

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Produkce

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

FENOMÉN SHOWRUNNERA

Veronika Jelšíková

Vedoucí práce: Ondřej Zach

Oponent práce:

Datum obhajoby: 10.–11. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV FACULTY

Production department

BACHELOR THESIS

THE SHOWRUNNER PHENOMENON

Veronika Jelšíková

Supervisor: Ondřej Zach

Opponent:

Date of thesis defense: 10.–11. 9. 2018

Awarded academic degree: BcA.

Prague, 2018

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Fenomén showrunnera

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům, a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Chtěla bych velmi poděkovat svému vedoucímu práce Ondřeji Zachovi nejen za cennou pomoc při získání potřebných informací a podkladů, ale hlavně za jeho strpení a flexibilitu. Zároveň bych moc ráda poděkovala Michalu Reiterovi, Tereze Polachové, Rafu Greenovi a Danielu Růžičkovi za rozhovory a podporu.

Neméně bych chtěla poděkovat svému vedoucímu dílny Petru Oukropcovi, vedoucí katedry Martě Švecové, panu děkanovi Zděňku Holému a paní Sejkorové za nevyčíslitelnou podporu v průběhu mého studia.

ABSTRAKT

Práce se bude zabývat relativně nově vytvořenou pozicí v seriálové tvorbě nazývané „*showrunner*“. Jedná se o kreativní post člověka zaštiťující projekt nebo celý seriál v rámci kreativity, tedy od vzniku scénáře po vytvoření samotného díla a jeho exekuci. Většinou se jedná o scénáristu, režiséra a kreativního producenta v jedné osobě. Budu se věnovat jak vývoji tohoto postu, tak prozkoumání jeho důležitosti v rámci seriálového průmyslu. Téma jako takové budu porovnávat na rozdíl první a druhé série amerického seriálu True Detective, který je výborným příkladem toho, kdy se výroby první série showrunner nezúčastnil a byl najat až na druhou. Práci se zároveň pokusím doplnit o rozhovor se samotným showrunnerem a tvůrcem seriálu Nicem Pizzolattem.

KLÍČOVÁ SLOVA

Showrunner, Televizní seriál, kreativní producent, scenárista, režisér, True Detective, writer's room, Česká televize, HBO

ABSTRACT

The thesis will deal with the recently emerged position in the TV Show world of the "Showrunner". Simply put it's a hybrid position, in which a single person (or duo) takes over the show's creative decisions - a mix of screenwriter, director and executive producer. I would like to explore how this position developed and its importance in the TV industry. I will compare the theme itself based on an example of the first and the second season of an American TV Show called True Detective, which is a great example of how the show changed from not having a showrunner in the first season to having one in the second. I will also try to add an interview with its creator Nic Pizzolatto.

KEYWORDS

Showrunner, TV Show, Creative producer, screentriter, director, True Detective, eriter's room, Czech television, HBO

Obsah

Úvod	8
1 Showrunner jako kreativně-zastřešující pozice	10
1.1 Kdo je showrunner	10
1.2 Historie showrunnera	14
1.3 Český showrunner	15
1.4 Showrunner vs. režisér	16
1.5 Writer's room	18
1.5.1 Writer's room u nás	20
2 SERIÁLOVĚ-PRODUKČNÍ SYSTÉM	21
2.1 Systém v USA	21
2.2 Systém v ČT	22
2.3 Systém v HBO, Česká republika	24
3 TRUE DETECTIVE bez a se showrunnerem	26
3.1 True Detective a úspěch první série	26
3.2 Kde se stala chyba?	28
Závěr	30
Seznam použité literatury	31
Seznam příloh	34

Úvod

Ve své bakalářské práci se chci zabývat fenoménem showrunnera jakožto komplexně kreativní profese figurující v seriálové tvorbě, primárně v americkém průmyslu. Toto téma jsem si vybrala hlavně z důvodu, že u nás prakticky neexistuje publikace, která by o této velmi důležité pozici pojednávala a hlouběji o ní přemýšlela. V této době nejen ve světě, ale i u nás začíná být kladen větší a větší důraz na *Quality TV*¹ a celkově na seriálovou tvorbu, ve které je důležité udržet kompaktnost a celkový dozor nad tím, kam a jak se příběh vyvíjí. Vše zároveň souvisí i s dominancí fenoménu *Pay TV*² a *Binch-Watchingu*³, což jsou také velcí hybatelé směru odvíjení průmyslu a jeho změny od předešlých let a modelů „nekonečných“ seriálů.

Tomuto tématu se chci zároveň věnovat i z důvodu osobní zkušenosti, která vychází z mého studijního pobytu v Los Angeles a tamní stáže u producenta/literárního manažera, který zastupuje místní scenáristy a showrunnery předních seriálů. Zároveň jsem spolupracovala na zahraničních seriálech servisně vyráběných v České republice, což mi umožnilo se nejen seznámit, ale i z blízka sledovat, jak celý systém funguje. Fascinovalo mě, jak málo se o této profesi ví ve srovnání s tím, že na ní přední světové seriály stojí, a jak důležitým stavebním pilířem je pro jejich vznik.

V bakalářské práci chci popsat a definovat pozici showrunnera v americkém průmyslu, jaký může mít dopad na pozitivní, či naopak negativní výsledek projektu. Vybrala jsem si pro to známý seriál *True Detective*⁴ (*zde se mimo jiné ve zdrojovém označení dotýkám celkem zajímavého bodu, kdy je otázkou, kdo má být v rámci autorství označován. Budu se tedy držet svého tématu a ke každé seriálové referenci uvedu jako autora showrunnera.*). *True Detective* je velmi zajímavým příkladem

¹ Quality TV má být něčím jedinečná, přinášet na trh něco, co tu ještě nebylo, nebo transformovat a inovovat. Má většinou silnou hereckou základnu, v ději se proplétá hodně postav, které umožňují různý náhled na věc a stejně tak složitější je i dějová linie. BELADOVÁ, Michaela, diplomová práce, „Quality television“ na příkladu publicistického pořadu České televize „Q“ 2010

² Dictionary, Cambridge, Pay TV je forma televizního vysílání, za které se musí platit [online] <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pay-tv>

³ Dictionary, Cambridge, Binch Watching je forma sledování za sebou v kuse několika jdoucích episod [online] <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/binge-watch>

⁴ True Detective, Nic Pizzolatto, HBO, 2014–2018

diverzity dvou sezón jedné série, kdy ta první vznikla zcela autorsky, a v druhé vystupoval její scenárista Nic Pizzolato v typické roli showrunnera.

Také se chci dotknout produkčního systému seriálové výroby v USA a celé téma porovnat se systémem v České televizi, která je největším producentem seriálové tvorby v České republice. Nebudu se věnovat konkrétnímu seriálu, ale spíše systému, na jakém principu jdou náměty do výroby a jaké profesní pozice se na vzniku podílejí. Zmiňuji také pojem „*writer's room*“ jakožto startovací můstek vzniku celého seriálu a zároveň místa, odkud pozice showrunnera primárně vychází.

Pracovat budu i s metodou orální historie, kdy povedu rozhovor se scenáristou seriálu *Genius*⁵ Rafem Greenem. Nechci se pouze soustředit na pohled zkušeného člověka z branže, ale také získat externí pohled na věc. Raf byl zároveň scenáristou mnoha dalších seriálů a má letité zkušenosti s působením ve *writer's room*⁶ a se showrunnery. Za českou stranu jsem oslovila kreativního producenta Michala Reitlera, kde jsem se zeptala na podobné otázky jako americké strany. Stejně jsem postupovala s oslovením Terezy Polachové z HBO. Z výpovědí jsem vyhodnotila rozdíly přístupu na celý fenomén a samotnou tvorbu.

⁵ *Genius*, Ken Biller, NatGeo, 2017–2018

⁶ *Writer's room* neboli skupinové psaní scénářů, v české seriálové tvorbě. KOUBEK, Petr, diplomová práce, *Writer's room v české seriálové tvorbě*, 2017

1 Showrunner jako kreativně-zastřešující pozice

1.1 Kdo je showrunner

„Showrunner by měl v sobě mít kus diktátora.“ – Jane Espenson⁷

Slovo showrunner si můžeme přeložit jako „člověk, který vede seriál“.

Jedná se o kreativně multifunkční osobu, která je zodpovědná za celý televizní projekt a vykonává exekutivní rozhodnutí týkající se toho, jak bude projekt vypadat, ale zároveň se stará i o tvorbu rozpočtu. V praxi je showrunner hlavním mozkem celého seriálu nebo alespoň dané série. „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 vždy 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.⁸

Základní požadavky studia na showrunnera:

Výběr hlavních kreativních profesí štábu - skupina scenáristů - writer's room, režisér, kameraman, střihač, architekt, vedoucí výpravy, umělecký maskér, kostýmní návrhář

Výběr hlavních herců

Komplexní znalost produkčního procesu a chodu

Výbornou znalost administrativy a koordinaci týmu/štábu

Silné komunikační a osobnostní schopnosti

Schopnost udržet projekt od prvních kreativních krůčků až po vývoj a následnou produkci

⁷ BENNET, Tara, *dílo*, s. 224, ESPENSON, Jane, *cit.*, „A showrunner has to have a little dictator in them”

⁸ BENNET, Tara, *dílo*, s. 181

Zodpovědnost za rozpočet, kvalitu obsahu, a celkovou znalost trhu v oblasti televizní tvorby

Mít stoprocentní přehled a následně studio informovat o změnách v časovém harmonogramu a rozpočtu

Upravovat harmonogram a natáčení účelně tak, aby se vše stihlo a odevzdalo na čas

Prezence při castingu a aktivní zapojení při výběru herců

Má na starosti rozhovory a koordinaci mediálního obrazu a rozhovorů

Kreativní i produkční koordinace všech uměleckých složek spojených s projektem - architekt, kostýmní návrhář, umělecký maskér, výprava a následně postprodukce⁹

Například podle známého showrunnera *Lost*¹⁰ Damona Lindelofa se na vzniku této pozice podílel internet. Na *Ztraceni* demonstruje, jak se díky internetu mohl stát seriál tak populární. Lidé si mohli vyhledávat jednotlivé informace a měli zájem se dozvědět více. Aby se něco takového mohlo podařit v dlouhodobém intervalu, je nutné v divákovi vzbudit obrovský zájem – divák musí mít schopnost uchopit celý seriál kompaktně.¹¹

