

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

POETIKA BRITSKÉHO SITCOMU

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

Autor práce: Bc. Jan Veselý

Studijní obor: Kulturní studia

2021

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Českých Budějovicích dne 6. května 2021

Jan Veselý

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc. za přínosné rady, trpělivost, ochotu, lidský a profesionální přístup a čas, který mi poskytl při vedení této diplomové práce. Dále bych chtěl poděkovat své rodině a přátelům za podporu.

Anotace

V diplomové práci se zaměřujeme na britský sitcom, jenž představuje jeden ze základních elementů britského humoru, který se stal vyhledávaným fenoménem ve světě i u nás. Za cíl si stanovujeme přiblížení tohoto televizního žánru čtenáři, nastínění prvků vytvářejících zábavný obsah jak obecně, tak s přihlédnutím k originální komice jednotlivých vybraných popkulturních děl. Také chceme dokázat, jak tento fenomén prostupuje za rámec obvykle vymezený pro televizní tvorbu. Z hlediska postupu při zkoumání dané problematiky se snažíme o sloučení prostudované literatury vážící se k tématu a znalostí nabytých během studia, které společně uplatňujeme při podrobném zkoumání vybraných popkulturních děl reprezentujících samotnou esenci britského sitcomu.

V práci vytyčujeme hranice televizního sitcomu jako samostatného žánru, přičemž se věnujeme i komediální tvorbě vývojově k němu směřující, prolínání s ostatními žánry a specifikům spojeným s britským prostředím. Dále prozkoumáváme uplatnění zavedených makroteorií komiky na britský sitcom, kde cílíme jak na vysvětlení původu komičnosti, tak i na vliv zábavné tvorby vzhledem k uvolňování napětí ve společnosti. Náš postup se opírá především o pečlivé vnímání komiky vybraných kultovních děl *Jistě, pane ministře/premiére*, *Haló, haló!*, *Červený trpaslík* a *Ajtáci*. Největší pozornost upíráme na úlohu postav a prostředí ve vybraných dílech, neboť je vnímáme jako stěžejní pro úspěšný sitcom. Uvádíme též vlivy britské tvorby v této oblasti, které upozorňují na společenskou relevanci tohoto mnohdy opomíjeného fenoménu.

Klíčová slova

Sitcom, komika, popkultura, britský humor, televizní zábava, britcom

Annotation

This master's thesis is focused on British sitcoms, which represent one of the basic elements of British humour as a much sought-after phenomenon across the world, including the Czech Republic. The thesis aims to introduce the reader to this particular television genre and outline the elements of comedic content both in general, as well as in relation to certain selected works. The thesis also aims to demonstrate how the described phenomenon transcends the usual framework of television. Regarding the methodology for examining the subject matter, a synthesis of relevant sources as well as various insights obtained during the master's studies are used to examine certain selected works of popular culture which represent the very essence of British sitcoms.

The thesis outlines the boundaries of a television sitcom as an independent genre, also focusing on comedic works preceding the sitcom, overlaps with other genres and various specifics connected to the British cultural environment. Established macro theories of humour are applied to the British sitcom in order to explain the source of the comedic effect, as well as the influence of comedy in relation to relieving tension within society. The thesis focuses in particular on careful observations of the humour in certain cult works of comedy, such as *Yes, Minister/Yes, Prime Minister*, *'Allo 'Allo!*, *Red Dwarf* and *The IT Crowd*. The closest attention is paid to the role of the individual characters and environments in selected sitcoms, since those elements might be considered vital for a successful sitcom. The influences of British productions in this area as a whole are also mentioned, noting the social relevance of this often-overlooked phenomenon.

Key Words

Sitcom, comedy, pop culture, British humor, television entertainment, Britcom

Obsah

1.	Úvod.....	8
2.	Sitcom.....	10
2.1	Cesta k sitcomu	10
2.2	Definice sitcomu	13
2.3	Proměnlivost sitcomu a žánrové prolínání	18
2.4	Britský sitcom	21
3	Komika.....	25
3.1	Základní prvky komiky	26
3.1.1	Naivita.....	27
3.1.2	Ironie	28
3.1.3	Humor	29
3.1.4	Absurdita.....	30
3.1.5	Smích	31
3.2	Teorie superiority	32
3.3	Teorie inkongruence.....	34
3.4	Teorie relaxace	36
3.5	Teorie narážek a sebenaplnující komika postavy.....	38
3.6	Obtížné postavení komiky v kultuře	41
4.	Vybrané příklady kultovních sitcomů.....	43
4.1	Jistě, pane ministře/premiére (1980-1988).....	43
4.2	Haló, haló! (1982-1992).....	45
4.3	Červený trpaslík (1988 - současnost).....	46
4.4	Ajtáci (2006-2013)	47
5.	Postavy.....	49
5.1	Obecně k postavám	49

5.2	Vývoj postav	51
5.3	Rozdělení postav	53
5.4	Herecké obsazení	55
5.5	Arnold J. Rimmer – případová studie postavy	57
5.5.1	Jak vidí Rimmera jeho okolí	57
5.5.2	Rimmer vlastníma očima	58
5.5.3	Rimmer – bezpáteřní šašek s náznakem srdce	60
6.	Prostředí	63
6.1	Místa pro záběry kamer	64
6.2	Časové zařazení	65
6.3	Vyrůstání z různých zázemí	67
7.	Vlivy britského sitcomu	70
7.1	Vliv na diváka a společnost obecně	70
7.2	Negativní vnímání sitcomu	72
7.3	Cílová skupina sitcomu	74
7.4	Fanouškovství a akademický náhled	76
7.5	Vliv v českém prostředí	78
8.	Závěr	80
9.	Zdroje	82

1. Úvod

Touha po zábavě k televiznímu divákovi neodmyslitelně patří. Vedle pořadů, které přináší emočně vypjaté pasáže, dechberoucí dokumentární záběry či nejnovější události, působí komediální tvorba jako cosi široce přijímaného, avšak často vnímaného jako něco na poněkud nižší úrovni. Typickým příkladem televizní komiky se jeví být sitcom, žánr značně rozšířený a oblíbený takřka po celém světě. Právě britský sitcom se vedle toho amerického považuje za nejvlivnější a těší se oblibě i v českém prostředí, proto se mu chceme v této práci věnovat podrobněji.

Televizní sitcom je svébytný žánr s poměrně ustálenými pravidly, proto se pokusíme zaměřit na to, jaká tato pravidla jsou, co sitcomu z pohledu komediální tvorby předcházelo, a jaké možnosti jeho proměny a propojení s dalšími žánry se nabízejí. Dále se budeme snažit o vymezení „britskosti“ oblíbených děl z této oblasti a nahlédnutí na to, jak souvisí s kulturně-spoločenskými poměry, tradicí v televizním průmyslu a pověstným britským humorem. Spojené království se totiž pojí v oblasti komiky se značným očekáváním, neboť zdejší komediální tvorba si nese punc jisté originality spojené s mnohdy intelektuálně náročnějším obsahem či absurdním humorem.

Jelikož se za hlavní funkci sitcomu považuje pobavení, podíváme se blíže na jednotlivé prvky ustavující komiku s přihlédnutím k tomu, jak se vyskytují ve vybraných kultovních dílech. Zároveň se pokusíme k těmto dílům vztáhnout i makroteorie komiky s jejich pohledy na to, jak vzniká a působí komika britských sitcomů. Úspěch jednotlivých sitcomů se odvíjí od charakterů typizovaných postav a jejich vzájemných interakcí, proto se zaměříme na roli nadřazenosti a podřazenosti a překvapivé vývoje dialogů či jednání postav vzhledem k tomu, jak vytváří vnitřní dynamiku sitcomu. Vedle toho se pokusíme upozornit na to, jak požitok ze sledování přináší divákovi uvolnění a kýžený oddech. Širší kontext se pokusíme přinést i v oblasti toho, jak žánr pracuje s nutností dávat divákovi neustále najevo, že se dívá na zábavnou tvorbu.

Naše práce se snaží postihnout typické elementy britského sitcomu, což jde dle našeho názoru nejlépe skrze precizní analýzu vybraných popkulturních děl. Jejich výběr budeme podmiňovat značnou oblibou u diváků, jejich žánrovou zařaditelností do kategorie sitcomu, vysokou kvalitou i pestrostí obsažené komiky, vlivem v českém prostředí a jejich možností reprezentovat jistý typ sitcomu obecně. Přitom nezastíráme

vliv, jenž při výběru z nepřehledného množství kultovních děl hrály osobní preference autora této práce.

Za základní kámen sitcomu považujeme postavy, proto jim bude věnována značná pozornost. Veškerá komika plyne z jejich jednání a dialogů, u nichž se pokusíme o rozbor, který by ukazoval dynamiku a ono pověstné kouzlo rozhodující o úspěšnosti díla. Současně se budeme věnovat i možnostem rozvoje postav, jejich základnímu rozdělení a důležitosti hereckého obsazení. Zároveň se budeme snažit o výstižný popis prostředí, do kterého je sitcom zasazen, neboť do značné míry ovlivňuje zaměření díla i možnosti jeho vývoje. Přitom nechceme opomenout reálné prostory, kde se natáčí, avšak hlavní pozornost se bude pojit s prostředím sitcomu a jeho časovým a společenským zařazením.

V neposlední řadě se vynasnažíme ukázat sitcom v širším celospolečenském kontextu s jeho vlivy na diváky. Jedná se o významný popkulturní žánr, a proto se chceme věnovat pozici, jakou zastávají všeobecně komická díla televizního průmyslu, avšak se zvláštním zřetelem právě na sitcom, a to včetně možných negativních konotací. Přitom se musíme zaměřit i na akademické vnímání tohoto žánru, jež se může jevit jako konfliktní vzhledem k pozici fanouškovské. Pokusíme se přinést i příklady toho, jak se britský sitcom projevuje v českém prostředí, a to i mimo oblast televizního vysílání a divácké konzumace.

Za náš hlavní úkol považujeme přiblížení britského sitcomu, jenž se stal vlivným a populárním fenoménem. Podrobným popisem jeho pravidel, vnitřních daností a postupů se vynasnažíme proniknout k obecným závěrům týkajícím se tohoto odvětví. Svědomitým zkoumáním vybraných kultovních děl se budeme snažit o zachycení toho, jak vzniká jejich komika, přičemž se pokusíme přiblížit mnohohrstevnatost jejich humoru a hlubší vliv, který mohou mít tato díla na divákův život, neboť kvalitní britský sitcom může skýtat vedle své hlavní zábavné funkce i řadu dalších.

2. Sitcom

2.1 Cesta k sitcomu

Touha zasmát se je člověku vlastní od dávných dob. S příchodem civilizace se zvyšuje i žádost po komice značně propracované a opírající se o poctivě vystavěný příběh.¹ Nositeli pobavení se pro vyšší společnost stávaly divadlo, literatura či písně. Písně spolu s žertovnými příběhy a později karikaturami skýtaly pobavení i pro nižší vrstvy společnosti. S postupným rozvolněním striktních hranic mezi jednotlivými třídami, zvyšující se gramotností a pozdější demokratizací kultury se lidem přibližovala možnost nebývalého přístupu k zábavě.

Anglická (potažmo britská) společnost nebyla výjimkou, vedle zábavné a mnohdy značně duchaplné literatury a divadla se v 19. století začal objevovat nový fenomén. Zřejmě největším vlivem na komediální tvorbu před nástupem rozhlasu a televize disponoval na Britských ostrovech zábavně-hudební salón a následně i varieté. Zprvu působily takové salony jako možnost úniku před reálným světem pro nižší třídy. Zde se rodila britská tradice společenské satiry cílící na falešnou morálku a ironické nahlížení tíživých životních osudů.² Zároveň se jednalo o místo vytvářející požitky pro dělnickou třídu spojené s opilstvím či prostitucí, kvůli čemuž salony počali navštěvovat i muži střední a vyšší třídy.³ Trend zvyšování společenské přijatelnosti zábavně-hudebních salonů zesílil především koncem 19. století, kdy se tato místa začala považovat za součást anglické kultury, což bylo korunováno speciálním představením pro královskou rodinu *Royal Command Performance* v roce 1912.⁴

S postupným přibližováním se salonů střední a vyšší třídě se však vytratil jistý prvek lidového smíchu a zábavy, která fungovala jako úniková zejména pro chudší návštěvníky. Původně tyto salony působily jako místo tzv. karnevalového smíchu (tento Bachtinův pojem přiblížíme níže), avšak postupem času se jistá představení považovala

¹ Ačkoliv se mnoho prvků klasické řecké komedie zachovalo i v dnešní tvorbě, ve spojení se sitcomem však musíme mít na paměti, že jeden z hlavních pilířů řecké komedie – proměna charakteru – působí při použití v sitcomu nevhodně. In: MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 23.

² LAŠ, Matej. *Dejiny britského televizného humoru v historicko-kultúrnej perspektíve: od impéria k brexitu*. s. 17-49.

³ FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. s. 155.

⁴ LAŠ, Matej. *Dejiny britského televizného humoru v historicko-kultúrnej perspektíve: od impéria k brexitu*. s. 25-27.

za nevhodná vzhledem ke své údajné vulgárnosti či náznakům erotiky, což vedlo i k zákazu účinkování Marie Lloydové, tehdy nejpopulárnější písničkářky, právě na královském představení.⁵ Povýšení původně výhradně nižší zábavy na další úroveň s sebou neslo i přechod umělců do zavedených divadel, kde účinkovali ve varieté. Tato představení působila společensky přijatelněji a vedle velkého boomu stand-up komiky přinesla i typizovanost herců představujících neměnné charaktery, což již přímo souvisí s postavami sitcomovými.⁶ Zejména jistá divadelní teatrálnost (ovšem v omezené míře) se udržela v sitcomech dodnes.

Novým médiem, pro sitcom nesmírně důležitým, se v první polovině 20. století stalo rádio. Vznik BBC (British Broadcasting Company/ později Corporation) v roce 1922 můžeme považovat za jeden z nejdůležitějších mezníků ve vývoji britské kultury vůbec.⁷ I dnes, takřka jedno století od svého založení, je BBC celosvětově vnímána nejen jako spolehlivý zdroj seriózního zpravodajství, ale i kvalitní zábavy. S přechodem na nové médium však souvisela pro komediální tvorbu i řada omezení. Kupříkladu zábavné vystoupení opakující se při turné na prknech nesčetných divadel mohlo být při celostátním vysílání použito jako novinka pouze jednou.⁸ Serialita rozhlasové tvorby působila mnohem náročněji na tvůrce komediálních představení, neboť vyžadovala alespoň nějaké obměny repertoáru, jinak by se totiž „opotřeboval“. V tradici varietních představení ve 30. letech minulého století pokračovaly pořady jako *Songs from the Shows* nebo *Music Hall*. Pokud se jedná o čistě zábavnou tvorbu, zpočátku se v rádiu objevovaly spíše skečové pořady s nenavazujícími scénkami či jednotlivými vtipy. Tak začínal i přelomový pořad *Band Waggon* z roku 1938, který postupně experimentoval s propojením scének dějovou linkou a přišel i s tzv. catchphrase (opakující se hláška, většinou typická pro jednu postavu).⁹

Již od roku 1949 nabízely rozhlasové stanice v USA pořady jako *Mama*, *The Aldrich Family* nebo *The Goldbergs*, které někteří považují za první rádiové sitcomy. Obecně platí, že rozhlasové sitcomy měly mnohem rychlejší nástup než televizní.¹⁰

⁵ FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. s. 155-156.

⁶ LAŠ, Matej. *Dejiny britského televizního humoru v historicko-kultúrnej perspektíve: od impéria k brexitu*. s. 32-49.

⁷ Tamtéž. s. 50.

⁸ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 35.

⁹ LAŠ, Matej. *Dejiny britského televizního humoru v historicko-kultúrnej perspektíve: od impéria k brexitu*. s. 52-54.

¹⁰ ALLEN, Steve. *Television in the United States*. [online] In.: Encyclopaedia Britannica. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States>

Zejména od počátku 50. let 20. století se objevují rozhlasové pořady jako *The Jack Benny Program* a *The Burns and Allen Show*, které se v některých ohledech velmi blížily dnešní představě o sitcomu. Pro tuto dobu bylo typické, že vznikly jako rozhlasové pořady, ale zároveň se začaly vysílat i v televizi, což platí i o britské *Hancock's Half-Hour* z poloviny 50. let. Tento pořad bývá označován jako první původní britský sitcom.¹¹ Zároveň platí, že později velmi úspěšné sitcomy jako např. *Honeymooners* vycházely původně z jediného skeče, který se rozrostl do sekvence skečů v mateřském pořadu a následně do sitcomu.¹²

Za celosvětově první televizní sitcom bývá označován pořad *I love Lucy*¹³ pocházející z počátku 50. let. Vycházel z divadelní konverzační komedie a ustavoval pro žánr typické téma mezilidských vztahů. Karl Freund zde vytvořil typický způsob snímání sitcomů, tzv. tříhlavé monstrum (míněny jsou tři hlavní kamery): „*Freund použil tři kamery, aby zachytil scénu zahrnující dvě postavy: první pokryla široký ustavující záběr, zatímco další dvě byly středními záběry každého účinkujícího.*“¹⁴

Kromě obrazové stránky se v počátcích televizního sitcomu řešil též záznam zvuku, protože nešlo pouze o záznam účinkujících, ale i publika, jak připomíná Slunčík: „*U prvních sitcomů se do zvukové stopy dodatečně přimíchával smích, aby se vytvořil dojem autentičnosti živého vysílání, na které bylo obecnstvo zvyklé z rozhlasu. Později začaly být sitcomy natáčeny před živým publikem a do zvukového mixu bylo použito skutečného smíchu.*“¹⁵ Postupem času se objevil při rozhovorech s herci a tvůrci úspěšných sitcomů evergreen v podobě zdůrazňování, že jejich pořad nikdy nebyl doplněn o „cizí smích“, což mělo poukazovat na standard jejich komického umu. Přidání smíchu publika do pořadu má i své psychologické opodstatnění, neboť divák doma se nerad směje sám (zajímavostí zůstává, že přidání či odebrání smíchu se u stejného sitcomu může lišit i podle země, kde se zrovna vysílá).¹⁶

Ačkoliv se tedy televizní sitcom začal objevovat již od 50. let 20. století, rozhlasový sitcom se stále těšil velké oblibě. Jednak proto, že televize ještě zdaleka nepatřila mezi vybavení každé domácnosti, jednak si rozhlasový sitcom udržoval

¹¹ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 35-36.

¹² ALLEN, Steve. *Television in the United States*. [online] In.: Encyclopaedia Britannica. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States>

¹³ SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. s. 10.

¹⁴ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 39 (vlastní překlad).

¹⁵ SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. s. 10.

¹⁶ Tamtéž. s. 10-11.

vysokou kvalitu. Mezi fenomény této doby patřili např. tvůrci *The Goon Show*, kteří značně ovlivnili pozdější krále komiky, skupinu Monty Python. Jak ukazuje Laš, obrovská popularita komediálních pořadů byla zřejmě důsledkem britské hrdosti na jejich vlastní humor (posílená za 2. světové války) a zacílení surrealistické komiky i na mladší generaci.¹⁷

V průběhu 70. let se sitcom ustaluje jako jeden z vrcholných žánrů komediální tvorby a po řadu následující desetiletí tuto pozici neopouští. Vzniká spousta nových pořadů zkoušejících, kam se až dá s tímto žánrem zajít, což souvisí i s rozšířením britských televizních stanic, kde se kromě zavedené BBC a jejího druhého a třetího programu objevuje i ITV nebo Channel 4.¹⁸ Sitcom patří mezi specifické žánry a můžeme mluvit o jeho proměnách (čemuž se budeme věnovat níže), avšak zaměření naší práce nás vede k tomu, abychom se pokusili alespoň nastínit, jak lze sitcom jako takový vůbec definovat.

2.2 Definice sitcomu

Ačkoliv se sitcom řadí k časem ověřeným a celkem přímočarým žánrům, jeho definice stejně jako u jiných žánrů skýtá řadu úskalí vycházejících především z proměn sitcomů jako takových, ale i náhledu na ně. Především pak pořady pohybující se na hraně žánru působí v této oblasti problematičtěji, neboť kulturní hodnoty bývají spojovány s tím, co je pro daný žánr nejtypičtější.¹⁹ Musíme též upozornit, že při snaze o definování sitcomu vycházíme z americké a britské tvorby, což opíráme o fakt, že se jednalo o první státy, které začaly uvádět televizní sitcomy. Tím také jako první určily základní charakteristiky a postupy při tvorbě sitcomu, a přestože mohou jednotlivé národnosti přenášet do sitcomů svá kulturní specifika, vždy se opírají o dědictví americko-britského přístupu.²⁰ Pokud by se místní tvorba odlišovala natolik, že bychom nemohli najít základní formule žánru, již se nebude jednat o sitcom. Zároveň chceme zdůraznit, že mnohé sitcomy odjinud nejsou pouze kopiemi zavedených přístupů a mnohdy mohou přicházet s velmi zajímavými tématy či posuny zpracování.

¹⁷ LAŠ, Matej. *Dejiny britského televizného humoru v historicko-kultúrnej perspektíve: od impéria k brexitu*. s. 60-63.

¹⁸ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 46-48.

¹⁹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. s. 4.

²⁰ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 4.

Pokusme se však nyní přiblížit k tomu, jak sitcom definovat. I přesto, co bylo řečeno výše, z pohledu akademických studií se žánr sitcomu ukazuje jako poměrně stabilní, a to především při srovnání s ostatními dramatickými či dokumentárními žánry.²¹ Formule pro sitcom je zkrátka přímočará a kvůli jejím opakovaným úspěchům u diváků není důvod pro razantní změny. Široce přijímaným vymezením hranic sitcomu se stala definice dle Mintze:

„Půlhodinová série zaměřená na epizody zahrnující opakující se postavy při stejné premise. To znamená, že každý týden se setkáváme se stejnými lidmi v zásadě ve stejném prostředí. Epizody jsou konečné; co se stane v dané epizodě je obecně vysvětleno, sladěno, vyřešeno na konci půl hodiny. (...) Sitcomy jsou obecně provedeny před živým publikem, ať už vysílané živě (jako za starých časů) nebo nafilmovány a zpracovány a obvykle mají prvek až jisté metadramatičnosti v tom smyslu, že smích je zaznamenán (někdy dokonce rozšířen), diváci si tedy jsou vědomi sledování hry, představení, komedie zahrnující komickou aktivitu. Nejdůležitější vlastností struktury sitcomu je cyklická povaha návratu k normalnosti, i přes podstupovaný stres nebo hrozbu změn dojde k obnově výchozího nastavení. (...) Tato vloha pro „šťastné konce“ je samozřejmě jedním ze základních prvků komedie, vzhledem k většině teorií komiky.“²²

Přesto, že se jedná o v podstatě správný pohled na sitcom a z této definice částečně vychází i náš pohled, je nutné upozornit na to, že do takovéto definice by spadala řada pořadů, které bychom po zralé úvaze za sitcomy nepovažovali, na což upozorňuje Mills.²³ S poměrně jednodušší a stále v mnoha ohledech trefnou definicí, která se více zaměřuje na postavy a jejich úlohu v sitcomu, přichází i Slunčík:

„Situční komedie – zkráceně sitcom – je formát televizního seriálu, (...) Představuje určitou skupinu postav, které jsou konfrontovány s určitou situací, a tu jsou nuceny řešit. Jak prostředí, tak situace jsou divákům blízké. Postavy jsou značně typizované a každá z nich má jasný charakter. Většina postav v sitcomu je divákům sympatická. Diváci se s nimi mohou ztotožnit a stejně tak i s jejich problémy. Gagy vychází z nejběžnějších situací; co je však činí vtipnými, je to, jak se je jednotlivé postavy snaží řešit. Dekorace

²¹ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 43.

²² MINTZ, Larry. Situation comedy. In: ROSE, Briane G. *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*. s. 114-115 (vlastní překlad).

²³ MILLS, Brett. *Television Sitcom*. s. 27.

*jsou upozaděné a tvoří výchozí rámeč pro vyprávění, jehož základním prvem je dialog.*²⁴

Slunčík navazuje dalšími charakteristickými prvky, kdy za typické prostředí označuje domácnost či pracoviště, upozorňuje na často jednoduchou linearitu vyprávění a malý počet dekorací, avšak následně se dostává k z našeho pohledu problematickému shrnutí: „*Jedním z nejcharakterističtějších znaků sitcomu je jeho stálost a žánrová předvídatelnost. Divák přesně ví, co od každé epizody může očekávat, a zná dokonale její představitele. Základní premisa sitcomu se proto nikdy nemění.*“²⁵ Souhlasíme s žánrovou předvídatelností i tím, že základní premisa sitcomu se nemění, ale dovolíme si nesouhlasit s předvídatelností každé epizody založené na divákově znalosti postav. Právě s jeho znalostí charakteru postavy tvůrci často pracují a překvapí diváka něčím, co neočekával. Skryté tajemství, neobvyklá situace či potlačovaná vlastnost vedou postavy někdy k nepředvídatelným reakcím, čímž se často dosahuje komického působení na publikum. Obecně samozřejmě platí, že na konci epizody se vrací postava do starých kolejí, avšak to neznamená, že bychom měli opomíjet pro mnohé zápletky důležité vybočení postavy z běžného chování.

Pro správný pohled na tento žánr považujeme za důležité vzít v úvahu i ty nejočividnější postřehy. Přestože se sitcom může věnovat i mnoha obtížným existenčním nebo sociálním problémům, pořád se jedná o komediální žánr a snaha pobavit patří vždy mezi primární znaky, čímž nevylučujeme mnoho vážných scén bez humoru, které mají své opodstatnění. Také nevylučujeme to, že na některé hluboké otázky může být humor právě tou správnou odpovědí. Další samozřejmou záležitostí je, že sitcom je určen pro televizní vysílání a tím bývá do značné části ovlivněn. Působí to až jako zbytečná informace, avšak divadlo či galerie jsou prostory, kde se divák stává součástí kolektivu a jeho reakce mohou být viděny řadou cizích lidí, kdežto při sledování sitcomu se většinou nachází pouze v blízkosti svých známých, rodiny či je úplně sám.²⁶ To by nemělo být podceňováno, neboť rozhodování i reakce řady lidí se přirozeně liší podle toho, zda jsou sledováni či ne. Přiblížíme-li to k sitcomu, existuje jistě část diváků, kteří si užívají (možná nevědomky) toho, že nemohou být souzeni za to, jaký druh pořadu si vybrali nebo

²⁴ SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. s. 9.

