

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Pojetí mizanscény v současném českém
sitcomu**

Markéta Hrušičková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Pojetí mizanscény v současném českém sitcomu* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou poděkovala Mgr. Jakubu Kordovi Ph.D. za jeho cenné rady a podnětné připomínky, které mi velmi pomohly při psaní bakalářské práce. Také děkuji za milý a ochotný přístup při vedení práce. Dále bych chtěla poděkovat své mamince, která se mi vždy snažila vyjít vstříc, podporovala mě a byla mou inspirací.

Obsah

Úvod.....	5
1. Vyhodnocení pramenů a literatury.....	7
1.1. Kritika pramenů	7
1.2. Kritika literatury.....	8
2. Metodologie	12
2.1. Prvky mizanscény	12
2.2. Sitcom a domcom	18
2.3. Sponzoring	21
3. <i>Comeback</i>	23
3.1. Prostory	23
3.2. Rekvizity	27
3.3. Kostýmy, masky	30
3.4. Osvětlení	31
3.5. Barva.....	31
3.6. Chování postav.....	32
3.7. Mizanscéna ve spolupráci s kamerou.....	35
3.8. Čas	36
4. <i>Rodinka</i>	38
4.1. Prostory	38
4.2. Rekvizity	40
4.3. Kostýmy, masky	44
4.4. Osvětlení	45
4.5. Barva.....	45
4.6. Chování postav.....	45
4.7. Mizanscéna ve spolupráci s kamerou.....	46
4.8. Čas	48
5. <i>Helena</i>	50
5.1. Prostory	50
5.2. Rekvizity	55
5.3. Kostýmy, masky	59
5.4. Osvětlení	61
5.5. Barva.....	61
5.6. Chování postav.....	62

5.7. Mizanscéna ve spolupráci s kamerou.....	64
5.8. Čas	65
Závěr	67
Seznam pramenů a literatury	73
Prameny	73
Literatura.....	74
Seznam obrázků	78
Seznam citovaných seriálů a filmů	79

Úvod

Jako téma své bakalářské práce jsem si zvolila analýzu mizanscény současného českého sitcomu. Již hodně diplomových prací se zabývalo českým sitcomem jako žánrem.¹ Já bych se ve svém výzkumu ráda zaměřila na jeho konkrétní složku, a to mizanscénu, kterou bych chtěla podrobně prozkoumat a popsat.² Zaměřím se především na dodržování zahraničních norem, které si vymezují ve své práci v podkapitole věnované sitcomu a jeho subžánru domcomu.³ Hlavním cílem mé práce bude po zhlédnutí vybraných seriálů⁴ vyhodnotit, jak se česká sitcomová tvorba drží konvencí mizanscény zavedených zejména v tradiční americké a britské produkci.⁵ Dalším cílem mé práce bude pokusit se zjistit jaké funkce mají prvky mizanscény a jak charakterizují postavy.⁶ Chtěla bych se ve své práci také zaměřit na využívání integrované reklamy v sitcomu, jakožto součást ekonomického modelu televizní tvorby. Konkrétně na umístění produktů v sitcomu *Rodinka*. Před samotnou analytickou částí vymezím související termíny, se kterými budu dále pracovat, a určím, jak se jimi budu konkrétně v analýze zabývat. Dále na vybraných sitcomech budu zkoumat, jestli se jednotlivé prvky mizanscény sitcomů proměňují mezi sezónami a pokud ano, tak definuji dopad proměn na seriály. V analytické části budu zkoumat jednotlivé prvky mizanscény sitcomů, abych je v závěru své práce mohla aplikovat na mnou vykonstruovaný ideální model sitcomu/domcomu.⁷

Ráda bych pro upřesnění uvedla, že v bakalářské práci jsou použity citace přeložené z původního jazyka autorkou práce. Dále zmíním, že všechna díla jsou v bakalářské práci uvedena pod původním názvem. Na konci práce se nachází

¹ Konkrétní práce zmiňuji v kapitole Kritika literatury. Využívám je k dokreslení kontextu či jako inspirační zdroje titulů odborné literatury.

² Diplomové práce, které jsem při zpracovávání svého tématu našla, se tomuto tématu věnují jen okrajově. Ve své práci se pokusím sitcomovou mizanscénu přiblížit pomocí konkrétních aspektů a prozkoumat ji podrobněji.

³ Tyto kapitoly kompiluji z titulů, které budou vymezeny opět v kapitole Kritika literatury.

⁴ Do sitcomové podkategorie domcom náleží jistě, krom mých vybraných sitcomů, i další seriály české tvorby. V podkapitole Kritika pramenů jsem vymezila důvody, které mě v mé práci vedly ke zkoumání právě těchto tří seriálů. Chtěla jsem najít nejhodnější zástupce sitcomového žánru v české produkci, na kterých bych mohla zkoumat jejich odlišnosti a podobnosti se zahraničními konvencemi žánru.

⁵ Důvod, proč se zajímám právě o tuto zahraniční produkci přiblížím v podkapitole Sitcom a domcom.

⁶ Možné významy a využití prvků mizanscény budou blíže vysvětleny v podkapitole s názvem Prvky mizanscény.

⁷ Tvorbě ideálního modelu se budu věnovat v metodologické části.

seznam citovaných děl, kde je k původnímu názvu doplněn, existuje-li, také český ekvivalent, spolu s roky jejich uvedení na mateřské stanici. Také bych chtěla poznamenat, že kurzivou označuji jména děl a klasickým písmem další text. Na tento fakt upozorňuji, jelikož ve své práci zmiňuji i sitcomy se stejným jménem jako má jejich postava, proto bych takto chtěla předejít záměně.

1. Vyhodnocení pramenů a literatury

1.1. Kritika pramenů

Jelikož jsem si vymezila, že chci definovat současnou televizní tvorbu, věnuji se sitcomům vzniklým po roce 2000. Konkrétně jsem si zvolila jako modelový sitcom *Comeback*, který se ze současných tuzemských sitcomů nejvíce drží klasických sitcomových konvencí. Dále jsem si pro svou analýzu vybrala sitcomy *Helena* a *Rodinka*. Všechny zvolené pořady se řadí do subžánru sitcomu, tzv. domcomu, jelikož se v jejich centru objevuje určitý druh rodiny. Pro mnou vybrané pořady platí, že byly vytvořeny pro českého diváka relativně nedávno. *Comeback* vznikal mezi lety 2008 a 2011, po něm následovala *Rodinka*, kterou mohli diváci sledovat od roku 2011 do roku 2012, *Helena* byla natáčena mezi lety 2012 a 2018. Mé tři zkoumané sitcomy také spojuje vysílání na komerčních televizních stanicích. *Comeback* a *Helena* byly vysílány na stanici Nova a *Rodinka* byla vytvořena pro Primu. Na vybraných příkladech bych ráda popsala, jak současný český sitcom pracuje s mizanscénou. Zejména chci prozkoumat, v jaké míře se český sitcom v rámci mizanscény drží konvencí těchto pořadů daných zahraniční tvorbou.

Všechny tři sitcomy budu sledovat ze záznamu a ráda bych zhlédla kompletně celé série, abych měla později pro svou analýzu dostatek materiálu. Ve své práci nebudu komentovat poznatky ze všech epizod, spíše se pokusím zaměřit na konkrétní příklady, na kterých nejlépe představím daný aspekt mizanscény. Jedním z mých úkolů, které jsem si ve své práci vymezila, jsou totiž změny mizanscény během jednotlivých epizod a sérií. Konkrétně *Comeback* má 2 série, které se skládají z 30 a 21 epizod. O *Heleně* byly natočeny zatím 4 série, první má 14 dílů, druhá 12, třetí a čtvrtá série mají obě 16 dílů. *Rodinka* má pouze 6 dílů. Přes veškerou mou snahu se mi nepodařilo zhlédnout první díl pořadu *Rodinka*, proto budu analyzovat jen mizanscénu nacházející se v dílech, které jsem viděla. Pro doplnění kontextu sitcomu *Rodinky* jsem se také podívala na stejnojmenný film z roku 2010, který vzešel z natočeného materiálu pozdějšího pořadu. Mizanscénu viděnou v tomto filmu analyzovat nebudu kvůli tomu, že její jednotlivé oblasti spolu ve filmu i sitcomu korespondují a v obou případech divákovi nesou stejné poselství (určují charakter postavy a podobně). Proto se domnívám, že k analýze postačí pouze pět dílů, které se mi podařilo získat.

1.2. Kritika literatury

Pro vymezení žánru sitcom pro mě bude klíčovou publikací kniha Bretta Millse *Television Sitcom*.⁸ Ta rozebírá sitcom z různých hledisek. V první kapitole nastiňuje několik důvodů, proč by se měla zkoumání sitcomu věnovat pozornost. Druhá kapitola se pokouší definovat samotný žánr. Přináší také přehled o jeho historickém vývoji. Další kapitola se věnuje sitcomové performanci.⁹ Následující část knihy se zabývá reprezentačními strategiemi určitých skupin, konkrétně se jedná o zobrazování genderu,¹⁰ sexuality či židovské komedie. Je vyzdvihována společenská role sitcomu. Pátá kapitola zpracovává problematiku publika, zabývá se jeho potěšením či pohoršením určitými programy. Knihu také doplňují případové studie sitcomů *The Office*, *Will and Grace* a *The Cosby Show*. Pro svou práci z této knihy nejvíce využiji druhou kapitolu vymezující žánr a třetí týkající se specifík sitcomového herectví.

Dále pro přiblížení sitcomu a především vyobrazení domcomu budu čerpat z knihy *Television Genre Book* Glenna Creebera,¹¹ která se věnuje vysvětlením konkrétních žánrů a popisu jejich konvencí. Zaměřím se na kapitolu s názvem Comedy, konkrétně na její podkapitoly Situational Comedy, Part 1 a Situational Comedy, Part 2, jež sepsali John Hartley s Jane Feuer.

Také jsem ve své práci využila texty Richarda F. Taflingera s názvem *Sitcom: What it is, How it works*.¹² Taflinger vymezuje šest kritérií potřebných pro vznik humoru, dále popisuje prvky vytvářející drama, nebo strukturu epizody televizního programu. Vyjadřuje se k televizním strategiím plánování programů. Také se zabývá historickým vývojem sitcomu a uvádí důležité mezníky tohoto žánru. Vytyčuje

⁸ MILLS, Brett. *Television Sitcom*. London: British Film Institute, 2005. ISBN 978-1844570881.

⁹ Ve své práci dále pro označení performance využívám termín výkon, jakožto vymezení speciální činnosti odlišující se od herectví, které se zakládá na porovnávání s realitou. Výraz přiblížím v podkapitole Prvky mizanscény.

¹⁰ Tato oblast mi přinesla užitečné informace týkající se kategorie „vzpurných žen“. Jelikož tuto kategorii ve své práci také zmiňuji, ráda bych zde stručně shrnula její charakteristiku. První zástupkyní této kategorie byla postava Roseanne ze stejnojmenného sitcomu. Odmítla se podřítit standardním ženským zvyklostem, a přitom nebyla vykreslena tak, aby se zdála lidem kvůli jejím počínáním směšná. Seriál nenabídl publiku identifikaci s mužským pohledem. Naopak *Roseanne* představila ženský pohled, který pro komické potěšení vyžadoval ztotožnění publika s ženskou hrdinkou. / MILLS, cit. 8, str. 114-117

¹¹ HARTLEY, John. FEUER, Jane. *Comedy. The Television genre book*. In CREEBER Glen. London: BFI 2001, ISBN 0851708498.

¹² TAFLINGER, Richard F. *Sitcom: What It Is, How It Works, Domcom: Character-Based Situation Comedies*. Plot, Thought, Diction, Music, Spectacle [online]. [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <https://public.wsu.edu/~taflinge/domcom.html>

obecné charakteristiky sitcomu a posléze je používá při definování konkrétních subžánrů, které pojmenovává actcom, domcom a dramedy. Taflinger sepisuje také abecední seznam sitcomů, které byly vysílány v americké televizi od roku 1947 po rok 2011. Pro svou práci jsem využila popis domcomu a zejména jeho prostředí. Tento subžánr je v Taflingerově textu dále rozdělen na kategorie dle typů rodin, které zobrazuje.

Česky psanou publikací obsahující relevantní souhrn sitcomové tvorby je kniha *Sitcom: Vývoj a realizace* Václava Slunčíka.¹³ Vymezuje stručně žánr sitcom a popisuje aspekty nutné při jeho realizaci. Inspiruje se zahraničním postupem práce a doporučuje ho i pro české tvůrce. Pro svou práci z ní využívám informace spíše okrajově.¹⁴

Dalším cenným inspiračním zdrojem pro mě byly také vzniklé diplomové práce věnované této tématice.¹⁵ Nejvíce jsem využila poznatky z bakalářské práce *Komparace amerického sitcomu Roseanne a jeho české adaptace Helena* práce Jany

¹³ SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 76 s. ISBN 978-80-7331-192-6

¹⁴ Mohu zmínit její přínos ohledně historie českých projektů. Má bakalářská práce se sice nevěnuje tématu historie sitcomů, přesto bych zde ráda české kořeny sitcomu, které Slunčík ve své knize přehledně shrnuje, stručně uvedla. Popisované české počátky sitcomu slouží ke snadnější představě o situaci sitcomů v Česku, ze které vychází další snahy o tvorbu, tudíž i vznik mnou zkoumaných sitcomů. Produkci tuzemských sitcomů zapříčinila obliba zahraničních sitcomů, začínajících se objevovat s televizní stanicí Nova. Za první a na velmi dlouhou dobu nejlepší sitcom je považován seriál *Taková normální rodinka*. Vysílala ho Československá televize, a přestože nevznikl jako sitcom, obsahoval množství prvků odpovídajících jeho základním znakům. Již plánovaným pokusem o sitcom byli *Nováci* stanice Nova, nasledovaní o rok později upravenou druhou sérií. O rok později Nova přišla s úspěšnou *Hospodou*, která prozatím nejvíce splňovala požadavky sitcomu. Další české projekty nebyly nijak zvlášť úspěšné, jako *Policajti z předměstí* na stanici Nova, nebo *Duch český* České televize. Zatím žánrově nejčistším sitcomem je *Comeback*. Po tomto projektu začalo s žánrem sitcomu pracovat více českých tvůrců.

¹⁵ Existuje řada titulů, na které ve své bakalářské práci přímo nepoukazuji, ovšem využívám je k získání důležitých podnětů týkajících se tématu a účinnějšímu uchopení problematiky své práce. Jako konkrétní příklady mých inspiračních zdrojů mohu uvést diplomové práce: GREGOR, Lukáš. *Pod střechami Springfieldu Simpsonovi - kontext a analýza stylu, témat a narativu*. Olomouc: 2008. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.; KOPŘIVA, Ondřej. *Americký televizní mockumentary sitcom - analýza televizní formy*. Olomouc: 2014. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.; VESELÁ, Romana. *Naratologická analýza sitcomu How I met your mother*. Olomouc: 2011. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.; VOTRUBOVÁ, Eva. *Český sitcom*. Olomouc: 2009. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

Zeithammerové.¹⁶ Zabývala se porovnáním amerického sitcomu *Roseanne* s jeho českou adaptací *Helena*. Jelikož se ve své práci také chci věnovat tomuto českému sitcomu, je pro mě nápomocnou částí analýza určitých aspektů mizanscény sitcomu *Helena*.

Kvůli zmiňovanému zájmu o zahrnutí brandu do prostoru akce sitcomů čerpám také z článku s názvem *Product placement aneb povolená skrytá reklama* Matěje Řičánka.¹⁷ Ten popisuje oblast product placementu z různých úhlů pohledu. Upozorňuje na nutnost rozlišovat mezi umístěním produktu v marketingovém a v právním slova smyslu. Dále se zabývá vztahem umístění produktu a skrytého audiovizuálního obchodního sdělení a vztahem umístění produktu a sponzorování, jenž je pro mou práci nejpřínosnější.¹⁸

Inspirací ke kompletaci aspektů mizanscény mi byla kniha věnující se filmové mizanscéně *Mise-en-scene: Film Style and Interpretation* Johna Gibbse.¹⁹ Gibbs kromě vlastních úvah využívá také myšlenky a citace dalších filmových teoretiků. V její první části je vysvětlen pojem mizanscéna a popsány některé její elementy, konkrétně se jedná o osvětlení, barvu, rekvizity, výpravu, akci a výkon, prostor, pozici kamery a celkově rámování. Dále se kniha zabývá interakcí těchto prvků. To, že většinou elementy mizanscény spolupracují, ukazuje Gibbs na příkladu filmu *Lone Star*. Dále se v knize píše o historické důležitosti mizanscény, je zde vysvětleno, jakou roli hrála mizanscéna u autorských filmů. V poslední části je popsán význam mizanscény v melodramatech, na příkladu filmu *Imitation of Life* Gibbs popisuje, jak jednotlivé aspekty mizanscény spoluvytvářejí významy a jak působí na vnímání diváků.

V neposlední řadě mi bude nápomocnou knihou *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu* Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.²⁰ Jedná se o knihu obsírně zpracovávající poznatky o filmu a jeho aspektech. Kniha má celkem šest částí,

¹⁶ ZEITHAMMEROVÁ, Jana. *Komparativní analýza amerického sitcomu Roseanne a jeho české adaptace Helena*. Olomouc: 2017. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

¹⁷ ŘIČÁNEK, Matěj. *Product placement aneb povolená skrytá reklama*. *Soukromé právo*. 2017, roč. 5, č. 5, s. 11-17. ISSN 2533-4239.

¹⁸ Konkrétnímu vymezení tohoto vztahu se budu věnovat v podkapitole Sponzorování.

¹⁹ GIBBS, John. *Mise-en-scène: film style and interpretation*. London: Wallflower Press, 2002, 128 s. Short cuts, 10. ISBN 978-1-903364-06-2.

²⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Přeložil Petra DOMINKOVÁ, přeložil Jan HANZLÍK, přeložil Václav KOFROŇ. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

konkrétně jsou to filmové umění a natáčení filmu, filmová forma, filmový styl, kritické analýzy filmu a dějiny filmu. Tyto části se následně rozdělují na menší kapitoly. V mé práci využiji čtvrtou kapitolu s názvem Záběr: Mizanscéna v části Filmový styl. V kapitole se nachází definice názvu mizanscéna, jsou zde popsány její aspekty jako prostředí, kostýmy a masky, osvětlování a inscenování. Kniha je velmi podobná výše zmíněné publikaci Johna Gibbse, takže ji v metodologii využiji pro doplnění chybějících elementů.

Tyto dvě knihy budu ve své metodologii respektovat a dále je obohatím o literaturou zabírající se přímo televizí. Studiovou tvorbou se zabývá kniha Jeremy G. Butlera *Television Style*²¹. V první části knihy se Butler věnuje stylu typickému žánru mýdlových oper, poznatky získané z této kapitoly vztáhnou ve své práci k sitcomu jakožto produktu studiové tvorby. Dále se kniha zabývá míšením televizního a filmového stylu, stylistickými technikami reklam, pojetím stylu v období mediální konvergence anebo návratem sitcomu do popředí televizního vysílání s popisem rozdílů snímání vícekamerovým a jednokamerovým systémem.

²¹ BUTLER, Jeremy G. *Television style*. New York, N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2010, ix, 233 s. ISBN 978-0-415-96512-5.

2. Metodologie

Metodologickou část dělím na podkapitoly s názvy Prvky mizanscény, Sitcom a domcom a Sponzoring. V první metodologické části vysvětlím pojem mizanscéna a shrnu s pomocí publikací vázaných k tématu stylu, jak budu nadále s jednotlivými aspekty pracovat. V další podkapitole pomocí respektované autoritativní literatury přiblížím pojmy sitcom a jeho subžánr domcom pro vytvoření představy ideálního modelu, s nímž budu porovnávat prvky mizanscény jednotlivých zkoumaných sitcomů. Modely jsou konstruovány myšlenkami odborníků, které v příslušné podkapitole z titulů kompiluji. V poslední metodologické podkapitole shrnuji využití sponzoringu a umístění product placementu. Dále objasňuji, jak s těmito pojmy budu v mé vlastní analýze pracovat. Nejobsáhlejší částí mé bakalářské práce bude samotný rozbor prvků mizanscény tří českých sitcomů, které jsem představila blíže v podkapitole Kritika pramenů. Ve snaze přiblížit čtenáři bakalářské práce zkoumané seriály, uvádím před každou jednotlivou analýzou základní faktografické údaje o sitcomu.

2.1. Prvky mizanscény

Jelikož jsem nenašla publikaci, která by obsahovala souborný popis mizanscény sitcomu, nebo alespoň studiové tvorby, určila jsem si ve své práci vlastní aspekty spadající do této oblasti inspirované především publikacemi *Mise-en-scene: Film Style and Interpretation*²², *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*²³ a *Television Style*²⁴. V této podkapitole čerpám z více zdrojů pro nejvýstižnější popis mých vybraných oblastí.

Gibbs píše, že pojem mizanscéna se používá ve filmových studiích v diskuzi o vizuálním stylu. Slovo pochází z francouzštiny, kde v doslovném překladu znamená „postavit na scénu“ a má svůj původ v divadle. Mizanscéna, jednoduše řečeno, znamená obsah a jeho organizaci.²⁵

V kapitolách věnovaným prostoru budu čerpat především z Taflingerových textů, které popisují zobrazované prostředí v domcomech. Svůj model odvozuje od

²² GIBBS, cit. 19

²³ BORDWELL, THOMPSON, cit. 20

²⁴ BUTLER, cit. 21

²⁵ GIBBS, cit. 19, s. 5

sitcomů zobrazujících americkou rodinu střední třídy. Jeho popis budu využívat i pro svou analýzu, vzhledem k zaměření sitcomů primárně na rodinu by mělo docházet k využívání prostorů nezávisle na zemi či třídě. Taflinger popisuje prostředí jako velmi důležitou složku domcomů, jelikož je více než jen pouhým pozadím akce a je větší součástí pořadu. Rozděluje domcomy na standardní, s jedním rodičem a pseudo-domcomy, podle kterých popisuje specifické prostředí.²⁶ Jelikož v mé bakalářské práci pracuji jen s prvním a druhým zmíněným, nebudu se zde věnovat prostředí pseudo-domcomu.

