vychopeň. - Wikipedie, 7. 9. 2017, Dostupné na: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Kompost.cz>

¹⁷⁰ Vlastním jménem Samir Hauser, performer, novinář, muzikant. Působil například v Kabaretu Zlatá Kozačka a v kapele Vanessa. Proslavil se hlavně nejrůznějšími provokacemi včetně šňupání kokainu v přímém přenosu České televize. - KRŠIAK, Filip, Bruno Ferrari: Bulvár oslavuje plebejství, dělá lidí blbější, 30.4.2014, Dostupné na: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/bruno-ferrari-bulvar-ctou-lopaty-stareny-a-dementni-holky/r~d6482e7cd07611e391780025900fea04/>

¹⁷¹ STANĚK, Luděk, *Jak jsem nebyl dost vtipný*, 16. 10. 2008. Dostupné na: <http://www.reflex.cz/clanek/stary-reflex-tema-reflexu/31921/jak-jsem-nebyl-dost-vtipny.html>

¹⁷² STANĚK, Luděk, *cit. dílo*.

¹⁷³ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

pak... To, že něco dopíšou samozřejmě neznamená, že to je dobrý...,“ směje se Tomáš Baldýnský.¹⁷⁴ “Ale když něco nedopíšeš, tak to ani bejt dobrý nemůže,” doplňuje spisovatelka a scenáristka Petra Soukupová,¹⁷⁵ která se na *Comebacku* také podílela.

Writers' room se tedy začal znovu proměňovat, až v něm nakonec zbyly jenom lidé se scenáristickou zkušeností.¹⁷⁶ U těch ale Baldýnský začal narážet na stejný problém, který popisoval Matěj Podzimek v předešlé kapitole o seriálu *Ulice*: Vystudovaní scenáristé sice umí psát, ale často neumí diskutovat, neumí pracovat v kolektivu. A kolektivní psaní je podle Baldýnského pro vymýšlení dobrého sitcomu zásadní.¹⁷⁷

Jako vzor writers' roomu, který se pokoušel vytvořit, ale nepodařilo se, zmiňuje Baldýnský writers' room seriálu *Simpsonovi*.¹⁷⁸ Skupina autorů se sejde a společně vymyslí námět na díl. Jeden ze scenáristů pak epizodu napíše, vrátí se s ní do writers' roomu a celý tým ho společně přeíše. Promítají si scénář na stěnu a celý tým nabízí nápady, jak které konkrétní místo upravit, vylepšit.¹⁷⁹ “Pro sitcom jsou writers' roomy klíčový. Potřebuješ velký množství komediálního materiálu. Potřebuješ společně ten námět probírat ze všech úhlů, projít všechny možnosti. S Duškem¹⁸⁰ jsme tomu říkali “kritické množství.” Když je toho vymyšleno dost, tak už musí přijít někdo sám a z té haldy vymyšlených možností a nápadů poskládat příběh,” popisuje

¹⁷⁴ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁷⁵ Autorův rozhovor s Petrou Soukupovou, 25. 5. 2017.

¹⁷⁶ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁷⁷ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁷⁸ *Simpsonovi*, *The Simpsons*, Matt Groening, James L. Brooks, Sam Simon, 1989 - 2017.

¹⁷⁹ Autorův rozhovor s Billem Odenkirkem, 6. 1. 2015.

¹⁸⁰ Zdeněk Dušek, dramaturg a režisér *Comebacku*.

Baldýnský,¹⁸¹ “Spálí se tam strašný množství kreativity. Potřebuješ, aby každá věta byla vtipná. V sitcomu ti nápad vydrží sekundu, v detektivce pět minut. A nám se nikdy nepodařilo mít ten writers' room, kterej by nabízel nápady. Nakonec jsme to udělali tak, že jsem měl ještě další okruh lidí na internetu v diskusním fóru a těm jsem vždycky řekl “potřebuju vtipný jméno na M,” nebo “vtip na téma”... a oni nám ten brainstorming udělali.”¹⁸²

Writers' room *Comebacku* se tak ukázal jako nekompatibilní pro týmovou práci. V čele Tomáš Baldýnský, který chce ve stylu showrunnera, jak jsem ho popisoval v první kapitole, nekompromisně prosazovat svoji vizi, chce diskutovat a svým přístupem writers' room spíš dusí.¹⁸³ Na druhé straně scenáristé, kteří nejsou zvyklí na týmovou práci a kteří *Comeback* chápou taky jako svoje dílo, chtějí psát také svůj seriál a ne jenom naplňovat představu Baldýnského. “Problém *Comebacku* byl paradoxně v tom, že ty lidi, co to dělali, to měli rádi, líbilo se jim to. Dívali by se na to, i kdyby to nepsali. A proto to bylo těžší. Chtěli, aby to bylo taky jejich a já jsem jim to nedovolil, protože to bylo furt moje,”¹⁸⁴ snaží se vysvětlit Baldýnský a Petra Soukupováho doplňuje: “Jenže když máš malý kolektiv lidí, kdy si každé myslí, že si udělá svůj sitcom, tak to je pak těžký tu autoritu uznávat.”¹⁸⁵

I Baldýnský přiznává, že možná dával scenáristům málo prostoru a nenechal je “vykvést,” možná i proto se u autorů nedařilo překonat ten blok, že nepracují na finálním produktu, ale spíš připravují půdu pro někoho jiného:¹⁸⁶ “Málokdo je schopen pochopit to: Bez tebe by to nebylo. Tys za mě vyřešil spoustu věcí, někdy si jenom vyřešil to, že je

¹⁸¹ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁸² Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁸³ Autorův rozhovor s Petrou Soukupovou, 25. 5. 2017.

¹⁸⁴ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁸⁵ Autorův rozhovor s Petrou Soukupovou, 25. 5. 2017.

¹⁸⁶ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

to slepá ulička, do který já díky tobě nevejdu. A z těch stavebních kamenů, který tys měl, který si mi dal, ne ze všech, jsem prostě něco postavil. Byli tam lidi, který pak v klidu domova dokázali napsat velmi dobrý věci. Ale třeba to poskládali způsobem, se kterým jsem nesouhlasil, takže to nešlo použít. Zatímco kdyby to bylo v tom writers' roomu, tak já bych řekl, vymýšlíte dobře, ale tohle já nechci. A oni by to mohli rovnou upravit, nebyla by tam ta zbytečná práce napsání celého scénáře," říká Tomáš Baldýnský.¹⁸⁷

Nakonec se writers' room *Comebacku* v podobě skupinové práce na scénářích ukázal jako ztráta času, protože nefungoval ani na lidské úrovni. Někteří scenáristé neustále prosazovali svoje nápady a nechtěli se nechat korigovat, jiní zase do debaty vůbec nepřispívali.¹⁸⁸ "Myslím, že dobrý schowrunner je schopný lidi přesvědčit, zmotivovat a vysvětlit to, co chce. Aby potom ta práce na těch druhých verzích nebyla tak dramatická. A to se mi nedařilo," vzpomíná Baldýnský.¹⁸⁹

"Potřebuju, aby mi lidi nabízeli, abych si mohl vybírat. Protože já věřim svému výběru a velmi často se dostávám do situace, kdy přesně vim tu věc, kterou potřebuju, a potřebuju ji naplnit. Vím, že potřebuju větu, scénu, že něco chci. A v tom je veliká odpovědnost, je to velikej tlak a proto ty ostatní lidi, ti autoři mají výhodu, že můžou chrlit. Oni se nemusí krotit. Můžou říkat dobrý věci, můžou říkat blbosti, ten vtip je v tý mnohosti," popisuje Baldýnský, "nejcennější je vytvořit v těch lidech pocit toho, že tam neni nikdo, kdo by se na ně, když řeknou nějakou hloupost, díval s despektem. Když se bojíš říct hloupost, tak potom neřekneš nic. Hrozně těžký je to s takovým tím českým blokem, kdy se bojíš nedávat nic, co neni hotový, nic za čím by sis nestál."¹⁹⁰

Baldýnský sám říká, že nejdůležitější je mít skupinu správně postavenou, aby fungovala společně v diskuzi, a to se nepodařilo. Měl

¹⁸⁷ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁸⁸ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁸⁹ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁹⁰ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

odvahu vzít na sebe zodpovědnost, která s vizí jednoho autora souvisí, ale nedokázal vést writers' room tak, aby pracoval pro dobro celku, tedy pro jeho vizi. Aby ho akceptoval jako šéfa autora, který určuje, jak bude seriál vypadat.

2.2.3 Právo na poslední slovo

Celý tým se nakonec rozdělil na čtyři menší writers' roomy, se kterými Baldýnský spolupracoval samostatně. Vznikaly tak souběžně čtyři díly. S každým týmem se nejdříve rámcově dohodl, o čem jejich epizoda bude. Oni pak napsali první verzi a nad ní se pak sešli znova.¹⁹¹ “Stejně jsme nadpoloviční množství času strávili tak, že jsem já nebo Jirka Vaněk¹⁹² rámcově postavili ten příběh, ten jsme předali jednomu z týmů, ty ho napsali a my jsme ho pak s Jirkou znova přepsali,” popisuje Tomáš Baldýnský.¹⁹³

Scénáře se pravidelně odevzdávali v den čtené zkoušky a i při ní procházely úpravami.¹⁹⁴ “Jen jsme produkci předem rámcově řekli: ‘potřebujem kostým kuřete,’ ‘asi tam bude hodně Ozzáka,’ něco takovýho...,” upřesňuje Baldýnský.¹⁹⁵ Vzhledem k tomu, že seriál běžel ve dvou řadách v průběhu tří let, měli autoři možnost reagovat na herce a diváky. “U *Comebacku* bylo super, že jsme viděli, co chodilo z placu a furt jsme ještě psali. To bylo rozhodně fantastický. Ze začátku třeba Babčáková hrála hrozně blbě, dokonce jsme ji chtěli vypsát. Potom jsem s ní promluvil, udělal jsem bububu a ona pak začala hrát dobře a díl od dílu má větší a větší prostor. Původně byla úplně vedlejší

¹⁹¹ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁹² Jiří Vaněk, scenárista a novinář, který se podílel mimo *Comebacku* na seriálech *Pan Mára* (TV Nova, 2013), *Doktoři z Počátků* (TV Nova, 2013 - 2014), *Ohnivý Kuře* (TV Prima, 2016 - 2017).