²⁵ Tamtéž. s. 9-10.

²⁶ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 13-19.

jakým vtipům se smějí, protože se nachází v domácím prostředí vyhrazeném pro jejich osobní preference a potěšení.

Obdobně musíme zvážit i pohled společnosti na žánr sitcomu obecně. Ačkoliv si zřejmě většina populace uvědomuje řadu pozitivních vlivů komediální tvorby celkově a pro mnohé komedie představuje největší část shlédnutého televizního vysílání. Jak je ale zřejmé z Dyerova výzkumu, zábavné pořady nedosahují v očích veřejnosti takové hodnoty jako tvorba informační či vzdělávací, která se považuje za cosi vyššího.²⁷ Kvůli poměrně striktním pravidlům a nutnosti jejich dodržování, byl sitcom vystaven také akademické kritice pro nedostatečnou originalitu.²⁸ Otázkou však zůstává, zda se za tyto pohledy postavit, či je vyvracet a možná ještě důležitější otázkou je, zda jsou pro porozumění tomuto žánru ty správné?

Dyer přináší důležitý argument v podobě tvrzení, že celý zábavní průmysl je koncovým bodem diskurzu nabízejícího divákům potěšení, ale většinou upozadujícím důležité otázky týkající se společnosti a jejích norem.²⁹ Proti tomu se částečně vymezuje Mills ve své obhajobě sitcomu: „(...) *potěšení ze sitcomu nejsou jednoduchá a určitě vyžadují pochopení složitých společenských konvencí a žánrových pravidel, aby fungovala. Jistá „malost“ je tedy jedním z atributů žánru, sitcom je vysoce komplexní, ale musí předstírat, že takový není.*“ Dodává hned, že takové pravidlo neplatí pouze pro sitcom. „*Samo o sobě to říká cosi značně důležitého o sociální roli, jakou má zábavní kultura hrát.*“³⁰ Mills dále velmi produktivně rozvíjí to, jak může být sitcom vnímán:

„(...) sitcom má to, co se dá nazvat „komickým popudem“. To znamená, že sitcom je žánr definovaný jeho asociací s komikou; i když může dělat jiné věci a diváci si je mohou užít z různých důvodů, jeho humor zůstane vždy zastřešujícím prvkem. Pojem „popud“ je pečlivě zvolen; naznačuje totiž, že je zde síla, která řídí sitcom jako průmyslový produkt i jako žánr, ale nenaznačuje, že tento popud musí být pochopen všemi nebo to, že by nemohl být čten mnoha různými způsoby.“³¹

Jak Mills zároveň zdůrazňuje, jakékoliv náhledy na definici sitcomu a rozpracovávání jeho metod se vždy musí nejvíce opírat o to, že se jedná o komiku, která

²⁷ DYER, Richard. *Only Entertainment*. s. 13.

²⁸ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 27.

²⁹ DYER, Richard. *Only Entertainment*. s. 2.

³⁰ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 5 (vlastní překlad).

³¹ Tamtéž. s. 5-6 (vlastní překlad).

si bere za cíl pobavit diváka, přičemž prvky jako typizace postav, styl natáčení či výběr témat tomu vždy budou podřízeny.³² Také musíme mít na paměti, že žánr jako takový ovlivňuje jednotlivé pořady, avšak při zpětném pohledu i samotné sitcomy zároveň vymezují obecnou charakteristiku a skrze jejich analýzu se dostáváme blíže k tomu, co sitcom ve své podstatě je.

Pro úplnost bychom rádi citovali i slovníkovou definici z online encyklopedie Britannica: „*Rozhlasový nebo televizní seriál zahrnuje pokračující postavy v několika epizodách. Postavy sdílející stejné prostředí (předně byt nebo pracoviště) jsou značně odlišné typy svedené dohromady okolnostmi. Sitcomy trvají většinou půl hodiny, natáčejí se před publikem ve studiu nebo je užito konzervového potlesku. Jsou typické slovními zápasů a rychle vyřešenými konflikty.*“³³ Takovéto definici se jen obtížně dá něco vytknout, avšak pro naše účely není vhodná strohost a snaha zakomponovat pojem do co nejuvýstižnějšího a nejkratšího slovníkového hesla. Pro naše účely se tedy pokusíme vše předem zmíněné shrnout do podoby vystihující žánr sitcomu, samozřejmě s vědomím toho, že se vždy najde řada pořadů něčím jedinečných, kterým nechceme nijak odebrat statut sitcomu pouze proto, že nesplňují do puntíku všechny kritéria. Jde nám spíše o to, vytvořit pracovní definici, která čtenáři představí rámeček žánru, jímž se budeme zabývat v naší práci.

Televizní sitcom definujeme jako komediální pořad, jehož hlavním cílem je pobavit diváka. Děj epizod bývá časově zhuštěn a absolutní většina zápletek dostane do konce epizody své řešení. V sitcomu se objevují prvky satiry, ironie, naivity a absurdního humoru. Vtipností jednotlivých scén se dosahuje za pomoci pocitu nadřazenosti, překvapením i uvolněním plynoucím z nabourávání zažitých sociálních či morálních norem. Může otevírat řadu závažných otázek, avšak celkově musí převládnout funkce zábavná. Popud k pobavení se opírá o nosné téma či prostředí produktivní pro komediální tvorbu projevující se v postavách samotných a jejich interakcí s okolím. Sitcom je žánr přímočarý a do jisté míry by měl působit přístupně pro širokou veřejnost.

Zpravidla se v něm vyskytuje malý počet hlavních postav, které se objevují ve většině epizod, jejich charakter bývá typizovaný, snadno čitelný a v průběhu celého sitcomu se výrazně nemění. Mezi některými postavami dochází k častým sporům kvůli

³² MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 49.

³³ ALLEN, Steve. *Television in the United States*. [online] Encyclopaedia Britannica. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/Old-Comedy> (vlastní překlad).

jejich rozdílnému přístupu či jednání, které jsou obvykle řešeny slovními přestřelkami. Snahou zůstává, aby se divák s alespoň jednou nebo více postavami ztotožnil či je shledával přinejmenším komickými, a tudíž si je oblíbil. Děj většiny epizod se poutá s jedním prostředím, které postavy spojuje (zpravidla práce, domácnost, bar). V průběhu jednotlivých epizod jsou postavy vystaveny překážkám či svým tužbám, na které reagují povětšinou nečekaně nebo přehnaně (potažmo jakkoliv komicky).

Délka jedné epizody se omezuje na dobu kratší než půl hodiny. Tradičně je sitcom natáčen před živým publikem, jehož smích (někdy přidávaný uměle) a některé reakce jsou součástí zvukové stopy pořadu. Značná část je natáčena v několika málo dekoracích, které jsou divákovi známé (někdy je použito i mimostudiových záběrů). Mezi důležité prvky patří i herecké výkony jednotlivých protagonistů a jejich vzájemné provázání. Důraz se klade na tzv. prodání vtipu, jasné ztvárnění mimiky a gest, srozumitelné podání mnohdy náročných replik a se vším související načasování.

2.3 Proměnlivost sitcomu a žánrové prolínání

Náročnost snahy definovat sitcom je dána jednak obrovským množstvím komediálních seriálů s různými náměty, které se řadí do tohoto žánru, jednak i jejich vybočováním ze zavedených norem či spřízněností s jinými žánry, což dělá z poměrně stabilního žánru stále zajímavý námět pro rozbor. Proměny sitcomu mohou být dány přípustností některých témat ve společnosti, vývojem techniky, snahou o inovaci, prolínáním žánrů, novými trendy v televizním průmyslu a obměnou témat rezonujících ve společnosti.

Pro to, aby mohl být sitcom brán jako sitcom, musí být divákovi jasné, že se jedná o tento žánr. Zní to opět až příliš jednoduše, avšak pro tvorbu i vysílání pořadů to má značnou váhu. Zařazení pořadu v určitý vymezený čas divákovi dává jasně najevo, že se bude jednat o komedii. V USA či Velké Británii bývá pravidlem, že jednotlivé stanice mají vybraný den a denní dobu, kdy vysílají např. pouze komediální pořady. Nejen proto, aby si divák spojil příslušnou dobu se zábavou a zvykl si sledovat stanici v tuto dobu, ale i z důvodů cenzurních. Kontrolní orgány dohlížející na to, aby jednotlivé stanice nevysílaly nevhodný obsah (zejména přes den, kdy se zvyšuje pravděpodobnost, že dítě uvidí program bez dohledu dospělého), svá rozhodnutí o vhodnosti či nevhodnosti stanovují s přihlédnutím k tomu, zda se jednalo o zábavný pořad a v jakou hodinu byl vysílán. Projevy násilí, náznaky erotiky či užívání omamných látek se u komedií posuzují

volněji než u vážnějších žánrů, ovšem pouze v případě, že jejich zakomponování má jasný komický záměr.³⁴ Tyto přístupy se samozřejmě liší dle jednotlivých národních kontrolních organizací s odkazem k jejich specifickým národním limitům přijatelnosti a nepřijatelnosti. Dodnes platí, že za ožehavější téma než přehnané násilí či drogy se považuje zesměšňování náboženství. Vědomí jistých omezení se tedy projevuje i na tvorbě sitcomů. Obecně vzato se jeví řada námětů při vhodném zpracování jako průchozí, ale vždy se najdou konzervativnější skupiny lidí, kteří budou něco považovat za nevhodné až pobuřující.

Nové technologie se podepisují na většině žánrů, přesto u sitcomu nedochází k výrazným posunům. S příchodem internetu, a tedy možnosti nezávisle vytvářet a sdílet nové pořady, se pojilo mnoho očekávání, avšak u sitcomu ke změnám nedošlo. Amatérští a poloprofesionální tvůrci se při výrobě nezávislých sitcomů povětšinou drželi tradičních pravidel.³⁵ Zároveň se internet ukázal jako nová platforma, nezávislá na televizních stanicích, což vedlo k možnosti snazšího prosazení především pro nové tváře v oboru. Krom možnosti distribuovat již dříve natočené sitcomy pomocí VHS kazet nebo DVD se objevila i možnost streamovat staré, ale divácky velmi úspěšné, pořady na platformách jako Netflix, HBO Go, Amazon Prime atd., což přivedlo k mnoha sitcomům i nové generace. O důležitosti právě úspěšných sitcomů svědčí nemalé částky vynaložené např. Netflixem na práva k *Přátelům*.³⁶ Zároveň se Youtube ukázal jako oblíbené místo pro šíření sestříhaných scén zahrnujících oblíbené pasáže seriálů i filmů, což žánru, jakým sitcom je, nesmírně vyhovuje. Proto i stanice jako BBC začaly pracovat na vlastních skupinách videí označených např. „classic comedy“, pouštějí do světa úryvky z ještě nevysílaných pořadů a záběry ze zákulisí a pozornost věnují digitalizované knihovně s online přehrávači.

Při natáčení řady sitcomů se začalo používat filmových postupů, ale základní rámec většinové tvorby se příliš nezměnil. Na přelomu století se častěji objevovaly experimenty s kamerami, kdy místo klasického studiového rozložení tří kamer přichází delší záběry pouze na jednu kameru, či použití nestatické kamery pro záběr přímo z pohledu jedné postavy. Tyto postupy se objevují např. u seriálů *Arrested Development*

³⁴ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 114-121.

³⁵ Tamtéž. s. 136-142.

³⁶ LEE, Edmund. *Netflix Will Keep 'Friends' Through Next Year in a \$100 Million Agreement*. [online] In: *The New York Times*. 5. 12. 2018 (sekce B, New York edice) s. 5. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/12/04/business/media/netflix-friends.html>

nebo *Peep Show*, stejně tak se zde zajímavě operuje i s hlasem vypravěče (uvádějícího diváka do děje) nebo vnitřním hlasem postavy (který však neodpovídá tomu, co nakonec postava udělá).³⁷ Zapojení vševědoucího vypravěče se osvědčilo i v americkém sitcomu a úspěch slavil i tzv. nedůvěryhodný vypravěč (vzpomínání Teda v pořadu *Jak jsem poznal vaši matku*). Při zapojení nových prvků můžeme být na pochybách, zda se stále jedná o sitcom, proto se řada pořadů s mnoha prvky sitcomu označuje nadřazenějším termínem komediální seriál.

K hybridizaci sitcomu docházelo většinou z důvodů reakce komediální tvorby na jiné oblíbené žánry. Jako příklad může posloužit obliba sci-fi v 80. letech a vznik *Červeného trpaslíka* nebo rozkvet dokumentárních pořadů na konci století, na které reaguje *Kancl* (tzv. docusitcom). Tyto pořady si berou mnohé prvky z oblastí, jež parodují, avšak stále jim jde zejména o to pobavit. Jak naznačil Mills někdy mohou zároveň i jiné žánry přebírat charakteristiky sitcomu, přičemž divák může být na pochybách, zda se např. v *Osbournových* dívá na televizní reality show nebo na sitcom, což souvisí s mohutným rozvojem reality show od 90. let.³⁸ Zároveň improvizční prvky pořadů jako *Whose Line Is It Anyway?* představovaly pro sitcom soupeře, neboť čerpaly z divadelní komiky částečně typické pro náš žánr.

Často se zapomíná i na to, že řada animovaných seriálů pro dospělé je založena na půdorysu sitcomu. Samozřejmě zde nemůžeme mluvit o natáčení před živým publikem, ale soustředění na několik postav, spojující rodina či práce a pobavení jako základní funkce k nim neodmyslitelně patří. Animovaná tvorba je v mnohém pro své tvůrce volnější než ta hraná. Animované postavy se snadněji vtělí do jakýchkoliv charakterů, proto může mít pořad řadu skečových vsuvek (*Family Guy*), aniž by děj epizody byl narušen. Postavy potenciálně snesou jakékoliv fyzické násilí (Homer v *Simpsonových*). Scény spojené s pořady tzv. temné komedie jsou při použití animace snesitelnější pro širší publikum (*Rick a Morty*). Zároveň se řada animovaných komedií pouští i do složitých sociálních a rasových otázek (*South Park*), čímž dokazují, že animované filmy byly při svém vzniku zamýšleny nejen pro děti,³⁹ ačkoliv si je dlouhodobě spojujeme s dětským publikem. Současné animované seriály pak přichází i s jistou kritikou toho, že generace vyrůstající pod vlivem rodinných sitcomů očekávají,

³⁷ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 130-132.

³⁸ Tamtéž. s. 40-43.

³⁹ DOBSON, Nichola. *Historical Dictionary of Animation and Cartoons*. s. 40-44.

že jejich život bude plynout stejně jako ten televizní (*BoJack Horseman*). Už z pořadů, které jsme uváděli jako příkladové, vysvítá, že trend spojení sitcomu a animované tvorby se nejznatelněji ukazuje na americké produkci.

S tím, jak se nové a nové sitcomy dostávají na hranice svého žánru a zásoba témat rozhodně není nevyčerpatelná, se ozývají hlasy věstící konec tradičního sitcomu. Jenže prohlášení tohoto typu se objevovala již před desítkami let.⁴⁰ Hybridizace sitcomu patří mezi cesty, jež přinášejí rozhodně zajímavé výsledky, avšak troufáme si říct, že divácká touha po zábavných pořadech s náměty pojícími se s každodenním životem jen tak nepoklesne. Mnohdy striktní pravidla sitcomu s sebou přinášejí oblíbené postavy, absurdní zápletky a hlášky hodné zapamatování, které dohromady onu budoucí „smrt sitcomu“ budou neustále oddalovat.

2.4 Britský sitcom

Důvodů proč se naše práce zaměřuje na britský sitcom je hned několik. Předně zde vznikala řada sitcomů, která si získala i v české společnosti statut kultovní a svým ovlivněním naší společnosti spolu s nadstandardní fanouškovskou podporou stojí svým významem nad jinými zahraničními sitcomy. Britský humor v této podobě je zkrátka „značka“, již tuzemský divák rozpoznává a většinou oceňuje. Ačkoliv se vypjatý nacionalismus neobjevuje v takové podobě jako v 19. a 20. století, jisté spojování národních kvalit i s jejich televizní tvorbou tu zůstává. Dlouhá historie komediální tvorby a bohatá historie obecně spojená také s formováním pověstného britského humoru se projevuje výrazně i v žánru sitcomu. Zároveň odlišné společenské normy a zvyklosti televizního průmyslu utvářejí odlišné charakteristiky oproti sitcomu americkému. V neposlední řadě jsme se rozhodli pro toto zaměření z praktických důvodů, neboť vytvářet obraz sitcomu napříč celosvětovou tvorbou by bylo nejen velmi obtížné pro práci daného rozsahu, ale zároveň by hrozilo, že výsledný text by působil příliš obecně, vágně a nekoherentně. Vydali jsme se tedy cestou, kdy se snažíme svébytný kulturní pojem přiblížit nejen obecnou charakteristikou žánru, ale i bližším zaměřením na několik stěžejních děl, které dle našeho pohledu symbolizují kult britského sitcomu.

Je zřejmé, že poměrně striktně daná pravidla žánru povedou k diverzitě, jež napříč jednotlivými národními sitcomy nebude extrémní. Touha po vysoké efektivitě televizního

⁴⁰ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 124.

průmyslu vycházející z automatizování především produkčních, ale částečně i tvůrčích postupů, se na rozmanitosti výsledných produktů podepíše.⁴¹ Sitcom však reaguje na společenské sktruktury, normy, tradice i tabu, což se podepisuje především na jeho obsahu v podobě hlavních témat, hranicích přípustnosti vtipů a zesměšnění, míře násilí, erotických náznaků nebo politických komentářů. Tyto faktory se spojují také s funkcí komiky v podobě uvolnění napětí, jak ji naznačil ve svých pracích Freud (blíže se této teorii budeme věnovat níže). Vidíme před sebou mnoho důležitých distinkcí, jež budou vytvářet rozdílné produkování i vnímání televizní tvorby napříč zeměmi.

Zajímavý náhled na vnímání britského sitcomu přináší Mills při interpretaci svých zkušeností z debat s americkými studenty o odlišnosti americké a britské produkce. Jednalo se o americký pohled na britskou televizní a filmovou komiku (z druhé strany se taktéž ukazovalo, že studenti upozorňují ve své podstatě na to, co chybí americké tvorbě), některé vývody jsou dle našeho názoru univerzální a ukazují, jak si britský humor podávaný televizi představuje i český divák. Předně je potřeba zmínit, že některé postřehy působily při celkovém srovnání poněkud paradoxně, avšak to můžeme čekat při šíři britské komediální tvorby. Jak bychom mohli očekávat, velký důraz byl kladen na obraz vyšší třídy se svou sofistikovaností, ale zároveň i snahu tuto „lepší“ společnost zesměšnit. Dále se spojoval britský humor s ironií a suchým humorem, které patří k národní vážnosti (ve světě tak známé), avšak zároveň se často spojuje i s amorálním jednáním a odmítnutím brát cokoli vážně. Typické je zobrazování přehnaného násilí i erotických náznaků spolu s nahotou. S tím si spojovali američtí studenti také větší otevřenost vůči homosexualitě a převlékání se za opačné pohlaví. Dle některých názorů se právě větší volnost reprezentovaná těmito ukazateli rodí z uzavřenějšího britského třídního systému a náročnosti udržet očekávané standardy chování, což má právě komedie možnost nabourat a přinést tak lidem uvolnění. Současně studenti přiznávali, že v britské tvorbě nevidí takový tlak na korektnost, jako ve své domovské. Britská komika čerpá též z jazykové hry a značné rozrůzněnosti nářečí a přízvuků, což může vést k obtížnosti pochopení komiky (nehledě na značné problémy pro překladatele). Výzkum taktéž ukázal, že řada vtipů či odkazů zůstane diváky nepovšimnuta, přičemž tento fakt po upozornění nepřikládají tomu, že by program nebyl komický, ale absenci vlastních kompetencí pro pochopení či postřehnutí komických prvků.⁴²

⁴¹ SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. s. 9-10.

⁴² MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 106-113.

Přirozeně mohou vznikat otázky, do jaké míry je třeba tento pohled ovlivněn americkou tradicí vidět ostatní společnosti jako méně svobodné. Také jejich pohled na neproměnlivost třídního systému ve Velké Británii, který je u nás též sdílený, může odkazovat spíše k zavedené představě o ostrovní společnosti než o současném stavu (vzhledem k tomu, že se zaměřujeme i na několik desítek let staré sitcomy, tak i „zpátečnický“ pohled má v sobě cosi produktivního). Držíme se tedy pohledu, při kterém se země původu, charakteristické rysy společnosti a typický styl humoru podílejí na distinkcích mezi britskou komediální tvorbou a zbytkem světa, ale zároveň musíme mít na paměti i to, že naše vlastní očekávání formuje to, co si pod tímto pojmem budeme představovat, jak správně upozorňuje Mills při pohledu na konvence britské komiky: *„Takže zatímco tyto rozdíly pomáhají definovat britskou komedii, neexistují doklady o tom, že by bezproblémově „reflektovaly“ společnost, která je produkuje; docela naopak je lze považovat za národní komediální konvence, které odpovídají obecným očekáváním spojeným s daným národem.“*⁴³

Tradičně se projevuje rozdíl mezi americkým a britským sitcomem již v jeho počáteční tvorbě a zapojení scenáristů. Na zásadní rozdíl od amerického automatizovaného systému produkce, kdy pořad většinou vede jeden tzv. show runner (vedoucí celého projektu) mající pod sebou velkou skupinu scenáristů, upozorňuje Slunčík: *„Na druhé straně v Británii funguje autorský model. Sitcomy vyvíjí scenáristé (obvykle ve dvojicích) a hotové koncepty a scénáře nabízí televizním produkcím k realizaci. Produkce samozřejmě mají na projekt vliv, ale ne takový jako autor/producent v Americe.“*⁴⁴ Větší vliv samotných tvůrců na konečný produkt se tedy ukazuje jako značný rozdíl oproti americkým zvyklostem. Tento přístup si s sebou, jak Slunčík dále upozorňuje, nese i jisté omezení: *„Způsob vývoje v Británii má však jeden praktický dopad: jeden nebo dva scenáristé dokážou napsat skvělé epizody, ale rozhodně jich nezvládnou napsat 24 za rok (obvyklý počet v USA za jednu sezonu). Proto mají britské sitcomy obvykle jen 6 epizod za sezonu.“*⁴⁵ Americké prostředí je vedeno snahou využít potenciálu sitcomu k co nejdélšímu vysílacímu času (potažmo nejvíce prostoru pro reklamní bloky), kdežto britské prostředí, kde tvůrci mají přímější spojení s konečným

⁴³ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 111 (vlastní překlad).

⁴⁴ SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. s. 24.

⁴⁵ Tamtéž. s. 24.

výsledkem, se spíš než na kvantitativní stránku zaměřuje na kvalitativní. Otázkou zůstává, zda je toto rozdělení vedeno i tím, že BBC je financována z veřejných výdajů.

Další rozdíl spatřujeme při zaměření na samotný obsah a snahu sitcomu emocionálně zapůsobit. Zdaleka se nemusí jednat o absolutní většinu, ale všimněme si, že řada amerických veleúspěšných sitcomů obsahuje momenty, které diváky mohou skutečně otrást, např. smrt Marshallova otce (*Jak jsem poznal vaši matku*), rozchod Rosse a Rachel (*Přátelé*) nebo Radar sdělující ostatním smrt plukovníka Blakea (*M*A*S*H*). V jiných případech se i americký sitcom staví ke smrti či rozchodu přiměřeně komicky (nebo alespoň odlehčeně), avšak britský sitcom se takřka úplně vyhýbá momentům, kdy by měl divák pociťovat dlouhý smutek. Britští tvůrci se snaží potenciálně vážné scény vždy odlehčit, např. Denholmova sebevražda i následný pohřeb působí komicky (*Ajtáci*). Komiky se dosahuje i nevhodnou reakcí na smutnou zprávu, např. Hackerova špatně potlačovaná radost nad skonem jeho předchůdce (*Jistě, pane premiére*) nebo reakce hladového Kocoura, který na zprávu o smrti Rimmerova otce odvětlí, že by radši jedl kuře (*Červený trpaslík*). Pokud se najde výjimka, většinou souvisí s odchodem herce ze seriálu, či dokonce s jeho smrtí nebo se vyskytují u sitcomů natáčených dlouhou řadu let, např. *Only Fools and Horses* nebo *Last of the Summer Wine*.⁴⁶ V britském sitcomu je znatelnější snaha dokázat, že ze všeho se dá udělat legrace a vše vážné se dá nabourat.

Především u sitcomů, které se u nás staly kultovními, můžeme vyzorovat ještě jeden zajímavý prvek. Řada postav je svedena dohromady okolnostmi na nich nezávislými, a tedy často chybí přátelské či rodinné pouto, což jim umožňuje bez citové zátěže projevat nesouhlas s ostatními či se do nich přímo strefovat. Jednotlivé formy se mohou lišit od skrytých sarkasmů Sira Humphreyho narážejících na Hackerovu nevzdělanost (*Jistě, pane ministře/premiére*) až po přímé urážky a nespočet barvitých oslovení celé posádky lodi vůči Rimmerovi (*Červený trpaslík*). Vše je totiž dovoleno v zájmu pobavení diváka.

⁴⁶ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 6-99.

3 Komika

V této kapitole se podíváme na komiku jako takovou z teoretického pohledu. Téma sitcomu si předemlaný přístup jistě zaslouží, neboť není žádným překvapením, že pojem sitcom se skládá ze slov situační komedie. Co si představit pod pojmem situační zřejmě každý ví, avšak komedie (potažmo komika) je pojem datující se do daleké minulosti, a tudíž se s ním pojí řada různých vysvětlení a teoretických náhledů. Proto bychom se chtěli podívat na jednotlivé prvky spadající pod komično a zároveň přiblížit makroteorie komiky, přičemž k základním teoriím přidáme i teorii nářek propagovanou Millsem, která se vztahuje přímo k sitcomu. Aby nezůstávalo pouze u vágního teoretického výkladu, pokusíme se jednotlivé prvky i teorie podložit spojením s příklady z námi vybraných sitcomů.