Pro standardní domcom jsou základními místnostmi obývací pokoj, kuchyně, mužské koupě a ložnice jednoho domu. V jedné z těchto místností, nebo na jejich okrajích (jídlna, chodba,...) se odehrává většina akcí. Obývací pokoj je zařízen v souladu s osobností ženy, bývá upravený, uklizený a čistý. Slouží k setkáním rodiny a hostů. Druhou nejčastější místností je kuchyně, která je oblastí ženy. Všichni ostatní, včetně rodinných příslušníků, do ní vstupují téměř jako návštěvníci. Je upravená, čistá a funkční a využívá se k diskusím, ve kterých matka řeší problémy. Místnost otce je stereotypně mužská, jedná se o jakési jeho koupě, garáž nebo dílnu. Chování postav, které sem vstupují kvůli rozhovoru s otcem, působí někdy dojmem, že postava vstupuje do svatyně věštce, kde se vynáší soudy. Tato místnost se využívá k důležitým diskusím a rozhodnutím a padává zde konečný ortel. Je vždy velmi mužsky zařízená, je zdobená dřevem, kůží a knihami, nebo elektrickým nářadím a projekty. Zobrazují se spíše dětské ložnice než dospělých a probírají se zde důvěrné debaty. Svým zařízením ladí s osobností majitele. Většinou se zde snaží rodič zjistit a prozkoumat problém dětí a pomoci jim ho vyřešit. Jiná umístění jsou zobrazena jen pokud si je zápletky daného dílu vyžadá.

V domcomu s jedním rodičem jsou základními místnostmi obývací pokoj a dětská ložnice, umístěné v domě či bytě rodiny. Zde se nejčastěji odehrává akce kvůli většině zápletek týkajících se osobních vztahů mezi rodičem a dítětem. Dalším důležitým zobrazovaným místem je pracoviště rodiče. To poskytuje obměny zápletek, protože umožňuje jejich přechodné a pomíjivé nastolení a umístění nedomácích obrazů. Rodiče také mohou na svém pracovišti nad problémem přemýšlet a diskutovat o něm, což jim poskytuje čas a pomoc při hledání řešení. Náhradní matky jsou převážně umístěny do kuchyně, kde je vždy může vyhledat dítě

²⁶ TAFLINGER, cit. 12

nebo rodič kvůli jejich pohledu na problémy a řešení. Náhradní otcové nemívají své vlastní místo, ale lze je nalézt v obývacím pokoji nebo na pracovišti. Další místa, jako jsou jiná pracoviště, dětské ložnice, koupelny, byty nebo domy dospělých, se jako běžná místa zobrazují velmi zřídka. Mohou se ovšem objevit jako prvky zápletky epizody.²⁷

Krom dodržování Taflingerových vzorců rodinných prostředí se zaměřím na prostory jakožto součást studiové tvorby. Butler popisuje mizanscénu produktů studiové tvorby jako výrazně ovlivněnou snahou minimalizovat náklady. Natáčení probíhá na omezeném počtu převážně interiérových scén a v kontrolovaném studiovém prostředí. Prostory studiové tvorby bývají mělké a omezené kvůli postavení kamer v ateliéru. Proto scény připomínají konvenční scény dané pro divadlo: tři stěny, mělký prostor, žádné stropy atd.²⁸ Většinou prostorem probíhá blocking postav ze strany na stranu. Butler zmiňuje Herberta Zettla, který nazývá tento typický pohyb přes šířku obrazovky jako podél osy x.²⁹ Osa y je výška obrazovky a podél osy z se pohyb uskutečňuje směrem ke kameře nebo od ní.³⁰ Konstrukce scény podporuje konverzaci a umožňuje jen omezený fyzický pohyb. Jelikož je divácká pozornost zaměřena na dialog, nikoli akci, nábytek je obecně seskupen do malých shluků, díky nimž jsou snadno přístupné blízké záběry mluvících hlav.³¹

Vzhledem k tomu, že odborná literatura se věnuje využívání rekvizit především ve filmech, vycházela jsem při vymezení užití rekvizit opět z poznatků o studiové tvorbě Butlerovy knihy *Television style*.³² Jak jsem již zmiňovala výše, mizanscénu ovlivňují náklady, proto předpokládám, že podobně jako u prostorů se bude pracovat většinou se stejnými rekvizitami. Proto jsem dále ve své práci rozdělila rekvizity na tradiční a netradiční. Tradiční by se měly vyskytovat v každém díle a zařadila jsem mezi ně telefon, rádio, počítač, televizi a tisk, jakožto objekty spojující postavy s vnějším světem, které by mohly vzhledem k relativní uzavřenosti zobrazovaného diegetického světa obohacovat pořad. Do netradičních zařadím

²⁷ TAFLINGER, cit. 12

²⁸ BUTLER, cit. 21, s. 37-40

²⁹ ZETTL, Herb. *Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics*, 4th edn (Belmont: Wadsworth, 2005), 153 s. In BUTLER, cit. 21 s. 41

³⁰ BUTLER, cit. 21, s. 41

³¹ Tamtéž, s. 40-41

³² BUTLER, cit. 21

ostatní rekvizity a také budu zkoumat jejich přínos. S přihlédnutím k faktu, že zkoumám domcomy, by měly rekvizity být věci, které jsou typické pro domácnost.

V podkapitole kostýmů a masek se zaměřím na charakterizaci postav pomocí těchto prvků. Mills poukazuje na myšlenku Medhursta a Tucka, kteří říkají, že pro sitcom je nezbytné v postavách snadno rozpoznat typy, které reprezentují soubor myšlenek nebo projevují klišé.³³ Opět také vycházím z úmyslu minimalizace nákladů studiové tvorby, takže stejně jako prostory a rekvizity lze i tyto prvky mizanscény rozdělit na tradiční a netradiční s předpokladem, že se nebudou nijak zvlášť často měnit. Gibbs ve své knize popisuje, jakou roli může mít kostým v příběhu, což ve své práci také zmíním.³⁴

Bordwell s Thompsonovou o maskách píše: „*masky jsou dnes obvykle tvořeny tak, aby zdůrazňovaly výraz hercovy tváře a zároveň abychom si jich nevšimli*“.³⁵ Na tuto předpokládanou přirozenost se ve své práci zaměřím. Jelikož by měla korespondovat s faktem, že jde o domcomy, nepředpokládám žádné narušení žánru přítomností zvláštních masek. Podobně budu zkoumat, zda se od klasických domácích šatů neodchylují ani kostýmy.

U osvětlení vycházím z Butlerovy knihy *Television style*, kde ho popisuje jako vysoce konvenční prvek mizanscény.³⁶ Jedná se o vzor tříbodového osvětlení, kde se využívá hlavní světlo, doplňkové světlo a zadní světlo.³⁷

Gibbs píše: „*barva je důležitým výrazovým prvkem pro filmaře a je často mobilizována pomocí kostýmu, který má výhodu přímého spojení s konkrétní postavou. Stejně tak to může být vlastnost osvětlení, výzdoby scény nebo konkrétní rekvizity*“.³⁸ Tuto obecnou definici ve své práci vztahuji k televizní tvorbě a pokouším se zjistit jaké významy nese barva ve zkoumaných sitcomech.

³³ MEDHURST, TUCK. In MILLS, cit. 8, s. 7

³⁴ GIBBS, cit. 19, s. 7-8

³⁵ BORDWELL, THOMPSON, cit. 20, s. 170

³⁶ BUTLER, cit. 21, s. 41

³⁷ Vzorec se ustálil ve dvacátých letech minulého století, kdy dominoval ve filmu a televizi. Se světly tříbodového osvětlení se dá dále manipulovat jejich pozicí a intenzitou, lze také změnit barvu světla. Základní světla mohou být také doplněna o další pomocná světla, ovšem základní tříbodový princip normy high-key zůstává stále v platnosti./Tamtéž.

³⁸ GIBBS, cit. 19, s. 8

Dostupná literatura mi naznačuje fakt, že herectví je problematický aspekt mizanscény, kterému nebylo doposud věnováno dostatek pozornosti v písemných pracích, podobně neexistuje obecně platná terminologie. Kvůli nedostatku odborné literatury nacházím pro svou podkapitolu s názvem Chování postav nejvhodnější zdroj o sitcomovém herectví v Millsově knize *Television Sitcom*.³⁹ Pomocí tezí různých teoretiků vymezuje výkon a herectví, které zde pro jasnější porozumění mé práci shrnu.

Mills podotýká, že je důležité rozlišovat mezi herectvím a výkonem.⁴⁰ Naremore v Millsově knize definuje herectví jako převedení každodenního chování do divadla.⁴¹ Jeho kvalita se hodnotí odkazem na svět mimo mediální text a čím více herectví připomíná skutečný život, tím je lepší.⁴² Durham doplňuje, že toto herectví nechce vyvolat dojem bytí součástí jakéhokoli výrobního procesu.⁴³ Je obvyklé pro seriózní žánry, ale využívá se i ve skutečném životě. Jelikož si sitcom nedělá nároky na televizní realismus a spíše svými obecnými strukturami signalizuje svou výrobu a záměry, je těžké porovnávat sitcom s herectvím.⁴⁴

O výkonu Naremore říká, že na rozdíl od herectví nese vedlejší významy dovedností.⁴⁵ Nesnaží se tedy jen o znovuvytvoření skutečného světa, nýbrž se spoléhá na formy nadměrného zobrazení odvíjející se od umělce. Komický výkon musí pro potěšení publika prokázat schopnosti osoby, která jej provádí, zřetelněji než nekomické formy.⁴⁶ Naremore zjišťuje, že dovednosti při výkonu dovolují umělci odchýlit se od vyprávění. Potěšení vzniká z diváckého pocitu, že herec dělá něco pozoruhodného a publiku proto nevadí, že vyprávění bylo takto narušeno.⁴⁷ Sitcom obvykle využívá herectví i výkon v závislosti na konkrétních okamžicích ve scénáři.⁴⁸ Často také nalézá humor ve způsobu vystupování jeho postav v určitých společenských okolnostech.⁴⁹

³⁹ MILLS, cit. 8

⁴⁰ Tamtéž, s. 69

⁴¹ NAREMORE. In MILLS, cit. 8, s. 69

⁴² MILLS, cit. 8, s. 69

⁴³ DURHAM. In MILLS, cit. 8, s. 69

⁴⁴ MILLS, cit. 8, s. 69

⁴⁵ NAREMORE. In MILLS, cit. 8, s. 69

⁴⁶ MILLS, cit. 8, s. 69-70

⁴⁷ NAREMORE, In MILLS, cit. 8, s. 70

⁴⁸ MILLS, cit. 8, s. 70-71

⁴⁹ MILLS, cit. 8, s. 69

V podkapitole s názvem Mizanscéna ve spolupráci s kamerou vycházím ze základního sitcomového principu snímání „tříhlavého monstra“.⁵⁰ Jedná se o nastavení tří kamer, kdy jedna natáčí společně dvě diskutující postavy a další dvě kamery detailněji snímají jednotlivě každou z nich.⁵¹ V mé práci se soustředím na různé odklony od tohoto ustáleného principu. Také se v této části budu věnovat spolupráci kamery s hloubkou prostoru.

Z Gibbsovy knihy využiji myšlenku, že postavení kamery řídí náš postoj k akci. Zajišťuje to, jak divák prožívá nastalou situaci, pomáhá se mu vcítit do postavy, nebo se od ní naopak distancovat. Kamera je jeden z nejdůležitějších prostředků, kterými je definována povaha našeho vztahu k postavám.⁵²

Z níže zmíněných poznatků pracuji se skutečností, že sitcom má epizodickou uzavřenou strukturu, kdy se děj nepřesouvá do dalších dílů.⁵³ Butler ve své knize uvádí práci Heatha a Skirrowa, kteří ukazují pomocí schématu M. Tardyho, kde se čas televizní tvorby rovná době sledování a zároveň diegetickému času, že ekvivalence reálného času a času příběhu v televizi potvrzuje její bezprostřednost.⁵⁴ Časová struktura reálného času bývá v jednotlivých obrazech zachována, ovšem s časovým vztahem mezi obrazy a epizodami se pracuje ohebněji. Butler dále zmiňuje, že Derry popisuje dvě základní časová schémata: „Landmark Time“ a „Extended Time“.⁵⁵ První jmenovaný čas ukotvuje dobu děje do určité epizody, nerozšiřuje čas události do dalších pokračování. Druhý čas naopak diegetický den protahuje do více diváckých dní.⁵⁶ Butler podotýká, že televizní narativ je spojován velmi volně a s mnohem menší kauzalitou mezi obrazy než u klasické

⁵⁰ Tamtéž, s. 39

⁵¹ Systém tohoto snímání vznikl při natáčení *I love Lucy*, kdy Lucille Ball, Desi Arnaz a kameraman Karl Freund přemýšleli, jak účinněji zachytit spontánnost komediálních výkonů Lucille. Tvůrcům toto snímání umožňuje získat dva typy smíchu, první z řečené věci, druhý z reakce postavy na ní. Pomocí stylu „tříhlavého monstra“ je divák udržen také v odstupu od umělců, když krom jejich tváře vidí velkou část z jejich těl. Dokonce i při snímání jednoho člověka je záběr orámován mnohem širším způsobem než to bývá např. v melodramatu, čímž sitcom prokazuje své divadelní kořeny, kdy byli diváci vzdáleni od jeviště./Tamtéž.

⁵² GIBBS, cit. 19, s. 19

⁵³ Bližší popis se nalézá v podkapitole Sitcom a domcom.

⁵⁴ HEATH, Stephen, SKIRROW, Gillian. Television, a World in Action, *Screen* 18, no. 2 (summer 1977):53. In BUTLER, cit. 21, s. 49-50

⁵⁵ DERRY, *Television Soap Opera*, s. 6-7. In BUTLER, cit. 21, s. 51. Kvůli neobratnému vyznění slov po překladu do češtiny ponechávám tyto termíny v mé práci v anglickém jazyce.

⁵⁶ BUTLER, cit. 21, s. 51

kinematografie.⁵⁷ Bordwell s Thompsonovou ve své knize *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu* popisují filmové vyprávění jako „příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru“.⁵⁸ Butler cituje Brunsonovou, která ukazuje na příkladu *Crossroads* neexistenci jediného lineárního toku času. Tvrdí, že vedle sebe koexistují různé souběžné časy příběhu, které nepodléhají žádné časové hierarchii.⁵⁹

2.2. Sitcom a domcom

Ke konstrukci uvažovaných ideálních modelů, které reprezentují převládající praxi a typické příklady, jsem využila sekundární zdroje věnující se daným tématům. Popisují americké a britské sitcomové zdroje, které vnímám jako referenční bod kvůli jejich globální distribuci jakožto dominantního zboží, na které jsou navyklí i čeští diváci. A do velké míry pravděpodobně vstupuje do představ tvůrců a očekávání televizních společností. V práci kompiluji vytěžené poznatky z těchto publikací, a vytvářím tak základní předlohy charakteristik sitcomu a domcomu.

Model sitcomu jsem získala konstrukcí myšlenek různých teoretiků, které shromažďuje ve své knize Brett Mills. Ti se snaží konkrétním způsobem definovat sitcom. Mills poukazuje na skutečnost, že navzdory popularitě a dlouhověkosti žánru, není věnována sitcomu dostatečná akademická práce.⁶⁰ Od Grotea přebírá Mills ve své knize tezi, že je sitcom definován skrze typické prvky, které představují pravidelná prostředí a postavy spolu s triviálním dějem.⁶¹ Mintz mezi tyto prvky zařazuje půlhodinovou délku epizod, ve kterých se opakují postavy v rámci stejné premisy. Jde o pravidelné objevování se stejných lidí na stejných místech. Epizody jsou uzavřené, stanovený epizodický problém či narativní hádanka se po půl hodině vyřeší a skončí. Typickým znakem tradičních sitcomů je, ať už opravdová či alespoň nastíněná, přítomnost živého publika. Důležitou vlastností sitcomové struktury je cyklická povaha, kdy je normální stav pozměněn, aby byl na konci opět obnoven. Šťastné zakončení je základním předpokladem komedie. Dále ale upozorňuje, že

⁵⁷ Tamtéž, s. 52

⁵⁸ BORDWELL, THOMPSON, cit. 20, s. 111-112

⁵⁹ Viz cit. 57

⁶⁰ MILLS, cit. 8, s. 1-2

⁶¹ GROTE. In MILLS, cit. 8, s. 22-23

situační komedie se mohou odchylovat od svých sitcomových tradic a vzorců.⁶² Jones definuje sitcom přes příběh, ve kterém vládne pokaždé stejná základní struktura. Původní harmonii ohrožuje buď postava vyvíjející touhu v rozporu s blahem skupiny, nepochopení situace kvůli špatné komunikaci či kontakt s rušivým vnějším prvkem. Zástupce skupiny selže při pokusu o obnovu harmonie. Původní problémová postava využívá snadného, často jednostranného řešení, které se nevydaří, tudíž musí požádat skupinu o pomoc. Jakmile spolu začínají všichni komunikovat a vzdávat se svých sobeckých cílů, ukazuje se, že problém není příliš vážný. Prokazuje se moudrost skupiny a jejího zástupce a všechny postavy jsou šťastnější než na začátku.⁶³ Neale a Krutnik vidí určení sitcomu v tónu žánru, tedy záleží na způsobech, kterými je příběh motivován. Narativní struktura sitcomu musí být motivována humorem a mít humorný tón. Krom scénáře vedoucího k humoru se využívá také určitá podoba indikující sitcom. Žánr je typicky natáčen tak, aby působil, že se koná v prosceniové⁶⁴ divadle, kde je publikum umístěno jako čtvrtá stěna. Zejména pro americký sitcom bývá také charakteristická přítomnost živého publika, stejně jako v divadle. Účinkující mohou tedy reagovat na diváky a ponechat pauzu při jejich smíchu.⁶⁵ Medhurst a Tuck chápou smíchovou stopu jako elektronickou náhradu kolektivního zážitku, která je použita k přesvědčení diváka, že je součástí mnohem většího publika.⁶⁶ Programy jsou natáčeny pod velmi jasnými světly, s plně osvětlenými scénami podobně jako v divadelním představení. Pohyby kamer jsou často omezené, s režijním stylem zaměřujícím se na zachycení akce způsobem přispívajícím ke komické události.⁶⁷ Nezbytným ústředním principem situační komedie je excesivita. Sitcomová estetika nemá za úkol působit realisticky.⁶⁸ Neale s Krutnikem poznamenávají, že komedie umožňuje opustit kauzalitu narativu kvůli komickému efektu.⁶⁹

⁶² MINTZ, Lawrence, Situation Comedy. In ROSE, B. G. (ed) *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*, Westport: Greenwood Press, 1985 s. 114-15. In MILLS, cit. 8, s. 26-28

⁶³ JONES, Gerard, Honey, I'm Home! Sitcoms: Selling the American Dream, New York: St. Martin's Press, 1992 s. 3-4. In MILLS, cit. 8, s. 30-31

⁶⁴ Proscénium je pojem označující část jeviště před oponou. Tento přední okraj jeviště se nachází v blízkosti hlediště.