Showrunnerem se nejčastěji stává autor seriálu. Ve většině případů sám napíše první, tedy pilotní díl, a nabídne ho televizi nebo produkci. Pokud si ho televize či produkce koupí, je scenárista pověřen sestavením writer's roomu a jeho vedením. Showrunner je přímo zodpovědný za to, že producent dostane to, co si v příslibu prvního dílu koupil.¹² Jedná se o celkem nově vytvořený umělecký termín. „Nemusí to být vždycky autor seriálu. Pokud je autor dostatečně zkušený, tak se většinou stane showrunnerem, pokud ale dostatek zkušeností nemá a je to třeba nováček, který

⁹ USA MEDIA INDUSTRY MAGAZINE, What does Line producers do?, [online]

<http://www.media-match.com/usa/media/jobtypes/line-producer-jobs-402734.php>

¹⁰ ZTRACENI, *Lost*, Jeffrey Liber, 2004-2010

¹¹ BENNET, Tara, *dílo*, s. 181

¹² KOUBEK, Petr, *cit., diplomová práce*, s. 13

prodal pilot, tak se často stane spoluproducentem a jako showrunner se najme někdo jiný," upřesňuje Harold Apter.¹³

Prvním úkolem showrunnera je si vybrat kvalitní writer's room. Jedná se o skupinu scenáristů (kolektivní hlavu), která následně sestaví osnovu pro celou sérii a následně jednotlivé epizody. Můžeme říci, že se televizní psaní dá přirovnat ke skupinové terapii tím, že se jedná o celek lidí, kteří musejí psát společně, ale zároveň se vzájemně podporovat, motivovat, hrát si spolu a doplňovat se svými silnými stránkami. Nejde tedy pouze o zaměstnání talentovaného scenáristy, ale i o výběr člověka, se kterým bude možná synergie a schopnost strávit dvanáct hodin denně v jedné místnosti.¹⁴

Ne každý showrunner pracuje stejně a například i ti „nejlepší“ mají na starosti hned několik seriálů naráz. Primárně je jeho úkol postarat se o to, aby všichni scenáristé pracovali společně a vznikal kompaktní projekt. Zajišťuje celkový proces vývoje od námětu přes samotné obsahy jednotlivých epizod. Zároveň mají showrunneri titul výkonného i kreativního producenta, a starají se tak o casting, výběr režisérů a hlavních vedoucích pozic štábu. Showrunner je také hlavní spojkou mezi studiem či televizní stanicí, která projekt financuje, a produkcí, která jej vyrábí.

Na závěr této kapitoly bych citovala producentku Jenny Bicks, která je zároveň jednou z předních scenáristek seriálu *Sex ve městě*¹⁵. Jak už jsem opakovala několikrát, každý showrunner a každá writer's room je jiná. Jsou tedy i showrunneri, kteří úplně nedodržují filozofii jednotného hlasu, jenž 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 jakou epizodu *Sexu ve městě*. Je to jeden hlas s různými úhly pohledu.“¹⁶

Ke shrnutí využiji ještě citaci reportéra Joye Presse: „Showrunneri jsou ‚spojkou‘, jsou hybridem mezi zářící hvězdou a pečlivým operačním manažerem. Nejsou pouze scénáristy, nejsou pouze producenty. Showrunneri zaměstnávají a vyhazují scénáristy a členy týmu, vytváří storyline, píšou scénář, najímají herce, starají se o rozpočet a zajišťují komunikaci mezi studiem a řediteli televizních stanic. Je to jedna

¹³ KOUBEK, Petr, *cit.*, diplomová práce, s. 14

¹⁴ BENNET, Tara, *dílo*, s. 181

¹⁵ *Sex ve městě*, Darren Star, 1998-2004

¹⁶ KOUBEK, Petr, diplomová práce, *Writer's room v české seriálové tvorbě*, s. 20, 2017

z mála profesí, která je velmi náročná, kdy se zapojuje jak pravá, tak levá hemisféra ve světě zábavy.“¹⁷

Žebříček hlavních producentských pozic při výrobě televizního seriálu:

Executive producer - má na starosti výrobu seriálu ve smyslu oddržení časového harmonogramu a celkové kvality produkce. Vystupuje většinou za studio, které daný projekt vyrábí. Zodpovídá se za finální kvalitu projektu a rozpočet.¹⁸ Jsou zároveň součástí týmu, kteří se podílejí na výběrů projektů které jsou do výroby. V průběhu produkce jsou často zapojováni do procesu castingu, psaní scénáře a výběru hlavních pozic štábu. U televizních seriálů má většinou tento titul také showrunner, který výše zmíněné aktivity vykonává jako součást své pozice. Executive producer kredit má také význam "pouze" titulový a uděluje se například některým scenáristům, hercům či osobám, které se na vzniku projektu nějak zásadněji podíleli. V tomto případě se ale nejedná o případ, kdy by tyto osoby zásadně zasahovaly do chodu projektu a nedělají exekutivní rozhodnutí.¹⁹

Showrunner - autor nebo spolu-autor projektu, který má zároveň kredit exekutivního producenta a drží kreativní záštitu nad projektem²⁰

Line Producer - jedna z prvních a hlavních pozic najatých executive producerem. Jeho úkolem je starání-se o rozpočet a jeho udržení. Zodpovídá se buď executive producentovi nebo přímo studiu. Jeho náplní práce většinou není rozhodnutí v rámci kreativy²¹

¹⁷ COLLINS, Scott, volný překlad autora, cit. 23.11.2007 "Show runners are "hyphenates," a curious hybrid of starry-eyed artists and tough-as-nails operational managers. They're not just writers; they're not just producers. They hire and fire writers and crew members, develop story lines, write scripts, cast actors, mind budgets and run interference with studio and network bosses. It's one of the most unusual and demanding, right-brain/left-brain job descriptions in the entertainment world.", 23.11.200, <http://articles.latimes.com/2007/nov/23/entertainment/et-channel23>

¹⁸ PRODUCER's, Guild [online], https://www.producersguild.org/page/coc_ts_2

¹⁹ USA MEDIA INDUSTRY MAGAZINE, What does Executive producers do?, [online] <http://www.media-match.com/usa/media/jobtypes/executive-producer-jobs-405700.php>

²⁰ USA MEDIA INDUSTRY MAGAZINE, What does Executive producers do?, [online] <http://www.media-match.com/usa/media/jobtypes/executive-producer-jobs-405700.php>

²¹ USA MEDIA INDUSTRY MAGAZINE, What does Line producers do?, [online]

Co-executive producer - se přímo zodpovídá executive producentovi. Většinou se jedná o kredit udělený osobám, které se podílejí na vzniku seriálu - režisér, scenárista - dělají rozhodnutí spojené se vznikem díla²²

Supervising producer - se přímo zodpovídá executive producentovi nebo co-executive producentovi. Ve většině případů má na starosti supervizi výroby episodních dílů v rámci produkce²³

Producer - se zodpovídá napřímo supervising producentovi a jeho náplní práce je zaštit výrobu projektu jako takovou²⁴

1.2 Historie showrunnera

Kdy se objevil pojem showrunner? To je těžce definovatelná otázka, protože se tato pozice vyvíjela a stále vyvíjí postupně s časem. Dle článku Cindy, Hong Y²⁵ tento termín vznikl ve chvíli, kdy se také začali dostávat více do podvědomí scénáristé televizních show v 80. letech. V 50. a 60. letech studia kontrolovala všechny aspekty produkce od vzniku až do konce, scénáristé byli většinou zaměstnáváni pouze na dobu určitou a na vizi celé show se skoro vůbec nepodíleli. Studia tehdy dovolovala pouze etablovaným vedoucím prezentovat nové nápady, a pokud byly přijaty, zůstali na projektu jako vedoucí produkční. Tento systém se poprvé prolomil v 70. letech na *The Mary Tyler Moore Show*, kdy televizní producent Jeff Melvoin dal mnohem větší kreativní svobodu svým scénáristům.

Diváci časem očekávali od show určitý kontent a kvalitu, a proto se začali upřednostňovat scénáristé, kteří byli zaměstnáni na plný úvazek a byli schopni pokračovat v už zaseté vizi show. Díky tomu nabyli na důležitosti a bez jejich inputu by show nevypadala tak, jak se očekávalo, a proto jim produkce přenechávala mnohem více zodpovědnosti – a tak byl vytvořen pojem scénárista-producent.

<http://www.media-match.com/usa/media/jobtypes/line-producer-jobs-402734.php>

²² PRODUCER'S GUILD, [online], <https://www.producersguild.org/page/coc ts 2>

²³ PRODUCER'S GUILD, [online], <https://www.producersguild.org/page/coc ts 2>

²⁴ PRODUCER'S GUILD, [online], <https://www.producersguild.org/page/coc ts 2>

²⁵ HONG, Cindy Y, 24.10. [online]

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.html

Během vývoje této pozice bylo potřeba zavést pojem, který by rozlišoval mezi člověkem, který finálně rozhoduje od ostatních producentů.²⁶ „Potřebovali jste vědět, koho jste mohli vinit za vzniklé problémy a kdo je na place autoritou,“²⁷ řekl Alex Epstein, autor knihy *Crafty Writing* zabývající se kreativním psaním.

Showrunner vznikl jako označení pro člověka, který vede celou show. Variety začalo užívat označení showrunner pro producenty v roce 1992. *The New York Times* vysvětlilo pozici showrunner jako pojem v roce 1995 v profilu Hohna Wellse, který byl showrunnerem *E. R. Wells*.²⁸ Postupem času a s rozvojem internetu se začaly rozvíjet internetové diskuze, které mohly probíhat hned následující den po show a nemusely na nic čekat. Rozebíral se nejen obsah, představení herců a nečekané zápletky, ale i způsob zpracování a originalita. Diváky začalo mnohem více zajímat, kdo za obsahem stojí, mnohem více než hvězdy, které v pořad viděli.

Pozornost se začala strhávat především na showrunnery. Díky tomuto zájmu diváků vznikalo mnoho profilů a interviews se showrunnery. Dá se říci, že sláva a důležitost showrunnerů se rozvinula především s pomocí internetu, nejen kvůli diskuzím, ale i článkům, které nemusely čekat na vydání v týdenících či měsíčních a okamžitou možností reagovat na tyto články či na události, které se momentálně v show odehrávaly.²⁹

V poslední době jsou pilotní³⁰ showrunneri, jak je známe dnes, spojováni především se seriály *Lost* a *Breaking Bad*, kde je showrunner mozkem epizodních televizních seriálů a vytváří nespočet scénářů pro jednotlivé díly dané sezóny. V podstatě musí být takovým diktátorem, který o všem rozhoduje a má poslední slovo, kterému nemůže nikdo odporovat, jelikož on je ten, který udává tón daného seriálu.

