

Podmínky autorství v seriálové tvorbě ČT a jejich vliv na žánrové, narativní a stylistické kvality seriálů po roce 2012

Česká televize prochází v posledních čtyřech letech transformačním stádiem, pokud jde o koncepci vývoje pořadů a celkový systém práce s námety. Ten se výrazně proměnil po nástupu Petra Dvořáka na pozici generálního ředitele ČT v roce 2012, kdy byl redakční systém nahrazen systémem tvůrčích producentů skupin. Současná strategie veřejnoprávní televize, která souvisí s těmito změnami, spočívá v navyšování objemu původní tvorby, a to zejména seriálové dramatiky — ČT se tímto způsobem snaží čelit konkurenci komerčních stanic a naplnit tak všechny své programové okruhy v čele s prvním kanálem co nejatraktivnějším obsahem. Právě hraná seriálová a cyklická tvorba v posledních letech na obrazovkách silněji vytěsňuje solitérní dramaturgii a zasahuje do dokumentární tvorby prostřednictvím různých „cross“ žánrů.

Dramatický seriál je formát, jehož posílení označilo nové vedení ČT za svou hlavní prioritu — a to nejen co se týče kvantity. Noví představitelé ČT jasně deklarovali i snahu zvýšit kvalitu této tvorby, zatímco se ve své rétorice jasně distancovali od minulého vedení v čele s Jiřím Janečkem.

Z výpovědí nového generálního ředitele a dalších čelních představitelů byla zřetelná snaha vymezit se proti starým pořádkům a odmítnout „diktát“ většinového konzervativního diváckého vkusu. Naopak se pokoušeli prosazovat své vlastní inovativní strategie a odvážný přístup k vývoji, založený na systému osobní odpovědnosti. Nová koncepce směřovala, alespoň dle rétoriky nastupujícího managementu, k produkci pořadů, jež můžeme označit jako *quality television*: ta se v původním smyslu vyznačuje například cílením na náročnější a vzdělanější městské publikum, mixem žánrů, narativní komplexitou, tendencí ke kontroverzi či k realismu a v neposlední řadě autorským podílem renomovaných tvůrců, často filmových.¹⁾ V prostoru evropských veřejnoprávních televizí se k těmto charakteristikám přidává také ambice vyprávět takové příběhy, které kromě poutavosti pro diváka nesou i určité širší etické a sociální poselství.²⁾ V podobném duchu se s Dvořákovým nástupem měla hraná tvorba ČT například věnovat „společensky významným a závažným tématům“, takovým, která „jsou — nebo v blízké době pravděpodobně budou — ur-

1) Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to E.R.* New York: Continuum 1997, s. 11–17. Dnes už má tento termín různé konotace, nejen hodnotící, ale i žánrové, srov. např. Milly Bunnano, *The Transatlantic Romance of Television Studies and the „Tradition of Quality“*. *Journal of Popular Television* 1, 2013, č. 2, s. 175–189.

2) Eva Novrup Redvall, *Writing and Producing Television Drama in Denmark. From The Kingdom to The Killing*. London: Palgrave MacMillan, 2013, s. 55–80.

čující pro soudobou evropskou společnost“.³⁾ Dvořák také deklaroval snahu otevřít ČT novým autorům a námětům, a tak v roce 2012 ČT přizvala ke spolupráci respektované tvůrce i debutanty (Robert Sedláček, Vít Klusák a Filip Remunda, Tereza Vrabelová nebo Jan Páchl).⁴⁾

Změny tedy proběhly na několika úrovních: v rámci institucionální struktury, ve výrobních a tvůrčích praktikách i na úrovni vysílaných pořadů. Disertační projekt bude řešit, jak se institucionální změny (ať už deklarované či reálné) projevují v programovém schématu ČT a především v podobě pořadů samotných. V jádru výzkumu stojí problematika autorství, respektive autority nad textem:⁵⁾ zkoumání autorství totiž může nejlépe rozkrýt logiku řízení kreativní práce v rámci veřejnoprávní instituce. Autorství je spojeno jak s institucionálními a organizačními rámci, tak přímo i s výsledným dílem. Otázka autorství je zároveň vnímána jako problematická i z pohledu samotných tvůrců, kteří záležitost pravomocí v tvůrčím rozhodování (spojenou s pracovními podmínkami a kontrolou nad textem) často řeší. Různé představy a pojetí autorství se mezi sebou střetávají — v rámci produkční praxe ČT nepanuje žádná obecně přijímaná konvence nebo deklarovaná pravomoc hlavního autora, jako je tomu například u showrunnera v amerických televizích nebo v případě politiky „jedné vize“ v dánské DR.⁶⁾ Místo jednoho silného autora se u seriálů ČT setkáváme s proměnlivější a pohyblivější sítí autorských klastrů.

Oblast výzkumu bude strukturována do tří výše zmíněných úrovní: **institute, praktiky a texty**.

