

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

## **Borgen – narativní žánrová analýza**

Bc. Jana Řezníčková

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, PhD.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Borgen – narativní žánrová analýza* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Jakubu Kordovi za vstřícnost a cenné rady při vedení mé diplomové práce.

## Obsah

Úvod.....	5
1 Prameny a literatura .....	7
2 Metodologická východiska.....	14
3 Konstrukce fikčního světa.....	26
3.1 Subsvět politiky (a jeho subsvětů politických stran) .....	27
3.2 Subsvět médií (a jeho subsvětů TV1 a Ekspres) .....	33
4 Konstrukce vyprávění .....	38
5 Postavy .....	55
5.1 Birgitte Nyborg.....	60
5.2 Katrine Fønsmark & Kasper Juul .....	76
5.3 Torben Friis .....	83
5.4 Postavy ostatních politiků .....	85
5.5 Paralely mezi postavami.....	88
6 Prostředí .....	91
7 Témata.....	101
7.1 Politika, média a rodina – propojenost a ovlivňování subsvětů .....	105
7.2 Problematika genderu .....	108
8 Žánr .....	117
Závěr .....	130
Seznam použitých pramenů a literatury .....	134
Obrazová příloha.....	143

## Úvod

Ačkoli v dánské televizní tvorbě převládá obliba severského krimi, resp. tzv. nordic/scandi noir<sup>1</sup>, občas zde vznikne také pořad jiného žánru. Roku 2010 se zrodil seriál *Borgen*, do češtiny přeložený jako *Vláda*, který přinesl téma koaliční politiky provázané s oblastí médií a rodinným životem postav. Seriál se dočkal úspěchu nejen v Dánsku, kde vznikaly debaty o hypotetickém vzájemném vlivu fikčního *Borgen* a skutečných politických událostí, ale postupně také mezinárodně – byl prodán do sedmdesáti zemí po celém světě.<sup>2</sup> Herečtí představitelé začali natáčet v zahraničí a seriál získal mnoho ocenění, počínaje Prix Italia 2010 za nejlepší dramatický seriál, přes dánské televizní ceny, po uznání „Best International Drama Series“ na BAFTA 2012 a další.<sup>3</sup>

Cílem práce je popsat, co je na seriálu *Borgen* výjimečného, a proto jej podrobím v rámci možností komplexní analýze z hlediska televizní formy. Především prozkoumám strukturu pořadu, vyprávěcí postupy, konstrukci a proměny postav, významové vrstvy, typická prostředí a v menší míře jak konstrukci těchto prvků v konkrétních případech pomáhají stylové prostředky. Tento podrobný rozbor poslouží jako východisko k závěrečnému pojednání o žánru, kde jednak ověřím tradiční zařazení do kategorie na základě textu, a zároveň tento přístup kontextuálně rozšířím o hlediska produkce, distribuce a recepce, které s textuálním provázu. K tomuto propojování ostatně občas dojde i v kapitolách zkoumajících primárně text. Není mojí ambicí jednotlivé druhy analýz násilně oddělovat, a proto jde v práci o kombinaci narativní a žánrové analýzy, uzpůsobenou pro konkrétní mikrohistorický výzkum.

Metodologicky tak bude práce vycházet z kombinace současných textuálně orientovaných teoretických přístupů ke zkoumání televize, které reprezentuje televizní naratologie Jasona Mittella, s postupy neoformalistické filmové analýzy, kterou propagují David Bordwell a Kristin Thompson. Z jejich konceptu vychází také Jeremy G. Butler, který jejich poznatky aplikuje na televizi a zabývá se

---

<sup>1</sup> Mezinárodně známé a úspěšné jsou např. seriály *Forbrydelsen* (Zločin) nebo *Broen* (Most).

<sup>2</sup> HAMMERICH, Camilla. *The Borgen Experience: Creating TV Drama the Danish Way*. Shenley: Arrow Films, 2015. s. 13.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 277.

televizním stylem. Doplnkově využiji alternativní přístup k rozboru vyprávění Radomíra D. Kokeše, který rozebírá výstavbu fikčních světů a druhy seriality. Zmíněné koncepty považuji za vzájemně kompatibilní.

Tradiční žánrová analýza je z principu problematická, jelikož se snaží nalézt klíčové prvky daného žánru, tedy identifikovat a definovat žánr, který sice může být relativně stabilní, zároveň se ovšem neustále proměňuje. Proto na základě sledovaného seriálu vystavím výzkumný model, v němž propojím textuální analýzu, resp. sémanticko-syntaktický přístup Ricka Altmana s Mittellovým konceptem žánru jako kulturní kategorie, který v podstatě zahrnuje i Altmanův pragmatický přístup.

Nakonec je nutné zdůraznit, že i přes zájem o komplexní analýzu pořadu existují v této práci jistá omezení. Kvůli jazykové bariéře práce vychází především z anglických a českých zdrojů, a to i v případě zkoumání produkce, recepce seriálu a diváckých praktik, čímž se oblast výzkumu poněkud zužuje. Naštěstí seriál dosáhl takového úspěchu, že tyto zdroje považuji pro mou práci za dostačující.

# 1 Prameny a literatura

Hlavním pramenem je dánský seriál *Borgen*,<sup>4</sup> který byl do češtiny přeložený jako *Vláda*,<sup>5</sup> v dalším textu se však budu držet původního názvu, podle kterého je mezinárodně rozpoznatelný.<sup>6</sup> V premiéře byl uveden mezi lety 2010-2013 na dánském veřejnoprávním televizním kanálu DR 1. Česká televize jej do vysílání na druhém programu nasadila až od září 2016 do dubna 2017.<sup>7</sup> Celkem jde o tři řady po deseti epizodách, tedy třicet epizod, z nichž každá trvá téměř hodinu. Pro potřeby analýzy budu vycházet z původního znění s titulky, které v případě nejasností s porozuměním zkombinuji s dabovanou verzí uvedenou v České televizi. Pro tyto účely považuji český dabing, pokud jde o věcné hledisko, za dostatečně kvalitní. Překlad provedla Helena Březinová, působící na oddělení skandinavistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Také je třeba zmínit, že analyzuji zejména samotný text záznamů epizod a nebudu pracovat s mimotextovými vsuvkami, jakými mohou být např. reklamy, což souvisí i s tím, že pořad byl koncipován pro veřejnoprávní vysílání, které nebývá přerušováno.

Za výchozí literaturu v oblasti televizních studií považuji knihu Jeremyho G. Butlera *Television: Critical Methods and Applications*<sup>8</sup>, která poskytuje základní vhled do problematiky, představuje odbornou terminologii a nabízí přístupy k analýze televizního média. Využiji zejména kapitoly zabývající se narativem, konstrukcí postav a případně stylem. Užitečná je také čtvrtá část, věnující se mimo jiné problematice žánrové analýzy. Návodný je i Butlerův závěrečný návrh na postup při samotné narativní analýze. Významům konvencí televizního stylu se

---

<sup>4</sup> *Borgen* [televizní seriál]. Dánsko: DR1, 2010-2013.

<sup>5</sup> *Vláda* [*Borgen*] [televizní seriál]. ČT2. 2016-2017

<sup>6</sup> Rozhodnutí držet se v práci původního názvu pořadu zapříčiňuje, že v zájmu o jednotnost jsou veškerá další zmíněná audiovizuální díla uváděná nejprve svým originálním názvem a teprve poté českým překladem v závorce (bylo-li dílo přeloženo do češtiny).

<sup>7</sup> Jednotlivé epizody seriálu bylo možné zhlédnout také po několik následujících dní od vysílání online na webu České televize, nyní je zde dostupný pouze přehled dílů včetně základních informací. Viz *Vláda. Přehled dílů*. [online]. Česká televize. [cit. 20. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/11288739822-vlada/dily/>>

<sup>8</sup> BUTLER, Jeremy G. *Television: critical methods and applications*. Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

Butler více věnuje v další stěžejní knize *Television Style*.<sup>9</sup> Zde dekonstruoval množství seriálů, aby zjistil, jak styl v televizních pořadech funguje.

Jelikož Butler vychází z konceptu filmové formy, chápané jako systém vztahů mezi narativními a stylistickými prvky nabízející divákům vodítka k pochopení významů, budu jeho poznatky kombinovat s pojetím neoformalistické filmové analýzy, kterou představila Kristin Thompsonová ve své studii *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*.<sup>10</sup> Jejím cílem je objevit, co je v uměleckém díle zajímavé, a přistupuje k němu komplexně. Přestože neoformalismus nepočítá s komunikačním modelem umění, lze jej aplikovat i při analýze televizního seriálu. Thompsonová spolu s Davidem Bordwellem neoformalistický přístup více rozvíjí v publikaci *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*<sup>11</sup>, kterou doplňkově využiji především při analýze narativu a stylu.

Stěžejním metodologickým přístupem však bude koncept komplexního televizního vyprávění Jasona Mittella, který prezentoval již ve svém článku *Narrative Complexity in Contemporary American Television*<sup>12</sup>, a později rozvinul v knize *Complex TV: The poetics of contemporary television*.<sup>13</sup> Narativní komplexitou Mittell označuje nový vypravěčský mód, který představuje alternativu ke konvenční epizodické a seriálové formě. Jelikož se domnívám, že mnou analyzovaný materiál je kombinací/hybridizací těchto dvou forem, považuji Mittellův přístup za vhodné východisko pro tuto práci.

Alternativní metodologickou literaturou k analýze narativu je kniha Radomíra D. Kokeše *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*.<sup>14</sup> Kokeš navazuje na své předchozí texty<sup>15</sup> a sumarizuje teoretické

---

<sup>9</sup> BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. New York: Routledge, 2010, 248 s.

<sup>10</sup> THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 1998, č. 1, s. 5-36.

<sup>11</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011.

<sup>12</sup> MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 2006, č. 58, s. 29-40.

<sup>13</sup> MITTELL, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015, 391 s.

<sup>14</sup> KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2016. 236 s.

<sup>15</sup> Kokeš se poetice seriálové fikce věnoval již ve své disertační práci (*Toulky napříč makrosvěty: poetika seriálové fikce*. Filosofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova universita, 2014.). V roce



poznatky, které má analyticky podložené. Navrhuje vystavět tzv. poetiku seriálové fikce, která se zabývá tzv. fikčním makrosvětem, jenž představuje sumu prvků a vztahů mezi nimi ze všech seriálových epizod. Odmítá již existující analytické nástroje kvůli nutnosti znát celek díla, resp. jeho konec. Požaduje, aby se seriál dal zkoumat v jakémkoliv momentu, a proto nabízí vlastní variantu – stačí mu alespoň dvě epizody, jejichž konce porovnává. Jeho přístup využiji doplňkově a zejména je mi východiskem při zkoumání fikčního světa seriálu.

Za metodologické východisko v rámci zkoumání žánru lze považovat sémanticko-syntakticko-pragmatický přístup Ricka Altmana. Sémanticko-syntaktické pojetí nejprve představil v článku Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru.<sup>16</sup> V knize *Film/Genre* pak svůj přístup obohatil o pragmatickou rovinu.<sup>17</sup> Sémantickými prvky mohou být témata, sdílené zápletky, klíčové scény, typy postav či zvuk. Syntaktickými hledisky chápeme strukturu děje, vztahy postav či obrazovou a zvukovou montáž. Pragmatický přístup pak zahrnuje postoj rozdílných uživatelů žánru, tedy nejen diváky, ale také producenty, distributory či kritiky.

Specifickou metodologickou literaturou v oblasti žánru je Mittelova kniha *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*.<sup>18</sup> Jelikož žánry působí v probíhajícím historickém procesu tvorby kategorií, jejich analýza musí být historicky situována. Cílem knihy je osvětlit teoretický přístup k žánru, který může být použit ke studiu jakéhokoli žánru nebo historického okamžiku. Autor v ní objasňuje, proč podle něj nelze při analýze televize jednoduše aplikovat žánrové teorie literární nebo filmové – musíme zohlednit mnoho specifických průmyslových či diváckých praktik, které jsou pro televizi jedinečné. Avšak žánry stále zůstávají ústředním tématem jak pro televizní průmysl, tak pro publikum. Navrhuje proto alternativní přístup k teorii televizního žánru, který dle něho lépe zohledňuje kulturní praktiky než tradiční paradigmaty - zkoumá žánry jako tzv. kulturní kategorie. Je však nutno dodat, že Mittell se zaměřuje (stejně jako ve

---

2015 mu tamtéž vyšla kniha *Rozbor filmu*, v níž svou perspektivu poetiky fikce zaměřil na kinematografii.

<sup>16</sup> ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, 23, 1984, č. 3, s. 6–18. Česky: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace*, 1989, č. 1, s. 17–29.

<sup>17</sup> ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

<sup>18</sup> MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004, 256 s. ISBN 978-0415969031.

zmíněné *Complex TV*) pouze na televizi ve Spojených státech amerických, takže knihu nelze brát jako dogma – nebere zřetel na mezinárodní kontext a odlišnosti či specifika jiných kulturních, resp. televizních krajín. Nicméně považují jeho přístup za návodný pro analýzu žánru.

Významným zdrojem, pokud jde o samotný analyzovaný materiál, je publikace *The Borgen Experience: Creating TV Drama the Danish Way*.<sup>19</sup> Producentka seriálu Camilla Hammerich v ní popisuje okolnosti vzniku, tvůrčí proces a produkční zázemí díla. Kniha doplněná bohatým obrazovým materiálem je psaná z osobního pohledu autorky, takže je nutné brát v potaz jistou subjektivitu textu. Často jde o napínavé vypravování, což zaručuje příjemnou čtivost knihy. Ač je primárně určena fanouškům seriálu či zájemcům o tvorbu televizních pořadů, lze v ní najít také podstatné informace pro tuto práci. Využijí zejména části zabývající se námětem, narativem a postavami, stylem, žánrovými představami tvůrců či produkčními otázkami.

Jelikož *Borgen* přiznává inspiraci americkým seriálem *The West Wing* (*Západní křídlo*, 1999–2006), bude také zejména při zkoumání žánru užitečná kniha od Janet McCabe *The West Wing* z roku 2013.<sup>20</sup> Využijí ji zejména v kapitole pojednávající o žánru. Kay Richardson a John Corner pojímají problematiku politické fikce obecněji a v článku *Assessing Television's 'Political Dramas'* se zabývají řadou přístupů ke studiu různých seriálů s politickou tematikou a nastolením otázek týkajících se žánrové rozmanitosti a druhů analýz, přičemž zmiňují i seriály *The West Wing* a *Borgen*.<sup>21</sup>

Především britské televizní politické fikci se věnují Liesbet van Zoonen a Dominic Wring ve studii *Trends in political television fiction in the UK: Themes, characters and narratives, 1965–2009*.<sup>22</sup> Zaměřují se zde na tři žánry, v nichž se politická tematika objevuje, a to komedii, thriller a drama. Jejich snahou je za pomoci historické a žánrové analýzy vytvořit měřítko pro srovnání s jinými národními tradicemi v politické televizní fikci. Pro účely mé práce jsou významné

---

<sup>19</sup> Viz cit. 2.

<sup>20</sup> MCCABE, Janet. *The West Wing*. Detroit: Wayne State University Press, 2013.

<sup>21</sup> RICHARDSON, Kay, CORNER, John. *Assessing Television's 'Political Dramas'*. *Sociology Compass* 6, 2012, č. 12, s. 923–936.

<sup>22</sup> VAN ZOONEN, Liesbet, WRING, Dominic. *Trends in political television fiction in the UK: Themes, characters and narratives, 1965–2009*. *Media, Culture and Society* 34, 2012, č. 3, s. 263–279.

zvláště jejich poznatky o politickém dramatu a rozdílných přístupech v americké a britské tvorbě. Walter G. Moss v recenzi *Borgen: A Ten-Part Series Political Drama*<sup>23</sup> připomíná, že dánský vícestranický politický systém je podobný dalším z většiny ostatních evropských zemí, na rozdíl od amerického systému. Dále zmiňuje, jak seriál předznamenal dění na dánské politické scéně.

Současné dánské seriálové produkci se věnuje článek *'Dogmas' for television drama: The ideas of 'one vision', 'double storytelling', 'crossover' and 'producer's choice' in drama series from the Danish public service broadcaster DR*.<sup>24</sup> Eva Novrup Redvall zde rozebírá aspekty mezinárodního zájmu o jejich tvorbu. Zmiňuje kvality, a to i ve smyslu přístupu seriálu k žánru a genderu, hlavní je pro ni ovšem produkční rámec. Uvádí, k jakým změnám v produkci v posledních letech došlo, a popisuje klíčové koncepty stanovené tzv. produkčním dogmatem. Poznatky demonstruje mimo jiné na seriálu *Borgen*. Porovnáním a rozdíly recepce seriálu *Borgen* v Dánsku a Německu se pak zabývají Tobias Hochscherf a Heidi Philipsen v článku *Speaking for and to the nation? Borgen and the cultural viability of public service broadcasting in Denmark and Germany*.<sup>25</sup> Ti také připomínají problematiku produkčních dogmat pro televizní tvorbu.

Seriálu *Borgen* se v různých kontextech věnují i další články a studie. Některé jej pouze zmiňují, opakují informace z jiných zdrojů nebo se i přes zajímavý obsah mýjely se zaměřením a cílem této práce.<sup>26</sup> Dalšími prameny mohou

---

<sup>23</sup> MOSS, Walter. *Borgen: A Ten-Part Series Political Drama*. [online]. [cit. 30. 1. 2018]. Po přihlášení dostupné z: [https://www.academia.edu/4209332/Borgen\\_A\\_Ten-Part\\_Series\\_Political\\_Drama](https://www.academia.edu/4209332/Borgen_A_Ten-Part_Series_Political_Drama).

<sup>24</sup> REDVALL, Eva Novrup. 'Dogmas' for television drama: The ideas of 'one vision', 'double storytelling', 'crossover' and 'producer's choice' in drama series from the Danish public service broadcaster DR. *Journal of Popular Television*, 2013, roč. 1, č. 2, s. 227–234.

<sup>25</sup> HOCHSCHERF, Tobias, PHILIPSEN, Heidi. Speaking for and to the nation? *Borgen* and the cultural viability of public service broadcasting in Denmark and Germany. *Journal of Popular Television*, 2013, roč. 1, č. 2, s. 243–250.

<sup>26</sup> Jensen a Waade rozebírají relativní úspěch dánské seriálové produkce ve Velké Británii. Viz JENSEN, Pia Majbritt, WAADE, Anne Marit. *Nordic Noir challenging 'the language of advantage': Setting, light and language as production values in Danish television series*. *Journal of Popular Television*, 2013, roč. 1, č. 2, s. 259–265. Anne Boeschoten se v eseji zabývá různými aspekty přístupu Shakespearových historických her k tématu politiky a porovnává je se současným seriálem *Borgen*. Viz BOESCHOTEN, Anne. *Shakespeare's History Plays and Borgen: The Portrayal of Political Realism*. [online]. 16. 10. 2013. [cit. 29. 1. 2018]. Po přihlášení dostupné z: [https://www.academia.edu/5906326/Shakespeares\\_History\\_Plays\\_and\\_Borgen\\_The\\_Portrayal\\_of\\_Political\\_Realism](https://www.academia.edu/5906326/Shakespeares_History_Plays_and_Borgen_The_Portrayal_of_Political_Realism). Julia Khrebtan-Hörhager se zabývá problémem složitosti kombinace ženského politického vedení se souběžným zachováním rodinných vztahů na příkladu seriálu *Borgen*. Viz KHREBTAN-HÖRHAGER, Julia. *Borgen and the Double Bind: The Haunted Princesses of the Danish Castle*. [online]. 1. 5. 2017. [cit. 30. 1. 2018]. Po přihlášení dostupné z:

být různé rozhovory s tvůrci, avšak většinou se objevují stejné informace, jaké předává Hammerich ve své knize. Za nepřínosnější z takových zdrojů pro tuto práci proto považuji záznam panelové diskuze *Building Borgen Q+A*,<sup>27</sup> na které se podíleli herci Sidse Babett Knudsen nebo Pilou Asbæk, ale také hlavní scénárista seriálu Adam Price,<sup>28</sup> producentka Camilla Hammerich a skladatel Halfdan E za moderace editora Radio Times Bena Prestona. Záznam je užitečný k rozšíření a prohloubení informací ze zákulisí, produkce, distribuce a recepce seriálu. Ačkoli je svým často uvolněným pojetím vhodný zejména pro fanoušky seriálu, mnoho zde získaných faktů příhodně doplňuje ostatní zdroje v práci.

Jako zdroje mohou sloužit také různé orientující paratexty vytvořené fanoušky.<sup>29</sup> Ohledně seriálu *Borgen* se však v době vzniku práce daly dohledat zejména různé přehledy postav a jejich hereckých představitelů, případně shrnutí obsahu jednotlivých dílů. Pro mou práci jsou užitečným zdrojem zejména wiki stránky pořadu *Borgen* na webech Wikipedie a TV Tropes. Mittell v případě wiki stránek zmiňuje zejména pohodlnost a dostupnost softwaru, díky kterému se staly oblíbeným nástrojem, a také encyklopedický ráz.<sup>30</sup> Pokud jde o Wikipedii, pro účely práce využívám anglickou mutaci stránky,<sup>31</sup> na níž lze dohledat nejen přehled postav, obsazení a popis děje, ale také návodný přehled inspiračních zdrojů pro vznik fiktivních politických stran, chronologický přehled uvedení seriálu v zahraničí a dokonce graficky ztvárněné rozložení mandátů v první řadě seriálu, které může napomáhat divácké orientaci. Uvědomuji si nutnost obezřetného přístupu k tomuto zdroji, nicméně považuji jej za poměrně užitečný a vzhledem k poslední editaci dne 3. prosince 2018 jej také pokládám za poměrně aktuální.

---

[https://www.academia.edu/30774560/Borgen\\_and\\_the\\_Double\\_Bind\\_The\\_Haunted\\_Princesses\\_of\\_the\\_Danish\\_Castle](https://www.academia.edu/30774560/Borgen_and_the_Double_Bind_The_Haunted_Princesses_of_the_Danish_Castle).

<sup>27</sup> Nordicana 2014 - Building Borgen Q+A - Saturday 1st February 2014. In *Youtube* [online]. Publikováno 27. 2. 2014 [cit. 22. 4. 2019]. Kanál uživatele Nordic Noir & Beyond. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGaqZZhwPqE>

<sup>28</sup> Adam Price bývá označován jako hlavní scénárista a „creator“, tedy tvůrce seriálu. Dalšími dvěma spoluscenáristy byli Jeppe Gjerling Gram a Tobias Lindholm.

<sup>29</sup> Problematiku orientujících paratextů rozebírá Mittell v osmé kapitole své knihy, přičemž samotný pojem odkazuje k praktikám, které napomáhají divákům k orientaci ve světě příběhu a lepšímu porozumění seriálového textu. Viz MITTELL, cit. 13.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 276.

<sup>31</sup> *Borgen (TV series)* [online]. Wikipedia The Free Encyclopedia, December 3, 2018 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Borgen\\_\(TV\\_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Borgen_(TV_series))>

Další wiki stránkou je TV Tropes,<sup>32</sup> která se snaží mapovat vypravěčské konvence a vytváří vlastní pojmosloví, které tvoří originální doplněk při analýze narativu i žánru. V případě stránky věnující se seriálu *Borgen* najdeme výstižná označení některých prvků a jejich vysvětlení, dále také odkazy na další pojmy, které mohou s textem souviset.

---

<sup>32</sup> *Series / Borgen* [online]. TV Tropes, November 2, 2018 [cit. 15. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Series/Borgen>>

## 2 Metodologická východiska

V této kapitole budou představena stěžejní teoretická východiska k následné analýze, a to především přístupy Jasona Mittella, Jeremyho Butlera a Radomíra D. Kokeše, které v analýze kombinují nebo se jimi inspiroují.

Pro Kokeše je podstatný vztah mezi stavem věcí na konci epizody stávající a stavem na konci epizody předcházející, který Kokeš nazývá *serialitou*. Tu, jakožto teoretickou konstrukci, dále dělí a představuje pět typů seriality. Prvním typem je *serialita oddělená*, v níž stav věcí na konci obou epizod nesdílí žádné fikční postavy. Druhý typ nazývá *serialitou nenávaznou*, ve které epizoda stávající sdílí nejméně jednu fikční postavu se stavem na konci epizody předcházející, přičemž tyto epizodní světy nejsou otevřeně propojeny. V *polonávazné serialitě* jakožto třetím typem, představují epizodní světy relativně uzavřené vyprávěcí celky, avšak zároveň alespoň jedna příčinně propojená řada událostí pokračuje ve stavu věcí epizody stávající. Ve čtvrtém typu, *návazné serialitě*, převládá lineární příčinné propojování epizodních světů na více úrovních. A pátá, *rozrušující serialita* vytváří síť vztahů mezi fikčními prvky v obou stavech věcí makrosvěta, v níž se dosud platící stav věcí přepisuje či upravuje. Kokeš zdůrazňuje, že se ovšem nepředpokládá platnost jednoho typu vztahu pro celý seriál.<sup>33</sup>

V rámci předvýzkumu se na základě jeho teorie domnívám, že seriál *Borgen* kombinuje dle Kokešova pojmosloví serialitu polonávaznou a návaznou, proto blíže přiblížím tyto dvě. V polonávazné serialitě dle Kokeše osnova<sup>34</sup> současně zapojuje dva způsoby zprostředkování informací, a to vodítka soustředěvaná na příběhy v epizodních světech a vodítka vztahující tyto epizodní světy napříč makrosvětlem – zaměření na stavy věcí mající v makrosvětě obecnější platnost.<sup>35</sup> Osnova návazné seriality může dle Kokeše utvářet relativně uzavřené soubory provázaných akcí v jednotlivých epizodních světech, přičemž tyto světy jsou (na rozdíl od polonávazné) kumulativně napojeny na jiné relativně uzavřené soubory provázaných akcí v některém epizodním světě předcházejícím – divák už

---

<sup>33</sup> KOKEŠ, cit. 14, s. 16-17.

<sup>34</sup> Osnovou vyprávění Kokeš míní konstrukční možnosti vyprávění a uspořádání informací o fikčním světě. Viz tamtéž, s. 29.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 35.

o postavách něco ví. Sledujeme osudy vícero pracovních týmů, specifických skupin postav, kdy každá skupina má různé cíle.<sup>36</sup>

Podle Kokeše se postupy uplatňované v rámci polonávazné seriality mohou napříč trváním osnovy jednoho seriálu proměňovat. Např. dynamika polonávazné seriality s větším důrazem na epizodická narativní vlákna na úkor narativních vláken dlouhodobějších se může proměnit a časem mohou převzít roli dlouhodobější narativní vlákna nebo seriál může přejít se sílicí rolí jednotlivých misí spíše do oblasti seriality návazné. Makrosvět polonávazné seriality je tak dle Kokeše sice stále zakotven především v narativní dynamice jednotlivých epizod, souběžně se ale z dílu na díl rozvíjejí jednotlivé mikrosvěty a subsvěty jako množiny vlastností (v rovině hodnot, pravidel, znalostí). Tato tendence je podle Kokeše významně posílena v případě polonávazné seriality s plněním určité mise či obecněji se stavem, kdy postavy vědomě směřují k nějakému pevnému cíli – ve svých narativních vláknech jsou pak samostatné epizodní světy neustále vztahovány k celku makrosvěta jakožto složitější soustavě vztahů.<sup>37</sup>

Kokeš pojem makrosvět definuje jako „*totalitu prvků a vztahů mezi nimi ze všech seriálových epizod, a z nichž každá tvoří epizodní svět.*“<sup>38</sup> Dále rozlišuje makrosvět jako *fikční univerzum* a makrosvět jakožto *fikční svět*. Fikční univerzum v sobě zahrnuje souběžně existující různé fikční světy a příkladem je tedy především oddělená serialita. U seriality polonávazné a návazné jde většinou o tentýž svět.<sup>39</sup> Jelikož předpokládám, že v seriálu *Borgen* se užívá polonávazná a návazná serialita, užívám pouze pojem fikční svět, který chápu pro potřeby práce v návaznosti na Kokešův model jako zastřešující časoprostorovou entitu, v níž se odehrává příběh a je obydlena seriálovými postavami. Je složena ze souběžně existujících oblastí, které lze pojímat jako světy v užším slova smyslu. Ty Kokeš nazývá *mikrosvěty* a *subsvěty*, jejichž různé vzájemné interakce utvářejí dění, tzv. *narativní vlákna*. Mikrosvět se odvozuje od postavy, přičemž zahrnuje její vlastnosti, přání, cíle či představy. Subsvět označuje oblast fikčního světa, kterou sdílejí nejméně dvě různé postavy a jde o určitý soubor vědění, pravidel a hodnot.

---

<sup>36</sup> KOKEŠ, cit. 14, s. 40.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 43-44.

Kokeš toto hledisko vyvozuje z paralely k možnému vnímání skutečného světa. Pokud jde o samotného člověka, nejde zpravidla o soudržné seznamy rysů, jelikož na postavu působí mnoho vlivů, a tvoří tedy svět sama o sobě. Kdežto subsvět představuje řád sám o sobě a postavy se mohou přesouvat z jednoho do druhého.<sup>40</sup> Výše řečené považuji za východisko při analýze fikčního světa, kde popisují jednotlivé subsvěty, přičemž mikrosvěty se zabírám v kapitole o postavách.

Kokeš navrhuje pro snazší pochopení dynamiky návazné seriality účelové členění jejích hlavních oblastí, a to hierarchicky na a) *lokální určení*, b) *organizační určení* (kam řadí mimo jiné politiku) c) *rodinné určení* (subsvěty rodinných systémů), d) *individuální určení* (mikrosvěty). Kokeš dodává, že tato hlediska jsou propustná a s proměnlivou převládající rolí v konkrétních seriálových dílech.<sup>41</sup> Vzhledem ke zkoumaným subsvětům jsou pro práci přínosné zejména jeho poznatky o organizačním, rodinném a individuálním určení.

Kokeš například zmiňuje, že u politicky založeného organizačního subsvěta ústřední cíl může tvořit volební vítězství či překonání krize. Kokeš podotýká, že návazná serialita však zároveň politicky založené subsvěty snadno rozvíjí i bez jednoznačného zacílení. Dodává, že politický subsvět bývá výrazně napojen na narativní vlákna vázaná jinak převážně na mikrosvěty a rodinné subsvěty. Kokeš popisuje dva modely výstavby dynamiky politicky určených makrosvětů, avšak ani jeden přesně nevystihuje případ seriálu *Borgen*. Dále zmiňuje, že několik organizačních subsvětů se může doplňovat, což je také důležité východisko pro seriál *Borgen*.<sup>42</sup>

Dalším důležitým postřehem Kokeše je, že rodinné (a přátelské) určení tvoří nejstabilnější základnu návazné seriality, o niž se předchozí subsvěty opírají. Za zásadní považuji poznatek, že toto určení tvoří hodnotový rámec, jehož důležitost nemusí být složitěji motivována a bývá věrohodné, když se postava pro rodinu rozhodne udělat nebo naopak neudělat velké činy. Rodinné subsvěty jsou dle Kokeše pro plynulý rozvoj dění v makrosvětě (nejen) návazné seriality klíčové. Rodinný subsvět také podle Kokeše snáze dovoluje výskyt ochoty přinést velké

---

<sup>40</sup> KOKEŠ, cit. 14, s. 105-106.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 111– 112.



oběti.<sup>43</sup> Tento poznatek vzhledem k rozebíranému motivu oběti v seriálu *Borgen* považuji za důležité východisko.

Zajímavým východiskem pro seriál *Borgen* může být také Kokešův popis individuálního určení. Dává za příklad popelkovský vzorec, který demonstruje na telenovelách. V jistém smyslu je však aplikovatelný i na seriál *Borgen*, jelikož Kokeš tvrdí, že v tomto případě si hrdinky musí své místo ve zprvu spíše nehostinném makrosvětě vybojovat a popasovat se s nástrahami rodinných a organizačních systémů. Podle Kokeše může jít o vývojový vzorec i bez zřejmého horizontu očekávání, mikrosvěty však také mohou mít snahu dosáhnout určitého cíle v konfrontaci s dalšími subsvětly.<sup>44</sup> Jelikož v seriálu *Borgen* se vyskytují dvě hlavní ženské hrdinky, které musejí své místo v organizačním subsvětě neustále obhajovat a snaží se prosazovat své ideály, toto určení lze aplikovat i na ně. To jsou hlavní myšlenky, které považuji za důležité pro pochopení využití jeho teorie v rámci textu. Nicméně nakonec došlo k revizi a jeho teorii využívám spíše doplňkově a skutečně jako prvotní východisko, než abych s ní výrazněji extenzivně pracovala.

Skutečně stěžejním metodologickým východiskem pro práci je koncept komplexního televizního vyprávění Jasona Mittella. Narativní komplexitou Mittell označuje nový vypravěčský mód, který představuje alternativu ke konvenční epizodické a seriálové formě. Jelikož se domnívám, že mnou analyzovaný materiál je kombinací/hybridizací těchto dvou forem, považuji Mittellův přístup za vhodné východisko pro tuto práci, jak již bylo řečeno dříve. Na nejobecnější úrovni narativní komplexita redefinuje epizodické formy pod vlivem seriálové narace. Nemusí se přitom nutně jednat přímo o fúzi epizodických a seriálových forem, ale rovnovážné balancování mezi nimi. Komplexní televize využívá řadu seriálových technik, základním předpokladem však je, že seriál pracuje s kumulativním narativem budovaným v průběhu plynoucího času, místo aby se na konci každé epizody vracel do stavu znovunastolené původní rovnováhy.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> KOKEŠ, cit. 14 s. 113.

<sup>44</sup> Tamtéž, cit. 14, s. 113.

<sup>45</sup> MITTELL, cit. 13, s. 18.

Známkou narativní komplexity je tedy dle Mittella souhra mezi požadavky epizodického a seriálového vyprávění, které často oscilují mezi dlouhodobějším dramatickým obloukem a soběstačnými epizodami. Takový pořad dle Mittella nabízí jak rozřešení na úrovni jednotlivé epizody, tak dlouhodobě rozvíjené situace, díky nimž také tvoří příběhové pozadí pro sebereflexivní odkazy.<sup>46</sup> Charakteristické pro komplexní televizní pořady je dle Mittella také to, že vyvolávají dočasnou disorientaci a zmatení diváků a současně jim dovolují získat schopnost porozumění skrze dlouhodobé sledování pořadu. Hlavním úkolem komplexních televizních seriálů je podle něj vyvolat touhu být jak aktivně divácky angažován, tak být manipulován a překvapen vyprávěním. Komplexní vyprávění tedy dle Mittella zdůraznilo míru sebevědomí vypravěčských technik a vynutilo si zvýšenou diváckou angažovanost.<sup>47</sup> Ověřením komplexity vyprávění v seriálu *Borgen* se práce zabývá v kapitole věnující se konstrukci vyprávění, kde je Mittellův přístup využíván.

Analýza postav bude vycházet zejména z přístupů Jasona Mittella a Jeremyho Butlera, které jsou pro tento účel vhodné, a dají se kombinovat. Butler představuje návrh na dekonstrukci postav, v němž přejímá typologii znaků postav původně sepsanou Richardem Dyerem. Ten sice své postřehy věnoval filmovým postavám, avšak Butler jeho typologii upravil pro aplikovatelnost na postavy seriálové. Jde o konvencionalizovaný kód konstrukce postav, který je srozumitelný a samozřejmý jak pro tvůrce, tak konzumenty televize. Butler zdůrazňuje, že tento kód je jak historicky, tak i kulturně podmíněný a proměnlivý. Úkolem je tedy identifikovat znaky, které postavu signifikují a vyvodit, jaké významy nám postava naznačuje a jak jsou tyto významy vytvářeny.<sup>48</sup>

Butlerem uváděné příklady jsou z velké míry stereotypy, které mohou být funkční, považují ale za nutné k nim přistupovat kriticky. Uvádí například, že jestliže postava nosí brýle, má být intelektuálnější či citlivější, než ostatní postavy, a když kouří, je zlá a nemorální.<sup>49</sup> Takové konvence se sice v seriálu *Borgen* vyskytují, nicméně zrovna tyto dva významy nelze dogmaticky aplikovat na

---

<sup>46</sup> MITTELL, cit. 13. 19–20.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 51–53.

<sup>48</sup> BUTLER, cit. 8, s. 35–36.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 35.

všechny postavy, jelikož mohou být zpochybněné. Zmíněné kouření zde navíc slouží k dokreslení obecnějšího tématu workoholismu. Kouří proto postavy napříč fikčním světem a nejde je pouze podle tohoto znaku polarizovat na kladné a záporné. V rámci typologie znaků jsou pak rozlišovány tzv. statické a performativní komponenty. Butler nejprve popisuje, jaké prvky tvoří postavu ve smyslu statického objektu, tedy jako člověka s určitým vzhledem, spojeným s určitými předměty, který je nějak představován a zapadá do struktury narativu. Posléze rozebírá tzv. performativní znaky, což jsou prostředky, které herci používají ke konstrukci výkonu. Butler sem řadí hlas, výraz tváře, gesta a práci s tělem.<sup>50</sup>

Z Mittellova pojetí jsou, pokud jde o postavy, přínosné zejména jeho poznatky o recepci, diváckých praktikách a vzhledem k textuální analýze také možnosti proměny postav, které jsou v práci zkoumány. Mittell na postavy nahlíží prostřednictvím jejich textuální reprezentace v kontextu výrobních a recepčních praktik. Mittell se dále zabývá problematikou diváckého rozpoznání seriálových postav. Jednou ze strategií, zajišťujících rozpoznání, je explicitní zmínění jmen postav, jejich vztahů a identity přímo v dialogu, aby se v nich publikum lépe zorientovalo. Když se pořady takovým praktikám vyhýbají, je divák zmaten a dezorientován.<sup>51</sup>

K odlišení rolí v rámci kolektivu fikčních postav Mittell tyto dělí do nestálých, avšak smysluplných hierarchických úrovní: primární vrstvy hlavních postav (lead characters), sekundární vrstvy vedlejších postav (supporting characters), terciární úrovně vracejících se postav (recurring characters) či nenavracejících se hostujících postav (guest characters) a nakonec komparzu (extras). Poté Mittell připomíná relativní bezpečí hlavních postav. Diváci většinou předpokládají, že všechny centrální postavy budou tvořit stálý základ napříč celým seriálem. Seriálová televize se tak musí snažit budovat dramatické napětí, a přitom čelit vědomí diváků, že fiktivní ohrožení, jimž čelí hlavní postavy, velmi pravděpodobně nebudou fatální.<sup>52</sup> Klade otázku, proč se televizní seriály tolik soustředí na stabilitu a bezpečí hlavních protagonistů, zatímco ostatní postavy posouvají na pomíjivý okraj. Kromě požadavků televizního průmyslu např.

---

<sup>50</sup> BUTLER, cit. 8, s. 40.

<sup>51</sup> MITTELL, cit. 13, s. 130.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 133–134.

u seriálových dramát platí, že i přes užití komplexní zápletky je právě skupina hlavních postav obvykle tím, co diváky pomůže chytit a udržet. Díky konzistentní povaze seriálových postav si s nimi totiž diváci mohou vybudovat dlouhodobé „vztahy“, což je jedna ze zásadních forem angažovaného přístupu diváků k pořadu.<sup>53</sup>

Mittell zmiňuje, že při pravidelném dlouhodobém sledování seriálu diváci intenzivně emočně investují do milostných vztahů postav. Záleží jim na postavách, často jim fandí, aby uspěli v profesním úsilí, či s nimi prožívají různé klíčové události ve vztazích s rodinou a přáteli. Mittellovo přistoupení k postavě pak zahrnuje celkem tři praktiky: již zmíněné *rozpoznání* a dále *spojení* a *společení* s postavou. Spojení vysvětluje vazby, které coby diváci k postavám pocítujeme na základě toho, jak seriál průběžně řídí to, co o postavách víme a co jsme s nimi zažili. Proces spojení sestává z dvou klíčových prvků, kterými jsou zaprvé tzv. pojítka (attachment), kdy s postavami trávíme čas a jsme přítomni jejich zážitkům, a za druhé přístupu (access) k jejich subjektivním vnitřním emočním stavům, myšlenkovým procesům a morálce. V dlouhodobě vysílaném seriálu jsou pojítka stěžejní, jelikož naše relativní propojení s jednotlivci se může od epizody k epizodě měnit. Seriály většinou představují větší skupinu postav a nabízí pojítka široce rozprostřená napříč scénami a epizodami.<sup>54</sup>

Pokud jde o přístup k vnitřnímu subjektivnímu stavu postav, pro seriál *Borgen* platí, že se zde nevyskytují žádné vnitřní monology či zobrazení představ postav, které by nám jejich vnitřní svět ukázaly. Výjimku tvoří ojedinělé flashbacky, kdy vidíme momentální vzpomínky postav. Jinak se musíme dle slov Mittella spoléhat na to, že nám tyto stavy médium prostřednictvím obrazu sdělí pomocí akumulace vnějších znaků, jako jsou vzhled, jednání postav, dialogy apod. Z nich poté diváci vyvozují a konstruují duševní stavy postav, tedy doplňují vnitřní myšlenky postav v rámci procesu rekonstrukce a vytváření hypotéz.<sup>55</sup> Tyto znaky rozebírá také Butler, jak již bylo řečeno výše.

---

<sup>53</sup> MITTELL, cit. 13, s. 126–127.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 128–129.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 130.

Pro práci je dále podstatné Mittellovo zkoumání možností proměn postav. Tvrdí, že i přes naše zdání, že sledujeme postavy v průběhu jejich růstu a rozvoje, seriálové postavy častěji tvoří stabilnější a konzistentní entity, spíše než aby se významně proměňovaly. Postavy samozřejmě zažívají zásadní životní události, traumata a konflikty mající dopad na to, kým jsou. Ale i když čelí takovým život měnícím událostem, jsou postavy většinou stabilními figurami, které narativní zkušenosti akumulují, spíše než aby se pod tíhou těchto události měnily.<sup>56</sup>

Mittell se proto vrací k třetímu pojmu, kterým je spolčení. Tento pojem znamená morální hodnocení postav, v jehož rámci vykazujeme sympatie a pochopení vůči jejich přesvědčení a etické pozici a tudíž emocionálně investujeme do jejich příběhů. Jelikož nitro postav omezeně přístupné místo, musíme vyvozovat morálku a přesvědčení postav na základě zmíněných vnějších znaků, důležité je také to, jak se k nim chovají jiné postavy a jak o nich mluví. Vývoj postavy se týká změn v rámci vnitřního přesvědčení a morálních hodnot (které podněcují jednání vedoucí ke změně), které zároveň tvoří prvek podněcující spolčení. V seriálech je většina takových změn podle Mittella buď dočasná a je spojena s nějakým externím faktorem, který zmizí během epizody nebo kratšího příběhového oblouku, nebo se jedná o středně důležité proměny v chování a postojích, nikoli o zásadní transformaci jádra morálky a etiky podněcující změnu v našem spolčení s postavou. Chceme-li tedy zkoumat prvky stability a změny, musíme pátrat po indikátorech posunu našeho spolčení s postavou, které může být motivované změnami na úrovni jak vnějšího jednání postavy, tak jejich vnitřních myšlenek a pocitů. Protože ale máme do nitra postav přístup pouze skrze vnější znaky, musí se proměny ve spolčení s postavou manifestovat vnějškově.<sup>57</sup>

Mittell dodává, že změnu může signalizovat i obsah dialogů, kostýmy a vzhled. Ty mohou indikovat i povrchní změny či pouhé pokusy postav změnit se, které bývají ve výsledku marné. Niterný stav komplexních mnohvrstevnatých postav musí být stvrzen řadou různých vnějších znaků a při označování skutečného subjektivního stavu postav obvykle bývají důležitější zjevné činy. Zatímco se tedy snažíme vyhodnocovat nitro postav, posuzujeme je většinou podle toho, co činí, vedení i tím, jak je ostatní postavy vnímají, interagují s nimi a mluví o nich. Takové

---

<sup>56</sup> MITTELL, cit. 13, s. 133-134.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 134.

akce a reakce nám pak napomáhají spolčit se v rámci většího souboru postav s vybranými z nich.<sup>58</sup>

Dále Mittell zdůrazňuje, že někdy dochází k výraznému posunu postavy spíše ve smyslu toho, jak jí jako diváci rozumíme. Tuto proměnu lze nazvat detailizací (nebo propracovaností) postavy, kdy je pro postavy typická spíše hloubka, než vývoj. Tento model změny postav těží ze seriálové formy, díky níž dochází k postupnému odhalování dalších aspektů jinak konstantní postavy v průběhu času. Tyto prvky proto přijdou divákům nové, přestože se jedná o konzistentní a neměnné atributy postavy. Náš posun ve znalostech postavy a postojích k ní tedy vytváří iluzi proměny postavy, přičemž tato perspektivní iluze změny není vyhrazena pouze divákům, často se vyskytuje také v rámci vztahů mezi postavami. Nejplynulejší dynamiku televizních postav zprostředkovává to, jak jedna s druhou interagují, a to skrze milostné vztahy, přátelství, aliance, konflikty a zrady.<sup>59</sup>

Mittell se domnívá, že v případě prime-timeových seriálů disponujících menším počtem hodin příběhového materiálu bývají takové sítě postav většinou kompaktnější a méně detailizované. Stejně ale tvoří klíčový bod angažovaného přístupu diváků k pořadu a pomáhají vytvářet dojem, že postavy jsou fluidní a dynamické díky posunům vztahů, který k nim zaujímají ostatní postavy. Ve většině seriálů sledujeme poměrně stabilní postavy, které spolu interagují tak, aby tvořili dynamické vztahy. Takové interakce zprostředkovávají náhradní dramatickou návadu pro změny a vývoj, kterých se nedostává vnitřně stálým postavám samotným.<sup>60</sup>

Ačkoliv jsou zásadní proměny ve spolčení s postavou dle Mittella poměrně vzácné, existují i případy kdy se postavy mění. Mittell rozlišuje čtyři typy charakterových oblouků postav. Prvním typem proměny je *růst* postavy, evokující proces dospívání, ve kterém se postava postupem času stává uvědomělejší a rozvinutější. Tyto oblouky jsou běžné u mladých postav, jejichž fyzické a emoční zrání naplňuje narativ dospívání. Diváci v takovém rámci od příběhu očekávají, že

---

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 134-135.