¹⁹³ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁹⁴ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁹⁵ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

postava, takže tohle to může ovlivňovat. Vidiš, jak to ty herci dělaj, tak to pro ně líp píšeš.”¹⁹⁶

I když pozice showrunnera na projektu neexistovala, Tomáš Baldýnský byl formálně kreativní producent, jeho pravomoci byli v podstatě showrunnerské, alespoň co se týče kreativních rozhodnutí: “Není tam nic, co bych neschválil, co by bylo proti mojí vůli. Byl jsem ve střížně, přestříhávali jsme díly. Měl jsem poslední slovo, což u nás rozhodně není typický. Comeback i Kosmo jsou svým způsobem autorský projekty. Podílelo se na tom spousta lidí, ale fakt to bylo úplně jenom po mým.”¹⁹⁷

V titulcích je mezi autory scénáře uveden každý, kdo se jakýmkoliv způsobem na scénáři podílel.¹⁹⁸

2.2.4 Writers' room nebo život

Tomáš Baldýnský během rozhovoru několikrát opakoval, že rozhodně je zastánce skupinového psaní, že si vlastně ani žádný jiný způsob představit nedokáže: “Já ani nepotřebuju, aby někdo říkal nápady, mně stačí, když o tom s někým mluvím, protože mě to v proudu toho dialogu napadá. Když sedím sám u počítače, tak to nejde.”¹⁹⁹

Využívání writers' roomu je podle něj ale problematické hned z několika důvodů: “Bylo to drahý, drahý na výrobu, požadavky ohledně počtu natáčecích dnů. Třeba Prima teď dává na scénáře polovinu toho, co jsme měli my. Měli jsme prostě velkej budget, ale některý díly Comebacku pak opakovali jedenákrát. Díky těm penězům a času, co jsme do toho investovali, se to prostě neomrzí.”²⁰⁰

¹⁹⁶ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁹⁷ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁹⁸ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

¹⁹⁹ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

²⁰⁰ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

Například na jeho další projekt *Kosmo*²⁰¹ chtěl writers' room postavit znovu, ale neměl na něj dostatek peněz. Vznikl tak jenom v tandemu Tomáš Baldýnský a Petra Soukupová.²⁰² Opět měl ale hlavní slovo Baldýnský, Soukupová sama říká, že to nechápala jako svůj projekt, že “pouze” pomáhala při psaní dialogů.²⁰³

Zvláště u některých televizních formátů ale Baldýnský vidí fungující writers' room jako nevyhnutelnost: “Když máš osmidílnou detektivku, tak když si to někdo vezme a úplně to předělá, tak neumře. Já když jsem dělal padesát dílů *Comebacku*, tak jsem pak skoro umřel.”²⁰⁴

Comeback se i po šesti letech od svého skončení pořad vrací na televizní obrazovky. “Některé díly jsou pořad v pohodě, ale některý, zvláště ty první...,”²⁰⁵ ošívá se Petra Soukupová a Tomáš Baldýnský s ní souhlasí, “No ty první byly hrozný, to jsme věděli od začátku. Dlouho jsem to neviděl, takže teď nevím. Když jsme je dodělali, tak jsem nenáviděl všechny. Moje děti se na to začali koukat, kamarád mi furt vyčítá, že se na to jeho osmiletý dcery koukaj. Pořád to nějakým způsobem žije, to je zajímavý.”²⁰⁶

Writers' room *Comebacku* se pokusil naplnit představu o americkém způsobu fungování writers' roomu, jak jsem se ho pokoušel popsat v první kapitole. Tedy silný autor se svojí vizí v čele a tým scenáristů, kteří se jí pokouší naplnit. Writers' room ale podle mého pozorování selhal hlavně na neochotě většiny zúčastněných spolupracovat a diskutovat. Baldýnskému se nepodařilo dostatečně předat svoji vizi, aby ji ostatní pochopili, a motivovat je, aby mu

²⁰¹ *Kosmo*, Tomáš Baldýnský, Česká televize, 2016.

²⁰² Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

²⁰³ Autorův rozhovor s Petrou Soukupovou, 25. 5. 2017.

²⁰⁴ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

²⁰⁵ Autorův rozhovor s Petrou Soukupovou, 25. 5. 2017.

²⁰⁶ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

pomohli ji společně naplnit. Členové týmu potom často buď nechtěli, nebo neuměli pracovat na příbězích v týmu a vzdát se svého autorského podílu, svojí vlastní vize, ve prospěch té Baldýnské.

2.3 Pustina

2.3.1 Nejlepší, protože mohla

Pustina je osmidílná dramatická minisérie z produkce HBO, která se na televizních obrazovkách objevila v říjnu roku 2016. Za jejím vznikem stojí tvůrčí tým Nutprodukce v čele se scenáristou Štěpánem Hulíkem a producenty Tomášem Hrubým a Pavlou Janouškovou Kubečkovou. Režisérsky pak projekt uchopil v první řadě Ivan Zachariáš, filmový a televizní debutant, ale zkušený reklamní režisér, kterému sekundovala filmová režisérka Alice Nellis.²⁰⁷

Pustina vyvolala vesměs nadšené reakce, recenzenti ji často řadili k tomu nejlepšímu,²⁰⁸ co se na domácí televizní scéně urodilo.²⁰⁹ I vlažnější recenze ji většinou přiznávaly minimálně to, že je vysoko nad průměrem české televizní tvorby.²¹⁰ Nejčastější výtky směřovaly k sice preciznímu řemeslnému zpracování, ale dějové nedotaženosti.²¹¹ Někteří recenzenti také upozorňovali na to, že *Pustině* se dostalo tolik prostředků a tvůrčí svobody jako ještě žádnému jinému českému

²⁰⁷ Marketing&Media, 27. 2. 2010. Dostupné na: <https://mam.ihned.cz/c1-54857880-archiv-reklam-reziser-a-ivana-zachariase>.

²⁰⁸ STEJSKAL, Tomáš, *Pustina od HBO je nejlepší český krimiseriál, stojí na silné hrdince a udržuje napětí*, 31. 10. 2016. Dostupná na: <https://archiv.ihned.cz/c1-65495960-hbo-pustina-serial-zacharias-recenze>.

²⁰⁹ SPÁČILOVÁ, Mirka, *Ve filmařsky silné Pustině se dávno zapomněli smát*, 31. 10. 2016. Dostupné na: http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-pustina-0jb-/filmvideo.aspx?c=A161030_165322_filmvideo_spm.

²¹⁰ KABÁT, Marcel, *Skanzen české deprese aneb Hranice Pustiny*, 16. 11. 2016. Dostupná na: http://www.lidovky.cz/skanzen-ceske-deprese-anbe-hranice-pustiny-f2q-/kultura.aspx?c=A161117_115333_In_kultura_hep.

²¹¹ KOUTSKÝ, Pavel, *Naprosto dokonalá nuda*, 31. 10. 2016. Dostupné na: <http://mediahub.cz/komentare/900542-recenze-serial-pustina-naprosto-dokonala-nuda>.

projektu,²¹² což Martin Svoboda shrnuje v bonmotu: “Je nejlepší jednoduše proto, že jako první nejlepší být může.”²¹³

Scénáře vznikaly necelé tři roky a tvůrci se shodují, že měli téměř absolutní tvůrčí svobodu.²¹⁴ Rozpočet nebyl zveřejněn, ale podle odhadů se jednalo o mnoho desítek milionů korun.

Reakce diváků můžeme jen odhadovat podle fanouškovských stránek, protože HBO čísla o sledovanosti většinou neposkytuje. Na serveru ČSFD se hodnocení vyšplhalo až na 89 %, což je průměr hlasování 9 591 diváků. To *Pustinu* v rámci tohoto serveru pasuje na nejlepší český seriál.²¹⁵ Seriál si také odnesl Českého lva za nejlepší televizní dramatický seriál.²¹⁶

Děj se točí kolem fiktivní vesnice Pustina někde na úpatí Krušných hor. Jeho starostka bojuje za zachování vesnice, která má ustoupit rozšiřující se těžbě uhlí nejen proti manažerům nadnárodní firmy, ale i proti vlastním obyvatelům, kteří by často radši vzali odstupné a odstěhovali se z neutěšeného prostředí pryč. Když boj o záchranu města vrcholí, starostčina dcera zmizí. Při jejím hledání se odкрývají další tajemství, které Pustina skrývá.

²¹² SVOBODA, Martin, *Pustina je nejlepší seriál, co v Česku vznikl. Místy je až příliš dobrá*, 25. 10. 2016, Dostupné na: <https://magazin.aktualne.cz/televize/recenze-problem-ocekavane-pustiny-misty-je-az-prilis-dobra/r~a942d71c9a0211e6bea5002590604f2e/>.

²¹³ SVOBODA, Martin, *cit. dílo*.

²¹⁴ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

²¹⁵ ČSFD, 7. 9. 2017. Dostupné na: <https://www.csfd.cz/film/415669-pustina/prehled/>.

²¹⁶ Oficiální stránky České filmové a televizní akademie, 7. 9. 2017. Dostupné na: http://www.filmovaakademie.cz/archiv/content_cz/24._cesky_lev___vysledky_web.pdf.

2.3.2 Najít formát a naplnit ho

V roce 2013 měla za sebou tvůrčí trojice scenárista Štěpán Hulík a producenti Pavla Janoušková Kubečková a Tomáš Hrubý, kteří tvoří jádro Nutprodukce, třídílnou minisérii *Hořící keř*²¹⁷, která také vznikla pro HBO. Zpracování událostí kolem upálení Jana Palacha, které režírovala polská režisérka Agnieszka Hollandová²¹⁸, si odneslo dohromady 11 Českých lvů²¹⁹ a 7 cen České filmové kritiky.²²⁰

Díky tomuto úspěchu Nutprodukce věděla, že má v HBO otevřené dveře s dalším projektem. Zároveň si byli jistí, že chtějí pro televizi pracovat dál, ale že nechtějí pokračovat s další historickou látkou.²²¹ Také si chtěli vyzkoušet delší formát, než byl *Hořící keř* a osmidílná série jim připadala jako ideální.²²² “Přišlo nám to jako dobrý formát, který bychom zároveň mohli zvládnout,” říká v rozhovoru Tomáš Hrubý.²²³

Po rozhodnutí o formátu začali hledat, jaké příběhy by jim do takového formátu pasovaly. Ve společné diskuzi nakonec vznikl námět na *Pustinu*, který prezentovali HBO, a uspěli.²²⁴ “V tu chvíli jsme

²¹⁷ Hořící keř, HBO, 2013.

