

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Katedra mediálních a kulturních studií a žurnalistiky

**Společný jmenovatel v předlistopadovém a polistopadovém
televizním seriálu Sanitka a Sanitka 2**

The common denominator in the communist and post-communist television
series Sanitka and Sanitka 2

Magisterská diplomová práce

Bc. Veronika Partschová

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Stanislav Hubík, CSc.

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem předloženou magisterskou diplomovou prací s názvem *Společný jmenovatel v předlistopadovém a polistopadovém televizním seriálu Sanitka a Sanitka 2* vypracovala samostatně a uvedla veškerou literaturu a ostatní zdroje informací, které byly použity. Tato práce má 184 460 znaků (počet znaků od úvodu po závěr).

V Olomouci dne 25. března 2016

.....
Bc. Veronika Partschová

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Prof. PhDr. Stanislavu Hubíkovi, CSc. za cenné rady a připomínky a také za odborné vedení práce.

Abstrakt

Diplomová práce se věnuje principu společného jmenovatele v českém televizním seriálu *Sanitka*, natočeném před listopadem roku 1989, a jeho volnému pokračování *Sanitka 2*, které vzniklo po roce 1989. Teoretickým základem práce se staly koncepty masová kultura a společný jmenovatel. Primárním cílem je naléznout, zda se v jednotlivých řadách seriálu nachází společný jmenovatel, pokud ano, jaký. Pro výzkum byl použit kvalitativní přístup, data byla získána prostřednictvím techniky kvalitativní analýzy obsahu, nalezené výsledky byly vysvětleny a porovnány pomocí narativní metody v kombinaci s komparativní analýzou.

Klíčová slova

Společný jmenovatel, masová kultura, homogenizace, televizní seriál, *Sanitka*.

Abstract

The thesis is dedicated to the principle of common denominator in Czech television series *Sanitka*, filmed before November 1989, and its sequel series *Sanitka 2*, which was shot after the year 1989. As its theoretical basis, the thesis elaborates on concepts of mass culture and common denominator. The primary goal is to ascertain whether the respective series share a common denominator, and if so, what is it. As a means of research, the qualitative approach was used. The data was obtained through qualitative content analysis techniques. The results were explained and compared using the narrative method in combination with comparative analysis.

Key words

Common denominator, mass culture, homogenation, television series, *Sanitka*.

Obsah

ÚVOD	7
1 TEORETICKÁ ČÁST	9
1.1 Masová kultura	9
1.1.1 Definice pojmu masová kultura	9
1.1.2 Kritika masové kultury	12
1.1.3 Ospravedlnění masové kultury	19
1.2 Společný jmenovatel	20
1.2.1 Definice pojmu	20
1.2.2 Standardizace motivů	21
1.2.3 Technická reprodukce a estetizace uměleckých děl	22
1.3 Televizní seriály	24
1.3.1 O seriálu <i>Sanitka a Sanitka 2</i>	26
2 METODOLOGIE	28
2.1 Zdůvodnění vybraných výzkumných metod a technik	29
2.2 Operacionalizace	31
2.3 Kódování	32
3 PRAKTICKÁ ČÁST	35
3.1 Práce	35
3.1.1 Změna pracovního místa	37
3.1.2 Výjezdy sanitek k pacientům	38
3.1.3 Pochybení v pracovní činnosti	40
3.1.4 Poděkování vs. nevděk k práci záchranné služby	41
3.1.5 Nemocnice nechce přijmout pacienta, jenž byl sanitkou dovezen	43
3.1.6 Konflikty se záchrannou službou	44
3.1.7 Vědecko-technické vymoženosti	45
3.1.8 Katastrofy	46
3.2 Rodinné vztahy	47
3.2.1 Soudržnost rodiny	48
3.2.2 Zavrnutí syna	49
3.2.3 Svatba	52
3.2.4 Rozvod a bývalí partneři	53
3.3 Láska	55

3.3.1 Rodící se láska.....	55
3.3.2 Nešťastná láska	57
3.3.3 Soci v lásce.....	58
3.3.4 Rozdíly ve společném jmenovateli <i>Láska</i>	60
3.4 Nemoci a zranění.....	62
3.5 Smrt.....	66
3.6 Lidské slabosti	68
3.6.1 Sukničkáři.....	69
3.6.2 Nevěra	71
3.6.3 Žárlivost	73
3.6.4 Alkohol.....	74
3.7 Módní	75
3.7.1 Emigrace.....	75
3.7.2 Bulvární noviny.....	76
3.7.3 Peníze	77
3.7.4 Neznámé otcovství	79
3.7.5 Trestní oznámení a soudní řízení	80
3.7.6 Další módní motivy	81
3.8 Stanovení závěrů	82
ZÁVĚR	86
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	89
SEZNAM TABULEK	91
SEZNAM PŘÍLOH	92
PŘÍLOHY	93

Úvod

Hlavním tématem předkládané diplomové práce s názvem *Společný jmenovatel v předlistopadovém a polistopadovém televizním seriálu Sanitka a Sanitka 2* je, jak napovídá její titul, princip společného jmenovatele. Jelikož česká seriálová tvorba po roce 1989 prošla kulturní proměnou, byl vybrán uvedený seriál, jehož řady vznikly s odstupem dvaceti devíti let, a tak každá z řad odpovídá jinému tvůrčímu období.

Pro diplomovou práci byl vybrán seriál *Sanitka*, jenž byl natočen v roce 1984, a dnes se mu přezdívá legendární seriál z prostředí záchranné služby. Na tuto první řadu navazuje volné pokračování s názvem *Sanitka 2*, s podtitulem *Nové osudy, stejné poslání*. Dlouho očekávané natáčení druhé řady probíhalo od září 2011 do června 2012. Na televizních obrazovkách byla *Sanitka 2* uvedena na podzim roku 2013 každý pátek v hlavním vysílacím čase na ČT 1. Jelikož se jedná o seriál z lékařského prostředí, dnes velmi oblíbený televizní žánr, je zacílen na velké množství recipientů. Své příznivce nachází ve všech věkových generacích.

Diplomová práce je rozdělena do tří částí: teoretické, metodické a praktické. V první části diplomová práce vychází z teoretických konceptů, které jsou považovány za základ k části praktické. Popisuje a vysvětluje koncepty jako je masová kultura, její kritiku, ale také obhajobu, shrnuje dosavadní poznatky o principu společného jmenovatele, který se stal hlavním předmětem výzkumu diplomové práce. Také představuje analyzovaný seriál *Sanitka a Sanitka 2*, který se stal objektem diplomové práce, a zabývá se hlavními rozdíly v československých a českých seriálech natočenými před a po roce 1989. V této části diplomová práce vychází z poznatků takových autorů, jako jsou například Antonina Kłoskowská, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Umberto Eco, Dwight MacDonalď či Walter Benjamin.

Druhá, metodologická část, popisuje kvalitativní výzkum, s jehož pomocí jsem identifikovala společné jmenovatele. Dále je zde zdůvodněno použití narativní a komparativní analýzy, přičemž narativní metoda pomohla vysvětlit a objasnit nalezené společné jmenovatele a pomocí komparativní analýzy mohly být výsledky porovnány v rámci jednotlivých řad.

Ve třetí, praktické části, je analyzován vybraný seriál a tato část také odpovídá na hlavní a vedlejší výzkumné otázky, které byly v rámci výzkumu položeny. Primárním cílem diplomové práce bylo zjistit, zda se v jednotlivých řadách seriálu nachází společný jmenovatel, pokud ano, jaký. V rámci vedlejších výzkumných otázek diplomová práce

odpovídá na otázky, který společný jmenovatel je typický pouze pro jednu z řad, ale také kteří společní jmenovatelé jsou tvůrci druhé řady vynechání či přidání. V neposlední řadě nás bude zajímat, jakým způsobem se společní jmenovatelé zobrazují, a jestliže se vyskytují v kombinacích, která z nich je nejčastější. Prostřednictvím těchto otázek by diplomová práce měla odpovědět na otázku, jak se odlišuje práce seriálových tvůrců před a po roce 1989.

1 Teoretická část

1.1 Masová kultura

1.1.1 Definice pojmu masová kultura

Masová kultura je fenoménem, který se utváří minimálně dvě staletí. Její počátky bychom mohli hledat již se vznikem periodických novin v 17. století, avšak v podobě, v jaké ji známe dnes, se zrodila v 1. polovině 19. století jako druhotný produkt průmyslové revoluce. Masová kultura může existovat pouze za předpokladu industrializace, urbanizace a demokratizace společnosti. Další podmínkou pro existenci masové kultury je nárůst gramotnosti a vzdělanosti obyvatel a šíření sdělení v prostoru. Masová kultura je projevem modernizace, průmyslové, masové a konzumní společnosti, ale také společnosti volného času.

Masová kultura by nemohla existovat bez přechodu, který německý sociolog a filozof Ferdinand Tönnies nazval přechodem z „*přirozeně organického a v jeho podání asi i poněkud zromantizovaného společenství (Gemeinschaft) do účelově zaměřené, organizované společnosti (Gesellschaft)*“¹. Jako charakteristické rysy nové společnosti (Gesellschaft) Tönnies uvádí vytržení z tradiční pospolitosti, jež byla založena na rodinných, příbuzenských a sousedských vztazích. Tyto tzv. věčné vztahy, které byly výsledkem přirozené vůle, byly nahrazeny vztahy účelovými, které vznikly v procesu dělby práce. Nejedná se o vazby trvalé, ale o uměle vytvořené, a to za účelem zisku a na principu kalkulace. Jsou formalizované, tedy neosobní, jedinci v nich zakoušejí pocity osamocení. Společnost se tímto přechodem modernizovala, racionalizovala a byrokratizovala, což vedlo k potřebě rychlé výměny většího množství informací, tedy ke vzniku masové kultury.

Hlavní charakteristikou masové kultury je „*sdělování identických nebo obdobných obsahů, vycházejících z malého počtu zdrojů, velkým masám příjemců*“². Tato sdělení příjemcům mohou sloužit k identifikaci, k zaplnění volného času, ale také poskytují pobavení a zábavu, relaxaci a uvolnění po náročných životních okamžicích. Sdělení jsou příjemcům odesílána za pomoci technických prostředků. Ve své podstatě se masová kultura zdála být stmelujícím činitelem pro společnost, avšak vlivem atomizování jedinců,

¹ TÖNNIES, Ferdinand. *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. Citováno dle: URBAN, Lukáš, DUBSKÝ, Josef, MURDZA, Karol. *Masová komunikace a veřejné mínění*. Praha: Grada Publishing, a. s., 2011, str. 37.

² JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbora. *Masová média*. Praha: Portál, 2009, str. 209.

kterí jsou masové kultuře či masovým médiím vydáni a mnohdy ji bezmyšlenkovitě konzumují, se stala činitelem dezintegrujícím. Následkem statků masové kultury upadají nejen sociální a kulturní hodnoty, ale jsou také oslabeny sociální vazby.

Kultura a masová kultura jsou dva humanistické pojmy, jejichž nejzákladnější vlastností je komunikace, která dokáže překonat hranice prostoru a času. Vlastnostmi masové kultury se zabývalo mnoho autorů a teoretiků, shrnutí nám poskytl Denis McQuail³, jenž mezi hlavní rysy masové kultury řadí homogenizaci, standardizaci a komercializaci. V homogenizaci shledává stereotypnost. Divákům, posluchačům a čtenářům musí být nabídnut konkrétní řád, produkty masové kultury musejí nacházet na předpokládaných místech či v určitých časech⁴. Produkty musejí být standardizovány, tedy zpracovány podle stereotypních vzorců a schémat. Také jsou řízeny principem získání zisku, čímž nabývají komerčního charakteru. Přizpůsobují se vkusu příjemců, jsou zaměřeny na intelektuálně nenáročná témata, kterým porozumí i nejméně vzdělaní recipienti.

Masová kultura není elitní ani tradiční, ale odkazující ke vkusu většiny příjemců. Kulturní produkty jsou vyráběny pro masový trh za účelem masového využití, proto masovou kulturu můžeme označit jako populární, tedy takovou, jejíž statky jsou mezi recipienty oblíbené a získávající diváckou přízeň. Populární kultura tak není tvořena pouze mediálními obsahy, ale různorodými volnočasovými aktivitami každodenního života, které se podílejí na formování způsobu života konzumentů. Při výrobě statků masové kultury se v současnosti užívají nové technologie a minimálními náklady by mělo být dosaženo co největších zisků a divácké pozornosti. Jestliže produkty masové kultury nezaujmu svým obsahem, měly by zaujmout způsobem podání, tedy formou. Důležité je, aby tyto produkty vyvolávaly emoce, měly tzv. provokující charakter⁵.

Masová kultura je realizována masovými komunikačními prostředky, jejichž prostřednictvím jsou uplatňována dvě kritéria, a to kritérium kvantitativní a standardizační. Aby byla obě kritéria splněna, musí být realizována rychlá komunikace, která závisí na technických prostředcích konkrétní společnosti. *„Této podmínce odpovídají technické komunikační prostředky v běžném chápání, které jsou součástí bezprostřední kultury, jako*

³ MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 2007, str. 62 - 64.

⁴ Recipienti produkty masové kultury hledají v konkrétních médiích, tedy na určitých televizních a rozhlasových stanicích či v novinových titulech. Cílem stereotypnosti je nabídnout recipientům oblíbený časopis, jenž vychází v konkrétní den, např. v úterý, či poskytnout televizní pořad, který vyžaduje pozornost každý čtvrtek od 20 hodin.

⁵ URBAN, Lukáš, DUBSKÝ, Josef, MURDZA Karol. *Masová komunikace a veřejné mínění*. Praha: Grada Publishing, a. s. 2011, str. 74.

železnice, automobil, letadlo, v symbolické komunikaci – tisk, rozhlas, televize.“⁶ Prostředky masové komunikace jsou důležitou podstatou v procesu dorozumívání a sjednocování společnosti. Vypěstlost masové kultury je proto logicky v různých společnostech na různých úrovních. Kłoskowská argumentuje, že rozvoj nových prostředků masového působení přineslo 20. století, které je označeno jako první práh zmasování⁷. Problémy masové kultury jsou spjaty s působením prostředků, jako je tisk, rozhlas, film a televize. „Právě ony zajišťují jednotným, uniformizovaným obsahům nejširší dosah, vytvářejí sociologické podmínky recepce, specifické pro současnou společnost, a zavádějí do symbolické realizační kultury technické prvky vlastní průmyslové civilizaci. Díky všem těmto okolnostem jsou prostředky masové komunikace považovány za zvlášť důležitou a nejbezprostřednější podmínku rozvoje masové kultury.“⁸ Dnes bychom do výčtu zařadili také internet jakožto jeden z nejpoužívanějších masových prostředků. Tyto prostředky jsou mocným unifikacním nástrojem kultury a „svým původním kulturním charakterem heterogenním a prostorově rozptýleným lidským masám zajišťují jednotné společenské vzory a normy, jakož i stejné poznatky a pocitové zážitky, jednotlivcům pak zajišťují, že si rozumějí s širším prostředím, usnadňují jim osobní přizpůsobení skupině, identifikaci s ní a rodí pocit pospolitosti“⁹.

Masová kultura by nemohla existovat bez masového publika. Nejranější definici poskytl sociolog Gabriel Tarde, který publikum chápal jako „výsledek duchovního působení, které vede k psychickému sjednocení lidí, při němž však – na rozdíl od davu – nedochází k fyzickému sblížení“¹⁰. Tuto definici dále doplnil Robert K. Merton, jenž publikum vymezil jako „volné seskupení charakterizované určitou pospolitostí zájmů, znalostí, potřeb a hodnot“¹¹. Početnost, prostorová atomizace, příjem totožných obsahů prostřednictvím technických masových prostředků, jsou další z výčtů charakteristik masového publika. Publikum obsahy přijímá dvojnásobným způsobem. Walter Benjamin a následně Kłoskowská uvádějí možnost početným množstvím otisků či kopií téhož předmětu, čemuž odpovídá tisk, nahrávky a filmy. Druhá podoba příjmu obsahů je určitý přijímač, jenž umožňuje současnou recepci zvuku či obrazu, které jsou vysílány z jednoho

⁶ KŁOSKOWSKÁ, Antonina. *Masová kultura: Kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967, str. 71.

⁷ Ibidem, str. 170.

⁸ Ibidem, str. 117.

⁹ Ibidem, str. 139.

¹⁰ TARDE, Gabriel. *L'opinion et la foule*. Paris: Les Presses universitaires de France, 1901. Citováno dle: KŁOSKOWSKÁ, Antonina. *Masová kultura: Kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967, str. 69 – 70.

¹¹ MERTON, Robert K. *Social Theory and Social Structure*. Glencoe: The Free Press of Glencoe, 1957, p. 482. Citováno dle: KŁOSKOWSKÁ, Antonina. *Masová kultura: Kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967, str. 70.

zdroje a jsou přijímány v mnoha místech. Příkladem je rozhlas a televize. Tyto prostředky umožňují publiku, jež je složeno z jednotlivců a mnoha skupin, současně prožívat tytéž obsahy, které jsou sdělovány z jednoho zdroje.

1.1.2 Kritika masové kultury

Během existence masové kultury bylo napsáno mnoho studií, které tento jev hodnotí negativně a nepříznivě. Ucelenou monografii o této kritice bychom hledali jen stěží, avšak její počátky bychom mohli podle Kłoskowské zařadit na konec 18. století, kdy tato kritika vychází z „*intelektuálních a uměleckých kruhů, hned od počátku se obrací proti tehdejšímu publiku, proti manažerům a proti tvůrcům tzv. průměrné či vulgární kultury*“¹². Kłoskowská argumentuje, že se vznikem masové kultury souvisí také přechod od stavovské společnosti ke kapitalismu, ale rovněž pocit společenské degradace. Kritika masové kultury je tak zaměřena proti „*celé průmyslové civilizaci ve všech jejích aspektech*“¹³.

Kłoskowská rozlišuje dva směry kritiky masové kultury¹⁴. První z nich se zaměřuje na tvůrce a organizátory masové kultury, kteří jménem svých mimoestetických, ale i mimointelektuálních cílů operují se vkusem veřejnosti. Ve druhém případě je za hlavního viníka kritiky masové kultury považováno samo publikum, které tyto obsahy mnohdy bezmyšlenkovitě konzumuje. Umělecké produkty se tak stávají zbožím a tvůrci toto zboží přizpůsobují poptávce.

Podrobně se kritikou masové kultury zabývá Frankfurtská škola, která vznikla v roce 1924 ve Frankfurtu nad Mohanem. Činnost Frankfurtské školy je v mediálních studiích řazena do kriticko-spekulativního paradigmatu. Toto paradigma se váže na filozofickou linii, která navazuje na myšlení filozofů, jako byl Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel či Friedrich Nietzsche. Rovněž vychází z učení Karla Marxe.

Nietzsche vnímá kulturu jako masovou ve smyslu tvorby, ale také vnímání, „*je to zábavní kultura určená světu blahobytu a uspokojení*“¹⁵. Mechanická práce podle něj rodí bezmyšlenkovitost a jednotvárnost, která se však stává vzorem společenského jednání.

Jelikož se Frankfurtská škola začala formovat v období nacismu, její charakter je pesimistický vůči fungování celé společnosti. Spojuje termíny jako média a ideologie nebo

¹² KŁOSKOWSKÁ, Antonina. *Masová kultura: Kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967, str. 144.

¹³ Ibidem, str. 147 – 148.

¹⁴ Ibidem, str. 149.

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches*. Leipzig: Kröner-Ausgabe, 1930. Citováno dle: KŁOSKOWSKÁ, Antonina. *Masová kultura: Kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967, str. 157.

média a moc, kdy média jsou brána jako byznys. Jednalo se totiž o tzv. období všemocných médií, v němž vznikl mediální koncept, který je nazýván teorie injekční jehly (nebo také teorie zázračné střely). Tento koncept vychází z modelu chování podnět-reakce, který předpokládá, že podněty v médiích vyvolají shodné reakce u každého člena společnosti, přičemž tyto reakce odpovídají záměru iniciátora. Z tohoto důvodu jsou média mocným prostředkem sloužícím elitě a ovládajícím ostatní členy společnosti.

Masová kultura je hodnocena jako něco negativního a Frankfurtskou školou chápána jako součást kapitalistického systému, který pomáhá udržovat a reprodukovat množství produktů, které uspokojují uměle vytvářené falešné potřeby. Masová kultura umožňuje podmínky vzniku falešného vědomí, tj. vědomí, které je vládnoucí třídou nuceno podřízeným vrstvám. Pojem byl ve 40. letech 19. století zaveden Karlem Marxem a Friedrichem Engelsem, kteří vycházeli z principu, že vládnoucí třída vládne, avšak rovněž řídí distribuci a produkci myšlenek. Proto se obecně platnými názory stávají ty, které jsou propagovány vládnoucí třídou.

Mezi hlavní pojmy Frankfurtské školy patří eskapismus, což znamená, že masová média vedou příjemce k tomu, aby s nimi trávili čas z důvodu úniku před reálnými problémy do imaginárních světů. Nelze opomenout ani pojem kulturní průmysl propojující průmysl a kulturu, dvě sféry, které měly zůstat odděleny, protože kultura se tak stává zbožím, které je určeno k prodeji, čímž získává manipulativní funkci, protože potlačuje „*jakékoli kritické nebo odbojné hlasy, ozývající se proti vládnoucí třídě*“¹⁶. Klíčovým pojmem této školy se stává ideologie, jež představuje soubor myšlenek určité společenské třídy. V případě vládnoucí třídy vyjadřuje ideologie univerzální zájmy celé společnosti.

Mezi hlavní představitele Frankfurtské školy patří filozofové a sociologové, jako Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse a Erich Fromm. Na jejich práci později navázal a nepřímo je s touto školou spjat i Jürgen Habermas, jenž konstatuje, že masová kultura „*získává své pochybné jméno právě tím, že svého rozšířeného odbytu dosahuje na základě toho, že se přizpůsobuje potřebám odpočinku a zábavy spotřebitelských skupin s relativně nízkou úrovní vzdělání, místo toho, aby naopak vychovávala rozšířené publikum k autentické kultuře*“¹⁷.

Mezi nejvýznamnější spis kritické teorie řadíme *Dialektiku osvícenství*, která byla vydána v roce 1944 Theodorem W. Adornem a Maxem Horkheimerem. Pro naši potřebu je

¹⁶ STEVENSON, Nick. *Understanding Media Cultures*. London: Sage publications, 1995, p. 47.

¹⁷ HABERMAS, Jürgen. *Erkenntnis und Interesse. Mi teinem neuen Nachwort*. Frankfurt: Suhrkamp, 2000, S. 260. Citováno dle: JIRÁK, Jan, KÖPPOVÁ, Barbora. *Masová média*. Praha: Portál, 2009, str. 210.

nejdůležitější kapitola s názvem *Kulturní průmysl. Osvícenství jako masový podvod*¹⁸. Pokračováním této kapitoly se mělo stát dílo *Schéma masové kultury*¹⁹, jehož autorem je Adorno, jenž kriticky zhodnotil jednotlivé prvky masové kultury a vysvětlil tak jejich vzájemné souvislosti.

Jak již bylo zmíněno, kulturní průmysl znamená propojení kultury s průmyslem, čímž je umění převedeno do konzumní sféry, stává se zábavou a je zpracováno jako zboží. Jako charakteristické znaky uměleckých děl, které jsou vyrobené kulturním průmyslem, Adorno s Horkheimerem uvádějí vulgárnost, hloupost, necudnost a přidávají i rysy pornografie. Nově se objevují prvky, které jsou „převedeny na jedinou falešnou formuli: totalitu kulturního průmyslu. Ta spočívá v opakování. Nikoli bez důvodu se zájem nesčetných konzumentů obrací k technice, ne ke strnule opakovanému, vyprázdněnému a zpola již obětovanému obsahu. Společenská moc, kterou diváci uctívají, se mnohem účinněji prosazuje ve všudypřítomnosti stereotypů vynucených technikou než v opodál stojících ideologiích, které by musely být zastupovány efemérními obsahy“²⁰. A tak se kulturní průmysl stává zábavou, která však nakonec ustrne v nudě, protože se pohybuje v „přísně vyjetých asociačních kolejích“²¹, kdy divák nemusí uplatňovat vlastní potřebu přemýšlení. Logickým spojením a konfliktům, které by předpokládaly duchovní námahu, se přechází, a tak jsou diváci zbaveni samostatného hledání souvislostí v uměleckých příbězích. Svérázné konflikty jsou nahrazovány senzacemi, které zůstávají bez jakýchkoli důsledků. Dobrodružné příběhy vyprávěny v Ich-formě předem signalizují, že „hrdinovi se nic nestane, neboť jinak by nemohl vyprávět. Tak se to do jisté míry má i s divákem zfilmovaného románu. Hrdina sice může zemřít, ale aspoň nemůže nic vyvést a zfilmovaná smrt je jen poloviční“²². Produkty masové kultury se odehrávají v bezkonfliktním, nedějinném a přítomném čase.

Kulturní průmysl si vynutil reprodukční schematické postupy produkce, které způsobily, že potřeby konzumentů byly uspokojovány standardizovaným zbožím odvolávajícím se na skutečnost, že vychází z potřeb konzumentů. Z tohoto důvodu je standardizace akceptována bez jakéhokoli odporu. „Ve skutečnosti je to kruh manipulace a retroaktivních potřeb, kruh, v němž vzniká stále užší jednota systému. Zamlčuje se přítom,

¹⁸ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009, str. 123 – 166.

¹⁹ ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

²⁰ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009, str. 137.

²¹ *Ibidem*, str. 138.

²² ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009, str. 23-24.

že půda, na níž technika získává moc nad společností, je mocí, kterou ekonomicky nejsilnější vykonávají nad společností. Dnešní technická racionalita je racionalitou samotného panství. Je to násilný charakter sobě odcizující se společnosti.“²³ Výsledkem je standardizace, sériová výroba a zbavení jakéhokoli estetického obsahu. Umění se tak nemůže vymykat vlivům moderní vědy a moderní praxi, naopak, „musíme se připravit na to, že tak velké novoty přemění veškerou techniku umění, tím ovlivní samu invenci a konečně snad dospějí k tomu, že nejkouzelnějším způsobem změní sám pojem umění“²⁴. Kulturní průmysl tak recipientům nabízí „escape jako elopement“²⁵, tedy únik jako útěk.

Masová kultura je spojována s totalitou a monopolem. Vrchol totality je spatřován v požadavku, kdy nikdo nemá být jiný než masová kultura. „Kdo nechodí do kina a neučí se mluvit a chodit tak, jak to vyžaduje monopolem vymyšlené schéma společnosti, tomu monopol uzavírá dveře.“²⁶ Rovněž je kritizována transcendence v podobě převahy a všudypřítomnosti techniky. Z hlediska estetiky se z produktů stávají prázdné a abstraktní difference kultur. „Jsou-li však umělecká díla vnímána jako umělecká jen přerušovaně, pak masové umění, jako předpoklad produkce, přijalo odcizení mas umění, které společnost slepě udržuje při životě a z něhož masové umění žije a plánovitě je reprodukuje. Umělecké dílo se stává svou vlastní látkou a formou techniky své reprodukce a prezentace vlastně technikou distribuce něčeho reálného.“²⁷ Z umění se vytrácí estetické hodnoty, avšak nabývá parazitního charakteru, kdy vystupuje jako vnější realita, zpětně odkazující na obsahy, které již byly produkovány. Masová kultura a kulturní průmysl „nezná nic než efekty, láme jejich vzpurnost a podřizuje je formuli, která nahrazuje dílo. Celek i část dopadají stejně. Celek tak vystupuje vůči detailům necitlivě a nemá k nim žádný vztah“²⁸.

Adorno s Horkheimerem uvádějí pojem „jednotící idea“²⁹, která je registrační mapou zakládající řád, avšak ne souvislost. Kulturní průmysl zachází s potřebami konzumentů. Jednak je produkuje a řídí, jednak je omezuje na standardizační rámce. Z této příčiny mohou být veškeré produkty pozorně konzumovány i za předpokladu, že recipient je roztržitý a nesoustředěný, protože tyto produkty jsou podle slov Adorna a Horkheimera

²³ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009, str. 124.

²⁴ VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard, 1934. Citováno dle: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, str. 17.

²⁵ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009, str., 142.

²⁶ ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009, str. 55.

²⁷ Ibidem, str. 11.

²⁸ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009, str. 128.

²⁹ Ibidem, str. 128.

důkladně orazítkovány, nemůže se tedy objevit nic, co by nebylo předem schváleno. Jestliže má být konkrétní produkt masové kultury přijat, jeho obsah musí být „ohmataný, zmanipulovatelný a statisíckrát vyzkoušený, aby se v tom našla pouze první chuť“³⁰. Veškerá masová kultura je zásadně adaptací, kdy adaptační charakter je přizpůsoben konzumentům a odkazuje na to, „co nelze strávit jinak než jako předžvýkané“³¹, tedy jako něco, co není výjimečné. Umění se tak stává „ospravedlněním nebo alespoň zábavou, která zabíjí čas marného čekání“³². Zábava a s ní spojená činnost bavit se znamená „nemuset na to myslet, zapomenout na utrpení i tam, kde se ukazuje. Základem zábavy je bezmoc. Ve skutečnosti je to útěk, ale ne před špatnou realitou, ale před posledními myšlenkami na odpor, které tu realita ještě nechala“³³. Jestliže by nastal okamžik, v němž by ze společnosti byly odstraněny veškeré rozhlasové a televizní stanice, konzumenti by žádnou velkou ztrátu nepocítili, protože „se stává sporným, zda kulturní průmysl ještě vůbec plní funkci zábavy a rozptýlení“³⁴.

Nelze také opomenout kritiku přeměny potřeb recipientů, a to z potřeb duchovních na materiální. Masová kultura je zvěčněna. Vztah mezi věcností a věcí je určován kalkulací, kdy smyslový moment umění je přeměněn na měření a srovnání s ostatními produkty. Díla se stávají věcí, kdy je akceptována manipulace prostřednictvím producentů a zároveň je dílo přizpůsobeno potřebě, proto je vymaněno z principu užitečnosti. Užitná hodnota je nahrazována směnnou hodnotou, „místo požitku nastupuje chození po galeriích a faktické informace, místo znalectví dobývání prestiže. Konzument se stává ideologií zábavního průmyslu, jehož institucím nemůže uniknout“³⁵. Dílo má hodnotu pouze v případě, že ho lze směnit. Užitná hodnota je považována za fetiš, kdy „jeho společenské hodnocení, které údajně určuje úroveň uměleckého díla, se stává jeho jedinou užitnou hodnotou, jedinou kvalitou, z níž mají požitek“³⁶. Umění se stává zbožím, které se přizpůsobuje průmyslové produkci, aby bylo prodejné. Adorno a Horkheimer uvádějí, že požitek z těchto děl je stejně přístupný jako „městské parky“³⁷, čímž myslí, že umění je běžně k dostání, není ničím neobvyklým, nedostupným a mimořádným, protože je

³⁰ ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009, str. 16.

³¹ Ibidem, str. 16.

³² Ibidem, str. 15.

³³ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009, str. 145.

³⁴ Ibidem, str. 139.

³⁵ Ibidem, str. 158.

³⁶ Ibidem, str. 158.

³⁷ Ibidem, str. 159.

podřízeno standardizaci, je vyumělkované a vytrácí se z něj jak fantazie, tak estetický požitek.