<sup>59</sup> MITTELL, cit. 13, s. 136.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 137.

ukáže proměnu postav ze stavu mladického neklidu do stabilnější dospělosti. Tento model většinou představuje mladé sekundární postavy sloužící jako měřítko růstu ve vztahu k více statickému světu dospělých. Dokonce, i když postava není mladá, může její oblouk napodobovat narativ růstu skrze vyobrazení významného přechodu připomínajícího traumatizující vývojové období adolescence.<sup>61</sup>

Další kategorií je *edukace*, resp. proces učení se, během něhož dostávají dospělé postavy v průběhu seriálu důležité životní lekce a na konci jsou někým jiným. Takové oblouky kontrastují s ostatními postavami, které si z podobných lekcí nic neodnesou, buď proto, že se nemohou změnit, nebo protože už si jimi dříve prošly. Naše spolčení s nimi proto v průběhu seriálu nijak výrazně nekolísá. Postavy se v rámci edukace učí akceptovat svou životní situaci, smířit se s minulostí či rozvinout dovednosti a schopnosti měnící jejich chování. Ve všech těchto případech ale takový oblouk ponechává postavy z hlediska jádra jejich morálky a našeho spolčení s nimi nezměněné.<sup>62</sup>

Třetí kategorií dle Mittella je tzv. *remodelace* či přebudování postavy, k němuž dojde prostřednictvím nějaké nadpřirozené nebo fantaskní situace. Vzhledem ke snaze o realističnost se takovéto mechanismy v seriálu *Borgen* nevyužívají, a proto tento oblouk ponechme stranou. Poslední kategorie proměny postav představuje *transformaci* postavy dospělého člověka, charakterizovanou postupnou změnou morálky, postojů a vnímání sebe sama, jenž se projevuje proměnou chování a dlouhodobým efektem. Tato proměna je dle Mittella ovšem výjimečným jevem, jelikož touha po přítomnosti stabilních postav s konzistentními vlastnostmi a identitou je významnou devízou seriálového vyprávění. Jako diváci si chceme s takovými postavami vytvářet vztahy a můžeme být zklamáni, pokud se takové postavy změní způsobem, který narušuje jejich prvotní konektivitu a kouzlo.<sup>63</sup>

Pokud jde o průzkum žánru, jedním z omezení formální analýzy je dle Mittella to, že zkoumání zákonitostí textu nemůže obecně vysvětlit, jak daný text funguje v rámci širších kulturních kontextů, což je pro Mittella zásadní otázka.

---

<sup>61</sup> MITTELL, cit. 13, s. 137-138.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 141-142.

Textuální analýza mu připadá nedostačující proto, že členové dané kategorie nevytvářejí, nedefinují ani nepředstavují kategorii samotnou. Neexistují jednotná kritéria pro žánrové vymezení. Žánry se vytvářejí pouze z intertextuálních vztahů mezi více texty, což vede ke společné kategorii. Texty se spojují skrze kulturní praktiky jako je produkce a recepce. Pokud tedy žánry závisí na intertextualitě, nemohou být ve své podstatě složkou textu. Považuje proto za nutné podívat se za samotný text. Ačkoli se Mittell nakonec textuální analýzy nezříká, zdůrazňuje, že definiční přístupy ke studiu žánru se nezajímají o umístění těchto definic do širších kontextů a jeho zajímá právě to, jak jsou žánry skutečně definovány v kulturní praxi.<sup>64</sup>

Mittell tedy umisťuje žánry v rámci komplexních vzájemných vztahů mezi texty, průmysly, publika a historický kontext. Shrňme si, že ačkoli jsou žánry kategoriemi textů, texty samy nedeterminují, neobsahují ani nevytvářejí kategorizaci. Ačkoli texty jistě nesou znaky, které jsou typické pro žánry, tyto konvence textu nejsou tím, co žánry definuje. Žánry existují pouze díky tvorbě, oběhu a konzumaci textů v kulturních souvislostech. Abychom pochopili, jak se žánrové kategorie stanou kulturně významnými, navrhuje Mittell zkoumat žánry jako diskurzivní praktiky. Žánry procházejí texty, ale také pracují v rámci praktik kritiky, diváků a průmyslových odvětví – každý, kdo užívá žánrové pojmy, se účastní konstituce žánrových kategorií. Cílem při analýze žánrových diskurzů není dospět ke „správné“ definici, interpretaci nebo evaluaci žánru, ale prozkoumat cesty, v nich žánry kulturně operují. Mittell používá přístup zdola nahoru – sbíráním mikro-příkladů vytvoří makro-popis žánru. Tento přístup reflektuje, jak se žánry skutečně utvářejí a mění v průběhu času – z konkrétních kulturních praktik průmyslů a publik. Jeho cílem není učinit široká tvrzení o žánru jako celku, ale pochopit, jak žánry fungují v konkrétních případech. Nemáme dle Mittella text odstrkovat, avšak máme uznat, že izolovaný text neobsahuje samotný žánr; žánrové kategorie jsou formovány kulturními praktikami žánrových diskurzů.<sup>65</sup> Tento přístup považuji za návodný pro zkoumání žánru, a proto kombinuji textuální analýzu s požadavky Mittella.

---

<sup>64</sup> MITTELL, cit. 18., s. xiv-xv, s. 1-8.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 11-15.



V rámci této kapitoly byly představeny výchozí koncepty pro analytickou část práce. Při samotném členění práce se však nedržím pevně jediného již navrženého přístupu, ale inspiřuji se jimi, kombinuji je a vytvářím vlastní model, který má ambici co nejlépe sloužit analýze zkoumaného materiálu a funkčnosti textu. Konečné řazení následujících kapitol je tedy autorským návrhem pro čtenáře. Na závěr je ještě vhodné zmínit, že ačkoli má práce snahu o logické řazení kapitol, kvůli neustálému a pro seriál tolik typickému prolínání a propojování různých rovin a aspektů jsou taktéž hranice jednotlivých kapitol často propustné.

Nejprve je představen fikční svět seriálu a jeho subsvěty, aby byl objasněn kontext, v němž se děj odehrává. Následuje rozbor konstrukce vyprávění, přičemž dochází k popisu jednotlivých strukturních prvků pořadu a ověření komplexity vyprávění, to vše za pomoci demonstrace na konkrétních příkladech ze seriálu. Poté se v relativně rozsáhlejší části práce věnuje postavám, jejichž činy posouvají děj, jsou důležitým žánrovým prvkem, přinášejí témata a slouží též k zaháčkování diváka. Proto jsou dekonstruovány a dochází k analýze jejich proměn a funkcí v seriálu. Dále jsou vykreslena typická prostředí, která tvoří významný prvek mizanscény a ikonografie pořadu. Posléze jsou rozebrána nejvýraznější témata seriálu a na závěr dochází ke zhodnocení žánrového zařazení jak z hlediska textuální analýzy a mírné komparace s dalšími stěžejními pořady hlásícími se k politické fikci, tak zejména k obohacení o poznatky z hlediska produkce, distribuce a recepce.

### 3 Konstrukce fikčního světa

Fikční svět seriálu *Borgen* je tvořen třemi hlavními subsvětly, jimiž jsou politika, média a rodina/rodinné určení. Tyto tři subsvětly se navzájem prolínají, avšak rodinné subsvětly a mikrosvětly postav jsou v rámci práce v podstatě rozebrané v kapilole věnující se postavám, a proto zde nebudou blíže zmiňované. Za důležité však považuji zde vysvětlit subsvětly politiky a médií, které oba spadají do oblasti organizačního určení a vzájemně se doplňují, což odpovídá Kokešově poznatku o tom, že několik organizačních subsvětů se může doplňovat.<sup>66</sup> Platí také jeho tvrzení, že se postavy v seriálu přesouvají z jednoho subsvěta do druhého.<sup>67</sup> Je proto podstatné vysvětlit, jak jsou tyto dva subsvětly konstruovány, vnitřně uspořádány a jak se vážou ke skutečnému světu. Ještě před tím se však podívejme na celkový prostor fikčního světa, v němž se všechny subsvětly nalézají.

Seriálový prostor je směsicí záměrné fikce a (nápodob) reálného světa. Ačkoli se děj odehrává zejména v Kodani a řeší se především národní problémy, často se v rámci epizod dostáváme i do jiných prostředí fikčního světa. Hned v prvním díle se premiér nachází v Londýně, ve čtvrtém jede premiérka do Grónska, s Katrine i Kasperem se podíváme do jejich původního domova na dánský venkov, který v daných epizodách kontrastuje s městským prostředím. První díl třetí řady začíná v Honkongu. Děj druhé řady je zahájen pro změnu v Afghánistánu, a ačkoli zrovna toto prostředí si tvůrci „vytvořili“ v Dánsku a vizuálně upravili pomocí počítačových efektů<sup>68</sup>, přesto má za cíl působit realisticky.

Občas se ale tvůrci přílišné podobnosti s realitou snaží naopak vyhnout, zejména v epizodách zabývajících se modelovými geopolitickými otázkami. Např. v šestém díle se děj odvíjí od problémů fiktivní země Turgisie, kterou v TV1 divákům (fikčním i reálným) představuje Ulrik. Žije tam 21 milionů lidí, leží u Černého moře, sousedí na západě s Ukrajinou a na východě s Ruskem. Jde o bývalou sovětskou republiku, která se v roce 1991 stala nezávislou, avšak současný prezident Alexander Grozin byl zvolen již v roce 1996. Proti prezidentovi bojují za nezávislost Sarkesianové pod vedením Vladimira Bayanova. Ačkoli jsou

---

<sup>66</sup> KOKEŠ, cit. 14, s. 112.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 106.

<sup>68</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 215, 218.

z popisu vyvoditelné aluze na reálný svět, jde o čistou fikci. Podobně v 17. díle jede premiérka zahájit mírová jednání do fiktivní africké země jménem Kharun, kde probíhají boje mezi severní a jižní částí. Křesťanský jih reprezentuje prezident Jacob Lokoya, vystupující jako demokrat s nenávisí k homosexuálům, sever zastupuje muslim Al-Jahvar. To opět může připomenout některé reálné země. Jak prozrazuje Hammerich, samotní tvůrci se inspirovali především konfliktem mezi severním a Jižním Súdánem, avšak aby si zachovali tvůrčí svobodu a nikoho nechtěně neurazili, vymysleli fiktivní název.<sup>69</sup>

### 3.1 Subsvět politiky (a jeho subsvětů politických stran)

Hammerich zdůrazňuje, že seriál *Borgen* je ze sta procent fikcí, avšak dění se odehrává v časoprostoru, který velmi připomíná dnešní Dánsko. Ústřední sociální instituce jsou popisovány svými skutečnými názvy, epizody odkazují k důležitým historickým událostem a stručně připomínají žijící osoby. Tvůrci považovali za důležité moci používat odkazy k významným událostem z dánské politické historie, aby seriál působil věrohodněji. Na druhou stranu nechtěli vytvářet příliš mnoho podobností mezi seriálem a aktuálními událostmi v současném Dánsku, protože by se pak diváci soustředili na to, která postava reprezentuje jakou reálnou osobu nebo odkud se vzaly příběhy. Z respektu k politické realitě se proto rozhodli neodkazovat na události po roce 1982. Od tohoto okamžiku *Borgen* píše vlastní historii a odkazuje pouze na fiktivní události a postavy. Právníci tvůrcům doporučili, aby včlenili toto pravidlo do závěrečných titulků, takže diváci jsou ujistěni, že jde o fikci a nikoli dokument.<sup>70</sup>

Vzhledem k tomu, že značnou část děje zabírají politická vyjednávání, promyšlení strategií apod., je důležité zmínit reálný kontext, z něhož se vychází. Dánsko jakožto parlamentní demokracie má vícestranický politický systém, konkrétněji multipartismus (systém více než dvou stran).<sup>71</sup> Jak vysvětluje Novák, multipartismus v praxi znamená, že se obvykle žádné straně nepodaří získat

---

<sup>69</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 219

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>71</sup> Přikláním se k pojmu multipartismus, který je podle Nováka výstižnější než „systém více stran“, jenž může být zavádějící a odkazovat i k režimu dvou stran (bipartismu). Lze užívat spojení „systém více než dvou stran“, ale ten je poněkud dlouhý a krkolomný. Více viz NOVÁK, Miroslav. *Systémy politických stran: úvod do jejich srovnávacího studia*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 1997. s. 17-18.

nadpoloviční většinu poslaneckých mandátů, a proto je třeba vytvořit buď víceméně nesourodou koalici, nebo menšinovou vládu. V obou těchto případech je však vláda (v parlamentním systému) oslabena.<sup>72</sup> Obecně lze shrnout, že multipartismus vede k rozdělení moci, k omezení výkonné moci zákonodárnou mocí. Tento režim je typický pro západoevropské kontinentální země. Pro koaliční vlády jsou příznačné kuloárové intriky a „parlamentní hra“. Tím dle Nováka parlament nabývá na síle a neomezuje se jen na registrování vládních návrhů, spojené s formálními protesty opozičních poslanců. Hovoří se pak o skutečné rovnováze mezi výkonnou a zákonodárnou mocí a o systému „checks and balances“. Ten symbolizuje symetrie mezi možnostmi parlamentu vyslovit nedůvěru vládě, a tím ji svrhnout, a rozpuštěním parlamentu, čímž výkonná moc dosáhne toho, aby rozhodující slovo měl v konfliktu mezi ní a legislativou lid v předčasných volbách. Novák dodává, že charakteristickou technikou v multipartistických parlamentech je interpelace, která může vyústit ve vyslovení nedůvěry vládě. Popsaná „síla“ parlamentu při multipartismu je však jen negativní, protože může sice účinně blokovat, bránit vládě v její činnosti, ale nemůže sama téměř nic konstruktivního tvořit.<sup>73</sup> Vylíčené podmínky do velké míry určují zobrazované problémy fiktivní vlády v seriálu.

Jak připomíná Hammerich, v Dánsku politické strany dosahují od krajní levice po krajní pravici, avšak většina stran se společně shlukuje v takzvaném politickém středu. To je realita, kterou se snažili tvůrci v seriálu *Borgen* vykreslit za pomoci sedmi fiktivních stran. Primární scénárista seriálu Adam Price se rozhodl učinit z hlavní hrdinky Birgitte Nyborg předsedkyni relativně malé středové strany, která je z těchto důvodů nucena hledat kompromisy nalevo i napravo v rámci politického spektra. Tato skutečnost více komplikuje její život, což dle Hammerich dobře slouží dramatu, protože postava pak často čelí zdánlivě neřešitelným dilematům.<sup>74</sup> Ostatních šest stran je souměrně rozděleno na tři pravicové a tři levicové strany.

Ačkoli tvůrci vymyslely seriálovým politickým stranám fiktivní názvy, Hammerich zdůrazňuje, že se nesnažili zakrýt jejich podobnost s reálnými politickými stranami v Dánsku. Seriál proto pracuje s rozpoznatelnými politickými

---

<sup>72</sup> Viz NOVÁK, cit. 71, s. 78.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 198-199.

<sup>74</sup> HAMMERICH, s. 60.

konvencemi: levice, pravice, socialismus, konzervatismus, liberalismus atd. Ale názvy a události z reálného života byly změněny a překrouceny. Ačkoli skutečné případy sloužily jako inspirace pro mnoho zápletek, ekvivalenty z reálného života neměly být nikdy natolik velké, aby to způsobilo problémy ve vztahu k žijícím osobám a aktuálním událostem.<sup>75</sup> Nicméně jistým propojením tvůrci nemohli zabránit, a ačkoli seriál vznikl několik let, po jeho uvedení se mnoho podobných událostí, včetně zvolení první ženské premiérky, stalo v Dánsku realitou.<sup>76</sup>

Pro lepší orientaci i v rámci dalšího textu je třeba fiktivní seriálové strany, které de facto představují další malé subsvětý, stručně představit, jelikož je na ně a jejich členy odkazováno. Jsou užité dánské názvy a jejich oficiální anglické překlady, v závorce pak jejich v češtině užívané varianty. Pro lepší orientaci v textu jsou tyto názvy zvýrazněné tučným písmem. Dále jsou zmíněné reálné dánské ekvivalenty stran, o kterých lze spekulovat, že sloužily jako inspirační zdroje.

### **De Moderate/The Moderates (Strana středu, centristé)**

Hammerich uvádí, že centristé mají dlouhou historii politických kompromisů jak s levicí, tak s pravicí. Jejich agenda se zviditelnila a stoupla na významu s příchodem Birgitte Nyborg (dále jen Birgitte) do vedení strany.<sup>77</sup> Ta zůstala předsedkyní po první dvě řady, kdy zároveň získala pozici premiérky. Jejím rádcem a také ministrem financí v první řadě je Bent Sejrø, dlouholetý člen strany. Ve třetí sezóně nahradil Birgitte ve vedení strany Jakob Kruse, kariérista s odlišným viděním politiky než hlavní hrdinka. Lze se dočíst, že fiktivní centristická strana je založena na dánské sociálně-liberální straně Radikale Venstre.<sup>78</sup> Tato středová až středolevá strana vznikla v roce 1905, když se oddělila od liberální strany Venstre, resp. když tato strana vyloučila antimilitaristické křídlo. Tito vyloučení členové pak založili stranu novou. Kromě jiného názoru na výdaje pro armádu chtěli také snížit sociální nerovnost, stali se součástí tzv. kulturně-radikálního hnutí a opatrně se

---

<sup>75</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 60.

<sup>76</sup> Oproti seriálu však skutečná (a nyní již bývalá) dánská premiérka Helle Thorning-Schmidt předsedala sociálním demokratům. Viz SEALE, Jack. *Revealed: the real Borgen* [online]. RadioTimes. [cit. 29. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://www.radiotimes.com/news/2012-02-04/revealed-the-real-borgen/>>

<sup>77</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 60.

<sup>78</sup> Viz cit. 76.

otevřeli aspektům státu blahobytu (sociální stát).<sup>79</sup> Na tyto aspekty se v seriálu často odkazuje.

### **Arbejderpartiet/The Labour Party (Strana práce, socialisté, labouristé)**

Jak popisuje Hammerich, stará labouristická strana zvolila před několika lety nového předsedu – bezskrupulózního a velmi ambiciózního Michaela Laugesena, který vytvořil ostřejší profil strany v médiích, čímž se ovšem zpronevěřil mnoha tradičním postojům.<sup>80</sup> Po jeho odchodu z politiky jej ve vedení strany nahradil mírný Bjørn Marrot, ministr zahraničí. Mezi další členy strany se řadí Troels Höxenhaven, ministr spravedlnosti a Hans Christian Thorsen, ministr obrany a pozdější předseda strany. Jedinou dlouhodobou ženskou členkou je Pernille Madsen, která převzala ministerstvo financí po Bentovi. Již z počtu postav zobrazovaných ve vyprávění lze odvodit, že jde o poměrně velkou stranu. Inspirovali ji reální Sociální demokraté (Socialdemokratiet či Socialdemokraterne).<sup>81</sup> Jejich stranu dříve vedla Helle Thorning-Schmidt, nyní bývala dánská premiérka, jejíž zvolení způsobilo divácké hledání podobností mezi skutečností a fikčním světem seriálu.

### **Miljøpartiet/The Green Party, The Environment Party (Strana zelených)**

Stranu zelených tvůrci popisují jako levicovou stranu silně zaměřenou na environmentální otázky, díky čemuž se stala populární mezi mladými lidmi. Postavu lídra strany Amira Diwana charakterizují jako pohledného čtyřicátníka, který dělá dobrý dojem zejména na ženské voličky.<sup>82</sup> Fiktivní zelení se podobají reálné dánské Socialistické lidové straně – Socialistisk Folkeparti. Ideologickou základnou této strany je populární socialismus, inspirovaný zelenou politikou a demokratickým socialismem, který vidí jako konečný cíl své politiky. Strana je silným zastáncem lidských práv, práv menšin a demokracie.<sup>83</sup> Předseda fiktivní

---

<sup>79</sup> *Danish Social Liberal Party* [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, April 23, 2019 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Danish\\_Social\\_Liberal\\_Party](https://en.wikipedia.org/wiki/Danish_Social_Liberal_Party)>

<sup>80</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 60.

<sup>81</sup> Viz cit. 76.

<sup>82</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 60.

<sup>83</sup> *Socialist People's Party (Denmark)* [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, December 8, 2018 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Socialist\\_People%27s\\_Party\\_\(Denmark\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_People%27s_Party_(Denmark))>

strany Amir je muslim a po většinu děje skutečně zastává popsané ideály, což jej spojuje s centristy.

### **Solidarisk Samling/The Solidarity Party (Strana solidarity)**

Tato fiktivní levicová strana slouží dle tvůrců jako hlídací pes parlamentu.<sup>84</sup> Je vedena mladou a nekompromisní Anne Sophie Lindenkroner. Ta byla dříve patrně jedinou kamarádkou hlavní hrdinky v politice. Strana je podobná dánské radikálně levicové straně Enhedslisten – De Rød-Grønne (Jednotná kandidátka – Rudozelení).<sup>85</sup>

### **Ny Højre/New right (Nová pravice)**

Hammerich vysvětluje, že stará konzervativní strana, Pravice, se před několika lety rozdělila během bojů ve vedení strany a interních rozporů. Strana ztratila mnoho voličů, kteří zběhli k liberálům, a současnou politickou šéfkou strany je zkušená Yvonne Kjær. Ta posbírala zbytky pod novým jménem Nová pravice. Yvonne stranu reprezentuje svým konzervativním stylem oblékání a relativně pragmatickým konzervatismem.<sup>86</sup> Nová pravice byla patrně inspirována reálnou Konzervativní lidovou stranou (Det Konservative Folkeparti).<sup>87</sup> Tato středopravá strana totiž také vznikla mimo jiné následujíc svou předchůdkyni zvanou Pravice (Højre).<sup>88</sup>

### **De Liberale/The Liberal Party (liberálové)**

Tradiční dánskou liberální stranu vede politikou zocelený Lars Hesselboe, který je na počátku seriálu a posléze ve třetí řadě premiérem. Tvůrci jej dle Hammerich konstruovali jako výkonného a klidného městského člověka, který je populární v podnikatelské sféře a úspěšně zvládá balancování mezi podnikateli a sociální sférou. Jeho reputaci navíc podpořili seriózním vzhledem.<sup>89</sup> Lars Hesselboe je na začátku děje dosluhujícím premiérem. Rád by si funkci udržel i nadále, poté

---

<sup>84</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 60.

<sup>85</sup> Viz cit. 31.

<sup>86</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 60.

<sup>87</sup> Viz cit. 31.

<sup>88</sup> *Conservative People's Party (Denmark)* [online]. Wikipedia The Free Encyclopedia, April 23, 2019 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW:

<[<sup>89</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 60.](https://en.wikipedia.org/wiki/Conservative_People%27s_Party_(Denmark)></a></p></div><div data-bbox=)

co jej kompromituje Laugesen však není zvolen. Slouží do jisté míry jako zrcadlo pro Birgitte. Fiktivní liberálové jsou nejspíše obdobou dánské liberální strany Venstre, což je liberálně-konzervativní strana hlásící se k ekonomicky liberální ideologii volného trhu. Zujímá dominantu v rámci středopravice a je třetí největší stranou v Dánsku.<sup>90</sup> Vede ji současný premiér Lars Løkke Rasmussen. Jelikož byl předsedou vlády už v letech před zvolením Helle Thorning-Schmidt a je jím i nyní, lze také zde spatřovat jistou iluzorní propojenost mezi realitou a seriálovou fikcí.

### **Frihedspartiet/The Freedom party (Strana svobody)**

Národně-konzervativní Strana svobody se řadí ke krajní pravici a je zaměřená na sociální otázky, které jsou dle Hammerich důležité pro středové voliče. Stranu vede šedesátník Svend Åge Saltum, který nenávidí elitu, je proslulý svými kousavými a specificky humornými komentáři a rád šokuje.<sup>91</sup> Strana představuje nástupce Strany pokroku (Fremskridtspartiet) Mogense Glistrupa, obdobně jako její reálný nástupce Dánská lidová strana - Dansk Folkeparti.<sup>92</sup> Právě té se fiktivní strana podobá – obě jsou silně populistické, staví se proti imigraci a odmítají multikulturalismus, čímž se fiktivní strana stává výrazným ideovým protipólem centristů a hlavní hrdinky. Největší starost mají o seniory a prosazují přísnější tresty za násilné činy. Rozdílem oproti fikci je, že reálná strana odmítá i krutost na zvířatech.<sup>93</sup> Saltum, jakožto předseda strany, však v seriálu vystupuje právě jako krutý a nemilosrdný i ve vztahu ke zvířatům, což souvisí spíše s charakterem jeho postavy a ve třetí řadě způsobuje kontrast s mladou ambiciózní členkou strany Benedikte Nedergaard, která jeho činy odsuzuje a aspiruje na novou předsedkyni.<sup>94</sup>

### **Nye Demokrater/The New Democrats (Noví demokraté)**

Poslední je nová centristická strana, kterou Birgitte buduje ve třetí sezóně. Zakládajícími členy se kromě bývalé premiérky stávají další dřívější členové centristů Jon Berthelsen a Nete Buch, z Nové pravice k nim odejde Erik Hoffmann. Postupně je obklopí další postavy. Ačkoli mají různorodé charakteristiky, všechny

<sup>90</sup> *Venstre (Denmark)* [online]. Wikipedia The Free Encyclopedia, April 7, 2019 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Venstre\\_\(Denmark\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Venstre_(Denmark))>

<sup>91</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 60.

<sup>92</sup> Viz cit. 31.

<sup>93</sup> *Danish People's Party* [online]. Wikipedia The Free Encyclopedia, April 18, 2019 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Danish\\_People%27s\\_Party](https://en.wikipedia.org/wiki/Danish_People%27s_Party)>

<sup>94</sup> Pro více viz kapitolu Postavy od s. 85.



spojují ideály demokracie a touha po změně v politickém subsvětě. Jak prozrazuje Hammerich, primární scénárista seriálu Adam Price se při vytváření fiktivní strany inspiroval dokumentem Christoffera Guldbrandsena *Dagbog fra midten* z roku 2009 (*Diary from the Middle*, v ČR neuvedeno) o vzniku dánské politické strany Ny Alliance (Nová aliance). Tato strana byla výsledkem odmítnutí blokové politiky centristy a vznikla šest měsíců před parlamentními volbami v roce 2007. Jakožto masové hnutí byla strana nesena nadějemi a sny mnoha Dánů pro novou inspiraci na politické scéně. Avšak interní neshody stranu téměř rozdělily a stěžela se dostala do parlamentu.<sup>95</sup> Podobně jako reálná strana se i fiktivní nakonec přiklonila ke spolupráci se stranou, proti které zprvu bojovala a z politického středu či středolevého vidění se tak přesunula spíše do středopravého prostoru.<sup>96</sup>

### **3.2 Subsvět médií (a jeho subsvětů TV1 a Ekspres)**

Média jakožto čtvrtý pilíř demokracie hrají v seriálu zásadní roli. Subsvět médií je v *Borgen* tvořen dalšími dvěma subsvětů, a to televizním zpravodajstvím a tištěnými médii. Každý z nich je primárně zastoupen jednou konkrétní fiktivní mediální institucí. Televizi reprezentuje fiktivní veřejnoprávní stanice TV1, kdežto novinový svět je představen skrze bulvární plátek Ekspres. Jejich status slouží jako kontrast. Přesto se v obou dvou světech odehrávají boje mezi ideály žurnalistického poslání a zjednodušujícími přístupy cílicími na sledovanost/čtenost. To, kolik je danému médiu věnováno ve vyprávění prostoru se odvozuje od toho, v jaké instituci zrovna pracuje idealistka Katrine Fønsmark, hlavní hrdinka mediálního subsvěta v prvních dvou řadách. Ve třetí řadě je pak mediální subsvět zaměřen zejména na televizní prostředí s hlavní postavou Torbenem Friisem. Noviny přesto stále fikční svět dokreslují. Představíme si proto oba dva subsvětů.

Jak zmiňuje Hammerich, tvůrci původně zamýšleli, že se veřejnoprávní televizní stanice bude jmenovat DR. Vysvětluje, že v Dánsku je tradicí, že se stěžejní televizní stanice samy objevují v televizních seriálech a filmech. Vedení jim to ale rozmluvilo, což jim podle producentky v konečném důsledku dovolilo větší tvůrčí svobodu a možnost vytvořit komplexnější obraz moderní televizní

---

<sup>95</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 288.

<sup>96</sup> Viz cit. 31.

stanice.<sup>97</sup> Nakonec se shodli na smyšleném názvu TV1, na které dostali povolení od reálné TV2.<sup>98</sup> Hammerich dále zdůrazňuje, že ačkoli se natáčelo v prostorách DR, seriálová televizní stanice se té reálné nesměla podobat.<sup>99</sup> K podpoře věrohodnosti vymysleli tvůrci schéma vysílání různých zpravodajských pořadů na stanici v rámci jednoho dne. Hlavní zpravodajské pořady jsou vysílány v někdy ráno, někdy poledne, pravidelně pak v 18:00 a 20:30, což můžeme považovat za primetivy. Včlenění těchto časově ukotvených pořadů do scénáře dle Hammerich zaručovalo časovou konzistenci.<sup>100</sup> V ději se pak skutečně pracuje s tím, že se členové redakce a moderátoři domlouvají, kdy kdo bude mít jaký pořad a o čem.

Osazenstvo televizního subsvětá je poměrně úzké a relativně stabilní. Šéfa zpravodajství představuje zkušený Torben Friis, který se ve třetí řadě stane novou hlavní postavou. Během první a druhé poloviny druhé řady je však hlavní hrdinkou televizního subsvětá mladá Katrine Fønsmark, která moderuje a zároveň točí reportáže. V investigativním přístupu ji podporuje zkušená politická novinářka Hanne Holm, ačkoli je hned na začátku ze stanice odejita, určitou dobu tam jen hostuje a vrací se až ve druhé řadě. Dalšími stálými postavami z televizního subsvětá jsou mladý kariéristický moderátor Ulrik Mørch, který povětšinou představuje protipól Katrine. Zástupkyní Torbena je schopná a poměrně sympatická editorka Pia Munk. Mladým začínajícím reportérem, který se má stále co učit je postava Simona Becha.

Vyjmenované postavy tvoří jádro televizní „rodiny“, které doplňuje postava producenta Dana, který povětšinou jen dokresluje prostředí, větší repliky má až ve třetí řadě. To bylo patrně způsobeno tím, že jak odhaluje Hammerich, tvůrci do této role obsadili skutečného televizního producenta Kaspera Langa, který jim pomáhal s technickými aspekty produkce zpráv a slangem kontrolní místnosti. Byl zodpovědný za fiktivní televizní programování včetně takových událostí, jako byly volební speciály. Dle Hammerich tedy přispěl k realističnosti seriálových zpráv.<sup>101</sup> Poslední výraznou postavou se ve třetí řadě stává nový programový ředitel Alex

---

<sup>97</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 61.

<sup>98</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 145.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 139.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 147.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 137-139.

Hjort, prosazující komerční ráz vysílání. Ten slouží jako reprezentant zlé moci a jde o první skutečně zápornou postavu v televizním subsvětě.

Podobně jako u subsvěta politiky i zde sledujeme zákulisní praxi, která se snaží působit věrohodně. Proto kromě stěžejní TV 1 dochází i ke zmínce o další televizní stanici TV 2, která působí jako jejich konkurent. Za zmínku stojí, že TV 2 je i název reálné dánské státní televizní stanice. Fiktivní TV 2 se v seriálu více objevuje až ve třetí řadě, kdy je v ději televizního subsvěta zdůrazňován konkurenční boj. Můžeme pak tuto stanici vidět na televizních obrazovkách a dokonce se více objevuje i jedna postava moderátorky z fiktivní TV 2. To napomáhá uvěřitelnosti, že ve fikčním světě existuje více televizních stanic (včetně jedné potenciálně reálné), avšak je nutno říci, že TV 1 je stále hlavním zástupcem. Můžeme sledovat typické scény z newsroomu, kde probíhají ranní porady. V nich se rozdělují reportáže mezi jednotlivé redaktory/moderátory. Kromě zpráv jsou obvyklé rozhovory s politiky ve studiu a ve vrcholící kampani i velké předvolební debaty. Průběžně se vyskytují různé formáty pořadů, nazvané např. Fokus či Dilemma. Zajímavým novým formátem ve třetí řadě je Juul&Friis, v němž spolu oba zmínění vysvětlují politické problémy a komentují je, což kromě vykreslení erudice postav a věrohodnosti stanice slouží zejména k zorientování diváka a jeho edukaci v politické problematice.

Druhým mediálním subsvětlem je tisk. Reprezentuje jej Ekspres, fiktivní bulvární plátek, který hraje velkou roli v prvních dvou sezonách. Dle Hammerich fiktivnost tohoto média opět umožnila větší svobodu ve vykreslení mediálního světa, než kdyby popisovali skutečné noviny.<sup>102</sup> Zdejší šéfredaktorem se stává po odchodu z politiky Michael Laugesen, který prosazuje zjednodušené zprávy a skandály, kterými do velké míry komplikuje život postavám z politického subsvěta a jejich blízkým. Na značnou část z nich odhalí špinavosti ve své knize, jeho intriky přímo doženou k sebevraždě ministra spravedlnosti a v závěru druhé řady zaútočí na soukromí rodinného subsvěta Birgitte, když nechá paparazzi překvapit Lauru v léčebně a její fotku otiskne na titulní straně. Ekspres s Laugesenem v čele tedy slouží jako mediální nepřítel Birgitte a politického subsvěta. V první polovině druhé řady zde sice Katrine a Hanne prosazují objektivní investigativní žurnalistiku, po

---

<sup>102</sup> HAMMERICH, cit. 2, s 61.

zjištění jakých praktik je Laugesen schopen však odchází a Ekspres tak zůstává pouze záporným subsvětlem.

Do subsvěta Ekspresu nahlížíme zejména díky zdejšímu výskytu hlavní postavy Katrine, případně když bulvár navštíví Kasper, aby získal výtisk Laugesenovy knihy. Jinak zůstává spíše v pozadí a slouží na dokreslení celkového subsvěta médií ve smyslu, že postavy čtou noviny, případně ovlivňuje jejich život otisknutím kauz. Kromě fiktivního Ekspresu rozšiřují subsvět tisku i záběry a narážky v dialogích na skutečné noviny, zejména dánské deníky Politiken, Morgenavisen Jyllands-Posten a Berlingske. Na titulních stranách těchto tiskovin se pak často také objevují titulky referující o epizodních kauzách, což slouží k posílení věrohodnosti. Také Hammerich se domnívá, že smíchání fiktivních a reálných novin mělo větší efekt.<sup>103</sup>

Kapitolu můžeme uzavřít shrnutím, že fikční svět seriálu je na jednu stranu tvořen pevnou strukturou se třemi stálými subsvěty politiky, médií a rodiny, přičemž organizační subsvěty lze dále dělit na další subsvěty, jakési „sub-subsvěty“. V politice jde o jednotlivé politické strany, v médiích o televizní stanici TV1 a bulvární Ekspres. Zároveň je fikční svět propustnou entitou, která dovoluje poměrně snadné přechody postav mezi jednotlivými organizačními subsvěty. Tyto přechody se dějí jak na úrovni zastřešujících subsvětů, tedy mezi politikou a médii celkově (Laugesen odchází z politiky do Ekspresu, Kasper vymění roli spin doktora za televizního komentátora, naopak Katrine z médií odejde a vystřídá ho na pozici spin doktorky), tak mezi jednotlivými sub-subsvěty. Nejprve se v mediálním subsvětě Hanne a Katrine přesunou z TV1 do Ekspresu a posléze se vrátí zpět. V politickém subsvětě jde zejména o přechod politiků do nově vznikající strany. Tento fakt je obzvláště zajímavý, jelikož postava Birgitte v důsledku vytvořila nový sub-svět, který se stal organickou součástí politického subsvěta a fikčního světa vůbec. Z toho tedy vyplývá, že struktura fikčního světa zároveň byla natolik flexibilní, že umožnila i vznik nových sub-světů. V případě politického subsvěta vznik nové strany odráží reálný charakter dánské politiky. Avšak pružnost struktury lze ostatně vidět i ve třetí řadě v případě rodinného subsvěta, do kterého nahlížíme zejména u hlavních postav. Když se ve třetí řadě stane další hlavní postavou Torben, je proto

---

<sup>103</sup> HAMMERICH, cit. 2, s 62.

poměrně logické, že sledujeme i jeho rodinný subsvět, stále však jde o jistou inovaci v rámci pořadu.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Pro více viz kapitolu postavy od s. 83.

## 4 Konstrukce vyprávění

V této kapitole postupně rozeberu strukturní prvky a mechanismy vyprávění užitě v seriálu *Borgen*. Zároveň ověřím jeho narativní komplexitu. Ačkoli jde již o analytickou část, dochází v rámci ní k dovysvětlení některých pojmů a teoreticko-metodologických konceptů, jelikož považuji za lepší po práci tyto dvě roviny provázat.

První díl<sup>105</sup> začíná expozicí, každá další epizoda je již zahájena tzv. recapem, tedy rekapitulací minulého dílu.<sup>106</sup> Jde o zkratkovité shrnutí důležitých scén a událostí nutných k pochopení dané epizody. Většinou trvá maximálně jednu minutu, o půl minuty je delší pouze v prvním díle třetí řady, tedy ve 21. epizodě.<sup>107</sup> Např. ve druhém dílu recap obsahuje zejména připomenutí propojenosti všech linek a kauzální vztahy, které vedly ke klimaxu prvního dílu, a shrnuje tedy expozici celého seriálu. Postupem času však recap zahrnuje zejména připomínky osobních linek postav, jelikož každá epizoda obsahuje svébytný politický/mediální problém, který je vyřešen, kdežto osobní linky navazují a recap tedy slouží i divákovi, který by se na seriál díval poprvé. Jestliže se vyprávění v některé epizodě vrací k tématu, které bylo otevřeno dříve, recap obsahuje jeho připomínku, sloužící jak divákům věrným, tak nově přichozím. Recap tedy v seriálu *Borgen* slouží jako důvěryhodný prostředek v rámci někdy nedůvěryhodné komunikace informací, což se nejvýrazněji projeví v 16. díle. Zde divákům tato počáteční pasáž ukáže scénu sdělující podstatné informace o postavě Kaspera, které však v předcházejícím díle předčasným stříhem vyprávění zatajilo. Jde o ojedinělý případ, který má význam pro konstrukci tajemnosti a nedůvěryhodnosti postavy Kaspera, zároveň jde o

---

<sup>105</sup> Neužívám pojem pilot, jelikož DR dle Hammerich na rozdíl od amerických produkcí ale i dánské TV2 tento postup vytvoření pilotního dílu (v USA) nebo prvních patnácti minut (jak je obvyklé na dánské TV2) k testování divácké responze, na základě níž se rozhoduje o dalším natáčení, nepoužívá. Jakmile pořad v DR tzv. dostane zelenou, produkce začíná a teprve poté, co je první epizoda sestříhaná, dochází k testování, které někdy vede k zásadním změnám. To sice dle Hammerich přináší oproti ostatním přístupům jistá rizika a vysokou míru (z)odpovědnosti, která však podle ní zároveň přispívá k úspěchům dramát vyprodukovaných na DR v posledních dvou desítkách let. Viz HAMMERICH, cit. 2, s. 73-74.

<sup>106</sup> V práci používám pojmy díl a epizoda v podstatě jako synonyma.

<sup>107</sup> Zde recap připomíná důležité okamžiky předchozí řady, což je důležité, jelikož mezi uvedením druhé a třetí řady byl vynechán delší časový úsek a třetí řada také přinesla mnoho inovací v rámci pořadu.

oživení v rámci pořadem nastavených konvencí, které pomrkává na divácké zapojení.

Po recapu a uvedení produkčního titulku („DR uvádí“) následuje prvek, který je pro seriál *Borgen* velmi typický a má ve struktuře pořadu pevné místo a funkci. Jde o titulky obsahující pro každou epizodu tematický citát. Tento prvek pracovně nazývám jako motto daného dílu, jelikož nastiňuje či vystihuje téma dané epizody. Bývá to známý citát politiků, filozofů, ale často jde i o lidové rčení, útržek z literárního díla a tak podobně. Přináší divákovi indicii k budoucímu ději, poselství, které odhalí až v průběhu epizody (kdy na něj odkazuje nebo jej přímo pronese nějaká postava) či v závěru (kdy je potvrzena jeho platnost). Někdy jej lze považovat za ironizující komentář. Kromě této funkce jde z hlediska komplexity také o určitou formu hrátky s divákem – na základě citátu můžeme hádat, co a jak by se mohlo odehrávat, či zpětně přiřazovat citát událostem. A dále tento prvek může odkazovat k žánrovému zařazení seriálu, a to v případě, že jde o citát nějaké politické osobnosti, jako např. Churchill, Lenin, Lincoln atp. Autorem největšího počtu užitých citátů je Machiavelli (celkem 6).

Dalším strukturním prvkem je předtitulková sekvence. Někdy se užívá pojmu *teaser*, který slouží primárně k upoutání divácké pozornosti. Aby divák nepřepnul, televizní vyprávění se obvykle snaží co nejrychleji vytvořit napětí, a v tom hraje důležitou roli právě *teaser*. Může v něm být představeno téma epizody nebo je uveden obrys problému, který má být vyřešen. To je tedy strategie, která má vyvolat zvědavost diváků. *Teaser* často funguje jako *expozice*, představuje epizodní postavy a prostředí.<sup>108</sup> Jelikož však *teaser* souvisí spíše s komerčními pořady, je vhodnější v tomto případě hovořit spíše o předtitulkové sekvenci. Ta má v seriálu *Borgen* funkci *expozice*, nastiňuje problém, téma a klade *narativní otázku* dané epizody. Doba trvání této sekvence je proměnlivá a odvíjí se od témat konkrétní epizody. Nejdelší je v prvním díle (5:31), kde kromě funkce upoutání diváka slouží především jako *expozice*, a to nejen epizody, ale celého seriálu. V dalších dílech bývá poměrně kratší. Delší je v případě, že je nutná *expozice* nových postav a dějových linek nebo je vnesen složitější problém. Vyprávění však v této sekvenci

---

<sup>108</sup> ALLRATH, Gaby – GYMNICH, Marion – SURKAMP, Carola. Introduction - Towards a Narratology of TV Series. In ALLRATH, Gaby – GYMNICH, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. s. 12.

většinou postupně buduje napětí, které graduje až na jejím konci odhalením epizodních problémů vyvolávajících otázky a od diváka je vyžadována ochota vyčkat (aktivní trpělivost), což je odlišné od teaseru, který se snaží o velmi rychlé vtažení. S tímto předpokladem lze již zlehka odvozovat cílovou skupinu seriálu - je určen pro zvědavé a náročnější diváky.

Poté následuje úvodní titulková sekvence, která bude nyní podrobena detailnějšímu rozboru. Trvá přesně jednu minutu a divákovi jsou v ní komunikovány důležité informace o samotném pořadu, jako jsou jména tvůrců či odhalení typických prostředí, do kterých je zasazen děj. Zároveň navozuje atmosféru a vzbuzuje žánrová očekávání. Její příchod ohlašují na konci poslední scény předtitulkové sekvence první zvuky hudebního motivu, který zvolna zesiluje a v momentě rozvoje instrumentální melodie začíná flashforwardová stříhová kompilace záběrů užitých v seriálu. Ty jsou ovšem graficky upravené do originální vizuální koláže. Manipuluje se s barevností obrazu záběrů, které přecházejí z reálu téměř do černobílé a z té až do zjednodušující animované černobílé stínohry s výraznými konturami. Zploštělá barevnost je oživena tóny červené a zelené/tyrkysové, které jsou použité i v abstraktních geometrických obrazcích.

Autorem hudební složky je dánský skladatel Halfdan E, v jehož hudebním stylu se snoubí elektronika s klasickým orchestrálním zvukem.<sup>109</sup> Tomu odpovídá i znělka v seriálu *Borgen*. Hlavní téma ztvárňují smyčce, tempo koresponduje s rozvážnou a důstojnou chůzí hlavní hrdinky, dále může asociovat majestátnost prostor a vážnost témat. Téma je doprovázeno minimalistickým rychle se opakujícím motivem variace tří tónů, což vzbuzuje napětí. Toto napětí graduje za pomoci zvuku tikotu, který se často vyskytuje i během samotného děje. Rytmus určují údery bubnu. Dalším nástrojem je klavír, který ke konci zpomalující znělky postupně přebírá hlavní roli a zvolna se vytrácí. Halfdan E byl za hudbu k seriálu oceněn prestižní cenou Fipa d'Or Grand Prize za nejlepší soundtrack roku 2011.<sup>110</sup>

V počátečním záběru úvodní titulkové sekvence vidíme věž paláce Christiansborgu a jezdeckou sochou Christiana IX., což děj seriálu lokálně

---

<sup>109</sup> *About Halfdan E* [online]. Halfdan E.dk [cit. 20. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <<http://halfdane.dk/#about>>

<sup>110</sup> Tamtéž.



zasazuje. Následuje protipohled na stín věže na dlažbě, který odkazuje k budoucí stínohře. Poté jsou v rychlém sledu za sebou ukázány jedna po druhé tři postavy ve svých obvyklých situacích, a to včetně titulků jmen hereckých představitelů. Tyto tři postavy lze mimo jiné právě z těchto důvodů považovat za hlavní, jména herců vedlejších postav se nevyskytují ve spojení s jejich obrazem. Postupně jsou prezentovány další ikonografické motivy seriálu: gesto stisku rukou jako symbol stvrzení dohody, stínová postava s výraznou bílo-černou kravatou odkazující na typický kostým, postavy vyskytující se v prostředí dlouhých chodeb.<sup>111</sup>

Hlavní hrdinka se objevuje znovu a loučí se s dítětem odcházejícím do školy, což ji charakterizuje jako matku a evokuje rovinu rodinných vztahů. Poté hrdinka přichází do parlamentu, kde je - ač zády ke kameře - jedinou rozpoznatelnou postavou, všechny ostatní jsou zjednodušeny na konturované znaky postav. Tím je potvrzeno, že je postavou hlavní, a také je nám naznačena její profese, což navozuje tematická či žánrová očekávání. Následuje záběr do televizní režie, kde sedící postavy jsou opět zjednodušeny černobílou stínohrou, avšak na jednotlivých obrazovkách jsou kromě již představených postav ukázány také reálné obrazy některých postav vedlejších. Mimo to jsou některé obrazovky šedé, některé zrní a nechybí ani typické barevné pruhy indikující chybějící signál, zde ovšem také barevně upravené. To jednak asociuje televizní prostředí a téma v seriálu, zároveň jde i o sebereflexi samotného televizního média. Pak se opět vrací hlavní postava a v záběru z ptačí perspektivy prochází přes abstraktní geometrickou dlažbu, což evokuje rozlehlé palácové prostory, v nichž úřaduje moc. Hrdinka pokračuje červeno-bílou chodbou, která je pro seriál ikonická, až ji nakonec vidíme v osově souměrném záběru, jak stojí proti oknu, tedy v protisvětle, ve své pracovně, kde se později odehrává značná část děje.

