

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2022

Bc. Romana Kopřivová

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Žánrové konvence true
crime v auditivním prostředí**

Bc. Romana Kopřivová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Studijní program: Televizní a rozhlasová studia + Divadelní
studia

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Žánrové konvence true crime v auditivním prostředí* 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 poděkovala vedoucí mé diplomové práce doc. Mgr. Andree Hanáčkové, Ph.D. za trpělivost, cenné rady a ochotu frekventovaně konzultovat drobné detaily. Dále děkuji panu Mgr. Jakubu Kordovi Ph.D. a panu Mgr. Tomáši Bojdovi, Ph.D. za poskytnutí některých textů. Velké poděkování patří mé rodině, blízkému okolí a mému Ondrovi za vytrvalou podporu při psaní této práce.

Obsah

1.	Úvod	6
2.	Teorie žánru a výzkumná perspektiva	9
3.	Žánr true crime v českém rozhlasovém prostředí	21
3.1.	Podoba žánru v médiu veřejné služby.....	21
3.2.	České true crime podcasty	29
4.	Referenční tituly žánrové analýzy.....	35
4.1.	Pohřešovaná.....	35
4.2.	Serial.....	37
5.	Analytická část.....	40
5.1.	Témata true crime a jejich verifikace	41
5.2.	Chronotop, kompozice, stříh.....	50
5.3.	Aktéři	58
5.3.1.	Oběti, pachatelé a svědci	58
5.3.2.	Dokumentarista – podcaster.....	66
5.3.3.	Pozůstalí	71
5.3.4.	Odborníci.....	75
5.3.5.	Posluchač jako předpokládaný aktér	78
5.4.	Zvukové vyprávění	82
6.	Specifikace žánru true crime v auditivním prostředí.....	90
7.	Etika true crime	93
8.	Závěr	95
9.	Seznam použitých pramenů a literatury	100

1. Úvod

Až se budou historici v budoucnu ohlížet za zlatým věkem podcastingu, pravděpodobně zdůrazní, že true crime byl motorem, který toto médium vynesl do stratosféry.

Stejně jako dnes se ale pravděpodobně budou v mnoha tvrzeních, mýlit: například v tom, že true crime podcast je tematicky i z hlediska svých fanoušků monolitický žánr, že se jedná o povrchní a nevkusný jev v odvětví, kterému dříve dominovali skuteční průkopníci – chraplaví komici, nerd-pop-kulturní komentátoři a producenti veřejnoprávního rádia a že jeho popularita je poháněna myšlenkami nebo událostmi, které lze redukovat na „rostoucí sociální úzkost naší společnosti“ nebo ‚zrození Serialu‘. (Lavoie, 2021)¹

Zhruba od roku 2014 lze pozorovat vzestup specifického druhu nonfikční tvorby, tzv. true crime, který je v současnosti jeden z nejužívanějších žánrů, zejména na televizních VOD platformách (Netflixu nebo HBO GO/Max). Avšak i v auditivním médiu je možné zaznamenat přibývající množství pořadů tohoto žánru. Spojením „true crime“ lze označit dokumentární pořad, program nebo titul prezentující skutečné kriminální události, příběhy zločinců/vrahů a jejich obětí či neobjasněná zmizení a úmrtí.² Podobně jako dokument, je i true crime postaven na prezentaci faktů, portrétů zločinců či podezřelých a výpovědích svědků nebo pozůstalých obětí. Divák či posluchač má tak možnost nahlédnout do policejních složek a pátrat po reálném obrazu události, a to společně s dokumentaristy, kteří jsou zároveň i samozvanými detektivy. Na rozdíl od jiných dokumentů kriminálního charakteru, true crime ne vždy cílí na zodpovězení otázky „whodunnit“ (neboli kdo

¹ Původní znění citace:

When future historians look back at this golden age of podcasting, they'll likely point out that true crime was the engine that boosted the medium into the stratosphere.

What they'll probably get wrong, though, are many of the things critics are getting wrong today: that the "true-crime podcast" is a monolithic genre, a single kind of thing with a single kind of fan; that it's a cheap and tacky plague on an industry previously dominated by the real pioneers — the snarky comedians, the nerd-pop-culture commentators, and the public-radio producers; and that its popularity is driven by some reductive idea or event, like "our society's growing social anxiety" or "the release of Serial". (Lavoie, 2021)

² V doslovném překladu by se tedy jednalo o „skutečný zločin“, já však s tímto termínem zacházím ve smyslu terminologického pojmu a užívám ho synonymně pro označení žánru. Vzhledem k tomu, že pojem se užívá i v českém prostředí, operuji s ním v této práci jako s podstatným jménem mužského rodu.

to udělal, ve smyslu spáchal zločin), ale spíše ověřuje fakta, případně je i zpochybňuje (Ora, 2018: 107). S tímto žánrem je spojen i větší důraz na jeho etickou stránku. Již během produkčního procesu je dodržení etických zásad podstatné pro správnost prezentovaných faktů a prezentaci událostí odpovídající realitě. Jak ovšem naznačuje citace v úvodu práce, žánr není monolitický a nejen v auditivním médiu se objevuje v několika různých podobách s rozdílným pojetím vlastních konvencí.

Tento žánr se zabydlel i v českém prostředí. V období vzniku této diplomové práce, v roce 2022 ho představuje zhruba desítka pořadů a podcastů zabývajících se kriminálními případy a nejasnostmi kolem nich. V českém auditivním prostoru má však žánr široké spektrum podob. Od detailně promyšlených rekonstrukcí autorů, přes „debatu nad šálkem kávy“ o masových vraždách. Z důvodu této rozmanitosti jsem se rozhodla napsat práci, která uvede do souladu žánrové konvence, zvýrazní často opomíjené téma etiky žánru a vyznačí specifika true crime v auditivním prostředí. Jako žádoucí vedlejší téma vnímám i komplexní pohled na česká specifika true crime ve srovnání oproti pokročilejším titulům světové klasiky žánru.

V rámci své diplomové práce se za pomoci žánrové syntakticko-sémantické analýzy Ricka Altmana zaměřím na definici nejčastěji používaných konvencí true crime žánru v auditivním prostředí. Za referenční tituly této práce byl zvolen podcast *Pohřešovaná* českého dokumentaristy Petra Hátleho a první série amerického podcastu *Serial* novinářky Sarah Koenig, jejichž díla mapují dva případy z devadesátých let minulého století. Oba případy, o nichž podcasty pojednávají, jsou podobného stáří a oba se zároveň týkají trestného činu zahrnující teen osobu a mnoho neobjasněných skutečností. Tato práce chce rovněž akcentovat odlišný původ těchto referenčních titulů (*Serial USA*, 2014 a *Pohřešovaná*, ČR, 2020), rozdílnou auditivní kulturu a s ním spojené různé chápání tohoto žánru.

K definici žánru true crime v auditivním prostředí bude převážně využita terminologie filmových a televizních studií, kde se nachází největší množství pořadů tohoto žánru. Mimo jiné budou v rámci analytické části užity i prvky audionaratologické analýzy, neboť rozdílná interpretace jednotlivých elementů audia může posílit či naopak oslabit dané konvence. Podstatným úhlem pohledu na žánr je význam jeho etických aspektů, které budou v celé práci průběžně akcentovány. Práce si neklade za cíl vybrané podcasty kvalitativně komparovat, ale spíše jejich

prostřednictvím poukázat na ono rozdílné pojetí žánru v rámci dvou rozdílných kultur.

K tématu mé diplomové práce mě vedly dlouhodobý zájem o dokumentární televizní a rozhlasovou tvorbu spolu s fascinací nevyřešenými zločiny. Během pandemické situace v letech 2020-21 zabíral true crime dvě třetiny z mých playlistů na Netflixu a v aplikaci Podcasty. Svou zaujatostí tímto žánrem tak nevědomě potvrzuji teze psycholožky Amandy M. Vicary a psychologa R. Chrise Fraleyho, kteří tvrdí, že ženy jsou fascinovány true crime příběhy více než muži. Ženy se totiž snaží v této problematice edukovat pro případ, že by se samy staly obětí trestného činu (Boling, 2019: 164). Častější percepce true crime pořadů měla pozitivní vliv na můj posluchačský návyk, neboť ode mě vyžadovala větší koncentraci a přítomnost v procesu poslechu než například u fikční rozhlasové tvorby. Ze svého pohledu vnímám true crime jako perspektivní žánr, jenž je hodný znalosti a pozornosti široké společnosti, jelikož podává svědectví o minulých událostech. Ty mohou být spjaty například s historií států, komunit atd. Rovněž, jak jsem již naznačila, true crime od posluchače vyžaduje soustředěnější percepci, díky níž se může zlepšit jeho přístup k poslechovému návyku.

Diplomová práce může být přínosem pro akademickou sféru, neboť inovuje stávající systém žánrových konvencí true crime s důrazem na auditivní prostředí a výrazně v nich akcentuje etická kritéria žánru. Ustanovené konvence mohou být dále nápomocny k dalším studiím tohoto žánru.

2. Teorie žánru a výzkumná perspektiva

Přítomná kapitola představuje kritiku vybrané literatury a metodologické postupy užití v této práci. Úvod kapitoly tvoří představení nejčastěji citovaných žánrových teorií s akcentem na myšlení Ricka Altmana, jež bude v textu této práce především aplikováno. Kromě něj budou mimo jiné prezentovány i koncepty chápání žánru v rozhlasových a podcastingových studiích. Kapitola bude dále zaměřena na užití texty zabývající se true crime žánrem. Nakonec formuluji výzkumné otázky a popíšu vybrané analytické metody, které budou použity k jejich zodpovězení.

V minulosti se žánrem jakožto „souborem obsahových a formálních prvků“ zabývalo spektrum filmových a televizních teoretiků (Zabilanský, 2007). Z desítky filmových teoretiků lze jmenovitě zmínit Tzvetana Todorova, Steva Neala, Barryho Keitha Granta, Davida Bordwella nebo Ricka Altmana („Film a žánr“, n.d: 1). Každý z výše zmíněných přistupoval k problematice žánru odlišným způsobem. Tyto metody nyní v krátkosti nastíním. Tzvetan Todorov například staví do opozice historické a teoretické žánry podobně jako elementární a komplexní žánry (Altman, 1989: 21). Za historické žánry považuje ty, které již byly pojmenovány v minulosti jako například žánr tragédie ve Francii v 17. století (Todorov, 1976: 162). Naopak za teoretické žánry Todorov považuje „předem dané kategorie, jejichž vymezení je závislé na odvoditelných charakteristických rysech umělecké formy než na analýze konkrétních případů“ („Film a žánr“, n.d: 5). Bulharský teoretik Todorov rovněž uvádí, že nově vznikající žánry jsou směsmi starých žánrů, v nichž jsou jednotlivé prvky kombinovány, vypouštěny či posouvány. Žánr tak v jistém ohledu přirovnává k lidské řeči, v níž lze jednu větu sdělit vícero způsoby (Todorov, 1976: 161). Barry Keith Grant na rozdíl od Todorova chápe žánr jako opakování a „variaci známých příběhů se známými postavami a situacemi“ a do své teorie integruje i divácká očekávání. Grant odkazuje na specifický systém znaků a ikonografií, jež si divák spojí s daným žánrem, a předpokládá tedy jakousi apriorní divákovu zkušenost se sledováním žánrových filmů („Film a žánr“, n.d: 1). Tuto teorii však komplikuje Steve Neale, jenž upozorňuje na fakt, že žánry nemohou být chápány jako izolovatelné kategorie, a poukazuje tak na možnou kombinovatelnost jejich konvencí („Film a žánr“, n.d: 1). Rovněž dodává, že tvůrci mají kategorie v oblibě, jelikož je pro ně následně jednodušší cílit na specifické publikum a zároveň jim žánr poskytuje

nástroje k experimentování s danou kategorií („Media Studies @ Guilsborough Academy”, n.d.). Steve Neale se však primárně soustředí na samotné diváky. David Bordwell se od svých předchůdců liší svým akcentem historického kontextu žánru. Podle něj nelze žánr pevně klasifikovat, jelikož vzniká pro určitý historický moment. S výše zmíněnými teoretiky se ovšem shoduje na systému konvencí, jež se napříč žánry mohou navzájem vylučovat („Film a žánr“, n.d: 1). Přestože zmínění teoretici poskytují validní poznatky k teorii žánru, například možnost kombinace žánrových prvků u Tzvetana Todorova nebo žánrový historický kontext u Davida Bordwella, jejich poznatky mají jeden nedostatek. Orientují se především na sémantické aspekty žánrů (postavy, záběry, lokace a podobně). Poslední z vybraných teoretiků, Rick Altman však s tímto postupem nesouhlasí a předkládá zcela jinou teorii, která je založena na spojení sémantického a syntaktického přístupu.

V úvodu své teorie Altman (1989) představuje dvojí přístup badatelů k žánru a podrobuje jej kritice. Podle něj se badatelé v prvním případě zaměří na nějaký seznam textů, které korespondují s „jednoduchou tautologickou definicí žánru (např. western = film, který se odehrává na americkém Západě nebo muzikál = film s programní hudbou)“ (Altman, 1989:18). V druhém případě pak nacházejí kritiky, kteří se drží jistého uznávaného filmového kánonu (Altman, 1989: 18). Altman ale vidí potenciál žánru v něčem poněkud odlišném. Žánr je dle Altmana tvořen dvěma typy složek. První z nich jsou sémantické aspekty žánru, jakožto soubor podobných rysů (Altman, 1989: 22), popsaný dříve zmíněnými teoretiky. Za tyto rysy považuje například postavy, časoprostor, záběry apod. Za druhou složku následně označuje syntaktické aspekty, tedy „soubor širších struktur spjatých s daným žánrem“ (Kučera, n.d.).³ Jedná se například o vztahy mezi postavami, strukturu klimaxu aj. (Skopal, 1999). Altman rovněž vysvětluje, že sémantický přístup má malou explanační sílu, díky čemuž je možné jej aplikovat na velké množství filmů (Altman, 1989: 22). Syntaktický přístup ovšem není možné aplikovat v takto velké míře a díky tomu je možné „izolovat pro daný žánr specifické, význam nesoucí struktury“ (Altman, 1989: 22). Tyto dvě žánrové kategorie mohou ovšem pokládat otázky žánru pouze v případě, že jsou kombinovány a zkoumány dohromady (Altman, 1989: 23). Tato

³ U zmíněného westernu můžeme za syntaktický aspekt žánru považovat střet civilizace a divočiny (Kučera, n.d.).

teze je pro mě velice důležité v samotné analýze, neboť nepoukazují pouze na sémantické prvky žánru ale i na jejich syntaxi. Z Altmanovy teorie je zřejmý důraz na strukturalismus, jímž je Rick Altman ovlivněn („Film a žánr“, n.d: 22). Na rozdíl od dříve zmíněných teoretiků se Altman domnívá, že odmítáním jednoho z těchto dvou přístupů se dopouštíme odmítání jakéhosi žánrového základu (Altman, 1989: 22) a zároveň odmítá předpoklad, že žánry mají pevné hranice (Skopal, 1999). Tento aspekt mě přivádí ke podstatnému kritickému náhledu na samotný true crime žánr, jehož konvence se mohou dílo od díla odlišovat. Jeden žánr tak může být kombinován například se syntaxí jiného žánru (Altman, 1989: 24). Svou tezi demonstruje na několika případech, mezi nimiž je například vývoj sci-fi filmů. Podle Altmana se tento žánr vyvinul jako relativně stabilní, avšak později začaly jeho syntaktické postupy připomínat syntaxi westernu, a to z hlediska střetu dvou civilizací. Žánr je tedy možné definovat i s ohledem na jeho historii (Altman, 1989: 25). Právě zmíněná žánrová remediace a proměna žánru jsou podstatnými koncepty pro definici auditivního true crime žánru v této práci. Později Altman ke svému sémanticko-syntaktickému přístupu připojuje ještě rozměr pragmatický, v němž klade důraz na „opomíjený průmyslový a žurnalistický diskurz“ a akcentuje úlohu publika v konstruování žánru (Skopal, 1999). Ve spojitosti s přidaným pragmatickým přístupem si teoretik klade například otázku, kdo promlouvá prostřednictvím žánrových pojmů a kdo je jeho adresátem (Skopal, 1999)? Altman ve své teorii nezahrnuje pouze diváky, ale i tvůrce, distributory nebo kulturní agentury (Altman, 1999: 210). Rovněž definuje povahu žánru jako multidiskurzivní, v níž jsou jednotlivé žánry kódovány vícero kódy, které směřují k daným uživatelům podílejícím se na jejich definici (Skopal, 1999). Má práce akcentuje Altmanův sémanticko-syntaktický přístup, jelikož dle jeho vlastních slov slouží k analýze jednotlivých děl a poskytuje uspokojivý deskriptivní slovník (Altman, 1999: 207). Protože se ve své práci věnuji definici auditivního true crime a specifikaci jeho konvencí, je pro mě jeho teorie nejvíce vyhovující.

K žánrovým teoriím se nepostradatelně váže právě i pojem konvencí, který je taktéž třeba definovat. Uvedení teoretici nepoužívají pojem konvence, ale uchylují se například k pojmu ikonografie, společné rysy atd. Ani Rick Altman s tímto pojmenováním neoperuje, ačkoliv poukazuje na zmíněné podobné rysy. Rozhlasový teoretik Guy Starkey (2014), pojem konvence používá a chápe je jako normy

přijatelného chování a jakési zavedené rozhlasové postupy. Příkladem mu je samotné užití jinglu před danou zprávou nikoliv za ní. Jako další příklad uvádí vložení odlehčené zprávy v závěru zpravodajství. Dodává, že rozhlas je bohatý na konvence a že záměr producentů tyto konvence porušovat, či je inovovat musí být zřetelný, jinak jejich snahy budou chápány jako neprofesionální (Starkey, 2014: 28–29). I Bill Nichols prezentuje myšlenku, že konvence jsou nápomocné při odlišování žánru. Tvrdí, že pokud má film patřit k danému žánru, například k dokumentu, musí pracovat s konvencemi, které se objevují ve filmech označených jako dokument. S velikou pravděpodobností tak dané snímky budou obsahovat rozhovory, užití komentáře prostřednictvím voice-overu nebo nahrávání autentických zvuků (Nichols, 2010: 40-41). Všichni zmínění autoři tedy chápou konvence jako opakující se společné rysy v pořadech podobné charakteristiky. Uvedená definice konvencí je potřebná pro mé hledání společných rysů true crime, jelikož vycházím z myšlenky, že některé rysy nejsou užívány pokaždé, ale alespoň frekventovaně. V této práci tedy za konvence považuji až analýzou objevené opakující se sémanticko-syntaktické rysy. Jelikož se z části opírám o filmovou teorii Billa Nicholse (2010), bude nutně zapotřebí opomíjet vizuální aspekt dokumentů. To mě dovádí k formulované stěžejní otázce pro můj výzkum a následnou diplomovou práci: Jaká jsou specifika auditivního true crime žánru a jak tato specifika proměňují tradiční konvence žánru definované především v audiovizuálním prostředí?

Neméně důležitou oblastí, kterou bylo v rámci řešeného tématu nutné prostudovat, je literatura orientující se na systematizaci nonfikčních žánrů zaměřených specificky na dokumentaristiku. Audiovizuální dokumenty byly v minulosti několikrát teoreticky zpracovány filmovým teoretikem Billem Nicholsem (2010), který ve své publikaci pokládá podstatné otázky týkající se stylové stránky dokumentárních snímků, ale zaměřuje se i na etické aspekty dokumentů. Uvádí i celé spektrum příkladů dokumentů, na nichž jednotlivá témata demonstruje a rovněž klade důraz i na odlišné podoby těchto děl. Pro tuto práci budou využity jeho poznatky týkající se definice dokumentárního filmu, modů reprezentace, ale i etických aspektů dokumentů. Nicholsovy teze aplikuji především v části mapující české true crime pořady a podcasty a dále v samotné analýze. Jeho myšlenky poskytují potřebné informace k chápání některých dokumentaristických praktik užitých v jeho dílech a etické problémy, jež jsou v některých aspektech shodné

s některými praktikami rozhlasových dokumentů (například vedení rozhovoru se sociálním aktérem). Nicholsovy poznatky však popisují pouze část konvencí dokumentárního žánru. Z toho důvodu se budu opírat rovněž o publikace rozhlasových studií, jež o konvencích mluví detailněji a širěji.

Z desítky teoretiků, věnujících se rozhlasovému dokumentu, budou v této práci akcentováni především Robert McLeish, Hugh Chignell, Guy Starkey a Andrea Hanáčková. Všichni tito autoři se s různými odchylkami zabývají žánry auditivního média. Robert McLeish se například selektivně zaměřuje na produkční postupy některých rozhlasových žánrů a formátů, a tudíž jednu kapitolu věnuje dokumentární tvorbě. V kapitole poukazuje na úskalí, kterých by si měl být dokumentarista vědom před samotným nahráváním (McLeish, 2005: 265-266), či za jakých okolností lze zařadit vypravěče do finálního díla (McLeish, 2005: 268). Dokumentární žánr považuje za zcela faktografický, založený na důkazech v podobě rozhovorů, písemných záznamech nebo dalších pramenech. Autor taktéž dodává, že celovečerní dokument může zahrnovat fiktivní drama nebo poezii (McLeish, 2005: 20). Jelikož je kapitola přínosná pro tuto diplomovou práci z hlediska praktických informací, bude užita primárně ve spojení s postavou dokumentaristy, jeho prací a přípravou díla. I Hugh Chignell ve své publikaci klasifikuje auditivní tvorbu dle jednotlivých žánrů. Autor ovšem nepopisuje žánr z produkčního hlediska, nýbrž se zaměřuje na definici rozhlasového dokumentu a feature. Chignell hovoří o jejich podobách s televizním médiem a uvádí několik příkladů (Chignell, 2009: 22). Upozorňuje na to, že rozhlasové dokumenty přežívají především na stanicích veřejnoprávních rádií po celém světě. Dokumentaristé jsou taktéž jejich prostřednictvím schopni využít možností zvuku k zobrazení každodenního života (Chignell, 2009: 22). Guy Starkey se od svých kolegů odlišuje zejména tím, že se zaměřuje především na analýzu britských dokumentů. Oproti předchozím textům se rozhlasovým dokumentům věnuje detailněji z hlediska formy, stylu, etiky, ale zároveň se snaží motivovat čtenáře k tvorbě vlastního díla. Rovněž zmiňuje, že dokument pracuje se stylem a konvencemi tak, aby vyhovoval různým kontextům nebo různému cílovému publiku (Starkey, 2014: 206). Touto tezí autor poukazuje na možnost variací dokumentárního žánru, což je relevantní k tématu této práce. Starkey ve svém textu apeluje i na důležitost logicky uspořádané struktury nejenom samotného dokumentu, ale i celé série (Starkey, 2014: 207). Nelogicky uspořádaná struktura má za následky ztrátu

koherence a posléze i posluchačů (Starkey, 2014: 207). Z českých teoretiků je záhodno zmínit Andreu Hanáčkovou (2010), jež se zabývá poetikou českého rozhlasového dokumentu a feature letech v letech 1990-2005. Autorka představuje různé formy dokumentů a featurů v českém prostředí a bohatě pracuje s termíny a konvencemi důležitými pro mou samotnou analýzu. Své poznatky demonstruje na příkladech vybraných českých dokumentů a featurů. Frekventovaně užívá i audionaratologické pojmy, které mi budou v práci nápomocny. Nejrelevantnějšími zdroji pro tuto práci jsou tedy publikace Guye Starkeyho a Andrey Hanáčkové, jež předkládají komplexní deskripci rozhlasových dokumentů. I když jejich texty v práci nejvíce aplikuji, v některých částech se budu opírat i o text Roberta McLeishe, který postihuje i témata akcentace pravdy v dokumentech (McLeish, 2005: 265).

Je třeba zdůraznit, že všechny zmíněné texty vznikly v době, kdy podcasting ještě vůbec nebyl zdrojem odborné reflexe. Hovoří o nonfikčních žánrech bez reflexe digitálního prostoru internetových platforem, na kterých lze replikovat obsah z hlediska dostupnosti anebo ho nově vytvářet z hlediska žánrů podcastingu. Teorii mapující čistě podcastingové techniky poskytuje kritička Siobhan McHugh. Autorka se ve své studii věnuje pojmu podcasting, jenž může označovat jak produkci, tak konzumaci podcastového obsahu (McHugh, 2016: 27). S oporou o pět rozhlasových osobností představuje tematické rozmanitosti podcastingu, možnosti jeho financování nebo odlišnou formu poslechu. Mimo jiné věnuje pozornost i kumulativnímu a intimnímu charakteru podcastů a větší míře tvůrčí svobody autorů (McHugh, 2016: 3). Podcastingem se taktéž zabývají Martin Spinelli, Dann Lance a Rebecca Ora. Martin Spinelli a Dann Lance (2019) ve svém textu nahlížejí na znovuoobjevování principů podcastové formy, která se podepsala na percepci true crime podcastu *Serial*, jímž se zabývá tato práce. Tvůrci podcastu tak byli schopni se sami rozhodnout například jakou délku pro podcast zvolí nebo jak bude konkrétní dílo pracovat s podcastovou formou (Spinelli & Lance, 2019: 181). Rebecca Ora oproti předchozím dvěma zmíněným naopak nahlíží na podcast *Serial* z hlediska spojení s trajektorií dokumentárního filmu a jeho prostoru. Poukazuje například na to, jakým způsobem jsou zpochybňovány standardní dokumentární praktiky jako třeba budování věrohodnosti (Ora, 2018: 107). Oba texty budou důležitou spojnici analýzy podcastingu a teoretickými poznatky rozhlasové dokumentární tvorby a samotného titulu *Serial*.