Adorno s Horkheimerem nebyli jediní, kteří se zabývali kritikou a negativy masové kultury. Jako dalšího autora můžeme jmenovat amerického kritika Dwighta MacDonalda. Ten ve své kritice³⁸ vychází z rozdělení kultury na tři roviny. Kulturu dělí na high, middle a lowbrow. Masovou kulturu dále nazývá masscultem, kdežto kulturu střední maloburžoazní pojmenovává midcult. Televizní seriály, kterými se bude zabývat tato diplomová práce, spadají podle MacDonalda právě do masscultu, který je definován jako soubor pokleslých kulturních obsahů, které jsou produkovány zejména masovými médii, a to za účelem zisku. Midcult je naopak definován jako kultura středních vrstev, soubor obsahů, které se vnějškově snaží zachovat normy typické pro vysokou kulturu, vnitřně jsou však charakterizovány jako masscult. MacDonald midcultu vyčítá, že umění banalizuje, čímž ho proměňuje v konzumní objekty.

Dalším autorem, zabývajícím se kritikou masové kultury je Umberto Eco, italský spisovatel a jeden z nejvýznamnějších filozofických představitelů 20. století, jenž nám ve své knize *Skeptikové a těšitelé*³⁹ poskytl výčet charakteristik typických pro midcult, které však přebírá od MacDonalda. Midcult se vyznačuje tím, že si vypůjčuje postavy z vysoké kultury a adaptuje je tak, aby sdělení byla srozumitelná pro příjemce všech úrovní vzdělání. Sdělení jsou konstruována tak, aby vyvolala efekt, a konzumentům jsou prodávána jako umění.

Eco dále kritizuje MacDonaldovo rozdělení tří úrovní kultury high, middle a lowbrow, a to převážně z těchto důvodů: rozdílné úrovně kultury neodpovídají třídním rozdílům, tzn. nejvyšší vkus highbrow nemusí být nutně vkusem vládnoucích společenských tříd, dochází k podivným konvergencím, kdy kulturní obsahy, ačkoli byly vytvořeny na konkrétní úrovni, se stávají konzumovanými na úrovni jiné. Jejich hodnota však nemusí být znehodnocena. Eco dále kritizuje, že stupně high, middle a lowbrow se neshodují s rovinami estetickými, tedy kulturní produkt v rovině high může být považován za nevhodný, jelikož vyžaduje sklony ke snobství. Skutečnost, že se stylegmata produktů přemísťují z vyšší úrovně do nižší, nemusí vždy nutně znamenat, že své místo v nižší úrovni nacházejí z důvodu, že ve vyšší úrovni byla opotřebována a znevážena. Tímto

³⁸ MACDONALD, Dwight. *Against the American Grain*. New York: Random House, 1962.

³⁹ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006.

přesunem se vyvíjí kolektivní vkus, „*který absorbuje a na širší úrovni využívá objevů, které měly být anticipovány pouze experimentálně a pro užší vrstvy*“⁴⁰.

Některé produkty masové kultury mohou být a jsou spojovány s kýčem, jehož základem je imitace a napodobování originálního díla, čímž se rozumí, že kýč je umělecky pokleslý a esteticky méněcenný produkt převážně z konzumní oblasti kultury, jehož podstatou je vyvolávat efekty. Eco konstatuje, že kýč je lehce stravitelný produkt, a to převážně pro publikum, které nemá zájem marnit svou energii vyhledáváním náročnějších pořadů. Takové publikum si podle Eca namlouvá, že konzumuje originální produkty, zatímco ve skutečnosti spotřebovává „*druhotnou imitaci prvotní síly obrazů*“⁴¹. Úkolem kýče je prodávat příjemcům efekty, nejlépe předurčovat i způsob, jakou reakci mají tato sdělení vyvolat. Výsledkem je, že umělci se nezajímají o jednotlivá díla, ale o „*postup, který k dílu vede*“⁴². Kýč podle Eca vzniká z důvodu, že kulturní průmysl je stále více zaplněn obsahy, které jsou stále lehčeji stravitelnými a také konzumovány bez jakékoliv významnější námahy. Kýč je stále obnovován, protože na něj reaguje a na jeho základě vzniká avantgarda a experiment. Kulturní průmysl, který je stimulovaný návrhy avantgardy a experimentu, „*pokračuje dál ve svém díle mediace, šíření a adaptace*“⁴³.

Závěrem lze shrnout, že masové kultury jsou přičítány tyto rysy: přestože by masová kultura měla být šířena k různorodým etnickým skupinám, masmédiá, která tyto kulturní obsahy produkují a rozšiřují k příjemcům, tuto různorodost hubí, protože produkují jednotnou homogenní kulturu, která je ovlivněna průměrným vkusem. Jakákoli originální, výjimečná a nevšední témata jsou z kulturních obsahů vynechávána, protože neodpovídají homogenizaci a standardizaci a nelze zaručit, že by diváci tyto produkty a obsahy konzumovali. Jsou tedy zachována a rozšiřována stereotypní schémata, o kterých producenti vědí, že jsou u recipientů osvědčená a úspěšná. Masová média příjemce zbavují jakékoli mentální námahy, a to tak, že obsahy určené ke konzumaci zahrnují jednoduchá, nenáročná témata, která podporují bezmyšlenkovou konzumaci zaměřenou k obdivu dostupné techniky a efektů. A tak jsou z uměleckých děl odstraněny mnohé estetické požadavky. Přestože se média produkující masovou kulturu zdají být tzv. „*výchovným nástrojem společnosti*“⁴⁴, není tomu tak. Tato média své produkty vytvářejí za účelem zábavy, vyžadují pouze povrchní pozornost. Jsou nástrojem „*kontroly a nezbytného*

⁴⁰ ECO, Umberto. *Skeptické a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 50.

⁴¹ Ibidem, str. 68.

⁴² Ibidem, str. 72.

⁴³ Ibidem, str. 74.

⁴⁴ Ibidem, str. 38.

*plánování lidského vědomí*⁴⁵. Největší kritiku však masová kultura sklízí za manipulaci realizovanou specifickými ekonomickými institucemi v pozadí, které touží po zisku, proto producentům a následně i příjemcům dodávají produkty, které pokládají za nejvíce prodejné, což vede ke skutečnosti, že masová kultura se stává komercializovanou a její statky se staly zbožím.

1.1.3 Ospravedlnění masové kultury

Vzhledem k výše uvedeným odstavcům to vypadá tak, že masová kultura zahrnuje pouze negativa. Není to pravda, v tomto fenoménu nacházíme řadu kladných vlastností a charakteristik. V první řadě je významným faktorem sociální integrace. Sjednocuje například různé sociální skupiny při kulturních příležitostech a slavnostech. Také přináší informační, poznávací a relaxační potenciál. Z důvodu srozumitelnosti se stává dostupnou pro širokou veřejnost. Jak však bylo zjištěno, „*konkrétní dopady konzumace masové kultury vždy souvisí s kvalitami samotných diváků*“⁴⁶. Uvedené rysy masové kultury mohou být uznávané, ale současně také pranýřované. Divák musí být schopen rozeznat pozitivní a negativní hodnoty masové kultury a filtrovat tak konkrétní masové produkty.

Eco konstatuje⁴⁷, že masová kultura neobsadila pozici kultury vysoké, nýbrž byla pouze rozšířena v masách, které v dřívějších obdobích ke kulturním statkům neměly žádný přístup. Tímto masová kultura odstranila kastovní rozdíly a sjednotila národní senzibilitu. V neposlední řadě to jsou právě masové sdělovací prostředky, které zavádějí nové způsoby řeči, zakládají nové styly a percepční schémata, jimiž Eco míní např. vznik žurnalistického stylu či přímého televizního přenosu. Tyto nové styly dosahují ohlasu i ve vysokém umění, což vede k dalšímu kulturnímu rozvoji.

Eco dále souhlasí s názorem, že intenzivní šíření kvalitních a hodnotných kulturních statků oslabuje receptivní schopnosti, avšak konstatuje, že toto oslabení kulturní či estetické hodnoty je charakteristické pro každé období. Dnes je však zjevnější než v kterékoli minulé epoše, protože k němu dochází v makroskopickém rozměru. Tomuto otupení je podrobena každá kulturní akce, dokonce i „*příliš častý poslech nějaké skladby by vedl k návyku na schematické a povrchní vnímání i v minulém století*“⁴⁸. Tímto

⁴⁵ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 38.

⁴⁶ URBAN, Lukáš, DUBSKÝ, Josef, MURDZA, Karol. *Masová komunikace a veřejné mínění*. Praha: Grada Publishing, a. s., 2011, str. 111.

⁴⁷ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, str. 38.

⁴⁸ Ibidem, str. 42.

výrokem Eco masovou kulturu ospravedlňuje a tvrdí, že současná masová kultura je podobně jedinečná, jako ta v minulém století.

Masovou kulturu ospravedlňuje i Kłoskowská, která se zaměřila na rodinné rozhlasové a televizní seriály, které se velmi často setkávají s pohrdáním kritiků. Tato součást masové kultury však „*uspokojuje zájmy a otázky každodenního lidského života*“⁴⁹. Mýdlové opery a televizní seriály poskytují „*milionovým vrstvám příjemců morální poučení, poznatky o životě a o zásadách regulace mezilidských vztahů; objasňují dále elementární fakta soužití a jsou modelem vytváření rodinných a přátelských vztahů*“⁵⁰. Podle Kłoskowské diváci televizních seriálů v tomto typu masové kultury nalézají náhradu za bezprostřední společenské kontakty. Realistický charakter příběhů a iluze skutečnosti jsou zdrojem psychického uspokojení diváků. Masová kultura podle Kłoskowské plní společenské funkce a má společensky konstruktivní vliv, což je jedna z hlavních pozitivních charakteristik.

1.2 Společný jmenovatel

1.2.1 Definice pojmu

Společný jmenovatel je pojem, který určuje úroveň masové kultury. Vyhledává náměty, které mají univerzální rozsah, jsou atraktivní a široce dostupné, avšak jsou redukovány na nejnižší úroveň vkusu a intelektuální kvalifikace.

Mnozí kritikové tvrdí, že tato koncepce publikum pojmá jako hloupé a tupé, jelikož společným jmenovatelem je snižována úroveň mediálních obsahů, a to z důvodu, že společný jmenovatel vede k homogenizaci mediálních obsahů. Mediální produkty ztrácejí na své individualitě, originalitě a spontaneitě. Na druhé straně je to právě společný jmenovatel, který tvůrcům zajišťuje úspěch daného díla, jelikož zaručuje diváckou sledovanost a převahu mediálních stylů a příběhů, která je diváky sledována a oblíbena. Producenti masové kultury se užitím tohoto konceptu odvolávají na zájmy veřejnosti, tedy že poskytují publiku obsahy, které vyžadují. Otázkou však zůstává, zda publikum obsahy nepřijímá pouze z důvodu, že jim je producenti vnucují. Kdyby producenti publiku nechali možnost výběru, jaké mediální obsahy by zvítězily? Opravdu by byly televizní stanice zaplaveny rodinnými seriály? Není skutečnost taková, že diváci seriály sledují proto, že

⁴⁹ KŁOSKOWSKÁ, Antonina. *Masová kultura: Kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967, str. 246.

⁵⁰ Ibidem, str. 246.

jiné televizní žánry jsou v hlavním vysílacím čase uváděny výjimečně? To jsou otázky, na které se jen stěží hledají odpovědi.

Společným jmenovatelem se nejobsáhleji zabývala Kłoskowská. Uvádí, že pojem je vypůjčen z jazyka amerických kritiků a rovněž termín charakterizuje jako způsobilost vyhnout se speciálním tématům. Z tohoto důvodu by tvůrci měli počítat s určitou ztrátou publika, které se ve svém volném čase chce věnovat unikátním a ojedinělým tématům, nikoliv tématům běžným a ustáleným.

Společný jmenovatel můžeme definovat jako vzorec sociálního jednání, který se skládá z racionálních, ale také iracionálních, emočních nebo tradičních způsobů jednání, které nacházíme v jasně daných sociálních rolích a situacích. Recipientům jsou tyto situace dobře známy, protože se s nimi setkávají v jiných, mnohokrát opakovaných produktech masové kultury. Společný jmenovatel tak spojuje heterogenní masové publikum.

1.2.2 Standardizace motivů

Princip společného jmenovatele má poslání standardizovat motivy a homogenizovat mediální obsahy. Jeho hlavním úkolem je nalézt míru a obsah odpovídající zájmům většině potencionálního publika.

Homogenizace je nejcharakterističtější znak společného jmenovatele, znamená činit stejnorodým, proto způsobuje, že určitá část vysoké kultury se stává dostupná široké veřejnosti. Kłoskowská konkretizuje, že homogenizace stírá distance mezi prvky kultury, které jsou různých úrovní, spojuje, prolíná či zaměňuje prvky vysoké kultury s úrovněmi nižšími. V našem případě je důležitá homogenizace mechanická, která slouží k tomu, „*aby byla uspokojena poptávka trhu, k obsahům vyšší kultury, uvedeným do oběhu masové produkce a distribuce, se přistupuje podstatně stejně jako k jiným produktům symbolické nebo nesymbolické kultury, jež mají formu zboží*“⁵¹. Díla jsou tak přenášena do masových komunikačních prostředků, především do časopisů, rozhlasu a televize. Producenti však nemají ambice stvořit díla trvalejšího charakteru, jako by byla důležitá povaha tady a teď, dílo musí pobavit současnou generaci, v budoucnu na něj může být zapomenuto. Aby byli okamžití příjemci pobaveni, producenti působí na nejuniverzálnější zájmy, dochází k „*standardizaci několika základních látek a motivů, a to motivu humoristického, dramatického, sexuálního a erotického, sentimentálního a osobního*“⁵². Tyto motivy jsou atraktivní pro publikum všech věkových kategorií, vzdělání, pohlaví, rasy či náboženského

⁵¹ KŁOSKOWSKÁ, Antonina. *Masová kultura: Kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967, str. 234.

⁵² Ibidem, str. 196.

vyznání. Kłoskowská upozorňuje, že atraktivnost těchto motivů neobjevila až masová kultura, ta pouze vytvořila podmínky, jak lze těchto motivů využít za účelem maximálního zisku. Dále Kłoskowská cituje Stanisława Ossowského, který tvrdí, že lidé vyhledávají umění z důvodu hledání zážitků, je „*potřeba vžít se do jiného světa, potřeba prožívat alespoň jako pozorovatelé události, jichž se ve skutečnosti nemůžeme zúčastnit*“⁵³.

V naší současné kultuře je oblíben žánr rodinných seriálů, kterému není „*vytýkán demoralizující vliv, ale nízká umělecká úroveň, triviálnost a naivita*“⁵⁴. Rodinné seriály jsou charakterizovány jako „*human interest, tj. princip lidských záležitostí a zájmů*“⁵⁵. Výsadním tématem se staly citové a sexuální vztahy mezi mužem a ženou, ale také vztahy interpersonální. Aby byly seriály příjemcům blízké, snaží se vytvořit příběhy z reálného každodenního života, aby diváci shledávali co největší podobu se svým skutečným životem. Avšak ani přes tato fakta, masová kultura neuspokojuje potřeby a vkus příjemců. Kdyby se tak mělo stát, musela by omezit standardizaci, avšak tím by se stala méně masovou.

1.2.3 Technická reprodukce a estetizace uměleckých děl

Umělecká díla se stala snadno reprodukovatelná a kvůli této skutečnosti byla snadněji zpřístupněna širokému publiku.

Technickou reprodukovatelností uměleckých děl se ve své stati *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*⁵⁶ z roku 1936 zabýval německý literární kritik a esejista Walter Benjamin. Konstatuje, že umění bylo vždy reprodukovatelné⁵⁷, avšak technická reprodukce uměleckých děl, která zaznamenala rostoucí intenzitu a aplikovatelnost kolem roku 1900, znamenala pro umění zvrát. Protože probíhá jak možno nejdokonaleji, z díla odpadá neopakovatelná existence „*zde a nyní*“⁵⁸, protože se nenaplnuje jedinečná existence díla, a to z důvodu, že je odstraněn pojem pravosti. Pravost není reprodukovatelná, je definována jako „*souhrn všeho, co si s sebou dílo od vzniku nese, od trvání hmotného až po historické svědectví*“⁵⁹. Benjamin zdůrazňuje, že technickou reprodukovatelností se z díla ztrácí aura, tedy „*jedinečné zjevení dálky, i*

⁵³ OSSOWSKI, Stanisław. *U podstaw estetyki*. Warszawa: PWN, 1958, s. 174–175. Citováno dle: KŁOSKOWSKÁ, Antonina. *Masová kultura: Kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967, str. 198.

⁵⁴ KŁOSKOWSKÁ, Antonina. *Masová kultura: Kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967, str. 204.

⁵⁵ Tamtéž, str. 204.

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, str. 17–47.

⁵⁷ Již staří Řekové podle Benjaminu znali dva postupy technické reprodukce, a to lití a ražení, masově tak vyráběli pouze bronz, terakoty a mince. Ostatní výtvořby byly technicky nereprodukovatelné.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, str. 19.

⁵⁹ Ibidem, str. 20.

sebeblížejší“⁶⁰, čímž má na mysli zformulování kultovní hodnoty uměleckého díla v časově prostorové kategorii vnímání, kdy dálka je protikladem blízkosti, a to co je vzdálené, je nedosažitelné, přičemž nedosažitelnost definuje jako hlavní vlastnost kultovního uměleckého díla. Místo neopakovatelného výskytu konkrétního díla se setkáváme s výskytem masovým.

U zrodu technické reprodukce stála rovněž fotografie, která „poprvé v procesu obrazové reprodukce zbavila ruku nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku, mžikajícímu do objektivu. Protože oko fixuje rychleji, než ruka kreslí, byl proces obrazové reprodukce tak neslýchaně urychlen, že mohl udržet krok s řečí“⁶¹. Ve fotografii, ale i ve filmu, je kultovní hodnota zatlačena do pozadí, naopak je důležitá tendence vystavování na odiv. Film se stal příkladem „umělecké formy, jejíž povaha je poprvé celistvě určena reprodukovatelností“⁶², čímž se zřekl věčné hodnoty a tak se stal „vším jiným jen ne výtvořem jediného vrhu“⁶³. Film získal vlastnost, kdy jeho jednotlivé záběry mohou být libovolně upravovány, a to pomocí množství snímků, s nimiž pracuje střiháč. Benjamin uvádí příklad světově známého filmového tvůrce Charlie Chaplina, který v okamžiku, kdy chtěl sestříhat svůj film *Veřejné mínění* o 3 000 metrech, natočil film dlouhý 125 000 metrů, což je asi 41x více, než bylo potřeba. Na základě této délky mohl být výsledný film libovolně kombinován a doveden k naprosté dokonalosti, protože bylo možné vybírat z nespočtu záběrů.

„Filmový herec se cítí vyhnancem. Je vyhnán nejen ze scény, ale i sám ze sebe,“⁶⁴ a to z příčiny, že se vzdává své aury, protože za jeho výkonem stojí specialisté, jako režisér, kameraman, zvukař, osvětlovač, kteří jeho výkon mohou pozměnit a poupravit. Jedná se především o úpravu interiérů a exteriérů, filmových světel a přidání trikových montáží. Na filmové záběry a herce je proto podle Benjaminova pohledu z jednoho pozorovatelného místa, které nám usměřňuje snímací aparatura, především kamera, a to svými přeryvy, zpomalováním nebo zrychlováním průběhu akce, zvětšováním či zdrobňováním věcí, proto „se stává patrným, že příroda, která promlouvá ke kameře, je jiná než ta, která mluví k oku. Jiná především v tom smyslu, že namísto prostoru, v němž se člověk vědomě orientuje, nastupuje prostor pronikáný nevědomě“⁶⁵.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, str. 21.

⁶¹ *Ibidem*, str. 18.

⁶² *Ibidem*, str. 25.

⁶³ *Ibidem*, str. 25.

⁶⁴ PIRANDELLO, Luigi. *On tourne*. Paris: Aux Éditions Du Sagittaire, 1925. Citováno dle: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, str. 29.

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, str. 35.

Na umění se začaly podílet širší masy, proto je film brán jako „zábava, kterou si krátí čas ubohá, nevzdělaná stvoření, sedřená a ustaraná prací... podívanou, která nevyžaduje nejmenšího úsilí a nepředpokládá jakoukoliv myšlenkovou kapacitu...nerozněcuje srdce a neprobouzí jinou naději než onu směšnou: stát se jednou hvězdou v Los Angeles“⁶⁶. Umění si žádá soustředění, kdežto masy se touží pouze rozptylovat a dílo pojmají jako součást sebe sama, čímž na něj přenáší svůj životní rytmus. Divák by se měl do uměleckého díla vnořit, vniknout do něj a soustředit se, o čem pojednává.

Vzhledem ke skutečnosti, že Benjamin svou stat' psal v době nastupujícího fašismu, zmiňuje estetizaci politiky, ke které přispívá právě fašismus, jenž chce do služeb kultu zapojit nakládání s aparaturou a jenž se pokouší „organizovat nově vznikající zproletarizované masy, aniž by se dotkl vlastnických vztahů“⁶⁷. Estetizování politiky se podle Benjamina odehrává v konkrétním bodě, kterým je válka, a to z důvodu, že válka je podle futuristů krásná, „protože zdůvodňuje vládu člověka nad podmaněným strojem“⁶⁸. Vrcholem války a politické estetizace je „l'art pour l'art“⁶⁹, tedy nasycení uměleckého vnímání, čímž se dosahuje k sebeodcizení člověka. Benjamin svou esej uzavírá slovy, že estetizace politiky dosáhla takové podoby, „jak jej provádí fašismus. Komunismus odpovídá politizováním umění“⁷⁰.

Závěrem můžeme shrnout, že umělecká díla jsou masově reprodukovatelná a převládá hodnota, v níž je dílo vystavováno na odiv. Rovněž je snižována úroveň uměleckých děl, společný jmenovatel sice zaručuje, že dílo bude recipienty konzumováno, avšak zjednodušuje dílo na nejnižší možnou úroveň intelektu tak, aby mediálnímu obsahu porozuměl i nejméně vzdělaný divák.

1.3 Televizní seriály

Televizní seriál se stal fenoménem obrazovek. Fikcí, která by měla zaujmout „co nejširší diváckou obec,“⁷¹ tedy jedince od dvacetiletých po sedmdesátileté, přes ženy v domácnosti až po univerzitní profesory. Seriál své televizní prvenství na oblíbenosti získal již v době normalizace, tedy v 70. a 80. letech 20. století. Již tehdy televizní seriál

⁶⁶ DUHAMEL, Georges, *Scènes de la vie future*. Paris: Mercure de France, 1930. Citováno dle: BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, str. 37.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, str. 39.

⁶⁸ Ibidem, str. 39.

⁶⁹ Ibidem, str. 40.

⁷⁰ Ibidem, str. 40.

⁷¹ SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV, 2000, str. 87.

dosahoval velmi vysoké sledovanosti, a to přesto, že se podílel „na propagandistickém působení Československé televize“⁷². Vládnoucí režim prostřednictvím seriálů divákům „deklaroval normy, hodnoty a sankce socialistické společnosti. Hlavní postavy seriálů byly většinou divákovi prezentovány jako vzory, jak by se občan měl podílet na fungování socialistické společnosti“⁷³. Podle Smetany to byly právě seriály, které úspěšně navázaly na tradici české dramatiky a „zásluhou umělecky seriózního režijně-hereckého zpracování televize vytvořila mnoho vskutku cenných titulů“⁷⁴.

Rok 1989 znamenal přelom také pro českou seriálovou tvorbu. Když se podíváme na profese, které byly zastoupeny v předrevolučních seriálech, zjistíme, že jsme mohli sledovat různé spektrum profesí od lékařů, vojáků, funkcionářů KSČ, přes strojní inženýry, učitele, zemědělce, po železničáře či kuchaře. Seriály zachycovaly tehdejší období, kdy jádrem příběhu byl spíše rodinný, každodenní, nenápadný život než život atraktivní, jenž by diváky udivoval extravagantnostmi a neobvyklostmi. V současných českých seriálech jako divácky nejoblíbenější postavy nacházíme především lékaře. Z výzkumů veřejného mínění podle Jiráka a Köpplové vyplývá, že lékařská profese je jedním z povolání, jehož si lidé nejvíce váží. Lékařské prostředí pro ně představuje jakousi přitažlivost, jelikož se v něm odehrávají vypjaté okamžiky mezi životem a smrtí. Lékaři se tak pro diváky stávají superhrdiny, kteří svůj život zasvětili lidské sounáležitosti a pomoci druhým. Mezi další profese, s nimiž se setkáváme v polistopadových českých seriálech, patří také novináři, zaměstnanci pojišťovny, ale také piloti a letušky či personál plaveckého bazénu.

Polistopadová seriálová tvorba také přišla s inovací počtu dílů. Za normalizace jsme se setkávali s uzavřenými formami seriálů, které obsahovaly v průměru 11 – 13 epizod. V březnu roku 2004 byl divákům představen seriál *Rodinná pouta*, přičemž hned na začátku scénaristé oznámili, že seriál bude složen ze 104 dílů. Uvedený počet tehdy znamenal něco nepředstavitelného, neznámého a zcela výjimečného. Dnes je tzv. nekonečný seriál běžnou součástí české televizní obrazovky. Za jejich nevýhodu však shledáváme skutečnost, kdy se některý z herců rozhodne seriál opustit, anebo již nevyhovuje produkci. Scénaristé musejí vymyslet, jakým způsobem danou postavu z příběhu odstraní. Ve většině případů postavu nechají odjet do zahraničí či zemřít.

Budoucnost seriálu není jednoznačná. Smetana cituje dramaturgyni Bohumilu Zelenkovou s názorem, že „seriál ze všech žánrů nejvíce bojuje o diváckou přízeň, a jako

⁷² JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbora, KOLLMANNOVÁ, Denisa K. *Média dvacet let poté*. Praha: Portál, 2009, str. 149.

⁷³ *Ibidem*, str. 149.

⁷⁴ SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV, 2000, str. 128.

*takový snadno sklouzne do povšečnosti, povrchnosti a obyčejnosti. Nekonečně prodlužované, znovu zaplétané příběhy o ožvlých, které diváci nedovolili autorům pohřbít, rozvíjené jako náhodné fátum, si čeští diváci musí prožít asi jako průšnice, aby získali imunitu*⁷⁵. Jirák s Köpplovou naopak shrnují, že i nadále platí, že televizní seriál je jeden z nejpopulárnějších žánrů a lze očekávat, že i nadále bude český seriál patřit k nejsledovanějším pořadům, které budou vysílány v hlavním vysílacím čase.

1.3.1 O seriálu *Sanitka* a *Sanitka 2*

V předchozích kapitolách byly definovány a vysvětleny pojmy masová kultura, společný jmenovatel a estetizace uměleckých děl, které jsou považovány za teoretický základ této diplomové práce. Nyní tyto poznatky budeme aplikovat na původní český seriál *Sanitka* a *Sanitka 2*.

Původní seriál *Sanitka* byl natočen v roce 1984. Autorem scénáře se stal Jiří Hubač. Přestože se jednalo teprve o druhý seriál, který Hubač napsal, patřil k tomu nejlepšímu, co jsme mohli v 80. letech minulého století na televizních obrazovkách spatřit. Režisérem jedenácti hodinových epizod byl Jiří Adamec. Seriálové epizody divákům nabídly „*příjemnou a dramatickou podívanou, realizace si dala záležet a velmi vkusně a pravdivě nabídla divákům zásadní momenty vývoje pražské záchranné služby v období let 1956 – 1975*“⁷⁶.

Na úspěchu seriálu se podílela také titulní seriálová píseň, a to hit *Můj čas*, který vznikl díky skladatelské dvojici Petr a Pavel ORM, a diváci jej mohli slyšet nejen v úvodu, ale i na konci každé epizody. Píseň, jež je spjata s tímto seriálem z lékařského prostředí, byla ponechána i v následující řadě. Nazpívali ji Hana Zagorová, Petr Kotvald a Stanislav Hložek.

Sanitka 2 vznikla díky úspěchu předchozí řady. Na televizních obrazovkách jsme ji mohli spatřit v roce 2013, a to z důvodu, že některé seriály z dřívějších dob se dočkaly na základě kulturního průmyslu, tedy na základě reprodukce ověřených seriálů, které byly přijaty s velkou diváckou sledovaností, volného pokračování. Bylo tedy využito popularity seriálu v minulém století. Scénář *Sanitky 2* napsal Ivan Hubač, syn Jiřího. Režie se ujal Filip Renč. Stopáž jednotlivých epizod se pohybuje kolem 55 minut. Hlavní postavy byly zachovány, proto se diváci setkávají s Jaromírem Hanzlíkem coby postavou doktora

⁷⁵ SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV, 2000, str. 113.

⁷⁶ MOC, Jiří. *Seriály od A do Z: Lexikon českých seriálů*. Praha: Česká televize, 2009, str. 207.

Vojtěcha Jandery, Zlatou Adamovskou v roli jeho bývalé ženy Elišky, Tomášem Juříčkou jako Jaroslavem, bratrem Vojtěcha či sanitářem Fandou Beznoskou, kterého ztvárnil Pavel Zedníček.

Přestože se v případě seriálu *Sanitka 2* jednalo o jeden z nejočekávanějších televizních pořadů podzimu 2013, samotný seriál přinesl po dějové lince spíše zklamání. Přesto úvodní díl *Sanitky 2* shlédlo „v průměru 1 413 000 diváků starších 15 let, což znamenalo 41 % podíl na sledovanosti. *Sanitka 2* se tak stala jediným pořadem, který se v pátek večer (dne 6. září 2013 – pozn. autorky) dostal přes hranici 1 milionu diváků“⁷⁷. Diváckou sledovanost si *Sanitka 2* udržela během celé své řady, závěrečný díl v pátek 29. listopadu 2013 byl odvysílán se sledovaností „1 484 000 diváků starších 15 let“⁷⁸.

Televizní kritici však *Sanitku 2* označují jako podprůměrný výtvar. „*Sanitka 2* je zklamání. Na výborném základu vznikl tvar, který původní seriál nectí ani náznakem.“⁷⁹ Druhá řada je označena za „příběhy jak z telenovely“⁸⁰. Pozitiva jsou shledávána pouze v podobě hereckých výkonů. „*Jiří Dvořák* by si už dávno zasloužil daleko výraznější a především zajímavější roli. Stejně všichni ostatní, *Hanzlík, Kostka, Zedníček, Adamovská* a spousta dalších dělají všechno proto, aby plytký telenovelový příběh fungoval.“⁸¹ Druhá řada seriálu je srovnávána s volným pokračováním seriálu *Nemocnice na kraji města po dvaceti letech*, kdy jsou oba seriály hodnoceny totožně, a to jako „plytké a zbytečné pokračování“⁸². A v neposlední řadě kritici v *Sanitce 2* vidí pouze „klon odpadové Ordinance v růžové zahradě, jen v dosti nablýskanějším a akčnějším pojetí“⁸³.

⁷⁷ ATO-Mediaresearch. *Sanitka 2* zahájila se 1,4 mil. diváků a s 41% podílem. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.mediaguru.cz/2013/09/sanitka-2-zahajila-s-14-mil-divaku-a-s-41-podilem/#.VUZgGPntmko>>. [citováno 3. 5. 2015].

⁷⁸ ATO-Mediaresearch. *Sanitka* v závěru udržela hranici 1,5 milionu diváků. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.mediaguru.cz/2013/11/sanitka-stale-drzi-hranici-15-milionu-divaku/#.VUZgDvntmko>>. [citováno 3. 5. 2015].