⁶⁵ NEALE, KRUTNIK, *Popular Film and Television Comedy*, London and New York: Routledge, 1990. ISBN 9781134946860. In MILLS, cit. 8, s. 31-32

⁶⁶ MEDHURST, TUCK. In MILLS, cit. 8, s. 38

⁶⁷ MILLS, cit. 8, s. 31-32

⁶⁸ MILLS, cit. 8, s. 33-34

⁶⁹ NEALE, KRUTNIK, *Popular Film and Television Comedy*, London and New York: Routledge, 1990. ISBN 9781134946860. In MILLS, cit. 8, s. 34

Krom Millsovy kompilace myšlenek teoretiků pracuji podobně s knihou *Television Genre Book*,⁷⁰ ve které jsou také shromážděny poznatky více autorů. John Hartley v knize Glena Creebera uvádí, že domácí komedie bývají umístěny do domácího prostředí a zaměřují se na vnitřní vztahy rodiny.⁷¹ Přesné uspořádání domu dále rozvádí Taflinger.⁷² Jeho teze jsem ovšem již nastínila v podkapitole Prvky mizanscény, konkrétně v části o prostorech domcomu. Hartley dále líčí, že rodinné situační komedie se specializují na rodinné chování a vnitřní rodinné role, obvykle rodičů, dětí a sourozenců. Nemusí se ovšem jednat pouze o pokrevní rodinu, ale i o sloučenou či metaforickou. Rodinné situační komedie přináší dvě důležité dovednosti, a to mediální gramotnost a životní dovednost, jak být v rodinách tolerantní. Tento typ sitcomů učí rodinné hodnoty. Krom klasických nukleárních rodin existují jejich zvláštní varianty, jako nestandardní domcomy s jedním rodičem, ale i rodiny monster, čarodějnic či nefunkční rodiny.⁷³ I přes nejrůznější modifikace se zdá, že sitcom pro uspokojení potřeb diváka vyžaduje přítomnost skupiny připomínající svou strukturou rodinu. Většinou je nukleární rodina považována za ideologicky konzervativní sociální jednotku, která podporuje status quo rodinných hodnot, samozřejmě ale existují i výjimky, jako např. *Married ... With Children*.⁷⁴ Jane Feuer poukazuje ve své kapitole na Davida Marca, který popisuje sitcomovou architekturu vyprávění, která vychází z rozhlasové podoby. Vysvětluje, že na počátku epizody existuje původní status quo rodiny, následně dochází k rituální chybě, která vede k poučení z rituální lekce a děj se navrácí zpět do známého statu quo.⁷⁵ Sitcom krom zábavy publika také skvěle dokresluje současné ideologické konflikty.⁷⁶ Rodinné sitcomy takto často uzpůsobovaly své náměty soudobé situaci. Stejně jako *Hancock's Half-Hour* využívaly způsoby, jakými diváci žijí svůj život. Hough

⁷⁰ CREEBER, cit. 11

⁷¹ HARTLEY, John. *Comedy. The Television genre book*. In CREEBER Glen. London: BFI 2001, ISBN 0851708498, s. 79

⁷² TAFLINGER, cit. 12

⁷³ Viz. cit. 71

⁷⁴ FEUER, Jane, *Comedy. The Television genre book*. In CREEBER Glen. London: BFI 2001, ISBN 0851708498, s. 81-84,

⁷⁵ MARC, David, *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*, New York: Blackwell, 1989. In CREEBER Glen. London: BFI 2001, ISBN 0851708498, s. 81-84,

⁷⁶ FEUER, cit. 73, s. 81-84

zjišťuje, že existují odlišné historické epochy, ve kterých se projevuje reprezentace rodiny různými způsoby a odráží se tak změny ve společnosti.⁷⁷

Domcom podle Taflingera přináší postavy snažící se o vyvolání skutečného pocitu rodiny než jen herce, kteří hrají postavy se stejným příjmením. Především jde o vytvoření rodinného tepla, které ovlivňuje děj. Dále je pro domcom důležité, že zobrazuje uvěřitelné situace. Zdůrazňují se skutečné osobní problémy, které jsou vlastní i opravdovým lidem, než strojená nedorozumění. Přestože bývá myšlení postav ovlivněno emocemi nebo vírou v teorii navzdory faktům, přemýšlejí racionálně. Motivuje je touha učit se a rozvíjet. Jejich přemýšlení je obecně přesvědčivé a hluboké, mají snahu pochopit složitost společenského a lidského chování. Domcomové zápletky se často odvíjí z domácích těžkostí. Tyto témata téměř vždy odráží hodnoty a morálku a učí se postavit ke společenské odpovědnosti a vědomí. Domcomy bývají často naplněny tzv. běžnou konverzací, pro kterou není nejdůležitější tvorba děje nebo vtipů, ale spíše navození atmosféry pospolitosti členů rodiny a nastínění jejich povah. Postavy mají skutečné emoce a motivace a jejich chování je lidské, na situace reagují racionálnějším, nejen čistě mechanickým způsobem.⁷⁸ Zápletky vznikají velmi často díky dětským postavám, které mívají nejvíce problémů, jelikož se zatím ještě učí o životě ve společnosti. Dětský vztah s rodiči je dobrý a láskyplný. Důraz je kladen na reakci rodiny na problémy a nikoli na samotný problém. Důležité je, jaký měl problém dopad na rodinu. Dále Taflinger rozděluje domcomy na standardní, s jedním rodičem a pseudo-domcomy.⁷⁹

2.3. Sponzoring

Před samotným použitím této složky v mé analýze bych zde ráda nejdříve shrnula její problematiku. Vycházím z článku Matěje Řičánka *Product placement aneb povolená skrytá reklama?*,⁸⁰ ve kterém mimo jiné popisuje vztah umístění produktu a sponzorování. Sponzorování je definováno jako: „*jakýkoliv příspěvek od osoby, která neprovozuje rozhlasové nebo televizní vysílání, neposkytuje audiovizuální mediální služby na vyžádání, ani nevyrábí audiovizuální díla, poskytnutý k přímému nebo nepřímému financování rozhlasového nebo televizního*

⁷⁷ MILLS, cit. 8, s. 43

⁷⁸ TAFLINGER, cit. 12

⁷⁹ TAFLINGER, *Sitcom: What It Is, How It Works*, Domcom: Character-Based Situation Comedies [online]. [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <https://public.wsu.edu/~taflinge/domcom2.html>

⁸⁰ ŘIČÁNEK, cit. 17

programu nebo pořadu s cílem propagovat své jméno nebo název, ochrannou známku, výrobky, služby, činnosti nebo obraz na veřejnosti".⁸¹ Rozlišení sponzorování a umístění product placementu je velmi obtížné, jelikož obojí se v podstatě shoduje. Zákonná definice umístění produktu zní: "*jakákoli podoba začlenění výrobku, služby, ochranné známky, která se k výrobku nebo službě váže, nebo zmínky o výrobku a službě do pořadu za úplaty nebo obdobnou protihodnotu*".⁸² U obou případů se objevuje finanční příspěvek subjektu na financování audiovizuální mediální služby s cílem propagovat zboží, službu či ochrannou známku, také regulace obou institutů je v mnoha směrech podobná. Rozdíl je v účelu poskytovaného finančního příspěvku, sponzoring podporuje poskytovatele poskytnutím příspěvku na financování produkce, zato při umístění produktu znamená platba přímou protihodnotu za toto umístění. V praxi je tento rozdíl jen těžko rozlišitelný. Dalším rozdílem je, že umístění produktu se zmiňuje přímo v pořadu, ale sponzorský vzkaz by neměl být součástí děje. Tato odlišnost ovšem nemusí platit, jelikož žádný zákon přímo nezakazuje sponzorům vkládat svůj produkt do příběhu.⁸³

Pro můj výzkum je nejdůležitější praktický rozdíl spočívající ve způsobu označování. Článek říká, že při umístění produktu by označení nemělo obsahovat odkaz na produkt, kdežto sponzorům zákon přímo umožňuje označit sponzorovaný pořad jménem, názvem, logem nebo jinou značkou sponzora. Celkově se dá podotknout, že vztah umístění produktu a sponzoringu není plně vyjasněn a bylo by jednodušší se inspirovat britskou úpravou, kde je zmínka o sponzorovi, jeho produktech či službách v pořadu považována za product placement.⁸⁴

Jelikož určení, za jakým účelem byl poskytnut finanční příspěvek, je pro mě v podstatě nedohledatelné, zaměřím se na rozdíl v označování a budu analyzovat, jakou roli má v sitcomu předmět označený značkou dané společnosti. Tyto předměty se nachází pouze v sitcomu *Rodinka*, v dalších zkoumaných pořadech se na reálné společnosti a firmy odkazuje přes ironizaci a slouží především k pobavení diváka, a ne k serióznímu odkazu na činnost společnosti.

⁸¹ ŘIČÁNEK, cit. 17, s. 15

⁸² ŘIČÁNEK, cit. 17, s. 12

⁸³ ŘIČÁNEK, cit. 17, s. 15

⁸⁴ ŘIČÁNEK, cit. 17, s. 17

3. *Comeback*

Comeback, sitcom uvedený stanicí Nova, měl v televizi premiéru 4. září 2008 a poslední díl byl vysílán 24. října 2011.⁸⁵ Vypráví o Tomáši Pacovském, jeho svérázném bratru Ozzákovi a dospívající dceři Ivě. Dalšími postavami jsou rodinní přátelé Bůčkovi, a to konkrétně Simona, vlastníci blízkou hospodu U jezevce, s jejími dětmi Sašou a Lexou. Tomáš je bývalá popová hvězda a jeho zaměstnankyně, zároveň velká fanynka, Marcelka by ho ráda opět proslavila. Oba společně s Ozzákem pracují v obchodě U Dvou Akordů.

3.1. Prostory

V pořadu *Comeback* se vyskytují pravidelně tři prostory, jedná se o byt Pacovských, obchod s hudbou U Dvou Akordů a bar U jezevce. *Comeback* hojně pracuje i s netradičními prostory, které se v sitcomu neobjevují pravidelně.

V bytě Pacovských divák pravidelně sleduje děj odehrávající se v obývacím pokoji nebo kuchyni. Tímto se liší od Taflingerovy myšlenky, že domcom s jedním rodičem by měl nejčastěji využívat obývací pokoj s dětskou ložnicí, jelikož se jedná o nejosobnější prostory rodiče a dítěte, jejichž interní vztahy jsou v domcomu probírány.⁸⁶ V jiných pokojích se akce neodehrává, ale jejich přítomnost alespoň obohacuje pohybové možnosti v prostoru. Obývací pokoj je zařízený podle osobnosti Ivy, je upravený, čistý a prostoupený jemnými barvami stěn. Takto popisuje Taflinger prostor standardního domcomu, kde obývací pokoj slouží také k rodinným shromážděním a pro zábavu hostů.⁸⁷ Díky přehlednosti a všednosti obývacího pokoje může být stržena divákova pozornost na příběh a dialog. Přestože v *Comebacku* může někdy proběhnout blocking postav po ose z (pohyb mezi oknem/pokojem a pohovkou), jeho mělkost a šíře poskytují nejčastěji blocking postav ze strany na stranu po ose x. Jedná se o typický pohyb žánru studiové tvorby.⁸⁸ Dvěmi nejvýraznějšími prvky v prostoru jsou gauč a křeslo. Mohou sloužit k rozvoji dialogů, fyzické akci herců či posunu děje. Přítomnost gauče uprostřed obývacího pokoje je

⁸⁵ *Comeback*. SERIALZONE. [online]. [cit. 16. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.serialzone.cz/serial/comeback/>

⁸⁶ TAFLINGER, cit. 12

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ BUTLER, cit. 21, s. 41

pro sitcom typická.⁸⁹ Zatímco Iva s otcem a dalšími postavami usedají na něm, Ozzák nachází své teritorium v křesle. Tato situace může připomínat posedlost Sheldona Coopera v *The Big Bang Theory* svým konkrétním místem na sedačce. Obecně v *Comebacku* platí, že umístění postav v prostoru naznačuje vztahy a nálady mezi nimi.

Kuchyně působí čistě a funkčně. Součástí kuchyně je i jídelna, která slouží podobně jako obývací pokoj k setkáním rodiny a blízkých. Jak bylo naznačeno již výše, časté využívání obývacího pokoje a kuchyně odpovídá spíše standardnímu domcomu. V něm je kuchyně královstvím ženy, ve kterém ostatní příchozí působí jen jako pouzí návštěvníci.⁹⁰ Této definici odpovídá fakt, že Tomáš s Ozzákem většinou v kuchyni něco pokazí. Kuchyně/jídelna je mnohem menší než obývací pokoj, proto zde není postavám umožněn výraznější pohyb. Uprostřed kuchyně stojí stůl a okolo něj 4 židle. Mills píše: *“obvykle jsou situační komedie natáčeny tak, jako by se představení konalo v prosceniovém divadle a publikum bylo umístěno jako čtvrtá stěna.”*⁹¹ Tomu odpovídá rozestavění židlí a umístění postav, při kterých je vždy myšleno na diváka. Když u stolu sedí čtyři lidé, nikdy nevidíme sedět v kuchyni nikoho zády. Např. při hraní scrabblu na místě čtvrté osoby, která by musela sedět zády k divákům, kamera snímá lístky na koncert, o které se hraje. Dalším příkladem je situace, kdy se rodina Pacovských rozšíří o dvojčata Bůčkových, takže se musí pozměnit struktura zasedacího pořádku.

Obrázek 1: Divadelní kořeny sitcomu (Slepák)



Tím, že v *Comebacku* je dětský pokoj vyměněn za kuchyni svědčí o tom, že Iva už není brána jako dítě, které by mělo v domcomu hrát roli toho „nevědomého“,

⁸⁹ SLUNČÍK, cit. 13, s. 44

⁹⁰ TAFLINGER, cit. 12

⁹¹ MILLS, cit. 8, s. 31

které poznává svět a snaží se ho nějak pochopit, s čímž mu pomáhá rodič. Iva působí spíše jako náhradní matka, domnělá manželka svého otce. Náhradní matky Taflinger popisuje jako vřelé a milující, stabilní a spolehlivé.⁹² Jejich primárním umístěním je právě téměř vždy kuchyně.⁹³ Tomu odpovídá Ivina povaha. Díky ní i přes její občasnou teenagerovskou vzpurnost vychází ze sitcomu jako jedna z „rozumnějších“ postav a těmi, kteří potřebují poradit jsou její starší příbuzní. Tato skutečnost se podobá situaci v sitcomu *Absolutely Fabulous*, kde nejčastěji probíhají dialogy v kuchyni a jídelně, kde se pubertální dcera stará o svou matku a v podstatě i o její nejlepší kamarádku.

Další prostor, který je důležitý pro domcom s jedním rodičem je pracoviště rodiče. Toto umístění umožňuje ustanovení nových zápletek a nedomácích scén, týkajících se práce rodičů. Na pracovišti také může rodič přemýšlet a diskutovat nad problémy.⁹⁴ Tomáš se zde setkává jak se svým bratrem Ozzákem, tak s kolegyní Marcelkou, se kterými často své problémy řeší. Obchod slouží jak k dialogu, tak i pro fyzický pohyb v různé míře, např. na místě za pultem dochází jen k nepatrné fyzické akci kvůli stísněnému prostoru a částečnému zakrytí těla herce pultem.

Větší využití pohybu umožňuje svou velikostí a relativně volnou plochou místo před pultem. Dochází zde ke všední činnosti postav, ale také k netradiční fyzické akci, např. když Tomáš tančí tango s Marcelkou. Často do obchodu vstupují opět po ose x postavy zákazníků, které nejsou pro vývoj děje zásadní, spíše mají dokreslovat charakter postav a posilovat iluzi skutečného obchodu. Přechodné postavy jsou pro rodinu s jedním rodičem podle Taflingera obvykle důležité.⁹⁵ V případě zákazníků tomu tak ale většinou není. U dalších přechodných postav už toto pravidlo ale platí, např. vymahači dluhů, kteří jsou hrozbou pro budoucnost celé rodiny.

Podle Taflingerovy definice se jiná pracoviště jako běžná místa v domcomu s jedním rodičem zobrazují jen zřídka.⁹⁶ Toto ale neplatí pro bar U jezevce, který vlastní vedlejší postava Simona, kamarádka Tomáše a Ozzáka. Bar U jezevce je nejméně přehledná místnost v sitcomu. Na rozdíl od předchozích dvou prostorů nemá

⁹² TAFLINGER, cit. 78

⁹³ TAFLINGER, cit. 12

⁹⁴ TAFLINGER, cit. 12

⁹⁵ TAFLINGER, cit. 78

⁹⁶ TAFLINGER, cit. 12

divák na první pohled přehled o velikosti místnosti a rozmístění dekorací. Prostornost baru, jeho hloubka a snímání kamery divákovi neumožňuje rychle si sestavit celkový obrázek baru. V baru, stejně jako v domě Pacovských a obchodě, jde části místností rozdělit díky rozložení nábytku na samostatné jednotky, ve kterých probíhá akce. V baru například místo u pultu, stolek před pultem nebo prostor u gauče. Díky tomuto rozčlenění má kamera snadný přístup k postavám a jejich dialogu, kterým nepřekáží okolní prostředí.⁹⁷ Hospoda funguje podobně jako obchod, kde se probírají problémy a rodič získává čas a pomoc při hledání řešení.

Prostředí v domcomu je velmi důležité, jelikož se nejedná jen o jednoduché pozadí akce, ale vytváří atmosféru, ve které rodina žije.⁹⁸ Hlavní prostory by se neměly moc měnit, aby nedošlo k porušení dosavadní nálady rodiny. Samotný bar U jezevce dokáže vytvořit zápletku hned v prvním dílu druhé série, když se má bourat. Navíc v dalších dílech mohou být kvůli hledání Simoniny nové práce a Ozzákovy nové hospody využity nové nezvyklé prostory a situace. Posléze dochází k obnovení Simoniny hospody, tentokrát se bar U jezevce stěhuje do krytu bytovky. Jelikož se nejedná o klíčový prostor rodiny, nálada domcomu zůstává zachována. Prostor nové hospody je přehlednější než v původním baru, vidíme zde na rozdíl od starého jasně vchod, kterým sem postavy přichází. Nová hospoda také umožňuje postavě Ozzáka využívat k netradičnímu příchodu okno. Rozdělení nábytku do menších částí, ve kterých může kamera snímat nerušeně dialogy, zůstává v platnosti.

Do netradičních prostorů se divák dostává v přítomnosti hlavní nebo vedlejší postavy v rámci zápletky epizody. Exteriérové scény se v *Comebacku* objevují jen výjimečně. Butler na příkladu mýdlových oper popisuje pravidla studiové tvorby: *“mýdlové opery jsou točeny na omezeném počtu převážně interiérových scén a v kontrolovaném studiovém prostředí, kde lze minimalizovat dobu natáčení a udržet pod kontrolou náklady pod čarou.”*⁹⁹

⁹⁷ BUTLER, cit. 21, s. 40

⁹⁸ TAFLINGER, cit. 12

⁹⁹ BUTLER, cit. 21, s. 38/Náklady pod čarou jsou v Butlerově knize pojmenovány jako design scén, konstrukce scén a malba, studioví kulisáci a výtvarníci, kostýmní design, technický personál a vybavení, studiový prostor a podpůrný štáb...)

3.2. Rekvizity

Téměř ve všech prostorech *Comebacku* se objevují podobné tradiční rekvizity. Nejčastěji se tyto rekvizity využívají v bytě Pacovských, poté v obchodě a v baru zřídká. Zde se vyskytují nejméně, protože v tomto prostoru obvykle nevznikají zápletky.

Telefon se využívá převážně v bytě Pacovských a v obchodě. Při probíhajícím telefonátu divák vidí zpravidla jen jednoho volajícího, a rekvizita tak nahrazuje další postavu. Takto může být více soustředěna pozornost na reakci snímaného volajícího. Telefon se podle potřeby v sitcomu objevuje buď jako pevná linka nebo mobilní zařízení. Na pevnou linku se může dovolat kdokoliv díky telefonnímu seznamu, takže divák může touto cestou očekávat především hovory od cizích osob, kdežto na mobil si volají zejména známí. Klasický telefonát, ale i další funkce telefonu (focení, natáčení...), mohou dále rozvíjet děj nebo alespoň vytvořit vtipný dialog. Díky telefonu může vzniknout i celá zápletková díla. Telefonát bývá také příčinou příchodu přechodných postav do děje.

Hifi věž může sloužit buď k pouštění písni, ať už z rádia nebo CD, nebo ke komunikaci s okolním světem. Vyskytuje se opět pouze v bytě Pacovských a obchodě. U Simony se vyskytuje hudební zdroj v podobě jukeboxu, který uvádí příchod Marcelky a nových změn, které s sebou přinese. Hudební nosiče mohou pomoci definovat charakter postav, nejvýrazněji se tato spojitost projevuje u Ozzáka. CD může také vytvořit zápletková díla. Hifi věž a její písně mohou vtipně doplňovat diegetický svět. Když se Tomáš bojí o svou dceru, která si našla přítele, hudební úryvky hrající z rádia (“Sex je náš”, “Sexbomb”, “Dej nám sex”) jeho úzkost ještě podpoří.

Počítač je nezbytnou součástí bytu Pacovských a využívá se většinou jen v tomto prostoru. Významnou roli nese, když si Tomáš zařídí internetové bankovníctví. Kromě pobavení vytvářeného společně s hereckou akcí také ovlivní děj. Počítač také umožní v *Comebacku* přítomnost přechodných postav.

S televizí se také pracuje převážně jen v bytě Pacovských. Podobně jako ostatní rekvizity může zajistit přítomnost přechodné postavy. Často ovlivňuje děj,

například když Tomášovi napoví, že Ozzák krade proutí z botanické zahrady. Díky televizi a VHS kazetám vzniká zápletka dílu, nebo může být zápletka vytvořena televizní reklamou. Někdy je místo herecké akce snímána jen samotná televize a její sdělení. Tato skutečnost napovídá důležitost zprávy, která může ovlivnit děj a využít netradiční prostředí.

Obrázek 2: Pozornost k televizi a její zprávě (*Pravidla rodinného provozu*)



Tisk opět může mít vliv na děj, například Tomášův rozhovor v časopise „Blondýna“ rozvine zápletku a zajistí příchod přechodné postavy redaktorky, dále se díky němu v dílu může objevit další tiskovina, a to kniha „O pejskovi a kočičce“. Podobně velký vliv na děj má například kniha „Abeceda popu“, nebo rekomando s dluhem kvůli elektřině.

Přestože *Comeback* umí využívat klasické existující tiskoviny (knihy „Hrabě Monte Cristo“, „Bez dcerky neodejdu“ apod.), jeho tvůrci využili neobvyklý způsob, jak by se dal sitcom inovovat. Přináší tisk s vymyšlenými názvy hodícími se přímo pro děj. Humor vyvolává absurdní pocit, že se v *Comebacku* najde kniha na téměř jakémkoliv téma, které je postavě zrovna blízké. („Lov pum pro samouky“, „Hubni s brukví“, „Dárky z vajec“, „Bruntál: víc než bahno“, „Jak působit chytře“...). Sitcom také parodizuje reálné tiskoviny (např. „Haha!“, „Plesk!“). Někdy takový tisk pobaví jen svým titulem, ale může mít i vliv na děj („Dobrodružství v noční Praze“).