Na úrovni institucí se zaměřím na nastavení organizační struktury a na systém vývoje pořadů. Spadají sem taktéž deklarované strategie ČT a její hodnotová orientace jakožto veřejnoprávního média. Centrem zájmu bude především vztah strategického managementu s managementem taktickým (tzn. výkonných ředitelů s kreativními producenty ČT a externími producenty), protože definice jejich pravomocí a způsob nastavení spolupráce mezi nimi má zásadní vliv na to, které pořady projdou schvalovacím procesem do vývoje a následně do výroby. Podobu pořadů ovlivňuje pochopitelně i napojení producentů na tvůrčí profese — v rámci tohoto vztahu se pak formuluje většina kreativních rozhodnutí. Způsob, jakým spolu tyto jednotlivé autorské klustry skutečně interagují, už patří do další úrovně, do úrovně praktik.

Praktiky zahrnují všechny činnosti týkající se vývoje, tedy výběr látek k realizaci, scenáristickou a dramaturgickou přípravu, eventuálně realizační přípravy. Klíčovým bodem je zde také sestavování tvůrčího týmu, jehož složení bude pravděpodobně zásadním způsobem ovlivňovat produktový typ seriálu (viz dále). Během všech těchto stádií a jim odpovídajících činností mě bude zajímat dělba práce a způsob, jakým tvůrci získávají kontrolu nad textem. Tento proces do jisté míry komplikuje stále častější spolupráce s nezávislými producenty, ať už formou koprodukcí, nebo zakázek. Tato spolupráce ovšem v ČT nemá v současné době žádné jasně definované parametry, ani pokud jde o poměr k in-house produkci, ani co se týče rozhodovacích pravomocí jednotlivých akté-

3) Online: <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/dokumenty/dlouhodob-plany-programoveho-ekonomickeho-a-technickeho-rozvoje-ct.pdf?v=0>>, [cit. 6. 12. 2015], s. 12.

4) Jana Vaníčková, ČT představila nové projekty. Na podzim dá i Star Dance. Online: <<http://mam.ihned.cz/c1-54959500-ct-predstavila-nove-projekty-na-podzim-da-i-stardance>>, [cit. 6. 12. 2015].

5) Pojem „autorita“ používám v návaznosti na práci Jonathana Greye, neboť lépe vystihuje koncept autorství jako mnohonásobného a v čase proměnlivého. Grey chápe autory jako kohokoli, kdo má autoritu v rámci interpretativní komunity, kdo má schopnost ustavovat významy, přisuzovat je danému textu, a měnit tak jeho podobu. Viz *When Is the Author?* In: Jonathan Grey – Derek Johnson (eds.), *A Companion to Media Authorship*. Malden, Mass.: Wiley Blackwell 2013, s. 88–111.

6) Eva Novrup Redvall, *Writing and Producing Television Drama in Denmark. From The Kingdom to The Killing*. London: Palgrave MacMillan 2013, s. 55–80.

rů během spolupráce s externí firmou, a záleží vždy na individuálních kreativních producitech, jaký způsob práce zvolí.⁷⁾ Od vztahu k producentům se pak také odvíjí pozice scenáristy: na rozdíl například od zmíněné DR v ČT stále převládá silnější role nepišícího producenta (ev. zástupce vrcholného managementu televize) a také tradice chápání režiséra jako hlavního tvůrce, a to navzdory dietlovskému mýtu výlučného tvůrce-scenáristy. Zmíněná otázka domácího ekvivalentu showrunnera se dotýká i přenosu know-how, tedy způsobů, jakými se do praxe ČT promítají nejen tradiční tuzemské autorské vzory, ale také vzory ze zahraničí, modely zaváděné kabelovými televizemi a modely uplatňované na komerčních stanicích.

Všechny tyto institucionální podmínky a vývojová praxe se pak odráží ve třetí úrovni: v podobě textů, tedy seriálů, které se dostávají na televizní obrazovky. Jejich analýza bude sledovat kromě žánrových charakteristik (a zejména jejich markantního posunu k detektivce) také narativní modely: například do jaké míry seriály pracují s linkami a vývojem postav napříč díly, jaké typy seriality se v nich uplatňují. Zaměřím se i na styl současných seriálů, a to ve smyslu kreativních rozhodnutí o audiovizuální formě, které tvůrci a výkonní producenti činí s ohledem na publikum a celkově na trh, v němž se pohybují. Všechny zmíněné aspekty lze vztáhnout k ambicím kvality, lépe řečeno určitého typu snahy o *quality television* — tuto snahu tvůrců hodlám zkoumat s ohledem na kritickou debatu kolem *quality television*, jež zahrnuje i problematiku lokálních (národních) tradic kvality, které se dostávají do střetů s dominantními světovými trendy.⁸⁾

