Eva Pjajčíková a Petr Szczepanik

„Nejsme HBO, jsme televize."

Etnografická analýza skupinového psaní seriálu První republika [1)]

Rok 2014 znamenal v programu prvního kanálu České televize markantní nástup domácích seriálových premiér. ČT uvedla celkem sedm nových seriálů z kategorie původní tvorby, z nichž pět bylo vyrobeno na zakázku nebo v koprodukci s nezávislými producenty. Dvaadvacetidílná První republika, která se začala vysílat v lednu 2014, je pro toto přechodné období, kdy se ČT čím dál častěji pouští do koprodukcí s externími firmami, v několika ohledech symptomatická. Jde o seriál, v jehož procesu vzniku se odrážejí podmínky a trendy současné české seriálové tvorby, jako je zrychlování a zlevňování výroby a přenos výrobních postupů komerčních stanic do média veřejné služby. Zároveň ilustruje aktuální pokusy o inovace obsahu a stylu, inspirované zahraniční *quality* televizí, které však mají fungovat v rámci programu zacíleného na nejširší publikum.

Na příkladu První republiky lze vysledovat snahu ČT o stabilizaci programových slotů určených rodinné zábavě, kterými veřejnoprávní kanál soupeří o publikum primetimeových soap oper s Novou a Primou. Na tom se významným způsobem podílel seriál Vyprávěj, vyrobený nezávislou firmou Dramedy Productions (resp. Dramedy International), jenž do televize veřejné služby zavedl mimo jiné model kolektivního psaní scénářů. Stejná produkční společnost přišla po jeho skončení s dalším projektem, tentokrát s většími ambicemi: První republika slibovala ušlechtilejší historizující pojetí, vyšší produkční hodnoty a poutavý mix žánrů kombinující romantický příběh s detektivní zápletkou a duchařskými motivy. Záměrem producentů byl od počátku také prodej zahraničním televizním stanicím.

Seriál se ve výsledku stal místem střetu několika různých přístupů a představ o kvalitním televizním obsahu, které si s sebou nesli klíčoví aktéři: (1) kreativní producent a dramaturgyně z ČT, vycházející z literární tradice českých seriálů psaných jedním autorem, (2) scenáristé a jejich idealizovaná představa odvozená z anglo-americké *quality* televize,

1) Tento text je výrazně přepracovanou a doplněnou verzí studie původně napsané v angličtině: E. Pjajčíková a P. Szczepanik, Group Writing for Post-socialist Television. In: Vicki Mayer, Miranda Banks and Bridget Conor (eds.), *Production Studies II*. New York — London: Routledge 2015 (v tisku).

(3) obchodní cíle soukromého producenta a jeho představa o evropském mainstreamu a (4) režisérova vize řemeslně dobře zvládnuté veřejnoprávní primetimeové soap opery. V této studii se zaměříme na rozdíly v uchopení projektu jednotlivými tvůrci, jejichž přičiněním se seriál ocitl na jakési křižovatce protichůdných přístupů, očekávání a představ, rozkročených mezi drsným historickým dramatem a „kvalitnější" soap operou. Spolupráci, poznamenanou snahami o prosazování rozdílných tvůrčích koncepcí, navíc na straně ČT problematizoval nedostatečně standardizovaný model koprodukčních vztahů, v tomto případě s externím producentem, jenž byl zároveň autorem konceptu daného díla.

V následujících částech se zaměříme na institucionální kontext a sociální logiku, která tuto spolupráci určovala a která měla zásadní vliv na výsledný seriál. Pokusíme se zde popsat dvousměrnou „mediaci" v různých fázích a místech produkčního procesu: na úrovni institucí, sociálních vztahů a estetických vlivů, které mediovaly text během jeho vývoje, a sekundárně i na způsob, jakým samotný text zpětně mediuje tyto podmínky svého vzniku a vztahy mezi tvůrci. Koncept mediace přebíráme ze „sociální hermeneutiky" umění a médií Georginy Bornové, která navazuje na antropologii umělecké tvorby Alfreda Gella, přičemž zdůrazňuje roli institucí, žánrů a estetiky v kulturní produkci.[2] Výzkum vychází z devítiměsíčního zúčastněného pozorování, které realizovala Eva Pjajčíková v rámci stáže ve scenáristickém týmu seriálu, a z rozhovorů, které vedli oba autoři se všemi hlavními tvůrci.

Koprodukce televize veřejné služby a nezávislého producenta — nejasná koncepce a zavádění inovativních postupů

Po nástupu Petra Dvořáka do funkce generálního ředitele byl v ČT zaveden nový systém vývoje pořadů. Redakční centra nahradily tvůrčí producentské skupiny (TPS), a teoreticky tak mělo dojít k výraznějšímu oddělení role vysílatele (programového vedení) od role producenta vlastní tvorby. Systém nyní funguje tak, že šéfové jednotlivých kanálů ČT zadávají poptávku po určitém typu pořadů, a na základě té pak jednotlivé TPS vytvoří nabídku,[3] případně hledají projekty z vlastní iniciativy. S náměty může přicházet i ředitel vývoje pořadů a programových formátů. Vybrané projekty pak procházejí schvalováním na Programové radě ČT, kde se je kreativní producenti snaží obhájit.[4]

Pro autory či nezávislé producenty,[5] kteří chtějí oslovit ČT jako potenciálního partnera či koproducenta, to znamená určitou změnu, protože mají o něco více možností, jak

2) Srov. Georgina B o r n , The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. *Cultural Sociology*, 2010, č. 4, s. 171–208; srov. též B o r n , On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-Century Music* 2, 2005, č. 1, s. 7–36.

3) Pavel K r u m p á r , Česká televize jako filmový producent. *Iluminace* 23, 2011, č. 1, s. 45; Ondřej A u s t , Šéf ČT Petr Dvořák: Letos by v televizi měla začít fungovat dvacítka tvůrčích skupin. *Médiář*, 16. 2. 2012, <www.mediar.cz/sef-ct-petr-dvorak-letos-by-v-televizi-mela-zacit-fungovat-dvacitka-tvurcich-skupin>, [cit. 20. 11. 2014].

4) Srov. instrukce ČT pro předkládání návrhů projektů, <www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-nametu-a-projektu/pro-autory/>, [cit. 1. 8. 2014]; Jan P o t ů č e k , První rok Petra Dvořáka v čele České televize: co se povedlo a co ne. *DigiZone*, 2. 10. 2012, <www.digizone.cz/clanky/prvni-rok-petra-dvoraka-v-cele-ceske-televize-co-se-povedlo-a-co-ne/>, [cit. 1. 8. 2014].

5) Zákon o provozování rozhlasového a televizního vysílání definuje nezávislého televizního výrobce jako

uspět se svým námětem. Buď jej předloží přímo ředitelství vývoje pořadů a programových formátů, které je následně nabízí na pravidelných poradách jednotlivým TPS k posouzení, nebo mohou jít k jednotlivým skupinovým producentům a diskutovat s nimi individuálně. Nezávislým producentům nahrává také avizovaná snaha generálního ředitele více zpřístupnit Českou televizi externím tvůrcům, například prostřednictvím producentských výzev a aktivního co-developmentu — ten se však zatím uskutečňuje pouze v oblasti hraných filmů v rámci Filmového centra.[6] Spolupráce s externími producenty v televizní tvorbě podobně jako v případě té filmové[7] vychází převážně z aktivity producentů. To byl i případ tvůrců První republiky, kteří sami oslovili vedení televize s vlastním, částečně vyvinutým projektem,[8] nebo producentů seriálů Clona (FilmBrigade) či Neviditelní (Logline Production).

Pokud jde o pravidla týkající se ČT a jejího práva nebo povinnosti vyrábět část pořadů v koprodukci nebo v zakázkách, nejsou zde dány žádné striktní kvóty jako například v BBC, která má ze zákona povinnost vyrábět alespoň 25 procent tvorby externě, s pomocí nezávislých producentů.[9] Pro ČT existují pouze dílčí opatření daná zákonem o provozování rozhlasového a televizního vysílání[10] a Kodexem ČT, podle nějž má tato instituce dbát na to, aby programová schémata obsahovala „významný podíl původní tvorby, zvláště celovečerních filmů, dramatické tvorby a dalších tvůrčích počinů", a mít „na zřeteli potřebu spolupráce s nezávislými výrobci a filmovým sektorem".[11] O konkrétních kvótách se zde nemluví. Postoj veřejnoprávní televize k zakázkám a koprodukcím se zdá nejasný: na jednu stranu ČT deklaruje snahu „otevřít televizi externím tvůrcům", navyšuje objem koprodukční a zakázkové výroby, ale zároveň se sama ohrazuje proti nařčením, že zadává příliš drahé zakázky externím producentům, a dokládá to drtivou převahou vlastní tvorby[12] — musí si totiž obhájit využití vlastních kapacit.[13]

---

právnickou nebo fyzickou osobu, která „není provozovatelem televizního vysílání, ani není s provozovatelem televizního vysílání majetkově propojena nebo jejíž dodávky děl pro jednoho provozovatele televizního vysílání nepřesáhnou v průběhu 3 let 90 % její celkové výroby."

6) Srov. Informace o činnosti úseku Vývoje pořadů a programových formátů za 1. polovinu roku 2013 pro Radu České televize, 1. 7. 2013, <http://img.ceskatelevize.cz/boss/document/127.pdf?v=1>, [cit. 10. 7. 2014].

7) Srov. <www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=6687>, [cit. 12. 6. 2014].

8) Rozhovor s Filipem Bobiňským, 7. 2. 2014.

9) Communications Act z 25. 7. 2003, kapitola 21, část 3, kapitola 4, sekce 277. Dostupné z: <ww.legislation.gov.uk/ukpga/2003/21/section/277>, [cit. 1. 8. 2014]. BBC se na svých stránkách zavazuje, že bude tuto 25% kvótu chápat jako výchozí hranici, nikoli jako strop. Viz <www.bbc.co.uk/commissioning/tv/how-we-work/business-requirements/quotas-and-targets.shtml> [cit. 1. 8. 2014].

10) Zákon o provozování rozhlasového a televizního vysílání sice vysílatelům předepisuje povinnost „vyhradit pro evropská díla vyrobená nezávislými výrobci alespoň 10 % celkového vysílacího času každého svého programu", nicméně do tohoto podílu započítává nejen původní výrobu, ale i nákup evropských děl.

11) Preambule kodexu České televize.

12) Podle vedení ČT překračoval poměr původní a externí výroby v letech 2012 a 2013 úroveň 2:1. Srov. Deset mýtů o fungování České televize. Prezentace ředitele ČT pro Volební výbor PS ČR. Praha, 6. března 2014, <http://img.ceskatelevize.cz/press/2776.pdf>, [cit. 1. 8. 2014].

13) Další kritiky zvyšujícího se podílu externí výroby míří na údajné případy klientelismu a střetu zájmů, kdy kreativní producenti ČT přihrávají práci spřáteleným osobám, nebo mají dokonce sami figurovat jako tiší společníci firem, které pro ČT realizují zakázky a koprodukce. Srov. zápis slyšení s kandidáty na členy Rady ČT, PSP ČR, 28. 2. 2014, <www.psp.cz/sqw/text/orig2.sqw?idd=93305>, [cit. 20. 12. 2014].