Tato přeexponovanost, jíž byl spojen již předchozí záběr, nyní přechází do bílé obrazovky s červeným nápisem *Borgen* a v pravém horním rohu taktéž červeným logem Folketingu, jak se nazývá dánský parlament. Jde o zákonodárný sněm, což znamená, že se zde prosazují zákony platné v Dánsku, rozhoduje se o státním rozpočtu, vykonává se vládní kontrola atp.<sup>112</sup> Samotné slovo *Borgen*, které

---

<sup>111</sup> Problematika chodeb je více rozebrána v kapitole Prostředí od s. 90.

<sup>112</sup> *About the Parliament* [online]. Folketinget The Danish Parliament. [cit. 20. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <https://www.thedanishparliament.dk/en/about-the-danish-parliament>

dalo celému seriálu název, znamená v překladu „hrad“ a odkazuje k hovorovému označení paláce Christiansborgu. Zde v současnosti sídlí nejen zmíněný jednokomorový parlament – Folketinget, ale také úřad předsedy vlády a nejvyšší soud. Do češtiny byl název seriálu přeložen jako Vláda, podobně jako do angličtiny pojmem Government. To vše předává informace o tématu, prostředí a vnáší žánrová očekávání.

Červené akcenty se vyskytují napříč seriálem<sup>113</sup> a červeno-bílé ladění nejen v této chvíli může odkazovat k barvám dánské vlajky. Posledním prvkem v tomto záběru a úvodní titulkové sekvence jako takové je číslo a název epizody. Ačkoli seriál vznikal postupně a je koncipován do tří řad po deseti epizodách provázaných sezónními narativními oblouky, číslování dělení na řady ignoruje a „počítá“ do třiceti. Takže např. druhá řada začíná epizodou č. 11. Z toho lze vzhledem k serialitě vyvodit, že ačkoli titulky s názvem odkazují k epizodičnosti, číslování spíše k seriálovému propojení. Dále v textu se proto budu držet tohoto číslování. Samotné názvy epizod většinou odkazují k základnímu tématu epizody, případně jejímu časovému vymezení.

Lze ještě zmínit, že ve třetí řadě došlo vzhledem k celkovým změnám v rámci pořadu také k proměně úvodní titulkové sekvence, která tyto změny reflektuje zejména na úrovni hierarchie prezentovaných postav, resp. jejich hereckých představitelů, užívaných prostředí a přidružených témat a komunikuje tedy tyto změny divákovi. Nicméně audiovizuální stylové pojetí úvodní titulková sekvence zachovává, čímž zdůrazňuje jistou návaznost na předchozí řady.

Poté už následuje hlavní narativní pasáž, která dějově navazuje na předtitulkovou sekvenci. V sekvencích oddělených předěly či propojených kauzálními vazbami napříč prostředími a subsvěty jsou chronologicky řazeny segmenty, v rámci nichž se odehrávají události. Mittell rozděluje narativní události na centrální a vedlejší, přičemž se inspiroval dělením Seymoura Chatmana na *jádra* a *satelity*. Jádro dle Chatmana posouvá osnovu tím, že vznáší a zodpovídá otázky, vytváří klíčové body či rozcestí a je tedy určující pro řetězec příčin a následků celé

---

<sup>113</sup> Postupně jde např. o hrdinčin kabát, koberce nebo zdi v chodbách paláce, titulek a taktéž koberec v Eक्सpresu, sedačku ve studiu TV1, detaily v novém hrdinčině bytě. Více k významu červené barvy v seriálu v závěru kapitoly Prostředí, viz s. 98.

zápletky. Satelit je oproti tomu méně významná událost, lze ji vypustit bez narušení dějové logiky, ačkoli to ochudí narativ. Funkcí satelitů je totiž rozvádět a doplňovat jádra.<sup>114</sup>

Jedním z potěšení, které plyne z konzumace serializovaných narativů pak dle Mittella spočívá ve snaze zjistit, zda je daná událost jádrem či satelitem v rámci rozsáhlejšího dramatického oblouku či celého vyprávění. S tím souvisí také vypravěčský axiom nazývaný Čechovova zbraň, resp. Čechovova puška. Zjednodušeně jde o dramaturgickou radu, že pokud v prvním aktu visí na stěně puška, musí se z ní do konce hry vystřelit. V Chatmanově terminologii by se dle Mittella Čechovova puška mohla nazývat jádrem původně považovaným za satelit a diváci seriálů se mohou snažit hledat ty satelity, které by se časem mohly proměnit v jádra. Někdy satelity dojdou svého vysvětlení již v rámci dané epizody či během epizody následující.<sup>115</sup>

V seriálu *Borgen* je toto přetavení satelitů v jádra rozprostřeno od jednotlivých epizod, přes vysvětlení v některé další epizodě, až po téměř závěrečný výstřel v dané řadě. Mezi nejvýraznější satelit měnící se v jádro první řady patří sekvence s televizním interview manželů Hesselboevých v druhém díle, na něž hlavní hrdinka s manželem reagují vtípky ve smyslu, kdy se do stejné fáze vztahu dostanou oni. Jde o krutou pušku, ze které divák stále doufá, že se nevystřelí. Průběh celé první řady ale k výstřelu neúprosně směřuje a v posledním díle sezony na něj dojde, a to poté, kdy podobný rozhovor v televizním studiu absolvují oni sami.

Za podobnou pušku lze považovat, když taktéž ve druhém díle hlavní hrdinka navštíví manžela na závěr jeho přednášky v aule. Kamera zdůrazňuje studentku, která s ním flirtuje a Birgitte reaguje poznámkou, že tam asi občas musí na namátkovou kontrolu. Na to jí manžel odpoví slovy „*Ty máš ale nápady*“ a políbí se. Puška nejistoty, podezřívavosti a budoucí nevěry je nicméně „zavěšena“ a výstřel je jen otázkou času. Takovéto přeměny ze satelitů na jádra v rámci sezony jsou v seriálu *Borgen* nejčastějšími, výjimkou ovšem nejsou ani přechody mezi sezónami. Např. Hanne je na začátku první řady vyhozena z TV1 kvůli udání, že je

---

<sup>114</sup> CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008. s. 54-55.

<sup>115</sup> MITTELL, cit. 13, s. 24.

alkoholička. Za celou první sezonu se ovšem divákovi nedostane žádného obrazového potvrzení tohoto faktu a zdá se, že jde o satelit, resp. scénářistickou záminku, aby na její místo mohla nastoupit Katrine. Teprve v další řadě ve dvanáctém díle je divákovi poskytnut explicitní důkaz a dochází k přehodnocení.

Hlavní události, tedy jádra, posunují narativ kupředu, ovšem dle Mittella s odlišnými následky. Většinu jader podle něj tvoří přímočaré události, které zřejmým způsobem mění narativ. Tyto události mají význam pro značnou část postav a mění status quo celého fikčního světa. Avšak narativní otázky, které vyvolávají, se týkají pouze budoucích událostí, tedy jaké následky budou mít tyto události v rámci pokračujícího příběhu. Není důvod řešit, co a jak či proč se to stalo. Mittell proto takové události nazývá *narrative statements*, tedy narativní postuláty, stanoviska, zkratka jde o evidentní skutečnosti.<sup>116</sup>

Jedním z výrazných narativních postulátů počáteční epizody je úmrtí premiérova spin doktora Oleho, jež je spouštěčem kauzálního řetězce událostí vedoucího ke klimaxu prvního dílu a významně ovlivňuje také život postav v dalších epizodách. Např. Kasperova reakce na tuto akci ovlivní nejen na krátko jeho současnou kariéru, ale také „zavěšuje pušku“ pro budoucí příležitost otázkou přijdou na to ostatní? (a kdy?). Někdy dochází ke vzniku postulátu zodpovězením cliffhangeru. Např. první díl končí otázkou, zda se hlavní postava stane premiérkou. Když je v rámci klimaxu druhého dílu na tuto otázku kladně odpovězeno, stává se tento fakt stěžejním narativním postulátem celého seriálu, jelikož postupně ovlivňuje hrdinčiny priority, zásady, chování a to vše postupně vytváří fatální důsledky pro její život jak v rovině rodinných, tak i pracovních-přátelských vztahů.

Některé události naopak mohou podle Mittella fungovat jako tzv. *narativní enigmatické hádanky (narrative enigmas)*. Ty vyvolávají nejistotu ve smyslu, co přesně se stalo, koho se to týká, jaké byly motivace či zda se to vůbec odehrálo. Mittell tvrdí, že nejběžnějším modelem televizní serializace událostí je kupředu se pohybující akumulace narativních postulátů vytvářejících spouštěče pro budoucí události, které se objeví v následujících epizodách. To znamená, že narativ směřuje primárně kupředu a odbočky či flashbaky jsou zde využité pouze výjimečně za

---

<sup>116</sup> MITTELL, cit. 13, s. 24.

účelem poukázat na klíčové aspekty z historie postav.<sup>117</sup> To bezesbytku platí také pro vyprávění v seriálu *Borgen*. Flashbacky jsou zde použité zcela ojediněle (pouze v třetí, osmé a šestnácté epizodě) a zejména slouží k zodpovězení narativní hádanky související s minulostí postavy Kaspera.

Divákovi je v prvním díle sděleno, že postavy Kaspera a Katrine jsou expartnery, a jelikož se nadále potkávají, pomáhají si a celkově mají nadstandartní vztah, na který odkazují i postavy v prostředí seriálové TV1 a koneckonců stojí na něm i značná část zobrazení propojenosti světa politiky a médií v seriálu, divák touží vědět, co se stalo a proč už spolu nejsou (přičemž obdobná hádanka se vyskytuje znovu na začátku třetí řady). S jejich vztahem úzce souvisí narativní hádanka týkající se čistě postavy Kaspera, která je hádankou nejen pro diváka, ale i pro postavu Katrine. Kasper totiž zřetelně zatajuje a lže, což můžeme přisuzovat jeho zjištěným motivacím a snad i souvislosti s jeho prací. Ambivalentnost postavy, daná např. vykonáváním špinavé práce či postranními úmysly je však dále jeho chováním problematizována a působí značně nedůvěryhodně nejen pro ostatní postavy, ale i pro diváka, který by s ním, jakožto s jednou z hlavních postav, rád alespoň trochu sympatizoval.

Díky vypravěči, který nám posléze ukáže i to, co jiné postavy nevidí, zjišťujeme, že si vymýšlí i ve zdánlivě neškodných situacích. Jak komplikace ve vztahu s Katrine, tak jeho zvláštní chování (což je vpravdě hlavním důvodem oněch komplikací) je vyprávěním vysvětleno naprosto výjimečným použitím několika flashbacků. Ve třetí epizodě jde o tři vzpomínky Katrine na jejich vztah, v nichž je vykreslena jak jejich vzájemná láska, tak jeho výmysly, takže ještě více chápeme její nedůvěru vůči němu. Přechod ze současnosti do vzpomínek probíhá prostřednictvím zpomaleného záběru a detailem na její tvář s nepřítomným pohledem za doprovodu hudebního motivu. V tomto případě je vždy užit titulek s časovým údajem pro orientaci diváka (před 3 lety, před 2 lety). Přechod zpět do současnosti je zajímavý např. ve druhém flasbhacku, kdy je proveden přes detailní záběr Kasperova manžetového knoflíčku.

V osmé epizodě narativní hádanka Kasperovy minulosti graduje a je zde jedním ze stěžejních témat. Posléze se nám skrze jeho vzpomínky dostane odpovědi

---

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 24-25.

a konečně můžeme začít chápat jeho chování, které by jinak zvláště v této epizodě působilo velmi nepatřičně. Je tedy zřejmé, že umístění flashbacků je opodstatněné, ba přímo nezbytné pro lepší pochopení aktuálního vyprávění. Ačkoli jde opět o tři vzpomínky rovnoměrně rozmístěné v rámci epizody, které zkratkovitě ukazují narativní oblouk z minulosti, tentokrát jsou flashbacky budovány odlišně. Kasperovi se vzpomínky vybavují v momentě příchodu do místnosti nebo kontaktu s rekvizitou, s níž je má spojené. Přejít do minulosti poznáme podle toho, že se promění prostředí, které je najednou živější a barevnější, než ponurá současnost. Kasper celé dění jakoby promítá, kamera akci často snímá přes jeho reálné rameno – které je tudíž přiznané a zjišťujeme, že pozoruje sám sebe v době, kdy byl malým chlapcem. Tyto emotivně silné okamžiky odhalují podstatné informace o jeho osobě a vedou k pochopení či revidování názoru na některé jeho reakce. Divák je tudíž uspokojen, zároveň se však ihned nabízejí další narativní hádanky, jako: Věděla to jeho matka? A také otázky po budoucnosti, např. kdy řekne konečně pravdu Katrine (která se po ní neustále ptá a snaží se ho přesvědčit, aby s ní mluvil) Na odpovědi si divák musí počkat do druhé řady.

Kromě těchto výjimečných flashbacků se tok vyprávění pohybuje kupředu většinou chronologicky a jeho jednotlivé segmenty jsou oddělovány předěly, které indikují především časoprostorové změny. Segmenty v tomto smyslu tedy znamenají soubor sekvencí odehrávajících se v přibližně stejném čase na různých místech, mezi nimiž se v rámci segmentu střihem přechází (typicky jsou střídány scény z mediálního a politického subsvěta), případně jde o sekvence scén, které na sebe konsekvenčně navazují. Někdy je spojujícím prvkem těchto sekvencí jedna hlavní postava. Např. sledujeme premiérku, jak odchází z domu, jede do práce, přichází do paláce, prochází jednotlivými částmi, až konečně dojde do pracovny. Nebo ve třetí řadě vidíme, jak nemůže v noci spát, ráno jde na ozařování a poté přichází domů. Ačkoli jsou mezi těmito scénami jisté časové vynechávky, slouží pouze jako časová zkratka a ve střihové skladbě na sebe navazují.

Předěly mezi segmenty se tedy užívají zejména po delších časových elipsách či změně místa a pomáhají diváka zorientovat v časoprostoru. Také napomáhají určitému vnitřnímu rytmu v rámci jinak nepřerušovaného pořadu. Tyto předěly mezi segmenty zahrnují též zvukovou složku, kterou je často hudba, která může

navozovat atmosféru, příp. ptačí skřehotání nebo jiné diegetické zvuky a ruchy dotvářející plasticitu prostoru či posunující děj (např. ve čtvrtém díle zvuk startujícího letadla, ve kterém následně již sedí postavy). Běžně se stává, že v rámci předělu už slyšíme, co říká postava z následující scény. O této praxi hovoří např. Butler, který zmiňuje, že zvuk pomáhá udržovat tok mezi jednotlivými televizními segmenty. Zvuky mimo obraz(ovku) přitahují diváka přes rám, čímž vytváří prostorovou kontinuitu. A zvuk také může předcházet obrazu nebo být odložen za účelem různých efektů.<sup>118</sup> V čase nás orientují denní a noční záběry, ale také různé odstíny šera, z nichž lze odvodit stmívání nebo naopak rozednívání. Prostorové změny určují zejména opakovaně užívané statické záběry na určité pro vyprávění zásadní budovy, ve kterých se odehrává většina děje. Jde v podstatě o ustavující záběry a ve velkých celcích jsou to v první řadě především paláce Christiansborg a Marienborg (oficiální premiéřská rezidence), dále dům kde bydlí rodina hlavní hrdinky či sídlo fiktivní televize TV1. Když se divák v těchto stěžejních prostorech orientuje, vyprávění zařazuje také různé variace záběrů, aby nedocházelo k přílišné repetitivnosti. Jsou nám tak odhalena různá venkovní zákoutí paláce Christiansborgu, který např. vidíme přes mříž brány, na kterou je nejprve zaostřeno a až při přeostrění na pozadí se zorientujeme. Jindy zase věžičku ikonické věže paláce a střechu kamera snímá z pod oblouku otevřené brány, která záběr rámuje.

Postupně v rámci předělů přibývá více náročnějších dynamičtějších záběrů. Např. v úvodu hlavní narativní pasáže desátého dílu kamera sleduje běžícího Kaspera v polodetailu, aby byl divák ujistěn o jeho identitě, a poté jej dále sleduje v pohybu na nádvoří před Christiansborgem, avšak nyní již z ptačí perspektivy, až jej postupně „předběhne“ a kamera se ustaluje na ustavujícím záběru celého paláce. Propojenost obou záběrů i následující scény pak zaručuje zvuková složka, kdy kromě hudby slyšíme také projev, který Kasper poslouchá ve sluchátkách. Výjimečně se vyskytují také stylové vtípky, kdy např. v sedmé epizodě po odlehčené scéně v televizním newsroomu Torben pronese „*Můžeme popojet?*“ a jeho slova následuje střih rychlým švenkem, resp. smykem<sup>119</sup> na záběr jedoucího

---

<sup>118</sup> BUTLER, cit. 8, s. 190.

<sup>119</sup> Smykem se obvykle ještě důrazněji akcentuje přenesení pozornosti na další předmět, na jiný aspekt vyprávění. Může však fungovat i jako spojovací článek dvou záběrů. Viz MASNER, Lukáš. *Pohyby kamery*. [online]. 25fps. 25. července 2007. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2007/pohyby-kamery/>>

auta a pokračující panorama Hradu a do toho už slyšíme dialog z následující interiérové scény. Lze si tedy všimnout poměrně sebevědomé práce se stylovými prostředky, což je také jedním ze znaků komplexních televizních pořadů.

Nejpozději nyní je nutné říci, že vypravěč v seriálu *Borgen* je abstraktní autoritou, která prezentuje fikční svět, a tím vypráví příběh. Vypravěčskou funkci plní tím, že rozhoduje o tom, co, kdy a jak se divák dozví, tedy kontroluje které události, prostředí nebo postavy jsou ukázány. Je to tudíž hlavním organizátorem narace, dohlížejícím na zprostředkování jednotlivých informací o příběhu jak v rovině fabule - syžet, tak zároveň ve smyslu jejich prezentace použitím určitých stylových prostředků, jako jsou třeba různé druhy záběrů.<sup>120</sup> Vypravěče lze zpočátku považovat za relativně spolehlivého, postupně však čím dál více divákovi komplikuje přístup k informacím a někdy je vyprávění vyloženě nekomunikativní a odpovídá současnému trendu narušování této spolehlivosti.<sup>121</sup>

Vyprávění např. s postupujícím dějem čím dál častěji hraje s divákem hru „hádej kdo“, kdy scéna začíná detailem na část těla postavy a až po určité chvíli kamera odhalí její identitu. Tyto mechanismy se stupňují a často už nejde jen o hrátky, ale poměrně nepříjemné (resp. zdržující) znesnadňování divákova rozpoznání toho, co se v danou chvíli odehrává a kdo je přítomen. To se děje typicky ve scénách, kdy nějaká postava sleduje televizi. V případě že je vyprávění komunikativní, bývá užíván orientující pohled-protipohled (záběr na obrazovku se střídá se záběrem na osobu, která ji sleduje, případně spolu s televizí vidíme i záda postavy, která nám ale ve sledování nebrání). Díky tomu máme přehled jak o dění na obrazovce, tak o reakcích sledující postavy. Vyprávění ale postupně tento orientující model komplikuje a kamera často obrazovku snímá v pomalém pohybu z jedné strany na druhou za zády sledujícího, případně naopak sledující postavy postupně odhaluje přechodem zpoza obrazovky a my se teprve dozvídáme, kdo ji sleduje (viz obr. 1. a 2, s. 143).

Jde tedy o vypravěčskou manipulaci ohledně způsobu distribuce informací směrem k divákovi a vyprávěcí postupy tím také upozorňují sami na sebe, případně jde o sebereflexivní prvek v rovině recepce (navození situace, kdy má někdo mezi

---

<sup>120</sup> Viz cit. 108, s. 13-14.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 17.



námi a sledovaným objektem „tlusté sklo“ a z toho plynoucí afekt včetně uvědomění si, že sledujeme televizi v televizi). To lze považovat za velmi sebevědomou praktiku vyprávění, která si vynucuje diváckou angažovanost, zároveň zkouší a posunuje hranice trpělivosti recipientů. Jde tedy o další potvrzení komplexity vyprávění. Podle Mittella je totiž hlavním úkolem komplexních televizních seriálů vyvolat touhu být jak aktivně divácky angažován, tak být dočasně manipulován a překvapen vyprávěním. Mittell tento proces nazývá operativní estetikou v praxi, což znamená, že si divák současně užívá výsledků vypravěčských technik, tak se i zároveň obdivuje tomu, na jakém principu fungují.<sup>122</sup>

Seriál si také vytváří příběhové pozadí pro sebereflexivní odkazy, které se začínají objevovat zvláště od druhé poloviny první řady. V sedmé epizodě Bent připomíná Birgitte část dialogu na věži z druhého dílu (*„Odted' tu nemáš přátele, všechny musíš umět odmítnout nebo propustit a nehnout brvou.“* „*A co ty, ani ty mi nezůstaneš?*“ „*Stejně patřím minulosti.*“). Jelikož jde o podstatnou scénu pro téma epizody, je připomenuta již v recapu a odkaz tedy může pochopit i nově příchozí divák. Velký význam má ovšem také pro desátou epizodu, kdy se Bentovi jeho vlastní slova stanou osudnými, a zjišťujeme, že šlo o pušku. Ihned poté Bent odkazuje na svou poznámku o hortenziích taktéž z druhého dílu. Ta není pro události nijak podstatná, ale pomrkává na věrného diváka. V devátém díle se odkazuje přímo na události a politické téma čtvrté epizody, když premiérka v dialogu říká „vzpomeň na ty lety CIA do Grónska“. Tentokrát není žádná připomínka v recapu, vyprávění se tedy spoléhá na diváckou paměť. To platí i pro situaci v závěrečném díle první řady, kdy sledujeme interview Birgitte s manželem v televizi. Věrnému divákovi to připomene události z druhého dílu a pro jistotu nám je osvěží také Phillip slovy k Birgitte: „*Pamatuješ, jak jsme koukali hned po volbách na Larse Hesselboea s jeho ženou?*“. Všechny tyto odkazy akcentují seriálovou formu pořadu.

Klíčovou známkou narativní komplexity je dle Mittella celková souhra či balancování mezi požadavky epizodického a seriálového vyprávění, často oscilujícího mezi dlouhodobějším dramatickým obloukem a soběstačnými

---

<sup>122</sup> MITTELL, cit. 13, s. 51.

epizodami. Základním předpokladem přitom je, že seriál pracuje s kumulativním narativem budovaným v průběhu plynoucího času, místo aby se na konci každé epizody vracel do stavu znovunastolené původní rovnováhy.<sup>123</sup> Uvedené pro seriál *Borgen* platí. Dochází zde ke kombinaci epizodních narativních oblouků, které nám dopřejí rozřešení na konci epizody, s dlouhodoběji rozvíjenými situacemi, jež jsou součástí narativního oblouku celé řady. Tedy i přes znaky epizodičnosti prakticky každý díl v rámci dané řady posunuje kupředu sezónní, resp. seriálovou příběhovou linii.

Pro první dvě řady platí, že v rámci epizodních narativních oblouků se vyřeší originální politický, případně mediální problém, avšak otázky vývoje a vztahů postav se kumulují po celou dobu sezony. Na konci první řady sice přijdou nějaké klimaxy sezonního narativního oblouku (manžel premiérky chce rozvod, Katrine odejde z TV1), ale ty nám jen tvoří nové narativní postuláty vyvolávající otázky pro další díly. Konec první řady je tedy otevřený, což je nejspíše způsobené tím, že tvůrci od začátku počítali se dvěma řadami seriálu, jak prozrazuje Hammerich.<sup>124</sup> Většina dlouhodobějších narativních oblouků, které se týkají vztahů postav, se proto přelévá do druhé řady, která sice na konci opět nabízí jisté klimaxy vztahující se tak k obloukům obou sezon (např. obnovení partnerského vztahu Kaspera a Katrine, na které divák od začátku seriálu čeká), zároveň opět nabízí otázky do budoucnosti (Budou mít Katrine a Kasper dítě?). To lze tedy považovat za tradiční prvek seriálového formátu, který vyprávění zcela neuzavírá. Teprve ve třetí řadě, která je skutečně poslední se všechny zásadní (vztahové) problémy vyřeší.

Ve třetí řadě však dochází k mnoha inovacím dříve nastavených konvencí a čím dál většímu posunu k serializovanosti, i přes každopizodní specifický politický problém. Dokonce se mnohem více vyskytují připomínky z politického subsvěta v recapu. Ve třetí řadě je také více drásavých cliffhangerů. Zajímavé je užití minicliffhangeru ve 28. epizodě. Zde Birgitte potřebuje udělat nějaký radikální krok v rámci politiky. Se svým nápadem se však napřed svěří pouze některým postavám, když jim předá listiny. Divákovi vypravěč jejich obsah zatají a postavy reagují tak, že je jasné, že jde o riskantní myšlenku, což podporuje napětí. Následně svůj nápad

---

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>124</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 33.

svěří všem ostatním členům strany, divák je ovšem nekomunikativním vypravěčem opět vynechán. Birgittino rozhodnutí vymezit se vůči systému bloků, nikoho nepodpořit a vystoupit z opozice se tak divák dozví stejně jako ostatní nezúčastněné postavy až při jejím proslovu v televizní debatě. Ve třetí řadě děj z epizody na epizodu mnohem více navazuje, což patrně souvisí i s tím že detailně sledujeme v kratším časovém úseku cestu hrdinky a jejích přívrženců k moci a návratu do politiky, resp. jak uvádí Hammerich, *Hrad už není podmínkou, ale cílem*.<sup>125</sup> To tvoří rozdíl od přechozích dvou řad, kdy delší čas příběhu dovoľoval pozvolnější proměny postav a jejich detailizaci, což vyprávění vyžadovalo. Změny v konstrukci pořadu a nastavených normách vyprávění korespondují také s tím, co říká Kokeš, tedy že postupy uplatňované v rámci polonávazné seriality se mohou napříč trváním osnovy jednoho seriálu proměňovat a např. dynamika polonávazné seriality s větším důrazem na epizodická narativní vlákna na úkor narativních vláken dlouhodobějších se dokonce může proměnit a časem mohou převzít roli dlouhodobější narativní vlákna nebo seriál může přejít se silící rolí jednotlivých misí spíše do oblasti seriality návazné.<sup>126</sup> I přes tyto posuny však jde stále o balancování mezi epizodickým a seriálovým vyprávěním, jakožto charakteristickým znakem komplexity pořadu, který uvádí Mittell.<sup>127</sup>

Pro první a třetí řadu také platí, že zhruba první tři epizody jsou v podstatě expozicí a výraznější politické problémy se objevují až od čtvrtých dílů těchto řad. Na začátku seriálu je expozice konvencí, první díl druhé řady nijak výrazně diváky neorientuje. Avšak ve třetí řadě je další expozice potřebná, jelikož došlo k mnohým změnám. Dochází tedy k tomu, co říká Mittell, že jedním z cílů úvodních epizod nové seriálové řady je (kromě přilákání nových diváků) umožnit jim zorientovat se v ději nacházejícím se již ve svém vývoji. Slouží tedy jako mikrozačátek mající za účel znovu zorientovat stávající diváky a přivítat ty nové.<sup>128</sup>

Pro ukotvení seriality má klíčový význam čas. Mittell temporální roviny rozděluje na čas příběhu (*story time*), čas diskurzu (*discourse time*) a čas vyprávění (*narration time*), resp. projekce (*screen time*). Za čas příběhu označuje čas plynoucí

---

<sup>125</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 296.

<sup>126</sup> Viz cit. 37, s. 110.

<sup>127</sup> MITTELL, cit. 13, s. 19.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 55.

v rámci světa příběhu, který se řídí konvencí reálného světa. Příznačná je tedy chronologičnost a lineární vývoj od jednoho okamžiku k dalšímu. Zjednodušeně jej proto chápou jako čas fabule. Čas diskurzu pro Mittella znamená časovou strukturu a trvání příběhu tak, jak je vyprávěn v rámci daného narativu. Od času příběhu se liší využitím elips, které přeskakují momenty bez zvláštních událostí. Dále užívá manipulací s časem, jako jsou flashbacky či jiné narušení chronologie. Jde tedy v podstatě o čas syžetu. Posledně jmenovaný čas vyprávění, v oblasti televize lépe pochopitelný jako čas projekce, souvisí s recepcí, resp. konzumací seriálu. Klíčovým aspektem role projekčního času při vyvažování epizodické a seriálové formy je užití strukturních prvků, které již byly rozebrány v úvodu kapitoly. Ty rámuji každou epizodu, která je časem projekce definována jako oddělený úsek vyprávění, a vytváří mezeru mezi epizodami. Patří sem tedy rekapitulace minulých událostí, úvodní titulková sekvence apod. Každá epizoda končí závěrečnými titulky, které však v seriálu *Borgen* nejsou příliš ozvláštňené, a proto zde ani nebyly popisovány. Televizní pořad tedy dle Mittella musí své seriálové vyprávění uzpůsobit omezujícím charakteristikám, které jsou dány zavedenými podmínkami projekčního času. Efektivní vyprávění dle Mittella využívá epizodicky definovaného projekčního času k vybuzení určitých diváckých reakcí. Jeden z klíčových temporálních aspektů seriality spočívá v ritualizovaném vzorci vztahování se diváků k televiznímu pořadu, a proto je někdy tato rituálnost rozšířena do způsobu nakládání s časem diskurzu.<sup>129</sup>

V seriálu *Borgen* se uplatňuje strukturované užití času diskurzu, a to jak na úrovni epizod, tak celých sezon. Téměř každá epizoda, trvající necelou hodinu reálného, projekčního času, představuje děj, který se zpočátku odehrává v průběhu přibližně tří dnů. Tím je docíleno jasného rytmu v rámci toku serializovaného narativu, a také tempa, kdy lze odhadovat množství událostí, jaké se za danou epizodu může stihnout odehrát. Čas je přitom klíčovým prvkem v ději a postavy na něj neustále odkazují – např. zbývají tři dny do voleb, za tolik a tolik minut má postava rozhovor v televizním studiu, odpočítávání vteřin do začátku přímého přenosu apod. Nejde přitom jen o orientaci v čase příběhu, ale tento prvek funguje také jako významové zdůraznění časového presu, kterému jsou seriálové postavy vystaveny. V případě, že chce vyprávění tyto momenty ještě zvýraznit, např. když

---

<sup>129</sup> MITTELL, cit. 13, s. 26–28.

se postava musí rychle rozhodnout, užívá se v daných scénách zvuků, které připomínají tikot v rychlém tempu, vyvolávající gradaci napětí.

Promyšleně organizované nakládání s časem diskurzu je užito i v rovině celých sezón. První řada seriálu je strukturována do podoby jednoho roku odehrávajícího se v pseudoreálném čase (jde o parlamentní rok 2010/2011 s časovými mezerami mezi jednotlivými epizodami), přičemž je tato temporalita zdůrazněna v dialozích postav, událostmi zasazenými do konkrétních období (Vánoce, Den žen, okurková sezona). Někdy se toto časové určení promítá nejen do děje, ale dokonce i do názvu dané epizody (např. zmíněná *Okurková sezona*). Výjimečně se dozvídáme i přesné datum daného dne – např. poslední díl první řady se jmenuje *První úterý v říjnu* a v úplně poslední scéně čteme na listinné výpovědi v detailním záběru datum 4. října 2011, čímž je i uzavřen první rok v rámci vyprávění a času příběhu. V některých dílech naopak časové určení není explicitně uvedeno a musíme tedy hádat, kdy přibližně se události odehrávají.

K propojení času vyprávění, času diskurzu a projekčního času mohlo dojít při premiéře seriálu v Dánsku, jelikož proběhla na podzim roku 2010 (26. září) a zhruba do tohoto období je zasazen také počátek děje. Později už toto propojení není možné, jelikož druhá řada se v čase příběhu odehrává o jedenáct měsíců později od konce řady první, v reálném čase však byla vysílána v premiéře na podzim roku 2011. Druhá řada nicméně stále zachovává podobný princip práce s časem diskurzu, i když lze pozorovat větší návaznosti v ději a posilování serializace. 17 a 18 díl představují jedinou dvojepizodu spojenou titulkem „pokračování příště“. Dále si lze všimnout již ztížené či ne tak důrazné orientace v čase příběhu v rámci sezóny – nejsou tak explicitně uváděné informace o měsících či ročních obdobích, v nichž se děj odehrává. Lze ale vypožorovat, že ačkoli druhá řada začala opět na podzim, končí v průběhu pozdějšího jara. Vidíme, že jde o období kvetení rododendronů a hortenzií a navíc na závěr řady premiérka vyhlásí volby do Folketingu, které se mají odehrávat 11. června. Druhá řada se tedy odehrála během kratšího časového úseku, než řada první.

Třetí řada začíná až o dva a půl roku později od konce předešlé. Z hlediska času dochází ve třetí řadě k inovacím ve struktuře dílů i pořadu. Zkracují se časové elipsy mezi jednotlivými epizodami (z dřívějšího měsíce např. na týden) což je

zřejmě zejména v druhé polovině třetí řady, kdy dochází k předvolební kampani a zhuštění souvisí s celkově kratší délkou času příběhu třetí řady. Objevují se zde také větší časové elipsy v rámci epizody a tento postup navíc graduje. Např. ve 25. díle dochází k motivovanému posunu o 14 dní v rámci času příběhu, přičemž tato elipsa uvozená titulkem se nachází v polovině projekčního času epizody. Triadicky se tento postup objevuje ve 29. epizodě těsně před volbami, kde jsou časové posuny uvozeny pomocí titulků „Tři dny do voleb“ (opět v polovině dílu), následně v rychlejším sledu následují titulky „Dva dny do voleb“ a „Den před volbami“. Samotné volby se pak konají v následujícím posledním 30. díle. Tyto postupy stále zachovávají konsekvenčnost a chronologičnost – scéna po elipse logicky přímo navazuje na předešlou a vyvázání se z nutnosti splnit dřívější „pravidlo tří dnů“ pomáhá věrohodnosti, jelikož některé řešené případy a situace vyžadují v realitě delší čas.

V rámci této kapitoly byly rozebrány strukturální prvky a vyprávěcí postupy užití v seriálu *Borgen*. Jejich analýzou se potvrdilo, že pořad využívá komplexního vyprávění, jak jej popisuje Jason Mittell. Seriál totiž stabilně využívá jak epizodických, tak seriálových prostředků vyprávění. Např. předtitulková sekvence představuje epizodní problém a tím odkazuje k epizodičnosti, recap naopak akcentuje serialitu a kumulativní vyprávění. Byly nastíněny i proměny pořadem nastavených konvencí ve třetí řadě. V seriálu *Borgen* se užívají sebevědomé praktiky v rámci vyprávěčských mechanismů a v práci s filmovým stylem. Každá epizoda má jedinečné téma a narativní oblouk, zároveň se stále posouvá hlavní dějová linie a vyvíjejí se postavy a jejich vztahy, jak bude blíže rozebráno v další kapitole.

## 5 Postavy

Postavy jsou pro seriál zcela klíčovým prvkem. Již John Fiske zmiňoval, že televize se zabývá zejména reprezentací lidí a fikce je obvykle prezentována z hlediska hlavních postav. Typickou strategií televize je dle něj pobídnout diváka ke čtení dramatu skrze jeho postavy. Reprezentace postav v televizi se přitom značně odlišuje od filmu, a to zejména díky hlavní charakteristice televize - její sériové či seriálové podobě.<sup>130</sup> Neustále opakovaný výskyt postav znamená, že „žijí“ v podobném časovém měřítku jako jejich publikum. Mají minulost, přítomnost a budoucnost, čímž se zdá, že překračují svou textovou existenci, a diváci jsou tak zváni k tomu, aby si k nim vytvořili vztah. Fiske dále připomíná, že televize na rozdíl od filmu nepracuje s konceptem hvězd, kdy si diváci pamatují spíše jména herců než postav, ale s osobnostmi, které mají důvěrnost, nabízející fanouškům intimnější a rovnější vztah. Televizní osobnosti se pak se svými postavami spojují nebo jsou jimi „pohlčeny“.<sup>131</sup>

Díky opakovaným návratům k postavám tudíž máme větší šanci prozkoumat jejich charakter a osobní historii, sledovat proměny jednotlivých postav i jejich vztahů, čímž si k nim lze vytvořit bližší vztah. To je i záměrem tvůrců, jejichž zájmem je, aby se diváci k postavám a potažmo ke sledování seriálu vraceli. Postavy jsou zásadní pro vyprávění, jelikož jsou na ně navázané narativní linie, jejich konání posouvá děj, vytvářejí klíčové události, jsou s nimi spojeny narativní enigmatické hádanky atd. a tvoří tedy významný narativní prvek. Zároveň jde o žánrový prvek – předpokládáme, že postavy určitého žánru budou mít nějaké typické charakteristiky a naopak, podle toho jaké postavy jsou, kolik je jim věnováno prostoru, jaká jsou s nimi spojena témata atp., můžeme odvozovat žánrové zařazení. Postavy jsou také neodmyslitelně spjaté se svými hereckými představiteli, což přináší další aspekty.

Mittell tvrdí, že ačkoli je spouštěčem postav text, ožívají až v průběhu naší konzumace pořadu a nejlépe jim rozumíme v podobě konstruktů představujících reálné osoby. Televizní postavy vznikají spoluprací herců, kteří je ztvárňují, se scenáristy a producenty, kteří vymýšlejí jejich jednání a dialogy. Tato tvůrčí

---

<sup>130</sup> FISKE, John. *Television Culture*. London and New York: Routledge, 1997. s. 149.

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 150.

spolupráce je v produkčním modelu řízeném scenáristy nejčastěji rozvinuta v předprodukční fázi.<sup>132</sup> Jak uvádí Hammerich, při vzniku seriálu *Borgen* se tohoto procesu účastnila zejména herečka Sidse Babett Knudsen, představitelka ústřední role premiérky Birgitte Nyborg. Podílela se na vývoji postavy s hlavním scenáristou a autorem Adamem Pricem a nakonec získala úlohu spolutvůrkyně.<sup>133</sup>

Mittell upozorňuje, že propojení mezi postavou a hercem však může pro proces vyprávění znamenat také určitá omezení, zejména v oblasti mimotextuálních faktorů. Ačkoliv jsou herci obvykle smluvně zavázáni na mnoho let dopředu, odejde někdy herec dříve, než scenáristé s ohledem na postavu plánovali a poté většinou tvůrci zakomponují hercův odchod či jinou změnu přímo do světa příběhu.<sup>134</sup> Tento faktor se v seriálu *Borgen* dotkl zejména postavy Kaspera, jehož linka musela být ve třetí řadě značně zredukovaná. Představitel Kaspera Pilou Asbæk se totiž tehdy domníval, že oblouk jeho postavy je dokončený, chtěl se věnovat divadlu a dalším věcem. Zpětně však přiznal, že svého rozhodnutí lituje.<sup>135</sup> Podle Hammerich naštěstí nechtěl, aby byla jeho postava úplně vyškrtnuta a souhlasil, že do každé epizody bude několik dní natáčet.<sup>136</sup> Asbæk způsobil tvůrcům jisté potíže také svým zlomeným kolenem v 19. epizodě nebo ve třetí řadě svou oholenou hlavou pro roli Simona Spiese ve filmu *Spies & Glistrup (Sex, drogy a daně, 2013)*, kvůli čemuž museli v obou případech přepisovat scénář.<sup>137</sup>

Herci dále mohou dle Mittella sloužit jako určitá sféra intertextuality, v níž se propojují vzpomínky diváků na herci dříve ztvárněné postavy či jejich reálný život. Diváci pak k postavám přistupují vybaveni škálou kontextů, které pomáhají formovat různé praktiky vyprávění a zvýrazňují ústřední význam herců při budování seriálových televizních postav.<sup>138</sup> To platí i pro některé zralé herce ze seriálu *Borgen*. Sidse Babett Knudsen začínala svoji kariéru v různých dánských

---

<sup>132</sup> MITTELL, cit. 13, s. 118–119.

<sup>133</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 106.

<sup>134</sup> MITTELL, cit. 13, s. 119–120.

<sup>135</sup> KENNY, Ursula. *Pilou Asbæk: 'I didn't know what I had with Borgen'* [online]. The Guardian December 20, 2015. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z WWW:

<<https://www.theguardian.com/film/2015/dec/20/pilou-asbaek-interview-borgen-the-war/>>

<sup>136</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 292.

<sup>137</sup> Viz cit. 27.

<sup>138</sup> MITTELL, cit. 13, s. 118.



komediiích, ať už romantických nebo spíše tragikomických.<sup>139</sup> Postupně se začala více objevovat také v dramatech, jako např. v na Oscary nominovaném filmu *Efter brylluppet* (*Po svatbě*, 2006). Lze spekulovat, že diváci tak od její postavy mohli očekávat obě tyto polohy. Poněkud překvapivé však je, že jak uvádí Hammerich, tvůrci o ní kvůli škatulce komediální filmové herečky původně ani neuvažovali, navíc před tím nikdy neúčinkovala v dánském televizním seriálu. Nicméně i přes pochybnosti se shodli, že nejvíce odpovídá jejich představám a slovy producentky seriálu nakonec naplnila roli inteligencí, krásou, fatalismem a důvtipem.<sup>140</sup>

S obavami vedení televize se tvůrci setkali také při obsazování role premiérčina manžela Phillipa. Hammerich prozrazuje, že si v této roli od začátku (tedy od roku 2007 kdy Adam Price postavy vymyslel) představovala Mikaela Birkkjæra, s nímž pracovala již na seriálu *Sommer* (*The Summers*, 2008). Birkkjær se však v době, kdy probíhal casting na *Borgen*, účastnil natáčení druhé řady seriálu *Forbrydelsen* (*Zločin*, 2009), kde ztvárňoval partnera hlavní hrdinky. Když jej producentka navrhla, její nadřízení prohlásili, že jde o neoriginální volbu, jelikož to bude jeho třetí velká role v primetimovém seriálu na DR, a že to nebude fungovat. Ale ona si prosadila svou, což se vyplatilo.<sup>141</sup> Z Birkkjæra se stala hvězda dánských nedělních večerů.<sup>142</sup> Z první řady seriálu *Forbrydelsen* (2007) pak mohlo být divákům povědomé vícero herců, kteří se v seriálu *Borgen* objevují. Za zmínku stojí např. Søren Malling, představitel šéfa zpravodajství fiktivní TV1, Bjarne Henriksen, ztvárňující ministra obrany nebo ve třetí řadě Lars Mikkelsen jakožto ekonomický poradce.

Faktem ovšem je, že většinu herců, a zejména ty mladší, více proslavil teprve seriál *Borgen*, a to díky svému úspěchu často i na mezinárodní úrovni. V mnoha pozdějších člancích jsou herci (avšak také scénárista, producentka nebo skladatel) u jiných projektů označováni jako osoby „známé ze seriálu *Borgen*“. Především jde o představitele dalších hlavních rolí premiérčina spin doktora Kaspera Juula a novinářky Katrine Fønsmark. Roli komplikované postavy Kaspera

---

<sup>139</sup> Např. *Den eneste ene* (*Ten jediný*, 1999), *Monas verden* (*Monin svět*, 2001) či *Se til venstre, der er en svensker* (*Starý, nový, půjčený a modrý*, 2003).

<sup>140</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 105-106.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>142</sup> V nedávné době se Birkkjær objevil např. ve čtvrté řadě oblíbeného scandi noiru *Most* (*Broen*, 2018)

získal Pilou Asbæk, který teprve šest měsíců před castingem dokončil svá studia. Doporučil ho epizodní scénárista seriálu Tobias Lindholm, který s ním před tím natočil film *R* (2010) z vězeňského prostředí. Asbæk tedy nebyl úplný začátečník, hrál ve dvou celovečerních filmech, nicméně nikdy neztvárnil tak rozsáhlou roli, jakou byla postava Kaspera. Takže dle Hammerich hned po odvysílání několika epizod k sobě přitahoval pozornost.<sup>143</sup> Během třetí sezony přijal roli v mezinárodním televizním seriálu *The Borgias* (*Borgiové*, 2011-2013) a posléze nastoupil do šesté řady taktéž mezinárodního hitu, jímž je *Game of Thrones* (*Hra o trůny*, 2011-2019, s jeho účastí v letech 2016-2017). Objevil ho také Hollywood např. pro komerční snímky *Ben-Hur* (2016) nebo *Ghost in the Shell* (2017).

