

Showrunner v české audiovizuální produkci

BcA. Markéta Plšková

Diplomová práce
2025



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2024/2025

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	BcA. Markéta Plšková
Osobní číslo:	K22371
Studijní program:	N0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor:	Produkce
Formastudia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Showrunner v české audiovizuální produkci 2. Praktická část: Produkce audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 min, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje naskanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

- 1) Produkce audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.
- 2) Produkce souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.
- 3) Převod zadaného literárního scénáře celovečerního hraného filmu do technického scénáře (pojmenování obrazu – číslo, počet záběrů, délka, označení prostředí, určení doby děje, roční období, počasí apod.) Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Požadované materiály praktické části (var. 1 a 2):

- a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).
- b) Pisemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).
- c) Anotace (var. 1, 2, 3).
- d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2, 3).

f) Grafický návrh bookletu: PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách (var. 1, 2).

g) Návrh filmového plakátu formát 70x100: PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách (var. 1).

h) Vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA (var. 1, 2).

i) Soubor, který obsahuje (var. 1, 2):

- Případovou studii o realizaci praktické části ve všech fázích výroby v rozsahu 2 normostrany,
- dialogovou listinu,
- synopsis (česky i anglicky) minimální rozsah 15 řádků, jen digitální verze,
- distribuční záměr,
- technický scénář,
- rozpočet filmu,
- štábovou listinu,
- natáčecí plán,
- denní dispozice,
- denní zprávy,
- seznam uzavřených smluv,
- vyúčtování filmu,
- ohlasy na film v tisku a další dle dispozic vedoucího práce.

Požadované materiály praktické části (var. 3):

Rozbor technického scénáře:

- Obsah – přehledné číslování stran celé práce,
- produkční úvaha nad realizací, předpokládaná technologie realizace, marketingová a distribuční strategie (do 5 normostran),
- scénosled,
- složky technického scénáře,
- technické listy (obsazení, podle motivů a prostředí, lokace),
- harmonogram projektu,
- natáčecí plán,
- plán postprodukce,
- rozpočet,
- finanční plán.

Výstupy: technický scénář, rozbor technického scénáře

Doporučené nástroje: excel/word, Movie Magic Scheduling/Budgeting, Gorilla

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o diplomové práci studenta".

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.
2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály části a- i. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.
3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně": 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

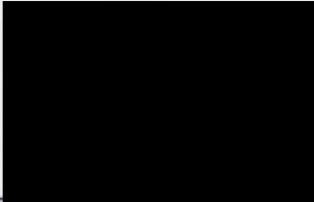
Seznam doporučené literatury:

BENNETT, Tara, 2014. Showrunners: The Art of Running a TV Show. Titan Books. ISBN 1783293578.
BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin, 2011. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-217-6.
MONACO, James, 2004. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Albatros Plus. Praha: Albatros. ISBN 80-000-1410-6.
NOVRUP REDVALL, Eva, 2013. Writing and Producing Television Drama in Denmark. Palgrave Studies in Screenwriting. ISBN 978-1-349-44991-0.

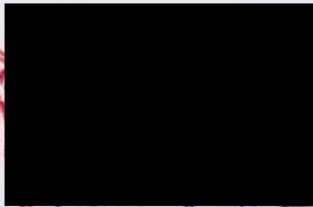
Konzultant diplomové práce: **MgA. Irena Kocí, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Viktor Mayer**
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **2. prosince 2024**
Termín odevzdání diplomové práce: **16. května 2025**


Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan




MgA. Irena Pustina Kocí, Ph.D., MBA
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2024

PROHLÁŠENÍ AUTORA DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, bez ohledu na výsledek obhajoby;
- diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- jedno vyhotovení diplomové práce v listinné podobě bude ponecháno Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně k uložení;
- na moji diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – diplomovou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá; neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že

- jsem na diplomové práci pracovala samostatně a použitou literaturu jsem řádně citovala; v případě publikace výsledků budu uvedena jako spoluautor;
- odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou obsahově totožné.

Ve Zlíně dne

.....
podpis autora

ABSTRAKT

Diplomová práce se zaměřuje na roli showrunnera v české audiovizuální produkci, a to s cílem analyzovat specifika této profesní pozice a její rozvoj v tuzemském prostředí. V práci jsou popsány základní kompetence showrunnera, který spojuje tvůrčí a manažerskou složku výroby televizních seriálů. Prostřednictvím kvalitativního výzkumu a rozhovorů s aktivními českými showrunnery se práce zabývá konkrétními příklady českých produkcí, kde tato pozice byla obsazena.

Klíčová slova: showrunner, seriálová tvorba, televizní tvorba, audiovizuální produkce, česká audiovize

ABSTRACT

The thesis focuses on the role of the showrunner in Czech audiovisual production, aiming to analyze the specifics of this professional position and its development within the local context. The thesis outlines the key competencies of a showrunner, who combines both creative and managerial aspects of television series production. Through qualitative research and interviews with active Czech showrunners, the thesis examines specific examples of Czech productions where the role has been established.

Keywords: showrunner, series production, television production, audiovisual production, Czech audiovisual industry

Ráda bych touto cestou vyjádřila svou vděčnost všem, kteří mi byli při psaní této práce i během celého studia oporou a významně mi pomohli. V první řadě si velmi vážím vedení MgA. Ireny Pustiny Kocí, Ph.D., MBA, která mi i přes nelehké situace vždy poskytla podporu, odborné rady a pomoc při zpracování celé práce.

Mé díky patří rovněž všem respondentům, kteří se se mnou podělili o své profesní zkušenosti, jmenovitě Petru Bokovi, Filipu Bobiňskému a především Karolíně Zalabákové. Velmi si cením také rad a podpory MgA. Františka Horváta, který mi byl k dispozici vždy, když jsem potřebovala konzultaci či pomoc.

Obrovskou vděčnost cítím vůči své rodině, příteli a přátelům, kteří mi ochotně stáli po boku. Zvláštní místo mezi nimi zaujímají moje maminka a tatínek. Bez jejich neustálé podpory a povzbuzení by tato práce nikdy nevznikla.

OBSAH

ÚVOD.....	13
I TEORETICKÁ ČÁST	16
1 KDO JE SHOWRUNNER.....	17
1.1 OBECNÝ POPIS OBSAHU PRÁCE SHOWRUNNERA.....	21
1.1.1 Kooperace, showrunnerské dvojice	23
1.1.2 Teorie autora k roli showrunnera	24
1.1.3 Kdo je správným adeptem na pozici showrunnera	27
1.1.3.1 Showrunner jako pojem českých vzdělávacích institucí	27
1.2 SHOWRUNNER V ČESKÉM PROSTŘEDÍ	28
1.2.1 Hraná seriálová tvorba v České republice.....	28
1.2.1.1 Rozvoj tuzemských VoD platforem v Česku	29
1.2.2 Pozice showrunnera v kontextu tuzemské tvorby	30
1.2.2.1 Adaptace a budoucnost pozice v tuzemském kontextu	34
II PRAKTICKÁ ČÁST	35
2 PRÁCE SHOWRUNNERA NA SERIÁLU SEX O'CLOCK	36
2.1 DEVELOPMENT PROJEKTU	37
2.1.1 Práce na námětu	37
2.1.2 Výběr VoD platformy	38
2.1.3 Literární příprava	38
2.2 PREPRODUKCE.....	39
2.3 PRODUKCE – NATÁČENÍ.....	40
2.4 POSTPRODUKCE.....	41
2.4.1 Stříhová postprodukce.....	41
2.4.2 Hudební dramaturgie.....	42
2.4.3 Komunikace se zástupci VoD platformy	42
2.5 MARKETING, PR A DISTRIBUČNÍ STRATEGIE	43
ZÁVĚR	45
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	47
SEZNAM OBRÁZKŮ	50

ÚVOD

Televize jako klíčové médium českých domácností – s takovým označením pracuje Asociace televizních organizací v hodnocení výsledků sledovanosti za rok 2024. Více než 12 tisíc zapojených českých domácností ve výsledcích potvrzuje, že televizní pořady sleduje 92 % českých domácností. K výsledku je nutné připočítat také 4,2 % domácností, které nevlastní televizor s TV-signálem, ale pro sledování televizního obsahu užívají mobil, tablet či počítač.¹

Cestu k takto rozsáhlé popularitě média z celosvětového pohledu popisuje i James Monaco ve své publikaci *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Definuje několik stylových období, která vedla k současné podobě televizního obsahu. Začátek sumarizuje jako čistě zábavný obsah zaměřený na estrádní programy typické pro konec 40. a začátek 50. let. V 50. letech chtěly televize získat solidnější reputaci a začaly vysílat i živé programy neseriálového charakteru, vážná dramata, kterými si režiséři a scenáristé získali respekt. Počátkem 60. let televizi výrazně ovlivnilo zavedení videa – výnosné sportovní přenosy, televizní zpravodajství, prestižní pořady, talk-show. Mezitím se ustálil program na hlavní vysílací čas, jak jej známe i dnes.²

Tuzemské prostředí, přestože s mírným zpožděním a zatížením totalitním režimem, situaci de facto kopíruje. V současnosti přejímá nejen světově vyhledávané formáty či licence, ale také nové trendy, zrychlující se rozvoj technologií a rostoucí konkurenční prostředí. Stejně tak přebírá i nové profese, se kterými současný světový audiovizuální trh pracuje.

Jedním z nich je pozice takzvaného showrunnera, profese slučující několik v českém prostředí již zavedených pozic, které jsou schopny fungovat separátně. Vybraná česká audiovizuální díla určená pro lineární³ i nelineární⁴ vysílání s tímto pojmem již pracují. Nahlédneme-li do mediálních výstupů, majících za cíl propagaci díla před jeho uvedením, narazíme v nich na obdobnou otázku a potřebu vysvětlení: „do je to showrunner?“

Analýza podstaty role showrunnera představuje výchozí výzkumnou otázku této práce. Neméně významným cílem je rovněž snaha zmapovat postavení showrunnerů v kontextu

¹ASOCIACE TELEVIZNÍCH ORGANIZACÍ, 2025. *Televize 2024: Silná pozice v digitálním věku a výjimečné výsledky sledovanosti*. Online. Dostupné z: <https://www.ato.cz/2025/televize-2024-silna-pozice-v-digitalnim-veku-a-vyjimecne-vysledky-sledovanosti/>. [cit. 2025-04-05].

²MONACO, James, 2004. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Albatros Plus. Praha: Albatros. ISBN 80-000-1410-6.

³Lineární vysílání – tradiční televizní či rozhlasové vysílání, které probíhá podle pevně stanoveného časového plánu, kdy divák musí sledovat pořad ve stanoveném čase.

⁴Nelineární vysílání – vysílání, které umožňuje divákovi zhlédnout pořady kdykoliv podle jeho potřeby, bez pevného časového rozvrhu. Nejčastěji reprezentováno např. VoD platformami (Netflix, Max apod.)

české audiovizuální tvorby, neboť tato profese dosud není v tuzemském prostředí zcela ukotvena. Práce se proto zaměřuje na objasnění toho, co výkon funkce showrunnera konkrétně obnáší, jaké s sebou nese výzvy a jak tuto roli vnímají samotní profesionálové působící v této pozici.

Podíváme-li se na výčet dostupné literatury v českém kontextu, nenajdeme k pozici showrunnera žádné relevantní zdroje. Vedle analýzy cizojazyčné literatury jsem se tak pro tuto práci rozhodla čerpat z kvalitativního výzkumu. Se třemi aktivními tuzemskými showrunnery jsem vedla polostrukturované rozhovory. Výstupy z nich následně doplňuji o širší kontext nejen z dostupné literatury, ale také za pomoci online zdrojů i publikovaných vědeckých prací a rozhovorů.

Výběr oslovených showrunnerů jsem sestavovala s cílem zahrnout profesionály z praxe, kteří na této pozici spolupracovali jak v komerčních televizích, tak v té veřejnoprávní. Přestože na výsledky práce nemá otázka genderu vliv, záměrně jsem volila zastoupení mužů i žen, tak abych mohla v mnou vedených rozhovorech případně reflektovat i aktuální otázky na zapojení žen v tuzemské audiovizí. Finální výběr tak tvoří:

- 1) Petr Bok – český producent, scenárista, režisér, showrunner a zakladatel produkční společnosti VERAfilm,⁵
- 2) MgA. Filip Bobišski, MBA – producent, showrunner a CEO společnosti Dramedy Productions,⁶
- 3) Karolína Zalabáková – dramaturgyně, scenáristka, režisérka a showrunnerka.⁷ Spolu s Lukášem Gargulákem založila studio Cinebonbon, pod kterým vykonává činnost showrunnerky, režíruje a píše vlastní díla, například seriál *Sex O'Clock*.⁸

Pro konkrétní přiblížení činnosti showrunnera v tuzemském prostředí jsem zvolila jako příklad seriál *Sex O'Clock*, na němž jsem v pozici vedoucí produkce měla možnost spolupracovat. Věřím, že touto zkušeností obohatím výslednou diplomovou práci o poznatky z praxe a konsekvence, které jsem měla možnost během při práci pozorovat.