Obrázek 3: Speciálně vytvořená rekvizita ovlivňující děj (Zlatá rybka)



Netradiční rekvizity rozhodně nejsou pro *Comeback* zanedbatelné. Studiová tvorba je ovlivněna finančními omezeními.¹⁰⁰ Díky této skutečnosti by se dalo předpokládat, že v důsledku minimalizace nákladů bude využití netradičních rekvizit probíhat spíše zřídka. V *Comebacku* se netradiční rekvizity ovšem vyskytují velmi často a různě se s nimi manipuluje. Rekvizitáři vyrobili pro každý díl zhruba třicet neobvyklých rekvizit.¹⁰¹ Významný posun v ději zajistí například terč v obchodě Pacovských, který vyřeší zápletku dílu a zajistí přítomnost hvězdného hosta. Dialog vyplývající z netradiční rekvizity alarmu nám může přiblížit historii postav. Zde rekvizita navíc vyvolává netradiční herecký výkon, a to Ozzákovo štěkání a vytí. Netradiční rekvizita také může celou zápletku vytvořit, například obří vepřové párky, zlatá rybička, poukaz na večeři ve francouzské restauraci či nevkusný obraz. Někdy mají netradiční rekvizity takovou moc, že se pro vytvoření zápletky nemusí v dílu (nebo alespoň po většinu dílu) ani viditelně vyskytovat, například zlatá mince či zapomenuté klávesy. Jako netradiční rekvizity fungují i živá zvířata, která opět mohou podpořit vývoj děje nebo vyvolat komiku (zlatá rybička, kočky, slepice, lama s velbloudem atd.). Využití zvířat neladí se snahou studiové tvorby minimalizovat náklady, jelikož práce se zvířaty je obecně považována za celkem náročnou a často u ní hrozí možnost nepovedených záběrů. Platí, že ať je rekvizita sebevíc absurdní, stále díky ní může divák zaměřit svůj zájem na reakci rodiny. Taflinger podobnou situaci

¹⁰⁰ BUTLER, cit. 21, s. 37

¹⁰¹ *Comeback*, pivo Husťan a Pivuška! *PŘEKVAPENÍ.CZ* [online]. [cit. 1. 11. 2019]. Dostupné z: https://prekvapeni.kafe.cz/magazin/svet-slavnych/kulturni-kaleidoskop/comeback-pivo-hustan-a-pivuska_664.html

popisuje na příkladu přechodných postav vytvářejících zápletku pro jednu epizodu. I zde se pozornost nepřesouvá od rodiny k přechodné postavě, ale divák se zajímá o reakci rodiny na nový problém.¹⁰²

3.3. Kostýmy, masky

Tradiční kostýmy charakterizují svým stylem a barvou své majitele. Dochází tak jistým způsobem k určité schematizaci (tvrdý metalista Ozzák = triko s Ozzy Osbournem, jeansová bunda, zakřiknutá Saša = nevýrazné barvy a nudné střihy, kariéristka Marcelka = elegantní oblečení), která diváky ukotvuje do příběhu a mohou tak díky ní lépe pochopit charaktery postav. Toto rozlišování vychází z divadelních kořenů sitcomu, konkrétně z estetiky *commedia dell'arte*.¹⁰³ Gibbs poukazuje na tvrzení George M. Wilsona, který na příkladu *Rebel Without a Cause* popisuje podobnou tradici „uniform“. ¹⁰⁴ Opět je tedy postava se svým kostým (nebo alespoň stylem kostýmu) nepostradatelně spjata a jeho výměna nese větší význam než jen obyčejné převléknutí.

Tradiční kostým by se dal označit za klasický civil, jako netradiční se využívá buď oblečení pro speciální příležitosti (Ivin kostým na břišní tance či její šaty do tanečních), nebo nezvyklý kostým vyvolávající humor už jen samotným zjevem (Saša v kostýmu kuřete, Zuzana Bydžovská jako Pivuška ve snu Ozzáka).

Většinou kostým neslouží přímo ke vzniku zápletky dílu, spíše jen dokresluje nastolený děj, například strojení se Tomáše za důchodce značící změnu *statu quo* nebo Ozzákovo barevné oblečení. Přesto někdy kostým postavy může pomoci rozvinout děj, například Tomášovo sako, jeho sražené kalhoty nebo Ivin kostým na břišní tance.

V *Comebacku* jsou většinou tradiční masky používané tak, aby si jich divák nevšiml, spíše mají pomoci navodit představu doopravdy existujícího člověka. Nejvýrazněji byl pro svou roli pozměněn Martin Dejdar, kterému byla nasazena paruka dlouhých vlasů, pивní břich a knír, který jeho postavu nejvíce odchytil od jeho skutečné podoby. Jeho proměna v maskérně trvala přibližně dvacet minut.¹⁰⁵

¹⁰² TAFLINGER, cit. 78

¹⁰³ MILLS, cit. 8, s. 79-80

¹⁰⁴ GIBBS, cit. 19, s. 7-8

¹⁰⁵ POLÁČEK, Tomáš. „Ozzák“ Dejdar: V sitcomu *Comeback* si možná zahraje Ozzy Osbourne [online]. 20. 3. 2009 [cit. 16. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/kultura/film->

Také výměna tradiční masky za netradiční může naznačovat vychýlení postavy z jejího statu quo, např. Sašin knír společně s chlapeckým oblečením či fleky na obličej Lexy, nebo může sloužit jen komice jako nalíčené oči na Ozzákově víčkách.

Obrázek 4: Netradiční líčení očí Ozzáka (Lexa a porno)



Nejčastějším líčením jsou monokly pod oky a podobné šrámy, ty se vyskytují jen u mužů, jelikož ženy se nepouštějí do akcí, ve kterých by na ně mohlo číhat nebezpečí. Tato skutečnost potvrzuje Millsovo tvrzení: „*Násilí páchané na ženách vyvolané jinou postavou je zřídka prezentováno jako vtipné a rozhodně nejde o neškodný komický artikl tak, jako je pro muže.*“¹⁰⁶

3.4. Osvětlení

Comeback prakticky celou dobu dodržuje konvenční pravidla osvětlení studiové tvorby. Jedná se o tříbodové osvětlení, kde se využívá hlavní světlo, doplňkové světlo a zadní světlo. S těmito světly se dá různě manipulovat a tím například stanovit denní dobu *Comebacku*.

Dojem klasického principu osvětlení byl v *Comebacku* narušen pouze jednou, a to, když přijeli policisté osvobodit obchod od zlodějů. Jednalo se o tmou a v ní problikávající modré světlo symbolizující příchod policistů a zatčení lupičů.

3.5. Barva

Barva opticky odlišuje jednotlivé prostory od sebe. Orientace diváka

televize/ozzak-dejdar-v-sitkomu-comeback-si-mozna-zahraje-ozzy-osbourne.A090318_095500_serialy_jaz.

¹⁰⁶ MILLS, cit. 8, s. 118

v prostorech sitcomu zajišťuje jeho soustředění se na děj a dialogy.¹⁰⁷ Světlá a jemná barva místností bytu Pacovských může naznačovat charaktery jejich majitelů a skutečnost, že Ozzák je v těchto prostorech pouhou návštěvou:

Ozzák: „Brácha, já si tady pořád připadám jako na návštěvě.“

Tomáš: „Taky si sem před 16 lety přišel jenom na tejdén, než si něco najdeš.“

(Křeslo)

Naopak Ozzáka charakterizuje černá barva symbolizující jeho lásku k metalu. Kromě oblečení se černá barva vyskytuje také na jeho křesle a dveřích pokoje.

Podobně charakterizuje barva i Simonu. Její prostor je tmavší a nepůsobí tak přívětivě jako u Pacovských, její tmavé oblečení také koresponduje s její povahou. Barva také určuje divácký přístup k akci, ukazuje divákovi, na co se soustředit. Důležité rekvizity mají většinou velmi výraznou barvu a jsou v prostoru snadno naležitelné (červený gauč, zelený telefon v obchodě,...).

Změna barvy, v *Comebacku* nejčastěji kostýmu, značí opět vyjití postavy ze své původní rovnováhy, jedná se např. o situaci, kdy Simona opustila svou oblíbenou černou barvu a oblékla se do růžové kvůli předstírání jiné identity.

3.6. Chování postav

Postavy v *Comebacku* často vyjadřují své emoce chováním, které působí přehnaně, ať už se jedná o hlasité křičení, široké otevírání očí, afektovanou gestikulaci nebo nečekané pohyby prostorem. Nejvýrazněji baví diváky svými výkony Ozzák, excentrický typ už samotným vzezřením. Jeho představitel provádí často netradiční fyzické akce, které nemusí posouvat děj, ale spíše jimi ukazuje své bavičské dovednosti, např., když Ozzák skáče z gauče či pultu v obchodě, trpí příznaky nemoci, napodobuje břišní tanec apod.

K Ozzákovi se přidává Tomáš, zejména svými gesty a mimikou. Často ukazuje překvapení, úlek či zlost. Charakterizuje ho časté zvolání „Ozzáku!“. Podobně ve *One Foot in the Grave* postava Victora Meldrewa obvykle používá frázi „I don't believe it!“.¹⁰⁸ Obě věty si divák užívá, jelikož zdůrazňují techniky umělého výkonu spíše než spojení s reálnými emocemi.

¹⁰⁷ SLUNČÍK, cit. 13, s. 42

¹⁰⁸ MILLS, cit. 8, s. 78

Tomášovy pohyby očí a obočí jsou ještě umocněny brýlemi jako součástí kostýmu. Jeho chování může vyvolat humor samo o sobě, někdy ho také může doplnit rekvizita, např. když jeho výraz zděšení okomentuje Lexův přístroj sloužící k rozpoznávání zvířat. Dalším příkladem, kdy rekvizita podpořila herecký výkon, byla chvíle, když Tomáš s Ozzákem kvůli zvonícímu telefonu museli společně zdolat kus pokoje nebo když se Ozzák snažil otevřít zaseklé dveře vedoucí do obchodu.

Tomáše s Ozzákem charakterizuje jejich specifický smích, při kterém oba nakrčí nos, povytáhnou obočí a vydávají trhavé zvuky. V rodině Pacovských tyto členy vyvažuje méně přehnaná Iva, jejíž reakce by se daly porovnávat se všedním chováním člověka v reálném světě. Někdy ovšem také dostane šanci ukázat publiku, že zvládá i výkon, a to např. když omdlévá při pohledu na svého otce, o kterém tvrdila, že zemřel, nebo když vypráví o svých strastech na brigádě.

Obrázek 5: Výkon kvůli rekvizitě (Zdravý a nemocný)



Sitcomové postavy mohou diváky bavit tím, že žijí jiný život, než si představují. V *Comebacku* můžeme tuto vlastnost nalézt nejvíce u Tomáše, který se snaží působit, že má věci pevně ve svých rukou, ale přitom s ním většina postav často manipuluje. Situace, ve kterých se rozčiluje nebo se diví chování ostatních, jsou vtipné o to více, že kromě hereckého výkonu v nich divák nalézá i Tomášovo nepovedené vykreslení vlastního postavení, například když se snaží předstírat před

Bejkm¹⁰⁹ svou drsnost, anebo když chce předsvědčit ostatní, že je těžce nemocný. Tomášovo chování vychází ze společenské situace, kdy se snaží působit lepší, než ve skutečnosti opravdu je. Naopak Ozzák nemusí prokazovat dualitu svého charakteru. Je na něm zábavné právě to, že nevnímá, jak působí na okolí, a proto se může projevovat tak výstředně. Mills tento příklad různých výkonů postav ukazuje na členech *Friends*, kde se Ross s Chandlerem snaží zapůsobit na okolí a Joey nic nepředstírá.¹¹⁰

Chování postav v *Comebacku* může působit schematicky s přihlédnutím k faktu, že postavy své postoje vyjadřují celkem často stejným nebo dost podobným způsobem. Taflinger popisuje domcomy jako sitcomy snažící se vytvořit skutečný pocit rodiny, místo jednoduché směsice komediálních herců hrajících postavy se stejným příjmením. Z tohoto zdánlivého pocitu rodinného tepla může vyrůstat humor.¹¹¹ Chování postav v *Comebacku* ovšem nijak zvlášť nevyvolává pocit rodiny, diváka baví spíše vtipné, mnohdy až absurdní, situace. Je dost možné, že tato „nevěrohodnost“ rodiny vyplývá z toho, že zde nevystupuje žádné malé dítě, Iva působí spíše jako dospělý člověk a roli dítěte, které musí ostatní poučovat a pomáhat mu řešit jeho problémy, přebírá Ozzák. Navíc se zdá, že do obnoveného původního stavu jednotlivých epizod se postavy navrací bez jakékoliv vnitřní proměny. Tudíž si z proběhlého děje neberou ponaučení a nedochází tak k rozvoji jejich psychologie. Neměnnost a chybějící psychologický rozměr postav vychází opět z divadelních tradic *commedia dell'arte*.¹¹² Jako výjimku mohu uvést situaci, kdy se Tomáš snaží rozpomenout na bývalého známého, nakonec se zachová správně a nesobecky a zlepši si tak i vztah s bratrem. Pro postavy v *Comebacku* je jejich chování tak charakteristické, že jeho proměna může vytvořit i zápletku epizody, to se děje v případě Ozzáka a Marcelky, kteří si poslechnou motivační CD o změně povahy nebo při Ozzákově tužbě po ženě.

Komedie, na rozdíl od vážných fikčních forem, těžší z podobnosti postavy a herce. Mills uvádí příklady jako *Curb Your Enthusiasm* a *It's Garry Shandling's Show*, kdy herec hraje sám sebe.¹¹³ V *Comebacku* by se tato skutečnost dala nalézt

¹⁰⁹ Bejk - přechodná postava malého chlapce, kterého Tomáš hlídá. Věří pověsti o drsném muži, kterou o Tomášovi vytvořil chlapcův otec.

¹¹⁰ MILLS, cit. 8, s. 85-86

¹¹¹ TAFLINGER, cit. 12

¹¹² MILLS, cit. 8, s. 79-80

¹¹³ Tamtéž, s. 73-74

spíše v opačné verzi. Sitcom měl takovou sílu, že z Martina Dejgara udělal na nějaký čas Ozzáka, který měl důležité slovo v rámci několika speciálních vysílání při silvestrovských oslavách na Nově v letech 2008-2010.¹¹⁴ Fiktivní postava Ozzáka se dokonce zúčastnila jako speciální host výročního koncertu Visacího zámku, kde sklidila velký úspěch.¹¹⁵ Pro Tomáše Matonohu je jeho sitcomová role také významným milníkem, lidé ho na ulici dokonce žádali, aby se jim podepsal jako postava, kterou představoval, Tomi Paci.¹¹⁶

Jakub Žáček dostal v *Comebacku* šanci ukázat rozsah svých dovedností. Mills podobný příklad nachází v Ronniem Barkerovi v *Seven of One*.¹¹⁷ Žáček se nejčastěji v sitcomu objevoval jako Horváth, známý Simony, ale ztvárnil mnoho dalších rozličných postav. Martin Dejdar společně s Kristýnou Leichtovou dostali podobnou možnost, když si zahráli dvojroli, kde představovali své slušné a zdvořilé druhé já.

3.7. Mizanscéna ve spolupráci s kamerou

„Tříhlavé monstrum“ v *Comebacku* často přináší dynamický a nerušený dialog postav, kdy se divák pobaví nad tvrzením jedné postavy a poté ještě nad reakcí postavy druhé.

Přestože *Comeback* nepracuje s příliš hlubokým prostorem, někdy kamera může využít snímání více plánů, např. ve scéně, kdy za nic netušícím Tomášem na pohovce v prvním plánu prochází ve druhém plánu šíří obrazovky Ozzák s velbloudem.

Někdy kamera dokonce přebírá roli postavy. Konkrétně je naznačeno přímým pohledem do kamery, která je různě nakloněná, s kým zrovna Ozzák mluví. Přímý pohled do kamery také učinil Tomáš, když se snažil ve studiu Božích mlýnů očistit svou pověst a vysvětlit nekalé praktiky tvůrců. Postavy tímto způsobem narušily fiktivní svět a uznaly přítomnost diváka, jako se to děje v comedy véřitě.¹¹⁸

¹¹⁴ 2008 - *Ozzákova škola kalení*, 2009 - *Ozzákova škola slavení*, 2010 - díl *Comeback - Silvestr 2010*.

¹¹⁵ POLÁČEK, cit. 105

¹¹⁶ *Comeback*. *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. [cit. 17. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/241931-comeback/zajimavosti/strana-2/?type=film>

¹¹⁷ MILLS, cit. 8, s. 69-70

¹¹⁸ Tamtéž, s. 96

Obrázek 6: Přímý pohled do kamery znázorňující zákazníka (Prohozz)



Gibbs popisuje na filmu *One Week* omezený pohled postav a jejich vztah k našim vlastním omezením.¹¹⁹ V *Comebacku* se do bytu postavy dostávají především viditelně příchodem dveřmi. Jednou sitcom využil neobvyklejší příchod postavy, a to, když Iva spala na gauči, který zabírala kamera, jež se pomalu otáčela a zachytila vedle se neslyšně zjeveného Ozzáka. Takto zvolený způsob příchodu umožnil divákovi cítit se jako Iva, jelikož ta ve spánku také nikoho neslyšela vcházet a Ozzák vedle ní byl pro ni stejné překvapení jako pro diváka.

3.8. Čas

Comeback má čistě epizodickou strukturu, jeho příběhy se nekumulují do dalších dílů. Manipulace s časem v rámci jednotlivých obrazů neprobíhá. Ty na sebe souvisle navazují a zachovávají strukturu reálného času. *Comeback* se drží časového plánu „Landmark Time“ a je schopen do jednoho dílu vpravit delší časový úsek.

S časem mezi jednotlivými obrazy a epizodami se v *Comebacku* pracuje trochu uvolněněji. Posun v čase je podán buď implicitně (těhotenství Marcelčiny kamarádky v dovětku dílu) nebo explicitně (titulek se změnou doby či předěl). Sekvence zdůrazňující přechody mezi segmenty diváka ukotvují na místo, kde se postavy nachází. Předěl krom změny prostředí může divákovi také upřesnit informace o čase (klasické záběry budovy ve večerním šeru nebo s padajícím sněhem). Někdy předěl neukazuje místo, ale určitý předmět (vlajka charakteristická

¹¹⁹ GIBBS, cit. 19, s. 22-26

pro rychlé občerstvení, kde pracuje Simona).

Vedle sebe existuje několik časových linek, ovšem s přihlédnutím k relativně nenáročnému příběhu a malému počtu postav, je vyprávění pochopitelné stejně jako u filmu. Chronologická návaznost jednotlivých obrazů je v *Comebacku* porušena ve chvíli, kdy divák vidí flashback do minulosti Marcelky s vysvětlením manželovy žárlivosti. Návratů k minulosti je využito také v rámci odkazu na televizní tvorbu, ovšem reálné vyobrazení diegetického světa také narušují v tomto díle Tomášovy vlastní vzpomínky.

4. Rodinka

Seriál *Rodinka* vysílaný na Primě mezi lety 2011 až 2012 volně navazuje na původní sitcom *Taková normální Rodinka*. Jeho producent Miloslav Šmídmajer se před samotným vysíláním seriálu v televizi rozhodl dát do kina filmovou verzi natočeného materiálu se stejným názvem.¹²⁰ S některými herci původního sitcomu zde vystupují herci noví, kteří vystupují jako jejich potomci. Konkrétně se jedná o Pavlu, Káču a Zdeňka z původní verze a jejich děti s partnery a vnoučaty.

4.1. Prostory

Nejčastěji jsou využívány prostory obývacího pokoje, kuchyně a skleníku, kterým se *Rodinka* liší od své původní seriálové verze.¹²¹ Jedná se o standardní domcom, ve kterém vystupuje mnohočlenná rodina a jako hlavní postavy by se daly označit nejstarší členové (původní herci z *Takové normální rodinky*). Obývací pokoj by se dal, stejně jako v původním černobílém pořadu, rozdělit na patro s pokoji postav a spodní část, tudíž místnost nepůsobí prostě a postavy mají možnost pohybu po schodech. Příležitost netypického příchodu do obývacího pokoje zajišťuje veliké okno v blízkosti gauče. *Rodinka* také využívá umístění nábytku do shluků kvůli nerušenému dialogu. Nejdůležitější částí obývacího pokoje je jídelní stůl, kde se vedou důležité debaty a často se v jeho středu nachází důležitá rekvizita. Stůl také umožňuje netradiční herecký pohyb, jelikož postavám umožňuje pod něj vlézt, například když se Andulka schovává před tchýní. Dále může napomoci určit charakter a vztahy postav, například u stolu v obývacím pokoji si divák může všimnout určité rodinné hierarchie, v čele stolu většinou sedává Pavla jako nejstarší a nejmávanější člen rodiny. Podobně i v dalších prostorech umístění postav definuje jejich postoje. Obývací pokoj působí celkem prostorně a hluboce, postavy se mohou pohybovat jak po ose x, tak po ose z (pohyb od skleníku či okna ke stolu a naopak) a díky schodům vystupují i po ose y. Na rozdíl od *Comebacku* vidíme v obývacím pokoji *Rodinky* všechny čtyři stěny, z čehož vyplývá, že omezující umístění kamer do středu studia se v tomto případě nevyužívá. Kromě čtyř viditelných stěn prostor nepůsobí mělce, strop sice vidět není, ale jeho iluzi vzbuzuje alespoň lustr.