1.3 Český showrunner

²⁶ HONG, Cindy Y, 24.10. [online]

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.html

²⁷ HONG, Cindy Y, volný překlad autora, *cít*, “You needed to know who the person to blame is, and who has the ultimate authority.”, 24.10, [online]

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.html

²⁸ HONG, Cindy Y, 24.10. [online]

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.html

²⁹ BENNET, Tara. Showrunners: The Art of Running a TV Show (Kindle 167-173). HONG, Cindy Y, 24.10. [online]

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.html

³⁰ Pilotní – zkušební, testovací, [online], <http://www.slovník-cizich-slov.net/pilotni-projekt-1183302018/>

Na otázku, zdali v České republice najdeme showrunnery, jsem se zeptala Michala Reitlera, jehož kreativně-producentská tvorba se v České republice asi nejvíce blíží americkému systému. „U nás se spíš objevuje kreativní producentství. Do jisté míry to tak probíhalo na projektu Četníci z Luhačovic. Scénářistické práce řídil autor Petr Bok, který se pak aktivně podílel na fázi realizace i postprodukce. Má zkušenosti scénářistické i režisérské. Je schopen propojit nároky kreativní i výrobní. Projekt vytvořil on, obhájil ho u ČT, a je tedy na pozici showrunnery prakticky disponovaný.“³¹ V tuto chvíli je však v České republice showrunner neexistuje, protože jsme zatím nepřistoupili na systém, že by kreativní producent byl zároveň autorem scénáře. Ondřej Kazík, který se ve své diplomové práci věnuje dramaturgii a vývoji pořadů v České televizi, asi nejbližší popisuje roli „českého showrunnery“, tedy kreativního producenta:

„Popis kompetencí kreativního producenta zahrnuje komunikaci s autory jménem ČT, rozhodování o přijetí díla do vývoje a příprava projektové dokumentace na základě posouzení díla. Popisy těchto činností ukazují spíše formální role lidí, kteří dohlížejí na proces tvorby a pozici koordinátorů než těch, kteří se aktivně zapojují do tvůrčího procesu. Je to však kreativní producent, který realizuje prezentaci díla programové radě, pracuje na přípravě prezentace s externím producentem, který zastupuje koprodukční společnost nebo přímo s autorem. Z toho vyplývá, že kreativní producent musí mít velký přehled o průběhu vývoje díla.“³²

Reitler však v České republice vidí situaci optimisticky a věří, že „vyroste-li scénárista, který má pod kontrolou ‚proč, co, jak a pro koho píše‘, což je tedy samo o sobě v našem kontextu důvod k radosti, a rozšíří-li si kvalifikaci o ‚co a jak se vyrábí‘, může se stát pro producenta zastřešujícím garantem, který dovede projekt efektivně k dohodnutému výsledku, aniž by ztratil po cestě cokoli podstatného ze svého původního záměru.“³³

1.4 Showrunner vs. režisér

Filmoví režiséři jsou zvyklí na fakt, že se jejich vize objeví na velkých plátnech, že za to budou pochváleni, nebo pranýřováni podle toho, jak byl snímek úspěšný, nebo ne. Budou se prát o finální střih nebo casting, ale primárně mají volnou ruku v rámci

³¹ Rozhovor autora s Michalem Reitlerem, cit, 21.8.2018

³² KAZÍK, Ondřej, bakalářská práce, Dramaturgie a vývoj pořadů v systému tvůrčích producentských skupin České televize, cit.s 28

³³ Rozhovor autora s Michalem Reitlerem, cit, 21.8.2018

řetězce kreativní kontroly a pokud se někomu musí zodpovídat, jedná se o *executive producentovi* nebo studiu. U televizního seriálu je tomu ale zcela jinak. Zde se režiséři pohybují na velmi tenkém ledě a musí být flexibilní v krocení svých kreativních představ a vize realizovat a adaptovat podle showrunnerova očekávání.³⁴

Více režisérů se také najímají z důvodu, že se seriál musí vytvořit za velmi krátký časový úsek. Proto showrunner osloví a najme silné režiséry, kteří zaručí kvalitu a úspěch díky řemeslné zručnosti a schopnosti podřídit se předem nastavenému stylu a vedení projektu. Například Vince Gilliam, autor známého seriálu *Breaking Bad*³⁵, zaměstnal 25 různých režisérů pro natočení všech 62 dílů. Pouze tři režiséři, Michelle McLaren, Adam Berntein a sám Gilligan, zrežirovali pět epizod.³⁶

Již po dlouhou dobu bylo pravidlem, že televizní scenárista je králem celého televizního průmyslu, což později také vedlo k tomu, že se z této pozice později plynule přešlo na showrunnera. Už v historii platilo pravidlo, že i když o něm nikdy nebylo moc slyšet, měli scenáristi na tvorbu velký vliv ve světě řízeném dominantními režiséry. Bavíme se o jménech, jako je například Chase, David Simon, Alan Ball, David Milch, Shawn Ryan a později Matthew Weiner, Vince Gilligan a další, pod jejichž rukama vznikly kultovní seriály jako *The Sophranos*³⁷, *Wire*³⁸, *Mad Men*³⁹ a *Breaking Bad*⁴⁰, a postupně se z nich stali showrunneri tak, jak je známe dnes.⁴¹ Je mnoho režisérů, kteří jsou s tímto, oproti filmu, odlišným modelem bez problémů, a naopak jim to vyhovuje. Prakticky dostanou do rukou již připravený scénář, základní vizuální pravidla jsou daná, casting je buď rozhodnutý, nebo se již jen dotáhne a na ně čeká pár týdnů příprav včetně natáčení.

Není ale pravidlem, že by režiséři nesměli mít žádný názor nebo se k věcem nemohli vyjádřit. Například když se točí pilotní díl, ve většině případů se najímá silný režisér, který by měl seriál nasměrovat a dát mu vizuální tón a nádech, kterého se

³⁴ LLITTLEJOHN, Rhosaline Janice, Tv's showrunners outrank directors, 15.8.2008 [online] <https://variety.com/2008/scene/awards/tv-s-showrunners-outrank-directors-1117990670/>

³⁵ *Breaking Bad*, Vince Gilligan, 2008-2013

³⁶ JOHN, Allen, St, [online <https://www.forbes.com/sites/allenstjohn/2014/01/13/how-hbos-true-detective-will-change-the-way-you-watch-television/#40fddd474869>]

³⁷ *The Sophranos*, David Chase, 2006-2010

³⁸ *The Wire*, David Simon, 2002-2008

³⁹ *Mad Men*, Matthew Weiner, 2007-2015

⁴⁰ *Breaking Bad*, Vince Gilligan, 2008-2013

⁴¹ BRETT, Martin, *dílo*, s. 39,40

nadále další režiséři drží. Tento režisér naopak úzce spolupracuje se showrunnerem a společně udávají směr seriálu dohromady a připravují půdu pro další díly.⁴²

Paul Feig, který je nyní showrunnerem několika seriálů a je zároveň i režisérem několika dílů seriálu *The Office*, se k tomuto tématu vyjadřuje takto: „Já si to prvně vyzkoušel z té druhé strany, kde jsem vyhledával dobré režiséry, ale moje pozice byla taková, že jsem to byl já, kdo dělal finální exekutivní rozhodnutí. Ve chvíli, kdy jsem sám začal režírovat, měl jsem spoustu nápadů a vizí, měl jsem díky předchozí zkušenosti respekt k tomu, že pokud to opačná strana vidí jinak, musím to respektovat.“⁴³

V některých případech se také děje to, že se ze showrunnerů stanou režiséři a ve výsledku se buď alternují s dalšími, nebo převzímou projekt. Například Alec Berg a Mike Judge, kteří stojí za vznikem známého seriálu *Silicon Valley*⁴⁴, se rozhodli, že místo najímání a hledání dalších režisérů převzímou tuto disciplínu sami. K čemu může následně dojít, jako v tomto případě, je, že se tito dva autoři v režii i ve psaní tak našli a poté využili. V tuto chvíli maximálně těží z toho, že jsou zapojení do celého procesu (včetně psaní) a můžou scény například upravovat na místě – místo toho, aby je, jako v běžném procesu, museli nechat schvalovat showrunnerem. „Bylo to zbytečné natahování něčeho, co jsme stejně museli dělat. I když jsme zrovna neregistrovali, museli jsme tam stejně být a o věcech rozhodovat,“⁴⁵ říká Berg.

1.5 Writer's room

„Když jsem dal scénáristům jen na okamžik pocit, že jsou ti, kdo drží otěže, bylo velmi těžké vzít si je zpět.“ – Jeff Melvoin⁴⁶

⁴² LITTLEJOHN, Rhosaline Janice, Tv's showrunners outrank directors, 15.8.2008 [online] <https://variety.com/2008/scene/awards/tv-s-showrunners-outrank-directors-1117990670/>

⁴³ GROSZ, Christy, Top TV Showrunners Pull Double Duty as Directors, 17.6.2018 [online] <https://variety.com/2015/tv/spotlight/top-tv-showrunners-pull-double-duty-as-directors-1201521355/>

⁴⁴ Silicon valley, John Altschuler, Mike Judge, Dave Krinsky, 2014 -

⁴⁵ GROSZ, Christy, Top TV Showrunners Pull Double Duty as Directors, 17.6.2018 [online] Vlastní překlad autora: "It's an extension of the same process," Berg says. "When you're running a show, you consult on all the directorial stuff to an extent anyway. The guest directors we used last year were super-talented people, (but) ultimately, I have to be there anyway, so I may as well just be a hog and do it all." <https://variety.com/2015/tv/spotlight/top-tv-showrunners-pull-double-duty-as-directors-1201521355/>

⁴⁶ MELVOIN, Jeff, volný překlad autora, cit "Once you gave writers a sense that they were in control, it was hard to go back," [online], http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.html

Writer's room bychom mohli přeložit jako místnost, kde pracuje několik scenáristů najednou. Není ale pravidlem, že všechny fungují podle daných pravidel a na stejném principu. Může se jednat o scenáristy pracující sami doma, nebo naopak na plný úvazek, kde jsou všichni ve stejné místnosti a intenzivně na projektu pracují společně. Je tedy důležité, o jaký projekt se jedná, kdo je jeho hlavním autorem a jak rychle musí být projekt hotový.⁴⁷ V americkém seriálovém průmyslu má prakticky každý projekt sestavenou svou writer's room. „Pro individuálního scenáristu je těžké, aby pracoval sám, protože tempo výroby je velmi rychlé.“ Christina Kallas ve své knize například popisuje, že se tento systém psaní a vývoje v průběhu let silně měnil, systematizoval a uzavíral. Původně to fungovalo tak, že se setkalo pár komiků v jedné místnosti, kteří zkoušeli a nahazovali vtipy a podle toho usoudili, který funguje lépe, a který ne. V průběhu let, přibližně do devadesátých, se počet scenáristů mohl rozrůst až na patnáct lidí. V dnešní době je velmi obtížné dosáhnout takového počtu vzhledem k snižujícím se rozpočtům.⁴⁸