⁷⁹ *Sanitka 2 – recenze*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.filmografie.cz/clanek/1452-sanitka-2-recenze/>>. [citováno 3. 5. 2015].

⁸⁰ ANTOŇ, Stanislav. *Recenze prvního dílu*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://fanmovie.cz/serialy/sanitka-2-pilot-rencova-pokusu-recenze/>>. [citováno 3. 5. 2015].

⁸¹ Ibidem, [citováno 3. 5. 2015].

⁸² Ibidem, [citováno 3. 5. 2015].

⁸³ ROŽŠAFNÝ, Milan. *Sanitka* dohoukala. [online]. Dostupné z WWW: <<http://serial.tvzone.cz/sanitka-2/recenze/>>. [citováno 3. 5. 2015].

2 Metodologie

Předmětem výzkumu diplomové práce se stali společní jmenovatelé, tzn. obrazová a verbální znaková seskupení, která byla identifikována podle stanovených indikátorů vymezených po prvním zhlédnutí obou řad seriálu.

Objektem výzkumu se staly dvě řady televizního seriálu *Sanitka* a *Sanitka 2*, které byly natočeny s odstupem dvaceti devíti let. První řada seriálu je složena z jedenácti epizod, zatímco druhá řada obsahuje třináct epizod. Jednotlivé epizody obou řad mají stopáž od padesáti pěti do šedesáti minut.

Hlavní výzkumná otázka diplomové práce zní:

Nachází se v uvedeném seriálu společný jmenovatel. Pokud ano, jaký?

Vedlejší výzkumné otázky:

1. Který společný jmenovatel je v řadě z roku 2013 vynechán či přidán?
2. Který společný jmenovatel je typický pouze pro jednu řadu seriálu?
3. Jakým způsobem se společní jmenovatelé divákům zobrazují? Dochází ke kombinacím, případně, která kombinace je uplatňována nejvíce?
4. Existuje společný jmenovatel, který je v jednotlivých epizodách seriálu uplatňován více než jiný společný jmenovatel?
5. Jak se odlišuje práce tvůrců se společnými jmenovateli před listopadem roku 1989 a v polistopadové seriálové řadě?

Uvedené téma diplomové práce bylo vybráno z důvodu, že *Sanitka 2* je původním českým seriálem navazujícím na svou předchozí úspěšnou řadu. Jedná se o poměrně mladý televizní seriál, který dosud nebyl podroben důkladnější analýze. Na rozdíl od ostatních soudobých seriálů je *Sanitka* a *Sanitka 2* dostupná v celé své šíři badatelově výzkumu, protože není složena z nekonečného množství epizod, nýbrž z omezeného počtu epizod, které ústí do uzavřeného konce. Proto mohly být veškeré souvislosti a spojitosti seriálových dějových událostí a mezilidských vztahů pojaty v celé své kompletnosti.

Aby mohlo být odpovězeno na výše uvedené otázky, bylo zapotřebí, zvolit vhodnou metodu výzkumu. Jelikož cílem práce není dospět k uvedeným výsledkům statistickými postupy a numerickým šetřením, ale výsledků dosáhnout explanací společných jmenovatelů jednotlivých řad seriálu, byl pro tuto diplomovou práci vybrán kvalitativní výzkum.

Hlavními přednostmi kvalitativního výzkumu jsou podle Hendla⁸⁴ atributy jako zkoumání jednotlivých jevů v příčinných souvislostech a hloubkový popis případů. Vzhledem ke skutečnosti, že kvalitativním výzkumem konáme podrobnou komparaci konkrétních případů, naše bádání nezůstává pouze na povrchu, ale může být sledován vývoj a souvislosti s ostatními případy. Prostřednictvím kvalitativního výzkumu také zohledňujeme působení kontextu.

Mezi nevýhody kvalitativního výzkumu podle Hendla patří fakt, že získané znalosti nemusí být zobecnitelné do jiného prostředí, tzn., společní jmenovatelé se stanou charakteristickými pouze pro seriál *Sanitka* a *Sanitka 2*. Jiný seriál může být zastoupen odlišnými společnými jmenovateli.

2.1 Zdůvodnění vybraných výzkumných metod a technik

Pro předkládanou diplomovou práci byla užitá technika kvalitativní analýzy obsahu spolu v kombinaci s narativní a komparativní analýzou.

Kvalitativní analýza obsahu byla vybrána proto, že jejím prostřednictvím se nejlépe zkoumají mediální obsahy, u nichž je zapotřebí analyzovat velká množství dat. Tato technika má široké uplatnění, přičemž hlavní předností je vždy odhalování skrytých významů. Aby data této diplomové práce mohla být zkoumána ve vzájemných skrytých souvislostech, byla vrstvena do obsahových kategorií jednotlivých proměnných, tedy do jednotlivých společných jmenovatelů. Jednotlivé kategorie byly sjednoceny tematickými a obsahovými souvislostmi, přičemž vznikl a byl pojmenován konkrétní společný jmenovatel, v jehož rámci byly vytvořeny další podkategorie související se společným jmenovatelem a rozvíjející děj a seriálové zápletky. Bylo zapotřebí vytvořit kategorie „*na míru zkoumaného problému a s ohledem na předpokládané využití analýzy. Nebylo možné připravit univerzální kategorie, které by bylo možno opakovaně využít pro různé výzkumy*“⁸⁵.

Narativní metoda udržuje obsahovou návaznost příběhů a jsou na ni vázáni i společní jmenovatelé. Obsahová návaznost vyprávění je složena ze dvou částí. První částí je příběh, neboli obsah či řetězec událostí, druhou je diskurz, prostředek, jímž je vyjádřen obsah. „*Příběh je to, co je v narativu zobrazeno, a diskurz je způsob, jakým je to*

⁸⁴ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2012, str. 50-51.

⁸⁵ SURYNEK, Alois, KOMÁRKOVÁ, Růžena, KAŠPAROVÁ, Eva. *Základy sociologického výzkumu*. Praha: Management Press, 2001, str. 133.

zobrazeno.⁸⁶ Narativní analýza patří mezi interpretační metody, které objasňují sdělovaný obsah. „Jedná se o nástroj, který pomáhá odkrýt jeho význam a interpretovat jej.“⁸⁷ V případě této diplomové práce to byla právě narativní analýza, která vysvětlila vzájemné vztahy, souvislosti či závislosti konkrétních společných jmenovatelů, ale také nám pomohla vyložit jednotlivé příběhy ve vybraném seriálu. Pro narativ je charakteristická hierarchická logika, která je složena z tzv. jádra, „momentů v narativu, které vytvářejí klíčové body ve vývoji událostí“⁸⁸. Jádro nemůže být v žádném příběhu vynecháno. Jeho absence by znemožnila narativní logiku. V příbězích však nacházíme také satelitní události, které lze „vypustit bez narušení dějové logiky, ačkoli její vynechání narativ samozřejmě ochudí esteticky“⁸⁹. Funkcí satelitů je rozvádět a doplňovat události jádra tak, aby byla zachována logika příběhu.

Komparativní analýza byla do práce zařazena z důvodu porovnání závěrečných výsledků analyzovaných řad seriálu, sloužila k účelu srovnání shodných, ale také rozdílných společných jmenovatelů v jednotlivých řadách seriálu. Komparace se jako myšlenková operace vyskytuje „prakticky ve všech teoretických i empirických postupech i v běžném nevědeckém uvažování“⁹⁰. Z důvodu, že vysvětluje jevy, v našem případě jev jednoho společného jmenovatele pomocí druhého, byla vhodnou metodou směřující k objasnění cílů této diplomové práce. Úkolem této metody je naleznout společné vlastnosti společných jmenovatelů a získané poznatky popsat, klasifikovat a také vytvořit zobecnění. Přestože se zdá, že tato metoda funguje na banálním principu, má svá pravidla, mezi která patří skutečnost, že nemůžeme srovnávat cokoli, ale pouze „jevy stejného řádu, jevy souměřitelné, to znamená, že je nutno podřídít se principu komparability“⁹¹, principu opravňujícího ke komparaci souměřitelných či příbuzných jevů. Při komparaci badatel musí brát v potaz veškeré vzájemné vztahy mezi srovnávanými jevy, ale také kontextuální faktory. Vše totiž spoluvytváří komparační situaci vedoucí k důslednému srovnání společných jmenovatelů jednotlivých řad seriálu *Sanitka* a *Sanitka 2*. Komparativní analýza vyhledávala společné jmenovatele se stejnými, ale také s rozdílnými vlastnostmi a

⁸⁶ CHATMAN, Seymour B. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, str. 18.

⁸⁷ SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada, 2014, str. 370.

⁸⁸ CHATMAN, Seymour B. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, str. 54.

⁸⁹ *Ibidem*, str. 55.

⁹⁰ PETRUSEK, Miloslav, VODÁKOVÁ, Alena, MAŘÍKOVÁ Hana. *Velký sociologický slovník. I, A-O*. Praha: Karolinum, 1996, str. 502.

⁹¹ *Ibidem*, str. 502.

zjišťovala, zda konkrétní společní jmenovatelé byli použiti v podobných kontextových podmínkách.

2.2 Operacionalizace

Operacionalizace je postupem kvalitativního charakteru vycházejícím z hypotéz nebo z výzkumných otázek, vedoucím k ukazatelům, tedy k vybraným sledovaným jevům. Jednoduše řečeno se jedná o „*postupné snižování úrovně definování jevu z teoretické úrovně na úroveň empirickou, tj. až na úroveň technických výzkumných operací se sociálními a sociálně psychickými jevy*“⁹². Pojmy obecného, ale také abstraktního charakteru jsou pomocí operacionalizace převáděny na pojmy, jež jsou dostupné lidské zkušenosti, jsou převedeny do „*běžného života a zkušeností lidí*“⁹³, tedy do podoby empirických indikátorů neboli znaků. Surynek popisuje⁹⁴, že operacionalizace probíhá ve dvou vzájemně se střídajících krocích. Prvním krokem je dekompozice konkrétního pojmu na složky nejbližší nižší úrovně obecnosti, ve které se může uplatnit i životní zkušenost výzkumníka. Jestliže jsou součástí dekompozice sociální pojmy, mohou být užity také poznatky ze sociologie, ekonomie či psychologie. Mezi základní pravidla patří, že „*každá dekompozice by měla být v úrovni obecnosti nižší o jeden řád*“⁹⁵. Druhým krokem, jenž vede k operacionalizaci, je výběr složek nižší úrovně obecnosti. Oba postupy „*jsou do jisté míry tvůrčími procesy, ve kterých se jen obtížně nacházejí obecně platné algoritmy*“⁹⁶. Výsledkem, jehož dosáhneme operacionalizací, je stanovení souboru ukazatelů, které jsou jednotlivě kvalitativně odlišné.

V diplomové práci byly operacionalizovány pojmy práce, rodinné vztahy, láska, nemoci a zranění, smrt, lidské slabosti, módní motivy. Jelikož se jedná o všeobecně známé až banální jevy, s nimiž se jedinec setkává v každodenním životě, bylo usouzeno, že tyto fenomény není dále třeba složitě operacionalizovat.

⁹² SURYNEK, Alois, KOMÁRKOVÁ, Růžena, KAŠPAROVÁ, Eva. *Základy sociologického výzkumu*. Praha: Management Press, 2001, str. 57.

⁹³ Ibidem, str. 57.

⁹⁴ Ibidem, str. 57.

⁹⁵ Ibidem, str. 58.

⁹⁶ Ibidem, str. 58.

2.3 Kódování

Kódování je operace, pomocí které rozebíráme a konceptualizujeme novými způsoby data. Kódování nám umožnilo odhalit reprezentaci jednotlivých společných jmenovatelů v jednotlivých řadách seriálu, ale také porovnání obou řad.

Existují dva postupy kódování, jejichž prostřednictvím stanovíme jednotlivé kategorie. Jelikož jsme zvolili kvalitativní výzkum, který se „*považuje za emergentní nebo pružný typ výzkumu*“⁹⁷, byl pro tuto diplomovou práci vybrán postup emergent kódování, který spočívá v prozkoumání vybraného vzorku jednotlivých epizod seriálu *Sanitka* a *Sanitka 2*, kdy jednotlivé kategorie společných jmenovatelů byly stanoveny až po zhlédnutí vybraného seriálu. Toto kódování bylo užito z důvodu, že tímto postupem byli odhaleni konkrétní společní jmenovatelé vyskytující se v obou řadách seriálu, ale také pomocí této metody byly o společných jmenovatelích zjištěny detailní informace. Druhý typ kódování, a priori kódování, nebyl vybrán z důvodu, že jednotlivé kategorie kódování jsou určeny teoretickou či racionální úvahou před samotným sběrem dat.

Kódování je dvoustupňovým procesem⁹⁸, kdy prvním stupněm je segmentace mediovaných obsahů na jednotlivé prvky, tedy na jednotlivé proměnné v podobě konkrétních společných jmenovatelů. Ve fázi druhé jsou tyto jednotky popisovány pomocí pevně stanovených kategorií. Aby mohly být proměnné v podobě společných jmenovatelů opakovaně dohledány, bylo nutné striktně stanovit jejich začátek a konec v jednotlivých epizodách. Tento pracovní postup je nutný i z důvodu ověřitelnosti a kontrolovatelnosti jiným výzkumníkem.

Jsou známy tři kroky, které výzkumníkům navrhuje, jak pracovat s analyzovanými daty. Tyto procedury představují „*různé podoby, jak zacházet s textovým materiálem, a výzkumník může mezi nimi podle potřeby přecházet*“⁹⁹. Autory tohoto typu kódování se stali Anselm Strauss spolu s Juliet Corbinovou¹⁰⁰. Ti rozlišují kódování otevřené, axiální a selektivní.

Otevřené kódování je procesem, při kterém se rozebírají, prozkoumávají, konceptualizují a kategorizují data. Prostřednictvím tohoto typu kódování výzkumník v datech odhaluje témata, která jsou tzv. dimenzionalizována, jednotlivé kategorie jsou

⁹⁷ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2012, str. 48.

⁹⁸ SCHULZ, Winfried, HAGEN Lutz a kol. *Analýza obsahu mediálních sdělení*. Praha: Karolinum, 1998, str. 40.

⁹⁹ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2012, str. 247.

¹⁰⁰ CORBIN, Juliet, STRAUSS, Anselm L. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení Podané ruce, 1999.

rozloženy na další vlastnosti, které jsou umístěny dále na dimenzionální škále. Podle Strausse s Corbinovou se může jednat o frekvenci výskytu, míru, intenzitu či dobu trvání konkrétního tématu, tedy konkrétního společného jmenovatele. Otevřené kódování vede k tematickému rozkrytí zkoumaného textu, v našem případě k rozkrytí společných jmenovatelů seriálu *Sanitka* a *Sanitka 2*. Text je rozložen na kódy, které mohou označovat „věci jako nemocnice, sběr informací, přátelství, sociální ztráta atd. Může se jednat o podstatná jména nebo slovesa. Částí analytického procesu je identifikace obecnějších kategorií, jejichž jsou tyto věci instance: např. instituce, pracovní aktivity, sociální vztahy“¹⁰¹.

Další fází kódování je axiální kódování, které je charakterizováno jako „soubor postupů, pomocí nichž jsou údaje po otevřeném kódování znovu uspořádány novým způsobem, prostřednictvím vytváření spojení mezi kategoriemi. To se činí v duchu kódovacího paradigmatu, které zahrnuje podmiňující vlivy, kontext, strategie jednání a interakce a následky“¹⁰². Jedná se o kódování, které propojuje znaky, vlastnosti a koncepty jednotlivých kategorií, které byly badatelem stanoveny, a také hledá vzájemné souvislosti mezi kategoriemi. V případě této diplomové práce byli propojováni společní jmenovatelé. Toto kódování probíhá podle paradigmatického modelu, který nám umožňuje o datech systematicky přemýšlet. Základním pojmem paradigmatického modelu jsou příčinné podmínky, což jsou události nebo případy vedoucí k výskytu nebo vzniku určitého jevu, jenž je ústřední myšlenkou, na kterou se „zaměřuje soubor zvládajících nebo ovládajících jednání nebo interakcí, nebo k němuž má tento soubor jednání nějaký vztah“¹⁰³. Výzkumník se při hledání jednotlivých jevů musí ohlížet na kontext, což je soubor vlastností, ale také jednání a interakcí, s nimiž je zkoumaný jev spjat. Do paradigmatického modelu patří také intervenující podmínky, které Strauss a Corbinová charakterizují jako širší strukturní kontext jevu, jenž souvisí se strategiemi jednání. Intervenující podmínky usnadňují, anebo naopak komplikují strategie užitá v daném kontextu. Jednání neboli interakce ovládají, vykonávají nebo reagují na určitý jev. Jsou rozlišovány interakce procesuální, které se vyznačují vývojem, proto lze jevy zkoumat v časové následnosti, ale také v proměnách času. Interakce mohou být také záměrné, učiněny z konkrétního důvodu. Výsledkem jednání či interakce je následek. Sedláková¹⁰⁴ však označení paradigmatický

¹⁰¹ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2012, str. 247.

¹⁰² CORBIN, Juliet, STRAUSS, Anselm L. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení Podané ruce, 1999, str. 70.

¹⁰³ Ibidem, str. 73.

¹⁰⁴ SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada, 2014, str. 405.

model nepovažuje za vhodné, jelikož není zřejmé, na jaké pojetí paradigmatu je odkazováno. Proto navrhuje užívat pojmenování osnova nebo schéma teorie.

Axiální kódování je složitý induktivně-deduktivní proces zaměřen na rozvinutí kategorií ve smyslu paradigmatického modelu. Každá zvolená kategorie je rozvíjena ve smyslu příčinných podmínek, jimiž je způsobena. „*Konkrétní dimenzionální umístění tohoto jevu ve smyslu jeho vlastností, kontextu, strategií jednání nebo interakce užitými ke zvládnutí, ovládnutí nebo reakci na tento jev v tomto kontextu a následků jednání nebo interakce.*“¹⁰⁵ Nejenže výzkumník vyhledává nové vlastnosti a souvislosti vybraných kategorií, ale také získává „*cit pro materiál a schopnost provázat jednotlivé části kategorie*“¹⁰⁶.

Poslední fází kódování je podle Strausse s Corbinovou selektivní kódování, proces, který identifikuje hlavní kategorii výzkumu a tuto kategorii porovnává s ostatními kategoriemi. Strauss a Corbinová pracují s pojmem centrální kategorie, kterou charakterizují jako ústřední jev, kolem níž se sjednocují všechny ostatní kategorie.

V předkládané diplomové práci byly kódovány kategorie, které tvoří jednotlivé společné jmenovatele odhalující komplexnost veškerých jevů, vztahů a souvislostí v analyzovaném seriálu.

¹⁰⁵ CORBIN, Juliet, STRAUSS, Anselm L. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení Podané ruce, 1999, str. 84-85.

¹⁰⁶ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2012, str. 251.

3 Praktická část

Tato část diplomové práce se zabývá samotným seriálem *Sanitka* a *Sanitka 2*. Jsou zde popsány a vysvětleny poznatky, které byly zjištěny během výzkumu. Veškeré poznatky byly získány z jednotlivých epizod vybraného seriálu, a to prostřednictvím techniky kvalitativní analýzy obsahu. Výzkumná část byla realizována technikou pozorování jednotlivých seriálových epizod obou řad seriálu. Současně s pozorováním byly pořizovány textové komentáře k jednotlivým seriálovým scénám, které byly doplněny stopáží sloužící k následnému dohledání. Tyto komentáře byly po zhlédnutí jednotlivých řad seriálu kódovány do tematických bloků, z nichž byly vytvořeny jednotlivé kategorie, které se staly součástí sedmi společných jmenovatelů vyskytujících se v seriálu. Jednotlivé kategorie společných jmenovatelů nebyly dopředu připraveny, byly získány bezprostředně z analyzovaného seriálu. Společní jmenovatele včetně souvisejících kategorií jednotlivých řad byli navzájem srovnáni, přičemž byl zjištěn fakt, že v jednotlivých řadách seriálu se vyskytují stejní společní jmenovatele, avšak liší se jednotlivé motivy. Aby byly vyskytující se motivy v jednotlivých řadách seriálu čtenáři zřetelné, byla na závěr každé kapitoly vytvořena tabulka, která srovnává četnost výskytu daného jevu v jednotlivých řadách.

Při následných analýzách byly některé z motivů přejmenovány a jiné sloučeny, jelikož vyskytující se jevy si byly natolik podobné a spolu související, že bylo zbytečné pojednávat o dvou velmi podobných fenoménech. Jednotlivé kategorie jsou v této práci vysvětleny prostřednictvím narativní analýzy. Aby bylo dosaženo komplexnosti vyskytujících se jevů, byly do diplomové práce užity citace, které jsou doslovně transkribovány, tedy z analyzovaného seriálu převedeny do písemné podoby. Aby byla zachována autenticita seriálu, byl v dále uváděných citacích dodržován jazyk, který je užíván v seriálu, proto se v citacích vyskytují slova nespisovných či hovorových tvarů.

Jak již bylo řečeno v teoretické části této práce, pro diplomovou práci se staly stěžejní tyto pojmy: práce, rodinné vztahy, láska, nemoci a zranění, smrt, lidské slabosti, módní motivy. Tyto jevy nejsou dále blíže operacionalizovány a specifikovány, jelikož jsou považovány za obecně srozumitelné a pochopitelné.

3.1 Práce

Do kategorie *Práce* byly zařazeny motivy, které souvisejí s plněním pracovních povinností. Pro pracovníky záchranné služby se jedná převážně o činnosti, v nichž ošetřují

jedince, kteří potřebují akutní zdravotnickou pomoc. Záchranná služba musí k pacientovi přijet co nejrychleji, určit správnou diagnózu a nemocného ošetřit. Důležitá je také vzájemná spolupráce posádky sanitky. Pokud jednotliví pracovníci spolu nespolupracují, mohou být pracovní vztahy zhoršeny, což může vést ke konfliktu. Každé povolání s sebou nese určitou společenskou prestiž, a přestože je práce záchranné služby potřebná, často je ostatními lidmi podceňovaná a brána jako podřadná a méněcenná. Práce je také místem, kde se navazují osobní kontakty. Ať už se svými kolegy nebo s pacienty, kteří do života lékařů mohou vstoupit více, než bylo očekáváno. Na základě záchrany či léčby pacienta může vzniknout milostný vztah, tak jako v případě Vojty a Elišky. Je zapotřebí říci, že v první řadě shledáváme snahu oddělovat vztahy osobní a pracovní. Kolegové mezi sebou mají čistě pracovní a přátelský vztah, a přestože se jedná o pracovní vztahy mezi muži (lékaři, sanitáři a řidiči sanitek) a ženami (dispečerky), jejich vztahy nepřerůstají ve vztahy milostné. Ve druhé řadě nelze pracovní život oddělit od soukromého, vztahy se vzájemně proplétají a propojují (Jan Kaderka měl kdysi poměr s Leonou Radostovou, současnou zástupkyní odboru zdravotních a sociálních služeb, jejich vztah tedy není čistě pracovní, jelikož řeší také otázku, kdo je biologickým otcem Leonina syna; Simona Mádrová svému manželovi Gordonovi, který je pilotem vrtulníku, zahýbá s lékařem záchranné služby; dokonce i Eliška Janderová, která v první řadě neměla nic společného s prací zdravotníků, pracovala jako recepční v hotelu, se ve druhé řadě stala vedoucí operačního střediska; Vojtova současná žena Markéta Foldynová je rovněž lékařkou aj.). Pracovní vztahy jsou silně promítány do osobního života.

Pod společný jmenovatel *Práce* spadá osm kategorií, které se v seriálu objevují a souvisejí s pracovní činností záchranné služby. Tyto kategorie byly získány bezprostředně z analyzovaného seriálu, spojeny podle tematických a obsahových událostí, o nichž pojednávají. Jedná se o motivy, které se v rámci jedné, nebo obou řad opakují, proto jsou identifikovatelné, rozvíjejí děj a mají zápletku. Až na kategorii *Konflikty se záchrannou službou* se všechny motivy objevují jak v první, tak ve druhé řadě seriálu. Obě řady seriálu shodně začínají změnou pracovního místa konkrétního jedince a končí katastrofou, u níž záchranná služba zasahuje. Mezi totožné motivy patří rovněž situace, v nichž se opakuje, že sanitář nechce nést pacienta na nosítkách, ale také okamžik, kdy lékař musí ošetřit svého zraněného bratra. Někteří pacienti si práce záchranářů váží, určitou formou jim chtějí za záchranu života poděkovat, zatímco jiní – převážně v řadě druhé – k zásahu lékařů mají námitky a stěžují si.

3.1.1 Změna pracovního místa

Změnou pracovního místa se rozumí jiná – vyšší, nebo nižší – pracovní pozice než ta, kterou seriálová postava zastávala doposud. Do této kategorie byly zařazeny pracovní změny, které byly učiněny z vážných důvodů. Zároveň se jedná o změnu podstatnou, jelikož dále rozvíjí děj.

V **první řadě** je pracovní místo změněno Vojtou Janderou. Nejedná se však o úmysl, vyplyne to ze stávající situace. Pacienta Eliška Vorlová čekala dvě a půl hodiny na příjezd sanitky, která však nepřijela. Jelikož se nejedná o první případ, Vojta si jde stěžovat přímo k řediteli záchranné služby. Ředitel Jaroš mu vysvětluje, že se potýká nejen s nedostatkem lékařů, ale také šoférů a dokonce i sanitních vozů. Jelikož je Vojta Jarošovi sympatický, nabízí mu pracovní místo. „*Vy jste si patrně nevšiml, že jsem si přišel stěžovat a že jsem si nepřišel říct o místo,*“¹⁰⁷ konstatuje Vojta. Nicméně kvůli neustálým neshodám s primářem Houdkem, které ustavičně na klinice probíhají, se Vojta rozhodne Jarošovu nabídku přijmout. Jelikož je práce u záchranky velmi podceňovaná, Cyril, Vojtův otec, svého syna kvůli tomuto rozhodnutí dočasně zavrhne, čímž nacházíme propojení se společným jmenovatelem *Rodinné vztahy*. Převládá přesvědčení, že u záchranné služby pracují lékaři, kteří mají určitý životní problém, proto nemohou žádat o místo na klinikách či v nemocnicích. Když se Vojta seznamuje s prací na záchranné službě, dozvídá se:

Vrchní sestra: „*Evžen má podmínku, osmnáct měsíců na tři roky. Lítal na mezistátních linkách. To je ten druhý řidič, dneska slouží jako saniták, oni se střídají. Jo, a doktor Mádr má taky nějaký politický škrálop.*“

Vojta: „*Proč mi to říkáte?*“

Vrchní sestra: „*Myslela jsem, že byste to třeba měl vědět. Napadlo mě, jestli vy taky nemáte něco nebo... Lidi přece nechoděj k záchrance jen tak.*“¹⁰⁸

Ve **druhé řadě** k záchranné službě přestupuje Jan Kaderka. Na rozdíl od Vojty se z něj nestane pouhý řadový lékař, ale přímo ředitel záchranné služby. Doposud pracoval jako anesteziolog v nemocnici v Brodě, do Prahy se rozhodl odejít, aby se pokusil lépe zapomenout na minulost: kvůli autohavárii zahynula jeho žena a dcera.

Ve druhé řadě se již nesetkáváme s názorem, že u záchranné služby pracují lékaři, kteří se nemohou ucházet o místo jinde, práce záchranářů je brána jako rovnocenná

¹⁰⁷ *Sanitka*, 1. díl, stopáž: 27:08-27:12.

¹⁰⁸ *Sanitka*, 2. díl, stopáž: 8:50-9:19.

k jiným typům lékařských zaměstnání. Jedinou zmínku opovržení vyslovuje Eliška, a to v momentě, kdy se její syn Marek rozhodne pracovat jako lékař záchranky.

Marek: *„Mě se ta práce prostě líbí. Lepší, než psát recepty nebo bouchat razítka.“*

Eliška: *„Takže je lepší sbírat na ulicích bezdomovce a feťáky? A rvát se v hospodách s vožralama?“¹⁰⁹*

Jelikož Eliška zastává funkci vedoucí operačního střediska, ví, co tato práce obnáší a raději by svého syna viděla jako lékaře na interně. Marka však kvůli jeho rozhodnutí nezavrhně jako Cyril Vojtu v první řadě.

3.1.2 Výjezdy sanitek k pacientům

Výjezdy k pacientům jsou podstatnou částí seriálu. V každém díle sanitka vyjede zachránit několik pacientů. Pouze malé procento pacientů není zachráněno, ve většině případů záchranka přijede včas, určí diagnózu a pacienta převezve do vhodné nemocnice, v níž o nemocného bude postaráno. Do této kategorie byly zařazeny případy, v nichž se opakují velmi podobné situace.

Prvotní výjezdy nových lékařů na záchranné službě jsou charakteristické **konfliktem**.

V **první řadě** se Vojtovým prvním pacientem, k němuž musí jako lékař záchranné služby vyjet, stane pacient s infarktem. Vojta své poslání bere vážně, u pacienta chce být co nejrychleji, proto vzniká první konflikt. Podle Vojtova názoru jede řidič sanitky příliš pomalu, jejich čas je zatím šest minut, a to ještě nejsou na místě. Vojta rozkazuje: *„Je to hlášený jako infarkt, tak na to šlápněte!“¹¹⁰* Řidič se však brání, jelikož je zodpovědný za bezpečnost jízdy, nemůže jet rychleji. Další spory se objevují posléze, kdy Vojta vyjíždí k dalšímu pacientovi spolu se sanitářem Korejsem. Pacient si stěžuje na bolesti břicha, Vojta diagnostikuje prasklý vřed a nakazuje, aby byl nemocný do sanitky odnesen na nosítkách. Korejs nechápe, proč by měl pacienta nést, nohy má zdravé, tudíž může chodit, a tak pacienta donutí slézt z nosítek, z čehož vzniká další konflikt, který vede k tomu, že Korejs podá výpověď. Ve druhé řadě se však s jeho postavou znovu setkáváme, avšak tentokrát již jako bezkonfliktním garážmistrem a milovníkem psů.

Ve **druhé řadě** nacházíme totožný konflikt. Tentokrát k prvnímu případu na záchranné službě jede Marek Jandera. Stejně jako kdysi jeho otec pacientce diagnostikuje prasklý žaludeční vřed a stejně jako jeho otec žádá po řidiči Josefovi Nelibovi nosítka.

Neliba: *„Tak jsme tady doktore? Co je jí?“*

Marek: *„Prasklej žaludeční vřed. Naložte ji a jedem.“*

Neliba: *„Ale moment, s tím pacientí choděj.“*

Marek: *„Možná u vás, ale ne u mě.“*

Neliba: *„Hele, kámoš s tím na vojně pochodoval v plný polní celou noc a teprve ráno ho z kasáren vodvezli.“*

Marek: *„Rovnou na hřbitov.“*

¹⁰⁹ *Sanitka 2*, 1. díl, stopáž: 16:24-16:35.

¹¹⁰ *Sanitka 2*, 2. díl, stopáž: 19:23-19:27.

Neliba: „Dejte pokoj, prosím vás. Já takhle slečnu chytanu pod křídla a vono to půjde, vidíte.“¹¹¹

Další řidič, Fanda Beznoska, Nelibu upozorňuje, ať poslechne příkazu doktora a pacientku vezme na nosítka, zmíní, že se jedná o situaci, která se na záchrance již stala, a to právě v souvislosti s Korejsem.