⁵ Životopis – Petr Bok, 2005. Online. Filmová databáze. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/28854-petr-bok.html>. [cit. 2024-01-27].

⁶ Filip Bobišski, 2022. Online. Wikipedia. 25.12.2022. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Filip_Bobišski. [cit. 2024-01-26].

⁷ Karolína Zalabáková, 2023. Online. ČSFD. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/249941-karolina-zalabakova/biografie/>. [cit. 2024-01-27].

⁸ Karolína Zalabáková, 2023. Online. Karolína Zalabáková. Dostupné z: <https://dafilms.cz/director/10124-karolina-zalabakova>. [cit. 2024-01-27].

Výběr tohoto seriálu pro praktický příklad považuji za přínosný i v tom ohledu, že se jednalo o jeden z velmi divácky populárních počinů VoD platformy Voyo (nyní Oneplay), která podle hodnocení producenta, tedy TV Nova, přilákala k televizní tvorbě mnoho teenagerů i jejich rodičů.

Svou prací se snažím nejen zachytit počátky rozvoje této ve světě zavedené profese, ale také začít linii akademického zkoumání této disciplíny v tuzemském audiovizuálním prostředí.

I TEORETICKÁ ČÁST

1 KDO JE SHOWRUNNER

„Showrunneri bývají zajímavou skupinou lidí, i když nepracujete v televizním průmyslu. Pravděpodobně proto, že jsou nuceni žít ve dvou světech: tvůrčím a manažerském. Musí myslet jak pravou, tak levou mozkovou hemisférou. Odborně se tomu říká schizofrenie“⁹

(Hart Hanson, 2014, předmluva – *Showrunners: The Art of Running a TV Show*).

Se začátkem nového milénia můžeme v zahraniční literatuře a odborných článcích sledovat rozvoj trendu takzvané *quality TV*. Termín označuje programy určené pro televizní vysílání, které spojují vysokou estetickou úroveň, komplexní narativy, realistické vyobrazování často kontroverzních témat a inovativní přístup k žánrům. Jednou z prvních ukázek takových produkcí je seriál *Sopránovi* (1999) produkce HBO, který kritika oceňovala především pro jeho autentičnost a komplexnost. Televizní stanice později navázala dalšími seriály, šlo například o tituly *Hra o trůny* (2011–2019) či *The Wire – Špína Baltimoru* (2002 až 2008). Streamovací VoD platformy, například Netflix, přinesly s novým modelem distribuce obdobný obsah v podobě seriálů *Orange is the New Black* (2013–2019) nebo *Domek z karet* (2013–2018), což napomohlo zvýšení konkurence na trhu a prohloubení samotného termínu *quality TV*. Otevřely zároveň možnost rozmanitějšího obsahu a náročnějších narativů. Definovaly také nový způsob konzumace audiovizuálních výstupů¹⁰ – tzv. *binge-watching*¹¹.

Kombinace technologického pokroku, změn modelů distribuce, zvyšujících se investic do produkce, netradičních narativních přístupů i zintenzivňování konkurenčního souboje mezi kabelovými či televizními kanály a streamovacími službami přivedla světovou audiovizi do stadia, ve kterém například v minulém roce tvořily 77 % z celosvětových produkcí právě dramatické (skriptované) seriály. Takto masivní nárůst vyvolal potřebu producentů (studií) k zefektivnění práce a současného naplnění požadavků náročnosti a kvality pro diváka. Pomoci tomu měla mimo jiné i pozice showrunnera.¹²

Vytvoření této pozice dopomohla změna, která nastala v 70. letech v USA, a to nástup nových seriálů, které poskytly scenáristům větší kreativní svobodu. V 80. letech začala sílit

⁹ BENNETT, Tara, 2014. *Showrunners: The Art of Running a TV Show*. Titan Books. ISBN 1783293578, str. 13

¹⁰ WOOD, Ryan, 2022. *Quality TV in the Streaming Age*. Honors thesis. Smithfield, USA: Bryant University. Dostupné také z https://digitalcommons.bryant.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1032&context=honors_communication

¹¹ Binge-watching je termín, který označuje způsob sledování televizních seriálů nebo jiného videoobsahu, kdy divák zhlédne více epizod nebo celou sérii v krátkém časovém období, často v jednom sezení.

¹² SEÑAL NEWS, 2024. *Global production volumes are on the rise*. Online. Dostupné z: <https://senalnews.com/en/data/global-production-volumes-are-on-the-rise>. [cit. 2025-03-14].

pozice scenáristů v televizním průmyslu.¹³ Studia brzy dokonce umožnila scenáristům vytvářet nové díla – a pak u toho zůstat a utvářet pořady, které si představovali. V éře rozšiřování kreditů producentů potřebovali ti, kdo byli na place, nový, kratší termín, aby oddělili osobu, která činí konečná kreativní rozhodnutí, od ostatních producentů. „Potřebovali jste vědět, kdo je vinen a kdo má nejvyšší autoritu,“ říká Alex Epstein, autor Crafty TV Writing. „Showrunner“ se stal přirozenou zkratkou pro osobu, která doslova řídí show – „run the show“.¹⁴

Oxfordský slovník definuje showrunnera následovně: Televize. Producent, který má celkovou tvůrčí autoritu a odpovědnost za řízení televizního programu.¹⁵

Vývoj trhu s nástupem internetu vyvrcholil ve vznik nové pozice na trhu – showrunnera.¹⁶ Pojem se dostává do veřejného povědomí koncem 90. let. Profesorka, spisovatelka a novinářka Alisa Perren dohledala, že označení showrunner se poprvé objevilo v roce 1990 v odborném časopisu Variety. V roce 1995 ho poprvé použili v The New York Times. Alisa Perren také poukazuje na to, že náplň této pozice se u filmu vykonávala již mnohem dříve, pouze její označení showrunner se objevilo později.¹⁷

Popularitě pojmu pomohl i rozvoj internetu – a touha diváků dozvědět se více o zákulisí výroby nejoblíbenějších seriálů. Skalní fanoušci mají nespočet dotazů, chtějí nahlédnout do světa postav a odkrýt i to nejmenší rozhodnutí a záměry autorů. To dostalo pozici showrunnera do popředí zájmu veřejnosti. Showrunneri se ve světě stali velkými jmény, stejně jako herci, kteří ztvárňují ty nejoblíbenější role.¹⁴ V USA jsou v dnešní době showrunneri považováni za jedny z nejdůležitějších tvůrců operujících v televizním průmyslu.¹⁸ Hollywood Reporter vydává přehled nejvýraznějších showrunnerů v rubrice „Hollywood's 50 Most Powerful TV Showrunners“ a právě to mimo jiné reflektuje aktuální důležitost a výraznost této pozice.¹⁴

¹³ Google Books Ngram Viewer, 2022. Online. Dostupné z: https://books.google.com/ngrams/graph?content=showrunner&year_start=1980&year_end=2011&corpus=0&smoothing=3. [cit. 2025-05-01].

¹⁴ HONG, Cindy Y., 2011. *When Did People Start Saying "Showrunner"?* Online. Slate. S. 1. Dostupné z: <https://slate.com/culture/2011/10/showrunner-meaning-and-origin-of-the-term.html>. [cit. 2025-04-10].

¹⁵ Oxford English Dictionary. Online. OED. Dostupné z: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Showrunner>. [cit. 2023-12-29].

¹⁶ BENNETT, Tara, 2014. *Showrunners: The Art of Running a TV Show*. Titan Books. ISBN 1783293578, str. 14

¹⁷ NOVRUP REDVALL, Eva, 2013. *Writing and Producing Television Drama in Denmark*. Palgrave Studies in Screenwriting. ISBN 978-1-349-44991-0. str.104

¹⁸ BLEHA, Daniel, 2024. *Existence pozice showrunnera v českém audiovizuálním prostředí*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

Showrunner zastává hlavní roli v řízení a koordinaci výroby seriálů. Člověk v pozici showrunnera má na starosti velmi širokou škálu úkolů. Dohlíží od samého počátku tvorby na scenáristy a následně celý proces natáčení (např. casting a režii) i postprodukci. V konečném důsledku je také zodpovědný za dodání dokončených epizod studiu nebo televizní stanici v rámci požadovaných tvůrčích, rozpočtových a časových parametrů.¹⁹ V analýze kompetencí, na kterou se odkazuje autorka knihy *Writing and Producing Television Drama in Denmark* je definován, jako hlavní strážce tvůrčí vize seriálu – od pilotního dílu až po poslední epizodu.²⁰

Ve skutečnosti pak showrunner představuje pomyslného vůdce epizodického televizního seriálu a jeho zodpovědnost spočívá v dodržení sjednaného rozpočtu scénářů a výroby pro danou sérii.²¹ Častou praxí produkcí, které showrunneri vedou, jsou tzv. *writing room*²², v jejichž čele tato pozice stojí. Showrunner je přítomen u psaní scénářů zejména na začátku, následně již pouze koordinuje další scenáristy a má rozhodující slovo o výsledném příběhu jak při psaní scénářů, tak i při samotné výrobě. Mimoto nese zodpovědnost i za dodržení schváleného rozpočtu na celý seriál. Někteří showrunneri jsou původními tvůrci pořadu, zatímco jiní jsou do této funkce přizváni studiem nebo televizní stanicí.²³ Dohlízejí na všechny aspekty seriálu, a to včetně scénáře, najímání personálu, castingu herců, rozpočtu a plánování natáčení. V průběhu toho, kdy producenti, dramaturgové a scenáristé odvádějí velkou část práce, showrunner rozhoduje o celkovém výsledku. Showrunner díky svému přehledu o všech složkách výroby představuje klíčový prvek efektivního rozhodování, které může zásadně ovlivnit úspěch seriálu. Tato pozice funguje výhradně u seriálové tvorby v televizním průmyslu, nikoliv u filmu. Práce showrunnera však nemá jasná specifika. Je konzistentní, ale zároveň velmi individuální podle konkrétního zaměření člověka vykonávajícího tuto práci. V odborných textech často nalezneme názor, že to, jak showrunner definuje svoji práci, odráží jeho priority v rámci pozice a způsobu výkonu práce.²¹

¹⁹ BLEHA, Daniel, 2024. *Existence pozice showrunnera v českém audiovizuálním prostředí*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

²⁰ NOVRUP REDVALL, Eva, 2013. *Writing and Producing Television Drama in Denmark*. Palgrave Studies in Screenwriting. ISBN 978-1-349-44991-0. str. 105

²¹ BENNETT, Tara, 2014. *Showrunners: The Art of Running a TV Show*. Titan Books. ISBN 1783293578. str. 15

²² Writing room – tým spisovatelů, kteří společně vytváří, píše a vyvíjí scénáře pro televizní seriály, filmy nebo jiné mediální projekty. Tento tým pracuje na rozvoji příběhu, tvorbě dialogů a scén, často pod vedením showrunnera.

²³ MIYAMOTO, Ken, 2023. *How to Become a Showrunner*. Online. Screencraft.org. 2023-05-19. Dostupné z: <https://screencraft.org/blog/what-exactly-is-a-showrunner-and-how-can-you-become-one/>. [cit. 2024-01-05].