Například kreativní producent Jan Štern, v jehož TPS vznikla i První republika, a manažer realizace Jaroslav Kučera nekladou v praxi příliš velký důraz na rozlišování mezi vlastní či koprodukční výrobou a vidí zde pouze technický rozdíl, přičemž primární je pro ně atraktivita jednotlivých pořadů a využití vlastních zdrojů ČT. Existují-li určité interní kvóty, nejsou to producenti, kdo hlídá jejich naplnění: „Tady žádný zákon není, ale je nějaké doporučení, nevím kolik procent, to si hlídá generální ředitel. Až mi řeknou, že už máme dost zakázek, přestanu brát zakázky," vysvětluje kreativní producent Jan Štern.[14] Zákony týkající se ČT, kodex ani statut ČT tedy žádné konkrétní procentuální kvóty vývoje a výroby pořadů neobsahují. Ani pracovníci finančních analýz pořadů ČT informace o kvótách nemají a odkazují pouze na statistiky již vyrobených pořadů ve výročních zprávách ČT. Samotné výroční zprávy, jejichž podstatná část je jinak vždy věnována plnění zákonných norem, úkolů veřejné služby a obecných cílů, neobsahují informace o tom, zda objem zakázkové a koprodukční výroby splňuje určité stanovené cíle, nebo ne. Není to tedy otázka, kterou by se ČT zabývala v oficiálních materiálech či ve veřejném vystupování členů hlavního vedení ČT, ani nejde o problematiku, kterou by řešili samotní producenti a tvůrci pracující v ČT. Ze zjištěných údajů tedy vyplývá, že ČT nemá jasně definovanou strategii spolupráce s externími produkčními společnostmi.

U První republiky byla podle Jana Šterna v době práce na seriálu interní produkce ČT již plně vytížená a pořad by jinak než ve spolupráci s externí firmou vyrobit nešel, stejně jako další probíhající projekty:

> Mám teď úplně přetíženou produkci, a to dělají jen jeden seriál. [Moje TPS] dělá seriály tři: Čtvrtou hvězdu, První republiku a Vraždy v kruhu. A moje produkce dělá Vraždy v kruhu. To by nezvládli, jsou úplně přetížení těmi Vraždami. A vedle toho solitérní televizní film a jedna minisérie, které dělá taky moje produkce. Ale už mě prosí, ať nic neberu.[15]

Mnoho seriálů vyrobených ve spolupráci s nezávislými producenty bylo tedy pro vývoj a výrobu ČT cestou, jak zvládnout zvýšení objemu původní seriálové tvorby po roce 2012. Tímto způsobem vznikali například Neviditelní v koprodukci s Logline Productions, Kriminálka Staré město II ve spolupráci se slovenskou Trigon Productions nebo Clona vyrobená firmou FilmBrigade. Spolupráce s nezávislými producenty ovšem může mít různou podobu: od rovnoprávné koprodukce až po zakázkovou výrobu „na klíč".[16] V případě První republiky se podle šéfa ČT Dvořáka jednalo o „první opravdu velkou koprodukci, kde nezávislý producent a Česká televize vystupují v pozici rovnoprávných partnerů."[17] Producent Filip Bobiński v souvislosti s První republikou prohlásil, že

14) Rozhovor s Janem Šternem, 20. 3. 2014.

15) Rozhovor s Janem Šternem, 20. 3. 2014.

16) Poměr koprodukcí k zakázkám byl v letech 2012 a 2013 přibližně 1:2, přičemž koprodukce a zakázky tvořily asi 33 procent původní tvorby (měřeno v počtu hodin vysílání). Viz Deset mýtů o fungování České televize.

17) Ondřej Aust, Seriál První republika od tvůrců Vyprávěj bude na ČT na přelomu ledna a února 2014. *Médiář*, 1. 11. 2013, <www.mediar.cz/serial-prvni-republika-od-tvurcu-vypravej-bude-na-ct-na-prelomu-ledna-a-unora-2014>, [cit. 20. 11. 2014].

vztahy ČT s nezávislými producenty jsou nyní nejlepší za posledních 25 let: „Za současného vedení ČT je vůle respektovat producenty zvenku, uvědomují si, že to je dobře pro televizi, pro diváka a pro zdravý audiovizuální průmysl." Dodal ale, že by bylo třeba v rámci statutu ČT jasně definovat strategii externí výroby, aby měli nezávislí producenti stabilně zajištěnu možnost spolupráce i do budoucna.[18]

Z hlediska programové koncepce První republika zřejmě zapadala do plánované strategie vedení ČT, které slovy Dvořáka usilovalo o „postupnou redefinici a přeformátování programu ČT1 na rodinný program se silným zastoupením původní české dramatické, seriálové a zábavní tvorby a atraktivní publicistiky."[19] Důraz na původní seriály byl skutečně patrný — ve stejné sezóně jako První republika byly odvysílány i Cirkus Bukowsky, Clona, Případy 1. oddělení a Čtvrtá hvězda. První republika ale mezi těmito seriály zaujímá specifické místo, už proto, že byla jako jediná nasazena na páteční večer, který na ČT1 už delší dobu patří odpočinkové rodinné zábavě.[20] Významný podíl na takovém vymezení pátečního slotu mělo nepochybně pět sezón seriálu Vyprávěj vysílaných během let 2009–2013. Jak říká kreativní producent Jan Štern:

> Tady tradičně běžel čtyři nebo pět let seriál Vyprávěj, který v pátek večer od osmi hodin vytvořil takové vysílací okno, na které si lidé zvykli, které sedlo do toho návyku, že v pátek se nechtějí trápit, ale chtějí strávit večer v pohodě, u něčeho, co je dramatické, ale mile dramatické, žádná drastika. Neočekávají tam Temný případ, ale něco jako Vyprávěj. Vyprávěj to perfektně vyplnilo, a když skončilo, hledal se další podobný tvar, další podobný produkt.[21]

Tento výrok je jedním z příkladů praktického teoretizování o publiku jako o hybné síle, jež stojí za rozhodováním producentů[22] — producenti si takto obhajují svá vlastní rozhodnutí fiktivním hlasem neviditelných diváků, kteří „něco chtějí". Přesněji vzato, Jan Štern sám nerozhoduje o obsazení jednotlivých programových slotů, nicméně zde přejímá zdůvodnění programového vedení ČT pro vysílání „svého" pořadu.

Management ČT tedy přijal nabídku Dramedy na další objemný seriál, který sliboval vysokou sledovanost a zapadal do celkového záměru postavit program ČT1 na původních seriálech. Důležitým faktorem byl také způsob výroby ve spolupráci s nezávislým producentem, kdy navíc šlo o koprodukci s oboustranným vkladem. Na rozdíl od seriálu Vyprávěj, jenž byl zakázkou financovanou výhradně ČT a Dramedy zajišťovala kreativní a výrobní složku, u První republiky přišli producenti z Dramedy s atraktivnější nabídkou:

---

18) Jan Potůček, Filip Bobiński, producent První republiky: Veřejnoprávní televize musí také dbát o sledovanost. *DigiZone*, 3. 7. 2014, <www.digizone.cz/clanky/filip-bobinski-producent-prvni-republiky-verejnopravni-televize-musi-take-dbat-o-sledovanost/>, [cit. 20. 7. 2014].

19) Dlouhodobé plány programového, ekonomického a technického rozvoje ČT na roky 2012–2017, <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/dokumenty/dlouhodobe-plany-programoveho-ekonomickeho-a-technickeho-rozvoje-ct.pdf?v=0>, [cit. 12. 6. 2014], s. 10.

20) Viz Informace o činnosti úseku Vývoje pořadů a programových formátů za 1. polovinu roku 2013 pro Radu České televize, 1. 7. 2013, <http://img.ceskatelevize.cz/boss/document/127.pdf?v=1>, [cit. 15. 6. 2014], s. 10.

21) Rozhovor s Janem Šternem, 20. 3. 2014.

22) Viz John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, N.C.: Duke University Press 2008, s. 223.

vyrobit seriál s vyššími produkčními hodnotami, který bude Českou televizi stát zhruba stejně jako VYPRÁVĚJ. Přidanou hodnotu měla Dramedy zajistit tak, že se stane minoritním investorem a bude financovat část nákladů nad rámec zdrojů z ČT, a to pomocí pobídek Státního fondu kinematografie[23] a z dalších zdrojů. To České televizi umožnilo se na projektu určitým způsobem podílet, ale nezahltit přitom dalším objemem práce již tak vytížené produkční a členy štábu (stačilo poskytnout kamerovou techniku, dramaturgickou podporu a PR).

Další výhodou byla pochopitelně relativně nízká finanční investice. ČT za první sérii nakonec zaplatila 88 milionů Kč, tedy bez věcného plnění a další podpory přibližně 63 % celkového rozpočtu (ačkoli Dramedy původně počítala s nižší celkovou částkou a musela do seriálu investovat více). To je při rozpočítání na díl (4 miliony / 52 minut) a vzhledem k tomu, že jde o dobový a poměrně výpravný seriál, pro ČT velmi výhodné. Zakázky a koprodukce zpravidla přinášejí České televizi finanční úspory oproti výrobě pořadů „in house" — pro srovnání, rozpočet seriálu VYPRÁVĚJ vyrobeného v zakázce se pohyboval kolem 100 milionů na 26 dílů,[24] což je srovnatelné s investicí ČT do PRVNÍ REPUBLIKY, a v případě SANITKY 2 (vlastní výroba ČT) šlo o podobnou částku jen za 13 dílů se stejnou stopáží.[25]

Je ovšem třeba zmínit, že výchozí pozice firmy Dramedy zdaleka nebyla srovnatelná s většinou jiných nezávislých producentů: dlouhodobě vysoká sledovanost a spokojenost s VYPRÁVĚJ jí zaručila výsadní postavení. Dramedy se díky tomuto seriálu etablovala na trhu jako firma, která přichází s divácky úspěšnými, a tedy pro televize zajímavými projekty, jež je schopná realizovat za nižší ceny a mnohem rychleji než interní televizní produkce. Důležitý je z tohoto hlediska také fakt, že ČT musí, pod dozorem vlastních odborů, pečlivěji dbát na dodržování nejen běžných zákonných norem, ale i vnitřních předpisů, jako je například maximálně dvanáctihodinová pracovní doba, a to včetně dopravy z Kavčích hor a zpět v případě natáčení na jiném místě.[26] Dramedy oproti tomu počítá s přesčasy a delšími směnami — u PRVNÍ REPUBLIKY se například některé dny pracovalo i déle než 14 hodin (bez dopravy mimo Prahu)[27] a natáčelo se někdy šest dní v týdnu.[28]

Dramedy, která dříve vyráběla pro Primu seriál REDAKCE, vnesla do veřejnoprávní televize některé postupy, které se zde dříve nepraktikovaly a které se uplatňovaly spíše na komerčních stanicích. Jedním z těch hlavních je odlišný způsob psaní scénářů, jenž se v Čes-

23) Výše pobídky SFK dosáhla cca 21 milionů, tedy 20 % z celkových uznatelných nákladů. Viz <http://www.fondkinematografie.cz/assets/media/files/filmove%20pobidky/evidencni-seznam-11-03-14.pdf>, [cit. 1. 8. 2014].

24) Viz Jan Potůček, Filip Bobiński: Seriál Vyprávěj jsme neukradli, je to naše dílo. *DigiZone*, 1. 9. 2009, <www.digizone.cz/clanky/filip-bobinski-serial-vypravej-jsme-neukradli/>, [cit. 30. 6. 2014].

25) Viz ČT investuje do reklamy na Sanitku 2 milion korun. *Borovan.cz*, 19. 8. 2013, <www.borovan.cz/7160/ct-investuje-do-reklamy-na-sanitku-2-milion-korun>, [cit. 30. 6. 2014].