Přestože, že uvedení autoři demonstrují různé úhly pohledu na dokumentární žánr, ani jeden z nich nezmiňuje termín true crime. Ten používá až teoretička filmové a dokumentární tvorby Stella Bruzzi. Její text (2016) je podstatným východiskem mých úvah, jelikož opakovaně zkoumá některé sémanticko-syntaktické aspekty tohoto žánru. Autorka poskytuje čtenáři celkem šest příkladů audiovizuálních true crime pořadů, na nichž prezentuje odlišné podoby tohoto žánru.⁴ Mezi zmiňované aspekty žánru řadí především témata, aktéry, způsoby vyprávění a časoprostor. Ačkoliv Bruzzi tyto specifické aspekty true crime žánru explicitně nedefinuje, ve svém textu s nimi průběžně operuje. Čtenáři jejího textu je vždy předložena krátká deskripce daného díla následovaná výběrem jedné konkrétní situace. Na ni Bruzzi demonstruje některé postupy užívané v true crime dokumentech. Autorka například uvádí užití archivních záběrů ze soudních procesů, výpovědi svědků nebo užití dokumentárního inscenování. True crime dokument osobně považuje za relativně *niche* žánr, (Bruzzi, 2016: 1) jelikož se soustředí primárně na kriminální tematiku. Tato myšlenka podporuje i tezi Guye Starkeyho, který poukazuje na existenci různých druhů dokumentu a jejich cílových publik (Starkey, 2014: 206).

Náplní a tématem true crime dokumentů je mapování různorodých kriminální událostí nebo příběhů obětí, existují i dokumenty zabývající se justičními omyly, (Bruzzi, 2016: 1) korupcí či zločiny policistů. V převážné většině případů je zkoumán jeden zvolený trestný čin, který však může zastřešovat jeden a více případů. Důvodem syntézy případů jsou pak stejní aktéři nebo například stejné okolnosti činu. Již tato skutečnost ukazuje na nějaké opakující se tendence v tomto žánru. Unikátní syntézu dvou případů naopak nabízí podcast Magdaleny Sodomkové a Brit Jensen *Matematika zločinu* (produkce ČRo a Nadačního fondu nezávislé žurnalistiky, 2018), v němž přidělené případy jednoho soudního znalce vykazují identické vadné výpočty a posudky. Jak uvádí Guy Starkey, struktura dokumentů by měla být logická a zprostředkovaná posluchači tak, aby si i on sám dané souvislosti uvědomil (Starkey, 2014: 207). V případě true crime dokumentů je tedy cílem přehledné zobrazení trestných činů. True crime se rovněž zajímá o kriminální události, od nichž uběhl delší časový horizont čili doba delší než několik měsíců nebo let. V některých

⁴ Mezi těchto šest příkladů řadí jmenovitě: *The Kick*, *The Staircase*, *The 10th District Court*, *The Jinx*, *Serial a Making a Murderer* (Bruzzi, 2016: 1-39).

případech se ale může jednat i o nedávné kauzy. Například televizní dokument *Crime Scene: The Vanishing at the Cecil Hotel* z roku 2021 pojednává o studentce Elise Lam, která se v roce 2013 ztratila za záhadných okolností v Hotelu Cecile v Los Angeles (Berlinger, 2021) a jejíž mrtvé tělo bylo později nalezeno ve vodní nádrži na střeše zmíněného hotelu. Úskalím samotného pátrání a znovuotevírání případů po delší době je zastaralost tehdejší kriminalistické techniky a praktická nemožnost najít nová fakta (Torres, 2021). V neposlední řadě, true crime, mapuje, podobně jako běžné dokumenty, minulé události, jejich průběh a mnohdy i jejich socio-kulturní dopad.

Narativní strategie audiovizuálních dokumentů zmíněného žánru jsou založeny především na monolozích dokumentaristů, kteří prezentují daná fakta. Filmový teoretik Bill Nichols tyto osoby označuje za zástupce veřejnosti, jelikož hovoří jak v zájmu institucí, tak i v zájmu reprezentovaných osob (Nichols, 2010: 61). Figurují tudíž jako vypravěči a mimo jiné prezentují divákovi/posluchači svůj úhel pohledu. Kromě monologů se v dokumentech vyskytují i dialogy, které vede dokumentarista se svými respondenty. Skupinu zpovídaných osob obvykle tvoří nejenom pozůstalí, ale i jiní angažovaní aktéři a experti z forezních, kriminologických a medicínských oborů (Nichols, 2010: 29). Zde tedy lze vyzorovat integraci podobných postav a vztahů napříč jednotlivými díly stejného žánru (Altman, 1989: 22). Všichni uvedení poskytují jak dokumentaristovi, tak divákům informace potřebné k pochopení daného problému. Dokumentaristé v auditivním žánru se výrazně opírají i o složku zvuku, zejména pak o mluvený „komentář, synchronní řeč, akustické efekty“ nebo o hudební podkres, jenž dotváří atmosféru jejich díla (Nichols, 2010: 46).

Neméně podstatným prvkem audiovizuálních true crime je i užití autentického filmového materiálu. Bruzzi ve spojení s pojmem true crime zmiňuje i sousloví *evidence verité* čili filmový materiál zachycující zadržené osoby, doznání kriminálních nebo záběry míst činu (Bruzzi, 2016: 3). Tyto záběry či nahrávky jsou na první pohled rozpoznatelné od materiálu natočeného dokumentaristou. Archivní segmenty však mohou být nahrazeny dokumentárním inscenováním neboli dramatizovanými sekvencemi. Autoři v těchto scénách často pracují s profesionálními herci, lze ale vyjmenovat několik případů, kdy v dramatizovaných pasáží užíli samotné aktéry daných událostí (Nichols, 2016: 37). Dramatizované

scény by neměly být považovány za věrnou kopii zobrazované události, ale spíše za autorovu interpretaci (Nichols, 2016: 49).

Představila jsem tak nyní audiovizuální žánr true crime, jenž je založen na akcentaci kriminální tematiky, vykreslení reálných osob a na zobrazení autentického materiálu. Jde tedy o specifický druh dokumentů s niche cílovou skupinou diváků aplikující podobné postupy (Bruzzi, 2016: 1). Ačkoli byly v převážné míře zmiňovány audiovizuální pořady, chápání tohoto žánru v audiovizuální oblasti nám otevírá dveře k bližšímu průzkumu auditivního prostoru.

Na základě dostupné literatury týkající se true crime jsem sestavila nejčastěji vyskytující se konvence v tomto žánru, a to **specifickou roli dokumentaristy a časoprostoru, práci s autentickými materiály, prezentaci příběhů zahrnující skutečné osoby, úvodní titulky jako podstatný prvek reflektující téma a důvěrný vztah s posluchačem**. Tyto uvedené konvence jsem si s oporou o text Stelly Bruzzi rozdělila dle čtyř žánrových aspektů: témata a jejich verifikace, aktéři, časoprostor a způsob vyprávění, jež korespondují s žánrovými aspekty Ricka Altmana a které budou blíže analyzovány. Cílem mého následného zkoumání je zpřesnění uvedených opakujících se konvencí žánru true crime v auditivním prostředí na příkladech českého podcastu *Pohřešovaná* Petra Hátleho a první série amerického podcastu *Serial* novinářky Sarah Koenig.

Bylo víckrát zdůrazněno, že žánrologické studie, o které se opírám, se většinou odkazují k audiovizuálním artefaktům. Specifika žánrů auditivní tvorby opírám v dalším textu především o studie Guye Starkeyho a Andrey Hanáčkové. Protože oba podcasty nejsou založeny čistě na mluveném slově, ale své významy vkládají i do dalších nonverbálních zvuků, je též záhodno se v rámci analýzy opřít i o poznatky z audionaratologické analýzy. K aplikaci audionaratologické terminologie v průběhu celého textu se budu opírat o článek Elke Huwiler (2005) a publikaci Iva Bláhy (2014) a kapitolu z knihy Billa Nicholse (2016). Huwiler ve svém textu poskytuje odbornou rozhlasovou terminologii relevantní a potřebnou pro mou práci, ačkoliv se vyjadřuje především k rozhlasové hře. Užívá však termíny společné více rozhlasovým žánrům, jako je například mluvené slovo, hledisko nebo vypravěč (Huwiler, 2005: 51). Bláha se naopak ve své knize pohybuje spíše v intencích audiovizuálních děl. Jeho text je však možné v analýze diplomové práce aplikovat,

neboť pracuje s podobnými termíny jako Huwiler a nabízí čtenáři i překlad některých těchto termínů do češtiny. Bill Nichols (2016) se hojně věnuje tématu tzv. dokumentárního inscenování, které lze popsat jako inscenované segmenty minulé události založené na interpretaci autora (Nichols, 2016: 49). Dokumentární inscenování nebo taktéž re-enactment jsou zajímavým prvkem audia z pohledu práce s prostorem a zvukového vyprávění. Poznatky týkající se tohoto jevu budou primárně užity v kapitolách zabývajících se českými předchůdci true crime pořadů.

Permanentní dialog metod žánrové a audionaratologické analýzy bude v triangulaci doplněn o analýzu etických aspektů, jelikož dokumentární žánr je s tématem etiky úzce spjat. K aplikaci etických otázek dochází již v produkční fázi dokumentů. Díky profesní etice dokumentaristů má být zajištěna ochrana profesionální skupiny a respondentů (Nichols, 2010: 68). K problematice etiky se opírám o publikaci Billa Nicholse (2010) a dále pak o část jeho knihy (2016) zabývající se pravdou v dokumentech. Nicholsův text (2010) týkající se dokumentárního žánru je pro tuto práci relevantní, jelikož autor popisuje jak strukturu dokumentů, tak i možnosti jejich provedení a výše zmíněnou aplikaci etických otázek. Těm se v krátkosti věnuje i Guy Starkey, který bude v analytické části taktéž citován. Mimo zmíněné texty budou v analýze akcentován i posudek Jana Motala k podcastu *Matematika zločinu* (Motal, 2019) a jeho webové stránky zabývající se mediální etikou (Cemetik, 2022). Přestože se Motalův posudek zabývá podcastem, již je v této práci pouze zmíněn, nabízí podstatné myšlenky mediální etiky, které by mohly být šířeji aplikovatelné. Ty na své stránce podrobně formuluje a rozvádí (Cemetik, 2022). Je potřeba dodat, že míra a podoba etických pravidel se značně liší v médiích veřejné služby, komerčních médiích a nezávislých produkcích podcastu. Český rozhlas, který je v České republice veřejnoprávním médiem je regulován formulovaným etickým kodexem, dostupným na internetu (Kodex Českého Rozhlasu, n.d.). Naopak etika komerčních (soukromých) médií, a i její programová skladba může být ovlivněna samotnými majiteli média (Honsová, 2017: 13). Nezávislá média a produkční skupiny si mohou samy definovat vlastní etická pravidla, jež budou aplikovat ve své tvorbě. Etika referenčních podcastů se mimo uvedené důrazy na nestrannost, objektivitu a adekvátní prezentaci událostí zaměřuje i na problematiku týkající se práce s příbuznými obětí, zobrazení obětí nebo citlivé práce s kontroverzními a tabuizovanými tématy.

V následujících dvou kapitolách budou krátce představeny vybrané české pořady zabývající se kriminální tematikou napříč auditivními médii veřejné služby a soukromými médii. Záměrně rozdělují pořady produkované médii veřejné služby a podcasty, jelikož u nich nacházím signifikantní rozdíly, které mohou mít vliv na jejich výslednou podobu. V neposlední řadě, podcast nastoluje jiný důvěrnější vztah s posluchačem (McHugh, 2016: 13) Nalezené rozhlasové pořady budou doplněny o tituly podcastů nezávislých produkcí. Tato část je teoreticky podložena texty Guye Starkeyho, Jana Motala (2019), oběma texty Billa Nicholse a pro lepší pochopení struktury podcastů bude v této části užít i text Siobhan McHugh. Kapitola se zaměří i na odlišnosti v tematice těchto děl. Uvedení dalších true crime podcastů je podstatné pro demonstraci výjimečnosti referenčních titulů a zařazení do širšího kontextu.

Referenční tituly budou podrobněji představeny v příslušné následující kapitole. Kladu důraz na prezentaci základních informací o vybraných podcastech a dramaturgicko-kompozičních aspektů referenčních titulů.

Hlavní část práce tvoří žánrová analýza referenčních titulů s důrazem na jejich etické aspekty. Na základě dílčích žánrových rysů se zaměřím na opakující se konvence, jež mohou být definovány jako konvence auditivního true crime žánru a ty následně zpřesním. Analytická část bude rozdělena na kapitoly podle žánrových aspektů true crime uvedených výše. V této části využiji i prvky audionaratologické analýzy, a to z důvodu specifikace způsobu vyprávění prostřednictvím hudby a okolních ruchů, jež pomáhají vytvořit komplexní narativ. V závěru práce sumarizuji a přeformuluji nejčastější žánrové konvence auditivního true crime žánru a definuji jejich specifika. V analýze se budu opírat především o zmíněné autority z oblasti podcasting studies Martina Spinelliho a Danna Lance (2019), Rebeccu Ora (2018), a dále o texty Billa Nicholse (2010 a 2016). Mimo textu Billa Nicholse všechny texty zmiňují přímo podcast *Serial* v souvislosti se zkoumaným žánrem a nabízí na něj rozdílné pohledy z hlediska jeho struktury či etické problematičnosti. V kapitole zabývající se chronotopem díla se z velké části odkazují na studii Jana Vedrala (2003). Ačkoliv se autor ve své studii zaměřuje na prostor v rozhlasových hrách, jeho teze jsou aplikovatelné i na dokumentární žánr (Vedral, 2003: 174-191). Vedral se mimo prostor částečně vyjadřuje i k aspektu času, zaprvé z hlediska samotných událostí a zadruhé z pozice finálního díla.

Ve své práci budu čerpat i z jiných zdrojů, kterými jsou jak teoretické spisy a publikace, tak i literatura dostupná v on-line formě. Takovými zdroji jsou převážně články týkající se chápání žánru jako takového, internetové stránky obou podcastů, články zabývající se kauzou podcastu *Matematika zločinu* a diskusní fóra. K demonstraci konkrétních tezí použiji předně svůj vlastní textový přepis *Pohřešované* a také transkript podcastu *Serial*, který je dostupný na stránkách Adnan Syed Wiki („Serial – Independent community transcript“, n.d.). Je však potřeba zdůraznit, že se nejedná o oficiální transkript vytvořený tvůrci podcastu. Tento byl vytvořen jedním z fanoušků stránky, který rovněž přiznává, že nemusí být přesný („Serial – Independent community transcript“, n.d.).

3. Žánr true crime v českém rozhlasovém prostředí

3.1. Podoba žánru v médiu veřejné služby

V českém auditivním prostředí se od roku 2010 začalo objevovat množství nonfikčních pořadů s kriminální tematikou. Kořeny tohoto žánru však sahají daleko hlouběji. Již ke konci 18. století došlo k rozvoji a diferenciaci detektivních příběhů v literatuře. Za zlatý věk detektivního žánru jsou následně označována první desetiletí 20. století, v nichž byli za nejčtenější autory považováni například Agatha Christie, Edgar Wallace a další. Obliba detektivek spočívala především v tom, že se jednalo o oddechovou četbu, která tak na sobě ovšem nesla nálepku brakové literatury (Řezníčková, 2018 :10). V českém rozhlasovém prostředí se první dílo, které lze považovat za rozhlasovou detektivku, objevuje v roce 1954 (Řezníčková, 2018: 33).⁵ Vývoj české detektivky byl v průběhu druhé poloviny 20. století zásadně ovlivněn komunistickým režimem, jenž dal vzniknout například tzv. socialistickým detektivkám (Řezníčková, 2018: 34).

Tato kapitola si klade za cíl představit, charakterizovat a žánrově ukotvit vysílané pořady detektivního nebo true crime žánru v médiu veřejné služby od roku 2010, zastoupeného zejména stanicemi Český rozhlas Dvojka, Plus a Regiony. Důvodem výběru těchto titulů je silná akcentace dokumentárních postupů a kriminální tematika. Rovněž bude představen i zástupce z řad dokumentů, dokumentární seriál *Té noci pes neštěkal* (Janečková & Kočík, 2020), který vznikl ve spolupráci právě s Českým rozhlasem Dvojka. Dokument byl vybrán jako příklad z důvodu své výjimečné společenské prospěšnosti a odlišné perspektivě od jiných dokumentárních titulů.

Jedním z nejpopulárnějších, v současnosti vysílaným, ikonických a do značné míry normotvorným pořadem je titul *Stopy, fakta, tajemství* (2010-dosud), který se kromě kriminálních případů zaměřuje i na tajuplné neobjasněné záhady (Český rozhlas Dvojka, n.d.c). Pořad není tedy tematicky vyhraněn, což rozporuje s dříve

⁵ Jedná se o rozhlasovou hru Jana Antonína Hloubala *Zrádné stopy* (Řezníčková, 2018: 33).

uvedenou premisou tematickeho zaměření true crime pořadů. Dokumentarista Stanislav Mottl se v epizodách objevuje jako protagonista a zároveň průvodce posluchačů v jednotlivých případech. Často tak užívá ich formu (Hanáčková, 2010: 161), čímž poukazuje na jakousi svou angažovanost, kdy například v kavárně potká muže, jenž mu dále vypráví příběh svého dědečka (Mottl, 2022a). Svě vyprávění primárně opírá o publikace nebo historické prameny, z nichž přímo cituje. K tomu využívá modulovaného hlasu anonymního spíkra nahraného v postprodukcii (Bláha, 2014: 20). Tímto přímým anonymním citováním se do pořadu dostává prvek objektivizace. Hlasy dokumentaristy i anonymního spíkra se v naraci střídají s hlasy odborníků, kteří explicitně sdělují své expertní znalosti v dané oblasti. Pořad je tak založen především na mluveném slově (Nichols, 2010: 46). Verbální složka pořadu je doplněna hudebním podkresem, jenž podtrhuje dobovost a atmosféru daných témat. Příkladem může být díl věnující se tématu žitkovských bohyní, kde lze slyšet hudební motiv s folklórními prvky pianina (Mottl, 2022b). V pořadech absentuje autorův kritický pohled a snaha o ověřování informací, jelikož jeho cílem je spíše ambice informovat posluchače o zajímavém příběhu z minulosti, vytvořit napětí a objasnit záhadu. Právě sugestivnost vyprávění, zručně vedené průvodní slovo, schopnost klást naléhavé otázky a dobře vybudovat příběh patří k hlavním znakům úspěchu této programové řady, která byla populárně označována za nejposlouchanější rozhlasový pořad stanice Český rozhlas Dvojka.

Stopáž jednoho dílu se pohybuje mezi 25-30 minutami, což odpovídá nejčastěji používané stopáži u dokumentárních seriálů vysílaných v rámci lineárního rozhlasového toku. Jeho umístění ve vysílacím schématu Českého rozhlasu Dvojka je adekvátní zejména díky jeho populárně naučnému charakteru a předpokládané cílové skupině, kterou tvoří převážně starší posluchači.⁶ Pořad je přínosný pro analýzu true crime žánru z hlediska klíčové role autora/reportéra, jemuž mohou posluchači prominout například jeho řečové vady, jelikož jsou zaujati poutavě zpracovaným tématem.

⁶ Český rozhlas Dvojka za svého typického posluchače považuje osobu, se středoškolským nebo vysokoškolským vzděláním, která svůj volný čas věnuje svým blízkým a rozvoji své osobnosti. Zajímá se o případy, o životním stylu, zajímavostech nebo o hudbu a zprávy z domova. Bude se tedy spíše jednat o posluchače 30+ (O Českém rozhlasu, 2021a).

Dalším pořadem programové nabídky Českého rozhlasu Dvojka je aktuálně nevysílaný cyklus *Historie českého zločinu* spojovaný především se jménem dokumentaristky Bronislavy Janečkové a vysílaný od roku 2016 (Janečková, 2016-2022). Spolu s ní na pořadu pracovalo větší skupina renomovaných autorů. Stejně jako předchozí pořad byl i tento pojímán populárně-naučným stylem. Taktéž cílil na posluchače, kterého zajímala kriminální tematika. Na rozdíl od Mottlova díla se tento pořad zaměřoval pouze na kriminální případy napříč českou historií (Dvojka, n.d.a), což bychom mohli chápat jako esenciální vlastnost true crime. Každá z epizod se podobně jako u cyklu *Stopy, fakta, tajemství* orientovala na specifický případ, který byl blíže prezentován posluchači. Po úvodní titulkové sekvenci, kterou se logicky začínal celý díl, následoval inscenovaný segment (Nichols, 2016: 34), v němž byli obsazeni profesionální herci. Právě oni inscenovali specifickou událost. Scény se následně střídali s monologickým komentářem odborníka, nediegetického vypravěče. Narátor poskytoval posluchači kontext dané události, její průběh i rozuzlení. Díky malé vzdálenosti od mikrofonu jeho monology působily intimně a naléhavě (Huwiler, 2005: 49). Jakmile byl se svým komentářem u konce, narativ se znovu vrátil k inscenovaným segmentům. Inscenované části a monology odborníků odděloval hudební jingle. To, že se jednalo o dokumentární inscenování, lze dedukovat i z jazykových prostředků herců a vypravěče a užití ruchů a zvuků v rámci inscenování (Nichols, 2016: 34). Tento postup je mnohdy aplikován i různými dokumentárními tvůrci a funguje jako alegorické ztvárnění reality (Nichols, 2010: 10). Podstatným auditivním prvkem byl i tikot hodin a explicitní uvedení času a místa, jež v narativu sloužil jako interpunkce. *Historii českého zločinu* lze považovat za dokudrama jelikož prostřednictvím dramatizovaných scén prezentovala skutečný příběh (Coleman, 2010: 32). Zde lze vidět prolínání fikčního a faktálního žánru, který podporuje Altmanovu tezi o žánrovém míšení (Altman, 1989: 24).

Stopáž dílů se opět pohybovala mezi 25-30 minutami, stejně jako u pořadu *Stopy, fakta, tajemství*. Umístění v programové skladbě Českého rozhlasu Dvojka korespondovalo s charakteristikou zmíněného díla. Z hlediska českého true crime se jedná o nejpropracovanější pořad se systematicky uchopenou programovou řadou, k jejíž realizaci jsou zváni zkušení scénáristé a profesionální herci.

Pořad *Kriminálka* z roku 2020 (Vaňura, 2020-dosud) se z dosavadního výčtu vymyká především tím, že zobrazuje policejní rekonstrukce případů. Kromě této

skutečnosti se pořad zabývá daleko mladšími případy, jelikož mapuje kriminální události až od roku 1989 (Dvojka, n.d.b). Každý díl pořadu je podobně jako u předchozích příkladů zaměřen na jeden samostatný případ. Autor pořadu Miroslav Vaňura vystupuje jako aktér a protagonista, který jedná v přímém kontaktu s vystupujícími odborníky. Z narativu je patrné, že dokumentarista natáčí rozhovory v exteriéru, kde vede dialogy se svými respondenty, jimiž jsou v převážné míře kriminalisté. Vaňura se jich v případě potřeby doptává na detailnější informace, čímž do pořadu vstupují postupy charakteristické pro investigativní žurnalistiku. Díky tomu je i dokumentaristova role v porovnání s předchozími pořady aktivnější. Součástí mluveného slova jsou i autorovy monology, kterými provází posluchače narativem. Pořad pracuje s autentickými nahrávkami, jako jsou například záznamy z policejních výslechů. Příkladem může být díl nazvaný *Lesní vrah*, kde má posluchač možnost slyšet autentický materiál zachycující vrahu Viktora Kalivodu, jenž se doznává k vraždě tří lidí (Vaňura, 2020a). Užití archivních nahrávek by v tomto případě mohlo být považováno za prvek true crime žánru, který s tímto materiálem taktéž pracuje. Sound design je dále doplněn o hudební podkres a ruchy doprovázející konání aktérů, jako je například otáčení listu ve vyšetřovací složce. Zvláště tyto ruchy dokreslují autenticitu natáčené situace, a posluchač se tak může cítit, jako by v místnosti s kriminalisty byl i on.

Stopáž jednoho dílu se pohybuje okolo 30 minut. Pořad je oproti předchozím příkladům specifický v tom, že pracuje i s autentickým audiovizuálním materiálem na stránkách Českého rozhlasu Dvojka. Tímto materiálem jsou myšlena videa zachycující aktéry daného dílu a několik přiložených fotografií k případu. Například audiovizuální materiál u zmíněného dílu mapující případ Viktora Kalivody tvoří tři videa, na nichž jsou zachyceni policisté Michal Mazánek a Jaroslav Čurda (Vaňura, 2020a). Jedná se o stejné segmenty, které posluchač může slyšet již v rámci narativu pořadů a které zároveň zdůrazňují podstatná fakta o případu. Pořad *Kriminálka* pracuje s autentickým materiálem a ten by k povaze samotného činu mohl být nevhodný pro citlivější posluchače. Není zpracován odlehčeným populárně-naučným stylem, ale spíše zdůrazňuje závažnost daných zločinů.

Posledním pořadem žánru true crime, který byl do roku 2019 produkován médiem veřejné služby, byl rozhlasový seriál *Kriminální případy Čech, Moravy a Slezska*, dostupný na stránkách Českého rozhlasu – Regiony (Kriminální případy

Čech, Moravy a Slezska, 2018-2019). Případy napříč celou Českou republikou rozdílného stáří byly jednotlivě rozděleny do tří až pěti dílů pohybujiících se okolo 10 minut. Podoba pořadu však spíše, než dokumentární tvorbu připomínala rozhlasovou hru, neboť bylo ke sdělení faktů využito dramatického oblouku a hereckých dialogů obohacených o hudební podkres a přidané zvuky a ruchy. Na daném díle se podíleli rozhlasoví tvůrci příslušného regionu. Díl *Bomba v Olomouci* byl tak inscenován herci Moravského divadla Olomouc (Kozler, 2019), zatímco díl *Vražda na Šancích* vznikl ve spolupráci s ostravskými divadelními herci (ele, 2019). Mluvený projev aktérů byl s ohledem na charakter pořadu stylizovaný a doplněný o ruchy a hudbu odpovídající dramatickým situacím. Mimo první epizodu daného případu se v úvodní sekvenci zbývajících dílů vyskytoval hlas nediagetického vypravěče, jenž posluchači prezentoval kontext případu.