V praxi můžeme sledovat také několik alternativních modelů nasazení showrunnerů, například tzv. showrunnerskou dvojici.²⁴ Jedná se o tandemovou spolupráci, při které jsou jednotlivé kompetence rozděleny a zároveň se zcela doplňují. Při natáčení tak může jeden z dvojice sledovat scenáristickou stránku, druhý pak finanční průběh projektu.²⁵

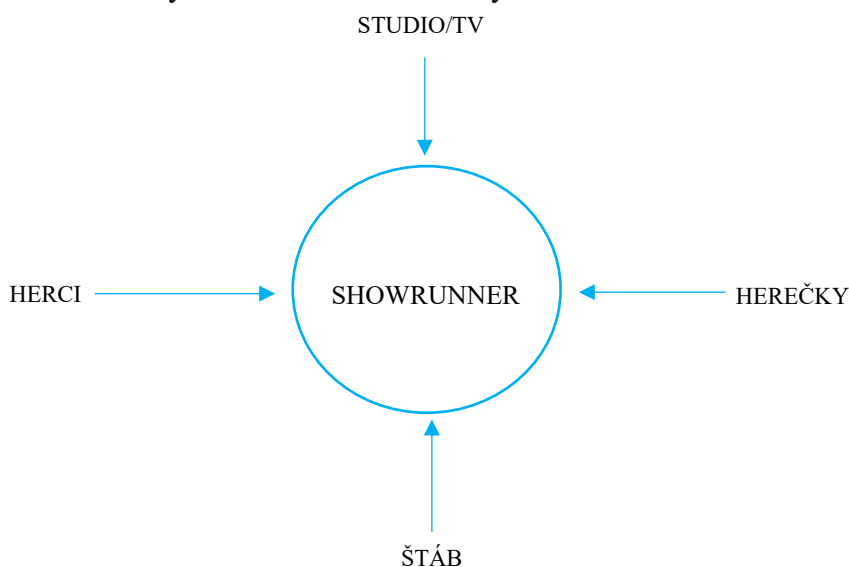
Andrew Marlowe popisuje práci showrunnera takto: „*Být showrunner znamená, že jste zodpovědní za všechny tvůrčí a finanční aspekty seriálu. Je to jako být generálním ředitelem organizace, kde standardní rozpočet je 2,8–3,5 milionu dolarů na epizodu. Na konci roku jste se tedy stali generálním ředitelem podniku, který stojí 70–75 milionů dolarů.*“ Zahraniční showrunneři obvykle vystupují i na veřejnosti. Jsou pojítkem fanoušků s dějem seriálů, nad rámec toho, co zhlédli v televizi.²⁴

²⁴ BENNETT, Tara, 2014. *Showrunners: The Art of Running a TV Show*. Titan Books. ISBN 1783293578. str. 15-16.

²⁵ WESCREENPLAY, 2024. *Screenwriting What Is a Showrunner? And How Do You Become One?* Online. Dostupné z: <https://www.wescreenplay.com/blog/what-is-a-showrunner-and-how-do-you-become-one/>. [cit. 2025-02-13].

1.1 Obecný popis obsahu práce showrunnera

Tara Bennett ve své knize popisuje cestu k titulu showrunner jako dlouhou a intenzivní. Naráží také na to, že mnozí ze showrunnerů působili původně jako scenáristé. Zároveň však upozorňuje na fakt, že ne každý scenárista má všechny vhodné předpoklady pro to, stát se kvalitním showrunnerem. Pozice vyžaduje důsledné naplňování manažerských schopností a praxi v celém procesu výroby cyklických audiovizuálních děl. Práci showrunnera popisuje jako „umění zvládnout sedět na několika pomyslných židlích“. Dodává, že takovýto kreativní manažer musí mít zároveň jasnou vizi o finální podobě seriálu a z té nesmí ustoupit po celou dobu tvůrčího i organizačního procesu. Showrunner podle Bennettové musí řídit výrobu seriálu všemi směry:²⁶



Obrázek 1: Grafické znázornění myšlenky Janet Tamaro

(zdroj: vlastní)

Bordwell a Thompsonová popisují, kolik je zodpovědnosti a každodenních dotazů kladeno na režiséra, scenáristu a na všechny kreativní složky. Showrunner to všechno propojuje.²⁷

V knize „Writing and Producing Television Drama in Denmark“ je zaznamenána výpověď Pamely Doaglas, takto: „*Pokud se pustíte do psaní pro televizi, nikdy nebudete sami. Seriály jsou jako rodiny, a i když každou epizodu píše jeden autor, nikdy nebudete sami.*“

Filmová vědkyně Kristin Thompsonová uvedla do světa filmu poznatek, že množství zápletek potřebných pro napsání seriálu v americkém kontextu vyžaduje skupinové úsilí více

²⁶ BENNETT, Tara, 2014. *Showrunners: The Art of Running a TV Show*. Titan Books. ISBN 1783293578. str. 28

²⁷ BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin, 2011. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 9. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 24-25.

autorů. Thompsonová píše, že představa, že by jeden seriál napsal jeden scenárista sám a získal obdiv extrémně širokého publika, se stává realitou jen výjimečně.²⁸

Eva Novrup Redvall se zabývá také tématem mladých scenáristů po ukončení studia. Podle autorky je neustálé přepisování velmi důležitá dovednost, která nezbytně musí být scenáristovi vlastní, aby dostatečně kvalitně zpracoval danou látku coby kompletní literární přípravu pro audiovizuální díla. Tato „mladá krev“ bývá často přínosem díky novému pohledu na děj, ovšem může být pro ni zpočátku komplikovanější pracovat s cizím tématem, což je pro práci v televizním průmyslu mnohdy nezbytné. Pokud na díle pracuje více autorů, je nutné mít jednoho hlavního scenáristu, nebo showrunnera. Tato pozice pak vyžaduje schopnost vést ostatní spisovatele tak, aby vize díla zůstala celistvá.²⁸

„Naprostá většina rozhodnutí však ovlivňuje to, co na plátně vidíme a slyšíme. Filmaři činí umělecké volby. Jaké osvětlení zdůrazní atmosféru milostné scény? Pokud se na věc podíváme s ohledem na vyprávěný příběh, bylo by lepší nechat publikum proniknout do mysli hlavní postavy, nebo ji raději zahalíme tajemstvím? Jak nejúsporněji a nejsrozumitelněji na začátku scény informovat publikum o čase a místě děje? Co je napínavější – ukázat výbuch, nebo ho jen nechat zaznít mimo obraz? Všechna tato rozhodnutí vedou ke konečné podobě filmu,“ píše David Bordwell a Kristin Thompsonová ve své publikaci *Umění filmu*, kde velmi dobře demonstrují možný počet otázek, které musí tvůrci denně řešit. Režisér musí myslet mnohdy i ekonomicky. V případě, že chce například velkolepou scénu, ale rozpočet je omezený, dostane k dispozici omezený počet komparzistů na davovou scénu, je právě na něm, jak situaci vyřeší. Zda si poradí přímo „na place“, nebo budou zapotřebí vizuální efekty, které jsou velmi nákladné. Režisérův úkol spočívá v řešení těchto situací i s myšlenkou toho, že když na jednom místě ušetří, může si pak dovolit více při scénách, které jsou pro film je klíčové.²⁹

Pozice showrunnera tyto procesy může urychlit a usnadnit. V praxi to znamená, že se režisér může soustředit na akci herců, nebo jak vypadá prostor na kameře, showrunner řeší krizové otázky. Efektivní řešení je to zejména díky tomu, že showrunner má vhled do všech důležitých aspektů, dovede nejadekvátněji posoudit situaci a učinit ta nejlepší rozhodnutí on sám.³⁰

²⁸ NOVRUP REDVALL, Eva, 2013. *Writing and Producing Television Drama in Denmark*. Palgrave Studies in Screenwriting. ISBN 978-1-349-44991-0. str. 108

²⁹ BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin, 2011. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 9. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 24-25.

³⁰ BOK, Petr, český showrunner [rozhovor prostřednictvím online platformy] Praha, Zlín 6.12.2023

1.1.1 Kooperace, showrunnerské dvojice

„Vzhledem k tomu, že pozice výkonného producenta vyžaduje tolik času a pozornosti, mnoho lidí se rozhodlo tuto roli vykonávat s kreativním partnerem. Mnohé autorské dvojice, jako například Robert a Michelle Kingovi (The Good Wife), Adam Horowitz a Edward Kitsis (Once Upon a Time), nebo Tara Butters a Michele Fazekas (Agent Carter), využily své dlouhodobé scenáristické partnerství ve svůj prospěch tím, že si rozdělily úkoly showrunnera, aby byla tato pozice zvládnutelnější. Pokud je dynamika ‚spolushowrunnerů‘ zvolena už na začátku, často to vede k nejstabilnějšímu zákulisnímu prostředí – protože během dne jsou k dispozici dvě ‚uši‘ k vyslechnutí, a oba pracují v tandemu“

(Showrunners: The Art of Running a TV Show – Tara Bennett).³¹

Vztah mezi scenáristy a producenty se může lišit u jednotlivých showrunnerských kooperujících dvojic. Eva N. Redvall popisuje ve své knize vztahy na příkladech jednotlivých dánských dvojic (scenárista, producent), a to na třech příkladech. V prvním tak, že se producent do psaní scénářů vůbec nezapojuje. Ve druhém příkladu má scenáristka s producentem velmi úzký vztah i při tvůrčí činnosti a často se scenáristka na producenta obracela jak telefonicky po scenáristických schůzkách, tak si nechávala „poznámkovat“ jednotlivé verze scénářů, v nichž byly posuny, které ovlivňovaly „pravidla hry“. Ve třetím příkladu pak scenárista dával k přečtení svému producentovi všechny návrhy od raného vývoje. Takové vztahy se často mohou přetvořit právě ve showrunnerské dvojice.³²

V mezinárodním kontextu existuje několik příkladů spolupráce showrunnerských dvojic, například Michelle King a Robert King, Adam Horowitz a Edward Kitsis. Vždy si ale oba musí vzájemně důvěřovat a dokázat se na sebe spolehnout. Ne vždy mají studia zájem realizovat projekty s méně zkušenými showrunnery. Dochází pak mnohdy k vynucenému partnerství se zkušeným profesionálem, se kterým studio dlouhodobě pracuje. V takovém případě se nejedná o tvůrčí sjednocení, ale o smluvní spolupráci zajišťující ekonomické zájmy studia směřující k tomu, aby byl seriál úspěšný. Vzhledem k nutné důvěře, nejedná-li se o smlouvenou spolupráci, může být výhodné, pokud tvoří dvojice dlouholetí spolupracovníci, nebo například i manželé. Dělat tuto práci ve dvou znamená nejenom

³¹ BENNETT, Tara, 2014. *Showrunners: The Art of Running a TV Show*. Titan Books. ISBN 1783293578. str. 31

³² NOVRUP REDVALL, Eva, 2013. *Writing and Producing Television Drama in Denmark*. Palgrave Studies in Screenwriting. ISBN 978-1-349-44991-0. str.119

nezanedbatelné ulehčení pro oba showrunnery, ale také významné zefektivnění práce a zvýšení šancí na úspěch díla. Pokud jsou dovednostně oba na stejné úrovni, mohou se volně v činnostech a povinnostech střídat, nebo se dělit podle toho, kdo je v čem lepší. V současné době je nutné, aby byli showrunneri stále seznámeni s nejnovějšími trendy seriálové tvorby. Vzhledem k množství médií a jejich širokému obsahu musí showrunner svou prací zaujmout a přesvědčit diváka, že jeho seriál je ten, kterému chce věnovat svůj čas, a to opakovaně.³³

1.1.2 Teorie autora k roli showrunnera

„Mnozí fanoušci se hrnou na filmy, v nichž vystupuje jejich oblíbená hvězda, jiní stojí fronty na filmy od režiséra, jehož práce se jim líbí“

(Film: A Critical Introduction – Maria Pramaggiore a Tom Wallis).³⁴

Otázka, kdo je vlastně autorem díla a podle čeho to můžeme určit, je již mnoho let spekulativní. Teorie *auteur*, rozvinutá francouzskými filmovými nadšenci ve 40. a 50. letech 20. století, tvrdí, že režisér je primární tvůrčí silou filmu a jeho díla vyjadřují jeho osobitou vizi světa. Tento přístup vychází z historického kontextu, kdy francouzští režiséři často psali scénáře svých filmů, nebo na nich spolupracovali. Francouzští kritici obhajovali uměleckou hodnotu nejen francouzských, ale i hollywoodských režisérů, a tvrdili, že i komerční hollywoodští tvůrci by měli být považováni za umělce a být označováni jako *auteur*.³⁵

Andrew Sarris ve své knize „Notes on the Auteur Theory in 1962“ definoval přístup *auteura* jako způsob hodnocení režisérů. Podle něj musí mít režisér technickou způsobilost, schopnost vytvářet dobře zpracované filmy, a zároveň rozpoznatelnou osobnost. Sarris také tvrdil, že filmy v režisérově díle sdílejí vnitřní význam, což je napětí mezi režiséřskou vizí a tématem. Tento přístup čelil kritice Pauline Kaelové, která tvrdila, že technická způsobilost je slabým kritériem, a že teorie ignoruje spolupráci ve filmové tvorbě, která vzniká díky rozhodnutím mnoha lidí, nejen režiséra.³⁶