„Ve chvíli, kdy se show začne produkovat, psaní scénáře může vypadat velmi rozličně. Vždy záleží na daném pořadu. Řekl bych, že nejčastěji se zaměstná skupina scénáristů, kteří se denně scházejí ve writer's room, kde nad vznikajícími scénáři diskutují. Postupem času dojde k vývoji hlavní myšlenky show a jednotlivým scenáristům jsou přiřazeny určité epizody, které budou vytvářet sami. Výkonný producent vytvořené scénáře přečte a většinou pošle zpátky danému scenáristovi s poznámkami, jak scénář upravit. Tento proces se opakuje, dokud nejsou výkonný producent a studio se scénářem spokojeni. Existují výkonní scenáristé, kteří mají svůj vlastní proces tvorby scénářů než ten, který jsem zde popsal. Někteří výkonní producenti si scénáře píší sami a ve writer's room pouze nad ním se scenáristy diskutují. Někteří zase chtějí, aby scenáristi psali jeden scénář dohromady, a ne samostatně několik zvlášť. Neexistují žádná pravidla, jak vytvářet scénář. Psaní komedií je více o spolupráci, než je tomu u dramatu. V USA mají skoro všechny TV show writer's room. Pro jednoho scenáristu je velmi těžké napsat všechny scénáře, protože časový plán TV show je velmi rychlý.“⁴⁹

V dnešní době se počet autorů primárně odvíjí od toho, jak je látka náročná a jak rychle musí být scénáře hotové. Je to zkrátka model, který zde platí a je již součástí

⁴⁷ KOUBEK, Petr, Diplomová práce, s 10, 2017

⁴⁸ KALLAS, Christina, Inside the Writers' Room, 2014, s 158, 159

⁴⁹ Rozhovor autora s Rafem Greenem, 21.8.2018

procesu. Jakmile je seriál ve výrobě, forma psaní se může dramaticky lišit projekt od projektu. Vše závisí na stylu a potřebách showrunnera. Podle Greena je nejpoužívanější cestou to, kdy se najatá skupina spisovatelů, která se denně schází ve writer's roomu, aby diskutovala o nápadech – kam a jak se série bude ubírat – a následně pak jednotlivé epizody upravovala. Tyto scénáře se poté předloží showrunnerovi, který je okomentuje a opoznámkuje. Scenáristé je následně přepíší do takové podoby, aby je studio schválilo.⁵⁰

1.5.1 Writer's room u nás

Skupinové psaní v České republice je poměrně novým fenoménem, protože je u nás spíše zvykem psát buď jednotlivě, nebo ve dvojicích.⁵¹ Skupinové psaní vstupuje na český trh až kolem roku 2005 s příchodem takzvaných nekonečných seriálů, jako je *Ulice* nebo *Ordinace v růžové zahradě*. Právě writer's room *Ulice* je patrně nejúspěšnějším v České republice, protože funguje už 12 let a má za sebou více než 3000 dílů.⁵²

„Když je scénářistická skupina dobře vedena, pak kolektivní inteligence dokáže díky pestrosti postojů, profesních i životních zkušenosti obrábět téma rychleji a tvořivěji, než by se vedlo jednomu autorovi. Díky tomu je možné téma těžít po více řadách. Scénářistická příprava je snáze plánovatelná. Potenciální ztráta jednoho z autorů je citelná pro zdárné pokračování projektu, ale ne nutně fatální. Rizika jsou tedy rozložena.“⁵³

Do České televize přišel koncept skupinového psaní s nezávislou firmou *Dramedy Productions*, která pro televizi veřejné služby vyráběla historický seriál *Vyprávěj* (později i *První republika*, který skončil po 106 dílech).⁵⁴

⁵⁰ Autorův rozhovor s Rafem Greenem, *cit* 21.8.2018

⁵¹ PJAJČÍKOVÁ, Eva, SZCZEPANIK, Petr, Nejsme HBO, jsme televize, *Illuminace*. Ročník 26, č. 4 č 96 (2014), s. 31-55.

⁵² KOUBEK, Petr, Diplomová práce, *cit.*, s 21, 2017

⁵³ Rozhovor autora s Michalem Reitlerem, *cit*, 21.8.2018

⁵⁴ KOUBEK, Petr, Diplomová práce, *cit.*, s 21, 2017

2 SERIÁLOVĚ-PRODUKČNÍ SYSTÉM

2.1 Systém v USA

Každá televizní stanice má své výkonné producenty, kteří čtou scénáře, chodí na schůzky a rozhodují o tom, jaký obsah chtějí zrovna v tu chvíli produkovat. Ve chvíli, kdy ředitel vývoje přečte zajímavý scénář nebo jde na schůzku, kde uslyší zajímavý námět.

Důležitým obdobím v samotném procesu vzniku televizního seriálu je tzv. *pitching season*⁵⁵, kdy se zasílají náměty do studií a televizních stanic. V americkém systému se hodně hraje na časový harmonogram a vše se prakticky každoročně opakuje. *Pitching season* se většinou uzavírá na přelomu června a července, kdy se projekty přestaví těm, kteří je budou ve finále financovat.⁵⁶

„Nejdříve se osloví studio a pak se jde za televizní stanicí, která by jej vysílala. Vývojový manažer, kteří pro televizní stanice pracují, čtou *dodané* scénáře a účastní se schůzek, kde s ostatními diskutují nad projekty, které by chtěli realizovat. Pokud se vývojový manažer setká s nápadem či scénářem, o kterém si myslí, že by mohl mít úspěch, posune ho k výše postaveným manažerům, až se nakonec dostanou k *vedoucímu televizní stanice*. Procesu, který nápad či scénář podstoupí, se zúčastní nespočet lidí. Dost často je cílem vývojových manažerů vytvořit „brand“ televizní stanice, tzn. vytvářet takové televizní show, díky kterým bude divákům jasné, co od stanice mohou očekávat, pokud si ji naladí (např. u HBO jsou to urážky, sex, násilí; u NAT GEO jde především o programy zabývající se vědou a historií; u CBS jde o mainstream). Televizní stanice spolupracují se studii, *kreativci a výkonnými producenty*,“⁵⁷ říká Green.

⁵⁵ Pitching season je krátká kompaktní prezentace představující (v tomto případě) námět na televizní seriál,

⁵⁶ ANDERS, Charlie, *The Whole Crazy Process Of Creating A TV Show, From Pitch To Pilot*, 23.1. [online] <https://io9.gizmodo.com/why-do-so-many-tv-shows-get-greenlit-but-then-never-1681405688>

⁵⁷ Rozhovor autora s Rafem Greenem, vlastní překlad autora, cit. The Network has development executives. These executives read script submissions and attend meetings where they discuss the kind of content they want to put on the their network. When a development executive reads a script or hears a pitch that they think is promising then they bring it to the higher level executives, and finally the head of the network. The process of getting a green light on a show involves a lot of people In many cases, the mandate for development executives is that they are looking to create a “brand identity” - in other words to program shows that make it clear to an audience what kind of programming they will see if they tune into their network (for example: HBO: bad words, sex, violence

V listopadu si televizní stanice objednájí pilotní díly od vybraných autorů a pošlou je do výroby. V tuto chvíli k projektu přiřadí showrunnera, který si převezme celý proces psaní scénáře.

Green ještě dodává, že „je více pravděpodobné, že se budou více zajímat o projekt, jehož představení bude mít na starosti studio, se kterým již v minulosti úspěšně spolupracovali, nebo si k spolupráci přizvou kreativce a výkonné producenty, se kterými již nějaké projekty vytvořili, např. IMAGINE přizval *Genius*⁵⁸ do NAT GEO. Televizní stanice se momentálně staví velmi ambivalentně k projektům, které jsou na trhu již v podvědomí. Televizní stanice upřednostňují knihy, komiksy, časopisové články, jelikož mají pocit, že tento kontent má již ve svoje diváky. Významné události či životopisy by se také daly zařadit do této kategorie. Dalším momentálním trendem jsou „formáty“ – tvorba projektů ze seriálů, které byly úspěšné na zahraničních trzích. Televizní stanice nejčastěji přenechá tvorbu studiu a producentům a zapojí se do procesu až později. Uplyne mnoho času od nápadu do doby, kdy projekt zelenou a je připravený k exekuci.“⁵⁹

2.2 Systém v ČT

V České televizi, která je největším producentem seriálové tvorby u nás, je systém jiný. Česká televize funguje na principu *tvůrčích producentských skupin*, neboli TPS, které vystřídaly původní práci českých center. Každý TPS má stanovenou jasnou specializaci na daný žánr jako například seriály, dětské pořady, dramatické pořady a podobně. Hlavní pozici má v tomto systému kreativní producent, který vede danou producentskou skupinu. Systém kreativních producentů a odlišná zaměření dílčích

- NAT GEO: science and history based shows - CBS: main stream, procedurals.) Networks have relationships with studios and with creators and show runners. 21.8.2017

⁵⁸ *Genius*, Ken Biller, 2017-2018

⁵⁹ Rozhovor autora s Rafem Greenem, vlastní překlad autora, *cit.* They are likely to show more interest in projects brought to them by an established studio with whom they have already had successful shows or with show runners and creators with whom they have worked before. For example: IMAGINE brought *Genius* to NAT GEO. Networks are also - lately - very biased towards projects that already have some kind of recognition in the market place. IP: books, comics, magazine articles are prioritized because the networks feel they will already have an audience. Famous events or biographies can also check this box. Another current trend is what is called “formats” - developing television ideas from series that have been successful in foreign markets. How do they develop them? Networks usually leave most of the development to the studios and producers and get involved later in the process. By the time a project is ready to be developed and greenlit by a studio it is probably already been very long in the development process. 21.8.2018

producentů umožňují značnou pestrost vyvíjených pořadů, ale zároveň nevylučují konkurenční prostředí. TPS se skládají primárně ze dvou hlavních pozic – kreativního producenta, který má pod sebou dramaturga či dramaturgy, a výkonného producenta, který se stará o výrobu pořadu.