Komika neboli směšnost patří mezi pojmy přejaté evropskými jazyky prostřednictvím latiny (*comicus*) z řeckého slova *komikos*, které se původně vázalo ke komedii, až později získalo figurativní význam směšného/komického. Pojem samotný se považuje za starší než humor a již od Aristotela bývá vymezován svou protikladností vůči tragičnosti, neboť charakteristiky jako směšnost, veselost a lehkovážnost jsou v přímém rozporu ke smutku a vážnosti.⁴⁷

Pro lidskou psychiku možnost zasmát se něčemu představuje neocenitelný lék na každodenní trable už od pradávna. Vnímání i tvoření komiky lidem přináší slast. Za komické se mohou považovat takřka všechny tělesné i duševní vlastnosti člověka (do jaké míry to může být v některých případech považováno za nemorální, záleží zejména na kulturní tradici). Právě z toho, že prakticky kdokoliv či cokoliv se může stát komickým, čerpá situační komika, neboť lidé uvedení do dané situace jsou nám se svými dilematy blízcí a jejich problémy si dokážeme představit. Komika jejich reakcí pak plyne z toho, že udělají nebo řeknou cosi překvapivého či něco, co by si lidé v reálném životě nedovolili. Zároveň potřebuje jistotu, že nám samotným nic nehrozí (často i bolestivé záležitosti ostatních nás uvádí v bujarý smích) a vtipné urážky zasáhnou někoho jiného.⁴⁸

Směšnost komiky se váže významně na sociálně-kulturní kontext, neboť právě v kontextu reálných skutečností našeho světa můžeme považovat generační, třídní, sexuální, etnické či profesní diference za komické. Především pro sitcom, kde jsou

⁴⁷ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 27.

⁴⁸ FREUD, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. s. 174-218.

charaktery jednotlivých postav výrazně typizované, se ukazují tyto rozdíly jako veledůležité. Zároveň komika poskytuje svou hravostí, nevážností a překvapením jistou svobodu, což vyrovnává její pozici na vahách společenského posouzení vzhledem k její občasně pokleslosti.⁴⁹

Kontext vážné i nevážné kulturní, a především popkulturní tvorby, neustále zásobuje komiku novými možnostmi, protože se nabízí širší pole postav, příběhů či scén, na které je možné nejen odkazovat, ale i tvořit jejich nápodobu či parodii. Při zmínění parodie musíme doplnit i karikaturu, která se se sitcomem váže, neboť na jejich účel v komice upozorňuje Freud: „*Karikatura, parodie a travestie, jakož i jejich praktický protějšek, odhalení, směřují proti osobám a objektům, které vyžadují autoritu a respekt, které jsou v jistém smyslu vznešené. Jsou to prostředky „zur Herabsetzung“ (k ponížení), jak zní šťastný výraz německého jazyka.*⁵⁰ Právě tato možnost „ponížit“ cokoliv vážného se projevuje značně v britském sitcomu, např. posádka vesmírné lodi, která se v televizním zpracování většinou sestává z inteligentních a statečných členů představujících výkvět lidské budoucnosti, je nahrazena skupinkou neschopných a zamindrákovaných břídilů (*Červený trpaslík*) a hrdina odboje, jenž by měl symbolizovat neohroženost a morální postoj vůči silám zla, se ukazuje jako obyčejný člověk nechtěně zatažený do víru šílených nápadů toužící po běžném životě, pročež je ochoten provést takřka cokoliv (*Haló, haló!*). Smazává se zde rozdíl mezi idealizovanými lídry společnosti a průměrným člověkem i s jeho negativními vlastnostmi.

3.1 Základní prvky komiky

V této podkapitole se zaměříme na základní prvky konfigurace komiky (naivita, ironie, humor a absurdita), přičemž rozlišujícím kritériem zde bude pohled zaujímající subjekt ve vztahu ke komice. Ve většině komediální tvorby se nastíněné prvky překrývají a nelze je snadno jednoznačně rozlišit, avšak pro jejich lepší pochopení považujeme za vhodné je podat odděleně. Poté se podíváme i na zvláštní postavení, jenž zastává v komice smích. Tento systém přejímáme z práce V. Boreckého, který v mnohém navazuje na rozlišení komiky u Kierkegaarda.

⁴⁹ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 142-146.

⁵⁰ FREUD, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. s. 174.

3.1.1 Naivita

„Naivita představuje nevědomost komického. Subjekt vytváří komiku bezděčně, aniž by si toho byl vědom. Stává se tak předmětem smíchu pro druhé, kterým je naopak komika zřejmá. Z hlediska subjektu lze jeho situaci vyjádřit: jsem k smíchu, aniž bych si toho byl vědom.“⁵¹ Bývá spojována s neviností a prostotou, právě proto naivní chování označujeme často za dětské. Naivita patří k nejcharakterističtějším rysům mnoha postav sitcomů. Spojuje se často s teorií superiority, protože postava, jež pronese cosi směšného nebo komického provede, si neuvědomuje své zesměšnění, avšak ostatní postavy či divák ano, a tudíž mohou cítit převahu nad někým směšným. Jak bylo naznačeno již výše, hranice mezi jednotlivými prvky jsou propustné, tudíž o rozlišení mezi naivitou či absurditou komiky mohou mít různí diváci odlišné názory.

Pro sitcom se naivita ukazuje jako velmi produktivní, neboť kvůli absenci vědomí vlastní směšnosti může postava své hlouposti opakovat v mnoha obměnách napříč celým seriálem, přičemž se z některých hloupostí může stát i hlavní hláška postavy a divák ocení i slabší vtip, neboť od postavy svým způsobem něco hloupého očekává, např. jazykové nesmysly vytvořené strážníkem Crabtreeem (*Haló, haló!*) nebo téměř dokonalé plány Kocoura (*Červený Trpaslík*). Při používání naivity musí být tvůrci obezřetní, protože při jejím nadužívání může po čase přijít snaha sitcomu o komičnost divákovi až příliš dětinská. Důležitým se tedy jeví rozumné dávkování do jednotlivých epizod a zároveň se může použít i zesílené upozornění na nadcházející hlášku (delší pauza či opakující se zlomová situace).⁵²

Zároveň se pro sitcom jeví nevhodným, aby měl až příliš naivních postav, což nemusí být problémem, pokud se naivita postav projevuje vždy v jiném tématu (profese, mezilidské vztahy, každodenní logika atd.), pak se pozice „toho hloupého“ proměňuje s probíhajícím dějem a divák má před sebou stále nějaké směšné postavy. Naivní postava dává zároveň možnost pozvednout status ostatních, např. Roy by působil jako větší geek, pokud by nepracoval s extrémním Mossem (*Ajtáci*), a dokonce i Lister může působit v kolektivu Kocoura, Rimmera a Krytona jako lidská bytost (*Červený Trpaslík*).

⁵¹ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 40.

⁵² MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 96.

3.1.2 Ironie

„Ironie představuje vědomé zaměření na předmět nebo ve vyhrocené formě proti předmětu, druhé osobě apod. Jejím cílem je výsměch, úšklebek, pošklebek či posměch, kterým subjekt dosahuje pocitu superiority. Z ironie vylučujeme sebeironii, která má již ráz humoru. Z hlediska subjektu lze situaci vyjádřit: je mi k smíchu druhý (druzí, nějaký předmět, situace), jsem schopen vysmívat se druhým, nikoliv však sobě. Ironie se opírá o sebeidentifikaci, ale není v ní uzrálá identifikace s druhým.“⁵³

Jak z Boreckého popisu vyplývá i ironie souvisí především se superiorní teorií komiky, avšak oproti naivitě se zde objevuje nový prvek v podobě záměrného zaměření se na objekt zesměšnění, v našem případě takřka výhradně na jinou postavu sitcomu. Důležitým pravidlem pro ironii je, že zamýšlené nesmí být vyjádřeno doslovně, přičemž od diváka se očekává, že ironii pochopí. Ve své podstatě se jedná o skrytou formu agrese.⁵⁴ Ironie nemusí vždy působit směšně, neboť především při přechodu do sarkasmu a cynismu se často stává dominantnější její funkce upozornit na cosi důležitého. Cestou k zesměšnění někoho nebo něčeho se tak může divákovi vyjevit vážnost dané problematiky či celé nastavení norem naší společnosti. Zároveň u záměrného zesměšňování druhých může především v dnešní době nastávat problém s cílem zesměšnění vzhledem k nárokům na korektnost.

Ironie je pro oblast sitcomu stěžejní, což se jen umocňuje vzhledem k výše naznačené tradici jisté „nepřátelskosti“ postav zejména v britské komediální tvorbě. U některých postav se udržuje většinou jenom ironický tón, pokud přijde na jejich protivníky. Rozdíl se tvoří v úrovni, na které jsou ironické poznámky troušeny, od jednoduchých urážek mezi Listerem a Rimmerem (*Červený Trpaslík*) až po přezíravé intelektuálské narážky Sira Humphreyho na adresu Hackera (*Jistě, pane ministře/premiére*).

Tento typ komična se může někdy setkat i s protikladnou reakcí, protože postava útočící na jiné se nepodrobuje sebereflexi, avšak divák může někdy soucítit s cílem jedovatých narážek, a tak za směšné považuje počínání útočící postavy. Problematicky může působit pro většinové publikum i vysoká koncentrace sarkasmu až cynismu, která je tedy za stran tvůrců řešená nějakým vyvážením charakteru postav, např. Sir Humphrey

⁵³ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 40.

⁵⁴ HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Velký psychologický slovník*. s. 233.

může být cynický, neboť alespoň pro některé diváky takový náhled příslušníka státní správy působí komicky. Kultovním „králem sarkasmu“ se však pro řadu diváků stal Chandler Bing (*Přátelé*), u něhož se tvůrcům podařilo geniálně namíchat osobní nejistotu se snahou zakrýt ji právě sarkasmem.

3.1.3 Humor

„Humor představuje ironický výsměch, který prochází sebereflexí, tj.: je napřed vztažen na vlastní osobu a druhým se vysmívá až sekundárně prizmatem sebevýsměchu. Základním laděním humoru je tedy výsměch sobě samému, jenž může zahrnout i okolí, ale zaměřením na sebe ztrácí ironický hrot. Z hlediska subjektu jde o situaci, kdy jsem schopen reflektovat v první řadě vlastní směšnost. Humor přesahuje prostou sebeidentifikaci v autonomní morálce, akceptující druhého.“⁵⁵

Tento pojem se od předchozích značně odlišuje, neboť humor s sebou nese poměrně vyšší komplexitu. Odkazuje se jím k jistému stylu komična, který bývá často specifikován, v našem případě kulturně-geograficky, tedy britský humor. Při běžném užívání se navíc pojmy jako komika a humor příliš nerozdělují a pro mnohé působí jako synonyma, někdy je humor považován i za pojem rodový. V souvislosti s humorem se bavíme často o jakémsi stavu či celkovém naladění člověka, jak dokládá i jeho výstižná definice z psychologického slovníku: „*radostný citový stav vyvolaný komickou myšlenkou, nápadem či situací*“⁵⁶, řadu lidí pak humor charakterizuje po velkou část jejich života, přičemž se pojí s jejich pozitivním vyladěním, schopností přijímat nezvyklé situace s nadhledem a často z nich dělá příjemnější společníky.

V souvislosti se sitcomem se pojem humoru váže spíše s celkovým vyzněním díla či specifickým humorem jedné postavy. Vzhledem k tomu, že se vyznačuje na rozdíl od ironie i sebereflexí, získává divák představu o typickém humoru sitcomu až postupným skládáním dialogů nebo jednání daných postav. Jinými slovy, pro pobavení naivitou či ironií postačí divákovi bez problému jedna oddělená scénka, kdežto k pochopení humoru se jeví jako vhodnější delší sledování. Zároveň se sledováním specifického druhu humoru ukazují i preference diváka, který výběrem jednotlivých sitcomů ukazuje na vlastní smysl

⁵⁵ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 40-41.

⁵⁶ HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Velký psychologický slovník*. s. 198.

pro humor. S tímto pojmem se dostáváme dál od jednotlivých postav či zápletek k otázkám celkového zaměření sitcomu a jeho rezonance u publika.

3.1.4 Absurdita

„Absurdita překračuje humoristický sebevýsměch přesahem subjekt-objektové polarizace, která však není nevědomá jako u naivity, ale opírá se o náhled absurdity světa. Absurdní komika participuje na kosmické komice a vzdává se vědomě humoristické sebereflexe s plným vědomím vlastní nepodstatnosti a bezvýznamnosti. V absurditě je autonomie překonána autenticitou.“⁵⁷

Nesmysl je pro absurditu jistou metaforou světa. Absurdní komika se často vystavuje nebezpečí, že nebude pochopena nebo nebude pokládána za směšnou (nutno podotknout, že řada absurdních okolností našeho světa nás nutí spíš brečet), neboť zdánlivě absurdní metafory mohou často odhalovat překvapivou hloubku problému.⁵⁸ Prvek překvapení či vybočení z běžných pravidel kauzality spojuje absurditu především s teorií inkongruence. Nehodláme zde rozebírat filozofické směřování absurdismu, jak ho prezentoval např. A. Camus, avšak musíme připustit, že právě absurdní humor se svojí hravou nesmyslností poskytuje mnohým lidem oporu, neboť shledávají běžný život také svým způsobem absurdní.

Z pohledu komediální tvorby se ukazují především v Británii jako velmi plodné skečové show, celosvětový úspěch slavila tvorba skupiny Monty Python, ale i sitcom zdařile využívá absurdity. Mluvíme zde předně o ději jednotlivých epizod, který se pomocí jakékoliv drobnosti či nedorozumění vlivem neobvyklých reakcí postav dostává do spirály absurdních konsekvencí, např. jediná Mossova neuvážená výmluva vede k tomu, že všichni považují Jen za mrtvou (*Ajtáci*) či Listerova touha po indickém jídle vede prezidenta Kennedyho k tomu, aby se stal svým vlastním vrahem (*Červený trpaslík*). Nejen jednotlivé epizody, ale i celé prostředí sitcomu může těžit komiku z absurdity, jak se ukazuje na příkladu Reného, jež musí neustále spolupracovat s francouzským odbojem i německým velením města, což vytváří obrovské pnutí, které je zároveň svou směšností pro diváka nehledě na skutečnou situaci okupované Francie přijatelné (*Haló, haló!*).

⁵⁷ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 41.

⁵⁸ HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Velký psychologický slovník*. s. 11.

Zároveň absurdita může posloužit i jako jedno z hlavních témat sitcomu. *Jistě, pane ministře/premiére* pracuje s představou o vlivu jednotlivých politiků a degraduje ji v protikladu k všemocné byrokracii (zda to považovat za absurdně směšné, reálné či obojí dohromady ponecháváme na čtenářově preferenci). *Červený trpaslík* zase pracuje s neodbytnou otázkou po smyslu lidské existence vyhrocené extrémní situací, ve které se Lister (jako poslední člověk ve vesmíru) nachází, přičemž právě sci-fi možnosti cestování v čase či konfrontace s vlastním já z jiných dimenzí tvoří výjimečné pozadí právě pro absurdní komiku. Na diváka pak tato absurdita může mít značný vliv při vnímání a chápání reálného světa, což se komediální popkulturní tvorbě, vzhledem k jejímu nízkému statusu v porovnání s vysokou kulturou, dlouhodobě odpíralo.⁵⁹

3.1.5 Smích

„Smích a úsměv představují fyziologický, nikoliv nutný doprovod komiky. Jako tělesný korelát komické, tj. směšné, veselé nálady jsou smích i úsměv v psychické rovině výrazem šťastného a veselého emocionálního vyladění.“ Zároveň však Borecký upozorňuje na nejen komické důvody smíchu: *„Smích lze navodit i mechanicky (šimrání, lehtání), chemicky (různé intoxikace), nejen komikou.“*⁶⁰

Ve velké míře působí smích jako prvek uvolnění napětí, které se v člověku hromadí nutností dodržovat sociální zvyklosti a normy, přičemž přirozenou součástí komiky je podrobovat tyto normy kritice, což smích jako následek pojí předně s teorií relaxace. Na zvláštnost samotného smíchu jako lidské reakce upozorňuje i Bergson, neboť v něm vidí zároveň jisté gesto obranné reakce.⁶¹ Smích i úsměv se u lidí vyskytuje v řadě často rozlišných situací a nemusí být vždy na místě. Zároveň na každého může působit komika jinak, nejdůležitější se jeví pro spuštění smíchu u diváka jeho osobní nastavení hodnot a momentální rozpoložení.⁶²

Ačkoliv je smích spíše provázející prvek komiky a jedná se o reakci na předcházející prvky komediální tvorby, zařazujeme tento pojem do této podkapitoly, neboť právě schopnost rozesmát diváka je pro sitcom klíčová. To, zda se jedná o čistý sitcom, nebo o

⁵⁹ BÍLEK, Petr A., *Estetická hodnota děl populární kultury v pragmatickém pojetí Richarda Shustermana*. In: BÍLEK, Petr A., Martin KAPLICKÝ, Vladimír PAPOUŠEK a David SKALICKÝ. *Kontext v pohybu: (neo)pragmatické úvahy o literatuře a kultuře*. s. 249.

⁶⁰ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 28-29.

⁶¹ BERGSON, Henri. *Smích*. s. 90.

⁶² HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Velký psychologický slovník*. s. 535.

jakýkoliv jeho hybrid, nehraje pro publikum roli, protože o úspěšnosti či neúspěšnosti sitcomu rozhoduje především jeho potenciál vyloudit u diváka smích.⁶³ Zároveň však neplatí přímá úměra, čím více smíchu sitcom v lidech vzbudí, tím úspěšnější bude, neboť fanoušci si žádají i jistou konzistenci v jednání postav. Z dlouhodobého pohledu se snaha o vyždímání co nejvíce vtípů z jisté situace či postavy může tříštit s dlouhodobou představou diváků o charakteru postavy. Při vyčerpání inspirace se tedy někteří tvůrci uchylují k scénám plodícím spíše laciný smích, což mnoho diváků odrazuje.

Jako velká výhoda pro tvůrce se ukazuje přítomnost živého publika při natáčení sitcomů, protože se podle jejich reakcí mohou rozhodnout pro nejkomičtější verzi dialogů. Herci sami pak mohou upravit tón hlasu, grimasy, načasování hlášek apod. právě podle smíchu z publika. Mills také upozorňuje na to, že ve zvukové stopě sitcomu se především objevuje smích publika (někdy též údiv či ovace), ale nikdy ne vyjádření nespokojenosti či znechucení obecnstva.⁶⁴

3.2 Teorie superiority

Superiorní teorie se zaměřuje na příčinu komiky a svým původem je nejstarší ze základních teorií. Za původ směšnosti považuje převahu či nadřazenost jednoho člověka nad druhým tím, že ho dokáže zesměšnit. V užším smyslu tedy směšnost vytváří až navozený stav superiority. Jak jsme již nastínili, pojí se především s ironií a naivitou. Ačkoliv její kořeny sahají do antického Řecka, jeví se i pro nás jako velmi produktivní, neboť stojí na mezilidské interakci, která se v průběhu času příliš neměnila. Přestože s sebou nese základní rozdělení teorií komiky jisté problémy, vzhledem k jejich proplétání a možnému zjednodušení, pokusíme se je zde představit a poukázat na to, jak vznik a působení komiky sitcomu může být osvětleno právě s jejich použitím.

Svůj původ nachází teorie jinak označovaná jako nadřazenosti/podřazenosti již u Platóna a Aristotela, kteří poukazovali na negativní stránku takové komiky, protože smích se zde vytváří na úkor někoho jiného, lidé se smějí neštěstí nebo směle druhého, což je svým způsobem urážka.⁶⁵ Jak ale praví Aristoteles obecně ke komedii, nejedná se o zesměšnění jakékoliv lidské negativní stránky: „*Komedie je, jak jsme již řekli, zobrazením lidí horších, ne však ve všech jejich špatných stránkách, nýbrž jen v těch,*

⁶³ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 100.

⁶⁴ Tamtéž. s. 103.

⁶⁵ Tamtéž. s. 77.

kteřé vzbuzují smích. Směšné je ovšem částí ošklivého: směšnost je totiž jakási chyba a ohyzdnost, která však nezpůsobuje ani bolest, ani škodu,⁶⁶. Teorii superiority v novověku rozvíjí Thomas Hobbes, který smích považuje za „výraz náhlého získání převahy (sudden glory)“⁶⁷ a René Descartes zase poukazuje na to, že lidé ponížení nebo vyčlenění ze společnosti z důvodu své tělesné či mentální jinakosti používají výsměch k tomu, aby ostatní uvrhli také na nižší úroveň a dokázali si, že ostatní také potkává neštěstí.⁶⁸

Tím se dostáváme k odvrácené straně komiky, neboť v případě, že někdo získává pocit nadřazenosti, stává se tak většinou na úkor někoho, kdo je zesměšněn či ponížen. Problém pak vzniká tím, že cílem častého zesměšňování se stávají lidé rozdílní od obecné představy od normálu. To může vést k udržování a posilování předsudků, co se rasy, sexuality či genderu týče. Především v dnešní době pak vyvstává otázka, kde je hranice mezi svobodnou komikou a kde se jedná o nevhodné bigotní zesměšňování. Mills v tomto případě poukazuje na otázku, jak určit čemu se diváci smějí v případě, že sitcom obsahuje nevhodné poznámky či urážky. Předpokládá se, že publikum reaguje v mnoha případech smíchem, protože názory vyjádřené zesměšňující postavou považují za překonané, směšné a poukazující na malost postavy, která je pronáší. Zároveň visí ve vzduchu otázka, zda to tak vnímá každý divák a zda se jisté zavedené stereotypy neudrží ve společnosti právě i kvůli jejich neustálému používání, byť jenom jako komického prvku. Nemůžeme si být jisti, zda se divák směje zesměšňující postavě nebo spolu s ní.⁶⁹ Podle Millse může být za problematickou považována i zesílená zvuková stopa smíchu v sitcomu, neboť: „*Masa smějících se lidí na zvukovém stopě nenaznačuje pouze to, že něco je vtipné; naznačuje, že něco je zjevně, jasně, nezpochybnitelně a bezproblémově zábavné, přičemž takové reakce jsou kolektivně definovány i zažívány.*“⁷⁰ Jinými slovy, je v pořádku se takovým věcem smát, protože to tak má pociťovat každý.

Do jaké míry tedy sitcom a televizní komediální tvorba celkově využívají nadřazenosti jednotlivé postavy nad druhou k upevňování stereotypů, nebo zda slouží jako možnost pro pobavení méně privilegovaných tím, že i vyšší členové společnosti mohou být zesměšněni, zůstává na jednotlivých pořadech a jejich zaměření. U mnohých sitcomů jsme svědky toho, že zábava se dá produkovat na téměř jakémoliv téma, aniž by

⁶⁶ ARISTOTELÉS, *Poetika*. s. 66.

⁶⁷ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 57.

⁶⁸ DESCARTES, René. *The Passions of the Soul*. In: *The Philosophical Writings of Descartes, Volume 1* s. 393.

⁶⁹ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 80-81.

⁷⁰ Tamtéž. s. 81 (vlastní překlad).

se muselo používat přehnané zesměšňování či nevhodné narážky. Přitom sitcom je se svými typizovanými postavami poměrně náchylný k tomu, aby využíval jako popud k smíchu právě nešvary spojované s pohlavím, rasou, národností či sociální třídou. V takovém případě záleží na tom, jak citlivý přístup zvolí tvůrci, jaké naladění panuje u diváků a obecně na nastavení společnosti vzhledem ke kulturním zvyklostem a normám.

Jak jsme již naznačili u naivity a ironie, pro sitcom je komika plynoucí z pocitu nadřazenosti čímsi nepostradatelným. Smích může vyvolat jak jednání zesměšňující postavy, kdy se divák směje spolu s postavou někomu či něčemu jinému, tak i jakékoliv jednání postav bez tohoto záměru, kdy jsou postavy z jejich pohledu nezáměrně směšné, avšak divák se směje jim, neboť je v pozici nadřazené vůči nim. Uvědomuje si směšnost jejich jednání plynoucí z jejich přehnaných reakcí či nepochopení norem, podle kterých by se měli zachovat. Oba zdroje komiky se mohou prolínat, neboť v sitcomu se nezdá vyskytovat situace, kdy směšně působí zesměšněná i zesměšňující postava (vnímání, co je komické, záleží pak často pouze na divákových preferencích).

3.3 Teorie inkongruence

Tato makroteorie komiky si zakládá především na kontrastu, konfliktu či nesourodosti jako zdroji komična. Zajímá se o to, co spouští smích, v jaké situaci vzniká. Charakteristickým znakem pro toto pojetí je jistá ambivalence mezi naším očekáváním a zcela odlišným vyústěním. Komika zde porušuje konvence a nabourává zavedená pravidla. Za jejího původce bývá označován Immanuel Kant a mezi klasické protagonisty se řadí Arthur Schopenhauer či Søren Kierkegaard.⁷¹ Lze sem podřadit například i teorii konfliktu a mnohdy se nevyhneme ani tomu, že kooperuje se superioritou, protože vytvoření pozice nadřazeného bývá často provázeno konfliktem či nesourodostí se zavedeným stavem věcí.