26) Dvanáctihodinová pracovní doba zahrnuje i „čas na jízdu, instalaci a likvidaci", v noci je povolena osmihodinová směna a minimálně dvanáctihodinová doba odpočinku mezi dvěma směnami, dále jsou předepsány příplatky za přesčasy, úhrnné limity přesčasů atd. Viz Kolektivní smlouva ČT s odborovými organizacemi na období 2012–2017, 10. 1. 2012; Pracovní řád ČT, vydaný rozhodnutím generálního ředitele ČT č. 33 ze dne 17. 9. 2009.

27) Dispozice ke 174. natáčecímu dni.

28) Biser Arichtev v pořadu *Film 2014*, ČT Art, 9. 5. 2014.

ku začal používat kolem roku 2005 s nástupem takzvaných nekonečných seriálů jako Ulice nebo Ordinace v růžové zahradě. Scénáře zde vznikají v širším týmu autorů, rychlejším tempem a paralelně se započatým natáčením. Psaní je zároveň systematičtěji organizováno a v týmu autorů existuje jasná hierarchie: zpravidla jde o hlavního autora, dva nebo tři „scénosledisty" a několik autorů dialogů, případně rewritera a dramaturga — jejich počty závisejí na četnosti vysílání daného seriálu. Celý proces vývoje, schvalování a výroby je tím pádem otevřenější, flexibilnější a snáze podléhá vnějším vlivům, jako je dostupnost talentovaných tvůrců, změny ve vedení stanice či divácké preference. Dramedy podobný systém do určité míry uplatnila již na seriálu Vyprávěj a v pozměněné formě i v případě První republiky, což znamenalo značný odklon od zavedené praxe v ČT.

Týmová scenáristika v ČT dříve v podstatě neexistovala. Seriály tradičně psal jediný autor či dva úzce spolupracující scenáristé, přičemž jednotlivé fáze vývoje a výroby se nepřekrývaly: každý seriál byl nejdřív kompletně napsán, všechny scénáře hotovy předem, prokonzultovány s dramaturgem, schváleny, a teprve potom předány do výroby. Situace, kdy Dramedy nechávala scenáristy pracovat průběžně na dílech už roztočené série (a požadovala dílčí změny v pojetí jednotlivých scén, atmosféry, jazyka), se od zavedené praxe vývoje pořadů zásadně lišila. Umožnila firmě snížit náklady, zvýšit flexibilitu psaní jeho propojením s měnícími se požadavky výroby a zároveň výrazně ovlivnila podmínky pro práci scenáristů. Scénářům se tak nutně věnuje méně času a pozornosti a jejich tvorba podléhá nepředvídatelnějším tlakům, než je tomu u seriálů kompletně dopsaných před začátkem natáčení. Současně se tím posiluje pozice externího producenta na úkor scenáristy, který má pak mnohem menší kontrolu nad výslednou podobou textu (menší než autor v české seriálové tradici, ale také menší než tzv. *showrunner* nebo *head writer* v angloamerickém produkčním systému). Na druhé straně režisér a herci neznají předem celý příběh dané sezóny, musí pružně upravovat ztvárnění postav a vyrovnávat se s vyšší mírou nepředvídaných změn i s rychlejším tempem práce. Tento způsob výroby stavěl zúčastněné aktéry před nečekané problémy, nutil je hledat ad hoc řešení a redefinovat vlastní pozici vůči ostatním aktérům. Ilustroval tím, jak institucionální podmínky transformující se televize veřejné služby, konkrétně absence organizačního rámce pro kolaborativní psaní a kooperaci s externím producentem, determinují sociální vztahy ve sféře produkce a samotnou tvůrčí práci.

Star Dance hrané tvorby, nebo ryze veřejnoprávní pohled na československé dějiny?

Spolupráce ČT s Dramedy trvá již více než osm let — před reorganizací ČT vznikaly jejich pořady v rámci Centra zábavné tvorby v čele s Alešem Ulmem. Producenti z ČT podle toho, co uvedli v rozhovorech, tuto firmu vnímají jako garanta profesionality a atraktivity, jako schopné marketéry s citem pro veřejnoprávní látku.[29] Přesto v době vysílání Vyprá-

29) Jan Štern: „[V ČT] je to vnímané tak, že Dramedy garantuje profesionalitu, atraktivitu. Oni budou vždycky točit divácké seriály" (Rozhovor s Janem Šternem, 20. 3. 2014). Jaroslav Kučera mluvil o mezinárodním renomé Dramedy a úspěchu v Monte Carlu. „Myslím, že chodí se zajímavými náměty, vycítí, co je ve veřejnoprávní televizi dovoleno a vhodné, a myslím, že umí velmi dobře pracovat s marketingem a s PR, i během výroby toho pořadu, i potom," dodává (rozhovor s Jaroslavem Kučerou, 20. 6. 2014).

vĚj ale na adresu tohoto seriálu zazněly četné kritické hlasy z řad recenzentů, ale i členů tehdejší Rady ČT, konkrétně od Milana Uhdeho.[30] V propagační kampani, která předcházela vysílání První republiky, pak představitelé ČT často kladli důraz na historický rozměr a veřejnoprávní kvality tohoto seriálu a prezentovali jej jako sondu do reálného života za první republiky, čímž jej více či méně zjevně stavěli do kontrastu k Vyprávěj.

I v promluvách tvůrců z Dramedy byla zřetelná snaha odlišit První republiku od předchozího seriálu: „První republika se bude lišit hned v několika směrech. Vymění se scenárista, místo Rudolfa Merknera přijde Jan Gardner, který studoval scenáristiku v Los Angeles, [...] jiná bude i tvářnost doby, skutečně výpravná kostýmní podívaná,"[31] uvedl producent Filip Bobiňski. Ten v oficiální prezentaci na webu seriálu dále vyjádřil přesvědčení, že si se scenáristou Gardnerem rozumějí v pohledu na „žánr moderního dramatického seriálu": chtěli divákům nabídnout napínavý, emotivní a plně rozvinutý příběh s rychlým spádem. Producent také sliboval, že si diváci budou užívat „krásnou vizuální podívanou".[32] Propagace tedy kladla důraz na dramatickou propracovanost, historickou věrnost a současně na vizuální atraktivitu (v jiném rozhovoru dokonce Bobiňski s nadsázkou přirovnal První republiku ke „Star Dance hrané tvorby"[33]). Producent hovořil také o ambicích na mezinárodní úspěch: „Jdeme o stupínek výš, k představě velkého evropského seriálu, předběžně už projevila zájem kulturní německo-francouzská stanice Arte."[34]

O něco odlišnější akcent se objevoval v prezentaci seriálu u představitelů ČT, kteří zdůrazňovali především ukotvení v českých, respektive československých dějinách a paralelu s nedávným politicko-společenským vývojem: Petr Dvořák mluvil o „mapování významných okamžiků našich dějin" a o zobrazování „doby, ve které se formovala česká demokracie a která nese i překvapivě mnoho paralel s tím, co prožíváme posledních dvacet let."[35] Milan Fridrich, programový ředitel ČT, prezentoval První republiku především jako historickou sondu: „Ambicí seriálu První republika je ukázat rozvoj svobodného Československa po první světové válce v kontextu českých i evropských dějin. [...] Seriál bude sledovat období a atmosféru od roku 1918 do roku 1945, a to skrze konkrétní osudy

30) Viz Jan Potůček, Seriál Vyprávěj by měla ČT stáhnout z vysílání, míní radní Milan Uhde. *DigiZone*, 30. 12. 2009, <www.digizone.cz/clanky/serial-vypravej-by-mela-ct-stahnout-z-vysilani/>, [cit. 30. 6. 2014].

31) Viz Mirka Spáčilová, Retro nekončí. Po Vyprávěj přijde První republika, ale bez nostalgie. *Idnes.cz*, 3. 5. 2013, <http://kultura.idnes.cz/po-vypravej-prijde-novy-retro-serial-prvni-republika-pdb-/televize.aspx?c=A130503_153202_televize_vha>, [cit. 30. 6. 2014].

32) Propagační stránka seriálu na webu ČT: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10532695142-prvni-republika/7161-filip-bobinski/>, [cit. 30. 6. 2014].

33) *Události v kultuře*. ČT Art, 6. 11. 2013.

34) Viz Spáčilová, Retro nekončí. První republiku se však zatím nepodařilo prodat do žádného evropského státu, pouze do USA a do Íránu. Viz -zah-, Česká televize koupila nové seriály a prodala První republiku. *Mediamania*, 16. 4. 2014, <http://mediamania.tyden.cz/rubriky/televize-radio/ceska-televize-koupila-nove-serialy-a-prodala-prvni-republiku_304355.html>, [cit. 1. 8. 2014]; Jan Potůček, Filip Bobiňski, producent První republiky: Veřejnoprávní televize musí také dbát o sledovanost. *DigiZone*, 3. 7. 2014, <http://www.digizone.cz/clanky/filip-bobinski-producent-prvni-republiky-verejnopravni-televize-musi-take-dbat-o-sledovanost/>, [cit. 20. 7. 2014].

35) Propagační stránka seriálu na webu ČT: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10532695142-prvni-republika/7157-petr-dvorak/>, [cit. 30. 6. 2014].

rozvětvené rodiny Valentových."[36] Jistý rozpor je tedy vidět už zde: nezávislý producent má ambici vyrobit vizuálně atraktivní a napínavý seriál, který bude zajímavý i pro publikum mimo Českou republiku, zatímco hlavní představitelé ČT vidí důležitost seriálu v zobrazení konkrétního období československých dějin prizmatem kolektivní zkušenosti domácího publika.

Kreativní producent Jan Štern pak zdůraznil ty kvality seriálu, které z něj dělají veřejnoprávní počin:

> Česká televize [...] je přesvědčena, že poskytne divákům něco naprosto jiného, než mohou v české dramatické tvorbě vidět. Jde o projekt ryze veřejnoprávní, protože ke všem napínavým a divácky atraktivním dějům nabízí přesah v tom, že portrétuje epochu, o níž přes veškerou pamětnickou či nostalgickou lásku panují mezi lidmi i mnohé iluze.[37]

Uvedl také příklady, jak se dobová společnost v seriálu odráží: statkáři, z nichž se stávají průmyslníci, budování nových pražských čtvrtí, sociální nerovnosti či počátky komunistického hnutí.

Vedle této snahy o obhájení První republiky jako „ryze veřejnoprávního projektu" vyplývá z propagačního diskursu překvapivě časté srovnávání se soap operami komerčních stanic. Petr Dvořák zmínil již ve své dlouhodobé koncepci dalšího vývoje ČT, že se hodlá věnovat i „kvalitní romantické tvorbě a dlouhohrajícím formátům, které jsou v českých podmínkách zatím stále ještě doménou komerčních televizí,"[38] a První republika tuto charakteristiku nepochybně splňuje. „Lidé jsou už unaveni záplavou seriálů komerčních stanic, které se všechny odehrávají v téže současné dekoraci a divák si není jist identitou postav ani dějů," říká Jan Štern, a porovnává tak První republiku s komerčními soap operami.[39] Podobnosti s nimi se v určitých aspektech objevovaly i u předchozích seriálů Dramedy (Redakce, Vyprávěj): nejen plochou a roztříštěnou stavbou příběhu, ale například i používáním výrobních metod určovaných snahou o zrychlení a zlevnění výroby (natáčení v halách, se dvěma štáby apod.). Navíc s konkurenčním projektem pro páteční slot se vedle Dramedy a její První republiky o zakázku ucházela společnost Pro TV (s adaptací licencovaného španělského seriálu Gran Hotel), která má zkušenosti zejména právě z natáčení telenovely (konkrétně Rodinných pout na Primě).