Autorství seriálů bude zkoumáno s pomocí metod a teoretických konceptů, které kombinují strukturní a diachronní přístup: umožňují zachy-

tit vztah autorství k textu v určitém institucionalizovaném prostředí a zároveň zohledňují procesualitu vývoje. Pro diachronní hledisko bude výchozím přístupem fenomenologický model textuality Jonathana Greye, jak ho popsal například v textu „When Is the Author?“.⁹⁾ Tato optika nikdy nenahlíží text jako hotový nebo dokončený. Naopak, text je stále v procesu vzniku, po celou dobu své existence, a během tohoto procesu jsou zde vždy přítomni autoři, přesněji „autorské klastry“, které pomáhají textu spoluutvářet. Autorství je tedy mnohonásobné a nekompletní (vždy se mohou připojit další aktéři a text je možné nekonečně rozvíjet, přehodnocovat). V tomto procesuálním modelu je třeba se soustředit na momenty, kdy se odehrává určitý „akt autorství“. Podobným způsobem, tedy s autorstvím, které se vyvíjí v čase, pracuje Peter Bloore v knize *The Screenplay Business*, kde se zaměřuje na proměny hierarchické kontroly nad textem v různých fázích procesu vývoje.

Ze strukturního hlediska se výzkum bude opírat o koncepty „screen ideje“ a „screen idea work group“ Iana Macdonalda.¹⁰⁾ Screen idea označuje určitý audiovizuální projekt, na němž tvůrci pracují. Jde o imaginární koncept, který si lidé utvářejí, když přemýšlí o tom, co píší nebo tvoří. Macdonaldovo pojetí umožňuje zkoumat projekt v různých fázích jeho vývoje: každá verze scénáře je pouze fixovanější (pevnější, ustavenější) verzí screen ideje a „hotový“ film nebo seriál je jen další takovou verzí. Aktéři, kteří na screen ideji pracují, tvoří takzvanou „screen idea work group“ (SIWG), v rámci níž nad dílem diskutují a společně ho formují. Ze své podstaty screen idea nikdy nebude u všech zúčastněných identická a nikdy nebude úplná, ovšem v diskusích nad ní se vyjevují představy tvůrců, různé konvence, praktiky nebo dispozice. Stěžejní pro tento typ výzkumu

7) Viz Eva P j a j č í k o v á, *Kostlivec z cukrátek. Seriál První republika mezi různými koncepcemi kvality*. Magisterská práce: Ústav filmu a audiovizuální kultury, FF MU 2014, s. 23–26.

8) Viz např. M. B u o n n a n o, c. d., s. 175–189.

9) Jonathan G r e y, c. d., s. 88–111.

10) Ian W. M a c d o n a l d, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. London: Palgrave Macmillan 2013.

pak bude analýza textů a paratextů, tedy různých podob „screen ideje“ (scénářů a různých vývojových formátů, připomínek, odvysílaných dílů) a relevantních ostatních materiálů, které obklopují samotné seriály (většinou jsou spojené s marketingem a mediálními ohlasy). Složení SIWG bude hrát stěžejní roli v sestavování produktové typologie (viz níže), kdy bude účelným nástrojem opět Bloorova práce zaměřená na průmyslovou stránku vývoje, na management kreativní práce a fungování takzvaného kreativního trojúhelníku (ten zahrnuje producenta, scenáristu a režiséra, kteří v ideálním případě sdílí jednotnou vizi projektu). Při zkoumání práce SIWG hodlám využít také metod *production studies* a etnografie institucí, které uplatňuje například sociální antropoložka Georgina Born.¹¹⁾

Z celkového korpusu, který tvoří všechny hrané dramatické seriály pro dospělé, vyvinuté a vyrobené v ČT v novém systému pod GŘ Petrem Dvořákem, by měly po předběžné analýze kolaborativních vztahů během vývoje vyplynout 3–4 produktové typy seriálů. Analogicky k nim budou zvoleny případové studie reprezentující jednotlivé produktové typy. Hlavními prameny budou kromě zmíněných dokumentů (týkajících se vývoje screen ideje) také rozhovory s tvůrci a v ideálním případě především zúčastněné pozorování vývoje některého nebo některých seriálů. Právě etnografický výzkum je v tomto případě schopen nejlépe porozumět institucionalizovaným kolaborativním praktikám a způsobům, jak formují výsledné texty, a je také schopen odhalit rozpory mezi deklarovanou, veřejně prezentovanou praxí či ambicí a praxí reálného vývoje. Výzkum tedy má i kritický záměr: objasnit, zda a proč Česká televize deklaruje snahu o určitý typ pořadu — v tomto případě dramatického seriálu —, ale není přitom ochotna či schopna přijmout vývojovou praxi, která takový výstup prokazatelně umožňuje; praxi, bez níž je velice obtížné vyrobit seriál, který by nebyl výsledkem

mnoha kompromisů, nesystematické práce, nedostatku času na přípravu a v krajním případě také apatického postoje hlavních tvůrců.

Eva Pjajčíková

(Vedoucí disertační práce: doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D.; Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU; 1. rok řešení; kontakt: eva.pjajcikova@gmail.com)

11) Georgina Born, *Uncertain Vision. Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Vintage 2004.