Směšné se podle ní může stát cokoli, co neodpovídá zavedeným normám či běžnému průběhu daných situací. Původ smíchu je tedy v něčem odporujícím našemu rozumnému uvažování, jak upozorňuje Kant: „*Ve všem, co má vzbudit živý otrárající smích, má být něco nesmyslného (...). Smích je afekt z náhlé proměny napjatého očekávání v nic. Právě tato proměna, která pro rozvažování jistě není potěšující, přece na okamžik nepřimo*

⁷¹ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 46.

potěší velmi živě.“⁷² Podobně se vyjadřuje i Schopenhauer: „Příčinou smíchu je každopádně náhlé vnímání nesouladu mezi konceptem a skutečnými objekty, které byly v nějakém vztahu promyšleny a samotný smích je jen vyjádřením této nesrovnalosti.“⁷³ Tento pohled počítá se smíchem jako jedinou adekvátní reakcí na inkongruenci, což může vyvolat dohady, neboť za komické mnohdy považujeme i něco, na co nereagujeme hlasitým smíchem. Větší problém se však pojí s tím, že nastíněný přístup nestanovuje žádné limity a cokoliv nesourodého považuje za směšné, ale ze zkušenosti víme, že inkongruence vyvolává smích pouze v některých kontextech.⁷⁴

I přes tyto problematické otázky platí tato teorie za nejobecnější, neboť důležitost inkongruenci či protikladným tendencím při vyvolávání komiky přisuzují i zastánci ostatních teorií.⁷⁵ Přestože každá nesourodost nemusí nutně vyvolávat smích, jistý prvek nesourodosti, překvapení či protikladnosti se pojí takřka s každou příčinou komična. Zároveň je potřeba, aby si divák mohl být jistý, že se jedná o komedii. Spousta scén z hororů, thrillerů či soap opery také obsahuje inkongruenci, avšak smích nemají vyvolávat (existují však i diváci, kteří si užívají jejich „směšnost“). V případě sitcomu tvůrci utvrzují diváky o komičnosti zapojením smíchu studiového publika. Divák sám pak ví, že jakmile rozpozná pořad jako komediální, tak tomu může nastavit i své očekávání.

Jak Mills ukazuje, přijetím této teorie se dostáváme blíž k porozumění vlivu komediální tvorby na společnost:

„Skutečnost, že teorie inkongruence dokazuje, že humor spočívá na odklonu od sociálních norem ukazuje, jak užitečná může být při debatě o společenské hodnotě komedie a sitcomu. Teorie tedy naznačuje, že komedie dává smysl pouze pro diváka chápajícího a přijímajícího to, co je normální, protože bez těchto norem je nesoulad jen stěží viditelný. To se v debatě hodí pro ty, kteří vidí sitcom jako konzervativní, protože se neustále vysmívá deviantnímu chování. Přesto, prezentováním nesrovnalostí a deviací jako něčeho příjemného tato teorie také naznačuje, že komedie může demonstrovat slabou a umělou

⁷² KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. s. 166.

⁷³ SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will and Idea, Volume 1*. s. 95 (vlastní překlad).

⁷⁴ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 84.

⁷⁵ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 139-140.

*podstatu společenských norem, čímž podkopává jejich předpokládanou transparentnost a samozřejmost.*⁷⁶

Jak jsme ukázali již dříve s Millsem a Slunčíkem, jednou ze základních charakteristik sitcomu je jeho stálost a jistá předvídatelnost jako žánru, avšak jeho stabilita se zároveň pojí s neustálým přivalem nesrovnalostí, konfliktů a nesourodých podnětů, které pro diváka musí působit alespoň částečně nepředvídatelně, neboť prvek překvapení je nedílnou součástí komična. Pro sitcom se zároveň jako veledůležitá ukazuje nejen vazba na obyčejné, každodenní lidské problémy a situace, kvůli nimž si sitcom snáz spojí se svým životem, ale zároveň i vazba na vážnou televizní nebo filmovou tvorbu, kterou mohou parodovat či vystavovat její tradiční postupy neočekávané komické kritice. Produktivně zde může působit nabourávání zažitých žánrových postupů či konvenční zpracování jednotlivých prostředí.⁷⁷

Divákovi se tak u sitcomu naskýtá celá řada vrstev, v nichž může nacházet nesourodé situace ústící v jeho pobavení. V případě, že si postavy samotné uvědomují podivnost/komičnost vzniklé situace či dialogu, může se smát divák s nimi (nezáleží na tom, zda si to uvědomují všechny postavy nebo pouze jedna). V jiných případech si žádná z postav neuvědomuje dostatečně situaci, či ji vnímá jako vážnou, avšak pro diváka se stává komickou právě tím. Někdy situace samotná nemusí působit komicky, avšak směšně působí po zasazení do širšího kontextu či spojením s neočekávanou popkulturní referencí. Diváka může rozesmát i nečekaná změna přístupu tvůrců, neboť si zpětně uvědomuje své očekávání dané televizními normami a zažitými postupy natáčení, které mohou při svém porušení poukázat na směšnost běžné televizní praxe.

3.4 Teorie relaxace

Poslední ze základních makroteorií komiky se zaměřuje na účinky komiky spíše než na její původ. Pracuje s koncepcí uvolnění přebytečné energie a osvobozující funkcí komiky. Poukazuje na pozitivní vliv smíchu vzhledem k psychickým překážkám, jež jsou jednotlivci kladeny formou společenských norem a mnohých tabu. Za jejího původce se

⁷⁶ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 87 (vlastní překlad).

⁷⁷ Tamtéž. s. 83.

považuje Herbert Spencer, ovšem její podoba se formovala nejvýrazněji za přispění Sigmunda Freuda s jeho psychoanalytickým přístupem.⁷⁸

Civilizovaná společnost vždy určovala nějaké hranice přijatelného chování a také stanovovala jistá tabu, což se povětšinou týkalo násilí, sexu či smrti. Právě v jejich překvapivém narušení pomocí vtipu (potažmo komična obecně) viděl Freud cestu pro uvolnění reakcí potlačovaných superegem: „*Řekli bychom, že smích vzniká tehdy, když suma psychické energie, která byla dříve používána k obsazení jistých psychických cest, se stane nepoužitelnou, takže může najít volné energetické vybití.*“⁷⁹ Právě možnost zasmát se něčemu společensky nevhodnému či zakázanému považuje za přirozenou součást vypořádání se jedince se značnými tlaky uvalenými na něj skrze morální pravidla. Mills si pak uvědomuje, že s touto funkcí komediální tvorby zřejmě počítají i kontrolní orgány veřejnoprávního vysílání: „*Předpisy opakovaně dovolovaly komediím, aby pracovaly s tématy jako sex, nevhodný jazyk a násilí takovým způsobem, jaký by pro ostatní druhy vysílání nebyl přijatelný, což naznačuje jiné limity režimu než u vážnějších žánrů.*“⁸⁰

Otázkou zůstává, do jaké míry lze zavedené normy nabourávat pro pobavení diváků a jejich uvolnění. Ožehavě působí tato hranice například vzhledem k osobám s psychickým či tělesným postižením. Povšimněme si, že v absolutní většině případů se v sitcomech cílem směšnosti nestává postižený, ale postavy, jež ve spojitosti s nimi jednájí nebo mluví jaksi nevhodně. V *Inbetweeners* si postavy samy uvědomují, že se dostaly až na úplné dno, když nechtěně zaútočily (verbálně či tělesně) na postižené, což působí přijatelně komicky. V epizodě *Ajtáku*, kde Roy předstírá postižení, se stává směšným on sám, situace se stává komickou jeho neadekvátní reakcí, kdy za jediné východisko považuje hrát vozičkáře, ačkoliv to působí absurdně. Pomyslnou hranici v této oblasti nabourává *Kancl*, avšak ani zde nemůžeme mluvit o nemorálnosti (řada diváků si ovšem osobitý humor Rickyho Gervaise vykládá po svém).

Problematicky působí i otázka smrti v komediální tvorbě. Poměrně snazší výchozí pozici zde má kreslená či animovaná komika, neboť oproti hrané může ukazovat spoustu tělesných funkcí či brutalit v kontextu sitcomu nemyslitelných. Zároveň se ale animace pro dospělé dostává kvůli této svobodě do konfliktu s částí společnosti, která si spojuje

⁷⁸ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 46.

⁷⁹ FREUD, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. s. 140.

⁸⁰ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 88 (vlastní překlad).

animovanou tvorbu stále pouze s dětmi, a tak v tom vidí potenciální nebezpečí.⁸¹ I hrané sitcomy mohou využívat smrt jako svůj výchozí bod, o čemž svědčí již jejich názvy jako *My Dead Dad*, *One Foot in the Grave* nebo *Six Feet Under*. Za ukázkový případ britské otevřenosti i v tomto tématu považujeme skeč *Monty Pythons Flying Circus (The Royale Episode)*, kde pohřebák nabízí pozůstalému možnost uvařit jeho matku k snědku, a pokud by se snad cítil kvůli tomu špatně, tak mu mohou vykopat hrob, kam by se vyzvracel (nutno podotknout, že celá scéna končí výrazným odmítnutím ze strany publika – divák to může vnímat jako součást komiky skeče i jako oprávněné vyjádření nesouhlasu).

Zpracování vážných a problematických témat se tedy ukazuje jako jedna z velkých výzev pro komediální tvorbu, ale zároveň i jako obrovské pole možností pro smích. Právě teorie relaxace ukazuje, jak nepostradatelná je pro duševní rovnováhu jedince možnost zasmát se. Svým způsobem sitcom působí jako zdroj radosti a odreagování pro společnost. Dle našeho názoru velmi přiléhavě popisuje tuto funkci Borecký: *Svět komiky nestojí v nepřátelství proti světu všednosti či světu vážnosti, ale funguje jako určitý ventil, uvolňující sevření jejich stísněných zdí.*⁸²

3.5 Teorie narážek a sebenaplňující komika postavy

Nyní se již nenacházíme na půdě obecně uznávaných makroteorií komiky, neboť pouze s jejich použitím by vysvětlení komiky sitcomů bylo dle našeho názoru neúplné. Všechny tři makroteorie posloužili naší potřebě, avšak mají jistá omezení z důvodu svého ustavení dávno před televizní komikou. Jejich základy spočívají na vysvětlení komiky vtipu či jednorázové komické situace, což je stále nosné pro vysvětlení komična sitcomu, avšak cítíme potřebu k nim přidat ještě narážkovou teorii, jak ji prezentuje Mills, a ještě upozornit na důležitý prvek sebenaplňujícího chování sitkomových postav, jak jej spatřujeme my.

Mills ukazuje, že doufat ve vysvětlení komiky sitcomu pouze skládáním jednotlivých vtípů a scének dohromady, by bylo zavádějící a nedůsledné:

„Sitcom je však tvořen mnoha komickými momenty spolu s celou řadou příběhů a estetických faktorů. Analyzovat samotný vtíp znamená ignorovat rozmanité nástroje, se kterými žánr pracuje. Je to koncept „komického popudu“, který pomáhá spojit teorie a

⁸¹ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 90-92.

⁸² BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 145.

žánr dohromady, protože sitcom lze chápat jako text, jehož každý aspekt má zajistit úspěšné dosažení potěšení z komedie.“⁸³

Tato teorie se přímo váže na to, co jsme rozebírali již v definici samotného žánru sitcomu. Tedy důležitost toho, aby pořad divákovi dal jasně najevo, že se jedná o komediální tvorbu a smát se jeho obsahu je na výsost žádoucí. Ukázat na potenciální směšnost daného sitcomu, či ji ještě umocnit, lze mnoha způsoby jako například zařazením do vysílacího bloku tradičně určeného pro pobavení, vysíláním trailerů s výběrem několika komických scén, zesílením smíchu živého publika apod., prakticky čímkoliv ukazujícím divákovi, že se nejedná o informující a vzdělávací pořady nebo reality show. Teprve v případě, kdy je sitcom již široce známý a má vybudovanou fanouškovskou základnu se mohou trailery zaměřovat víc i na osobní linky postav, které nemusí být nutně pouze komické. Narážková teorie tedy klade největší důraz na to, aby o sobě dal sitcom vědět již od počátku sledování, že má jasný účel pobavit diváka, čemuž jsou podřízeny dějové linky i charakteristika postav. Někdy poskytují jistá vodítka pro diváky jména tvůrců, kteří se na novém sitcomu podílejí (čímž přitáhnou diváky, kteří by jinak o sitcom neměli zájem) či zařazení oblíbených herců.⁸⁴

Ani teorie narážek nevznikla bez jistých dřívějších náznaků. J. A. Paulos poukazoval na to, že „*vtipy bývají většinou uvedeny nějakým druhem metanarážek*“⁸⁵, P. E. McGhee mluvil o vkládání jistých signálů a U. Eco upozorňoval na rámce komedie.⁸⁶ Avšak až Millsova teorie řadí tyto narážky či vodítka z jistého pohledu nad samotné vtipy a směšné scénky a pracuje s nimi jako s přímými prvky vymezení se sitcomu vůči ostatním žánrům. Zároveň spojuje charakter těchto narážek i s úspěchem opakujících se hlášek, které staví svoji komičnost právě na repetici.⁸⁷

V ostatních televizních seriálech nezábavní povahy se nepříjemné a nechutné postavy vyskytují spíše epizodně, a pokud jde o kontroverzní antihrdiny, ti mají většinou příběhově opodstatněné zlé chování.⁸⁸ Kdežto v komediální tvorbě divák s oblibou sleduje i řadu morálně pokřivených postav často jednajících proti obecně přijímaným pravidlům. Typickosti takových postav v britských komediálních seriálech jako *Hotýlek*,

⁸³ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 92 (vlastní překlad).

⁸⁴ Tamtéž. s. 92-98.

⁸⁵ PAULOS, John A. *Mathematics and Humor*. s. 52.

⁸⁶ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 94.

⁸⁷ Tamtéž. s. 96.

⁸⁸ MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. s. 194-195.

Naprosto dokonalá, Černá zmije a Kancl si všimá Mittell, a to právě v kontrastu s dnešními oblíbenými antihrdiny: „*Skoro ve všech těchto komediálních případech se jako diváci ocitáme v pozici, kdy se stavíme proti těmto nesympatickým hrdinům, s pobavením sledujeme jejich selhání a posmíváme se jejich extrémnímu chování, překračujícímu stanovené meze.*“⁸⁹ Z našeho pohledu se tu však vyskytuje jistá dualita, se kterou část diváků jistě odsuzuje jednání postavy a zaslouženě se jí směje, ale zároveň si musíme být vědomi i diváků, kteří si i k záporné postavě vybuodovali kladný vztah a z rozličných důvodů jí přejí úspěch. Považujeme to za důsledek precizně zpracované směšné postavy, jež vděčí za souznění s divákem své komičnosti či promyšlenému odůvodnění jejich kroků. Divák si s ní zkrátka vytvoří emoční vztah, často založený na vnímání občasné směšnosti vlastního jednání.

Se sitcomem se pojí i zvláštní případy (a to nezdá se), kdy tvůrci vyškrtnou ze scénáře dobré vtipy, které by podle jejich zkušeností určitě zabraly, protože by neodpovídaly charakteru postavy či narativu sitcomu.⁹⁰ Vystává tedy otázka, proč je takové ochuzení se o smích z jejich strany potřeba. Z našeho pohledu to má co do činění především s koherencí postavy. Většinou si spojujeme souznění diváka s postavou skrze její kladné vlastnosti, emocionální prokreslení či zajímavý vývoj, tyto charakteristiky i vývoj však řadě sitcomových postav chybí, jak ukážeme v samostatné kapitole. Přesto se řada pochybných postav z britských sitcomů stala miláčky diváků, neboť, jak se domníváme, si dokázali udržet svůj charakter plynoucí ze sebenaplňující a originální komiky sebe samých. Právě tento druh komiky postavy sahá mimo vysvětlení makroteorií komiky i jejich spojení.

Tento přístup se opírá o humor, jak jsme ho nastínili výše, protože se také místo jednotlivých vtipů nebo scén snaží operovat s komplexnějším viděním komiky postavy. Ačkoliv se samozřejmě postavy jeví smíchu hodnými či nehodnými vzhledem k jednotlivým okamžikům, vidíme jistý rys jejich charakteru, potažmo jejich komičnosti, jenž se nedá vysvětlit pouze komickou nesourodostí či projevem nadřazenosti/podřazenosti. Mluvíme zde o specifickém vystupování postavy, jejím duševním naladění, tělesném i verbálním projevu, a to vše dohromady tvoří celek, se

⁸⁹ MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. s. 196.

⁹⁰ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 93.

kterým si divák po čase spojuje nejen osobitý styl humoru, ale i obecné vystupování postavy, její roli v ději a vzájemnou interakci s ostatními.

Právě vytvoření kompaktní komediální postavy a udržení její integrity během celého sitcomu považujeme za znak úspěšné práce tvůrců. Práce pochopitelně náročné, avšak nesoucí s sebou odměnu v podobě dlouhotrvající fanouškovské přízně publika. Jde o to, aby postava byla svým způsobem předvídatelná a snadno uchopitelná divákem, ale zároveň v konkrétních případech překvapivá tím, čím vším dokáže diváka pobavit a jaká škála narážek, vtipů, jízlivostí, posunků, urážek a břitkých odpovědí se v ní skrývá. V případě, že je takový rámec postavy již úspěšně ustaven, mohou si tvůrci dovolit i občasný krok mimo vymezení postavy, při kterém se neobvyklé jednání postavy stává o to vtipnějším a dlouhodobému divákovi poskytuje užitek, neboť dokáže detekovat, že tak by se přeci postava obvykle nezachovala. Tato komická vykočení zároveň mohou při častém nasazování vést k negativnímu vnímání, protože divák může nabýt dojmu přílišné změny postavy či nekonzistentnosti jejího charakteru.

3.6 Obtížné postavení komiky v kultuře

Postavení komiky v umění lze považovat za přinejmenším obtížné, protože se obvykle spojuje s nevážným. Zároveň pokusy o její teoretické uchopení budou ze své podstaty neveselé. Nutno podotknout, že otázkám komiky se věnovali nejváženější myslitelé mnoha dob od Platona a Aristotela přes Descartese s Kantem až po Bergsona s Freudem.⁹¹ Sám S. Freud považoval humor za jeden z nejvyšších psychických výkonů,⁹² avšak dlouhodobě se nepovažoval za něco rovného vážnému umění. Právě teoretické analýzy a vysvětlování toho, proč je něco komické/vtipné s sebou nese další nástrahu, jak dokládá aforismus E. B. Whitea, který přirovnává analýzu humoru k pitvě žáby, neboť jen několik lidí o ni jeví zájem a žába kvůli tomu umře.⁹³

Pro pochopení jisté podřadnosti komiky táhnoucí se skrze staletí nabízí produktivní pohled Tzvetan Todorov, který při popisu estetiky primitivního vyprávění mluví o tzv. zákonu o prioritě vážného: *„Každá komická verze vyprávění je chronologicky pozdější než vážná verze; a také dobré má časovou prioritu před špatným:*

⁹¹ PAULÍČEK, Miroslav. *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*. s. 86-87.

⁹² FREUD, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. s. 213.

⁹³ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 8.

*starší je ta verze, kterou dnes hodnotíme jako lepší.*⁹⁴ Zábava spojená se všedními záležitostmi a nevázaným smíchem se dlouhodobě považovala za vhodnou pro nižší vrstvy. Michail Bachtin však dokázal, jak velký význam měl tzv. karnevalový smích pro společnost, protože poskytoval možnost smát se pro všechny lidi, přičemž mohl směřovat úplně na všechno (včetně samotných smějících se lidí). Karneval se zkrátka prožíval naplno a obracel zavedené společenské normy. Byl časově omezen pouze na některé svátky, a tudíž nekolidoval s církevními obřady a společnost svým způsobem obrozoval.⁹⁵ Výstižně jeho účinky popisuje Borecký: *„Smích je zde prezentován jako kulturněplastický činitel, který svým destruktivním postupem tvoří ventil společnosti a kultuře, jež by bez něho ustrnula v rigiditě.*⁹⁶ Bachtin tedy správně poukázal na důležitost smíchu, avšak ne zcela obecně, jak si všimá Paulíček: *„Pozice karnevalového smíchu ve vysokém umění je tedy významná, huře je na tom komika standardní, nekarnevalová. I ta v sobě nosí malé dědictví středověkého smíchu, totiž jistou ambivalenci. Na jedné její straně stojí pokleslost, výsměch, znevážení a neslušnost, na druhé straně pak svoboda ducha a nadhled.*⁹⁷

Od změn ve společnosti počínajících u průmyslové revoluci a blížících se až ke dnešku vidí řada kritiků problém ve spojení komediální tvorby s masovou kulturní produkcí, jež se ještě umocnila příchodem televizního vysílání. Právě s popkulturní zábavnou tvorbou se tedy pojí řada negativních konotací spojených s uchlácholením nejpočetnějších vrstev obyvatelstva.⁹⁸ Tomu, jak se tato kritika dotýká sitcomu i kritice spojené s typizací menšinových postav se budeme podrobněji věnovat níže.

⁹⁴ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. s. 113.

⁹⁵ PAULÍČEK, Miroslav. *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*. s. 88.

⁹⁶ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. s. 125.

⁹⁷ PAULÍČEK, Miroslav. *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*. s. 89.

⁹⁸ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 92.

4. Vybrané příklady kultovních sitcomů

Za poslední desetiletí vznikla v britské televizní produkci celá řada sitcomů, z nich se mnohým dostalo kritického uznání i divácké popularity. Pro potřeby naší práce se však lépe hodí, aby bylo vybráno několik reprezentativních seriálů, které ukazují obecné kvality britského sitcomu a zároveň v sobě mají cosi originálního, co je odlišuje od běžné produkce. Mezi kritéria pro výběr zároveň patřila i kultovnost v českém prostředí. Nutno podotknout, že do tohoto úzkého výběru pochopitelně nešlo zařadit všechny úspěšné sitcomy. Jak bylo zmíněno již výše, některé skvělé komediální pořady taktéž nejsou zařazeny, neboť se jedná spíše o skečové show (Monty Python's Flying Circus nebo A Bit of Fry and Laurie), které se u nás těší značné popularitě.

Zde předkládáme několik vybraných děl s jejich alespoň zjednodušeným popisem. Jsme si vědomi toho, že se nemůže nikterak jednat o plnohodnotný popis daných sitcomů, avšak pro lepší orientaci v následujících kapitolách považujeme nastínění hlavních aspektů těchto děl za vhodné. U každého uvádíme roky původního vysílání, tvůrce, krátké uvedení do děje a hlavní témata. Poté přidáváme krátké shrnutí toho, proč považujeme sitcom za důležitý pro výběr a zároveň příklady sitcomů částečně zastoupených touto volbou.

4.1 Jistě, pane ministře/premiére (1980-1988)

Tvůrci: Antony Jay a Jonathan Lynn

Nově zvolený ministr pro administrativní záležitosti James Hacker (Paul Eddington) se pouští do donkichotského boje s byrokracií na jeho ministerstvu. Státní správu reprezentuje stálý tajemník sir Humphrey Appelby (Nigel Hawthorne) a ministrův osobní tajemník Bernard Woolley (Derek Fowlds) působí jako pomyslný sluha dvou pánů. Hacker působí komicky, neboť je hnán touhou zviditelnit se a zajistit si co nejvíce hlasů. Často zastupuje divákovu obecnou představu o zmatených a sebestředných politicích, ale také za snaží zasazovat o to „dobré“ řešení, pochopitelný přístup a někdy má až naivní představu o vládnutí. V kontrastu s tím stojí postava sira Humphreyho zasazující se o zachování stability, setrvání stávajících a udržení státní správy u moci. Navíc se mu povětšinou podaří přesvědčit Hackera, aby hrál nevědomě podle jeho not. Toto rozdělení se příliš nemění ani s přechodem Hackera na premiérské křeslo v navazujícím sitcomu *Jistě, pane premiére*. Obtížnost některých rozhodnutí je až překvapující a seriál je naplněn

spoustou cynismu. Na Hackera mají vliv kromě politických poradců i jeho žena a dcera, jež symbolizují přístup obyčejných rozumných lidí a skrze kontakty sira Humphreyho se setkáváme s úřednickými postavami v pozadí, které defacto vládní politiku řídí. Morální dilemata vycházející ze střetu dvou diametrálně odlišných světů pak nejčastěji vidíme u postavy Bernarda (snaha zachovat se správně, ale zároveň dostát roli úředníka).

Pořad si v Británii i u nás získal obrovskou popularitu nejen díky mnohdy sofistikovanému humoru, ale také pro možnost nahlédnout do zákulisí politiky (ačkoliv se britský politický život a systém byrokracie od našeho značně liší, tak řada problémů rozvíjených v sitcomu je českému divákovi až nepříjemně povědomá). Základní dynamika pořadu vyniká v otázce, zda má vláda rozhodovat mezi dobrým a špatným, či mezi řádem a chaosem. Komicky působí Hackerova snaha nikoho nepopudit a pod tlakem okolních záležitostí mnohdy opustit i správnou myšlenku. Postava Sira Humphreyho zase přináší satirický pohled na úřednickou vyšší třídu se svým vynikajícím vzděláním a touhou po moci (opomíjející základní principy demokracie a nechuť k průměrnému obyvatelstvu). Vše je vyjádřeno v obvykle velmi komplikovaných rozhovorech (často jen monolozích) neztrácejících vzhledem k tématu nijak na komičnosti. Jinými slovy, tyto sitcomy působí jako vyhocená brilantně napsaná satira politiky, až vzbuzuje otázku, zda je daleko od pravdy.

Sitcom *Jistě, pane ministře/première* byl vybrán díky originalnosti námětu, úspěchům u odborné i široké veřejnosti a v neposlední řadě i nezanedbatelnému vlivu v českém prostředí. Udělat z prostředí politiky a byrokracie něco tak populárního a vtipného jako tento sitcom lze považovat samo o sobě za obrovský úspěch, k tomu se ještě přidává možnost nahlédnout alespoň v humorné podobě do skrytého zázemí politiky. V Británii si tento sitcom vybojoval hned několikrát vítězství cen BAFTA v kategorii „Best Comedy Series“ a představitel sira Humphreyho opakovaně vyhrával v kategorii „Best Light Entertainment Performance“.⁹⁹ O oblibě u nás svědčí úctyhodné hodnocení na Česko-Slovenské filmové databázi (dále jen ČSFD) 89%.¹⁰⁰ Tomu, jak se tento sitcom otiskl na naši nejen kulturní sféře, se budeme věnovat níže.