ČT tedy zjevně chápala První republiku (podobně jako Vyprávěj) jako veřejnoprávní alternativu k dlouhoběžícím seriálům typu Ordinace v růžové zahradě. Přesto,

---

36) Jan P o t ů č e k , Česká televize začala natáčet seriál První republika, připravuje ho štáb Vyprávěj. *DigiZone*, 29. 7. 2013, <http://www.digizone.cz/clanky/ceska-televize-zacala-natacet-serial-prvni-republika-pripravuje-ho-stab-vypravej/>, [cit. 30. 6. 2014].

37) Propagační stránka seriálu na webu ČT: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10532695142-prvni-republika/7160-jan-stern/>, [cit. 30. 6. 2014].

38) Viz Dlouhodobé plány programového, ekonomického a technického rozvoje ČT na roky 2012–2017, <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/dokumenty/dlouhodobe-plany-programoveho-ekonomickeho-a-technickeho-rozvoje-ct.pdf?v=0>, [cit. 12. 6. 2014], s. 12.

39) Viz propagační stránka seriálu na webu ČT: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10532695142-prvni-republika/7160-jan-stern/>, [cit. 30. 6. 2014].

nebo spíš právě proto v oficiálních prezentacích kladla možná až přehnaný důraz na veřejnoprávní stránku reprezentovanou historickým námětem. Tento dvojznačný přístup vypovídá o určitých vnitřních rozporech v rámci veřejnoprávní instituce, jak o nich hovoří Georgina Bornová. Etnografické pozorování ukazuje kulturní instituci jako „kondenzovanou komplexitu", v níž se setkává vnitřní historie a současné diskursy: za uniformními atributy profesní hierarchie a korporátní strategie odhaluje vnitřní rozpory dané sociálním statusem, neformální autoritou, hodnotovým horizontem a estetickou senzibilitou jednotlivých členů a jejich skupin, sdružených často kolem určitých programových typů a žánrů s vlastní tradicí.[40] Souvisí s vytvářením a kontrolou estetických hranic — zástupci ČT jsou si na jednu stranu vědomi, že seriál vykazuje charakteristiky soap opery a slouží v boji o diváka s vnějšími konkurenty na trhu, na druhou stranu se jej snaží obhájit historičností, jež má mít poučný charakter, navazovat na vnitřní tradici seriálové tvorby a odpovídat jejich pojetí veřejné služby a vlastní profesní identity.

Jan Štern v osobním rozhovoru zmínil, jak je těžké vybalancovat obě tyto roviny:

> Vlastně se pohybujete mezi, řekněme, téměř telenovelou a mezi skutečně vážným dramatickým seriálem. Vážný dramatický seriál by v pátek nemohl běžet, to by lidé nevydýchali, a telenovely nebo vysloveně lehčí žánry také nemůže veřejnoprávní televize dělat, takže my se od začátku trefujeme s První republikou do toho, aby to bylo atraktivní, veřejnoprávní a kvalitní.[41]

Seriál tedy neměl jednoduchou výchozí pozici. Měl vyhovět několika nesourodým záměrům: byl zde požadavek na věrohodné a přitom neobvyklé zobrazení určité dějinné periody, požadavek na diváckou atraktivitu a na lehčí žánr, vhodný pro „odpočinkový páteční večer", a ambice oslovit publikum i za hranicemi České republiky. Všechny tyto aspekty pak ovlivňovaly práci scenáristů, kteří k látce přistupovali zase s vlastními ambicemi, týkajícími se především originality a soudržnosti příběhu. V představách jednotlivých tvůrců se tak časem musely vyjevit značné rozpory.

Záměr vytvořit seriál, ze kterého se nakonec vyvinula První republika, měl producent Filip Bobiński už několik let před začátkem práce na scénářích, ačkoli tehdy ještě seriál neměl žádné konkrétní obrysy. Na podzim roku 2010 Bobiński kontaktoval scenáristu Jana Gardnera, se kterým již krátce spolupracoval také na seriálu Vyprávěj.[42] Oba strávili nějakou dobu studiem v zahraničí — Filip Bobiński ve Španělsku na stáži a Jan Gardner deset let v Kalifornii, kde studoval scenáristiku na UCLA. Tato zkušenost je určitým způsobem spojovala: oba se snažili využít inspirace ze zahraničí v českém prostředí, s ambicemi na mezinárodní uplatnění. V úvahu připadalo v danou dobu několik různých typů projektů a Jan Gardner si z nich vybral seriál ze současnosti, o rodině, která žije s duchy. Producent (nikoli však scenárista) v tomto případě vycházel z inspirace španělským seriálem Gran Reserva z roku 2010.[43] Postupně se z této myšlenky vyvinul námět na do-

40) B o r n , The Social and the Aesthetic, s. 191.
41) Rozhovor s Janem Šternem, 20. 3. 2014.
42) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.
43) Rozhovor s Filipem Bobińským, 7. 2. 2014 a osobní mailová komunikace s Janem Gardnerem.

bový seriál — jedním z důležitých podnětů k tomuto rozhodnutí byl předpoklad, že notoricky skeptičtí čeští diváci lépe přijmou příběh o duchách, bude-li se odehrávat v historických kulisách.

Kvůli zacílení i na zahraniční prodej byla První republika pojata především jako žánrový seriál, spíše než že by byla postavená na českých dobových reáliích, jak ji prezentovali někteří zástupci ČT. Jan Gardner se tedy snažil skloubit žánry, které slibují obecnější uplatnění: detektivku, melodrama a ozvláštňující prvek duchů.

Přibližně po dvou letech vyvíjení konceptu, na kterém (s přestávkami) spolupracovali Filip Bobiňski s Janem Gardnerem a jeho kolegy scenáristy, především se spoluautorkou Magdalenou Buštovou, probíhaly také konzultace s kreativním producentem ČT Janem Šternem. Jakmile se tito dohodli na určitém směru, začaly práce na scénářích, do nichž dlouhou dobu přímo nezasahoval ani kreativní producent Dramedy, ani pracovníci ČT, kromě dramaturgyně.[44] Jakmile však na jaře roku 2013 skončilo natáčení seriálu Vyprávěj a producenti s režisérem se začali intenzivněji věnovat produkčním přípravám První republiky, vyjevil se zde značný nesoulad právě se scenáristickým týmem, do čehož vstupovali také aktéři z ČT. Tyto rozpory kulminovaly během castingu a dále po začátku natáčení, kdy byly k dispozici první sestříhané epizody. Scenáristé cítili, že jejich látka zůstává často nepochopená či nevyužitá a mění se do jiné podoby, než jakou zamýšleli. Šlo o koncepční rozdíly, které se řešily bolestnými kompromisy, především pokud jde o casting. Producent a režisér se naopak domnívali, že určitý odklon od scénářů je nutný k zachování jejich původního záměru a zasažení cílového publika.[45] Celý proces byl zároveň ovlivněn neujasněným organizačním modelem spolupráce (vymezením rolí, pravomocí) a také těsným časovým rozvrhem.[46]

ČT: skromné hlídání estetických hranic

ČT jako koproducent do vývoje seriálu příliš výrazně nezasahovala; sami scenáristé říkají, že pracovali relativně autonomně, díky tomu, že Dramedy přišla do ČT s již propracovaným projektem, díky úspěchu Vyprávěj a v neposlední řadě díky dobrým vyjednávacím schopnostem Filipa Bobiňského.[47] Vliv ČT se tedy projevil spíše na bázi supervize a schvalovacích procesů. Důležitou roli ovšem hrál ultimátní požadavek ČT na snížení rozpočtu a na nasazení seriálu do vysílání o několik měsíců dříve, na který Dramedy přistoupila při schvalovacím zasedání Programové rady na podzim 2012.

Pokud jde o kreativní zásahy, šéf vývoje Jan Maxa a kreativní producent Jan Štern už během předběžných jednání vyjádřili obavy, aby seriál nebyl příliš dramatický a „temný". Hlavní autor s nadsázkou shrnul jejich postoj větou „nejsme HBO, jsme televize," která převrací známý korporátní slogan. Bobiňski a Gardner si museli obhájit také duchařskou linku. Té zástupci ČT příliš nevěřili — duchové by podle nich mohli působit nepřesvědči-

44) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.
45) Rozhovor s Biserem Arichtevem, 9. 4. 2014.
46) Rozhovor s Filipem Bobiňským, 7. 2. 2014.
47) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

vě či trapně. Tvůrci přistoupili na to, že spiritismus v příběhu zredukují, a tak jej z linky A (nejdůležitější) odsunuli k C až D a připojili k dětské lince.[48]

V prvních měsících spolupráce na projektu měly připomínky ze strany ČT tendenci směřovat První republiku k divácky přijatelnějšímu formátu vhodnému pro páteční večer, zejména proto, že představitelé ČT zprvu očekávali projekt, který by se více podobal Vyprávěj.[49] S tím, jak se koncept vyvíjel dál a během prvních jedenácti dílů se přikláněl naopak spíše k lehčí formě s větším důrazem na melodrama, začaly být obavy opačné — aby seriál „nespadl do telenovely".[50] V té době už ale probíhalo natáčení, některé díly byly celé hotové a nebyl prostor pro žádné zásadní změny. Vliv zástupců ČT byl tedy do určité míry limitován realizačními možnostmi, ale zároveň byl z jejich strany patrný jistý odstup od projektu: svěřili ho do rukou externího producenta, s nímž měli dobré zkušenosti. Prostřednictvím Jana Šterna a jím na projekt nasazené dramaturgyně Heleny Slavíkové poskytovala ČT zejména dramaturgickou podporu — tito dva aktéři měli tedy prakticky dohlížet na „estetické hranice"[51] veřejnoprávní televize. Toto hlídání institucionálních hranic, jež mělo oddělit veřejnoprávní seriál od jeho protějšků v soukromých televizích, se v praxi — pomineme-li vstupní proces schvalování — omezilo na dílčí, nijak direktivní doporučení.

Štern, který dříve patřil k ostrým kritikům Vyprávěj,[52] vyzdvihuje oproti tomu na První republice právě kvality scénáře: dramatický děj, propracované postavy s vnitřními rozpory, větší zastoupení veřejnoprávních hodnot v podobě historických událostí zahrnutých do struktury vyprávění a motivací postav. Vidí v nich návaznost na klasické historické seriály podle Vladimíra Neffa, které scenáristé také částečně použili jako referenci k První republice. Těmto charakteristikám se Štern také chtěl s První republikou přiblížit, ale z jeho slov vyplývá, že spíše neúspěšně: „Já jsem doufal, že se malinko škrtneme o ty Sňatky z rozumu, ale to je vyšší literatura. To je literárně někde jinde [...], je to klasika národní literatury. [...] Ale rozhodně není [První republika] nějaká plochá telenovela." Přístup producenta a režiséra podle Šterna scénář odlehčily — on sám se však některým posunům nebránil, například při castingu, který oslabil rozporuplnost postav. Štern má za to, že upřednostnění vizuálně přitažlivých herců dodalo seriálu atraktivnější vzhled, a celkový realizační posun od dramatického příběhu k soap opeře připisuje podmínkám natáčení: „Je to v tom žánru, točí se rychle, není čas. Musíte mít režiséra, který to utočí, který nad tím nebude přemýšlet. Režisér, který vám to udělá kvalitně, by toho natočil půlku."[53]

---

48) E-mail Jana Gardnera ostatním scenáristům ze srpna 2012.