³³ NOVRUP REDVALL, Eva, 2013. Writing and Producing Television Drama in Denmark. Palgrave Studies in Screenwriting. ISBN 978-1-349-44991-0. str. 123

³⁴ PRAMAGGIORE, Maria a WALLIS, Tom, 2008. *Film: A Critical Introduction*. 2. vydání. Laurence King Publishing. ISBN 978-0-205-51869-2. str. 397

³⁵ PRAMAGGIORE, Maria a WALLIS, Tom, 2008. *Film: A Critical Introduction*. 2. vydání. Laurence King Publishing. ISBN 978-0-205-51869-2. str. 398

³⁶ SARRIS, Andrew, 1996. *American cinema: Directors and Directions 1929–1968*. New York: Da Capo Press. ISBN 9780306807282. str. 562-563

Další kritika Pauline Kaelové týkající se teorie *auteura* naznačuje, že režisér není jediným tvůrcem filmu a že význam jakéhokoli díla může přesahovat záměry samotného tvůrce. Film není pouze to, co režisér zamýšlel, ale zahrnuje i interpretace publika, kulturní kontext a další faktory, které mohou film obohatit o nové významy, které režisér nemusel zamýšlet. Kaelová ve své kritice využívá konkrétní příklady filmů, kde autoristický přístup není dostatečný k pochopení jejich skutečné hodnoty.³⁷

Po více než padesáti letech od vzniku teorie *auteura* je běžné vnímat režiséra jako klíčového tvůrce filmu, což podporují režiséři, studia i filmoví kritici. Nicméně toto běžné pojetí je nutné chápat v širších souvislostech a při používání přístupu *auteura* ve filmu by hodnocení mělo být vyváжено pochopením jeho plných důsledků. Autorismus má i významnou roli v marketingu filmů. Příklad filmu *United 93* z roku 2006 ukazuje, jak byl režisér Paul Greengrass v kampani prezentován jako citlivý vypravěč příběhů o terorismu, založený na jeho předchozích filmech *Bloody Sunday* a *Omagh*. Studio záměrně opomíjelo jeho film *The Bourne Supremacy*, který měl akční charakter, aby se vyhnulo jakémukoli spojení s komerčním využitím tragédie. Tento marketingový přístup měl za cíl přesvědčit diváky, že film o 11. září bude mít vážný a soucitný přístup k tématu. Ve skutečnosti také obchod vždy ovlivňoval pojetí filmového autorství. Studie o kariérách Orsona Wellese a Alfreda Hitchcocka ukazuje, jak byl auteur využíván komerčním průmyslem během éry studií i v poststudiovém Hollywoodu. To vedlo i k začátku širokého používání režiséra jako marketingového nástroje. Například v době prodeje nosičů DVD se prodávaly boxy, které byly často baleny podle režiséra, jako jsou Hitchcock, Kubrick, Scorsese, Kurosawa nebo Tarantino. Jak filmový teoretik André Bazin předpověděl, filmoví režiséři se stali kultovními celebritami. V současné době se to týká i showrunnerů.³⁸

Showrunneři často vystupují jako samostatné „značky“. V zahraničním kontextu se s rozšířením pozice showrunnera začalo debatovat o přidělení autorství. V Americe bývá běžná praxe, že na seriálu pracuje několik scenáristů, ale hlavním uváděným autorem je právě jméno showrunnera. To se děje primárně i z marketingových důvodů, kdy práci několika autorů zastřešuje jedno velké jméno, které je jakousi zárukou kvality a tahákem pro

³⁷ GRANT, Barry Keith, 2008. *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Wiley-Blackwell. ISBN 9781405153331. str. 12

³⁸ PRAMAGGIORE, Maria a WALLIS, Tom, 2008. *Film: A Critical Introduction*. 2. vydání. Laurence King Publishing. ISBN 978-0-205-51869-2. str. 397-399

seriálové fanoušky. Začalo se tedy v profesionálním světě debatovat o individuálním versus kolektivním autorství.³⁹

Podle profesora Thomase Schatze, autora několika knih o filmové tvorbě a bývalého výkonného ředitele Texaského filmového institutu,⁴⁰ lze o autorském určení mluvit pouze tehdy, kdy se jedna osoba autorsky podílela na tvorbě scénáře a pokračovala v procesu projektu až do postprodukce, a měla tak kontrolu od začátku do konce. O takové kontrole a o samotném autorství se vedou debaty, přičemž vzniká pojem „dostatečná kontrola“ (sufficient control). Ten se objevuje jako jeden z konstruktivních způsobů, jak uvažovat o vztahu mezi jednotlivými přispěvateli do obsahu projektů. Podle Beryse Gauta, filozofa a profesora, který se zabývá estetikou, zejména jejím vztahem k etice, filozofií tvořivosti, filozofií filmu a filmovou teorií, filozofií pro děti a teorií morálky,⁴¹ spočívá strategie „dostatečné kontroly“ v tom, že umělec nemusí být tím, kdo má úplnou kontrolu, ale musí mít dostatečný dohled nad uměleckým dílem. Jeho přínos je nejen osobní tvůrčí vklad, ale i to, že využívá talentu jiných umělců a zapracovává jejich práci do svého díla.⁴²

„Je důležité si uvědomit, že ve filmu je pozice režiséra z principu výraznější a silnější a film můžeme často považovat za režisérský žánr, i když to zase nesnižuje funkci scenáristů a ostatních profesí. Ovšem televize je primárně vnímána jako scenáristický žánr. Souvisí to i s historií v angloamerickém kontextu, kdy se tvůrci rozhlasových pořadů a her přesunuli do televize jako do nového média,“ řekl Vratislav Šlajer v rozhovoru pro Český rozhlas.⁴³

³⁹ BENNETT, Tara, 2014. *Showrunners: The Art of Running a TV Show*. Titan Books. ISBN 1783293578. str. 193

⁴⁰ *The University of Texas at Austin*, 2025. Online. Dostupné z: <https://rtf.utexas.edu/faculty/tom-schatz>. [cit. 2025-02-25].

⁴¹ *University of St Andrews*, 2025. Online. Dostupné z: <https://www.st-andrews.ac.uk/philosophy/people/bng/>. [cit. 2025-02-25].

⁴² NOVRUP REDVALL, Eva, 2013. *Writing and Producing Television Drama in Denmark*. Palgrave Studies in Screenwriting. ISBN 978-1-349-44991-0. str. 125

⁴³ ŠLAJER, Vratislav. Americká „quality TV“ stojí na showrunnerech. Máme je i v Česku? [online]. Český rozhlas, 5.5.2016 [cit. 10.1.2025]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/americka-quality-tv-stoji-na-showrunnerech-mame-je-i-v-cesku-5208435>

1.1.3 Kdo je správným adeptem na pozici showrunnera

Showrunner je komplexní pozice, která je z velké části kreativní. Je tedy nutné, aby člověk, který se chce stát showrunnerem, znal minimálně základy scenáristiky, aby dokázal uhlídat kvalitu díla. Často se showrunnery stávají úspěšní televizní scenáristé s kariérním postupem a dostatečnými praktickými zkušenostmi v oblasti produkce.⁴⁴ Je velmi důležité, aby takový scenárista měl i manažerské a organizační schopnosti. Vhled do všech sfér vzniku díla dělá z této osoby dobrého showrunnerem.⁴⁵

Podle filmového kritika, teoretika, tvůrce, producenta a bývalého děkana FAMU Zdeňka Holého je klíčem k dobrému showrunnerovi interdisciplinarita. Snažit se při studiích vést scenáristy nejen k autorskému psaní, ale také k tomu, aby chápali všechny organizačně-výrobní souvislosti. Podobně by to mělo platit i z druhé strany. Studenti produkce, kteří mají cit pro kreativitu, mají také potenciál stát se dobrými showrunnery.⁴⁶

Karolína Zalabáková aktuálně také vyučuje. V rámci tématu showrunnerů je její prioritou studenty naučit jednotlivé fáze vývoje, výroby, postprodukce a distribuce celého díla. „*Studenti by měli vnímat, že to není jenom natáčení, popřípadě psaní a natáčení, ale že ten daný projekt musí mít pevně v rukou od začátku do konce. Důležité je pro mě také samostatná kapitola psychických otázek a „well-beingu“⁴⁷ ve filmovém průmyslu. Tím, že jsme u projektu pořád, je to sice stálá radost, ale také nekončící otázky a stálý enormní tlak,*“ doplnila Zalabáková.

1.1.3.1 Showrunner jako pojem českých vzdělávacích institucí

Zaměříme-li se na prezentaci studijních programů, zjistíme, že pojem showrunner je v českých vzdělávacích institucích stále v procesu definování a institucionalizace. Filmová a televizní akademie FAMU pojem zmiňuje pouze vágně v prezentaci navazujícího magisterského oboru Scenáristika a dramaturgie takto: „*Cílem studijního programu Scenáristika a dramaturgie je především vychovat komplexní a jedinečné tvůrčí osobnosti, akademicky a profesně vzdělané odborníky, kteří jsou samostatně i v týmu schopni vytvářet předlohy ke všem druhům audiovizuálních děl*

⁴⁴ NOVRUP REDVALL, Eva, 2013. Writing and Producing Television Drama in Denmark. Palgrave Studies in Screenwriting. ISBN 978-1-349-44991-0. str. 114

⁴⁵ BOBIŇSKI, Filip, český showrunner [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Praha, Zlín 4.12.2023

⁴⁶ HOLÝ Zdeněk. Americká „quality TV“ stojí na showrunnerech. Máme je i v Česku? [online]. Český rozhlas, 5.5.2016 [cit. 10.1.2025]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/americka-quality-tv-stoji-na-showrunnerech-mame-je-i-v-cesku-5208435>

⁴⁷ Well-being označuje celkový stav zdraví, štěstí a pohody jednotlivce. Tento pojem zahrnuje nejen fyzické, ale i psychické, emocionální a sociální aspekty života.

i nových médií, jakož i působit v organizačních a řídicích složkách producentských center na postu řídícího dramaturga, showrunnera nebo člena writing room.”⁴⁸

Filmová akademie Miroslava Ondříčka (FAMO) uvádí na svých webových stránkách v profilech absolventa jednotlivé kompetence a znalosti showrunnerů, jakési vzájemné propojování do jednoho celku na webových stránkách, či samotný pojem showrunner, nezmiňuje.⁴⁹

Další alternativu nabízí Televizní institut – mezinárodní vzdělávací platforma založená producentkou a pedagožkou Kamilou Zlatuškovou a investorem Jiřím Hlavenkou. Institut si dle své webové prezentace klade za cíl rozvoj nových talentů a podporu inovativních přístupů k televizní tvorbě, čímž chce dosáhnout posílené konkurenceschopnosti tuzemské audiovizu na mezinárodní scéně.⁵⁰ Institutem uváděný profil absolventa je doslovně uvozen nadpisem “Showrunner”. Uvádí, že absolventi rozumí specifikaci práce s hercem, nehercem i účinkujícím, ovládají proces obsazování rolí, vedení hereckých zkoušek a mají přehled o scénografii, dramaturgii a produkci. Jsou schopni vést kreativní tým, koordinovat jednotlivé složky výroby a efektivně komunikovat s různými profesemi.⁵¹

1.2 Showrunner v českém prostředí

1.2.1 Hraná seriálová tvorba v České republice

Zaměříme-li se na tuzemskou seriálovou tvorbu v poslední dekádě, můžeme vnímat jistou kvalitativní transformaci. Ambiciózní projekty jako Pustina (2016), Bez vědomí (2019), Zrádci (2019) nebo na prestižním festivalu Berlinale uvedené Podezření (2022) demonstruje jak mezinárodní uznání, tak zvýšení kvality domácí produkce. Klíčovou roli v tomto rozvoji hraje nejen technologický rozvoj, ale také samotní komerční vysílatelé, kteří v případě dvou tuzemských největších – tedy TV Nova a TV Prima – prošli výraznými proměnami, včetně zavedení či rozšíření vlastních VoD platforem.

⁴⁸ FAMU, 2025. Online. FAMU. Dostupné z: <https://www.famu.cz/cs/katedry/katedra-scenaristiky-a-dramaturgie/pro-uchazece/scenaristika-a-dramaturgie-231/>. [cit. 2025-05-10].

⁴⁹ FAMO, 2022. Online. Dostupné z: <https://filmovka.cz/famo/>. [cit. 2025-05-11].