Obdobný osud se týká představitelky Katrine, kterou je herečka Birgitte Hjort Sørensen. Před zahájením natáčení byla taktéž čerstvou absolventkou. Jak uvádí Hammerich, na tvůrce udělalo dojem její účinkování v muzikálu *Chicago* jak v kodaňské produkci, tak posléze v londýnské. Pro realistické ztvárnění televizního zpravodajství bylo podstatné také to, že byla schopná rychle pronášet složité věty.<sup>144</sup> Účast v seriálu *Borgen* pro ni znamenala průlom v kariéře a dočkala se uznání v Dánsku i v zahraničí. Začala hrát ve skandinávských filmech jako např. v dramatech *Marie Krøyer* (2012), *En du elsker* (*Ten, koho miluješ*, 2014) nebo multizánrovém *Kraftidioten* (*Boj sněžného pluhu s mafii*, 2014). V roce 2015 se objevila v osmé epizodě páté řady seriálu *Hra o trůny* (*Game of Thrones*). V pouhých dvaceti minutách projekčního času ztvárnila náčelnici Karsi,<sup>145</sup> za niž si v soutěži fanouškovské komunity Watchers on the Wall vysloužila za daný rok ocenění Best Guest Actress.<sup>146</sup> Následně se podílela na hudebně dramatickém televizním seriálu *Vinyl* (2016), taktéž z produkce HBO. Jejím zatím posledním počinem je účinkování v televizním seriálu *Greyzone* (2018).

Zahraniční produkce si však všimly i dalších herců. Z národní oblíbenky se stala mezinárodní hvězdou Sidse Babbett Knudsen. Hraje v americkém televizním hitu *Westworld* (2016 – ?) a objevila se po boku Toma Hankse v komerčním snímku

---

<sup>143</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 109.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 109

<sup>145</sup> *Birgitte Hjort Sørensen: Biography* [online]. The official site of actress Birgitte Hjort Sørensen. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <<http://www.birgittehjortsorensen.com/biography/>>

<sup>146</sup> *Watchers on the Wall Awards 2015 Winners!* [online]. Watchers on the Wall, October 28, 2015 [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <<http://watchersonthewall.com/watchers-on-the-wall-awards-2015-winners/>>

*Inferno* (2016) Zahrála si v oceňovaném francouzském filmu *L'hermine* (Talár, 2015), za což získala Césara pro nejlepší vedlejší herečku, o rok později zde byla alespoň nominovaná za film *La fille de Brest (150 miligramů, 2016)*. Ačkoli v její filmografii stále převládají komerční dramata a komedie, nebojí se ani odvážnějších artově laděných počinů, jako byl např. britský *The Duke of Burgundy* (Pestrobarvec petrklíčový, (2014). Pokud jde o ostatní herce ze seriálu *Borgen*, za zmínku stojí alespoň Lars Mikkelsen, účinkující zde ve třetí řadě, který se v rovině intertextuality postaral o zajímavý přechod v rámci žánru. Ekonom Søren Ravn, tedy jeho postava kterou ztvárnil v seriálu *Borgen*, je bývalý komunista, podezřelý ze špionáže a spolupráce s KGB. Ačkoli je očištěn, lze zde spatřit propojení s postavou ruského prezidenta Viktora Petrova, kterého si posléze mezi lety 2015-2018 Mikkelsen zahrál v americkém seriálu *House of Cards* (*Dům z karet, 2013-2018*).<sup>147</sup>

Po rozebrání aspektu propojenosti postav s hereckými představiteli již přejdeme k analýze postav v seriálu *Borgen*. Z toho, co naznačuje úvodní titulková sekvence a poté samotné vyprávění, je zřejmé, že každá sezona dává nejvíce prostoru vždy třem postavám, o kterých se pravidelně dozvídáme informace jak z jejich pracovní, tak soukromé sféry života, což je výrazný rozdíl oproti ostatním postavám, a máme tedy větší možnost utvořit si k nim vztah. Tyto postavy lze považovat za hlavní a jsou proto základním materiálem následující analýzy, v níž dojde k jejich dekonstrukci (sémantické prvky) a rozboru jejich vztahů s ostatními postavami (syntaktické prvky). Na hlavní postavy jsou navázané postavy vedlejší, které vytvářejí s hlavními postavami stěžejní vztahy v dlouhodobém měřítku, případně soustavně slouží k dokreslení fikčního světa. Do Mittelloy kategorie vracejících se postav řadím zejména postavy ostatních politiků, jejichž výskyt je do značné míry podmíněn epizodním problémem/tématem. Konečně hostující postavy zde mají funkci zejména v epizodním narativním oblouku. Epizodní i navracející se postavy mohou působit jako kontrast, slouží tématu dílu či pomáhají prokreslení hlavních postav a jejich vztahů. Hádankou pro diváka pak může být, zda se některá epizodní postava objeví znovu a stane se z ní postava navracející se.

---

<sup>147</sup> Postava Viktora Petrova je zřejmým odkazem a inspirací reálným ruským prezidentem Vladimírem Putinem.

## 5.1 Birgitte Nyborg

Birgitte Nyborg (v textu kráceno na Birgitte) je centrální postavou seriálu, jelikož je také ústřední postavou politické linky vyprávění, na kterou jsou navázané další postavy a děj. Zároveň soustavně sledujeme její osobní život a trávíme s ní tedy nejvíce času. Je úplně první postavou, kterou nám vyprávění ukáže, přičemž jde hned o detail její tváře. Posléze si vyslechneme její proslov v předvolební superdebatě, přičemž na rozdíl od ostatních předsedů stran, jejichž řeč je vyprávěním představena ve zkratce, Birgittina je i v čase diskurzu a projekce zachována ve formě celých reálných dvou minut, které jsou jim přiděleny. Není tedy pochyb, že se nám vyprávění snaží naznačit, že je postavou hlavní. Birgitte je předsedkyní fiktivní strany středu, resp. centristů. Kvůli nízkým preferencím to nejdříve vypadá, že bude muset rezignovat, na konci prvního dílu se však stane nepravděpodobnou vítězkou voleb, se kterou se příliš nepočítalo a stane se proto i mediální senzací. Ostatní politici ji však ani při povolebním vyjednávání zprvu neberou moc vážně a musí si pozici vydobýt, v každé další epizodě je pak nucena pracovat na její obhajobě. Stěžejní motivací této postavy je proto po většinu následujících dílů až úporná snaha zachovat sestavenou vládu, udržet si moc za účelem prosazení programu, a k tomu se zároveň snaží zvládat i svoji rodinu. Jak téma politiky, tak rodiny je ve spojení s Birgitte naznačeno již v úvodní titulkové sekvenci, což lze považovat za součást předchozí znalosti diváka.<sup>148</sup>

Jako politička se zdá být zásadová, většinou rozvážná, rozhodná, přiměřeně rezervovaná a racionální. K informacím přistupuje kriticky, snaží se problémy vidět komplexně. Na začátku seriálu představuje jakýsi morální ideál, kterého se snaží urputně držet. Když v úvodu Laugesen, coby její strategický politický partner, prohlásí, že je proti azylantům, rozhodne se ho nepodpořit, jelikož azylová politika je pro centristy zásadní a on porušil slib. Způsobí tím první zvrát v příběhu. Poté když jí Kasper, jakožto její mediální poradce, donese materiály, díky nimž by mohli zdiskreditovat premiéra, zvažuje, že může jít o nedorozumění. Dokáže se dívat i na druhé hledisko, má pochopení pro druhé, navíc se jí nelíbí vydírání, a kdyby se

---

<sup>148</sup> Divákova předchozí znalost je prvek, jímž Butler míní zejména v rámci propagace pořadu poskytnuté znaky označující postavy. Úvodní titulkovou sekvenci sem řadí proto, že se v ní většinou objevují postavy v typickém prostředí a vztazích. A ačkoli jsme již s těmito postavami pravděpodobně obeznámeni, tento krátký segment znovu představuje obsazení pořadu a snižuje tak potřebu úplné expozice k ustavení postav. Viz BUTLER, cit. 8, s. 36.

k moci dostala takhle, musela by sebou pohrdat. Vyplývá z toho tedy, že je poctivá a nemá ráda nekalé praktiky. Její smysl pro dodržování pravidel je naznačen také tím, že když v den voleb jede na kole do práce, je v davu cyklistů téměř jediná, kdo má na hlavě helmu. Díky naznačeným charakterovým rysům neváhá Kaspera propustit v momentě, kdy ji zklame. Kasper ji označuje za profesionálku, avšak jejich rozdílné pohledy na věc se někdy střetávají, a proto říká, že dělat jí mediálního poradce je náročné. Jednou i vyjádří pochyby o tom, zda práci bere vážně, načež ona ostře odpoví, že pracuje šestnáct hodin denně a poté se chce věnovat také dětem, kterým to slíbila. Působí v tu chvíli nekompromisně a defensivně, čemuž napomáhá nájezd kamery. Při odchodu se ale Birgitte otočí a odlehčí situaci slovy: „*Co dětem slíbíš, musíš splnit, jednou z nich budou voliči.*“ Divák tedy zjišťuje, že má i smysl pro humor a vidí, jak jí záleží na rodině.

Před superdebatou jí Kasper nakáže, ať je sama sebou a drží se připraveného projevu. Avšak ona zaimprovizuje a pronese upřímnou řeč, v níž představuje své vidění světa a politické názory: multikulturní svět už tu je, rovnost mezi lidmi je mýtus (tím se vymezuje vůči levici) a neviditelná ruka trhu nestačí (tím zas vůči pravici a dosavadnímu premiérovi). Chce najít nový způsob jak spolu mluvit a dělat politiku, chce nové Dánsko. Kromě toho, že se pohybuje ve středu politického spektra a je schopná řečnice, z tohoto proslovu vyznívá také to, že je idealistka, která jde do politiky z ušlechtilého záměru – nebo v to alespoň věří. Divák v takovém případě může očekávat vzhledem ke svým reálným zkušenostem dvě varianty pokračování příběhu – buď ji vyštvou, anebo podlehne a bude stejná jako ostatní. Každopádně je pravděpodobné, že to její život významně ovlivní. Nicméně lze spekulovat, že divák, je-li v skrytu duše také idealista a změn k lepšímu se mu v reálné politice nedostává, může stále toužit po naději, že to jednou konečně vyjde, a proto mu takovéto zobrazení v rámci seriálové fikce může dodat nejen naději ale i uspokojení, že to lze. Divák jí proto přeje výhru a fandí jí i v následném vyjednávání. Jelikož má erudici, je morálně čistá, lidsky upřímná a ještě má smysl pro humor, dochází zde k silnému spolčení s postavou. To je ještě posílené tím, že Birgitte hned v úvodu řeči přizná, že si neoblékla správné šaty, protože na ně byla příliš tlustá. Tím si získá jak ženské voličky v rámci fikčního světa (naznačeno záběrem na maskérku a další členku štábu), tak i reálné divačky. Kromě umožnění

divácké identifikace<sup>149</sup> či polidštění postavy jsou tyto přiznané a nadále neustále zdůrazňované problémy s její plnoštíhlostí především autorským záměrem scénáristy. Jak uvádí Hammerich, Price si přál, aby byla její postava na začátku trochu boubelatá, v průběhu první řady pak prošla fyzickou změnou a na jejím konci byla až nezdravě štíhlá.<sup>150</sup> Fyzická proměna zde tedy má zrcadlit i tu vnitřní.<sup>151</sup>

Tím se dostáváme k podstatnému znaku postav, jímž je vzhled. Butler jej dělí na tři složky, a to obličej (a účes), tělo (stavba a držení) a kostýmy.<sup>152</sup> Birgitte je tmavovláška okolo čtyřiceti let. Vlasy mívá v práci většinou stažené do culíku, sepnuté do elegantního uzlu, někdy je má také rozpuštěné nebo vyčesané. Dbá o sebe, v práci je vždy upravená, většinou decentně nalíčená, výrazný make-up má jen při výjimečných příležitostech. Doma někdy líčení postrádá úplně a lze ji i zastihnout v natáčkách. Podobně jsou rozděleny kostýmy. Během dne bývá oblečená do různých kostýmků typických pro její pracovní prostředí, většinou sukně, halenka a sáčko, v teplejších obdobích i šaty, kalhoty výjimečně. Většinou nosí do práce lodičky, přičemž je reflektováno, že to nejsou zrovna pohodlné boty - když si je ve druhém díle doma po celodenním nošení zouvá, syká při tom bolestí a v pátém díle ji dokonce spolu s Kasperem zastihneme, jak si v kanceláři nohy bez bot protahuje. Punčochy označuje za nejotravnější kus oblečení. Doma chodí i bosa, v teplákovce a spí v pyžamu. To posiluje snahu o realistické ztvárnění postavy. Přes den její chůze většinou akcentuje rozvahu postavy. Kráčí zvolna, ale důsledně, s důrazem na každý krok a s výraznými protipohyby rukou, což působí důstojně a sebejistě. Doma po příchodu z práce již tolik energie nemá a pohybuje se více unaveně, což opět podporuje uvěřitelnost.

Významnou vedlejší postavou je pro Birgitte Bent Sejrø (dále jen Bent), dlouholetý člen centristů, který zastává v první sezoně pozici ministra financí. Po vítězství ve volbách jí nadšeně říká: „*To je začátek něčeho nového, poděkuj jim*

---

<sup>149</sup> Identifikace je problematický pojem, avšak v tuto chvíli jej zjednodušeně chápu jako vcítění se diváka do postavy, jistou sounáležitost při „prožívání“ dané situace, kdy si však tento proces uvědomujeme a dokážeme se od postavy oddělit.

<sup>150</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 104.

<sup>151</sup> Nutno však dodat, že premiérka (a potažmo její představitelka) není na začátku nijak neobvykle při těle a uvážíme-li, že postava je matkou dvou dětí ve středním věku, má míry dle mého zcela v normě. Plnoštíhlost zde tedy konstruuje zejména vypravěč.

<sup>152</sup> BUTLER, cit. 8, s. 37.

*(voličům) a veď je, protože chtějí, abys je vedla.“* Ona na to nejistě: „*Co když nevím jak?*“ a Bent jí odpoví: „*Tak se to postupně naučíš.*“ („*You'll learn it along the way*“). Tím je nám hned v první epizodě řečeno, jakým obloukem má její postava projít a platí, že její proměna se děje především formou edukace, tedy učením se, jak jej popisuje Mittell.<sup>153</sup> Na tomto procesu má Bent výrazný podíl. Jakožto politický matador působí jako její mentor a také je de facto jejím jediným skutečně blízkým přítelem. Bent je na hranici důchodového věku, nicméně intelekt mu slouží. Nosí brýle, což tedy dle stereotypů přispívá k vykreslení jeho moudrosti. Oblíbeným místem jejich schůzek s Birgitte je kašna před Christiansborgem (dále též Hrad), kde spolu vedou důležité rozhovory a při tom pijí kafe z kelímku.

Charakter jejich vztahu je ve zkratce vykreslen v předtitulkové sekvenci druhého dílu, kdy spolu Birgitte a Bent čekají v Amalienborgu (královský palác) na královnu, aby ji pověřila sestavením vlády. Birgitte je nervózní ohledně složení koalice, má pochybnosti jak to zvládne. Bent ji uklidňuje a přitom kleje, ona ho napomíná jako matka syna nebo již starého otce. Vzápětí Bent energicky představuje téma epizody a potažmo úkol pro ni, přičemž skutečně působí jako by byl její otec, co ji srovnal a ona se zdá být zahanbená. Vzápětí ale Birgitte ujedou nervy, a i když ji Bent mírní, ona se nenechá, a tak na něj na závěr scény udělá alespoň provinilou grimasu. Oba se tedy někdy chovají jako děti a zároveň se navzájem „vychovávají“. Ze zmíněné scény je také vidět, že i když je Birgitte většinou rozvážná, ve chvíli kdy se dostane pod tlak, začínají v ní vřít emoce, které často v politickém zákulisí ventiluje. Rozčiluje se a občas i shazuje věci ze stolu. Bent pak bývá právě tou osobou, která ji mírní, uklidňuje a posílá domů za rodinou.

Na wiki stránce TV Tropes je postava Benta označena pojmem Team Dad.<sup>154</sup> To znamená osobu s příkladným charakterem, věřící v disciplínu. Bývá nejstarším členem týmu, přičemž se tím míní zejména to, že je nejzkušenější. Může působit přísně a nevrle, avšak za členy svého týmu by se obětoval. Usiluje o to, aby jeho „dětí“ (které už ve věku dětí nejsou a ani nebývají pokrevně příbuzní) byly schopné bojovat a sami se ubránit. Někdy též ukáže svoji neskrývanou hrdost na

---

<sup>153</sup> Viz s. 23.

<sup>154</sup> Viz cit. 32.

ně.<sup>155</sup> To, jak si dále ukážeme, na Benta skutečně platí. Dodejme ještě, že Bent je, jak již bylo řečeno, Birgittiným mentorem, což je archetyp zkušenějšího rádce a důvěrníka mladé nezkušené osobnosti, zvláště v případě hrdin(k)y. Úkolem takových postav je zlepšit dovednosti žáka a předat pomyslnou pochodeň, jelikož vědí, že jejich vlastní kariéra se blíží ke konci.<sup>156</sup> Birgitte sice není nejmladší, avšak tento model na ně plně sedí.

Birgitte se zpočátku chová tak, jako by byl pro ni Bent nepostradatelný – když dostane nějaký politický návrh, odpovídá, že to s ním musí probrat. Bent ji vede, seznamuje ji (i diváky) s pro ni novými detaily historie fiktivní dánské politiky a provádí ji po ne úplně běžně používaných prostorech Hradu, čímž jsou demonstrovány jeho znalosti a zkušenosti. Když Birgitte nepozná blafování bývalého premiéra, naštve ho to a vynadá jí, z čehož má Birgitte zkroušený a provinilý výraz. Pak ji vezme na věž Christiansborgu, z níž je výhled na město, a zde jí udělá přednášku o moci. Donutí ji si uvědomit vlastní sílu a poté ji zkouší z toho, jaké má možnosti, což dělá opakovaně a je to i přiznané - když se ho přímo zeptá, jestli ji zkouší, on přikyvuje a ona bez okolků odpovídá. Tímto způsobem zde tedy nejčastěji probíhá mentoring. Když Birgitte ve zkoušce na konci druhého dílu obstojí, vyjádří jí Bent spokojenost stiskem zápěstí a Birgitte se na židli vyrovná tak, že doslova působí, jako že se dme zadostiučiněním a objeveným sebevědomím. Uzná-li Bent za vhodné, neváhá Birgitte přímo pochválit Svou hrdost na ni Bent ukazuje divákovi poměrně často i líbezným úsměvem, z něhož je zřejmé, jakou mu dělá radost. Když se usmívá a mne si vousy na bradě, působí jako hodný (pohádkový) dědeček, což může připomenout další metaforickou figuru, a to Grandpa God.<sup>157</sup> Bentův ochranný pud vůči ní je naznačen ve scéně, kdy jde na tajnou schůzku s neznámým zdrojem a v momentě, kdy váhavě otevírá dveře auta, se jí zeptá, jestli má jít s ní, což ona s úsměvem odmítne.

Již ve druhém díle tak Birgitte projde značnou edukací, kdy je na začátku v dané roli nejistou nervózní novickou a na konci zvládne s pomocí Benta splnit

---

<sup>155</sup> *Team Dad* [online]. TV Tropes, April 21, 2019 [cit. 15. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TeamDad>>

<sup>156</sup> *Mentor Archetype aka: The Mentor* [online]. TV Tropes, April 16, 2019 [cit. 15. 4. 2019]. Dostupné z WWW:

<<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MentorArchetype?from=Main.TheMentor>>

<sup>157</sup> *Grandpa God* [online]. TV Tropes, April 13, 2019 [cit. 15. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GrandpaGod>>



úkol – sestavit vládu, čímž získá větší sebejistotu. Hned v následující epizodě však poslechne náhradního spin doktora a ustupuje v zájmu udržení vlády svým zásadám, když říká, že s fair play jednáním skončili. Rozhodne se vydírat bývalého premiéra Hesselboea a tím se začíná zpochybňovat její morálka. Jelikož je to vydírání zatím jemné, chápeme její motivace a Hesselboe byl doposud vykreslován jako spíše záporná postava, naše spolčení s Birgitte přetrvává. Avšak v průběhu epizody vyjde najevo, že dala na radu špatného rádce. Bent zachrání situaci ve stylu Deus ex machina,<sup>158</sup> za což si získá její uznání. Následně se jí ptá, co udělá dál, ona nastíní plán a je zřejmé, že se opět vydala správným směrem. Bent na ni poté tlačí, že když to zkusila s amatérem, mohla by teď zavolat profesionála. Birgitte o tom po celý díl nechtěla slyšet a držela se svých zásad, nicméně v další scéně se vrací do role spin doktora Kasper, který hned své schopnosti prokáže znaleckým rozbořením situace. Tito tři tedy opět působí jako tým, což i přes možné rozpory diváka uspokojí.

Postupně se však s Bentem začínají rozcházet v názorech, ať už jsou to kvóty pro ženy v pátém díle nebo nákup stíhaček v díle devátém. Právě v něm graduje Birgittina proměna v rámci první řady, kterou Bent hned v úvodu epizody reflektuje slovy „*Co s ní je?*“. Birgitte se chce v dané problematice vyznat sama a neposlechne jeho radu, navíc je k němu čím dál víc chladná. V posledním díle první řady se pak naplní Bentova zmínka o tom, že patří minulosti. Klesla jak jeho oblíbenost u voličů, tak preference jejich straně. Hrozí, že by Birgitte přišla o moc, a proto ho přiměje, aby rezignoval. Pro oba je to emotivní chvíle, ale nijak výrazně city neprojeví, Birgitte si jen nasadí sluneční brýle, aby zakryla případné slzy, a poplácá Benta po rameni, jako by ho chlácholila. Právě střídme užívání přátelského fyzického kontaktu odráží hloubku jejich dlouholetého vztahu a vzájemnou důvěru.

Bent Birgitte podporuje, když je na dně v práci, je ale jejím důvěrníkem také pokud jde o její osobní život, který čím déle je premiérkou, tím více to odnáší. Když se jí hrouť manželství, má o ni starost a péči. Ale ona se snaží být profesionálkou i v takovéto chvíli. Po závěrečném projevu na konci řady mu říká, že udělala, co bylo nutné, on se usmívá a odpovídá, že to je práce premiérky. Zdá se tedy, že je opět hrdý a „výcvik“ se podařil dle jeho představ. Komentátoři o této výměně tvrdí, že

---

<sup>158</sup> Mechanismus Deus ex machina, kdy se relativně složitý problém náhle nečekaným způsobem vyřeší, je v seriálu častým prvkem.

dokazuje, jak je premiérka rezolutní, silná a realistická. Ona se ale neusmívá – ačkoli oblouk první řady znamenal její úspěšnou proměnu coby političky, její rodinný život je v troskách.

Právě rodina tvoří další skupinu vedlejších postav, které jsou s Birgitte úzce spojené a dotvářejí plasticitu její postavy. Ačkoli je většinou oslovována jako Birgitte Nyborg, její celé jméno odkazuje na to, že je vdaná, a to za Phillipa Christensena. Spolu mají dvě děti – Lauru a Magnuse. Kromě toho, že diváci fandí Birgitte, aby zvládla roli premiérky, je právě jejich manželství tím, do čeho diváci výrazně emočně investují a co je dlouhodobě „zaháčkuje“. Jejich vztah je zprvu prezentován jako ideál manželství po letech – on jí radí s taktikou v politice, mají společný humor a zpočátku jim funguje i milostný život. Fanoušci proto jejich vztah označují např. jako „a dream TV marriage“.<sup>159</sup> Bývají zobrazováni při společných činnostech – sledují spolu televizi, uklízejí nádoby apod. Oba také mají rádi víno. Phillipa často vidáme v momentě, kdy Birgitte přichází domů – on většinou něco píše, s jejím příchodem však vše odkládá a věnuje jí pozornost. Phillip je zprvu konstruován jako mírný, vyrovnaný, chytrý, vzdělaný a bystrý muž ve středních letech. Zdá se, že miluje svou ženu, zprvu ji podporuje a je na ni (spolu s dětmi) hrdý.

V momentě, kdy Birgitte přemýšlí o tom, že bude muset rezignovat na předsednickou funkci, řekne manželovi, že teď je stejně na řadě s kariérou on. Následuje vysvětlivka pro diváka. Mají totiž dohodu, že pět let dělá kariéru on a pak zas ona. Byl to její nápad, přišlo jí to moderní. Rekapituluje, že ona už svých pět let dostala, a proto je teď řada na něm. Phillip nadnese hypotetickou otázku, co kdyby dostal nabídku dělat výkonného ředitele Microsoftu. Ona na to suše odpoví, že by odmítl, a on že samozřejmě. Oba to berou ještě s humorem, nicméně je to zavěšená puška. Ona mu říká, že by se na politiku hodil víc, on ale argumentuje, že by Laugesena odmítnout nedokázal, načež se políbí a obejmou. Tato scéna obě postavy charakterizuje jako chytré a vzdělané osoby, které by obě mohly dělat vrcholovou kariéru a jsou si tedy v tomto ohledu rovni. Nicméně mají ještě malé děti a dvoukariérové manželství nepřipadá v úvahu. Ačkoli Phillip přednáší ekonomiku na

---

<sup>159</sup> DOBBINS, Amanda. *Everything You Need to Know About Borgen Before Season Three*. [online]. Vulture. October. 4, 2013. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://www.vulture.com/2013/10/crash-course-in-borgen-before-season-three.html>>

vysoké škole, jeho stěžejní rolí v první sezóně je postarat se o domácnost a děti. Je to tedy hlavně on, kdo vytváří atmosféru domova.

Nejprve se zdá, že je s tím srovnaný. Když následně řeší, jaké důsledky by její funkce premiérky mohla mít a Birgitte mu říká, že se tím všechno změní i pokud jde o ně dva a znovu připomíná onu dohodu, manžel jí odpoví, že tohle je něco jiného, to se nepočítá. Zpočátku se tedy lze domnívat, že by tuto zásadní změnu mohli zvládnout a Phillip ustát. Navíc neustále tuto problematiku s humorem sobě vlastním reflektují. Avšak Birgitte má na rodinu skutečně čím dál méně času a Phillip proto začíná být čím dál více sarkastický. Nutno říci, že zobrazení proměny jejich manželství je demonstrováno právě zejména pomocí postupného úbytku partnerského humoru, dále zobrazením upadajícího intimního života a celkově změnami v rámci dynamiky jejich vztahu.

Úbytek humoru oni sice příliš explicitně neřeší, ale je to hlavně divák, komu tyto chvíle v seriálu postupně chybí, poněvadž to bylo vítané oživení a odlehčení jinak dramatických událostí, zároveň šlo o významné spojení s postavami. Zhruba první polovinu první řady, kdy vyprávění diváky „zaháčkovává“, byly ještě jejich někdy dost sarkastické či černohumorné poznámky vyvažovány i upřímnou laskavostí. Humor a laskavost se však postupně z těchto poznámek vytrácí a s pokračujícími epizodami tyto komentáře více tnou do živého, vyjadřují vnitřní zoufalství postav nebo bývají pronášeny velmi chladně, až se úsměvy postav na ně úplně vytratí, už si ubližují. To je samozřejmě divákovi líto, poněvadž si pamatuje, jak to bylo před tím.

Pokud jde o skomírající intimní život, postavy si jej uvědomují a postupně bývá významnou složkou vykreslení jejich vztahu i tématem epizod. Když je ještě vše v pořádku, je dokonce námětem některých jejich vtipů. Jelikož má na něj Birgitte kvůli práci stále méně času, navrhne ve čtvrté epizodě stanovit si pevný řád a jmenuje dny, kdy má volno. Phillipovi to připadá absurdní, nicméně to ještě bere s humorem, a jelikož Birgitte svůj plán nesplní, manžel posléze přednese „vyúčtování“, které Birgitte okomentuje slovy „sexuální reforma se nepovedla“. Jindy si dokonce donese notebook do postele a Phillip jí řekne, že jestli chce pracovat, bude muset jít jinam - přičemž evidentně doufá v opak. Ona se však zvedne a skutečně odejde, takže manželovi jeho manipulativní technika nevyjde.

Když se to však Birgitte po vyřešení pracovního problému snaží napravit a chopí se jiného dne iniciativy, manžel chce spát nebo v jiném díle nemá pro změnu náladu. Celkově lze říci, že Birgitte se vždy snaží kompenzovat svojí neúčast doma, např. i společnými chvílemi u jídla, nicméně manžel ani děti to příliš neocení a nijak jí to neusnadňují, ačkoli jindy jim matka chybí. Manžel navíc ve výchově dětí zaujímá dominantní pozici a na rozdíl od Birgitte ho poslouchají, což také oslabuje její roli matky.

V šestém díle je jejich stupňující se prohození genderových rolí zdůrazněno za pomoci epizodní účasti Birgittina otce. Proti nelibosti manžela mu Birgitte slíbí, že u nich může několik dní přespát. Phillipovi říká, že bude vděčná, když se o něj postará, že je osamělý. On se brání, říká, že ho vždycky poučuje (dozvídáme se, že byl učitel) a opatrně vtipkuje, že ho považuje za zlého kapitalistu atd. Birgitte ho ale rázně utne, že o tom nebudou diskutovat, protože je to její otec. On je z toho trochu v šoku, přičemž působí zraněně, načež se zeptá, v kolik hodin má dnes v úmyslu premiérka přijít domů. Tím také naznačuje, jak si Birgitte čím dál více přenáší své chování z práce, (politickou) moc a způsob jednání domů. Donutí ho prodat akcie, aby nedošlo ke střetu zájmů, a když ji má později doprovodit na povinnou návštěvu divadla, řekne mu, že je to jeho práce. Postupně ho tak degraduje do pouhé role manžela premiérky. Navíc vidíme, že Phillipa její otec skutečně shazuje a podrývá jeho maskulinitu. Birgitte se ho při tom ani jednou nezastane, což posiluje divákovo spojení s Phillipem.<sup>160</sup>

V afektu pak při rozhovoru s Birgitte její otec narovinu naznačí, že je to ona, kdo v téhle rodině nosí kalhoty. Když se uklidní, dozvíme se, že mu připomíná matku, s níž jsou rozvedeni, že byla taky tak drsná. Otec pro jednou odloží masku a svěří se jí, že s její matkou byly šťastní, ale přestali spolu mluvit. Vždy jí říkal, že byl po rozvodu spokojenější, ale že to není pravda, stýská se mu po ní a rozvod byla nejhorší věc, co se mu stala. A proto i sem tam pije. Pak po ní chce slib, že spolu s Phillipem budou navždycky. Jí se lesknou oči a slíbí mu to. Celý tento dialog však funguje jako smutný předobraz toho, jak to může s jejich manželstvím dopadnout. Phillip je našťvaný kvůli všudypřítomnému nepořádku, už je z toho všeho vyčerpaný a chce jít do hotelu. Birgitte tak konečně začne situaci řešit, krizi pro

---

<sup>160</sup> Problematice genderu se práce věnuje také v kapitole Témata od s. 107.

tentokrát ještě zažehná a řekne, že ho miluje. On jí sice odpoví obdobně, ale není si jistý ohledně paní premiérky.

Jejich syn Magnus se začne počurávat a psycholog Birgitte objasní, že důvodem je napjatá atmosféra domova. Birgitte si po celou dobu nechtěla připouštět, že by mohli mít až takový problém. Nyní však začíná mít obavy a postupně je víc a víc podezřívavá vůči manželovi. Vyprávění je konstruováno tak, že se jí divák ani moc nediví – vypravěč vnucuje zejména její perspektivu. Situace naznačuje možnost manželova blízkého vztahu ke studentce a Birgitte se ho přímo zeptá, jestli s ní má poměr, což Phillipovi přijde absurdní. Stýská se mu po dospělé společnosti a na ni se už doma nemohou spolehnout. Dělají maximum, aby mohla být premiérkou, přičemž oni dva obětují svoji lásku, sex a on kariéru. Ona mu připomene jejich dohodu, a že pro změnu jí chybí děti. Konstatuje, že oba chtějí všechno a tohle je cena. Když posléze Phillip dostane vysněnou nabídku práce, Birgitte předpokládá, že to nevezme a vyjádří mu účast. Jenže on tu práci přijal, díky čemuž se mu vrátí sebevědomí a zase si připadá jako chlap, takže nejspíš i proto si ji následně impulsivně majetnicky vezme na kuchyňské lince. Celé to ale působí tak, že si Phillip jen utvrzuje svoji pozici ve vztahu, své mužství a z pohledu Birgitte můžeme vidět, že ta si to příliš neužívá, dělá to spíš pro něj.

V dalším díle však musí Phillip opět přinést profesní oběť, když ho Birgitte donutí podat rezignaci, aby opět nedošlo ke střetu zájmů. To je pro něj poslední kapka, je to maximum, které je pro ni schopný udělat a začne na ni být značně hrubý. Pak odejde a neřekne jí kam. Birgitte je z toho zoufalá. Když se konečně vrátí, dozvídáme se, že jí byl přeci jen nevěrný. Je ale bezpředmětné s kým – on své motivace popisuje tak, že byl naštvaný na její práci. Birgitte se drží, ale když se k ní přiblíží a natáhne k ní ruku, ona ji chce odrazit, přičemž se smekne, upadne a udeří se do obličeje. Její vnitřní zranění tak nyní zrcadlí i to vnější. Přesto zůstává profesionálkou a absolvuje slíbený rozhovor v televizi. Zde prohlásí, že důsledky rozhodnutí její vlády ovlivňují její život stejně jako všech Dánů, že ona s manželem nejsou důležitější než jakýkoli jiný občan. Vyjádří Phillipovi vděk a navíc prohlásí, že se tak rozhodl sám. Phillip celý rozhovor sleduje doma a nyní definitivně ztrácí svůj dřívější klid. Jeho vztek vygraduje a kopne do věcí na stole takovou silou, že rozbije obrazovku televize. Následně si s ní odmítá promluvit i sdílet domácnost.

Když si po určité době konečně dokážou v klidu promluvit, Phillip jí říká: „*Chybíš mi, ale nemůžu tě najít. A když tě najdu, tak tě ne vždy poznávám – nejde o to, že jsi hodně pryč, jde o to že, když tu jsi, tak tu nejsi.*“ Tím je opět reflektována její proměna v rámci dialogu, tentokrát v rámci rodinné sféry. Je otázka, zda jde v tomto případě ještě o edukaci, spíše se už pohybuje na hraně transformace osobnosti, kterou podstupuje pod vlivem své proměny v rámci postu premiérky.<sup>161</sup> Divák přesto věří, že je to v jádru pořád ona a chápe její motivovaná rozhodnutí. Birgitte si je vědoma obětí, nechce o něj přijít, a tak navrhně, aby zůstali při sobě a přečkali tuhle bouři. Je ochotná akceptovat jeho intimitu jinde, chce jen to, aby byl diskrétní a taky aby s ní udělal rozhovor pro TV1. Absolvují tedy interview, které se tváří zase jako ten počáteční ideál, ve skutečnosti je ale vše umělé. Phillip poté Birgitte sdělí své pocity. Řekne jí, že to nejlepší co se mu v životě stalo, byli oni dva, ale v tom rozhovoru z toho udělali výsměch a chce proto rozvod hned jak to bude možné.

Na začátku druhé řady v jedenáctém díle, který se odehrává o jedenáct měsíců později, však stále rozvedení nejsou. Phillip kvůli podpisu tlačí na Birgitte, ona mu v slzách přizná, že se rozvést nechce. On ji sice obejmě, ale zároveň jí řekne, že někdy musíme udělat i to co se nám nechce. A tak Birgitte podepíše. V následujících epizodách se zkouší s tím, že má Phillip novou známou, pediatričku Cecílii. Ačkoli se Birgitte snaží působit vyrovnaně, nese tuto skutečnost hodně těžce. Když ubezpečuje děti, že mohou mít ze seznámení s ní jakékoli pocity, vyznívá z toho, že tím uklidňuje hlavně samu sebe. Posléze se ještě snaží o Phillipa zabojoval. Řekne mu, že procházejí těžkým obdobím, ale mohli by spolu zestárnout. On však nemůže, nechápe ji a raději odejde. Birgitte se poté opije a za diegetického doprovodu dramatické opery se vyspí se svým řidičem, což funguje jako polidštění.

Ačkoli je tedy v nitru zraněná, před ostatními své pocity skrývá za profesionalitou a čím dál větší tvrdostí. Ta vrcholí v patnáctém díle (tedy v polovině seriálu), kdy je z Birgitte již bezcitná politická manipulátorka, neváhajíc pro prosazení zájmů záměrně poškodit předsedu zelených Amira, s kterým je dříve pojily podobné vize. Birgitte ale usiluje o kompromis napříč politickým spektrem a

---

<sup>161</sup> Viz s. 23.

Amir je jediný, kdo jí stojí v cestě. Rozhodne se na něj zatlačit ve spolupráci s Kasperem, kterého její rozhodnutí překvapí. Její impuls vyvolá fatální konsekvence a Amir se rozhodne odstoupit z vlády. Ačkoli Birgitte již od první řady umí dle potřeby nasazovat umělé úsměvy, její faleš dosahuje vrcholu v momentě, kdy Amira objímá a přitom víme, že to ona způsobila jeho problémy. Amir dokonce poznamená, že je to nejhorší zkušenost jeho života, a Laugesenova kniha (v níž vytáhl špinavosti snad na všechny kromě ní) byla proti tomu nic.<sup>162</sup> Pokud je tedy nyní Birgitte nejen srovnávaná s Laugesenem, svým jindy morálním protipólem, ale dokonce i jeho intriky předčila, naznačuje to již úplnou transformaci postavy a spolčení s ní je silně ohroženo.

Již dříve Birgitte způsobila některým postavám problémy, které se však daly omluvit nebo vysvětlit veřejným zájmem, postavy si za situaci často do velké míry mohly samy. Ačkoli se však Amir chová jako pokrytec, divák nyní její jednání jen těžko ospravedlňuje, protože motivace jsou pouze zistné. Když Amir rezignuje na post, Birgitte mu řekne pravdu, nicméně on odpoví, že to jen potvrzuje, že se tam nehodí, protože je na to moc citlivý. Myslel si, že i ona je stejně citlivá jako on, ale už nejsou stejní jako kdysi. To je dalším explicitním důkazem její proměny. Birgitte dříve působila jako přesvědčená humanistka, zejména když zachránila v šestém díle epizodní postavu před jistou smrtí. Nyní je pro ni politická moc a úspěch více, než ideály či základní morální zásady.

Birgittina necitelnost postupně graduje také v rodině, kde ji odnese zejména dcera Laura. Její postava v průběhu děje prochází obloukem růstu, jak jej popisuje Mittell.<sup>163</sup> Naplňuje roli prvorozeného dítěte se všemi z toho vyplývajícími aspekty. Laura se zajímá o politické dění, a zdá se, že nejen kvůli matce či rodinným zvyklostem, ale zkrátka proto, že je zvědavá. Je to jedničkářka a hraje na klavír, uznání od matky se jí však nedostává. Laura je rozumná a citlivá, většinou má pro matku pochopení, ale její chování k ní jí ubližuje. Jakožto na starší sestru jsou na ni kladeny nároky ve smyslu pomoci s péčí o mladšího bratra. Když mu Laura v deváté epizodě řekne, aby si sundal boty, odpoví jí, že není jeho máma, z čehož je patrné, do jaké role je čím dál více tlačena. Vzhledem k počínající adolescenci je

---

<sup>162</sup> Již ve třinácté epizodě o Birgitte navíc Laugesen prohlásí, že se z ní stala bezpátevní kariéristická politička.

<sup>163</sup> Viz s. 22–23.

přiměřeně drzá a svéhlavá. S Birgitte se postupně odcizují a samozřejmě ji zasáhne také rozchod rodičů. Většinou však své pocity potlačuje a snaží se splnit na ni kladená očekávání, aby se rodičům zavděčila. Ve zmíněném patnáctém díle už však nezvládá a důsledek Birgittiny necitelnosti je pro ni katalyzátorem k propuknutí psychické poruchy – stala se malou dospělou a vyvinula se z toho úzkost. Laura se svěřila matce s důvody, proč nechce jet na tábor. Birgitte však veškerá její slova pragmaticky vyargumentuje, aniž by se nad Lauřiným sdělením hlouběji zamyslela. Když po ní pak Magnus chce najít knížku, Laura už zoufale křičí, že přece není jeho matka a propukne v pláč. Birgitte však přesto varovné signály ignoruje, včetně názoru Cecilie na Lauřino projevování, které odůvodňuje pubertou. Na táboře pak Lauru zasáhne záchvat úzkosti (panická ataka), což teprve dokáže Birgitte otevřít oči. Lituje, že jí nenaslouchala a nebyla tam pro ni.

Obecně lze říci, že aby se Birgitte vrátila k citlivosti, musí (ji) zasáhnout nějaká fatální tragická událost – ať už odchod manžela nebo Bentův záchvat mrtvice ve dvanáctém díle. Jinak se stále pohybuje na hranici transformace, což tvoří zásadní vzorec ve vyprávění. Teprve Lauřiny potíže ji přimějí, aby se začala skutečně vracet ke svému dřívějšímu já. To je demonstrováno okamžitou výměnou současné sekretářky za původní s odůvodněním, že jí bude připomínat její začátky. V šestnáctém díle, kdy Laura musí začít brát antidepresiva, je Birgittino znechucení sebou sama explicitně vyjádřeno, když si zuřivě čistí zuby a plivne na sebe do zrcadla. Posléze sedí na vaně a brečí, čímž konečně zase projevuje opravdové emoce. V následujících epizodách se vrací ke svým ideálům a pokouší se sjednat mír ve fiktivní africké zemi, přičemž přiměje k návratu do děje Amira a Benta, s kterým obnoví své přátelství. Avšak Laura odmítá brát prášky a snaží se své psychické potíže zvládnout sama, což má za následek další panickou ataku. Následuje vysoce kontrastní scéna, kdy zničená Birgitte sedí na nemocniční chodbě, pochybuje o sobě jakožto matce a do toho zní z televizní obrazovky reportáž, v níž ji opěvují jako schopnou političku, na kterou mohou být občané pyšní. V předposledním díle druhé řady pak přijde největší zásah do soukromí, když je Laura v léčebně a ve chvíli, kdy už se začne její stav zlepšovat, najdou ji tam paparazzi. Birgitte dá teprve poté skutečně přednost rodině - aby ochránila dceru, předá povinnosti svému zástupci a stáhne se na dobu jejího uzdravení z práce.



Ve dvacátém díle už je Lauře lépe, s Birgitte se normálně baví a nakonec je připravená na propuštění. Tím je dokonán oblouk jejího růstu v rámci druhé sezony. Lauřina psychiatricka Birgitte vysvětlí, že nemůže pracovat 24 hodin denně a zároveň být dobrá matka, nemůže ale úplně přestat pracovat, jakým by pak byla vzorem. Vyjasní jí, že Laura neonemocněla kvůli tomu, že se stala premiérkou. Avšak Birgitte tráví stále čas doma, kde zahrada doslova rozkvetla, což má i symbolický význam. Phillip se jejímu stáhnutí podivuje. Birgitte si myslí, že šel příliš rychle dál, chce to čas najít rovnováhu a on odešel ani ne po roce. Řekne, že byl slaboch a odešel, zklamal ji. Když spolu pak sledují v televizi rozhovor s Hesselboem, ten popisuje úskalí premiérského postu pro rodinný život a Phillipovi patrně nyní spousta věcí dochází, načež se rozejde s Cecilíí. Nedokáže se vyznat v pocitech, ale Birgitte mu řekne, aby se opatroval a že ví, kde ji hledat. Poté se s lehkým zadostiučiněním usmívá. Po návratu do práce sklídí úspěch, a tak lze říci, že zakončila sezonní oblouk jako vítěz.

Konec druhé řady tedy dává fanouškům jejich vztahu naději, ale ta je klamná. Na začátku třetí řady, která se odehrává o dva a půl roku později (v čase příběhu), potkáváme Birgitte v nové životní etapě. Po prohraných volbách odešla z politiky, pracuje v jiném odvětví a do toho přednáší o svých zkušenostech. Má nový byt a nového přítele, britského architekta Jeremyho, díky kterému září spokojeností. S exmanželem přátelsky vychází, dokonce jí zase radí. Z hlediska příběhu je tedy znovu nastolena rovnováha. Avšak Birgitte, která je opět věrná svému přesvědčení, nedokáže zpovzdálí sledovat ideovou proměnu strany centristů, kterou nyní vede kariérista Jacob Kruse, který tvoří ve třetí řadě pomyslný protiklad její postavy. Rozhodne se proto k návratu do politiky, a když Kruse odmítne její návrh, vytvoří (si) novou středovou stranu. Dá dohromady tým a novou pracovní rodinu, do které přes počáteční pochyby vstoupí i Bent. Novost její postavy je dokreslena inovovaným vzhledem - novými brýlemi či barevnými lodičkami, častěji také nosí džíny. Snaha o změnu a nový začátek je stvrzena tím, že si Birgitte místo Kaspera přizve na post mediální poradkyně Katrine, s níž sdílí ideové hodnoty a někdy jí předává i své zkušenosti z osobního života. Je tedy vytvořen nový důvod pro spolčení s postavami, kterým diváci fandí při budování nové strany a návratu do politiky.

Birgitte dostala druhou šanci a nyní je již poučená - věrnost ideálům i spokojený rodinný život jsou pro ni víc, než moc za každou cenu. Ačkoli je pro ni politika stále osobní téma a součást jejího života, dokáže se na ni dívat z většího nadhledu, např. když říká: „*To je politika, občas prohraješ.*“ Příležitostně sice stále hrozí morální zpochybnění postavy, např. když využije zdravotních komplikací svého přítele pro prosazení novel zákona a dosažení uznání své strany, hned v následující epizodě je však zase věrná sama sobě. A to natolik, že se postaví proti zbytku politického spektra, protože chce o dané problematice vědět více informací, než se rozhodne, a opět tak reprezentuje správnou politiku, a to i přes to, že to její stranu může poškodit. Ačkoli pak na konci dílu neprosadí požadované změny, může si vážit sama sebe, protože zůstala věrná svým zásadám.

Posléze propukne předvolební kampaň k mimořádným volbám do Folketingu. Jelikož Birgittinu stranu podrazí zbytek opozice tím, že ji obejdou, rozhodne se k radikálnímu kroku – vystoupí z opozice, vymezí si vůči blokové politice a nikoho nepodpoří. Osamostatní se a jejich strana splývá s centristy, kteří se je snaží zničit. Birgitte se proto sebevědomě rozhodne k dalšímu riskantnímu kroku a i přes obavy spolustraníků politicky napadne Kruseho. Na rozdíl od něj ale neútočí osobně, místo toho zpochybní jejich plnění programu, což podloží argumenty. Rozpoutá tím Krusem podporovanou mediální štvanici vůči své osobě, ale ona se snaží zůstat čestná. Teprve když je opět v ohrožení její dcera Laura, převládne u ní ochranný pud a unáhleně svolí taktéž k osobnímu útoku, na který nakonec nedojde.