Pořad cílil na posluchače starší 60 let, pro něž je rozhlas součástí každodenního života (O Českém rozhlase, 2021b). Posluchači Českého rozhlasu – Regiony poslouchají rádio daleko více než jiné skupiny (O Českém rozhlase, 2021b). S průběžnou percepcí operoval i zmíněný pořad, a to z hlediska svého rozděleného narativu, jenž v rámci jedné epizody ústil do cliffhangeru. Od posluchače se tak očekávalo, že bude-li se chtít dozvědět o celém případě, začne poslouchat od prvního dílu. Pořad je stále dostupný na webových stránkách stanice, kde je možné si jej poslechnout.

Za zmínku v této kapitole stojí i třídílný dokument *Té noci pes neštěkal* (Janečková & Kočík, 2020). Titul jsem si zvolila jako jediného reprezentanta z řady jiných autonomních pořadů a které v průběhu posledních let vznikají na téma kriminálních a investigativních pořadů, které kromě reflektovaných stanic a pořadů vysílá i okruh Český rozhlas Plus (Janečková & Kočík, 2020). Pořad podle mého názoru nejvýrazněji pracuje s dokumentárními postupy na populárním tématu kriminálních případů v devadesátých let. Právě na užité postupy a rozporuplné etické momenty bych chtěla nyní poukázat.

Dokument je konstruován jako vzpomínání Marie Bělové, manželky jednoho z porevolučních zločineckých šéfů, bossů české romské komunity, Antonína Běly. Její vzpomínky mají v dokumentu dvojí podobu: buď se vyskytují v rámci dialogu protagonistky s autorkou dokumentu, Bronislavou Janečkovou, nebo jsou součástí

citovaných deníků, které si po celý život Marie Bělová psala. V prvním případě lze sledovat tendence užívané v dokumentech opírající se o svědecký model, kdy jeden z respondentů prezentuje vlastním hlasem své osobní zkušenosti (Nichols, 2010: 166). Přímé citace z deníku jsou pak prezentovány hlasem ženského anonymního spíkra (Bláha, 2014: 20). Podobný postup zvolili autoři dokumentu Bronislava Janečková a René Kočík u prezentace dalších dokumentárních materiálů, či citací z Wikipedie, novinových článků a výpovědí jiných aktérů Bělova mafiánského byznysu. V citaci těchto zdrojů se podle pohlaví původního autora střídá mužský nebo ženský stylizovaný hlas. Zmiňují-li hlasy podstatné události z života Antonína Běly, jsou dále doplněny o zvuky a hudbu podtrhující atmosféru dané situace. Příkladem může být palba ze samopalu, kterou lze slyšet při popisu Bělovy vraždy. Dokumentaristka citace dále propojuje uváděním situací do širšího kontextu, načež navazuje rozhovorem s Bělovou manželkou. Zajímavou skutečností je tykání mezi dokumentaristkou a Marií Bělovou. Posлуhač může nabýt dojmu, že obě aktérky mají mezi sebou přátelský vztah, faktem však je, že Marie Bělová před natočením dokumentu požádala autorku o pomoc při sepisování paměti (Janečková & Kočík, 2020).

Klíčovou roli hraje i práce s úvodní titulkovou sekvencí, kterou tvoří mužský hlas prezentující danou tematiku a v dalších epizodách tento stejný hlas rekapituluje podstatné informace z minulého dílu. V závěrečné titulkové sekvenci hlas pokládá otázky, na které se má posluchač v příštím díle dozvědět odpovědi (Janečková & Kočík, 2020). Dokument je tedy rozdělen do tří dílů po 25 minutách.

Pořad má několik aspektů, jimiž se dotýká etických problémů dokumentaristiky. Prvním z nich je samozřejmě samotné téma, prezentace vdovy po mafiánovi, který má na svědomí mnoho lidských životů. Bělová s ním žila řadu let, vychovávala jejich děti, přitom tvrdí, že o jeho zločineckých aktivitách prakticky nevěděla. Zpochybnění nebo alespoň přesně cílené otázky k tomuto aspektu její osobnosti zaznívají od autorky spíše sporadicky. Dalším sporným faktem, jsou citace z Wikipedie, která slouží jako terciální zdroj informací a příspěvky na níž může vytvářet a revidovat prakticky kdokoli z široké veřejnosti. Pokud je tedy cílem dokumentu poskytnout relevantní a nezkreslené informace, je užití Wikipedie jako zdroje informací nevhodné. Autoři ji sice používají pro jakousi prezentaci toho, co se dá o Bělově životě dohledat, je ovšem potřeba tuto skutečnost vysvětlit, neboť se

aktéři jinak dopouští zkreslování skutečnosti (Cemetik, 2022). Je tu ovšem i moment, který by měl být obsažen v každém dokumentu, a to je poučení respondenta. Bronislava Janečková na začátku dokumentu explicitně a pro posluchače transparentně obeznámí Marii Bělovou s tím, že rozpominání na její minulý život s Antonínem Bělou pro ni může být bolestivé (Janečková & Kočík, 2020). Ona s tím však souhlasí. Tento postup je žádoucí z hlediska etiky, jelikož Marie Bělová svým svolením dává dokumentaristce plné právo svobodného rozhodování a respondentka tak ztrácí kontrolu nad použitím jejího obrazu (Nichols, 2010: 64). Dokument operuje s tzv. reflexivním modelem. Lze tak soudit z důvodu, že hlavním středem pozornosti je rozhovor (Nichols, 2010: 208) Bronislavy Janečkové a Marie Bělové. Sama autorka na začátku díla uvádí, že dokument si klade za cíl reflektovat vzpomínky ženy mafiánského bosse založené na jejich deníkových zápiscích, nikoliv objasňovat život Antonína Běly, z její strany tak dochází k sebereflexi vlastního natáčení. Dokument Bronislavy Janečkové považuji za zajímavý případ dokumentu, který se zabývá jiným úhlem pohledu na danou kriminální osobnost (Janečková & Kočík, 2020).

Zařazením podobných pořadů s kriminální tematikou média veřejné služby usilují o oslovení cílové skupiny posluchačů, kteří se o danou problematiku zajímají. Stejně jako daná televizní stanice zařadí do svého programového schématu detektivní/kriminální fikční či nonfikční pořady, tak i auditivní médium míří na oslovení cílového posluchače. Zmíněné pořady jsou vzhledem ke svému charakteru adekvátně zasazeny na zmíněné stanice. Hlavním důvodem k tomuto tvrzení je fakt, že stanice pracují s posluchači, kteří se v rámci volného času rádi dozvídají o různých zajímavostech a poslech je jejich každodenní činnost.

Ačkoli výše uvedené příklady vykazují podobné prvky, například téma, práci s archivními materiály, názory odborníků nebo představení skutečných událostí, domnívám se, že se ne vždy jedná o true crime pořady. *Stopy, fakta, tajemství* se například nezaobírají pouze skutečnými zločiny, ale i neobjasněnými záhadami, ve kterých nutně nemusí jít o delikty. Tento fakt, jak jsem poznamenala výše, je v rozporu s dříve uvedenou tezí o tematické vyhraněnosti true crime. Další podobným prvkem, objevujícím se v pořadech, mimo dílo *Kriminální případy Čech, Moravy a Slezka*, je obdobná role dokumentaristy. Stanislav Mottl, Bronislava Janečková i Miroslav Vaňura jsou v rámci narativů svými hlasy jasně rozpoznatelní a všichni se

stává do role vypravěčů a průvodců posluchače. Zatímco u Mottla lze vyzorovat snahu diváka/posluchače o daném případě edukovat, Bronislava Janečková a Miroslav Vaňura se snaží sami poznat pravdivost informací. Ta je zřejmá z jejich doptávání nebo cílených otázek, které však zřídka přicházejí. Všechny pořady se však do jisté míry opírají o autentický materiál, jenž může mít několik podob, ať už se jedná o výpovědi sociálních aktérů, nebo o oporu v nahrávkách či novinových článcích.

Pohled na výše uvedené příklady mě neustále nutí přemýšlet nad specifitější podobou true crime konvencí. Například popularita Stanislava Mottla poukazuje na potřebu integrovat do pořadu přesvědčivého vypravěče, který není neomylný a zachycuje běžnou realitu. Tento autor zprostředkovává syrový příběh a sugestivně líčí nejen zkoumanou kauzu, ale také svůj podíl na zjištěných faktech, postup vyšetřování, svou roli v kauze. Díky této autocentrické pozici vypravěče a schopnosti budovat v autorské naraci napětí, jsou posluchači ochotni prominout mu špatnou zvukovou kvalitu nebo řečové vady. Podobným způsobem uvažuje i Bronislava Janečková a Miroslav Vaňura, jejichž auditivní způsob vyprávění dodržuje konvence tradičního kriminálního žánru podpořeného akcentem na autenticitu popisovaných událostí. Zvláště poslední dva zmiňované kromě jiného spojuje i jejich angažovanost v prostoru se sociálními respondenty, s nimiž vedou rozhovor. Možná právě tohle je ona specifická konvence true crime, kterou objevím i v referenčních titulech.

3.2. České true crime podcasty

V rámci tvorby zabývající se kriminálními tématy lze v českém prostředí najít i podcasty se zaměřením na podobnou problematiku, jež jsou stavěny převážně na autorské investigaci. Autor se většinou orientuje na jeden či dva případy, které jsou prostřednictvím aktérů nebo okolností propojeny a blíže zkoumá možné varianty toho, co se mohlo stát. Již tato samostatná skutečnost by mohla být považována za true crime konvenci. Zmíněné podcasty jsou na následujících řádcích uvedeny chronologicky dle roku vzniku.

V roce 2017 začal vznikat podcast nezávislé produkční skupiny Audionat s názvem *Pohřešovaná*, kterým se zabývá tato diplomová práce v dalším textu (Hátle, 2020a). Podcast je společně s *Matematikou zločinu* ojedinělý v investigativních postupech a plasticitou vyprávění. *Pohřešovaná* užívá kromě výpovědí autora a sociálních aktérů i ruchů, zvuků a hudby a své vyprávění staví i na práci s policejními nahrávkami, které kriticky rozebírá. Podcast je též vzácný svým přesahem do reálného života, neboť o případu nechce pouze informovat, ale chce aktivizovat posluchače k vytvoření vlastního názoru a implicitně, místy i explicitně, ho podporuje k vlastnímu pátrání (McHugh, 2016: 13). V posluchačově investigaci dopomáhají i autentické fotografie a kopie dokumentů případu dostupné na stránkách Audionautu.

Podcast *Matematika zločinu* z roku 2018 může být dalším příkladem auditivního díla, jež kombinuje investigativní žurnalistiku a rozhlasovou dokumentární tvorbu (Sodomková & Jensen, 2018). Autorky Magdalena Sodomková a Brit Jensen ve svém podcastu poukazovaly na pochybení českého soudnictví, jehož důsledkem byli neprávem odsouzeni dva muži, Tomáš Toman a Jakub Juřena k delším trestům odnětí svobody na základě chybných výpočtů biomechanika Jiřího Strause. Jejich vyprávění je založeno na prolínání několika narativních linií, které postupně směřují právě k postavě profesora Strause (Hanáčková, 2019). Autorky v rámci podcastu často a horlivě pracují s důkazním materiálem, zpovídají svědky a odborníky nejčastěji z oblasti práva a rovněž se uchylují k návštěvě míst činu za účelem vlastní observace (Hanáčková, 2019). Lze tedy tvrdit, že aktivním přístupem autorek je podcast založen na participačním dokumentárním modu (Nichols, 2010: 166). Zvuková složka mluveného slova je doplněna i o bohatý sound design a

dramatický hudební podkres budující napětí, jenž v mnoha chvílích taktéž funguje jako střih (Bláha, 2014: 124).

Matematika zločinu, rovněž označovaná jako „detektivka non-fiction“, vyvolala značnou kontroverzi v českém rozhlasovém prostředí (Polák, 2019). Český rozhlas několikrát odmítl podcast odvysílat, a to kvůli údajnému porušení interních pravidel i Etického kodexu ČRo. Autorky dle Českého rozhlasu neposkytly dostatečný prostor k vyjádření protistrany, kterou v podcastu ztělesňoval právě profesor Jiří Straus (Polák, 2019).⁷ V návaznosti na tuto kauzu byl Janem Motalem vypracován posudek zabývající se etickou rovinou podcastu. Posudek formulovaný pod záštitou spoluproducenta podcastu, Nadačního fondu nezávislé žurnalistiky, ovšem doložil, že autorky o rozhovor se zmíněným profesorem Strausem usilovaly dostatečně (Polák, 2019), respondent však využil práva se nevyjádřit (Motal, 2019: 6). Autor posudku Jan Motal konstatoval, že za účelem vysílání musí podcast projít třemi úpravami. Dramaturgickou úpravou, úpravou anonymizace respondentů a vysvětlení původu zdrojů, například nahrávky ze soudní síně v Uherském Hradišti (Motal, 2019: 5-9).

Mimo mluvené slovo je důraz kladen i na autentický materiál ze soudních líčení a ve třech případech se dokonce jedná i o tajně pořízené nahrávky u nichž jsou otázky etiky na místě. Ovšem podobně jako u *Pohřešované* nejsou nahrávky pouze součástí audia, ale i bližšího zkoumání aktérů. Podcast klade velmi podstatné etické otázky nejen z hlediska žurnalistiky, ale i z hlediska fungování české justice. Dílo Magdaleny Sodomkové a Brit Jensen je možné slyšet na stejnojmenných internetových stránkách. Posлуhač má rovněž možnost si zakoupit knihu *Matematika zločinu* a z ní se dozvědět více o mapovaných případech.

Rok 2020, který se nesl mimo jiné i v duchu omezení kulturního dění kvůli pandemii Covid-19, dal v českém prostředí vzniknout hned dvěma true crime podcastům. Prvním z nich je podcast *Opravdové zločiny*, který je na rozdíl od *Pohřešované* a *Matematiky zločinu* založen na diskusi dvou akterek probíhající ve studiu a který zároveň nepracuje s autentickým materiálem (Bechynková &

⁷ Na základě tohoto vyjádření autorky podcast rozšířily o jednoduchý „update“, ve kterém se Magdalena Sodomková a Brit Jensen s Jiřím Strausem osobně setkaly a byly znovu odmítnuty (Polák, 2019).

Krčmová, 2020). Lucie Bechynková a Barbora Krčmová, výrazné tváře komerční stanice Evropa 2, zvou k poslechu milovníky kriminálního žánru za „bohatého příslibu“ různých deviantů a zločinců. V každém dílu si moderátorky zvolí libovolný případ z historie, a to jak zahraničního, tak i českého původu. Tento případ podrobí rešerši a sebrané informace následně prezentují posluchači v narativu podcastu formou nezávazné diskuse. Siobhan McHugh ve své studii používá pro tento typ podcastů pojem *chumcast* (McHugh, 2016: 12). Posluchač se prostřednictvím tohoto typu podcastu může cítit zahrnut v přátelské komunikaci aktérů. Případy, o nichž autorky referují, nemají v rámci jedné epizody žádného společného činitele. Podcasterky si je náhodně vyhledávají a následně o nich vedou uvolněnou diskusi spíše než kritickou rozpravu (Bechynková & Krčmová, 2020).⁸

Z hlediska audionaratologie se podcast opírá čistě o mluvené slovo, a soudě dle charakteru mluvy obou autorek je pořad určen mladším posluchačům, odhadem ve věku mezi 12-39 let (Redakce Evropa 2, 2007). Rozhovor autorek má bulvární charakter, jelikož je založen na nespisovných výrazech, obecné češtině a anglicismech. Všechny tyto prostředky jsou příznačné pro rozhlasovou stanici Evropa 2 akcentující moderní obsah. U tohoto titulu bych si dovolila poukázat na jeho problematickou etiku, neboť vlivem způsobu verbální prezentace a dialogu autorek může být prezentovaný obsah zlehčován a není tak akcentována závažnost jednotlivých případů. Guy Starkey ve své publikaci uvádí, že v případě, že se jedná o vědomé zkreslení příběhu nebo problému, mohou být jeho autoři oprávněně kritizováni (Starkey, 2014: 219).

Druhým podcastem z roku 2020 je podcast serveru Seznam zprávy *České podsvětí* (Klíma & Miklica, 2020a). Mladý youtuber Adam Miklica odkrývá společně s investigativním novinářem Josefem Klímou jeho staré případy, které novinář popsal v knize *Zločin, jak ho pamatují* (Klíma, 2018). Kniha pokrývala zejména zločiny tzv. „divokých devadesátek“, kdy různí zločinci využili „porevoluční euforie“ a začali se realizovat v ilegálních aktivitách jako třeba prodej drog, vraždy na objednávku atd.

(Klíma, 2018).⁹ Autoři si na každý díl zvolí jednu vůdčí zločineckou osobnost devadesátých let v Československu, o které Josef Klíma referuje. Do jeho vyprávění mu následně vstupuje mladý youtuber se svými otázkami a vlastní perspektivou, čímž se do podcastu dostává rozměr generačního střetu mezi aktéry.¹⁰ V roce 2021 autoři uvedli druhou řadu podcastu zabývající se tentokrát zločiny milénia.

České podsvětí je založeno na kombinaci mluveného slova, zvuků, ruchů a hudebního podkresu. Podstatnou složkou audia jsou archivní nahrávky zachycující jednotlivé kriminální osobnosti. Josef Klíma používá tento autentický materiál jako oporu pro své vyprávění a posluchač si zároveň může daného zločince blíže představit.¹¹ Samotný přechod z mluveného slova k archivní nahrávce zastává v podcastu funkci ostrého stříhu (Bláha, 2014: 124). Užité ruchy a zvuky v podcastu zdůrazňují témata, jimž se tvůrci ve svých promluvách věnují. Mluví-li tedy Adam Miklica o Discolandu Sylvie v podkresu jeho monologu lze slyšet diskotékovou hudbu (Klíma & Miklica, 2020b)

Podcast cílí na dospělé a dospívající publikum počínaje 18. rokem věku, a to zejména díky kombinaci perspektiv dvou aktérů výrazně odlišného věku. Mladý posluchač se tak prostřednictvím podcastu může edukovat, zatímco dospělý posluchač si může s nostalgií zavzpomínat.

V roce 2021 se objevil i podcast se zcela ojedinělým přístupem – *Krimi příběhy & chill* (Krimi příběhy & chill, 2021-dosud). I zde mladá youtuberka vystupující pod pseudonymem Cute Villainess nachází zálibu v hledání zajímavých příběhů ze světa kriminalistiky. Na svém YouTube kanálu v každém z videí rozebírá

⁹ Mezi tyto zločince lze jmenovitě zařadit například, Jiřího Kajínka, majitele klubu Discoland Sylvie, Ivana Jonáka, Ivana Roubala, Radovana Krejčíře a další. Mimo jiné se v podcastu hovoří o tzv. vekslácích (Klíma, J & Miklica, A., 2020).

¹⁰ Autoři se později rozhodli pro bonusový díl, v němž kromě Josefa Klímy vystoupily i jiné osobnosti české investigativní žurnalistky jako například novinářky Sabina Slonková, Pavla Holcová, novináři Jindřich Šídlo a Jiří Kubík. Tento díl probíhal formou moderované diskuse, jejímž moderátorem byl Robert Candra, editor podcastů Seznam zprávy. Vystupující vzpomínali na své začátky, ale diskutovali i riziku svého povolání (Candra, 2020).

¹¹ Kolem roku 2020 lze v rámci Českého rozhlasu a České televize pozorovat vzrůstající trend pořadů mapující devadesátá léta minulého století. Mimo uvedené rozhlasové pořady a podcasty lze z televizních pořadů uvést například tituly *Případ Roubal*, *Polosvět* nebo *Devadesátky*, aj. Díky poslechu tohoto podcastu může posluchač své znalosti nadále rozvíjet a tím si tak řadit již získané informace do většího sociálně-historicko-kulturního kontextu.

daný kriminální příběh. Autorka o sobě neposkytuje příliš informací, a to ani ve svém prvním videu na YouTube. V něm pouze uvede informace týkající se nových dílů (Krimi příběhy, 2021a). Později na svůj kanál navazuje stejnojmenným podcastem, ve kterém vystupuje společně s přítelem. Uvádí, že právě on byl důvodem založení podcastu, neboť se jí několikrát doptával na různé informace týkající se jednotlivých kriminálních případů, které youtuberka ve svých dílech neuvedla (Krimi příběhy, 2021b). Na začátku každého dílu se nejprve zaměří na otázky ze strany jejich patronů na Patreonu, které se týkají případu, jemuž se autorka v daném díle věnuje. Zbytek dílu tvoří diskuse nad daným případem. V případě, že je kriminální příběh příliš rozsáhlý, autorka jej rozdělí do více epizod. Tento postup volí například i u vyprávění o případu vraha Edmunda Kempera, jehož příběh dělí do dvou epizod (Krimi příběhy, 2021b). S ohledem na výše zmíněné by i tento podcast bylo možné označit pojmem teoretičky Siobhan McHugh *chumcast* (McHugh, 2016:12).

Nejvíce zastoupenou zvukovou složkou podcastu je v případě podcastu mluvené slovo, podobně jako u *Opravdových zločinů*. Nevýhodou této formy vyprávění může být monotónnost autorčina projevu. Cute Villainess tak musí o to více aktivizovat posluchače hlasovým projevem, jenž zakládá především na důrazné dikci a frázování. To však nelze říct o jejím dialogickém partnerovi, který vyslovuje nedbale a je mu tak místy špatně rozumět. Autorčin jemný tón působí na posluchače uklidňujícím dojmem, i když se vyjadřuje k hrůzným stylům vražd. Jak autorka, tak její přítel mluví hovorovou češtinou, a to pravděpodobně z důvodu, že cílí na o něco mladší posluchače ve věkovém rozmezí 18–25 let. Avšak oproti podcastu *Opravdové zločiny* aktéři prezentované příběhy nezlehčují, což nezakládá tak silně rezonující etické otázky.

Obvyklé délky zmíněných podcastů se liší: u třech z nich (*Matematika zločinu*, *Opravdové zločiny* a *Krimi příběhy & chill*) se jedná o delší stopáž až 60 minut, stopáž ostatních podcastů se pohybuje okolo 35 minut. Pro rozhlasový dokument v českém prostředí je obvyklejší délka okolo 40 minut, která je aktivizujícím prvkem k soustředěnějšímu poslechu. Podcasty *Pohřešovaná a Matematika zločinu*, oproti ostatním titulům, pracují i s audiovizuálními platformami za účelem poskytnutí posluchačům i jiného než zvukového materiálu. Posluchač si tak na internetu k podcastu dohledat příslušnou stránku, která mnohdy obsahuje i doplňující materiály k případům.

Společným prvkem zmíněných děl je absence dokumentárního inscenování, které jsme mohli nalézt u pořadů médií veřejné služby. Autoři namísto toho sdělují kriminální příběh prostřednictvím svého vyprávění a stávají se průvodci posluchače. Jejich narace však má, s ohledem na uvedené tituly, dvojitou podobu. V prvním případě sedí tvůrce/dokumentarista ve studiu a vede rozpravu sám či se svým dialogickým parterem nad tématem vražd a jiných trestných činů. Příkladem tohoto typu podcastů mohou být zmíněné tituly *Oprávdové zločiny*, *České podsvětí* a *Krimi příběhy & chill*. V druhém případě se jedná o autory, kteří jsou aktivními participanty děje, jež v exteriéru získávají důkazní materiál a argumenty pro své vlastní myšlenky. Tvůrci *Matematiky zločinu* a *Pohřešované* často natáčejí z konkrétních míst spojených s případem. Role autora nezahrnuje pouze mluvený projev, ale i fyzickou akci v exteriéru a interakci se sociálními aktéry. Podobnou metodu jsme již mohli nalézt u dokumentu *Té noci pes neštěkal* a u pořadu *Kriminálka*. Dovolila bych si tvrdit, že právě druhá pozice je konvencí auditivního true crime žánru, jelikož s sebou přináší i autorovo kritické stanovisko, k němuž může dojít pouze vlastní přímou participací. Podcasty rovněž spojuje i volba tematiky autentického kriminálního činu, jemuž předchází potřebná rešerše.

Jak ale podcasty označit? Užívají samy nějaký label? Kromě podcastu *Oprávdové zločiny* se ostatní díla označují jako „podcastová krimi série“ nebo „podcastový krimi seriál“. Pokud je tento podcast labelován jako „český true crime“, proč podobné označení neužívají i podcasty *České podsvětí* nebo *Krimi příběhy & chill* podobné formy? Všechny podcasty se bezesporu zabývají kriminální tematikou, ale podcasty *Matematika zločinu* a *Pohřešovaná* se na tuto tematiku zaměřují prostřednictvím jednoho až dvou detailně popsanych případů. Signifikantním ukazatelem může být jeden výrazný kriminální příběh a aktivní pozice autora, které jsem výše označila jako konvence true crime žánru. V této fázi práce budu tedy vydělené tři podcasty označovat slovem krimi podcast a poslední dva zmíněné pojmem true crime.