²¹⁸ Polská režisérka, která se prosadila i v Hollywoodu, byla třikrát nominovaná na Oscara, oceněná na festivalu v Cannes a je držitelkou Zlatého Globu. - Oficiální stránky České televize, 7. 9. 2017. Dostupné na: <http://www.ceskatelevize.cz/lide/agnieszka-holland/>.

²¹⁹ Oficiální stránky České filmové a televizní akademie, 7. 9. 2017. Dostupné na: <http://filmovaakademie.cz/cz/novinky/vysledky-cen-cfta-za-rok-2013>.

²²⁰ Oficiální stránky Cen české filmové kritiky, 7. 9. 2017. Dostupné na: <http://www.filmovakritika.cz/2013/vysledky.html>.

²²¹ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²²² Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

²²³ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²²⁴ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

věděli, že máme peníze na to, abychom mohli pozvat další lidi,” říká Tomáš Hrubý.²²⁵ Tak začali hledat autory do writers' roomu.

2.3.3 Scenáristická kapela

V úplných začátcích do writers' roomu zvali nejen scenáristy, ale i jiné profese, třeba dokumentaristy nebo odborníky z oblastí, které byly pro děj *Pustiny* důležité.²²⁶ “Byl tady třeba kluk, který pracoval v pastáku, snažili jsme se co nejvíc nasát to prostředí a to téma. Dozvědět se co nejvíc, vytěžit z ostatních co nejvíc dramatických situací a postavit ten scénář,” upřesňuje Tomáš Hrubý.²²⁷

Když se ale chtěli pustit do psaní scénářů, zjistili, že se nikomu nedaří naladit na stejnou vlnu, kterou nastavil na začátku Štěpán Hulík jako šéfcenárista.²²⁸ “Zkoušeli jsme delegovat scénáře postupně na čtyři různé lidi, ale zafungovalo to jednou tak na polovinu scénáře, ale i tam byly výrazné přepisy. Narazili jsme na velmi málo lidí, kteří by byli s projektem kompatibilní.”²²⁹ říká Tomáš Hrubý a Štěpán Hulík dodává: “Ukázalo se, že u nás asi scenáristi nejsou, nebo nejsme, když to vztáhnu i na sebe, schopní úplně se naladit na cizí text, který někdo vykopne v nějakém konkrétním stylu. Na těch scénářích přitom bylo vidět, že to psali velmi talentovaní lidi, ale nebylo pro ně jednoduché ani možné chytit styl té věci a plynule pokračovat dál, aby to vypadalo jako jedna kompaktní věc.”²³⁰

Writers' room tak fungoval vlastně jenom jako počáteční studnice nápadů. Tomáš Hrubý to popisuje: “My jsme aplikovali model: V místnosti sedí lidi, kteří se snaží vymýšlet nápady, příběhovou

²²⁵ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²²⁶ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²²⁷ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²²⁸ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

²²⁹ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²³⁰ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

strukturu, ale to samotný psaní, rozpracovávání těch věcí, je dílem jednoho člověka.”²³¹

Podobně se rozděloval i kredit za autorství scénářů, jako jediný scenárista je uveden Štěpán Hulík. Všichni ostatní, kdo ve writers' roomu Pustiny nějak figurovali, jsou v titulcích pod “Spolupráce na scénáři.”²³² “Autorský kredit jsme nijak nerozdělovali. Prostě jsme řekli, že scénář napsal Štěpán a my ostatní²³³ jsme napsáni pod námětem. Dál jsme se tím nezoobírali a ani to pro nás nebylo nějak klíčové,” upřesňuje Tomáš Hrubý.²³⁴

Mezi scenáristy, kteří se ve writers' roomu Pustiny vystřídali, byla i Petra Soukupová:²³⁵ “Štěpán tam seděl, občas k tomu něco řekl, ale podle mě už v tu chvíli věděl, jak to nakonec napíše a nikdo mu v tom nemůže pomoci. To celý byla spíš taková sbíračka nápadů podle mě. V jistém momentu už to nemá další pokračování. Ty lidi tam můžou sedět a hádat se o to, co je podle nich pravděpodobnější nebo možnější. Pak ale nakonec stejně někdo musí sednout a nějak to napsat podle toho, co jemu se zdá. Jednou jsi showrunner nebo hlavní autor a musíš převzít tu zodpovědnost. Buď si teda vezmeš tu hromadu těch nápadů nebo něčí první verzi. Na chvíli se myslelo, že by se udělal scénosled. A že když máš dobřej scénosled, tak to může napsat víceméně kdokoliv. Ale ukázalo se, že to nejde. Mně to taky nabízeli, ale já cizí věci nepíšu.”

Nakonec byl writers' room postupně rozpuštěn a zůstala jenom čtveřice Hulík, Hrubý, Kubečková a dokumentarista Lukáš Kokeš.²³⁶ “Lukáš je víc vizuální. Má jinej pohled a jiný myšlení než ostatní.

²³¹ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²³² Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²³³ Lukáš Kokeš, Tomáš Hrubý a Pavla Janoušková Kubečková.

²³⁴ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²³⁵ Autorův rozhovor s Petrou Soukupovou, 25. 5. 2017.

²³⁶ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

Nepřemýšlí sice tak dramaticky a dramaturgicky, ale přemýšlí třeba víc o atmosféře a o autenticitě. Na tu autenticitu toho celého má velký jemnocit. Pak taky hodně spolupracoval ve výrobě. Točil většinu atmosférických záběrů nebo skoro celá titulková sekvence je jeho práce.”²³⁷

Nakonec tak došli k tomu, že autorská spolupráce je pro ně možná jenom v kruhu autorů, kteří si jsou blízcí i lidsky, kteří fungují i na kamarádké úrovni: “Ten model, který jsme aplikovali my, se asi nejvíc podobá vzniku kapel. Prostě máš skupinu lidí, kteří se nějak přirozeně dají dohromady, protože mají společné vidění, mají rádi stejný styl, baví je stejné věci. Organicky se sejdou a začnou spolu něco dělat.”²³⁸

Všechny scénáře nakonec napsal Štěpán Hulík sám. Jejich dolazování pak probíhalo hlavně v tandemu Hrubý-Hulík.²³⁹ Jejich dvojice vlastně měla showrunnerskou odpovědnost a pravomoce. Štěpán Hulík byl šéf kreativní části, Tomáš Hrubý produkce, všechny rozhodnutí o obou stránkách věci ale dělali společně v diskusi.²⁴⁰ “Já se necítím jako showrunner a nefungoval jsem tak na Pustině a myslím, že tak nebudu fungovat ani v budoucnu. Já prostě nemám tu ambici být ten člověk, co to tlačí dopředu,” říká Štěpán Hulík²⁴¹ a Tomáš Hrubý dodává: “Nejvíc to fungovalo na tom našem tandemu. Dost často bylo to nejlepší síto, že jsme se na tom správným nápadu shodli všichni²⁴². Protože všichni viděli, že je to dobrý. Většinou jsme si řekli: Pojdme to zkusit. Pokud byl někdo o něčem fakt přesvědčenější, tak se to vyzkoušelo. A na tom papíře se pak většinou vidělo, jestli to funguje

²³⁷ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²³⁸ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²³⁹ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁴⁰ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁴¹ Autorův rozhovor s Štěpán Hulík, 17. 5. 2017.

²⁴² Tomáš Hrubý, Štěpán Hulík, Pavla Janoušková Kubečková a Lukáš Kokeš.

nebo ne. Neshody jsme samozřejmě měli, ale ve většině případů se ukázalo, že když se na něčem neshodneme, tak to znamená, že ani jedno z těch řešení není ideální a hledala se třetí cesta."²⁴³

Writers' room *Pustiny* narazil na trochu podobný problém, jako měl *Comeback*. Tvůrci měli jasnou představu, jak by chtěli, aby jejich seriál vypadal, ale nepodařilo se jim přenést ji na scenáristy, kteří by ji dokázali napsat stejně jako hlavní autor Štěpán Hulík. Vůbec přitom ale nemluvili o prosazování autorských eg, jako to bylo u *Comebacku*. Autoři v jejich writers' roomu s tím podle všeho neměli problém nebo se vůbec nedostali do stádia, kdy by to problém být mohl. Prostě se jim nepodařilo naladit na stejnou vlnu. Naopak diskutování nad příběhy, postavami a směřování seriálu fungovalo dobře, takže writers' room nakonec fungoval podobně, jako u Aarona Sorkina, jak je popsáno v prvních kapitolách: Autoři ve writers' roomu přinášeli nápady a Štěpán Hulík jako hlavní autor některé nápady využil, poskládal je, jak potřeboval a na jejich základě napsal scénáře.