49) „ČT očekávala Vyprávěj z první republiky a museli jsme jim asi půl roku vysvětlovat, že to tak není. (...) [ČT] si asi představovala větší akcent na tu dobovost, ale ona není tak úplně vyhraněná — na jednu stranu chce mít veřejnoprávní témata, ale zároveň chce mít diváky." (Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014). „Veřejnoprávní" charakteristiky zde připomínají britské pojetí *quality TV*, tedy spíše žánrové zařazení, závažná společenská témata.

50) Terénní deník, 28. 11. 2013.

51) K pojmu „estetické hranice" srov. B o r n , The Social and the Aesthetic, s. 191–193.

52) Viz Jan Š t e r n , Vyprávěj? Čt nevypráví, ukazuje jen věrné kulisy. *Magazín Aktuálně*, 29. 9. 2009. Online: <http://magazin.aktualne.cz/televize/vypravej-ct-nevypravi-ukazuje-jen-verne-kulisy/r~i:article:648439/>, [cit. 30. 6. 2014].

53) Rozhovor s J. Šternem.

Různé projevy vnitřních rozporů v postojích zástupců ČT tedy plynou z hledání rovnováhy mezi divácky atraktivním odlehčeným seriálem a veřejnoprávním produktem, který je dramatický, propracovaný a nabízí zároveň poučení o národní historii. Scénáře podle Jana Šterna skrývaly potenciál ke druhému typu seriálu, ale realizace tento potenciál potlačila, například tím, že herecké ztvárnění postav zploštilo jejich psychologii. Rozpor mezi scenáristickým a režijně-producentským týmem Štern vnímal zřetelně, ale ze své pozice neviděl způsob, jak jej vyřešit: „Producent je spokojený s tou režií a chce to takhle, a Gardner chce něco kvalitnějšího, hlubšího, vrstevnatějšího, prostě jinou režii. A my se snažíme posilovat to, co chce Gardner, ale my můžeme jenom přesvědčovat."[54]

Jako kreativní producent ČT se Štern samozřejmě může vyjádřit k nejrůznějším aspektům seriálu a mnohdy byl k rozhodování také přizván. Jeho autorita coby reprezentanta ČT se projevila při obsazování hlavních rolí, kdy se přiklonil na stranu režiséra. Reálný vliv ČT na Dramedy ale nebyl příliš velký: kreativní producent ČT (spolu s ředitelem vývoje) může připomínkovat scénáře, zasáhnout do některých tvůrčích rozhodnutí, jako například při castingu, a vyjádřit se při schvalovacích projekcích. Tam už je ale na úpravy většinou pozdě — do eventuálního přetočení scén nehodlala ČT investovat více času ani peněz. Šternova supervize se tak po začátku natáčení omezila na připomínky k následujícím dílům. Jako svůj stěžejní úkol vnímal hledání rovnováhy mezi tendencemi k soap opeře a k dramatu — sledovanost seriálu podle něj dokazuje, že se to v daných časových a finančních podmínkách podařilo.[55]

Praktickou každodenní supervizi nad vývojem scénářů a užší spolupráci s autory Štern svěřil dramaturgyni Heleně Slavíkové, která pak měla ze všech pracovníků ČT nejvíce příležitostí ovlivnit obsah a zpracování seriálu. Slavíková je představitelkou dlouholeté tradice české televizní tvorby — jako dramaturgyně či producentka pracovala v ČT od poloviny šedesátých let a její „situovaná estetika" a „etika"[56] je tedy značně ovlivněná dlouholetou prací ve veřejnoprávní televizi. Pokud jde o její pohled na současné české seriály, chybí jim podle Slavíkové především výrazné téma, jaké měly například seriály Byl jednou jeden dům nebo díla Otty Zelenky (F. L. Věk, Sňatky z rozumu), které obsahovaly paralely s tehdejším společenským děním a klimatem. Zásadní rozdíl dnes vnímá ve způsobu psaní a stavby dramatického díla — dříve se se seriály pracovalo jako s uzavřenými celky, které měly v rámci celé série svoji pevnou dramatickou strukturu, stejně jako jejich jednotlivé díly. Dnes se však vyrábějí mnohem delší série, podle Slavíkové často natahované na úkor obsahu a soudržnosti, a místo nosného tématu jim jde spíš o pobavení publika (což ilustruje příklad Vyprávěj).[57]

Pocit podobné rozvolněnosti a natahování měla Slavíková místy i u První republiky, především v detektivní lince, která pokrývá všech 22 dílů. Slavíková stejně jako Štern nic-

54) Rozhovor s J. Šternem.

55) Tamtéž.

56) K pojmům „situated aesthetics" a „situated ethics", charakterizujícím hodnotové horizonty aktérů spjaté s historickými trajektoriemi žánrů v rámci institucí kulturní produkce, které se mohou dostat do rezistence vůči shora řízeným reorganizacím a reformám, srov. G. Born, Reflexivity and Ambivalence: Culture, Creativity and Government in the BBC. *Cultural Values* 6, 2002, č. 1/2, s. 65–90; srov. též Petr Szczepanik, On the Ethnography of Media Production. An Interview with Georgina Born. *Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 109–111.

57) Rozhovor s Helenou Slavíkovou, 7. 2. 2014.

méně obdivuje Gardnerovu schopnost vybudovat napínavý děj pro takto dlouhý seriál, který drží jistou úroveň kvality i přes některá vybočení, kdy je to podle ní „taková červená knihovna."[58] První republiku chápe jako většinový seriál, který přesto obsahuje dobrou dramatiku a zajímavé motivy (rodina, průmyslový vzestup, děti a duchové). Patří podle ní na veřejnoprávní stanici, protože jednak reflektuje období první republiky, „aby si je lidé připomněli, protože to nevědí a nepamatují si" (včetně dobových reálií jako španělská chřipka, poválečné období), jednak má přesah v příběhu, obsahuje pátrání po dávném zločinu, což je „legitimní téma" („detektivka je teď veřejnoprávní pořad, nic jiného vlastně neděláme," říká Helena Slavíková s nadsázkou). Problematické pro ni osobně bylo zejména zobrazování milostných vztahů, které už podle jejího vkusu hraničí s kýčem, někdy i v dialozích.[59]

Co se týče pracovní zkušenosti Heleny Slavíkové na První republice, byl to pro ni především nezvyklý způsob práce. Obtížně se přizpůsobovala novým podmínkám, kdy se scénáře píší na přeskáčku (k některým dílům totiž dlouho existovaly pouze scénosledy, ačkoli scénáře k následujícím epizodám již byly napsány) a casting a natáčení probíhá simultánně s psaním pozdějších dílů: „To byla zkušenost, která, než jsem si na to zvykla, byla pro mne nepřijatelná". Protože seriál kombinuje několik složitých dějových linek, bylo těžké hlídat všechny dějové oblouky, logiku vyprávění a psychologii postav. Slavíková navíc nebyla u vývoje seriálu od začátku. Přišla až v době, kdy byly napsané první tři díly a synopse série. Ta ale úplně neodpovídala scénářům, protože se koncept od té doby ještě několikrát změnil. Rozhodla se tedy, že „nebude číst něco, co neplatí," a zvolila dramaturgii „kusu po kuse", aby se čerstvýma očima mohla podívat na každý další díl. Po určité době našla funkční pracovní metodu: „Než jsem se vzpamatovala a než jsme se sladili, tak byl nějaký asi pátý díl, a pak jsem pochopila, že už je teda lepší nevědět, jak to bude dál, [...] a nechávat se překvapovat."[60] Při vývoji druhé série tomu však chtěla předejít a být u koncipování master synopse již od začátku. V té první totiž kvůli promyšlené detektivce a v podstatě daným událostem, které se musely v příběhu stát (protože už se s tím počítalo na začátku a některé díly byly již natočeny), nebyl v průběhu psaní scénářů prostor na žádné zásadní úpravy.

Připomínky Heleny Slavíkové často směřovaly k hlídání dobových reálií a faktických detailů, jiné poznámky se týkaly například scény se spiritistickou seancí, která jí připadala příliš drsná a nevhodná do daného seriálu pro většinové publikum, ale nakonec se se scenáristy dohodli na vyhovující verzi. Dramaturgyně mimoto měla někdy problém i s psychologií postav a s prodlužovaným dějem, v němž místy nacházela příliš vykonstruované zápletky, které nerezonovaly s logikou děje a s charaktery postav. Tyto fabulace Slavíková připisuje Gardnerově zkušenosti z USA a jeho inspiraci americkými seriály. To byl případ potenciální zápletky s vrahem, který je zároveň policista a vyšetřuje své vlastní zločiny. Přestože se Gardner snažil motiv obhájit, a dokonce našel podobný případ, který se v historii skutečně odehrál, Helenu Slavíkovou nepřesvědčil: „Já cítím v kříži, že ať se to stalo, nebo nestalo, že tady je to přes čáru. Že se to sem nehodí. Že se to stalo, to je jedno.

58) Tamtéž.
59) Tamtéž.
60) Tamtéž.

[...] A když něco namítnu, tak on řekne, to je jako DEXTER. Ale mně je to jedno, že je to jako DEXTER. Ať je to jako REPUBLIKA,"[61] říká Slavíková, která se snaží v každé látce hledat především kauzální souvislost a logiku:

> A Honza řekne: ono to bude fungovat. Co si pod tím slovem představuje — on poskládá děj tak, aby se mu bod A sešel s bodem padesát tři a neodporovalo si to. Aby situace C spadla do skládačky, aby mu tento detail hodil tady tohle. To on určitě udělá perfektně, dialogově to bude pěkný a napíše to dobře. Ale celkově to bude trochu přitažené za vlasy. Ne že by to třeba člověk bez dechu nesledoval. Ale otázka je, jestli je potřeba to sledovat bez dechu, jestli není lepší se tam nad něčím trošku zamyslet, dát před dějovým spádem přednost větší uměřenosti, i v daném žánru.[62]

Na Heleně Slavíkové ovšem spočívala značná zodpovědnost, což sama vnímala jako stresující zkušenost. Byla totiž jediným zástupcem ČT, který podrobně sledoval vývoj a proměny jednotlivých scénářů. Jan Štern na ni delegoval většinu pravomocí, důvěřoval jejímu úsudku, a skrze něj i samotné kvalitě scenáristické práce (sám potom konkrétní podobu hotových dílů již téměř nemohl ovlivnit). Slavíková se tak prakticky sama snažila držet estetiku seriálu v rámci možností a potřeb veřejnoprávní stanice. Její drobné zásahy však byly vždy na dohodě s ostatními scenáristy. Úsudky a vkus Heleny Slavíkové (její situovaná estetika a etika), ovlivněné mimo jiné dlouholetým působením v ČT, tak vlastně tvořily jakýsi mediační kanál, skrze nějž se do seriálu promítly některé aspekty historie i současného stavu původní tvorby ČT: především střet lokální tradice kvality s trendy zahraniční seriálové tvorby.

Dramedy: komerční strategie ve veřejnoprávním provedení

Firma Dramedy je co do objemu vyrobených pořadů v současné době nejvýznamnějším externím producentem spolupracujícím s ČT. Strategie firmy spočívá v cílevědomém postupu od menších projektů k náročnějším — co se týče rozpočtu, produkčních hodnot i kulturní prestiže. O tento kvalitativní posun vzhledem k předchozímu projektu usilovala i u PRVNÍ REPUBLIKY.