4. Referenční tituly žánrové analýzy

4.1. Pohřešovaná

Podcast *Pohřešovaná* dokumentaristy Petra Hátle a producentů Dagmar Sedláčkové a Vratislava Šlajera je považován za první český true crime podcast. Byl natočen v roce 2017 a vydán o tři roky později produkční skupinou Audionat, která se specializuje na produkci českých podcastů. Autorovým důvodem pro natáčení dokumentů je, dle jeho slov, zvědavost orientovaná na vše „co se skrývá pod slupkou zdánlivě běžného života“ (Slívová, 2021). Pro tuto kapitolu si kladu za cíl tento podcast stručně představit před samotnou analýzou.

Petr Hátle se v podcastu *Pohřešovaná* zabývá případem dívky Ivany Koškové, jež zmizela v létě 1997. Tehdy čtrnáctiletá Ivana Košková zmizela někde mezi obcemi Příšovice a Svijanský Újezd, když jela na kole ke své tetě Marii Susové. Zmizení dívky nebylo nikdy objasněno, ačkoliv se již pracovalo s pěti různými verzemi jejího zmizení. Hátle se rozhodne pokusit případ více prošetřit a posluchač ho na jeho cestě následuje. Jeho motivací pro to je fakt, že rok 2017 je posledním rokem aktivního policejního pátrání po zmizelé. Po uběhnutí dvacetileté lhůty, která končí v létě 2017, má být případ oficiálně promlčen. Rozhodne se tak vydat za rodinou zmizelé a za tehdejšími vyšetřovateli, a provází tak posluchače na své cestě za pochopením, co se Ivaně Koškové mohlo stát (Hátle, 2020a).

Podcast je rozčleněn do osmi samostatných dílů o délce 25-30 minut, jejichž názvy reflektují hlavní témata daných epizod. Například názvem *Tisíc stran* tak Petr Hátle poukazuje na skutečnost, že přesně tisíc stran měl pátrací spis Ivany Koškové, který se rozhodl při svém natáčení prozkoumat (Hátle, 2020h). Na začátku každé epizody autor explicitně uvede dosud získané informace a nastíní svůj další postup v pátrání. Po této rekapitulaci následuje úvodní sekvence ústící ve fade out, po níž narůstající fade in otevírá samotný narativ podcastu. Hátle v jednotlivých dílech využívá názorů odborníků, výpovědi rodiny a svědků, či jiných sociálních aktérů zahrnutých do pátrání, ale i archivních materiálů, které pro potřeby podcastu neče sám, ale využívá pro to ženského spíkra (Bláha, 2014: 20). Taktéž poskytuje posluchači své hledisko, explicitně mu sděluje své další kroky a pokládá mu mnoho

nezodpovězených otázek. Jde například o otázku, zda policie opravdu zanedbala první nejnadějnější fázi vyšetřování. Poslední díl podcastu nemá uzavřený konec. Místo něj se Petr Hátle posluchače a zároveň sám sebe ptá na otázku, zda rodičům Ivanky nedal planou naději, že jejich dceru pomůže vypátrat. Na úplný závěr podcastu prosí posluchače o poskytnutí jakékoliv informace o Ivance Koškové prostřednictvím internetových stránek (Hátle, 2020i).

Mimo slov užívá Petr Hátle ke zprostředkování svého příběhu i vyprávěcí postupy známé z audiovizuálních dokumentů, mezi nimiž je například i vyprávění prostřednictvím nonverbální zvuků a ruchů, místy dokonce i prostřednictvím hudby (Nichols, 2010: 46). Zatímco ruchy a zvuky jsou převážně užity k bližší deskripci prostředí, hudba dopomáhá k vytvoření patřičné nálady a atmosféry. Všechny zmíněné prvky společně konstruují narativ a díky jejich spojení je narativ podcastu plastičtější. Bližší studii vyprávěcích postupů bude věnována samostatná kapitola.

Intermediální složku podcastu tvoří webové stránky *Pohřešovaná*. Do roku 2022 zde bylo možné naleznout archivní fotografie a vyšetřovací materiály, s nimiž se během narativu několikrát operuje. Posluchači byl tak zpřístupněn vizuální obsah podcastu, s jehož pomocí měl možnost si prohlédnout fotografii pohřešované. Posluchači byl v rámci stránek poskytnut prostor k uvedení jakékoliv informace o Ivance Koškové prostřednictvím formuláře na zmiňovaných webových stránkách (*Pohřešovaná*, 2020).

4.2. Serial

Americký podcast *Serial* vznikl v roce 2014 jako dílo reportérky deníku *Baltimore Sun* Sarah Koenig. Patří mezi ikonické true crime podcasty především z důvodu své vysoké poslechového. V kontextu vývoje amerického podcastu zaznamenal z hlediska počtu stažení do té doby nevídané množství posluchačů a překonal všechny do té doby zaznamenané rekordy poslechového (Spinelli & Lance, 2019: 179). Normotvorným se stal i nabídkou způsobu poslechu. Posluchači tak měli možnost rozhodnout se, kdy si danou epizodu pustí, zda si ji přehrají celou nebo po částech (Spinelli & Lance, 2019: 181). Autorka Sarah Koenig se před působením v pořadu *This American Life* veřejnoprávního rádia Chicago Public Media věnovala práci reportérky například v *The New York Times* nebo *The Concord Monitor* (Fang, 2015). Právě ve spolupráci s *This American Life* vznikla podcastová série *Serial*. Pořad se každý týden orientuje na jiné téma, kterému se v rámci své tvorby věnuje. Podle anotace se zaměřuje na příběhy s překvapivými dějovými zvraty, ale i na působivé lidské příběhy (*This American Life*, 2022). Problematice první série podcastu *Serial* se v minulosti věnovali například Martin Spinelli a Dann Lance, Rebeca Ora, Jessica Goldstein nebo Stella Bruzzi, z jejichž textů budu v této kapitole čerpat.

První série podcastu se věnuje případu z roku 1998, kdy středoškolská studentka korejského původu Hae Min Lee zmizela a následně byla po třech týdnech nalezena mrtvá v lesoparku Leakin Park ve městě Baltimore. Ačkoliv byla stanovena příčina smrti, v případě dodnes zůstává mnoho nejasností. Proces vyšetřování vynesl do popředí postavu jejího bývalého přítele, Adnana Syeda, studenta pakistánského původu, jenž byl v procesu odsouzen za její vraždu k doživotnímu vězení (Bruzzi, 2016: 28). Řada obhájců a právníků, kteří se zabývali případem potvrdovala, že důkazy deklarující jeho vinu nebyly neprůstřelné, a tak i Syedovo obvinění bylo sporné. Sám Adnan Syed ale tvrdí, že je neviný a svou nevinu se snaží prokázat i deset let po svém zatčení a následném odsouzení. Sarah Koenig je na začátku svého vyšetřování kontaktována Adnanovou blízkou přítelkyní, právníčkou Rabiou Chaudry, jež novinářku požádá o nahlédnutí do spisů Adnanova případu. Koenig tak prochází soudní materiály, mezi nimiž nachází i nahrávky ze soudních přelíčení a

výslechů, a mnohdy se za pomoci rekonstrukce i vlastních úvah snaží dopátrat pravdy (Bruzzi, 2016: 29).

Podcast je rozdělen do dvanácti epizod s pohybující se délkou okolo 50 minut. Epizody se systematicky věnují jednotlivým tematickým okruhům případu a Koenig k jejich označení používá poměrně abstraktní názvy. Například osmá epizoda podcastu nazvaná v překladu *Dohoda s Jayem* (Koenig, 2014i), naznačuje, že policie mohla uzavřít jakýsi pakt s dalším podezřelým z vraždy Hae Min Lee, Jayem Wildsem. Mladíkovi tak byla poskytnuta nová forma výpovědi, jež mu ulehčila od trestu, výměnou za spolupráci s policií. Sarah Koenig nejprve daný díl uvede a posléze popisuje posluchači svůj úhel pohledu při vlastní investigaci. Opakovaně se vrací k daným faktům, které znovu a znovu kriticky analyzuje. Podcast je tak výsostně založen na hledisku autorky Sarah Koenig, což autorka sama velmi otevřeně artikuluje, a je dále doplněn o dialogy se sociálními aktéry a množství archivních nahrávek (Spinelli & Lance, 2019: 188). Koenig v rámci narativu několikrát telefonuje s uvězněným Syedem. Odsouzený ji poskytuje vlastní perspektivu celého případu, a dává tak posluchači možnost zhodnotit jeho (ne)vinu na základě osobních promluv (Bruzzi, 2016: 31). I přesto, že podcast končí množstvím nezodpovězených otázek, Koenig i po jeho konci informuje posluchače o stavu věci v rámci tří bonusových epizod z Adnanova soudního slyšení. Autorka uvádí, že po uvedení první řady *Serialu* se objevily nové důkazy a svědci, a tak Adnan Syed požádal o jejich přezkoumání. Jeho žádosti je vyhověno, a proto se podcasterka znovu vydává do Baltimoru, aby byla těmto slyšením přítomna. Své produkční Daně Chivvis poskytuje informace prostřednictvím telefonního hovoru a sděluje jí, že ke slyšení má dorazit jeden z klíčových svědků. Nakonec, i přes veškerou snahu právníků, si Adnan Syed stále odpykává svůj doživotní trest (Bruzzi, 2016: 28). Podcast však vyvolává řadu etických kontroverzí, jimiž se dále budu zabývat. Tyto kontroverze se převážně týkají postoje samotné autorky podcastu k případu, o němž referuje a její transparentnosti vůči posluchačům (Goldstein, 2021).

Serial však není jediný titul, jenž se případem vraždy Hae Min Lee zabývá. V roce 2021 zveřejnil VoD portál HBO GO čtyřdílnou dokumentární minisérii *The Case Against Adnan Syed (Proces proti Adnanu Syedovi)*, který se opírá o informace zveřejněné poprvé právě v podcastu *Serial* (Berg, 2019). Hlavním aktérem dokumentu je tentokrát právnička Rabia Chaudry, jež několik desítek let po Syedově

usvědčení usiluje o znovuobnovení jeho procesu. Chaudry se sice podaří obnovení soudu docílit, nicméně nedovede zvrátit Adnanovo usvědčení (Berg, 2019). Dokument rovněž pracuje se sociálními aktéry, policejní složkou případu, ale opět i s tématy, jako je korupce, problematické soudní procesy atd. Sporným faktem dokumentu je sama Rabia Chaudry, která mnohdy popisuje celý případ ze své pozice, a je tak subjektivně zaujatá. Minisérie si zároveň místy přebírá konkrétní segmenty z podcastu, a dává tak šanci divákovi, jenž slyšel podcast, propojit si z něj získané informace s audiovizuálními informacemi dokumentu. Za tyto segmenty jsou primárně považovány nahrávky hovoru s odsouzeným, které v podcastu vykonávala Sarah Koenig.

Podcast *Serial* má své vlastní webové stránky, kde může posluchač najít všechny série a podklady k nim (<https://serialpodcast.org/>). Dostupný vizuální materiál se neliší na základě epizod jako u *Pohřešované*, nýbrž je stejný pro všechny. Zatímco autentické fotografie sociálních aktérů či fotografie z místa činu zcela absentují, o to větší důraz je kladený na policejní dokumenty k případu. Materiál je doplněn i o soundtrack podcastu a nahrávky ze soudního slyšení Adnana Syeda z roku 2016 (Serial: Season One, n.d.).

5. Analytická část

Žánrová analýza diplomové práce bude rozdělena dle vybraných sémanticko-syntaktických aspektů true crime žánru obsažených v textu Stelly Bruzzi a to konkrétně na kapitoly věnované tématům a jejich verifikaci, přítomným aktérům, časoprostoru a zvukovému vyprávění. Mimo jiné se opírá i o poznatky analýzy etických aspektů a audionaratologické analýzy. V rámci následující kapitoly budu odkazovat na příklady víceméně všech epizod podcastů, neboť všechny dohromady utvářejí specifickou podobu podcastu, kterou by z jedné epizody nebylo možné rozpoznat. Je rovněž podstatné uvést, že některé nalezené konvence u jednoho typu aktérů, mohou být nezávisle nalezeny i u jiné skupiny aktérů.

5.1. Témata true crime a jejich verifikace

Z hlediska tematického vymezení true crime dokumentů lze již ze samotného názvu dedukovat, že se dokumenty zaměřují na tematiku skutečných kriminálních přestupků. Mezi ně řadím vraždy, justiční omyly, náhlá zmizení, korupci, či policejní přestupky (Bruzzi, 2016: 1). Dokumentaristé mohou prostřednictvím tohoto žánru například mapovat a rekonstruovat odložené případy nebo se snaží vysvětlit nejasnosti v kriminálních událostech. Základní premisou true crime je akcentování skutečnosti a pravdivosti dané události a založení veškerých úvah na reálných faktech, nikoliv na fikci. Stella Bruzzi v návaznosti na tematickou vyhraněnost true crime žánru ještě dodává, že krajina soudních a kriminálních dokumentů, jak žánr původně označuje, se neustále vyvíjí (Bruzzi, 2016: 1). Z tohoto důvodu mohou mít jednotlivé dokumenty odlišnou podobu, což potvrzuje i tezi Ricka Altmana o variaci jednotlivých konvencí (Altman, 1989: 22). Žánr lze tedy označit pojmem niche, a to především díky jeho tematické konkrétnosti, jež je vyhledávána specifickým typem publik (Starkey, 2014: 206). True crime symptomaticky přesahuje do reálného života, čemuž se budu více věnovat v kapitole zabývající se posluchači. Následující část pokrývá hlavní a doplňková témata true crime podcastů, motivaci autorů, příklady autentického materiálu a možnosti jeho verifikace.

Hlavními tématy referenčních podcastů jsou případy trestných činů z 90. let minulého století na dvou kontinentech. Prvním z nich je případ nejasného zmizení čtrnáctileté dívky, zatímco u druhého se jedná o vraždu středoškolské studentky s chybějícími důkazy. Slova jako nejistota, nejasnost a nedostatek důkazů se tak stávají klíčovými synonymy k true crime dokumentům. Petr Hátle se rozhodne natáčet podcast o pohřešované Ivance Koškové poté, co projíždí obcí Příšovice, jež se mu následně v mysli spojí s případem zmizelé dívky z roku 1997. Doma pak hledá informace týkající se jejího zmizení a rozhodne se natočit podcast s cílem nahlédnout na případ očima současnosti (Hátle, 2020b).

„Petr Hátle: [...] Po mém zážitku v Příšovicích jsem Ivanu Koškovou nemohl pustit z hlavy. Vyhledal jsem množství článků, které se jejího případu týkají. V průběhu let se jejich obsah příliš nemění. Většinou shrnou známá fakta. Ivana Košková zmizela v neděli 13. července 1997 na silnici mezi dvěma sousedícími vesnicemi. Kolem půl šesté odpoledne se vydala na kole

z paneláku od svých rodičů v Příšovicích směrem ke své tetě do nedaleké asi dva kilometry vzdálené vesnice Svijanský Újezd. V polovině cesty, nedaleko svijanského hřbitova ji měla zahlédnout její spolužačka. Od té doby Ivanku nikdo neviděl. V článkách se stále opakuje jedna věta. Ivana Košková zmizela beze stopy. A právě tenhle fakt mě fascinuje a zneklidňuje od doby, co jsem o případu poprvé slyšel. Přemyslím nad tím, jestli skutečně člověk může jen tak zmizet jednoho horkého letního podvečera na krátké trase mezi dvěma vesnicemi. Rozhodl jsem se, že se vydám po stopách Ivany, za jejími rodiči, spolužáky, lidmi, kteří ji znali a kriminalisty, kteří po ni pátraly. Prostřednictvím jejich příběhů chci oživit případ starý dvacet let a prozkoumat ho z dnešní perspektivy.“ (Hátle, 2020b, 02:35 – 03:52/26:12)

Autor dále explicitně poznamená, že Ivana i on jsou vrstevníci a později zjišťuje, že během prázdnin 2017, v době, kdy intenzivně pracuje na podcastu, má uplynout dvacet let od jejího zmizení. Tento fakt je podstatný jednak pro posluchače z hlediska orientace v čase a prostoru (Starkey, 2014: 207), ale i pro samotného autora, jelikož česká legislativa stanoví, že se neobjasněné případy po dvaceti letech promlčují. Jedním z možných Hátleho cílů tak může být ještě poslední pokus o nalezení důkazu, jenž by mohl zásadně posunout vyšetřování daným směrem.

Vražda středoškolské studentky korejského původu Hae Min Lee, je hlavním tématem amerického podcastu *Serial* novinářky Sarah Koenig. Autorka svůj předmět zájmu představuje v úvodu podcastu poněkud abstraktnějším způsobem než její český protějšek. Úvod svého díla otevírá úvahou o zrádnosti lidské paměti:

„Sarah Koenig: [...] Předtím než se dostanu k tomu, proč tohle všechno dělám, chci jen upozornit na něco, o čem jsem nikdy nepřemýšlela, dokud jsem nezačala pracovat na tomto příběhu. A to, že je opravdu těžké rozpomínat se na prožitek svého času, myslím tím podrobně. Jak jste se například minulou středu dostávali do práce? Jeli jste autem? Šli jste pěšky? Na kole? Pršelo? Jste si tím jistí? Šli jste ten den do nějakého obchodu? Pokud ano, co jste si koupili? S kým

jste se bavili? Vyjmenujte všechny osoby, s nimiž jste za celý den mluvili. Je to těžké. [...]“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.: 2)¹²

Vzápětí však dodává:

„Sarah Koenig: [...] Nyní si představte, že byste si měli vzpomenout na den, jenž se odehrál před šesti týdny. Protože přesně taková situace nastala v příběhu, na kterém pracuji a v němž si banda teenagerů musela vzpomenout na den před šesti týdny. Psal se rok 1999, takže to museli zvládnout bez výhod textových zpráv nebo Facebooku či Instagramu. [...]“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.: 2)¹³

Na základě položených otázek Koenig nejprve představí samotné stáří dané události a následně k ní přikládá další informace. Autorka se o případu zavražděné studentky dozvídá prostřednictvím právničky Rabie Chaudry. Žena je blízkou přítelkyní Adnana Syeda, jediného odsouzeného za vraždu mladé studentky. Jak Rabia Chaudry, tak samotný Adnan Syed si stojí za tím, že je nevinný a jeho nevinu se po 15 letech stále snaží dokázat. Chaudry požádá Sarah Koenig o nahlédnutí do celého případu, jenž se stává ústředním tématem jejího díla. Vražda Hae Min Lee však poskytuje více otázek než odpovědí (Bruzzi, 2016: 29).

Teoretici, jež se v minulosti zabývali podcastem *Serial*, Martin Spinelli a Dan Lance zpochybňují skutečnost, že se dílo Sarah Koenig primárně zabývá případem vraždy. Podle nich představuje podcast daleko komplexnější příběh plný sociálních implikací. Tvrdí, že dílo spíše mapuje způsob, jakým je žurnalistika ovlivňována estetikou a etikou a jak by měl žurnalista vystupovat ve veřejném prostoru (Spinelli

¹² Sarah Koenig: [...] Before I get into why I've been doing this, I just want to point out something I'd never really thought about before I started working on this story. And that is, it's really hard to account for your time, in a detailed way, I mean. How'd you get to work last Wednesday, for instance? Drive? Walk? Bike? Was it raining? Are you sure? Did you go to any stores that day? If so, what did you buy? Who did you talk to? The entire day, name every person you talked to. It's hard. [...]“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.:2).

¹³ „Sarah Koenig: Now imagine you have to account for a day that happened six weeks back. Because that's the situation in the story I'm working on in which a bunch of teenagers had to recall a day six weeks earlier. And it was 1999, so they had to do it without the benefit of texts or Facebook or Instagram.“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.:2).

& Lance, 2019: 179). Svou tezi zakládají na specifickém vystupování autorky, které osciluje mezi novinářskou žurnalistikou a tzv. novou humánní žurnalistikou. Ta je založena na empatičtější nestrannosti, kdy autorka ctí tradiční normy žurnalistiky, ale zároveň k ní připojuje i svůj lidský postoj (Spinelli & Lance, 2019: 187). Rebecca Ora naopak ve svém textu ukazuje na to, že hlavním tématem podcastu je právě selhávání lidské mysli a nemožnost dopátrat se pravdy v patnáct let starém případě. Stále znovu je přitom poukazováno na neexistenci technologií jako jsou sociální sítě, jež známe dnes (Ora, 2018: 112). Pro mě osobně je v podcastu signifikantně akcentováno téma vraha. Kdo jím je? Je jím Adnan Syed, nebo někdo jiný? Sarah Koenig si tyto otázky neustále klade a několikrát explicitně přemítá nad tím, zda Adnan, kluk s velkýma hnědýma očima, by byl schopen manuálně uškrtit svou bývalou přítelkyni (Spinelli & Lance, 2019: 189).

Z obou vstupních zadání dvou podcastů lze akcentovat především pocit nejistoty a mnoho nejasností vznášejících se nad danými případy. Všechny otazníky však mohou dokumentaristé využít ve vlastní prospěch, jelikož se na základě nejasností mohou dále doptávat, či zpochybňovat zdánlivě neprůstřelné důkazy. Oba podcasty zároveň mapují pouze jednu hlavní kriminální událost. Tento postup je pro true crime příznačný, zřídka se v true crime dokumentech referuje o více případech. Podmínkou zkoumání vícero případů je nějaký spojující prvek, z něhož může publikum pochopit dané souvislosti. *Matematika zločinu* například mapuje dva kriminální případy, v nichž figuruje společná postava problematické osoby, biomechanika Jiřího Strause (Sodomková & Jensen, 2018).

Kriminální přestupky nejsou ovšem jediným tématem akcentovaným v tomto žánru. True crime, podobně jako jiné dokumenty akcentují i různá socio-kulturní a tabuizovaná témata, mezi která můžeme uvést například rasismus nebo xenofobii. Podcast *Pohřešovaná* mimo zobrazení trestného činu vykresluje i téma nevyrovnání se s osobní ztrátou, kterou prožívá blízké okolí Ivanky Koškové. Toto je zřejmé z rozhovorů dokumentaristy s Koškovými. Dle slov otce Ivanky je jeho žena neschopna mluvit o zmizení dcery i takřka dvě desítky let po jejím zmizení (Hátle, 2020b). Na nevyrovnání se se ztrátou dcery je nadále navázáno obviňování policie z neúspěšného pátrání a explicitní vyjádření policejní psycholožky Ludmily Čírtkové.

„Ludmila Čírtková: Pohřešování dítěte je jedna z nejhorších životních situací, která nás může potkat, a to z toho důvodu, že ta situace nemá konec ani rozřešení [...].“ (Hátle, 2020b, 13:39-13:51/26:12)

Hátle se k tématu několikrát vrací a ve finálním tvaru podcastu jej vyobrazuje prostřednictvím promluv zmíněných sociálních aktérů.

U případu Adnana Syeda lze v narativu vyčíst minimálně dvě témata. Jedním z nich je dříve zmíněná zrádnost lidské paměti, kterou autorka představuje hned v úvodu svého díla (Ora, 2018: 111-112). V podcastu se však vyskytují i témata rasové předpojatosti a islamofobie. V desáté epizodě je tak jasně poukazováno na rasové předsudky Syedovy žalobkyně. Vicki Wash se dopustí několika dezinformačních prohlášení, v nichž Pakistánce označí jako muže, kteří jsou schopni i zabíjet za jakoukoliv újmu na jejich cti. Jako příklad uvádí újmu způsobenou rozpadem milostného vztahu (Koenig, 2014k). Na téma barvy pleti odkáže autorka ještě několikrát během podcastu, kdy zmiňuje cizinecký původ zavražděné Lee, odsouzeného Syeda a jeho záhadného spolužáka Jaye Wildse (Spinelli & Lance, 2019: 178).

Zaměříme se nyní na další znaky true crime, které se vztahují k jeho tématu. Se zvoleným kriminálním přestupkem, jenž má být v díle prezentován, jde ruku v ruce i dokumentaristova důkladná rešerše. Během ní je potřeba mapovat dostupné informace o případu, zpovídat respondenty, studovat nahrávky z výslechů, soudních procesů, tajně pořízené nahrávky, fotografie a jiný autentický materiál. Dokumentaristovým cílem důkladné rešerše by měla být touha pravdivě informovat o minulých událostech a snaha předejít mystifikaci posluchače. Poskytnutí nepravdivé informace, ať úmyslné, či neúmyslné může být z hlediska porušení objektivitu právem kritizováno (Starkey, 2014: 218-219). Robert McLeish poznamenává, že dokumentarista by se měl v rámci narativu neustále vracet k získanému materiálu a k výpovědím zpovídaných osob (McLeish, 2005: 268). Poukazuje tím tak na nutný aspekt verifikace, jenž je pro true crime žánr příznačný. Jak Petr Hátle, tak Sarah Koenig svůj vlastní proces rešerše zveřejňují posluchači prostřednictvím monologu natočeného v postprodukcí (Huwiler, 2005: 53), čímž transparentně dokládají informace, se kterými pracují. Autoři se o získaný materiál opírají po celou dobu natáčení, a i samotný posluchač v něm může nalézt patřičnou

oporu pro své argumenty. Petr Hátle ve svém podcastu pracuje s různými typy důkazního materiálu, z nich nejakcentovanější jsou policejní spisy a výpovědi blízkých. Asi ve třech případech se uchyluje k poslechu nahrávek z policejního výslechu. Sarah Koenig taktéž nejčastěji operuje s výpověďmi svědků, kterých v rámci narativu vyzpovídá nemalé množství. Podobně jako Hátle se Koenig opírá i o písemný materiál, kterým je především deník zavražděné Hae Min Lee, zápisy ze soudních procesů a s nimi spojené nahrávky. Z hlediska práce s důkazním materiálem se oba autoři uchylují k několika strategiím. Zaprvé, jedná-li se o auditivní nahrávku, autoři ji před samotným zveřejněním uvedou a následně integrují do narativu podcastu. Jedná-li se naopak o ostatní materiál, jako jsou novinové články, policejní spisy a například přepsané výpovědi nebo fotografie, volí oba autoři cestu deskripce a následně přímého citování.