Nalézáme tak další shodný znak, a to, že na záchranné službě nacházíme vždy jednoho neoblíbeného, neohleduplného pracovníka, s nímž mají ostatní kolegové neustálý problém. V první řadě jde o Korejse, kdežto v řadě druhé o Nelibu. Neliba však přes svou negativitu nepřichází o pracovní místo.

Do této kategorie byly zařazeny také **zbytečné výjezdy**, k nimž byla sanitka zavolána.

V **první řadě** nacházíme zbytečný výjezd pouze v jedné situaci, a to, když se otec Elišky, pan Šimáček, rozhodne zavolat záhranku svému kamarádovi, s nímž v hospodě vypil jedenáct piv, k tomu nějaký rum a který málem omdlel. K případu vyjíždí Vojta a konstatuje, že se jedná o zneužití záchranné služby, proto musí být se Šimáčkem sepsán protokol.

Ve **druhé řadě** je zbytečných výjezdů sanitek více, a to hlavně z důvodu msty. Řidič Cígler dostal okamžitou výpověď v momentě, kdy byl ředitelem Kaderkou usvědčen, že krade naftu ze sanitních vozů. Jelikož však nemůže najít novou práci, zábavu spatřuje v tom, že telefonuje na dispečink záchranné služby, kde podává falešná hlášení. Poprvé hlásí nalezení muže, který má v břiše nůž a krvácí. Když záchranaři přijedou na místo nehody, nacházejí pouze plyšového medvěda s nožem v tlapce. Podobně nahlásí i fingoanou havárii autobusu a osobního auta, kvůli které se záhranka dostane na titulní stránku bulváru. Cíglerovy činy jsou záhy odhaleny. Při posledním lživém tíšňovém telefonátu záchranaře posílá do varieté, kde se odehrává show kouzelníka, který propichuje krabici mečem. Příklad je nahlášen jako masivní krvácení. Cígler se však nachází jako divák varieté, proto je v publiku odhalen. Doktoři nemají pro jeho zvrácený humor pochopení, vysvětlují mu, že za poplašnou zprávu by mohl strávit dva roky ve vězení. Cígler je žádá, aby nevolal policii, proto jako trest musí před publikem varieté udělat pánský striptýz a následně ho záchranaři pouze ve spodním prádle dovezou na Václavské náměstí, kde ho nalézá policie.

Posledním společným motivem se stává prvek, kdy lékař nevědomky vyjíždí k záchrance vlastního bratra.

V **první řadě** se tak stane v situaci, kdy je po koňských dostizích surově zbit Jaroslav Jandera. Jeho kamarádi si na jeho doporučení vsadili na koně Nikotina, který však nezvítězí. Jelikož Járovi kamarádi přijdou o peníze, zbijí ho a k případu je zavolána záchranná služba, přičemž službu má právě Vojta. Jakmile Vojta zjistí, že musí ošetřit vlastního bratra, křičí a zjišťuje podrobnosti, co se stalo.

Ve **druhé řadě** zachraňuje Jan Kaderka svého bratra Theodora, který v návalu amoku zničil obrazy v galerii moderního umění. Příklad je hlášen jako pád ze schodů s následkem bezvědomí. Na rozdíl od Vojty Jan po Theovi nekřičí, starostlivě ho ošetřuje.

¹¹¹ Sanitka 2, 1. díl, stopáž: 27:10-27:33.

3.1.3 Pochybení v pracovní činnosti

Jako pochybení v pracovní činnosti je v rámci seriálu vymezeno určení mylné diagnózy, špatné odhadnutí situace či pracovní selhání.

S mylně definovanou diagnózou se setkáváme pouze v **první řadě** seriálu. Určit správnou diagnózu je pro lékaře základním úkolem, jelikož mýlka může vést ke smrti pacienta. Zbytečně zemřít mohla žena, která byla do nemocnice přivezena na poslední chvíli. Diagnóza, kterou určil lékař Richard Skalka, zněla epileptický paroxysmus, žena však prodělala diabetické kóma. Jak je řečeno dále, Skalka je chirurg, avšak k takovému případu by měl vyjíždět internista, což však není možné z nedostatku lékařů. Kvůli pochybení proběhne mezi Skalkou a ředitelem Jarošem následující rozhovor:

- Jaroš: „Bylo by to jenom na jeden měsíc. Normální praxe na interně.“
Skalka: „To má být jako trest nebo?“
Jaroš: „Ne. To má být prohloubení znalostí.“
Skalka: „Aha, ale v tom případě bych ještě potřeboval urologii, neurologii, ortopedii, psychiatrii, gyndu a další pracoviště.“
Jaroš: „No, na tu vaši prošvihnutou cukrovku by úplně stačila interna.“
Skalka: „Řediteli, vy jste se nikdy nezmýlil?“
Jaroš: „Jednáme o vašem omylu.“
Skalka: „No, dobře, ale byl to můj první omyl.“
Jaroš: „Jenže o něm mluví celá Praha.“
Skalka: „No, to víte, tak popularita něco stojí.“
Jaroš: „Já nežertuju, Richarde.“¹¹²

Aby se podobných omylů v budoucnu stalo co nejméně, Jaroš chce zavést měsíční praxe: pro internisty na chirurgii a pro chirurgy na interně. Avšak tuší, že doktoři budou proti, potřebuje, aby se Vojta za návrh veřejně postavil, jedině tak budou ostatní lékaři souhlasit. Je svolána schůze, na které Jaroš vysvětluje složitost záchranářské praxe. „Podívejte se, vy jako doktoři ze záchranky, musíte často stanovit diagnózu ve velice neregulérních podmínkách. Já to vím. Já doufám, že si nemyslíte, že jsem naprostej idiot. (Pauza.) Já vím, nemáme speciální přístroje, někdy je děsnej fojfr, někdy je kolem pacienta tlačence jak na prvního máje, a to, co se dovídáme od lidí, jsou často informace velice zmatené. Někdy prší, někdy je tma. Já to všechno vím, a proto taky připouštím, že někdy, ale jenom někdy může dojít k mylné diagnóze. Ale v medicíně už od věků je omyl jen kámen, je třeba na něj vystoupit a podívat se, co bude dál. To je naše povinnost a naše odpovědnost vůči těm, kteří, když leží na chodníku, vidí naši práci poněkud smysluplněji než vznešená obec lékařská. No, a proto navrhuju, abychom u nás na záchrance zavedli pravidelný jednoměsíční povinný pobyt (...).“¹¹³ Jak Jaroš předpokládá, doktoři s návrhem nesouhlasí, raději by uvítali doškolování ve vlastním oboru. Jelikož však Vojta veřejně vystoupí a vyjádří názor, že návrh považuje za rozumný, souhlasí také ostatní.

Ve **druhé řadě** se s pracovním pochybením setkáváme v několika případech u dispečerky Anny Běhoukové, která z důvodu nešťastného zamilování dělá profesní hrubky. Užívá antidepresiva, která utlumují její činnosti, v práci se nedokáže soustředit a

¹¹² Sanitka, 3. díl, stopáž: 7:53-8:25.

¹¹³ Sanitka, 3. díl, stopáž: 38:58-40:19.

špatně vyhodnocuje situace. K pacientovi, který byl v kritickém stavu, poslala pouze posádku bez doktora. Dále odmítne vyslat sanitku k čtyřletému dítěti, jehož stav vyhodnotí jako teplotu. Dítě je po třech hodinách hospitalizováno na meningitidu. Tato pochybení končí pouhým strhnutím určité finanční částky z jejího platu, avšak její nejzávažnější omyl vede k pracovnímu přeřazení, o němž bude pojednáno v diplomové práci dále. Áňa tentokrát pochybí v adrese pacientky, zamění číslo popisné s číslem orientačním. Sanitka kvůli této chybě přijede k místu zásahu až za půl hodiny, avšak pacientku se již nepovede zachránit.

Ve druhé řadě chybují také posádky sanitek, a to ve dvou případech. Poprvé záchranáři nechají otevřenou sanitku s léky. Situace využívají dva narkomani. Podruhé Neliba zapomene klíčky v zapalování, což je vhodným okamžikem pro dva mládence, kteří sanitku ukradnou. Náhodně však kolem místa činu prochází Jára, který naskakuje do odcizené sanitky, hochy postříká hasicím přístrojem a sanitku přiváží zpět bezradným záchranářům, kteří vědí, že je Jára zachránil od velkého průšvihů. Tato selhání nemají výraznější vliv, v seriálu není zobrazeno, zda byla potrestána.

Pracovní selhání v druhé řadě tak přímo nesouvisejí s návrhem prohloubení znalostí jako v řadě první. Prvek zvýšení kvalifikace nacházíme, avšak jedná se o dobrovolné doplnění vzdělání, a to v případě Fandy a Neliby.

3.1.4 Poděkování vs. nevděk k práci záchranné služby

Jak již bylo řečeno, práce záchranné služby je často podceňována, je brána jako profese, která nedosahuje patřičné společenské prestiže. Lékaře tak potěší momenty, kdy pacient, který byl díky rychlému zásahu záchranné služby vyléčen, projeví poděkování, a to jakoukoli formou. Bohužel tyto okamžiky jsou velmi vzácné, avšak starší lékař Bohouš Novotný v **první řadě** věří, že se této chvíli dočká.

Vojtovi se svěří, že svůj odchod do důchodu odkládá s výmluvou: „*Ještě počkám. Já jsem si řekl, že toho nechám, až přijde nějaký pacient, kterého jsem vezl, a řekne, já jsem vám přišel, doktore, poděkovat. A furt nikdo nejde.*“¹¹⁴ Vojta konstatuje, že pokud na poděkování bude opravdu čekat, zůstane u záchranné služby pracovat na doživotí. Zanedlouho Vojta získává pocit, že tahle chvíle, na kterou Bohouš čeká, by se mohla stát skutečností. Na záchranku se dostaví muž, který byl sanitkou vezen na následky úrazu elektrického proudu, výhradně hledá Bohouše. Avšak pán Bohouše vyhledal kvůli rodinné památce, deštníku, jenž měl rukověť ze slonoviny. Bohouše čeká další zklamání a pán obviňuje Vojtu:

Pán: „*Vždyť jste říkal, že na mě čeká!*“

Vojta: „*Já jsem myslel, že jste mi přišel poděkovat.*“

Pán: „*Prosím vás! Za co?*“

¹¹⁴ *Sanitka*, 6. díl, stopáž: 3:19-3:27.

Vojta: *„Domníval jsem se, že vám zachránil život.“¹¹⁵*

Skutečného slovního poděkování se místo Bohouše dočká Vojta, jehož v závěru jedenácté epizody vyhledá pan Cihelka, jemuž Vojta zachránil život a díky této záchraně na Cihelku v jeho pozdním věku čeká nové přátelství, které navázal v nemocnici. Cihelka se tak spolu s Eliškou stali jedinými pacienty první řady, kteří si váží práce záchranářů a dokážou to dát najevo. Eliška, jak bude pojednáno v dalších kapitolách, Vojtovi jako projevy díky sehnala jedlé kaštiny.

Ve **druhé řadě** se s projevy poděkování setkáváme častěji než v řadě první, avšak žádný z doktorů na poděkování nečeká s podobnou dychtivostí jako Bohouš. Výraznějším prvkem druhé řady nacházíme nevděk k práci záchranářů. Přestože byl zachráněn lidský život, jedinci si na práci záchranářů stěžují. V prvním případě tento motiv nacházíme u případu paní Holanové, která omdlí, je si schopna zavolat lékařskou pomoc, avšak není schopna otevřít přicházejícím doktorům domovní dveře. Jelikož se nachází v zamčeném domě, Fanda musí dveře vyrazit, a tak nastává konflikt se synem zachráněné paní Holanové.

Holan: *„Váš vrtulník zachraňoval moji matku. Z vily. V Jirnech. A vy jste byl u toho.“*

Fanda: *„Jo, to byl náročnej zásah. Jak se daří mamince?“*

Holan: *„Chovali jste se jako vandalové a rozbili mi dveře. Skleněný.“*

Fanda: *„No, tak to promiňte, příště se to už nestane.“*

Holan: *„No, za to si toho koupím, že. Takže, tady (vytahuje z kapsy účet) je účet vod sklenáře, a to vám nepočítám benzín, ztracenej čas a trávnik pošlapanej. Prosím!“ (Předává účet Fandovi.)*

Fanda: *„To jste hodnej, děkuju, jste moc hodnej, díky.“*

Holan: *„No, dostanu od vás třináct set padesát korun.“*

Fanda: *„Aha. (Vytahuje peněženku.) No, tady máte patnáct set, to máte na benzín, ztracenej čas a pošlapanej trávnik.“*

Holan: *„A příště nelítejte v zablácenejch botech po cizím baráku. Buďte tak laskavi.“ (Do rozhovoru se přidává Neliba.)*

Neliba: *„Příště nechá kolega vaší paní matku umřít.“¹¹⁶*

Druhou absurdní situaci, kdy si na záchranku přijde stěžovat další jedinec, nacházíme v případě, kdy byl zachráněn šestiletý chlapec, jehož uštknula kobra. Jelikož na

¹¹⁵ *Sanitka*, 6. díl, stopáž: 36:51-37:04.

¹¹⁶ *Sanitka 2*, 8. díl, stopáž: 34:29-35:34.

ušknutí člověk může zemřít do pár minut, Vojta jakožto lékař jedoucí k dítěti, musí jednat rychle. Odchytová služba však prozatím nestihla přijet k místu nehody, nebezpečná kobra se tak volně pohybuje kolem chlapce. Vojta musí kobru zabít, což se stává předmětem sporu, jelikož otec dítěte, pan Radílek, si přijde stěžovat.

Radílek: *„Jednoho člena rodiny jste nám zachránil, ale druhýho jste nám zabil.“*

Vojta: *„To jako myslíte tu bestii, která málem připravila vo život vašeho kluka?“*

Radílek: *„Jakou bestii? To byl brejlovec, vzácná kobra indická.“*

Vojta: *„To mě nezajímá.“*

Radílek: *„A to vás bude zajímat. Já ted' chci těch dvacet litrů, tolik mě stála, víte! (Obrací se k manželce.) No, řekni něco, mluv, řekni něco, řekni něco, řekni, mluv. No, no, no, šup.“*

Radílková: *„Ale já nevím, tak jsem samozřejmě ráda, že moje dítě žije, ale možná jste fakt asi mohl použít ten chloroform, abyste toho hada podchlادil a uspal. Nevím, nevím.“*

Radílek (ptá se ženy): *„Co nevíš? Co nevíš, co pořád nevíš, prosím tě? Víme, víme, víme.“*

Vojta: *„Pojďte sem, já vám něco řeknu (bere Radílka stranou). Jděte do prdele. Na shledanou.“¹¹⁷*

Radílek tedy odchází s nepořízenou. Na uvedených příkladech můžeme vidět, že i přes veškerou snahu lékařů zachránit pacienta se jejich dobře odvedená práce setkává s nepochopením a kritikou.

3.1.5 Nemocnice nechce přijmout pacienta, jenž byl sanitkou dovezen

Motiv, kdy nemocnice odmítne z různých důvodů přijmout pacienta, se nachází v obou řadách, avšak se zcela rozdílnými následky. Kategorie je vymezena hádkou lékaře záchranné služby, jenž pacienta sanitkou přivezl, a nemocničním lékařem, který formuluje nerozumné argumenty, proč pacient musí být převezen do jiného zdravotnického zařízení. Zdlouhavý příjem však může vést ke zhoršení pacientova zdravotního stavu.

¹¹⁷ Sanitka 2, 12. díl, stopáž: 34:00-34:53.

V **první řadě** uvedený motiv nacházíme jedenkrát.

Záchranáři v čele s Vojtou nedokážou do žádné z nemocnic umístit pacienta v bezvědomí, který se pokusil o sebevraždu. Musejí provádět podpurné dýchání, avšak jelikož nejsou poškozené dýchací cesty, pacienta nechtějí přijmout na krčním oddělení a posléze ani na interně, kde lékař argumentuje, že dýchání je záležitostí anesteziologa. Lékař také konstatuje, že mají nedostatečný počet lůžek a málo odborný personál. Vojtovi doporučuje, aby pacienta převezli na chirurgii.

Vojta: *„My jsme rychlá lékařská pomoc. V téhle chvíli možná někdo na ulici vykrvácel, jenom protože my už druhou hodinu hledáme jednu mizernou postel.“*

Lékař: *„Víte, že mě vaše spekulativní horory nevzrušují, doktore?“*

Vojta: *„Okamžitě zavolejte anesteziologa, nebo dám posádce příkaz, aby dýchání ukončila.“*

Lékař: *„Vy ho chcete zabít?“*

Vojta: *„My jsme pacienta přivezli do zdravotnického zařízení a musíme jet. K jiným pacientům.“*

Lékař: *„Podám na vás stížnost, doktore.“¹¹⁸*

Spor končí stížností, která je na Vojtovo chování podána Jarošovi, jenž Vojtovi uděluje pouhé napomenutí.

Ve **druhé řadě** se vykytují dvě podobné situace, avšak končí smrtí a přímo souvisejí se společným jmenovatelem *Módní*, a to s motivem trestní oznámení a soudní řízení. Z tohoto důvodu budou popsány později.

3.1.6 Konflikty se záchranou službou

Konflikty jsou běžným jevem v mezilidských vztazích. Jedná se o střet dvou či více názorů, které se jedinci snaží prosadit. V **první řadě** se nacházejí pouze spory mezi pracovníky (viz *Výjezdy sanitek k pacientům*), avšak ve **druhé řadě** nacházíme spory mezi záchranou službou a jedincem, který k záchraně službě nemá pracovní vztah.

Jedincem je pan Matyáš, jenž si opakovaně stěžuje na užívání zvukových sirén sanitek při výjezdu průjezdem na ulici. Bydlí blízko jednoho ze stanovišť, proto ho stálé houkání ruší, avšak sanitky houkat musejí, jelikož vjíždí na frekventovanou ulici. Matyáš se však s tímto sdělením nespokojí, oznamuje, že si bude stěžovat na ministerstvo životního prostředí. Při dalším výjezdu jsou dětmi do průjezdu nasypány hřebíky, a tak sanitka nemůže vyjet k případu, jelikož skončí s propíchnutými koly. Záchranáři tuší, že za čin je zodpovědný právě Matyáš, proto rezignují a v průjezdu houkat nebudou. To se však stane osudným. Jelikož jejich vůz není ozvučen, nákladní auto jedoucí po hlavní silnici o vyjíždějící sanitce netuší a nabourává do ní. Záchranářské auto je nárazem převráceno, Fanda s Nelibou krvácí, jsou ošetřeni a kolem místa nehody se schází zvědavý dav, v němž nechybí ani Matyáš. Fanda Matyáše napadne.

Fanda: *„Jdeš se podívat, co jsi způsobil?“*

Matyáš: *„Co si to dovoluujete? Okamžitě mě pusťte!“*

Fanda: *„Příště ti ty hřebíky, co tadý sypeš, narvu rovnou do krku, ty šmejde!“¹¹⁹*

Matyáš vyhrožuje, že za napadení bude Fandu žalovat. Fanda si také musí dýchnout do alkohol testeru a nadýchá 0,15 promile alkoholu. Sám se přiznává, že vypil jedno malé pivo, což

¹¹⁸ *Sanitka*, 8. díl, stopáž: 10:46-11:12.

¹¹⁹ *Sanitka 2*, 5. díl, stopáž: 30:43-30:52.

musí být nahlášeno. Matyáš má radost, že by Fanda mohl být za požití alkoholu na pracovišti potrestán. Fandovi je strhnuto 30 % z platu a měl by se Matyášovi za bezdůvodné napadení omluvit, to však odmítne, proto omluvu místo něj vykoná Jan. Matyáš je však plný zášti a místo přijetí omluvy konstatuje:

Matyáš: „*Nákladák měl tu sanitku rozšmelcovat, aby v ní ti hajzlové schcipli.*“

Jan (vrazí Matyášovi facku): „*Tohle je moje omluva a můžete mě žalovat.*“¹²⁰

Výsledkem konfliktu je, že sanitky i nadále budou v průjezdu užívat zvukové sirény a dále tento spor nepokračuje.

3.1.7 Vědecko-technické vymoženosti

Do vědecko-technických vymožeností bylo zařazeno úsilí, které vedlo ke zlepšení přístrojů a k modernizaci lékařského vybavení. Jelikož se děj **první řady** seriálu odehrává v letech 1956-1975, stali jsme se seriálovými svědky rozsáhlejšího technického vývoje než v řadě druhé. Již na konci 50. let 20. století funguje rádiové spojení a dispečerky na operačním středisku jsou tak nemocným nepřetržitě k dispozici. Telefonické výzvy žádající poskytnutí pomoci jsou zapsány na lístky, kde dispečerka uvede také přesný čas přijetí, jméno pacienta a jméno volajícího. Poté je zpráva předána záchranné posádce. Každý telefonický rozhovor je zaznamenáván na magnetofonový pásek.

Ve **druhé řadě** je operační středisko vybaveno moderními přístroji, zdravotní sestry mají k dispozici počítač a tísňové výzvy, které vyhodnocují, předávají pomocí pageru výjezdové skupině, která vyjíždí ze stanoviště, jež je místu nehody nejbližší. Všechny vozy jsou vybaveny GPS, a tak může dispečerka rychle zjistit polohu vozu na mapě. Ihned po přijetí výzvy dispečerka zjišťuje polohu neštěstí a určuje, zda se k pacientovi dostane sanitka, či se pacient nachází na odlehlém místě a bude třeba zásahu letecké záchranné služby, s níž má pražská záchranná služba smlouvu. K méně závažným případům vyjíždí pouze sanitka s řidičem a záchranářem, k těm vážnějším je vyslán záchranářský vůz s doktorem. Pokud vyjedou oba vozy, setkávají se na místě zásahu. Setkáváme se tak s rozdílem od první řady, jelikož v ní k místu nehody jezdil pouze jeden vůz, v němž byl přítomen řidič, sanitář a lékař.

Další technické vymoženosti, o které se usiluje v **první řadě**, se týkají získání nových typů modernějších sanitek. Ředitele Jaroše tak čeká složité vyjednávání, jehož výsledkem je skutečnost, že ze záchranářského vozu značky mercedes a později z několika vozů jugoslávských sanitek, mají doktoři radost. Dále je otevřena nová základna na Žižkově, která by měla vést k urychlení zásahů v odlehlých oblastech města Prahy. Jedná se o

¹²⁰ *Sanitka 2*, 5. díl, stopáž: 45:06-45:19.

jedinou pobočku záchranné služby v první řadě, zatímco v řadě druhé záchranka disponuje několika stanovišti, odkud sanitky vyjíždějí.

Ve **druhé řadě** je záchranná služba obohacena o zařízení na mytí a dezinfekci sanitních vozů a také byl položen základní kámen nové budovy záchranné služby, která je v závěru řady postavena a otevřena. Jedná se o okamžik, na který se čekalo téměř sto padesát let, tato nová, moderní budova je patřičnou stavbou, která odpovídá práci záchranářů 21. století.

3.1.8 Katastrofy

Katastrofy jsou nečekané a náhodné události velkého rozsahu, kdy je ohroženo zdraví a životy velké skupiny lidí. V obou řadách seriálu shodně nacházíme dvě velká neštěstí, u nichž musí záchranná služba zasahovat. V první řadě seriálu se jedná o dvě dopravní nehody, a to havárii dvou autobusů a osobního automobilu a v poslední epizodě je podle skutečné události zobrazena havárie letadla. Ve druhé řadě se opakuje motiv dopravní nehody autobusu a osobního automobilu a v poslední epizodě záchranáři řeší důsledky výbuchu na rockovém koncertě.

Všechny uvedené katastrofy mají společné prvky, a to zmatený křik raněných, kteří hledají své blízké, mrtvé jedince, které lékaři nedokázali zachránit, a skutečnost, že k zásahu musí vyjet co největší počet záchranářských vozů, zachraňovat musí i ti lékaři, kteří nemají službu.

V **první řadě** k havárii dvou autobusů a osobního automobilu vyjelo pouze pět sanitek, na místě nehody se nacházelo třicet raněných. Ředitel Jaroš se potýká s nedostatkem lékařů i řidičů, což je příčinou, proč vyjelo málo vozů. Zobrazena je profesionalita, spolupráce a koordinace lékařů. Zajímavá je skutečnost, že přes riziko nálezů a infekcí lékaři nepoužívají žádné ochranné rukavice.

Letecká katastrofa, která se stala v Suchdole a která je ztvárněna autenticky podle skutečné události, je zásahem, který je považován jako jeden z nejrychlejších, jenž se v dějinách záchranné služby udál. „*Osmadesát mrtvých, dvaapadesát raněných. Celá akce skončila třicet devět minut po přijetí prvního hlášení,*“¹²¹ jsou výsledky neštěstí, za něž jsou pracovníci záchranné služby oceněni. „*Poskytli jste důkaz o vysokých kvalitách své připravenosti. Způsob, jakým jste ve vzorné spolupráci řešili následky leteckého neštěstí, vzbudil úctu i obdiv. Ještě jednou vám všem jménem Národního výboru hlavního města Prahy srdečně děkuji.*“¹²²

Ve **druhé řadě** se s první katastrofou setkáváme v polovině první epizody, konkrétně se střetem autobusu a osobního automobilu. Na místě nehody se nachází dvacet zraněných. Zachraňovat vyjíždí i Marek, který coby lékař zásah nezvládne. Zmatkuje, jeho zásah je vysoce neprofesionální. Nezvládne píchnout uklidňující injekci pacientovi v šoku, nedokáže najít pacientovu žílu, tento úkol za Marka musí provést řidič Neliba. Marek ví, že jako doktor selhal.

¹²¹ *Sanitka*, 11. díl, stopáž: 41:57-42:07.

¹²² *Sanitka*, 11. díl, stopáž: 47:48-48:16.

Přestože k nehodě bylo vysláno málo aut, lékaři situaci zvládli dobře, za což jim ředitel Jan Kaderka děkuje.

Druhou vážnější katastrofou, vyskytující se ve druhé řadě, se stal výbuch plynu na rockovém koncertě. Klub začal hořet, opět se jedná o hromadné neštěstí naléhavosti jedna. Jan kvůli neštěstí musí opustit svou narozeninovou oslavu – popsáno ve společném jmenovateli *Krátké citové vzplanutí* – a Marek opět musí píchnout uklidňovací injekci, tentokrát úspěšně, čímž sklídí pochvalu od Neliby: „Vypadá to, že jste se to konečně naučil, doktore.“¹²³ Pak se náhle zřítí strop, který zavalí Gordona. Když se o vážném zranění svého muže dozví Simona, předčasně porodí nemanželského syna. Celkově se však jedná o dobře zorganizovaný záchranný zásah, který si vyžádal čtyřicet dva zraněných a dvacet tři mrtvých. Podle dalších informací, které se dozvídáme, se jednalo o největší zásah záchranné služby za posledních deset let.

První řada	Druhá řada
Změna pracovního místa:	
1	1
První výjezd s konfliktem:	
1	1
Zbytečný výjezd:	
1	4
Záchrana bratra:	
1	1
Mylně definovaná diagnóza:	
1	0
Pracovní selhání:	
0	5
Poděkování lékařům záchranné služby:	
2	4
Nevděk k práci lékařů záchranné služby:	
0	2
Nemocnice nechce přijmout pacienta:	
1	2
Konflikty se záchrannou službou:	
0	3
Katastrofy:	
2	2

Tab. 1: Srovnání kategorií společného jmenovatele Práce

3.2 Rodinné vztahy

Rodinné vztahy jsou druhým společným jmenovatelem, který byl získán na základě podobných obsahových a tematických motivů, které byly spojeny do jednotlivých kategorií souvisejících s příbuzenským svazkem. Jedná se o různorodé interakce mezi rodinnými příslušníky, které jsou pozitivního, ale také negativního charakteru. Rodinné vztahy by se měly vyznačovat soudržností, vzájemnou pomocí, tolerantností a především trvanlivostí,

¹²³ *Sanitka 2*, 13. díl, stopáž: 8:04-8:06.

nicméně v seriálu nacházíme také komplikované mezigenerační spory. Aby mohly rodinné vztahy vzniknout, musí proběhnout svatba. Nespokojená manželství zanikají rozvodem, avšak rozvod nemusí vždy znamenat úplné přetržení svazků. Rozvedení jedinci mohou mezi sebou mít přátelské vazby a nadále si mohou pomáhat, tak jako v případě Elišky a jejich bývalých manželů.

3.2.1 Soudržnost rodiny

První získanou kategorií v rámci společného jmenovatele *Rodinné vztahy* se stala *soudržnost rodiny*. Rodinu jako kompaktní celek nacházíme především ve vztahu bratrů Janderových.

V **první řadě** je tato soudržnost zřetelnější. Vojta, jakožto starší z bratrů, po smrti matky dohlíží na mladšího Jaroslava. Bydlí společně v jednom bytě. Jára miluje koně a touží s nimi pracovat, avšak jeho zdravotní problémy mu tuto práci neumožňují. Má však hudební talent, proto jej Vojta podporuje ve hře na piano či housle tak, aby se z něj v budoucnu stal úspěšný učitel hudby. Bratrský soudržný vztah se dále vyznačuje Vojtovou ochotou Jardovi pomoci za každé situace, byť by jej tato pomoc mohla stát pracovní nabídku do zahraničí. Když Vojta dostane nabídku roční výzkumné stáže do Londýna, rád by ji přijal, jenže nastávají problémy s Jardou, který si spolu s kamarády vsadil na koně. Jelikož byl Jára zbit a dluží peníze, Vojta se rozhodne, že jestliže má na výzkumnou stáž odjet, bratra vezme s sebou. Nemůže a nechce jej tady nechat bez dozoru. Jára však skutek svého bratra není schopen dostatečně ocenit, situaci vnímá, že Vojta má pro něj pouze příkazy a zákazy, nechce s ním již dále mluvit. Oči mu otevře Vojtova přítelkyně Eliška: „*Ten tvůj pitomej bratříček vyvádí psí kusy. A víš proč? Jen proto, aby tě dostal z hnoje, který sis pod sebe nadělal. Děláš to výborně. Fakt, vůbec se s ním nebav, dyť to je trouba, vobětavej, hloupej trouba, který je vochotnej vykašlat se na svý zásady a nakonec udělat nějakou pitomost, jenom proto, aby ti pomohl. No, jen tak dál.*“¹²⁴ Po rozhovoru s Eliškou si Jára uvědomí, že Vojta mu opravdu pomáhá a chce zkusit udělat všechno pro to, aby bratrovu důvěru již nikdy nezklamal.

I ve **druhém řadě** seriálu se Vojta snaží dohlížet na svého bratra, a to přesto, že jsou oba dospělí. Po zbytečné smrti Jaroslavovy ženy Alžběty, která bude popsána dále, Vojta odmítne odjet na misi Doktorů bez hranic. Opět chce na bratra dohlédnout.

¹²⁴ *Sanitka*, 9. díl, stopáž: 48:25-48:50.

- Markéta: „Ty na tu misi nejedeš?“
- Vojta: „Někdo Alžbětu okradl a Jarda ho chce najít.“
- Markéta: „A ty mu s tím chceš pomáhat?“
- Vojta: „Já mu to chci rozmluvit, protože jestli ho najde, tak ho zabije.“
- Markéta: „Takže tam nejedeš kvůli Járovi. Už jsem se lekla, že kvůli mně.“¹²⁵

Ačkoli Vojta neodjíždí, jeho žena Markéta zůstává zklamaná. V seriálu totiž nenacházíme žádnou soudržnost jejich manželství. Žijí sice spolu, ale každý má své zájmy a své aktivity, a to přesto, že se Markéta členům rodiny Janderových snaží pomáhat co nejvíce. Bude to ona, kdo zaplatí Alžbětinu operaci očí, kterou Vojta uhradit nechce. Ve druhé řadě se tak Markéta Foldynová stává podstatným členem rodiny, snažící se o rodinnou pohodu a pomoci za každé okolnosti.