⁹⁹ Databáze IMDb/ Yes minister. [online]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0080306/awards>

¹⁰⁰ Česko-Slovenská filmová databáze/ Jistě, pane ministře. [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/74621-jiste-pane-ministre/prehled/>

4.2 Haló, haló! (1982-1992)

Tvůrci: Jeremy Lloyd a David Croft

V malém městečku Nouvion na severu Francie stojí kavárna Reného Artoise (Gordon Kaye), který se během německé okupace za 2. světové války ocitá v nezáviděníhodné situaci. Stává se nedobrovolným hrdinou odboje, avšak stále se snaží vycházet i s německými veliteli městské osádky (plukovník Von Strohm, Hans, Helga, generál Von Klinkerhoffen a kapitán Bertorelli). Je zavlčen do ukrývání britských letců (Carstairs a Fairfax) a neustálých pokusů o jejich návrat do vlasti, přes vysílačku komunikuje s Londýnem, zároveň se nesmí protivit ani komunistickému odboji a německé důstojníky si zavazuje schováváním jejich nakradených uměleckých děl, do toho ve městě působí i gestapo (Otto Flick a Von Smallhausen) a jeden z německých důstojníků (poručík Gruber) usiluje o Reného lásku, kterou však on slibuje svým servírkám (Yvette, Marie a Mimi) za zády své ženy (Edith), o kterou se uchází majitel místního pohřebního ústavu (Monsieur Alfons). Jeho život neulehčují ani jeho tchyně (Fanny) se svým milencem (padělatel LeClerc) a anglický strážník (Crabtree) neumějící francouzsky. René touží po klidu, avšak místo toho se dostává stále do neuvěřitelných situací, je mu ze všech stran vyhrožováno smrtí a jednou je dokonce na oko popraven. Zejména ze strany velitelky odboje Michelle je neustále spolu s personálem kavárny zatahován do nejneuvěřitelnějších akcí, kvůli čemuž se dostávají všichni do absurdních situací plných humoru.

Seriál si získal velkou oblibu svým absurdním humorem a snahou nahlédnout na válku nejenom jako na traumatizující zkušenost, ale i příležitost k poukázání na směšné lidské nešvary, národní stereotypy atd. Dílo balancuje na hraně přijatelnosti některých vtipů (většina diváků měla stále konkrétní zkušenost s válkou) a snaží se zesměšnit takřka cokoli spojeného s válkou. Mnohdy složitý děj vede neustále ke komplikovanějším řešením a takřka zaručený neúspěch všech plánovaných akcí je nevyhnutelný. Sitcom proslul zástupem neměnných postav s řadou neustále se opakujících hlášek i situací jako Reného milostné eskapády, Edithin zpěv, hamižnost německých vojáků, podezřívavost gestapa, převleky oklamávající Němce a vymyšlení neuvěřitelných lží, které někdy budí smích spíše svou kýčovitostí a staví na trapném humoru. Působí až neuvěřitelně, jak snaha o udržení holého života v okupované Francii vedla k vytvoření tak komického sitcomu.

Zajímavá je též otázka řešení jazykové problematiky daného prostředí, kdy divák rozumí všemu, avšak francouzské a anglické postavy si mezi sebou vůbec nerozumějí.

Haló, haló! do tohoto výběru zařazujeme hned z několika důvodů. Jednak částečně nabourává zažitou představu o tom, že sitcom se musí skládat pouze z uzavřených epizod s minimální návazností mezi nimi, jednak ukazuje, že i obtížná a tragická témata se mohou s vhodným přístupem stát vhodným námětem pro sitcom. Dále je nutné podotknout, že tento seriál byl vybrán jako příklad z širší skupiny kultovních sitcomů vycházejících ze zařazení příběhu do minulosti, jakými jsou např. *Černá zmije* či *Dad's Army*. Na ČSFD si tento sitcom udržuje vysoké hodnocení 86%.¹⁰¹

4.3 Červený trpaslík (1988 - současnost)

Tvůrci: Rob Grant a a Doug Naylor

Posádku lodi Červený trpaslík tvoří Dave Lister (Craig Charles), zřejmě poslední žijící člověk ve vesmíru, Arnold J. Rimmer (Chris Barrie), který působil jako Listerův nadřízený a nyní je pouze hologramem, Kocour (Danny John-Jules), tvor vyvinuvší se z kočky domácí, a Kryton (Robert Llewellyn), android naprogramovaný k tomu, aby sloužil lidem. O chod samotné lodi se stará palubní počítač Holly (Norman Lovett), jenž má mít IQ 6000, avšak realita tomu neodpovídá. Všichni se nacházejí tři miliony let v budoucnosti a jsou na těžařské vesmírné lodi osamoceni, protože závada tepelného štítu způsobila smrt celého zbytku posádky. Nejčastěji pořádají „hrdinové“ příběhy výpravy na opuštěné lodě, neznámé planety a celkově cokoliv, co je zabaví během návratu na zem. Povaleč a volnomyšlenkář Lister se svým neobvyklým způsobem snaží nezešílet z představy, že je poslední člověk ve vesmíru, v čemž mu má pomáhat hologram Rimmer, se kterým nevycházela a ani nevychází dobře během společného působení na palubě. Do jejich malicherných sporů jsou zaplétáni i ostatní členové posádky, přičemž se úplně všichni velice často dokážou ztrapnit sami či jim k tomu dopomůžou ostatní. Na svých cestách jsou konfrontováni s řadou slavných osobností, ale především pak s bizarními bytostmi povětšinou toužícími po jejich likvidaci.

Vytvoření sci-fi sitcomu byl na tehdejší dobu poměrně neotřelý nápad (samotný žánr sci-fi se těšil veliké oblibě, př. úspěšný seriál *Star Trek: Nová generace*). *Červený*

¹⁰¹ Česko-Slovenská filmová databáze/ Haló, haló!. [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/109401-halo-halo/prehled/>

trpaslík však paroduje představu o vysněné budoucnosti a precizně ukazuje lidské charakterové vady, které zřejmě jen tak nevyumírá. Seriál je zvláštní i kombinací řady budoucích technologií s předměty obyčejnými v 80. a 90. letech minulého století. Podobné prolnutí mnoha časových os platí i pro popkulturní a historické odkazy v dialozích. Jedná se o kousavou kritiku přehnaných lidských vlastností jako lenost, touha po úspěchu či povrchnost podanou komickou formou a zároveň se neztrácí ani vážnější otázky po smyslu lidského života a naší odpovědnosti za vlastní osud. Rozhovory plné sarkastických urážek a nesčetných zesměšnění patří mezi největší komediální zbraně *Červeného trpaslíka*.

Tento sitcom se řadí dlouhodobě k těm s nejzanícenější fanouškovskou základnou i mimo Británii. U nás o tom svědčí každoroční sešlost *Trpaslíkon*, které se budeme věnovat níže, a v USA to dokládá Jenkins na rozmachu šíření videokazet s *Červeným trpaslíkem*, kterému tamní televizní stanice nedávaly prostor.¹⁰² V tomto sitcomu se ukazuje plodnost křížení žánrů, *Červený trpaslík* je především sitcomem, avšak ozvláštňeným výrazně prostředím sci-fi. V tomto kontextu zde zastupuje sitcomy hybridní, avšak stále věrné většině žánrových pravidel. Na ČSFD patří s hodnocením 89% vůbec k těm nejoblíbenějším seriálům u nás.¹⁰³

4.4 *Ajtáci* (2006-2013)

Tvůrce: Graham Linehan

Příběh *Ajtáků* se točí kolem IT oddělení, ve kterém pracují Moss (Richard Ayoade) a Roy (Chris O'Dowd), k nimž přibude jako vedoucí Jen (Katherine Parkinson), která ovšem o počítačích a technice netuší téměř nic. Stereotypní geekové se ztrácejí v „normálním“ životě, kdežto Jane v tom jejich, avšak vytvoří se mezi nimi jisté pracovní pouto. Jejich postavy uvádí do pohybu většinou ztřeštěná rozhodnutí šéfa jejich firmy Denholma (Christopher Morris) a později jeho syna Douglese (Matt Berry). Nejčastější náplní práce pro jejich oddělení je opakování známe fráze „zkoušeli jste to vypnout a zapnout“, což pochopitelně vede k tomu, že se snaží zabavit jakýmkoliv jiným způsobem. Obsah většiny epizod se zaměřuje na podivné chování uzavřené a dříve poměrně vysmívané skupiny tzv. geeků, kteří jsou pověstní svou asociálností. Z toho stereotypu se chce

¹⁰² JENKINS, Henry. *Pytláci textů: televizní fanoušci a participativní kultura*. s. 135-136.

¹⁰³ Česko-Slovenská filmová databáze/ Červený trpaslík. [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/69516-cerveney-trpaslik/prehled/>

vysvobodit zejména Roy. Především na něm působí nejbizarněji řada absurdních situací (jeho vlastní přičinění se liší díl od dílu), která se v průběhu epizody ještě stupňuje, na což postavy reagují ještě šílenějšími řešeními.

Prakticky všechny postavy jsou vysmívány a komicky působí často i přirozená reakce, která u nich překvapí. Častá je správná myšlenka, avšak dovedená do absurdnosti jejím provedením. Absence rozumného přístupu je většinou to, co uvádí děj v pohyb a zároveň nebrání alespoň částečnému souznění s postavami, neboť si divák shovívavě může pomyslet, že oni už jsou zkrátka takoví. Ačkoliv Royův obyčejně necitelný přístup a Jenina naivita se mnohdy pohybují na hraně přijatelnosti. Jakákoliv snaha vymanit se ze svých původních pozic je následována selháním nebo je dovedena do absurdního vyvrcholení. Především Moss se stal kultovní postavou a symbolem pro komického a zároveň milovaného podivína. Seriál si zakládá na klasickém přístupu, kdy k pochopení absolutní většiny vtipů není potřeba znalost technologií, které působí spíš jako pozadí a důvod podivnosti ajťáků. Obecně základní socializace diváka působí jako pomyslný stupínek, ze kterého se může s úsměvem dívat na potrhle snahy geeků vést obyčejný život, přičemž však řadu trapných momentů zažil jistě sám.

Ajtáci představují zástupce poněkud novějšího sitcomu zaměřujícího se i na skupiny, jimž se mainstream dříve spíše vyhýbal. Právě geekovská komunita se i díky úspěchu *The Big Bang Theory* ukázala jako velmi slibná. Z našeho pohledu však zastupuje sitcomy současného století jako *Black Books* nebo *Inbetweeners*. Stejně jako *Jistě, pane ministře/premiére* ukazovalo stereotypy o politicích, tak *Ajtáci* čerpají ze zažité představě o počítačových technících a pro některé diváky tyto stereotypy takřka vytváří. O nebývalé oblibě svědčí skóre 88% na ČSFD.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Česko-Slovenská filmová databáze/ Ajtáci. [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/224203-ajtaci/prehled/>

5. Postavy

V této kapitole se pokusíme přiblížit dle našeho pohledu nejdůležitější součást sitcomu, tj. jeho postavy. Pokusíme se zaměřit jak na jejich obecné vnímání, tak i na jejich vývoj a rozdělení, přičemž neopomeneme ani důležitost hereckého obsazení. Skrze postavy a jejich vzájemné interakce se nejlépe ukazuje hlavní myšlenka sitcomu, a proto náhledu na ně věnujeme takovou pozornost.

5.1 Obecně k postavám

Nedílnou součástí úspěšných televizních seriálů jsou postavy. Akademické analýzy mají však tendence zaměřovat se spíše na výstavbu fikčního světa, práci s časem či zápletkou.¹⁰⁵ Právě v sitcomu však postavy spolu se scénářem a hlavním konceptem seriálu tvoří to nejdůležitější. Protože se stylem vyprávění blíží sitcom více divadlu než filmu, klade se větší důraz na situační komedii a dialogy,¹⁰⁶ tudíž se v sitcomu správně vytvořená postava pozná podle komičnosti svých reakcí a rozvíjení vtipnosti dané situace (detailizace postavy a její vnitřní vývoj mnohdy hrají roli podružnou).

V sitcomu se od úspěšné postavy často vyžaduje, aby s ní divák mohl snadno navázat souznící vztah. I negativní postava nesmí působit příliš odpudivě, což se řeší obvykle vyzdvižením její hlouposti (postava si kvůli svému charakteru či inteligenci ani nemůže uvědomit, že dělá něco špatného), poukázáním na nutnost jejího negativního jednání např. zapříčiněného pracovní pozicí nebo se negativní postavě přidává kompenzující kladná/vtipná charakteristika, která negativa alespoň částečně vyvažuje. Obecně se od postavy očekává jistá vyhrocenost v jednání nebo charakteru: duchaplnost kontra naivita, zbrklost versus nerozhodnost atd. Dále musí postava působit komicky, nebo alespoň vést jiné postavy ke komickému jednání. Typicky se v britském sitcomu vyskytuje postava nebo postavy, jež jsou nadány schopností vést náročný dialog či monolog, jenž je následován často nepochopením nebo zlehčením celého tématu jinou postavou. Nutno podotknout, že řada otázek plynoucích z těchto projevů otevírá na daný žánr velmi silné existenční, sociální a jiné problémy.

Velmi výstižně přibližuje váhu postav ve své práci Slunčík: *“To proto, že sitcom je založen na postavách a pro tvorbu zápletky těží z jejich nedostatků, tužeb nebo strachu.*

¹⁰⁵ MITTELL. Jason, *Komplexní televize*, 2019, s. 164.

¹⁰⁶ SLUNČÍK. Václav, *Sitcom: Vývoj a realizace*, 2010, s. 11.

Jsou to tedy postavy, které musí být divákovi sympatické a kvůli kterým se bude chtít dívat i na další epizody.“ Dále však přidává pro nás poněkud problematičtější shrnutí: „*Na druhou stranu divák musí cítit jistou nadřazenost vůči postavám, cítit se v něčem lepší. (...) Pokud se má divák u sitcomu smát, nesmí se mu postavy příliš podobat.*“¹⁰⁷ Chápeme, že toto tvrzení se obecně na celý žánr sitcomu celkem hodí, avšak britský sitcom se vyznačuje řadou postav, u kterých si divák nemůže být jist svou převahou nad nimi. Silná dávka sebereflexivního uvažování, absurdních situací a často i naivity z nich tvoří postavy směšné, ale zároveň pochopitelné a snadno s nimi může divák souznít vzhledem ke zkušenostem vlastní směšnosti, i kdyby takové postavy měly spíše než salvy smíchu vzbuzovat pouhé jemné pousmání.

Ostatně otázka toho, do jaké míry je komika spojena s pocitem převahy, je rozebírána předlouhou dobu, jak ve své teoretické práci vysvětluje Borecký: „*Již Platon, jehož teorie je pokládána za prototyp teorie superiority, hovoří o protikladných a svým způsobem inkongruentních tendencích v duši, které vyvolávají komiku, a teprve na druhém místě zmiňuje pocit převahy nad zesměšněným.*“¹⁰⁸ Obecně bychom si dovolili tvrdit, že nám chování řady postav dává možnost revidovat z jiného hlediska i naše vlastní jednání. Ostatně stále mezi nimi může existovat značná propast, a to zejména na morální rovině.

Dobrym příkladem pro ztotožnění se s postavou (potažmo odmítnutím jejího jednání) může být rozdíl Jamese Hackera (*Jistě, pane ministře/premiéře*) a Roye (*Ajtáci*), kdy mezi rozhodující prvky patří nejen jejich charakter, ale i kontext jejich prostředí. Občasná Hackerova nechápavost (až naivita) a touha zavděčit se může přijít divákovi přijatelná, neboť si sám sebe představí v obtížné roli ministra a uzná, že proti státní správě by zřejmě také mnoho nezmohl, a tudíž se směje Hackerovu politickému kličkování, ale zároveň může být na pochybách, zda by situaci zvládal sám lépe. Oproti tomu se Roy často dostává do absurdních situací (částečně způsobených jeho neobvyklými kolegy), avšak jeho komické jednání vychází zejména z jeho předpojatosti, nezájmu o okolí, zjednodušování (někdy by se dalo říct až zbedněnosti). Divák se tedy u Royova chování směje spíše s pocitem nadřazenosti, protože si sám uvědomuje, že by se takto vědomě

¹⁰⁷ SLUNČÍK. Václav, *Sitcom: Vývoj a realizace*, 2010, s. 22.

¹⁰⁸ BORECKÝ. Vladimír. *Teorie komiky*, 2000, s. 139.

nechoval. Pokud i postava Roye vede diváka k sebereflexi, často si uvědomuje, jak přehnané jeho reakce jsou.

Vůbec pro dosažení komičnosti patří mezi základní výbavu sitkomových postav jistá přehnanost (někdy až teatrálnost). Jedná se o pochopitelný jev, neboť razantní rozhodnutí a jasné vymezení jednotlivých postav vůči problému snadno vedou k zauzlování příběhu a možnosti navazujících komických scén. Jak bylo naznačeno již dříve, musíme mít na paměti, že sitcom obecně má svým pojetím blízko k divadlu.

5.2 Vývoj postav

Žánr sitcomu se v mnohém odlišuje od řady dalších druhů seriálů. V oblasti vývoje postav pro něj samozřejmě platí obecná omezení, jak nám ukazuje Pearson: „*Ovšem repetitivní povaha televizních seriálů předepisuje svým postavám být ve stavu relativní stability. Pokud by postavy nebyly schopny plnit klíčové narativní funkce a vstupovat do vztahu s ostatními postavami v již nastavených mantinelech, tak by mohla být vážně podryta základní premisa seriálu.*“¹⁰⁹

Co se sitcomu týče, důraz na stabilitu postav se oproti jiným seriálovým žánrům, které jsou postaveny okolo silné příběhové linky, ještě zvyšuje. Pokud dochází k pokusu o růst či změnu postavy, děje se tak nejčastěji v rámci jedné epizody, neboť se tak v komickém světle ukazuje častá neschopnost dané postavy změnit se, a zároveň se vyprávění může vrátit do narativního statu quo.¹¹⁰ Neříkáme tím, že k alespoň částečnému progresu postav nedochází. Například Jamesi Hackerovi (*Jistě, pane ministře/premiére*) se v průběhu několika sérií povede párkrát vyžrát na sira Humphreyho, a dokázat tak svou schopnost porozumět státní správě, ale tyto jednotlivé situace nemohou přejít v trvalý stav, protože by se nabolourala dynamika jejich vztahu a postavy by přestaly odpovídat základnímu rozvržení seriálu. Úspěšný vývoj postavy je možný i v rámci jedné epizody, ovšem často se takový progres nepromítá i do epizod následujících. Typickým příkladem zde může být Rimmerova (*Červený trpaslík*) proměna v epizodě *Hololod'*, kdy prokáže schopnost obětovat se pro někoho druhého (což ho samotného udiví). V dalších dílech se po této jeho kladné stránce slehne zem a diváci jsou opět vráceni k obrazu sebestředného

¹⁰⁹ PEARSON. Roberta, *Anatomising Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character*. In: ALLEN, Michael (ed.). *Reading „CSI“: Crime TV under the Microscope*. s. 55-56 (překlad Jakub Korda).

¹¹⁰ MITTELL. Jason, *Komplexní televize*, 2019, s. 189.

Rimmera. To nás přivádí k otázce, jaký druh seriality se nejčastěji objevuje v námi vybraných pořadech.

Jak jsme uvedli již dříve, standardní sitcom obsahuje vždy určitou skupinu postav, jež je konfrontována s řadou situací.¹¹¹ Zasazení skupiny do pracovního prostředí či jejich propojením rodinnými nebo přátelskými vazbami se opodstatňuje jejich společná účast na řešení rozličných problémů. Pokud se budeme držet rozdělení Radomíra D. Kokeše¹¹² bude většina britských sitcomů spadat do kategorií polonávazné a návazné seriality. Hlavní postavy hrají důležitou roli převážně ve všech epizodách a jejich vzájemné vztahy jsou celkem jasně ukotveny. O polonávazné serialitě mluvíme zejména proto, že většina rozhodnutí postav nenese žádné konsekvence do dalších epizod a jejich stav se i přes rozličné překážky předchozích epizod vždy normalizuje na začátku epizody nové. Zároveň se nejedná o neproniknutelnou bariéru a jisté prvky návazné seriality se objevují takřka ve všech námi vybraných dílech. Jamesu Hackerovi (*Jistě, pane ministře/premiére*) jsou připomínána jeho dřívější politická rozhodnutí, členové IT oddělení poukazují na neobvyklost svých zážitků (*Ajtáci*) a měnící se obsazení lodí (*Červený trpaslík*) také nutí k meziepizodní provázanosti. Zvláštní postavení čistě návazné seriality v tomto případě může zastupovat např. seriál *Haló, haló!*, ve kterém se postavy neustále potýkají s následky dřívějších činů (což vede až k absurdnímu humoru). Tento seriál vybočuje i neobvykle velkým počtem vedlejších postav, čemuž se budeme věnovat níže.

Vývoj jednotlivých postav je brzděn i nutností jasné typizace sitcomových postav, jejichž charakter má být snadno čitelný.¹¹³ Také touha po změně, která se často spojuje s nižším věkem postav nebo prožitím silného životního zážitku, je ve srovnání s jinými žánry seriálů nižší.¹¹⁴ Především v britském sitcomu se postavy často váží na svou pracovní pozici, která podmiňuje jejich roli v příběhu. Typicky působí např. strnulost v přístupu sira Humphreyho (*Jistě, pane ministře/premiére*), jehož přístup se nebude v průběhu seriálu nikdy měnit, neboť zastupuje státní správu. Silná vazba na práci může být vnímána i zcela negativním vymezením postavy ke své práci jako v případě Roye (*Ajtáci*) nebo Listera (*Červený trpaslík*). V neposlední řadě působí jako důvod pro ustálenost postav i

¹¹¹ SLUNČÍK. Václav, *Sitcom: Vývoj a realizace*, 2010, s. 9.

¹¹² KOKEŠ. Radomír, *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. 2016, s. 48-52.

¹¹³ SLUNČÍK. Václav, *Sitcom: Vývoj a realizace*, 2010, s. 9.

¹¹⁴ MITTELL. Jason, *Komplexní televize*, 2019, s. 183-194.

fakt, že jsou jako v případě Reného (*Haló, haló!*) takřka nepřetržitě stavěni před navazující sérii problémů jejichž řešení nepřináší kýžený klid.

Vlivem snahy o jednoduchou čitelnost postav a jejich někdy až symbolického charakteru tedy nedochází ke značné proměně sitcomových postav. Situace, které by je mohly vychýlit novým směrem, pak fungují většinou jako utvrzující. Výjimku tvoří zejména postavy přecházející od vedlejších k hlavním. Mluvíme zde třeba o Bernardovi (*Jistě, pane ministře/premiére*) či Krytonovi (*Červený trpaslík*). Jejich charakter se vykresluje podrobněji až s postupem času a mohou tak působit jako osvěžující prvek v dynamice zavedených hlavních postav. To nás přivádí k samotnému rozdělení postav v jednotlivých narativech.

5.3 Rozdělení postav

Nasadě je nezákladnější možné rozdělení na hlavní a vedlejší. Důležité pak bývá i rozlišení mezi vedlejšími a pouhými epizodními postavami. Sitcomy mývají zpravidla nízký počet hlavních hrdinů, okolo nichž se příběh rozvíjí.¹¹⁵ V řadě britských sitcomů se pracuje třeba jen se třemi hlavními postavami. Počet vedlejších či epizodních postav se často váže na to, zda se jedná o polonávazný nebo návazný typ seriality. Například seriál *Haló, haló!* si kvůli návaznosti svých epizod vyžaduje poměrně velké množství vedlejších postav, aby se děj mohl přirozeně vyvíjet a zároveň je zde potřeba symbolicky zastoupit mnoho prvků okupované Francie (osazenstvo kavárny, německá armáda, jednotky SS, francouzský odboj, anglická tajná služba a jiné).

Hranice mezi epizodními postavami a vedlejšími postavami, jež se objevují častěji je částečně propustná. Třeba v *Ajtáčích* se postava Richmonda prvně ukazuje v epizodě *Červené Dveře* a následně se objevuje až v dalších sériích (stále nehraje stěžejní úlohu). Toto začlenění epizodních herců se přičítá souznění tvůrců seriálu s daným hercem či zvýšenému zájmu fanoušku o postavu/herce. Tento mechanismus nemusí fungovat u tzv. guest stars (známé osobnosti), u nichž bývá nepravděpodobné, že se objeví znovu z důvodu své vytíženosti.

Častým prvkem, na kterém bývá postavena dynamika celého díla, bývá protichůdné postavení dvou hlavních postav. Zárukou neustále se rozvíjejících zápletek

¹¹⁵ SLUNČÍK. Václav, *Sitcom: Vývoj a realizace*, 2010, s. 22.

zůstává fakt, že jedině, na čem by se většinou mohli shodnout, je to, že se neshodnou takřka na ničem. Tento antagonismus vidíme v boji politické vůle Hackera a nevěle státní správy cokoliiv měnit reprezentované sirem Humphreym (*Jistě, pane ministře/premiére*), porozumění počítačovému světu Mosse a Roye proti Jen chápající reálný svět (*Ajtáci*) a volnomyšlenkářství Listera proti pedantnosti Rimmera (*Červený trpaslík*). Tento střet dvou přístupů k životu plodí častou postavu britských sitcomů – někoho názorově mezi nimi. Postava se často snaží mírnit jejich rozepře nebo se alespoň střídá v jejich přímé podpoře.

Za snad nejtypičtější postavu na rozhraní může být považován Bernard (*Jistě, pane ministře/premiére*), který většinou potvrzuje roli státního úředníka, avšak nesdílí morální prázdnotu sira Humphreyho a cítí jistou loajalitu vůči svému ministrovi/premiérovi. Také Roy (*Ajtáci*) často představuje most mezi asociálním světem tzv. geek komunity a snahou fungovat i v běžném životě. Android Kryton (*Červený trpaslík*) se snaží zbavit svých naprogramovaných vzorců jednání vyhovujících Rimmerovi a své osvobození ztotožňuje s přebíráním Listerových idejí.

Zároveň se vyskytují i sitcomy s jasným hlavním hrdinou/antihrdinou. V těchto případech může hrát roli jistá excentričnost hlavní postavy, např. Bernard Black (*Black Books*), anebo shoda okolností vedoucích vždy k jedinému člověku, př. kavárník René (*Haló, haló!*). V takových případech se komičnosti dosahuje místo střetu dvou protichůdných myšlenek tím, že hlavní postava zoufale toužící po klidném a nerušeném životě je neustále konfrontována proměnlivým vnějším světem.