⁵⁰ TELEVIZNÍ INSTITUT, 2025. *O televizním institutu*. Online. Televizní institut. Dostupné z: <https://tvinstitut.tv/o-televiznim-institutu2/>. [cit. 2025-05-11].

⁵¹ TELEVIZNÍ INSTITUT, 2025. *Profil absolventa*. Online. Televizní institut. Dostupné z: <https://tvinstitut.tv/profil-absolventa/>. [cit. 2025-05-11].

1.2.1.1 Rozvoj tuzemských VoD platforem v Česku

Mediální skupina Central European Media Enterprises (CME), jejíž součástí je TV Nova, v rámci akvizice investiční skupinou PPF prošla výraznou změnou. Nový investor se rozhodl zaměřit na rozvoj VoD platformy Voyo a jejího digitálního obsahu z vlastní tvorby. Vznikl tak jakýsi pilotní projekt celé mediální skupiny v regionálním zaměřením na střední a východní Evropu.⁵²

V roce 2023 uvedla na tuzemský trh s VoD službami také televize Prima s platformou Prima+, na které nabízí exkluzivní české i zahraniční tituly. Obdobně jako TV Nova vytvořila tato komerční stanice vlastní linku originální tvorby nazvanou Prima+ originals.⁵³

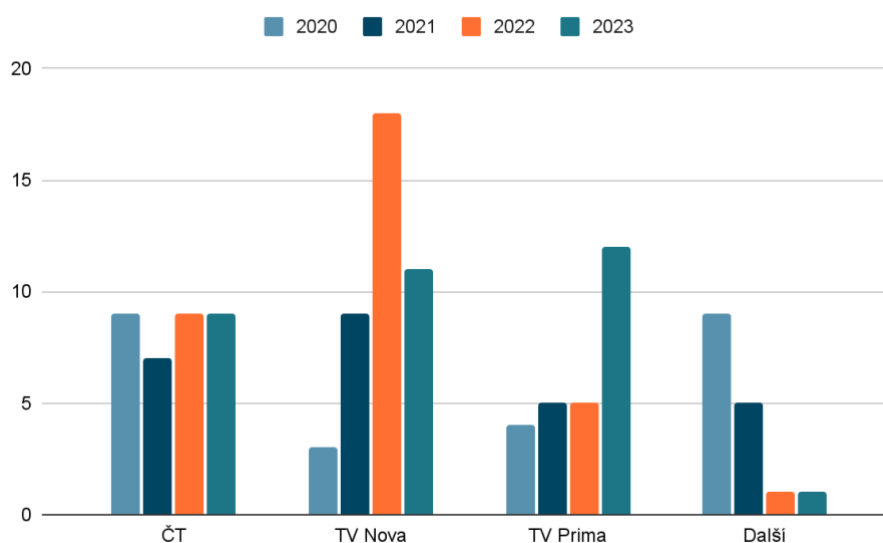
Veřejnoprávní Česká televize se rozhodla rozšířit vlastní originální digitální tvorbu. Na platformu iVysílání přinesla seriály jako TBH (2022), Pět let (2022) nebo Addicts (2024). Dlouhodobé finanční obtíže televize spojené s nedostatečnou výší koncesionářského poplatku však dle slov manažerů a manažerek v čele ČT brání možnosti dostatečně konkurovat komerčním streamovacím platformám.⁵⁴

Dynamickou proměnu seriálové tvorby lze demonstrovat i přehledem dat z České televize, výročních zpráv TV Nova i TV Prima a dat databáze ČSFD. S rozvojem vlastních platforem, i přes negativní vliv pandemie onemocnění COVID-19, můžeme v období 2020–2023 sledovat výrazný nárůst vlastní seriálové tvorby jednotlivých televizních stanic. Pokles můžeme zaznamenat pouze u dalších poskytovatelů VoD platforem – za tím stojí především transformace původní platformy MALL.TV a také rozhodnutí HBO s omezením vlastní tvorby ve vybraných zemích v Evropě.

⁵² JUNEK, Adam. *Půjdeme si pro diváky, kteří nám zaplatí, říká nový vládce TV Nova*. Online. Seznamzpravy.cz. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/pujdeme-si-pro-divaky-kteri-nam-zaplati-rika-novy-vladce-tv-nova-140766>. [cit. 2025-05-11].

⁵³ *Skupina Prima uvádí na trh novou streamovací videoslužbu prima+*, 2023. Online. Skupinaprima.cz. Dostupné z: <https://www.skupinaprima.cz/skupina-prima-uvadi-na-trh-novou-streamovaci-videosluzbu-prima/>. [cit. 2025-05-11].

⁵⁴ *HBO přestane točit české seriály, ten Hřebejkův o slovenském premiérovi už neuvede*, 2022. Online. Aktualne.cz. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/hbo-prestane-tocit-ceske-serialy-hrebejk-zacharias-film/r~604962f0fc4011ec8c6f0cc47ab5f122/>. [cit. 2025-05-11].



Graf č. 1 – Přehled seriálů vyrobených v České republice v uvedeném období

Výše výraznou kvalitativní i kvantitativní transformaci tuzemské seriálové tvorby se rozhodla reflektovat také Česká filmová a televizní akademie (ČFTA), která od roku 2020 v rámci výročních cenách Český lev umožňuje větší možnosti pro ocenění televizních seriálů. Jejich tvůrci tak mohou soutěžit ve stejných kategoriích jako celovečerní filmy.⁵⁵

1.2.2 Pozice showrunnera v kontextu tuzemské tvorby

Přes výše uvedenou analýzu není v České republice pozice showrunnera tolik rozšířená a přesně ukotvená jako v jiných zavedených zemích vyrábějících televizní seriály.⁵⁶ Byť ji u nás fakticky několik profesionálů vykonává, často veřejností nejsou označováni jako showrunneři. Tato profese se i u nás mnohdy skrývá v pozici od autora projektu přes kreativního producenta až po vedoucího projektu.⁵⁷

„Obecně je tady tato profes vlastně částečně nechtěná a částečně nevyžadovaná, nechápaná. Showrunnerství v této zemi funguje většinou ve chvíli, kdy si to daná osoba trochu vlastně prosadí a televize jí věří natolik, že jí projekt svěří,“ doplnil Petr Bok. Někteří showrunneři například vyrábí seriály na zakázku pro jednotlivé televize a dohlíží na výrobu svých

⁵⁵ Lev má nové kategorie, 2020. Online. Ceskylev.cz. Dostupné z: <https://www.ceskylev.cz/cz/novinky/lev-ma-nove-kategorie>. [cit. 2025-05-11].

⁵⁶ BOBIŇSKI, Filip, český showrunner [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Praha, Zlín 4.12.2023

⁵⁷ BOK, Petr, český showrunner [rozhovor prostřednictvím online platformy] Praha, Zlín 6.12.2023

projektů. Jiní se zaměřují převážně na scenáristickou a dramaturgickou část a dohlíží na ostatní režiséry, pokud jich projekt píše více.⁵⁸

V Evropě je nyní běžná praxe, že velké televize, které dělají projekty s mezinárodní ambicí, si najímají showrunnery z Velké Británie nebo z USA, kde mají v této oblasti nejdelší a největší zkušenosti.

I Česká televize využívá showrunnery. Někdy jsou to kreativní producenti pracující pro ČT, nebo externí producenti z externích produkcí, anebo externí dramaturgové, kteří se následně nazývají vedoucí projektu.⁵⁹

V České republice fakticky začaly s pozicí showrunnera sestry Bártů po roce 2000, přičemž tuto pozici vykonávají dodnes. Jako showrunnerky řeší zásadním způsobem kreativitu. Píší vlastní scénáře televizních seriálů a mnohé z nich také režírovaly. Jejich práci využívá řada českých televizních stanic a působí také v USA.⁵⁸ Z rozhovorů, které vedl Daniel Bleha pro účely vzniku jeho diplomové práce vyplývá, že v tuzemském kontextu je showrunnerství vítáno především v momentě, kdy se jedná o seriál s desítkami dílů, jako například Ulice (2005 - současnost) nebo Ordinace v růžové zahradě (2005 - současnost). Vznik obou uvedených seriálů je navíc založen na praxi *writing room*. Reitler v rozhovoru s Blehou zmiňuje, že v rámci TV Nova je pozice showrunnera zavedenou institucí především v oblasti Reality & Entertainment, tedy povětšinou reality show, kde řídí a koordinuje celý projekt. Bleha poznamenává, že většinou se jedná o adaptace zakoupených licencí ze zahraničí, nikoliv vývoj vlastního originálního obsahu.⁶⁰

„Myslím si, že je to o tom, že ten náš systém dřív vycházel z nějakého evropského systému, kdy u filmu režisér byl ten, kdo vytvářel kreativní koncept té věci – to se teď už relativně taky mění, a taky samozřejmě už tehdy záleželo, jaký je to film. To, když je režisér hlavním tvůrcem, je spíše u artově orientovaných filmů pro užší publikum. Je ale potřeba říct, že i Evropa si uvědomila někdy na konci 80. let, že jestli chtějí přežít jako industry, tak musí podporovat industry přístup, a že je potřeba vyrábět ten mainstreamový nebo komerční základ té věci. To znamená, že už i v západní Evropě se dlouho pracuje tak, že producentské

⁵⁸ BOK, Petr, český showrunner [rozhovor prostřednictvím online platformy] Praha, Zlín 6.12.2023

⁵⁹ ŠLAJER, Vratislav. Americká „quality TV“ stojí na showrunnerech. Máme je i v Česku? [online]. Český rozhlas, 5.5.2016 [cit. 10.1.2025]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/americka-quality-tv-stoji-na-showrunnerech-mame-je-i-v-cesku-5208435>

⁶⁰ BLEHA, Daniel, 2024. *Existence pozice showrunnera v českém audiovizuálním prostředí*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

a filmové firmy mají týmy, které připravují vývoj a napíší scénář, a pak se najme režisér, kterému se řekne, že pro něj udělá film a jak ho udělá... postupně se to mění a vyvíjí. Televizní trh do značné míry fungoval tímhle způsobem a řekněme, že i historicky podle nějakého kulturního zázemí na daných trzích se ta pozice režiséra a pozice showrunnera kryje,“ uvádí Filip Bobišski, český showrunner (2023).⁶¹

V zahraničí i v České republice platí, že showrunner je pozice využívaná výhradně u televizní tvorby seriálů. Bok v rozhovoru uvedl, že showrunnerství má obecně smysl tehdy, když člověk dokáže ohlídat a řešit projekt od začátku až do úplného konce tak, že se seriál odevzdá, vysílatel se na snímek podívá a nemá více zásadních poznámek. Důvodem, proč u nás není velká poptávka po této profesi, je také skutečnost, že stále jsou u nás režiséři, kteří dělají sami celý například šestnáctidílný seriál. V takovém případě ani není potřeba showrunnera, protože jediný režisér má vhléd kompletně do celého seriálu, tudíž řídí a zodpovídá za celé dílo on sám.⁶²

V rozhovoru pro tuto diplomovou práci popsal Bok dva nejdůležitější body, proč velcí zahraniční výrobci více využívají původem anglosaský model showrunnerů: Za prvé, pokud je jeden režisér zodpovědný za celou výrobu seriálu, znamená to, že je v neustálém tlaku každodenního rozhodování, každodenního vztahu s herci, každodenních kompromisů. Producent tím riskuje, že kompromisy, které musí režisér učinit, budou primárně pro zachování dobrých vztahů, ale na úkor kvality, nebo ceny díla. Snadno se pak může stát, že když je po herci vyžadován úkon, který pro něj není příjemný, nebo může mít dopad i na jeho soukromí, režisér zvolí variantu, která je spíše pro zachování právě dobrých vztahů, nikoliv tu variantu, která je lepší pro děj. Za druhé ve chvíli, kdy má seriál šestnáct dílů, se liší vnímání a řešení změn, které se u natáčení stávají. Mnohdy se stane například to, že scéna není v praxi realizovatelná přesně tak, jak je ve scénáři. V tom okamžiku je nutné situaci vyřešit jinak. V takovém případě je právě showrunner ten, kdo má pravomoc a je nejkompetentnější k tomu, učinit rozhodnutí, jak situaci vyřešit. V případě, že by měl tuto situaci vyřešit sám režisér v návalu časového presu a mála možností, často se uvolí k rozhodnutí, které je „nejméně bolestivé“, přestože to může být na úkor finálního vyznění scény. Díky tomu, že showrunner má náhled do více aspektů, dokáže tuto kolizi vyřešit efektivněji pro výsledné dílo. „*Takže tam máte člověka, který tyto věci hlídá, a když třeba*