V zobrazování autentického materiálu lze postřehnout rozdíl mezi audiovizuálním a auditivním true crime žánrem. V audiovizuálním true crime má divák možnost pasivně přijímat podobu těchto materiálů, ale i podobu zmiňovaných osob a prostředí a nemusí tedy vynakládat větší námahu potřebnou pro vlastní imaginaci. U rozhlasového média je však více než kdekoliv jinde kladen důraz právě na deskripci a interpretaci těchto materiálů (Huwiler, 2005: 55). Posлуhač tedy musí mít důvěru, že mu dokumentarista předává adekvátní popis daného materiálu a informace v něm obsažené. Namísto kamerového záběru je tedy posluchači předložen diegetický zvuk, například otáčení listů v policejním spisu doprovázený dokumentaristovým hlasem. Syntézou autorova hlasu a připojeného ruchu nám je předkládáno jeho hledisko, označující samotného autora listujícího a pátrajícího ve spisu (Huwiler, 2005: 49). Hátle se k prezentaci vlastním hlasem uchyluje pouze v případě, jedná-li se o materiál, který mu je poskytnut blízkým okolím Ivanky. Ve většině případů se jedná o popisy fotografií nebo vizuálu zpovídáných respondentů. Třídní fotografie zachycující Ivanu v kolektivu jejich spolužáků může být jedním z příkladů (Hátle, 2020d).

„Petr Hátle: [...] Na zahradě školy pózuje skupinka čtrnáctiletých dětí. Podle data na rubu fotky je polovina června, necelý měsíc před zmizením Ivany. V levém rohu stojí třídní učitelka Bacílková, o dvacet let mladší než dnes. První řada žáků sedí na dlouhých lavicích z tělocvičny, druhá řada stojí na zemi, třetí řada na lavicích tak, aby byli všichni vidět. Ivana Košková je ve

středu fotografie uprostřed spolužáků. Má na sobě modrou sukni a černé vytahané tričko. Nesměle se usmívá do objektivu.“ (Hátle, 2020d, 12:37 - 13:08/32:48)

Autor se však častěji než Sarah Koenig opírá i o ženského anonymního spíkra se stylizovaným hlasem a s hlubokým témbrem. Tento anonymní hlas za něj předčítá informace obsažené v oficiálních spisech jako je třeba policejní spis nebo tištěné výpovědi svědků. Jako příklad lze uvést první minuty posledního dílu, kdy dokumentarista nejdříve představí pátrací spis a následně předává slovo spívrovi, jenž dokument přečte. Dramatická melodie a údery klávesnice psacího stroje v pozadí fungují jako prolínací prvek mezi těmito dvěma mluvčími (Bláha, 2014: 126-127).

„Petr Hátle: (*Fade in před autorovou promluvou zesiluje tikání hodin, otáčení listu papíru a tajemnou hudbu.*) Časový snímek pohybu pohřešované Ivany Koškové.

Ženský hlas: neděle 13. července 1997 15:30 Matka Ivanky vyzvedává u tety Sůsové Ivančina bratra Ladislava, který u ní strávil Svijanské slavnosti. Ivana Košková je doma v Příšovicích s otcem. 15:45 Teta Sůsová doprovází svou sestru a synovce Ladislava do poloviny cesty směrem na Příšovice. 16:00 Matka Ivany a bratr Ladislav přicházejí do svého bytu. Připojují se k Ivaně a jejímu otci ke sledování televize Nova. 17:00 Ivana oznamuje matce, že se rozhodla, že ještě dnes pojedje ke své tetě a přespí u ní, aby nemusela ráno brzo vstávat na česání rybízu. Matka Ivanu přesvědčuje, aby jely společně až druhý den. Dcera ale na svém odjezdu trvá. [...]“ (Hátle, 2020i, 00:07-00:01:04 /27:43)

Užití anonymního spíkra přebírá znakovou funkci, jelikož posluchač díky ní chápe, že je mu citován text například ze zmíněného policejního spisu. Jde tedy o jakousi objektivizaci případu a profesionální interpretaci (Bláha, 2014: 20).

Naopak Sarah Koenig při prezentaci archivního materiálu či čtení z deníku Hae Min Lee hlas anonymního mluvčího neužívá. Veškerý materiál sama osobně prezentuje, a i předčítá posluchači a připojuje k němu vlastní komentář. Příkladem může být autorčina citace jednoho z deníkových zápisů zavražděné Hae Min Lee ve druhém díle podcastu (Koenig, 2014c).

„Sarah Koenig: Zde je pohled Hae na jednu z improvizovaných návštěv, o kterých mluví Aisha. 16. července píše: ‚Adnan se u Ishy zastavil pozdě. S mrkvovým dortem!‘ Takže ano, Hae ve svém deníku nepopisuje Adnana jako panovačného nebo majetnického. I když se zmiňuje o několika okamžicích, kdy se na něj zlobí. ‚Jak se opovažuje zlobit se na mě za to, že jsem si naplánovala schůzku s Ishou!‘ Nebo chvíli, kdy je na ni nepřijemný, protože neodpovídá na jeho zprávy dostatečně rychle. Ale většinou se zdá, že tyhle incidenty jsou jenom titěrné. ‚Takže já jsem ta mrcha a Adnan mi v tom nepomáhá,‘ píše 15. června. ‚Od půl jedné odpoledne se mi neozval a tohle mě rozhodně dost vytáčí. Myslím, že se s ním pohádám. (‚Serial – Independent community transcript‘, n.d.: 38)¹⁴

Připojením vlastního hodnotícího komentáře dochází v podcastu *Serial* ze strany autorky k subjektivizaci, jelikož prezentuje posluchači své vlastní myšlenky. Autorka ale nijak neznevažuje zprávu obsaženou v deníku zesnulé. V dokumentární praxi, především v dokumentech akcentujících výkladový modus je však častější užití anonymního spíkra (Nichols, 2010: 50). Způsob, jakým Sarah Koenig pracuje s důkazním materiálem je v jistém ohledu atypický. Namísto toho, aby podcasterka jednotlivými důkazy potvrzovala dané teorie, dělá přesný opak, teorie aplikované soudem za pomoci důkazů několikrát vyvrací. Vyzývá tak tradiční praktiky užívané v dokumentárním žánru (Ora, 2018: 108). Činí tak například u spekulace nad otiskem dlaně obžalovaného, jež ho údajně usvědčila (Koenig, 2014g).

Symptomatickým důkazním materiálem true crime jsou zvukové nahrávky ze soudních procesů, výslechů či tajných odposlechů, v nichž jsou hlavní témata dokumentů akcentována nejvíce. Rovněž jsou tyto nahrávky autentickým zachycením něčeho, co se událo v minulosti a bylo to neodmyslitelnou součástí vyšetřovacího procesu. Stella Bruzzi poukazuje u true crime pořadů na práci

¹⁴ „Sarah Koenig: Here’s Hae’s take on one of those impromptu visits Aisha is talking about. On July 16th, she writes, “Adnan dropped by Isha’s late. With carrot cake!”. So yeah, Hae does not describe Adnan as overbearing or possessive in her diary. Though she does mention a couple of moments when she’s mad at him. “How dare he get mad at me for planing to hang with Isha!” Or a time when he’s nasty to her because she doesn’t respond to his messages fast enough. But mostly these incidents seem to be tit for tat. “I’m in a real bitch attitude and Adnan is not helping,” she writes on June 15. “He hasn’t called me since twelve thirty this afternoon and it’s definitely pushing me to the edge. I think I’m gonna pick a fight.” („Serial – Independent community transcript“, n.d.: 38)

s autentickým materiálem, který může být obsažen jak v titulcích, tak i v narativu díla (Bruzzi, 2016: 38). Zvláště užití poslední zmiňované položky je z hlediska etiky velmi sporné. Této problematice se věnuje i Jan Motal ve svém posudku k podcastu *Matematika zločinu*. Dle Jana Motala měly autorky na utajenou nahrávku právo, je však potřeba vždy uvést její zdroj (Motal, 2019: 5). U tohoto typu materiálů lze u obou podcastů vyzorovat podobný přístup autorů. Oba nejdříve popíší daný zvukový materiál a následně se jejich hlas zvolna prolíná s danou nahrávkou. Jako příklad nám může sloužit moment, kdy Sarah Koenig uvádí nahrávku z výslechu muže, který našel tělo Hae Min Lee (Koenig, 2014d). Podobně postupuje i Petr Hátle, který stejně za pomoci prolínání prezentuje nahranou výpověď Žanety Berkyové, dívky, která jako poslední viděla Ivanku (Hátle, 2020f). Je potřeba zdůraznit, že Sarah Koenig ani Petr Hátle se k utajeným nahrávkám neuchylují. Na několika místech explicitně respektují přání respondentů nenatáčet jejich rozhovor. V případě archivních nahrávek získávají oba aktéři svolení policejních složek či advokátů majitelů těchto nahrávek.

Podcasty *Pohřešovaná* a *Serial* lze na základě několika tematických aspektů definovat jako true crime podcasty. Oba reflektují **skutečnou událost**, jíž je buď **neobjasněný trestní čin nebo soudně rozhodnutý trestní čin s nejasnými okolnostmi**. Autenticitu případů autoři demonstrují za pomoci důkladné explicitně zveřejněné rešerše a posluchač má tedy osobně možnost si sám vyhledat informace o prezentovaných případech. Svá tvrzení a jakékoliv myšlenky autoři **verifikují za pomoci autentického materiálu**, který **kriticky analyzují** a mnohdy i vyvrací jeho validitu. Mimo jiné je jeho integrace v podcastu nápomocná i samotnému posluchači z hlediska své znakové funkce. Materiál může mít **rozdílnou formu**, ať už jako nahrávka soudního procesu, rozhovoru se svědky, zápisu ve vyšetřovacím spisu, nebo fotografie. Důkazy jsou neodmyslitelným odkazem na specifické fáze dosavadního vyšetřování.

5.2. Chronotop, kompozice, střih

Časoprostor v true crime dokumentech je specifický hned z několika důvodů. Prvním z nich je skutečnost, že se dokumentaristé často ve svém pátrání odkazují na již proběhlou událost v minulosti. Druhým je pak fakt, že čas a prostor jsou specificky ohraničeny a v true crime žánru by spíše mělo být operováno s pojmem chronotop. Tento pojem poskytuje alternativní pohled na vnímání časoprostoru v rámci narativů, kdežto oddělené pojmy čas a prostor evokují jakousi jejich separovanost. Pojem chronotop užívaný Michaelem Michajlovičem Bachtinem, je však možné chápat jako „souvztah časových a prostorových relací“, kdy se čas a prostor neustále doplňují a prolínají. Dochází tak například k tomu, že čas houstne a prostor se intenzifikuje. Podle Bachtina má chronotop důležitý význam hlavně v chápání žánru (Bachtin, 1975: 222). Jeho teze je aplikovatelná i na pojetí chronotopu v true crime. Tento žánr, jenž mapuje nevyřešené nebo problematicky soudně rozhodnuté autentické kriminální činy, se odehrává na specifickém uzavřeném času a prostoru. Sám Rick Altman v rámci svého příkladu westernu poukazuje na fakt, že některé žánry se odehrávají ve specifických lokacích (Altman, 1989: 18). V této kapitole se tedy zaměřím na vymezení chronotopu v auditivním true crime, přičemž pojem užívám synonymicky k pojmu časoprostor. Zabývat se budu časovými konsekvencemi, prostory v podcastech, kompozicí a užitím střihu ve vztahu k naraci.

Zaměříme se nejdříve na referenční tituly z hlediska časových konsekvencí. Oba podcasty mapují události z druhé poloviny devadesátých let, jsou však natáčeny v roce 2014 a 2017. Tyto roky je možné označit jako ideální čas neboli čas, v němž se odehrává dokumentaristovo natáčení a události o nichž autor referuje (Vedral, 2003: 185-186). Tomáš Kubíček užívá pojem událost, kterým označuje stavební jednotku příběhu. Ta je úzce spjatá s danou postavou a zároveň v ní dochází ke změně stavu věci (Kubíček, 2013: 41). V našem případě se jedná o zmíněné trestné činy, napojené na postavy dívek a jejich následné vyšetřování. Jak daný čin, tak část jeho investigativního procesu proběhla v minulosti a podcaster se k případu dostává později. Syžet nebo taktéž čas, do něž shrnujeme a skládáme děj, má však oproti realitě rozdílnou délku (Vedral, 2003: 186). U *Pohřešované* se stopáž pohybuje okolo 28 minut, zatímco u *Serialu* stopáž osciluje mezi 40-60 minutami. Čas syžetu je tedy

výrazně kratší než čas fabule, která se odehrává na ploše několika let, od trestného činu až po pátrání po vrahovi.

V rámci práce s časem se pracuje i s prvkem dokumentárního inscenování, který zpřítomňuje minulost v přítomnosti. Posluchači jsou prostřednictvím zpřítomňování podstatných částí případu nebo vyšetřování aktivizováni. Vyprávění v přítomném čase, pojmenované Stellou Bruzi, tak vyvolává historickou událost a její naléhavost bez ohledu na to, na co se díváme (Bruzzi, 2016: 5). Referenční tituly tak mluví o případech způsobem, jako by vyšetřování nikdy nepřestalo a vrah mohl být stále dopaden. Dokumentaristé se mnohdy uchylují k užití inscenovaných segmentů, která daný okamžik ožívají a nabízí posluchači pohled na samotnou situaci. Dokumentární inscenování je však problematické z důvodu, že na rozdíl od skutečné události obsahuje fantasmatický prvek – dokumentaristovu interpretaci činu. Podle Billa Nicholse je potřeba, aby sám divák, v našem případě posluchač, byl schopný inscenovaný segment rozpoznat (Nichols, 2016: 35). *Pohřešovaná* ani *Serial* s re-enactment sekvencí neoperují, na několika místech však pracují s rekonstrukcí, kterým se budu věnovat později.

Podle Tomáše Kubíčka se vyprávěný svět v literatuře potýká s různými omezeními z hlediska zobrazení jeho prostoru. Mezi tato omezení patří například to, že nemůže být demonstrován stejným způsobem jako například v obrazovém umění. Prostor narativního světa tak nemůže být kompletně vyobrazen a stává se tak prostředkem slovního opisu (Kubíček, 2013: 78). Podobnou vlastnost má i audiální prostor, v němž si posluchač, stejně jako čtenář, může svět představovat ve své vlastní hlavě (Kubíček, 2013: 80) Prostory, v nichž se odehrávala událost samotného činu, jeho vyšetřování a dokumentaristovo natáčení jsou součástí reálného světa a autoři se při natáčení v daných lokacích spoléhají na svůj vlastní verbální popis, kterým přibližují posluchači podobu daného místa. Petr Hátle tak například popisuje trasu, na které došlo ke zmizení Ivany (Hátle, 2020f).

„Petr Hátle: Navrhnu kriminalistům, že bych s nimi rád prošel trasu, kde se Ivana ztratila, a na místě s nimi probral, jaké konkrétní úkony tady policie prováděla. Oba pánové ochotně souhlasili se schůzkou příští týden. [...]“
(Hátle, 2020f, 15:50-16:03/39:07)

O pár minut později Hátle pokračuje.

„Petr Hátle: Brzy ráno čekám na malém travnatém parkovišti před zdi svijanského hřbitova. Je tady naprostý klid, začíná podzim, v dálce svítí řady vozidel projíždějících po dálnici. [...]“ (Hátle, 2020f, 22:27-22:38)

Popis Petra Hátleho je vzápětí doplněn i přítomnými kriminalisty, jejichž promluvy několikrát akcentují slova jako „tady“, „tudy“ aj. Posluchač se tak ve své představě nachází na místě činu společně se zmíněnými aktéry. Rozpravu dokumentaristy a policistů doplňují autentické zvuky projíždějícího cyklisty, šumícího listí, dálničního hluku a zpěv ptáků, díky nimž je prostředí plastičtěji vykresleno. V neposlední řadě napomáhá pro detailnější vyobrazení prostoru vzdálenost od mikrofonu, ze které lze dedukovat, že se Petr Hátle v dané scéně nachází od zařízení dál než kriminalisté (Huwiler, 2005: 49).

K podobnému postupu dochází i u Sarah Koenig, která popisuje výpověď nálezce zavražděné Hae Min Lee udávající polohu těla. Autorka tohoto muže označuje jako pana S.

„Sarah Koenig: [...] Tato nahrávka byla pořízena 18. února, devět dní poté, co pan S. ohlásil nález těla. [Policisté a nálezce] Procházejí detaily, jelikož jsou tu některé části příběhu, které jsou trochu podivné. Jednou z nich je ta záležitost s padlým stromem. O 127 stop zpět v lese ležel padlý strom, v podstatě čtyřicetimetrový kmen, ležící víceméně rovnoběžně s cestou. Na druhé straně kmene, kdybyste pokračovali dál, byste se dostali k potoku s nešťastným názvem Dead Run. Haeino tělo bylo pohřbeno hned za tímto kmenem na straně potoka. Pokud byste stáli na straně kmene směrem k ulici čili na té druhé straně, není jasné, že byste si těla všimli. Takže ten příběh o tom, proč se zastavil právě tam, kde se zastavil, se nezdá být tak úplně pravděpodobný. [...]“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.: 58)¹⁵

¹⁵ „Sarah Koenig: [...] This tape was made on February 18, nine days after Mr. S reported finding the body. They're going over the details carefully because there are parts of his story that are a little weird. One of

Později se narativ za pomoci ostrého stříhu přesouvá společně s autorkou na inkriminované místo (Bláha, 2014: 123). Lze tak soudit z výskytu okolních zvuků, jako jsou třeba kroky po suchém listí, či projíždějící auta zpovzdálí. Sama dokumentaristka pak popisuje, že z místa, odkud natáčí, je možné vidět projíždějící auta (Koenig, 2014).

Na ukázkách lze demonstrovat, že autentické zvuky daného místa autoři ponechávají v narativu pro zvýraznění lokace. Rovněž je potřeba zmínit, že dokumentaristé snímají tato místa z polohy, jelikož jsou podstatná pro narativ (Hanáčková, 2010: 109). Natáčení ze studia se dá z výsledné podoby audia poznat na základě detailního záběru, v němž slyšíme pouze přímý hlas autora na mikrofon (Hanáčková, 2010: 109)

V rámci referenčních děl je záhodno operovat s termíny jako je centrum a periferie (Kubíček, 2013: 80). Centrem veškerého dění příběhu v podcastu *Serial* je město Baltimore, do něhož podniká Sarah Koenig výpravy z periferií za svými respondenty. Jedná se tedy o jakýsi dostředivý pohyb aktérky, kdy se dokumentaristka do města neustále vrací, za účelem sběru výpovědí a expertních analýz. Petr Hátle koná podobně a cesty z periferií (z návštěv odborníků, policistů, návštěvy školy atd.) směřuje do centra svého příběhu, města Příšovice. Chronotop obou děl lze charakterizovat jako uzavřený, jelikož se podcasty zabývají specificky danými místy podstatnými pro kriminální události a ve specifickém čase (Ptáček, 2003). Mimo tato místa se dokumentaristé následně uchylují do svého studia, v němž natáčejí většinu voice-overů.

True crime se vyznačuje i svou specifickou kompozicí. Tímto pojmem můžeme dle slov Andrey Hanáčkové označit organizaci materiálu, koncentraci děje, rozvržení jednotlivých událostí a výstavbu napětí (Hanáčková, 2010:136). Na kompozici auditivního dokumentu odkazuje ve svém textu i Guy Starkey. Poukazuje

them is this thing about the fallen tree. 127 feet back into the woods there was a fallen tree, essentially a forty foot log, lying more or less parallel to the road. On the other side of the log, if you kept going, you'd have gotten to a stream with the unfortunate name of Dead Run. Hae's body was buried right behind this log on the stream side. If you were standing on the street side of the log, so on the other side, it's not at all obvious that you'd notice her. So this story about why he stopped where he stopped, it doesn't quite seem right." („Serial – Independent community transcript“, n.d.: 58).

na to, že nejčastěji se tvůrci uchylují právě k chronologickému uspořádání díla, díky němuž se posluchači snáze orientují v příběhu (Starkey, 2014: 207). Posluchač se tak nejdříve dozvídá o daném případě a jeho vyšetřování a následně je svědkem dokumentaristovy snahy o nalezení nových důkazů. Hlavní linií true crime je linie dokumentaristy, která má lineární charakter, v níž autor postupně odhaluje informace posluchači (Hanáčková, 2010: 142). Začíná autorovým seznámením s případem a končí ve chvíli, kdy se autor dostane do bodu, z něž nelze pokračovat v pátrání dál. Události jsou v obou referenčních dílech prezentovány chronologicky (Hrabal, 2013: 108), avšak autoři velmi často využívají k vyprávění flashbacy, rekonstrukci a retrospektivu, čímž narušují chronologický tok (Hanáčková, 2010: 126). Petr Hátle i Sarah Koenig na několika místech integrují do svého vyprávění rekonstrukci části daného případu. Petr Hátle tak u zmíněného hřbitova prochází místo, kde se Ivanka ztratila a zvažuje možnost, že Ivanku někdo srazil do blízkého pole (Hátle, 2020f). Sarah Koenig podobným způsobem krokuje do místa nálezu studentčina těla nebo projíždí na trase mezi školou a obchodním centrem Best Buy, aby dokázala nemožnost spáchání činu během necelé půl hodiny (Koenig, 2014f). Retrospektivní pasáže zmiňuje ve svém textu i Jan Vedral, který je ovšem označuje jako vysvětlivky. Teoretik tyto vysvětlivky představuje na rozhlasových reportážích, do nichž je vložen úsek, který referuje například o přípravě reportáže samotné (Vedral, 2003 :186). Segmenty z minulosti mají za cíl zdůraznit podstatné momenty obou případů (Hanáčková, 2010:126). U *Pohřešované* tak lze několikrát slyšet hlas tety Ivanky, Marie Šusové, jenž repetitivně opakuje „Zase ti Koškovi!“. Tato věta má odkazovat na neaktivitu policistů v prvních fázích vyšetřování v roce 1997. Hátle však vsuvky užívá i jako zkratky. Posluchači tedy nepřehrává celý dialog s respondenty, ale použitím vsuvky obsáhne problematiku, kterou s dotazovaným probírá (Vedral, 2003: 186). Rozhovor následně pokračuje ve chvíli, kdy se dostává na podstatné informace, které by měl posluchač slyšet. Příkladem může být následující dialog s novinářkou Miladou Prokopovou (Hátle, 2020b).

„Milada Prokopová: Já jsem vlastně k tomuhle případu přišla v době, kdy jsem byla v Zemských novinách, prostě mi patřil ten rajon a pak samozřejmě, protože se kolem toho rozběhla obrovská medializace, zveřejňovaly se obrázky té holky, jsme to všichni sledovali s napětím. Sledovali jsme ty vrtulníky s tou termovizí a teď ty týmy pátračů, který

prohledaly úplně všechno. Zároveň jsme sledovali i to, že se tam ozývali nějakí alternativní věštcí. Pro tu rodinu to muselo být hodně traumatický, když jim říkali, že je támhle někde v sudu a v močůvce, nebo já nevím, kde všude možně... (*Hlas novinářky se zeslabuje, ale stále běží dál, hlas autora se naopak zesiluje.*)

Petr Hátle: (*V průběhu první věty se v podkresu ozývá znělka televizních novin a tlumené hlasy televizních moderátorů.*) Zaujalo mě, když Milada Prokopová popisovala, že v době po zmizení Ivany měl případ ohromnou medializaci. Já si spíš vzpomínám na to, že informace se šířily na základě ústního podání mezi lidmi v kraji, možná v regionálním tisku. Udělal jsem rešerše hlavního zpravodajství všech televizních stanic z prvního týdne po zmizení Ivany. Ve zprávách o ní není ani jedna zmínka. V době, kdy se Ivana Košková ztratila, totiž zrovna kulminovaly povodně, které zničily několik vesnic, zabily přes padesát lidí. A na pohřešovanou dívku z malé severočeské obce nebyl ve vysílání prostor. Mediální pokrytí mohlo regionální novinářce Prokopové připadat jako ohromné. Ovšem celostátní rozměr, jako když se ztratí dítě dnes, případ evidentně neměl.

Milada Prokopová: Samozřejmě, jsme to neustále probírali, ty záhady. Někdo přiběhl, že se tam našly nějaké úlomky na té silnici, kudy ona měla jet. Pak se ukázalo, že to nejsou úlomky z kola, pak se zase zjistilo, že se našlo nějaký kolo. [...] Pořád se kolem toho něco dělo a samozřejmě vždycky to je tak, že ten zájem opadne. [...]“ (Hátle, 2020b, 05:04-07:17/26:12)

Zařazením vsuvky autor tedy zkracuje nepodstatné části promluvy respondentky a zároveň přidává své vlastní poznámky založené na rešerši dobového vysílání, čímž narativ dynamizuje. Hlas novinářky se následně objevuje ve chvíli, kdy zmiňuje podstatné informace o případu. Na této ukázce, lze kromě vsuvky (Vedral, 2003: 186), použité autorem, upozorovat i dokumentaristovu ambici komparovat dva dobové kontext. Posлуhač si na základě jeho poznámky může představit, jak mohlo televizní zpravodajství v roce 1997 vypadat. Hátle tím zároveň naplňuje svůj cíl náhledu současnými očima na případ starý dvacet let.

Podobné vysvětlivky užívá i Sarah Koenig například v konverzaci s jednou z porotkyň Jayova soudu, při němž byl Adnan Syed odsouzen a druhý podezřelý z vraždy studentky, Jay Wilds, shledán nevinným (Koenig, 2014i).

„Stella Armstrong: Tedy. Mé jméno je Stella Armstrong z Baltimoru v Marylandu.