V britských sitcomech se objevuje i postava zcela vymykající se kategoriím předchozím – absurdní postava. Technicky jde o vedlejší postavu, ale často nemá tendence přiklánět se k postavám hlavním a jde si svou vlastní cestou, přičemž její neobvyklost vytváří osvěžující a komický dojem a její jednání má velkou váhu i na to, aby určovala chod celé epizody. Mluvíme zde např. o Kocourovi (*Červený trpaslík*) působícím značně povrchně, bizarně a sebestředně (mnohé z jeho charakteru se vysvětluje tím, že se jedná o tvora vyvinutého z kočky domácí) nebo o Denholmovi (*Ajtáci*) a později jeho synu Douglasovi v pozici šéfa se ztřeštěnými nápady a teatrálním vystupováním. Zároveň podotýkáme, že nasazení tohoto typu postav se značně odvíjí od tématu daného seriálu. Prostředí ministerstva není nejvhodnějším pro extrémně vyšinutou postavu, kdežto paluba vesmírné lodi tři miliony let v budoucnosti nabízí uplatnění nejen

pro Kocoura, ale zároveň i pro neobvyklost androida Krytona a lodního počítače Hollyho. Výhodou takovýchto absurdních postav bývá fakt, že scénáristům nabízejí možnost vtípů či posouvání děje novým směrem v rozpětí, které by v podání hlavních postav bylo jen těžko opodstatnitelné (nutno podotknout, že i logika mnohých hlavních postav působí mnohdy pokřiveně, což bývá způsobeno snahou vydolovat z nich co největší komický potenciál.)

Obvyklé zaměření seriálu na pouhých pár hlavních osob přináší výhodu snadného přilnutí diváka k postavám a odpadá zde časově náročné začleňování a představování postav nových (samozřejmě s výjimkou krátkého uvedení epizodních postav). Klade však velký důraz na herecké ztvárnění jednotlivých figur a může přinášet obtíže při výměně herců samotných, jimž se nyní budeme věnovat.

5.4 Herecké obsazení

Pro mnohé fanoušky představují populární herci a herečky automaticky jejich nejoblíbenější seriálové postavy a často se propast mezi nimi pro ně vytrácí. Z toho se snaží těžit i televizní průmysl, neboť přítomností reálných osob na jakékoliv promo akci se divákům částečně přináší i seriálová postava. Tento přístup má ještě větší opodstatnění v případech, kdy se herec zároveň podílí na tvorbě seriálu, typickým příkladem může být Dylan Moran a seriál *Black Books*.

Jako jednu ze zásadních ingrediencí pro tvorbu postavy proklamuje herce i Mittell: *Televizní postavy jsou výsledkem spolupráce mezi herci, kteří je ztvárňují, a scénáristy a producenty, kteří vymýšlejí jejich jednání a dialogy. Herecký výkon je vždy výsledkem tvůrčí spolupráce, protože herci ztělesňují role načrtnuté na stránkách scénáře,*¹¹⁶ Nikterak se nejedná o prázdné fráze, například při natáčení seriálu *Jistě, pane ministře* se představitelé dvou hlavních postav zasadili o to, aby ve scénáři dostal větší prostor i Derek Fowlds (hrající Bernarda) a Paul Eddington (James Hacker) značně ovlivnil scénář, když dokázal tvůrcům pořadu, že v mnohých případech nerozhodnosti či směřování ke katastrofě v podání Hackera dokáže situaci přidat na komičnosti tím, že místo jakéhokoliv textu zapojí pouze svou mimiku. V případě sitcomů se také stává, že

¹¹⁶ MITTELL. Jason, *Komplexní televize*, 2019, s. 165-166.

neobvyklá situace vzniknuvší až při natáčení jako něco nepovedeného se může zakomponovat i do finálního produktu, aniž by se tím narušil děj.

Zejména pro sitcom působí důležité nejen výběr jednotlivých herců, ale i jejich vzájemná interakce při tvorbě seriálu. Pravidelně se do mnoha rolí obsazují divadelní herci nebo stand-up komici, protože mají zkušenosti s živým publikem a dokážou pracovat s pointou vtipu i správným načasováním.¹¹⁷ Až na ojedinělé výjimky se obsazují ještě méně známí herci, neboť se tím snižují finanční nároky na výrobu a stále platí, že na diváka má působit především postava samotná.

Postavy bývají v sitcomu silně spojené se svým hereckým obsazením, proto jsou pokusy o nahrazení herce či herečky celkem neobvyklé a obtížné pro udržení jisté kontinuity vyprávění. Existují však situace, kdy nahrazení herce nepůsobí výrazné škody, např. postava Krytona (*Červený trpaslík*) byla hrána více herci. Vzhledem k tomu, že Kryton je android, si většina diváků mohla ztotožnit postavu s neobvyklým kostýmem a bizarním vystupováním spíše než s hercem pod maskou. Výměnu herců zapříčinil fakt, že Kryton se z epizodní postavy stává později jednou z hlavních postav (hranou především Robertem Llewellynem). Problematictějších, avšak dějově více méně opodstatněných hereckých výměn, si mohl divák povšimnout v seriálu *Haló, haló!*. Nahrazovány byly postavy (př. kapitán Bertorelli místo Hanse, servírka Mimi místo Marie) a ne herci, což mohlo mnohým fanouškům zpočátku nevyhovovat, avšak pro tvůrce to přinášelo nové možnosti, neboť nové postavy nastoupily na místa původních a mohly přinést i neokoukané terče pro humor (Bertorelli představující italskou vášnivost i neschopnost ve válce, Mimi jako členka odboje v utajení).

Zřejmě nejcitelnějším zásahem do hereckého obsazení hlavní role byl odchod Chrise Barrieho ztvárnujícího jednu z hlavních postav *Červeného trpaslíka* – Rimmera. V průběhu sedmé série seriál opustil, čímž byla řada fanoušků nadměru zklamána. Tlak na jeho návrat do *Červeného trpaslíka* nakonec přinesl své ovoce a Chris Barrie (Rimmer) se vrátil a zůstává v seriálu dodnes. Nešlo pouze o to, že seriál přišel o ze své podstaty nesmírně komickou postavu a přirozeného Listerova protivníka, ale zároveň i herce, jenž svým zjevem i vystupováním vtiskl Rimmerovi cosi nebývalého. Na tomto příkladě je vidět, jak každá (sebelépe napsaná postava) stále závisí na herci a tom, co jí propůjčí.

¹¹⁷ SLUNČÍK. Václav, *Sitcom: Vývoj a realizace*, 2010, s. 28.

5.5 Arnold J. Rimmer – případová studie postavy

V mnoha úspěšných sitcomech se nacházejí postavy, jež jsou takřka všemi diváky oblíbené, srší charismatem, chovají se ke svému okolí přátelsky, těší se záviděníhodnému vzhledu či intelektu, a pokud přeci jen trpí nějakými nedostatky, tak se jedná většinou o takové, které jim diváci rádi odpustí, neboť je alespoň činí lidštějšími. Takovou postavou Rimmer není. Tento profesně téměř nejnižší člen jupiterské těžařské lodi Červený trpaslík se dá přinejlepším označit jako neschopný břídil, jehož neúspěch se jeví jako bezbřehý. Člověk, který se nikdy nedokázal plně socializovat a slouží jako výkladní skříň zakomplexovanosti. Přesto všechno si diváci našli cestu k této prazvláštní postavě, a to nejen skrze posměch vůči jeho nedostatkům. Proto se zde zaměříme na to, jak Rimmer svou svéráznou povahou přispívá ke komice sitcomu a obohacuje ho o cosi hlubšího.

5.5.1 Jak vidí Rimmera jeho okolí

Při hledání popisu Arnoldových charakterových vlastností i jeho vzhledu bychom z úst ostatních členů posádky jen marně hledali vyjádření, která by ho stavěla do lepšího světla a poukazovala na něco jiného než na nesčetná negativa. Není se čemu divit, neboť získávání přátel nebylo nikdy Rimmerovým cílem, a pokud ano, tak pouze s vidinou toho, že se tak dostane na vyšší pozici. Pro vykreslení jeho charakteru nechme nyní prostor pro Krytonovu řeč, jež byla vedena v zájmu Rimmerovy obhajoby a dle našeho názoru poměrně jasně shrnuje to, jak na něho nahlíží ostatní (námitky jsou vznášeny samotným Rimmerem):

„A nyní položím jednu klíčovou otázku: Připustil by Vesmírný sbor, aby tento muž získal pravomoci, při nichž by mohl ohrozit celou posádku? Člověk tak bezvýznamný a omezený, který je schopen po večerech našívat jmenovky na svoje kondomy z lodních přidělů. Člověk tak strašlivě hloupý – Námitka! – (...) Člověk tak strašlivě hloupý, že má námitky i proti svému obhájci. A také strašně se napanující prcek – Námitka! – (...) Neschopný opravář automatů s napoleonským komplexem, který vzbuzuje u členů posádky tolik úcty jako papoušek Dlouhého Johna Silvera – Námitka! – (...) Kdo by dovolil tomu muži, této karikatuře muže, jež by nepřelstila ani čajový pytlík, aby získala postavení, z něhož by

mohla ohrozit posádku? Kdo? Jedině tak jogurt. Tento muž není vinen úkladnou vraždou. Je vinen jediné tím, že je Arnold J. Rimmer. To je jeho zločin a zároveň i jeho trest. ¹¹⁸

Krytonova obhajoba získá Rimmerovy v tomto dílu svobodu (zrušen je trest za zabití několika set členů posádky) a zároveň poukazuje na to, že Rimmerův největší nepřítel je on sám. Cílevědomost a touha po úspěchu daná mu rodinou se totiž nesnese s jeho vrozenou neschopností, proto jen srší výmluvami a během svého života nezískával žádné pracovní úspěchy, o čemž svědčí i zpráva kapitána Hollistera: *„Důstojníci mají takové rčení: „Má-li nějaká práce smysl, má smysl udělat ji dobře. Nemá-li smysl, dejte ji Rimmerovi.“ Touží po povýšení, ale neustále propadá u důstojnických zkoušek. Přehnaně horlivý, zřejmě blázen. Pravděpodobně má víc zubů než mozkových buněk. Vyhlídka na povýšení: komické.* ¹¹⁹

Kvůli svému charakteru a vzhledu se dostává Arnold pod takřka neutuchající palbu nadávek a posměšků svého okolí. Výrazy jako magor, blbec a nozdry jako vítězný oblouk považují ostatní členové posádky jako trefné. Rimmerův vztah k okolí zřejmě nejlépe dokresluje Listerova poznámka při rozhovoru s Hollym: *„Je to nejneoblíbenější člověk na palubě. Dyt' si musel sám organizovat i svoje vlastní oslavy narozenin.* ¹²⁰ Ani během posmrtného života jako hologramu se tato situace příliš nezlepšuje, neboť se mu dostává větší kontrola nad děním na lodi, avšak ne taková, jakou by si zřejmě sám představoval. A co je zřejmě jeden z jeho nejotravnějších rysů, ani si neuvědomuje, že ostatním jeho podivné záliby absolutně nezajímají a jeho historky jim nepřijdou nijak vtipné či duchaplné. Pregnantně to vystihuje Listerova reakce na Arnoldovo podrobné vyprávění o dávné hře v kostky: *„Rimmere, co je to s tebou? Copak nechápeš, že na tvoje vyprávění není nikdo zvědavěj? Dyt' ty máš těžkou duševní chorobu, která tě tak oblibuje, že nudíš lidi k smrti. Jak to, že to necejtíš!?* ¹²¹

5.5.2 Rimmer vlastníma očima

Pokud bychom hledali postavu, jež nejvíce trpí jednáním Arnolda J. Rimmera, museli bychom zřejmě dojít k němu samotnému. Přes všechnu nevšímavost k poznámkám ostatních a nejevení zájmu o své vlastní zlepšení si někde hluboko uvnitř Rimmer

¹¹⁸ Červený trpaslík. *Spravedlnost*. Série 4, epizoda 3.

¹¹⁹ Červený trpaslík. *Čekání na Boha*. Série 1, epizoda 4.

¹²⁰ Červený trpaslík. *Rovnováha sil*. Série 1, epizoda 3.

¹²¹ Červený trpaslík. *Roztavení*. Série 4, epizoda 6.

uvědomuje svou situaci, jak dle našeho názoru nejlépe dokládá jeho reakce na inkvizitora, kdy se musí zpovídat sám sobě. Po počáteční snaze vylhat se z dané situace přichází kapitulace a na tvrzení, že je „*pouze odporný a páchnoucí, slizký a hmsný zelený lidský výkal*“ odpovídá: „*No ... tak něco, ano. (...) Nemohl jsem být jiný. Můj otec byl šílený zkrachovalý voják, matka semetrika ze Semetrikova. Mí bratři měli krásu i talent. A co jsem měl já? Strápaté vlasy a zarůstající nehty. Ano, přiznávám, že jsem mula. Ale vzhledem k mému zázemí je mula pokrok.*“¹²²

Rimmerovy výmluvy patří mezi evergreeny *Červeného trpaslíka*, ať už se jedná o jeho rodiče, spolupracovníky nebo jakékoliv jiné okolnosti, jež mu zamezily v postupu nahoru. Takové chování je pro něj typické již od prvního dílu, kdy Listerovi vysvětluje důvody svých neúspěchů takto: „*Domníváš se, že je pro mě snadné stát se důstojníkem? Pro někoho bez středoškolského vzdělání, kdo se nepohyboval v nóbl prostředí?! Pro někoho, kdo neměl ty pravé rodiče?*“ a na dotaz, či rodiče tedy měl, odpoví rozezleně: „*Své rodiče! Svě špatné rodiče!*“¹²³ Takto chápe Rimmer celý svůj osud a sám se staví velice nevšimavě k faktu, že nesčetněkrát neuspěl u důstojnických zkoušek, za což nese vinu on sám.

Jelikož *Červený trpaslík* využívá spoustu témat sci-fi, Rimmer se setká se svým já z jiné dimenze. Jedná se o charismatického a odvážného zkušebního pilota, který netrpí ani zdaleka zahořklostí (zkrátka pravý opak Arnolda). Reakce původního Rimmera diváka nijak nepřekvapí: „*Kapitán Rimmer! To určitě. „Eso“! Mě neoblafne. Dám na to krk, že nosí dámské prádlo. Tihle jsou všichni stejní. Kanec a frája, mariňák, bedna a tvrdej chlapák před lidmi a za zavřenými dveřmi se bude produčirovat v taftové róbě, usrkávat baileys a švihat sluhu bičtkem.*“¹²⁴ Ačkoliv by se zdálo, že Eso Rimmer měl mnohonásobně lepší podmínky než Rimmer, opak je pravdou, jak prozrazuje Eso Listerovi: „*Víš, kdy jsme se rozdělili? Když nám bylo sedm. Jeden z nás opakoval ročník a ten druhý ne. (...) Já byl ten, co propadl. Brát to z jeho pohledu, možnost dostal on. Ale tenhle průšvih mi pomohl. To ponížení... byl jsem nejvyšší ve třídě o dobrých třicet čísel. Změnil jsem se, zatmul jsem zuby a začal bojovat. A od té doby bojuju pořád.*“¹²⁵ Tak sitcom ukazuje, že Rimmer si určuje svou vlastní cestu, bohužel tu horší.

¹²² Červený trpaslík. Inkvizitor. Série 5, epizoda 2.

¹²³ Červený trpaslík. Konec. Série 1, epizoda 1.

¹²⁴ Červený trpaslík. Jiná dimenze. Série 4, epizoda 5.

¹²⁵ Červený trpaslík. Jiná dimenze. Série 4, epizoda 5.

Arnold se snaží nějak sblížit s ostatními, avšak vybírá si cestu, která pochopitelně pro ostatní působí jen jako utvrzení jeho podivnosti:

„Tak rád bych byl oblíbený a moc se o to snažím. Bavím se historkami o tom, jak jsem byl tajemníkem společnosti Hammondových varhan. S váma to nehme. Zvu vás na přednášku o své sbírce telegrafních sloupů 20. století. Vždycky se na něco vymluvíte! Nemáte rádi lidové tance! Ubylo by vás, kdybychom jednou za čas vyhazovali kolena do vzduchu za cinkotu rolniček a klapání dřívka o dřívko? Ne, když to navrhnou, máte všichni horečku!“¹²⁶

Jenže Rimmer se zkrátka nedokáže změnit, ačkoliv by si to zřejmě i přál, jak vychází najevo při upřímném rozhovoru s Listerem: *„Teď já. Každá jednotlivost je v pořádku. Jsem disciplinovaný, organizovaný, naprosto oddaný své práci a vždycky mám u sebe tužku. Výsledek: Naprostý magor, kterým pohrdají všichni, krom lodního papouška. A to jen proto, že žádného nemáme. Jak to? Jak to?“¹²⁷* Takovéto snahy o sblížení s dalšími lidmi, jsou však pouze chvilkové a většinou z jeho strany vidíme pouze snahu o zlepšení vlastního postavení pomocí podlézání a úskočnosti. Během opilecké chvílky dokonce ukáže i upřímnou touhu po romantickém vztahu, ačkoliv běžně láskou opovrhuje: *„Něco ti teda povím. Všechno bych to vyměnil, všechno, frčky, medaile za dlouhou službu, plavecké diplomy, dalekohled i kopyto na boty, všeho bych se vzdal, kdyby mě ... někdo měl rád.“¹²⁸* Takové vyznání působí téměř tragikomicky vzhledem k tomu, že jinak je Rimmerův zájem o ženy značně povrchní a jediná, která s ním sdílela lože, byla lodní přebornice v boxu McGruderová (toho času s otřesen mozku).

5.5.3 Rimmer – bezpáteří šašek s náznakem srdce

Výše zmíněné charakteristiky Arnolda Jidáše Rimmera by nás neomylně měly vést k závěru, že se vážně jedná o magora, jak je mnohokrát příznačně označován. Svými prazvláštními hodnotami, přílišnou pedantností a neurotickými výlevy se na první pohled jeví jako postava záporná. Nutno podotknout, že řada diváků ho doopravdy považuje pouze za blbce. Musíme si však uvědomit, jak produktivní komickou postavou se tím stává. Již dříve jsme zmiňovali důležitost sebenaplňujícího chování postavy, které jí dává jisté hranice. U Rimmera vzniká vlivem jeho charakteru široké pole pro komickou tvorbu,

¹²⁶ Červený trpaslík. Jiná dimenze. Série 4, epizoda 5.

¹²⁷ Červený trpaslík. Díky za tu vzpomínku. Série 2, epizoda 3.

¹²⁸ Červený trpaslík. Díky za tu vzpomínku. Série 2, epizoda 3.

neboť člověk jeho rázu umožňuje tvůrcům vložit mu do úst mnoho ztřeštěných teorií, jízlivých poznámek a obecně vzato hloupostí a divákovu představu o jeho charakteru to nijak nenaruší, protože o něm dobré mínění vzhledem k jeho vystupování ani nemá.

Z pohledu rozložení rolí v *Červeném trpaslíku* zastává Arnold poměrně významnou roli. V zásadě každá postava zde sehrává v nějakém smyslu směšnou úlohu, ať už se jedná o Listerovu lenost a odporné zvyky, Kocourovu povrchnost, Krytonovo neobvyklé androidí chování či Hollyho ztrátu inteligence. Ačkoliv jejich jednání působí mnohdy komicky a vymyká se zavedeným společenským hodnotám a zvyklostem, vždy se najdou ostatní členové posádky, kteří proti jakékoliv ztřeštěnosti vystoupí nebo ji alespoň použijí pro vtipnou poznámku. Jednotlivé postavy se tak navzájem vyvažují a často mnohdy působí i překvapivě přijatelně. Právě Rimmer se nejčastěji jeví jako protivník pro Listera, čímž prakticky plní funkci, kvůli které ho Holly obnovil jako hologram. Na jejich vzájemné dynamice staví celý sitcom, což z Rimmera dělá nepostradatelnou postavu.

Přes všechnu směšnost, jež se s Rimmerem pojí, se nemůžeme ubránit myšlence, že skrze jeho životní příběh prosvítá tíha lidské existence jako takové. V jistém smyslu se tak i on, se všemi svými negativními stránkami, může jevit pro řadu diváků jako postava, se kterou se mohou ztotožnit. Arnoldův život (i jeho druhý život jako hologramu) lze jen stěží označit jako šťastný. Jedná se o jedince citově nenaplněného s pohnutým dětstvím a ambicemi daleko přesahujícími jeho schopnosti. Řadu neúspěchů si způsobuje vlastní vinou a výmluvy si nachází takřka pro vše, co se mu nepovede, avšak v těchto jeho charakterových „kazech“ spatřujeme závan lidskosti. Rimmer je směšný a dalo by se snad říct i zlomený, ale neustále pokračuje dál, ačkoliv rozhodně nesdílí úspěchy Eso Rimmera a ve svém okolí se vždy řadí k těm nejméně oblíbeným. Při sledování jeho trampot a neúspěchů má však divák možnost vzpomenout i svých drobných proher a vidět, jak směšné je neustálé užírání se jimi. Zřejmě žádný divák *Červeného trpaslíka* nevede takový život jako Rimmer, ale se spoustou jeho trablů a nezvládnutých reakcí se může ztotožnit s přihlédnutím k své vlastní nedostatečnosti a směšnosti.

Kombinace Arnoldových vlastností z něj dělá v první řadě perfektní komickou postavu. Jako postava je jednoduše absurdní. Přes jistou náklonost, kterou k němu mohou někteří diváci pojímat, se nikdy nezdá nevhodné se mu s chutí zasmát, neboť se zkrátka tolik vymyká svými zvláštnostmi představě o normálním člověku. Dokáže působit jako

nevyhnutelný cíl vtipů, ale i komické reakce vracet komukoliv jinému, a proto ho směle řadíme mezi nejlepší komické televizní postavy.

6. Prostředí

Jako zastřešující pojem pro tuto kapitolu jsme vybrali prostředí, neboť ho považujeme za klíčové vzhledem k jeho provázanosti s dalšími stěžejními prvky sitcomu. Zasazení příběhu rámcuje možnosti nejen toho, jak bude výsledný produkt působit vizuálně na diváka, ale především udává jeho celkové směřování. Jedná se o vymezení jak místa samotného, tak i časového zařazení do historie. Vybrané místo pak určuje sociální podmínky a zavedené kulturní tradice, z nichž se může těžit pro tvorbu komiky. Vzhledem k již dříve nastíněné neměnnosti sitcomu se musí tvůrci pokusit najít takové prostředí, které bude vhodně vyrovnávat potřebu pro situační komiku založenou na událostech a konverzacích typických pro obyčejný život diváka, přičemž by zároveň mělo otevírat i nečekané možnosti pro rozvoj dialogů či epizodních příběhů, jež nabídnou divákovi cosi vybočujícího z jeho obvyklého života.

Samotné prostředí sitcomu se úzce pojí s jeho hlavním tématem, protože místo, kde se sitcom odehrává svým způsobem určuje i typy postav spojené s ním (jedná se o postavy odpovídající prostředí i postavy vyloženě karikaturní vůči danému místu). Sitcom se zkrátka musí odehrávat v prostředí, které dává i v reálném světě smysl pro setkávání postav a jejich vzájemné interakce, což potvrzují rozhovory Millse s tvůrci mnoha britských sitcomů.¹²⁹ Zda se při tvorbě jako první vyjevují spíše myšlenky nabourávající společensko-kulturní normy, postavy či prostředí se liší podle jednotlivých případů.

V následujících podkapitolách se pokusíme přiblížit roli prostředí sitcomu vzhledem k jeho natáčení a vizuálnímu působení na diváka, dále poukážeme na časové zasazení sitcomu, jež může určovat více, než je na první pohled zřejmé. Zaměříme se také na prostředí z hlediska kontrastu pracovního a rodinného, svou roli zde bude hrát i umístění jednotlivých postav do určitého sociálního prostředí. Obecně se u těchto rámců vynasnažíme ukázat, jako roli hrají pro potenciál komiky sitcomu a udržení vzájemné dynamiky postav.

¹²⁹ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 50-74.

6.1 Místa pro záběry kamer

Vzhledem ke značně automatizované a organizované televizní produkci je nasnadě, aby sitcom pro snížení nákladů a možnosti natáčet před živým publikem dodržoval zavedené nastavení, kdy se počet dekorací, v nichž se natáčí, omezuje pouze na nezbytně nutné číslo. Pro tvůrce to představuje jistou nutnost balancovat mezi jejich vnitřní představou o vizualizaci jejich představ a omezeními plynoucími z klasického stylu natáčení sitcomů.¹³⁰ Zároveň se postupem času začaly objevovat sitcomy vybočující z klasického nastavení studia se třemi hlavními kamerami a natáčení se obohacuje o záběry v reálech.¹³¹

Toto ozvláštňení však nepředstavuje převažující styl natáčení, který se od svých začátků v 50. letech takřka nezměnil. To zároveň neznamená, že v sitcomu se budou nacházet pouze záběry ze studií. Často slouží záběry na budovy či jejich části jako vodítko pro diváka, aby se ujistil, ve kterém prostředí se bude následující scéna odehrávat. Jednat se může o opakované záběry jako budova Reynholm Industries (*Ajtáci*) nebo měnící se modely planet a vesmírných lodí (*Červený trpaslík*). Jako velmi neobvyklý případ se ukazují některé záběry *Jistě, pane premiére*, které byly natáčeny reálně na adrese Downing Street 10, neboť tehdejší premiérka Margaret Thatcher jevila o sitcom velký zájem.¹³²

S přihlédnutím k poměrně nižším nákladům na natáčení ve studiích se u úspěšného sitcomu ukazuje vždy možnost rozšířit dekorace, ve kterých se natáčí. K takovým změnám nemusí docházet v případě, že proud jednotlivých sérií nevyžaduje přílišné změny prostředí či ze sentimentu spojeného s původním prostředím sitcomu. Velké změny v dekoracích musí být dějově opodstatněné, např. Hackerovou proměnou z řadového ministra na premiéra vedoucí k pochopitelné změně jeho působení (*Jistě, pane ministře/premiére*). Nové dekorace s sebou mohou nést i širší možnosti pro tvůrce vzhledem k rozvíjení děje a postav, což platí především u *Červeného trpaslíka*, kde výběr kosmiku jako hlavního plavidla umožňuje posádce převzetí větší kontroly nad objevováním vesmíru a zároveň jim ubírá některé jistoty spojené s velkou vesmírnou lodí.