2.3.4 Stavba Pustiny

Na začátku každého dílu byla vždycky synopse, na základě které vznikl scénář. Autoři postupovali po dvou, vždycky se dvě synopse poslali do HBO a pokud je schválila, vznikly podle nich dva scénáře dvou epizod. Teprve potom se začalo pracovat na dalších dvou synopsích."²⁴⁴ Neměli jsme nikdy celkovou představu, celkovou osu příběhu. Věděli jsme ale, kam chceme dojít úplně na konci," popisuje Štěpán Hulík, "uklidňovali jsme se tím, že když nevíme my, jak se k rozuzlení dostaneme, tak to nebudou vědět ani diváci."²⁴⁵

Tímto způsobem vzniklo všech osm dílů. HBO se ale scénáře posledních tří epizod nelíbily.²⁴⁶ V tenhle moment do procesu psaní

²⁴³ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁴⁴ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁴⁵ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

²⁴⁶ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

vstoupil britský producent HBO Steve Matthews.²⁴⁷ “Dělali jsme spoustu drobnějších změn a vraceli se v charakterech. Třeba zjištěš, že něco potřebuješ představit dřív. Ale poslední tři díly jsme překopali úplně, tam nezůstalo nic,” vzpomíná Tomáš Hrubý.²⁴⁸ “Šestý a sedmý díl byl největší boj. Třetí akt, kde má všechno zapadat do sebe. To je nejobtížnější. To jsme ale nevěděli, protože jsme to nikdy předtím nedělali. Ukázalo se, že i když dopředu víš, jak to má skončit, tak uzavřít ty linky, aby to dávalo smysl, a aby to diváka nesralo, je naprosto extrémně obtížná disciplína. A do poslední chvíle, i když už to bylo vyrobený, jsme si nebyli jistí tím, jak to lidi přijmou. Byli jsme strašně nervózní.”²⁴⁹

I po dokončení scénářů, opoznámkování a jejich následném schválení ze strany HBO, ale scénáře nebyly hotové. Přepisovalo se úplně do poslední chvíle:²⁵⁰ “Já říkám, že scénář nemá být hotový nikdy. Vidíš, jak lidi hrajou, vidíš, co z toho leze, a máš jít a kouknout se na dialogy, na ten scénář a říct si: Neměl bych tady něco...,” říká Tomáš Hrubý,²⁵¹ “Produkce nás fakt nenáviděla, protože oni jsou zvyklí, že scénáře jsou většinou hotové měsíc před natáčením. Ale i kdybych si myslel, že je to dokonalý, tak začnou chodit první denice²⁵² a chceš něco přepisovat, protože se ti mění pohled na to, je to živý organismus.”²⁵³

²⁴⁷ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁴⁸ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁴⁹ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

²⁵⁰ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁵¹ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁵² Materiál, který filmový nebo televizní štáb natočil jeden konkrétní den. Často se používá také termín “denní práce.”

²⁵³ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

Štěpán Hulík k tomu dodává:²⁵⁴ “Nešli jsme tak daleko, že bychom prepisovali celé postavy, ale u Duška se to cizelovalo a myslím, že poslední tři díly, které jsme dávali dohromady už souběžně s natáčením, jsou tím hodně ovlivněný. Třeba kluci z pastáku, Filipův oblouk, najednou to vyvstávalo před očima. To je velká výhoda kontinuálního dopisování během natáčení. Od začátku jsme s HBO řešili, že chceme točit kontinuálně. Je to hrozně důležitý. Hodně jsme prepisovali i po castingu²⁵⁵.”

Právo posledního slova měla HBO, která projekt financovala, ale tvůrci si vzpomněli jenom na jeden moment, kdy ho použila.²⁵⁶ Ke spolupráci s HBO říká Štěpán Hulík: “Zásadní kreativní neshody jsme s nimi neměli. Asi dvakrát jsme prostě měli jiný názor. Byla z toho diskuse, díky které se našel kompromis, který tu věc nepoškodil a obě strany s tím byly v pohodě.”²⁵⁷

Režisér Ivan Zachariáš do *Pustiny* vstoupil v době, kdy bylo prvních pět dílů “hotových,” a poslední tři se prepisovaly.²⁵⁸ Režisér k tomu říká v rozhovoru pro Aktuálně: “Z naší strany docházelo k velmi intenzivním úpravám dialogů, Štěpán se k tomu ale postavil jako chlap a neřekl, že se nesmí změnit ani čárka. Na což bych asi ani nepřistoupil. On ale reagoval dobře, a když mu naše změny dávaly smysl, souhlasil s nimi. Za mě tedy rozhodně pozitivní zkušenost. Vlastně si ani neumím představit lepší.”²⁵⁹ Druhá režisérka Alice Nellis ho doplňuje: “Jako scenáristka obdivuju jeho otevřenost. Po skoro

²⁵⁴ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

²⁵⁵ Po výběru herců.

²⁵⁶ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁵⁷ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

²⁵⁸ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁵⁹ SVOBODA, Martin, *Neděláme reklamu na Česko ani estrádu pro Pražáky, někdy se prostě žije tvrdě, říkají tvůrci Pustiny*, 17. 10. 2016 Dostupné na: <https://magazin.aktualne.cz/televize/nedelame-reklamu-na-cesko-ani-divadlo-pro-prazaky-nekdy-se-p/r~c5f38680939b11e698ab002590604f2e/>.

tříleté námaze byl ochotný na textu dál pracovat, když jsme našli dějovou nebo emocionální nelogičnost. V tu chvíli už to člověku musí lézt nejen krkem ale i ušima a hodně autorů má tendenci začít svůj text slepě bránit. Přesto jsem v něm cítila podporu a věděla, že když budu mít přímo na lokaci nápad, můžu mu zavolat a zkonzultovat ho s ním."²⁶⁰

Režijní podoba byla z velké části v rukou režiséra, jak říká Tomáš Hrubý: "Ivan řekl, že chce, aby to bylo civilní. My jsme se zeptali, co to znamená a Ivan řekl referenční film. Bylo to *Winters Bone*²⁶¹. Chtěli jsme vidět kamerové zkoušky. Ty se nakonec udělaly až tři týdny před natáčením a vypadaly super. Ale jinak jsme prostě jeli na tom, že tomu věříme, že to dopadne. Ten scénář si o něco říkal, už v tom textu je to zakomponovaný, ty atmosféry jsou tam popsány. Třeba u lokací jsme byly a ty vybíral skvělý. Casting taky. Ty detaily, jestli tam bude ruční kamera, jaký bude záběr... oni to asi nejsou detaily, ale já se necítím povolanej to hodnotit a nějak do toho vstupovat."²⁶²

Práce na scénářcích *Pustiny* byla oproti americkým systémům, na které jsem narazil v knížkách popsány v první části, netypická tím, že se na začátku nepokoušeli vytvořit celkovou osu příběhu a podle ní pak postupně napsat scénáře. Věděli sice, kam směřují, ale jak tam dojdou, zjišťovali až postupně, jak se blížili ke konci. Oproti *Comebacku* a *Ulici* měli mnohem menší možnost reagovat na práci herců a vůbec na divácké preference. Možnost vidět scénáře natočené a podle toho upravit svoje psaní ale využili alespoň u závěrečných epizod. Co se týče rozdělení odpovědnosti a pravomocí, je writers' room *Pustiny* vlastně někde mezi *Ulicí* a *Comebackem*. *Pustina* měla jasnou vizi, kterou omezoval vlastně jenom dohled HBO, která příliš nezasahovala. O jednotné vizi také nerozhodoval jeden člověk, ale dvojice autorů, kteří všechno řešili diskusí. Když si odmyslíme writers' room, který na

²⁶⁰ SVOBODA, Martin, *cit. dílo*.

²⁶¹ *Winters Bone*, Debra Granik, 2010.

²⁶² Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

začátku dodal penzum nápadů, tak *Pustina* vlastně vznikla “tradičním” způsobem, jak ho popisuje Pjaničková v práci citované v první kapitole, který byl pro českou seriálovou scénu typický před rokem 2005: Je to dílo dvou autorů, které z velké části vzniklo a bylo schváleno ještě před začátkem natáčení. Hlavní slovo ale měli autoři scénářů. Režiséri se sice podíleli na výsledném produktu, ale spíše doladřovali, než že by ho nějak měnili.

2.3.5 Nutné zlo jménem writers' room

Tomáš Hrubý i Štěpán Hulík berou práci na *Pustině* hlavně jako obrovskou zkušenost: “Já to vnímám tak, že na to, že jsme o tom nevěděli vůbec nic, tak jsme do toho skočili a skončilo to i na naše očekávání dobře,” sumarizuje Tomáš Hrubý²⁶³ a Štěpán Hulík dodává: “To určitě. Já mám tendenci si říkat, že bych do budoucna chtěl minimálně vědět, jakým vývojem ten charakter projde, jaká má být jeho cesta v rámci příběhu. Ale na druhou stranu je podle mě potřeba být otevřený tomu, že tě ten příběh zavede někam jinam a umět opustit ty svoje prvotní představy a změnit je. Takže si vlastně nejsem jistý, jak moc na začátku o tom celém příběhu potřebuješ vědět.”²⁶⁴

“Nejvíc jsme se naučili o sobě, to je to nejcennější. Víš, co ti jde, co ti nejde, co funguje. A pak si uvědomíš, kam chceš jít dál. Hlavně nám to dalo tu odvahu, že to třeba příště zase dáme,” říká Tomáš Hrubý²⁶⁵ a Štěpán Hulík přikyvuje: “Zjistíš, co jsou tvoje talenty, co ti prostě jde a co tě baví.”²⁶⁶

Writers' room nebo prostě psaní ve větší skupině chápou spíš jako něco, co by bylo potřeba, kdyby je tlačil čas. Ten je teď ale netlačí, takže si můžou v klidu pracovat ve dvojici, tak jak vznikla většina

²⁶³ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁶⁴ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

²⁶⁵ Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

²⁶⁶ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

Pustiny.²⁶⁷ “Nevím, třeba se to ukáže jako nutnost. Já píšu pomalu a může se stát, že to někdo koupí a bude tam termín, do kdy se to musí stihnout... A já prostě nezvládnou napsat osm dílů za pár měsíců,” přemýšlí Štěpán Hulík.²⁶⁸

Štěpán Hulík si ale nedokáže představit jak takový writers' room postavit. Spolupráce v jejich čtveřici²⁶⁹ fungovala hlavně na tom, že jsou zároveň parta kamarádů, kteří mají společnou vizi, dělají to, co je všechny baví. Pokus o vytvoření writers' roomu “umělým” způsobem, pro ně nefungoval.²⁷⁰

“Kdyby nám Netflix²⁷¹ zavolal a řekl, že to chce za půl roku točit, tak jasně, pak to budeme řešit. Ale jinak to budeme dělat tímhle naším způsobem, protože funguje. Není v tom žádná hlubší filozofie, metodika, prostě jsme našli nějaký naše modus operandi, ve kterém teď jedeme, a který se odvíjí od současné situace a našeho osobnostního založení,” uzavírá Tomáš Hrubý.²⁷²

Tomáš Hrubý a Štěpán Hulík do budoucna zatím další writers' room připravovat nechtějí, protože mají pocit, že ho nepotřebují. Raději budou tvořit v menší skupině nebo jenom ve dvojici, kde mají vyzkoušeno, že jsou na sebe naladěni nejenom profesně, ale i lidsky. Lidský aspekt je pro ně stejně důležitý jako profesní zdatnost. Writers' room chápou jako něco, co může při správném fungování urychlit práci, ale nedokážou si zatím představit, jak ho postavit na jiné než “kamarádké” bázi, jak to mají teď.