Strategie hlavního producenta Filipa Bobiňského by se dala definovat, parafrází jeho slov, jako snaha o moderní evropské mainstreamové seriály. Jeho preference v rámci současné seriálové tvorby směřují spíše k jižní Evropě (konkrétně ke španělským seriálům). Jinak v Evropě podle něj chybí dovednosti potřebné k mainstreamové tvorbě — například mezinárodně proslulé skandinávské seriály vnímá jako příliš umělecké:

> Mám pocit, že tady v [kontinentální] Evropě neumíme ještě pořádně, až na výjimky, udělat pořádný mainstream, takže ještě máme dost času na to dělat vyhraněné seriály pro úzké publikum. Pokud neumíme základní řemeslo, tak se z toho špatně

61) Tamtéž.
62) Tamtéž.

> vychází do těch niche, „edgy" věcí. [...] V Evropě to jsou pořád takové náhody, vzniká to různě, je tu pořád málo koncepční práce v tom [televizním průmyslu]. A pak jsou tu ve všech zemích nějaké lokální ORDINACE a ULICE, ale to je úplně nejzákladnější úroveň řemesla.

PRVNÍ REPUBLIKA pak měla být řemeslně dobře zpracovaný seriál pro nejširší publikum — kvalitnější než komerční soap opera, ale nikoli „niche" nebo „edgy" produkt. Referencí producenta Bobiňského byl zejména španělský seriál GRAN HOTEL, kterému se také PRVNÍ REPUBLIKA v určitém ohledu podobá — ať už pojetím příběhu plného dramatických zvratů a odhalování tajemství, nebo dílčími aspekty (např. vizuál úvodní i závěrečné titulkové sekvence či mezinárodní titul MANOR HOUSE, odkazující k domu, kde se děj odehrává). Samotný seriál GRAN HOTEL je v médiích často nazýván „španělským PANSTVÍM DOWNTON" a je vnímán jako následovník úspěšného britského seriálu. Svým romantizujícím zpracováním, které chtěl Bobiňski uplatnit i v PRVNÍ REPUBLICE, se však velmi liší od temnějších seriálových dramat jako IMPÉRIUM: MAFIE V ATLANTIC CITY, které inspirovalo zase scenáristy. Seriál jako takový ovšem podle Bobiňského nestojí přímo na konkrétních scénářích a jejich obsahu — důležitější z hlediska producentské práce je podle něj celkové nastavení projektu:

> Za náš hlavní producentský přínos považuji v podstatě řízení té kreativity, co je na začátku, kam to dovedeme ve chvíli základního vývoje scénářů. Potom, když už ten projekt stojí, je mi vlastně jedno, o čem je ten jednotlivý konkrétní scénář, protože víme, jaký je styl, jak to chceme vyprávět, jak je to rychlé, jak je to pomalé. [...] Jestli se tam stane to nebo ono, to už je konkrétní scenáristická práce, která mě tolik netrápí. Pro mě je důležitý ten koncept, co vytváříme na začátku, ten pocit z toho, co má divák dostat. A to je nějaký mix všech těch věcí — image seriálu, tempo, doba, postavy — to, co se vyvíjí úplně na začátku.[63]

Toto tvrzení částečně vysvětluje, proč do konkrétních scénářů Bobiňski příliš nezasahoval. Samotný děj mu nepřipadal tak důležitý jako styl, image nebo tempo seriálu — a tyto aspekty s prací scenáristů buď přímo nespojuje, nebo scenáristům důvěřoval, že i bez jeho intervencí dodrží dohodnutý směr. Po počátečních diskuzích jim tedy nechal poměrně velkou svobodu v tom, co mohli do příběhu dát a jak scénáře pojmout. Avšak scénáře prošly během vývoje výraznými změnami. Proto první neshody vytanuly během castingu a následně s konkrétními producentskými připomínkami ke scénářům.

Proces týmového psaní scénářů byl tudíž poznamenán jakýmsi dvojitým odstupem od vývoje. Ten první představovala distance veřejnoprávní televize, která omezila svůj kreativní vklad či dohled a svěřila kontrolu do rukou osvědčeného partnera. Ten druhý souvisel se zaměřením hlavního producenta a režiséra na vizualitu díla více než na příběh. Scenáristé se tím pádem pohybovali v jakémsi sociálním vakuu mezi dvěma institucionálními rámci a snažili se vlastními silami naplnit předpokládané očekávání producenta, respekti-

63) Rozhovor s Filipem Bobiňským, 7. 2. 2014.

ve realizovat vlastní interpretaci producentského zadání, a zároveň dát výraz vlastním hodnotovým preferencím.

Scenáristický tým: nenaplněný sen o české *quality television*

Hlavního autora Jana Gardnera odlišuje od ostatních českých scenáristů především profesní background — po studiu Konzervatoře Jaroslava Ježka se jakožto nadšený čtenář amerických scénářů a knih o scenáristice v roce 2003 rozhodl odjet do USA, kde pět let studoval scenáristiku na UCLA. Také se zde snažil nasbírat profesní zkušenosti: pracoval například ve společnosti Rogera Cormana Concorde-New Horizons, kde psal posudky na scénáře a poté asistoval šéfovi vývoje. Po deseti letech strávených ve Spojených státech se vrátil do Prahy. Adaptovat se na psaní v českých podmínkách pro něj však bylo po této zkušenosti obtížné. Sám se snažil psát „velké příběhy, archploty" po vzoru Hitchcockových či Polanského filmů, kdežto v českém prostředí se podle něj píší spíše „figurky, menší konflikty, [...] příběhy všedního dne — [...] spíš miniploty."[64] Měl zde problém i s absencí tradice klasických žánrů, například thrilleru — v Čechách se podle něj uplatňují spíše hybridy jako hořká komedie apod. „[Na americkém způsobu psaní] se mi líbilo, že je čisté, že to člověku dá základy, nějaký mustr, který si pak může sám přetvořit, ale může se od něj odrazit,"[65] říká ke svým scenáristickým preferencím. Sám si uvědomuje, že pobyt v Americe na něj měl velký vliv: „Dlouho mi trvalo, než jsem našel společnou řeč s místními dramaturgy, a ještě pořád asi nedělám úplně české věci, ale lepší se to," dodává.[66]

K seriálové scenáristice se blíže dostal až při psaní Vyprávěj, po osmi letech od návratu do Česka. Zde se jeho preference a zkušenosti konfrontovaly s odlišnou praxí: měl pocit, že scénáře Vyprávěj málo dramatizují akci — místo toho využívají voice-over vypravěče, dění v jednotlivých scénách nemá druhý plán apod. První republika pro něj tedy byla velkou příležitostí k napsání vlastního žánrového seriálu s klenutým příběhem, prolínajícími se dějovými liniemi a výraznými zvraty.

Gardnerovým záměrem bylo vystavět každou epizodu kolem tří dějových linek, nejčastěji milostného trojúhelníku, vyšetřování vraždy a duchů. V každém díle měla být také obsažena určitá dobová atrakce, ovšem organicky propojená s dějem a postavami, a na konci epizody cliffhanger. Postavy, koncipované jako komplexní charaktery lavírující mezi morálním a nemorálním chováním, byly inspirované *quality* seriály ve stylu HBO, což tvořilo kontrast k pragmatickému obchodnímu modelu španělských melodramat, ale i k veřejnoprávní rodinné zábavě. Současná britská a americká seriálová dramata jako například Panství Downton či Impérium — Mafie v Atlantic City byla pro scenáristy důležitou referencí, k níž se odkazovali jak mezi sebou, tak v mediální propagaci seriálu, čímž ustavovali jeho estetický a kulturní rámec.

Jan Gardner zároveň poprvé v kariéře stál před úkolem sestavit vlastní scenáristický tým a najít fungující model spolupráce. Zpočátku se pokoušel převzít postup uplatňovaný

64) Rozhovor s Janem Gardnerem, 13. 12. 2013.
65) Tamtéž.
66) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

Dramedy na seriálu Vyprávěj: zde se tým scházel zhruba jednou týdně a scenáristé podle synopse hlavního autora Rudolfa Merknera zpracovávali scénosledy a scénáře jednotlivých epizod samostatně. Vyprávění První republiky se však od Vyprávěj značně liší: má svá žánrová specifika, jeho děj je mnohem sevřenější, události propojenější a styl psaní musí být hutnější (narativní strukturu Vyprávěj naopak Jan Gardner přirovnal k bakalářským příběhům). Dále každá scéna má mít určité vyznění, musí děj posunout určitým směrem. Každý díl by měl mít vystavěné příběhové linky, vybudované napětí a správně načasované zvraty. Pro ujasnění požadované stavby příběhu Jan Gardner scenáristům na začátku rozeslal texty známého učitele scenáristiky českého původu Franka (Františka) Daniela.

Dva hlavní scenáristé První republiky, Jan Gardner se spoluautorkou Magdalenou Buštovou, nejprve zpracovali tzv. master synopsi, hlavní děj celé série shrnutý do základních dějových linií podle postav a témat, přičemž každá linie má svůj vlastní vývojový oblouk. Podle master synopse pak začali rozepisovat linky a dějové oblouky pro každou epizodu zvlášť — tzv. synopse dílů (podobné jako u Vyprávěj). Další scenáristé, vybraní většinou Gardnerem nebo Bobiňským z řad bývalého týmu Vyprávěj, pak měli podle nich samostatně psát scénosledy a scénáře. Ale Gardner byl s výsledky většinou nespokojený — požadoval dvě nebo tři zásadní přepracování scénosledu, a i poté jej přijal spíše z časových důvodů než pro jeho kvalitu či správnost.

Pavel Gotthard, doktorand scenáristiky a dramaturgie na JAMU a jediný z původních scenáristů, který zůstal v týmu až do konce první série, popisuje situaci takto:

> Honza buď dostal scénosled, který mu nevyhovoval, nebo dostal scénosled, který mu tak nějak vyhovoval, on řekl, dobrý, ok, napsal se podle toho scénář, a ten mu potom nevyhovoval. Což dělalo tu spolupráci velmi problematickou a stresující pro všechny zúčastněné, protože vlastně nevěděli, kde je ta chyba, co dělají špatně. [...] A bylo to v podstatě peklo. Docházelo k tomu, že se Honza postupně loučil s těmi scenáristy, protože právě ta spolupráce nefungovala.[67]

Aby tedy Gardner s Buštovou sdělili své představy scenáristům jasněji, pokročili k tomu, že jim začali předkládat hotový scénosled. Gardner se podle svých slov zpočátku bál, aby scenáristy tento styl psaní nenudil, protože je při něm mnohem menší prostor pro vlastní invenci.[68] V případě Pavla Gottharda se toto řešení ukázalo jako velmi funkční. Většina zbylých scenáristů však během tohoto procesu změn s prací na První republice skončila. Obě dramaturgyně, původně z Vyprávěj, také nezůstaly do konce série — asi u čtvrtého dílu je nahradila Helena Slavíková a s ní pak částečně i Eva Pjajčíková, která začínala na seriálu jako stážistka.

Vzhledem k systému psaní se tedy První republika nachází na hranici mezi klasickou tvorbou jednoho autora a kolektivním psaním. Ačkoli vývoj seriálu začal s ambicí sestavit početnější scenáristický tým a delegovat větší část práce, jako funkčnější se nakonec ukázal model užší skupinky — konkrétně tří tvůrců (Gardnera, Buštové a Gottharda). Stabilizace tohoto pracovního postupu však trvala až do doby dokončení scénáře osmého

67) Rozhovor s Pavlem Gotthardem, 9. 3. 2014.
68) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

dílu, protože nikdo ze scenáristů neměl zkušenosti s kolektivním psaním takto komplexního dramatického seriálu s uzavřeným, klenutým příběhem (pouze s VYPRÁVĚJ a ORDINACÍ V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ). Ve výsledném pracovním modelu nakonec hlavní autor převzal větší kontrolu: podílel se na tvorbě scénosledu, připomínkoval a upravoval všechny verze, v některých případech pak celý scénář napsal sám, pokud stále nebyl spokojen s předchozím zpracováním.