¹²⁰ *Rodinka se vrací* [video]. 13. 12. 2010. [online]. [cit. 17. 10. 2019]. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?time_continue=29&v=eUD5q_wOFSE

¹²¹ *Rodinka. FILMOVÝ PŘEHLED*. [online]. [cit. 17. 10. 2019]. Dostupné z:

<https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/171795/rodinka>

Obrázek 7: Možnost příchodu oknem (Miláček Daisy)



Kuchyně je funkční, čistá a upravená, nejlépe se v ní vyznají ženy v domácnosti. Její prostor je mělký a pracuje s diváky jako s pomyslnou čtvrtou stěnou.¹²² V centru kuchyně se nachází stůl se čtyřmi židlemi, ale místo nejbliž kameře zůstává prázdné. Prostor kuchyně nedovoluje postavám téměř žádnou výraznější fyzickou akci.

Podle Taflingerovy definice standardního domcomu se vedle zmíněného obývacího pokoje a kuchyně využívá pro akci ještě koupě muže a ložnice. Koupě je popisováno jako místnost vyzdobená velmi mužským způsobem, plná náradí a projektů, zdobená dřevem, kůží a knihami.¹²³ Velká část skleníku je obklopena sklem nebo světlou stěnou, místnost vyplňují květiny. Zdeňkův skleník tedy působí spíše jemněji než dílna nebo garáž, je to zřejmě proto, že Zdeněk není klasickou hlavou rodiny, ale spíše hodným dědečkem. Proto také neplatí, že tento prostor je obvykle místem pro důležité diskuze a že tu padají konečná rozhodnutí.¹²⁴ Prostor je opět rozdělen na menší úseky podle nábytku kvůli snadnému přístupu kamery k postavám. Odklizením nábytku ke stěnám vzniká větší prostor, například aby se mohl Zdeněk učit tancovat. Důležitým prvkem skleníku je stůl, na kterém se často nachází rekvizita, o které se mluví. Ložnice je v *Rodince* pouze naznačena dveřmi, tudíž její umístění alespoň přináší nové možnosti pohybu v prostoru.

Netradiční prostory se zobrazují při nezbytnosti pro vyprávěný příběh, například půda, která zajistí posun děje, když na ní Daisy nalezne staré spisy po babičce.

¹²² MILLS, cit. 8, s. 31-32

¹²³ TAFLINGER, cit. 12

¹²⁴ Tamtéž.

4.2. Rekvizity

Jelikož je *Rodinka* sitcom s omezeným počtem postav uzavřená do prostoru domu, domnívala jsem se, že tradiční rekvizity by mohly zasahovat do děje s podněty zvenčí, které by dále napomohly ději, stejně jako se to dělo v *Comebacku*.

Skutečnost, že se v tomto domě obývaném i starší generací nevyskytuje telefon v podobě pevné linky (nebo alespoň není zobrazen) a všichni vlastní mobilní zařízení, by mohla značit tvůrčí zájem odpoutat tuto *Rodinku* od své starší verze. Zobrazením moderněji zařízené domácnosti se ukazuje, že doba šla dopředu. Při telefonování vidíme pouze telefonující osobu, a proto se můžeme plně soustředit na její reakce. Telefon například zajistí sdělení o příjezdu malé vnučky Daisy nebo může posunout děj kupředu, jelikož se Zdeněk z SMS dozvídá o ocenění své květiny.

Počítač může naznačovat mezigenerační rozdíl mezi členy rodiny a slouží zejména k vyvolání dialogu či jen vizuálnímu dokreslení situace. Nese také úlohu zobrazení jména partnerů pořadu, konkrétně se jedná o firmy Bramac a M&M reality.

Obrázek 8: Využití rekvizity k zobrazení loga partnerů (Štědrovečerní překvapení)



Tisk v jednom dílu zajišťuje příchod sousedky Holubové, přináší rodině letáky ze schránky. Jedná se o leták Penny s nápisem "velký výprodej", který Holubová ještě podpoří svými slovy:

Holubová: „Přinesla jsem vám letáky ze schránky. Koukněte na to. Zás maj neuvěřitelný slevy. Člověk neví, co dřív koupit.“

(Milionová tchýně)

Díky její přítomnosti se může dál rozvinout dialog a děj, který ovšem už nesouvisí s důvodem jejího příchodu. Zapracování značky do diegetického světa tedy nepůsobí moc kreativně a spíše diváka vytrhuje z děje. Slunčík ve své knize popisuje šikovnější verzi využívání konkrétních výrobků, a to na příkladu *The Big Bang Theory*, kde běžně účinkují různé počítačové produkty, ovšem jsou v ději lépe umístěné.¹²⁵ Pro vývoj děje jsou důležité noviny s inzerátem, které přináší Káča Pavlovi, jenž zrovna hledá práci. Další tisk je využit spíše jen pro doplnění situace. Objevuje se také časopis TV magazín, který ovšem pro děj nemá další roli a svým zobrazením působí opět jen jako upozornění na produkt mediálního partnera.

Pro doplnění vánoční nálady je zapnuta hifi věž, která v momentu zapnutí hraje znělku Impulsu, jednoho z mediálních partnerů pořadu.

Televize mívá v *Rodince* celkem velkou příležitost pro sdílení svého obsahu, divák sleduje společně s postavou například reklamu či pohádky, a to konkrétně *Na půdě* a *Peklo s princeznou*, které stejně jako samotnou *Rodinku* vyprodukovala společnost BIO ILLUSION s.r.o., druhou jmenovanou pohádku dokonce narežíroval Miloslav Šmídmajer, zakladatel společnosti.¹²⁶ Takto snímaná obrazovka televize spolu s reakcí postavy může naznačovat charakter sledujících. V televizi se během pohádky *Na půdě* objevuje reklama na Bobíka, který Daisy zrovna drží v ruce, obraz tedy působí až přehlčeně reklamou. Pozornost na Bobíka nekončí, jelikož si Daisy ještě po cestě do ložnice prozpěvuje popěvek z reklamy.

Obrázek 9: Odkaz na produkt partnera (*Capuccino se šlehačkou*)



¹²⁵ SLUNČÍK, cit. 13, s. 33

¹²⁶ Miloslav Šmídmajer. *BIO ILLUSION s.r.o.* [online]. [cit. 18. 10. 2019]. Dostupné z: <http://www.bioillusion.cz/cz/o-firme/miloslav-smidmajer.aspx>

Podobně se mohou partnerům seriálu věnovat také netradiční rekvizity. Nápis Bramac se objevuje na spoustě předmětů, ať už se jedná o krabice nebo vzorník této společnosti. Počítač nám společnost také zprostředkovává, jak jsem již zmiňovala výše. Samotný kostým Semeráda, který pro firmu pracuje, nese logo společnosti. Společnost Bramac je v pořadu vyzdvihována také dialogem postav.

Rekvizitami i kostýmem je neustále připomínána i společnost M&M reality. Její logo najdeme na deskách zaměstnance společnosti, objeví se také na obrazovce počítače nebo na kostýmu. Nápis se vyskytuje také na jednorázových přezůvkách, které ukazuje prodejce. Přezůvky mají navíc svítivě žlutou barvu, takže divákův pohled velmi snadno upoutají.

V průběhu celého sitcomu se obdobně odkazuje na Penny, ať už jde o leták se slevami, igelitové tašky nebo dialog. Nejde jen o zmínku, ale především susedka Holubová řetězec velmi propaguje. Její posedlost po slevách může působit až hořkosladkým nádechem, například když se dozvídá, že je její snacha těhotná, komentuje to slovy:

Holubová: *„No ne, to je dneska ale významnej den! I ty slepičky za třicet korun, děti moje, to je nádhera. Aničko, Jiříčku...“*

(Capuccino se šlehačkou)

Revalid v pořadu zastupuje šampon, který Jana doporučuje Manče, jež si zničila vlasy svým experimentováním. Jeho propagace v tomto případě může působit až nelogicky, jelikož dialog probíhá takto:

Jana: *„To je zplstnatělá vlna. Mančo, ty fakt nemáš rozum. No musíš se nechat ostříhat, nakrátko.“*

Manča: *„Nikdy! Jedině dohola, to je aspoň cool.“*

Jana: *„Jo? Tak to jediné přes moji cool mrtvolu.“*

Pavla: *„Hele, ale tohle se snad nedá ani učesat.“*

(Jana odchází a po chvíli se vrací se šamponem.)

Jana: *„Na, tím si umyj hlavu.“*

Manča: *„Ale to je tátův šampon na vypadávání vlasů.“*

Jana: *„Neodmlouvej a mazej! Tohle jediný ti může pomoci.“*

(Miláček Daisy)

Kvalita přípravku je implicitně potvrzena, když se setkávají bratři Petr a Pavel. Pavel, který jak už víme z dialogu, používá šampon proti vypadávání vlasů, se ptá svého sourozence, kde má vlasy. Petr opravdu už začíná plešatět, kdežto Pavel má vlasů spoustu. Celá situace tedy vyznívá, jako kdyby byl výběr herců ovlivněn využitím produktu konkrétní společnosti.¹²⁷ Dále se šampon objevuje jako dárek pod stromeček, Jana jej balí do průhledné fólie, přičemž ostatní dárky jsou zabalené klasicky do barevných balíčků papírů, je tedy jasné, že tvůrci chtěli nechat značku viditelnou.

Česká pošta je v sitcomu zmíněna, když postavy manipulují se samolepící známkou. Tato rekvizita je vyzdvížena pozitivní reakcí postavy Daisy, jelikož známka zobrazuje její oblíbenou pohádku.

Značka Kapucín se v pořadu vyskytuje celkem nenápadně. Buď stojí na stole, najdeme ji v lednici nebo ji postavy drží v ruce, o značce už neprobíhá dialog, kde by byla vychvalována.

Další značky buď byly důvtipněji zapojeny do příběhu nebo logům nebylo dopřáno kamerou tolik záběrů.

V sitcomu jsou samozřejmě využity i netradiční rekvizity, které nejsou spojeny s žádným jménem. Každý díl začíná záběrem na fotky členů rodiny z mládí, fotografií babičky Fany a psacího stroje, které odkazují k původnímu pořadu *Taková normální rodinka*. Dalšími rekvizitami jsou pravidelně se měnící květina a urna s popelem babičky, které prozrazují sentimentální náladu nového sitcomu. Jako odkaz k původnímu seriálu se využívají i želvičky, které ovšem nemají výraznější roli. Oproti *Comebacku* tvůrci tedy příliš neriskovali, že zvířata nějak zkazí záběr. Netradiční rekvizity mají různé role, mohou vyvolat dialog či podpořit vtípnou situaci, některé pouze dokreslují charakter postav. Výjimečně mohou výrazněji posunout děj vpřed jako například spis babičky Fany, který nachází na půdě Daisy. Díky tomuto spisu je posunut děj a do sitcomu opět navrácena postava redaktora Hustopsa. Spisy jsou jakýmsi cliffhangerem pro diváky na další díly.¹²⁸

¹²⁷ V nové verzi původního seriálu jsou původní herci raubířů (bratři Jiří a Václav Hybšovi) obměněni za Petra Formana a Jakuba Slacha.

¹²⁸ Cliffhanger – nastolení narativní otázky na konci dílu sloužící k udržení diváků seriálu.

4.3. Kostýmy, masky

Taflinger popisuje domcom jako pořad, který se snaží v divácích probudit opravdový pocit rodiny.¹²⁹ Čemuž odpovídá civilní oblečení členů rodiny. Kostýmy navíc mohou vystihovat charakter postavy, ať už barvou či stylem. Rozlišení postav ovšem není tak výrazné jako u *Comebacku* a využívá spíše obecně ustálená pravidla vycházející ze skutečného světa. Oblečení postav působí pohodlně, muži nosí spíše hnědé, zelené, modré či šedé barvy. Ženy se ladí spíše do odstínů fialové, růžové, ale také šedé nebo bílé, nevyhýbají se ani vzorům na oblečení. Spíše nosí kalhoty, což opět podporuje dojem domácího pohodlí. Dále iluzi reality skutečného domova navozuje využití pyžam, županů nebo kuchyňských zástěr. Výrazněji se oblékají a zdobí různými doplňky mladší ženy a dívky v domě.

Změny v kostýmech dokreslují děj, například Káčino a Zdeňkovo elegantní oblečení do tanečních, Pavlino formální oblečení na schůzku či do školy nebo sváteční oblečení rodiny a známých na Vánoce.

Taflinger píše: „*existuje rozsáhlé používání přechodných postav, které zobrazují zejména přátele dětí. Prostřednictvím těchto přátel mohou děti prozkoumat různé způsoby učení o životě: tlak vrstevníků, úspěch a neúspěch, jiné rodiny.*“¹³⁰ V *Rodince* ovšem nejsou děti primárním zdrojem problémů, které by se daly řešit. Spíše jde o finanční situaci, problémy v domácnosti a vztahy mezi staršími členy. Proto jako přechodné postavy nevystupují přátelé dětí, ale zaměstnanci společnosti Bramac a M&M reality. Oba mají tmavé oblečení, na kterém vyčnívá červené logo společnosti.

Platí, že kostýmy charakterizují postavu a jen zřídka mají větší vliv. Výjimkou je noční košile Míši, která se stává symbolem mezigeneračního rozporu. Zdeněk doplňuje svůj zevnějšek také obvazem na hlavě, což naznačuje jeho charakteristickou nešikovnost. Potvrzuje se tedy pravidlo, že mužské patálie se mohou brát na lehčí míru než ty ženské.¹³¹

¹²⁹ TAFLINEGR, cit. 12

¹³⁰ TAFLINGER, cit. 78

¹³¹ MILLS, cit. 8, s. 118

Celkem realisticky působí fakt, že určitými změnami vzhledu prochází jen mladší členky *Rodinky*, např. Manča, když experimentuje se svými vlasy. Daisy jako nejmladší členka rodiny proměňuje vzhled, když si pokreslí obličej barvami při hraní.

4.4. Osvětlení

Rodinka se drží konvenčních pravidel tříbodového osvětlení typického pro studiovou tvorbu.¹³² S intenzitou hlavního, doplňkového a zadního světla se manipuluje v rámci vytvoření denní doby.

4.5. Barva

Prostory obývacího pokoje a kuchyně jsou zařízeny s osobnostmi žen, čemuž odpovídají i barvy. Obývací pokoj je laděn do hnědých a oranžových barev, kuchyně je doplněna světlou barvou. Místnosti působí útulně, ale nejsou výrazné a opticky vybavení pokojů splývá. Rekvizity také svou barevností v prostorech nevynikají, stejně jako kostýmy členů rodiny. Souznění barev prostor a kostýmů ale napovídá, že postavy žijí v domě už dlouho, a s domem už pomyslně splynuly v jeden organismus. Nejvýrazněji se oblékají nejmladší členky rodiny (je u nich často využívaná sytá růžová). Jejich oblečení v domě jako jediné vyčnívá, což napovídá, že se nestihly s domem ještě tolik propojit jako starší členové. Skleníku vládne zelená barva díky množství květin. Barva rostlin ve skleníku vynikne díky světlým stěnám. Výrazným prvkem skleníku je křeslo, které skleník propojuje s náladou domu svou oranžovou barvou.

Nejvýraznější barvou, kterou divák v *Rodince* uvidí je sytá růžová barva v úvodní titulkové sekvenci, která má za úkol upozornit diváka, že už *Rodinka* začíná. Sytá růžová předěly mezi segmenty mohou diváka zaktivizovat během děje, pokud by se začal ztrácet v hnědé a oranžové barvě sitcomu.

4.6. Chování postav

Jak bylo nastíněno výše, sitcom kromě klasického hraní využívá i výkony, které dovolují herci na chvíli odstoupit od děje a předvést nějakou svou dovednost navíc.¹³³ V *Rodince* takových momentů není mnoho a spíše by se daly označit pouze za

¹³² BUTLER, cit. 21, s. 41

¹³³ MILLS, cit. 8, s. 70-71

netradiční hereckou akci než vyloženě výkon, ze kterého by měli cítit diváci potěšení, například tanec žen letkis nebo Zdeňkovo „šáškování“ s Daisy při vyprávění pohádek. Herectví by se dalo v *Rodince* označit za civilní a nijak nestylizované. V divákovi vyvolává spíše pocit realismu než potěšení z výkonu. Féral vidí rozdíl herectví od výkonu ve využití umělcova těla.¹³⁴ V *Rodince* se ovšem tělesnosti příliš nevyužívá a nebývá na ní ani nijak zvlášť upozorňováno. Postavy nepůsobí excesivně, chovají se jako v běžném životě. Ani svou vizualitou nevybočují od normálu. Rodinní příslušníci jsou sami sebou a nevyvolávají komiku tím, že by se snažili přetvářovat a působit lepšími, než jsou. *Rodinka* perfektně vykreslila pocit rodinného tepla, o kterém hovoří Taflinger, a který je podpořen běžnou konverzací rodiny. Ta sice nepodporuje děj, ale vytváří atmosféru skutečné rodiny.¹³⁵ Běžné konverzaci odpovídá i chování postav. Postavy reagují na problémy mnohem lidštějším a racionálnějším způsobem, než se tomu děje v *Comebacku*, nepůsobí tedy tak jednorozměrně.

4.7. Mizanscéna ve spolupráci s kamerou

Jak jsem již zmiňovala výše, obývací pokoj není typickým sitcomovým prostorem, tudíž umožňuje i jinou práci s hloubkou prostoru. Lze více využívat snímání prvního a druhého plánu, např. vtipnou situaci vytváří snímání kamery, kdy v prvním plánu kouká Holubová na televizi a rodina se ve druhém plánu snaží nepozorovaně projít okolo ní do skleníku, aby se dohodla, jak jí z domu vystrnadit. Když se Holubová odvrací od televize zády ke kameře, přesouvá se divácká pozornost k rodině, která se snaží před zrakem Holubové vypadat co nejpřirozeněji. Kamera a umístění postav tedy dává divákovi jakousi "nadvládu" a "vševědomost" nad postavami v diegetickém světě.

¹³⁴ FÉRAL. In MILLS, cit. 8, s. 86

¹³⁵ TAFLINGER, cit. 12

Obrázek 10 Snímání více plánů (Milionová tchyně)



V *Rodince* na sebe málokdy reagují jen dvě postavy, spíše mluví více členů rodiny, takže se zde využívá spíše jiný způsob snímání než „tříhlavé monstrum“. Navíc jejich debaty nebývají zvláště dynamické, tudíž nevyžadují tak rychlé snímání. V *Rodince* se nachází klasický střih se záběrem a následným protizáběrem, ale divák může vidět i méně typické záběry, např. nadhled na obývací pokoj z patra. Krom střihu se pracuje i s jízdou kamery.

Obrázek 11 Pohled z patra (Miláček Daisy)



4.8. Čas

Vyprávění *Rodinky* má kumulativní ráz a jeho příběhy pokračují z jednotlivých dílů do dalších. Během sitcomu vzniká několik narativních otázek, které se buď vyřeší v průběhu seriálu, nebo až na jeho úplném konci.

Rodinka stejně jako *Comeback* nemanipuluje s časem v rámci jednotlivých obrazů. Záběry na sebe plynule navazují a zachovávají strukturu reálného času bez výjimek. Nejspíše díky malému počtu postav a jen jedné budobě domu, kde se celý děj odehrává, je filmový kauzální řetězec dodržován i v *Rodince*.

Časová struktura podle Derryho schémat odpovídá „Landmark Time“, takže podobně jako *Comeback* je *Rodinka* schopna vměstnat do jednoho dílu delší časový úsek.¹³⁶ Jednotlivé dny diegetického světa tedy neprostupují více díly, kdežto narativní otázky ano. *Rodinka* urychluje děj opomenutím určité diegetické doby, ať už pomocí střihu nebo výraznějšího přechodu (bílý nápis *Rodinka* na růžovém pozadí), které mohou značit uplynutí neurčitého množství času. Například když sousedka Holubová během dne v jednom záběru teprve říká rodině, že u nich bude nějaký čas bydlet a po předělu už se večer rozhlíží po jejich kuchyni. Na začátku každého dílu je snímána pokaždé jiná květina, tím je implicitně naznačeno, že se čas od minulého dílu o nějakou dobu posunul.

Obrázek 12: Implicitní změna času (*Miliónová tchýně, Teče nám do bot*)



¹³⁶ BUTLER, cit. 21, s. 51

Rodinka na rozdíl od *Comebacku* nevyužívá více budov, celý děj se odehrává v jednom domě, proto není nutné využívat předělové sekvence upozorňující na změnu místa. Čas se v sitcomu ale mění, což je naznačeno sytě růžovým předělem s bílým nápisem *Rodinka*. Ten sice diváka vizuálně upoutá, ovšem nijak mu neupřesní denní dobu či roční období.

5. *Helena*

Sitcom *Helena* se vysílal na stanici Nova s odmlkou od roku 2012 až do roku 2018. Vychází z motivů amerického sitcomu *Roseanne*.¹³⁷ Ve svých čtyřech sériích vypráví o osudech členů rodiny Musilových a jejích blízkých. Původně se příběh týkal zejména problémů vyplývajících především z jádra rodiny (složeného z matky Heleny, otce Dana, nejstarší dcery Lucie, mladší dcery Terezy a nejmladšího syna Marka), později v seriálu získaly důležitost i jiné postavy a s nimi se rozvíjely další narativní linie.