Birgitte tedy zůstala věrná sama sobě, což je ještě více zdůrazněno v závěru řady, kdy se z její strany stane klíčový politický hráč v povolebním vyjednávání. Získá politickou moc a nabídku na premiérský post od stran, od kterých se distancovala. Díky tomu by měla většinu a mohla by snadno prosazovat zákony, ovšem musela by se zpronevěřit sama sobě. Tuto nabídku Adam Price označuje jako „faustovskou volbu“.<sup>164</sup> Birgitte však kriticky zhodnotí, že ji voliči ne zvolili a morálně obstojí. Pomocí svých diplomatických schopností si vyjednává uspokojivou pozici v koalici s pravicí a premiérem, vůči jehož politice se dříve vymezovala.

---

<sup>164</sup> Borgen creator Adam Price: 'We had to give Birgitte a Faustian choice'. In *Youtube* [online]. Publikováno 16. 12. 2013 [cit. 22. 4. 2019]. Kanál uživatele The Guardian. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=sGmpOgT\\_8Zg](https://www.youtube.com/watch?v=sGmpOgT_8Zg)

Nyní však tvrdí, že je to pro její zemi nejlepší. Tato situace znamená završení její edukace v rámci politiky.

V pracovním životě tedy zúročí své zkušenosti, avšak její workoholismus si opět vybere daň a obětí se ve třetí řadě stane přímo ona sama, což zároveň znamená relativní ohrožení hlavní postavy, o němž mluví Mittell.<sup>165</sup> Po naznačovaných problémech s rukou, které slouží jako vodítko, u ní lékaři zjistí počáteční fázi rakoviny prsu. Musí absolvovat zákrok a sérii ozařování, přičemž ji lékař upozorní, že nemá podceňovat psychický dopad léčby a má se svěřit blízkým, nemusí být pořád statečná. Ona však situaci zpočátku bere stejně profesionálně jako práci a celý proces chce zvládnout sama, protože nejdůležitější věci dokázala vždy sama navzdory vší pravděpodobnosti. Lže tedy jak dětem, tak spoluhráčům. Nemůže spát a učiní pro ni netypická ukvapená rozhodnutí. Až teprve politický kolaps v televizní debatě a mediální zostuzení ji donutí přehodnotit názor a svěřit se dětem a posléze i svému týmu, čímž se jí znatelně psychicky uleví a uzdraví se. Stále však zvažuje, nakolik je jejich vztah s Jeremym vážný, nechce být vzhledem k nedostatku času špatná přítelkyně a ačkoli jí chybí, chce, aby se držel zpátky. On ji však podporuje a její reakce když za ní přijede a ona na něj vyskočí, je snad největší radost, jaká u její postavy za celý seriál byla k vidění. Následuje kontrast, když si Birgitte nahmatá bulku a propadne strachu, že je to další tumor. Tato událost na konci devětadvacátého dílu je zároveň nejdrásavějším cliffhangerem celého seriálu a opět značí ohrožení hlavní postavy, do které již divák značně emočně investoval.

Birgitte má poté cestou do nemocnice emoční záchvat a propadá existenciální nejistotě. Jde o jednu z největších zkoušek její postavy, ztrácí víru. Lékař jí dokáže, že je to jen lymfatický otok, který odsaje. Uklidní ji a donutí dýchat zhluboka, díky čemuž se opět vrací ke své racionalitě. Když jedou po volbách na Hrad, nabídne Jeremymu, aby jel s ní, čímž konečně uzná jejich vztah za oficiální a navíc se tím opakuje historie prvního dílu, kdy také slavila úspěch, což je zdůrazněno stejným červeným kabátem, který má na sobě. Phillip jí pak řekne, že je

---

<sup>165</sup> Hlavní postavy se pohybují v relativním bezpečí. Diváci totiž předpokládají, že tyto postavy budou tvořit stálý základ napříč celým seriálem a seriálová televize se tak musí snažit budovat dramatické napětí, a přitom čelit vědomí diváků, že fiktivní ohrožení, jimž čelí hlavní postavy, pravděpodobně nebudou fatální. Viz MITTELL, cit. 13, s. 133–134.

zvláštní vidět ji přicházet s Jeremym a dětmi, ale zvyká si. Lze jen spekulovat, že nyní lituje její ztráty. Birgitte ale konečně dokázala najít rovnováhu mezi pracovním a rodinným životem, čímž se uzavírá hlavní narativní oblouk celého seriálu.

## **5.2 Katrine Fønsmark & Kasper Juul**

Tyto dvě hlavní postavy spojuje pro seriál stěžejní vztah, který slouží jak k zobrazení propojenosti světa médií a politiky (více viz kapitola Témata), tak k dlouhodobému milostnému dramatickému oblouku. Proto jsou rozebírané v rámci stejné kapitoly. Jestliže Birgitte Nyborg je hlavní postavou fikčního světa politiky, Katrine Fønsmark (dále jen Katrine) je v prvních dvou řadách ústřední postavou vyprávění ve světě médií. Na začátku seriálu je devětadvacetiletá žurnalistka, pracující ve zpravodajství fiktivní veřejnoprávní televize TV1. Hned v úvodním díle ji potká řada turbulentních událostí. Zjišťujeme, že má vztah se ženatým poradcem premiéra Olem. Když se setkají, on mluví o tom, že lže manželce a dětem. Ona si myslí, že to znamená konec, on ale prohlásí, že manželku opustí. Jí se následně zřetelně uleví, lehkomyšlně prohlásí, že o něm může říct mámě a dodá, že v životě nebyla tak šťastná. Následuje ostrý kontrast, když Ole vzápětí zemře. Ačkoli je v šoku a hroutí se, svěří se pouze svému bývalému příteli Kasperovi, který jí pomůže. V práci nic říct nemůže, a tak jí její šéf Torben oznámí, že chce, aby moderovala předvolební superdebatu, jelikož pro udání z alkoholismu uvolnil Hanne a ona ji má nahradit. Jakoby nestačilo, že je pro Katrine již tak složitě se v tuto chvíli soustředit na práci, Hanne si myslí, že jí prozradila ona, a tak jí řekne kruté věci zakončené tím, že nejhorší je, že ji měla ráda.

Jde tedy o několik životních úderů naráz a diváci jsou tak k postavě poměrně brzy připoutáni. Soucítíme s Katrine, které zemřel přítel a ač by její postavu mohl jejich vztah morálně problematizovat, je od začátku konstruována jako hluboce zamilovaná hodná milenka, které navíc on řekne, že se rozvede. Faktem zůstává, že se už nedozvíme, zda by to skutečně udělal, a Katrine proto působí spíše jako naivní, než mrcha. Dále s ní cítíme nespravedlnost útoků Hanne, která je ublížená – nevěříme, že by to Katrine udělala, ani na to v tu dobu nemohla mít myšlenky. A kromě toho musí profesionálně zvládnout nové pracovní povinnosti a nezklamat svého šéfa Torbena. Kromě detailizace její postavy jsou tedy také představeny postavy, s nimiž má Katrine nejdůležitější vztahy.

Přestože se Katrine musí vyrovnat s Oleho smrtí a vypořádat se s nečekaným těhotenstvím, v práci se snaží být profesionálka. Dokonce když má nevolnost a musí před živým vstupem ve studiu odběhnout zvracet, stihne se včas vrátit a zprávu odhlásit. Stres řeší kromě příležitostného kouření zejména sportem – jezdí na rotopedu ve firemní posilovně nebo běhá venku. Spíše než pro zdravý životní styl se ale touto formou úniku snaží zničit a často jde na hranice svých sil. Podobně její jídelníček není zrovna vyvážený – což sama cynicky okomentuje větou, že chce, aby jí to ucpalo žíly a ne, aby byla zdravá. Rychle mluví a stejně rychlá je i její chůze, která bývá impulsivní, a tak ji ostatní nezřídka musí dobíhat. Vzhledem ke zmíněnému sportování, při kterém z ní doslova lije pot a také tomu, že v práci jí líčí v televizní maskérně, ji vidáme také nenalíčenou, což posiluje realističnost. I přes to ji lidé, a zejména Kasper, oslovují „krásko“, pořád má tedy její postava plnit i s ohledem na roli mediální celebrity určité estetické normy. Typicky spí v teplých ponožkách. Bydlí sama v malém studentském bytě, který tvoří stěžejní objektivní korelát její postavy.<sup>166</sup> Většinou má všude po prostoru rozházené věci a mírný nepořádek. Na stole mívá kromě počítače také noviny a všude kolem spoustu vylepených lístečků. Důležité pro její charakteristiku jsou především intertextové odkazy dvou vylepených plakátů k filmům: nejprve *All the President's Men* (*Všichni prezidentovi muži*, 1976), ve druhé řadě pak přibude druhý - *State of Play* (*Na odstřel*, 2009).<sup>167</sup>

Katrine totiž postupně čím dál více tíhne k investigativní žurnalistice, což podněcuje divácké spolčení s postavou. Příkladem budiž např. čtvrtý díl, kdy ji osloví neznámý zdroj a předá jí informace, kterými lze položit vládu. Katrine k tomu sice nejdříve přistoupí kriticky, nadšení ale převládá. Když se dotyčného zeptá, proč si vybral ji, on jí odpoví, že proto, že nedělá, co se jí řekne. Katrine chce svobodnou televizi, kvalitní zprávy a kvůli tomu se dost často dostává do sporu se svým šéfem Torbenem Friisem, který má jednak za zpravodajství zodpovědnost a také musí zohledňovat sledovanost. Další, s kým se Katrine v TV1 častokrát neshodne je Ulrik Mørch, ambiciózní moderátor, kterému jde zejména o vlastní

---

<sup>166</sup> Objektivní korelát znamená dle Butlera předmět nebo zvíře, spojené s postavou a vyjadřující něco o ní. Objektivní koreláty zahrnují prostředí, jako domov nebo pracoviště. Mohou to ale být také individuální předměty spojené s postavou, které jsou pro ni typické a něco o ní naznačují. Viz BUTLER, cit. 8, s. 38.

<sup>167</sup> Hlavními hrdiny obou filmů jsou investigativní novináři.

prospěch, a vytváří k ní kontrast. Když dělá ve zmíněném čtvrtém díle Ulrik rozhovor s ministrem obrany Thorsenem, který mlží, Katrine se rozčiluje, nevydrží to a promluví na něj z kontrolní místnosti do mikrofону, proč do něj nešel. Ulrik se vzteká, co dělá Katrine v jeho uchu, ona odpovídá, že když mu řekl, že to nebude komentovat a uhnul pohledem, znamená to, že lže. Tato situace ukazuje jak na její novinářské zkušenosti a sociální inteligenci, tak na velkou zapálenost pro věc. Prokáže také nebojácnost, když ji doma navštíví dva muži ze zpravodajské služby a chtějí, aby jim prozradila kontakt na svůj zdroj. Katrine odpoví, že o svých zdrojích nemluví a všudypřítomně je začne natáčet na telefon s tím, že chce vidět jejich průkazy.

Zmíněné charakteristiky Katrine potvrdí např. v devátém díle, kdy nyní již ona dělá rozhovor s Thorsenem a po jeho skončení řekne Torbenovi, že ministr něco skrývá. Po vzájemné diskuzi Torben prohlásí, že v tom nic není a ať mu věří. Druhý den ráno však Katrine přichází do práce s novinami a hlásí Torbenovi, že Hanne Holm ministrovo tajemství odhalila, načež ho novinami praští po hlavě tak, že se mu sesunou brýle. Torben ji dá nové příkazy, na které Katrine zareaguje slovy „*Ano, tati.*“ Tím explicitně vyjádří jejich vztah, který je ovšem do velké míry determinován jejich pracovními pozicemi – Torben je především její šéf a lídr týmu, avšak podléhá zase svým vedoucím, pročež je pro ni těžké ho uznávat. Její horlivost v práci však postupně graduje a někdy se pohybuje až na hranici únosnosti, což Torbena otravuje a dává jí to značně najevo. Přestože divák stojí většinou na její straně, někdy takové scény mohou působit i komicky.<sup>168</sup>

Její urputnost a profesní schopnosti de facto ovlivňují i život Birgitte, která ze strachu, aby na ni novináři něco nenašli, donutí manžela podat rezignaci. Když se tento fakt Katrine dozví, v rámci svého vidění žurnalistiky poruší slib, který dala Torbenovi. V rozhovoru s premiérkou, kde měly řešit pouze transparentnost vládních představitelů a nikoli osobní život, se Katrine stejně neodolá zeptat na důsledky takového opatření pro jejího manžela. Neuposlechne rozkaz rozhovor

---

<sup>168</sup> Např. v osmém díle, kdy se v Dánsku nic zajímavého neděje a Katrine by proto ráda řešila zahraničí. Torben však dá přednost tuctové reportáži. Katrine se ho snaží přesvědčit tím, že by měli přinášet důležité zprávy a argumentuje, že v Africe zuří sedm občanských válek. Torben jen suše odpoví, aby se uklidnila, a odchází do kanceláře. Ona pokračuje s poznámkou o choleře v Bangladéši a odhodlaně vyráží za ním. On ji chce umlčet, vytahuje sledovanost a požadavky vedení na milé zprávy. Katrine si však dál vede svou, a tak jí Torben zabouchne skleněné dveře doslova před nosem.

ukončit a vyndá si sluchátko, což je zdůrazněno velkým detailem na něj. Ač se ohání tím, že chtěla kauzu dostat zpět k jádru věci, pro Torbena je to poslední kapka z poháru trpělivosti. Katrine se ho ptá, jestli to bylo dobré interview, z čehož lze usuzovat její úmysly a také to, že touží po Torbenově uznání. On je však našťvaný, že nedodržela jejich dohodu a nařídí jí dovolenou, kdy se má rozmyslet, zda je ještě členkou týmu. Kasperovi později říká, že je to tak možná lepší, jelikož nebyli za jedno. Torben se řídí šéfy a honí se za sledovaností, kdežto ona chce jít hlouběji. Kasper poznamená, že je jí sotva třicet a už chce řídit směr televizního zpravodajství v zemi. Ona však odpoví, že jestli teď není dobré být idealistkou, tak kdy bude.

Poté dostane ještě jednu šanci, a to na portrét premiérky, jelikož umí vytvořit intimní atmosféru. Vzhledem k událostem v Birgittině osobním životě však do natočeného materiálu zasahuje premiérčin mediální poradce Kasper, což Ulrik neváhá Katrine ze zjištěných důvodů sdělit. Pro ni je to už vrchol a vystartuje na Torbena s citací komentáře k ocenění, které kdysi dostal, v níž zmiňuje, že nejsvatější ctností žurnalistiky je politická nezávislost a nestrannost. Lze vyvodit, že Torben Katrine morálně zklamal. Nedokáže na věc nahlédnout z vícero úhlů a přenést se přes to, že to dopustil a křičí na něj, že v zahraničí někteří reportéři riskují své životy, aby chránili svobodu tisku, zatímco on ji pošlapal, nechává se umlčet a toho se ona nechce účastnit, pročež mu pošle rezignaci. Z výše řečeného je zřejmé, že si Katrine dokáže stát za svými ideály a je věrná svému přesvědčení natolik, že se pro něj neváhá na konci první řady vzdát prestižní pracovní pozice. Reprezentuje tedy takovou novinářinu, jaká by měla být.

V tomto ohledu je pro Katrine významnou vedlejší postavou její kolegyně Hanne Holm. Ačkoli je na stránce TV Tropes označována jako Team Mom,<sup>169</sup> dá se říci, že má pro Katrine podobný význam, jako Bent pro Birgitte, a zaujímá zejména roli její mentorky. Léta přinášela zprávy z Hradu, než ji Torben vyhodil kvůli alkoholismu. Věkově by odpovídala zhruba Katrinině matce, navíc jsou obě blond. Hanne nosí brýle a typické jsou pro ni výrazně barevné šátky kolem krku. Vzhledem k věku a zkušenostem bývá v práci velmi přímá a nebojí se říkat ostatním svůj názor. Mimo zmíněný alkohol také kouří a jejími jedinými společníky jsou psi.

---

<sup>169</sup> Viz cit. 32.

Když je na začátku odejita z TV1, řekne v afektu nepěkné věci Katrine, včetně poznámek na její nízký věk a nezkušenost, za což se jí později omluví. Nicméně její rady ohledně novinářiny mají validitu. Konstruktivně kritizuje a vede ji otázkami na to, co kdo jak a proč udělal. Katrine si jí váží, což je zřejmé už z toho, jak ji mrzí, co si o ní myslí. Poté co ji Torben vyhodí z TV1 dělá politickou komentátorku pro bulvární Ekspres a občas poskytuje odborný názor do TV1. Katrine o ní říká, že je expertka na staré kauzy a pozve ji do studia. Ačkoli ji Torben uznává jako tzv. hlídacího psa pokud jde o korupci, její vstup je zrušen a Hanne má k Torbenovi poznámky, že se slušně řečeno drží při zdi. Také je pro ni typická novinářská neodbytnost – např. na tiskovce v sedmém díle při kladení otázek téměř nepustí nikoho jiného ke slovu a dokonce pokračuje s tázáním, i když už premiérka odchází, za což jí Kasper s vtipem poděkuje.

Trochu paradoxní je, že ač obě nemají rády bulvár, jak Hanne tak později Katrine zakotví po odchodu z TV1 v Ekspresu, což je bulvární plátek par excellence. Zde tvoří během první poloviny druhé řady partačky, mají zájem o stejná, resp. politická témata a tím se zase vymezují vůči zdejšímu šéfovi, bývalému politikovi Laugesenovi, razícímu teorii jednoduchosti zpráv. Hanne nadále radí Katrine, společně pátrají na vlastní pěst a nakonec usvědčí Laugesena z komplotu, odmítnou psát požadované články a z Ekspresu odejdou. Díky tomu, že spolu během druhé řady tráví více času, se sblíží a dochází k detailizaci a tedy i prohloubení postavy Hanne. Dozvídáme se, že byla v Katrinině věku pařížskou korespondentkou a měla dítě. Dnes je její dceři dvacet pět let a má dokonce narozeniny ve stejný den jako Katrine. Když se mají s dcerou potkat a ona na schůzku nepřijde, divák poprvé vidí Hanne opilou. Katrine se jí zastává v práci, pomůže jí domů a Hanne se jí posléze svěří s tím, že nemají s dcerou nejlepší vztah, protože nebývala doma. Toto odhalení má význam varování a tvoří budoucí paralelu ke Katrine, pro kterou je posléze ve třetí řadě také často důležitější práce, než aby se starala o svého malého syna. Ačkoli má Hanne dceru a Katrine matku, která se v několika epizodách objeví, nevidají se tyto tak často jako právě Hanne s Katrine a jejich vztah jim tak toto spojení někdy nahrazuje.

Proto je pochopitelné, že když Torben nabídne Katrine aby se jako záskok vrátila do TV1, dá si Katrine podmínku že jediné když vezme i Hanne, protože je



nejlepší politická reportérka v zemi. Torben nakonec souhlasí a Katrine má tedy konečně v TV1 výrazného spojence. Opět zde tvoří investigativní dvojici, a přes zákaz Torbena pátrají na vlastní pěst, což opět pomáhá diváckému spolčení. Když jim v osmnáctém díle chybí důkazy a vše, co mají, je novinářský instinkt, Katrine v poslední chvíli napadne zavolat do Ekspresu. Hanne ji pochválí s tím, že už nemá žádný trik, který by ji naučila. Lze tedy říci, že Katrinina edukace, pokud jde o sféru žurnalistiky, se dostala do cíle. Chválí ji také Torben, který dokonce přímo vyjádří obdiv za práci i Hanne. Na začátku třetí řady je Katrine sice stále členkou týmu TV1, poté co dostane nabídku od Birgitte však zvítězí její nadšení nad pragmatismem a Katrine opouští jisté místo pro entuziasmus a ideály. Nyní tedy pokračuje její profesní edukace v nové roli spin-doktorky. Učí se a dělá chyby, například když podobně jako Birgitte svým přístupem ublíží ostatním lidem – zejména ve 24. díle, kdy využije a poškodí vlastního bratra, ačkoli to dělala z dobrých úmyslů. Nakonec ale opět zůstane věrná sobě, zásadám a ideálům.

Jak v rámci pracovního, tak zejména osobního života je pro ni určující vztah s Kasperem Juulem. V prvních dvou řadách seriálu je Kasper třetí hlavní postavou a tvoří zásadní „most“, propojující světy politiky a médií. To je dáno již samotnou jeho pracovní pozicí. Funkce premiérčina spin doktora znamená mediálního poradce či tiskového mluvčí. Stará se o vztahy s tiskem a o její mediální obraz. Vymýšlí jí proslovy na tělo, v čemž je profesionál. Sám jednou zmíní, že ve smlouvě nestojí, že by měl mít vlastní názor, přesto ho občas ventiluje a bývá značně odlišný od toho premiérčina. Ač by neměl, výjimečně je iniciativní a svůj postoj dovede až k činům – zejména v prvním díle, kde předá Laugesenovi kompromitující materiál na premiéra a posléze především v šestnáctém díle, kdy se ho emočně dotýká epizodní politický problém, a proto se sám angažuje. Pohybuje se na hraně morálky a jeho občasná nemorálnost je odůvodnitelná jeho pozicí, nicméně motivace jeho činů se často překrývají s jeho vlastními postranními úmysly.

Pro postavu Kaspera je vzhledem k vyprávění typická postupná detailizace sloužící k prohloubení postavy. Je s ním spojena většina dlouhodobých narativních enigmatických hádanek, které vzbuzují diváckou zvědavost a odhalování jeho minulosti pak způsobuje divácké uspokojení a zároveň spojení s jeho postavou. Od

počátku jej provází určitá záhadnost a divácká nejistota ohledně jeho charakteru, jak již bylo naznačeno dříve.<sup>170</sup> Konstrukci tajemna posiluje vypravěč, a ačkoli je Kasper postavou hlavní, na rozdíl od Birgitte a Katrine ani nevíme, kde bydlí. V osmé epizodě poznáme dům, kde vyrůstal a s nímž má spojené traumatizující zážitky. Ve fikční přítomnosti ale buď bydlí u současné přítelkyně, nebo ho vidáme, jak se převléká v práci, což navozuje dojem, že snad ani nemá své útočiště, zvláště když ani nemá skoro žádné věci. Je vykreslen jako sukničkář, avšak jeho postava vyznívá spíš tragicky.

Oblouk jeho postavy postupně zdůrazňuje posun od počátečního cynického jednání k více projevované citlivosti, která graduje ke konci druhé řady, kdy se ho osobně dotýká epizodní politická otázka a také dochází k jeho spolčení s Laurou. V některých momentech se dokonce oproti dřívějšímu zdá být více citlivý než Birgitte, což tvoří zajímavý kontrast. Jeho zvyšující se citlivost koresponduje s tím, jak se snaží vyrovnat se svojí minulostí, která je divákovi odhalena zejména v osmém díle, nicméně Katrine je zatajena a dostává se jí jen příležitostných vodítek. Spíše než o skutečnou proměnu jde u Kaspera o iluzi proměny, způsobenou posunem diváckých znalostí, jak tvrdí Mittell.<sup>171</sup> To se ještě více týká postavy Katrine a jejich vztahu. Nemožnost Kasperovy proměny Katrine reflektuje již na konci první řady slovy: „*Ty máš své tajnosti a já jsem naivka, nikdy se nezměníme.*“ On ji přesvědčuje o opaku a v průběhu druhé řady se jí to snaží dokázat i činy. Nejdříve se jí v šestnáctém díle konečně svěří se svým tajemstvím, čímž si získá její důvěru a znovu mají naději na naplněný vztah. Následně se přemůže natolik, že ačkoli kvůli obavám nechce mít děti, kvůli (lásce k) ní na konci druhé řady názor změní.

Na začátku třetí řady ale zjišťujeme, že ač spolu mají syna, opět spolu nejsou. Znovu lze vytvářet hypotézy proč asi. Jde o jednu ze zásadních narativních enigmatických hádanek třetí řady a opět nejen pro diváka, ale i pro Katrine. Ta má snahu vztah dát znovu dohromady, ale Kasper nechce. Důvod je pak vysvětlen v pětadvacátém díle přímo Kasperem, který se jí svěří, že v ní v momentě, kdy se z nich stala rodina, nedokázal vidět zároveň mámu i přítelkyni. Je s ním něco špatně a domácí štěstí ho děsí. Tentokrát tedy objasnění vypravěč komunikuje ve stejný

---

<sup>170</sup> Viz s. 44.

<sup>171</sup> MITTELL, cit. 13, s. 136.

čas divákovi i Katrine. Ta říká Kasperovi, že ho neměla přemlouvat, on však odvětlí, že syn je to nejlepší, co se mu stalo, a s jinou by děti nechtěl. Katrine mu poděkuje a tím se linka jejich milostného vztahu uzavírá.

Jejich vztah je od začátku konstruován jako velká osudová nešťastná láska, jejíž nenaplněnost každý řeší jinak. Kasper ji kompenzoval alkoholem a nezávazným sexem s náhodnými známostmi, případně podvědomě hledal za Katrine náhradu a nové partnerce jen ubližoval. Jeho proměna nebyla možná, a proto se po finálním rozchodu s Katrine vrátil k těmto svým vzorcům chování. Naplňuje tak příklad postavy, která učiní mnoho pokusů se změnit, ale nic nedokáže ovlivnit jádro jejího charakteru, tudíž se vrací ke svému původnímu narativnímu statu quo, jak zmiňuje Mittell.<sup>172</sup> Naproti tomu u Katrine šlo celkově o neperspektivní vztahy – ať už ženatý Ole, instruktor spinningu Benjamin, s nímž neměla nic společného nebo příležitostný sex na jednu noc s Alexem. Navíc sama její matka jí vzhledem k zanedbávání syna řekne, že se někdy chová jako dítě, což jí řekl již dříve Kasper v jiném kontextu. Lze tedy usuzovat, že v oblasti partnerských vztahů Katrine kromě edukace prochází též růstem, jelikož postupně dozrává ze své naivity, až nakonec ztrácí víru a iluze.

V rámci své proměny prochází Katrine ke konci třetí řady důležitými zkouškami, a to jak v rovině pracovní, tak osobních vztahů. V předposledním díle si v poslední chvíli rozmyslí použití kompromitujících materiálů, které jí důrazně doporučil Kasper. Ona však zůstane věrná sobě, ideám Birgittiny strany a v neposlední řadě názoru ekonomického poradce Søren Ravna. Zdá se, že tento o dvacet let starší muž je jediný, kdo dokáže Katrine zklidnit a ukotvit. Přesto když u něj zůstane přes noc a on ji ráno zve na snídani se svými dětmi, Katrine z obav bez rozloučení odejde a pak si vymýšlí argumenty. Její dozrání v osobním životě je pak demonstrováno, když v závěru seriálu tuto zkoušku opakuje a tentokrát obstojí, čímž je její oblouk dokonán.

### **5.3 Torben Friis**

V prvních dvou řadách sloužila vedlejší postava Torbena Friise, šéfa televizního zpravodajství ve veřejnoprávní TV1, zejména jako kontrast pro postavu Katrine. Ve

---

<sup>172</sup> Viz MITTELL, cit. 13, s. 135.

třetí řadě se však z důvodu potlačení role Kaspera Juula a odchodu Katrine z médií stal třetí hlavní postavou, což znamenalo výrazné oživení či překvapení v seriálem nastavených konvencích. Torben získal vlastní sezónní oblouk a vyprávění začalo věnovat více času i jeho osobnímu životu, o němž jsme do té doby nevěděli nic. Ve třetí řadě tedy dochází k detailizaci jeho postavy, zjišťujeme, že má manželku a dvě děti. Podobně jako další hlavní postavy i on příliš nezvládá vybalancovat práci a osobní život. Dostane se proto do manželské krize, kterou začne „řešit“ poměrem se svojí zástupkyní Piou.

Zároveň vyprávění z jeho perspektivy ukazuje, co obnáší jeho pracovní pozice, tedy nutnost vyvažovat tlak který na něj vyvíjí vedení a zároveň požadavky jeho podřízených. Pro diváka to znamená spojení s postavou a na rozdíl od Katrine chápe jeho jednání a motivace. Konflikt, v němž se Torben nachází, se stupňuje zejména kvůli příchodu nového programového ředitele, jímž se stane mladý všeználek Alex Hjort. Ten ohrožuje Torbenovu pozici a představuje nového antihrdinu v rámci fikčního světa médií. Jde o spíše výkonnostně orientovaného manažera, a Torbena proto nutí podřizovat vysílání požadavkům sledovanosti. To se nelíbí zpravodajskému týmu, který si nárokuje, aby se vůči němu Torben vymezil. Jenže Alex je zřejmý manipulátor využívající své pozice a zosobňuje tak modelový příklad toho, co se stane, když se k moci dostane nepovolaný člověk. To také může kontrastovat s postavou Birgitte a celkově politickou linkou.

Torben tedy v průběhu třetí řady čelí více či méně úspěšně mnoha zkouškám. Tlak, kterému je vystaven, vrcholí v osmadvacátém díle, kdy mu manželka po odhalené nevěře zabaví klíče od domu a posléze ho Alex těsně před přímým přenosem psychicky zdeptá. Torben proto při vysílání selže a následně se zhroutl kolegovi moderátorovi Ulrikovi do náručí. Tím se mu jednak vrátí, když napomohl v předchozím díle zostuzení Birgitte, zároveň je tato situace vrcholem Alexovy manipulace a představuje Torbenův pád na dno. V následujícím díle jejich protichůdné názory vygradují, když Alex přímo zasahuje do podoby vysílání. Torben se konečně vzmuží, dostojí svým zásadám a i s vědomím rizika jeho příkazy odmítne. Začne se chovat odpovědněji, omluví se Pie a opět se věnuje dětem. Posléze čelí důsledkům svého rozhodnutí, když ho z práce vyhodí. On si ale konečně může vážit sám sebe a dá přednost rodině. Teprve v tuto chvíli se za něj

postaví jeho podřízení Hanne a Ulrik, kteří na vedení odmítnou dělat volební zpravodajství bez něj. Torben je proto povolán zpět, naopak Alex je odejit, čili zlo je potrestáno. Torbenův oblouk tedy končí znovunastolenou rovnováhou a uspokojivě pro diváka.

#### **5.4 Postavy ostatních politiků**

Politici představitelé se ve většině epizod objevují v souvislosti s epizodním politickým problémem, který je zrovna řešen. To je podmíněno i strukturou vyprávění, jelikož témata jsou za sebou skládána tak, aby se střídaly jednotlivé resorty, a tím dostaly prostor různé postavy, které divák postupně poznává. To přispívá pestrosti a realističnosti, stejně jako snaha o rozložení postav napříč širokým politickým spektrem.<sup>173</sup> Avšak zatímco u postav hlavních a důležitých vedlejších je výrazná snaha o realističnost, epizodní a navracející se postavy ostatních politiků a některé vedlejší postavy z TV1 jsou často stylizované a (stereo)typizované. Zploštěním těchto postav je divák veden k tomu, aby fandil hlavním hrdinkám, protože ve srovnání s ostatními jsou nejlepší volbou. Tato konstrukce je podpořena i tím, že jim vyprávění věnuje více času a divák tak má možnost se s nimi blíže seznámit a vybudovat vztah, zatímco ostatní postavy bývají zjednodušené na záporné postavy, případně je v některých dílech naznačena ambivalentnost, ale jen výjimečně vzbuzují sympatie.

O epizodních a navracejících se postavách se informace dozvídáme často ještě před tím, než máme více možností postavu osobně poznat, a to skrze dialogy jiných postav. Například o Michaelu Laugesenovi, zpočátku předsedovi Strany práce, maskérka hned v úvodní sekvenci prohlásí, že jí připadá jako pojišťovák. Toto pejorativní přirovnání může konotovat jeho vlastnosti, chování, charakterové rysy. Díky tomu k němu zaujímáme stanovisko spíše záporné postavy, což se postupem času potvrzuje. Při rozhovoru s Kasperem na terase parlamentu, kam ho pozval na kubánský doutník, Laugesen ostentativně močí s komentářem, že chce pochcat naivní ideu demokracie, což nejspíš slouží jako potvrzení jeho ideologického smýšlení. Vůbec je zde častá doslovnost, a tak Laugesen ihned vysvětluje svůj postoj. V zemi dle něj rozhoduje partička podnikatelů, novinářů a politiků, a dokud mezi ně patří, je mu jedno jak tomu říkají. Laugesen proto tvoří

---

<sup>173</sup> Viz s. 28–33.

morální protipól hlavní hrdinky – je to prospěchář postrádající politické ideály a nebojí se to přiznat. Je konstruován jako suverén bez špetky svědomí, často se chová teatrálně, rasisticky, užívá vulgarismy a zajímají ho témata vyvolávající prudké emoce. Vzhledem k tomu posléze příkladně reprezentuje bulvární média.

Zajímavou postavou v politickém světě je dále například nacionalista Svend Åge Saltum, předseda Strany svobody. Leccos o něm prozrazuje již vzhled – detailní záběry zdůrazňují jeho praktické anatomické mokasíny s proužkovanými ponožkami a krátké kalhoty. Pro jeho zavalitou postavu je typická pomalá houpavá chůze. Často dělá přihloupilé narážky a vtipy, ať už se ptá, co vlastně dělá spin doktor nebo komentuje fenomén mobilních telefonů. Má venkovské kořeny, je mu 64 let, takže by mohl být vrstevníkem Benta. Za objektivní korelát by se dala považovat dýmka, kterou si příležitostně zapálí. Reprezentuje ideologii své krajně pravicové strany a jeho hlavní starostí jsou proto dánští důchodci, naopak silně se vymezuje proti imigrantům. Více se s ním seznámíme při povolebním vyjednávání ve druhém díle. Birgitte je v té době ještě v nové roli nezkušená, což Saltum okamžitě vycítí a okomentuje. Vznese otázku, proč nejedná jako vítěz. Následně jí vyjmenuje, v čem se neshodnou – což je víceméně všechno. Dodá, že v jejich kulturně-radikálním světě je on ztělesněným zlem, takže by s ním neměla ztrácet čas. Představuje tedy její ideový protipól. Takže je poměrně překvapivé, když jí následně udělí radu – při jednání, které vede, by si měla sednout do čela stolu. V dalších scénách vidíme, že toto jeho doporučení Birgitte skutečně poslechne. V závěru první řady dokonce Saltum Birgitte mimo kamery pochválí za projev a v závěru druhé řady je z jeho komentáře po dalším jejím projevu zřejmé, že jí v tu chvíli fandí více, než Larsi Hesselboeovi (ačkoli ten je také zástupcem pravice). Tím vším je naznačena jeho ambivalentnost.

Avšak jakákoli pozitiva, která by divák mohl k jeho postavě přiřadit, vyprávění velmi brzy „přebije“ nějakým jeho jednáním, které jej opět řadí do kategorie záporných postav. S oblibou používá expresivní až urážlivé výrazy, má předsudky a šíří nenávist. Birgitte jej považuje za fašistického burana. Kritiku k jeho postojům mu přímo sdělí jak Kasper, tak posléze Birgitte v 16. díle, paradoxně se mu pak všichni musí omluvit. Když je Birgitte donucena s ním zůstat sama v pracovně, Saltum sice stále ztělesňuje ono zlo, v krizové situaci jí přesto

nabídne občerstvení a chová se relativně mile. Birgitte ale shrne, že to, jak vystupuje, není politika, ale manipulace a nekonstruktivní jednání. Pro Saltuma jsou typické populistické praktiky a novinářům často neodpovídá na to, na co se ptají, ale místo toho pronáší řeči naprosto mimo téma. V televizním zpravodajství jej označují za zpátečnického pravičáka, avšak jako televizní show slouží dobře. Jeho charakteristiky vygradují ve třetí řadě, kde je na jednu stranu vykreslen jako děsivě bezcitný tyran prasat ve velkochovech, posléze zase působí jako spíše groteskní komická figurka, když chce přesunout pultík v televizním studiu na místo, kde vždycky býval, nebo když si zpívá na schodišti v Christiansborgu. Jeho postava reprezentující minulou dobu nakonec vyznívá spíše tragikomicky, jelikož spěje ke svému politickému konci, což sám Saltum naznačí v dialogu Kasperovi slovy, že nikdy neví, které volby jsou jeho poslední. Posléze jej skutečně nahradí ve vedení strany jeho mladá oponentka.

Postavy ženských političek jsou stylizovány zejména tak, aby vynikl kontrast mezi nimi a Birgitte. Ta má smysl pro humor, v práci je profesionálka a ve světlých chvílích ji můžeme vidět chovat se lidsky. Oproti tomu ostatní ženské političky jsou konstruovány buď jako prospěcháčky využívající ženské zbraně (Henriette Klitgaard, Benedikte Nedergaard) nebo naopak jako tvrdé a strohé, často i ve smyslu stereotypních představ o feministkách, které jsou při cestě za mocí neústupné a neschopné kompromisu (Pernille Madsen, Anne Sophie Lindenkroner, Aicha Nagrawi). Samostatným případem je pak Yvonne Kjær z Nové pravice, kterou Kasper označí za „starou snobku“. Popsané charakteristiky postav se většinou odhalí v rámci jedné nebo dvou epizod. Výjimku tvoří postava Nete Buch ve třetí řadě, která ač má od začátku prvky z první zmíněné kategorie (u postavy je zdůrazněna hereččina vyvinutost velkými výstřihy, nosí minisukně a celkově se chová uvolněně k ostatním postavám), poměrně dlouho je vyprávěním konstruována jako věrná členka týmu, která projevuje při zakládání strany zprvu stejný entuziasmus jako Birgitte a Katrine. Ukazuje také svoji lidskost, například když vřele obejmě Birgitte poté, co jim oznámí, že má rakovinu. Svoji inteligenci a vzdělanost prokáže v televizní debatě. Ačkoli vyprávění nabízí občasná vodítka, je poměrně překvapivé, když nakonec Nete ve 28. epizodě skutečně zradí Birgitte. Nete své činy odůvodňuje to tím, že ji zklamala, když se sešla před lídrem opozice, ve skutečnosti ale chtěla moc a prosadit se.

Zmíněné polidštění postavy Nete souvisí celkově s konstrukcí nových postav ve třetí řadě, které tvoří Birgittiny spolupracovníky, nikoli protivníky. Mají podobný ideový základ a jde jim o novou stranu dávající naději na změnu. Oproti dřívějším postavám ostatních politiků k nim můžeme snáze zaujmout sympatie. Jon Berthelsen je přiznaný gay a vegetarián, který se pro dobro strany zúčastní postupné předvolební televizní show. (navíc jako jediný vystoupil na začátku proti Krusemu? spolu s Nete...samo mimo Birgitte - ověřit). Erik Hoffmann představuje staršího zkušeného politika, který vyjádří obdiv Birgitte, a za manželku má mladší etiopskou právničku. Další je muslimka Nadia Barazani, která je chytrá, ale má radikálnější názory. Søren Ravn sice nakonec do politiky nevstoupí, ale přesto jeho postava chytrého ekonoma s problematickou minulostí naplňuje tento vzorec. Všichni mají své profesní kvality a k tomu jsou vykresleny jejich osobní charakteristiky, díky nimž působí více lidsky.

## 5.5 Paralely mezi postavami

Ačkoli v seriálu *Borgen* dochází v rámci dramatu zejména ke konfliktům pramenícím z kontrastních charakterů a motivací postav, vyskytují se zde také významné paralely v rámci světa postav. Stěžejním příkladem jsou podobnosti mezi Birgitte a Katrine. Ač v jiném prostředí a jiného věku, spojuje je množství paralel. Obě se víceméně díky náhodě dostanou na začátku seriálu do náročné pracovní pozice, která je pro ně nová. I když se obě dopouštějí chyb, postupně se naučí, jak v dané roli uspět, a to i za pomoci svých mentorů. Jak Birgitte tak Katrine jsou v jádru idealistky, možná trochu naivní. Politiku i novinářinu chtějí dělat „správně“. Mají své zásady, kterým se sice někdy zpronevěří, nakonec ale obstojí a zůstanou sobě věrné. Birgitte se pro ideály vrací do politiky, opouští centristy a zakládá vlastní stranu (ačkoli lze samozřejmě spekulovat, nakolik jsou tyto činy vedeny i jinými motivacemi), Katrine pro ideály opouští Ekspres a dvakrát TV1, přidává se k Birgitte, i když je to finančně nejistá pozice. Jejich idealismus je tedy završen jejich spolčením ve třetí řadě, protože sdílejí stejné názory a hodnoty. Jelikož se však jejich postavy vyvíjejí nezávisle na sobě, dochází k výrazným kontrastům ve vyprávění, když např. vidíme Katrine, která pro své zásady opustí TV1, zatímco Birgitte ve stejnou dobu dělá vše pro to, aby se ve funkci udržela, a činí v zájmu zachování vlády a vlastní moci čím dál větší kompromisy a oběti.



Jejich horlivost v práci, kdy si poctivě chtějí dělat vše samy, je příkladně vykreslena v deváté epizodě. Zde je tato paralela zvyrazněna i střihovou skladbou, kdy sledujeme ve střídajících se obdobných scénách Birgitte a Katrine, jak nezávisle na sobě přicházejí na stejné informace. Oběma je také doporučeno, aby si nechaly pomoci od ostatních, což odmítají. Jejich urputný přístup je někdy až nepříjemný, v horším případě ubližuje jiným postavám. Obě se však musí prosazovat v jinak spíše mužském prostředí a bojovat s předsudky a sexismem (o čemž bude řeč v kapitole Témata). Podobnosti lze vysledovat i v osobním životě, kde jsou sice také do velké míry idealistky, avšak po životních zkouškách jsou více opatrné, pokud jde o nové vážné vztahy. Obě se musely vyrovnat se ztrátou svých osudových mužů (Phillip, Kasper) s nimiž mají děti. Birgitte, která si touto fází prošla před Katrine, jí předává cenné rady v rámci osobního života, díky čemuž jí patrně Katrine zvládne rychleji a snadněji. Následně hledaly samy sebe, až našly nové dospělé vztahy s muži, kteří jsou se sebou oproti těm předchozím srovnání, dokážou jim být skutečnou oporou a i přes jejich protesty se o ně starají (Jeremy, Søren). Nutno dodat, že problémy se skloubením pracovního a rodinného života včetně manželské krize a krátkého odchodu z práce se týká také postavy Torbena ve třetí řadě, takže lze vysledovat paralelu i v tomto případě.

V této kapitole byly rozebrány postavy a jejich vztahy, které jsou pro vyprávění seriálu *Borgen* klíčové. Postavy jsou také důležitým žánrovým prvkem. V seriálu se vyskytují postavy politiků a političek, postavy ze světa médií a postavy rodinných příslušníků postav z obou organizačních subsvětů. V rámci dekonstrukce a zkoumání proměn postav bylo zjištěno zajímavé poznatky. Zatímco u postav hlavních a důležitých vedlejších je dbáno na realistické ztvárnění, u některých postav vedlejších a většiny navracejících se postav ostatních politiků jsou tyto často stylizovány a (stereo)typizovány. Bývají zjednodušené na záporné postavy, případně je v některých dílech naznačena ambivalentnost, ale jen výjimečně vzbuzují sympatie, což se proměňuje až ve třetí řadě díky celkové proměně v rámci fikčního světa. Díky tomu je divák veden k tomu, aby fandil hlavním hrdinkám i přes občasné zakolísání spolčení s nimi. Pokud jde o proměny, týkají se zejména hlavních postav. Procházejí edukací (Birgitte, Katrine) a růstem (Laura, Katrine). Postava Birgitte se také pod vlivem své práce v politice často dostává na hranici transformace, na které balancuje, nakonec se však vrátí zase k sobě. Kontrast

k těmto postavám tvoří Kasper, který se sice o proměnu snažil, nicméně nakonec se navrátil ke svému původnímu statutu quo. Závěrem byl nastíněn možný paralelismus mezi postavami, který se týká především postav Birgitte a Katrine.

## 6 Prostředí

Prostředí je jedním z prvků mizanscény. Tento pojem, původně používaný v divadelní sféře, definují pro teorii filmu Bordwell a Thompsonová jako: „*Všechny prvky umístěné před kamerou, které mají být natočeny: prostředí, rekvizity, osvětlování, kostýmy, masky a figury*“.<sup>174</sup> Butler přebírá tuto definici mizanscény ve smyslu uspořádání objektů před kamerou pro potřeby televize. Mizanscéna je podle něj základním stavebním kamenem narativu fikčních pořadů. Ovlivňuje naše vnímání postav, ještě než začnou mluvit nebo také usměrňuje a formuje naše chápání informací ve zprávách.<sup>175</sup> Mizanscéna tedy komunikuje významy divákovi. Podílí se na vyprávění ve fikčních pořadech (přispívá ke konstrukci postav, nastínění témat) a chápání informací ve zpravodajských pořadech. Dále podléhá ekonomickým, technologickým a estetickým zájmům. Butler také zdůrazňuje, že mizanscéna v televizi je zprostředkovávána pouze skrze kameru, proto musí být všechny její prvky navrženy přímo k tomuto účelu.<sup>176</sup> Vzhledem k tomu, že některé jmenované prvky již byly rozebírány v kapitole o postavách, nyní budou popsána zejména užitá prostředí a jejich funkce v seriálu. Typická prostředí vytvářejí významné ikonografické prvky pořadu, jelikož se podílejí se na utváření žánrového zařazení tím, že naznačují určité charakteristiky, atmosféru, témata a postavy.