Sarah Koenig: A byla jste porotkyní u případu Adnana Syeda?

Stella Armstrong: Ano.

Sarah Koenig: Tohle je *Serial* od *This American Life* a WBEZ Chicago. Jeden příběh vyprávěný týden po týdnu. Jmenuji se Sarah Koenig. Chtěla jsem se Stelly Armstrong zeptat, proč hlasovala pro odsouzení Adnana Syeda. Ihned začala mluvit o Jayovi, o tom, že mu věřila.

Stella Armstrong: Jak jsem řekla, už je to nějakou dobu, ale pamatuji si, že ten mladý muž, který tedy měl být jeho přítelem, mu pomohl přemístit tělo. To mě zarazilo, proč byste přiznávala, že jste udělala něco tak drastického, kdybyste to neudělala? Víte, co tím myslím? Z jakého důvodu? Co by tím získal? Stejně by musel jít do vězení.“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.: 170)¹⁶

Oběma autorům, Hátlemu i Koenig, tyto autorské poznámky pomáhají k udržení věcného narativu. Ten je následně možné připodobnit k aspektu lidské řeči, kde nepodstatné části vyprávěného narativu nezmiňujeme a ty dlouhé zkracujeme (Vedral, 2003:186). Rovněž je podstatné uvést, že Hátle a Koenig ve svých

¹⁶ „Stella Armstrong Okay. My name is Miss Stella Armstrong. Baltimore, Maryland.

Sarah Koenig And you were a juror on the Adnan Syed case, right?

Stella Armstrong Yes I was.

Sarah Koenig From This American Life and WBEZ Chicago it's Serial. One story told week by week. I'm Sarah Koenig. I wanted to know, from Stella Armstrong, why she voted to convict Adnan Syed. She immediately talked about Jay, that she believed him.

Stella Armstrong Like I said, it's been a while but I remember the one young man who was supposedly his friend, who had enabled him to move the body. That struck me that "why would you admit to doing something that drastic if you hadn't done it?" You know what I mean? For what reason? What was he going to gain from that? He still had to go to jail.“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.: 170)

promluvách explicitně uvádějí i dataci zmíněných událostí. Díky nim se posluchač snáz orientuje v tom, kdy dané události proběhly.

V souvislosti s kompozicí je potřeba se zaměřit na střih v samotných dílech. Ten funguje jako dynamizující prvek, který nás posouvá v čase a prostoru (Hanáčková, 2010: 113). V referenčních dílech je střih pojímán dvěma způsoby. V prvním případě zastává funkci střihu gradující elektronická hudba, zatímco v druhém dochází k postupnému přesunu v rámci fade in a fade out. Lze tedy mluvit o užití jak ostrého střihu, kdy je například promluva jedné osoby ihned zařazena za promluvu druhé, tak i postupného ztišení jedné stopy a zesílení následující (Bláha, 2014:140). K tomuto jevu dochází například ve chvíli, kdy dokumentaristé uvozují některé z autentických nahrávek, nebo se posouvají dál v narativu. V podkresu jejich monologů tak lze slyšet hudbu se stupňující se hlasitostí v níž mizí dokumentaristův hlas.

Chronotop true crime žánru je specifický především tím, že se neustále **odkazuje na místa a dobu činů** a vyšetřování s nimi spojené. Autoři se v rámci něj neustále vracejí na důležitá místa, která představují divákovi za pomoci vlastního slovního opisu a autentických zvuků. V true crime může být mnohdy zahrnuto i **dokumentární inscenování**, jež zpřítomňuje události minulosti a s naléhavostí oslovuje posluchače v přítomnosti. K zachování věcné struktury narativu jsou události často prezentovány chronologicky, při čemž některé z nich mohou být zkráceny, nebo vypuštěny z důvodu své bezvýznamnosti (Vedral, 2003: 186). Autor se však v rámci své chronologické linie retrospektivně vrací k podstatným momentům případu či je **rekonstruuje** (Hanáčková, 2010: 126).

5.3. Aktéři

Jedním ze sémantických prvků tvořící žánr jsou integrované postavy, kdy například podle postavy detektiva odvozujeme detektivní žánr (Altman, 1989: 22). I žánr true crime je tvořen specifickými postavami, jelikož v centru narativu true crime dokumentů jsou sociální aktéři, kteří v pořadech představují sami sebe (Nichols, 2010: 28). Jak bylo naznačeno v předchozí kapitole, existují i true crime dokumenty, kde skutečné účastníky události zastupují herci, a to nejen v rámci inscenovaných segmentů, ale celého pořadu (Bruzzi, 2016: 24-25). Tímto postupem se do dokumentu dostává prvek dramatizace. V mnoha true crime dokumentech vystupují samotní aktéři s vlastní identitou, a ačkoliv neužívají žádný typ herectví, jejich chování je více či méně determinováno přítomností kamery (Nichols, 2010: 28-29). Lze tvrdit, že chování aktérů v dokumentu se prakticky neodchyluje od jejich vystupování v realitě. Sociální aktéry jsem za účelem bližší analýzy rozdělila do několika podskupin, a to na oběti, pachatele a svědky, podcastera/dokumentaristu, pozůstalé a odborníky. I přesto, že posluchači nejsou sociálními aktéry, přišlo mi záhodno v tomto textu uvést i je. Důvodem je časté oslovování z hlediska autorů a jejich podstatná role v tomto žánru. Následující kapitoly představí výše zmíněné podskupiny sociálních aktérů a jejich úlohu v referenčních titulech.

5.3.1. Oběti, pachatelé a svědci

Klíčový trojúhelník postav v true crime tvoří oběti, pachatelé a svědci, kteří jsou esenciální součástí žánru. Tyto postavy figurují jako hlavní aktéři referovaných událostí a jejich přítomností v dokumentech se do něj dostává i realita historického okamžiku. K jejich osobnostem se mnohdy váže nemálo otazníků, na něž si musí nejenom autor, ale i samotný posluchač při recepci díla odpovědět. Kapitola se zaměří na všechny tři aktéry, jejich vyobrazení v rámci true crime žánru a s nimi spojená etická úskalí.

Prvním typem aktérů true crime jsou samotné oběti jako pasivnější postavy, mnohdy již zesnulé, či pohřešované. Tuto skutečnost však nelze považovat za vždy vyskytující se konvenci, jelikož i oběť může být přítomna natáčení. Vypovídající osoba, na niž byl spáchaný trestný čin, se tak zobrazením v dokumentu stává

protagonistou (Nichols, 2010: 166). V tomto případě však musí být upozaděna postava dokumentaristy. Podobný postup užívá například Magdalena Trusinová ve svém dokumentu *Zpověď* popisujícím příběh dívky zneužitě katolickým knězem. Dívka zastává v dokumentu pozici aktivní protagonistky, jelikož na jejím vyprávění je vystavěn celý narativ dokumentu (Trusinová, 2020). Oproti tomu mohou být zajímavým příkladem osobnosti Tomáše Tomana a Jakuba Juřeny, zmiňované v podcastu *Matematika zločinu* Brit Jensen a Magdaleny Sodomkové. Ti, ačkoli by byli v reálném životě chápáni jako pachatelé, jsou v dokumentu částečně vykresleni jako oběti, neboť je poznamenal nespravedlivý rozsudek českého soudnictví. Jejich podíl viny není v podcastu opomíjen, avšak jejich role obětí je více akcentována než role „zločince“. Za pravého pachatele podcast považuje soudního znalce v oblasti biomechaniky Jiřího Strause, jehož pochybením v soudních posudcích bylo několik lidí odsouzeno k většímu trestu, než by si zasluhovali (Sodomková & Jensen, 2018). Integrace obětí v dokumentech může mít tudíž několik podob a na základě ní se následně proměňuje postavení dokumentaristy. Je tedy možné říct, že se v tomto ohledu proměňuje žánrová syntaxe neboli vztahy mezi sémantickými prvky, jimiž jsou v tomto příkladě zmíněné postavy (Altman, 1989: 22). Jak Ivanu Koškovou, tak Hae Min Lee nelze v podcastech slyšet, a to z logických důvodů. Za protagonistu ve sledovaných podcastech považují dokumentaristy Petra Hátleho a Sarah Koenig, a to jednak z formálních důvodů – jejich hlas je nejdominantnější složkou obou děl, ale také kvůli ústřední pozici v narativu. Svým transparentním postupem, neustále zveřejňovanými zamýšlenými a vykonanými kroky, pochybnostmi, otázkami a zjištěními figurují jako centrální postavy svých podcastů a tvoří tak pozici protagonistů (Spinelli & Lance, 2019: 191).

Zmíněné dívky spojuje několik podobných okolností a charakteristik. Obě byly v době zmíněných činů v adolescentním věku, dále trestné činy, kterých jsou součástí, se datují okolo školních prázdnin a u obou případů nebyly dosud objasněny všechny okolnosti vyšetřovaného činu. Zatímco zmizení Ivany Koškové nebylo dodnes objasněno, osud Hae Min Lee má svůj tragický konec. Její tělo bylo nalezeno v městském parku Leakin Park ve městě Baltimore. Deskripce aktérů dokumentu tvoří značnou část narativu pořadu, ať už se jedná o popis zločince či oběti a často i jiných respondentů. Tento postup napomáhá detailnější prezentaci osobnosti oběti a díky vnější a vnitřní charakteristice je posluchač seznámen s jejími vlastnostmi: jaké

měla oběť vztahy s rodinou a nejbližším okolím, zdali byla problematická, či nikoliv a zda měla nějaké nepřátele. Postava oběti je prezentována primárně pozůstalými rodinnými příslušníky, a to prostřednictvím rozhovoru s dokumentaristou. K deskripci oběti nemusí však nutně docházet pouze prostřednictvím dokumentaristovy cílené otázky, ale i jiným způsobem, jakým je třeba výpověď svědků.

Za účelem objektivního poskytnutí informací musí nutně dojít i k deskripci daného činu, jehož je oběť součástí. Pokud by dokumentarista tuto informaci zamlčel, došlo by z jeho strany k selekci a dokument by tak dostal jiný akcent (Starkey, 2014: 218). U podcastu *Pohřešovaná* tato situace logicky absentuje, jelikož možnost, že by dívka mohla být obětí vraždy, nikdo nepotvrdil ani nevyvrátil. V narativu podcastu se tak stále operuje s primární verzí vyšetřování, totiž že je dívka pouze pohřešovaná. Sarah Koenig si je v podcastu vědoma potřeby informovat posluchače i o samotném, jakkoliv brutálním činu. Než se k této události dostane, explicitně posluchače na tuto skutečnost upozorní. Koná tak v situaci, kdy uvozuje soudní nahrávku zachycující Jaye Wildse. Obsahem jeho sdělení je údajný popis vraždy oběti (Koenig, 2020f).

„Sarah Koenig: Zde je to, o čem Jay s Adnanem údajně mluvili. Jenom ještě malé upozornění předtím, než přehrají samotnou nahrávku. Je to zneklidňující:

Jay: Stojíme, máme výhled na spoustu věcí na tom útesu a on mi začne vyprávět o tom, jaký to bylo, když ji zabil. Říkal, že jí omotal ruku kolem... kolem krku a ona začala kopat. Říkal, že se podíval nahoru, aby se ujistil, že se na něj do auta nikdo nedívá, a říkal, že se bál, aby ho nepoškrábala, aby se jí nedostala jeho kůže pod nehty, a že se snažila něco říct. Řekl, že si myslí, že se mu snažila říct, že je jí to líto, ale že si to zasloužila a..." („Serial – Independent community transcript“, n.d.: 112)¹⁷

¹⁷ „Sarah Koenig: Here’s what Jay says they talked about, and before I play this next tape, just a warning that it’s disturbing:

Jay: We’re standing, overlooking a whole bunch of stuff at this cliff and he starts telling me about how it was when he killed her. How he said he wrapped his hand around her and– her throat and she started kicking and he said he looked up to make sure nobody was looking in the car at him, and he said he was worried about her scratching him, getting his skin under any of her fingernails, and that she was trying to say something. He said that he thinks she was trying to say that she was sorry, but that was what she deserved and–.“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.: 112)

Deskripce smrti nebo zmizení oběti je nám tedy zprostředkována jinými aktéry dokumentu. Taktéž je nutné zmínit, že oběť, stejně jako jiní sociální aktéři, byla reálná osoba a její vražda, zmizení či jiná forma trestného činu je skutečnou událostí (Bruzzi, 2016: 1). V případě, že je potřeba demonstrovat specifické pasáže zahrnující zesnulou či zmizelou osobu, mohou dokumentaristé do výsledného díla inkorporovat dříve zmíněné dokumentární inscenování (Nichols, 2016: 34). To se však ve sledovaných titulech neděje. Oba autoři však na několika místech pracují s rekonstrukcí.

Úzce navázaným aktérem na postavu oběti je samotný pachatel. Podobně jako oběť může být i o něm v podcastu pouze referováno, a jeho postava se tak nemusí objevit jako jeden z aktérů. Jeho vina je však v tomto typu dokumentů minimálně zpochybnitelná, jelikož je možné, že sám pachatel může být obětí například justičního omylu. Podcast *Pohřešovaná* nabízí existující varianty, co se s Ivankou mohlo osudného dne stát, avšak nezmiňuje žádné potenciální pachatele (Hátle, 2020a). Sarah Koenig naopak ve svém podcastu podrobně představuje postavu Adnana Syeda, jenž byl sice odsouzen, jeho vinu však autorka několikrát zpochybňuje (Koenig, 2014a). Nejvíce inkriminovaným důkazem proti Syedovi byl údajně otisk jeho ruky v automapě oběti (Koenig, 2014g). Odsouzený však vytrvale tvrdí, že je nevinný, nicméně při cílených otázkách autorky, co 13. ledna 1999 dělal, neposkytuje žádné alibi (Koenig, 2014a).

Adnan Syed se nevyskytuje ve stejném prostoru jako ostatní aktéři, ale do podcastu se dostává prostřednictvím telefonického rozhovoru s dokumentaristkou. Jeho hlas je tedy v díle přítomen a na základě jeho autentických výpovědí, se posluchač může rozhodnout, zda odsouzenému bude věřit, či nikoliv. Na tento jev odkazuje i Stella Bruzzi ve svém textu. Jako příklad uvádí dokument *Staircase*, v němž je spisovatel Michael Peterson vyšetřován z vraždy jeho manželky. Divák se na základě integrace podezřelého v dokumentu může rozhodnout, zda Michaelu Petersonovi, bude v jeho výpovědích, mimoverbálních signálech nebo tempu řeči věřit (Bruzzi 2016: 1-8). Tato potenciální důvěra ze strany publika je možná i v kontextu s výpověďmi svědků či jinými aktéry true crime. S prezentací možné nevinny se v true crime vyskytují jistá etická úskalí. Dokumentaristka Sarah Koenig na několika místech explicitně sdělí posluchači, že Adnan Syed nevypadá na to, že by byl vrahem Hae Min Lee (Bruzzi, 2016: 30). Autorka však nezaujímá žádné

konzistentní stanovisko a připouští si možnost, že Syed může být, dle jejich slov, zvráceným bastardem (Bruzzi, 2016: 30). Sarah Koenig je ve svých sděleních zdánlivě bezprostřední, příklon na obě možné extrémní strany názorů na Syeda ukazuje na snahu o jakýsi balanc (Starkey, 2014: 219). Zároveň je však právě toto lavírování i předmětem kritiky recenzentů a nejasného postoje pro posluchače. K důkazům proklamující jeho možnou nevinu poukazuje i na argumenty, jež by mohly referovat o opaku.

V neposlední řadě je pro true crime podstatná i postava svědka, která by v některých případech mohla být považována za opěrné body případu, jelikož ukotvuje postavu oběti ve specifickém časoprostoru. Svědek je zpovídán jak aktéry samotného vyšetřování, například policisty, tak i dokumentaristy, kteří s ním vedou rozhovor teď a tady. Rebecca Ora ovšem podotýká, že jak již tomu u svědků bývá, jejich prohlášení jsou občas nevěrohodná (Ora, 2018: 111). Na tuto skutečnost poukazuje i konstantní obměňování vlastních výpovědí, kterého se dopouští svědek a potenciální spolupachatel Jay Wilds. Sarah Koenig na jeho postavu poukazuje již na samém začátku, kdy posluchači sdělí, že si jeho jméno má zapamatovat, neboť je v případě potřebné stejně jako postava Adnana a Hae. Vzápětí informuje posluchače o Jayově konstantním obměňování výpovědí, které postupně dokládá několika nahrávkami, z nichž je rozdíl patrný (Koenig, 2014b). Nedůvěra k jeho osobnosti je tak budována napříč celým podcastem, za pomoci některých nahrávek a výpovědí postav (Koenig, 2014a).

Na předchozích stránkách této práce bylo zmíněno, že dokumenty referují o skutečných lidech (Nichols, 2010: 28). Pokud s tím prezentovaní sociální aktéři souhlasí, mohou být v narativu dokumentu plně identifikováni. V opačném případě je dokumentaristovou zodpovědností jejich anonymizace (Starkey, 2014: 41). Jessica Goldstein považuje skutečnost, že Jayovo jméno není po celou dobu podcastu zmíněno v celém jeho znění za kontroverzní.¹⁸ Neděje se tak pouze v Jayově případě, ale i v případě dvou Patricků, svědků, již jsou několikrát zmíněni autorkou. V podcastu jsou oba muži propojeni s postavou Jaye, avšak popis Sarah Koenig je

¹⁸ (pozn.aut. Jayovo příjmení bylo pro potřeby této diplomové práce nalezeno v člancích zabývajících se problematikou podcastu a v televizním dokumentu *Proces proti Adnanu Syedovi*, v samotném podcastu skutečně nezazní)

poněkud matoucí. Uvádí, že jeden z Patricků je Jayovým přítelem a zároveň součástí telefonního výpisu provedeného dle záznamů z Adnanova telefonu, zatímco druhý Patrick je o něco starší kluk ze školy, který je rovněž Jayovým kamarádem (Goldstein, 2014:). Jane Kirtley zmiňovaná Jessicou Goldstein poznamenává, že díky této nerovnoměrné identifikaci se následně ztrácí, kdo je kdo. Za problematické rovněž považuje postup, při němž Sarah Koenig selektivě identifikuje jen některé aktéry, zatímco u jiných používá smyšlená jména. To má dále za následek klamání posluchače. Závěrem svého prohlášení dodává, že čistě z hlediska žurnalistiky se má novinář snažit o plnou identifikaci, avšak pokud k ní nedochází, neznamená to, že nelze danou osobu plně identifikovat (Goldstein, 2014). Toto matoucí prohlášení bych si dovolila doplnit, jelikož není vždy zapotřebí uvádět celé jméno aktérů, je však podstatné uvést na pravou míru jejich angažovanost v daných situacích. V případě *Serialu* je samozřejmě na místě od sebe výrazněji odlišit postavy obou těchto Patricků. Autorka tyto postavy odlišuje až po promluvě druhého z Patricků, k němuž připojuje i vysvětlení, že tento Patrick není jeden a ten samý. Výraznější důraz na rozlišení těchto dvou osob by, dle mého názoru, měl být spíše umístěn před první výpověď. Pokud však svědci žádají o zachování anonymity, v případě přímého kontaktu s médiem, měl by jejich požadavek být ze strany média respektován (Starkey, 2014: 41). Pravděpodobně je také určující, zda se jedná pouze o svědka, jako tomu je v případě Žanety Berkyové v podcastu *Pohřešovaná*, nebo zda je osoba v případě vedena jako potenciální spolupachatel v případě Jaye v podcastu *Serial*.

K výše zmíněnému zachování anonymity dochází v televizním médiu za pomoci rozmazání tváře vypovídajícího, propůjčení fiktivního jména či hlasovou modulací, obojího docíleného v postprodukci. V rozhlasu lze pracovat s posledními dvěma zmiňovanými možnostmi nebo tzv. výpovědí off record, při níž nejsou dané komentáře přičítány konkrétní osobě (Starkey, 2014: 41). Podcasteři prezentují anonymizaci aktérů před samotnou svědeckou výpovědí a dodávají, že zmiňovaná osoba si přála zůstat v anonymitě. Pokud nepoužívají celá jména, uchylují se k vytvoření zcela nového jména, nebo si postačí s křestním jménem a iniciálou příjmení. Guy Starkey rovněž poznamenává, že užívání smyšlených jmen by mělo být v dokumentech užíváno co nejméně, jelikož může odvádět pozornost od obsahu sdělení (Starkey, 2014: 41). Ze strany Sarah Koenig dochází ke glosování hlasové modulace, kterou u jednoho ze svých respondentů napoprvé zcela neutrálně přizná.

V jedenácté epizodě již poněkud s větší frustrací opět dodá, že i zde byl hlas upraven v postprodukcí a před další výpovědí sociálního aktéra radostně podotýká, že hlas, který posluchač uslyší, je autentický (Koenig, 2014l). Modulace hlasu není u dokumentaristů nijak oblíbená, jelikož vyžaduje větší námahu v postprodukcí, a především deautentizuje pracně nalezené a pro rozhovor přesvědčené respondenty. Glosování Sarah Koenig má rovněž v tomto ohledu seberefrenční charakter, neboť poukazuje na jednu z praktik rozhlasového média. Hátle naopak plně respektuje prezentování těchto sociálních aktérů a je u něj možné zpozorovat i tzv. vypínutí, jež samo o sobě funguje jako zpráva posluchači, že celé jméno nebude poskytnuto za účelem bezpečnosti aktéra. V pátém díle Hátle zpovídá bývalou prostitutku a kuplířku Drahúši K. působící v roce 1997 ve městě Dubí, místa známého díky své historii plné sex byznysu, která podle svého tvrzení měla ubytovávat zmizelou Ivanu (Hátle, 2020g). Identita respondentky je prezentována spojením křestního jména s iniciálou příjmení. K distinkci od jiných aktérů dál Petr Hátle používá popisu její vizáže:

„Prohlížím si její profil [na facebooku] a poznávám ji podle první fotografie. Je samozřejmě o dvacet let starší než na podobence v policejním spisu, ale její oči jsou pořád stejné. Podle pár fotek, na kterých je se svými příbuznými, působí jako milá důchodkyně. Její facebooková zeď je plná sdílených video receptů, nábožných obrázků a romské hudby [...]“ (Hátle, 2020g, 28:00- 28:22/41:45).

Na základě této první deskripce si posluchač může o zmiňované potenciální svědkyni utvořit hrubou základní představu. Hátle následně svůj popis doplňuje dalšími informacemi:

„Ráno v dohodnutý čas jí volám přes internet. Zapne se kamera a objeví se milá romská žena v silných brýlích s bezelstným výrazem.“ (Hátle, 2020g, 28:54 - 29:02)

Tyto příklady deskripce mají být nápomocny posluchači k bližší představě o podobě dotyčné osoby i o okolnostech konkrétního natáčení. Podobný popis se objevuje i u Koenig například v první epizodě, kde popisuje vzhled odsouzeného Syeda (Koenig, 2014b).

„[...] Byl vyšší, než jsem si představovala – vysoký s vypracovaným hrudníkem. Na fotografiích, které jsem viděla, byl stále ještě vytáhlý teenager s mladistvým vousem a vytahanými džínami. Teď mu bylo dvaatřicet. Strávil téměř polovinu života ve vězení, pořádně se vytáhl do výšky a nechal si narůst vousy.“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.: 16)¹⁹

I přesto, že deskripce je v mnoha případech založena na stručném popise autora, má tento prvek své místo jak v běžných dokumentech, tak i v true crime. Jeho užitím je nahrazena například integrace fotografie dané osoby v audiovizuálním true crime žánru.

Postavy **oběti a pachatele** jsou rozhodně podstatnou součástí dokumentů zabývajících se skutečným zločinem. Nejsou-li aktivními participanty natáčení, je na jejich postavu pouze **odkazováno**. Tento fakt se však odráží od charakteru samotné kriminální události. Některá z postav nemusí být přítomna, aniž by to mělo nějaký výrazný dopad na podobu pořadu nebo jiné žánrové konvence. Opět se zde vyskytuje variabilita žánru formulovaná Rickem Altmanem (Altman, 1989: 22). V true crime se mnohdy objevuje i postava alespoň jednoho **svědka**, jehož výpověď je potřeba podrobovat kritice. Odkazy na zmíněné postavy či jejich aktivní vystupování v dokumentu lze tedy chápat jako konvenci true crime, jakkoli není vždy nutná nebo možná participace všech typů postav.

¹⁹ „Sarah Koenig: He was way bigger than I expected-- barrel chested and tall. In the photos I'd seen, he was still a lanky teenager with struggling facial hair and sagging jeans. By now, he was 32. He'd spent nearly half his life in prison, becoming larger and properly bearded.“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.: 16)

5.3.2. Dokumentarista – podcaster

Pokud se autor auditivního dokumentu rozhodne k aktivní participaci ve zvuku, stává se esenciální postavou. Na základě charakteristiky daného díla se odvíjí míra tvůrčovy participace. Dokumentarista může explicitně vystupovat ve svém vlastním syžetu, ale taktéž může jeho role spočívat v pouhé observaci (Nichols, 2010: 165). Role dokumentaristy v true crime pořadech je specificky založena na větší míře participace, než je tomu u jiných dokumentů. Dokumentarista se totiž stává průvodcem, samozvaným detektivem a aktivní postavou v díle. Stella Bruzzi na aktivního vypravěče poukazuje i ve svém textu na příkladech pořadu *The Staircase* a podcastu *Serial* (Bruzzi, 2016: 1-37). Dokumentaristé v příkladech, vystupují jako jedna z postav, která poskytuje svůj úhel pohledu posluchači. V rámci dokumentů tvůrci často usilují o vyřešení, nebo o znovuotevření případu, nebo upozorňují na nesrovnalosti či podstatná témata, která případ mimo jiné nabízí. Za příklad lze znovu považovat i podcast *Matematika zločinu*, akcentující kromě samotných případů i justiční omyly českého soudnictví. Autorky podcastu Magdalena Sodomková a Brit Jensen explicitně vystupují jako aktérky v rozhovorech s respondenty a zároveň jako průvodkyně posluchačů podcastem.