Další případ rodinné soudržnosti nacházíme u bratrů Jana a Theodora Kaderkových. V tomto bratrském vztahu, je to Jan, který se finančně snaží pomáhat Theodorovi, jenž je neúspěšným akademickým malířem dlužícím peníze. Je to právě Jan, který se snaží o obnovu vztahu mezi Theem a jejich matkou. Tato snaha, jak se dozvíme v následujících odstavcích, je nakonec úspěšná, Theodor je matkou znovu přijat do rodiny.

3.2.2 Zavrnutí syna

Seriálové vztahy v rodině jsou charakteristické mezigeneračními rozdíly, přičemž tyto vztahy, především mezi rodičem a potomkem, byly narušovány nepříznivými okolnostmi, kdy docházelo k zavrnutí syna, přičemž toto zavrnutí bylo pouze dočasné. Nikdy se nejednalo o zavrnutí dcery. Do této kategorie byli zařazeni synové, kteří provedli čin, jímž zklamali svého rodiče, a dotyčné rodiny si musely projít jistým trápením. Po několika seriálových epizodách však syn u rodiče znovu nachází důvěru, čímž je znovu navázán rodinný vztah, kdy dochází k upevnění rodinné soudržnosti a k posílení rodinných vztahů.

V **první řadě** je zavrnutým synem Vojta. V tomto případě spíše nacházíme zklamanou pýchu otce, kdy si syn vybral jiné povolání, než si otec přál. Můžeme konstatovat, že v tomto případě se jedná o otcovu malichernost. Jak víme z předchozí kapitoly, Vojta, jenž pracoval jako chirurg na klinice, se rozhodl přejít k záchranné službě. Jelikož je zaměstnání doktorů u záchranné služby považováno za podřadné, Vojta se

¹²⁵ Sanitka 2, 7. díl, stopáž: 44:36-45:09.

setkává se zklamáním u svého otce Cyrila, jenž z něj chtěl mít primáře a skutečnost, že Vojta změnil pracovní místo, nedokáže unést. Jelikož od Vojty očekává racionální zdůvodnění, proč z kliniky přestoupil k záchranné službě, čeká na svého syna v lékařském pokoji. Vysvětlení se však nedočká. Zvoní telefon, ve kterém Vojta dostává hlášení, že musí vyjet k případu opilého muže v bezvědomí. V Cyrilovi se perou dva pocity: pocit otce, který by byl rád pyšný na svého syna a pocit zklamání.

Cyryl (k Vojtovi): „*Vychoval jsem tě, jak jsem nejlíp uměl. Dělal jsem všechno, abys vystudoval, ale ne pro to, abys sbíral po Praze ožralý.*“

Miluška: „*Cyrile, ovládej se.*“

Cyryl: „*Já jsem ještě nedomluvil, sedni si (řídá Milušce). Posad' se (rozkazuje Vojtovi).*“

Vojta: „*Já nemůžu.*“

Cyryl: „*Tady zůstaneš!*“ (Vojta si sedá.)

Cyryl (drží Vojtu otcovsky za rameno): „*Včera povídal starý Hronek, jednou budeme tvému Vojtovi odhalovat na baráku desku. Zlatý ruce. Celý z bronzu.*“

Miluška: „*Třeba budou, Cyrile.*“

Cyryl: „*Ale nebudou.*“

Vojta: „*Nezlobte se, ale já vážně musím. Počkejte na mě doma, no.*“

Cyryl: „*Tak si jdi, ale pamatuj si, že jestli tady zůstaneš, skončili jsme pro vždycky. Pojd', Miluško.*“ (Odcházejí, ve dveřích se Cyryl zastavuje.) „*Vojto, chlapče můj, proboha tě prosím neudělej mi hanbu.*“¹²⁶

Cyryl následně navštěvuje Járu, jenž otci pokládá otázku, zda mluvil s Vojtou. Cyryl místo odpovědi rozkazuje, aby Vojtovo jméno před ním už nikdy nevyslovoval. Otec a syn se usmíří až ve čtvrté epizodě, kdy se Cyryl pohádal se svým bratrem Kamilem ohledně flinty. Cyryl přichází do bytu svých synů. Dveře mu otevře Vojta. Po úvodních frázích, kdy se Cyryl na svého syna vůbec nepodívá, se začnou usmířovat.

Cyryl: „*Musíme si promluvit všichni.*“

Vojta: „*Já na to čekám už dlouho.*“

Cyryl: „*Nemůžu ti vyčítat, že jseš po mně (drží flintu). Nejprv bysme měli uklidit tu flintu.*“

Vojta: „*Dej ji sem.*“

Cyryl: „*Co kdybysme vypálili ránu na počest?*“

Vojta: „*Na počest čeho?*“

Cyryl: „*Nad námi je už jenom pûda, co?*“ (Oba se usmívají.)

Vojta: „*Dej to sem.*“

Cyryl: „*Pûda a Pán bûh. Vystřelíme petardu, at' vo nás všichni vědí.*“

Přichází Jára s Kamilem.

Jarda: „*Tati, neblázni, dej sem tu flintu.*“

Kamil: „*Blázne bláznivej!*“

Cyryl: „*Ano, bláznivej, ale šťastnej!*“ (Dívá se s úsměvem na Vojtu a střílí na usmířenou.)¹²⁷

Ve **druhé řadě** seriálu k zavrnutí syna vedly silnější pohnutky. Syn je však posléze do rodiny zpátky přijat, avšak k tomuto obnovení vztahu vedla nešťastná rodinná událost. Událost, která se stala přímo zavrnutému synovi, a rodič si uvědomil, že by měl

¹²⁶ *Sanitka*, 2. díl, stopáž: 41:45-43:17.

¹²⁷ *Sanitka*, 4. díl, stopáž: 55:34-56:38.

být tím, kdo svého potomka podpoří. Ve druhé řadě nacházíme motiv zavrnutí syna dvakrát. V prvním případě se jedná o Theodora Kaderku, který byl zavržen svou matkou:

- Jan: „*Na Štědrej den tady bude Theo.*“
Kaderková: „*Tak to teda ne.*“
Jan: „*Tak to teda jo.*“
Kaderková: „*Ty si s ním nebydlel. Málem vybilil celý barák, aby měl na to svoje fetování.*“
Jan: „*Už toho přece dávno nechal.*“
Kaderková: „*Já mu nevěřím.*“
Jan: „*Prodal dva obrazy, bude mít výstavu.*“
Kaderková: „*To mě nezajímá.*“
Jan: „*Mami, proboha, dyť je to tvůj syn.*“
Kaderková: „*Byl. Byl to můj syn.*“¹²⁸

Více se o rodinném sporu nedozvídáme, pouze víme, že matka Kaderková jako svého syna akceptuje pouze Jana. Poté, co Theo v amoku zničí několik významných obrazů v národní galerii, Jan Kaderkové oznamuje, že škoda byla vyčíslena na sto dvacet tisíc. Kaderková konstatuje: „*Já to zaplatím. Ale vidět ho nechci.*“¹²⁹ Kvůli svému činu se Theo musí léčit v psychiatrické léčebně. Jakmile je propuštěn, čeká na něj Jan, ale i Kaderková, která se setkání se svým synem brání.

- Kaderková: „*Jsem měla zůstat doma. Já na něj nemám nervy.*“
Jan: „*Ale on tě teď potřebuje. Jinou mámu nemá. Ale nepřeháníš to už?*“
Kaderková: „*Jak se k němu mám chovat po tom všem?*“
Jan: „*Ty už něco vymyslíš.*“
(Z psychiatrické léčebny vychází Theo a míří k Janovi a matce.)
Theo: „*Ahoj mami, co ty tady?*“
Kaderková (nejistě): „*Vadí to?*“
Theo: „*Je mi líto, že nejsem někdo jinej, sorry.*“
Kaderková: „*Jsi můj syn.*“¹³⁰

¹²⁸ *Sanitka 2*, 2. díl, stopáž: 49:00-49:45.

¹²⁹ *Sanitka 2*, 5. díl, stopáž: 39:34-39:39.

¹³⁰ *Sanitka 2*, 6. díl, stopáž: 17:21-18:20.

Následně můžeme sledovat usmíření, kdy matka odchází uprostřed svých synů, přičemž každého z nich se drží za paži. Toto zavrnutí syna po usmíření můžeme přesunout do kategorie *Soudržnost rodiny*, a to z důvodu, že Kaderková se nyní pro Thea snaží udělat to nejlepší. Protože je neúspěšným malířem, prosí o pomoc bývalého Theodorova profesora, aby zhodnotil jeho tvorbu. Theovi je tak ukázán nový směr jeho kariéry, na olejomalbu by měl zapomenout a měl by se věnovat grafice, v té bude úspěšný.

Druhé zavrnutí syna nacházíme mezi Josefem Nelibou a jeho synem Tomášem, který pracuje v reklamní agentuře v Americe.

Neliba svému synovi pravidelně telefonuje a stále se jej ptá, kdy ho navštíví v České republice. Touží syna vidět. Tomáš svůj příjezd do vlasti stále oddaluje, otcí tvrdí, že se mu rozjíždí nový obchod, proto nemůže přiletět. Musíme však říct, že Tomáš má svého otce opravdu rád, jakmile je to jen možné, posílá mu finanční dary, které pro Nelibu mají být útěchou, protože Tomáš ví, že jakmile se jeho otec dozví pravdu o jeho skutečném oboru podnikání, bude zklamán. Přestože se svou profesí snaží tajit, pravda je odhalena. Po deseti letech Tomáš v jedenácté epizodě přilétá do Čech. Na letišti na něj nečeká pouze jeho otec, ale také skupina novinářů. Neliba nemůže uvěřit, že z jeho syna je mediální hvězda. Tomáš se snaží novináře odehnat, rozhovor poskytuje velmi neochotně, což je důvodem, že novináři přímou otázkou zaútočí na Nelibu: „*Pane Nelibo, co říkáte tomu, že váš syn Tom Neli je jedním z největších magnátů pornoprůmyslu v USA?*“¹³¹ Neliba nemůže uvěřit tomu, co slyšel, zklamaně z letiště odchází. Tomáš se otcí snaží objasnit situaci, avšak setkává se s nepochopením a zavrnutím.

Neliba: „*Takhle to teda je, ty vážně točíš porňáče a dokonce jsi si kvůli tomu změnil i jméno.*“

Tomáš: „*Jo. Já jsem ti to chtěl říct, tati. Já jsem tu nechtěl přijet. Já jsem se bál. Přesně tohohle jsem se bál.*“

Neliba: „*To si se bál správně.*“¹³²

Tomáš následně navštěvuje svého otce, avšak Neliba mu neotevře. K usmíření dojde posléze, avšak z důvodu, že Tomáše čeká těžká operace srdce, při níž jsou značná rizika výkonu. Tomáš operaci nemusí přežít. Neliba má o svého syna strach, snaží se zapomenout na jeho kariéru a modlí se za něj v kostele. Tomáš operaci přežívá, čímž stejně jako v rodině Kaderkových dochází k opětovnému stmelení rodiny.

3.2.3 Svatba

Svatba jakožto počátek nové rodiny se vyskytuje pouze v první řadě seriálu, ve druhé řadě je zcela vynechána. V **první řadě** seriálu můžeme rozlišit dva typy svatby, a to svatbu tichou a svatbu z trucu. Tichá svatba nebyla v seriálu zobrazena, neměli jsme

¹³¹ *Sanitka 2*, 11. díl, stopáž: 40:49-40:55.

¹³² *Sanitka 2*, 11. díl, stopáž: 41:29-41:48.

možnost zhlédnout nevěstu Elišku a ženicha Vojtu. O proběhnutí svatbě se dozvídáme pouze z rozhovoru, který proběhne při rodinném obědě:

- Cyril: „Proč nejíte?“
Vojta: „Já nebudu, já nemám hlad.“
Eliška: „Já taky ne, děkuji, tatínku.“
Cyril: „Ještě jste přecpaní z veselky, co? To se divím, že jste tu svatbu neodbyli v tramvaji.“¹³³

Druhá seriálová svatba se na rozdíl od svatby Elišky s Vojtou neuskutečnila z lásky, ale z trucu a jakéhosi rozmaru, protože láska doktorky Evy Dolejšové k Vojtovi nebyla opětována. Eva sama svou připravovanou svatbu nazývá tragédií: „Zrovna teď se odehrává jedna tragédie přímo vedle tebe. Příští pátek si беру primáře Houdka. (Směje se.) No, vlastně ani nevím proč.“¹³⁴ Důvody svatby nechápe ani sám ženich, primář Vratislav Houdek:

- Houdek: „Proč si mě vlastně bereš?“
Eva: „Ty nevíš?“
Houdek: „Ne.“
Eva (směje se): „To jsme dva. Ne, protože jsi hodný, milý, moudrý a tolerantní.“¹³⁵

Svému budoucímu manželovi dá pusu na líčko, avšak první rozpor přichází ihned při svatební hostině, kdy Eva svému novomanželi vyhrožuje: „Jestli na mě ještě jednou křikneš, tak ti uteču.“¹³⁶ Ze svatební hostiny opravdu odchází, a to do Vojtova bytu, v němž proběhne telefonát mezi Evou a Houdkem. Slyšíme však pouze Evu, která oznamuje: „Ano Vratislave. Ano, já jsem tady na návštěvě. Co by to mělo znamenat, prostě jsem ho chtěla vidět. Proč? Protože ho miluju.“¹³⁷

Neopětovaná láska Evy je zobrazena nejen v uvedeném motivu svatby, ale přesahuje také do kategorie *Nešťastná láska* a *Sokové v lásce*.

3.2.4 Rozvod a bývalí partneři

Do kategorie rodinných vztahů byl zařazen i **rozvod**, jímž manželství právně zaniká. Rozvod v **první řadě** seriálu nacházíme u manželů Houdkových. Eva ani

¹³³ *Sanitka*, 9. díl, stopáž: 8:05-8:17.

¹³⁴ *Sanitka*, 5. díl, stopáž: 18:34-18:48.

¹³⁵ *Sanitka*, 5. díl, stopáž: 21:14-21:51.

¹³⁶ *Sanitka*, 5. díl, stopáž: 40:16-40:18.

¹³⁷ *Sanitka*, 5. díl, stopáž: 45:10-45:31.

v manželství nedokázala na Vojtu zapomenout, což je důvodem, proč její manželství ztroskotá.

Ve **druhé řadě** rozvod proběhne mezi Vojtou a Markétou, jejichž manželství nevyjadřovalo náznaky soudržnosti a společných zájmů.

K rozvodu byla přiřazena **kategorie bývalých partnerů**, a to z důvodu, že vztahy mezi partnery po rozvodu nebyly přetrženy, bývalí manželé spolu nadále komunikují, zůstali přáteli. Vztahy se tedy i po rozvodu vyznačují trvanlivostí a soudržností.

Vztah bývalých manželů je v **první řadě** zobrazen v interakci mezi Eliškou a jejím bývalým mužem Mílou. Můžeme říci, že Míla má svou bývalou ženu stále rád, udělal by pro ni cokoli. Jelikož pracuje na letišti a má kontakty v zahraničí, není pro něj problém sehnat jedlé kaštiny, jimiž se chce Eliška zavděčit Vojtovi a které v Praze nelze sehnat. Jakmile Eliška shání byt, ve kterém by společně s Vojtou bydlela, opět jí pomáhá Míla. Pouze díky jeho pomoci Eliška koupí byt. Míla je Elišce vždy nápomocný, a to z důvodu, že pro ni chce stále to nejlepší, chce jí být nablízku, vždyť jí nabídl byt, v němž sám obývá jeden pokoj. Mílovu ochotu Elišce pomáhat však můžeme klasifikovat přáním získat Elišku zpátky, čímž Míla představuje soka v lásce.

I ve **druhé řadě** seriálu nacházíme kategorii bývalých partnerů. Eliška je opět tou, která je postavena do role bývalé manželky. Jejím bývalým mužem je nyní Vojta, muž, jenž se stal v první řadě jejím manželem. Jejich manželství nevydrželo. Přestože mají společného syna Marka, Vojta od rodiny odešel k jiné ženě. Další společné prvky ve srovnání s první řadou nacházíme v situaci, kdy bývalý manžel, tedy Vojta, nachází Elišce bydlení v momentě, kdy se musí ze svého současného bytu vystěhovat. Přes skutečnost, že jsou Eliška a Vojta rozvedený pár, jsou si v životě stále nápomocní. Jediná změna je ta, že v návrat bývalého manžela doufá Eliška. Po celou dobu patnáctiletého Vojtova manželství zůstala sama, jediným mužem v jejím životě byl syn Marek, s nímž i v jeho dospělém věku sdílí byt. Přání, aby se k Elišce vrátil bývalý manžel, jí je splněno, Vojta její lásku opětuje, čímž se tato kategorie propojuje s kategorií *Láska bývalých partnerů*.

První řada	Druhá řada
Soudržnost rodiny:	
1	2
Zavrnutí syna:	
1	2
Svatba:	
2	0
Rozvod:	
1	1
Kladný vztah bývalých partnerů:	
1	1

Tab. 2: Srovnání kategorií společného jmenovatele Rodinné vztahy

3.3 Láska

Další získanou kategorií se stal společný jmenovatel *Láska*. Láska je specifická podoba vysoce intenzivního prožívání vztahu. Nejčastěji je tohoto pojmu užíváno ve vztahu člověka k člověku, tedy ve vztahu mezi mužem a ženou. Abychom mohli o lásce mluvit, musí nejprve vzniknout. Jedná se o okolnosti vzniku, kdy se pozvolným způsobem rodí nové city, jež se následně vyznačují dlouhodobým trváním nebo legitimizací v podobě manželství. Manželství nemusí být trvalého charakteru, avšak rozpadem manželství nemusí zaniknout láska, což je případem v *Sanitce 2*, kdy se rozvedený pár k sobě po letech vrátí. Láska může být také odmítnuta, čímž se její charakter mění na lásku nešťastnou, která se může projevovat iracionálním jednáním či trvalou snahou získat zvolený protějšek, který však o vztah nestojí. Láska by měla probíhat mezi dvěma lidmi – partnery, avšak v seriálu v několika případech nacházíme triádu, kdy se u páru objevuje někdo další, tzv. sok v lásce, který se snaží páru uškodit. Láska se netýká pouze mladých lidí, může být příjemným životem jedinců ve starším věku, kteří lásce přidávají vyšší hodnotu. V moderních společnostech může být láska nahrazována krátkodobým flirtem, přičemž může být zvýšena hodnota předchozího vážného vztahu. Uvedené situace byly nalezeny v analyzovaném seriálu a rozčleněny na jednotlivé následující kategorie.

3.3.1 Rodící se láska

V **první řadě** seriálu pozvolné vzplanutí citů nacházíme u dvojice Vojtěch a Eliška. Toto citové vzplanutí je stále upevňováno, a to i přes skutečnost, kdy dojde k mnoha neshodám, dokonce i ke krátkému rozchodu, přesto však vztah dospěje ke svatbě a manželství. Dvojice se poznala netradičním způsobem: Eliška přijela na kole na kliniku,

kde Vojta pracoval, s akutním zánětem slepého střeva. Ihned po svém uzdravení chce Eliška Vojtovi poděkovat, přinese mu láhev šampusu. Když si ji Vojta nechce vzít, dává mu alespoň svou vizitku. Při odchodu se na něj dlouze podívá, v pohledu můžeme spatřit první náznak zamilovanosti. Podruhé se setkávají v momentě, kdy je Vojta ve službě a jako záchranář přijíždí do hotelu, v němž Eliška pracuje a v němž se strhla rvačka. Jakmile Eliška Vojtu zahlédne, zdraví jej, je potěšena, že Vojtu opět vidí, snaží se s ním navázat kontakt:

Eliška: „*Ta jízva už není skoro vůbec vidět, často si vzpomenu.*“

Vojta: „*To je od vás hezký, děkuju. Uhm. To člověk na záchrance tak často neslyší, spíš nám lidi nadávají.*“¹³⁸

Eliška se dále snaží o konverzaci: „*Pane doktore, chtěla bych pro vás něco udělat, nepotřebujete něco?*“¹³⁹ Vojta nejprve odmítne, ale následně se rozpomene, že by přeci jen potřeboval, a to jedlé kaštiny, které nejsou v celé Praze k dostání. Proto Eliška Vojtu překvapí, když ho následně navštěvuje na záchraně službě s plnou náručí jedlých kaštanů. Jejich další setkání probíhá vzápětí, jelikož Vojta Elišku navštěvuje v hotelu coby zákazník. Nejenže jí přišel poděkovat za jedlé kaštiny, ale také ji chtěl vidět. Další shledání nastane při smutné příležitosti, kdy zemře družka Vojtova otce. Eliška ihned nabízí pomoc, obstarala by kytku nebo smuteční věnec. Vojta odmítne, ale místo toho se zeptá: „*Nechcete jet se mnou? S váma by tam možná nebylo tak smutno.*“¹⁴⁰ Eliška pozvání přijímá, pozůstalými je však vnímaná jako Vojtova přítelkyně či dokonce manželka. Avšak mezi Vojtou a Eliškou teprve dojde k prvnímu milostnému sblížení. Po smuteční hostině Vojta poprvé Elišku pohladí po vlasech a následně ji políbí. Stane se z nich pár.

Ve **druhé řadě** nacházíme rovněž pouze jeden případ vznikající lásky. Zamilovaným je Jan Kaderka, jemuž se zalíbila doktorka Markéta Foldynová. I tento vztah je přerušen rozchodem, avšak na rozdíl od první řady zde nacházíme zádrhel: Markéta je vdaná. První náznaky vyznání citů nacházíme ve čtvrté epizodě, kdy Jan Markétě sděluje, že na ni poslední dobou často myslí. Markéta mu odpoví, že jej to přejde, odchází, více se Janovými city nechce zabývat. Při dalším setkání, Jan využije příležitosti a Markétě sděluje stálost svých citů:

Jan: „*Minule jste říkala, že mě to přejde.*“

Markéta: „*Ano.*“

Jan: „*No, tak mě to nepřešlo.*“

Markéta: „*Tak to je problém.*“

Jan: „*Rád bych vás pozval na večeři.*“¹⁴¹

Markéta pozvání přijme, večeři hodnotí jako povedenou, Janova přítomnost jí byla příjemná. První polibek přichází v momentě, kdy je Markéta pozvaná na narozeninovou oslavu

¹³⁸ *Sanitka*, 3. díl, stopáž: 33:40-33:54.

¹³⁹ *Sanitka*, 3. díl, stopáž: 34:05-34:11.

¹⁴⁰ *Sanitka*, 4. díl, stopáž: 27:52-28:02.

¹⁴¹ *Sanitka 2*, 5. díl, stopáž: 23:30-22:46.

Janovy matky, čímž jejich vztah začíná nabývat na intenzitě, což je také důvodem, proč se manželé Janderovi dohodnou na rozvodu. Jelikož Markéta a Vojta spolu nemají děti, rozvod bude jednoduchý. Následně je však Vojta těžce pobodán a Markéta i přes veškeré horoucí city, které cítí k Janovi, nemůže manžela opustit. Janovi oznamuje: „*On je svéráz, s kterým není snadno žít, ale (pauza) já si ho vážím, (pauza) a teď ho nemůžu opustit. (Pauza.) Musíš to pochopit.*“¹⁴²

Vztah mezi Markétou a Janem je obnoven až na konci druhé řady seriálu *Sanitka 2*, avšak jako diváci již jeho pokračování nemůžeme sledovat.

V kategorii *Rodící se láska* nacházíme několik shodných prvků. Oba zamilované páry musely projít krátkým rozchodem. V první řadě je rozchod způsoben sokem v lásce, v řadě druhé Vojtovým zraněním a Markétinou povinností se o manžela postarat i v těžkých chvílích. Rodící se vztah je totiž ve druhé řadě komplikován manželstvím.

3.3.2 Nešťastná láska

Nešťastná láska, tedy láska, která není opětována, je zastoupena rovněž v obou řadách seriálu.

Doktorka Eva Dolejšová v **první řadě** je nešťastně zamilovaná do Vojty.

Eva s Vojtou kdysi bývali pár, dnes je z Vojtovy strany poji přátelství, avšak Eva jej stále miluje. Přestože si Eva za muže vezme primáře Houdka, v tomto aktu můžeme vidět pouze rozmar, v němž se Eva marně snaží na Vojtu zapomenout. Přestože Eva na rok se svým manželem odjela na Kubu, při první příležitosti po návratu neváhá a k nelibosti Houdka se Vojtovi vyznává ze svých citů. „*Chtěla jsem na tebe zapomenout, stydím se za to, že se ti pořád vydávám. Je to trapný a ponižující. Proto jsem odjela. Celý rok jsem se snažila z toho se dostat. Strídala jsem města, hotely, lidi. Pořád mi něco chybělo. Nechtěla jsem si to přiznat a řekla jsem si, je to obyčejný, tuctový kluk, neumí se ani pořádně oblíknout, nemá kouzlo, nemá chování. Nebylo to nic platný. Vrátila jsem se, ještě jsem si ani nesvlíkla kabát a už jsem ti volala. Nevím, jak je to možné, ale je to tak.*“¹⁴³ Evu však čeká další zklamání. Vojta jí oznamuje, že se k němu vrátila Eliška, jež se s ním kvůli Evě rozešla. Přestože vztah Vojty s Eliškou funguje, Eva tento fakt nedokáže akceptovat, stále se snaží Vojtu získat. Když se jí to nedaří, propadá depresím, musí užívat sedativa a Vojtovi znovu vyznává své city: „*Vedle tebe jsem měla pocit, že všechno má smysl. Práce, láska. A ten čas se nějak zastavil. Chtěla bych to vrátit. (Delší pauza.) Já přece vím, že to nejde. Ale kdyby ses aspoň mohl tvářit, jako že to neskončilo. Rozumíš, jako, jako, že ty a já si pořád rozumíme. Já bych byla hrozně šťastná, kdybys za mnou občas přišel.*“¹⁴⁴

Nešťastná láska Evy Dolejšové silnou intenzitou zasahuje do kategorie *Soci v lásce*, protože Eva je tou, kvůli které se pár Vojta – Eliška dočasně rozejde.

Ve **druhé řadě** je tento společný jmenovatel poněkud složitější. Případů, kdy láska není opětována, je více. Kvůli lásce se trápí dispečerka Anna Běhounková, jež se

¹⁴² *Sanitka 2*, 10. díl, stopáž: 23:18-23:45.

¹⁴³ *Sanitka*, 7. díl, stopáž: 28:36-30:00.

¹⁴⁴ *Sanitka*, 11. díl, stopáž: 11:22-12:10.

zamilovala do sukničkáře Richarda Bláhy. Její příběh přesahuje do dalších kategorií. Jelikož udělá kvůli nešťastné lásce několik profesních chyb, je z pozice dispečerky odvolána. Také se léčí z deprese a nakonec se chce pokusit o sebevraždu, ale v poslední chvíli si tento čin rozmyslí. Do Áni je tajně zamilován garážmistr Tatoušek, jehož city také nejsou opětovány. Nešťastně zamilovanou je také Leona Radostová. Zde sledujeme opakování motivu z první řady, a to motiv zamilování do bývalého partnera, protože Leona je zamilovaná do Jana Kaderky, svého bývalého přítele, pro něhož je jejich vztah dávno ukončený. Nyní je podle jeho názoru spojují pouze pracovní vztahy. Leona se snaží napravit chyby z minulosti, důvod k rozchodu tehdy dala ona a dodnes si není jistá, jestli učinila správné rozhodnutí. Jejich společná minulost za sebou nechala nevyřčenou odpověď: Leona dodnes netuší, kdo je otcem jejího dospělého syna, je jím Jan, nebo její současný manžel, doktor Luboš Radosta kvůli kterému Jana tehdy opustila? Odpověď se promítá do kategorie *Neznámé otcovství*.

Kategorie *Nešťastná láska* je v obou řadách totožná ve skutečnosti, že nešťastně zamilovány jsou ženy, a to do svých bývalých partnerů, pro které je bývalý vztah již uzavřen. Nešťastné ženy pojí propadání depresím (Eva vs. Áňa). Leona se stala nejsilnější postavou, jelikož svou nešťastnou lásku nedává najevo nápadným jednáním.

3.3.3 Soci v lásce

Sokem v lásce byla vymezena osoba, která se snaží zničit fungující vztah jiného jedince, převážně svého bývalého partnera.

Jak již bylo řečeno, do této kategorie v **první řadě** seriálu byl zařazen bývalý vztah Evy s Vojtou, přičemž Eva je tou, která se nedokáže smířit se skutečností, že by k Vojtovi měla cítit pouze přátelství, stále jej miluje a není schopna akceptovat, že Vojta má nový, úspěšný vztah s Eliškou. Eva je tou, která se snaží Vojtův a Eliščin vztah zničit, čímž se Eva s Eliškou stávají sokyněmi, které stejnoměrně usilují o Vojtovu přízeň. První spor mezi oběma ženami nastává v momentě, kdy Eva zcela nezvaná přichází do Vojtova bytu, v němž se v téže chvíli vyskytuje i Eliška, která se zajímá, jak se Eva do bytu dostala. Eliška se nedokáže srovnat s faktem, že Eva jakožto bývalá Vojtova přítelkyně stále vlastní klíče od jeho bytu. Eva vycítí nepříjemnost situace, rozhodne se Vojtu navštívit jindy, ale Eliška chce situaci provždy vyřešit. Po trapném tichu zaznívá otázka:

Eva: „Nezdá se vám, že jedna z nás je tady malinko přebytečná?“

Eliška: „A vy jste zvědavá, jestli si toho Vojtěch všimne.“¹⁴⁵

Následně v opilém stavu přichází Vojta, jenž oslavuje pracovní úspěch v podobě vynalezení infuzního aparátu. Eva se směje, Eliška je naštvaná, Vojta si povšimne: „Ajej jejej, tady něco nehraje. No, tak si pustíme rádio, no. Ahoj. No, tak jste se mně seznámila děvčátka.“¹⁴⁶ Eliška Vojtovi oznamuje, že Eva se nemůže zbavit dojmu, že jedna z nich je tady přebytečná.