⁶¹ BOBIŠSKI, Filip, český showrunner [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Praha, Zlín 4.12.2023

⁶² BOK, Petr, český showrunner [rozhovor prostřednictvím online platformy] Praha, Zlín 6.12.2023

něco uteče, má tu pravomoc říct: „Hele, kluci, tohle je špatně, to se musí přetočit.“ Nebo naopak se za ním přijde a řekne se: „Hele, jsme úplně v háji, prostě ta scéna má mít 16 herců, a my nejsme schopní je dostat v ten stejný den na plac ani náhodou“, a on vymyslí scénu tak, aby dávala smysl v návaznosti na předchozí, nebo následující díly,“ uvádí Petr Bok (2023).⁶³

„Ono to má i smysl. Zachovat si nějaký odstup od té věci a být vlastně tím, kdo ten projekt nastavuje. Určitě to umožňuje někdy lepší kreativní výsledky. Zvláště ve chvíli, kdy navíc seriály trvají dlouho, mají spoustu dílů a je potřeba nastavit projekt tak, aby to například nemusel režírovat jeden režisér. My jsme zatím u některých projektů měli například kombinace třeba dvou režisérů. Na Zlaté labuti jsme měli, myslím, tři režiséry. Ale měli jsme zároveň i projekty, jako jsou třeba Kukačky, které jsou s jedním režisérem, ale i přesto je to striktně showrunnerský, nebo showrunnersko-producentský projekt. Režisér od nás dostal přesné zadání. My jsme mu to určili a definovali a kontrolovali jsme si výstupy, jestli jsou takové, jak bychom chtěli,“ popsal fungování v Dramedy Filip Bobiški.⁶⁴

Bok v rozhovoru upozorňoval, že režiséři jsou pod velkým tlakem, když musí zajistit natočení vysoce kvalitního materiálu každý natáčecí den. Všechny další vlivy, rozhodování, řešení neočekávaných situací zvyšují stres a ovlivňují soustředění na vlastní práci režiséra. Zde by měla pozice showrunnera sloužit také k uvolnění jeho povinností a zvýšení kvality kompromisů při rozhodování v průběhu samotného natáčení. Je zcela běžné a lidské, že se na některé věci zapomene, nebo něco unikne. Proto velké produkce využívají pozici showrunnera, který to hlídá. Snižuje se tak riziko chyb. Dalším důležitým bodem práce showrunnera po samotném natáčení je spolupráce na postprodukcí. Tím, že showrunner nerežisuje celý seriál „na place“ a funguje pouze jako dohled, nemá citové zabarvení při výběru scén. Petr Bok popisuje v rozhovoru svou konkrétní zkušenost na práci s režisérem/režisérkou, kteří lpěli na záběru hlavně proto, že ve scéně byly vyžehlené záclony, přestože v jiném záběru, který se točil první s pokrčenými záclonami, byla výrazně lepší herecká akce. Tyto kolize se stávají právě proto, že režiséři občas berou v potaz i dění okolo samotného natáčení, což může ubrat výslednému dílu na kvalitě. Zde je opět nesporná výhoda showrunnera, který dokáže obsah objektivně zhodnotit. Spolupráce showrunnera se střižnou probíhá buď ve formě psaných poznámek, které se následně zapracují, nebo je showrunner přítomen přímo ve střižně, což bývá většinou efektivnější varianta.⁶³

⁶³ BOK, Petr, český showrunner [rozhovor prostřednictvím online platformy] Praha, Zlín 6.12.2023

⁶⁴ BOBIŠKI, Filip, český showrunner [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Praha, Zlín 4.12.2023

1.2.2.1 Adaptace a budoucnost pozice v tuzemském kontextu

Z analýzy, kterou provedl Daniel Bleha pro účely jeho diplomové práce, můžeme vidět, že pozice showrunnera je v českém televizním průmyslu stále v procesu adaptace a není plně etablována. V tuzemském audiovizuálním prostředí není pozice často běžně identifikována, ačkoli se jí dle slov jeho respondentů a respondentek částečně přibližují kreativní a výkonní producenti, pojmy známe z televizního prostředí od samotného rozvoje studií Barrandov.⁶⁵

Zajímavý pohled do tohoto názvosloví přináší v rozhovoru Matěj Podzimek, český scenárista, dramaturg a kreativní producent TV Nova. Podzimek uvádí, že kreativní producent je v televizním kontextu především dramaturg, jenž má za cíl především řídit kreativní proces – a k tomu má televizní stanici především kompetence a pravomoc. Showrunnera Podzimek přibližuje jako hlavního autora, který má také svěřeny kompetence a pravomoce, ale zaměřené především na řízení tvůrčího procesu v návaznosti na původní námět či scénář.⁶⁵

V rozhovoru pro tuto práci na otázku, jak se stala showrunnerkou, oslovená Karolína Zalabáková uvedla: *“Primárně přes fúzi pozice autorky projektů, scenáristky a režisérky. Tím, že jsem u projektu opravdu od začátku, můžu projekt dovést až do fáze distribuce v celkové konzistentnosti. Většina showrunnerů se rekrutuje právě z řad scenáristů.”* Na otázku, zda má tato pozice budoucnost, uvedla, že je nutné reflektovat celý audiovizuální průmysl, který v Česku zažívá v posledních letech dynamický rozvoj související především s rozvojem VoD platform. *“Je tu stálý hlad po kvalitním obsahu, a ještě nějakou dobu bude. S tím logicky souvisí profesionalizace odvětví a větší konkurence. Poptávka po showrunnerech poroste, pokud si tedy rozpočty obsahující i tuto pozici obhájí.”*⁶⁶

⁶⁵ BLEHA, Daniel, 2024. *Existence pozice showrunnera v českém audiovizuálním prostředí*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

⁶⁶ ZALABÁKOVÁ, Karolína, česká showrunnerka [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Brno, Zlín 6.12.2023

II PRAKTICKÁ ČÁST

2 PRÁCE SHOWRUNNERA NA SERIÁLU SEX O'CLOCK

Seriál *Sex O'Clock* je desetidílný seriál aktuálně o dvou sériích, který uvádí VoD platforma Voyo (Oneplay), tedy televize Nova. Seriál vznikl v produkci Cinebonbon Lukáše Garguláka a Karolíny Zalabákové. První série tohoto projektu se natáčela v roce 2022, jeho druhá série pak na přelomu let 2023 a 2024.

Příběh *Sex O'Clock* je usazen do prostředí střední školy a rodin středoškolských studentů. Ústředním motivem seriálu je proces dospívání a jeho nekonečnost. Autoři při vzniku projektu vycházeli z myšlenky, že člověk dospívá celý život, proto všechny věkové kategorie řeší podobné problémy. V seriálu se zaměřují na motivy, které bývají často stále ve společnosti tabu, s tzv. kostlivci ve skříni, které si mnozí z nás nosí s sebou, a kteří mohou kdykoli vyplynout na povrch a zamotat rodinné i přátelské vztahy.

Za projektem – jeho konceptem i jednotlivými scénáři – stojí autorská dvojice Karolína Zalabáková a Matěj Randár. Randár je scenárista, dramaturg a režisér. Vystudoval JAMU v Brně a momentálně je jeho profesní záběr velmi široký – od divadla po seriály.⁶⁷ Zalabáková je producentka, scenáristka, režisérka, dramaturgyně a showrunnerka. Je absolventkou francouzského jazyka a bohemistiky na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a produkce a filmové režie na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. V roce 2003 spoluzaložila produkci Cinebonbon, její tvorba čítá již několik děl napříč žánry. Mezi její práci patří například filmy jako jsou *Batalives: Baťovské životy* (režie, scénář, 2017), *Kronika orgasmu* (producentka, 2022) nebo *Alenka.v říši GIFů* (režie, scénář 2021) – a zároveň je také showrunnerkou celého projektu *Sex O'Clock*.

⁶⁷ Kinobox, 2023. Online. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/osobnosti/1619919-matej-randar>. [cit. 2025-05-03].



Obrázek 2: Plakát 1. série

(zdroj: <https://www.csfd.cz/film/1224011-sex-o-clock/galerie/plakaty/>)

2.1 Development projektu

2.1.1 Práce na námětu

„Chtěli jsme dlouhodobě vyvinout kontent, který by diváckým způsobem reflektoval absenci sexuální výchovy u nás a ve středoevropském regionu, malý zájem o tuto problematiku ze strany škol, kde na to často při jiných povinnostech nemají čas, a naopak velkou poptávku ze strany dospívajících žáků. Toto téma jsme měli zároveň ambici okomentovat ve smyslu konzumace erotického online obsahu mladistvých. K oběma tématům jsme měli rozsáhlé řešerše díky spolupráci s katedrou sociologie Masarykovy univerzity v Brně,“ popsala základní myšlenku projektu Karolína Zalabáková v rozhovoru pro tuto práci.

Základní koncept projektu prošel v průběhu času několika úpravami. Původní vize byla postavena na jakémsi populárně vzdělávacím projektu pro mladou cílovou skupinu. Průzkum trhu a finanční rozvaha však autory donutili myšlenku opustit, a to především z toho důvodu, že online distribuce skrze platformy typu YouTube by nedokázala pokrýt náklady a oslovená veřejnoprávní televize neměla v daném období vzhledem ke komplikacím spojeným s probíhající pandemií covidu-19 o podobný projekt zájem.

Myšlenka přetavená do narativního hraného seriálu přiměla autory koncept konzultovat a precizovat. Využili tak možností mezinárodního workshopu Kids Kino Lab, kde pod

vedením zahraničních mentorů s výraznými mezinárodními zkušenostmi vznikl základní set-up seriálu.

2.1.2 Výběr VoD platformy

Při hledání vhodného partnera v podobě televizní stanice, která by zaštitila výrobu a distribuci seriálu, vycházela Zalabáková podle svých slov z desetileté zkušenosti v České televizi. Scénář prvního dílu prezentovala tehdejšímu kreativnímu producentovi ČT Michalu Reitlerovi, který látku oceňoval, avšak televizní stanice o materiál neprojevila zájem.

Autoři souběžně *Sex O'Clock* přihlásili do mimořádné výzvy určené televizní tvorbě tehdejšího Státního fondu kinematografie (dále jen „SFKMG“). Rada SFMKG tvůrcům vytýkala přílišnou komerčnost projektu a podporu neudělila.

V průběhu času však televizní stanice Nova avizovala rozšíření vlastní VoD platformy Voyo pro produkci a distribuci vlastních seriálů a pořadů určených pouze pro nelineární online distribuci. Zalabáková se tak rozhodla do otevřené poptávky nových námětů *Sex O'Clock* přihlásit. Ve stejné chvíli autory kontaktovali i zástupci HBO. Následovalo chvilkové období jednání s oběma stranami, které ukončila finální domluva s platformou Voyo.

Interní postupy televize Nova využívají pro schvalování projektů do vývoje a výroby nástroj tzv. programových rad. Projekty zde ve dvou fázích prochází výběrem zástupců stanice, a to bez rozlišování žánrů a velikostí jednotlivých námětů. Zatímco první fáze se soustředí na samotný námět a práci s cílovou diváckou skupinou, druhá fáze se zaměřuje na projekty v kontextu výroby a určeného výrobního rozpočtu stanice pro dané období. Tvůrci a zástupci výrobní společnosti Zalabáková a Gargulák si tak jednotlivé fáze jednání rozdělili. Zatímco Zalabáková vyjednávala se stanicí především v první fázi o set-upu seriálu a obhajovala explicitnost obsahu či potřebu decentralizovat příběh do lokace mimo Prahu, sekundární část jednání zastupoval Gargulák, který předstupoval před manažerky a manažery s výrobním rozpočtem, sestaveným štábem, způsobem výroby apod.

2.1.3 Literární příprava

Samotná literární příprava pak probíhala v několika fázích. Scénář tvořila Karolína Zalabáková s Matějem Randárem v podílu 30 % a 70 %. Toto procentuální rozložení se opakovalo jak u tvorby obsahu, času stráveného psaním, tak i u finančního ohodnocení. Třetina Zalabákové byla čistě spoluautorským scénaristickým vkladem, nikoliv prací showrunnera. Zalabáková vstupovala do scénářů s vlastními nápady k jednotlivým linkám

a upravovala scénáře. „*Kdybych byla na jiném projektu showrunnerka, měla bych poznámky spíš obecně dramaturgické, koncepční, popřípadě realizační. V těch drobnějších otázkách bych nechala důvěru na tvůrcích,*“ upřesnila.