Definice vlastního autorova hlediska je podstatná, z důvodu nutnosti informovat posluchače, jakým způsobem bude dokumentarista k dané problematice přistupovat. Od jeho postoje se následně odvíjí například volba otázek položených při rozhovorech s respondenty, kompozice dokumentu či způsob narace (Hanáčková, 2010: 78). Bill Nichols zmiňuje fakt, že dokumenty mohou někdy reprezentovat svět specifickým způsobem. Toto zastupování přirovnává k právníkovi (dokument) a k jeho klientovi (reprezentovaný aktér). Zmíněným výrokem poukazuje na to, že autor před divákem, potažmo posluchačem obhájí svůj úhel pohledu na danou problematiku (Nichols, 2010: 61). Například v dříve zmiňovaném televizním dokumentu *Proces proti Adnanu Syedovi* režisérka Amy J. Berg poskytuje nemalý prostor Adnanově přítelkyni Rabii Chaudry, která svádí boj za prokázání jeho nevinu. Její dílo se tak implicitně staví na stranu odpůrců Syedova odsouzení. Ačkoliv Amy J. Berg prostřednictvím díla jeho nevinu explicitně nedeklaruje, poukazuje na diskutabilní části jeho případu, jež by mohly referovat o jeho nevině (Berg, 2019). Nichols ve své knize rozděluje dokumenty dle jejich módů neboli odlišností v tvůrčím

vyjádření dokumentu (Nichols, 2010: 158-159). Mezi šesti druhy těchto módů vymezuje i tzv. „advocacy model“, který se od ostatních módů dokumentárního filmu odlišuje autorovou obhajobou jedné či druhé strany, předkládáním přesvědčivých důkazů a specifickou kompozicí nebo střihem (Nichols, 2010: 165). Tento model by mohl být uplatnitelný právě v dokumentární sérii *Proces proti Adnanu Syedovi*. Podcasty *Serial* a *Pohřešovaná* lze zahrnout pod Nicholsův investigativní/reportážní model, neboť autoři předkládají různorodé důkazy posluchači a nabízí na tyto důkazy možné úhly pohledu (Nichols, 2010: 164). Daný pořad nemusí být nutně definován pouze jedním módem ale i jejich sloučením (Nichols, 2010, 168). Jelikož podcasty využívají i svědectví sociálních aktérů a orální historii, mohlo by se taktéž jednat o tzv. svědecký model (Nichols, 2010, 166).

Petr Hátle i Sarah Koenig ve svých dílech usilují o transparentnost. Předkládají tak nejenom důkazy, s nimiž operují, ale i své myšlenky a strachy. U Koenig je slyšet znatelná úzkost z odchýlení se od některých novinářských zásad (Spinelli & Lance, 2019: 185). Poukazuje to však na fakt, že autorka si k roli dokumentaristky ještě uvědomuje svou roli novinářky, jejíž práce se řídí pravidly novinářské etiky (Spinelli & Lance, 2019: 186). Veškerou touto explicitní sebereflexí si zvyšuje důvěru u posluchačů. Spinelli a Lance ve svém textu prezentují sporný aspekt autorčina vystupování, a tím je záměrná práce s cliffhangerem případu (Spinelli & Lance, 2019: 182). Autorka totiž v závěru dílu odkazuje na fakta, která se posluchač dozví v dalším díle.

„Sarah Koenig: Takže, na co Adnan myslel, když se to všechno odehrávalo? Co vím o Adnanovi a porota ne? To se dozvíte v příštím Serialu.“
(„Serial – Independent community transcript“, n.d.:192)²⁰

Tato praktika je sporná, jelikož posluchač může nabýt dojmu, že Koenig ví něco víc než on. Koenig tak může zadržovat informace, které by v reálném světě, mohly pomoci k usvědčení vraha. Spinelli a Lance však tento příklad vztahují k situaci, kdy by vyšetřování trestného činu probíhalo souběžně s natáčením. Podle nich by totiž potenciální pachatel získal čas na útěk (Spinelli & Lance, 2019: 182).

²⁰ „Sarah Koenig: So what was Adnan thinking while all this was going down? What do I know about Adnan that the jury didn't. Next time, on Serial.“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.:192)

Kromě těchto sporných momentů autorka usiluje o transparentnost svého vystupování. Dociluje tak především v situacích, kdy předkládá posluchači své pocity (Spinelli & Lance, 2019:185).

Petr Hátle informace nezamlčuje. Naopak pracuje i se svou vlastní neznalostí a pocitem očekávání. Za příklad tohoto tvrzení lze považovat konec čtvrté epizody.

„Petr Hátle: Hned po Svijanských slavnostech jsem znovu napsal na Krajské policejní ředitelství Liberec. Tentokrát jsem byl už rozhodnutý nenechat se za žádnou cenu odbít. Za pár dní mi přišla odpověď od policejní mluvčí. Kriminalisté z týmu, který se případu věnuje, jsou ochotni se se mnou setkat.“ (Hátle, 2020e, 31:20-31:39/32:23)

Z promluvy autora lze vydedukovat směr, jakým se jeho natáčení bude ubírat. Už však není ani naznačeno, co přesně by se měl posluchač dozvědět. Lze ale přesto konstatovat, že Hátle se snaží posluchači nic nezamlčovat.

Ačkoliv se oba autoři snaží zaujímat neutrální postoj, ne vždy se jim jej daří udržet. Oba jasně vymezují své pole zájmu a usilují o objektivitu a nestrannost. Ovšem v několika dílech dochází k odchylce z tohoto postoje. U Petra Hátleho je tato skutečnost patrná například z jeho rozhovoru se senzibilem Vlastimilem Brůčkem, který mu oznamuje Ivančinu nepotvrzenou smrt. Přesně cílené otázky autora, kdo o to senzibila požádal a konstatování, že muž musí mít v sobě obrovskou jistotu dělat tato prohlášení, je toho důkazem. Dokumentarista následně dodává, že mu senzibilovo oznámení rodině týkající se smrti jejich dcery přišlo nevhodné (Hátle, 2020e).

U Sarah Koenig jsme se již dříve věnovali její osobité naraci kombinující tradiční žurnalistiku s novou humánní žurnalistkou, jež dovoluje projevovat větší empatii s respondenty (Spinelli & Lance, 2019:187). Autorka s nimi v některých momentech explicitně vtipkuje, i když se může jednat pouze o drobné odlehčení situace. Tímto přístupem však narušuje etický novinářský postoj. Příkladem může být její vtipkování s Deidrou Enright a její dcerou, která popisuje, jak ji voní tisknoucí tiskárna (Koenig, 2014h).

„Sarah Koenig: Říkáš, že ta tiskárna hezky voní?“

Dcera Deidre Enright: Jo. (*Zasměje se.*) Voní to jako prádlo a inkoust.

Deidre Enright: A já nevím, co ona může vědět o vůni prádla.“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.:160)²¹

Změna postoje nutně nemusí implikovat chybu dokumentaristy, může se jednat o jakési zlehčení, které autor ponechal v narativu, aby odlehčil závažné téma.

Zaměříme-li se na samotnou lingvistickou strukturu jazyka dokumentaristů, povšimneme si hned několika společných, ale i protikladných aspektů. V mluvě obou autorů lze vyzorovat prvky rétorické a osobní ich formy. Dle Andrey Hanáčkové je rétorická ich forma nejčastěji používaným typem narace u rozhlasových dokumentů a featurů (Hanáčková, 2010: 82). Pro tento způsob narace je charakteristická postava autora jakožto průvodce, který sám dění v pořadu neovlivňuje a neposouvá. Osobní ich forma je ovšem založena na roli autora jako homodiegetického vypravěče, jenž „má možnost svobodně hodnotit konstruovaný svět“ a zastává tak funkci „*spolehlivého svědka*“ (Hanáčková, 2010: 82-83). Autoři referenčních titulů bezpochyby posouvají děj svou angažovaností, ale zároveň figurují i jako průvodci pro posluchače. Dále dochází u autorů čas od času k citové či emocionální zabarvenosti jejich promluv, ačkoliv se snaží reagovat objektivně a nestranně.

Role dokumentaristy v true crime žánru se od běžného dokumentu odlišuje výraznější participací. Autora tak lze vnímat jako jednu z postav, jako detektiva, který si svou transparentností a snahou o objektivitu udržuje důvěrný vztah s posluchačem. Jemu sděluje své pochybnosti, a jeho role tudíž není založena na pozici vševědoucího vypravěče. Za příklad lze považovat Magdalenu Sodomkovou a Brit Jensen, které ve svém podcastu několikrát verifikují svou předchozí práci, čímž získávají důvěru v posluchačích, kteří jsou na základě ověřených informací schopni

²¹ „Sarah Koenig You said the scanner smells good?

Deidre Enright's Daughter: Yeah. (Laughs) Smells like laundry and ink.

Deidre Enright: And I don't know how she knows what laundry smells like.“ („Serial – Independent community transcript“, n.d.:160)

autorkách věřit. Přítomná a aktivnější detektivní role dokumentaristy tak může být považována za true crime konvenci.

5.3.3. Pozůstalí

Nelehkou roli sehrávají v true crime žánru pozůstalí po obětech, kteří jsou ihned po svědcích nejčastěji dotazovanými osobami. Pozůstalí se na jedné straně musí sami vyrovnávat se svou ztrátou, na straně druhé je od nich však vyžadována kooperace při vyšetřování či natáčení, čímž je jejich bolest neustále přiváděna k životu. Také to jsou jediní aktéři, kteří jsou navázáni především na část života oběti před trestným činem, a právě o něm mohou informovat nejenom dokumentaristu, ale i posluchače.

Autoři podcastů vedou dialog s rodinami a blízkými, stejně jako se svědky. Ten má být nápomocen k pochopení kontextu, v němž došlo k trestnému činu. Rodina a přátelé podávají informace o běžném životě oběti, díky nimž je posluchač schopen vytvořit si vlastní mentální obraz dané osoby. Zjistí například, zda byla problémová, zda žila na okraji společnosti, jak trávila volný čas a jaký měla vztah se svými vrstevníky. Výpovědi okolí a rodin mají ovšem jednu trhlinu, a to tu že jsou subjektivně zabarveny úzkou vazbou s obětí. Může tak docházet k nepřesnostem či rozporuplným prohlášením. Za příklad lze považovat prohlášení otce zmizelé Ivanky, Miloslava Koška, jenž zmiňuje nedostatečnou práci vyšetřovatelů. Hátle pokládá sám sobě otázku, zda názor pana Koška není jen ztělesněná bolest a nevyléčené emoční zranění z nejasného konce jeho dcery (Hátle, 2020f). Koškovu výpověď si následně ověřuje u policistů, kteří případ zmizení dívky vyšetřovali. Kriminalisté mu následně odpovídají:

"Jan Třešňák: [...] Já jsem si absolutně jistej, že ty prvotní úkony, byly... tam se dělaly věci, který nejsou... *(Do promluvy policisty Třešňáka vstoupí jeho kolega kriminalista Vladimír Sadílek a policejní mluvčí, jež uvedla dokumentaristu do prostředí policejního oddělení. Ženino sdělení je takřka nesrozumitelné.)*

Vladimír Sadílek: Nadstandardní.

Třešňák: ...standardní.

[...]

Třešňák: Kolega třeba paní Koškové donesl fotku její dcery, protože oni žádný fotky ani neměli.“ (Hátle, 2020f, 07:10-07:26/39:07)

Policista následně dodává, že jeho kolega jezdil za Koškovými dvakrát do roka a že nemohou tvrdit, že by policii případ nezajímal (Hátle, 2020f). Závěrem vyzdvihuje nadstandardnost práce policie ve vyšetřování. Z promluvy pana Koška a obou policistů je patrný střet dvou postojů. Ten bychom však neviděli, pokud by nám byl poskytnut jen jednostranný názor. Guy Starkey tvrdí, že je pro dokumentaristu obtížné zařídit, aby byl pořad vyvážený, protože se ne všechny kontroverze dají postavit do binárních opozic. Zúčastněné strany totiž mohou zastávat mnoho názorů, které je však obtížné všechny reflektovat se stejnou důležitostí (Starkey, 2014: 219). Zobrazení emočně zabarvené reakce pana Koška nabízí protipohled profesionálnímu vystupování policie, což dodává žánru na větší autenticitě.

Sarah Koenig v *Serialu* rodinu Hae Min Lee nezpovídá, a tudíž nejsou blízcí oběti v podcastu slyšet. Na rodinu v rámci svých monologů pouze odkazuje nebo cituje některý z jejich výroků obsažených v jiném médiu. Dle tvrzení Koenig se rodina oběti vymezila vůči podcastu a bratr Hae Min Lee vyslovil značné znechucení a projevil bolest, s jakou se rodina nikdy zcela nesmíří (Goldstein, 2014). Jessica Goldstein ve svém textu odkazuje na diskusní platformu Reddit, kde se měl muž, jenž tvrdil, že je bratrem oběti, k případu vyjádřit. Údajný bratr Hae Min Lee prostřednictvím platformy požádal všechny, kdo by měli zájem případ vyřešit, o to, aby nekontaktovali jeho rodinu:

„...Pro mě to je reálný život. Pro vás posluchače je to jen další záhadná vražda, kriminální drama, další epizoda kriminálky. Nevíte, čím jsme si prošli [...].“ (Goldstein, 2014: par. 24)²²

Prohlášení Haeina bratra otevírá podstatnou etickou otázku integrace vypovídajícího okolí oběti. Jessica Goldstein se ve svém článku zamýšlí nad tím, co toto vyjádření znamená pro podcast. Opírá se o odpověď Donny Leff, profesorky žurnalistiky na Northwestern Medill School of Journalism (Goldstein, 2014). Leff

²² „TO ME ITS [sic] ITS REAL LIFE. To you listeners, its another murder mystery, crime drama, another episode of CSI... You don't know what we went through...“ (Goldstein, 2014: par 24)

popisuje, že pozůstalí po obětech špatně snáší fakt, že se o nich mluví a skrze média je jejich trápení neustále ožíváno. Pedagožka však na této skutečnosti neshledává nic neetického (Goldstein, 2014). Poznává, že když se člověk stane obětí zločinu, stane se objektem veřejného zájmu, a to často způsobem, jenž nebyl zamýšlen. Postava oběti tak nemusí být jen součástí každodenního zpravodajství, ale například i podcastu (Goldstein, 2014). Dle Goldstein je *Serial* vytvořen pro maximální „zábavní hodnotu“, což lze usuzovat na základě užití chytlavé hudby, uzavírání epizod teaserem k nadcházejícímu dílu atd. Haein bratr je podle ní v právu, když tvrdí, že pro některé posluchače může být poslech podcastu zábavou. Dodává, že nikdo v jeho pozici by si nepřál, aby byl příběh rodinné ztráty vyprávěn tímto způsobem (Goldstein, 2014).

Jak tedy pracovat se sociálními aktéry, které dokumentarista natáčí? Zodpovídají dokumentaristé za následky natáčení na životě respondentů (Nichols, 2010: 65)? Bill Nichols odkazuje na pojem „poučený souhlas“, při němž by dokumentarista měl sociálního aktéra seznámit s možnými následky zveřejnění příběhu (Nichols, 2010:69). Do jaké míry je však potřeba sdělovat aktérovi své intence (Nichols, 2010: 71)? Teoretik mimo tyto validní etické otázky nabízí ještě jednu a to tu, jak se chovat, dojde-li u aktéra k nějaké větší emocionální reakci, jakou je třeba pláč (Nichols,2010: 199). V moment, kdy se dokumentarista rozhodne zachytit výpověď na kameru, může jeho výsledný produkt vzbuzovat senzaci (Nichols, 2010: 74). Měl by Petr Hátle rovněž přestat nahrávat tetu pohřešované Ivanky, když se v jednom z dílů odmlčí a následně roztřeseným hlasem popisuje stesk po své neteři (Hátle, 2020c)? Lze tvrdit, že nejspíš záleží na samotné situaci, v níž se autor s tázaným subjektem vyskytuje. Avšak dokumentarista by měl v rámci své role respektovat i možnost, že rodina pozůstalých mu odmítne poskytnout rozhovor. Zmíněné odmítnutí se v tomto důsledku taktéž stává součástí dokumentu, díky čemuž může publikum dostat plastičtější obrázek o okolí oběti a jejich bolesti. Podle Guye Starkeyho mají respondenti na toto odmítnutí právo (Starkey, 2014: 41). Autorizace respondentů je v rámci obou narativů zveřejněna. Autoři Petr Hátle a Sarah Koenig obeznámí posluchače s tím, jakého respondenta budou zpovídat a následně stručně uvedou, zda dotyčný odmítl či přijal žádost o natočený rozhovor. Od samotného respondenta následně získávají i svolení k dalšímu rozhovoru nebo prezentaci některých osobních informací v podcastu. Petr Hátle se například zeptá otce Ivanky,

zda ho mohou znovu navštívit, načež muž souhlasí (Hátle, 2020c). U Sarah Koenig dochází k této situaci ve chvíli, kdy v rámci dialogu s týmem Deidre Enright zazní, že jeden z členů jejího týmu je pravicový republikán. Sarah Koenig však uvádí, že dotyčný následně svolil k uveřejnění této informace (Koenig, 2014h).

Zobrazování pozůstalých rodin a přátel obětí je pro žánr true crime podstatné z hlediska ještě větší akcentace autentičnosti daného činu a jeho následků. Ačkoliv má tato skupina sociálních aktérů významnou pozici v tomto žánru, jejich zobrazení od jiných děl dokumentární tvorby se nijak neodlišuje, například od dokumentů mapujících letecké katastrofy. Integrace pozůstalých tedy nebude chápána jako specifická konvence true crime.

5.3.4. Odborníci

Mimo všechny dříve zmíněné sociální aktéry, existuje ještě skupina tvořená profesionály se specifickými znalostmi z různých oborů (Pollak, 2008: 89). Mezi tyto experty lze zařadit primárně kriminalisty a detektivy, ale podle zaměření dokumentu se mohou vyskytovat i zástupci jiných oborů. Přítomnost těchto aktérů zmiňuje i Stella Bruzzi v příkladech uvedených ve svém textu (Bruzzi, 2016: 1-39). Všichni zmínění podávají podstatné informace opírající se o znalosti ze svých oborů a předávají je dokumentaristovi, potažmo posluchači. Tyto informace jsou potřebné pro lepší pochopení dané problematiky, a dokumentarista tak často nachází faktickou oporu právě ve výpovědích příslušníků této skupiny.

Smyslem využití hlasů respondentů-expertů je tedy poskytnout posluchači odborný pohled na dané téma z hlediska jejich oborů (Pollak, 2008: 89). Díky jejich expertize se tak posluchač neztrácí v pouhých dojmech aktérů, ale má i fakta podložená spektrem odlišných studií, odborných praxí atd. V true crime se nejčastěji objevují odborníci z oborů jako je psychologie, patologie, právo, lékařství, sociální služby, kriminologie nebo soudnictví. Autor má tak možnost doptávat se na okolnosti, s nimiž si sám nedokáže zcela poradit. Zajímavým příkladem může být dříve zmíněná policejní psycholožka Ludmila Čírtková, se kterou vede Petr Hátle rozhovor v úvodní epizodě (Hátle, 2020b). Hátle se od Čírtkové dozvídá, že pohřešování dítěte je jednou z nejvíce traumatizujících událostí. Dále se jí doptává na chování manželů Koškových, které novinářka Milada Prokopová označila jako zvláštní, protože za rodinu mluví pouze otec (Hátle, 2020b). Hátle touto strategií předchází spekulacím a prezentováním vlastních domněnek a na místo toho předkládá informace, díky nimž může posluchač pochopit jednání Ivančiných rodičů.

Z hlediska vztahů mezi dokumentaristou a profesionálem se prakticky ve všech případech mluví o formálních vztazích. Petr Hátle vede s odborníky formální konverzaci, ve které užívá vykání, čímž komunikace získává oficiální rozměr. Podobně jako jiné aktéry dokumentu, je autor nejdříve sám uvede prostřednictvím sdělení jejich identity a oboru, v němž působí. Tímto komentářem dále poskytuje slovo zpovídanému aktérovi. Za příklad můžeme považovat dokumentaristovu schůzku s Miroslavem Petříčkem, s filozofem a teoretikem literatury. Pedagog nabízí

dokumentaristovi pohled, jak nahlížet na potřebu objasnění dívčina zmizení (Hátle, 2020i).

„Petr Hátle: Scházím se s profesorem Miroslavem Petříčkem, který se kromě filozofie věnuje, jako teoretik, i detektivní literatuře a kriminálním příběhům. Vysvětluju mu současnou situaci případu Košková a dostáváme se i k tomu, že lidé, kterých se nějakým způsobem dotknul, na něj nemůžou zapomenout.

Miroslav Petříček: Je velmi obtížný se snažit nějak se s tím smířit, nebo na to zapomenout nebo nějak to vytěsnit. A pokud s náma pořád vlastně ta událost žije a my nejsme schopni se jí zbavit, tak potom samozřejmě celá ta racionalita padá. A my hledáme nejrůznější nekonvenční cesty, jak se s tím vypořádat, když už ne navrátit mezi živé to, co umřelo, nebo to, co se ztratilo, ale jak tomu dát určitou vnitřní logiku, proč se stalo, že to vlastně zůstalo tajemstvím.“ (Hátle, 2020i, 04:50-05:53/27:43)

Hátle do rozhovoru s profesorem Petříčkem diegeticky nevstupuje, na místo toho užívá voice-over, kterým shrnuje dotazy, jež off record pokládá respondentovi. Posluchač, sice neslyší, jak byla otázka pedagogovi položena, ale slyší její explicitní autentickou odpověď (Starkey, 2014: 41). Rozhovor s Miroslavem Petříčkem byl jedním z témat diskuse při Prix Bohemia Radio 2021, v níž publicistka Táňa Zabloudivová vyjádřila zklamání ze závěru podcastu. Dle jejích slov neměl autor způsob, jakým podcast uzavřít, tak se uchýlil k filozofickému přemítání nad dopady nemožnosti zjistit pravdu. Další diskutující, dokumentarista Daniel Moravec a Marika Pecháčková, ji však oponovali a odkazovali na styl Petra Hátle, jenž ve svých dílech akcentuje témata spojená lidským bytím (Boháčková, 2020).

U Sarah Koenig je formálnost jejich dotazů v rozhovoru s advokátkou Deidrou Enright zpochybnitelná. Není vyloučeno, že může docházet k mylnému překladu v otázkách použití oslovení zájmena „you“, lze ovšem s větší jistotou poukázat na neformální až nezávazný styl hovoru mezi autorkou a advokátkou Deidrou Enright. Obě aktérky místy užívají nadsázku a odlehčený tón doprovázený hezitačními zvuky, které evokují smích. Jejich konverzace tak nabývají až takřka přátelského rozměru. V tomto případě však může hrát roli kontinentální rozdíl, jiné

postavení právních zástupců v USA, nezastíraná známost mezi podcasterkou a advokátkou. Jako Evropané nejsme tyto nuance zcela schopni dekodovat (Koenig, 2014h).

Opora ve faktech, ať už prostřednictvím materiálních důkazů nebo výpovědí expertů je podstatnou složkou v true crime žánru. Je rovněž součástí tématu a jeho verifikace, kterému jsem se věnovala v samostatné kapitole. Dokumentarista může tato fakta ověřovat či podrobovat kritice. Opora v rozhovorech s odborníky tak může být chápána prostě jako jiná forma ověřování faktů a jde o touhu dokumentaristy předložit posluchači pádné argumenty pro svá tvrzení. **Rozhovory s odborníky** považují za konvenci true crime, jelikož jsou součástí procesu verifikace, jež byla na minulých řádcích označena za konvenci tohoto žánru.

5.3.5. Posluchač jako předpokládaný aktér

Na posluchače lze nahlížet z různých pozic recepčních teorií, případně je zkoumat z pohledu kognitivní psychologie. Můj pohled se však koncentruje na to, jak s pozicí posluchače pracují autoři. Jak predikují posluchačský zájem, jak vzbuzují zvědavost a napětí, jak s posluchači interagují, jak je vtahují do narativu. Z tohoto důvodu jsem do své práce zařadila i kapitolu, která se jimi zabývá.

Roli detektivů mohou totiž kromě dokumentaristů zastávat i jejich posluchači. Pro žánr true crime je právě posluchač podstatnou součástí celého dokumentu, protože po dokumentaristovi může přebrat pomyslnou štafetu a pokračovat v pátrání. Dle Rebeccy Ora jsou na posluchače převedeny dokumentaristovy pochybnosti (Ora, 2018: 119). Autorovým záměrem je vytvoření důvěrného vztahu s posluchači, prostřednictvím něhož je zve k spolupodílení se na vyšetřování případů. Stella Bruzzi používá pojem jurifikovaný divák, který zastává roli poroty rozhodující o vině, či nevině. Dodává, že autoři true crime dokumentů nechávají své publikum vytvořit si vlastní názor na otázky věrohodnosti a pravdivosti (Bruzzi, 2016: 8). Pokud se dokumentarista publika explicitně neptá na vlastní názor, jako to například dělá Sarah Koenig v jedné z epizod, minimálně mu naznačí, že i přes zdánlivě pasivní poslech je nedílnou součástí vyšetřování (Koenig, 2014e). Zatímco Hátle publika explicitně oslovuje až na konci poslední epizody, Sarah Koenig s publikem komunikuje frekventovaněji v průběhu svého díla. Právě ve čtvrtém díle pronáší větu:

„Sarah Koenig: Pokud chcete tento případ vyřešit se mnou, tak teď je čas začít dávat větší pozor, protože společně s detektivy jsme došli k jádru věci.“ („Serial - Independent community transcript”, n.d.: 74)²³

Autorka si zmíněnou větou nastoluje důvěrný vztah se svými posluchači, k čemuž jí zároveň dopomáhá i transparentnost jejích promluv (Spinelli & Lance, 2019: 185). Tento fakt lze demonstrovat na situaci, kdy autorka prezentuje jednomu

²³ „Sarah Koenig: If you want to figure out this case with me, now is the time to start paying close attention because we have arrived, along with the detectives, at the heart of the thing.“ (Serial - Independent community transcript”, n.d.: 74)

z aktérů podcastu a zároveň posluchačům svou frustraci z obviněného Adnana Syeda (Koenig, 2014h).