Vojta: „Prosím tě. A kerá?“

Eliška: „To by jsi nám snad měl říct ty, ne?“

Vojta: „Já? A proč?“

Eliška: „Protože není dost dobře možný, aby dvě ženský měly klíče vod jednoho bytu.“¹⁴⁷

Jelikož Vojta ve své opilosti nechce vzniklou situaci řešit, Eliška dále konstatuje: „Ať chceš nebo nechceš, tak jedna z nás ti dneska ten klíč vrátí.“¹⁴⁸ Je to právě Eliška, která pokládá na stůl klíče od Vojtova bytu. Vojta tento čin komentuje slovy: „Kdo chce vrátit, ať vrátí, kdo nechce, nechá. U nás doma jsme před nikým dveře nikdy nezavírali.“¹⁴⁹ Více Elišce v odchodu nebrání, pár se poprvé rozejde. Vojta následně Elišku vyhledá u ní v práci. Vrací jí tašku, kterou si u něj zapoměla, a také klíč. Eliška mu oznámí, že klíč už nechce. Aby se domluvili, jestli jejich vztah bude dále pokračovat, scházejí se u Elišky doma. Eliška by si ze všeho nejvíce přála, aby se Vojta a Eva již nikdy nesetkali. To jí Vojta nemůže slíbit, protože podle jeho slov jde mezi ním a Evou o opravdu pěkné přátelství. Evě je vděčný, protože mu pomohla při studiu. Eliška však nevěří, že se jedná pouze o přátelství: „Prostě si (pauza) si u ní našel to, co u mě nemáš. Přitahuje tě, že, že je každej den jiná, že je náladová, že je (pauza). Vojto, proč se ti líbí, že (pauza), že si s tebou hraje, že tě provokuje? (Pauza.) Vojto, řekni, že to tak není, že, řekni, že to není, že. Vojto, prosím tě, řekni něco.“¹⁵⁰ Vojta místo útěchy opáčí, že možná má Eliška pravdu, avšak znovu opakuje, že z jeho strany jde pouze o přátelství. Dále však jejich rozpor nechce řešit, odchází a je pouze na Eliščině úsilí, aby o vztah bojovala. Její úsilí není zbytečné, jelikož je pár v deváté epizodě oddán. I nadále však Eliška musí čelit dalším útokům ze strany Evy, o svého manžela musí nadále bojovat. „Ale já se vo tebe budu prát a nepřestanu, dokud nenecháš ji nebo mě.“¹⁵¹

V první řadě Eliška boj o Vojtu vyhrála, manželství je zachráněno, avšak jak víme, ve druhé řadě budou rozvedenými, protože Vojta podlehne doktorce Markétě Foldynové.

V první řadě nacházíme dalšího soka v lásce, a to opět u páru Eliška a Vojta. Sokem se stal Eliščin bývalý manžel Míla, avšak můžeme konstatovat, že Míla coby sok v lásce není natolik škodným, jako je Eva. Míla si dokonce v závěru první řady nachází partnerku, čímž jeho zájem o Elišku klesá.

Ve **druhé řadě** je tichou sokyní Eliška. Nikdy nepřestala mít Vojtu ráda, celý život jej milovala, a to i přes skutečnost, že Vojta ji i jejich syna Marka opustil. Proto, když je Vojta těžce raněn, střetává se nad jeho nemocniční postelí spolu s Markétou. I přesto, že jsou rozvedeni, Vojtovo poranění jater a ledviny Eliška těžce nese. Avšak z důvodu, že

¹⁴⁵ *Sanitka*, 6. díl, stopáž: 15:00-15:10.

¹⁴⁶ *Sanitka*, 6. díl, stopáž: 16:30-16:44.

¹⁴⁷ *Sanitka*, 6. díl, stopáž: 18:45-19:02.

¹⁴⁸ *Sanitka*, 6. díl, stopáž: 19:12-19:16.

¹⁴⁹ *Sanitka*, 6. díl, stopáž: 19:32-19:42.

¹⁵⁰ *Sanitka*, 6. díl, stopáž: 43:08-43:55.

¹⁵¹ *Sanitka*, 11. díl, stopáž: 9:27-9:30.

Vojtovo manželství s Markétou je rozvedeno, Eliška se znovu stává Vojtovou partnerkou, dokonce spolu v závěrečné epizodě odjíždějí na roční pracovní stáž do Zimbabwe. Ve druhé řadě sokem můžeme jmenovat také Jana Kaderku, kvůli němuž bylo rozvedeno Markétino manželství.

Kategorie *Soci v lásce* je výraznější v první řadě seriálu, protože kvůli němu byl zapříčiněn rozchod páru. Ve druhé řadě tento motiv doplňuje vedlejší kategorie souhrnného společného jmenovatele láska.

3.3.4 Rozdíly ve společném jmenovateli *Láska*

Ve společném jmenovateli *Láska* nacházíme v rámci jednotlivých řad několik dalších rozdílů.

V **první řadě** je zastoupena kategorie *Láska ve stáří*. Jedná se o pár Cyrila Jandery, Vojtova otce, a jeho první lásku Milušku, na niž musel v životě třicet let čekat, aby mohli být spolu konečně šťastni. Třikrát se v životě minuli, jelikož si vybrali jiného partnera, sešli se, až oba ovdověli. Nyní, když jsou konečně spolu, je Miluška nemocná, a protože ji Cyril opravdu miluje, chce jí udělat radost jakoukoli maličkostí. Ptá se jí, na co by měla chuť, co by ji mohl donést.

Miluška: „Když jsem byla nemocná, tatínek mi kupoval pečený kaštany.“

Cyril: „Ty už jsem neviděl dvacet let.“

Miluška: „Kupoval mi je vždycky, když mi chtěl udělat radost.“¹⁵²

Proto Cyril neváhá a snaží se jedlé kaštany sehnat – jak víme, podaří se to až Elišce, čímž je tato kategorie propletena s rodící se láskou, ale také s nemocemi a smrtí. Se smrtí Milušky tento motiv ze seriálu vymizí. Po Miluščině pohřbu vidíme Cyrilův upřímný smutek, kdy teskní po své družce, nedokáže bez ní žít, prohlašuje: „Člověk by neměl mít tolik rád.“¹⁵³

Ve **druhé řadě** kategorii *Láska ve stáří* nenacházíme, avšak místo něj se vyskytuje kategorie *Krátké citové vzplanutí* probíhající mezi Janem Kaderkou a modelkou Ivetou Královou. Jedná se o nedlouhý flirt, který začal z důvodu, že Markéta opustila Jana kvůli zranění svého manžela Vojty. Tento flirt nezačal cíleně. Jan coby záchranář jel k případu, kdy modelka Iveta omdlela uprostřed módní přehlídky. Důvodem byla přehnaná dieta a

¹⁵² *Sanitka*, 3. díl, stopáž: 9:50-10:02.

¹⁵³ *Sanitka*, 4. díl, stopáž: 37:10-37:13.

dehydratace. Iveta je Janovi za záchranu vděčná, proto mu jako projevy díky donese domácí vejce, jitrnice, ale i králíka. V tomto motivu nacházíme podobnost námětu z první řady seriálu, jelikož Eliščin vztah s Vojtou vznikl také na základě vděčnosti. Iveta je však od Elišky ráznější, na rozloučenou Jana políbí. Jejich krátký vztah skončí v momentě, kdy Jan slaví narozeniny a Iveta uspořádá narozeninovou oslavu ve velkém stylu, na níž však začne vyvolávat problémy. Jan procitne ze zamilovanosti: „*Včera jsem se zamiloval, dneska koukám do koho.*“¹⁵⁴ Ve chvíli, kdy Jan dostává narozeninový dort, dojde na rockovém koncertě k výbuchu plynu. Jedná se o případ naléhavosti číslo jedna, z čehož vyplývá, že Jan musí okamžitě z oslavy odjet, aby zachraňoval zraněné, a to přestože nemá službu. Setkává se s nepochopením Ivety.

- Iveta: „*Máš dneska volno.*“
 Jan: „*O tom nebudeme diskutovat, ano.*“
 Iveta: „*Tak aspoň si vochtnej ten dort.*“
 Jan: „*Můžeš mi půjčit klíče od auta?*“
 Iveta: „*Nemůžeš jet, pil jsi.*“
 Jan: „*Tak dobře.*“ (Odchází.)
 Iveta: „*Počkej! Já jsem se tak snažila, abys to měl hezký.*“
 Ivetina kamarádka (opile): „*Tohle se nedělá.*“
 Iveta: „*Na stole šampáňo za dvacet litrů a ty jdeš pryč?*“¹⁵⁵

Touto scénou je krátké vzplanutí mezi Janem a Ivetou ukončeno, přičemž Jan si uvědomuje hodnotu vztahu, který prožil s Markétou.

První řada	Druhá řada
Rodící se láska:	
1	1
Nešťastná láska:	
1	3
Soci v lásce:	
2	1
Láska ve stáří:	
1	0
Krátké citové vzplanutí:	
0	1

Tab. 3: Srovnání kategorií společného jmenovatele *Láska*

¹⁵⁴ *Sanitka 2*, 12. díl, stopáž: 48:34-48:38.

¹⁵⁵ *Sanitka 2*, 12. díl, stopáž: 51:14-51:30.

3.4 Nemoci a zranění

Dalším získaným společným jmenovatelem se stal jmenovatel *Nemoci a zranění*. Nemoc je poruchou zdraví, kdy je narušena správná funkce lidských orgánů. Jelikož by měla být léčena, stává se hlavním zájmem doktorů. Je samozřejmé, že v seriálu z lékařského prostředí, který byl v diplomové práci analyzován, se nemoci, ať už život neohrožující, ale také nemoci vážné, budou vyskytovat v každé epizodě. Nemocí či zraněním bychom mohli označit všechny případy, kvůli kterým musel vyjet záchranný vůz. Jelikož by takováto analýza obsahovala nadměru informací a tato kategorie by byla bezdůvodně problematizována, byla vybrána pouze taková onemocnění, která souvisejí s hlavními postavami, přičemž rozvíjejí hlavní děj. Pouze na takové nemoci jsou navázány další kategorie, čímž jsou nezbytné pro analýzu diplomové práce.

V **první řadě** seriálu můžeme nemoci rozdělit na akutní a smrtelné. Mezi akutní nemoci bychom ostatně mohli zařadit veškeré nemoci, kvůli kterým musela vyjet záchranná služba, avšak z výše zmíněného důvodu byl do této kategorie zařazen pouze akutní zánět slepého střeva Elišky Vorlové. Jelikož Eliška marně čekala na příjezd sanitky, rozhodla se do nemocnice přijet sama, a to na svém kole.

Vojta: „Ženská prosím vás, co jste to vyváděla na tom kole? To jste chtěla jet rovnou na krchov?“

Eliška: „Já jsem čekala dvě a půl hodiny na sanitku.“

Vojta (nevěřicně): „Dvě a půl hodiny?“

Eliška: „No, už jsem to pak nemohla vydržet.“¹⁵⁶

Její ošetřujícím lékařem se stává Vojta, do něhož se Eliška zamiluje, čímž je následně rozvíjena kategorie *Láska*, která by jinak nemohla vzniknout.

Smrtelné nemoci nacházíme v první řadě seriálu ve dvou případech. Nejprve vážně onemocní Miluška, Cyrilova družka. O její nemoci se nedozvídáme žádnou konkrétní informaci, nemoc není blíže specifikována, pouze spatřujeme beznaděj Cyrila.

Cytil: „Doktore?“

Doktor: „Copak?“

Cytil: „Třeba někde mají prášky nebo injekce. Já, já bych to zaplatil.“

¹⁵⁶ *Sanitka*, 1. díl, stopáž: 13:03-13:20.

Doktor: „Znáte mě odmalička, s Vojtou jsem chodil do školy (pokládá Cyrilovi ruku na rameno), tak mi věřte. Nikde nic nemají.“
Cyril: „Ani ve světě?“
Doktor: „Na tohle ještě nic nevymysleli, pane Jandera.“¹⁵⁷

Z této příčiny je Miluška nucena strávit poslední dny před smrtí v sanatoriu, doktoři jí nedokážou pomoci.

Podobný případ bezmocnosti nacházíme také u onemocnění doktora Richarda Skalky. Richarda můžeme charakterizovat jako člověka s nenuceným přístupem k životu, jenž se snaží na každé situaci hledat pozitiva, na záchranné službě je proslulý svým suchým humorem¹⁵⁸, proto svou vážnou nemoc nepřijímá tragicky, nehrouť se, přestože ví, že uzdravit se již nedokáže. První zmínku o jeho nemoci se dozvídáme v úvodu desáté epizody, kdy garážmistr Pudil má radost z nově získaných sanitních vozů, proto zkouší jejich klaksony.

Richard: „Až budu mít funus, Pudil, tak mi tohle zahrajete, jo.“
Pudil: „To byste si musel pospíšit, než se nám to rozladí“ (směje se).
Richard: „Do švestek. (Ukazuje na papír, jenž drží v ruce.) Tady to mám černé na bílém. Krevní obraz pobledlý jako panna nevěstinka.“¹⁵⁹

Na rozdíl od onemocnění Milušky je Richardova nemoc stanovena, víme, že se jedná o leukemii. Jeho nemoc nezasahuje pouze do jeho osobního života, v němž ukončuje milostné poměry se svými milenkami, ale také do života pracovního. Jeho nemocí jsou zarmoucení všichni kolegové. Nejednou se setkáváme s úplnou beznadějí, kdy je tato bezmocnost nejlépe vyjádřena slovy Vojty: „Co můžeme? (Delší pauza.) Nic. (Pauza.) Padnout na hubu, to smíme. (Pauza, v níž si Vojta strká do úst cigaretu.) Flákači mizerný, co tam v těch výzkumákách dělaj?“¹⁶⁰ V celé epizodě můžeme sledovat melancholickou atmosféru, v níž spatřujeme stále větší skleslost a pobledlost umírajícího. Richardova

¹⁵⁷ Sanitka, 3. díl, stopáž: 11:46-12:12.

¹⁵⁸ Suchý humor bychom mohli charakterizovat jako hlášku, která je vtipného charakteru, ale nemusí vyvolávat tzv. výbuch smíchu.

Použijme ukázkou - Sanitka, 10. díl, stopáž: 11:36-11:51.

Richard: „Byl jsem vyslán k rychlé záchrane lidských životů, jsem za to placen, ne už tak rychle, leč přiměřeně.“

Jaroš: „Bude tě žalovat, přistižení in flagranti.“

Richard: „To je nepřijemný. Zaplat pán bůh, mě se to nikdy nestalo.“

¹⁵⁹ Sanitka, 10. díl, stopáž: 1:52-2:04.

¹⁶⁰ Sanitka, 10. díl, stopáž: 43:55-44:26.

nemoc vrcholí ve scéně, kdy řídí auto, přičemž se mu udělá špatně, začne silně krváčet z nosu, přesto je schopen dojet do nemocnice, kde dostává infuzi. Pro tentokrát je Richard z nemocnice propuštěn, avšak posléze jsme svědky Richardovy poslední cesty nemocniční chodbou, na jejímž konci na něj čeká zdravotní sestřička, která ho v doprovodu klapotu vzdalujících se kroků, které umocňují atmosféru končícího života, odvádí ke smrti.

Památka Richarda Skalky je uctěna následně při jeho pohřbu, kdy Pudil nezapomíná na svůj slib, který Richardovi dal na úvodu epizody: spouští sirény všech sanitek, které se na Richardovu počest sjely před krematoriem.

Jestliže jsme mohli v první řadě nemoci rozdělit na akutní a smrtelné, ve **druhé řadě** toto rozdělení použít nemůžeme. Ve druhé řadě se setkáváme s nemocí dědičnou, tedy genetickou, ale také s úrazy, které vznikly náhlou vnější příčinou vedoucí k vážnému poškození organismu.

Mezi nejméně závažné onemocnění můžeme zařadit operaci žlučníku Janovy matky, která proběhne bez problémů.

Genetické onemocnění se projeví u Alžběty, manželky Járy. Jedná se o pigmentovou degeneraci sítnice, nemoc, na kterou Alžbětina matka oslepla v padesáti letech a Alžbětu nyní čeká to samé. Kdyby však podstoupila operaci, jež se provádí v Německu, avšak je velmi drahá, oslepnout by nemusela. S dobrým úmyslem se do situace vměšuje Markéta, která chce své švagrové pomoci. Markéta má známého na německé klinice, dokonce má dostatek financí, tudíž může operaci přednostně zařídit, ale také zaplatit. Operace však pro Alžbětu nedopadne dobře.

Markéta (rozespale): „*Haló, Foldynová.*“

Doktor: „*Ahoj, tady Graubner, omlouvám se, že jsem tě vzbudil.*“

Markéta: „*Ne to je dobrý. Jak to dopadlo?*“

Doktor: „*Když se nejvíc snažíš, obvykle se to podělá, to se taky stalo. Zítra ti zavolám a řeknu podrobnosti, ale ona už nikdy neuvidí. Je mi to líto.*“¹⁶¹

Alžběta se tak musí naučit žít se slepotou, pro její potřeby bude speciálně vycvičen vodící pes pro nevidomé.

Další onemocnění nacházíme u postavy Tomáše Neliby, který se do České republiky vrací nejen kvůli tomu, aby po letech viděl svého otce, ale také kvůli tomu, že

¹⁶¹ *Sanitka* 2, 6. díl, stopáž: 53:08-53:25.

musí podstoupit operaci srdce. Jelikož však Josef svého syna zavrhl, o jeho chystané operaci netuší, dozvídá se o ní až od Markéty, která mu předává dopis, který si u ní Tomáš pro svého otce nechal, aby ho mu předala.

- Markéta: „*Tak to je pro vás.*“ (Předává Nelibovi obálku s dopisem.)
Neliba: „*Co je to?*“
Markéta: „*Dopis od vašeho syna, marně se s vámi pokouší spojit.*“
Neliba: „*Tak mu ho zase vraťte, já to číst nebudu.*“ (Vrací dopis zpátky Markétě.)
Markéta: „*Ale to byste měl.*“
Neliba: „*Nezajímá mě dopis od někoho, kdo ze mě celý roky dělal vola. Promiňte.*“ (Odchází.)
Markéta: „*Vašeho syna dnes čeká těžká operace srdce. Přijel kvůli tomu do Čech.*“ (Neliba se vrací ode dveří, bere si dopis od Markéty a čte.)
Neliba: „*Ten blázen mi všechno odkazuje. (Pauza.) Píše, jako by měl umřít.*“
Markéta: „*Rizika výkonu jsou značná.*“
Neliba: „*Kde leží, prosím. Já bych ho chtěl vidět.*“
Markéta: „*Já vás tam zavedu.*“ (Usměje se.)¹⁶²

Pouze kvůli náročné operaci, Neliba svému zavrhnutému synovi odpouští, čímž tento motiv souvisí se společným jmenovatelem rodinných vztahů. Operace je úspěšná.

S vážným poraněním se setkáváme v sedmé epizodě, která začíná varováním: *Upozorňujeme, že tento díl obsahuje naturalistické záběry související se záchranou lidského života.* Vojta se setkává s Nelibou, který ho na leteckou základnu záchranné služby sveze autem. Vojta prosí o zastavení, chce si koupit něco k jídlu. Toto zastavení, které se zdá být zcela nevinným, záhy nabyde tragických rozměrů, jelikož z nedalekého obchodu vybíhá zloděj držící v ruce nůž, kterým neváhá bodnout nevinného muže, jenž si právě se svou snoubenkou vybíral snubní prstýnky. Způsobí tak bodnou ránu v krajině srdeční. Zranění je vážné, poraněný by nemusel přežít do příjezdu sanitky. Na místě činu se nachází jak Neliba, tak Vojta, který se rozhodne otevřít pacientovu hrud', najít a ucpat díru v srdci. Tento lékařský čin chce provést na ulici, bez jakýchkoli lékařských nástrojů. Jedině tak může poraněný přežít. Vojta s Nelibovou asistencí musí zastavit krvácení a zahájit přímou masáž srdce. Na ulici se odehraje zázrak, který Neliba komentuje: „*Chlapi,*

¹⁶² *Sanitka 2*, 12. díl, stopáž: 29:14-30:14.

to jsem za třicet let neviděl. Kluk už bylo málem ex, doktor ho vtevřel, normálně rybičkou, zlomí žebro a masíruje srdce, dokud nenaskočí.“¹⁶³ Muž přežívá pouze díky Vojtova zásahu.

Posledním zraněním, které bylo do tohoto společného jmenovatele zařazeno, je zranění, kdy je poraněn sám Vojta. V desáté epizodě je vyslán k případu masivního gynekologického krvácení muslimské ženy. Ta začala krváčet na ulici a její manžel si nepřeje, aby byla doktorem ošetřena. Když se Vojta pokusí o vyšetření, muslim jej napadne. Způsobí mu bodnou ránu do břicha, přičemž poraní také játra a ledviny. Vojta ztratí mnoho krve, jeho šance na přežití jsou poloviční. Nad jeho nemocniční postelí se sejde jak jeho bývalá žena Eliška, tak ta současná Markéta, čímž Vojtovo zranění zasahuje do společného jmenovatele láska, protože Markéta se rozhodne přerušit vztah s Janem a Eliška si naopak intenzivně uvědomí svou lásku k bývalému manželovi. Vojtův stav je vážný. „*Měla byste říct Markovi a Járovi, aby se přišli rozloučit. Je to moc špatný,*“¹⁶⁴ oznamuje Elišce Markéta. I přes nepříznivé zdravotní vyhlídky se ke konci desáté epizody Vojta probírá a své zranění překonává.

Pro srovnání můžeme říci, že v první řadě se setkáváme s banálními, běžnými nemocemi, které však vedou ke smrti jedince, zatímco ve druhé řadě se vyskytují dramatičtější poranění, která se snaží o větší pozornost diváků, jelikož ukazují, co vše je schopno lidské tělo překonat.

První řada	Druhá řada
Nemoc akutní:	
1	2
Nemoc smrtelná:	
2	0
Nemoc dědičná:	
0	1
Vážná poranění:	
0	2

Tab. 4: Srovnání kategorií společného jmenovatele Nemoci a zranění

3.5 Smrt

Pátým společným jmenovatelem byla vymezena *Smrt*. Smrt je jednou ze základních podmínek života. Každému živému organismu je vymezen čas jeho existence. Smrtí jsou u

¹⁶³ *Sanitka 2*, 7. díl, stopáž: 52:58-53:07.

¹⁶⁴ *Sanitka 2*, 10. díl, stopáž: 39:17-39:25.

lidského jedince zastaveny veškeré životní funkce. Lidské tělo nereaguje na okolí, nedýchá, jsou zastaveny činnosti srdce a mozku. Smrt v analyzovaném seriálu nastala nejčastěji z příčiny podlehnutí nemoci či smrtelnému úrazu. Přirozená smrt se v seriálu nevyskytuje. Smrt je podobně jako nemoc úzce spojena s lékařskou profesí. Jak konstatuje doktorka Eva Dolejšová: „*I smrt je realita lékařské praxe.*“¹⁶⁵ Vzápětí dodává: „*Smrt je vždycky stejná, stejně jednoduchá, smutná a banální.*“¹⁶⁶ Lékař by měl být smířen se skutečností, že nelze vyléčit všechny pacienty. Přestože se snaží pro nemocného v danou chvíli udělat maximum, vážné případy mohou skončit smrtí. První smrt v seriálu nacházíme ihned v první epizodě první řady, kdy zemře roční chlapeček, jehož měl v péči Vojta. Podle Vojtových slov mohl chlapeček žít, doktoři jej nejprve převáželi z jedné nemocnice do druhé a rovněž nebyla určena správná diagnóza. Přestože Vojta udělal všechno, co mohl, tuto smrt, která se stala zbytečnou, považuje za své selhání. „*Pokaždý, když se mi něco takový stane, tak mám takovej intenzivní pocit, že (pauza) že neselhal pacient, ale já.*“¹⁶⁷

Smrt byla v seriálu analyzována shodně jako společný jmenovatel *Nemoci a zranění*. Zdůrazněny byly pouze případy úmrtí, které navazují a propojují další kategorie. Smrt v seriálu úzce souvisí s nemocemi a zraněními, jelikož hlavní seriálové postavy umírají z důvodu konkrétního a nevléčitelného onemocnění. Úmrtí z důvodu nemoci nacházíme v **první řadě** seriálu v případě Milušky, ale také Richarda Skalky. Jejich onemocnění byla popsána v předchozí kapitole.

Ve **druhé řadě** seriálu nacházíme náhlou smrt, a to v případě Markétina otce Antonína Foldyny. Umírá v období, kdy se chystá oslavit své osmdesáté narozeniny. Místo oslavy však Antonín leží na zemi, bolí jej na prsou, mezi lopatkami a levá ruka. Jedná se o akutní transmurální infarkt myokardu, a přestože se Markéta pro svého otce snažila po lékařské stránce udělat, co nejvíce mohla, její otec zemřel a ona se tak stává dědičkou majetku v hodnotě 200 milionů korun, ale také dědičkou hotelu Foldyna.

Foldynova náhlá smrt však není jedinou nenadálou smrtí ve druhé řadě seriálu. Umírá také Alžběta. Její smrt je propojena s onemocněním pigmentové degenerace sítnice, ale tato nemoc není hlavní příčinou jejího skonu, Alžběta umírá na nepřímé následky své nemoci. Její smrt můžeme charakterizovat jako zbytečnou, kdyby nenastaly nepříznivé

¹⁶⁵ *Sanitka*, 1. díl, stopáž: 7:05-7:08.

¹⁶⁶ *Sanitka*, 1. díl, stopáž: 7:18-7:25.

¹⁶⁷ *Sanitka*, 1. díl, stopáž: 7:53-8:01.

okolnosti, Alžběta mohla žít. Její úmrtí sledujeme v sedmé epizodě, kdy Alžběta, již zcela slepá, v doprovodu své kamarádky přichází na autobusovou zastávku.

Kamarádka Alžbětě pokládá otázku, zda s ní má počkat do příjezdu autobusu, avšak Alžběta odmítá, tvrdí, že vše zvládne sama, a na konečné zastávce ji bude čekat Jára. Zatímco Alžběta čeká na příjíždějící autobus, v ruce drží slepeckou hůl a na očích má tmavé brýle, přicházejí k ní dva romští mladíci. Ti se vyptávají, kde má Alžběta namířeno a lživě přitakávají, že čekají na stejnou autobusovou linku. Alžběta dostává strach, navíc na jejich otázku, zda je opravdu nevidomá, odpovídá „*teprve pár tejdnu, ještě v tom neumím chodit*“,¹⁶⁸ přičemž hoši využijí situace a při nástupu do autobusu ji okradou. Vezmou ji jak peněženku, tak mobil. Jelikož je Alžběta navedena do špatného autobusu, v němž je rozbitý přístroj, který má hlásit následující stanice, a kluci vystupují o pár zastávek dříve, na konečné zůstává v autobuse jako cestující sama. Z těchto důvodů Alžběta dojede na neznámé místo, na němž ji Jára nečeká. Alžběta tak zůstává sama, zjišťuje, že byla okradena. Stále dokola opakuje Járovo jméno, opět dostává strach. S pomocí slepecké hole se pokouší najít cestu. Volá o pomoc. Přichází až na most, avšak tam, kde očekává další ze schodů je jen prázdnost, a tak následuje pád z výšky. Způsobí si krvácivé zranění hlavy. V tomto stavu ji nachází muž venčící psa, jenž zavolá sanitku. Alžběta je z místa nehody převezena do nemocnice, avšak na následky svého zranění umírá.

Na jejím pohřbu se nešťastný Jára rozhodne, že hochy, kteří ji okradli, najde, čímž tento motiv smrti zasahuje do kategorie *Soudržnost rodiny*, jelikož Vojta kvůli tomuto Járovi rozhodnutí neodjíždí na misi Doktorů bez hranic.

Společný jmenovatel *Smrt* se stal dílčím jmenovatelem, který je velmi úzce provázán se společným jmenovatelem *Nemoci a zranění*.

První řada	Druhá řada
Smrt z důvodu vážného onemocnění:	
2	0
Smrt náhlá:	
0	2

Tab. 5: Srovnání kategorií společného jmenovatele *Smrt*

3.6 Lidské slabosti

Do společného jmenovatele *Lidské slabosti* byly zařazeny motivy, v nichž dochází k určitému lidskému poklesku či k porušování mravních norem. K tomuto poklesku dochází vědomě, v určitých případech také cíleně. Dotyčný jedinec si svůj čin uvědomuje, může si tak kompenzovat konkrétní část života, s níž není spokojen. Mezi lidské slabosti byly zařazeny motivy, jako je sukničkářství, nevěra, žárlivost a alkohol. Pouze motiv sukničkářů se vyskytuje jak v první, tak také ve druhé řadě seriálu. Zbývající motivy jsou výrazněji zastoupeny ve druhé řadě seriálu, kde jsou propojeny s dalšími kategoriemi, neexistují izolovaně. Uvedené motivy můžeme rozdělit na slabosti ubližující dalším osobám, u jiných se objevuje pocit viny a snaha situaci urovnat do pořádku.

¹⁶⁸ *Sanitka 2*, 7. díl, stopáž: 31:39-31:41.

3.6.1 Sukničkáři

Jako sukničkáři byli zařazeni muži, kteří nejsou ženatí, avšak mají nespočet milenek, které střídají a s nimiž udržují milostný poměr. Svým milenkám neslibují společnou budoucnost, jejich poměr je považován za nezávazný. V každé z řad se nachází pouze jeden sukničkář, přičemž nacházíme shodu v křestním jménu. Jak v první, tak ve druhé řadě je sukničkář pojmenován jménem Richard: Richard Skalka v řadě první vs. Richard Bláha v řadě druhé. Můžeme říci, že Skalkova slabost pro ženy ubližuje méně než Bláhova, protože Bláhova rozvíjí další negativní motivy podstatné pro seriálový děj.

V **první řadě** je sukničkářem Richard Skalka, jenž je nenápadným milovníkem žen. Jeho rada do života zní: „*Když se vyskytnou dvě ženské, tak si vždycky musíme určit pořadí.*“¹⁶⁹ Svými avantýrami nezasahuje příliš do děje a jeho slabost pro ženy ubližuje pouze jednotlivým milenkám, a to ke konci jeho života, jelikož se postupně se všemi rozchází. Přeje si, aby na něj kvůli jeho nemoci zapomněly a po jeho smrti vedly spokojený život. V tomto činu můžeme shledávat Richardův pocit viny za svůj život. Jeden z rozhodů se uskuteční po telefonu, jelikož na záchrance zvoní telefon, přičemž přítomni jsou pouze doktor Skalka a doktor Karlík. Skalka podává telefon Karlíkovi se slovy, že tady není, chce být zapřen.

Skalka: „*Jestli je to Veronika, jsem u Jany a v opačném případě jsem odjel s Veronikou na dalekou cestu.*“

Karlík: „*To myslíš vážně?*“

Skalka: „*Jo.*“

Karlík (hovoří do telefonu): „*Hmm, kdo volá? Moment, já se zeptám kolegy.* (Pokládá ruku na telefonní sluchátko.) *Veronika.*“ (Oznamuje Richardovi.)

Skalka: „*No tak mluv, ale plynule.*“

Karlík: „*No, jak chceš.* (Do telefonu si odkašle a říká.) *Haló, tady kolega něco zaslechl, totiž doktor Skalka se slečnou Veronikou prý, promiňte vlastně, to jste vy. Hm, v opačném případě mám vyřídit, že doktor Skalka zajišťuje ohlášky. Ano, on se totiž bude ženit. On musí, bohužel, bohužel. No, to víte, chybička se vloudila. Ano, potěšení bylo na mé straně. Ne, je to čestný muž. Na shledanou, na shledanou.* (Pokládá telefon, hovoří směrem ke Skalkovi.) *No a je to.*“

¹⁶⁹ *Sanitka*, 5. díl, stopáž: 53:36-53:41.

Skalka: „*Velmi sugestivní. Díky, příteli.*“
Karlík: „*Richarde, já mám nepříjemnej pocit, že tomu věřila.*“
Skalka: „*Tím líp. Člověk, jenž přímá sudbu, zbaví se trápení.*“
Karlík: „*Tos řekl pěkně.*“¹⁷⁰

Skalka tak podobnými slovy kvůli leukemii ukončuje poměry se všemi milenkami. Žádná z nich se nedozví pravdu o jeho nemoci, myslí si, že se opravdu musí kvůli nechtěnému těhotenství jedné z nich oženit.