5.1. Prostory

Mezi pravidelně zobrazovanými prostory *Heleny* se nachází obývací pokoj, kuchyně, mužské doupě a ložnice. Tento výčet pro standardní domcom popisuje ve své definici i Tanflinger.¹³⁸ Navíc se pravidelně objevuje i pracoviště Heleny. O pracovištích rodičů se Taflinger vyjadřuje u tohoto typu domcomu jako o vzácných, příklad tohoto netypického zobrazení pracoviště ve standardním domcomu nachází v *Home Improvement*.¹³⁹ Pracoviště působí realistickým dojmem a změny pracoviště souvisí se změnou Helenina zaměstnání, což odkazuje na nelehkou dobu a finanční zodpovědnost vůči rodině. Slouží podobně jako v sitcomu s jedním rodičem k debatám o problémech vycházejících ze soukromého života a možnosti zapojení nových zápletek s využitím nedomácích scén.¹⁴⁰ Jelikož se v prostorech především vedou dialogy, je zde vybavení místností opět uspořádáno do menších shluků pro lepší snímání kamery.¹⁴¹ Nejdůležitějšími pracovišti by se dalo označit Helenino první zaměstnání v zásilkové firmě a poté její činnost ve vlastním bistro. V prvním zaměstnání se totiž výrazně projeví její charakter, kdy se postava Heleny vzepře a odchází, ukazuje tak svou hrdost, i přes finanční závislost. Bistro napomáhá ovlivnit děj, jelikož se díky němu do sitcomu dostává postava Džonyho, který zásadně ovlivní dosavadní život postav. Posléze se místnost bistra mění na Art

¹³⁷ TAJEMSTVÍ seriálu Helena: Těhotenství, láska k pivu i au pair v USA! NOVA.CZ. [online].

Aktualizováno 29.7.2018 [cit. 3. 10. 2019]. Dostupné z:

<https://www.serialzone.cz/serial/comeback/https://tv.nova.cz/novinky/clanek/57041-tajemstvi-serialu-helena-tehotenstvi-laska-k-pivu-i-au-pair-v-usa>

¹³⁸ TAFLINGER, cit. 12

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ BUTLER, cit. 21, s. 40

Stage, která má opět vliv na další postavy. Od druhé série lze mezi pravidelně zobrazované prostory zařadit i byt Heleniny sestry Kláry, kde dochází podobně jako v domě Musilových k rozebírání problémů. V průběhu sérií osoba Kláry získává pro seriál důležitější roli, což naznačuje i zobrazení jejího bytu. V první sérii by se dala Klára považovat pouze za sestru jedné z klíčových postav, kdy byt nepotřeboval být zobrazen, poté se na ní začala více obracet pozornost.

Helena se od definice standardního domcomu odchyluje také v míře využití prostorů, jelikož Taflinger uvádí jako nejčastěji zobrazovaný obývací pokoj a až na druhém místě kuchyni.¹⁴² V *Heleně* se z domu nejvíce využívá kuchyně, jež slouží zároveň jako jídelna, kde jídelní stůl funguje jako gauč v obývacím pokoji a má pro soukromé dialogy výhodu v tom, že nemusí být zastřen hraním televize. Opět jako v předchozích sitcomech je kuchyně upravená a funkční, tudíž krom debat zde nejsou výjimkou ani různé úkony spojené s péčí o domácnost. Kuchyně podobně jako obývací pokoj slouží k rodinným shromážděním a setkáním s hosty. Pocit skutečné rodiny a všedního života dokresluje lednice, na které magnetky přidržují složenky s dětskými obrázky. Kuchyně, jakožto oblast ženy, by mohla být využívána jako nejčastější místnost díky důležitosti postavy Heleny. Ta, podobně jako Roseanne ze stejnojmenného sitcomu, spadá do kategorie „vzpurných žen“, jelikož se odmítá podřídit standardním ženským zvyklostem.¹⁴³ Helena má podobně jako Roseanne ve svém sitcomu větší možnost reagovat na události a projevovat se. V tomto druhu sitcomu, kde pro komické potěšení diváků není nutná identifikace s mužem, je zdůrazněn ženský pohled na věc nezobrazující ženské nekonvenční chování pouze jako směšné.¹⁴⁴ Z tohoto důvodu jsou nejspíše často zobrazována i Helenina pracoviště. Mills poukazuje na fakt, že díky Roseanniným pracovním příležitostem, se mohla vždy dostat do kontaktu s řadou dalších žen, což umožnilo více ženských scén.¹⁴⁵ Důležitost Heleny napovídá, stejně jako u Roseanne, pojmenování seriálu po postavě. Například Lucy v *I love Lucy* měla jiný význam, jelikož jak napovídá název, divák je žádán o identifikaci s Lucyiným manželem.¹⁴⁶

Jana Zeithamerová ve své komparativní práci, kde porovnává *Helenu* s její

¹⁴² TAFLINGER, cit. 12

¹⁴³ MILLS, cit. 8, s. 114-115

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 116-117

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 117

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 112

předlohou *Roseanne*, píše: „jedinou převzatou kulisou z originální kuchyně je kulatý stůl. Dle mého názoru představuje stejné rodinné hodnoty jako výše zmíněná háčkovaná dečka¹⁴⁷ a je i stejně ikonický – koneckonců je centrem úvodní titulkové sekvence. Takováto sekvence, kdy kamera, která je postavena na stole, jede pomalým švenkem zleva doprava nemá v sitcomové tvorbě obdoby.“¹⁴⁸ Helena tvaru stolu tímto způsobem nevyužívá, slouží spíše pouze k praktičtějšímu a pohodlnějšímu rozesazení postav v diegetickém světě. Stůl může vyzdvihnout důležitost rekvizity tím, že je umístěna v jeho středu a okolo sedí postavy, které se o ní baví, například marihuana či vzkaz od únosců a telefon.

Obrázek 13: Důležitost rekvizity (Zašité zásoby)



Ve všech místnostech se využívají obecné strategie umístění, je typické, že postava opticky výš má v tu chvíli převahu nad postavou umístěnou níže a podobně.

Obývací pokoj působí podobně čistě a uklizeně jako kuchyně, což často doplňuje i herecká akce, především představitelky Heleny, která často v domě uklízí a stará se o pořádek. V centru obývacího pokoje je gauč, vedle křeslo a naproti televize. Gauč slouží k různému rozesazení postav při dívání se na televizi, dialogu nebo různých všedních činnostech. Obývací pokoj je značně velký, na což upozorňuje i sama Sandra Pogodová¹⁴⁹, která vysvětluje, že díky této vlastnosti umožňuje

¹⁴⁷ ZEITHAMMEROVÁ, cit. 16, s. 45./Jana Zeithammerová dečku popisuje jako část bytu znamenající pro rodinu Connerových jejich kořeny a rodinnou identitu. Dále upozorňuje na důležitost přehození i v dalších sitcomech.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 49

¹⁴⁹ Představitelka Heleny Musilové

pojmout početnou skupinu herců i štáb s technikou.¹⁵⁰ Rozsah obývacího pokoje dovoluje postavám také netradiční hereckou akci, například trénink sebeobranu. V tomto prostoru divák může zahlédnout všechny čtyři stěny. S nábytkem se v obývacím pokoji a kuchyni dá různě manipulovat, buď při všedních činnostech jako je úklid, nebo při naznačení změny statu quo, například když Klára kvůli odcestování Heleny přebírá její roli a ujímá se vedení domácnosti. Po Helenině návratu se nábytek opět přesouvá na své původní místo. I přes stěhování nábytku v rámci diegetického světa pořád platí pravidlo, že jeho rozčlenění pomáhá kameře lépe zachytit postavy řešící své problémy.¹⁵¹ Domov Musilových je opět obohacen, stejně jako v *Rodince*, o schody vedoucí z obývacího pokoje do soukromých pokojů. Schody přidávají seriálu možnost využít blocking postav podle osy y.

Helena často využívá umístění okének ve dveřích v mnoha prostorech, ať už přímo v domě Musilů nebo Helenině prvním zobrazeném pracovišti. Okénka jsou buď úplně průhledná, nebo matná a skrze ně často probíhá interakce postav, ať už se jedná o pouhé sledování akce za dveřmi či rovnou komunikaci. Seriál umožní diváka umístit do stejné pozice jako jsou postavy, a to když se má rodině představit nový, zatím neznámý, manžel. Částí prostoru je tedy navozeno ztotožnění diváka s postavami. Tento stav často vzniká kvůli pozici kamery při snímání, kdy se divák může buď s postavami ztotožnit, nebo být od nich v odstupu.¹⁵²

Obrázek 14: Divák je stejně jako rodina Musilových v napětí kvůli příchodu neznámého manžela (Výměna manželů)



¹⁵⁰ Ze zákulisí: Sandra vás provede domovem Musilovic rodinky! NOVA. CZ. [video]. Aktualizováno 1.7.2019 [online]. [cit. 2. 10. 2019]. Dostupné z: <https://helena.nova.cz/clanek/25983-ze-zakulisi-sandra-vas-provede-domovem-musilovic-rodinky>

¹⁵¹ BUTLER, cit. 21, s. 40

¹⁵² GIBBS, cit. 19, s. 19

Mezi kuchyní a obývacím pokojem je umístěna posuvná stěna, se kterou postavy různě manipulují podle potřeby a mají tak možnost oddělit prostory, například v situaci s mrtvým pojišťovacím agentem nebo při návštěvě Lucie. Záběr se snímáním obývacího pokoje i kuchyně výrazně prohlubuje. Někdy může být záběr prohlouben ještě o kumbál za kuchyní. Kromě nejtypičtějšího limitujícího pohybu pro žánry studiové tvorby po ose x tedy dochází k využití blockingu postav podle osy z. Díky částečné průhlednosti posuvné stěny lze také pozorovat stíny postav, například Danovo omdlení v přítomnosti mrtvého pojišťovacího agenta. Podobně jako lze využít hloubky obývacího pokoje a kuchyně (a kumbálu), lze pracovat i s hloubkou obývacího pokoje a zahrady.

Dan nachází svůj prostor ve své dílně. Je to typicky mužská místnost, ve které se nachází spousta dřevěného nábytku a poliček naplněných náradím společně s rozpracovanými projekty. V pozdějších sériích je dílna muže využívána zejména k debatám o ženách, v začátcích seriálu totiž neřešil Dan s Helenou tak vážné problémy a nevyskytovalo se zde tolik zadaných mužů, kteří by mohli probírat své partnerské vztahy. Prostor dílny může umožňovat kromě všedních kutilských činností i netradiční pohyb, například tanec mužů při oslavě narozenin.

V *Heleně* se objevuje jak ložnice dětí, tak dospělých. Obě místnosti slouží hlavně k řešení problémů a osobním diskuzím. Všechny tři děti mají společný pokoj, po odchodu Lucie (ve 3. sérii) se spojí Lucina postel s postelí Terezy a Markova postel se přesune na druhou stranu pokoje. Dětský pokoj je vyzdoben klasickými dekoracemi doplňujícími charakteru dětí. V ložnici dospělých často probíhá diskuze manželů ležících v posteli, divák sem tedy zavítá především v diegetický večer na rozdíl od dětských pokojů, kde se řeší problémy spíše přes den. Pozice postav určují jejich rozpoložení, například po hádce si k sobě manželé lehají zády.

Další záběry mohou pocházet z terasy, kumbálu či koupelny, pro které platí, že jejich role souvisí se zápletkou děje a kromě běžných činností slouží také k dialogu. Vana v koupelně může přinést obdobnou situaci jako v sitcomu *Trapný padesátky*, když v ní leží Klára a probírá své problémy se sestrou a švagrem.

Kromě Helenina pracoviště se objevuje také Danovo, a to obchod s oblečením, který střídá jeho oblíbenou dílnu. Toto prostředí souvisí s Danovým vyjitím ze svého statu quo a láskou ke kolegyni. Později se ovšem vrací ke svým starým hodnotám, stejně jako ke svému původnímu prostoru.

Netradiční umístění jsou určena zápletkou, epizodně se v *Heleně* využívaly často spíše v dřívějších sériích, později se rodinné problémy řešily ve známém prostředí, jelikož vyplývaly nejčastěji z vnitřních osudů rodiny. Dříve se v sitcomu objevily, například prostory nemocnice, kde ležela Tereza po operaci slepého střeva, kancelář vydavatele novin, kde řešila Tereza problém s brigádou, finanční úřad, kde si chtěli rodiče nechat poradit, bowlingová hala, kam vyrazila rodina na výlet, úřad pro podporu malých podniků, odkud chtěly kamarádky sehnat peníze na začátek podnikání a mnoho dalších. Finanční úřad byl v *Heleně* důležitý také tím, že se zde divák mohl poprvé setkat s postavou Tylečka, který se posléze přistěhoval do sousedství Musilů. Do netradičních prostorů se divák dostává společně s hlavní nebo vedlejší postavou a tyto prostory působí realistickým dojmem.

5.2. Rekvizity

Telefon, jenž je využit v podobě pevné linky i mobilního zařízení, slouží ke kontaktu mezi známými postavami i jejich komunikaci s cizími lidmi. V *Heleně* se zachází s komunikací telefonem různě, buď je zobrazena pouze jedna volající postava, nebo obě oddělené stříhem, či dochází k zobrazení obou telefonujících osob v jednom záběru pomocí dělicí linky. Telefonát vede často k rozvinutí vtipného dialogu. Také může rozvést děj a umožnit zobrazení netradičního prostředí, například když Tereze volají kvůli brigádě, Helena se dozvídá o tom, že je Tereza v nemocnici nebo ředitel školy volá kvůli Markovi, který donesl do školy nevhodné čtivo. Telefon může být také symbolem pro Heleninu novou práci v call centru, kdy se snaží z domova obvolávat lidi. Její nové zaměstnání je tedy jen naznačeno rekvizitou, která nahrazuje nové prostředí pracoviště. Telefon může také ovlivnit děj, když se Helena dozvídá o Terezině rozchodu s Kalousem, a proto se rozhoduje zúčastnit “Výměny manželů”. Velmi důležitou roli měl telefon v netradičním prostředí, když se díky němu Dan v obchodě s oblečením dozvěděl o hledání výpomoci. Rekvizita může vyvolat vtipnou situaci díky spolupráci s hereckou akcí, například když si Dan nacvičuje drsný hovor po telefonu. S chováním postav může vyvolat vtipnou situaci i další funkce mobilu jako fotoaparát, například když se Klára fotí mobilem při kontrakcích.

Obrázek 15: Optické oddělení telefonujících postav (*Doba temna*)



Rádio může navozovat iluzi reálného domova, například když děti jeho hlasitostí rozčilují rodiče, což může také vést k vtipnému dialogu, jako:

Dan: „*Jak, že se ta kapela jmenuje?*“

Lucie: „*Migréna.*“

Dan: „*Ta písnička?*“

Lucie: „*Prudká bolest.*“

(Všechno nejlepší)

Dále může důvtipně dokreslovat rodinnou situaci, například při Helenině hledání práce se z rádia ozývá „Dělání, dělání“ nebo „Když dva se rádi mají“ po manželské hádce. Rádio může přinést zajímavé novinky, například zda děti půjdou do školy nebo jestli Dan vyhraje soutěž. Důležitou roli hraje CD, které někdo zanechal v Art Stage a kvůli kterému se odehrává různá interakce postav.

Počítač se v sitcomu nachází jako notebook či stolní počítač a slouží zejména k dotváření iluze reality, aniž by postavy jeho existenci nějak komentovaly, například v Helenině původním zaměstnání, stejně jako v Art Stage vyvolává pouze dojem pracovního nástroje postav. Může z něj také vyplývat dialog, například situace, kdy ho má Helena ke spisovatelské práci. Notebook nachází výraznější uplatnění s přechodnými postavami sektářů v Helenině bistro. Přechodné postavy pro standardní sitcom určuje Taflinger především jako přátele dětí.¹⁵³ Jelikož ale *Helena* svůj děj nezaměřuje čistě jen na dětské otázky, objevují se jejich přátelé jen zřídka.

¹⁵³ TAFLINGER, cit. 78

Helena s manželem často řeší také finanční situaci, proto se mohou přechodné postavy objevovat kvůli Helenině zaměstnání. Notebook v této situaci plní jiný úkol než obvyklou funkci počítače, zde díky němu totiž dochází k absurdní online komunikaci s Bohem. Zvláště ve čtvrté sérii je dán velký prostor Markově využívání notebooku. Díky zařízení může ignorovat rodinu, což naznačuje jeho propukající pubertu.

Televize má v sitcomu často roli jen zvukového podkresu do dialogu. Někdy také může dialog vyplynout z běžícího děje v televizi, v tomto případě se jedná spíše o běžnou konverzaci. Ta podle Taflingera dokresluje pocit iluze opravdové rodiny a pomáhá definovat charaktery.¹⁵⁴ Televize může přinášet i odkaz na mateřskou stanici Nova, ať už se jedná o klasickou znělku, například pořadu *Ordinace v růžové zahradě*, či parodizaci znělky *Výměny manželek*. Televize může přinášet také důkaz o změně povahy postavy, a to když Dan sleduje módní přehlídku v době, kdy je zaměstnán v butiku. Televize také rozvíjí děj, když se díky ní postavy dozvídají, že David má velkou možnost stát se milionářem kvůli sázce na hokej.

V *Heleně* se vyskytuje většinou reálný tisk, často jsou zdůrazňovány i smyšlené noviny s názvem „Hořická vlašťovka“. Tyto noviny slouží zejména k dokreslení rodinné situace, například hledání si práce nebo čtení o zdražování. Měly větší roli v dílu, kdy je Tereza měla brigádně roznášet. Rekvizita tehdy poodhalila Terezin charakter a přivedla do děje vedoucího vydavatelství novin jako přechodnou postavu v netradičním prostoru. Obecně se často kvůli tisku rozvíjí dialog či jen vizuálně podporuje iluze reality. Důležitou roli v ději má (opět smyšlená) kniha „Jak si získat ženu“, která zajistila Džonymu přízeň Kláry, nebo noviny, ze kterých se David dozvídá, že jeho akcie šly dolů, či dopis, ve kterém stojí, že Džony chce připravit Kláru o děti.

¹⁵⁴ TAFLINGER, cit. 12

Obrázek 16: Netradiční prostředí související s rekvizitou (Libánky)



Netradiční rekvizity vytvářejí iluzi skutečného domova, jelikož se jedná o předměty všední potřeby. Většinou mají sami o sobě jen malou roli a spíše z nich plyne dialog. Někdy může rekvizita vyvolat také netradiční chování postav, například když skupinka na chatě hraje hru s kostkou cukru. Občas může být vtípná sama rekvizita jako nesmyslně dlouhý prut či Danova vlastnoručně sestrojená napařovačka záclon. Takových rekvizit ovšem není mnoho a nejsou pro děj nijak zvlášť důležité, spíše danou situaci svou přítomností jen podporují. *Helenina* spolupráce se zvířaty není běžná, epizodicky se vyskytuje morče kamarádky Lucky, které vyvolalo netradiční hereckou akci, když uteklo a děti lezly po zemi, aby ho našly. V *Heleně* se velmi řeší finanční situace, proto je důležitou rekvizitou obálka s penězi od její matky, díky které může založit bistro. Další důležitou roli mají lístky do divadla od Zdeňka pro Kláru, které ale ona předává Martě, což posléze ovlivní děj. Podobně slouží i Džonyho pozvánka na pánskou jízdu pro Davida, díky které se opět dává dohromady s Terezou. Zápletku dílu vytvořila například krabička s marihuanou.

Obrázek 17: Absurdní rekvizita (Svoboda)



5.3. Kostýmy, masky

Tradiční kostýmy odpovídají povaze postav a mohou dokreslovat situaci člena rodiny. Helenu charakterizují domácí košile, trika a kalhoty, Dana zpočátku pracovní montérky, postupně se snaží oblékat více stylově, nosí šálu kolem krku, módní svetry a podobně. Pro Lucku je typické růžové dívčí oblečení, i když je starší, stále se drží podobného stylu. Tereza nejdříve upřednostňuje pohodlné outfity odpovídající spíše chlapeckému stylu oblékání, typické jsou pro ni šátky na hlavě. Od třetí série přechází k černému punkovému stylu oblékání, což naznačuje její rebelskou pubertu, ve čtvrté sérii začíná oblékat dívčí barevný styl, kterým dává najevo, že je už připravena dospět. Marek se drží svého stylu, obléká klasické chlapecké outfity. Pro dotvoření iluze pravé rodiny je samozřejmé i využití domácího oblečení jako županů a pyžam.

Využitím oblečení pro jednu epizodu je nastíněna změna statu quo postav, například Tereza svůj původní chlapecký styl mění za dívčí a jde na svou první párty nebo se všichni obléknou do černé na Terezinu oslavu šestnáctin. Takovéto netradiční oblečení postav se vyskytuje buď v podobě klasického oblečení pro speciální příležitosti, například Danův hokejový dres, nebo podobně jako v *Comebacku* se i zde využívá absurdních kostýmů, a to když je Marek převlečený jako zajíček kvůli reklamě bistra nebo má Ema kostým mravence.

V *Heleně* nejsou výjimkou ani dlouhodobější proměny šatníku, ať už kvůli změně zaměstnání, kde je povinný určitý dress code, či vnitřním pochodům postav. Jedná se například o proměnu Terezina oblečení v rámci dospívání či nový styl oblékání Dana značící jeho lásku ke kolegyni a pohlcení novým zaměstnáním i životním stylem.

Obrázek 18: Danova proměna (*Perný den, Volba partnerky*)



Postava Kláry má od druhé série větší možnost předvádět své oblečení a jeho změny, jelikož došlo k dosazení Petry Hřebíčkové za původní Marthu Issovou, která

v seriálu musela skrývat své těhotenství. "Štáb se snaží těhotenství všemožně maskovat, protože k charakteru mé role se vůbec nehodí," řekla původní představitelka Kláry.¹⁵⁵ Tento poznatek naznačuje určitou změnu ve vnímání Kláry, jelikož ve čtvrté řadě už jí tvůrci dovolili otěhotnět. Mills podobný vývoj postav popisuje na sitcomu *Friends*, konkrétně se týká Chandlera a Joeyho, jejichž představitelé dokázali do svého komediálního herectví zakomponovat také melodramatickou rovinu.¹⁵⁶ Přestože vizuální změna Kláry kvůli přeobsazení může působit neočekávaně a rušivě (na rozdíl od dětských postav, u kterých se dá jejich proměna přehlédnout a prominout díky reálným změnám vzhledu během dospívání), sitcom je rafinovaně využil v dialogu:

Leoš: „Kláro, ty jsi úplně jiná. Máš vlasy přebarvený na blond, zhublas, zdáš se mi vyšší.“

Klára: „To víš, policejní škola. Tam tě srovnaj podle tabulek, víš?“

(Daně)

Obrázek 19: Zakrývání těhotenství Marthy Issové (Nezvaný host)



Oděv hraje důležitou roli, když představuje Helenino zaměstnání v kuřecím fast foodu (podobně jako telefon prezentuje call centrum).