²⁶⁷ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

²⁶⁸ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

²⁶⁹ Hrubý, Hulík, Janoušková Kubečková, Kokeš.

²⁷⁰ Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017.

²⁷¹ Netflix - placená internetová televize. Dostupná na www.netflix.com.

²⁷² Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017.

3 Lyně - Writers' room na vlastní kůži

3.1 Z akademické půdy na obrazovku

Hned na začátku chci znovu připomenout, že jsem součástí autorského týmu, který za seriálem *Lyně* stojí, takže moje vzpomínky a zkušenosti jsou jistě pokroucené subjektivním pohledem. Budu se proto snažit co nejvíc spoléhat na čistý popis postupu naší práce, který by snad mohl být pro někoho zajímavý a můj subjektivní pohled na něm tolik nezmění.

Lyně je osmidílný dramatický seriál, který vzniká v produkci České televize a právě teď je ve fázi příprav na realizaci. Probíhá hledání lokací a casting, natáčení je naplánováno na jaro roku 2018. Seriál vyšel z workshopu, který zorganizoval tehdejší děkan FAMU Pavel Jech v roce 2015. Studenti z FAMU, JAMU a UTB měli v průběhu workshopu, který vedl americký scenárista Harold Apter, vyvinout několik pilotů, které pak prezentovali České televizi. Ta si měla jeden z nich vybrat a realizovat ho.

Po dvou měsících práce se na začátku jara 2016 v České televizi prezentovalo šest pilotů. Porota v čele s Janem Maxou²⁷³ si nakonec nevybrali jeden, který by natočili, ale čtyři projekty, na kterých chtěli dál spolupracovat a v budoucnu je třeba realizovat.

Od této chvíle se všechny projekty přesunuly z akademické půdy do profesionální světa České televize. V té době dosluhující děkan FAMU Pavel Jech, který celý projekt vymyslel a zrealizoval, začal na projektech působit jako konzultant.

Jako první vstoupil do realizace právě *Lyně*, ke kterému porota neměla prakticky žádné výhrady. U ostatních projektů měli porotci požadavky, které chtěli vyřešit, pokud by projekt měl vstoupit do realizace. Z autorů ostatních vybraných pilotů vznikl šestičlenný writers' room pod vedením Harolda Aptera jako showrunnera. Do

²⁷³ Ředitel vývoje pořadů a programových formátů České televize.

budoucná se plánuje, že po dokončení *Lynče*, by se celý writers' room měl přesunout na další projekty, které si Česká televize vybrala.

Mladý dokumentarista Lukáš přijíždí do fiktivního Buchnova, kde byl zabit romský mladík. Za jeho vraždu nebyl nikdo odsouzen pro nedostatek důkazů. Nikdo nechtěl vypovídat ani svědčit. Slabomyslný muž, který byl z vraždy podezřelý, se přitom svým činem netají. Lukáš, který domnělého pachatele kdysi znal, chce zjistit, co se osudné noci opravdu stalo. Při svém pátrání ale odhaluje mnohem víc, než původně zamýšlel.

3.2 Jak sníst slona

Když si Česká televize v čele s ředitelem vývoje pořadů a programových formátů Janem Maxou vybrala, který projekt chce realizovat jako první, sestavil Harold Apter rozpis práce na scénářích od jara 2016 do jara 2017, kdy jsme měli mít hotových všech osm dílů. Bylo tam rozepsáno, kdy budeme mít writers' room přímo v České televizi a budeme pracovat společně, kdy budeme psát samostatně, kdy budeme mít kterou část práce hotovou, a také kdy a kolik nám bude zapláceno peněz. Všichni jsme s Českou televizí podepsali smlouvu a o rok později bylo opravdu všechno tak, jak bylo v rozpisu z jara 2016 popsáno.

Pro spoustu českých scenáristů a producentů to zní jako naprosté sci-fi. Recept byl přitom překvapivě jednoduchý: Haroldova americká “we shall overcome”²⁷⁴ povaha prostě nedovolila, aby to bylo jinak.

Když zůstaneme u amerických pořekadel, napadá mě ještě jedno, které dobře vystihuje systém naší práce: “Jak sníte slona? Po kouskách.”

Na úplném začátku jsme si vzali dlouhatánský kus papíru, rozvinuli ho v našem writers' roomu na stůl a rozdělili ho na osm oddílů, z nichž každý měl čtyři velká okýnka a dvě malá. “Teaser”²⁷⁵ -

²⁷⁴ Vlastní překlad autora: Musíme to překonat.

²⁷⁵ V tomto smyslu krátká scéna, která má často ještě před úvodními titulky upoutat diváka, aby se podíval na zbytek epizody.

čtyři kapitoly - “Tag”²⁷⁶ Dva týdny jsme pak kousek po kousku vyplňovali, co se v epizodách 2 až 8 stane. Pilot už byl napsán, věděli jsme tedy, s jakými postavami operujeme a přibližně jaký děj první díl naznačil.

Po dvou týdnech práce jsme sice měli vyplněné všechny kolonky, ale věděli jsme, že konec bude velmi pravděpodobně jinak, že hodně z bodů, které jsme do políček vepsali, se nám nelíbí a musíme je nahradit něčím lepším. Měli jsme ale představu, jak celek vypadá, kam směřuje a také díky tomu jsme věděli, co chceme udělat jinak. Harold nám nikdy nedovolil se zastavit příliš dlouho na jednom bodě. “Máme spoustu času, uděláme to lepší, vymyslíme něco lepšího,” často opakoval. V téhle fázi bylo nejdůležitější sestavit velmi přibližnou mapu, jak se budou postavy příběhem pohybovat, co se jim stane, jak na sebe budou narážet a jak budou posunovat děj dál. Jak konkrétně se to bude dít a co přesně udělají, ještě nebylo důležité.

Celý rok, kdy jsme na Lynči pracovali, byl rozdělen na samostatnou a společnou práci. Vždycky zhruba jednou za dva měsíce Harold přiletěl z USA, všichni jsme se na týden nebo čtrnáct dní zavřeli do jedné místnosti a tam pracoval celý writers' room společně. Na konci “soustředění” jsme si rozdělili práci, kterou jsme ve dvojicích nebo samostatně měli vypracovat. V podstatě to většinou znamenalo přerodit nápady ze společné práce do textu. Harold nám text opoznámkoval k přepracování, případně něco sám přepsal a na dalším setkání jsme všechno společně znovu prošli, doladili a pokračovali dál.

Na konci srpna jsme tak měli “beat sheets” a “story concepts” pro všech sedm zatím neexistujících epizod. “Beat sheet” jsou v podstatě trochu víc rozepsané zápisky z okének na obřím papíře, se kterým jsme začínali. Každému dějovému zvratu nebo události důležité pro děj jsou věnovány průměrně dvě až tři věty. Je to tedy taková hrubá struktura děje. “Story concepts” jsou tyto body přepsané do jedné stránky

²⁷⁶ V tomto smyslu krátká scéna na úplném konci epizody, která většinou něco málo přidá k pointě epizody nebo předznamená epizodu další.

souvislého textu. Dokument v podstatě jen pro producenty, který se čte lépe, než hodně technicistní beat sheet.

Když nám byly tyhle dokumenty schváleny, začali jsme podobným systémem pracovat na “outlines.” Velmi zjednodušeně by se dalo říct, že outline je vlastně takový scénář bez dialogů. V přibližně desetistránkovém dokumentu jsou rozepsány všechny scény s popisy, co se v nich stane. Vznikaly stejně jako “beat sheets.” Ve společné debatě jsme se dohodli, co ve které epizodě musí být a pak jsme si po dvojicích rozebrali jednotlivé epizody, které jsme napsali a upravili podle Haroldových poznámek. Harold je pak sám upravil a na dalším setkání jsme je znovu všichni společně prošli, prodiskutovali a dokončili.

Po schválení outlines pro epizody 2 - 4 Českou televizí jsme podle nich napsali scénáře, které vznikly stejným způsobem střídání společné a samostatné práce.

Jak jsme se do příběhu nořili čím dál hlouběji a detailněji, zjišťovali jsme samozřejmě čím dál víc nejenom o našich postavách, ale i o příběhu jako takovém. Naráželi jsme na věci, které při detailnějším pohledu přestaly fungovat, nebo jsme nacházeli lepší cesty a nápady. Příběh a jeho směřování se tak neustále měnil. Samozřejmě jsme se vraceli i k pilotu a upravovali ho podle toho, co jsme o příběhu zjistili při psaní epizod 2 - 4.

Po jejich dokončení se nám příběh začal směřovat natolik jiným způsobem, že jsme poměrně radikálně přepracovali i beat sheets epizod 5 - 8. Stejným způsobem jako u prvních čtyř pak vznikly outlines a scénáře pro zbylé epizody. Neustále jsme se přitom vraceli i k už napsaným epizodám a upravovali je podle toho, jak jsme se o příběhu a postavách dozvídali víc.

3.3 Writers' room není demokracie

V lednu 2017 jsme dostali od České televize první negativní zpětnou vazbu na scénáře. Do té doby přicházeli jenom dílčí poznámky k jednotlivým dílům. Teď přišly poznámky k celému seriálu jako konceptu.

V ten moment převzal kontrolu nad seriálem mnohem výrazněji showrunner, tedy Harold Apter. Protože jedna z poznámek byla, že je seriál málo kriminální, a že nezapadá do pátečního slotu, kam ho televize chtěla zařadit, přepsal jednu linku, aby byla více kriminální a jednu takovou také přidal.