Před samotným začátkem psaní série Zalabáková s Randárem několik měsíců diskutovali o obecných tématech a motivech, které by se v ději měly objevit. Ty pak zapracovali do dějových linek jednotlivých postav. „*Následně jsme vytvořili architekturu celé série – vymezili hlavní dějové oblouky, storylinky postav a tento výsledek převedli do grafické podoby. To vše nám pak schvaloval broadcaster,*“ doplnila Zalabáková.

Televizní stanice pak při vývoji schvaluje veškerá témata, která do výsledného seriálu chtějí autoři zapracovat. U tohoto projektu se jednalo především o kontroverzní témata a společenská tabu, například sdílení fotografií vlastního těla na internetu, nechtěný únik vlastního erotického obsahu na sociální síť, pohlavní styk ve vysokém věku či s autoritou apod. Při jednotlivých schvalovacích procesech si tak tvůrci společně se zástupkyněmi a zástupci stanice/platformy především vymezovali hranice explicitnosti, které seriál obsáhne.

Po ujasnění klíčových motivů a schválení televizí Nova tak autoři mohli začít pracovat na konkrétních scénářích. Dějové linky a klíčové události s body obratu rozvrhli na plochu deseti výsledných epizod. „*S Randárem tvoříme offline, analogově. Nejprve si vytvoříme takovou mapu projektu. Pokryjeme tím třeba celou zem ateliéru,*“ upřesňuje v rozhovoru Zalabáková. Následnou narativní mapu pak převádí do online podoby, aby ji měli oba kdykoli a kdekoli k dispozici a mohli ji pohodlně upravovat. Následovala společná práce dvojice na treatmentech jednotlivých dílů. Po jejich schválení televizní stanicí mohlo autorské duo pracovat na jednotlivých literárních scénářích. Tandemová spolupráce probíhala tak, že Randár vždy vytvořil první verzi scénáře, Zalabáková k ní přidala své poznámky, popřípadě napsala svou vlastní verzi daného dílu. Tento proces pak opakovali do té doby, než autoři usoudili, že je scénář dostatečně kvalitní na předložení dramaturgům a kreativní producentce televizní stanice. „*Těch verzí vzniklo řádově čtyři až deset variant každé epizody,*“ upřesnila Zalabáková.

2.2 Preprodukce

Výsledná verze následně dvojice distribuovala dalším členkám a členům štábu. Jako první – s časovým předstihem – scénář obdržel režisér projektu Jan Bártek. Zalabáková v rozhovoru oceňovala Bártekův dramaturgický přínos, rozhodli se proto pro společné

explikační setkání na rovině autorská dvojice – režisér, kde upravovali scénář do finální verze.

Obdobný přínos do scénářů vkládal hlavní kameraman Václav Fronk. *„Dbá na vizuální stránku jak ve způsobu svícení, záběrování, tak i způsobu vyprávění. Byl to právě on, kdo nám připomínkoval dlouhé dialogy ‚o ničem‘ a cílil na filmové vyprávění,“* doplnila showrunnerka.

Pokud v průběhu příprav v preprodukcí (či i při samotném natáčení) došlo mezi jednotlivými zástupci hlavních štábových složek k neshodám, platilo pravidlo, že právě Zalabáková je onou showrunnerkou s tzv. posledním slovem. *„Snažím se vždy otevřít diskusi, nicméně právo na konečné slovo si nechávám. Občas je to naopak výkonný producent za Cinebonbon Lukáš Gargulák, který disputaci rozsekne,“* doplnila. Zároveň však připomněla fakt, že do celého procesu vývoje, castingu i výběru lokací má právo zasahovat vysílatel, tedy televizní stanice. Stejnou váhu důležitosti v rozhovoru přidala také důsledné komunikaci s PR oddělením televize od samého začátku preprodukce.

2.3 Produkce – natáčení

Zalabáková v rozhovoru přiblížila, jak jakožto showrunnerka pracovala s tvůrčími inovacemi od jednotlivých členů štábu během samotného natáčení. Při vzniku seriálu *Sex O'Clock* nastavila pravidlo, že pokud někdo v průběhu natáčecího dne přinese nápad na změnu, musí ostatním hlavním štábovým složkám představit své argumenty a vést kreativní debatu. Pro konkrétní demonstraci uvedla často se opakující snahy o úpravu záběrování, které měly za cíl větší časový komfort během natáčení. *„Máme výhodu, že jsme na projekt všichni velmi napojení, a pokud je ten nápad dobrý, ostatní nemají problém ho přijmout, spíš si pográtujeme. Když se jedná o nápad blbý nebo zbytečně odstředivý od tématu, taky nemáme problém si ho říct. V případě, že jeden z nás nápadu a argumentům toho druhého nerozumí a dostaneme se do kreativního sporu, přistupujeme k tomu tak, že se nápad zkusí – a rozhodne střížna. Toto se může stát ale pouze v případě, že to časová dotace natáčecího plánu dovolí,“* zdůraznila. Ocenila zároveň, že pozice showrunnera jí umožňuje tento proces rozhodování při natáčení urychlit.

2.4 Postprodukce

V následné postprodukční části vzniku *Sex O'Clock* se Zalabáková podle svých slov snažila především v roli showrunnerky uchovat kontinuitu v jednotlivých uměleckých intencích, se kterými původní koncept vznikl: *„Při tvorbě celého projektu je nejdůležitější, aby všechny složky věděly, co je srdcem projektu. Jaký je tón a DNA projektu. Musí se to promítat do scénáře, režie, uchopení a výtvarného pojetí díla – a především i do postprodukce.“* V rozhovoru upozornila na praxi, se kterou měla zkušenost, kdy mladá autorka vytvořila námět a scénář, avšak televizní stanice v roli producenta usoudila, že pro zvýšení úspěšnosti projektu a snížení obecné rizikovosti vzniku audiovizuálního díla přenechá výrobu a postprodukci zkušenějšímu režisérovi. *„V takovém případě se ale může stát, že i přesto, že projekt dostane do rukou naprostý profesionál, nemusí zcela pochopit záměr scénáře, nebo mu látka úplně nesedne, nebo uchopí projekt příliš tradičně. Pak se může stát, že se z finálního díla vytratí původní záměr, to kouzlo. V takovém případě, kdyby měl projekt showrunnery a docházelo by po celou dobu výroby ke komunikaci mezi složkami, zjistilo by se, jakým směrem se ten projekt má ubírat tak, aby bylo řečeno to, co mělo být řečeno. A nedošlo k narušení původního vyznění, díky kterému projekt vlastně dostal původně ‚green light‘,“* popsala Zalabáková.

2.4.1 Stříhová postprodukce

V konkrétním případě *Sex O'Clock* jako showrunnerka tak společně s kolegy a kolegyněmi vytvořila jakýsi stříhově-postprodukční koncept zahrnující koncept, tón, rychlost stříhu, tempo a stříhovou interpunkci tak, aby vše odpovídalo původnímu záměru a nebylo ztraceno v průběhu časově náročného postprodukčního procesu.

Svá showrunnerská rozhodnutí v postprodukci titulu přibližuje na konkrétním příkladu: *„Projekt měl dva střihače. Ten první se k tomu postavil spíše klasicky – a vlastně naprosto dobře, funkčně. Ale potom přišel stříhat druhý střihač, který začínal až od třetí epizody, a ten tu třetí epizodu sestříhal tak svěže a jinak, trochu bláznivě. Najednou se zjistilo, že vlastně to svěží vyznění může být také velmi funkční a líbivé. A stalo se to, že ten, řekněme, divočejší přístup ovlivnil ten klasický přístup. Na mně pak bylo najít mezi rozdílnějšími přístupy kompromis, tak aby to bylo stále v rámci kánonu vyprávění a aby z toho divák nebyl příliš v šoku.“* Mezi své další neméně důležité úkoly při stříhové postprodukci zařadila kontrolu nad stopáží jednotlivých dílů, diváckým vnímáním času i časovou dotací pro jednotlivé scény. *„Někdy se stává, že když je něco trochu delší, tak divácký pocit je ten, že děj uběhne*

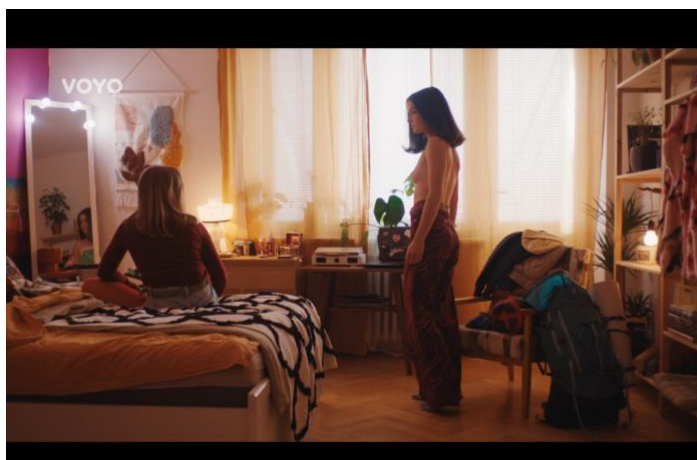
daleko rychleji. Naopak když se děj zkrátí na o pět minut kratší stopáž, ale motivy nejsou dohrané a je to ‚ustříhané‘, může se stát, že to divák přestane bavit, protože přestane jít s příběhem. Musela jsem tak jako nestranný divák rozhodnout, kde ještě zůstaneme a kdy už půjdeme pryč,“ přiblížila showrunnerka.

2.4.2 Hudební dramaturgie

Výrazná rozhodnutí musela učinit také v případě hudební dramaturgie. K seriálu oslovila tvůrce, který vytvářel všechny použité skladby. *„Byly to velké debaty, možná ještě větší než u střihu. Všechno to zase vycházelo z toho stejného – jak moc to má divák překvapovat, inovovat, nebo ho inspirovat, a jak moc by ho to mělo navádět, vést za ruku, naplňovat nějaké jeho očekávání. Pro mě jako pro režisérku s mým osobním střihačem je důležité to první. Ta inspirace, překvapení, jít trošku proti konvencím, ale tak, že si to divák oblíbí. Zároveň pro mě jako showrunnerku jsem se musela trošku uklidnit a věděla jsem, že to neděláme pro menší cílovou skupinu, ale že cílová skupina je vlastně většinový divák,“* upřesnila.

2.4.3 Komunikace se zástupci VoD platformy

Výraznou část svého zapojení do postprodukce pak připisuje především komunikaci se zástupci televizní stanice. V případě *Sex O’Clock* komunikovala nejen s kreativní producentkou, ale také s dramaturgy i právním oddělením. Jako příklad uvedla vybraný moment, kdy televizní stanice upozornila na intimní scénu obsahující nahotu: *„Upozornili, že si to nemohou na platformu dovolit uvést, požádali nás, ať to zkusíme přestříhat či vymazat. Na mně tedy bylo vykomunikovat to tak, abych co nejvíce uchránila původní záměr, ale zároveň materiál splnil požadavky platformy.“*



Obrázek 3: Intimní scéna s nahotou

(zdroj: <https://www.oneplay.cz/porad/9318-sex-o-clock/epizoda/457237-2-dil>)



Obrázek 4: Intimní scéna

(<https://www.oneplay.cz/porad/9318-sex-o-clock/epizoda/457259-10-dil>)

2.5 Marketing, PR a distribuční strategie

V rozhovoru se Zalabáková při otevření této části procesu výroby seriálu vrací zpět k fázi vývoje. Vysvětluje, že na začátku vývojové fáze by si měl autor položit otázku, na koho projekt cílí. „*Museli jsme se najednou na Sex O’Clock podívat, jako by to byl produkt. Segmentovat trh a pro něj vytvořit veškerou propagaci, PR i marketing. Neměli jsme natočenou ani minutu, ale museli myslet na to, že o nás bude psát třeba Respekt nebo Esquire,*“ přibližuje showrunnerka. Vysvětlila, že v konkrétním případě *Sex O’Clock* a platformy Voyo byla jakožto showrunnerka pověřena vytvořením prezentace pro všechna oddělení spojená s marketingem a propagací. „*Projekt jsme představovali tak, aby si mohli rovnou naplánovat a představit, jakým způsobem povedou propagační kampaň. Už před natáčením jsme tak věděli, jaký obsah máme natočit pro tyto účely – s některým pracovali okamžitě, s jiným později, ale vše to zapadalo do už nějaké předem stanovené marketingové strategie,*“ přiblížila.