Výběr námětů je ve spolupráci s ústředními dramaturgy. „Proces může být především dvojí, skrze vyhledávání a procházení přihlášených námětů, se zajímavými náměty přicházejí konkrétní dramaturgové, nebo může být přímo osloven kreativní producent, který pak projekt přiřadí jednomu z dramaturgů.“⁶⁰ *Michal Reitler* popisuje dvě cesty, jak se můžou projekty do povědomí České televize dostat:

„Buď přicházejí zvenčí, od režisérů, scénáristů, producentů, nebo je vyvíjíme sami. Mezi zaslanými náměty hledáte ten, který má profesionální parametry, slyšet i fabuli, který má společenskou závažnost, a u kterého je autor, který to dokáže naplnit. Zároveň je třeba posoudit, zda nabízený námět odpovídá poptávce televize z hlediska tématu, žánru, nákladů a výrobního modelu. Druhá cesta je vlastním vývojem. Parametry vyvíjeného televizního seriálu jsou stejné. Jen hledání probíhá více aktivně. Hledáte toho správného autora a s ním pak vhodnou látku. Vhodnou pro něj i pro televizi. Hledat autora pro zvolené téma se ukázalo jako méně šťastná cesta. Vybírám většinou na základě alespoň jednoho scénáře a dvou až tří scénosledů. To umožňuje oslovit režiséra, získat představu o stylu i nákladovosti režijního přístupu, sestavit kvalifikovaný odhad nákladů a plán realizace.“⁶¹

Ve chvíli, kdy najdeme autora s dobrým a zajímavým námětem, se začne teprve seriál vyvíjet a často i přepisovat. Reitler jde cestou, kdy preferuje důkladnou rešerši, o čem seriál bude a chce definovat základní set-upy – seznam hlavních postav a jejich motivace a dějový oblouk, zkrátka jak a kam se bude seriál ubírat. Dalším bodem je definice tří bodů konfliktů – globální, lokální a osobní. Reitlerův systém postupu práce se vlastně blíží přístupu showrunnera, protože dalším z dílčích fází vzniku scénáře je propracování podrobného námětu a dějového oblouku celé série. Kde se ale cesty s americkým systémem rozcházejí, je následný přístup k režisérovi, kdy je „zatáhne“ do procesu psaní scénáře, což u showrunnera není zcela obvyklé.

Celkově bych situaci u nás rámci veřejnoprávní televize vyhodnotila tak, že i přes to, že se u nás systém vyvíjí ve smyslu pozice kreativního producentství a jeho vlivu

⁶⁰ KAZÍK, Ondřej, bakalářská práce, *Dramaturgie a vývoj pořadů v systému tvůrčích producentských skupin České televize*, cit. s. 34

⁶¹ Rozhovor autora s Michalem Reitlerem, cit, 21.8.2018

na vznik seriálu dále, nemáme u nás showrunnera v pravém slova smyslu. Michal Reitler má u nás sice „napřed“, ale jak je již mnohokrát zmíněno výše, showrunnera v rámci amerického systému primárně definuje to, že se jedná hlavně o scenáristu, na kterého se postupem času „nabalí“ větší zodpovědnost v rámci kreativního producentství.

2.3 Systém v HBO, Česká republika

Jako třetí příklad uvádím systém vývoje a výroby seriálu v *HBO Europe s.r.o.*, která je českou pobočkou celosvětové v rámci sítě této komerční televize, a tím pádem funguje i na odlišném principu ve vývoji kontentu.

Nové náměty se v HBO hledají různě. Buď se přímo osloví scenáristé, zda by chtěli s HBO spolupracovat na tématech, které je zajímají, nebo jsou do HBO náměty zasílány, a to jak scenáristy, kteří již s HBO spolupracovali, tak doposud pro HBO „neznámými“ scenáristy. Na současné i minulé tvorbě HBO je vidět, že si většinou pro své projekty vybírají scenáristy, kteří se v oboru ještě neetablovali – sice je to cesta pro HBO trnitější, ale o to originálnější získají výsledek.

Častým problémem u již etablovaných scenáristů, je ztráta fokusu na publikum kanálu, pro který momentálně píší. Každý vysílatel na trhu se zaměřuje na své publikum a sleduje jasně kladené cíle, a proto také klade vysoké nároky na dodaný materiál. I když produkce HBO spadá do TV kvality, s výběrem scénáře musí být vždy spokojeni a přesvědčeni o jeho lokálním i zahraničním dopadu na publikum. Velkou výhodou HBO je, že nemusí produkovat 24/7 a své projekty si pečlivě vybírají.⁶² Na otázku, na jakém principu funguje psaní scénáře, Tereza Polachová odpovídá:

„Tak to je hodně různé a těžko to zobecnit. Možná se dá říct, že klasický postup – námět – synopse – set up – scénosled – scénář se u nás dodržuje málokdy. Z naší strany je scénář ve všech fázích vývoje velmi podrobně dramaturgován, se scenáristy jsme ve velmi úzkém kontaktu. Naše nároky a standardy jsou vyšší než jinde, scénáře často a dlouho přepisujeme, věnujeme se jim daleko více a podrobněji, než je v lokálních televizích běžné. Děje se tak nejen pro to, že HBO je placená služba, ale i proto, že naše publikum není lokální. Chceme, aby příběh byl srozumitelný i zahraničnímu publiku. Naše produkce je a musí být srovnatelná s produkcí zahraniční, a pokud chcete konkurovat těm nejlepším zahraničním

⁶² Rozhovor autorky s Terezou Polachovou

seriálům – a to my chceme – nutně to zvedá laťku. HBO si nemůže dovolit produkovat jen pro jedno teritorium. Prostředí, ve kterém se pohybujeme, se velmi změnilo a stále se mění, je nutné na to reagovat. V současnosti naše produkce je premiérována na 22 evropských teritoriích, mnohdy současně, a je dostupná i v USA.“

I když v USA se většina scénářů tvoří ve writer's roomu, v Čechách se tento systém v HBO neosvědčil, a místo writer's roomu funguje jeden či více silných dramaturgů, což se na produkci v České republice dost projevuje. Pozici showrunnera v Čechách ale najít můžeme, a to zrovna v HBO a možná i v České televizi – i když od klasického showrunnera, jak je tato pozice známa v USA, to má ještě daleko. Přestože se v Čechách rozšiřuje *Pay TV*, pozici showrunnera to moc na českém trhu neprosazuje, jelikož trh pro *Pay TV* je v České republice poměrně malý a v již zaběhnutých mechanismech tvorby je obtížné něco změnit. Jedním z důvodů, proč je tato změna těžká, je i nepřítomnost konkurence na trhu.

3 TRUE DETECTIVE bez a se showrunnerem

3.1 True Detective a úspěch první série

*True Detective*⁶³ je americký kriminální seriál v produkci HBO, který napsal učitel scenáristiky Nic Pizzolatto v roce 2010. Příběh vypráví o dvou detektivech z Lousiany, kteří nikdy nedořešili tajemné vraždy. Režie všech osmi dílů se ujal Cary Fukunaga.

Celý seriál je postaven na velmi osobitém přístupu formátu, kdy na projektu primárně pracoval pouze jeden scenárista, jeden režisér a dvě hlavní herecké hvězdy. Zároveň se jedná o příběh pouze skrze jednu sezónu, která má silný začátek, prostředek a konec, což přináší velmi slibný seriál. Televizní profesionálové věřili, že by tento model mohl být příkladným pro další tvorbu, která by se ubírala podobným směrem jako *True Detective* – tedy centralizovat a soustředit se pouze na příběh, který není pro jednoduchého diváka už jen díky jeho struktuře, jak jsou jednotlivé díly sestaveny.⁶⁴

Episody se zaměřují na hlavní postavu, kdy diváci sledují příběhy očima protagonistů. Cítíme s nimi postupně až natolik, že se staneme součástí jejich jak osobních, tak i profesních problémů. V osmi velmi intenzivních hodinách sledujeme obě silné postavy figurující v „rozbité“ naraci, což udrží divákovu koncentraci od začátku do konce prakticky bez nadechnutí. Vývoj jednotlivých postav sledujeme skrze rozhovory v autě, kdy se nám pomocí flashbacků otevírají životní příběhy a samotný případ, který se snaží vyřešit. V každém dílu se střetávají dva zcela rozdílné světy hlavních postav, které vedou ke konfliktu, až jedna postava postupně přebere pohled na situaci té druhé.⁶⁵ „Specifický tón, zvláštní vizuální styl vypovídají o netradičním pojetí produkce. Co je však důležité, je to, že by *True Detective* nikdy nefungoval jako celek bez přístupu psaní scénáře, který do něj Pizzolatto vnesl, a zároveň ne déle než jednu sezónu. Fakt, že HBO mělo vůli na takovýto experiment přistoupit, ukazuje, že se doposud zajetý systém a pravidla televizní tvorby můžou zlomit.“⁶⁶ „Napovídá to tomu, že i díky následnému úspěchu seriálu se dá

⁶³ True Detective, Nic Pizzolatto, 2014-

⁶⁴ ROANO, Andrew, 4.2.2014, [online] <https://www.thedailybeast.com/inside-the-obsessive-strange-mind-of-true-detectives-nic-pizzolatto>

⁶⁵ Autor neznámý, [online] <https://narrativefirst.com/articles/the-story-structure-of-true-detective>

⁶⁶ JOHN, Alen, St., *cít*, volný překlad autora, [online] The things that make *True Detective* great--its specific voice and distinctive look--seem to stem directly from its unconventional production approach.

demonstrovat to, že Pizzolatto vytvořil precedent pro další showrunnery – vybočit z tradičního modelu seriálové tvorby je možné.“⁶⁷

První série, jak jsem již zmiňovala, zcela vybočuje z klasického showrunnerského systému. Projekt můžeme doslovně přirovnat k termínu *one man show*⁶⁸, kdy původní spisovatel novel Nic Pizzolatto napsal všech osm dílů sám. „Když byli v létě 2012 všichni na dovolené, zavřel jsem se do garáže ve Van Nuys a začal pracovat na scénáři. Trvalo mi to celkem dva a půl až tři měsíce, napsal jsem asi pět set stran, které byly navíc ještě velmi zmatené. Všechny stěny jsem polepil štítky se zápisky popsané mým malým rukopisem. Celý pokoj působil jako scéna z filmu *A Beautiful Mind*⁶⁹. Byl to jeden z důvodů, proč jsem pracoval sám a nesestavil writer's room. Nebyl jsem zkrátka schopen nikomu vysvětlit to, co dělám. Zakousl jsem se a napsal to sám.“⁷⁰

Poměrně nestandardní byl i výběr režiséra. Jak jsem zmiňovala již v kapitole 1.3, ve světě filmu je autorem režisér, který zodpovídá za každý detail a u televizního seriálu je hlavním mozkem a motorem showrunner. V případě první a pilotní série *True Detective* byl však dvorním režisérem Pizzolatta Cary Fukunaga, do té doby známý svým snímkem *Jana Eyrová*⁷¹. „Je pravda, že jsem byl součástí vzniku námětu (tak, jak byl v té době prezentován). Producenti po nás chtěli, abychom zkombinovali

But this novelistic approach simply wouldn't have worked over a longer season or one that was more open ended. The fact that HBO was willing to take this kind of gamble suggests that the world of television is facing a moment of disruption where the old rules suddenly seem made to be broken. *True Detective* may be the first drama series to be made this way, but don't bet on it being the last.