Potom, co jsme dokončili scénář osmého dílu, Harold vzal celý seriál a znovu ho hodně výrazně přepsal. Často jsem si v té době připomínal už zmiňovanou větu z knížky Bretta Martina o procentech scénáře, které se přes showrunnery dostanou na obrazovku. I přesto, že si jsou snad všichni členové writers' roomu jistí, že Harold by se nemohl dostat tam, kde teď je, bez naší práce, našich nápadů a našich textů, pro všechny to bylo velké cvičení ve zvládnutí ega. Přesunuli jsme se do role konzultantů, kteří se sice ke scénářům vyjadřovat můžou a Harold všechny naše poznámky a pochybnosti více či méně trpělivě poslouchal, výsledné úpravy byly vždycky jen v jeho rukou a samozřejmě Jana Maxy, který na projektu vystupuje jako kreativní producent za Českou televizi, a všechno tedy schvaluje. Sám Harold k tomu říká: "Největší problém jsem měl s tím, že už jsem hrozně dlouho v módu profesor. A to je hlavně o podpoře. Ale když dojde k opravdovému psaní, tak prostě musím udělat nějaká rozhodnutí. Nakonec to vždycky musí jít jednou cestou, i když se třeba pak ukáže jako špatná. Někdo prostě musí převzít zodpovědnost. Samozřejmě, že chci, aby vaše scenáristická práce zůstala na papíře. Ale pokud to podle mě není úplně správně, tak to musím upravit. A bohužel to musím udělat bezohledně. Protože je potřeba, aby ten seriál měl jeden jasný hlas. Scenáristika není věda, takže neexistuje nějaká konečná odpověď, jistota. Prostě se musíš spolehnout na svůj úsudek."²⁷⁷ Absolvovali jsme

²⁷⁷ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017.

několik dlouhých a vyčerpávajících hádek, ve kterých jsme prosadili některé naše poznámky a úpravy. Výslednou podobu seriálu ale ve všech ohledech od scénáře přes režijní pojetí až po postprodukcí určuje Harold jako showrunner. Pozice je to samozřejmě dvousečná, ať už bude náš názor na finální podobu scénářů jakýkoliv, bude to vždycky Harold, kdo za výsledný produkt ponese odpovědnost. Máme prostě možnost přístupu fotbalových fanoušků, od kterých často slyšíme “My jsme vyhráli,” ale “Oni prohráli.” “Součástí práce každého scenáristy ve writers' roomu je spolknout svoje vlastní ego, svoji vlastní představu o tom a snažit se celou věc vidět showrunnerovými očima. A součástí práce showrunnera je vysvětlit a ukázat lidem, jaká ta jeho představa je, aby se na ni mohli napojit. Jedna z nejdůležitějších věcí při práci v televizi je schopnost pochopit a absorbovat do sebe tón toho kterého seriálu. Což může být velmi těžké. Všechno, co jste napsali, jsem použil, je to důležité proto, kam jsme se teď dostali. I když se slova změnila, tak to důležité tam pořád je. Bez toho bych nemohl nic přepsat, vždycky je na začátku potřeba základy, ze kterých se pak vychází,” popisuje Harold Apter.²⁷⁸

Co se týče rozdělení kreditu na jednotlivých scénářích, tak jsme všichni podepsáni rovným dílem. Kromě prvního dílu, pilotu, který vymyslela a napsala trojice Klára Vlasáková, Radek Hosenseidel a Klára Jůzová. U ostatních dílů jsme všichni uvedeni jako autoři příběhů, a pak jako autoři scénáře většinou dva členové writers' roomu, kteří ho napsali. Peníze jsme si všichni rozdělili naprosto rovným dílem, všichni dostali stejně. Harold je uveden v titulcích jako showrunner pod kolonkou “developed by,” tedy něco jako “vyvinul.” Placen je samozřejmě zvlášť. “Ve Spojených státech se teď čím dál víc přechází na stejný systém jako jsme použili my. Peníze za scénáře se dělí rovným dílem. Takže když dva lidé píšou scénář, každý dostane půlku. Lidí to ale spíš štve, protože dřív když někoho najali na psaní nějakého seriálu, tak měl garantováno, kolik bude psát epizod. A nezáleželo na tom, kolik lidí se na tom scénáři podílelo a jak moc ho showrunner přepsal, peníze

²⁷⁸ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017.

byly vždycky jenom jeho. Kredit za autorství scénáře většinou taky dostává člověk, který měl ten původní nápad, který většinou napsal první verzi. Nezáleží na tom, jak moc byl přepsaný, vždycky měl kredit jenom on. Začíná se to ale hodně měnit, třeba Matthew Weiner je showrunner, ale je také uveden jako autor u všech scénářů, Aaron Sorkin dělá totéž. Záleží prostě na producentovi a showrunnerovi,” popisuje Harold Apter.²⁷⁹

Jak vnímali práci a fungování našeho writers' roomu jsem se zeptal ostatních autorů, kteří v něm fungovali: “Největší výhodou tohoto způsobu práce vidím v rychlosti tříbení dobrých nápadů. Jakmile se ustaví vzájemná důvěra, kdy i nejhloupější nápady můžou být řečeny nahlas, je podle mého názoru velmi užitečný vespolečný mechanismus tříbení a třídění nápadů - každý návrh je okamžitě vyhodnocen, přijat, zavržen či odložen na později mezi věci, na které je třeba myslet.

V případě Lynče za specifická úskalí writers' roomu jako skupiny s showrunnerem - cizincem považuji nutnost porozumění společenskému a kulturnímu kontextu, v němž dílo vzniká, a to na obou stranách, což může proces vývoje komplikovat. Vystávají tak otázky stylu i pravdivosti reálií - jaká míra patosu je přirozená a schůdná pro české a jaká pro americké publikum? Čím se patos projevuje? Jaká je míra pravděpodobnosti verbalizace pocitů postav? Existuje určitý myšlenkový koncept u nás, zatímco v zahraničí je přirozený (například otázky náboženství, přístupu k menšinám...) atd.,” říká Radek Hosenseidel.²⁸⁰

Barbora Nevolníková přidává svůj úhel pohledu: “Osobně jako největší přínos writer's roomu chápu kultivaci skupinové práce mezi scenáristy. Čas, který jsme společně strávili v místnosti, byl zřídka kdy neproduktivní a jelikož jsme všichni měli podobnou představu o tom, jaký typ seriálu píšeme, jaká je jeho estetika a jak vypadá jeho svět, vznikl jakýsi kolektivní instinktivní “filtr” nápadů, na kterém jsme se v drtivé většině případů shodli. K takovému typu spolupráce dochází

²⁷⁹ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017.

²⁸⁰ Vyjádření Radka Hosenseidla, 24. 8. 2017.

jen těžce v stádiu, kdy se projekt vyvíjí, a zároveň ho považuji za velmi prospěšný zejména u seriálů.

Největším mínusem a plusem této spolupráce je malá možnost zasáhnout do finální podoby díla. I když je zatím těžké odhadnout, do jaké míry se na výsledném seriálu budeme během jeho natáčení a postprodukce podílet, faktem zůstává, že u tohoto typu práce je showrunner ten, kdo má finální slovo a seriálu vtiskne jeho konkrétní podobu, a to platí i u scénářů. Pokud se rozhodne sám přepsat většinu scénářů, má na to právo, i když třeba kolektivně nesouhlasíte se směrem, kterým se v prepisech ubírá, což může být těžké přijmout. Vaše několikaměsíční práce jednoduše není vaše."²⁸¹

Klára Vlasáková se za fungováním writers' roomu ohlíží lapidárně: "Showrunner je osoba, která kontroluje celý proces vzniku seriálu. To znamená, že coby scenáristé a scenáristky jsme měli v rámci projektu omezený vliv na konečnou podobu díla. Ačkoli jsem tyto rozměry tušila, nenapadlo mě - pro mnohé jistě naivně - jak velká showrunnerova kontrola v důsledku bude."²⁸²

Zkušenost Kláry Jůzové je trochu specifická v tom, že jako jediná z celého writers' roomu studovala režii a ne scenáristiku: "Zkušenost s writer's roomem pod vedením Harolda Aptera pro mě byla v první řadě střetem s realitou, a to ve všech ohledech. Díky tomuto střetu jsem se naučila mnohým formalitám při psaní scénáře, zajímavé třeba ale bylo i sledovat Haroldovu konstrukci scén či celkového příběhu. Mohli jsme zblízka pozorovat, jak scénář vzniká v reálném čase a pod rukama zkušeného scenáristy a díky vlastnímu zapojení i tyto znalosti rovnou zkoušet v praxi. Po téměř dvou letech práce pro Harolda mnohem lépe chápu, jak má být postaven pilot, jak se píše outline anebo že budování všech linek postav je práce na několik měsíců a nedá se odbýt týdenní intenzivní šichtou. Střet s realitou však fungoval i v dalších ohledech. Poučné bylo například Haroldovo jednání s producentem (v tomto případě s ČT) či nutnost občas dělat

²⁸¹ Vyjádření Barbory Nevolníkové, 27. 8. 2017.

²⁸² Vyjádření Kláry Vlasákové, 27. 8. 2017.

jisté ústupky v příběhu, aby výsledný seriál lépe vyhovoval záměru ČT. Cenná zkušenost je v každém ohledu i uvědomění, že hlavní slovo má showrunner a pozice staff writerů (tedy nás, šesti studentů), je v první řadě pracovat podle jeho zadání. Doufám, že nejcennější zkušeností ale bude převedení našich scénářů v reálný seriál. Potom bude dobrá příležitost zkušenost zhodnotit jako celek.”²⁸³

Závěr této kapitoly je jistě velmi osobní a subjektivní, ale jinak zatím fungování našeho writers' roomu zatím asi nejde posoudit. Musíme počkat na zrealizování a uvedení *Lynče* na obrazovku.

Dle mého názoru fungoval náš writers' room valnou většinu času tak, jak jsem se dočetl v textech uvedených v úvodu. Všichni se účastnili diskuse a přicházeli s nápady. Všichni jsme také stejným dílem psali jednotlivé texty, ať už šlo o outlines nebo později scénáře. Harold svoji autoritu používal od začátku, určoval, o čem se bude diskutovat, co je zrovna potřeba vymyslet a dát dohromady. Několikrát i použil právo veta, když prostě zastavil debatu s tím, že to bude takhle, dál se o tom nebudeme bavit a budeme pokračovat dál. Tady samozřejmě uplatnil čistě svůj subjektivní pohled na věc a svůj vkus. Na náš názor, ať už to znamenalo argumenty nebo jen vkus, nebral ohled.

Autorská ega několikrát drhnula i uvnitř writers' roomu mezi námi, tedy vyjímaje Harolda jako šéfa writers' roomu. Myslím ale, že vždycky poměrně zdravým způsobem a vždycky se podařilo problém vyřešit víceméně ke spokojenosti všech zúčastněných.