Nejdůležitějším prostředím seriálu *Borgen* a zejména pak jeho politického subsvěta je Christiansborg, hovorově Hrad. Tento neobarokní palác byl postavený mezi lety 1907 – 1928 v centru Kodaně. Budova je sídlem dánského parlamentu, což zahrnuje sněmovnu, kanceláře, konferenční místnosti a pracovnu premiéra. Je bohatá na štukovou výzdobu, dřevěné vyřezávání a obrovské prostory. Jak uvádí Hammerich, tvůrci řešili, nakolik by se seriálový Christiansborg měl podobat tomu reálnému. Chtěli, aby prostředí působila věrně, a proto se snažili docílit natáčení alespoň některých scén ve skutečné budově. Ani přes opakované žádosti však nedostali povolení, dovolili jim natáčet pouze venku před palácem. Veškeré interiéry proto musely být postaveny ve studiích DR. Producentka za těchto podmínek požadovala, aby natočili co nejvíce materiálu ve studiu, jelikož tím se

---

<sup>174</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 641

<sup>175</sup> BUTLER, cit. 8, s. 93.

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 112–113.

ušetří jak čas, tak peníze.<sup>177</sup> Hammerich shrnuje, že dvacet pět procent prvních dvou sezón seriálu se proto odehrálo v prostorách úřadu vlády a aby tvůrci docílili toho, že prostory budou působit rozlehleji, než ve skutečnosti byly, jejich dispozice byla vytvořena co nejvíce jako labyrint.<sup>178</sup>

Mezi jednotlivá užívaná prostředí vládního úřadu patří výtah, ochranka, recepce/přijímací kancelář, pracovna premiérky, koupelna, chodby a Zrcadlový sál. Prostory jsou dispozičně rozděleny na dvě oblasti – jednou je bezpečnostní oblast za skleněnými dveřmi. To je oficiální vstup do Hradu a je to také místo, kudy vcházejí novináři. Oblast vně dveří vede do Zrcadlového sálu, kde premiérka dává komentáře lidem od tisku, například cestou na tiskovou konferenci.<sup>179</sup> Důležité pro ikonografii pořadu jsou zejména chodby, pracovna premiérky a Zrcadlový sál, proto si tato prostředí přiblížíme (pro lepší představu viz obr. 3, s. 143).

Pro Christiansborg i seriál *Borgen* je důležitým ikonografickým prvkem tzv. červená chodba, nazývaná tak patrně kvůli svým červeným zdem. Jde o místo, kudy politici často procházejí obklopeni novináři. Hammerich prozrazuje, že vedoucí výpravy vymyslel, že ji vytvoří z chodby mezi dvěma studiemi. Vznikla tak chodba v chodbě se stěnami, stropy, koberci, lampami a nábytkem. Jelikož byla skutečná chodba únikovou cestou, museli vše postavit z nehořlavého materiálu. I přes potíže se červená chodba stala téměř identickou kopií reálné chodby v Christiansborgu. Toto prostředí se používalo i na různé meetingy a oslavy, často jej proto přetvářeli na zcela jiné místnosti a museli tak měnit vybavení, obrazy, nábytek. Nejčastěji však chodba sloužila pro dynamické scény přesunů, kde postavy jdou z jednoho místa na jiné.<sup>180</sup> Příkladem snahy tvůrců o věrnost a zároveň finanční šetrnost jsou pak zde užití lampy. Hammerich odhaluje, že reprodukce originálních designerských lustrů z reálné chodby byly vytvořeny ze dvou hula hop obručí a čtyř levných svítlen.<sup>181</sup> Pokud jde o chodby ve studiu obklopující pracovny, jsou tyto oproti červené chodbě bílé s červenými koberci. I zde je tedy zachována bílo-červená kombinace barev.

---

<sup>177</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 115–121.

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>179</sup> Tamtéž, s. 126.

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 123–124.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 123–124.

Jak říká Hammerich, dlouhé chodby byly pro tvůrce prioritou, jelikož scény obsahují rozsáhlé dialogy. Chodby jsou proto tak dlouhé, jak místo a rozpočet dovolily, avšak ani to vždy nedostačuje. Chůze po chodbách proto prodlužovali trochu nerealistickými oklikami dovnitř a ven z různých místností.<sup>182</sup> Snem tvůrců však bylo vytvořit rozsáhlé chodby, které by jim umožnily zrealizovat tzv. *walk-and-talk* scény. Pro diváky je pak obtížnější se v takovém prostoru zorientovat, postavy mohou vcházet a vycházet z pracoven a chodeb a vždy se objevit na jiném místě, dodává Hammerich.<sup>183</sup> Prvek zvaný „walk and talk“, česky doslova „chodit a mluvit“ (někdy též „peda-conference“ nebo „pedeconference“), je technika natáčení, kterou zpopularizoval Aaron Sorkin. Nejprve ji použil v seriálu *Sports Night* (*Studio sport*, 1998) a posléze rozvinul v seriálu *The West Wing* (*Západní křídlo*, 1999-2006).<sup>184</sup> Jak říká např. McCabe, zde tento prvek utvořil vizuální značku pořadu.<sup>185</sup> A jelikož Hammerich opakovaně zmiňuje, že *The West Wing* byl „tajným“ vzorem tvůrců *Borgen*, je zde tato technika hojně užívaná.<sup>186</sup>

Scény walk and talk jsou obvykle konstruovány tak, že v dlouhých steadicamových záběrech postavy svižně kráčejí chodbami a přitom vedou ve spěchu rozhovor. Jak uvádí web TV Tropes, walk and talk slouží k tomu, aby scéna byla více energická nebo ukázala, jak jsou postavy zaneprázdňené. Většinou se užívá polodetail dvou osob.<sup>187</sup> McCabe dodává, že dlouhé steadicamové záběry walk and talk také umožňují seriálu vizuálně kompenzovat to, čeho se televizní produkce většinou musejí vzdát a co užívají komerční rivalové jako HBO nebo celovečerní filmy – rozsáhlé natáčení v reálných lokacích.<sup>188</sup> Použití této techniky spolu s pečlivě vytvořenou vizuální kvalitou vytváří dle McCabe mizanscénu, která vyvolává obraz a „pocit“ politické moci.<sup>189</sup>

Zřejmě i proto jsou chodby často v tomto kontextu označovány za „chodby moci“. Zároveň se však jedná o anglický idiom, kdy „corridors of power“ má také

---

<sup>182</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 126.

<sup>183</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>184</sup> *Walk and Talk* [online]. TV Tropes. January 10, 2019 [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/WalkAndTalk>>

<sup>185</sup> McCabe, cit. 20, s. 60.

<sup>186</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 123.

<sup>187</sup> Viz cit. 184.

<sup>188</sup> McCabe, cit. 20, s. 63.

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 60.

obecnější význam a odkazuje k vyšší úrovni vlády, kde jsou přijímána nejdůležitější rozhodnutí.<sup>190</sup> Nicméně i přesto platí, že zmíněná červená chodba je v jistém smyslu chodbou moci. Např. v závěru sedmé epizody tímto prostorem prochází premiérka v doprovodu Benta, Kaspera a dvou bodyguardů. Postavy v americkém plánu energicky kráčí chodbou rozprostřenou po celé šířce záběru, takže působí jako pohyblivá masa, zabírající celou chodbu. V protizáběru jde proti nim bývalá premiérčina politická kamarádka Anne Sophie Lindenkroner, kterou po předešlých peripetích Birgitte ani nepozdraví, natož aby se na ni usmála jako dříve a celá scéna působí jako demonstrace Birgittiny moci (nad ní).

Dalším stěžejním prostředím z Christiansborgu je pracovna premiérky. Hammerich podotýká, že zde byly výrazné požadavky na autenticitu, avšak nejde o identickou kopii skutečné premiérské pracovny. Scéna je totiž otočená a tvoří jen dvě třetiny originální velikosti. Nicméně místnost si vypůjčila styl a většinu vizuálních charakteristik z reálné premiérské pracovny. Hammerich uvádí, že tomu, že jde spíše o blízkou nápodobu než identickou kopii reálného prostředí, je také zdůrazněn fikční aspekt seriálu. Tvůrci například změnili barvy v pracovně – místo šedých tónů v reálné místnosti dodali do fikčních prostor tlumenou zelenou a mahagon, čímž chtěli posílit solidnost a autoritativnost prostor. Design interiéru následuje realitu v typické směsici solidního konzervativního stylu z doby okolo 1910 s příkladem moderního designu dánského nábytku, ozdobené moderními dánskými lampami firmy Le Klint a lustry značky Louis Poulsen. Mizanscéna tak zároveň sloužila jako propagace dánské kvality a řemeslné zručnosti. V pracovně se také objevují čerstvé řezané květiny<sup>191</sup> (viz obr. 4, s. 143).

Zrcadlový sál měl mnoho různých využití. Premiérka zde pořádá každotýdenní tiskové konference. Při nich tvůrci používali pódium, které posléze dostalo i premiérské logo a židle umístěné v řadách. Někdy tato místnost slouží také jako jiný jednací sál a může být transformována ve zcela jinou místnost – např. zavěšením barevných panelů. Kupříkladu červené panely byly používány k vytvoření stranické kanceláře Strany solidarity. Hammerich odhaluje, že jelikož

---

<sup>190</sup> Viz *The corridors of power* [online]. Cambridge Dictionary. [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/corridors-of-power>>  
Srov. *The corridors of power* [online]. The Free Dictionary [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://idioms.thefreedictionary.com/the+corridors+of+power>>

<sup>191</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 126.

nemohli točit ve skutečném sále parlamentu, postavili pro tento účel dvě dřevěné stěny ve studiu, přičemž kameraman pak musel dávat pozor při rámování scén, aby to vypadalo uvěřitelně. Nábytek, zrcadla a lampy byly vypůjčeny z reálného Úřadu vlády. Poté, co tam došlo k výměně za nový nábytek, bylo tvůrcům umožněno používat starý nábytek ze Zrcadlového sálu po celé tři sezóny. Také si vypůjčili stará zrcadla, lustry, obrazy a další věci, které by si jinak nemohli dovolit, a tento nábytek dle producentky zvýšil úroveň realističnosti fiktivního úřadu vlády a stal se součástí vizuálního vzhledu seriálu.<sup>192</sup>

Dalším palácem, který má v ději svou roli, je venkovský zámek Marienborg, oficiální letní premiérská rezidence. Hammerich uvádí, že ve skutečnosti však muselo být natáčeno na jiném zámku, který byl reálnému podobný.<sup>193</sup> Ve třetí epizodě pozve premiérka na Marienborg předsedkyni Nové pravice Yvonne, od níž potřebuje podporu a spoléhá na to, že vznešené zámecké prostory na ni zapůsobí. V osmém díle slouží prostory jako kulisa pro gradaci manželské a rodinné krize, což je zvýrazněno např. v sekvenci společného oběda. Je zahájena vertikální panoramou od ozdobného stropu až k velikému oválnému stolu, u něž postavy sedí. Jak rozměry místnosti, tak rozlehlost zpola nevyužitého stolu dokresluje odcizenost postav. V devátém a desátém díle pak zámek slouží jako útočiště samotné Birgitte. Typické charakteristiky zámecké budovy ale také osamělost Birgitte podtrhuje v úvodu desátého dílu záběr enfilády, v níž premiérka osamocně sleduje televizi.

Kromě celkových záběrů na palác jsou obvyklé také záběry na vysokou věž patřící do hradního komplexu. V případě, že jsou na ní umístěné dánské vlajky, přispívá to k zasazení do časoprostoru, podtrhuje národní příslušnost, a tedy přispívá k snaze o věrohodnost. Samotná věž je se svými sto šesti metry nejvyšší věží v Kodani a od roku 2014 je zdarma přístupná veřejnosti.<sup>194</sup> Kromě ustavujících záběrů se na ni podíváme spolu s postavami ve druhém díle, kdy zde Bent dělá Birgitte přednášku o moci. To symbolicky koresponduje jednak s výškou věže a také s výhledem na celé město. Kromě interiéru byly často užívány i exteriéry. Důvodem dle Hammerich bylo zejména to, že vedení televize považovalo seriál za

---

<sup>192</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 127-131.

<sup>193</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>194</sup> *The Tower, Christiansborg Palace* [online]. VisitCopenhagen – Official tourist guide to holiday in Copenhagen [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://www.visitcopenhagen.com/copenhagen/tower-christiansborg-palace-gdk917422>>

kontroverzní a drahý projekt. Otázka financí byla důležitá i pro producentku, a tak se snažila tvůrce přimět, aby hledali i jiné venkovní lokace pro natáčení politických schůzek, za což ovšem sklidili kritiku kvůli nerealističnosti.<sup>195</sup> Nicméně seriál je fikce a tyto scény fungují jako oživení. Již dříve bylo zmíněno oblíbené místo Birgitte a Benta pro jejich schůzky – kašna před Christiansborgem. Celé nádvoří přitom působí čistě a upraveně včetně stromů zastřižených ve stylu francouzských zahrad. K prostředí Hradu patří také Mramorový most, na němž občas probíhají tajná setkání. Ozvláštňující jsou i schůzky premiérky s ministry na různých zákoutích v okolí Hradu či podloubích jízdárny, kde často probíhají scény walk and talk. Ty však nejpřirozeněji působí v parcích nebo na ulici, což nebylo zas tak časté. Občas se postavy procházejí také po nábřeží. Např. v prvním díle třetí řady, tedy v 21. epizodě lze při chůzi Katrine s Birgitte zahlédnout i známou sochu malé mořské víly, která je jedním ze symbolů Kodaně.

S majestátní historickou budovou Hradu plnou krásných interiérů kontrastuje ve třetí řadě provizorní pracovna Nových demokratů, která se nachází ve vlhkém suterénu. Jak se strana postupně více ustavuje, zabydlují se pozvolna i tyto původně chudé prostory moderním kancelářským nábytkem. Starobylý kamenný Christiansborg dále vytváří kontrast s moderní budovou Ekspresu a ještě častěji s budovou televizní stanice TV1, která je ze skla a oceli. Mezi typická prostředí TV1 patří zejména newsroom, televizní studia, Torbenova kancelář, kontrolní místnost, maskérna. Méně často se objevují toalety, jejichž unisex charakter je využit sporadicky, dále fitcentrum a chodba.

Lze zde spatřit jeden rozdíl od politického subsvěta. Jak uvádí Hammerich, televizní stanice se neměla podobat reálné DR. Tvůrci proto našli prostory s nízkými stropy a vybavili je odlišným nábytkem. Všude kde to šlo, zavěsili televizní obrazovky (což ostatně platí i pro Hrad) Iluze byla kompletní díky užití titulků zpráv v dolní části obrazovky, které představovali fiktivní novinové titulky. Jako televizní studia posloužily koncertní sály DR. Jeden kompletně červený, který se používal jako pozadí pro dramatictější scény např. v díle o volbách, další menší byl černobílý a sloužil jako hlavní zpravodajské studio v TV1. Avšak produkčně to bylo náročné – nedostatek zázemí pro natáčení, chybějící stopní světla atd., takže tu

---

<sup>195</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 81.



natočili jen první dvě epizody. Od třetí epizody se mohli přesunout na natáčení do reálného televizního studia, které mělo výborné zázemí, a natočili zde televizní scény všech zbývajících epizod.<sup>196</sup>

Srdcem televizní stanice je newsroom. V každém díle můžeme vidět porady postav z televizního subsvěta u stolu, kde se rozdělují úkoly pro jednotlivé reportéry/moderátory. Jde o open space kancelář, v níž pracuje mnoho lidí a dle Hammerich to tedy působí podobně ohromně jako Christiansborg, jen je to víc moderní.<sup>197</sup> Důležitým aspektem newsroomu jsou blikající obrazovky se snímky z celého světa. Přestože tyto obrázky neměly žádnou funkci v ději, Hammerich zdůrazňuje, že pocit nekonečného zpravodajského toku je důležitou součástí newsroomu. Dodává, že jelikož pozdější použití počítačových vizuálních efektů by zabralo příliš času, chtěli použít záběry z archivu, ty však nepostačovaly, takže z těchto důvodů fiktivní zprávy pro účely seriálu vytvářeli. Přesto jich měli nedostatek, a proto s nimi museli šetřit.<sup>198</sup> Pokud jde o televizní studio, jednotlivé zpravodajské relace jsou odlišeny rozdílně barevnými logy TV1 na zadní stěně studia – žlutou pro ranní, červenou pro večerní a zelenou pro noční/volební. V případě rozhovorů je součástí mizanscény studia pro televizní ikonografii typická červená pohovka pro hosty a také červené křeslo, v němž sedí moderátor.

Dalším typickým prostředím je produkční kontrolní místnost s mnoha obrazovkami plnými střídajících se snímků z kamer (viz obr. 5, s. 144). Ačkoli Hammerich zmiňuje, že tato místnost byla malá a natáčení proto náročnější, domnívá se, že pomohla realističnosti televizních scén.<sup>199</sup> V první sezoně je také důležitým prostředím maskérna, která dotváří zákulisí a i přes přepálenou světelnost je konstruována jako přívětivé místo, zejména díky postavě maskérky, která si s líčenou osobou povídá. Kasperovi nabízí alkohol na uvolnění, pro Katrine jde o jediné místo v práci, kde se zhroutí. Maskérna tedy tvoří zázemí. I zde lze sledovat televizní obrazovku. Sama maskérka působí jako žena z lidu, zároveň je profesionálka, když zakryje v desátém díle Birgittino zranění. Ve druhé řadě se však prostředí maskérny zcela vytrácí a navrací se krátce až ve třetí řadě zcela účelově

---

<sup>196</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 139-141.

<sup>197</sup> Tamtéž, s. 136.

<sup>198</sup> Tamtéž, s. 147.

<sup>199</sup> Tamtéž, s. 137.

pouze pro 27. díl. Ve třetí řadě přibude kreativní pracovna, v níž se schází nový programový ředitel Alex s Torbenem. Místnost je vybavena nepraktickým nepohodlným nábytkem, který ač má podněcovat tvořivost, slouží zejména jako ukazatel nehostinnosti tohoto prostředí.

Celková věrohodnost TV1 je posílena stříhovou skladbou. V různém pořadí se střídají záběry ze studia, jaké můžeme vidět na obrazovce, poté záběry jednotlivých aktérů ve studiu, (které navozují pocit, jako že tam jsme také), častý je záběr skrze snímající kameru, kdy tento záběr je vzápětí přiznaný snímáním přes rameno fikčního kameramana. Tím je akcentován vícekamerový systém. Do toho vidíme dění ve studiu na obrazovkách v kontrolní místnosti, které se střídají se záběry na jednotlivé postavy ve studiu nebo v kontrolní místnosti. Snaha o realističnost je posilována neustálými odpočty do začátku přímého přenosu a připomínkami, že je to naživo. Zároveň však vyprávění opakovaně ukazuje poměrně omezený počet postav z televizního zpravodajství, což připomíná, že zdejší prostředí je fikce.

Podobně jako v případě politického subsvěta se v televizním vyskytlo několik exteriérů. Na střechu budovy chodívá kouřit Torben a Katrine mu zde sděluje citlivé novinářské informace. Dalším ozvlášťujícím prostředím je parkoviště a temné podzemí, kde opět probíhají tajné schůzky a tyto prostory často fungují pro budování napětí. V první půlce druhé řady je také podstatným prostředím interiér Ekspresu, jelikož tam pracuje Katrine. Hammerich odhaluje, že jako zdejší newsroom použili tvůrci kanceláře archivu DR.<sup>200</sup> Budova je rovněž moderní, prosklená a interiér světlý a velký. Při vchodu do kanceláře jsou umístěny výtisky bulvárního deníku, jehož font je červený. Červený je také koberec, který oživuje jinak šedo-bílé ladění prostoru.

K poměrně formálním pracovním prostředím vytvářejí kontrast domovy postav. Malý byt Katrine slouží zejména jako její objektivní korelát a již byl popsán při dekonstrukci její postavy. Lze jen dodat, že ve třetí řadě je Katrine přestěhována do nového podkrovního bytu (loft), který byl stejně jako ten předchozí vytvořen ve studiu, a to včetně výhledu, jak uvádí Hammerich.<sup>201</sup> Z původního bytu byl

---

<sup>200</sup> HAMMREICH, cit. 2, s. 142.

<sup>201</sup> Tamtéž, s. 133.

ponechán pro ni typický dlouhý stůl s vylepenými poznámkami, jinak ale nový byt reflektuje celkové změny – má syna, takže je jasné, že potřebovala větší domov.

Birgitte s rodinou zpočátku bydlí v domě, jehož mizanscénu tvůrci dle Hammerich konstruovali jako pozadí pro obraz harmonické a funkční rodiny, jako výchozí bod pro kolaps manželského vztahu. Prostor měl působit uvolněně a moderně, užity byly hřejivé barvy a klasický nábytek. Scéna je účelově poznamenaná Birgittiným a Phillipovým akademickým/humanistickým zázemím. Hammerich zmiňuje, že jejich sociální status byl umístěn do dosahu předpokládaných diváků jakožto základ silné identifikace. Usilovali o vysoký stupeň realističnosti a pravdivosti, díky čemuž měl být pocit z následného pádu v rámci rodiny více devastující. Hammerich dále kulisy, které jsou vyvedeny v jemných barvách, o něco tmavších než barva pleti, a kontrast v obraze mohl být přidán za pomoci změny rovnováhy mezi měkkým horním svícením a bočním světlem z okna. Účelem tohoto prostředí bylo dle Hammerich sloužit jako diskrétní pozadí pro herce, kteří se objeví v sytějších barvách. Ve druhé řadě lze vidět krabice na stěhování a prázdné prostory v poličkách na knihy, což koresponduje s odchodem Phillipa z domu. Domov má nyní chladnější nádech – objevují se tmavší závěsy, došlo i k obměně nábytku, takže domov měl dle Hammerich působit moderněji.<sup>202</sup> Kromě interiéru, kam patří předsíň, obývací pokoj s televizí, kuchyně, koupelna, ložnice rodičů a téměř nevyužité dětské pokoje, se i zde výjimečně objevují exteriéry. Kolem domu je zahrada a v sedmé epizodě rodina snídá na terase.

Podobně jako Katrine má i Bigitte ve třetí řadě jiný domov. Nejprve jde o luxusní moderní prosklený byt, pak se ale z finančních důvodů při zakládání strany přestěhuje. Tento druhý byt je starší a omšelejší. Hammerich odhaluje, že tvůrci jej vytvořili z nyní nepoužívané premiérské pracovny. Zdi, panely a podlahy byly přemalované a zpatinované, aby byt působil mírně zchátrale.<sup>203</sup> Při pozorném sledování si skutečně můžeme všimnout, že dříve zelené panely z premiérské pracovny jsou nyní červené na bílých zdech. Červená je i pohovka. I zde tedy nacházíme pro seriál typickou bílo-červenou kombinaci. Pokud jde o časté užívání červených akcentů, Hammerich dodává, že se sice obávali, aby nebyli napadeni za

---

<sup>202</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 134.

<sup>203</sup> Tamtéž, s. 298.

politickou podjatost, nakonec ale autocenzuru nepodstoupili, jelikož červenou chtěli používat jakožto barvu srdce a vášně.<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 150.

## 7 Témata

V seriálu *Borgen* si lze všimnout témat na různých úrovních. Každá epizoda má zpravidla jedinečné politické téma, které se stává také obsahem zpráv v médiích. Často jde o různé modelové situace, které mohou sloužit i jako edukace. Mezi epizodní témata patří typické politické výzvy jako např. volby, sestavení vlády, schválení rozpočtu, ale také problémy jako odposlechy, korupce, odhalené skandály nebo prosazování reform. Objevují se i kontroverzní témata jako je vztah Dánska a Grónska, imigrace, nasazení vojáků v Afghánistánu, velkochovy nebo prostituce. Toto prvotní politické téma většinou znamená nějaký krizový moment vlády a ohrožení premiérčiny moci, jelikož hrozí rozpad koalice, hlasování o nedůvěře vládě apod. Explicitní politické téma vytváří rámec pro děj daného dílu a slouží jako výchozí bod pro nastínění implicitnějšího, více obecného tématu z oblasti morálky či etiky a zpravidla na něj odkazuje i motto daného dílu.

Epizodní téma také může být propojeno s osobními tématy postav. Např. v osmé epizodě je hlavní politickou kauzou vydání Laugesenovy knihy, což tematizuje častou situaci z reality, kdy bývalý politik sepíše paměti. Laugesen, jakožto představitel bulvárních médií, v knize pošpiní mnoho postav. V dané epizodě má však tato událost největší dopad na Kaspera, který je konfrontován se svým činem z prvního dílu a musí se veřejně v médiích obhájit. Zároveň je divákům odhaleno jeho osobní tajemství. Kasper musí pohřbít otce a čelí zlým vzpomínkám. Je tedy nucen vypořádat se s problematou minulostí jak v práci, tak v osobním životě. Toto téma je nastíněno již úvodním mottem od Jamese Joyce: „*Historie je noční můra, z níž se pokouším procitnout.*“ Mezi další obecná témata patří např. v sedmém díle téma přátelství nebo v deváté epizodě téma důvěry, a to jak ve vztazích partnerských a pracovních, tak i pokud jde o důvěru v politiky.

Tento typ témat většinou vyjde na povrch s postupujícím dějem, někdy je ale zřejmý takřka od začátku. Např. v 15. díle je téma pokrytectví demonstrováno již v předtitulkové sekvenci. Epizoda je uvozena mottem – citátem Bertranda Russella: „*To, čemu říkáme idealismus, je ve skutečnosti často maskovaná láska k moci.*“ Následně se Birgitte, Amir (předseda ekologů a ministr pro klima) a Thorsen (již předseda socialistů) jakožto koaliční partneři nechávají natočit při sázení stromu,

keré má symbolizovat vznik jejich reformního balíku Společná budoucnost, z něž má „vyrůst“ nový stát blahobytu. Ačkoli jednou ze složek reformy je důraz na péči o životní prostředí, postavy ihned po natočení spotu strom vyhodí, protože je leden. Birgitte chce místo jednání s levicí získat shodu napříč širokým spektrem, a proto chystá schůzku s pravicí, pro kterou jsou v seriálu vždy ekonomické zájmy výše než ekologie. Sekvence je završena scénou, v níž Kasper zahodí kelímky od kafe vedle cesty a následně kolona aut odjíždí z lesa pryč. Pokrytectví je přitom epizodní politicko-mediální a osobní téma Amira, který má i přes své stranické zásady zálibu ve starých autech.

Postavy přinášejí svá vlastní osobní témata, která se postupně odhalují a bývají poměrně vážná, zejména u hlavních postav – zneužívání dítěte, psychická porucha, rakovina. Ústředním osobním tématem pro většinu postav je problém workoholismu a otázka skloubení kariéry s rodinným/osobním životem. Workoholismus postav reprezentuje jejich kouření, pití alkoholu, upadající rodinný či strádající osobní život a postupné stupňování výbuchů emocí, které kontrastuje s jejich profesionalitou. Jak subsvět politiky, tak médií jsou vykresleny jako stresující prostředí, v nichž postavy musí čelit různým tlakům a důsledkům svých rozhodnutí. Téma workoholismu je také často reflektováno v dialogích. Když Kasper vymlouvá Katrine její vztah s Benjaminem, argumentuje, že je pro ni práce vším a že si nebudou rozumět. U Kaspera na tuto problematiku odkazuje např. Hanne v desátém díle otázkou, jestli má problém s projevem, nebo je jen workoholik, co pracuje i v neděli, a Birgitte mu v pátém díle domlouvá, že by měl mít i vlastní život. Torben zanedbává rodinu a žije prací, pro což má jeho manželka v závěru seriálu nakonec pochopení. Naopak Phillipovi Birgittina práce, kterou si bere i do postele a nemá kvůli ní čas na rodinu, vadí natolik, že se v jejím důsledku nakonec chce rozvést. Workoholiky jsou ale i vedlejší postavy. Právě Phillip sice zprvu vypadá, že je se svým občasným přednášením spokojený, chtěl by ale více a když se mu práce nedostává, je čím dál víc nepříjemný a až nezvykle agresivní. Lze se tedy domnívat, že má jisté abstinenci příznaky. Hanne kvůli workoholismu nemá fungující rodinu. A když se Birgitte svěří v závěru druhé řady s tímto problémem Lauřině psycholožce, ta ji s cigaretou v ruce ubezpečí, že není sama. Workoholismem tedy mohou trpět i postavy epizodní

Problematika skloubení náročné pracovní pozice (v politice) s rodinným životem je taktéž v dialozích reflektována. V osmé epizodě jsou letní prázdniny, ale premiérce její tajemník Niels Erik v rozhovoru řekne, že není zvykem brát si volno. Jejich úřad řídí zemi a to chce oddanost. Birgitte argumentuje, že ministři i Hesselboe si přece dovolenou brali. Niels Erik jí ale sdělí, že Hesselboe to jen předstíral, protože premiér se musí snažit působit jako normální člověk, což ovšem neznamená, že skutečně na dovolené byl. Na to tam nikdo nemá čas, ani on sám. Birgitte se ho zeptá, jestli to chápe jeho manželka. A tajemník přizná, že současná ano, ale dvě bývalé to nechápaly. Ačkoli Birgitte posléze na prázdniny s rodinou odjede, musí se předčasně vrátit do práce, čímž jsou jeho slova potvrzena. Podobně Bent v desáté epizodě při rozmluvě s Birgitte pronese, že na Hradě neviděl ještě ani jedno šťastné manželství a dodá: „*V práci jsme mistři kompromisu, ale doma to nevládneme.*“ Jak poznámka tajemníka tak Benta odkazují k Birgittinu krachujícímu prvnímu manželství. Vliv kariéry na osobní život lze tedy již považovat za jedno ze zastřešujících témat.

Jak prozrazuje Hammerich, sám scénárista seriálu Adam Price při tvorbě prvotního konceptu vytvořil ústřední otázku, která zněla „*Je možné zůstat věrný své ideologické „čistotě“ a politické a osobní morálce a zároveň udržet moc?*“<sup>205</sup> Tato hlavní otázka byla postupně tvůrci zjednodušena na „*Je možné udržet moc a zůstat věrný sám sobě?*“<sup>206</sup> Díky tomu toto téma zahrnuje širší okruh postav, už nešlo jen o premiérku a politickou moc, ale otázka může odkazovat i na pozici moci v televizní stanici i mocenské vztahy v rodině či osobním životě postav. Přičemž otázka, co znamená zůstat věrný sám sobě, může být dle Hammerich ideologická, politická nebo etická.<sup>207</sup> Hammerich ještě zmiňuje, že ve třetí řadě tvůrci vzhledem ke změnám v příběhu (Hrad už není podmínkou, ale cílem) přeformulovali premisu na „*Je možné získat moc a zůstat věrný sám sobě?*“<sup>208</sup> Tato problematika byla zodpovězena v kapitole Postavy.<sup>209</sup>

---

<sup>205</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 43.

<sup>206</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>208</sup> Tamtéž, s. 296.

<sup>209</sup> Viz kapitola Postavy od s. 54

Ve druhém konceptu pak Price dále píše, že „*Borgen je dramatický seriál o politickém boji o moc v Dánsku a značných osobních obětech zúčastněných osob.*”<sup>210</sup> Boj o moc a osobní oběti s ním spojené jsou zásadním tématem seriálu a ze zmíněné premisy tvůrců vychází i opakovaný motiv oběti, který lze v pořadu vysledovat, přičemž se v seriálu kombinují oběti epizodní i sezónní. Čím déle premiérka drží svou moc, tím více obětí postupně musí položit. Oběťmi se stávají epizodní postavy, výrazněji však jednotliví političtí představitelé, kteří si za to často mohou i sami. Postupně jsou oběťmi např.: Laugesen a Hesselboe (1. díl), Henriette (5.), dřívější Birgittina politická kamarádka Lindenkroner (7.), Birgittin přítel a mentor Bent dokonce dvakrát (10. a 12.). Dále jsou to ministr zahraničí Marrot (13.), ministr spravedlnosti Höxenhaven (14.) či ministr pro klima Amir (15.). Ačkoli se většina zmíněných postav do děje navrátí, některé jsou odejity definitivně. Zbavování se ministrů v první polovině druhé řady se stává až jakýmsi vzorcem ve vyprávění, nakonec lze říci, že epizody 13. – 15. v tomto ohledu tvoří pomyslnou gradující triádu.

Značné oběti však musí Birgitte položit zejména v osobním životě. Její vratký vztah s manželem má nejprve vliv na jejich syna Magnuse, který se začne počurávat. Následně je oblouk první řady zakončen rozpadem manželství. Ve druhé řadě se jí dotkne náhlá mozková příhoda Benta, která jej ohrozila na životě. Největší obětí druhé řady je však její dcera Laura, u které propukne psychická porucha, načež se Birgitte rozhodne alespoň na chvíli opustit práci a zvažuje, čemu dát přednost. Obětí ve třetí řadě se pak stává ona sama, a to jak v rámci politiky, tak celkově ve smyslu existence postavy, když ji ohrozí rakovina. Sám tvůrce Adam Price zmiňuje, že šlo o záměrnou gradaci ve smyslu velikosti a bolestivosti obětí, které musí Birgitte postupně položit.<sup>211</sup> Ve třetí řadě se stává obětí také Torben, když je v závěrečném dílu nakonec kvůli svému rozhodnutí na krátkou dobu vyhozen z práce.

Jak je zřejmé, v seriálu *Borgen* se objevuje mnoho témat, která se prolínají, včetně různých témat zastřešujících. Pro bližší rozbor budou nyní přiblíženy dvě oblasti témat, které jsou v seriálu *Borgen* ústřední a pro něj typické. Jde o propojování subsvětů politiky, médií a rodiny/osobních vztahů a jejich vzájemné

---

<sup>210</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 55.

<sup>211</sup> Viz cit. 27.



ovlivňování, dále pak (nejen) vzhledem ke dvěma hlavním hrdinkám o problematiku genderu.

### **7.1 Politika, média a rodina – propojenost a ovlivňování subsvětů**

Ačkoli by politika a média měla stát z logiky věci spíše proti sobě, a také k tomu v seriálu *Borgen* dochází, zároveň je pro něj typické, že tyto dva organizační subsvětů jsou často provázány a nezřídka se dotýkají i osobních vztahů postav. Přestože již určitá propojenost jednotlivých subsvětů byla naznačena, mělo by být nastíněno, na jakých úrovních probíhá. Provázanost subsvětů politiky, televizního prostředí či obecněji světa médií a osobního života postav lze nalézat jak v rovině jednotlivých epizod, v rovině celého příběhu tak i na úrovni stříhové skladby, která výše zmíněné posiluje.

Provázanost subsvětů je součástí epizodního děje, kdy si subsvětů a potažmo jejich postavy navzájem buď existenci komplikují, nebo si naopak pomáhají. Toto téma je prezentováno již v první epizodě, kde je součástí kauzálního řetězce navozujícího výchozí situaci seriálu Před volbami premiér Hesselboe zaplatí za svoji manželku, která má (zřejmě v důsledku jeho práce) psychické potíže, stranicou kreditní kartou, načež předá důkazy (v červených deskách!) svému spin doktorovi Olemu. Se ženatým Olem udržuje poměr televizní novinářka Katrine. Při jejich schůzce však Ole zemře a Katrine v šoku volá svému expříтели Kasperovi, který pracuje jako spin doktor pro političku Birgitte Nyborg. Kasper pomůže Katrine a při úklidu najde kompromitující materiál, který posléze nabídne své šéfce k použití. Ona odmítne, a tak jej Kasper předá Laugesenovi, který jej jakožto zřejmý protikandidát Hesselboa neváhá využít. Tím ovšem poškodí nejen Hesselboa, ale zejména sebe. Volby tak i díky této situaci vyhraje právě Birgitte. Z popsaneho děje je zřejmé, jak politika ovlivňuje osobní život postav a zároveň i naopak, jak osobní život postav ovlivňuje subsvět politiky. To se posléze nejvíce dotýká hlavní hrdinky Birgitte a její rodiny, jelikož politice svou rodinu postupně více a více podřizuje, zejména když se snaží předejít střetu zájmů.

Uvedený kauzální řetězec je jedním z příkladů toho, jak první díl seriálu *Borgen* nastoluje v mnoha ohledech vnitřní normy pro následující vyprávění, což rozebírá Mittell. Ten tvrdí, že první epizoda představuje shrnutí toho, jak by seriál mohl dále fungovat, a zároveň poskytuje vstupní narativní expozici, která má

diváky uvést do komplexního světa příběhu. Jsou ve zkratce představeny postavy, aby byly brzy jasné jejich charaktery a vzájemné vztahy, avšak Mittell zdůrazňuje, že to musí proběhnout dostatečně originálním způsobem, aby postavy nepůsobili příliš konvenčně či stereotypně. Úvodní díl tak musí podle Mittella zároveň nastolit žánr pořadu kvůli narýsování horizontu diváckého očekávání, tak i nabídnout nekonvenční prvky či postupy, které ještě divák neviděl.<sup>212</sup>

Pro umožnění provázanosti politiky a TV1 je zásadní vztah Katrine a Kaspera. Ačkoli média spíše politikům v rámci veřejného zájmu škodí, někdy si i navzájem pomáhají. Ukázkou může být např. šestý díl, kdy epizodní postavě hrozí téměř jistá smrt. Přestože je tato postava ambivalentní a premiérku (a její vládu) by rozhodnutí ji zachránit poškodilo, nakonec u Birgitte zvítězí lidskost. Potřebuje ale pomoc médií, a proto předá Kasperovi pro Katrine lísteček s otázkou, kterou chce, aby položila na tiskovce s prezidentem fiktivní země, jenž smrt postavy vyžaduje. Katrine sice nejprve vzhledem ke svým zásadám otálí, nakonec se ale přeci jen zeptá, čímž pomůže zachránit postavu, ale potažmo i premiérčinu pozici, jelikož uhájila jak dohodu s prezidentem, tak život člověka, a nemusela mezi nimi volit. Obětí je však v tomto případě její manžel, kterého donutila v zájmu své neposkvrněnosti prodat akcie u firmy zainteresované ve smlouvě.

Politické kauzy jsou hlavním předmětem obsahu televizního programu, v čemž konexe Katrine a Kaspera hraje významnou roli. To ale může způsobovat i obtíže, když Kasper kvůli osobní zášti nechce dovolit Katrine nebo Ulrikovi dělat rozhovor s premiérkou. Když naopak premiérka potřebuje rozhovor v televizi, Kasper to zařídí a většinou to podá ještě tak, že by měla být Katrine ráda, jelikož je to exkluzivní. V devátém díle však Katrine při interview s Birgitte ještě více rozdmýchá napjatou atmosféru jejího už tak křehkého vztahu s manželem, když se jí ptá, jaký má na něj dopad premiérčino rozhodnutí. V desátém díle, kdy má opět možnost exkluzivního portréту její osoby včetně natočení rozhovoru manželů, je Katrine nakonec znechucena závěrečným zásahem politického vlivu do médií, když Kasper nejprve v zájmu premiérky (a její rodiny) zasahuje do střihu a nakonec zařídí, aby smazali veškeré nahrávky.

---

<sup>212</sup> MITTELL, cit. 13, s. 56.

Někdy ale oba subsvětý dokáží i přes odlišné vidění v zájmu vyššího dobra spolupracovat. Když v 18. díle konečně dochází na mírová jednání fiktivních afrických zemí, o které se premiérka zasadila, Katrine zjistí převratné informace, které si nechce nechat pro sebe. Kasper ji ale předsvědčí, aby je nezveřejnila, jinak zhatí práci mnoha lidí na vyjednáváních. Následně si osazenstvo TV1 pozve sama premiérka a vysvětluje jim, co by odvysílání reportáže způsobilo. Oba subsvětý se tak setkávají u jednoho jednacího stolu. Torben se nejprve brání převzít zodpovědnost za celý předpokládaný kauzální řetězec a konsekvence svého rozhodnutí. Chce jen vysílat pravdivé a objektivní zprávy. Premiérka jim jejich novinářské právo neubírá, přesto je žádá o zvážení. Torben má stále připomínky, ale Hanne ho přeruší a uzavře s premiérkou dohodu - když dojde k míru, nevyпустí to, když bude válka, vypustí to. A předá jí získané materiály, které nakonec vyjednání kýženého míru dokonce pomohou. Což ovšem znamená, že skandál televize neodvysílá.

Občas si vypomáhají i oba mediální sub-subsvětý. Ve čtvrtém díle Katrine rozvíří kauzu, kvůli které jsou postavy z televizního subsvěta obviněny z přechovávání informací a dostanou zákaz je dále šířit. Vedení proto zhatí televizní vstup, kam měla přijít Hanne. Ta následně Katrine pomůže, když obvolá své kamarády novináře a o kauze píšou všechny noviny – museli by pak zatknout všechny novináře. Ve třetí řadě, kdy již Katrine pracuje pro Birgitte, je Torben zklamaný, že Katrine dává ohledně rozhovorů přednost jiné stanici. Katrine se však jen snaží být nezaujatá, ve 24. díle mu ale přeci jen pomůže, když mu sdělí tajné informace o Saltumovi. Jiné tajné informace, které Katrine a Birgitte sdělil Katrinin bratr, však premiérka použije v televizní debatě, a tím Katrine i přes svůj slib nepřímým způsobem svého bratra poškodí. Jak lze tedy vidět, ovlivňování jednotlivých subsvětů je v seriálu *Borgen* nevyhnutelné a tvoří neustále opakované schéma, kdy z žádného sebelepšího kompromisu či původně dobrého úmyslu nemohou vyjít všechny subsvětý (resp. jednotlivé zúčastněné postavy v nich) vítězně.

Kromě vztahů postav se propojení subsvětů v dlouhodobější rovině vytváří především „migraci“ postav jednotlivými subsvětý a sub-subsvětý, jak ostatně bylo zmíněno dříve.<sup>213</sup> Lze si ale toto prolínání připomenout i nyní. Už na počátku

---

<sup>213</sup> V rámci kapitol Konstrukce fikčního světa a Postavy.

seriálu je Hanne „odejita“ z TV1 a zakotví v Ekspresu, jehož šéfem se pro změnu stane někdejší předseda Strany práce, socialista Laugesen. Kasper poté, co jej vyhodí Birgitte na konci prvního dílu, přichází do TV1, ačkoli tam setrvá jen krátko a vrací se k Birgitte. Do TV1 se pak natrvalo přesouvá ve třetí řadě. Katrine na konci první řady odchází z TV1 a podobně jako Hanne najde útočiště v Ekspresu, aby se pak obě vrátily do TV1. Ve třetí řadě však Katrine zaujme dřívější Kasperovo místo a dělá mediální poradkyni pro Birgitte. To jsou stěžejní přechody postav napříč subsvěty. Občas se objeví zmínka i o jiných postavách, například Birgitte prozradí, že Lindenkrone pracovala původně v rádiu a do politika šla až poté, co jí to Birgitte poradila. Téma propojení subsvětů prostřednictvím postav reflektuje v závěrečném díle Saltum při dialogu s Kasperem o loajalitě zhruba takto: *„Začnete jako novináři a všechnen čas věnujete tomu, abyste na politiky odhalili skandály. Pak jsou z vás spin doktoři a trávíte čas klamáním svých dřívějších kamarádů a novinářů. A o dvě minuty později jsou z vás zase novináři. A přesto máte tu ohromnou drzost ptát se nás, odkud se ten cynismus bere.“* V závěru své řeči pak Saltum Kaspera naukne, že by měl jít do aktivní politiky.

Zobrazení nastíněné provázanosti fikčních subsvětů na každodenní bázi je v seriálu zprostředkováno také pomocí stříhové skladby. Stěžejním nástrojem vyprávění je zde televize. Typicky se nějaká postava účastní rozhovoru nebo debaty ve studiu, kde dochází k už zmíněné stříhové skladbě typické pro toto prostředí.<sup>214</sup> Poté je propojenost zvýrazněna záběrem na nějakou televizní obrazovku, následuje záběr na osobu, která ji sleduje a dění často komentuje. Pak obvykle následuje zase přechod zpět do studia a následně opět stříh přes obrazovku na jinou sledující postavu. Sledující postavy se přitom mohou nacházet kdekoli v rámci fikčního světa, ať už doma v rodinném prostředí, v práci, ale i v autě, na chodbě, a výjimkou není ani sledování přenosu na notebooku. Častý je také voiceover, resp. zvuk scény ze studia, který záběru na obrazovku se zprávami předchází nebo k udržení kontinuity pokračuje i při přechodu do jiného prostředí.

## 7.2 Problematika genderu

Ačkoli genderová analýza není hlavním cílem práce, této problematice se lze těžko zcela vyhnout, jelikož prostupuje celým seriálem, dotýká se jednotlivých postav, ale

---

<sup>214</sup> Viz s. 97.

bývá také epizodním tématem a konečně i tématem zastřešujícím, jelikož se objevuje ve všech subsvětích. Dvě protagonistky v seriálu *Borgen* jsou ženy v náročných pracovních pozicích, které se snaží skloubit kariéru s rodinou a bojují s předsudky. Hammerich prozrazuje, že tvůrci od začátku záměrně zvolili ženskou hlavní hrdinku právě i proto, že ženský aspekt vytváří další překážky k již tak náročnému povolání. Zmiňuje, že Dánsko v době vzniku seriálu ještě nikdy nemělo ženu v čele vlády, ale ani příliš velký počet žen ve vedoucích pozicích. A ty které ve vedoucích funkcích jsou, se setkávají tváří v tvář obtížím s vyvážením jejich práce a osobního života mnohem více, než jejich mužské protějšky, což dle tvůrců také dobře slouží dramatu.<sup>215</sup> A navíc podle Price je bolestivější sledovat, jak cenu za kariéru platí žena, než muž, jelikož na to, že muži se místo rodině věnují práci, jsme již dávno zvyklí.<sup>216</sup> Některé aspekty genderové problematiky ve vyprávění již byly nastíněny v kapitole Postavy,<sup>217</sup> přesto považují za vhodné toto téma rozvést a připomenout základní pojmy.

Samotný pojem gender lze např. dle Smetáčkové a Vlkové chápat jako sociálně utvářený soubor vlastností, chování, zájmů, vzhledu atd., který je v dané společnosti spojován s obrazem ženy či muže. Přičemž konkrétní náplň souboru ženských a mužských charakteristik je kulturně a historicky proměnlivá a nevyplývá z biologické přirozenosti žen a mužů, nýbrž je vytvářena společností a reprodukována socializací, v rámci níž se jedinci seznamují se společenskou představou ženskosti (feminity) a mužnosti (maskulinity). Gender mívá úlohu organizačního principu, což znamená, že sociální realita je strukturována na ženské a mužské. Toto genderové uspořádání společnosti je však hierarchické a některé skupiny jsou (i na základě dalších principů jako je např. rasa, věk nebo sexuální orientace) systematicky zvýhodňované, jiné naopak znevýhodňované. Podle genderových stereotypů mají být muži např. silní, dominantní, racionální, aktivní, se zájmem o práci a s živitelskou a ochrannou úlohou. Naopak ženy mají být

---

<sup>215</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 32.