⁶⁷ ROANO, Andrew, 4.2.2014, [online] <https://www.thedailybeast.com/inside-the-obsessive-strange-mind-of-true-detectives-nic-pizzolatto>

⁶⁸ One man shoe – někdo, kdo má v projektu na starosti vše
<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=one%20man%20show>

⁶⁹ *A Beautiful Mind*, Ron Howard, 2002

⁷⁰ JOHN, Alen, PIZZOLATTO, Nic, *St., cit.*, volný překlad autora, “Over the summer of 2012, when everybody else was on vacation, I was locked up in a converted garage in Van Nuys working on the script. It took two and half to three months—it gets hazy—but about five hundred pages. The walls were covered with post it notes filled with tiny handwriting. My office looked like something out of *A Beautiful Mind*. That was part of the reason why I didn't put together a writer's room. I just didn't know how to explain to anybody what I had been doing. I powered down and got through it.”
<https://www.forbes.com/sites/allenstjohn/2014/01/13/how-hbos-true-detective-will-change-the-way-you-watch-television/#40fddd474869>

⁷¹ Jane Eyre, Cary Fukunaga, 2011

nezávislý film s televizní tvorbou. V té době jsme ještě neměli podepsanou smlouvu s žádnou stanicí a nevěděli jsme, že to bude HBO. Co jsme věděli, bylo, že požadavek zněl přivést filmového režiséra s jednotnou a jasnou vizí, který to celé zaštití. Byl to experiment, kde jsem mohl pracovat s jedním dlouhým formátem místo toho, abych se o něj dělil s více režiséry. Pak se dostáváme k tomu, že se prosazuje představa scenáristy a režisér mu spíše dělá servis – což je naprosto v pořádku a vážím si mnoha skvělých režisérů – nicméně tento model nebyl pro mě. Radši bych natočil pilot a šel pryč. Co jsem ale v tomto projektu viděl, byla příležitost vytvořit osmihodinový film.“⁷²

3.2 Kde se stala chyba?

„Naše největší selhání – nejsem si jist, zdali do toho zapadá *True Detective* – je, když někomu řeknete, aby vše stihl a napsal v termínu místo toho, aby si přirozeně našel klid na tvoření, a tím pádem dílo i vytvořil – pak selžeme. Mám pocit, že právě v tomto případě na to Pizzolato v průběhu první série myslel a dlouze se na to připravoval. Vnímám to jako svou chybu. Přistupoval jsem k tomu až moc jako výkonný producent,⁷³ uvedl Michael Lombardo⁷⁴. Pizzolato napsal první epizody v roce 2010 a měl prakticky čtyři roky na to, než šla do výroby. Po úspěchu první

⁷² JOHN, Alen, St., FUKUNAGA, Cary, *cit*, volný překlad autora, *cit* [online], Yeah, I was involved in the conception, and the idea was — as it was pitched at the time — that they wanted to combine the best of independent cinema with television. We didn't have a network yet. We didn't know we were going to be with HBO. We did know that we wanted to bring in feature film talent, and wanted one director, one vision, to put the whole thing together. And that was a choice we made. Because, like I said, I could experiment with long format and it could be all mine, whereas I think when you share it with multiple directors it's more the writers' vision and you're servicing the writers' vision. That is perfectly great — there are amazing directors out there who can do that just fine, who I look up to as master craftsmen — but for me, if I was using multiple directors, I'd rather just shoot a pilot and walk away. This thing I saw as being an eight-hour movie, rather than just an episodic television show.

⁷³ ROBINSON, Joanna, LOMBARDO, Michael, *cit* 27.3, [online], volný překlad autora, Our biggest failures—and I don't know if I would consider *True Detective*—but when we tell somebody to hit an air date as opposed to allowing the writing to find its own natural resting place, when it's ready, when it's baked—we've failed. And I think in this particular case, the first season of *True Detective* was something that Nic Pizzolatto had been thinking about, gestating, for a long period of time. I take the blame. I became too much of a network executive at that point. We had huge success.

<https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/03/true-detective-season-3-david-milch>

⁷⁴ Michael Lombardo, bývalý prezident HBO

série ale nastal obrat a studio od něj vyžadovalo napsat druhou v rozmezí pouhých 14 měsíců, což se posléze ukázalo, že muselo mít dopad na kvalitu pokračování.⁷⁵

Primárním rozdílem mezi první a druhou sérií bychom mohli označit to, že v té první prakticky nefiguroval showrunner a pozice byly rozděleny v rámci modelu, jak se běžně dělají filmy, tzn. scenárista/producent a režisér, který drží kreativní kontrolu nad projektem. V druhé sérii tomu však bylo jinak. Fukunaga skončil a Pizzolatto začal zastávat pozici showrunnera a najal si hned několik režisérů. Hlavním režisérem byl Justin Lin⁷⁶, který natočil první dva díly.

Kde se stala chyba? Faktem je, že se změnily role v přístupu pojetí a režie druhé série seriálu, a šla dolů i jeho kvalita a hodnocení diváků. Rozdíl v prestižních oceněních první série, jako například byl velký úspěch na předávání televizních cen *Emmy award* (5x výherce včetně nejlepší režie, 7x nominace) a *Golden Globes*, které uděluje zahraniční tisk (3x nominace v hlavních kategoriích – nejlepší hlavní role a nejlepší minisérie) byl oproti druhé drastický. V rámci hlavních ocenění pokračování obdrželo pouze jednu nominaci na Emmy Award za zvukovou postprodukcí.⁷⁷ Fukunaga skončil posledním dílem první série a stal se pouze producentem v titulcích. „Opravdu jsem s tím neměl nic společného. Byl jsem do toho zatažen tak, jak mě potřebovali, ale ukázalo se, že mě nepotřebují vůbec.“⁷⁸ *Rolling Stones* k Fukunagovi odkazuje jako k někomu, kdo dal první sérii duši a díky komu měla nepřekonatelné herecké výkony a celkově se postaral o její úspěch oproti Pizzolattovi.⁷⁹ Možná jejich největším problémem byla ega, polemizuje Nate Jones.⁸⁰

⁷⁵ ROBINSON, Joanna, Has HBO Found a Way to Save True Detective season 3?, 27.3.2017, [online] <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/03/true-detective-season-3-david-milch>

⁷⁶ LIN, Justin, režisér, https://www.imdb.com/name/nm0510912/?ref_=tt_ov_dr

⁷⁷ TRUE, Detective awards, IMDB, [online], https://www.imdb.com/title/tt2356777/awards?ref_=tt_awd

⁷⁸ JAGERNAUTH, Kevin, FUKUNAGA, Cary, *cit.*, volný překlad autora, "The whole pitch was that in a true anthology, we want to sit it on a shelf, and every season we have a new feature director and make this wonderful miniseries,"

⁷⁹ COLLIN, Sean T. [online] <https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/what-went-wrong-with-true-detective-season-2-67286/>

⁸⁰ JONES, Nates, [online] <http://www.vulture.com/2015/07/nic-pizzolatto-cary-fukunaga-true-detective-feud.html>

Závěr

Při psaní své bakalářské práce jsem se věnovala primárně třem okruhům.

V prvním jsem se snažila vysvětlit pojem showrunner a jeho funkci v porovnání s českým systémem seriálové tvorby. Jak jsem definovala, showrunner je někdo, kým se plynule stane scenárista, a ještě k tomu dostane kreativně-producentskou funkci. V porovnání s českým systémem je to model, který zde v tuto chvíli nefunguje minimálně z jednoho stěžejního důvodu – u nás se funkce stále dělí na scenáristu a kreativního producenta, místo toho, aby byla „v jednom“. Z mého pohledu je šance u nás tuto pozici prosadit časem, ale v tuto chvíli, i přes narůstající kvalitu nové seriálové tvorby, na to trh není ještě připravený a na takové úrovni.

Druhý okruh jsem věnovala produkčnímu systému ve Spojených státech amerických, v České republice a HBO. Původní myšlenka využít příklad HBO jakožto takového prostředníka mezi českým a americkým systémem. Samozřejmě, že má každý ze zmíněných dvou, v Čechách fungujících, systémů jiný proces schvalování a odlišná „kolečka“, ale principiálně postupují podobně, co se týče výběru látky, jejího vývoje a následné produkce.

True Detective, jakožto třetí kapitolu, jsem si vybrala cíleně předem, protože je tento seriál ukázkovým příkladem toho, jak se může projekt změnit v rámci exekutivního rozhodnutí tvůrce. Po shlédnutí seriálu a studie celého případu bych vyvodila, že se jednalo ve výsledku o boj dvou silných osobností, kdy každá z nich po úspěchu první série chtěla větší moc v rukou. Studio rozhodlo, že moc dá do ruky původnímu tvůrci a scenáristovi Fukunagovi, načež posléze uznalo, že to možná nebyl nejlepší nápad. Vychází mi z toho závěr, že pokud je někdo talentovaný scenárista se silnou vizí, neznamena to, že pokaždé dokáže kreativně vést tým jako showrunner. Tento systém může přispět ke vzniku mimořádných děl, ale může mít i negativní vliv například v omezení kreativní vize režiséra.