Gardnerova spoluautorka Magdalena Buštová, která měla několikaleté zkušenosti s týmovým psaním ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ a zároveň zálibu v závažných historických tématech, přinášela do seriálu další nové aspekty, především začleňování historických reálií, jež se daly vytěžit pro potřeby příběhu. Pavla Gottharda zase Gardner ocenil jako člověka, který, ač ne příliš zkušený, má přehled o současných zahraničních seriálech, například z produkce HBO a Showtime: „Já mám při scénářích lepší zkušenosti s mladými lidmi, kteří třeba ještě nejsou řemeslně hotoví, ale mají nakoukáno a cítí to. A to řemeslo se metodou pokus omyl prostě naučí."[69] Gotthard měl od seriálu na začátku vysoká očekávání. Domníval se, že půjde o výjimečný počin, o „temnější detektivku s duchařskými motivy,"[70] což rezonovalo s jeho inklinací k morbidnějším tónům: „pošmourná Praha, chudoba, nemoci. [...] Prostě taková temnější první republika. Ukázat první republiku takovou, jaká skutečně byla, s tou bídou a pokrytectvím." Tuto vizi ovšem mírnili pragmatičtější Gardner a Buštová:

> Myslím si, že jsem jim dal nějaký typ svižných dialogů, který se jim hodil, a oni mi výměnou za ně odpustili, když jsem někdy přešel drobně přes čáru a dal jsem tam nějaké mokvající dítě. Když to bylo moc, tak to škrtli, ale něco v té střední části deprese tam mohlo zůstat.[71]

Po určitém období, kdy byli scenáristé v podstatě ponecháni svému osudu, se institucionální struktury a ideologie vrátily do hry během castingu a natáčení. Dramedy uplatnila svoji autoritu a vsadila na odlehčený tón seriálu, aby tak co nejlépe zapadl do páteřního odpočinkového programu vyhledávaného mainstreamovým a převážně ženským publikem. Rozdílné představy scenáristů a producenta byly akcentovány v poznámkách Filipa Bobiňského k jednotlivým scénářům a v následných režijních explikacích. V době, kdy se již pracovalo na scénáři šestnácté epizody, poslal Bobiňski scenáristům konkrétní připomínky s návrhy na změny v prvních dílech. Připomínky směřovaly k „atmosféře a celkovému pocitu", který vyvolává úvodní epizoda v potenciálním divákovi.[72] Připadal mu z tohoto hlediska temný (např. co se týče válečných scén), místy obhroublý a příliš zaměřený na detaily byznysu rodiny Valentových. Bylo podle něj potřeba, aby především první díl vyzníval pozitivněji, aby se při jeho sledování diváci „cítili příjemně". Chtěl proto posílit rodinné motivy a více ukázat každodenní rodinný život.

Stěžejním momentem, kdy se plně projevily rozpory mezi jednotlivými tvůrci, byl casting, při němž se rozhodovalo o hlavním protagonistovi mezi dvěma typově naprosto od-

69) Tamtéž.
70) Rozhovor s Pavlem Gotthardem, 9. 3. 2014.
71) Rozhovor s Pavlem Gotthardem, 9. 3. 2014.
72) E-mail Filipa Bobiňského scenáristům (terénní deník, 19. 6. 2013).

lišnými herci. Podle představ scenáristů měl být herec především „opravdový" a „uvěřitelný" jako postava, která v sobě nese vnitřní rozpory a válečná traumata. Hlavní autor požadoval spíše „opravdovost" než přitažlivost a přirovnával postavu k Rickovi z Casablancy. Producent a režisér na druhou stranu kladli důraz na konvenční vizuální atraktivitu, o které se domnívali, že ji v zahraničí lépe zobchodují, a své rozhodnutí nakonec také prosadili. Ján Koleník coby prototyp mužného hrdiny s hranatou čelistí a svalnatým tělem sice všechny účastníky castingu nepřesvědčil svými hereckými kvalitami, ale především vzhledově pro některé představoval zajímavý a přesný typ pro ztvárnění atraktivní hlavní postavy. Jan Gardner vnímal jeho obsazení jako prohru a odklon od původní vize, kterou podle svých slov sdílel s producentem. „Opravdovost", „živočišnost" a herecké řemeslo ustoupily „estetičnu", „malebnosti", „krásným lidem".[73] Upozorňoval, že krása herců nehrála nikdy zásadní roli jak v oblíbených českých seriálech, tak v americkém *quality* dramatu: „Třeba Buscemi v Mafii v Atlantic City. Tam když se objeví někdo hezký, tak ho za tři dny zabijí."[74] Celkové herecké obsazení První republiky, které jinak kombinuje různé typy (herce z komerčních soap oper, několik představitelů z Vyprávěj, ale i uznávané divadelní a filmové herce), ve výsledku mediuje vztahy v tvůrčím týmu, jež se vyostřily během přípravných prací.

V průběhu diskuzí nad castingem se projevila skutečnost, že v týmu nejsou zcela ujasněné pravomoci. Jak režisér, tak scenárista se zpočátku domnívali, že budou mít nad castingem větší kontrolu. Scenárista Jan Gardner rozhodně nebyl připraven na to, že ostatní tvůrci půjdou takto výrazně proti vůli autora a že jeho slovo nebude mít větší váhu. Filip Bobiński v jednom rozhovoru o Gardnerovi dokonce mluvil jako o „vedoucím projektu",[75] což by volně přeloženo odpovídalo funkci showrunnera. Ani titulky nejsou v tomto ohledu jednotné: v úvodních titulcích seriálu jsou jako „autoři projektu" uvedeni oba producenti z Dramedy (Bobiński a Petr Šizling) spolu s Gardnerem. Tato funkce by podle Bobińského měla odpovídat anglickému „created by".[76] Na titulních stranách scénářů ovšem stojí položka „koncept projektu" a u ní pouze jména Bobińského s Gardnerem.

Tyto nevyhraněné funkce svědčí o chybějící standardizaci kolaborativní praxe a dělbě rolí, které bývají v americkém prostředí a zejména u velkých seriálových projektů velmi jasně vymezeny — showrunner je zpravidla hlavní scenárista a producent v jedné osobě, který zodpovídá za celý seriál a má hlavní slovo v klíčových rozhodnutích (důležitější než režisér). Koncentrací pravomocí do rukou této osoby je pak v ideálním případě zajištěna soudržnost seriálu.[77] U První republiky nebyla pravomoc jednotlivých tvůrců zcela jasná a až do konfliktního castingu fungovalo rozhodování na bázi spolupráce a dohody všech zúčastněných. Obsazení hlavních rolí však bylo zásadním momentem, který proměnil další vývoj seriálu nejen v jeho tvůrčím pojetí, ale i z hlediska vlivu jednotlivých tvůrců a osobních vztahů mezi nimi. Komunikace především mezi hlavním scenáristou a re-

73) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

74) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

75) Dostupné online: <www.ceskatelevize.cz/porady/10532695142-prvni-republika/7161-filip-bobinski>, [cit. 20. 7. 2014].

76) Rozhovor s Filipem Bobińským, 7. 2. 2014.

77) Viz např. Peter Dunne, Inside American Television Drama. In: Janet McCabe - Kim Akass (eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris 2007, s. 99.

žisérem byla poté narušena a vznikl určitý „blok", jak uvedl Biser Arichtev.[78] Producent Bobiński pak do jisté míry fungoval jako prostředník mezi oběma tvůrci.

Režisér veřejnoprávního primetimu

Výběr Bisera Arichteva jako režiséra vyvolával už od začátku příprav neshody mezi producentem a hlavním scenáristou. Gardner se obával, že se do seriálu příliš promítne Arichevova tendence k lehkému melodramatickému stylu, jakým bylo natočeno VYPRÁVĚJ, a také jeho nedostatek zkušeností s jiným typem režie. Preference uhlazeného vzhledu a romantického náboje podporovaná producentem ovlivnila kompozici záběrů, výběr lokací, kostýmy, rekvizity a samozřejmě ztvárnění postav a dialogů.

Arichtev sám sebe charakterizoval jako flexibilního řemeslníka. Je pro něj důležité se umět přizpůsobit daným podmínkám a zachovat si chladnou hlavu, protože omezení je tolik, že není možné se „na něčem zaseknout". I když do vývoje PRVNÍ REPUBLIKY nevstupoval od začátku práce na scénářích, a tudíž začínal s jistým handicapem, jeho dlouhodobá vazba na Dramedy a společný background s producenty mu oproti Gardnerovi poskytl velkou výhodu, co se týče možnosti prosadit svou vůli:

> My v Dramedy máme určitý styl komunikace. My víme, o čem mluvíme, když se bavíme o těch věcech, protože máme nějakou společnou historii — Petr, Filip, já. Takže my víme, že ty věci není nikdy dobré příliš hrotit. Máme hodně zjednodušenou komunikaci. Nám se stačí bavit málo a víme, na čem jsme.[79]

Arichtevovo pojetí seriálu spočívalo v odlehčení a oživení, které označuje jako „refresh" dobového seriálu. Spolu s producenty chtěli historický námět pojmout moderně, tak, aby ho „vstřebali mladí lidé, kteří se obvykle na historická témata tolik nedívají."[80] S tím se pojilo uzpůsobení slovníku, hereckých projevů i obsazení. Jeho záměrem bylo pracovat s žánrem novým způsobem, „vyčistit to od zbytečných nánosů rekvizit, barevností, všech těchto exhibic a zjednodušit to, [...] použít současnější materiály a [všechno], co tomu dodá modernější háv." Podle Arichteva jde o postup používaný právě v současných *quality* seriálech typu HBO, ovšem režisérova stylizace se značně rozcházela s tou Gardnerovou. Arichtevovi připadalo, že scénáře postrádají onu jím zamýšlenou lehkost: je to podle něj vidět v použitých výrazech, dramatickém jazyku, velkých gestech. Místy se mu scény zdály patetické, až to svádělo k parodii, a proto podle něj bylo třeba scénář výrazně „odlehčit". Podle Gardnera ale taková režie měla zásadní vliv na redukci psychologického rozměru postav, z nichž se vytrácejí důležité nuance. Pavel Gotthard šel ještě dál, když podotknul, že styl PRVNÍ REPUBLIKY nakonec nepřipomíná něco mezi IMPÉRIEM a PANSTVÍM DOWNTON, ale spíše mezi PANSTVÍM DOWNTON a ORDINACÍ V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ.

78) Rozhovor s Biserem Arichtevem, 9. 4. 2014.
79) Rozhovor s Biserem Arichtevem, 9. 4. 2014.
80) Tamtéž.