<sup>216</sup> Interview with *Borgen* writer Adam Price - BBC NEWS. In *Youtube* [online]. Publikováno 12. 11. 2013 [cit. 22. 4. 2019]. Kanál uživatele BBC News. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=LuJH97nX\\_7c](https://www.youtube.com/watch?v=LuJH97nX_7c)

<sup>217</sup> Zejména viz od s. 67.

např. fyzicky atraktivní, emocionální, spíše pasivní, pečující a orientované na rodinu.<sup>218</sup>

Seriál *Borgen* předkládá hned dvě silné ženské hrdinky, které se obě pohybují v do určité míry zkonstatěm prostředí, kde musejí svoji pozici obhajovat. Birgitte v prvních dvou řadách zastává nejvyšší politickou funkci v zemi, přičemž politika byla tradičně mužským světem,<sup>219</sup> a bojuje tedy nejen o udržení moci, ale i o uznání. Ve třetí řadě pak znovu bojuje o prosazení se v tomto prostředí. Katrine zase bojuje v mediálním subsvětě o to, aby mu mohla udávat směr dle svého, jelikož nechce pouze dělat, co se jí řekne, a často je proto více aktivní a horlivá než mužští kolegové, kteří jsou konstruováni jako pohodlní a často by se raději vyhnuli možným komplikacím. Navíc všechny vedoucí pozice v médiích zastávají muži. Jde tedy o konstrukt moderních žen v patriarchálním světě,<sup>220</sup> který přetrvává, ačkoli zde ony nejsou jedinými ženami v daném prostředí.

Birgittin ideál je vláda tvořená z padesáti procent ženami. Katrine nahradila v TV1 na místě moderátorky svou kolegyni Hanne, Torbenovou zástupkyní je Pia. Přesto se ženské postavy v seriálu často potýkají s předsudky okolí a sexismem.<sup>221</sup> K tomu se přidává podceňování na základě malých zkušeností (Birgitte, Katrine), a buď nízkého (Katrine), nebo naopak vyššího (Hanne) věku. Sexismu a nevhodným poznámkám ženy čelí jak v rámci „svého“ subsvěta, tak od postav z druhého organizačního subsvěta. Birgitte tak ve druhém díle čelí podceňování a poučování od Saltuma, který se o její nezkušenosti neváhá následně zmínit i bývalému premiérovi, zároveň o ní soustavně pochybují v médiích. Katrine zase musí snést ponižování nevhodnou poznámkou od ministra Thorsena v devátém díle.

---

<sup>218</sup> SMETÁČKOVÁ, Irena, VLKOVÁ, Klára. *Gender ve škole: příručka pro vyučující předmětů občanská výchova, občanská nauka a základy společenských věd na základních a středních školách*. Praha: Otevřená společnost, 2006, s. 10.

<sup>219</sup> Tento fakt považuji za obecně známý, nicméně např. i Renzetti a Curran uvádí, že historicky měli praktický monopol na veřejné funkce po celém světě muži. Viz RENZETTI, Claire M., CURRAN Daniel J. *Ženy, muži a společnost*. Přeložil Lukáš GJURIČ. Praha: Karolinum, 2003. s. 389.

<sup>220</sup> Patriarchát chápu v návaznosti na Renzetti a Currana jako systém, v němž muži zauímají vůči ženám nadřazené postavení a mužské vlastnosti a činnosti jsou ceněny výše než ženské. Viz tamtéž, s. 58

<sup>221</sup> Sexismus znamená hodnocení jednoho pohlaví (v daném případě mužského) jako cennějšího než druhé. Viz tamtéž, s. 31.

Sexistické jsou tedy zejména postavy politiků, které mají vyznívat spíše záporně a lze to tedy považovat i za konstrukční prvek jejich postav. Navíc jsou tyto situace často reflektovány. Zmíněnou situaci s Katrine, kdy ji urazí ministr Thorsen, komentuje vzápětí s úsměvem Torben slovy, že Thorsen je šovinista. Bere to jako samozřejmost a když se ho Katrine snaží přesvědčit, že ministr něco skrývá, nebere ji Torben vážně, protože si myslí, že je jen dotčená onou poznámkou. Sexistický a často též rasistický je Laugesen. Ten navíc v prvním díle flirtuje s maskérkou, což zakončí plácnutím po jejím zadku. Torben na to opět reaguje spíše pobaveně, že ho dostanou za sexuální obtěžování,<sup>222</sup> vážněji se ale toto téma neřeší.

Postavy mužských politiků se samozřejmostí předpokládají, že by měly ve volbách uspět, což patrně souvisí s tím, co říkají Renzetti a Curran, tedy že většinou lídrů jsou muži, zpravidla hlásící se k tradičním genderovým stereotypům, ve smyslu že muži mají lepší šanci zvítězit a stát se lepšími politiky než ženy.<sup>223</sup> To můžeme v seriálu vidět opakovaně, nejzřetelněji v počátku příběhu, kdy jsou hlavním rivaly dva muži, kteří si ani po prohraných volbách nechtějí připustit, že by premiérkou mohla být žena.

Poměrně konvenčně je z hlediska genderu konstruována premiérčina asistentka Sanne, která je vystavěna jako milá, hezká, hodná, veselá a snaživá, ale zároveň poněkud hloupá a neschopná, jelikož často věci poplete, a tím otravuje premiérku. Sanne se navíc po takové situaci někdy i praští do čela a při odchodu z místnosti dělá pukrle. Z dialogů navíc vyplývá, že premiérce takzvaně „zbyla“, protože ji nikde jinde nechtěli. Tato konstrukce však slouží vyprávění. Kvůli nedostatečným profesním kvalitám ji premiérčin tajemník nechá pod záminkou a s posvěcením Birgitte vyhodit, následně však Birgitte projde edukací, kdy nová asistentka, která je sice profesionální, ale zároveň zcela necitlivá, bez smyslu pro humor a poněkud přísná, nedovolí premiérčině dceři se matce dovolat v krizové situaci. Birgitte poté trvá na zpětném přijetí Sanne, která měla její děti ráda.

---

<sup>222</sup> Jak uvádí Renzetti a Curran, za sexuální obtěžování lze považovat nežádoucí posměšky, poznámky, návrhy nebo fyzický kontakt sexuální povahy a nevítané žádosti o sexuální služby. Dále autoři poznamenávají, že dle některých je sexuální obtěžování nejčastější v oborech dominovaných muži, kde sexuální obtěžování slouží jako forma potvrzení dominance a kontroly mužů nad ženami, které by se jinak staly jejich rovnocennými partnerkami. Viz cit. 219, s. 283–284.

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 393.

Je však nutné zmínit, že podmínkami nastavenými patriarchátem a genderovými stereotypy trpí i mužské postavy, zejména Torben ve třetí řadě, který se snaží obdobně jako hrdinky kloubit pracovní a rodinný život. V obou oblastech se potýká s tím, aby dostal své maskulinní roli, a do toho čelí připomínkám na svůj (vyšší) věk. Kasper se se svým traumatem z dětství snaží vypořádat sám a po svém, což se mu moc nedaří. S tím, aby se svěřil Katrine, jakožto své nejdůvěrnější osobě v příběhu, však dlouho otálí. Ačkoli Katrine průběžně naléhá a snaží se ho k vyzpovídání přesvědčit, Kasper jí citlivé materiály předá až v 16. díle. Phillip je sice zpočátku konstruován jako chápatel moderní otec, ve skutečnosti je ale v patriarchátu uvězněn a touží po vlastní práci na vedoucí pozici, takže se schéma navrátí k poměrně konvenčnímu nakládání s konstrukcí genderu. Zajímavé je, že ačkoli zmíněné mužské postavy sami nastavenými podmínkami trpí, místo sebereflexe se i oni projevují sexisticky vůči ženám. Např. Katrine v závěru druhé řady, poté co Torbenovi přizná svůj obnovený partnerský vztah s Kasperem, čelí diskriminační otázce na potenciální těhotenství, což kontrastuje s dřívější scénou, kdy se Kasper svěřil Birgitte a ta to přijala bez problémů.

Aby Birgitte v patriarchálním politickém světě uspěla, je nucena přejímat některé maskulinní charakteristiky a vzorce chování, které jí paradoxně ničí soukromý život. Nicméně sám manžel jí k tomu zpočátku vede, když jí v druhé epizodě říká, že se musí rvát. A opakovaně prohlašuje, že ženy nehrají poker, protože neumějí blafovat, čímž myslí i ji. Následně jí řekne, že musí usednout do čela (což jí už před tím doslova radil Saltum). Když Birgitte poté domlouvá dětem, je bez úspěchu a děti poslechnou až Phillipa, čímž se potvrdí jeho dominantní role v rámci výchovy. Postupné prohození genderových rolí si manželé uvědomují a zpočátku ho i vtipně reflektují a ubezpečují se (Phillip: „*Přišla jsi domů utěšit osamělou ženu v domácnosti?*“ Birgitte: „*Celý den jsem strávila s povaleči, takže jsem ráda, že za žádného z nich nejsem vdaná.*“<sup>224</sup>). Postupně však napomáhá rozkladu jejich vztahu. Navíc Birgitte Phillipovy narážky na neschopnost blafování v pátém díle vyvrátí a mýtus zboří, kýžené odměny od něj se za to však nedočká.

---

<sup>224</sup> Dialog je překladem z anglických titulků. V dabované verzi zní Birgittina replika takto: „*Celý den jsem strávila s onucema, ještě že doma mám chlapa.*“ Lze si tedy všimnout, že dabing užívá k posílení významu více expresivní výrazy, než jaké se v anglických titulcích vyskytují.



Někdy je genderová problematika přímo epizodním tématem. Příkladem může být pátý díl, jehož politickým problémem je rovnoprávnost pohlaví a snaha prosadit návrh na kvóty pro ženy ve všech představenstvech. Některé postavy sice pochybují o funkčnosti této regulace, nicméně premiérka návrh prosadí, a to i přes to, že ministryně Henriette Klitgaard, která ji v této myšlence podporovala, se nakonec ukáže být podvodnicí, která navzdory řečem o rovnoprávnosti spoléhá při cestě za mocí zejména na svůj sex-appeal. Genderová problematika zasáhne i TV1, jelikož rozhovor s ministryní má místo Katrine udělat Ulrik záměrně proto, aby se vizuálně genderově vyvážili. To rozpoutá debatu, kde proti sobě stojí na jedné straně mužské postavy, které tuto myšlenku prosadí, a proti nim ženské postavy, které tvrdí že je to směšný argument.

Feministická otázka je v pátém díle tematizována na různých úrovních a navíc je mnohem více než v jiných epizodách reflektována snímáním ženských postav. Pokud bychom na problematiku nazírali skrze feministickou filmovou teorii, dalo by se říci, že se v této epizodě často vyskytují „pohledy“,<sup>225</sup> a to vzhledem k tématu epizody zejména mužské (a často zároveň divácké), které jsou směřovány na objektivizované tělo žen, přičemž dané ženy většinou tento pohled zcela vědomě vyvolávají. Tato praxe je dokonce reflektována v dialogích – např. Birgitte si všimne, že Kasper pozoroval Henriette na jednání a zavede na to řeč, následně komentuje i jejich flirtování, které v důsledku nakonec zkomplikuje epizodní politický problém. Tím je přiznaná záměrnost užití tohoto principu. Birgitte sama paradoxně o „pohled“ požádá manžela, když se před odchodem z domu ptá, jak vypadá, a to jak zepředu, tak zezadu, což úsměvně kontrastuje s jejich předešlým dialogem, kdy říká, že nikdy od mužů nežádala schválení. Již od počátku epizody lze tedy vyvodit, že tyto postupy zde slouží vyprávění nebo až téměř (sebe)ironicky kontrastují s epizodním tématem.

---

<sup>225</sup> Pohled zde odkazuje k pojmu „gaze“ zavedený Laurou Mulvey a rozvedený pokračujícím filmově-teoretickým feminismem. Žena dle Mulvey upoutává pohled a rozehrává mužskou touhu. Viz MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: SLON, 1998, s. 123. Dle Hanákové pojem konotuje kontrolu a moc spojenou s pohledem. Viz HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007. s. 85. Hanáková dále připomíná, že situace ve filmu se od sedmdesátých a osmdesátých let výrazně proměňovala, jelikož se objevovaly obrazy silných žen a naopak mužské postavy byly představovány jako objekty ženského pohledu. Stále však jde o opozitní role. Viz tamtéž, s. 103, pozn. 114.

Pokud se budeme držet teoretického pojmosloví, které prezentovala Mulvey, lze říci, že se v této epizodě často vyskytuje fetišistická skopofilie. Nejprve vidíme v detailu, jak si Birgitte obouvá lodičky na pracovní schůzku a její strojení komentuje manžel. Vysoce fetišizovaný obraz sebe sama však nabízí zejména Henriette, která tak chce patrně získat určitou moc, ostatně kariéru začala jako fotomodelka. Fetišistická skopofilie se zde týká zejména Kaspera, který nejprve opakovaně (spolu s divákem) pozoruje její nohy, načež jí pochválí boty slovy „Louboutin je génius“ a vyptává se jí na význam tetování na kotníku. Následně skrze mezeru ve dveřích (což odkazuje i k voyerismu) zahlédne(me) tentokrát Birgittiny nohy bez bot, jelikož si v práci sundala kozačky, načež Kasper rozpačitě uhne pohledem a poté se jí ještě zahanbeně ptá, jestli ji vyrušil. Tyto scény mohou být jistou přidanou hodnotou pro poučeného diváka, jelikož vytvářejí (sebe)reflexivní odkaz nejen na téma epizody, ale i na samotnou historii a teorii filmu.

Birgitte je kamerou záměrně zredukována na erotický objekt a fetišizovaný obraz sebe sama v osmém díle. Zde dokonce zpočátku zastává pozici tzv. dokonalého fetiše, jelikož ji nejdříve veden kamerou pozoruje pouze divák.<sup>226</sup> V detailech jsou snímány části jejího těla v přiléhavých šatech. Birgitte chce svést a potěšit Phillipa, avšak její snaha přijde vniveč, jelikož Phillip nemá náladu a ještě ostentativně stahuje lem jejích šatů na původní místo. Ani tímto pokořením jí tedy nebylo umožněno zachránit manželství. Phillip se pak snaží získat zpět dominantní roli tím, že přijme vytouženou práci, díky čemuž se posílí jeho maskulinita a následuje jím iniciovaný sporně konsensuální styk. Birgitte však dál dává přednost práci před intimitou s ním a navíc ho donutí práci opustit, za což je de facto potrestána jeho nevěrou a následným rozpadem manželství.

Stojí za zmínku, že ženy nejsou jedinými „objekty pro pohled“, ačkoli tyto situace převažují. Většinou jsou ale opodstatněné. Např. v sedmém díle jsme záběrem point-of-view (POV) hned ve dvou scénách postaveni do pozice postavy Benjaminu a spolu s ním si prohlížíme polonahou a posléze i nahou Katrine. Tyto scény slouží k dokreslení jejich erotické přitažlivosti. Výjimečněji se objektem pohledů ženských postav stávají erotizované mužské postavy, např. ve 22. díle

---

<sup>226</sup> Dokonalý fetiš dle Mulvey znamená, že pohled hrdiny je zlomen ve prospěch pohledu diváka. Viz MULVEY, cit. 225, s. 127.

sledujeme rámováním částečně skrytého nahého Alexe. A již ve čtvrtém díle si Birgitte (opět za pomoci POV záběru spolu s diváky) prohlíží Phillipa v nátělníku, přičemž mu říká, že je sexy, v devátém díle pro změnu jeho studentka vyzdvihuje v proslovu jeho zadek. Tuto část těla chválí také Kasper v případě Sanne. Lze tedy říci, že hodnocení vzhledu postav je užíváno poměrně genderově vyváženě.

Ve třetí řadě se ve spojitosti s Torbenem opakovaně objevuje voyeuristické rámování scény, jelikož ze své kanceláře sleduje dění v newsroomu skrze mezeru mezi policemi s novinami (viz obr. 6. a 7., s. 144.). Scény s užitím tohoto stylového postupu mohou odkazovat k Torbenově izolovanosti a osamělosti v rámci sezónního oblouku. Torben také udržuje mimomanželský poměr s Piou, kterou takto pozoruje, takže může jít i o odkaz na zakázanost jejich vztahu. Voyerismus je akcentován také ve 27. díle, kdy se jde Torben omluvit našťvané Pie, a aby se ujistil, nejprve ji krátce sleduje mezerou ve vertikálních žaluziích. Tato scéna i přes vážnost chvíle může pro poučené diváky opět působit až komicky.

Závěrem lze zhodnotit, že genderová problematika je organickou součástí seriálu. Je nutné zmínit, že zmíněný patriarchát vládne zejména v pracovním prostředí, jakkoli zasahuje i do rodinného subsvětá. Oba rodičovské páry se však po rozvodu/rozchodu střídají v péči o děti a snaží se spolu vycházet, díky čemuž může např. Katrine dělat kariéru, přestože jí matka i Hanne domlouvají, že by se měla malému synovi více věnovat. V tomto ohledu jde tedy již o moderní svět, kde životní partneři své ženy v profesní dráze podporují. Postupně se také více upevňuje jejich pozice i v pracovním subsvětě, což vrcholí ve dvacátém díle. Birgitte zde čelí útokům politiků a bulváru, zda může být zároveň dobrou matkou i premiérkou, přičemž toto téma se zobecní na genderovou otázku. Problematika se dostane i do TV1 a Torben chce pozvat premiérku. Ta však odmítne řešit místo politiky své pohlaví, přičemž její názor sdílí Pia, která se vymezí proti mužskému osazenstvu v TV1, které klade otázky typu zda žena může být premiérkou resp. zda si premiérka může dovolit mít osobní život. Torben následně rozhodne pozvat místo premiérky jejího oponenta Hesselboea, s nímž má udělat rozhovor Katrine, ta se ale obává, že by vůči němu byla až příliš kritická, jelikož pracuje pro muže. Následný rozhovor Ulrika s Hesselboem sleduje Birgitte ve společnosti Phillipa. Hesselboe popisuje důsledky premiérské funkce pro rodinný život, což koresponduje

s problémy Birgitte a Phillipa, který je teprve nyní schopný (sebe)reflexe a pohledu z odstupu. Genderová problematika tak opět zasahuje všechny subsvětly.

Birgitte v tomto dvacátém díle poté, co vláda schválí poslední část reformního balíku, pronese v parlamentu poznámku mimořádné povahy. V tomto proslovu podkresleném patetickou hudbou překvapivě vyjmenuje dánské političky, které se staly prvními ženami v parlamentu již v roce 1918. Tím podle ní končí debata o tom, zda jsou ženy stavěné na to být političkami a všem, kteří chtějí řešit, zda by ženy měly vstupovat do politiky či mít stejné podmínky jako muži vzkáže, že jsou sto let pozadu. Následně vyhlásí volby, v nichž mají občané rozhodnout ne o tom, jakého má být nový premiér pohlaví, ale kdo bude podle nich v této funkci nejlepší pro Dánsko. Ženské postavy v sále se usmívají a můžeme vyvozovat, že projev byl pro ně jistým zadostiučiněním (přičemž lze spekulovat, nakolik byl věnován i reálným divačkám). Bent a Kasper vypadají, že jsou na Birgitte hrdí, jen někteří mužští politici působí zatrpkle. Touto sekvencí končí poslední díl druhé řady a zdá se, že projevem je završena i problematika ženské emancipace. Nicméně ve třetí řadě se problematika genderu opět objevuje. Kromě celosezónní snahy Katrine a Torbena o skloubení rodiny a kariéry se znovu vyskytuje i v jednotlivých epizodách. Např. ve 23. epizodě jsou náznaky propojení genderové problematiky s aspekty rasy a sexuální orientace a v 25. díle chce Alex dělit zpravodajské pořady podle pohlaví publika.

Ambicí kapitoly nebylo popsat veškeré situace spojené s problematikou genderu, jelikož jich je nespočet. Byly však nastíněny klíčové momenty či charakteristické příklady toho, jak je s ní v seriálu *Borgen* zacházeno. Uvěznění postav v genderových stereotypch a boj s nimi či s podceňováním na základě pohlaví a věku, ale také motivované snímání postav, jejichž vzhled je hodnocen, je nedílnou součástí seriálu, a proto byla tato otázka do kapitoly věnující se tématům zařazena.

## 8 Žánr

Již v rámci předchozích kapitol byly rozebrány žánrové prvky seriálu, tedy např. postavy, užitá témata, mizanscéna a typická prostředí, tvořící ikonografii pořadu. Cílem této kapitoly je kromě ověření zařazení seriálu do žánrové kategorie obohatit poznatky z textuální analýzy o další hlediska produkce, distribuce a recepce, jak požadují Mittell nebo Altman.

Jak z předchozího textu vyplývá, seriál se zabývá kromě politiky také médií a osobními vztahy. Přesto Hammerich v knize opakovaně zmiňuje, že tvůrci pořad od začátku koncipovali v intencích politického dramatu. Dále odhaluje, že vedoucí dramatické výroby v DR Ingolf Gabold<sup>227</sup> stál o produkci jiných žánrů než jen tradičních, jako rodinná, nemocniční nebo krimi dramata. Podle něj dramatický seriál na DR musí být založen jak na „dobrém příběhu“, tak zároveň by se měl hlavní děj točit okolo etických či sociálních otázek, aby splnil požadavek zábavnosti i informativnosti.<sup>228</sup> Eva Novrup Redvall uvádí, že tento požadavek vychází z tzv. druhého produkčního dogmatu představujícího koncept zvaný „double storytelling“, který definuje, jaké druhy příběhů by mělo veřejnoprávní vysílání nabízet národnímu publiku. Redvall zmiňuje, že seriál *Borgen* (spolu s *Forbrydelsen*) je právě v tomto ohledu často dáván za příklad.<sup>229</sup> To potvrzují i Tobias Hochscherf a Heidi Philipsen, podle kterých je *Borgen* příkladem veřejnoprávního charakteru DR.<sup>230</sup> A připomínají, že to byl právě Ingolf Gabold, kdo koncem 90. let stanovil patnáct takzvaných dogmat pro televizní produkci.<sup>231</sup> Dle Hammerich je *Borgen* jakožto drama o demokracii, politice a lidech zřetelnou příležitostí ke zvýšení zájmu o demokracii a jejího pochopení na každodenní bázi, čímž se tvůrci snažili dostat závazkům DR jakožto média veřejné služby, které má posilovat zapojení Dánů do společnosti a demokratické debaty.<sup>232</sup>

V době počátku vývoje *Borgen*, v roce 2007, měl premiéru seriál *Forbrydelsen*, který měl velký úspěch. Mimo to že šlo o strhující thriller,

<sup>227</sup> Ingolf Gabold vykonával funkci vedoucího dramatické výroby (Head of Drama) v DR mezi lety 1999 až 2012. Viz HAMMERICH, cit. 2, s. 20.

<sup>228</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>229</sup> REDVALL, cit. 24, s. 230.

<sup>230</sup> HOCHSCHERF a PHILIPSEN, cit. 25, s. 244.

<sup>231</sup> Tamtéž, s. 248.

<sup>232</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 258.

Hammerich připomíná, že rozsáhlý děj seriálu zahrnoval i politika podezřelého z vraždy a jeho snahu získat post starosty Kodaně, což dle ní zachytilo divácký zájem. Scénárista Adam Price chtěl udělat politiku více podmanivým tématem pro běžné diváky a seriál *Borgen* se měl stát poctou demokracii a představit proces politického rozhodování, které diváky uchvátí.<sup>233</sup> Jak odhaluje Hammerich, prvotní inspirací pro Price byla situace, když v roce 2007 dánský premiér Anders Fogh Rasmussen vyhlásil volby. Price si všiml nezájmu lidí o politiku a chtěl bojovat proti této apatii. Proto se rozhodl napsat seriál o dánské demokracii a osobních ztrátách lidí, kteří se v ní angažují.<sup>234</sup> Dále byl dle vlastních slov ovlivněn také osobní zkušeností s matkou, která měla náročnou kariéru. Price se domnívá, že děti, které mají velmi zaneprázdněné rodiče, zažívají oběti a vidí jak hezkou, tak i ošklivou tvář kariéry. Proto se snažil dostat do seriálu obě tyto strany věci.<sup>235</sup>

Hammerich podotýká, že jejich národ miluje krimi fikci, přesto však věřili, že si dánská veřejnost zaslouží televizní seriál o sobě i bez policejního aspektu.<sup>236</sup> Avšak obávali se, aby publikum tato témata přilákala, a proto producentka se scénáristou chtěli do dramatu zahrnout alespoň příležitostně i humor, jelikož se dle Hammerich domnívali, že to divákům pomůže přijmout ideu politického dramatického seriálu. Hammerich uvádí, že Price byl velmi inspirován americkým politickým seriálem *The West Wing*, v němž se akce odvíjí od politických bojů v Bílém domě a mezi personálem prezidenta. Jde o typ dramatického seriálu, který chtěl Price vytvořit o dánské politice. Zde užívané břitké a objemné dialogy jsou však dle Hammerich pronášeny v rychlosti, která je dánským dramatům cizí. Navíc vedoucí dramatického oddělení poznamenal, že *The West Wing* sotva přežil na DR2 v jednu hodinu ráno a že v Dánsku není dost diváků pro takový elitářský příběh.<sup>237</sup>

Ostatně i McCabe připomíná, že *The West Wing* byl elitní produkt pro elitní kosmopolitní publikum a znamenal v Evropě jazykové omezení. Vzhledem k hustotě řeči, která byla podávána v rychlém tempu, se seriál nikdy nepodařilo dobře obchodovat v zemích, kde převládá titulování, jako je právě Skandinávie.<sup>238</sup>

---

<sup>233</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 29.

<sup>234</sup> Tamtéž, s. 260.

<sup>235</sup> Viz cit. 27.

<sup>236</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 41.

<sup>237</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>238</sup> MCCABE, cit. 20, s. 29.

Management DR dal proto tvůrcům příkaz, aby nevytvářeli seriál jako *The West Wing*, ale politický seriál, který se odehrává v dánské realitě a představuje ucelený portrét postav v profesním i osobním životě.<sup>239</sup> To mělo napomoci diváckému spojení s postavami. *The West Wing* tedy sice tvůrce inspiroval, ale seriál *Borgen* měl dle Hammerich oproti němu dát větší prostor rodinnému aspektu a osobním vztahům.<sup>240</sup>

Fakt že seriál je o první ženské premiérce v Dánsku zahrnuje dle Hammerich vysokou úroveň dramatu. Nejmocnější pozice v zemi je plná výzev a stále je nutné dělat složitá rozhodnutí, přičemž na dilematech se dá dobře vystavět drama. A skutečnost, že fiktivní postavou na této pozici je žena, slouží dle Hammerich pouze nárůstu výzev a vytváří další překážky k již tak náročnému povolání. Dánsko do té doby nikdy nemělo ženskou premiérku ani ve skutečnosti, ani ve filmu, takže šlo o originální téma. Hammerich pokračuje, že Dánsko (patrně v době vzniku seriálu) nemělo ani velký počet žen ve vedoucích pozicích a ty existující se setkávali tváří v tvář obtížím s vyvážením jejich práce a osobního života mnohem více, než jejich mužské protějšky, což považuje za další dramatické dilema. Pricova představa zahrnovala dle Hammerich jak fascinaci ze sledování toho, jak je stát řízen, tak identifikaci, kterou přinese hlavní hrdinka se svojí profesní i osobní cestou. Parametry fascinace a identifikace jsou dle Hammerich potřebné k vytvoření dramatu a udrží diváka „zaháčkovaného“.<sup>241</sup>

Podobně van Zoonen a Wring tvrdí, že žánrové kódy a konvence filmového a televizního dramatu vyžadují zaměření na jednotlivé postavy, takže politická fikce se zaměřuje na příběhy jednotlivců nebo skupin jednotlivců angažovaných v politice. Připomínají, že konvenčně tito jedinci bývají muži a ženy jim většinou pomáhají, což dle nich reflektuje např. název britského sitcomu *No Job for a Lady* (1990-92, v ČR neuveden).<sup>242</sup> Paradoxně se však právě zde objevuje ženská politička v hlavní roli. Při zjištění děje a témat pořadu lze najít jisté podobnosti se seriálem *Borgen*, ačkoli ten je dramatem. Hlavní hrdinkou série *No Job for a Lady* je Jean Price, labouristická idealistka, nově zvolená členka parlamentu za

---

<sup>239</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 252.

<sup>240</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>241</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>242</sup> VAN ZOONEN a WRING, cit. 22, s. 265.

zanedbaný volební obvod. Musí se snažit vyvážit svou práci se svým rodinným životem, naučit se, jak se řídí parlament a snažit se udržet své zásady.<sup>243</sup> Popsané charakteristiky a témata mohou připomenout postavu Birgitte a děj a témata seriálu *Borgen*. Lze se tedy domnívat, že když je hlavní hrdinka žena-politička, objevuje se častěji problematika konfliktu práce a rodiny.<sup>244</sup>

Kromě Jean Price zmiňují van Zoonen a Wring další ženské hlavní postavy, jimž se podařilo porazit své protivníky a byly vyobrazeny jako relativně slušné a úspěšné politické představitelky na cestě k naplnění svých politických ideálů: Flora Matlock z *The Politician's Wife (Politikova žena, 1995)* a Mrs Pritchard ze stejnojmenné série (*The Amazing Mrs Pritchard, 2006*). Naproti tomu uvádí, že dobří, silní a hezcí muži jsou v britské politické fikci vzácným druhem a průměrný politik není hluboce zásadový a bojuje mimo hranice své kontroly.<sup>245</sup> Toto zjištění lze také vztáhnout na seriál *Borgen*, kde je akcentována jak atraktivita, tak zejména silná zásadovost hlavních hrdinek, postava Birgitte je někdy v ději přímo označována za „slušňačku“. Naproti tomu její političtí protivníci jsou většinou vykresleni jako spíše záporné postavy.<sup>246</sup>

Van Zoonen a Wring zmiňují, že politická tematika a postavy se objevují v různých žánrech, oni však identifikují spíše příběhy, které se často v politické fikci používají a určili čtyři typy. Za příběh, jenž se dobře kombinuje se zaměřením na individuality, označují ten, v němž čestný, ctnostný kandidát usiluje o své politické ideály navzdory pravděpodobnosti. Tento typ, označovaný jako „quest“, může být kombinovaný s dalším typem, konspiračním, kde je naopak demokratický proces mařen. V těchto příbězích jsou jasně definovaní protagonisté a antagonisté. V dalších dvou typech příběhů je děj naopak řízen kolektivními či společenskými procesy, které jsou často mimo kontrolu jedince. V první, „temnější“ variantě, systém maří ideály politiků a je označován za „byrokratický“. Druhý z nich

---

<sup>243</sup> *No Job for a Lady* [online]. IMDb [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW.: <[https://www.imdb.com/title/tt0098876/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0098876/?ref_=fn_al_tt_1)>

<sup>244</sup> Avšak tento fakt souvisí také s aspektem „mýdlových“ politických dramát, jakožto jednoho z typů, jenž jsou dále v textu jmenovány. V tomto typu příběhů jsou osobní problémy všudypřítomné, opakující se a vyhlídky na řešení vždy iluzorní nebo přinejlepším dočasné. (proto oblíbeným typem napětí je téměř nevyhnutelný kompromis mezi prací (idealismem) a rodinou. Viz VAN ZOONEN a WRING, cit. 22, s. 274.

<sup>245</sup> Tamtéž, s. 274.

<sup>246</sup> Tento aspekt však byl již rozebírán v kapitole postavy a považují jej za záměrnou konstrukci sloužící k podpoře sympatií s hlavní hrdinkou.



představuje komunitu kandidátů a pomocného personálu v jejich každodenních interakcích, neúspěších i výhrách. Za příklad takového „mýdlového“ typu příběhu je označen např. *The West Wing*. První zmíněný příběh o „usilování“ a „mýdlový“ příběh, dle autorů podporují diváckou angažovanost/zapojení.<sup>247</sup> Domnívám se, že právě tyto dva zmíněné typy příběhů se v seriálu *Borgen* kombinují (na rozdíl od konspirace a byrokratického příběhu, které se v *Borgen* příliš nevyskytují), čímž lze také objasnit aspekt diváckého zapojení, které seriál *Borgen* často vyžaduje.

Navíc aspekt divácké angažovanosti je často zmiňován i ve spojitosti se seriálem *The West Wing*, který byl i přes konečné odlišnosti pro *Borgen* inspirací. McCabe uvádí, že *The West Wing* i přes konvenčnost, sentimentálnost a kýčovitost od začátku od diváků mnoho vyžadoval. Přiměl své publikum k tomu, aby se snažilo zachytit dialog, který obsahoval obratné užívání mluvy, rytmickou kadenci, vtip a politický důvtip. S minimem akce toto kolektivní drama kladlo mimořádný důraz na chytrou slovní zásobu a rychlé slovní výměny, což dovolilo jen málo ústupků směrem k divákům. Šlo tedy o představu kritického diváka, který je natolik náročný, aby ho pořad chytil, a dostatečně chytrý, aby se seriálem udržel krok.<sup>248</sup>

Seriózní problémy dle McCabe vyžadují přemýšlivé diváky, což byl elitářský přístup/postoj ke sledování televize a celkově šlo o nové přemýšlení o televizi. Předpokladem bylo, že diváci seriálu *The West Wing* jsou schopni porozumět komplexitě geopolitického světa a jsou vnímaví k pluralistickým myšlenkám, zároveň stíhají sledovat politiku i úderné žertování. To vyžadovalo více než zaujatou soustředěnost a pozorné naslouchání.<sup>249</sup> Jak již bylo naznačeno, kvůli přiblížení většinovému divákovi byla v seriálu *Borgen* zvládnutelně oblast rodinných a osobních vztahů, přesto lze odvozovat, že i tak kladl podobné požadavky jako *The West Wing* – v *Borgen* se obdobně vyskytují rychlé dialogy plné náročné slovní zásoby. K pochopení složitých politických otázek však mohly napomáhat např. vysvětlující scény z TV1 či rozборы postav v rámci dialogů, takže se tvůrci snažili jít v tomto ohledu divákům naproti.

---

<sup>247</sup> VAN ZOONEN a WRING, cit. 22, s. 266-267.

<sup>248</sup> MCCABE, cit. 20, s. 25.

<sup>249</sup> Tamtéž, s. 25.

Van Zoonen a Wring uvádějí, že politická fikce umožňuje divákům učit se o politice, přemýšlet o ní a soudit ji a představit si ideální politické situace a praktiky. Předobraz *Borgen*, *The West Wing* byl zkoumán pro své vzdělávací, inspirativní a ideologické hodnoty. Seriál byl kritizován pro svou neskrývanou liberální politiku,<sup>250</sup> zároveň byl chválen za způsob, jakým ukazoval funkci prezidenta a veřejné funkce jako ušlechtilé snahy vedené ušlechtilými lidmi, kteří jsou často přemoženi enormností svých výzev. Seriál jak podpořil důvěru, tak předvedl omezení politických činů.<sup>251</sup> Pokud jde o *Borgen*, dle Hammerich bylo cílem ukázat, jak funguje dánská demokracie, jak se předává moc a naučit diváky o dobrých i zlých stránkách demokracie.<sup>252</sup> Zároveň byl seriál (obdobně jako *The West Wing*) kritizován za nestrannost a médii a společností podezříván z příklonu k levé straně politického spektra, s tím že v levici je více idealistů a v pravici více cyniků.<sup>253</sup>

Tato kritika je však dle mého sporná, jelikož toto rozřazení je způsobeno tím, že hlavní postavy byly zasazeny do středolevého cítění. Obě strany spektra však mají své negativní charakteristiky, které podporují sympatičnost hlavní postavy. A ideály sloužící jako východisko u hlavních hrdinek slouží dramatu - fakt, že má postava ideály a musí o ně bojovat, postupně je opouštět a vracet se k nim, dává více prostoru pro dramatické situace, než když je to postavě jedno a nedovoluje vývoj. Ostatně i Hammerich zmiňuje, že všechny dobré pohádky jsou o lidech, kteří si z hloubi duše něco nebo někoho přejí a kteří bojují za to, aby dosáhli svého snu, přičemž objekt jejich touhy je méně důležitý. Důležitější je, kým jsou a jak dosáhnou nebo nedosáhnou svého cíle, záleží tedy na cestě postavy.<sup>254</sup>

Seriál měl tedy být podle Hammerich poctou demokracii a ačkoli se v ději vyskytují momenty, kdy je demokracie napadnuta/zpochybněna, lidé kteří ji prosazují, jsou idealisté, i přes rozdílné názory.<sup>255</sup> Van Zoonen a Wring doplňují, že britské televizní politické drama se většinou zaměřuje na lidské emoce, které se zaplétají do politiky, a sociální a psychologické vztahy mezi hlavními postavami.

---

<sup>250</sup> Předpokládám, že je myšlena liberální politika v americkém chápání pojmu.

<sup>251</sup> VAN ZOONEN a WRING, cit. 22, s. 264–265.

<sup>252</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 40.

<sup>253</sup> Tamtéž, s. 258–259.

<sup>254</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>255</sup> Tamtéž, s. 118.

To dává dle autorů studie většině těchto pořadů specificky „mýdlový“ nádech. Zvláštním a opakujícím se tématem je zde napětí, které každodenní politické, stranické a mediální tlaky vytvářejí, zejména pro levicové aktivisty a idealismus.<sup>256</sup> Vzhledem k tomu, že hlavní hrdinky *Borgen* jsou obě idealistky, podobně budované napětí lze najít i zde. Dle Van Zoonen a Wringa se mnoho příběhových linií zabývá přátelstvím a neshodami, které vyplývají z protichůdných chápání politických ideálů. Oportunismus, který projevují ti, kteří chtějí zlepšit své cíle, kariéru nebo osobní život, je tedy nejvíce zhoubným chováním, a obvykle jej projevují jiné postavy.<sup>257</sup> To platí i pro seriál *Borgen*, kde oportunistické jsou zejména postavy ostatních politiků.

Dle van Zoonen a Wringa je většina jimi zkoumaných sérií pevně spojena s reálnou politikou.<sup>258</sup> Dle Hammerich je seriál *Borgen* fikcí, nicméně je založen na důkladném průzkumu a inspiraci z reálného světa, aby představil politický život tak autenticky, relevantně a realisticky jak je to možné. Avšak seriál by neměl být nahlížen tak, jako že maskuje reálné osoby a události v rámci fikční televize, nemá být komentářem na současné členy parlamentu a jakékoli podobnosti tvůrci zakryli změnou politické strany nebo odlišným pohlavím. Cílem pořadu není komentovat určité politiky nebo jejich strany, základem seriálu je boj o moc, její podstata a mocenské struktury v nejvyšší správě.<sup>259</sup> Přesto se lze domnívat, že pro seriál *Borgen* platí poznatky van Zoonen a Wringa, že některé příběhové linie se vztahují k historickým nebo aktuálním politickým událostem, další příběhové linie využívají současné společenské hrozby a některé postavy jsou založeny na skutečných politických osobnostech.<sup>260</sup>

Jak bylo rozebráno v předešlém textu, odkazů, ať už záměrných nebo nechtěných se v seriálu *Borgen* vyskytuje nespočet, ať už jde o témata, politické strany, jejich představitele nebo třeba fiktivní země. Podobně Richardson a Corner připomínají, že v *The West Wing* bylo často bezpečnější vytvářet smyšlené státy v

---

<sup>256</sup> Jako příklady uvádějí např. *Vote, Vote, Vote for Nigel Barton (1965)*, jenž je považovaný za první pořad s danou tematikou, dále *Bill Brand (1976)*, minisérii o feministické političce *Love and Reason (1993)* nebo *Our Friends in the North (1997)*. Žádný z těchto pořadů nebyl v ČR uveden. Viz VAN ZOONEN a WRING, cit. 22, s. 272.

<sup>257</sup> Tamtéž, s. 273.

<sup>258</sup> Tamtéž, s. 275.

<sup>259</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 43, 258.

<sup>260</sup> VAN ZOONEN a WRING, cit. 22, s. 275

analogických vztazích ke skutečným, např. fiktivní „Qumar“ sloužil tomuto účelu ve třetí sezóně.<sup>261</sup> Van Zoonen a Wring zmiňují, že tento druh televizní fikce vždy vyvolává otázku, zda reprezentuje politickou realitu realistickým způsobem. Je to právě tento aspekt, který vyvolává potenciální význam, pokud jde o ovlivňování politických názorů, úsudků a angažovanosti lidí.<sup>262</sup> Hammerich uvádí, že pokud jde o fikci a realitu v rámci příběhů, řídili se při psaní poučkou, že „kdyby se to mohlo stát v reálném životě, může se to stát v *Borgen*“.<sup>263</sup>

Van Zoonen a Wring vyvozují závěry o kvalitách podněcujících politické zapojení v britské a americké televizní fikci. Docházejí k tomu, že až na některé výjimky postavy a příběhy v britské politické televizní fikci představují poněkud chmurné povědomí o tom, jak politika funguje a čeho jednotlivci mohou dosáhnout, což je výrazný rozdíl oproti americké fikci, v níž je výsledek bojů postav s různými nesnázemi většinou pozitivní a ukazuje, že člověk může zvítězit i přes silně nepříznivé okolnosti. Zjednodušeně lze podle nich říci, že většina americké politické televizní fikce vypráví příběhy naděje, zatímco britská politická televizní fikce má tendenci vyprávět příběhy zoufalství.<sup>264</sup> Domnívám se, že tento postřeh souvisí s celkovým viděním světa a mýty těchto národů. Ostatně i McCabe uvádí, že *The West Wing* se podílí na konstrukci mýtické vize o americké prezidentské síle ve smyslu povinnosti a loajality, čestných osobností bojujících za vyšší principy apod.<sup>265</sup> Nicméně pro účely práce lze vyvodit, že seriál *Borgen* přináší tento aspekt americké politické fikce do evropského kontextu.

Dále van Zoonen a Wring poznamenávají, že individuální hrdinství prezentované v americké fikci do velké míry souvisí i s americkým prezidentským politickým systémem, v němž mají představitelé větší moc. Oproti tomu v britské politice, ač zobrazuje dvě rivalské strany, je klíčový parlament a jeho představitelé musí vyjednávat, dělat kompromisy nebo ustupovat.<sup>266</sup> To platí i pro Dánsko, kde je navíc multipartismus, takže vyjednávání probíhají mezi větším počtem stran. Rozdílnost v této problematice v Evropě a Spojených státech amerických (USA)

---

<sup>261</sup> RICHARDSON a CORNER, cit. 21, s. 927.

<sup>262</sup> VAN ZOONEN a WRING, cit. 22, s. 275.

<sup>263</sup> Tamtéž, s. 301.

<sup>264</sup> Tamtéž, s. 275.

<sup>265</sup> MCCABE, cit. 20, s. 69.

<sup>266</sup> VAN ZOONEN a WRING, cit. 22, s. 276.

zmiňuje také Moss, který připomíná, že hlavní rozdíl je v tom, že ve většině evropských zemí není držitel výkonné moci volen přímo, ale vzejde ze strany, která získá nejvíce křesel. Tento proces je tedy podle něj komplikovanější, než v USA.<sup>267</sup> Lze tedy říci, že *Borgen* zkombinoval americký přístup k hrdinství s dánskými politickými charakteristikami, které jsou však společné i dalším státům, v nichž vládne parlamentní systém (tedy i v České republice), a zde je tedy jeho obsah snáze pochopitelný divákům. Avšak Adam Price se domnívá, že obecná témata, která se nacházejí pod povrchem epizodních politických témat, jako boj o moc a mocenská dynamika jsou pochopitelné všude, a tím i objasňuje univerzálnost textu a úspěch seriálu v zahraničí.<sup>268</sup>

Jak zmiňuje Hammerich, tvůrci se zpočátku obávali, zda diváci téma přijmou, přičemž měli splnit požadavek zasáhnout alespoň pětinu celého počtu obyvatel (vzhledem zařazení k dramatu vysílanému v osm hodin večer v neděli) a zabavit diváky všech věkových kategorií a sociálních vrstev.<sup>269</sup> Nakonec v Dánsku seriál sledovalo přibližně jeden a půl milionu diváků každou neděli, takže požadavek byl splněn, zároveň se začaly objevovat obavy z nebezpečí seriálu ohledně ovlivňování veřejných debat a reálné politiky. Price to okomentoval slovy, že je zajímavé, že dramatický seriál o fiktivní politice ve fiktivním Dánsku může pomoci rozvířit debatu. A že je vzrušující že jsou schopni iniciovat dialog.<sup>270</sup> Hammerich dodává, že tvůrci po celou dobu zažívali téměř metafyzický závod s realitou. Den před tiskovou konferencí pro druhou sezonu byla jmenována první dánskou premiérkou Helle Thorning-Schmidt. Tato zvláštní paralela mezi fiktivní a skutečnou premiérkou přirozeně ovlivnila seriál v mnoha ohledech. Ačkoli zájem médií o seriál byl silný po celou dobu, zesiloval ještě více v momentech, kdy se epizody přiblížili reálným aktuálním událostem. Jak zmiňuje Hammerich<sup>271</sup> a potvrzuje Price,<sup>272</sup> následný výzkum však potvrdil, že nedošlo k indoktrinaci, ale seriál zvedl obecný zájem o politiku, což ostatně bylo i prvotním zájmem tvůrců.

---

<sup>267</sup> MOSS, cit. 23.

<sup>268</sup> Viz cit. 216.

<sup>269</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 252.

<sup>270</sup> Tamtéž, s. 303.

<sup>271</sup> Tamtéž, 307–308.

<sup>272</sup> Viz cit. 27.