Seznam použité literatury

Literatura

BELADOVÁ, Michaela, diplomová práce, „Quality television“ na příkladu publicistického pořadu České televize „Q“ 2010

KOUBEK, Petr, diplomová práce, Writer's room v české seriálové tvorbě, 2017

<http://articles.latimes.com/2007/nov/23/entertainment/et-channel23>

KAZÍK, Ondřej, bakalářská práce, Dramaturgie a vývoj pořadů v systému tvůrčích producentských skupin České televize, 2016

[http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.h
tml](http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.html)

BENNET, Tara. Showrunners: The Art of Running a TV Show (Kindle 167-173)

[https://variety.com/2008/scene/awards/tv-s-showrunners-outrank-directors-
1117990670/](https://variety.com/2008/scene/awards/tv-s-showrunners-outrank-directors-1117990670/)

BRETT, Martin, "Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad.", rok + nakladatelství

[https://variety.com/2008/scene/awards/tv-s-showrunners-outrank-directors-
1117990670/](https://variety.com/2008/scene/awards/tv-s-showrunners-outrank-directors-1117990670/)

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

PJAJČÍKOVÁ, Eva, SZCZEPANIK, Petr, *Nejsme HBO, jsme televize*, Illuminace. Ročník 26, 2014

[https://io9.gizmodo.com/why-do-so-many-tv-shows-get-greenlit-but-then-never-
1681405688](https://io9.gizmodo.com/why-do-so-many-tv-shows-get-greenlit-but-then-never-1681405688)

<https://dictionary.cambridge.org/>

<https://www.urbandictionary.com/>

HONG, CindyY, 24.10.,[online]

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.html

JOHN, Allen, St, [online <https://www.forbes.com/sites/allenstjohn/2014/01/13/how-hbos-true-detective-will-change-the-way-you-watch-television/#40fddd474869>]

GROSZ, Christy, Top TV Showrunners Pull Double Duty as Directors, 17.6.2018 [online] <https://variety.com/2015/tv/spotlight/top-tv-showrunners-pull-double-duty-as-directors-1201521355/>

HULL, James R., The Story Structure of True Detective, [online] <https://narrativefirst.com/articles/the-story-structure-of-true-detective>

RIMANO, Andrew, Inside the obsessive, Strange Mind of True Detective's Nic Pizzolatto, 4.2.2014, [online]

ROBINSON, Joanna, Has HBO Found a Way to Save True Detective season 3?, 27.3.2017, [online] <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/03/true-detective-season-3-david-milch>

TERREL, Lacey, What went wrong with True Detective' season 2?, [online] <https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/what-went-wrong-with-true-detective-season-2-67286/>

JONES, Nates, [online] <http://www.vulture.com/2015/07/nic-pizzolatto-cary-fukunaga-true-detective-feud.html>

LIN, Justin, režisér, https://www.imdb.com/name/nm0510912/?ref=tt_ov_dr

TRUE, Detectivem awards, IMDB, [online], https://www.imdb.com/title/tt2356777/awards?ref=tt_awd

BISBEY, Bruce, - showrunner – executive producer, what they do?, 20.1.2018 <https://www.linkedin.com/pulse/showrunner-executive-producer-entertainment-industry-bruce-bisbey>

PRODUCER'S GUILD, [online], https://www.producersguild.org/page/coc_ts_2

USA MEDIA INDUSTRY MAGAZINE, What does Line producers do?, [online]
<http://www.media-match.com/usa/media/jobtypes/line-producer-jobs-402734.php>

USA MEDIA INDUSTRY MAGAZINE, What does Executive producers do?, [online]
<http://www.media-match.com/usa/media/jobtypes/executive-producer-jobs-405700.php>

Filmografie

True Detective, Nic Pizzolatto, HBO, 2014–2018

Genius, Ken Biller, NatGeo, 2017-2018

ZTRACENI, Lost, Jeffrey Liber, 2004-2010

Sex ve městě, Darren Star, 1998-2004

Breaking Bad, Vince Gilligan, 2008-2013

The Sopranos, David Chase, 2006-2010

The Wire, David Simon, 2002-2008

Mad Men, Matthew Weiner, 2007-2015

Breaking Bad, Vince Gilligan, 2008-2013

Silicon valley, John Altschuler, Mike Judge, Dave Krinsky, 2014 –

Genius, Ken Biller, 2017-2018

True Detective, Nic Pizzolatto, 2014-

A Beautiful Mind, Ron Howard, 2002

Jane Eyre, Cary Fukunaga, 2011

Seznam příloh

Rozhovor s Michalem Reitlerem – Kreativní producent ČT

Jak se v České televizi hledají nové náměty na televizní seriál? V zásadě jsou dvě cesty. Buď přicházejí zvenčí, od režisérů, scénáristů, producentů. Mezi zaslanými náměty hledáte ten, který má profesionální parametry, syžet i fabuli, který má společenskou závažnost, a u kterého je autor, který to dokáže naplnit. Zároveň je třeba posoudit, zda nabízený námět odpovídá poptávce televize. Z hlediska tématu, žánru, nákladů a výrobního modelu. Nebo druhá cesta, vlastním vývojem. Parametry vyvíjeného jsou stejné. Jen hledání probíhá více aktivně. Hledáte toho správného autora a s ním pak vhodnou látku. Vhodnou pro něj i pro televizi. Hledat autora pro zvolené téma se mi ukázalo jako méně šťastná cesta.

Jak probíhá proces vývoje seriálů (cílíme spíše na quality TV)? Najdu-li autora a společně najdeme správnou látku, formulujeme námět. Následně si rád u autora objednávám řešerši z oblasti, o které seriál bude. Následuje vznik setupu - pool základních postav s motivacemi, hlavní dějové oblouky. Definujeme si tři druhy konfliktů - Globální, lokální a osobní. Vzniká hrubé rozvržení do epizod, námětyepizod.

Následuje fáze podrobného námětu 1.epizody, nebo rovnou scénosledu. Na základě scénosledu přistoupíme k vytvoření scénáře 1.epizody. Někdy až po vytvoření scénosledu 2. a 3.epizody, abychom se ubezpečili, že záměr vychází a setup je funkční.

Dle scénáře přistupuji k výběru režiséra. Rád oslovuji režisérů více. Na základě scénáře zpracuji režijní explikaci. Dle ní a na základě osobních debat se rozhoduji. Práce na scénářích ve spolupráci s režisérem. Oslovení hlavních profesí, casting. Optimalizace scénářů pro realizaci. Maximum prostředků investovat do času na natáčení.

Na jakém základě se rozhodně, že jde zrovna tento projekt do výroby? Na základě alespoň 1 scénáře a 2-3 scénosledu. To umožňuje oslovit režiséra,

získat představu o stylu i nákladovosti režijního přístupu, sestavit kvalifikovaný odhad nákladů, plán realizace.

Na jakém principu funguje psaní scénáře?

Široká otázka. Dokud ho neschválím, není hotov. :-) Obvykle rád pracuju metodou, že začneme s autorem hledáním vhodné látky především s ohledem na autorovy dispozice - komedie, drama, skutečná událost, adaptace... Když námět najdeme, hledáme dramaturga, o kterého autor stojí a zároveň je pro typ látky vhodný. Ti dva pak společně námět kultivují v krocích popsaných viz výše. Ke mně chodí pokročilejší verze, 2., někdy až 3.verze, abych si zachoval odstup, a mohl jim být užitečný.

Jak důležité je mít na seriálu skupinu scenáristů oproti jednomu? Když už ta volba nastane a scénaristická skupina je dobře vedena, pak kolektivní inteligence dokáže díky pestrosti postojů, profesních i životních zkušeností, obrábět téma rychleji a tvořivě, než by se vedlo jednomu autorovi. Díky tomu je možné téma těžit po více řad. Scénaristická příprava je snáze plánovatelná. Potenciální ztráta jednoho z autorů je citelná, pro zdárné pokračování projektu ale ne nutně fatální. Rizika jsou rozložena.

Můžeme říci, že se u nás alespoň v nějaké podobě pracuje v rámci showrunnerského systému? Jak/proč?

Řekl bych, že spíše ne. Spíš se tu objevuje aktivní producenství. Do jisté míry to tak probíhalo na projektu Četníci z Luhačovic. Scénaristické práce si řídil autor Petr Bok, který se pak aktivně podílel na fázi realizace i postprodukce. Má zkušenosti scénaristické i režijní. Je schopen propojit nároky kreativní i výrobní. Projekt stvořil on, obhájil ho v ČT, je tedy pro pozici showrunnera prakticky disponovaný.

Myslíte, že tím, jak se i u nás rozšiřuje Pay TV by to mohlo vést k tomu, že by se u nás tato pozice prosadila?

Nevím, jak moc to souvisí s Pay TV. Ale obecně věřím, že ano. Vyrosteli scénarista, který má pod kontrolou "proč, co, jak a pro koho píše", což je tedy samo o sobě v našem kontextu důvod k radosti, a rozšířili-li si kvalifikaci o "co a jak se vyrábí", může se stát pro producenta zastřešujícím garantem, který dovede projekt efektivně k

dohodnutému výsledku, aniž by ztratil po cestě cokoli podstatného ze svého původního záměru.

Rozhovor s Terezou Polachovou – Kreativní producentka HBO

Jak se v České televizi hledají nové náměty na televizní seriál?

Tak jak v ČT to Vám asi zodpověděl MR líp jak já. U nás postupujeme velmi rozmanitě – oslovujeme okruh scénáristů, se kterými pracujeme ohledně témat, které zajímají nás, s tím zda by nezajímaly je. Náměty jsou nám zasílány, a to, jak od scénáristů se kterými jsme již spolupracovali v minulosti, tak od těch, kteří jsou pro nás „neznámí“. Ale jak dokazuje naše současná i minulá tvorba vůbec nejčastěji pracujeme i s lidmi, kteří se v oboru ještě neetablovali, popř. vůbec scénáristy nejsou, to je sice cesta trnitá a zdlouhavá, ale o to je výsledek originálnější a lepší.

Častým problémem námětů je, že etablovaní scénáristé jasně necílí na to, pro který kanál píší. Přičemž každý z vysílatelů na trhu přece sleduje jiné cíle a klade na dodaný materiál jiné nároky.

Jak probíhá proces vývoje seriálů (cílíme spíše na quality TV)?

Tak původní produkce HBO rozhodně do quality TV spadá, nic jiného ani nevyrábíme.

Na jakém základě se rozhodně, že jde zrovna tento projekt do výroby?

Musíme být prostě s kvalitou scénáře spokojeni a být přesvědčeni, že osloví jak lokální tak zahraniční publikum. Naší výhodou je, že nejsme nuceni produkovat 24/7 a projekty si pečlivě vybíráme.

Na jakém principu funguje psaní scénáře?

Tak to je hodně různé a těžko to zobecnit. Možná se dá říct, že klasický postup – námět – synopse – set up – scénosled - scénář se u nás dodržuje málokdy. Z naší strany je scénář ve všech fázích vývoje velmi podrobně dramaturgován, se scénáristy jsme ve velmi úzkém kontaktu. Naše nároky a standardy jsou vyšší než

jinde, scénáře často a dlouho přepisujeme, věnujeme se jim daleko více a podrobněji než je v lokálních televizích běžné. Děje se tak, nejen pro to, že HBO je placená služba ale i proto, že naše publikum není lokální. Chceme, aby příběh byl srozumitelný i zahraničnímu publiku. Naše produkce je a musí být srovnatelná s produkcí zahraniční, a pokud chcete konkurovat těm nejlepším zahraničním seriálům a to my chceme, nutně to zvedá laťku. HBO si nemůže dovolit produkovat jen pro jedno teritorium. Prostředí ve kterém se pohybujeme se velmi změnilo a stále se mění, je nutné na to reagovat. V současnosti naše produkce je premiérována na 22 evropských teritoriích – mnohdy současně a je dostupná i v USA.

Jak důležité je mít na seriálu skupinu scenáristů oproti jednomu?