Pro *Helenu* je zvláštním rysem v rámci žánru, že se zde pro získání komiky zobrazuje určitým způsobem násilí na ženách. Mills říká, že v sitcomech je bolest u žen mnohem méně zjevná a za své fyzické nepohodlí si většinou ženy mohou samy.

¹⁵⁵ Štáb maskuje mé těhotenství, říká Martha Issová. *DOMA.CZ* [online]. Aktualizováno 9.3.2012 [cit. 2. 10. 2019]. Dostupné z: <https://doma.nova.cz/clanek/serialy/stab-maskuje-me-tehotenstvi-rika-martha-issova.html>

¹⁵⁶ MILLS, cit. 8, s. 85-86

Násilí na ženách, které vyvolá jiná postava, nebývá prezentována jako vtipné a neškodné.¹⁵⁷ Například je využito líčení krvácejícího nosu Kláry, kterou omylem Helena udeřila. Poté je Kláry nos po celý díl schován pod obvazem. Podobně zvláštním dojmem působí scéna, kdy Helenu unesou kamarádky převlečené jako únosci a drží ji spoutanou daleko od rodiny.

Obrázek 20: Zlomený nos Kláry (Nejdražší máma)



Už méně problematickým líčením naznačující násilí jsou monokly a odřeniny, které zdobí mužské tělo. Líčení i různé změny vizáže podporují iluzi běžného života, například obarvené vlasy Terezy či změny účesu Heleny. Humor může vyvolat využití netradiční masky, a to když je Marek nalíčen jako děvče kvůli přítomnosti kamer v domě.

5.4. Osvětlení

Helena využívá klasické tříbodové studiové osvětlení. Manipulace s jeho intenzitou může kromě nastolení denní doby také například dokreslovat sociální situaci rodiny, když je rodině vypnuta elektřina kvůli nezaplacení účtu a diegetický svět osvětlují pouze svíčky.

5.5. Barva

Podobně jako u předchozích sitcomů může nést barva různé významy. Prostory v domě jsou pro větší přehlednost barevně rozlišeny. V kuchyni, obývacím pokoji a ložnici jsou stěny pomalované jasnými a sytými barvami, které se nesou v duchu aktivní rodiny a korespondují s Heleninou ráznou povahou. Kromě prostorů

¹⁵⁷ MILLS, cit. 8, s. 118

je takto barevně výrazné i samotné vybavení pokojů, jednotlivé části diváka opticky upoutají. Mužská dílna působí více tlumeně a fádně, důvodem může být, že se jedná o čistě mužskou zónu, kam Helenina energie nedosáhne. Další místnosti domu či netradiční prostory odpovídají svou barvou reálným vzorům.

Barvy dotvářejí charaktery postav a často se s nimi pracuje v kontrastu, kdy povahu postav ještě více zvýrazňují. Tento protiklad je viditelný u sester Musilových, kdy se Lucie obléká především do růžových a světlých barev, které vyjadřují její jemnou dívčí identitu, zatímco drsnější Tereza využívá temnějších barev. Obě dívky odlišuje také barva vlasů, blond vlasy Lucky a Tereziny černé vlasy evokují podobnost s andělem a ďáblem, což opět odpovídá jejich vystupování. Další kontrastní dvojicí je Tereza se Simonou. Terezu provází třetí sérií, ve které se děvčata poprvé setkávají, černá barva charakterizující její rebelii, tvrdost a neústupnost. Jelikož se Simona halí do výrazně barevného oblečení naznačující její dívčí povahu, působí na Terezina přítele Davida, pro kterého je takové odívání doposud nezvyklé, o to více laskavěji a neodolatelně.

Nejvýraznější změnou barev prochází Tereza, pro níž jsou v první a druhé sérii typické chlapecké barvy, ve třetí černá a ve čtvrté se začíná oblékat do pestrých barev. Tyto změny zaznamenávají její psychický vývoj, kdy se z bezstarostného dětství přes drzou pubertu dostala až do bodu, kdy se cítí jako mladý zodpovědný člověk. Výše zmiňovaná výměna představitelky Kláry vedla k výrazné změně barvy vlasů (samozřejmě i dalších fyzických atributů hereček) a je možné, že tvůrci dosadili takto vzhledově rozdílnou herečku schválně. Seidman totiž tvrdí, že komedie často nabízí divákovi potěšení z přerušení obvyklé expozice fikčního světa. Svou tezi popisuje na úmyslném přímém pohledu postavy do kamery, kdy dochází k odlišení od narativních diváckých očekávání typických pro vážnou fikci.¹⁵⁸ Ke stejnému významu vyrušení diváka ze souvislosti diegetického světa dochází i takto zásadní změnou vedlejší postavy.

5.6. Chování postav

V *Heleně* se využívá jak klasické sitcomové přehrávání, tak i klidnější roviny při řešení vážných problémů. Členové rodiny splňují Taflingerovy požadavky na

¹⁵⁸ MILLS, cit. 8, s. 96

lidskost a emocionalitu postav.¹⁵⁹ Pro hlavní a vedlejší postavy je excesivní výkon typický jen v určitých momentech, zato přechodné postavy si mohou dovolit své specifické chování po celou dobu jejich přítomnosti v dílu.

Nejvíce má možnost svůj výkon projevit Helena. Krom realistického pojetí emocí využívá i přehrávání u negativních pocitů a situací, díky kterým se divák do Heleny v tomto momentu nevcitůuje, a tak se může zasmát. Aby si totiž divák mohl bez výčitek užít smělu postav v sitcomu, musí mu v tom napomoci krom neosobního natáčecího stylu také samotný výkon.¹⁶⁰ Jak jsem zmiňovala u kostýmů a masek, násilí páchané na ženách druhou osobou nebývá obvykle využíváno k vyvolání smíchu.¹⁶¹ Proto si z určitých momentů *Heleny* může divák odnášet smíšené pocity, například když jí zdánliví zločinci unesou a nechají ji v nevědomí o svém dalším osudu, nebo když prožívá trauma po napadení neznámým mužem v bistru.

Komedie často vzniká z kontrastu skutečné povahy postavy a způsobů, kterými se prezentuje ostatním.¹⁶² V *Heleně* se toto viditelně objevuje v situaci, kdy k Musilovým přijede televize a natáčí jejich chování kvůli „Výměně manželů“. Rodina před kamerou působí velmi nepřírozně a nepřesvědčivě, jelikož zde postavy přehnaně kontrolují své chování, protože jsou si vědomi televizního natáčení. Na této vlastnosti postav stojí comedy vérité, která nalézá komedii ve způsobech, jakými lidé vystupují před kamerou. Mills uvádí příklad podobného chování v postavě Davida Brenta v *The Office*.¹⁶³ Rodině poté navíc režisérka radí, jak se správně chovat, čímž podobně jako *Comeback* ironizuje program stanice Nova a poukazuje na televizní praktiky.

Chování postav není tak jednorozměrné jako v *Comebacku*. Přestože členové rodiny mají svůj „rukopis“, není v *Heleně* tak čitelný. Postavy se mohou vyjadřovat často podobnými gesty, které ovšem vycházejí spíše z psychologického realismu než pouhého očekávání, že se tak postava zachová. Toto odpovídá Taflingerově myšlence, že postavy v domcomech prožívají skutečné emoce a motivace, díky kterým mohou na události odpovídat racionálně a nereagují jen čistě mechanickým způsobem.¹⁶⁴ Změna v chování postavy může naznačit její vystoupení

¹⁵⁹ TAFLINGER, cit. 78

¹⁶⁰ MILLS, cit. 8, s. 85

¹⁶¹ Tamtéž, s. 118

¹⁶² Tamtéž, s. 83-84

¹⁶³ Viz cit. 162

¹⁶⁴ TAFLINGER, cit. 12

z původní rovnováhy, například když se kvůli Danově lásce ke kolegyni z práce stává na nějakou dobu z mírumilovného manžela náladový.

5.7. Mizanscéna ve spolupráci s kamerou

Krom klasického snímání “tříhlavého monstra” se objevují různé inovace, například záběr obývacího pokoje svrchu. Objevuje se také pohled do kamery, připomínající comedy vérité, když si Helena stýská na svůj život.

Vážnost debaty o budoucnosti manželů je vyzdvižena zkrácením vzdálenosti mezi herci a kamerou. Tato metoda snímání zblízka spoléhá na princip vážných žánrů, čímž se sitcom odpoutává od svých divadelních kořenů a jde směrem k psychologickému realismu.¹⁶⁵ V záběru jsou sice hlavy obou manželů, ale vždy je jeden rozostřen, aby se divák mohl soustředit na mluvící osobu. Herci toto blízké snímání podpořili i uzpůsobením svého herectví.

Obrázek 21: Snímání vážné debaty (To dítě chci)



Snímání oživuje také posuvná stěna v domě Musilových, jejíž zastrčení prohlubuje snímáný prostor a lze díky ní využívat natáčení více plánů, například

¹⁶⁵ MILLS, cit. 8, s. 84-85

probíhající dialog mezi Luckou a Viktorem na gauči, žehlící Helenou za nimi a Markem sedícím u stolu v kuchyni. Tento způsob snímání opět dává divákovi jakousi převahu nad postavami, jelikož vidí i akci, která osobám v prvním plánu může zůstat skryta.

Obrázek 22: Snímání více plánů (Na mizině)



5.8. Čas

Helena je rozdělena na jednotlivé epizody s konkrétní zápletkou. Její příběhy se vyloženě nedostávají skrze díly, ovšem v dalších dílech se může pracovat s poznatky z těch předešlých (dcera má stále stejného přítele, Helena pracuje v zaměstnání, které získala minule...). Podobně jako v předcházejících dvou sitcomech, odpovídá čas v obrazech reálnému času, ale mezi jednotlivými obrazy a epizodami je upravován. Také *Helena* spadá do kategorie „Landmark Time“, jelikož diegetický den neprodlužuje do více skutečných diváckých dní a naopak do doby jednoho dílu dokáže umístit delší časový úsek.

Posun v čase je značen buď stříhem nebo viditelnějším přechodem. Sekvence zdůrazňující přechod mezi segmenty opět pomáhají ukotvit diváka v příběhu. Existují předěly zobrazující klasická místa i netradiční prostory či předměty, konkrétně komiks Terezy a Davida pomáhá divákovi přiblížit jejich práci. Předěly také napovídají změnu času, ať už se jedná o denní dobu nebo roční období. Implicitně se změny času zobrazují různými vizuálními změnami diegetického světa, explicitně se může objevit i titulek. V *Heleně* existuje více souběžných narativních časů bez určité hierarchie, ovšem většinou se odvíjí od základního času jediné domácnosti, tudíž se divák mezi jednotlivými časovými toky snadno orientuje. Téměř celou čtvrtou sérií se prolíná Klářino těhotenství. Butler poukazuje na Derryovu poznámku

o komplikaci manipulací s časem, kdy časové rámce těhotenství bývají prodlouženy.¹⁶⁶

Chronologické plynutí záběrů může být rozbito návraty do minulosti, například při oslavě Tylečkových narozenin Leošova vzpomínka osvětlí současnou situaci či Helena zajistí flashbacky pomocí sepisování myšlenek do deníčku. Přestože manipulace s časem v rámci obrazů není obvyklá, objevuje se v sitcomu zpomalený záběr při snímání Lucky a jejího idola, posléze je tato situace parodována zpomaleným záběrem Heleny a Dana.

¹⁶⁶ BUTLER, cit. 21, s. 51

Závěr

Zkoumala jsem české domcomy *Comeback*, *Rodinka* a *Helena* s cílem zjistit, jak pracují s prvky mizanscény, které jsem určila v počátku své práce. Našla jsem určité podobnosti i odlišnosti vyplývající z konfrontace s modelem kompilovaným ze zahraniční literatury, které pak následně objasnily i vztah mezi analyzovanými pořady.

Jako první jsem se věnovala prostoru, kde jsem sitcomy porovnávala s Taflingerovou definicí prostředí domcomů. Také jsem se zabývala prostorem, jakožto limitujícím faktorem studiové tvorby. Z mého zkoumání vyplývá, že se nejvíce od Taflingerova modelu konkrétního typu domcomu odchyluje *Comeback*, což má za následek odlišnou náladu domcomu, která by se měla dle Taflingera primárně zaměřovat na vztahy dítěte s rodičem. Zápletky většinou nemají původ ve vnitřní pohnutce postavy, ale k jejich vzniku slouží určitý popud zvenčí. Domcom dodržuje přítomnost pracoviště rodiče, ovšem nabízí navíc prostor pracoviště další postavy, což nebývá obvyklé. *Rodinka* se stanovenému modelu blíží více, ovšem opět chybí umístění ložnice dětí (i dospělých), což naznačuje, že sitcom se také primárně nevěnuje zápletkám vzniklým díky dětským problémům. Přesto v *Rodince* více zápletky vznikají ze samotných rodinných vztahů. *Helena* se blíží určenému modelu prostředí nejvíce, čemuž odpovídá ve srovnání s ostatními zkoumanými sitcomy nejvyšší zaměření na děti. Samozřejmě se ale také věnuje i dalším tématům, proto dochází k pravidelnému využívání i nestandardních prostorů, jako Helenino pracoviště či byt její sestry. Zaměření na Helenu, jakožto zástupkyni „vzporných žen“, znázorňuje také fakt, že většinou se děj odehrává v kuchyni, kam je žena v domcomu nejčastěji umístěna.

Minimalizace nákladů studiové tvorby se podepisuje na všech sitcomech podobně. Pro všechny mé sitcomy je typické umístění do několika stálých prostorů s možností navštívit díky zápletkce i netradiční prostory. *Rodinka* se do nových prostorů nedostává tak často jako ostatní sitcomy, což ovšem koresponduje s příběhem, který postavy nenutí nikam odcházet. V *Heleně* a *Comebacku* dokonce dochází v průběhu sérií v rámci diegetického světa ke změnám tradičních prostorů, jejich úloha v sitcomu ovšem zůstává stále stejná. Všechny sitcomy jsou zaměřeny zejména na dialog, čemuž odpovídá rozčlenění prostorů. Platí, že některé prostory

svým uspořádáním dovolují i větší pohybové možnosti než jen typický blocking po ose x. Tohoto omezeného pohybu se drží zejména *Comeback*, jehož prostory svou mělkostí nejvíce připomínají divadelní prostor a nedovolují až na malé výjimky větší možnosti pohybu. Nejvíce inovativní je v tomto ohledu *Helena*, která nejzřetelněji pracuje se všemi třemi variantami blocking (podle osy x, y, z). Konkrétně v domě Musilových ji k tomu napomáhají schody a samotné umístění místností, které na sebe kolmo navazuje, čímž prohlubuje záběr. V *Heleně* se často pracuje s prvkem okének, díky kterým postavy v oddělených místnostech mohou zůstat v kontaktu a může mezi nimi docházet k interakci i po jejich pomyslném rozdělení. *Rodinka* k pohybu využívá osu y, když její postavy schází po schodech a díky relativně hlubokému obývacímu pokoji může určitým způsobem docházet i k pohybu podle osy z.

V *Comebacku* se nedostatečnost prostorů vzhledem k pohybovým možnostem postav kompenzuje využíváním rekvizit. Kromě tradičních rekvizit se objevuje velké množství netradičních, které se rozhodně neodvíjí od klasického rodinného života a nejde o předměty denní potřeby. Tradiční rekvizity mají v ději důležité role. Jak jsem naznačila již u prostorů, vystupování rodiny se často rozvíjí díky vnějším impulsům, nikoli z vnitřních iniciativ. Díky tradičním rekvizitám může vzniknout zápletka nebo se alespoň významně posunout děj, také často zajišťují příchod nové postavy nebo vytváří humor. Mezi tradiční rekvizity řadím také tisk, který do *Comebacku* přináší inovaci v podobě smyšlených titulů příhodných pro děj, které vtipně dokreslují situaci postav a mnohdy mají také větší roli. Také netradičním rekvizitám náleží často důležitá úloha. Rekvizity v *Comebacku* velmi obohacují děj a umožňují hercům projevit se. V *Rodince* jsou rekvizity vzhledem k malému počtu dílů seriálu celkem postačující. Ovšem diskutabilní je důvod jejich využití. Tradiční rekvizity většinou jen dokreslují danou situaci a nebývá plně využito jejich potenciál. Například postavy Semeráda z firmy Bramac či zaměstnance M&M, kteří mají celkem velký dopad na členy rodiny, by mohly být do příběhu pozvány telefonátem. Vynechání tradičních rekvizit při posunech děje by nevadilo, kdyby se místo toho nevyžívaly většinou k odkazování na partnery seriálu. Pokud by se s rekvizitami nijak v *Rodince* nepracovalo, působil by sitcom sice stroze, ovšem toto využití viditelně poukazuje na konkrétní značky a diváka vytrhuje z příběhu. S netradičními rekvizitami se v ději manipuluje různými způsoby, opět platí velká spojitost se jmény určitých značek. Chvillemi *Rodinka* působí, že její děj je sekládán tak, aby mohly být

zobrazeny všichni partneři, kteří pořad podporují. Například aby mohl přijít někdo propagovat společnost Bramac, musí zchátrat střecha, nebo kvůli reklamě M&M realit se musí Honza pohádat s matkou a hledat nové bydlení kvůli jejich odlišnému názoru. *Heleniny* zápletky nejčastěji vychází z vnitřních podnětů postav, proto tradiční rekvizity slouží spíše k doplnění probíhajícího děje a výrazně neovlivňují životy postav. Někdy mohou mít větší roli, například na jejich popud mohou členové rodiny navštívit netradiční prostory. Pořád ovšem platí, že rekvizity podporují domácí atmosféru a udržují postavy v kontaktu s každodenními starostmi. Podobně se pracuje s netradičními rekvizitami, které jsou vždy předměty všední potřeby a jsou dostupné i běžnému člověku. Díky rekvizitám v mnou uvedených domcomech může dojít k výraznější herecké akci postav, ale většinou z nich vyplývá pouze dialog. Obecně platí, že díky rekvizitám se může divák soustředit na reakci rodiny a ani kvůli těm nejabsurdnějším rekvizitám nedochází k zastínění herců.

Pro mnou zkoumané domcomy platí, že kostýmy charakterizují svého majitele. Definují ho zejména stylem a barvou. Nejdůsledněji toto pravidlo dodržuje *Comeback*, kde postava Ozzáka dokonce své oblečení vůbec nemění (až na malé výjimky způsobené zápletkou) a Tomáš zůstává věrný svému saku dokonce i v pohodlí domova. Naznačuje to tedy jistou schematizaci postav oproti jiným postavám z dalších domcomů. V *Rodince*, stejně jako v *Heleně*, postavy své oblečení pravidelně mění, ovšem stále zůstává zachována jejich osobnost. Tyto dva domcomy tedy působí svým oblékáním více realisticky a připomínají pravou domácnost. V analyzovaných domcomech se využívají také v různé míře netradiční kostýmy. Může se buď jednat o oblečení vhodné pro speciální příležitosti, které se nevymyká realitě, a nazývám ho netradičním jen kvůli faktu, že se v něm postava obvykle nevyskytuje. Tento typ kostýmů se vyskytuje ve všech uvedených domcomech. Další typ netradičního kostýmu je natolik nezvyklý, že by upoutal pozornost i ve skutečném životě. Tento kostým není využíván v domcomu *Rodinka*. Tradiční masky působí přirozeným dojmem a snaží se vyvolat představu reálně existující osoby. Vesměs se využívají nejčastěji kostýmy i masky tradiční a případné využití jejich netradičních variant je většinou uskutečněno kvůli zápletky dílu a spíše jen dokresluje děj bez většího významu.

Konvenční pravidla studiové tvorby týkající se osvětlení jsou dodržována ve všech mých vybraných sitcomech. Uplatňuje se tříbodové osvětlení, jehož

manipulace pomáhají stanovit denní dobu diegetického světa. Ke chvilkové modifikaci došlo v rámci zápletky epizody jen v *Comebacku*.

Ve všech uvedených domcomech má barva podobnou roli. Napomáhá opticky odlišit jednotlivé prostory, rekvizity i kostýmy. Charakterizuje postavy a napomáhá divákovi v orientaci mezi jednotlivými prostory, což umožňuje nerušené soustředění na probíhající děj. Jednotlivé vybavení domu také bývá barevně výrazné, opět pro lepší orientaci diváckého zraku. Barevná atmosféra jednotlivých místností charakterizuje jejich majitele. V *Comebacku* a *Heleně* se vyskytuje podobné spektrum barev, *Rodinka* pracuje s méně jasnými a výraznými barvami. Barvy kostýmů mohou vizuálně vyzvednout rozdílnost či podobnost postav. V *Comebacku* dochází k epizodickým změnám barev, které se týkají zápletky dílu a dokreslují děj. K tomuto krátkodobému odchýlení od původních barev kostýmů dochází také v *Heleně*, kde se dále využívají také změny barev na delší časový úsek. Tyto dlouhodobé změny se projevují nejvíce u postavy Terezy, kterou téměř v každé sérii charakterizují jiné barvy kostýmu, jimiž jsou vyjádřeny její fáze dospívání. Nejvíce jsou barvy stabilním prvkem v *Rodince*, pokud k nějaké změně dojde, tak nemá výraznější roli pro děj a spíše jen dokresluje klasický diegetický stav postav.