Seriál čelil dle Hammerich po odvysílání kritice, že je vzdálený seriálu *The West Wing* a jde o nechtěnou parodii. Diváci kritizovali klišé, předvídatelnost a doslovnost či přehnanost.<sup>273</sup> Sami politici však dle Hammerich nakonec označili seriál za férový a zachycující atmosféru parlamentu.<sup>274</sup> Seriál byl i přes počáteční obavy že jde o lokální produkt prodán do sedmdesáti zemí po celém světě.<sup>275</sup> Hammerich prozrazuje, že genderová problematika zaujala ve Francii, jelikož tam zrovna také řešili téma rovnosti žen. Ve Velké Británii práva na vysílání seriálu zakoupila BBC Four, která se specializuje na vysílání mezinárodních prestižních seriálů a cílová skupina je tvořena intelektuály a lidmi se zájmem o kulturu.<sup>276</sup> *Borgen* se vysílalo i ve Spojených státech amerických, a to na kabelovém televizním kanálu KCET Link TV s anglickými titulky. Dle Hammerich šlo o první případ, kdy byl dánský seriál vysílán v originálním jazyce v této zemi televizních dramát a ačkoli tvůrci dali seriálu anglický název „The Government“, kanál dal přednost dánskému názvu – patrně to znělo dobře a odkazovalo ke skandinávské tvorbě.<sup>277</sup> Jelikož však někteří diváci měli problém se k seriálu na této poměrně lokální kabelové televizi, která nabízí nekomerční programování,<sup>278</sup> dostat, fanoušci dokonce radili ostatním, kde se dá pořad sledovat, jako např. Alessandra Stanley pro New York Times v článku *Where to Watch 'Borgen'*<sup>279</sup> nebo Joanna Robinson, která pořad svým článkem propagovala poté, co se stal dostupným na iTunes.<sup>280</sup>

Pokud jde o typy zápletek, lze připomenout Kokešovy poznatky. Zmiňuje, že v tzv. profesionálních seriálech bývají dlouhodobější narativní vlákna založena na opakovaně zmiňovaném střetu zájmů soukromé sféry mikrosvěta s nároky subsvěta pracovních povinností. Jiný způsob vedení narativních vláken se odvíjí od proplétání rozmanitých nároků soukromého života ústředních postav (sledujeme

---

<sup>273</sup> HAMMERICH, cit. 2. s. 254–256.

<sup>274</sup> Tamtéž, s. 262–263.

<sup>275</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>276</sup> Tamtéž, s. 280–281.

<sup>277</sup> Tamtéž, s. 284.

<sup>278</sup> *About KCET* [online]. KCETLink [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW.:

<<https://www.kcet.org/about-kcet>>

<sup>279</sup> STANLEY, Alessandra. *Where to Watch 'Borgen'*. [online]. The New York Times. October 11, 2012. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z WWW:

<<https://www.nytimes.com/2012/10/12/arts/television/where-to-find-a-prime-minister.html>>

<sup>280</sup> ROBINSON, Joanna. *The Perfect Binge-Watchable Show Finally Became Available in the U.S.* [online]. Vanity Fair. September 4, 2015. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z WWW:

<[https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/09/borgen-binge-watch-streaming?fbclid=IwAR0fgV7hbpTI2h1IG\\_AECehDeR8PabVy-gieoWlzc8EewNVAzsuGCEK320](https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/09/borgen-binge-watch-streaming?fbclid=IwAR0fgV7hbpTI2h1IG_AECehDeR8PabVy-gieoWlzc8EewNVAzsuGCEK320)>

interakce různých mikrosvětů). Případně může být dlouhodobější narativní vlákno řízeno např. tím, že se mikrosvět hlavní postavy musí rozhodnout, vůči kterému z vícera různých subsvětů bude loajálnější.<sup>281</sup> Všechny tyto vyjmenované možnosti se v rámci seriálu *Borgen* kombinují.

Ačkoli Hammerich jednou ve své knize zmiňuje popis seriálu jako „*Politický thriller založený na široce populárním dramatu*“, který chce kombinovat vzrušující příběhy o každé epizodě spolu s portrétem dánských občanů a dnešní demokracie,<sup>282</sup> v naprosté většině textu pořád označuje za politické drama. Hammerich často zmiňuje, že *Borgen* je o vztahu mezi médií a politiky.<sup>283</sup> Tvůrci dle Hammerich postupně kladli větší důraz na osobní ztráty spojené s mocí politiků a státních úředníků, kteří vykonávají moc, a novinářů, jejichž prací je klást kritické otázky politikům.<sup>284</sup> Ač se významná část děje zabývá osobním či rodinným životem postav, stále jde dle tvůrců primárně o politický seriál. Takže i když se objevují velké osobní zvraty a např. ve třetí řadě Birgitte bojuje s rakovinou, což dle Hammerich znamená příběh plný dramatu, dilemat a velkých emocí a její onemocnění vytváří silné spojení s postavou, bylo důležité používat tento aspekt šetrně, aby nedošlo k oslabení politického aspektu.<sup>285</sup> Konečně i v tiskové zprávě dle Hammerich tvůrci uvedli, že *Borgen* je dramatický seriál o politické mocenské hře v Dánsku a osobních ztrátách jejích hráčů.<sup>286</sup>

Diváci zpravidla přebírají žánrové označení politického dramatu, občas se ale objevují i jiné kategorie. Na webu TV Tropes je seriál označen jako „*Government Procedural*“.<sup>287</sup> Definice přitom zahrnuje zejména určení, že hlavními postavami (nebo částí z nich) jsou vládní představitelé v prostředí spojeném s výkonem politické moci.<sup>288</sup> Nerozlišují však konkrétní žánry. Takové pořady se dle stránky zaměřují na vnitřní fungování vlády a lidí, kteří ji obývají a jen zřídka

---

<sup>281</sup> KOKEŠ, cit. 14, s. 109–110.

<sup>282</sup> HAMMERICH, cit. 2, s. 43.

<sup>283</sup> Tamtéž, s. 252.

<sup>284</sup> Tamtéž, s. 51–52.

<sup>285</sup> Tamtéž, s. 296.

<sup>286</sup> Tamtéž, s. 258.

<sup>287</sup> Viz cit. 32.

<sup>288</sup> *Government Procedural* [online]. TV Tropes. April 22, 2019 [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GovernmentProcedural>>

obsadí vládní činitele jako zlovolnou sílu.<sup>289</sup> Margaret Lyons na stránkách Vulture zmiňuje, že jde o „dánské politické drama uzemněné v realitě, spíše než melodrama nebo soap opera“.<sup>290</sup> Také Stephen King podotýká, že: „Na americké televizi, když se rodina a ambice dostanou do konfliktu, rodina příliš často (a nerealisticky) triumfuje. Takový cukr (v *Borgen*) nenajdete...“<sup>291</sup> V rámci třetí řady však tvůrci sklidili kritiku právě za to, že seriál prý nakonec skončil jako soap opera.<sup>292</sup> Christopher Silvester pořad označuje jako „nenásilný thriller o dánské koaliční politice, který promlouval k nově objevenému zájmu Britů o koalici“.<sup>293</sup>

Ačkoli je seriál někdy označován jako politický thriller, nedomnívám se, že by to byla výstižná kategorie. Za politický thriller totiž bývá označován např. i *House of Cards*,<sup>294</sup> který strhává k cynismu,<sup>295</sup> a domnívám se, že zejména fascinuje, zatímco *Borgen* kromě fascinace politikou má i významný edukační rozměr pokud jde o politiku (ale i média). Navíc jak bylo rozebráno, napětí v seriálu *Borgen* vychází ze strastiplné cesty plné výzev více méně sympatické hrdinky, která se problematizuje s postupujícím dějem a nakonec si zachová čest i své ideály, zatímco hlavní postava v *House of Cards* je od začátku pojímána jako antihrdina. Další významné dramatické situace přinášejí v *Borgen* zejména konflikty pramenící z odlišných motivací postav, přičemž u těch hlavních jsou pro diváka tyto situace náročné, jelikož může mít pochopení pro obě strany. Takovéto typy zápletek jsou jistě z podstaty typičtější pro drama.

---

<sup>289</sup> *The Government* [online]. TV Tropes. February 8, 2019 [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TheGovernment>>

<sup>290</sup> LYONS, Margaret. *The 100 TV Dramas Everyone Should Watch*. [online]. Vulture. Semtember 2, 2015. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z WWW: <<https://www.vulture.com/2015/09/stay-tuned-tv-dramas.html>>

<sup>291</sup> KING, Stephen. *Stephen King: The best TV I saw in 2012*. [online]. Entertainment Weekly. December 21, 2012. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z WWW: <<https://ew.com/article/2012/12/21/stephen-king-best-tv-i-saw-2012/>>

<sup>292</sup> PEDERSEN, Marie Carsten. *'Borgen' endte som en soap*. [online]. Politiken.dk. Marts 10, 2013. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z WWW: <<https://web.archive.org/web/20130312190259/http://politiken.dk/kultur/tvogradio/ECE1918714/borgen-endte-som-en-soap/>>

<sup>293</sup> SILVESTER, Christopher. *The Second Coming of 'Euro Noir' Drama*. [online]. Newsweek. August 8, 2014. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z WWW: <<https://www.newsweek.com/2014/08/15/second-coming-euro-noir-drama-263515.html/>>

<sup>294</sup> Toto označení dávají pořadu např. Van Zoonen a Wring, kteří myslí britskou verzi. Ddomnívám se že lze vztáhnout i na americkou. Viz VAN ZOONEN a WRING, cit. 22, s. 271.

<sup>295</sup> Dalším rozdílem je např. to, že hlavní postava *House of Cards* je od začátku prezentována jako antihrdina, kdežto postava Birgitte se problematizuje s pokračujícím dějem.



Snaha o mírné porovnání s *House of Cards* a zejména s *The West Wing* vychází z toho, že zmíněné pořady tvoří dominanty v politické fikci v anglicky mluvících zemích, které lze z historického hlediska považovat za oblasti s tradicí tohoto žánru. Seriál *Borgen* byl v některých zemích vysílán v obdobných letech jako americká verze *House of Cards*, takže i přes zjevné rozdíly diváci oba pořady srovnávali a někteří sdělovali své preference.<sup>296</sup> *The West Wing* zase bývá označován za nejtypičtější příklad politického dramatu,<sup>297</sup> tvořil přiznanou inspiraci seriálu *Borgen* a diváci tyto pořady taktéž srovnávali. Stálo by však jistě za další výzkum, podívat se např. na srovnání s jinou evropskou kontinentální politickou fikcí.

---

<sup>296</sup> MURPHY, Katharine. *House of Cards? I prefer Borgen – says Turnbull, the man who toppled a PM.* [online]. The Guardian. October 23, 2015. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z WWW: <<https://www.theguardian.com/australia-news/2015/oct/23/malcolm-turnbull-interview-house-of-cards-i-prefer-borgen-says-man-who-toppled-a-pm?fbclid=IwAR0B6SJAfQUHdvWfNPzeU3e9TyeetoEGaT58ecDr5c5cogREbTcb6xkbb-o>>

<sup>297</sup> Např. Richardson a Corner uvádějí, že *The West Wing* má ikonický status, je nejznámějším příkladem politického dramatu v rámci seriálové tvorby a nejvíce přitahoval akademiky. Viz RICHARDSON a CORNER, cit. 21. s. 924-925. Van Zoonen a Wring si jej pak přímo berou za příklad, na němž demonstrují své poznatky.

## Závěr

V závěru práce jsou jmenovány poznatky zjištěné v rámci jednotlivých kapitol, které se zabíraly různými prvky seriálu. Nejprve byl představen fikční svět seriálu a jeho subsvětů, aby byl objasněn kontext, v němž se děj odehrává. Následně došlo k rozboru konstrukce vyprávění, tedy k popisu jednotlivých strukturních prvků pořadu a ověření komplexity vyprávění. Poté se v relativně rozsáhlejší části práce věnuje postavám, které jsou dekonstruovány a dochází k analýze jejich funkcí v seriálu a proměn podle teorie Jasona Mittella. Dále jsou vykreslena typická prostředí, která tvoří významný prvek mizanscény a ikonografie pořadu. Posléze jsou rozebrána nejvýraznější témata seriálu a na závěr dochází k prozkoumání žánrového zařazení jak z hlediska textuální analýzy a mírné komparace s dalšími stěžejními pořady hlásícími se k politické fikci, tak zejména k obohacení o poznatky z hlediska produkce, distribuce a recepce.

V rámci rozboru fikčního světa seriálu došlo ke zjištění, že je na jednu stranu tvořen pevnou strukturou se třemi stálými subsvětů politiky, médií a rodiny, přičemž organizační subsvětů politiky a médií lze dále dělit na menší subsvětů, jakési „sub-subsvětů“. V politice jde o jednotlivé politické strany, v médiích o televizní stanici TV1 a bulvární Ekspres. Zároveň je fikční svět propustnou entitou, která dovoluje poměrně snadné přechody postav mezi jednotlivými organizačními subsvětů. Tyto přechody se dějí jak na úrovni zastřešujících subsvětů, tedy mezi politikou a médii celkově, tak mezi jednotlivými sub-subsvětů. Zajímavým faktem je, že postava Birgitte v důsledku založení nové politické strany vytvořila nový sub-subsvět, který se stal organickou součástí politického subsvětů a fikčního světa vůbec. Z toho tedy vyplývá, že struktura fikčního světa zároveň byla natolik flexibilní, že umožnila i vznik nových subsvětů. To lze ostatně vidět ve třetí řadě i v případě rodinného subsvětů, kdy se místo Kaspera stane bez problémů další hlavní postavou Torben a sledujeme i jeho rodinný subsvět.

Při zkoumání konstrukce vyprávění byly rozebrány strukturní prvky a vyprávěcí postupy užití v seriálu *Borgen*. Jejich analýzou se potvrdilo, že pořad využívá komplexního vyprávění, jak jej popisuje Jason Mittell. Seriál totiž stabilně využívá jak epizodických, tak seriálových prostředků vyprávění. Např.

předtitulková sekvence představuje epizodní problém a tím odkazuje k epizodičnosti, recap naopak akcentuje serialitu a kumulativní vyprávění. Každá epizoda má jedinečné téma a narativní oblouk, zároveň se stále posouvá hlavní dějová linie. V seriálu *Borgen* se užívají sebevědomé praktiky v rámci vypravěčských mechanismů a v práci s filmovým stylem, což vyžaduje divácké zapojení či angažovanost, což je dle Mittella také podstatným charakterem komplexních seriálů. Byly nastíněny i proměny pořadem nastavených konvencí ve třetí řadě.

Rozsáhlejší kapitola byla věnována postavám, které byly dekonstruovány a došlo k analýze jejich proměn a funkcí v seriálu. Jak bylo zmíněno, postavy tvoří důležitý prvek narativu i žánru. V seriálu se vyskytují postavy ze subsvěta politiky, postavy ze subsvěta médií a postavy rodinných příslušníků postav z obou organizačních subsvětů. V rámci dekonstrukce postav bylo zjištěno, že zatímco u postav hlavních a důležitých vedlejších je dbáno na realistické ztvárnění, u některých postav vedlejších a většiny navracejících se postav ostatních politiků jsou tyto často stylizovány a (stereo)typizovány. Bývají zjednodušené na záporné postavy, případně je v některých dílech naznačena ambivalentnost, ale jen výjimečně vzbuzují sympatie. Díky této konstrukci je divák veden k sympatizování s hlavními hrdinkami, což je důležité pro přetrvání diváckého spolčení s nimi. Zavedené schéma se částečně proměňuje až ve třetí řadě díky celkové proměně v rámci fikčního světa.

Pokud jde o analýzu proměn postav podle teorie Jasona Mittella,<sup>298</sup> procházejí zejména *edukací* (Birgitte, Katrine) a *růstem* (Laura, Katrine). Postava Birgitte se také pod vlivem své práce v politice často dostává na hranici *transformace* postavy, na které balancuje, nakonec se však vrátí zase k sobě a svým ideálům. Kontrast k těmto postavám tvoří Kasper, který se sice o proměnu snažil, nicméně nebyl jí schopen, a tak se navrátil ke svému původnímu statu quo. Ač postupně můžeme pozorovat jeho posun k větší citlivosti od počátečního cynismu, jeho postava prochází zejména *detailizací*. Dále byl vysledován také paralelismus mezi postavami, který se týká především postav Birgitte a Katrine, ve třetí řadě pak částečně paralelu tvoří i postava Torbena, která nakonec prochází *edukací*.

---

<sup>298</sup> Mittellův přístup ke zkoumání možností proměn postav a jednotlivé termíny byly v práci vysvětleny v rámci představení metodologie, viz od s. 20.

Následně byla popsána typická prostředí, v nichž se odehrává děj a tvoří významné ikonografické prvky pořadu, jelikož se podílejí se na utváření žánrového zařazení tím, že naznačují určité charakteristiky, atmosféru, témata a postavy. Užité paláce působí majestátně a dýchají historií, což může pomáhat konstrukci moci, která se v těchto místech nachází. Paláce vizuálně kontrastují s prosklenými budovami TV1 a Ekspresu, které naopak působí moderně a chladně, a tím vlastně podobně odtaziť a nedostupně jako paláce. Jediným útulným prostředím jsou tak domovy hlavních hrdinek. Důležitým prostředím jsou také chodby a v nich často provozované scény „*walk and talk*“, které jsou seriál typické a pomáhají zařadit jej do žánru politického dramatu, pro nějž jsou charakteristické. Vzhledem k proměnám v třetí řadě také dochází k významnému kontrastu honosných budov a krásných interiérů Christiansborgu s provizorním sídlem nové Birgittiny strany.

V další kapitole se práce věnovala tématům a bylo popsáno, na jakých úrovních v seriálu působí. Kombinují se epizodní témata, zahrnující specifický politický problém, který přináší zobecňující téma, s různými zastřešujícími dlouhodobými tématy, která procházejí napříč subsvěty. To tedy také koresponduje s kombinací epizodních a seriálových prvků a odkazuje ke komplexitě vyprávění. Navíc některé postavy si přinášejí vlastní témata a z nich některá jdou opět zobecnit pro více postav. Mezi taková patří např. obtíže při snaze skloubit rodinný a pracovní život či workoholismus. V podkapitolách byla rozebrána podrobněji výrazná témata seriálu, a to propojení subsvětů politiky, médií a rodinného života a jejich vzájemné ovlivňování, dále pak byla nastíněna tematizovaná problematika genderu. Rozebrán byl také opakovaně se vyskytující motiv oběti, vycházející z premisy tvůrců a dokazující, že postavy kvůli moci utrpí značné ztráty. Zmíněno je i výchozí téma tvůrců, tedy zda je možné udržet moc a zůstat věrný sám sobě.<sup>299</sup>

V závěru bylo ověřováno zařazení pořadu do žánrové kategorie a toto hledisko bylo kromě předešlé textuální analýzy opřeno o hlediska produkce, distribuce a recepce. I přesto, že je seriál *Borgen* fikčním pořadem, kromě fascinace bojem o moc v politice či vtažením do osobních vztahů postav je zejména významný svou edukační funkcí. Ta je dána produkčními požadavky a veřejnoprávním charakterem společnosti DR. Seriál i přes národní specifičnost

---

<sup>299</sup> Viz s. 102.

prorazil na mezinárodní úrovni, což mohlo být kromě značky skandinávské televizní dramatické tvorby zapříčiněno tím, že přináší témata, která jsou rozpoznatelná ve všech zemích s parlamentní demokracií. A tam kde je jiný systém, mohou divákům k pochopení posloužit vysvětlující pasáže ve fiktivní TV1 či promluvy politických poradců.

Vzhledem k přiznané inspiraci byl seriál *Borgen* vztahován zejména k seriálu *The West Wing*, který je považován za dominantu v rámci politického dramatu. Ač tyto seriály mají jisté odlišnosti, kromě národních specifik byly u *Borgen* např. požadavky na větší prostor pro rodinný subsvět, docházím k tomu, že seriál *Borgen* je politické drama, přičemž pořad kombinuje americký přístup prezentující hrdinské postavy s ideály, přinášející naději, a zároveň snahu o uvěřitelnost a národní charakteristiky. Zajímavé je, že ačkoli byl název seriálu přeložen, často byl pořad uváděn pod svým originálním názvem, patrně kvůli značce skandinávské televizní dramatické tvorby.<sup>300</sup> Stálo by za další výzkum porovnat seriál např. s jiným politickým dramatem z evropské kontinentální tvorby, pro což v této práci nebyl prostor ani ambice.

---

<sup>300</sup> Česká televize však seriál uvedla pod přeloženým názvem *Vláda*.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny

#### Analyzovaný seriál

*Borgen (Vláda)*

Počet sezón: 3

Počet epizod: 30

Vysíláno na stanici (rok uvedení): DR1 (2010-2013), ČT2 (2016-2017)

Scénář: Adam Price, Jeppe Gjervig Gram, Tobias Lindholm

Režie: Jesper W. Nielsen, Louise Friedberg, Annette K. Olesen, Mikkel Nørgaard, Søren Kragh-Jacobsen, Rumle Hammerich, Jannik Johansen, Charlotte Sieling, Henrik Ruben Genz

Hudba: Halfdan E.

Producent: Camilla Hammerich, DR

Země původu: Dánsko

#### Audiovizuální prameny

Borgen creator Adam Price: 'We had to give Birgitte a Faustian choice'. In *Youtube* [online]. Publikováno 16. 12. 2013 [cit. 22. 4. 2019]. Kanál uživatele The Guardian. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=sGmp0gT\\_8Zg](https://www.youtube.com/watch?v=sGmp0gT_8Zg)

Interview with Borgen writer Adam Price - BBC NEWS. In *Youtube* [online]. Publikováno 12. 11. 2013 [cit. 22. 4. 2019]. Kanál uživatele BBC News. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=LuJH97nX\\_7c](https://www.youtube.com/watch?v=LuJH97nX_7c)

Nordicana 2014 - Building Borgen Q+A - Saturday 1st February 2014. In *Youtube* [online]. Publikováno 27. 2. 2014 [cit. 22. 4. 2019]. Kanál uživatele Nordic Noir & Beyond. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGaqZZhwPqE>

### Seznam dalších citovaných televizních pořadů a filmů

*All the President's Men (Všichni prezidentovi muži, 1976)*

*Ben-Hur (Ben Hur, 2016)*

*Bill Brand (1976)*

*Broen* (Most, 2011-2018)  
*Dagbog fra midten z roku* (*Diary from the Middle*, v ČR neuvedeno, 2009)  
*Den eneste ene* (*Ten jediný*, 1999),  
*Efter brylluppet* (*Po svatbě*, 2006)  
*En du elsker* (*Ten, koho miluješ*, 2014)  
*Forbrydelsen* (*Zločin*, 2007-2012)  
*Game of Thrones* (*Hra o trůny*, 2011-2019)  
*Ghost in the Shell* (2017)  
*Greyzone* (2018)  
*House of Cards* (*Domek z karet*, 1990)  
*House of Cards* (*Dům z karet*, 2013-2018)  
*Inferno* (2016)  
*Kraftidioten* (*Boj sněžného pluhu s mafii*, 2014).  
*La fille de Brest* (*150 miligramů*, 2016).  
*L'hermine* (*Talár*, 2015)  
*Love and Reason* (1993)  
*Marie Krøyer* (2012)  
*Monas verden* (*Monin svět*, 2001)  
*No Job for a Lady* (1990-1992)  
*Our Friends in the North* (1997)  
*R* (2010)  
*Se til venstre, der er en svensker* (*Starý, nový, půjčený a modrý*, 2003)  
*Sommer* (*The Summers/ Summerovi* 2008)  
*Spies & Glistrup* (*Sex, drogy a daně*, 2013)  
*Sports Night* (*Studio sport*, 1998)  
*State of Play* (*Na odstřel*, 2009)  
*The Amazing Mrs Pritchard*, (2006)  
*The Borgias* (*Borgiové*, 2011-2013)  
*The Duke of Burgundy* (*Pestrobarvec petrklíčový*, 2014)  
*The Politician's Wife* (*Politikova žena*, 1995)  
*The West Wing* (*Západní křídlo*, 1999–2006)  
*Vinyl* (2016)

*Vote, Vote, Vote for Nigel Barton (1965)*

*Westworld (2016 – ?)*

## **Literatura**

*About Halfdan E* [online]. Halfdan E.dk [cit. 20. 3. 2019]. Dostupné z WWW:  
<<http://halfdane.dk/#about>>

*About KCET* [online]. KCETLink [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW.:  
<<https://www.kcet.org/about-kcet>>

*About the Parliament* [online]. Folketinget The Danish Parliament. [cit. 20. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <https://www.thedanishparliament.dk/en/about-the-danish-parliament>>

ALLRATH, Gaby – GYMNICH, Marion – SURKAMP, Carola. Introduction - Towards a Narratology of TV Series. In ALLRATH, Gaby – GYMNICH, Marion (eds.). *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005

ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, 23, 1984, č. 3, s. 6–18. Česky: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace*, 1989, č. 1, s. 17–29.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-717-3.

*Birgitte Hjort Sørensen: Biography* [online]. The official site of actress Birgitte Hjort Sørensen. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z  
<<http://www.birgittehjortsorensen.com/biography/>>

BOESCHOTEN, Anne. *Shakespeare's History Plays and Borgen: The Portrayal of Political Realism*. [online]. 16. 10. 2013. [cit. 29. 1. 2018]. Po přihlášení dostupné z WWW:  
<[https://www.academia.edu/5906326/Shakespeares\\_History\\_Plays\\_and\\_Borgen\\_The\\_Portrayal\\_of\\_Political\\_Realism](https://www.academia.edu/5906326/Shakespeares_History_Plays_and_Borgen_The_Portrayal_of_Political_Realism)>



BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

*Borgen (TV series)* [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, December 3, 2018 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW:  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Borgen\\_\(TV\\_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Borgen_(TV_series))>

BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. New York: Routledge, 2010. 248 s. ISBN 0-415-96512-8.

BUTLER, Jeremy G. *Television: critical methods and applications*. Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

*Conservative People's Party (Denmark)* [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, April 23, 2019 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW:  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Conservative\\_People%27s\\_Party\\_\(Denmark\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Conservative_People%27s_Party_(Denmark))>

*Danish People's Party* [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, April 18, 2019 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Danish\\_People%27s\\_Party](https://en.wikipedia.org/wiki/Danish_People%27s_Party)>

*Danish Social Liberal Party* [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, April 23, 2019 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW:  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Danish\\_Social\\_Liberal\\_Party](https://en.wikipedia.org/wiki/Danish_Social_Liberal_Party)>

DOBBINS, Amanda. *Everything You Need to Know About Borgen Before Season Three*. [online]. Vulture. October. 4, 2013. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z WWW:  
<<https://www.vulture.com/2013/10/crash-course-in-borgen-before-season-three.html>>

FISKE, John. *Television Culture*. London and New York: Routledge, 1997. (poprvé vydáno 1987). ISBN 0-415-03934-7.

*Government Procedural* [online]. TV Tropes. April 22, 2019 [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW:  
<<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GovernmentProcedural>>

*Grandpa God* [online]. TV Tropes, April 13, 2019 [cit. 15. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GrandpaGod>>

HAMMERICH, Camilla. *The Borgen Experience: Creating TV Drama the Danish Way*. Shenley: Arrow Films, 2015. 311 s. ISBN 978-0993306006.

HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007. 141 s. ISBN 9788020015518.

HOCHSCHERF, Tobias, PHILIPSEN, Heidi. Speaking for and to the nation? *Borgen* and the cultural viability of public service broadcasting in Denmark and Germany. *Journal of Popular Television*, 2013, roč. 1, č. 2, s. 243–250.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

JENSEN, Pia Majbritt, WAADE, Anne Marit. *Nordic Noir challenging 'the language of advantage': Setting, light and language as production values in Danish television series*. *Journal of Popular Television*, 2013, roč. 1, č. 2, s. 259–265.

KARSTEN, Hartmut. *Ženy - muži: [genderové role, jejich původ a vývoj]*. Přeložil Petr BABKA. Praha: Portál, 2006, 183 s. ISBN 807367145X.

KENNY, Ursula. *Pilou Asbæk: 'I didn't know what I had with Borgen'* [online]. *The Guardian* December 20, 2015. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <  
<https://www.theguardian.com/film/2015/dec/20/pilou-asbaek-interview-borgen-the-war/>>

KHREBTAN-HÖRHAGER, Julia. *Borgen and the Double Bind: The Haunted Princesses of the Danish Castle*. [online]. 1. 5. 2017. [cit. 30. 1. 2018]. Po přihlášení dostupné z:  
[https://www.academia.edu/30774560/Borgen\\_and\\_the\\_Double\\_Bind\\_The\\_Haunted\\_Princesses\\_of\\_the\\_Danish\\_Castle](https://www.academia.edu/30774560/Borgen_and_the_Double_Bind_The_Haunted_Princesses_of_the_Danish_Castle).

KING, Stephen. *Stephen King: The best TV I saw in 2012*. [online]. *Entertainment Weekly*. December 21, 2012. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z WWW: <  
<https://ew.com/article/2012/12/21/stephen-king-best-tv-i-saw-2012/>>

KOKEŠ, Radomír D. *Toulky napříč makrosvěty: poetika seriálové fikce*. Disertační práce, Filosofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova universita, 2014.

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

LYONS, Margaret. *The 100 TV Dramas Everyone Should Watch*. [online]. Vulture. Semtember 2, 2015. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z WWW: <<https://www.vulture.com/2015/09/stay-tuned-tv-dramas.html>>

MASNER, Lukáš. *Pohyby kamery*. [online]. 25fps. 25. července 2007. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2007/pohyby-kamery/>>

MCCABE, Janet. *The West Wing*. Detroit: Wayne State University Press, 2013.

*Mentor Archetype aka: The Mentor* [online]. TV Tropes, April 16, 2019 [cit. 15. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MentorArchetype?from=Main.TheMentor>>

MITTELL, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York and London: New York University Press, 2015, 391 s. ISBN 9780814769607

MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004, 256 s. ISBN 978-0415969031.

MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 2006, č. 58, s. 29-40.

MOSS, Walter. *Borgen: A Ten-Part Series Political Drama*. [online]. [cit. 30. 1. 2018]. Po přihlášení dostupné z: [https://www.academia.edu/4209332/Borgen\\_A\\_Ten-Part\\_Series\\_Political\\_Drama](https://www.academia.edu/4209332/Borgen_A_Ten-Part_Series_Political_Drama).

MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: SLON, 1998, s. 116–131. ISBN 8085850672.

MURPHY, Katharine. *House of Cards? I prefer Borgen – says Turnbull, the man who toppled a PM*. [online]. The Guardian. October 23, 2015. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z WWW: <<https://www.theguardian.com/australia-news/2015/oct/23/malcolm-turnbull-interview-house-of-cards-i-prefer-borgen-says->

man-who-toppled-a-  
pm?fbclid=IwAR0B6SJAfQUHdvWfNPzeU3e9TyeetoEGaT58ecDr5c5cogREbTc  
b6xkbb-o>

*No Job for a Lady* [online]. IMDb [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW.:  
<[https://www.imdb.com/title/tt0098876/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0098876/?ref_=fn_al_tt_1)>

NOVÁK, Miroslav. *Systémy politických stran: úvod do jejich srovnávacího studia*.  
Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 1997, 275 s. ISBN 8085850222.

PEDERSEN, Marie Carsten. *'Borgen' endte som en soap*. [online]. Politiken.dk.  
Marts 10, 2013. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z WWW:  
<[https://web.archive.org/web/20130312190259/http://politiken.dk/kultur/tvogradio/  
ECE1918714/borgen-endte-som-en-soap/](https://web.archive.org/web/20130312190259/http://politiken.dk/kultur/tvogradio/ECE1918714/borgen-endte-som-en-soap/)>

REDVALL, Eva Novrup. 'Dogmas' for television drama: The ideas of 'one vision',  
'double storytelling', 'crossover' and 'producer's choice' in drama series from the  
Danish public service broadcaster DR. *Journal of Popular Television*, 2013, roč. 1,  
č. 2, s. 227–234.

RENZETTI, Claire M., CURRAN Daniel J. *Ženy, muži a společnost*. Přeložil Lukáš  
GJURIČ. Praha: Karolinum, 2003, 642 s. ISBN 8024605252.

RICHARDSON, Kay, CORNER, John. Assessing Television's 'Political Dramas'.  
*Sociology Compass* 6, rok 2012, č. 12, s. 923–936.

ROBINSON, Joanna. *The Perfect Binge-Watchable Show Finally Became Available  
in the U.S.* [online]. Vanity Fair. September 4, 2015. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z  
WWW: <[https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/09/borgen-binge-watch-  
streaming?fbclid=IwAR0fgV7hbpTl2h1IG\\_AECehDeR8PabVy-  
gieoWlzc8EewNVArZsuGCEK320](https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/09/borgen-binge-watch-streaming?fbclid=IwAR0fgV7hbpTl2h1IG_AECehDeR8PabVy-gieoWlzc8EewNVArZsuGCEK320)>

SEALE, Jack. *Revealed: the real Borgen* [online]. RadioTimes. [cit. 29. 3. 2019].  
Dostupné z WWW: <[https://www.radiotimes.com/news/2012-02-04/revealed-the-  
real-borgen/](https://www.radiotimes.com/news/2012-02-04/revealed-the-real-borgen/)>

*Series / Borgen* [online]. TV Tropes, November 2, 2018 [cit. 15. 4. 2019]. Dostupné  
z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Series/Borgen>>

SILVESTER, Christopher. *The Second Coming of 'Euro Noir' Drama*. [online]. Newsweek. August 8, 2014. [cit. 15. 4. 2019] Dostupné z WWW: <<https://www.newsweek.com/2014/08/15/second-coming-euro-noir-drama-263515.html>>

SMETÁČKOVÁ, Irena, VLKOVÁ, Klára. *Gender ve škole: příručka pro vyučující předmětů občanská výchova, občanská nauka a základy společenských věd na základních a středních školách*. Praha: Otevřená společnost, 2006, 191 s. ISBN 8090333125.

*Socialist People's Party (Denmark)* [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, December 8, 2018 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Socialist\\_People%27s\\_Party\\_\(Denmark\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_People%27s_Party_(Denmark))>

STANLEY, Alessandra. *Where to Watch 'Borgen'*. [online]. The New York Times. October 11, 2012. [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://www.nytimes.com/2012/10/12/arts/television/where-to-find-a-prime-minister.html>>

*Team Dad* [online]. TV Tropes, April 21, 2019 [cit. 15. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TeamDad>>

*The corridors of power* [online]. Cambridge Dictionary. [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/corridors-of-power>>

*The corridors of power* [online]. The Free Dictionary [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://idioms.thefreedictionary.com/the+corridors+of+power>>

*The Government* [online]. TV Tropes. February 8, 2019 [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TheGovernment>>

*The Tower, Christiansborg Palace* [online]. VisitCopenhagen – Official tourist guide to holiday in Copenhagen [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://www.visitcopenhagen.com/copenhagen/tower-christiansborg-palace-gdk917422>>

THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, 1998, č. 1, s. 5-36.

VAN ZOONEN, Liesbet, WRING, Dominic. Trends in political television fiction in the UK: Themes, characters and narratives, 1965–2009. *Media, Culture and Society* 34, 2012, č. 3, s. 263–279.

*Venstre (Denmark)* [online]. Wikipedia The Free Encyklopedia, April 7, 2019 [cit. 11. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Venstre\\_\(Denmark\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Venstre_(Denmark))>

*Vláda. Přehled dílů.* [online]. Česká televize. [cit. 20. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/11288739822-vlada/dily/>>

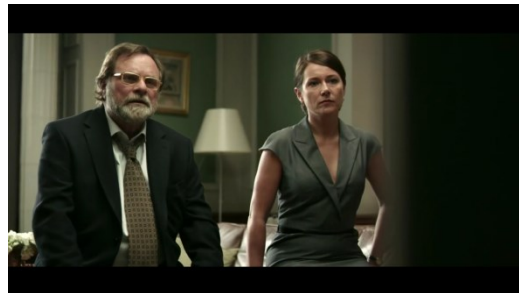
*Walk and Talk* [online]. TV Tropes. January 10, 2019 [cit. 20. 4. 2019]. Dostupné z WWW: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/WalkAndTalk>>

*Watchers on the Wall Awards 2015 Winners!* [online]. Watchers on the Wall, October 28, 2015 [cit. 15. 3. 2019]. Dostupné z WWW: <<http://watchersonthewall.com/watchers-on-the-wall-awards-2015-winners/>>

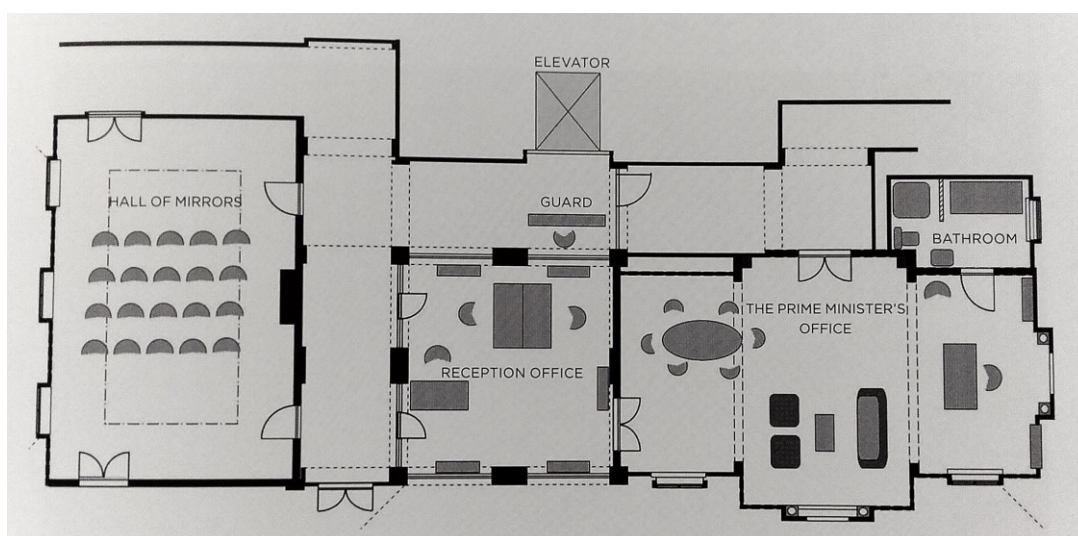
## Obrazová příloha



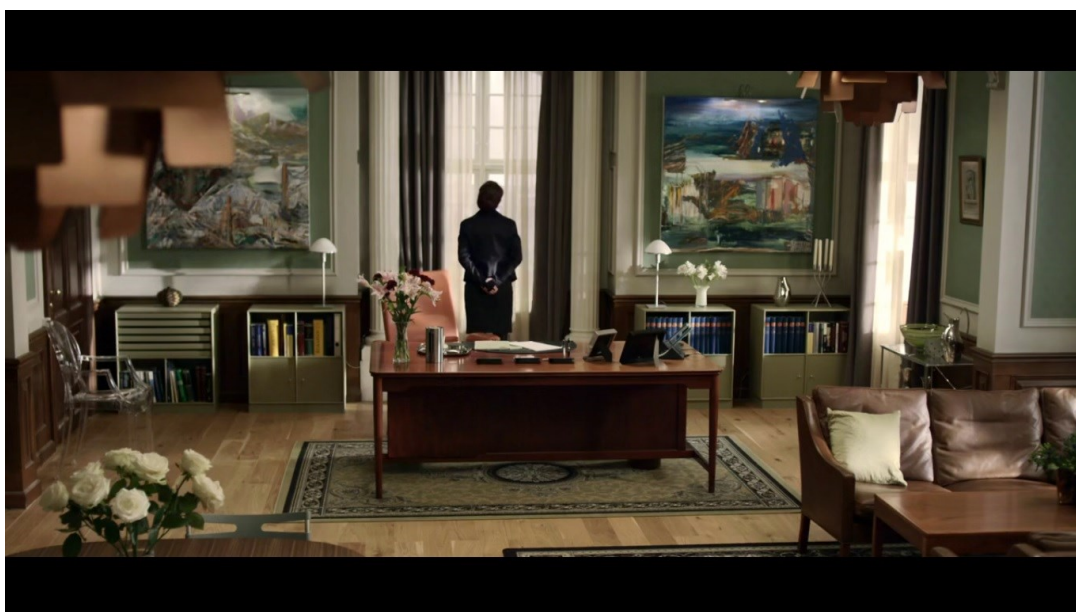
Obr. 1. Zdroj: *Borgen*, 7. díl



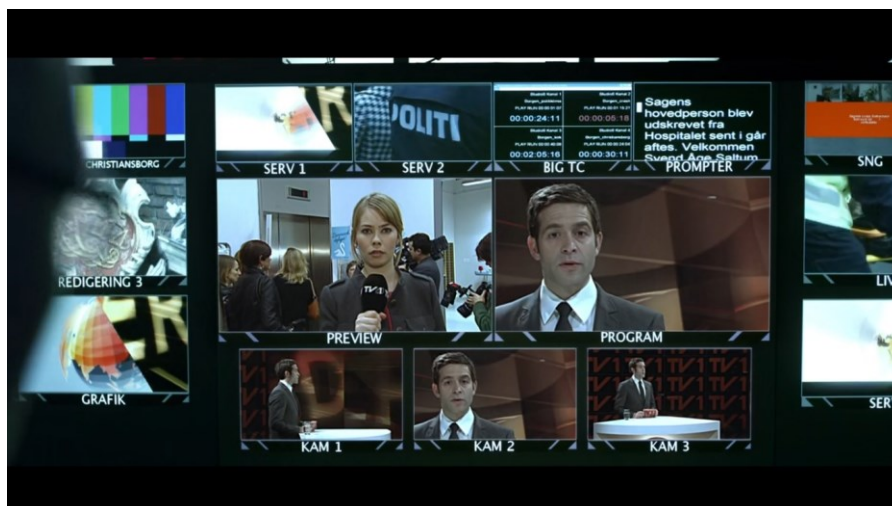
Obr. 2. Zdroj: *Borgen*, 7. díl.



Obr. 3. Zdroj: HAMMERICH, Camilla. *The Borgen Experience: Creating TV Drama the Danish Way*. Shenley: Arrow Films, 2015. s. 127.



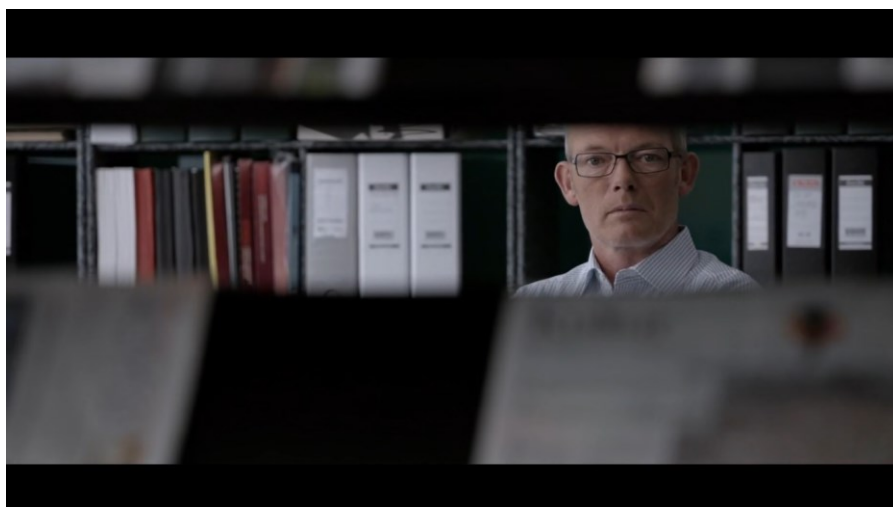
Obr. 4. Zdroj: *Borgen*, 10. díl.



Obr. 5. Zdroj: *Borgen*, 16. díl.



Obr. 6. Zdroj: *Borgen*, 25. díl



Obr. 7. Zdroj: *Borgen*, 25. díl.



**NÁZEV:**

Borgen – narativní žánrová analýza

**AUTOR:**

Bc. Jana Řezníčková

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Jakub Korda, PhD.

**ABSTRAKT:**

Předmětem diplomové práce je narativní žánrová analýza dánského televizního seriálu *Borgen* (2010-2013). Cílem práce je ověřit komplexitu vyprávění a prozkoumat zařazení pořadu do žánrové kategorie politického dramatu. Práce vychází z kombinace současných textuálně orientovaných teoretických přístupů ke zkoumání televize. Jde zejména o koncept komplexní televize Jasona Mittella s příležitostným využitím přístupů Radomíra D. Kokeše a Jeremyho G. Butlera. V práci je rozebrána konstrukce fikčního světa, vyprávění, postav, prostředí a témat. Analýza potvrzuje komplexitu pořadu, jelikož balancuje mezi epizodickým a seriálovým vyprávěním, užívá sebevědomé postupy a klade požadavky na divácké zapojení. Při zkoumání žánru dochází k porovnání s pořady řazenými do politické fikce a k obohacení textuální analýzy o hlediska produkce, distribuce a recepce. Závěrem práce dochází k potvrzení zařazení seriálu do kategorie politického dramatu a k vyzdvihnutí jeho edukační funkce.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Borgen, seriálové politické drama, narativní analýza, žánrová analýza

**TITLE:**

Borgen - narrative genre analysis

**AUTHOR:**

Bc. Jana Řezníčková

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Jakub Korda, PhD.

**ABSTRACT:**

The topic of the thesis is a narrative genre analysis of the Danish television serial *Borgen* (2010-2013). The main objective of the thesis is to verify the complexity of the narrative and to examine its genre categorization. The thesis is based on a combination of contemporary textually oriented theoretical approaches to study television, in particular, the Jason Mittell's concept of complex television with the occasional use of the approaches of Radomír D. Kokeš and Jeremy G. Butler. The thesis analyses the construction of the fictional world, narrative, characters, setting and themes. The analysis confirms the complexity of the show, as it balances between episodic and serial narrative, uses self-conscious storytelling mechanics, and demands viewer's engagement. The textual analysis is enriched in terms of production, distribution and reception. The conclusion of the thesis confirms the inclusion of the serial in the category of political drama and its educational function is emphasized.

**KEYWORDS:**

Borgen, serial political drama, narrative analysis, genre analysis