¹³⁰ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 73.

¹³¹ SLUNČÍK, Václav, *Sitcom: Vývoj a realizace*, 2010, s. 9.

¹³² COCKEREL, Michael. *Live from Number 10: The Inside Story of Prime Ministers and Television*. s. 288.

Samotné dekorace, v nichž se natáčí, hrají značnou roli při vytváření celkové atmosféry sitcomu. Obvykle by měly vést ke snadnému rozpoznání toho, kde se postavy nachází. Ať jde o rozvržení místnosti, zařízení nábytkem či jiné specifické předměty, vše má odpovídat typické představě o daném prostředí. Dekorace mohou dostat vyšší význam v případě, kdy prostředí sitcomu není typické jako např. v *Červeném trpaslíku*, kde u řady rekvizit divák zpočátku nemůže tušit, k čemu slouží, nebo jak se používají, což může nezdůvěrně vést ke komice spojené s odhalením tajů rekvizity. I do celkem běžného prostředí lze zakomponovat spousta prvků, které při detailnějším pohledu dotváří očekávanou atmosféru místa, např. v *Ajtáčích* se krom množství počítačových komponentů, které se pojí přímo s prostředím IT, nachází v Royově a Mossově pracovně také řada plakátů, figurek atd., jež mají dotvářet jejich zájem o popkulturu a svým způsobem dětinskost spojenou s geeky. Řada takovýchto detailů dokazuje, jak sitcom pracuje s popkulturním odkazováním i při dekoraci natáčecích studií.

Již dříve jsme poukázali na značnou spojitost sitcomu a divadelního představení. Správné pokrytí prostředí pomocí kamer a práce celého týmu, jenž se podílí na konečné podobě díla, má zajišťovat, že divák doma u televizní obrazovky bude mít možnost sledovat celou epizodu tak, jak by v reálu nikdy neměl. Oproti divadelnímu představení je veden pomocí jednotlivých záběrů, které mu ukazují buď celé prostředí dané dekorace, nebo záběr zaměřený na reakci jedné či více postav. Jako výhodu především pro komediální tvorbu zde lze vnímat, že divák nepřijde o směšnou reakci postav či jejich méně nápadnější komické grimasy, neboť je neustále veden záběry kamer.

6.2 Časové zařazení

U většiny klasických sitcomů se očekává, že budou časově zakotveny v reálném čase tvorby jednotlivých sérií, neboť tak se dokážou nejlépe přizpůsobit divákově realitě a pracovat se současnými normami společnosti. Ačkoliv by se zároveň mělo připomenout, že mnoho z komiky sitcomů plyne z představení lidských přístupů již přežitých a společenských norem narušovaných. Stejně jako četné žánry literární a filmové nám i sitcom ukazuje, že dovede čerpat svou dynamiku z časového přechodu do minulosti či budoucnosti, aniž by ztrácel schopnost zapojit svou komiku do divákovi každodennosti. O tom, že se nejedná o nepovedené výjimky svědčí obliba sitcomů jako *Černá zmije*, *Haló, haló!* nebo *Červený trpaslík*. Právě originální historické či sci-fi zařazení jim umožňuje získávat nové zdroje komiky.

Obecně se zde vychází z předpokladu, že lidské charakterové vlastnosti (především ty negativní) se v průběhu časů příliš nemění, a proto lze postavy z minulosti i budoucnosti z pohledu diváka snadno zaměnit za osoby charakterově čitelné vzhledem k jeho době. Přitom jakékoliv neobvyklosti v jednání, jazyku či vzhledu vztahující se k času sitcomu, lze využít pro komický účinek. Dobové zařazení sitcomu nemusí působit nijak problematičticky také z důvodu, že ryze aktuálními tématům se tvůrci mohou často vyhýbat, neboť v době vysílání epizody by již materiál mohl zastarat. Trend klasického sitcomu se zaměřuje na vzbuzování smíchu i řadu let po prvním odvysílání. Zároveň historická přesnost, kterou by divák zřejmě vyžadoval od dokumentárního pořadu, se v žánru sitcomu nepovažuje za tak podstatnou.

Jako markantní se ukazuje časové vymezení především pro *Černou zmiji*, kde se každá ze čtyř sérií věnuje jinému historickému období a jako spojující prvek funguje spíše charakterové vykreslení postav, jejich humor a herecké obsazení. V případě *Haló, haló!* se ukazuje časové zasazení do okupované Francie za druhé světové války jako velmi plodné. Návazná serialita (v sitcomu ne tak často užívaná) se ukazuje jako vhodná, protože situace, která byla i v reálném světě bohatá na řadu netradičních plánů, se v sitcomu může neustále zamotávat a vést k absurdním zvrátům kvůli neutuchající snaze jak odboje s pomocí Angličanů, tak Němců snažících se jejich plány odhalit. Vizualně je divák konfrontován s dobou sitcomu především pomocí uniforem a vojenského vybavení. Příběhově se postavení podrobeného národa odráží na výsledném působení díla daleko více, avšak vše je (jak by se od sitcomu dalo očekávat) podřízeno komické neschopnosti postav jednat podle toho, jak bychom od nich vzhledem k výkladu historie čekali. Ačkoliv jsou tyto prvky zařazeny z výhradně komických důvodů, může kvůli nim vyvstávat otázka, zda je na místě jednoznačná glorifikace členů (i nechtěných) odboje a demonizace celého německého vojska. Touto otázkou se tu vzhledem k zaměření naší práce nehodláme zabývat, avšak opět se nám ukazuje, že snaha sitcomů zpochybňovat zavedené společenské názory se může obrátit proti téměř jakékoliv oblasti.

Na druhé straně časového spektra stojí *Červený trpaslík*, jehož děj se odehrává přes tři miliony let v budoucnosti. Ačkoliv to sitcomu poskytuje zařazení mnoha vynálezů a neobvyklých fyzikálních principů (částečně vycházejících z teorií 20. století), stále se mezilidské vztahy takřka nezměnily a např. kulturní zázemí Listerova mládí pozoruhodně odpovídá představě o Liverpoolu konce 20. století. Příhodně se zde ukazuje, že zasazení sitcomu do jakékoliv doby nesmí narušovat současnou představu o lidských charakterech

a jejich konfliktech, budoucí prostředí může sloužit pouze jako ozvláštnění, ovšem se značným potenciálem. Postavy se do sebe musejí strefovat tak, aby to bylo divákovi přístupné, i kdyby měla být samotná komika situace založena na chápání technologií z daleké budoucnosti.

6.3 Vyrůstání z různých zázemí

Sitcomy se mohou lišit v nepřeberných prostředích, která si vyberou jako své základy ke komediální tvorbě, avšak ty úspěšné se shodují v tom, že své fanouškovské jádro vytváří daleko za hranicemi vymezenými těmito základy. Jednotlivá prostředí, sociální různosti i kulturní rozrůznění mohou v prostředí komiky ztrácet své hranice. O to působivější je, že se tento trend projevuje nejen v rámci jednoho státu, ale podobné zalíbení v komice napříč generacemi a sociálními třídami se vyskytuje i napříč světem, což je doložitelné právě kultovností britských sitcomů u nás.

Za nejpoužívanější prostředí pro sitcomy se považují domácnost a práce.¹³³ Jedná se o pochopitelná prostředí, neboť se v nich může pravidelně a opodstatněně setkávat skupina postav, které jsou k sobě nějak vázány a mají vůči sobě nastavené jisté vztahy. U domácnosti sehrává svou roli snadné sblížení diváka a některých postav, protože se očekává, že divák povětšinou vyrůstal v rodinném prostředí, a tudíž snadno chápe dynamiku vztahů mezi postavami. Dále rodinné prostředí čerpá svou komiku z generačních rozdílů a z nich plynoucích rozličných hodnot a zvyků jednotlivých členů domácnosti, stejně jako ze zažitých reakcí mezi rodiči a dětmi, sourozenci atd. Pracovní prostředí čerpá z jisté zkušenosti většiny diváků s prací v kolektivu, kde se vytváří opakované vzorce chování a jistá forma hierarchie, která platí obecně v mnoha zaměstnáních nehledě na konkrétní firmy či odvětví. Členové kolektivu v práci jsou spolu častokrát nedobrovolně a postrádají přátelské vazby, což se ukazuje jako obrovský zdroj komiky, protože k sobě mohou být otevřenější a s radostí si dělají legraci z druhých. Vedle těchto základních prostředí se za běžné považuje prostředí baru, hospody či kavárny, které umožňuje pravidelné setkávání především skupin přátel (zároveň spojují některé postavy milostné nebo rodinné vazby). Takové skupiny poskytují mnohem širší pole pro komiku, neboť mohou odkazovat k mnoha zaměstnáním či rodinám.

¹³³ SLUNČÍK. Václav, *Sitcom: Vývoj a realizace*, 2010, s. 9.

U většiny sitcomů dochází k promíchání těchto prostředí, neboť se tak vytváří širší prostor pro komediální tvorbu. Postava tak má možnost reagovat v rozdílných rolích, kdy se její váženost či kompetentnost v očích ostatních postav mění vzhledem k tomu, jaký vztah s postavu mají. Pro příklad Jim Hacker je ze strany Humphreyho považován za ignoranta, Bernard o něm smýšlí jako o dobrém šéfovi a vlastní žena ho podporuje, avšak nijak se neštítí mu dokázat jeho vlastní hloupost (*Jistě, pane ministře/premiére*). Smíšení prostředí může být způsobeno i rozdílnými náhledy postav, kdy jedna může na kolektiv pracovníků nahlížet jako na kolektiv přátel, což bývá v rozporu s pohledem ostatních. Zároveň prostředí pro většinu postav domácí může být pro jinou postavu pracovní, jak dokládá např. postava sluhy oblíbená spíše v amerických sitcomech. Jedno místo s sebou může nést současně i několik využití, jak vidíme na příkladu Reného kavárny, ke které se váže jak jeho odbojářská, tak i kolaborantská činnost, a přitom se zde odehrává jeho běžný pracovní a rodinný život (*Haló, haló!*).

Pro britský sitcom, vycházející ze společnosti vnímané jako sociálně značně rozrůzněné, se ukazuje jako stěžejní rozdíl mezi postavami daný jejich sociálním a kulturním zázemím, potažmo vzděláním. Ačkoliv se mohou vést spory o to, do jaké míry odpovídá řada kulturních představ o Británii realitě, pravdou zůstává, že tato představa „britskosti“ působí jako široké pole pro komiku. Vtipy spojené s aristokracií i nižšími sociálními třídami se ukazují jako snadno pochopitelné a funkční i ve zcela jiných prostředích. Komické narážky v těchto oblastech si zakládají především na pocitu nadřazenosti a podřazenosti.

V sitcomech jsme často svědky toho, že postavy proti sobě nežene pouze jejich rozpor charakterů, ale i předsudky spojené s jejich zázemím či vzděláním. Přičemž vnitřní krize postav, potažmo jejich komičnost při vyrovnávání se s nimi, může pramenit právě z přiznání si vlastní odlišnosti. V případě *Ajtáků* se Moss vyrovnává se svou jinakostí celkem klidně a Roy se poměrně neohrabaně snaží alespoň částečně dostat ze škatulky geeka. Jako výraznější případ působí Listerova snaha vyrovnat se se svým nejasným původem a tíživou situací posledního člověka, která působí poměrně přijatelně vedle Rimmerových neurotických výlevů a vědomí životního neúspěchu, dle něho způsobených právě rodinným zázemím (*Červený trpaslík*). Tyto podmínky spojené se zázemím mají dotvářet jejich obraz v očích diváka a směřovat k jejich směšnosti spíše z dlouhodobého hlediska. Jako podobný prostor pro komické narážky spojené s životem postav slouží i jejich vzdělání. Ať už se jedná o Listerovo vzpomínání na kratičký čas strávený na

umělecké škole (*Červený trpaslík*) nebo narážky sira Humphreyho a Bernarda, kterým se na rozdíl od Hackera dostalo klasického vzdělání, na adresu svého nadřízeného (*Jistě, pane ministře/premiére*), jako komické se zde ukazuje přehnané mínění o hodnotě vlastního vzdělání u Listera i Hackera, neboť jejich okolí je za příliš vzdělané nepovažuje.

7. Vlivy britského sitcomu

S tématem naší diplomové práce samozřejmě souvisí i otázka, jak sitcomy ovlivňují společnost a do jaké míry mohou mít ty britské vliv i u nás. Ačkoliv většina diváků považuje tento žánr především za oddechový (tuto roli přirozeně plní), platí pro něj to, co pro televizní tvorbu celkově, nemusí se jednat pouze o pasivní příjem audiovizuálního vysílání. Ať už jednotlivé pořady přinášejí divákům prostředek pro odlehčení psychické zátěže, tvorbu sociálních vazeb s ostatními díky sdílenému zájmu či vodítka pro snazší porozumění životu a podněty pro sebereflexi, nejedná se o zanedbatelné prvky. K tomu přidejme, že v organizovaných srazech fanoušků se sitcomy vyrovnávají i seriálům vážným. Navíc i u nás se britský sitcom dostává za rámec obvyčejně vymezený pro populární kulturu. Na některé aspekty podtrhující důležitost tohoto fenoménu se zaměříme v této kapitole.

7.1 Vliv na diváka a společnost obecně

Pokud se bavíme o sitcomu jako o žánru k zařazení do širšího zastřešujícího pojmu, na první pohled se nám samozřejmě nabízí označení popkulturní. Je to oblast nanejvýš vhodná, neboť nám umožňuje se vyhnout klasickému rozdělení na vysoké a nízké umění, jež s sebou přináší řadu hodnotových separací typu náročné x triviální nebo centrální x okrajové, jež plně neodpovídají tomu, jak dané dílo můžeme nahlížet v kontextu kulturních studií.¹³⁴ Zároveň je pro televizní tvorbu určující její masový ráz, přičemž masová kultura s sebou nese povětšinou negativní konotace. Jak však upozorňuje Eco, také odpůrci masové produkce ji přisuzují některé pozitivní vlivy jako její funkčnost, dynamičnost narušující třídní přehrady, kulturní tradice a rozdíly vkusu a také demokraticky stejnorodou kulturní pospolitost.¹³⁵ Eco na tento náhled poukazuje při vymezení pojmu „midcult“, kdy mluví o jisté korupci vysokého umění podléhajícího požadavkům publika.¹³⁶ Tato myšlenka má dle našeho názoru zajímavou paralelu i přímo v sitcomu, protože řada vtipů a narážek směřujících do oblasti vysokého umění od diváka vyžaduje pro svou komičnost pouze povrchní znalost daného díla jako zástupce něčeho vysokého a hodnotného.

¹³⁴ BÍLEK, Petr A. *Diskurzivní prostor popkultury*. In: PAPOUŠEK, Vladimír a Petr A. BÍLEK. *Cosmogonia: alegorické reprezentace "všeho"*. s. 122.

¹³⁵ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. s. 76.

¹³⁶ Tamtéž. s. 74-82.

Sitcom, potažmo celý zábavní průmysl, bývá kvůli svému masovému zaměření a standardizovanému vkusu označován za slabou náplast, která diváky udržuje pobavené, a tudíž stvrzuje mocenské struktury. V polemice s takovými pohledy u Grotea a Postmana odpovídá Mills poukazem na roli komiky pro uvolnění diváka z tlaku každodenního shonu, což souvisí především s dříve zmíněnou makroteorií relaxace.¹³⁷ Na časté nepochopení touhy tzv. středního konzumenta ze strany akademiků ve spojitosti s masovou kulturní tvorbou poukazuje Eco:

„Nadbytek odsudků zmasovělého vkusu a nepřesvědčivé výzvy k pospolitosti uživatelů ochotných odkrývat tajné a zasuté krásy pouze jim vyhrazeného poselství velkého nebo ineditního umění neponechává prostor pro konzumenta středního neboli pro každého z nás v okamžiku, kdy jím jsme, který po návratu ze zaměstnání po knize nebo po filmu chce, aby v něm stimulovaly několik základních efektů (mrazení v zádech, smích, dojetí), protože si chce dát do pořádku narušenou rovnováhu svého fyzického či intelektuálního života.“¹³⁸

Popkulturní díla jako právě sitcomy mají na kulturním poli, tak jak ho chápeme z práce Pierrea Bourdieuho, specifickou roli. Jejich základní snahou je stát se široce populárními, k čemuž potřebují být pro diváka čímsi blízké a pochopitelné, což dokládá Bílek při rozpracovávání Bourdieuových pojmů vzhledem k popkultuře: *„Popkulturní dílo je pragmatikou svého fungování (potřeba stát se široce oblíbeným) zaúkolováno tak, aby bylo společensky a kontextově senzitivní. Má-li rezonovat, musí mít v sobě zakódováno povědomí o diskursivních činnostech, s nimiž by rezonovat mohlo.“¹³⁹* Sitcom pracuje s dobovými společenskými kontexty, ale zároveň staví i na typických lidských charakterových vlastnostech, které mnohdy neprochází žádnými změnami během delšího časového období, a proto svou komikou zůstávají kultovní sitcomy oblíbené nejen ve vztahu k době vzniku, ale i vzhledem k současnosti. Tudíž i znalost sitcomů se může jevit jako silná část kulturního kapitálu. V souvislosti s tím pracuje Paulíček s pojmem „kulturní všežroutství“, kdy opíraje se o práci Bonnie Erickson

¹³⁷ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 92.

¹³⁸ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. s. 81-82.

¹³⁹ BÍLEK, Petr A. *Diskurzivní prostor popkultury*. In: PAPOUŠEK, Vladimír a Petr A. BÍLEK. *Cosmogonia: alegorické reprezentace "všeho"*. s. 128.

poukazuje na to, že v běžné konverzaci se často více než široká znalost vysoké kultury hodí schopnost hovořit o populárním umění, jež je blízké většímu počtu lidí.¹⁴⁰

Tím se dostáváme k poněkud opomíjené funkci sitcomů, která spočívá v umožňování navazování a udržování kontaktů mezi lidmi. Stejně jako v jazyce se vyskytují vysoce frekventované kontaktní prostředky, tak i v rámci všednodenních konverzací se udržují časté odkazy na popkulturu. Na rozdíl od debat o počasí, jež bývají citelně trapné a takřka nic nám o konverzačním společníkovi neříkají, se hovory o popkulturních dílech mohou stát vhodnými pro navázání pozitivních vztahů s dalšími lidmi. Oproti produkci čistě masové si konzumenti popkultury vytváří ke svým oblíbeným dílům často emoční vztahy, které reflektují jejich životní postoje a hodnoty. Právě sitcomy vzhledem ke svým typizovaným postavám a zábavnému charakteru, jenž má potenciál oslovit široké spektrum diváků, často fungují jako oblíbené konverzační téma a skrze preference typů humoru či oblíbených postav se účastníci debat mají možnost dozvědět spoustu i o svých protějšcích.

7.2 Negativní vnímání sitcomu

Negativní konotace se pojí jak s televizní produkcí obecně, tak i se sitcomem konkrétně. Pokud se podíváme na výhrady vůči masové televizní produkci a jejímu vlivu na diváky, dostaneme se k tzv. frankfurtské škole a jejímu vnímání kulturní produkce. Tato problematika má sama o sobě značný rozsah a pro naše potřeby se tedy zaměříme pouze na nastínění aspektů, jež se přímo vztahují k televizní komediální tvorbě. Jako nejrelevantnější vnímáme poukaz na „zdvojenost“ reálného a televizního života a roli televize při vzájemném odcizování lidí.

V jistém smyslu považujeme za pádný argument, že televize (zároveň i film a rozhlas) vytváří mnohdy značně zjednodušený a nereálný obraz světa, přičemž se divákovi snaží dokazovat, že i takový je jeho běžný život, a tudíž, jak Adorno tvrdí, vytváří duplikát reálného světa.¹⁴¹ Přijímáme, že mnohdy životní styl řady televizních postav (včetně těch sitkomových) neodpovídá jejich možnostem dle skutečného světa a spoustě problémů z každodenního života se vyhýbají, avšak to vnímáme u sitcomů především jako cestu k přiblížení se divákovi. Ne za účelem ukolébání v pocitu, že takový

¹⁴⁰ PAULÍČEK, Miroslav. *Nikdo se neodvážá říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*. s. 84.

¹⁴¹ ADORNO, Theodor. *Prolog k televizi*. Divadlo, 1965, č. 2, s. 30-33.

život v podstatě také vede, ale jako balancování mezi podobností s reálným světem a nutností toho, aby se děj každé epizody nějak vyvíjel a neustrnul v nudné snaze o přílišnou realističnost. Ostatně snaha o dokonalou mimezi nemohla být nikdy naplněna ani v rozsáhlých dílech realistické literatury. Argument pozitivní, tedy stmelující vliv televize na rodinu či přátelé a s tím spojenou blízkost při sledování a konverzování o obsahu, vnímá Adorno již jako příznak odcizenosti a pouhou náhražku bezprostředních lidských kontaktů.¹⁴² I zde vnímáme takovéto výtky jako liché, neboť idealizovaná představa o dřívějších masovou kulturou nezatížených časech může působit příjemně, ovšem z dnešního pohledu hodnotíme stmelující účinek sledování stejných televizních seriálů jako pozitivní, pokud vede k pozitivní debatě nebo pocitu souladu jejich účastníků.

Zároveň jsme si vědomi, že dnešní až neuvěřitelně široká nabídka televizní komediální tvorby, může vzhledem ke strávenému času u obrazovky působit kontraproduktivně a místo kýžené relaxace a oddechu může přemíra sledování působit nedostatek času pro diváka důležitého i vzhledem k jiným aktivitám. Tento problém se prohlubuje značně i kvůli fenoménu tzv. binge-watchingu (neúměrně dlouhé, takřka nepřerušované sledování jednoho televizního programu), který se rozšířil zejména s nástupem streamovacích služeb a formát sitcomu se pro něj ukazuje jako vhodný.

Ve společnosti stále přetrvává (avšak spíše ojediněle) názor, že televizní humor má škodlivý efekt,¹⁴³ protože ubírá vysílací čas vážnějším a hodnotnějším programům. Mnohem větší část laické i odborné veřejnosti si však uvědomuje důležitost zábavy na televizních obrazovkách, vždyť i samotná BBC od svého počátku uváděla jako své hlavní funkce vedle vzdělávací a informační právě zábavnou.¹⁴⁴ Pokud se podíváme přímo na sitcom, vnímáme jako prvořadý cíl samozřejmě pobavit širokou část diváctva, což se zároveň pojí s humorem mnohdy založeným na stereotypech a zažitých představách o lidském jednání. To může působit problematicky z pohledu ztvárnění menšin vůči převládajícímu kolektivu, čímž se upevňují zavedené představy o nich. Při zasazení sitcomu do menšinového či kulturně značně neobvyklého prostředí může nastat situace, kdy se sitcom snaží přizpůsobit většinovému divákovi, čímž se může značně deformovat představa o daném prostředí, což může vést např. u etnických skupin k odmítnutí daného

¹⁴² ADORNO, Theodor. *Prolog k televizi*. Divadlo, 1965, č. 2, s. 30-33.

¹⁴³ BILLIG, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. s. 10-33.

¹⁴⁴ LAŠ, Matej. *Dejiny britského televizního humoru v historicko-kulturnej perspektíve: od impéria k brexitu*. s. 51.

sitcomu či zcela jinému čtení.¹⁴⁵ Tento druh kritiky má své opodstatnění a vnímáme negativní roli, jakou může zobecňování a podpora stereotypů mít, avšak zároveň je nutné upozornit na to, že mnohdy se stala komediální tvorba vstupní branou pro účast menšin při filmové a televizní tvorbě. Jak bylo již dříve řečeno, sitcom je žánrem stabilním, a proto i progresivní snahy při ztvárnění odlišností nepřeváží nad hlavním cílem pobavit diváka.

Typizace postav a jejich častá jednostrannost (někdy až povrchnost) je něco, co k sitcomu patří, protože snaha vydolovat z postavy maximum komiky je stěžejní. To v důsledku může vést ke stereotypnímu zobrazování sexuálních menšin (zdůrazňování zájmu o umění, přecitlivělé chování atd. u poručíka Grubera – *Haló, haló!*), posilování národnostních stereotypů (Royova irská skoupost – *Ajtáci*) nebo čerpání komiky z nevhodných poznámek postavy např. na téma rasy či genderu. V takovém případě záleží na tom, jak jsou komické narážky podány, neboť cílem takových situací bývají v téměř absolutní většině postavy, jež zastávají přežití vzorce chování. V jistém smyslu připouštíme možný negativní vliv na vnímání menšinových typizovaných postav, avšak záleží především na divákově čtení daných postav a situací, odvíjejícím se od jeho vlastních hodnot a názorů.

7.3 Cílová skupina sitcomu

Jako snad u všech televizních žánrů se i u sitcomu očekává, že je vytvářen pro určitý výsek z kolektivu diváků. Zatímco u jiných druhů pořadů může být rozhodující gender nebo společenské zázemí diváka, u sitcomu se nejvíce počítá s věkovou skupinou, jak ukazuje Slunčík: „*Původními konzumenty sitcomu v zahraničí bývali lidé středního věku a spíše ze sociálně nižších vrstev. Současný světový trend však směřuje k cílové skupině 18-35 let. Tedy k takovým divákům, o které mají zájem zadavatelé reklamy, neboť představují skupiny s vysokou kupní silou.*“¹⁴⁶ Zde se stále pracuje s tradiční představou o vysílání, otázkou do budoucna zůstává, zda tento model spojený s reklamami nedozná jistých změn s rozšiřováním streamovacích služeb.

Za hlavní cílovou skupinu sitcomů tedy budeme považovat především mladší diváky. S tím se váže na jedné straně možné omezení, neboť snaha sitcomu působit

¹⁴⁵ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 106-107.