Větší konfliktky nastaly až ke konci, kdy Harold převzal celý seriál pod svoji kontrolu a nás do velké míry z procesu vyčlenil. To byl pro naše ega mnohem větší záprah, protože změny byly zásadní a neměly jsme na ně prakticky žádný vliv. Harold převzal kompletní kreativní kontrolu nad dílem a nás se občas spíše pro forma na něco zeptal.

Jediné, co se k tomu dá říct, je, že z toho můžeme být naštvaní, jak chceme a se změnami souhlasit nebo nesouhlasit, ale takhle prostě

²⁸³ Vyjádření Kláry Jůzové, 7. 9. 2017.

showrunneri v USA fungují. Oni jsou absolutistickými vládci nad finální podobou seriálu a členové writers' roomu jsou poddaní, kteří můžou buď pracovat podle zadání, nebo vypadnout. Bohužel nebo bohudík. To záleží čistě na tom, jak dobrou nebo špatnou představu showrunner má a jak dobře je schopen ji realizovat.

4 Shrnutí aneb Demokracie při psaní znamená průměrnost

Při psaní svojí diplomové práce jsem se seznámil s fungováním tří writers' roomů pomocí rozhovorů a jedním na vlastní kůži. Ze získaných informací jsem si odnesl přesvědčení, že aby writers' room dobře fungoval, musí zvládnout minimálně dva základní faktory, které spolu souvisí.

1. Systém

Každý writers' room je jiný, protože každý showrunner je jiný, protože každý člověk je jiný. Všechny ale podle mého názoru potřebují nějaký konkrétní systém, který všichni chápou a dodržují ho, aby mohli dobře fungovat. Psaní většího počtu scénářů, které spolu podle seriálu více či méně souvisí, je prostě náročná a složitá práce, a je proto podle mě potřeba nějaký systém, podle kterého se bude práce posunovat. Každý ve writers' roomu musí vědět, kde jsme a kam směřujeme, aby se na práci mohl jakýmkoliv způsobem podílet.

Vždycky samozřejmě záleží na konkrétním seriálu, jaké množství epizod a jak rychle musí vzniknout a také jak výrazného autora chce nebo nechce mít v čele. Protože jak ukázal rozhovor s tvůrci *Pustiny*, pokud má autor dost času na práci, tak writers' room vůbec nemusí být nutností.

Fungování writers' roomu se může pohybovat od systému, kde hlavní autor (nebo autoři) řídí debatu, kam potřebuje a bere si z ní nápady, aby je pak sám zpracoval do scénáře, jako jsme to viděli u *Pustiny*. Přes writers' room, který pracuje pod vedením hlavního autora na všem od prvotních nápadů, přes linky příběhů, až po psaní konkrétních scénářů, jako jsme to praktikovali při psaní *Lynče*. Až po přesný a propracovaný systém, který připomíná skoro tovární výrobu, který funguje při tvorbě seriálu *Ulice*.

Podle mého názoru zvolený systém také určuje, jak bude seriál vypadat. Jak se asi nejlépe ukázalo v rozhovoru s Matějem Podzimkem, čím složitější a více kontrolovaný systém, tím méně originálních nápadů, protože přes čím víc lidí se nápad “přefiltruje,” tím průměrnější na konci je. Originální nápady podle mého názoru potřebují subjektivní, co nejméně pravidly svázaný přístup.

2. Ti správní lidé

Jakkoliv banálně tahle podmínka může znít, naráželi jsme na ni ve všech rozhovorech pořád dokola. Najít ty správně lidi je složité hned z několika důvodů. Skupinové psaní se u nás téměř neučí²⁸⁴ a praktikuje poměrně málo,²⁸⁵ takže autoři s ním často mají málo zkušeností, což nemusí znamenat jenom profesní dovednosti, ale také nastavení přístupu ke skupinovému dílu. Pro autora písíciho ve writers' roomu je naprosto zásadní překonat svoje ego, nebrat výsledek jako svoje dílo, ale jako dílo společné, jehož směřování určuje hlavní autor, který pod ním bude podepsaný, a který za něj nese odpovědnost. Tuhle schopnost opakuje Matěj Podzimek i Tomáš Baldýnský a naráželi jsme na ni i my při práci na *Lynči*. Matěj Podzimek dokonce říká, že bylo jednodušší najít někoho, kdo nemá tak silné autorské ego, a profesní schopnosti ho naučit. Z rozhovorů vyplívá, že pozici “staff writera,” tedy řadového scenáristy, který “slouží” vizi showrunnera, u nás hodně scenáristů chápe jako něco nedůstojného. Ne jako určité “tovaryšství,” při kterém se člověk učí řemeslo, aby se třeba jednou stal sám showrunnerem, jako je to běžné třeba v USA.²⁸⁶

Je taky důležité najít lidi, kteří budou schopni se na tón a způsob vyprávění seriálu naladit. Což se ukázalo jako nepřekonatelná překážka u *Pustiny*, ale částečně také u *Comebacku*

²⁸⁴ Autorův rozhovor s Matějem Podzimkem, 15. 6. 2017.

²⁸⁵ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

²⁸⁶ Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017.

Autoři pracující ve writers' roomu také musí mít schopnost o věcech diskutovat a přemýšlet v diskuzi. Jak říkal Matěj Podzimek, i skvělý scenárista, který ale nedokáže diskutovat a pracovat na příběhu společně, přinese celku v důsledku méně. Tomáš Baldýnský zmiňoval i opačný problém, protože i člověk, který mluví neustále, hádá se a není schopný přijmout názor ostatních, ve writers' roomu nefunguje a může ho i paralyzovat.

V neposlední řadě je také složité najít někoho, kdo bude splňovat nároky na showrunnera. Jestli se u nás skupinové psaní učí jen velmi málo, showrunnerství se u nás neučí vůbec.²⁸⁷

Showrunner v sobě musí mít schopného scenáristu nebo přinejmenším dramaturga, ale zároveň i manažera, aby celý projekt ukočíroval. Musí v sobě mít také psychologa, aby dokázal vést scenáristický tým tak, aby fungoval pro dobro celku a všichni zúčastnění chápali, co ten celek je a jak má fungovat. Musí také chápat režijní stránku věci, a tím je myšleno vše od castingu, přes výpravu, vizuální pojetí, zvuk, až po střih a postprodukcii.

Tyhle všechny složky ovládá málokdo. V rozhovorech se ukázalo, že třeba Štěpán Hulík nechce tu manažersko/producentickou část, Tomáš Hrubý se necítí povoláný zabývat se režijní částí, Tomáš Baldýnský zase narážel v psychologické stránce, protože se nedařilo tým motivovat a vést ke společné práci, přenést svoji vizi, a byl tak nucen hodně napsat sám.

Tom Fontana, který v Evropě vedl seriál Borgiové, pojmenovává ještě další problém, který musí evropští scenáristé vyřešit, pokud se chtějí stát showrunnery: "Všichni scenáristé chtějí naprostou svobodu. Ale s tím musí přijít i odpovědnost za finance, za které se seriál vyrábí. Nemůžete být showrunner a zároveň říct: Je mi jedno, kolik to stojí. Protože to potom nejste showrunner, ani producent, jste prostě scenárista. Takže pokud chtějí mít evropští scenáristé víc moci, musí se sami také změnit. Není potřeba změna jenom v přístupu televizí

²⁸⁷ Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017.

a studií.”²⁸⁸ Pokud je mi známo, tak jediný, kdo byl při psaní zároveň zodpovědný za peníze byl Harold Apter na seriálu *Lynč*.

Na závěr je potřeba zmínit, že peníze hrají roli i v úplném začátku. Ve všech rozhovorech vždycky zaznělo, že writers' room mohl vzniknout proto, že na něj byly peníze. Pokud tedy projekt nemá dostatek peněz na vývoj scénářů, těžko se může zaplatit skupina autorů, kteří se jim často několik měsíců nebo i let budou věnovat.

²⁸⁸ KALLAS, Christina, *cit. dílo*, s. 52. Vlastní překlad autora: All writers want total creative freedom. But coming with that, has to be the financial responsibility of how the show is made. So, you can't be a showrunner and say, "I don't care what is costs," because then you're not a showrunner, you're not a writer-producer, you're simply a writer. And if we wanna get European writers' get empowered, there has to be a change in the attitude of the writers as well. It's not just a change in the attitude of the studio or the network.

5 Závěr

Ve své práci jsem se věnoval fenoménu “writers' room” nebo-li skupinovému psaní scénářů v Čechách. Na základě vybraných materiálů jsem popsal, co to writers' room je a jak funguje.

Získané znalosti jsem pak použil při přípravě a realizaci rozhovorů s českými tvůrci, kteří s writers' roomem mají nějakou zkušenost.

Ve čtyřech případových studiích se mi podařilo zmapovat, jak současné české writers' roomy fungují, jak se liší od těch zaoceánských a na jaké problémy nejčastěji narážejí.

Moje práce je vlastně zprávou o tom, jak v přibližně posledních deseti letech funguje skupinové psaní scénářů v Čechách.

Může tak posloužit nejenom scenáristům, kteří se do skupinového psaní chtějí nějak zapojit, a fanouškům, kteří chtějí více proniknout do tajemství vzniku svých oblíbených seriálů, ale třeba i teoretikům, kteří se věnují vývoji televize u nás.

Jsem si vědom, že moje práce zachycuje jenom úzký výsek tohoto tématu. Bylo by jistě zajímavé se podrobněji věnovat třeba problému jak správně sestavit a hlavně vést skupinu scenáristů ve writers' roomu, což je otázka hlavně psychologická. Spíše z hlediska produkčního a producerského by mě zajímalo, jak se přesunuje odpovědnost za peníze vynaložené při tvorbě díla a jak ho to ovlivňuje. Na další práci by také vydal třeba vztah mezi scenáristou a režisérem v televizním prostředí, jak je mezi nimi rozdělena moc rozhodovat, jak se mění a jak to ovlivňuje výsledky jejich práce.

Svoji práci tedy chápu spíš jako vstup do světa skupinové psaní scénářů pro televizi v Čechách, která by mohla posloužit jako startovací bod pro úžeji zaměřené studie.