Upozornila také na to, že je důležité vymezit nejen to, co všechno může propagovat nezávislý producent, v tomto případě tedy společnost Cinebonbon, ale také základní prvek – tedy elementární licence pro pořad. „*Dám příklad – prezentovali jsme Sex O’Clock na festivalu Finále Plzeň, a tam seriál viděla nějaká belgická nebo litevská producentka, které se to velice líbilo, a vstoupila do jednání ne o tom, že by koupila natočený projekt tak, jak je, a odvysílalo se to v dané televizi, ale že by si natočili vlastní verzi. Chtěla koupit jenom tu ‚Bibli‘, což jsou scénáře a koncept. Pokud by podle smlouvy měla veškerá práva televizní stanice, jakožto producenti bychom z toho příliš velké licence neměli. Ale prodat samotný*

formát, kdy velká část procent z prodeje šla za námi – to bylo fajn,“ uzavřela rozhovor Zalabáková.

ZÁVĚR

Tato diplomová práce se zaměřuje na detailnější zmapování a analýzu pozice showrunnera v kontextu tuzemského audiovizuálního prostředí. Práce se snaží ukázat složitou cestu k plnému ukotvení role showrunnera, zmapovat a zasadit do kontextu její aktuální rozvoj v české seriálové tvorbě. Vzhledem k absenci české odborné literatury se jedním z východisek pro tuto analýzu stal kvalitativní výzkum formou polostrukturovaných rozhovorů s vybranými českými showrunnery.

Přestože v tuzemském audiovizuálním prostředí dlouhodobě pracujeme s pojmy kreativní producent, výkonný producent nebo vedoucí projektu, showrunner, jakožto pozice s celkovou tvůrčí i organizační odpovědností, představuje v českém prostředí relativně nový fenomén, jehož role a kompetence často nejsou vnímány jednoznačně. Na rozdíl od toho můžeme vidět, že v zahraničí – především v západní Evropě a USA – je tato pozice považována u seriálové tvorby za klíčovou.

Výpovědi jednotlivých respondentů a respondentek demonstrují, že v tuzemských podmínkách je showrunner často chápán a vnímán optikou kombinací několika zodpovědností současně – ať už se jedná o hlavního scenáristu, dramaturga, producenta, a v některých případech i režiséra. Multifunkčnost považují dotazovaní za přínosnou, upozorňují však na vysokou míru odpovědnosti a řadu s tím spojených výzev. Z rozhovorů zaznamenaných pro účely této diplomové práce vyplývá, že v tuzemském prostředí se showrunneři nejčastěji profilují právě z jednotlivých uvedených profesí – nejčastěji tedy ze scenáristů, režisérů nebo producentů, kteří v průběhu vývoje přebírají širší odpovědnost. Etablování nových showrunnerů však v současné době není vytvořeno z přímého požadavku televizních stanic a vysílatelů, ale jakýmsi přirozeným vývojem a potřebou externích producentů o zefektivnění dílčích činností procesu výroby díla.

Práce analyzuje také tuzemskou seriálovou tvorbu v kontextu posledních několika let. Z provedené rešerše vyplývá nárůst množství produkováných seriálů jednotlivými televizními stanicemi i přidruženými VoD platformami. Zároveň dochází také ke zkvalitnění jednotlivých titulů a zvyšuje jejich mezinárodní ohlas. Právě v kombinaci s těmito faktory narůstá také zájem o roli showrunnera jakožto samostatné pozici.

Jednoduchým průzkumem cílů studia i profilů absolventů však lze vyvodit, že žádná z etablovaných vysokých škol doposud neumožňuje zaměřit se v rámci studia konkrétně na pozici showrunnera.

V rámci této práce byl proveden krátký průzkum studijních oborů českých odborných vysokých škol a publikovaných profilů jejich absolventů. Ukázalo se, že ani etablované vysoké školy doposud neumožňují zaměřit se v rámci studia zcela konkrétně na pozici showrunnera. Nejblíže k možnosti rozšířit vzdělání a získat adekvátní vědomosti v daných konsekvencích umožňuje dle své webové prezentace soukromý Televizní institut.

V nedávné době jsem osobně měla možnost působit jako vedoucí natáčení v několika projektech – filmových například: *Franta mimozemšťan* (2024) nebo *Po čem muži touží 2* (2022) i seriálových: *Sex O’Clock* (2023-2024). Jednotlivé možnosti mi daly možnost vnímat výraznou rozdílnost odlišných typů projektů – ať už pohledu množství zapojených členů a členek štábu i subdodavatelů, tak samotné délky výroby. Právě délka a rozsáhlost samotné produkce je dle mého názoru klíčový faktor obhajoby pro (z mého pohledu) tolik potřebný focus právě na etablování profese showrunnera na tuzemském audiovizuálním trhu.

Tato práce ukazuje, že cesta k plnému ukotvení role showrunnera jsem pro tuto práci vybrala případová studii právě seriálu *Sex O’Clock*. Z analýzy projektu vyplývá, jak přínosná může být kolektivní spolupráce více autorů – avšak s podmínkou, že v případě neshod, či nesouhlasu televizního vysílatele existuje jeden rozhodující pověřený člověk (showrunner), který učiní finální rozhodnutí. Z výzkumu rovněž vyplývá potvrzení teoretické části upozorňující na klíčové kompetence, které jsou pro úspěšný výkon role showrunnera nezbytné. Patří mezi ně nejen kreativita a scenáristické schopnosti, ale také manažerské dovednosti, schopnosti efektivní komunikace, vedení týmu či schopnost učinit strategická rozhodnutí v rámci všech fází vývoje i produkce. Showrunnerka Zalabáková v rozsáhlém rozhovoru upozorňovala na potřebu udržet jednotnou vizi díla, koordinovat práci několika profesí a flexibilně reagovat na nečekané výzvy, které s sebou výroba takového audiovizuálního díla přináší. Z osobní zkušenosti při této spolupráci mohu doplnit efektivitu práce showrunnera a výše zmíněné výhody této profese.

Výsledky práce ukazují, že postupně dochází k ukotvení pozice showrunnera v tuzemském prostředí. Nicméně cesta k plnému prosazení na úrovni konkrétních projektů, profesního vzdělávání a akademického zkoumání bude ještě náročná. Klíčovým faktorem v tomto procesu bude hloubka pochopení přínosů této pozice pro kvalitu a efektivitu zhotovení díla ze strany jeho zadavatelů. Její význam bude pravděpodobně narůstat úměrně rozvoji platform vyvíjejících vlastní seriálový obsah. Tím se vytvoří poptávka po této profesi, a pokud bude souběžně probíhat i odpovídající vzdělávací proces, bude se progresivně vyvíjet a celkově přispěje ke zvýšení kvality produkovaných děl.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

KNIHY

MONACO, James, 2004. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Albatros Plus. Praha: Albatros. ISBN 80-000-1410-6.

BENNETT, Tara, 2014. *Showrunners: The Art of Running a TV Show*. Titan Books. ISBN 1783293578.

NOVRUP REDVALL, Eva, 2013. *Writing and Producing Television Drama in Denmark*. Palgrave Studies in Screenwriting. ISBN 978-1-349-44991-0.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin, 2011. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 9. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-217-6.

PRAMAGGIORE, Maria a WALLIS, Tom, 2008. *Film: A Critical Introduction*. 2. vydání. Laurence King Publishing. ISBN 978-0-205-51869-2.

SARRIS, Andrew, 1996. *American cinema: Directors and Directions 1929–1968*. New York: Da Capo Press. ISBN 9780306807282.

GRANT, Barry Keith, 2008. *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Wiley-Blackwell. ISBN 9781405153331.

WEB

ASOCIACE TELEVIZNÍCH ORGANIZACÍ, 2025. *Televize 2024: Silná pozice v digitálním věku a výjimečné výsledky sledovanosti*. Online. Dostupné z: <https://www.ato.cz/2025/televize-2024-silna-pozice-v-digitalnim-veku-a-vyjimecne-vysledky-sledovanosti/>.

Životopis – Petr Bok, 2005. Online. Filmová databáze. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/28854-petr-bok.html>.

Filip Bobišski, 2022. Online. Wikipedia. 25.12.2022. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Filip_Bobišski.

Karolína Zalabáková, 2023. Online. ČSFD. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/249941-karolina-zalabakova/biografie/>.

Karolína Zalabáková, 2023. Online. Karolína Zalabáková. Dostupné z: <https://dafilms.cz/director/10124-karolina-zalabakova>.

SEÑAL NEWS, 2024. *Global production volumes are on the rise*. Online. Dostupné z: <https://senalnews.com/en/data/global-production-volumes-are-on-the-rise>.

Google Books Ngram Viewer, 2022. Online. Dostupné z: https://books.google.com/ngrams/graph?content=showrunner&year_start=1980&year_end=2011&corpus=0&smoothing=3.

HONG, Cindy Y., 2011. *When Did People Start Saying "Showrunner"?* Online. Slate. S. 1. Dostupné z: <https://slate.com/culture/2011/10/showrunner-meaning-and-origin-of-the-term.html>.

Oxford English Dictionary. Online. OED. Dostupné z: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Showrunner>.

MIYAMOTO, Ken, 2023. *How to Become a Showrunner*. Online. Screencraft.org. 2023-05-19. Dostupné z: <https://screencraft.org/blog/what-exactly-is-a-showrunner-and-how-can-you-become-one/>.

WESCREENPLAY, 2024. *Screenwriting What Is a Showrunner? And How Do You Become One?* Online. Dostupné z: <https://www.wescreenplay.com/blog/what-is-a-showrunner-and-how-do-you-become-one/>.

ŠLAJER, Vratislav. Americká „quality TV“ stojí na showrunnerech. Máme je i v Česku? [online]. Český rozhlas, 5.5.2016 Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/americka-quality-tv-stoji-na-showrunnerech-mame-je-i-v-cesku-5208435>

The University of Texas at Austin, 2025. Online. Dostupné z: <https://rtf.utexas.edu/faculty/tom-schatz>.

University of St Andrews, 2025. Online. Dostupné z: <https://www.st-andrews.ac.uk/philosophy/people/bng/>.

HOLÝ Zdeněk. Americká „quality TV“ stojí na showrunnerech. Máme je i v Česku? [online]. Český rozhlas, 5.5.2016. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/americka-quality-tv-stoji-na-showrunnerech-mame-je-i-v-cesku-5208435>

Kinobox, 2023. Online. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/osobnosti/1619919-matej-randar>.

FAMU, 2025. Online. FAMU. Dostupné z: <https://www.famu.cz/cs/katedry/katedra-scenaristiky-a-dramaturgie/pro-uchazece/scenaristika-a-dramaturgie-231/>.

FAMO, 2022. Online. Dostupné z: <https://filmovka.cz/famo/>.

TELEVIZNÍ INSTITUT, 2025. *O televizním institutu*. Online. Televizní institut. Dostupné z: <https://tvinstitut.tv/o-televiznim-institutu2/>.

TELEVIZNÍ INSTITUT, 2025. *Profil absolventa*. Online. Televizní institut. Dostupné z: <https://tvinstitut.tv/profil-absolventa/>.

AKADEMICKÉ PRÁCE

WOOD, Ryan, 2022. *Quality TV in the Streaming Age*. Honors thesis. Smithfield, USA: Bryant University. Dostupné také z https://digitalcommons.bryant.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1032&context=honors_communication

BLEHA, Daniel, 2024. *Existence pozice showrunnera v českém audiovizuálním prostředí*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

ROZHOVORY

BOBIŇSKI, Filip, český showrunner [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Praha, Zlín 4. 12. 2023.

BOK, Petr, český showrunner [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Praha, Zlín 6. 12. 2023.

ZALABÁKOVÁ, Karolína, česká showrunnerka [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Brno, Zlín 6.12.2023

ZALABÁKOVÁ, Karolína, česká showrunnerka [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Brno, Zlín 22.3.2024

ZALABÁKOVÁ, Karolína, česká showrunnerka [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Brno, Zlín 10.4.2024

ZALABÁKOVÁ, Karolína, česká showrunnerka [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Brno, Zlín 12.4.2024

ZALABÁKOVÁ, Karolína, česká showrunnerka [rozhovor prostřednictvím online platformy]. Brno, Zlín 16.3.2025

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Grafické znázornění myšlenky Janet Tamaro	21
Obrázek 2: Plakát 1. série	37
Obrázek 3: Intimní scéna s nahotou	42
Obrázek 4: Intimní scéna	43