Ani Arichtev sám však v neujasněných podmínkách spolupráce nemohl svou představu realizovat přímočaře. Až v pokročilé fázi natáčení musel přehodnotit výchozí režijní pojetí, protože právě melodrama, o kterém se domníval, že bude pro První republiku dominantní, ustoupilo kolem poloviny série do pozadí ve prospěch dramatu a detektivky. Změna rovnováhy mezi těmito příběhovými linkami si vynutila posuny ve vizuálním stylu a v pojetí postav, zvláště v motivacích jednání a psychologickém vývoji. Při realizaci pro Arichteva bylo prý velmi obtížné koncipovat takto náročný seriál v krátkém čase, který měl k dispozici, a s omezenými informacemi o vývoji příběhu, protože scénáře dostával postupně — některé, až když se natáčelo:

> Já na začátku dělám uhlazené záběry a postupem té detektivky přidáváme, rozpohybováváme kameru, děláme prostě víc detektivku. To je vlastně koncept, který jsem si vymyslel, že to celé rozhýbu. [...Na tom] jsem to nakonec postavil, protože na melodramatu, na kterém jsme si mysleli, že budeme stavět na začátku, to pak nešlo. Najednou, jak jsem dostával další díly, [...] ten detektivní motiv to tolik pohlcuje, že já jsem v určitou chvíli musel udělat rozhodnutí, že to povedeme jinak. To nešlo jinak. To jsem zjistil, až když jsem dostal ty scénáře. To jsem na začátku nevěděl.[81]

Změna tónu a zaměření scénářů, v nichž hrála čím dál větší roli detektivní linka a rozporuplnost postav, občas režisérovi, ale i hercům, způsobovala značnou frustraci, protože neznali vývoj celkového narativu série. To v kombinaci s rychlým, diskontinuitním natáčením závislým na lokacích a dostupnosti herců představovalo problém, se kterým se musel režisér vyrovnat a přizpůsobit se náročným podmínkám.

Scenáristé První republiky se postupně smiřovali se svojí podřízenou pozicí v procesu výroby. Zpětná vazba z natáčení, ze střižny a ze schvalovacích projekcí je utvrdila v přesvědčení, že se z jejich scénářů během realizace vytrácí podtext scén a mnohé realistické detaily se zmírňují či vypouštějí. Gardner došel k závěru, že nemá velký smysl vyjednávat a hájit svůj koncept před producentem a režisérem, a rozhodl se, že se při práci na druhé sérii bude snažit více „vyjít vstříc" způsobu realizace:[82] Místo jednoho ústředního příběhu s vypracovaným obloukem, na který jsou pevně navázány všechny vedlejší linky, měl v plánu postavit více linek, které budou propojeny volněji. Příběh se tak měl roztáhnout spíše do šířky, „zploštit se", vyprávění v rámci jednotlivých dílů by přešlo do plynulejšího toku, místo aby se každá epizoda budovala kolem jedné ústřední události.[83] Další série by se tak měla z hlediska vyprávění ještě více podobat soap opeře než jiným žánrům, protože její příběh nebude tak soudržný a klenutý, jako tomu bývá v seriálech s uzavřeným dějem.

Záměrem této studie není redukce konfliktního tvůrčího procesu na spravedlivý boj hlavního scenáristy, který měl se svým hollywoodským know-how oprávněné ambice napsat kvalitní dramatický seriál, ale zásahy producenta a režiséra mu to znemožnily. Gardnerova vize se příliš vzdalovala producentově původnímu zadání a konflikty vznikaly zejména z důvodu nedostatečné komunikace a nejasně definovaného rozdělení rolí, kdy měly významný vliv i osobnostní rysy jednotlivých aktérů, jejich vzájemné sympatie či an-

81) Tamtéž.
82) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.
83) Terénní deník, 5. 11. 2013.

tipatie, jež jsou v tvůrčím procesu důležitější než ve většině jiných pracovních situací. Institucionální pozadí osobních konfliktů tvořila nedostatečně organizovaná a standardizovaná praxe seriálové tvorby, zvláště pak nesystematický vývoj scénářů. V klíčové chvíli, kdy se formovala koncepce příběhu, hlavních postav a kdy se tvořily synopse celé série, se scenáristy přímo nespolupracovali ani soukromý producent, ani veřejnoprávní televize; jejich zásahy do vývoje scénářů přišly příliš pozdě na to, aby všichni zúčastnění aktéři mohli dosáhnout uspokojivého konsensu.

Závěr

Ve finální verzi První republiky, která se dostala na televizní obrazovky v lednu 2014, se vyjevují výše popsané spory v podobě specifických textuálních diskrepancí: nesourodé obsazení, náhlé změny v charakterizaci postav, nečekaně drsný dialog, ojedinělé záblesky realistického násilí či chudoby a postupně sílící komplexní detektivní linka, nepravidelně zastiňovaná lehkým melodramatem. Co na první pohled může vypadat jen jako odbytá práce tvůrců, je z etnografického hlediska svědectvím tlaků a sporů mezi producenty a scenáristy, které jsou klíčovými prvky měnící se produkční kultury.[84] Seriál takto mediuje institucionální podmínky a sociální vztahy, jež určovaly proces jeho produkce a jež jej postupně formovaly ve výsledný tvar. V duchu současné antropologie umění a teorie mediace jej lze chápat jako index či kondenzovanou stopu vztahů mezi tvůrci a podmínek transformující se televizní instituce, které během vývoje a realizace původní ideu příběhu postupně měnily v něco zcela jiného, přičemž se ovšem měnily i ony samy.

Prostřednictvím etnografického pozorování produkčního procesu v jeho každodennosti se tyto zdánlivě nahodilé textuální disparity v první sérii První republiky jeví v novém světle, objasňuje se jejich původ v produkčním procesu, a dostávají tak svou sociální logiku. Je možné na nich vysledovat, jakým způsobem kompromisy ve finální podobě seriálu mediují sociální vztahy mezi klíčovými tvůrci, kteří mají různý stupeň rozhodovací pravomoci a různou situovanou estetiku a etiku. Pouze zúčastněné pozorování může přiblížit postupné proměny nerealizované vize autorů v kompromis ovlivněný pragmatismem producentů i nekoncepčním přístupem veřejnoprávní televize. Přes to všechno měla První republika velmi vysokou sledovanost[85] a ukázalo se, že čeští diváci slyší na atraktivní herce v kombinaci s romantickým a napínavým příběhem. Recenzenti ovšem z valné většiny První republiku kritizovali a ani prodeje do zahraničí zdaleka nesplnily představy producentů — lze se domnívat, že důvodem byl právě nedostatek odvahy ke kontroverznějšímu tématu a zpracování.

Soupeřící zájmy, které ovlivnily tvorbu seriálu, odhalují transformační stav české televize veřejné služby a její měnící se pozici na trhu vysílatelů. První republika byla jedním z jejích pokusů najít nové způsoby, jak čelit konkurenčním stanicím. V tomto případě se o to snažila koprodukcí veřejnoprávní verze soap opery, která se ve výsledku výrazně ne-

84) Ke kulturně-antropologickému pojmu produkční kultury srov. C a l d w e l l , *Production Culture.*

85) Share ve skupině nad 15 let dosahoval průměrně 33,83 %, v absolutních číslech cca 1 milion 301 tisíc diváků. Viz <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/sledovanost/byli-jsme-pritom/prvni-republika.pdf>, [cit. 1. 8. 2014].

liší od populárnějších a levnějších příkladů tohoto žánru na soukromých kanálech. Na seriálu se projevily podmínky české televizní tvorby, která stále postrádá standardizované modely skupinového psaní a ustálenou dělbu rolí či pravomocí zúčastněných tvůrčích profesí: každý krok je výsledkem hledání, vyjednávání, přehodnocování, pokusů a omylů. Problematizuje to především tvorbu scénářů, zvláště jsou-li vyžadovány v krátkých lhůtách a v určité kvalitě.

ČT jednak nemá jasně dané podmínky spolupráce s nezávislými producenty, jednak je rozpolcená mezi snahou o oslovení masového diváka a o kvalitní tvorbu se společenským přesahem. To se pak odráží v práci s náměty, scénáři i již vyvinutými projekty. Management veřejnoprávní instituce na základě nejasných kritérií rozhoduje, jestli chce skutečně investovat čas, energii a prostředky do určitého projektu, či nikoli, a jaká bude role televize při vývoji tohoto projektu. ČT je také determinována snahou zasáhnout širokou cílovou skupinu a stárnoucího konzervativního diváka, což v současnosti výrazně omezuje snahy o rozvíjení odvážnějších projektů, které si mohou dovolit například placené kabelové televize typu HBO, jejichž cílové publikum je mnohem vyhraněnější. Současně se ale ukazuje, že televize veřejné služby si stále více uvědomuje nutnost vyrovnávat se úrovni importovaných zahraničních seriálů a požadavkům mediálně poučenějších mladších diváků.

Bez transparentní a jasně dané strategie spolupráce s externími producenty zůstává Dramedy jako důvěryhodný partner ČT neohroženým lídrem trhu. Její produkty jsou ve vysílání veřejnoprávní televize jedny z nejsledovanějších, a dá se tedy předpokládat, že si svou pozici udrží i do budoucna. U dalších sérií První republiky ovšem lze očekávat i snahu o větší intervence do počátečních fází synopsí a scénářů jak ze strany Dramedy, tak České televize. První republika tak vyznívá jako pozoruhodný index transformující se koprodukční praxe ve veřejnoprávní seriálové tvorbě.

Eva Pjajčíková absolvovala obor teorie a dějiny filmu na FF MU a chystá se zahájit doktorandské studium tamtéž. Její magisterská práce o scenáristickém vývoji a produkci *První republiky* získala výroční cenu České společnosti pro filmová studia. V rámci přípravného výzkumu absolvovala devítiměsíční stáž (zaštítěnou projektem OP VK „FIND") a zúčastněné pozorování ve scenáristickém týmu *První republiky*, poté se podílela na přípravách její druhé série.

Petr Szczepanik (1974) působí jako docent filmové vědy na Masarykově univerzitě a redaktor časopisu *Iluminace*. Napsal monografii o českém mediálním průmyslu 30. let *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let* (Host, 2009) a (spolu)redigoval několik antologií z dějin myšlení o filmu, vč. *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950* (ed. s Jaroslavem Andělem, 2008). Poslední knihu, sborník o filmových produkčních kulturách v Evropě, připravil spolu s Patrickem Vonderau: *Behind the Screen. Inside European Production Culture* (Palgrave Macmillan, 2013). V letech 2012–2014 spolu s Petrem Bilíkem řídil evropský projekt OP VK „FIND", v jehož rámci studenti-stážisté pracovali v asistentských pozicích a zároveň prováděli etnografický výzkum profesních komunit ve filmu a televizi. Ve svém současném výzkumu se zabývá mediálním průmyslem a produkční kulturou v Česku a středovýchodní Evropě.

SUMMARY

"We are not HBO, We are Television":
An Ethnographic Analysis of the Group Writing of the Series The First Republic

Eva Pjajčíková and Petr Szczepanik

This article focuses on the efforts of the Czech public service television (Česká Televize, hereafter ČT) to compete with private companies for the primetime soap opera audience. The melodramatic historical crime drama *The First Republic* has been something of a turning point in post-Socialist ČT. It exemplifies a recent Czech tendency to coproduce programmes with independent partners, thus blurring the distinction between private and public interests. The series exemplifies a shift away from the longstanding Czech tradition of having one or two writers pen either six- or thirteen-part screenplays as one whole in favor of having a writing team collaborate on dozens of screenplays. *The First Republic* also illustrates the standardization of family entertainment as a ČT programming slot, as well as a greater effort to follow trends in American and, to some extent, European quality television. Through an ethnographic study of day-to-day production processes, this article sheds light on the social logic that drove this collaborative effort. More specifically, it focuses on the differing expectations and authorial subjectivities of the agents and institutions involved in the production of *The First Republic*. The initial conception of the series posited a complex, gritty historical drama, but this idea gave way to what many critics saw as a high-end soap. Shifts in power between ČT, its independent production partners (together with the series' director), and head writer were symptoms of the changing position of public service television on the Czech market and ČT's relationships with private producers. As the most successful programme of its kind, the series stands as a striking emblem of a post-socialist production culture in transition. Research for this article is based on Eva Pjajčíková's experience as a writer intern on *The First Republic*, her nine-month participant observation of the writing team, and interviews both authors conducted with participants in the series.