Ve **druhé řadě** je sukničkářem Richard Bláha. Jeho milostné poměry na rozdíl od Skalkových přímo zasahují do děje, více se o nich dozvídáme, několikrát dostáváme příležitost jeho avantýry zhlédnout. V seriálu je znázorněna nejen milostná předehra, ale ve dvou případech také samotný milostný akt. Již ve druhé epizodě jede Bláha spolu s řidičem Fandou Beznoskou od případu a Bláha Fandu přemlouvá o odbočení z trasy.

Bláha: „*Fando? To nebude tak velká zajížďka.*“
Fanda: „*Ale každý odbočení z trasy je průser, doktore. Kaderka je na černý jízdě jak pes.*“
Bláha: „*Nic se nedozví, bude to jenom chvilka, slibuju.*“
Fanda: „*Já znám ty vaše chvilky.*“
Bláha: „*Deset minut?*“
Fanda: „*No, to, abyste ji bral rovnou ve dveřích.*“
Bláha: „*Přítel by měl snášet přítelovy slabosti.*“
Fanda: „*To říkáte vy?*“
Bláha: „*Ale, ne, Shakespeare, Fando.*“
Fanda: „*Jo. Minule to byla Monika, předtím nějaká Klára, ještě předtím Vladka, nepletou se vám?*“
Bláha: „*Zapisovat, zapisovat (vytahuje notes), zapisovat, říkal můj otec.*“
Fanda: „*Tam máte všechny, jo?*“
Bláha: „*Hm, každá dostala známku jako ve škole.*“¹⁷¹

Bláhovy milostné poměry na rozdíl od Skalkových jsou provázány s jeho profesí, jelikož jeho milenkami se postupně stávají jak Áňa Běhounková, tak Simona Mádrová.

¹⁷⁰ *Sanitka*, 10. díl, stopáž: 4:07-5:27.

¹⁷¹ *Sanitka 2*, 2. díl, stopáž: 40:42-41:23.

Simona jejich vztah bere jako běžnou nevěru svému muži Gordonovi, která však nezůstane bez důsledků, zatímco Áňa je do Bláhy opravdu zamilovaná. Její láska je však nešťastnou, kvůli neopětovaným citům je schopna pokusu o sebevraždu. Zároveň se vytváří rivalita mezi ženami, jelikož Áňa se Simonou shodně pracují jako dispečerky na záchranné službě. Bláhovy avantýry na chvíli ustanou, a to v poslední epizodě, jelikož jede k případu, v němž v autě zahynuli tři mladí lidé. V autě se nacházejí použité jehly, přičemž o jednu z nich se Bláha píchne. Později zjistí, že dva z mrtvých byli vedeni v registru HIV pozitivních, a tak se Bláha bojí nákazy. Nechá si udělat testy, jejichž výsledků se velmi obává.

Doktorka: „*S čím kdo zachází, tím také schází, doktore Bláho.*“

Bláha (zoufale): „*Ježíši kriste.*“

Doktorka: „*Ale u vás to kupodivu neplatí. Je to HIV negativní.*“¹⁷²

Jelikož se tento dramatický okamžik odehrává v závěru poslední epizody, nemůžeme dále sledovat, zda hrozba nemoci Bláhu ovlivnila v jeho dalším životě, či se zase vrátil ke svému životu, v němž nemá nouzi o ženy.

Bláhovo sukničkářství není tak bezúhonné jako to Skalkovo. Bláha totiž rozvrací manželství Simony a Gordona Mádrových, které však již delší dobu nefunguje, a stane se také biologickým otcem Simonina druhého dítěte. Jeho avantýry tak zasahují do dalších kategorií jako je *Nešťastná láska*, kterou k němu cítí Áňa, do *Nevěry*, které se dopouští Simona, ale rovněž do *Žárlivosti* a do *Neznámého otcovství*, jelikož Gordon žije v domněnce, že i druhé Simonino dítě je jeho. Závěrem o Bláhovi můžeme říct, že jeho životní motto zní: „*Je mnoho krásných žen, které jsem dosud nepoznal. Není čas některou poznávat dvakrát.*“¹⁷³

3.6.2 Nevěra

Nevěrou byl vymezen krátkodobý, ale i dlouhodobý milostný poměr konající se mimo manželství.

V **první řadě** se nevěra vyskytuje ve vedlejší ději, a to v desáté epizodě. Záchranná služba musí vyjet k případu, který je hlášen jako sebevražda milenců, jež jsou zamčeni v bytě. Ve skutečnosti jsou milenci živí, avšak milenkou je vdaná žena mající dvě děti, což v 80. letech minulého století bylo pro společnost tabu. Tato nevěra je do děje

¹⁷² *Sanitka 2*, 13. díl, stopáž: 51:44-51:55.

¹⁷³ *Sanitka 2*, 9. díl, stopáž: 36:34-36:39.

zapletena pouze tím, že Richard Skalka pár milenců přistihl in flagranti při záchranném zásahu, jelikož dal příkaz k násilnému vniknutí do bytu, za což mu hrozí žaloba. Více motiv nevěry do děje první řady seriálu nezasahuje.

Ve **druhé řadě** je nevěrnou ženou zmíněná Simona Mádrová. Svému manželovi Gordonovi zahýbá pravidelně, a to i přes skutečnost, že jsou spolu rodiči syna Filipa. Nejprve se Simoniným milencem stane Marek Jandera, syn Vojty a Elišky. Přestože je jejich vztah tajný, je velmi brzo Simonou ukončen se slovy: „*Rande s tebou je vždy jeden velký nervák, já končím, sbohom.*“¹⁷⁴ Simona však nekončí s nevěrami, další milostný poměr si začne s Richardem Bláhou. Jejich sex je v seriálu dvakrát zobrazen, vždy se odehrává ve vile Mádrových, kterou nechal postavit Gordonův otec a vždy se zároveň se Simoninou nevěrou odehrává také motiv žárlivosti, jelikož přímo v moment, kdy je Simona svému muži nevěrná, Gordon zachraňuje pacienta a vrtulníkem přelétá nad vilou. Tyto dva motivy jsou velmi úzce propojeny.

První vášnivý sex mezi Simonou a Bláhou se uskuteční se slovy:

Simona: „*Toto sa nemalo stať.*“

Bláha: „*Naopak, tohle se mělo stát už dávno.*“¹⁷⁵

Jejich avantýru se však nepovede utajit, již při druhé souloži jsou přistiženi Gordonovým otcem, který se nečekaně vrátil z práce dříve a přistihl je in flagranti. Důvody, proč je Simona svému muži opakovaně nevěrná zdůvodňuje slovy: „*To vieš, matka vdova, tri deti, musela som sa výhodne vydať. Zamilovala som sa do bankového konta a po svatbe som zistila, že nemilujem jeho majiteľa.*“¹⁷⁶ Simona je na základě své nevěry s Bláhou z vily Mádrových vyhozena. Vyhodil ji Gordon, a to na přání svého otce. Simona nemá spolu se synem, kde jít, je nucena dočasnou dobu bydlet právě u Bláhy. Gordon však svou ženu i přes všechny její nevěry miluje, odpouští ji, a jelikož je těhotná, otce prosí, aby se mohla do domu vrátit.

¹⁷⁴ *Sanitka 2*, 3. díl, stopáž: 37:01-37:05.

¹⁷⁵ *Sanitka 2*, 5. díl, stopáž: 19:41-19:48.

¹⁷⁶ *Sanitka 2*, 7. díl, stopáž: 24:50-24:58.

3.6.3 Žárlivost

Žárlivost je lidská emoce, která vzniká z obavy, že určitá blízká osoba bude ztracena. V seriálu se projevuje nepřiměřenými situacemi, které žárlivá osoba vyvolává, přičemž tato osoba trpí pocity méněcennosti či vlastní nedostatečností.

V **první řadě** seriálu je tento motiv zcela vynechán, rozvinut je plně v **řadě druhé**, kdy žárlivým jedincem sledujeme Gordona Mádra, který chorobně žálí na svou vlastní ženu. Gordon je pilotem záchranného vrtulníku na letecké záchranné službě, kterou vlastní jeho otec. A právě při převozech pacientů se Gordon dopouští hrubých porušení pracovní kázně, které jsou vyvolány jeho žárlivostí a touhou zjistit, zdali mu je jeho žena nevěrná. Jak již bylo zmíněno, Gordon nad vilou Mádrových přelétá vždy v momentě, kdy si jeho žena užívá milostných hrátek s Bláhou. Poprvé však nad domem Mádrových přelétá nečekaně, dokonce se touží honosným sídlem kolegům pochlubit.

Gordon: „Hele, tamhle je náš barák. Vidíte ho? Ten velkej!“

Fanda: „To vypadá jako sídlo americkýho prezidenta. Hele, a na zahradě je červená alfa, takovou má Bláha.“

Gordon: „Co tím chceš říct?“

Fanda: „No, nic. Spoustu lidí má červenou alfu.“

Gordon: „Chceš mi tím říct, že mi Bláha chodí za ženou?“

Fanda: „Já jsem nic takovýho neřekl.“¹⁷⁷

Avšak Gordon nabývá prvních pochybností, navíc Fanda následně uvažuje, že Bláha dnes nemá službu, z čehož vyplývá, že by auto opravdu mohlo být jeho a skutečně by mohl navštívit Gordonovu ženu. Pokračování jejich rozhovoru je doplněno spoustou vulgárních slov, které se ve druhé řadě objevují nezřídka.

Druhý let na domem Mádrů se uskuteční posléze. Gordon opět ohrožuje život pacienta.

Vojta: „Proč klesáme?“

Gordon: „Jenom se na něco podívám.“

Vojta: „Člověče, co to děláte?“

Sanitář: „Vyhlídkovej prolet nad Mádrovou vilou.“

Gordon (naštvaně, jelikož opět vidí červenou alfu): „Je tam zas!“

Vojta: „Gordone! Nejste jedinej chlap, kterýho žena možná podvádí, ale pacienta kvůli tomu trápit nemusíte!“

¹⁷⁷ Sanitka 2, 5. díl, stopáž: 21:18-21:44.

Sanitář: „*To máte těžký, je nešťastně zamilovanej do vlastní manželky.*“¹⁷⁸

Toto Gordonovo provinění neprojde bez následků, Vojta doporučuje Mádrovi: „*Promluvte si se synem. Urgentní dopravu pacienta do nemocnice si plete s průzkumným letem nad vaší vilou.*“¹⁷⁹ Touto připomínkou však situace nekončí, Vojta o všem neprodleně informuje ředitele Kaderku, který slibuje, že jestliže se bude situace znovu opakovat, bude muset s leteckou záchrannou službou vypovědět smlouvu.

Situace se opakuje potřetí. Gordon opět před svým domem zahlédne červenou alfu, a tentokrát vidí Bláhu vycházet z vily. Vojta kvůli těmto neshodám na pracovišti dává výpověď. Situace se stane vážnou, Mádr je Kaderkou tlačěn do kouta, jelikož dostává ultimátum: buď propustí svého syna a najme jiného pilota, nebo mu bude vypovězena smlouva. Mádrovi však na synovi záleží, leteckou záchranku budoval pro něj, nechce, aby jeho syn znovu provedl další pracovní přestupek, proto Mádr Simonu i s vnukem Filipem vyhazuje z domu.

Motiv žárlivosti je tak propojen s dalšími motivy. Gordonova žárlivost je vyvolána Simoninou nevěrou a končí Gordonovým nezodpovědným pracovním jednáním zasahujícím do pracovního života, konkrétně do neshod na pracovním místě.

3.6.4 Alkohol

Posledním motivem náležejícím pod společný jmenovatel *Lidské slabosti* byl zařazen alkohol. V **první řadě** se s tímto motivem podobně jako s motivem žárlivosti nesetkáváme, ve **druhé řadě** hraje menší, méně významnou roli.

Luboš Radosta spolu se svými kolegy slaví své narozeniny. V průběhu oslavy mu však volají bývalí spolužáci, jelikož se koná sraz abiturientů po třiceti letech. Luboš i přes skutečnost, že požil alkohol (později nadýchá jedno promile alkoholu), si chce půjčit služební vůz, aby se mohl co nejrychleji dopravit na místo setkání. Následky svého činu však nepředpokládal. Při řízení telefonuje, vjede do protisměru a nabourá do protijedoucího auta. „*Doktor Radosta jel vozem rychlé lékařské pomoci na soukromý večírek. Při jízdě měl zapnutý maják i sirény. Řídil v podnapilém stavu a zavinil dopravní nehodu. Řidiči, kterému způsobil škodu na vozidle, nabízel úplatek, aby k nehodě nebyla volána policie. Celkový odhad způsobené škody činí cirka tři sta dvacet tisíc korun.*“¹⁸⁰ Lubošovi nezbyde nic jiného než podat výpověď. Kvůli tohoto provinění se mění život manželů Radostových, odlétají za svým synem do Austrálie, čímž doufají, že se na Lubošův čin zapomene. I tato lidská slabost se přímo promítne do pracovního života.

První řada	Druhá řada
Sukničkáři:	
1	1
Nevěra:	
1	2
Žárlivost:	
0	3
Alkohol:	
0	1

Tab. 6: Srovnání kategorií společného jmenovatele *Lidské slabosti*

¹⁷⁸ *Sanitka 2*, 7. díl, stopáž: 25:18-25:53

¹⁷⁹ *Sanitka 2*, 7. díl, stopáž: 27:19-27:25.

¹⁸⁰ *Sanitka 2*, 9. díl, stopáž: 42:48-43:08.

3.7 Módní

Poslední společný jmenovatel – *Módní* – je vymezen módními a oblíbenými motivy převládajícími v určitém období. Jedná se o společný jmenovatel, jehož motivy jsou v jednotlivých řadách zcela rozdílné. Konkrétní motiv je výrazně zastoupen pouze v jedné z řad, nikoli v obou. Do první řady je zařazen pouze motiv emigrace, avšak do řady druhé bylo zařazeno vícero motivů. Jedná se např. o bulvární noviny, peníze, neznámé otcovství či trestní oznámení a následné soudní řízení.

3.7.1 Emigrace

Emigrace jako dobrovolné a trvalé vystěhování z rodné země do země jiné, nejčastěji hospodářsky vyspělejší, nacházíme pouze v **první řadě**. Druhá řada seriálu se odehrává v době, kdy je možné svobodně se rozhodnout, ve které zemi chce jedinec žít, nelze tedy o emigraci hovořit. S emigrací se setkáváme v sedmé epizodě první řady, která se odehrává na počátku 70. let minulého století. Doktor Mádr, který se potýká s kádrovými problémy a jehož zničila dávná schůze revolučního odborového hnutí, se svým činem stane jednou z nejzápornějších postav první řady seriálu.

V sedmé epizodě je připravován světový lékařský kongres v Kodani. Kongresu se mohou zúčastnit pouze dva lékaři ze záchranky. Pro Mádra je kongres velkou příležitostí, proto žádá Vojtu: „*Nikdy jsem od nikoho nic nechtěl až teď*. (Přitukne si s Vojtou a vypije whisky.) *Chtěl bych jet do té Kodaně*. (Pauza.) *Jste jediný, komu důvěřuju. O tom kongresu vím už přes rok. Jistý doktor Paul mě informoval. Posílá mi občas odbornou literaturu. A vím, že tam bude doktor Rautek z Vídně i profesor Lubin. Jak sám víte, zkoušeli stabilizovanou polohu, ale s rozsahem naší aplikace se to nedá srovnat. Stál bych o tu možnost, naše zkušenosti tam v plném rozsahu prezentovat. Připomínám to s veškerou skromností, ale stabilizovanou polohu jsem u nás začal zkoušet a ověřovat první já*. (Pauza.) *To jistě víte*.“¹⁸¹ Vojta se Mádra dále ptá, jestli se chce v Kodani setkat se svou manželkou, a tak Mádr přitakává a podotýká, že jeho manželka již delší dobu žije s Irem, jejich manželství je zcela nesmyslné, ale legitimizované, chce se rozvést, čímž by uzavřel jedno období svého života. Jeho žena by přijela do Kodaně, a tak by mohl proběhnout rozvod. Vojta se na základě tohoto rozhovoru přimlouvá za Mádrovu přítomnost na kongrese. Avšak aby mohl Mádr jet, musí být návrh schválen stranickou skupinou. Doktor Holoubek vyjádří pochybnosti: „*Doktor Jandera by měl jet v každém případě, ale pokud jde o doktora Mádra, tak si nejsem jistý, jestli to je nejvhodnější kandidát*. (Pauza.) *Já si ho po odborný stránce nesmírně vážím, ale (pauza) všichni víme, že pokud jde o jeho minulost, tak ta představuje určitý riziko*.“¹⁸² K Holoubkově názoru se přidávají i další lékaři, pouze Vojta se Mádra zastává. Tvrdí, že by měl jet, jelikož na záchrance pracuje již deset let a perfektně umí tři jazyky. Při závěrečném hlasování pro jeho odjezd zvedne ruku sedm z nich, zatímco tři jsou proti. Vojtova přítomnost na kongresu je odhlasována každým z doktorů, nikdo není proti. Na lékařský kongres do Kodaně tak jede Vojta s Mádrem.

Mádrův referát přednesený na lékařském kongrese má velký úspěch. Avšak Vojtu čeká zklamání. Před návratem domů Mádr Vojtovi daruje na památku nově zakoupený polaroid a

¹⁸¹ *Sanitka*, 7. díl, stopáž: 16:38-17:35.

¹⁸² *Sanitka*, 7. díl, stopáž: 24:14-24:43.

oznamuje mu, že v Kodani zůstává. Vojta nedokáže pochopit Mádřovo rozhodnutí, Mádř se s ním loučí se slovy: „*Nikdy vám to nezapomenu (pauza) a zůstanu vždycky vaším přítelem.*“¹⁸³ Vojta je tím, kdo musí nést následky za Mádřovu emigraci. Jelikož se zaručil o jeho morální spolehlivost, přichází o místo vedoucího lékaře, kterým se měl stát. S Mádřovou emigrací tak chybí na záchrance pět doktorů, Vojta za něj musí sehnat patřičnou náhradu.

Mádřova emigrace mírně přesahuje také do řady druhé, kdy se z něj stane reemigrant navracející se do své vlasti. Stal se z něj bohatý muž, který si mohl dovolit vybudovat vlastní leteckou záchranku. Vojta s Mádřem se znovu setkávají, Mádř prohlašuje: „*Dlužím vám poděkování. Bez vás bych emigrovat nemohl, způsobil jsem vám tím potíže, ale jinak to nešlo.*“¹⁸⁴ Dále vypráví, že se znovu oženil, s manželkou, která pocházela se zámožné rodiny a s níž zplodil syna Gordona, žil v Anglii. Jelikož si Vojty váží a jeho letecká záchranka má nedostatek lékařů, nabízí Vojtovi pracovní místo. Jelikož Vojta mu odpustil, nabídku přijímá.

3.7.2 Bulvární noviny

Motiv bulvárních novin a papprazze se objevuje pouze ve **druhé řadě**. V první řadě nemůže být o tomto motivu řeč, jelikož bulvární noviny neexistovaly, byly tehdejšími režimem zakázány. Bulvární noviny usilují o zveřejnění skandálního a zajímavého článku. Většinou se zaměřují na známé osobnosti, avšak v seriálu se bulvární novinář, jehož jméno není v průběhu řady zmíněno, zaměřil na činnost a práci záchranářů. Jeho úkol je srozumitelně vymezen jeho nadřízeným.

Nadřízený: „*Sledovat výjezdy sanitek a dodávat atraktivní fotky, to byl váš úkol. Víte, co znamená atraktivní?*“

Novinář: „*Jasně, něco jako přitažlivý.*“

Nadřízený: „*Vzbuzující zájem. Ha, půl mateřský školky pokoušou vlčáci, sjedou se tam všechny sanitky z Prahy a vy mi fotíte dědka na nosítkách. Máte být tam, kde se něco děje. Do tejdne předhodíte našim čtenářům pořádný kus masa, jinak letíte. Odchod!*“¹⁸⁵ (Hází po novináři nevhodné fotografie.)

Rozhovor novináře donutí pořizovat stále lepší fotografické snímky a být přítomný u nejzajímavějších případů. Pochválen je svým nadřízeným hned ve druhé epizodě, kdy vyfotí napadenou romskou ženu, která je říznuta do krční tepny a krvácí. „*Krásný fotky. Jéé, to je paráda. Haha. No, vidíte, že to jde. Tak tuhle dáme na titulku, hehehe.*“¹⁸⁶ Nejednou se kvůli práci novináře pražská záchraná služba dostane na titulní stranu bulvárních novin *Terč*. Stane se tak u případu bezdomovce, který zemřel na nemocniční chodbě, jelikož mu včas nebyla poskytnuta první pomoc, ale také v případě, kdy Jan Kaderka v sanitce převáží psa k veterináři.

¹⁸³ *Sanitka*, 7. díl, stopáž: 47:45-47:57.

¹⁸⁴ *Sanitka 2*, 2. díl, stopáž: 51:49-51:57.

¹⁸⁵ *Sanitka 2*, 1. díl, stopáž: 20:57-21:24

¹⁸⁶ *Sanitka 2*, 2. díl, stopáž: 34:04-34:17.

V dalším případě, kdy sanitní vozy vyjely k fingované nehodě, Jan zuří: „*Nemít nás, nemá bulvár, co psát.* (Naštvaně tříská novinami o stůl.) *Nejdřív Jandera svlíká muslimku, teď zase stáhneme všechny sanitky z půlky Prahy kvůli prázdným rezavejm vraků. Já už toho mám dost!*“¹⁸⁷ Bulvární novinář se objevuje u každého vážnějšího případu, k němuž musejí záchranáři vyjet. V závěrečném díle si však novinář vyzkouší, jaké to je, být focenou obětí. Po neštěstí na rockovém koncertě na motorce pronásleduje sanitní vůz, v němž je do nemocnice vezen frontman kapely. Novinář musí mít jeho fotografii na titulní straně, proto předjíždí sanitku, avšak nezvládá řízení a padá z motorky. Fanda neváhá, a než novináři poskytnou první pomoc, vytáhne svůj mobil s foťákem a raněného novináře fotí.

Novinář: „*Co to děláš?*“

Fanda: „*Jen pár fotek. Výměna rolí. A sýr. Vyletí ptáček!*“

Novinář: „*Jdi do hajzlu.*“

Fanda: „*Moc příjemný pocit, fotit lidský neštěstí, vid’?*“¹⁸⁸

Motiv bulvárních novin je přímo propojen s prací lékařů záchranné služby.

3.7.3 Peníze

Peníze jakožto prostředek směny jsou dalším z motivů, který se v první řadě seriálu příliš nevyskytuje. Peníze jako módní fenomén současnosti se výrazně vyskytují v **řadě druhých**, kdy tento motiv lze rozdělit do dalších kategorií, a to bohatství, prosba o půjčku a úplatky.

S penězi coby **formou bohatství** se setkáváme ve čtyřech případech jedinců. Markéta Foldynová peněžitého majetku nabyla oprávněnou cestou, a to skolem svého otce. Její bohatství se spojuje s prosbou o půjčení peněz. O půjčku prosí Jára, a to z důvodu nemoci pigmentové degenerace sítnice, která postihla jeho manželku. Jára nejdříve prosí Vojtu, kdyby peníze získal, mohla by být Alžběta operována na klinice v Německu.

Jára: „*Vojto, já (pauza) potřeboval bych půjčit.*“

Vojta (s povzdechem): „*Sto, stopadesát tisíc, to bych mohl.*“

Jára: „*No, to jsi hodnej, ale za to nám tam ani neotevřou dveře.*“

Vojta: „*Ale já fakt teď víc nemůžu.*“

Jára: „*Máš bohatýho tchána.* (Vojta kroutí záporně hlavou.) *Vojto, já to budu klidně splácet do konce života a splatím to do poslední koruny. Přimluv se u Markéty, ať nám Foldyna půjčí.*“

Vojta: „*Ty přece víš, jaký máme vztahy, ne?*“

Jára: „*Já vím, zrovna se nevobjímáte, ale to zrovna není důležitý, když moje žena přestává vidět.*“

Vojta: „*To nejde brácho.*“

Jára: „*Tak se ho aspoň zeptejte.*“

Vojta: „*Brácho, nezlob se, ale to fakt nejde.*“

Jára: „*Tak ti teda pěkně děkuju.*“¹⁸⁹ (Jára odchází.)

¹⁸⁷ *Sanitka 2*, 10. díl, stopáž: 50:55-51:10.

¹⁸⁸ *Sanitka 2*, 13. díl, stopáž: 19:18-19:36.

¹⁸⁹ *Sanitka 2*, 1. díl, stopáž: 47:19-48:39.

Jelikož Foldyna zemře a Markéta je jedinou dědičkou jeho majetku, Jára o peníze prosí znovu. Vojta je i nadále tvrdohlavý a hrdý, prohlašuje, že majetek po Foldynovi je Markétin, proto nemůže rozhodovat, jak s ním bude naloženo. Když se o zhoršujícím Alžbětině zdravotním stavu dozví Markéta, neváhá, a přestože zákrok stojí padesát pět tisíc eur, vše nejen zařídí, ale také dobrovolně zaplatí. Přes veškerou Markétinu snahu se operace nepovede.

Bohatým mužem je také reemigrant Mádr, který nejenže vlastní leteckou záchranku, ale také sponzoruje výstavu obrazů Theodora Kaderky. Na výstavu věnuje sto tisíc korun.

Další osobou, kterou můžeme charakterizovat jako bohatou je Áňa Běhounková. Ta však jmění nezískala legální cestou. Jelikož je kvůli svým pracovním pochybením přeřazena z dispečinku na pozici pomocné síly v garáži, kde se bude podílet na desinfekci sanitek, při práci nalézá zapomenutou peněženku, v níž se nachází zlatá karta. Áňa peněženku majitelce nevrátí, ukradne ji a za peníze si nakoupí luxusní oblečení a boty. Jelikož se nezajímá o ceny, za které může zboží pořídit, dokonce nepotřebuje ani účtenky, je prodavačkám svým chováním podezřelá. V momentě, kdy se o případ odcizené zlaté karty začne zajímat kriminální policie, má Áňa zařizena víza do Jihoafrické republiky, kde se chystá uprchnout. Její útěk souvisí s nešťastnou láskou, kterou cítí k Bláhovi. Útěkem z České republiky dostává příležitost zapomenout a začít nový život.

Motiv bohatství vzniká buď zámožným členem rodiny, po němž postava seriálu zdědila peníze, což nacházíme v případě Markéty, ale i Mádra, nebo nelegálním zbohatnutím, v podobě krádeže v případě Áňi.

Peníze mohou mít také funkci **úplatků**. Stávají se finanční transakcí spojenou s „*kulturním ovlivňováním, protože se prostřednictvím směny produktů vytvářejí nové vzorce chování*“¹⁹⁰. Úplatky jsou jedinou formou peněz, která je nepatrně zmíněna i v první řadě seriálu. Stane se tak v případě, kdy je Vojtovi nabízen úplatek za lékařskou péči manželkou pána, jenž má prasklý vřed. Vojta je zásadový a peníze odmítá se slovy: „*Já taky pracuju za peníze, paninko.*“¹⁹¹ Ve druhé řadě se úplatky vyskytují v případě doktora Adlera, jenž je zodpovědný za smrt bezdomovce, jelikož mu neposkytl včasnou zdravotnickou pomoc. Spojence hledá v Nelibovi, proto mu nabízí padesát tisíc korun za to, že mu dosvědčí, že pacienta převzal ihned, jakmile byl do nemocnice přivezen.

Neliba: „*To bych mohl letět za klukem do Ameriky.*“

Adler: „*Hm, ještě vám zbyde.*“

Neliba: „*Co je dneska z den?*“

¹⁹⁰ PETRUSEK, Miloslav, VODÁKOVÁ, Alena, MAŘÍKOVÁ Hana. *Velký sociologický slovník. II, P-Ž*. Praha: Karolinum, 1996, str. 763.

¹⁹¹ *Sanitka*, 3. díl, stopáž: 17:34-17:36.

Adler: „Úterý.“

Neliba: „Smůla. V úterý úplatky neberu. Rodinná tradice. Sbohem.“¹⁹²

Neliba úplatek nepřijme z morální stránky, avšak díky svému synovi se dostane do pozice, kdy úplatek nebude muset přijmout ani ve finanční tísní. Jeho syn mu totiž posílá padesát tisíc dolarů, čímž se Neliba stává čtvrtým jedincem, kterého můžeme charakterizovat jako bohatého muže, který své bohatství získal legální cestou, opět za pomoci rodiny.

3.7.4 Neznámé otcovství

Jako otec je považován muž, který dítě zplodil a také vychoval. Do této kategorie byli zařazeni muži, kteří nemají vyjasněný vztah k dítěti, jejich otcovství musí být potvrzeno, nebo vyvráceno testem DNA.

V první řadě seriálu se stejně jako většina módních motivů tato kategorie nevyskytuje, zatímco ve **druhé řadě** nacházíme dva případy, v nichž se diskutuje o biologickém otci dítěte, shodně o biologickém otci syna.

Nejdříve se otázkou otcovství zabývají manželé Radostovi a Jan Kaderka. Leona na společné večeři Janovi oznamuje, že jejich životy se možná v minulosti protnul více, než by si Jan dokázal představit. Když Jan požádá o vysvětlení, dozvídá se:

Leona: „Michal je možná tvůj syn.“

Jan (zasměje se): „Jak můj syn, snad tvůj a Lubošův, ne?“

Leona: „Možná, možná ne. Já jsem tu pravdu nikdy nechtěla vědět.“¹⁹³

Michal se o svém potencionálním otci dozvídá záhy prostřednictvím anonymu. Svých rodičů se na pravdu ptá u společné večeře, kdy anonym podává k přečtení Lubošovi.

Michal: „Hele, tati. Koukni na to.“

Luboš (čte): „Co to má znamenat?“

Michal: „Tak to se taky ptám.“

Leona: „Co to je? Ukaž, co to je?“ (Bere od Luboše papír a čte: Tvůj otec není Radosta, ale Kaderka, zeptej se ho na to!!!)

Luboš (tázavě na Leonu): „Můžeš mi to vysvětlit?“

Leona: „Já se... Vůbec nevím, kdo tohle může psát.“

Luboš: „Na to se neptám.“

Leona: „Je to anonym, normální anonym. Do koše s ním. To je všechno, co se s tímhle dá dělat.“

Luboš: „Člověk si myslí, že má syna, miluje ho, dal by se pro něj i zabít a pak se z nějakýho sráčského dopisu dozví, že to snad není jeho syn.“

Leona: „Luboši, nech toho. Nech toho. Normálně tě chce někdo zničit, mstít se nám. Ty na to jako skočíš, jo?“

Luboš: „Mám to snad jen tak přejít? Mávnout nad tím, hergot, rukou nebo co?“

Michal: „Tak já navrhuju zkoušku DNA.“

¹⁹² Sanitka 2, 4. díl, stopáž: 29:19-29:38.

¹⁹³ Sanitka 2, 4. díl, stopáž: 53:26-53:39.

Luboš: „*Jsem pro.*“
Leona: „*Tak s tímhle nesouhlasím.*“
Luboš: „*Ale to je tak ale všechno, co s tím můžeš dělat.*“¹⁹⁴

Testy DNA jsou provedeny, avšak Michal se v momentě, kdy má říct, jak test dopadl, rozhodne jinak. Výsledky testu hází do hořícího krbu a místo toho Leoně a Lubošovi oznamuje, že zítra se svou přítelkyni odlétá do Austrálie. Na Leoninu otázku na jak dlouho, odpovídá, že možná napořád. Jak se však dozvídáme později, DNA testy potvrdily Lubošovo otcovství. Michal byl tedy vychováván biologickým otcem.