¹⁴⁶ SLUNČÍK, Václav, *Sitcom: Vývoj a realizace*, 2010, s. 23.

přijatelně pro co nejširší publikum, včetně dětí, může vést k většímu zájmu kontrolních orgánů zaměřených na televizní vysílání, a tudíž i jistému druhu autocenzury z pohledu tvůrců či televizních stanic.¹⁴⁷ Rozhodně se nejedná o silný druh omezení, avšak obsah sitcomu může do značné části určit, ve který čas se bude vysílat. S vysílacím časem zároveň souvisí i zařazení sitcomu do bloků určených pro komediální tvorbu (velké stanice jako BBC mají pak zvláštní systém, ve kterém se nové pořady musí osvědčit prvně na BBC 2 nebo BBC 3, a až poté jsou zařazeny na nejprestižnější kanál).¹⁴⁸ Tam se jednotlivé seriály většinou musí propracovat tím, že si získají důvěru stanice, která má vyhrazené večery pro komedii, jež tradičně mohou nalákat právě nejvíce diváků z cílové skupiny.

Jak jsme již řekli, sitcom je určený především pro mladší publikum, avšak jeho snahou zůstává i zaujetí starších generací. Výjimkou nebývá rodinné sledování oblíbeného sitcomu (zvyšující se počet obrazovek však vede k oddělenému sledování téhož obsahu). Jako zdroj odreagování a pobavení totiž sitcom dává smysl pro téměř každou generaci. Ačkoliv jsou při tvorbě otázky po kulturním a společenském zázemí, pohlaví či politických názorech diváka stále relevantní,¹⁴⁹ vzhledem k sitcomu se jeví jako důležitější obecná schopnost pobavit diváka, která se neváže tolik na jeho zázemí. Složení převládajícího publika se také nemusí vázat pouze na věk, ale také na charakter jednotlivých diváků a jejich oblíbený druh humoru. Zároveň u mnoha starších komediálních pořadů nebo těch dlouho vysílaných (př. *Simpsonovi* či *Doctor Who*) si divák vybudovává vztah, kde se k touze po pobavení přidává jistá dávka sentimentu. Není tedy překvapením, že notná část fanoušků mnohých sitcomů by nespadala do očekávané věkové oblasti.

Jak se nyní ukazuje, určení cílové skupiny tohoto žánru se jeví jako problematické. Nemělo by nás to však příliš překvapovat, neboť s ohromnou a neustále se rozšiřující nabídkou televizní tvorby souvisí i transformace a diverzifikace publika. Dřívější vidění jediné divácké skupiny soap oper jako žen v domácnosti, které si během sledování nekonečných seriálů splní všechny domácí povinnosti, nebo fanoušků *Star Treku* jako asociálních podivínů bez normálního života, se dnes jeví jako přehnaně zjednodušující a zavádějící.¹⁵⁰ Potěšení ze sitcomů tedy může vyhledávat téměř každý, přičemž i divák

¹⁴⁷ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 114-121.

¹⁴⁸ Tamtéž. s. 121-122.

¹⁴⁹ SLUNČÍK, Václav, *Sitcom: Vývoj a realizace*, 2010, s. 23.

¹⁵⁰ JENKINS, Henry. *Pytláci textů: televizní fanoušci a participativní kultura*. s. 67-74.

hledající intelektuálnější témata může být sitcomem příjemně překvapen a donucen k opakovanému pozornému sledování vzhledem k mnoha popkulturním i historickým odkazům. Jak podotýká Mills, řada akademických studií se zaměřuje spíše na vážnější žánry a analýza divákových reakcí na sitcom ještě naráží na další problém spojený s tím, že artikulování toho, čemu přesně a proč se směje, není pro diváka nikterak jednoduché.¹⁵¹ Při stanovení cílové skupiny diváků sitcomu se tedy uchýlíme k poněkud obecné skupině všech lidí, kteří vyhledávají televizní obsah, jenž je pobaví. Specifičtější rozlišení by pak záleželo na mnoha faktorech odhalujících se až s větším množstvím spolehlivých analýz.

7.4 Fanouškovství a akademický náhled

Vlivem rozmachu popkultury se dnes jeví otevřené fanouškovství jako cosi přijatelného, pokud se pochopitelně jeho projevy drží v rozumných mezích. Také lidé vzdělaní a vysoce společensky postavení mohou bez obav vyjádřit svou zálibu v kultuře považované obecně za nižší. Stále tu však zůstává jistý osten toho, že takové záliby působí pouze jako oddech nebo poukazují na jejich „zvláštní“ vkus. Jenkins poukazuje na přetrvávající oddělení toho „správného“ vkusu, jež se opírá o vyšší vzdělání a instituce: *„Rozdíly vkusu předurčují nejen žádoucí a nežádoucí formy kultury, ale také žádoucí a nežádoucí způsoby vztahování se ke kulturním objektům, vhodné a nevhodné interpretační strategie a způsoby recepce.“*¹⁵² Samotný rozdíl v tom, že někdo preferuje balet a operu a jiný sitcom a soap operu, již vzbuzuje pozdvižení jen málokde, ale obava z rozrušení dominantní kulturní hierarchie, kde by se pozornost věnovala jak vysoké, tak i nízké kultuře, se jevila jako problematičtější z akademického pohledu:

*„Fanouškovská kultura tyto hranice rozostřuje, když s populárními texty zachází, jako by si zasluhovaly stejnou pozornost a ocenění jako texty kanonické. Čtenářské praktiky přijatelné u díla „skutečné hodnoty“ (zevrubné zkoumání, propracovaná interpretace, opakované pečlivé čtení atd.) se v případě „užitkových“ textů masové kultury jeví jako perverzní zneužití. Fanoušci mluví o „umělcích“ tam, kde ostatní vidí jen komerční pisálky, o transcendentních významech tam, kde ostatní nacházejí banality, o „hodnotě a inovativnosti“ tam, kde jiní spatřují formulkovitost a konvenci.“*¹⁵³

¹⁵¹ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 106-107.

¹⁵² JENKINS, Henry. *Pytláci textů: televizní fanoušci a participativní kultura*. s. 75.

¹⁵³ Tamtéž. s. 76.

Domníváme se, že takto zanícený a pečlivý přístup ze strany fanoušků popkultury by neměl vést k zavržení akademickou obcí, ale právě naopak k většímu zájmu o tato díla, jak jej zastával průkopník John Fiske. Tato práce by se neměla vztahovat pouze na tzv. „komplexní televizi“, jak o úspěšných a obsahově zajímavých televizních dílech mluví Mittell, ale i na televizní zábavní tvorbu, k čemuž se snaží skromně přispět i naše práce. Nevěnovat pozornost této komické tvorbě by představovalo totiž nejen opomíjet důležitý prvek kulturní tvorby, ale i zavírat oči před něčím, co ovlivňuje dění ve společnosti. Nemyslíme tím pouze případy ze zahraničí, jako např. udělení Řádu Kommandera Britského impéria představiteli titulní role sitcomu *Jistě, pane ministře/première* premiérkou Spojeného království,¹⁵⁴ ale také případy z českého prostředí, jimž se budeme věnovat níže.

Fanouškovský přístup se jeví ještě jednou svou kvalitou jako zajímavý. Častá kritika ze stran fanoušků na účet tvůrců popkulturních děl v sobě nese pouze negativní postoj a zatvrzelé odmítání jakéhokoliv vývoje (samozřejmě u některých jedinců se jedná pouze o vyjádření nespokojenosti), ale zároveň ukazuje na hlubokou snahu oddaných diváků o pochopení obsahu televizní tvorby a jejich snahu o smysluplný vývoj, tyto výtky se často opírají o širokou znalost celého žánru a dokazují, že divákům na obsahu jejich oblíbených seriálů záleží.¹⁵⁵ Mnohé nepochopení popkulturní tvorby pramení také z nevhodně zvoleného přístupu, neboť vnímání vysoké a populární kultury si žádá odlišné strategie. To by nemělo představovat přílišný problém, vzhledem k pružnosti lidského vnímání kulturní tvorby, jak ji nastiňuje Stuart Hall: „*Ve svých hlavách jsme všichni zároveň několika rozdílnými typy publika, a to na základě různých programů. Dokážeme zapojit různé úrovně a typy pozornosti, mobilizovat různé divácké kompetence.*“¹⁵⁶

V neposlední řadě by měla vést akademický zájem i proměnlivost, se kterou se na kulturním poli proměňuje u řady děl jejich pozice vzhledem k času, protože hranice mezi popkulturním dílem a vysokou kulturou není neprostupná. Vidíme zkrátka sitcomy jako plnohodnotnou část kulturní tvorby, jež v některých případech může obstát zkouškou času a ukázat se jako dílo přesahující svou kvalitou a vlivem obvyklé hranice žánru, třebaže i samotní tvůrci (jak se ukázalo při mnoha rozhovorech s Millsem) to tak vnímat

¹⁵⁴ ČEPICKÝ, Vít. *Jistě, pane ministře – obrazy ze života politika*. [online]. Dostupné z:

<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1209508-jiste-pane-ministre-obrazy-ze-zivota-politika>

¹⁵⁵ JENKINS, Henry. *Pytláci textů: televizní fanoušci a participativní kultura*. s. 153-154.

¹⁵⁶ HALL, Stuart. *Introduction*. In: MORLEY, David (ed.). *Family television: Cultural power and Domestic Leisure*. s. 10 (překlad Josef Šebek).

nemusejí.¹⁵⁷ Kvalitní sitcom zkrátka není jednoduchou záležitostí, schopnost vyprodukovat funkční komiku a získat si stálou oblibu diváku je podložena náročnou prací. Ty, které se staly kultovními, musely přidat ještě něco navíc, jak výstižně píše Eco: „*Co je třeba k tomu, aby se z určité knihy nebo filmu stal kultovní objekt? Takové dílo samozřejmě musí být milováno, ale to nestačí. Musí nabízet kompletně vybavený svět, aby jeho fanoušci mohli citovat jednotlivé postavy a epizody, jako by byly součástí světa jejich vlastní soukromé sekty.*“¹⁵⁸

7.5 Vliv v českém prostředí

V české společnosti stejně jako téměř kdekoli jinde se britský sitcom zasloužil o pobavení nespočtu diváků. Zejména u kvalitních děl se podílel a stále podílí na naší představě o pověstném britském humoru, jenž se zde těší velké oblibě. Pochopitelně i u nás plní především funkci zábavnou a oddechovou, vedle toho přináší potěšení fanouškům citujícím své oblíbené postavy, nacházejícím v nelehkých časech pobavení, inspirujícím se v přístupech svých zamilovaných postav a sdílejícím své dojmy ze sledování s ostatními skalními fanoušky mnohdy v dlouhých a naplňujících konverzacích. To vše je očekávatelné a rozhodně ne výjimečné, avšak v této části bychom rádi nabídli pár příkladů toho, jak pronikl britský sitcom poněkud hlouběji do českého prostředí.

Touha fanoušků sdílet mezi sebou své postřehy a teorie ohledně společných oblíbených televizních seriálů se stala s rozvojem popkultury a technologií poměrně obvyklou, neboť se zkvalitnil obsah vysílaných programů a zároveň se díky internetu zjednodušila možnost si pohodlně dopisovat s fanoušky téhož díla či žánru. Zároveň se usnadnila i možnost pořádání fanouškovských sešlostí mezi něž u nás patří *Trpaslicon – Festival britského humoru, sci-fi a fantasy*. Zajímavé je, že na rozdíl od většiny sešlostí v zahraničí, které se zaměřují častěji na komplexní seriály jako *Star Trek* či *Doctor Who* nabízející složité fikční světy,¹⁵⁹ se tento festival zaměřuje především na zábavnou tvorbu. *Trpaslicon* se každoročně koná již o roku 2003 a přináší svým návštěvníkům řadu her spojených tematicky s kultovními díly britského humoru, besedy s dabéry, soutěž

¹⁵⁷ MILLS, Brett. *The Sitcom*. s. 50-74.

¹⁵⁸ ECO, Umberto. *Travels in Hyperreality*. s. 197 (překlad Josef Šebek).

¹⁵⁹ JENKINS, Henry. *Pytláci textů: televizní fanoušci a participativní kultura*. s. 67-112.

kostýmů, a především možnost sdílet svůj zápal pro britský humor a nejvíce pro *Červeného trpaslíka*, jak název napovídá, spolu s ostatními fanoušky.¹⁶⁰

Krom takové sešlosti, kterou si účastníci vybírají dobrovolně, se může britský sitcom vyskytnout i u události mnohými viděné jako značně nedobrovolné, státní maturity. Například v roce 2015 zařadil CERMAT do didaktického testu z českého jazyka úryvek z knihy *Jistě, pane ministře* (knižní verze se od televizního sitcomu výrazně neliší), se kterým museli maturanti pracovat.¹⁶¹ Použití materiálu z popkulturní sféry, místo citací vysoké literatury či vzorových textů bez většího přesahu, poukazuje na to, že popkulturní umění se dostává do odvětví, kde bychom ho dříve nečekali, a ukazuje na zvyšování statutu komediální tvorby a sitcomu konkrétně.

Pro některé může působit jako nejpřekvapivější událost, kdy někteří soudci Ústavního soudu použili pro podporu svých argumentů citaci z knihy *Jistě, pane premiére* (knižní verze je v citované pasáži totožná s televizním sitcomem). Konkrétně se jednalo o odlišné stanovisko ústavních soudců Vojtěcha Šimíčka, Jaromíra Jirsy, Tomáše Lichovníka, Kateřiny Šimáčkové a Davida Uhlíře v nález Ústavního soudu týkajícím se elektronické evidence tržeb.¹⁶² Přestože zkrácená, vydala citace na celou stranu dokumentu, což dokazuje, že schopnost co nejlépe přiblížit či popsat nějakou situaci náležející na této úrovni zpravidla vysoké literatuře, může mít i sitcom. Právě použití citace sitcomu ze strany nejvyšších ústavních činitelů nás utvrzuje v závěru, že britský sitcom je u nás velmi podstatným fenoménem.

¹⁶⁰ Webové stránky festivalu Trpaslicon / historie. [online]. Dostupné z: <https://www.trpaslicon.cz/historie.php>

¹⁶¹ Zadání didaktického testu z českého jazyka – státní maturity, 2015, jarní termín. s. 6 [online]. Dostupné z: <https://statnimaturita-cestina.cz/wp-content/uploads/maturita-cestina-didakticky-test-2015-zadani-jaro.pdf>

¹⁶² Nález Ústavního soudu Pl. ÚS 26/16. s. 47. [online]. Dostupné z: https://www.usoud.cz/fileadmin/user_upload/Tiskova_mluvci/Publikovane_nalezky/2017/Pl._US_26_16_na_web_vcetne_vsech_disentu.pdf

8. Závěr

V naší práci jsme se zaměřili na fenomén britského sitcomu. Snaha podrobně popsat a přiblížit čtenáři tuto oblast započala již zpracováním komediální tvorby předcházející sitcomu a v mnohém ho jistě ovlivňující, což zahrnovalo představení hudebně-společenských salónů a varieté, ve kterých se rozvíjel pověstný britský humor, ale i rozhlasových a televizních začátků samotného sitcomu. Dospěli jsme k závěru, že tento žánr patří mezi velmi stabilní a vyžaduje dodržování jistých postupů a bravurní zvládnutí vytvoření postav s možností dynamických interakcí. I přes jasně dané zakotvení v prostředí a značnou typizaci postav přicházejí úspěšné sitcomy i po dekadách nepřeborné televizní produkce stále s originálními a komickými obsahy, jež z nich vytváří oblíbený popkulturní materiál. Zároveň si sitcomy vymezují tradice svého žánru skrze díla sama, a jak jsme ukázali, jsou schopné produktivně se prolínat i s dalšími žánry. Dále jsme došli k závěru, že i přes neoddiskutovatelnou podobnost britské a americké tvorby v tomto odvětví si britský sitcom udržuje jistý odstup a jedinečnost dané jednak odlišným postupem při tvorbě, jednak vlivem prostředí a komiky, z nichž vyrůstá. Ovšem je nutno podotknout, že tento rozdíl závisí i na tom, co diváci od britského sitcomu očekávají.

Poukázali jsme na to, jak je sitcom definován svou hlavní funkcí zábavnou, a proto jsme se vydali cestou osvětlení původu komiky ve vybraných popkulturních dílech reprezentujících žánr. Nástrojem pro dosažení našich cílů se ukázaly být makroteorie komiky, které při své aplikaci na jednotlivé aspekty sitcomu přinesly vysvětlení směšnosti obsažených situací, a zároveň poukázaly i na to, jak komika televizních sitcomů přispívá k uvolnění napětí u diváků. Za pomoci pojmů jako naivita, ironie, humor a absurdita jsme se vnořili do teorie toho, jak se v britských sitcomech vytváří komika vedoucí ke smíchu. Ukázali jsme zapojení pocitů nadřazenosti a podřazenosti při vytváření směšnosti, a to na rovině mezi postavami samotnými, tak i na rovině postav a diváka. Zároveň jsme upozornili na to, jak značnou roli hraje v tomto procesu práce s překvapením a nabouráváním zavedených společenských zvyklostí, která se musí též pojit s neporušováním charakteru postav a ujišťováním diváka o tom, že sleduje komediální tvorbu. Poukázáním na tyto důmyslné strategie jsme se snažili také o zpochybnění obecně zastávaných názorů o menší důležitosti televizní komedie udržujících se v akademickém prostředí.

Samotné strategie k dosažení komiky a obliby vybraných děl u diváků jsme se snažili přiblížit pomocí podrobného zkoumání postav a prostředí sitcomů. Nami vybraná díla *Jistě, pane ministře/premiére*, *Haló, haló!*, *Červený trpaslík* a *Ajtáci* pro tuto práci poskytla vhodný materiál, přičemž pro větší relevanci byly zmiňovány i další popkulturní sitcomy. Právě při rozboru postav jsme došli k závěru, že jistý vývoj postav i prokreslení jejich charakteru hraje svoji roli, ale významnější se jeví jejich potenciál působit komicky, a to buď svými nedostatky, nebo schopností vyzdvihnout nedokonalosti ostatních. Dynamika mezi postavami vzniká u britského sitcomu často kvůli jejich nesouladu, což se často podepisuje i na jistém antagonismu hlavních postav, přičemž vedlejší postavy vyvažují situaci a přidávat se mohou na obě strany. Bližší pohled na prostředí sitcomů ukázal, jak se zasazení časové i prostorové projevuje na tématech jednotlivých dílů, ale i celkového vyznění díla. Vlivem toho, že se zde odráží britská společnost a očekávání s ní spojená hraje značnou roli nejen prostředí, ve kterém se postavy setkávají, tak i jejich dřívější rodinné zázemí či vzdělání. S tím se pojí časté využívání stereotypů v sitcomu jako nástroje tvořícího postavy s jejich potenciálem působit komicky.

Vedle vnitřních struktur britského sitcomu jsme se zajímali také o jeho percepce u diváků. Ačkoliv se za cíl tohoto žánru považují především mladší generace, je nutné zdůraznit, že sitcom se snaží být přístupný co nejširšímu publiku. Pozitivně působí jeho příslib odreagování pomocí smíchu a relaxace spojený s méně náročným obsahem určeným zejména k pobavení, což lze z jiného pohledu vnímat jako pouhé uchláčení davů. Kritice je vystaven i kvůli typizaci postav, jež se může pojit s udržováním zažitých stereotypů především u menšin, což, jak jsme naznačili, záleží ponejvíce na divákových vlastních hodnotách. Touto prací se snažíme přispět k rozšíření akademického zájmu o komediální tvorbu obecně, neboť se nám jeví jako poněkud opomíjená. Z našeho pohledu neprávem, vzhledem k uvedeným příkladům toho, jak proniká do naší společnosti, což je vidět nejen na fanouškovské úrovni.

9. Zdroje

Literatura

ADORNO, Theodor. *Prolog k televizi*. Divadlo, 1965, č. 2, s. 30-33.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 9780851707174.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Svoboda, (Antická knihovna) 1996. ISBN 80-205-0295-5.

BÍLEK, Petr A., Martin KAPLICKÝ, Vladimír PAPOUŠEK a David SKALICKÝ. *Kontext v pohybu: (neo)pragmatické úvahy o literatuře a kultuře*. Praha: Akropolis, 2018. ISBN 978-80-7470-220-4.

BILLIG, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: Sage, 2005. ISBN 978-1412911436.

BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. Dílna (Hynek). ISBN 80-86202-65-8.

COCKEREL, Michael. *Live from Number 10: The Inside Story of Prime Ministers and Television*. London: Faber and Faber, 1988. ISBN 0-571-14757-7.

DESCARTES, Rene. *The Philosophical Writings of Descartes, Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. ISBN 521-24594.

DOBSON, Nichola. *Historical Dictionary of Animation and Cartoons*. Lanham, Toronto and Plymouth: The Scarecrow Press, 2009. ISBN 978-0-8108-5830-5.

DYER, Richard. *Only Entertainment*, London and New York: Routledge, 1992. ISBN 0415057167.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-706-4.

ECO, Umberto. *Travels in Hyperreality*. London: Picador, 1986. ISBN 9780151910793.

FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017. POPs. ISBN 978-80-7470-190-0.

FREUD, Sigmund. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2005. ISBN 80-86123-21-9.

- HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Velký psychologický slovník*. Ilustroval Karel NEPRAŠ. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-686-5.
- HALL, Stuart. *Introduction*. In: MORLEY, David (ed.). *Family television: Cultural power and Domestic Leisure*. London: Routledge – Chapman and Hall, 1988. ISBN 0-415-03970-3.
- JENKINS, Henry. *Pytláci textů: televizní fanoušci a participativní kultura*. Přeložil Josef ŠEBEK. Praha: Akropolis, 2019. POPs. ISBN 978-80-7470-242-6.
- KANT, Immanuel, KOBLÍŽEK, Tomáš, ed. *Kritika soudnosti*. Druhé, upravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2015. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-500-5.
- KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2016. ISBN 978-80-7470-146-7.
- LAŠ, Matej. *Dejiny britského televizného humoru v historicko-kultúrnej perspektíve: od impéria k brexitu*. Banská Bystrica: Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela - Belianum, 2020. ISBN 978-80-557-1703-6.
- MILLS, Brett. *Television Sitcom*, London: British Film Institute, 2005. ISBN 978-1844570881.
- MILLS, Brett. *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. ISBN 978-0748637522.
- MINTZ, Larry. *Situation comedy*. In: ROSE, Brian G. (ed.), *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1985. 978-0313237249.
- MITTELL, Jason. *Komplexní televize: poetika současného televizního vyprávění*. Praha: Akropolis, 2019. POPs. ISBN 978-80-7470-244-0.
- PAPOUŠEK, Vladimír a Petr A. BÍLEK. *Cosmogonia: alegorické reprezentace "všeho"*. Praha: Akropolis, 2011. ISBN 978-80-87481-61-5.
- PAULÍČEK, Miroslav. *Nikdo se neodvážá říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012. ISBN 978-80-7419-097-1.

PAULOS, John Allen. *Mathematics and Humor*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1980. ISBN 0-226-65024-3.

PEARSON, Roberta, *Anatomising Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character*. In: ALLEN, Michael (ed.). *Reading „CSI“: Crime TV under the Microscope*. London and New York: I. B. Tauris, 2007. ISBN 978-1-845-11-428-2.

SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will and Idea, Volume 1*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1909.

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

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. Paprsek (Triáda). ISBN 80-86138-27-5.

Online zdroje

ALLEN, Steve. *Television in the United States*. In.: Encyclopaedia Britannica. [cit. 22. 02. 2021] Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States>

ČEPICKÝ, Vit. *Jistě, pane ministře – obrazy ze života politika*. Česká televize, ČT 24 – kultura. [cit. 30. 03. 2021] Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1209508-jiste-pane-ministre-obrazy-ze-zivota-politika>

Česko-Slovenská filmová databáze/ Ajťáci. [cit. 11. 03. 2021] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/224203-ajtaci/prehled/>

Česko-Slovenská filmová databáze/ Červený trpaslík. [cit. 11. 03. 2021] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/69516-cervený-trpaslik/prehled/>

Česko-Slovenská filmová databáze/ Haló, haló!. [cit. 10. 03. 2021] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/109401-halo-halo/prehled/>

Česko-Slovenská filmová databáze/ Jistě, pane ministře. [cit. 10. 03. 2021] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/74621-jiste-pane-ministre/prehled/>

Databáze IMDb/ Yes minister. [cit. 10. 03. 2021] Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0080306/awards>

Nález Ústavního soudu Pl. ÚS 26/16. s. 47 [cit. 30. 03. 2021] [Dostupné z: https://www.usoud.cz/fileadmin/user_upload/Tiskova_mluvci/Publikovane_nalezky/2017/Pl._US_26_16_na_web_vcetne_vsech_disentu.pdf](https://www.usoud.cz/fileadmin/user_upload/Tiskova_mluvci/Publikovane_nalezky/2017/Pl._US_26_16_na_web_vcetne_vsech_disentu.pdf)

LEE, Edmund. *Netflix Will Keep 'Friends' Through Next Year in a \$100 Million Agreement*. The New York Times. 5. 12. 2018. s. 5 (sekce B, New York edice). [cit. 02. 03. 2021] Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/12/04/business/media/netflix-friends.html>

Webové stránky festivalu Trpaslicon / historie. [cit. 29. 03. 2021] Dostupné z: <https://www.trpaslicon.cz/historie.php>

Zadání didaktického testu z českého jazyka – státní maturity, 2015, jarní termín. s. 6. [cit. 30. 03. 2021] Dostupné z: <https://statnimaturita-cestina.cz/wp-content/uploads/maturita-cestina-didakticky-test-2015-zadani-jaro.pdf>

Britské televizní sitcomy

Ajťáci (IT Crowd). Série I-V. TV. Channel 4. 2006-2013.

Červený trpaslík (Red Dwarf). Série I-XII. TV. BBC (od 2009 Dave). 1988-?

Haló, haló! ('Allo, 'Allo!). Série I-IX. TV. BBC. 1982-1992.

Jistě, pane ministře (Yes Minister). Série I-III. TV. BBC. 1980-1984.

Jistě, pane premiére (Yes, Prime Minister). Série I-II. TV. BBC. 1986-1988.