V *Rodince* se využívá zejména civilní herectví a nedochází k využívání hereckých výkonů, jak jsem je vytyčila na začátku své práce. Občas postavy učiní určitou netradiční akci, ovšem stále odpovídá rámci skutečného života a divák nemá pocit, že postavy předvádí nějakou výjimečnou dovednost. Herecká akce v *Rodince* slouží zejména k posunu příběhu a navození iluze skutečné rodiny. V *Comebacku* bývá výkonů využíváno zřetelněji, nejvíce je ukazují postavy Ozzáka s Tomášem. Tento sitcom ovšem nejméně navozuje dojem reálné rodiny, jelikož jeho postavy působí schematickým dojmem a jejich chování se jeví jako mechanické. V *Heleně* dochází k propojení realistického herectví s hereckým výkonem. V tomto sitcomu výkony využívá nejvíce představitelka Heleny. Platí, že herecký výkon zachovává domácí atmosféru a vychází z psychologického realismu postav. Některé prostory svým uspořádáním dovolují i výraznější fyzický pohyb, ovšem nebývá pravidelnou součástí dílů a odpovídá nastavení jednotlivých sitcomů. V *Comebacku*, kde se postavy svým chováním nejvíce vzdalují od reálných osob, jsou nezvyklé herecké akce využívány spíše než v *Rodince*, kde jsou postavy vykresleny více realisticky

a rozumně. *Helena* využívá výrazného pohybu také, ale většinou pouze v rámci činností typických pro domácí prostředí.

Uvedené sitcomy pomocí snímání drží diváka v odstupu od herců a přinášejí mu nerušený přímý dialog. V *Rodince* slouží toto snímání zejména k navození rodinné atmosféry a dodání dialogů týkajících se domácnosti. V *Comebacku* a *Heleně* slouží k pobavení publika častěji, jelikož reakce postavy na původní poznámku bývá excesivnější a svéravnější než v *Rodince*. V každém ze sitcomů dochází k jistým odklonům od principu tříhlavého monstra. Například v *Comebacku* dochází k pomalému švenku kamery pro vcítění se diváka do postavy či k přímému pohledu postavy do kamery narušující fiktivní svět. *Rodinka* často využívá záběrů z horního patra či jízdy kamery, čímž divákům zprostředkovává ucelenější pohled na prostory. V *Heleně* se objevuje také záběr kamery svrchu či přímý pohled od kamery. Jelikož se v sitcomu prolínají komediální i vážné linie, dochází také k blízkému záběru mluvících hlav, který divákům dovoluje emotivní zapojení do diegetického problému postav. Tato jednotlivá popsaná snímání nejsou hlavním natáčecím stylem uvedených sitcomů a vyskytují se jen jako neobvyklý doplněk sitcomového snímání sloužícího primárně ke snadno dostupnému dialogu. Kamera úzce spolupracuje s hloubkou prostoru, která je využita spíše v *Rodince* a *Heleně*. V *Comebacku* jsou místnosti často mělké, proto neumožňují kameře hloubku využít. V *Rodince* se využívá rozsáhlejší prostor, díky kterému může kamera snímat více plánů. *Helena* toto využívá ještě výrazněji, jelikož místnosti obývacího pokoje a kuchyně v domě Musilů odděluje posuvnou stěnou, která snímaný prostor výrazně prohlubuje a dělí na více snímaných plánů.

Čistě epizodicky uzavřené sitcomové struktury odpovídá nejvíce *Comeback*. V *Heleně*, která také obsahuje uzavřené epizody, navíc dochází k využívání poznatků z předešlých epizod a *Rodinka* sdílí jednotlivé události do více dílů. Všechny zkoumané sitcomy odpovídají časovému schématu „Landmark Time“, tudíž diegetický den není protažen do více diváckých dní. Naopak probíhá vměstnání delšího časového úseku do jednoho dílu. Ve všech zkoumaných sitcomech v jednotlivých obrazech odpovídá čas diegetického světa času reálnému a s časem je manipulováno jen mezi obrazy a jednotlivými epizodami. Výjimku tvoří pouze situace v *Heleně*, kdy došlo v rámci jednoho obrazu ke zpomalení záběru. Posuny

času se provádějí buď pouze stříhem, nebo jsou zdůrazněny speciálními sekvencemi mezi segmenty. Změny času jsou naznačeny buď implicitně změnou mizanscény, nebo explicitně titulky oznamujícími časový posun. V uvedených sitcomech skládání různých souběžných časů příběhu připomíná svou kauzalitou mezi obrazy filmové vyprávění. Chronologická návaznost jednotlivých obrazů je bez výjimky dodržována v *Rodince*, kdežto v *Comebacku* i *Heleně* určité díly narušují flashbaky.

Možnost dalšího výzkumu vidím v používání přidané divácké stopy do programu. Domnívám se, že by bylo přínosné zaměřit se na principy jejího využití českými tvůrci. Zkoumání by mohlo přiblížit, jakých konvencí se tvůrci drží při přidávání divácké stopy do svých sitcomů. Může se stát, že přidaný smích může na diváky působit rušivě, jelikož je používán i na místech, kde není úplně nutný. Rozdíl mezi tvůrčím záměrem a diváckým vnímáním by mohl být zajímavým tématem pro další výzkum.

Seznam pramenů a literatury

Prameny

1.- 2. řada *Comebacku*

1. řada *Rodinky* (krom 1. dílu)

1.- 4. řada *Heleny*

Budete se bavit! Co prozradili o Heleně její tvůrci? *NOVA. CZ* [online]. Aktualizováno: 14.9.2013 Dostupné z: <http://helena.nova.cz/clanek/novinky/helena-puvodni-rodinny-sitcom-zacina-uz-22-brezna.html>

Comeback – I. série. *NOVA.CZ* [online]. Aktualizováno 27.1.2012. Dostupné z: <https://comeback.nova.cz/clanek/6107-comeback-i-serie>

Comeback, pivo Hust'an a Pivuška! *PŘEKVAPENÍ CZ* [online]. Dostupné z: https://prekvapeni.kafe.cz/magazin/svet-slavnych/kulturni-kaleidoskop/comeback-pivo-hustan-a-pivuska_664.html

Jakub Žáček. *NOVA.CZ* [online]. Aktualizováno 20.2. 2019. Dostupné z: <https://comeback.nova.cz/clanek/11803-jakub-zacek>

Miloslav Šmídmajer. *BIO ILLUSION s.r.o.* [online]. Dostupné z: <http://www.bioillusion.cz/cz/o-firme/miloslav-smidmajer.aspx>

Ozzák pokřtil CD Arakainu. Vodkou. *NOVA.CZ* [online]. Aktualizováno 12.6.2014. Dostupné z: <https://comeback.nova.cz/clanek/7027-ozzak-pokrtil-cd-arakainu-vodkou>

„Picák“. Co to je a proč by ho měl každý mít? Ozzák vám to vysvětlí... *NOVA.CZ* [online]. Aktualizováno 19.7.2018 <https://tv.nova.cz/novinky/clanek/56874-picak-co-to-je-a-proc-by-ho-mel-kazdy-mit-ozzak-vam-to-vysvetli>

POLÁČEK, Tomáš. „Ozzák“ *Dejdar: V sitkomu Comeback si možná zahraje Ozzy Osbourne* [online]. 20. 3. 2009. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/ozzak-dejdar-v-sitkomu-comeback-si-mozna-zahraje-ozzy-osbourne.A090318_095500_serialy_jaz

Původní rodinný sitcom! *Helena* [online]. Dostupné z: http://i.info.cz/urs-att/tvnova_Helena_jaro2012-132682187805951.pdf

ŠMÍDMAJER, Miloslav. *Rodinka se vrací* [video]. 13. 12. 2010. [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?time_continue=29&v=eUD5q_wOFSE

Štáb maskuje mé těhotenství, říká Martha Issová. *DOMA.CZ* [online]. Aktualizováno 9.3.2012. Dostupné z: <https://doma.nova.cz/clanek/serialy/stab-maskuje-me-tehotenstvi-rika-martha-issova.html>

TAJEMSTVÍ seriálu Helena: Těhotenství, láska k pivu i au pair v USA! *NOVA.CZ* [online]. Aktualizováno 29.7.2018. Dostupné z: <https://tv.nova.cz/novinky/clanek/57041-tajemstvi-serialu-helena-tehotenstvi-laska-k-pivu-i-au-pair-v-usa>

Tomáš Baldýnský: Scenáristé se do Ozzáka zamilovali. *RADIOTV.CZ* [online]. 7. 9. 2008 [cit. 1. 11. 2019]. Dostupné z: <http://www.radiotv.cz/televizeclanky/5393/tomas-baldynsky--scenariste-se-do-ozzaka-zamilovali.html>

Úspěšný rodinný sitcom HELENA je zpět! *NOVA.CZ* [online]. Aktualizováno 16.5.2014. Dostupné z: <https://helena.nova.cz/clanek/25153-uspesny-rodinny-sitcom-helena-je-zpet>

Zákulisí nového SITCOMU HELENA: Zábava a celodenní záprah v jednom. *NOVA.CZ* [video]. Aktualizováno 12.6.2014 [online]. Dostupné z: <https://helena.nova.cz/clanek/23247-zakulisi-noveho-sitcomu-helena-zabava-a-celodenni-zaprah-v-jednom>

Ze zákulisí: Sandra vás provede domovem Musilovic rodinky! *NOVA.CZ* [video]. Aktualizováno 1.7.2019 [online]. Dostupné z: <https://helena.nova.cz/clanek/25983-ze-zakulisi-sandra-vas-provede-domovem-musilovic-rodinky>

Literatura

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Přeložil Petra DOMINKOVÁ, přeložil Jan HANZLÍK, přeložil Václav KOFROŇ. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

BUTLER, Jeremy G. *Television style*. New York, N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2010, 233 s. ISBN 978-0-415-96512-5.

BZENECKÁ, Kristýna. *Mizanscéna ve filmech Tima Burtona*. Olomouc: 2010. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

Comeback. *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/241931-comeback/prehled/>

CREEBER, Glen. *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2001. ISBN 978-0203879573.

EDGERTON, Gary R., ROSE, Brian G. *Thinking outside the box: a contemporary television genre reader*. Paperback ed. Lexington: University Press of Kentucky, c2005. ISBN 9780813191942.

GIBBS, John. *Mise-en-scène: film style and interpretation*. London: Wallflower Press, 2002, 128 s. Short cuts, 10. ISBN 978-1-903364-06-2.

GREGOR, Lukáš. *Pod střechami Springfieldu Simpsonovi -kontext a analýza stylu, témat a narativu*. Olomouc: 2008. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

HEJDOVÁ, Irena. *Comeback: Podaří se Nově oživit český sitcom?* In: *Aktuálně.cz* [online]. 18. 8. 2008. Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=613614>

Helena. *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/313960-helena/prehled/>

JONES, Gerard, Honey, Í m Home! *Sitcoms: Selling the American Dream*, New York: St. Martin's Press, 1992

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, 264 s. Opera Universitatis Masarykianae Brunensis. Facultas philosophica, číslo 430. ISBN 978-80-210-7756-0.

KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: vydal Filip Tomáš - Akropolis, 2016, 236 s. ISBN 978-80-7470-146-7.

KOPŘIVA, Ondřej. *Americký televizní mockumentary sitcom - analýza televizní formy*. Olomouc: 2014. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

KORDA, Jakub. *Comeback (nedotažený návrat ke klasice)*. *Cinepur*. 2008. roč. 16, č. 60, s. 40. ISSN 1210-678x.

KORDA, Jakub. *Nový televizní seriál / Od triumfu k soumraku*. *Cinepur*. 2010, roč. č. 69, s. 002. ISSN 1213-516X.

KORDA, Jakub. *Televizní žánry*. *Cinepur*. 2005, roč. 14, č. 39, s. 20-23. ISSN 1213-516X

KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, 60 s. Studijní opory. ISBN 978-80-244-4212-9.

KRUMML, Milan. *Cesta za českým Sheldonem* [online]. 25.7.2013 Dostupné z: <https://filmindustryinternshipproject.blog.respekt.cz/cesta-za-ceskym-sheldonem/>

MILLS, Brett. *Television Sitcom*. London: British Film Institute, 2005. ISBN 978-1844570881.

MINTZ, Lawrence, Situation Comedy. In ROSE, B. G. (ed) *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*, Westport: Greenwood Press, 1985

MITTELL, Jason. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press, 2015, 391 s. ISBN 978-0-8147-6960-7.

MITTEL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*. 2006, č. 58, s. 29-40 [online]. Dostupné z: <https://justtv.files.wordpress.com/2010/12/mittell-narrative-complexity.pdf>

NEALE, KRUTNIK, Popular Film and Television Comedy, London and New York: Routledge, 1990. ISBN 9781134946860.

Neoformalismus a textová analýza. *KFS FF UK*. [online]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Ilustroval David LINDROTH, přeložil Tomáš LIŠKA. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus, 35. ISBN 80-00-01410-6.

ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Přeložil Helena BENDOVIÁ. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, 213 s. ISBN 978-80-7331-246-6.

PEŠEK, Adam. *Helena tragickou situací českého sitcomu nezlepší*. In: *Aktuálně.cz* [online]. 23.3.2012. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/televize/helena-tragickou-situaci-ceskeho-sitcomu-nezlepsi/r~i:article:738490/?redirected=1490562048>

Rodinka. *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/293237-rodinka/prehled/>

Rodinka. *Filmový přehled* [online]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/171795/rodinka>

ŘIČÁNEK, Matěj. Product placement aneb povolená skrytá reklama. *Soukromé právo*. 2017, roč. 5, č. 5, s. 11-17. ISSN 2533-4239.

SERIALZONE. *Comeback* [online]. [cit. 16. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.serialzone.cz/serial/comeback/>

SERIALZONE. *Rodinka* [online]. [cit. 16. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.serialzone.cz/serial/rodinka/>

SERIALZONE. *Helena* [online]. [cit. 16. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.serialzone.cz/serial/helena/>

SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 76 s. ISBN 978-80-7331-192-6

TAFLINGER, Richard F. *Sitcom: What It Is, How It Works* [online]. Dostupné z: <https://public.wsu.edu/~taflinge/sitcom.html>

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate*, 1998, roč. 10, č. 1 (29), s. 3-46. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/USK_12/um/kt_analyza.pdf

VESELÁ, Romana. *Naratologická analýza sitcomu How I met your mother*. Olomouc: 2011. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

VOTRUBOVÁ, Eva. *Český sitcom*. Olomouc: 2009. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

ZEITHAMMEROVÁ, Jana. *Komparativní analýza amerického sitcomu Roseanne a jeho české adaptace Helena*. Olomouc: 2017. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

ZETTL, Herb. *Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics*, 4th edn (Belmont: Wadsworth, 2005), 153 s.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Divadelní kořeny sitcomu (Slepák).....	24
Obrázek 2: Pozornost k televizi a její zprávě (Pravidla rodinného provozu).....	28
Obrázek 3: Speciálně vytvořená rekvizita ovlivňující děj (Zlatá rybka)	29
Obrázek 4: Netradiční líčení očí Ozzáka (Lexa a porno).....	31
Obrázek 5: Výkon kvůli rekvizitě (Zdravý a nemocný)	33
Obrázek 6: Přímý pohled do kamery znázorňující zákazníka (Prohozz)	36
Obrázek 7: Možnost příchodu oknem (Miláček Daisy).....	39
Obrázek 8: Využití rekvizity k zobrazení loga partnerů (Štědrovečerní překvapení).....	40
Obrázek 9: Odkaz na produkt partnera (Capuccino se šlehačkou)	41
Obrázek 10 Snímání více plánů (Miliónová tchýně)	47
Obrázek 11 Pohled z patra (Miláček Daisy)	47
Obrázek 12: Implicitní změna času (Miliónová tchýně, Teče nám do bot)	48
Obrázek 13: Důležitost rekvizity (Zašité zásoby).....	52
Obrázek 14: Divák je stejně jako rodina Musilových v napětí kvůli příchodu neznámého manžela (Výměna manželů)	53
Obrázek 15: Optické oddělení telefonujících postav (Doba temna)	56
Obrázek 16: Netradiční prostředí související s rekvizitou (Líbánky)	58
Obrázek 17: Absurdní rekvizita (Svoboda)	58
Obrázek 18: Danova proměna (Perný den, Volba partnerky).....	59
Obrázek 19: Zakrývání těhotenství Marthy Isové (Nezvaný host).....	60
Obrázek 20: Zlomený nos Kláry (Nejdražší máma)	61
Obrázek 21: Snímání vážné debaty (To dítě chci).....	64
Obrázek 22: Snímání více plánů (Na mizině)	65

Veškeré obrázky jsou získány ze zhlédnutých záznamů.

Seznam citovaných seriálů a filmů

Absolutely Fabulous (Velká Británie, BBC 2, BBC 1: 1992-2012) *Naprosto dokonalé*

Comeback (Česká republika, Nova: 2008-2012)

Comeback - Silvestr 2010 (Česká republika, Nova: 2010)

Crossroads (Velká Británie, ITV: 1964-2003)

Curb Your Enthusiasm (USA, HBO: 2000-) *Larry, krot' se*

Duch český (Česká republika, ČT: 2001)

Friends (USA, NBC:1994-2004) *Přátelé*

Hancock's Half-Hour (Velká Británie, BBC Light Programme: 1954-9; BBC 1: 1956-60)

Helena (Česká republika, Nova: 2012-2018)

Home Improvement (USA, ABC: 1991-9) *Kutil Tim*

Hospoda (Česká republika, Nova: 1996-7)

I Love Lucy (USA, CBS: 1951-7)

Imitation of Life (USA, Douglas Sirk, 1959)

It's Garry Shandling's Show (USA, Showtime: 1986-90)

Lone Star (USA, John Sayles, 1996) *Osamělá hvězda*

Married ... With Children (USA, Fox: 1987-97) *Ženatý se závazky*

Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny? (Česká republika, Jiří Barta, 2009)

Nováci (Česká republika, Nova: 1995-6)

One Foot in the Grave (Velká Británie, BBC 1: 1990-2001),

One Week (USA, Buster Keaton, Edward F. Cline, 1920) *Frigo staví dům*

Ordinace v růžové zahradě (Česká republika, Nova: 2005-)

Ozákova škola kalení (Česká republika, Nova: 2008)

Ozákova škola slavení (Česká republika, Nova: 2009)

Peklo s princeznou (Česká republika, Miloslav Šmídmajer, 2009)

Policajti z předměstí (Česká republika, Nova: 1999)
Rebel Without a Cause (USA, Nicholas Ray, 1955) *Rebel bez příčiny*
Rodinka (Česká republika, Prima: 2011-2012)
Rodinka (Česká republika, Dušan Klein, 2010)
Roseanne (USA, ABC: 1988-2018)
Seven of One (Velká Británie, BBC 2: 1973)
Taková normální rodinka (Československo, ČST: 1971-2)
The Big Bang Theory (USA, CBS: 2007-2019) *Teorie velkého třesku*
The Cosby Show (USA, NBC: 1984-92)
The Office (Velká Británie, BBC 2: 2001-3) *Kancl*
Trapný padesátky (Česká republika, ČT1: 2017)
Výměna manželek (Česká republika, Nova: 2005-)
Will and Grace (USA, NBC: 1998-) *Will a Grace*

NÁZEV:

Pojetí mizanscény v současném českém sitcomu

AUTOR:

Markéta Hrušičková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

ABSTRAKT:

Má bakalářská práce se zaměřuje na zkoumání a popis konkrétních prvků mizanscény tří vybraných zástupců českého sitcomu. Jedná se o sitcomy *Comeback*, *Rodinka* a *Helena*. Hlavním cílem bylo zjistit, jak se současný český sitcom drží konvenčních stylových pravidel ustálených v zahraniční tvorbě. Také jsem analyzovala, jaké funkce a významy nese využívání integrované reklamy v sitcomu *Rodinka*. Práce poskytuje přehled, jak vybrané české sitcomy současnosti pracují se složkami mizanscény. Konkrétně se jedná o prostředí, rekvizity, kostýmy a masky, osvětlení, barvu, hereckou performanci, snímání a časové ukotvení děje. Nalezené způsoby zpracování prvků mizanscény vztahují k vykonstruovaným modelům sitcomu a domcomu a pokouším se mezi nimi nalézt shody či odchylky.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Mizanscéna, sitcom, domcom, český sitcom, Comeback, Rodinka, Helena

TITLE:

The Concept of Mise-en-scene in the Contemporary Czech Sitcom

AUTHOR:

Markéta Hruštičková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

ABSTRACT:

My bachelor thesis focuses on the research and description of specific elements of the mise-en-scene of three selected representatives of the Czech sitcom. These are the sitcoms *Comeback*, *Rodinka* and *Helena*. The main goal was to find out how the contemporary Czech sitcom adheres to the conventional style rules established in foreign production. I also analyzed the functions and meanings of using integrated advertising in the sitcom *Rodinka*. The thesis provides an overview of how selected Czech sitcoms currently work with the components of the mise-en-scene. Specifically, it is the space, props, costumes and masks, lighting, color, acting performance, shooting and time anchoring of the action. The found methods of processing the elements of the mise-en-scene are related to the constructed models of the sitcom and the domcom and I try to find accordances or deviations between them.

KEYWORDS:

Mise-en-scene, Sitcom, Domcom, Czech Sitcom, Comeback, Rodinka, Helena