Obávám se, že plně nerozumím otázce. Myslíte jako ve writer's roomu pozici leading scriptwritera/script editora? Ale pokud jsem to pochopila správně, vzhledem k tomu, že nám se writer's room – nebo jeho česká podoba nijak neosvědčila – tak si myslím, že ne. Musíte mít silného dramaturga/dramaturgy. Což je obecně v ČR velký problém a na lokální produkci je to vidět.

Můžeme říci, že se u nás alespoň v nějaké podobě pracuje v rámci showrunnerského systému? Jak/proč?

Ano, myslím si, že jednoznačně v HBO (z výše uvedených důvodů) a myslím, že se i o nějakou formu snaží ČT. Ale do klasického showrunner systém jako v USA to má daleko.

Myslíte, že tím, jak se i u nás rozšiřuje Pay TV by to mohlo vést k tomu, že by se u nás tato pozice prosadila?

Myslím si, že na tento systém je u nás poměrně malý trh, který jede v nějakých zaběhnutých mechanismech, a ty půjdou změnit jen ztuha. Zásadním problémem pro rozvoj tohoto systému, ale i našeho trhu je, že zde neexistuje žádná konkurence.

Rozhovor s Rafem Greenem – Scenárista Genius, Star Trek a další

How does the network find ideas / next projects?

The Network has development executives. These executives read script submissions and attend meetings where they discuss the kind of content they want to put on the their network. When a development executive reads a script or hears a pitch that they think is promising then they bring it to the higher level executives, and finally the head of the network. The process of getting a green light on a show involves a lot of people In many cases, the mandate for development executives is that they are looking to create a "brand identity" - in other words to program shows that make it clear to an audience what kind of programming they will see if they tune into their network (for example: HBO: bad words, sex, violence - NAT GEO: science and history based shows - CBS: main stream, procedurals.) Networks have relationships with studios and with creators and show runners.

Jak přichází televizní stanice na nové nápady či nové projekty?

Vývojový manažeři, kteří pro televizní stanice pracují, čtou *dodané* scénáře a účastní se schůzek, kde s ostatními diskutují nad projekty, které by chtěli realizovat. Pokud se vývojový manažer setká s nápadem či scénářem, o kterém si myslí, že by mohl mít úspěch, posune ho k výše postaveným manažerům až se nakonec dostanou k *vedoucímu televizní stanice*. Procesu, který nápad či scénář podstoupí, se zúčastní nespočet lidí. Dost často je cílem vývojových manažerů vytvořit „brand“ televizní stanice – tzn. vytvářet takové televizní show, díky kterým bude divákům jasné, co od stanice mohou očekávat, pokud si ji naladí (např. u HBO jsou to urážky, sex, násilí; u NAT GEO jde především o programy zabývající se vědou a historií; u CBS jde o mainstream). Televizní stanice spolupracují se studii, *kreativci a výkonnými producenty*.

They are likely to show more interest in projects brought to them by an established studio with whom they have already had successful shows or with show runners and creators with whom they have worked before. For example: IMAGINE brought

Genius to NAT GEO. Networks are also - lately - very biased towards projects that already have some kind of recognition in the market place. IP: books, comics, magazine articles are prioritized because the networks feel they will already have an audience. Famous events or biographies can also check this box. Another current trend is what is called "formats" - developing television ideas from series that have been successful in foreign markets. How do they develop them? Networks usually leave most of the development to the studios and producers and get involved later in the process. By the time a project is ready to be developed and greenlit by a studio it is probably already been very long in the development process.

Je více pravděpodobné, že se budou více zajímat o projekt, jehož představení bude mít na starosti studio, se kterým již v minulosti úspěšně spolupracovali nebo si k spolupráci přizvou kreativce a výkonné producenty, se kterými již nějaké projekty vytvořili – např. IMAGINE přizval Genius do NAT GEO. Televizní stanice se momentálně staví velmi ambivalentně k projektům, které jsou na trhu již v podvědomí. Televizní stanice upřednostňují knihy, komiksy, časopisové články, jelikož mají pocit, že tento obsah má již ve svoje diváky. Významné události či životopisy by se také dali zařadit do této kategorie. Dalším momentálním trendem jsou „formáty“ – tvorba projektů ze seriálů, které byly úspěšné na zahraničních trzích. Jak vytváří tyto formáty? Televizní stanice nejčastěji přenechá tvorbu studiu a producentům a zapojí se do procesu až později. Uplyne mnoho času od nápadu do doby, kdy projekt zelenou a je připravený k výrobě.

In many cases, producers and studios will make sure that a show they are pitching to a network has already been sketched out for multiple seasons worth of storylines. Networks are not likely to greenlight something until it is well along in the development process. The exceptions to that could be when they are eager to work with an established star or show runner or they own a piece of IP that they want to develop. In those cases, they will give the idea to a writer/show runner and have them work on it and then give feedback about the pilot script until they feel it is ready. How do they decide they are ready to go into production? I'm not sure I understand this question. Once a project is greenlit then a wide variety of people get involved in figuring out the details of how and when and where a project will be produced, there are many elements, budget, casting, timeline of when they want the project to air.

The first step in the process is getting the idea approved and getting a pilot script written and approved. How is the writing process?

Často se stává, že projekt, který je představován, už byl připravený na několik sérií dopředu. Televizní stanice často neschválují projekt, který není dost daleko v jeho vývoji. Výjimkou může nastat, pokud chtějí spolupracovat s určitou hereckou hvězdou nebo výkonným producentem, nebo na konkrétní látce, kterou chtějí vyvíjet. V těchto případech posunou nápad scénáristovi/výkonnému producentovi, nechají je na projektu pracovat a průběžně se k projektu vyjadřují do té doby, dokud nejsou spokojeni s pilotním scénářem. Jak se rozhodnou, že už je čas projekt/nápad produkovat? Nejsem si jistý, zda otázce rozumím. Ve chvíli, kdy projekt dostane zelenou, začne na něm pracovat nespočet lidí, kteří se zabývají veškerými detaily – Jak? Kdy? Kde? - bude projekt produkován. Zároveň se musí zabývat rozpočtem, castingem a také, kdy bude výsledná show vysílána. Prvním krokem v procesu je schválení nápadu, napsání pilotního scénáře a jeho schválení. Jak napsat pilotní scénář?

Once a show is in production the writing process can vary dramatically from show to show. It all depends on the style and needs of the show runner. I'd say the most common way things work is that a group of writers is hired and they meet daily in a writers' room to discuss ideas for the overall season arc of the show and for each episode. As the story ideas develop, often individual writers are sent off to write each episode of the show on their own. Those scripts are read by the show runner and then notes are given and the scripts are rewritten until the show runner and studio and network are happy with them. The studio and network typically give notes during the process. They will give notes on the story outline, and then on the various drafts of the script. There are show runners who do things in other ways than what I just described. Some show runners have the writers' room set up to discuss ideas but the show runner writes all the scripts. Other show runners have writers write the scripts together, rather than individually. There are no rules. Comedies are often more collaborative than dramas. How important is to have a writing room instead of having a single writer and then producer and director? I'm sorry, but I do not understand this question. In the US pretty much every TV show has a writers' room. It is hard for a single writer to all the scripts the way US tv works because the timeline is too fast.

Ve chvíli kdy se show začne produkovat, psaní scénáře může vypadat velmi rozlišně. Vždy záleží na dané show. Vždy to záleží na stylu a potřebách výkonného producenta. Řekl bych, že nejčastěji se zaměstná skupina scénáristů, kteří se denně scházejí v „writer`s room, kde nad vznikajícími scénáři diskutují. Postupem času dojde k vývoji hlavní idey show a jednotlivým scénáristům jsou přiřazeny určité epizody, které budou vytvářet samy. Výkonný producent vytvořené scénáře přečte a většinou pošle zpátky danému scénáristovi s poznámkami, jak scénář upravit. Tento proces se opakuje, dokud nejsou výkonný producent a studio se scénářem šťastni. Existují výkonní scénáristé, kteří mají svůj vlastní proces tvorby scénářů, než ten, který jsem zde popsal. Někteří výkonní producenti si scénáře píší samy a ve „writer`s room“ pouze se scénáristy nad scénářem diskutují. Někteří zase chtějí, aby scénáristi psali jeden scénář dohromady, a ne samostatně několik zvlášť. Neexistují žádná pravidla, jak vytvářet scénář. Psaní komedií je více o spolupráci než je tomu u dramatu. Proč je důležitější mít writer`s room než mít jednoho scénáristu, výkonného producenta a režiséra? Omlouvám se, ale nerozumím otázce. V USA mají skoro všechny TV show writer`s room. Pro jednoho scénáristu je velmi těžké napsat všechny scénáře, protože časový plán výroby televizního seriálu je velmi rychlý.

Also it's just not the established way of doing things here. How much does the Show runner actually gets into the writing process? How is the process? Again, there are many variations on this, but I would say the most common situation is for the show runner to be very involved in the writing process. The show runner is involved in creating the stories, editing outlines, and giving notes on scripts. There are a lot of shows where the show runner takes a script by one of their writers and then rewrites it herself. In the end, the show runner is the person the network has hired to oversee the quality and flavor of the show. The show runner's taste and ideas are the bottom of line of what the networks are expecting to put on screen. The writers are to some extent trying to imitate the show runner's style of writing and to make their scripts conform to the show runner's tastes. In some cases, successful show runners may have more than one show on the air, in these cases, the show runner will often have a #2 writer who is acting essentially as the show runner on that show for all the times the busy #1 is not there.

Také to není moc časté v US, že by se zaměstnal pouze jeden scénárista. Jak moc se může výkonný producent zapojit do procesu psaní scénáře? Jaký je tento proces? Budu se opakovat, existuje mnoho způsobů, jak napsat scénář, ale řekl bych, že nejčastější variantou je, když se výkonný producent do tvůrčího procesu zapojuje hodně. Výkonný producent se zapojuje do tvorby příběhu, úprav a také dává scénáristům poznámky, jak scénář upravit. Často se také stává, že výkonný producent přepíše celý scénář, který od scénáristy dostal. Nakonec výkonný producent je ta zodpovědná osoba, která byla televizní stanicí zaměstnána, aby dohlédla na kvalitu a výsledný dojem show. Nápady a preference výkonného producenta jsou důvodem, proč byl televizní stanicí zaměstnán a také jsou tím, co od něj televizní stanice očekává. Scénáristé se jakýmsi způsobem snaží napodobit styl výkonného producenta, tak aby se mu jejich scénáře zalíbily. Někdy se stane, že má výkonný producent na televizní stanici více než jednu show, v těchto případech má často výkonný producent scénáristu #2, který se vlastně chová jako výkonný producent po celou dobu kdy je #1 pryč.