Druhý případ neznámého otcovství nacházíme v milostném trojúhelníku Simona – Gordon – Bláha. Simoniny avantýry s Bláhou nezůstaly bez následků, jelikož Bláha je otcem Simonina nenarozeného dítěte. Přestože má ze sdělení radost, jak sám v desáté epizodě říká, dítě bylo vždycky jeho přáním, právo vychovávat své dítě mu bude odepřeno. Simona mu oznamuje, že jeho syn ho nepozná, jelikož o této novince řekne také Gordonovi. Tomu lže, že dítě je jeho. Simonino těhotenství je oznámeno v době, kdy žije mimo vilu Mádrových, proto Gordon svého otce žádá, aby se Simona mohla nastěhovat zpátky. Gordon tak bude žít v mylné domněnce, že je otcem dvou synů.

3.7.5 Trestní oznámení a soudní řízení

Trestní oznámení je motiv vyskytující se hojně ve **druhé řadě** seriálu. V první řadě se setkáváme pouze s návrhem žaloby, která má být podána na Richarda Skalku, za to, že přistihl milenecký pár in flagranti v momentě, kdy se pokoušel o záchranářský zásah. K soudu však z důvodu Richardovy leukemie nedojde. Ve druhé řadě nacházíme nespočet návrhů na podání trestního oznámení, přičemž tato oznámení vždy souvisejí s prací záchranné služby. Z mnoha návrhů na podání trestního oznámení, které se ve druhé řadě seriálu vyskytují, jsou pro děj podstatná pouze dvě, a to z důvodu, že dojde k soudnímu řízení, které záchranná služba vyhraje. Motiv trestního oznámení přímo souvisí s motivem, kdy záchranáři dovezou do nemocnice pacienta, kterého však nemocnice odmítne přijmout, čímž způsobí smrt.

První trestní oznámení je podáno v případě napadeného bezdomovce, jenž se nachází v zuboženém stavu, nedýchá mu pravá plíce, proto Jan Kaderka musí provést hrudní sání, aby se pacient neudusil. Jedná se o komplikovaný chirurgický zákrok, který Jan provádí na místě zásahu, bez jakéhokoli operačního týmu. Poté musí pacienta odvést do nemocnice, avšak žádá z nemocnic nechce bezdomovce převzít, jelikož není pojištěn a nemůže tak zaplatit následnou léčbu. Jan je naštván, přestože je pacientem bezdomovec, podle jeho názoru má nárok na

¹⁹⁴ *Sanitka 2*, 6. díl, stopáž: 29:40-31:22.

neodkladnou léčbu jako kterýkoli jiný občan. Toto mínění však nesdílí doktor Adler, který by měl pacienta převzít. Příjem pacienta je zdoluhavý a z tohoto důvodu vede k pacientově smrti. „*Kdybysme na vás nemuseli čekat pět minut a pak deset minut a poslouchat ty vaše kecy, tak mohl žít. (Pauza.) Podám na vás trestní oznámení,*“¹⁹⁵ oznamuje Jan Adlerovi. Jelikož je přítomen také bulvární novinář, zbytečná smrt bezdomovce se dostane na titulní stránku novin. Případ vede k soudnímu řízení, a to i přes skutečnost, že Jan v konečném stadiu své oznámení na doktora Adlera stáhne. Adler je však mstivým mužem, nejprve se snaží uplatit peníze Nelibu, u kterého však, jak víme, neuspěje, následně Adler podává trestní oznámení na Jana, a tak se Jan stane obžalovaným. „*Doktor Kaderka tímto nestandardním postupem, při němž trubici zajišťující hrudní sání zavedl o dvě mezižebří jinam, než se zavádět má, způsobil smrt pacienta a dopustil se tak trestného činu usmrcení z nedbalosti podle paragrafu 143 odstavce 2 Trestního zákona.*“¹⁹⁶ Jsou předvoláni svědci, kteří vypovídají pravdivě, v Janův prospěch, shodně tvrdí, že přestože Jan hrudní sání zavedl jinam, než měl, nezavinil tím přímou smrt pacienta. Pacienta zabil zdoluhavý příjem, čímž soud rozhone, že Jan je zproštěn obžaloby, jeho skutek není trestním činem.

Podobná situace se opakuje u případu čtyřicetileté ženy, která je prvorodičkou a nastal čas jejího porodu. Budoucí matka doktory prosí, aby udělali, co bude možné, jedná se totiž o dítě, na které čekala pět let, šestkrát podstoupila umělé oplodnění, avšak vždy neúspěšně. Lékaři ženu vezou do nemocnice, avšak hned po příjezdu se dozvídají, že rodička nemůže být přijata, jelikož na sálech již probíhají dva porody. Podle slov zdravotní sestry mají plno, avšak známou zpěvačku, přítelkyni náměstkyně ministra, přijímají bez jakýchkoli odkladů, a to i přes skutečnost, že tento porod není akutní. Žena, s níž přijeli záchranáři, musí porodit v sanitce. Jedná se o komplikovaný porod bez přítomnosti gynekologa, který neproběhne úspěšně. Narozená holčička se po porodu udusí, zemře. Neliba poté podává mrtvou holčičku zdravotní sestře, která je odmítla přijmout. Jelikož je opět přítomen i bulvární novinář, Neliba mu nařizuje: „*Ted' máš poprvé v životě šanci udělat něco dobrýho. Celý to je vo tom, že kvůli jedný vychcaný pizdě umřelo dítě. Tak si to pěkně nafot' a hlavně to vydejte! Vo tomhle pište!*“¹⁹⁷ Jan jakožto ředitel záchranné služby podává na nemocnici trestní oznámení. I tento soudní spor vyhraje, nemocnice musí rodičům mrtvého holčičky zaplatit tři miliony korun.

3.7.6 Další módní motivy

Módní společný jmenovatel zahrnuje další motivy, které jsou pro děj buď méně podstatné, nebo o nich již bylo v diplomové práci pojednáno, jsou tedy propojeny s jinými kategoriemi.

Do módního společného jmenovatele první řady seriálu můžeme zařadit také motiv hazardu, tedy riskantního jednání, které je závislé na náhodě. Hazard se objeví pouze krátce v deváté epizodě, kdy Jára, jehož životní vášni jsou koně, se spolu s kamarády rozhodne, že vsadí na koňské dostihy. Favoritem se stane kůň Nikotin, který má podle Járy největší šance na výhru. Jeho přátelé uvěří jeho úsudku, avšak při závodě Nikotin skončí na třetím místě. Jelikož kamarádi přijdou o peníze, Járu surově zbijí, rvačka je hlášena

¹⁹⁵ *Sanitka 2*, 3. díl, stopáž: 11:43-11:54.

¹⁹⁶ *Sanitka 2*, 6. díl, stopáž: 33:28-33:43.

¹⁹⁷ *Sanitka 2*, 11. díl, stopáž: 17:23-17:35.

záchranné službě a Vojta tak získává smutnou příležitost jet k případu, v němž musí ošetřovat vlastního bratra.

Do druhé řady pak můžeme začlenit HIV virus, jenž byl vyložen u motivu Bláhova sukničkářství. Můžeme zde připojit také romské mladíky, kteří se svým chováním stali zodpovědní za Alžbětinu smrt. Dále zde patří motiv sexu, který je dvakrát přímo zobrazen ve vztahu Simony a Bláhy. Posledním motivem módního společného jmenovatele druhé řady seriálu se stalo vulgární vyjadřování¹⁹⁸, s nímž se setkáváme v každé epizodě a jehož některé úryvky jsou citovány v patřičných dialozích diplomové práce.

První řada	Druhá řada
Emigrace:	
1	0
Bulvární noviny:	
0	7
Peníze - prosba o půjčku:	
0	1
Bohatství:	
0	4
Úplatky:	
1	1
Neznámé otcovství:	
0	2
Trestní oznámení a soudní řízení:	
0	2
Hazard:	
1	0
Sex:	
0	2
HIV virus:	
0	1
Vulgární vyjadřování:	
1	V každé epizodě

Tab. 7: Srovnání kategorií společného jmenovatele Módní

3.8 Stanovení závěrů

Analýza seriálu *Sanitka* a *Sanitka 2* a následné porovnání výsledků jednotlivých řad poskytují odpověď na hlavní a vedlejší výzkumné otázky, jejichž zodpovězení je hlavním cílem předkládané diplomové práce. Úkolem selektivního kódování, které bylo užito, je

¹⁹⁸ Výjimečné vulgární vyjádření je možno naleznout i v první řadě seriálu, avšak pouze v jediném případě. Vychází z úst Korejse, který Vojtovi oznámí: „*Já jsem teď po šichtě a s kým se budu vybavovat ve svém volném čase, to si budu určovat sám. A teď mě polibte prdel, doktore.*“ (*Sanitka*, 3. díl, stopáž: 38:31-38:46.)

identifikovat centrální kategorii výzkumu, jež je provázána s ostatními, tzv. pomocnými kategoriemi. Zjištěno bylo, že jednotlivé řady seriálu mají shodný ústřední společný jmenovatel, a to jmenovatel *Práce*, na který jsou navázány další kategorie společných jmenovatelů. Tuto propojenost s ostatními kategoriemi výrazněji vidíme ve druhé řadě seriálu, jelikož zde přímo souvisí s osobními vztahy hlavních postav. Rodinné vazby (Vojta Jandera – Markéta Foldynová; Simona – Gordon Mádroni) ale také nové lásky (Jan Kaderka – Markéta Foldynová) vznikají na základě pracovních vztahů. Sukničkářství Richarda Bláhy rovněž zasahuje do pracovních vztahů, jelikož jeho milenkami se postupně stávají dispečerky Áňa Běhounková a následně Simona Mádronová, mezi kterými vzniká pracovní nesnášenlivost. Pracovní vztahy jsou přímo propojeny s osobním životem, nelze je od sebe oddělit. **To je hlavní rozdíl ústřední kategorie *Práce*, který nacházíme mezi první a druhou řadou.**

V první řadě lze pracovní a osobní vztahy od sebe izolovat, životní partnery si hlavní postavy vybírají mimo okruh pracovních kolegyň a kolegů, výjimkou je doktorka Eva Dolejšová, která se provdá za primáře Houdka, ale jak víme, její svatba je uskutečněna na základě nešťastné lásky, kterou cítí k Vojtovi. Eva se stala jedinou postavou první řady, která za své partnery vyhledává lékaře.

Ve druhé řadě pracovní a osobní vztahy není možno izolovat, jelikož partneři, ale také milenky či milenci jsou vyhledáváni převážně z okruhu kolegyň a kolegů. Pracovní a osobní vztahy jsou tedy propojeny.

Obě dvě řady obsahují sedm shodných společných jmenovatelů, žádný společný jmenovatel není v druhé řadě vynechán ani přidán. Liší se pouze jednotlivé motivy, které jsou v rámci společných jmenovatelů vymezeny.

Jednotlivé kategorie v první řadě obsahují méně motivů, zatímco ve druhé řadě – především v kategoriích *Lidské slabosti* a *Módní* – je oproti první řadě přidáno několik motivů.

Ve druhé řadě se setkáváme s **propojeným trojúhelníkem motivů sukničkářství – nevěra – žárlivost**, který se v první řadě nenachází. Jedná se tedy o rozšíření kategorie *Lidské slabosti*, které jsou přímo promítnuty do kategorie *Práce*, a to buď výběrem milenek z okruhu své profese, ale také důsledky jednotlivých slabostí, přičemž Gordonovi Mádroni kvůli nezodpovědnému pracovnímu jednání hrozí ztráta pracovního místa, zatímco Luboš Radosta kvůli svému prohřešku pracovní místo ztrácí. Podobně je rozšířen i společný jmenovatel *Módní*, který rovněž souvisí s kategorií *Práce*, a to v první i ve druhé řadě. V první řadě má záchraná služba z důvodu Mádronovy emigrace nedostatek lékařů,

kdežto v řadě druhé bulvární novinářství a trestní oznámení přímo souvisejí s prací lékařů záchranné služby, tyto motivy se divákům zobrazují v pravidelných kombinacích. Motiv neznámého otcovství ve svých dvou případech vzniká z pracovních vztahů. Můžeme tak říci, že propojení kategorií *Práce – Lidské slabosti* a *Práce – Módní* jsou typické pro druhou řadu analyzovaného seriálu, jelikož v řadě první nejsou příliš rozvinuty a uplatněny.

Kategorie jednotlivých společných jmenovatelů se divákům nezobrazují izolovaně, jsou vzájemně propojovány. Vytvářejí na sebe navazující dvojice až čtveřice, kdy jedna kategorie nemůže existovat bez druhé. Některé z kategorií v jednotlivých řadách vznikají za velmi podobných kontextových okolností. Například nemoc a následný lékařský zásah, dává podnět k vděčnosti za záchranu života, čímž vzniká v první řadě láska dlouhého, ve druhé krátkého charakteru (*Eliška – Vojta* vs. *Jan – Iveta*). Kombinace kategorií funguje prostřednictvím schématu *Nemoc – Práce – Láska* – (v případě první řady ústí do *Rodinných vztahů*). Láska v jednom případě druhé řady vyúsťuje do kategorie *Módní*, jelikož dávný vztah Jana Kaderky a Leony Radostové končí otázkou neznámého otcovství. Tato kombinace získává podobu: *Láska – Práce – Módní*. Toto propojení je výjimečné, daleko častější a opakovanější je spojení *Práce – Módní*. Mezi další zjevnou kombinaci vyskytující se v obou řadách seriálu patří nemoci a zranění, které jsou přímo propojeny se smrtí, jelikož většina jedinců, které postihne vážná nemoc, na její následky, v případě Alžběty Janderové na nepřímé následky, umírají. Kategorie *Nemoci a zranění* je důležitou kategorií, protože stmeluje rodiny, v nichž byl zavrhnut syn, ale také je propojena s motivem peněz, a to v případě Alžběty. Jelikož operaci zaplatila Markéta, vyskytující se kombinace je následující: *Nemoc – Módní – Rodinné vztahy – Smrt*.

Prostřednictvím analýzy seriálu, jehož první řada byla natočena před a druhá po listopadu 1989, nacházíme prvky, v nichž se odlišuje práce tvůrců.

Zásadní odlišnost spatřujeme ve společném jmenovateli *Módní*, jelikož jeho motivy jsou rozdílné a zobrazují témata, která jsou typická pro danou dobu. I z tohoto důvodu je ve druhé řadě do této kategorie zařazeno více motivů, jelikož před rokem 1989 byla vymezená témata tabuizována.

Hlavní odlišnosti tvůrců nacházíme v těchto prvcích: intimní vztahy jsou v první řadě seriálu zobrazeny velmi výjimečně, největším intimním projevem je zachycení polibku mezi Vojtou a Eliškou. Ve druhé řadě jsou polibky samozřejmostí, v souvislosti s Bláhovými aférami je mnohokrát zobrazena milostná předehra a ve spojitosti se Simoninou nevěrou také samotný sexuální akt. Nacházíme také rozdíl mezi motivem

sukničkářství Richarda Skalky a Richarda Bláhy. Jak bylo řečeno, Bláhovo sukničkářství je názorně zobrazeno, zatímco Skalkovo můžeme charakterizovat jako skryté, o jeho vášni pro ženy se dozvídáme pouze z dialogů, nikoliv z milostných aktů. Ve druhé řadě se tedy setkáváme s častějšími náznaky sexuality, ale také s vulgárním vyjadřováním, které rovněž není ničím výjimečným, vulgární slova jsou vyřčena v každé epizodě, někdy zcela zbytečně i v dialozích, v nichž mohla být tvůrci nahrazena a obměněna slovy slušnými. Ve druhé řadě nejsou tabuizována žádná témata. Dokonce v kategorii *Nemoci a zranění* se setkáváme s poraněními, která nejsou zcela banální. Jedná se o Vojtovo poranění jater a ledviny, ale také o záslužný Vojtův čin, kdy přímo na ulici provádí masáž srdce. Tato scéna jako jediná obsahuje skutečné záběry z reálné lékařské praxe, což je rovněž prvek, jenž by v seriálu před rokem 1989 nemohl být použit.

Závěrem můžeme shrnout, že obě řady jsou zaměřeny na pracovní a osobní interpersonální vztahy ve společnosti, avšak řada druhá se vyznačuje silnějším zaměřením na citové a sexuální vztahy vyskytující se mezi mužem a ženou, čímž potvrzují teoretické charakteristiky společného jmenovatele směřujícího na emoce a pudy publika. Druhá řada seriálu je produktem masové kultury snažícím se o upoutání divácké pozornosti módními, případně akčními a dramatickými motivy, s nimiž divák nemusí mít příležitost setkat se v reálném životě.

Závěr

Tato diplomová práce, nesoucí název *Společný jmenovatel v předlistopadovém a polistopadovém televizním seriálu Sanitka a Sanitka 2*, se zabývala principem společného jmenovatele. Pro analýzu byl vybrán uvedený seriál, a to z důvodu, že jeho první řada byla natočena před a druhá po listopadu 1989. Prostřednictvím kvalitativního výzkumného šetření a pomocí techniky kvalitativní analýzy obsahu byly nejprve analyzovány jednotlivé řady seriálu a až posléze byly nalezené výsledky porovnány pomocí komparativní analýzy. Objasnit a vysvětlit nalezené jevy a poznatky pomohla narativní metoda.

Analyzováno bylo celkem jedenáct epizod první řady z roku 1984 a třináct epizod druhé řady, která byla premiérově vysílána na podzim roku 2013. Vznik jednotlivých řad je oddělen odstupem dvaceti devíti let, což předvídá, že ve tvůrčích postupech natáčení by se měly vyskytovat odlišnosti.

Jednotlivé epizody byly nejprve zhlédnuty a současně byly opatřovány textové poznámky k seriálovým scénám, které byly následně kódovány do tematických bloků, z nichž byly vytvořeny jednotliví společní jmenovatelé a k nim náležející motivy. Tato část práce se z důvodu několikerého přejmenovávání, přerazování a slučování jednotlivých motivů stala nejnamáhavější. Zároveň se tato činnost stala nejdůležitější z celého výzkumu, jelikož jedině tímto způsobem mohly být popsány a charakterizovány jevy a skutečnosti objevující se v analyzovaném seriálu. Veškeré kódování muselo být prováděno systematicky a s největší pozorností tak, aby byly sloučeny související či velmi podobné motivy. Bylo zapotřebí o vyskytujících se motivech uvažovat ve vzájemných objektivních vztazích.

Jako výzkumnice jsem si vědoma skutečnosti, že do diplomové práce byly zařazeny mnou upřednostněné pasáže vybraného seriálu, zatímco jiné byly vysvětleny pomocí narativní metody bez uvedení citační ukázky. Bylo tak učiněno z důvodu větší názornosti a autenticity seriálu. Veškeré poznatky, o nichž pojednává praktická část práce, bez ohledu, zda jsou uvedeny citací či nikoli, jsou přebrány z analyzovaného seriálu.

Pro diplomovou práci, která je rozdělena do tří částí, se teoretickým základem stal koncept masové kultury a společného jmenovatele. Cílem práce bylo naléznout odpověď na hlavní výzkumnou otázku, a to, zda se v jednotlivých řadách seriálu nachází společný jmenovatel, pokud ano, jaký. Výsledky ukázaly, že **hlavním společným jmenovatelem** se pro obě řady seriálu stal jmenovatel *Práce*, který byl zároveň vyhodnocen jako hlavní kategorie analyzovaných řad seriálu, jelikož jsou na něj navázáni další společní

jmenovatelé. Zbývající společní jmenovatelé byli klasifikováni jako vedlejší. Jelikož se seriál odehrává v lékařském prostředí, pracovní činnost doktorů je jádrem a hlavní podstatou analyzovaného seriálu. Jak již bylo řečeno, ve druhé řadě je tento hlavní společný jmenovatel tvůrcem osobních vztahů, jelikož pracovní a osobní vztahy jsou přímo propojeny, bez pracovního podnětu by osobní vztahy hlavních postav nevznikly. Z těchto důvodů nelze jako hlavní společný jmenovatel označit žádný jiný ze jmenovatelů.

V diplomové práci bylo dále položeno pět vedlejších otázek, které rozvíjejí otázku hlavní, a na něž tato diplomová práce také odpovídá.

1. Který společný jmenovatel je v řadě z roku 2013 vynechán či přidán?
2. Který společný jmenovatel je typický pouze pro jednu řadu seriálu?
3. Jakým způsobem se společní jmenovatelé divákům zobrazují? Dochází ke kombinacím, případně, která kombinace je uplatňována nejvíce?
4. Existuje společný jmenovatel, který je v jednotlivých epizodách seriálu uplatňován více než jiný společný jmenovatel?
5. Jak se odlišuje práce tvůrců se společnými jmenovateli před listopadem roku 1989 a v polistopadové seriálové řadě?

Na uvedené otázky byly nalezeny následující odpovědi:

1. Bylo zjištěno, že v rámci jednotlivých řad se nachází totožní společní jmenovatelé, kteří jsou zastoupeni tradičními tématy masové kultury. Bylo nalezeno sedm společných jmenovatelů, a to ústřední jmenovatel *Práce*, dále *Rodinné vztahy*, *Láska*, *Nemoci a zranění*, *Smrt*, *Lidské slabosti* a *Módní*, přičemž ve druhé řadě seriálu jsou tito jmenovatelé rozšířeni o motivy, které se v první řadě seriálu nenacházejí.

2. Pro druhou řadu se typickou kombinací stává propojení společných jmenovatelů *Práce – Lidské slabosti* a *Práce – Módní*, které jsou zároveň uplatňovány více než kterákoli jiná kombinace.

3. Jednotliví společní jmenovatelé se divákům nezobrazují izolovaně, naopak jsme schopni nalézt na sebe navazující dvojice až čtveřice jmenovatelů, které se vzájemně proplétají a ovlivňují. Někteří ze společných jmenovatelů první a druhé řady vznikají za podobných okolností, mají tak totožné následky a podobná vyústění.

4. Jak již bylo zmíněno, kombinace společných jmenovatelů *Práce – Lidské slabosti* a *Práce – Módní* se staly kombinacemi, které byly v druhé řadě seriálu uplatňovány více než kterákoli jiná kombinace, proto se stávají specifickými pro druhou řadu seriálu.

5. Byly zjištěny také výsledky, které ukazují na odlišnosti práce tvůrců v jednotlivých řadách.

Zatímco **první řada** tabuizuje intimní témata, ve **druhé řadě** je intimita mezi jedinci naplno vyobrazena.

Jazyk, který je v seriálových dialozích užit, je obecná hovorová čeština, odborné výrazy jsou použity pouze ve vymezení lékařské diagnózy, avšak druhá řada je specifická také vulgárním vyjadřováním.

V rámci lékařské záchranné činnosti jsou také **ve druhé řadě** zobrazena složitá a netypická poranění, s nimiž se divák nemusí setkat v každodenním životě, zatímco **první řada** pojednává o banálních onemocněních, která se nevyznačují přílišnou dramatičností.

Další potencionální výzkum, který by mohl navázat na předkládanou diplomovou práci, by se mohl zabývat otázkou, zda se vymezení společní jmenovatelé alespoň částečně shodují se společnými jmenovateli podobných seriálů z lékařského prostředí.

Seznam použitých zdrojů

Seznam pramenů

Sanitka (1984), 1. – 11. díl

Sanitka 2 (2013), 1. – 13.

Seznam použité literatury

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

CORBIN, Juliet, STRAUSS, Anselm L. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení Podané ruce, 1999.

DE FLEUR, Melvin L., BALLOVÁ-ROKEACHOVÁ, Sandra J. *Teorie masové komunikace*. Praha: Univerzita Karlova, 1996.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006.

CHATMAN, Seymour B. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2012.

HENDL, Jan. *Úvod do kvalitativního výzkumu*. Praha: Karolinum, 1999.

JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbora. *Masová média*. Praha: Portál, 2009.

JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbora, KOLLMANNOVÁ, Denisa K. *Média dvacet let poté*. Praha: Portál, 2009.

KŁOSKOWSKÁ, Antonia. *Masová kultura: Kritika a obhajoba*. Praha: Svoboda, 1967.

MACDONALD, Dwight. *Against the American Grain*. New York: Random House, 1962.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, s. r. o., 2007.

MOC, Jiří. *Seriály od A do Z: Lexikon českých seriálů*. Praha: Česká televize, 2009.

PETRUSEK, Miloslav, VODÁKOVÁ, Alena, MAŘÍKOVÁ Hana. *Velký sociologický slovník. I, A-O*. Praha: Karolinum, 1996.

PETRUSEK, Miloslav, VODÁKOVÁ, Alena, MAŘÍKOVÁ Hana. *Velký sociologický slovník. II, P-Ž*. Praha: Karolinum, 1996.

REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004.

- SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada, 2014.
- SCHULZ, Winfried, HAGEN Lutz a kol. *Analýza obsahu mediálních sdělení*. Praha: Karolinum, 1998.
- SILVERMAN, David. *Qualitative Research: Theory, Method and Practice*. London: Sage Publications, 2011.
- SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV, 2000.
- SOUKUP, Václav. *Přehled antropologických teorií kultury*. Praha: Portál, 2004.
- STEVENSON, Nick. *Understanding Media Cultures*. London: Sage publications, 1995.
- SURYNEK, Alois, KOMÁRKOVÁ, Růžena, KAŠPAROVÁ, Eva. *Základy sociologického výzkumu*. Praha: Management Press, 2001.
- URBAN, Lukáš, DUBSKÝ, Josef, MURDZA, Karol. *Masová komunikace a veřejné mínění*. Praha: Grada Publishing, a. s., 2011.
- TRAMPOTA, Tomáš, VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010.

Seznam elektronických zdrojů

- ATO-Mediaresearch. *Sanitka 2 zahájila s 1,4 mil. diváků a s 41% podílem*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.mediaguru.cz/2013/09/sanitka-2-zahajila-s-14-mil-divaku-a-s-41-podilem/#.VUZgGPntmko>>. [citováno 3. 5. 2015].
- ATO-Mediaresearch. *Sanitka v závěru udržela hranici 1,5 milionu diváků*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.mediaguru.cz/2013/11/sanitka-stale-drzi-hranici-15-milionu-divaku/#.VUZgDvntmko>>. [citováno 3. 5. 2015].
- Sanitka 2 – recenze*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.filmografie.cz/clanek/1452-sanitka-2-recenze/>>. [citováno 3. 5. 2015].
- ANTOŇ, Stanislav. *Recenze prvního dílu*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://fanmovie.cz/serialy/sanitka-2-pilot-rencova-pokusu-recenze/>>. [citováno 3. 5. 2015].
- ROZŠAFNÝ, Milan. *Sanitka dohoukala*. [online]. Dostupné z WWW: <<http://serial.tvzone.cz/sanitka-2/recenze/>>. [citováno 3. 5. 2015].

Seznam tabulek

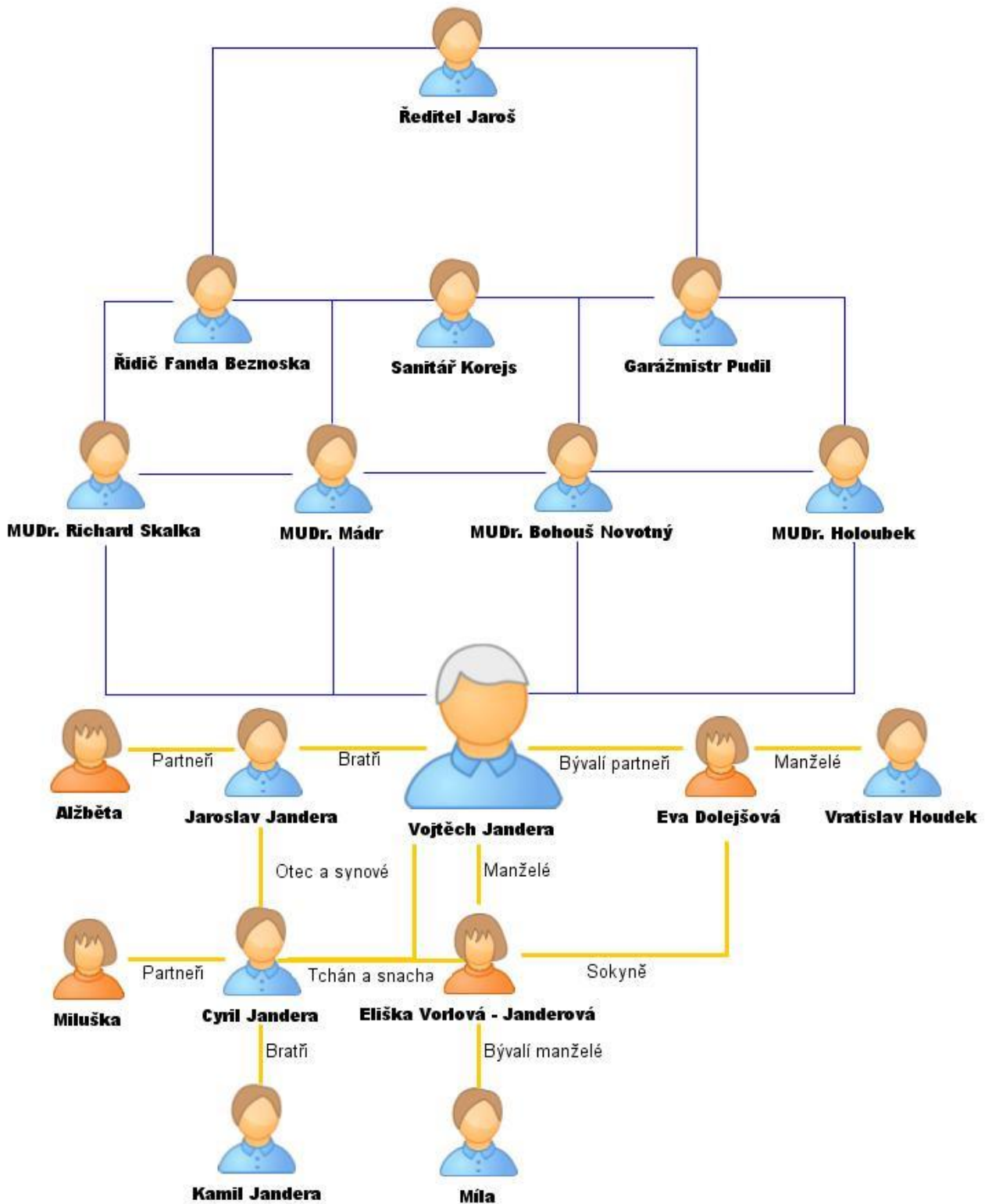
Tab. 1: Srovnání kategorií společného jmenovatele <i>Práce</i>	47
Tab. 2: Srovnání kategorií společného jmenovatele <i>Rodinné vztahy</i>	55
Tab. 3: Srovnání kategorií společného jmenovatele <i>Láska</i>	61
Tab. 4: Srovnání kategorií společného jmenovatele <i>Nemoci a zranění</i>	66
Tab. 5: Srovnání kategorií společného jmenovatele <i>Smrt</i>	68
Tab. 6: Srovnání kategorií společného jmenovatele <i>Lidské slabosti</i>	74
Tab. 7: Srovnání kategorií společného jmenovatele <i>Módní</i>	82

Seznam příloh

- I. Vztahy v seriálu *Sanitka*
- II. Vztahy v seriálu *Sanitka 2*

Přílohy

I. Vztahy v seriálu *Sanitka*



Legenda:

- Pracovní vztahy
- Rodinné vztahy

II. Vztahy v seriálu *Sanitka 2*