6 Zdroje

6.1 Primární zdroje

Autorův rozhovor s Tomášem Hrubým, 17. 5. 2017., Praha

Autorův rozhovor se Štěpánem Hulíkem, 17. 5. 2017., Praha

Autorův rozhovor s Matějem Podzimkem, 15. 6. 2017., Praha

Autorův rozhovor s Haroldem Apterem, 4. 5. 2017., Poněšice

Autorův rozhovor s Tomášem Baldýnským, 25. 5. 2017., Praha

Autorův rozhovor s Petrou Soukupovou, 25. 5. 2017., Praha

Autorův rozhovor s Billem Odenkirkeem, 6. 1. 2015., Los Angeles

6.2 Seznam literatury

BRETT, Martin, *The Difficult Men*, New York, 2013

KALLAS, Christina, *Inside the Writers' Room*, London, 2014

PJAJČÍKOVÁ, Eva, SZCZEPANIK, Petr, *Nejsme HBO, jsme televize*, Iluminace. Roč. 26, č. 4 = č. 96 (2014), s. 31-55, 35029/2014/4

ECO, Umberto, *Meze Interpretace*, Praha, 2004

KVASŇIČKOVÁ, Eva, „*Za chvíli mi začíná Ulice...*“ aneb rozdílné přístupy

v užítí řízené a neřízené seriality. In: 2010: Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární a intermediální debatu. Praha, 2011, s. 198-209, ISBN 978-80-85778-85-4

SAVORELLI, Antonio, *Beyond Sitcome*, McFarland, 2010, s. 23

VORHAUS, John, *How to be funny even if you're not*, Silman-James Press, 2014

STEJSKAL, Tomáš, Pustina od HBO je nejlepší český krimiseriál, stojí na silné hrdince a udržuje napětí, 31. 10. 2016. Dostupná na: <https://archiv.ihned.cz/c1-65495960-hbo-pustina-serial-zacharias-recenze>

SPÁČILOVÁ, Mirka, Ve filmařsky silné Pustině se dávno zapomněli smát, 31.20.2016. Dostupné na: http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-pustina-0jb-/filmvideo.aspx?c=A161030_165322_filmvideo_spm

KABÁT, Marcel, Skanzen české deprese aneb Hranice Pustiny, 16.11.2016. Dostupná na: http://www.lidovky.cz/skanzen-ceske-deprese-anbe-hranice-pustiny-f2q-/kultura.aspx?c=A161117_115333_ln_kultura_hep

KOUTSKÝ, Pavel, Naprosto dokonalá nuda, 31. 10. 2016. Dostupné na: <http://mediahub.cz/komentare/900542-recenze-serial-pustina-naprosto-dokonala-nuda>

SVOBODA, Martin, Pustina je nejlepší seriál, co v Česku vznikl. Místy je až příliš dobrá, 25. 10. 2016, Dostupné na: <https://>

magazin.aktualne.cz/televize/recenze-problem-ocekavane-pustiny-misty-je-az-prilis-dobra/r~a942d71c9a0211e6bea5002590604f2e/

FILA, Kamil, Comeback české Ozzáky paroduje i rehabilituje, 19. 3. 2009, Dostupná na: <https://magazin.aktualne.cz/televize/comeback-ceske-ozzaky-paroduje-i-rehabilituje/r~i:article:632423/>

ZÁHORKOVÁ, Jana, Comeback: konečně pořádný český sitkom, 28.8. 2008. Dostupné na: http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-prvni-rady-sitcomu-comeback-dbs-/filmvideo.aspx?c=A080828_142800_serialy_jaz

SPÁČILOVÁ, Mirka, A pak že Češi neumí napsat Sitcom, 4. 9. 2009. Dostupná na: http://kultura.zpravy.idnes.cz/prichazi-comeback-bizarni-sitkomova-rodinka-slibujici-smich-prv-/filmvideo.aspx?c=A080903_182159_serialy_kot

BEZDR, Ondřej, Ulice vypálila rybník Ordinaci i Comebacku, 21. 2. 2010, Dostupné na: http://kultura.zpravy.idnes.cz/anno-2010-ulice-vypalila-rybnik-ordinaci-i-comebacku-fv5-/filmvideo.aspx?c=A100221_023450_filmvideo_ob

STANĚK, Luděk, Jak jsem nebyl dost vtipný, 16. 10. 2008. Dostupné na: <http://www.reflex.cz/clanek/stary-reflex-tema-reflexu/31921/jak-jsem-nebyl-dost-vtipny.html>

MOŠPANOVÁ, Eva. Dobře nastavené zrcadlo. Respekt, 3. 11. 2014, s.38

6.3 Filmografie

Ulice, TV Nova, 2005 - 2017

Comeback, TV Nova, 2008-2011

Pustina, HBO, 2016

Star Trek, 1987-1994

Studio 30 Rock, 30 Rock, Tina Fey, 2006-2013

Přátele, Friends, David Crane, Marta Kauffman, 1994-2004

Walker, Texas Ranger, 1993-2001

Ulice, TV Nova, 2005 - 2017.

Show Jerryho Seinfelda, Seinfeld, Larry David, Jerry Seinfeld, 1989 - 1998.

Zákon a pořádek, Law and order, Dick Wolf, 1990 - 2010.

Impérium - Mafie v Atlantic City, Boardwalk Empire, Terence Winter, 2010 - 2014.

Rodina Sopránů, The Sopranos, David Chase, 1999 - 2007.

Sex ve městě, Sex and the City, Jenny Bicks, 1998 - 2004.

Rodina Sopránů, The Sopranos, David Chase, 1999 - 2007.

Impérium - Mafie v Atlantic City, Boardwalk Empire, Terence Winter, 2010 - 2014.

Newsroom, Aaron Sorkin, 2012 - 2014.

Koruna, The Crown, Robert Morgan, 2016 - 2017.

Catastrophe, Sharon Horgan, Rob Delaney, 2015-2017

Oz, Tom Fontana, 1997 - 2003.

Legion, Noah Hawley, 2017

Fargo, Noah Hawley, 2014 - 2017.

Veep, Armando Iannucci, 2012 - 2017.

Transparent, Jill Soloway, Amazon, 2014 - 2017.

Simpsonovi, The Simpsons, Matt Groening, James L. Brooks, Sam Simon, 1989 - 2017.

Preacher, Sam Catlin, Evan Goldberg, Seth Rogen, 2016 - 2017.

Perníkový táta, Breaking Bad, Vince Gilligan, 2008 - 2013.

This is us, Dan Fogelman, 2016 - 2017.

Speechless, Scott Silvery, 2016 - 2017.

Ordinace v růžové zahradě, TV Nova, 2005 - 2017.
Vyprávěj, Česká televize, 2009 - 2013.
První republika, Česká televize, 2014 - 2017.
Rodinná pouta, TV Nova, 2004 - 2006.
Coronation street, ITV, 1960 - 2017
Horákovci, Česká televize, 2006 - 2007
Nováci, TV Nova, 1995 - 1996
Hospoda, TV Nova, 1996 - 1997
Ženatý se závazky, Married with children, Ron Leavitt, Michael G.
Moye, 1987 - 1997
Plný dům, Full House, Jeff Franklin, 1987 - 1995
Přátelé, Friends, David Crane, Marta Kauffman, 1994 - 2004
Dva a půl chlapa, Two and Half Men, Lee Aronsohn, Chuck Lorre,
2003 - 2015
Kosmo, Tomáš Baldýnský, Česká televize, 2016
Hořící keř, HBO, 2013
Winters Bone, Debra Granik, 2010

6.4 Příloha - Otázky k rozhovorům

Co je writers' room?

Co je podle vás writers' room?

Jak by ideální writers' room měl fungovat?

Kdo je podle vás showrunner? Šéf autor? - autorský podíl na scénářích, jak se rozděloval autorský podíl?

Jak vznikal Writers' room?

Proč jste vlastně chtěli vytvořit writers' room? Co jste si od něj slibovali? (zeptat se přímo zadavatele, producenta) - rozdělení máme materiál, sháníme autory // máme autora, ať si postaví writers' room // Comeback - tým lidí něco vyvine a pak se z nich stane writers' rooms

Jak jste writers' room dávali dohromady?

Uvažovali jste nějak, jak se budou lidé doplňovat, nebo jste spoléhali jen na cit a náhodu?

Kdo a proč dostal vedoucí pozici? Co ta vedoucí pozice obnášela? Jak jste ji pojmenovali? (šéf autor, showrunner?) - co všechno dohlížel? Střih? Peníze?

Jak writers' room fungoval?

Odkud/od koho práce začínala, jak jste postupovali? (Začínali jste od scénáře nebo od bible?)

Jak tým spolupracoval v rámci přípravy původního námětu? Tvorby postav?

Jak se to změnilo při konkrétnější práci? Příprava synopsí dílů, outlines, scénářů?

Kdo měl poslední slovo? Měl někdo právo veta?

Jak se řešily konflikty? Odlišné názory, záležitosti citu a vkusu?

Kdo všechno se ke scénářům vyjadřoval? Kdo poznámkoval? Jak se poznámky zapracovávaly? Kdo je zapracovával?

Jak se scénáře finalizovaly? Kdo je finalizoval? Finalizovaly se společně? Jak moc se v poslední fázi měnily?

Kdo rozhodoval, kdy je scénář hotový?

Kdo nesl odpovědnost za jejich finální podobu?

Kdo nesl odpovědnost za peníze a jejich rozdělení?

Jak se rozděloval kredit za autorství scénáře?

Dá se nějak změřit autorský podíl jednotlivých autorů? Řešili jste to někdy nějak?

Řešili jste nějak srážení autorských eg? Otázky vkusu? Ať už při tvorbě nebo při rozdělování autorského kreditu?

Kdo měl právo posledního stříhu?

Kdo určoval režijní podobu? - kdy do toho začal zasahovat režisér? Zasahoval vůbec?

Reagovali jste nějak na diváky?

Reagovali jste nějak po začátku natáčení? Přepisovali jste něco, upravovali? Kdy jste scénáře "uzamkli?"

Po dokončení.

Jak moc jste vlastně spokojeni s finální podobou?

Jak moc jste byli spokojeni s tímhle modelem práce? Co byste chtěli třeba na dalším projektu změnit, udělat jinak?

Myslíte, že by větší systematičnost, jisté "zprůmyslnění" projektu pomohlo?

Jak dlouho (alespoň měsíce a roky) to trvalo? Kdy jste začali, kdy která fáze skončila?

Historie.

Kdo u nás udělal první writers' room?

Psalo se u nás vždycky samostatně?