„Sarah Koenig: [...] Někdy jsem s ním úplně zajedno a jindy si říkám: "Já nevím, vole, tohle ne, proč si nemůžeš na nic vzpomenout? Proč si nic...já nevím, a to se jen vracím k tomu, proč si nemůžeš vzpomenout na tenhle den, ze všech dnů. Věděl jsi, že je to důležitý den, ten den ti volal policajt a ptal se, kde je tvoje bývalá přítelkyně. Určitě sis to musel projít, než uplynulo šest týdnů, určitě. Chápeš?" (Serial – Independent community transcript", n.d: 167)²⁴

Autorka v následující ukázce své pochybnosti pomyslně adresuje postavě Adnana Syeda, čímž odhaluje své pochybnosti jiným aktérům a rovněž i posluchačům. Tato situace tak vyzní autentičtěji a posluchač může cítit větší angažovanost ve vyšetřování autorky. Hátle sice sděluje své myšlenky podobně jako Sarah Koenig, ovšem ve svém podání se zdržuje explicitní deskripce vlastních emocí. Na místo toho mluví o svých dojmech, například z rozhovorů se svými respondenty. Jako třeba s Drahuší K (Hátle, 2020g).

„Petr Hátle: O pár dní později jsem od paní Drahuše K. dostal přes Facebook zprávu ve znění: „Můžeme si zavolat, až budu sama doma. Kolik za to dáte? Vy to taky určitě zadarmo neděláte.“ Utvrdila mě v tom, že přesto že dnes na první pohled působí Drahuše jako bezelstná babička, její mentalita se od doby, kdy byla kuplířkou v Dubí nezměnila. Získal jsem dojem, že mi za peníze nebo nějaké výhody řekne cokoli, co budu chtít. [...]“ (Hátle, 2020g, 39:06-39:31/41:45)

U obou referenčních titulů se setkáváme s nejasným koncem, jenž je jednou z charakteristik true crime žánru. Již dříve bylo uvedeno, že ne vždy si žánr klade za

²⁴ „Sarah Koenig: [...]Sometimes I am totally with him and then other times I am like, “I don’t know dude, this doesn’t, why can’t you remember anything? Why does nothing, I don’t know and that I just go back to why can’t you account for this day, of all days. You knew it was an important day, you got a call from a cop that day, asking where your exgirlfriend was. Surely, you must have gone over it, before six weeks had passed, surely.” You know?“ (Serial – Independent community transcript”, n.d: 167)

cíl zodpovědět na otázku, jak se daný čin udál a kdo je za něj zodpovědný, ale že mu mnohdy vystačí informovat o případu své publikum. Neobjasněný konec dopomáhá k aktivizaci diváka v rámci televizního média a posluchače v rámci rozhlasu a to tím, že mu dává možnost se vyjádřit. Konec závěrečných epizod referenčních titulů zůstává otevřen a je taktéž doplněn řečnickou otázkou ze strany autorů. Rebecca Ora poukazuje na nespokojenost spojenou s nezodpovězenými otázkami ze strany současného posluchače (Ora, 2018: 119). Právě tato nespokojenost se stala hnacím motorem pro diskuse nad otevřeným koncem přesunutá většinou do prostoru sociálních sítí, kde má publikum větší možnost rozvíjet své teorie o vině a nevině, či o možných scénářích zmizení, justičních omylů atd (Bruzzi, 2016: 28). Opakovaně se v kybernetickém prostředí objevují teorie různých uživatelů nad identitou vraha Hae Min Lee (Ora, 2018: 119). I Stella Bruzzi poukazuje na skutečnost, že narativ podcastů je jakýmsi spouštěčem internetových diskusí, konspiračních teorií a amatérského vyšetřování ze stran posluchačů. Její tvrzení je v našem případě aplikovatelné i na oba zkoumané podcasty, jejichž posluchači rozpoutaly debaty o osudu protagonistek (Bruzzi, 2016: 28). Tato zpětnovazební smyčka je zjevně součástí autorských předpokladů a promítá se, jak jsme na příkladech viděli, do samotného autorského narativu podcastů.

Nejasnosti a nezodpovězené otázky se po poslechu podcastů přesunuly do internetového prostředí, kde lze v současnosti nalézt několik článků a diskusí vztahující se k oběma případům. Články, které se však zabývají podcastem *Pohřešovaná* se věnují jen popisu samotného případu a jeho neobjasněnosti. Na diskusní platformě Reddit se nachází i anglicky napsaný příspěvek popisující Ivanin případ, k němuž autor přikládá pět odkazů na různé články pro ty, kteří o případu příliš mnoho nevědí (Aziliana, 2018). Pod ním je celkem patnáct komentářů a jeho autoři v nich horlivě diskutují nejasnosti případu. Většinou se shodují na verzi, kdy Ivanu srazil opilý řidič vracující se domů ze Svijanských slavností. Někteří z komentujících si však nejsou jisti, zda naopak nešlo o pedofilního jedince, či někoho, kdo Ivanu unesl za účelem práce v sex byznysu, což by potvrzovalo jednu z teorií zmíněných autorem podcastu (Aziliana, 2018).

Podcastu *Serial* se věnuje podstatně více článků a příspěvků, jelikož se podcast v mediálním prostoru vyskytuje o pět let déle než *Pohřešovaná*. Jedním z dalších faktorů může být anglický jazyk a mnohonásobně vyšší poslechovost. Jak

články, tak příspěvky na zmíněné platformě jsou rozdílného charakteru, ovšem jeden z nejnovějších článků zveřejněný CNN dokládá, že soudce obvodního soudu v Baltimoru nařídil provedení nových testů DNA (Selva, J. & Almasy. S., 2022). Právě DNA byla v minulosti horlivě diskutovaným tématem ve vztahu k případu Adnana Syeda, jelikož nebyla nalezena nikde na těle oběti. Tento článek je reflektován právě i v jednom z příspěvků na zmíněné platformě (jking116, 2022). Autoři komentářů taktéž zastupují několik různých názorů. Zatímco, někteří projevují nesouhlas či skepsi, jiní horlivě debatují nad tím, jakými způsoby se bude DNA zajišťovat (jking116, 2022). Obecně se příspěvky na platformě věnují širokému spektru aspektů případu, ať už se jedná o sdílení různých článků a fotografií k tématu či rozděleným debatám nad vinou Adnana Syeda nebo Jaye Wildse (Reddit, 2022)

True crime žánr vědomě pracuje s **aktivizací posluchačů**, s nimiž si vytváří důvěrný vztah. Zanechává v nich otázky, které následně probouzí zájem o danou tematiku a motivuje je k internetovému pátrání. **Posluchači** se tak stejně jako předtím dokumentaristé stávají **detektivy** pátrajícími po pravdě. Tato vlastnost true crime dokumentu, nebo v našem případě podcastu, je esenciální pro tento žánr a měla by tak být považována za jeho konvenci.

5.4. Zvukové vyprávění

True crime dokumenty je záhodno prozkoumat i z hlediska práce se zvukem a možnostmi zvukového vyprávění. Pořady se neopírají pouze o monology a dialogy postav, ale i o nonverbální zvuky, jakými jsou například hudba, ruchy či práce s pauzami mezi jednotlivými výpověďmi. Percepcí všech těchto zvuků je posluchač schopen odhadovat vývoj situace, zasazení do časoprostoru a celkově si vytvářet vizuální představu o tom, co se v auditivním prostoru zrovna odehrává. V syntéze těchto zvuků je výsledné dílo dnes obvykle již standartně stereofonní (Huwiler, 2005: 49). V této kapitole se zaměřím na jednotlivé zvukové složky (slovo, hudba, zvuk, ticho), jejich hierarchii a funkce.

Mluvené slovo, hudba a ruchy jsou v obou zmíněných podcastech hierarchicky sestaveny. Ivo Bláha uvádí, že se dominantní složka proměňuje na základě daného žánru. Právě z toho důvodu je u audiovizuálního díla za dominantní prvek považován obraz a jindy zase zvuk. Hierarchie se však může proměňovat na základě charakteru díla (Bláha, 2014: 58). U dokumentu lze tedy očekávat, že podobné zastoupení bude mít obraz i zvuk zároveň. Je tedy logické, že kvůli absenci obrazu bude u auditivního dokumentu nejvýraznějším prvkem samotný zvuk. U zmíněných podcastů se pak hlavním prvkem audia stává mluvené slovo. V jejich druhém plánu se následně nachází hudební složka a v plánu třetím lze slyšet ruchy, ať už přirozené, nebo uměle vytvořené (Bláha, 2014: 26). I zde se však tato hierarchie proměňuje. Ačkoliv na mnoha místech podcastu *Pohřešovaná* převládá mluvené slovo Petra Hátleho, lze nalézt i segmenty, kdy je alespoň částečně vyzdvižena například ruchová složka. Tuto skutečnost můžeme demonstrovat na segmentu, jenž funguje jako předěl mezi jednotlivými scénami, kdy slyšíme tajemnou hudbu doprovázenou zvukem otáčejícího se řetězu na jízdním kole. I v případě podcastu *Serial*, se nejčastěji vyskytuje slovo autorky Sarah Koenig. Výjimkou je úvodní titulkový segment, jehož dominantou je komponovaná klavírní melodie (Bruzzi, 2016: 29).

Mluvené slovo je tedy nejvýraznější složkou audia obou podcastů. Autoři zprostředkovávají informace posluchači prostřednictvím monologů, natáčených ve studiu a zároveň i dialogů s respondenty jejich děl. Dialogy by pak bylo možné ve velké míře označit za výpovědi čili autentickou a nehereckou promluvu (Bláha, 2014:

21). Elke Huwiler ve svém textu dokládá, že hlas taktéž nemusí pouze referovat o atributech jednotlivých aktérů, jako je například věk, gender nebo sociální původ, ale že může rovněž označovat subjektivní vnímání či vzpomínky na vlastní řeč (Huwiler, 2005: 54). Jako příklad uvádí hru *Die Klassefrau*, v níž lze slyšet dva odlišné monology muže a ženy a dialog pro vykreslení jejich takřka toxického vztahu. Zajímavé na tomto příkladu je, že aktéři si jinak pamatují své promluvy z minulosti než jejich dialogický partner. Huwiler tak na tomto příkladu poukazuje na fokalizaci aktérů (Huwiler, 2005: 53). Přestože tyto dva jevy demonstruje na rozhlasových hrách, lze konstatovat, že aplikace pojmů je možná i v případě true crime podcastů. Ve druhé a třetí epizodě *Pohřešované* nám jsou tímto způsobem nabídnuty odlišné pohledy na zmizelou Ivanku (Hátle, 2020c). Zatímco rodiče vykreslují zmizelou prostřednictvím svého subjektivního hlediska:

„Miroslav Košek: [...] děti ji měly rády. Nikomu nic ta holka neudělala. Učila se dobře. Hrála. Vyšívala. Pletla. [...]“ (Hátle, 2020c, 04:20-04:30/29:01)
její spolužák Štefan ji popisuje v poněkud odlišným způsobem.

„Štefan: [...] Tím, jak se oblíkala a měla takový konzervativní rodiče, byla prostě taková jiná no. [...]“ (Hátle, 2020d 25:15-25:20/32:52)

Ačkoliv je tento rozdíl ve výpovědích nepatrný, poukazuje na to, jak mohou dva respondenti mluvit odlišným způsobem o jedné věci, respektive osobě. Sarah Koenig na rozdílné fokalizace naráží zejména ve chvíli, kdy v deníku Hae Min Lee nachází rozdílný pohled na její vztah s odsouzeným Syedem (Koenig, 2014c). V deníku zavražděné se totiž píše:

„Sarah Koenig: (*čte z deníku Hae Min Lee*) [...] Řekl mi, že jeho náboženství pro něj znamená život. Snaží se zůstat věrným muslimem celý jeho život, ale zamiloval se do mě, což je velký hřích. Řekl mi však, že neexistuje, že by mě, kdy opustil, protože si nedokáže představit život beze mne. Pak řekl, že si jednoho dne bude muset vybrat mezi mnou a jeho náboženstvím. Miluji ho, a když dojde na volbu, nechám ho jít. Vadí mi, že jsem příčinou jeho hříchu. Říkal, že bych neměla mít pocit, že ho odtahuju od jeho náboženství, ale přesně tohle dělám.

[...]

Adnan: (*telefonický hovor*) Nikdy jsem neměl pocit, že by mě Hae odtrhávala od mého náboženství. Víte, až když jsem si četl její deník, pochopil jsem, že to tak nějak vnímá. Prostě jak vážně, s jakým rozsahem ty věci brala. Já jsem to tak necítil. Možná se zdá, že se mi to teď hodí říct, ale jediná věc, co mohu říct, abych to tak nějak... Neřeknu, že mám jak dokázat, že se moje chování nijak nezměnilo, jakmile jsem přestal, jakmile se se mnou Hae rozešla, nebo jak jsme se víte, rozešli nebo tak. Nebylo to tak, že bych najednou řekl: ‚celá ta věc s fixací je pryč z mého života‘ Ne prostě... víte, pokračoval jsem ve stejném typu chování, jen s jinými lidmi.“ (Serial – Independent community transcript”, n.d: 39)²⁵

V obou případech se v podcastech operuje s fokalizací nejen na úrovni promluv samotných autorů v rámci jejich vyprávění, ale i na úrovni promluv ostatních postav. Příklady mimo jiné potvrzují tezi Elke Huwiler. Nevypovídají pouze o attributech daných postav, ale i o jejich subjektivním vnímání (Huwiler, 2005: 53). Naopak, za účelem objektivizace, užívá Petr Hátle dříve zmíněného ženského anonymního spíkra, jenž předčítá informace z pátracího spisu. Sarah Koenig tuto metodu nevyužívá a podstatné informace sděluje sama.

Mimo mluvené slovo se v rozhlasové tvorbě operuje i se zvuky a ruchy, a to především k dotvoření daného prostředí syžetu. Bláha tyto zvuky ve své knize

²⁵ „Sarah Koenig: He told me that his religion means life to him. He tried to remain a faithful muslim all his life but he fell in love with me which is a great sin. But he told me there is no way he'll ever leave me because he can't imagine a life with me. Then he said that one day he'll have to choose between me and his religion. I love him so much and when it comes to choosing, I'm gonna let him go his way. I hate the fact that I'm the cause of his sin. He said that I shouldn't feel like I'm pulling him away from his religion but hello! That's exactly what I'm doing.

Adnan Syed: I never-- I never really felt as if, you know, man you know Hae is 'tearing me away from my religion.' You know, and I never-- only 'til I read her diary that I really kinda understood that wow this is the perception that she kinda had. Just like the gravity and the magnitude with which she took these things. I didn't really feel that way about these things. Maybe it just seems convenient for me to say that now but the only thing I can say now to kind of-- I won't say prove it in a way is that my behavior didn't change once I stopped smo-- you know once Hae broke up with me, or once you know we broke up or whatever. It's not like you know all of a sudden, I'm like okay "this whole fixed thing is out of my life," no its just-- you know, I just continued with the same type of behavior, it was just different people.“ (Serial – Independent community transcript”, n.d: 39)

rozděluje na přirozené a uměle vytvořené (Bláha, 2014: 26). Podcasty pracují s oběma typy. V případě užití přirozených zvuků lze zmínit segment, v němž například Petr Hátle kráčí po chodbě s kriminalistou Janem Třešňákem, za účelem nahlédnutí do pátracího spisu (Hátle, 2020h). Zařazení tohoto zvuku může v posluchači vyvolávat dojem, že po chodbě kráčí společně s muži i on. Z podcastu *Serial* lze uvést hezitační zvuky některých aktérů, jako je třeba polykání, nebo reportážní zvuk projíždějících aut kolem místa činu (Koenig, 2014a). Oproti *Pohřešované* je však *Serial* od těchto zvuků více oproštěn, jelikož vyprávění autorky je spíše založeno na monologických promluvách ze studia (Koenig, 2014a).

Mezi umělé zvuky bychom mohli (Bláha, 2014: 26), v případě *Pohřešované*, zařadit elektronické zvuky doplněné o zvuk protáčejícího se jízdního kola. Zmíněná mixáž je integrována především v segmentech oddělujících jednotlivé scény. Díky ní si posluchač uvědomuje, že se přesouvá v chronotopu dál. Sarah Koenig užívá uměle vytvořené zvuky jako podkres svých promluv. Tyto zvuky jsou velmi nejednoznačné, avšak lze říct, že podtrhují monolog samotné autorky. Užití těchto zvuků může být taktéž chápáno jako jistý prvek ozvláštňení (Bláha, 2014: 26). Autoři tedy využívají rozličné zvuky jakožto podkres svých výpovědí, čímž zmiňovaná témata blíže ilustrují. Při zmínce o ztraceném Ivančině kole, se tak v podkresu hned za hlasem Petra Hátleho ozve zacinkání zvonku připevněného na řídicích a zvuk protáčejícího se řetězu (Hátle, 2020a).

Podcasty pracují i s hudební složkou, která slouží k budování atmosféry a napětí, ale funguje i jako stříh. Ivo Bláha v tomto ohledu poukazuje na fakt, že hudba je mnohdy užívána v kombinaci se zvuky, přičemž funguje jako scelující prvek (Bláha, 2014: 101). V podcastu *Pohřešovaná* se spojení zvuků a hudebního podkresu vyskytuje zaprvé v úvodních sekvencích dílu, ale i v momentě, kdy autor užívá anonymního spíkra. Hudba, která se v daném segmentu objevuje, je dynamická, elektronická a navozuje pocit děsu a hrůzy. Je tomu tak i ve chvíli, kdy se dozvídáme informace, jež uvedla Drahuše K. na policejní stanici v Dubí v roce 1997 (Hátle, 2020g).

„Anonymní spíkr: *(postupné zesilování zvuků ťukající klávesnice psacího stroje, začíná výrazná elektronická hudba)* Na fotografii, kterou mi dnešního dne předložili policisté, poznávám dívku, která u mě bydlela. Víím, že

se jmenuje Ivana, tak se mi představila, ovšem občanský průkaz měla na jméno Iveta Procházková. Přivezl ji ke mně občan Spolkové republiky Německo Norbert (*tukání psacího stroje ustává prostřednictvím fade outu*), který vlastní podnik nedaleko státní hranice s Českou republikou. V podniku se převážně natáčí porno filmy v suterénu budovy, (*v pozadí lze slyšet ženské vzdechy z pornografického snímku*) v horních patrech je v současnosti ubytováno dvacet českých děvčat. Mezi nimi uváděná Ivana. 3. září letošního roku ji přivezl za mnou do Dubí, na sobě měla modré rifle a fialové body, džínovou vestu bez rukávů. Účes měla na mikádo kaštanové barvy. [...]“ (Hátle, 2020g, 20:44- 21:29/41:45)

Hudební složka v této ukázce funguje jako scelující prvek pro monolog anonymního spíkra odkazujícího na osobu Drahuše K. a užitých zvuků, které akcentují jednotlivé části promluvy spíkra. Hudba zároveň svým zněním předznamenává a ilustruje nějaké tajemné či děsivé informace, jež poskytne respondent. Je tedy vzhledem k prezentovanému obsahu aktérčina sdělení odpovídající (Bláha, 2014: 65).

Serial ve svém narativu na několika místech využívá komponovanou klavírní melodii a její různorodé variace. Místy se tak originální verze střídá s elektrickou kytarou či digitálními tóny. Autorka operuje i s reálnou skladbou (Bláha, 2014: 71), a to přesně v druhé epizodě, ve které může posluchač slyšet skladbu *All My life* amerického dua K-CI a JoJo. Tuto píseň přehrává proto, že ji ve svém deníku zmiňuje Hae Min Lee jako svou nejoblíbenější skladbu, na niž tančila s odsouzeným Syedem (Koenig, 2014c). Autorka tím podporuje dobový diskurz případu a zároveň i autentickou deníkovou výpověď oběti. Podkres dodává dané situaci na nostalgickém nádechu a taktéž akcentuje onu naivitu a nefalšovanost adolescentní lásky. Užití autentické skladby je však v tomto případě ojedinělé a dále se již nevyskytuje.

Nejen z hlediska audionaratologie je potřeba zaměřit se i na práci s tichem, která poskytuje posluchači prostor uvědomit si řečené informace a zároveň ho i aktivizuje a vyvolává v něm očekávání, co bude následovat (Bláha, 2014: 53). Je však důležité zmínit, že podobně jako ve filmu se i v auditivním médiu vyskytuje tzv. relativní ticho, v němž je možné stále něco zaslechnout (Bláha, 2014, str. 53). Autoři referenčních titulů pracují s tichem pouze sporadicky. Petr Hátle tak dává prostor

například tetě Sůsové, která se při jejich dialogu odmlčí a posluchač tak může slyšet pouze její povzdechnutí a následně pláčem zastřený hlas (Hátle, 2020c). Lze říci, že s tichem se v *Pohřešované* pracuje především na úrovni promluv aktérů. Sarah Koenig užívá v práci s tichem podobný postup a pauzy mezi větami v promluvách svých respondentů záměrně nevystřihuje.

V rámci této kapitoly bych ráda poukázala i na to, jakým způsobem je příběh „vyprávěn“ v úvodních titulkách obou podcastů. Ty kromě hudebního podkresu užívají prvků koláže, díky které za sebe řadí vybrané segmenty. Úvodní titulky chápu jako neodmyslitelnou a esenciální složkou true crime dokumentů, neboť akcentují fakta nebo situace potřebné k pochopení narativu, ale i daného kriminálního případu. V případě audiovizuálních true crime pořadů se v rámci úvodních titulků operuje s částmi prezentovaných informací, fotodokumentací, nebo i výstřižky projevů daných aktérů. Tato selekce prezentuje podstatné části pořadu, jež by neměly být opomíjeny. Ovšem finální vzhled titulků je individuální záležitostí každého dokumentaristy. Zatímco někteří dokumentaristé se uchylují k užití abstraktnější formy úvodní titulkové sekvence, jiní sahají po výše zmíněné montáži podstatných výstřižků ze samotného syžetu dokumentu.

V podcastu *Pohřešovaná* je v úvodní sekvenci možné slyšet zvuk jízdního kola, jenž se později objevuje právě jako motiv celého podcastu. Sekvence je dále sestavena z hlasů televizních reportérů prezentujících Ivančin případ, hlasu tety Sůsové a zvuku vrtulníku. Všechny tyto prvky jsou v sekvenci zařazeny v rychlém sledu za sebou a mnohdy se i překrývají. Díky těmto vlastnostem je možné uvedenou část pořadu označit jako rapidmontáž, neboť funguje jako výrazný prvek upozorňující na začátek dílu (Hanáčková, 2010: 137). Díky této dynamické úvodní sekvenci dostává posluchač bazální obraz o tématu, jež mu bude předloženo.

Úvodní titulková sekvence podcastu *Serial* je oproti *Pohřešované* založena na užití promluv některých aktérů z minulých dílů, která nastiňuje problematiku dané epizody. Jako příklad lze uvést úvodní sekvenci osmého dílu (Koenig, 2014i).

„Ira Glass: V minulém *Serialu*...

Deirdre Enright: Myslím, že šance, že získáš okouzlujícího sociopata – takové štěstí prostě nemáš.

Adnan Syed: S Jayem to bylo spíš tak nějak... v duchu jsem si říkal: "Možná ho k tomu přiměla policie.

Jenn Pusateri: Řekla jsem, „Jak jsi v tom zapojený? Byl jsi do toho zapletený?“ Řekl, že ne.

Detektiv: Předtím jste uvedl, že jste ochotný nás vzít a ukázat nám, kde je vozidlo zaparkováno.

Jay: Bezesporu.

Detektiv: Jste k tomu stále svolný?

Jay: Ano, pane.

Automatizovaný hlas: Toto je předplacený hovor z linky Global-Tel od Adnana Syeda, vězně v nápravném zařízení v Marylandu. Tento hovor bude nahráván a monitorován. Pokud si přejete...“ (Serial – Independent community transcript”, n.d: 169-170)²⁶

Úvodní sekvence osmého dílu primárně akcentuje postavu podezřelého Jaye, jenž se stává dominantním tématem. V této sekvenci lze slyšet i hlas producenta *This American Life* Iry Glasse, který díl otevírá. V závěru každé úvodní sekvence nakonec vystoupí Sarah Koenig, jež se představí a uvede své dílo (Koenig, 2014i).

²⁶ „Ira Glass: Previously, on Serial...

Deirdre Enright: I think the odds of you getting the charming sociopath-- you're just not that lucky.

Adnan Syed: With Jay, it was more so kinda like -- in my mind I was like, "maybe the police are putting him up to this."

Jenn Pusateri I said, "what was your involvement? Were you involved?" He said no.

Detektiv: Before you stated you'd be willing to take us out and show us where the vehicle's parked.

Jay: No problem.

Detektiv: Are you still willing to do that?

Jay: Yes sir.

Automated voice: This is a Global-Tel link prepaid call from Adnan Syed an inmate at a Maryland Correctional facility. This call will be recorded and monitored. If you wish to..." (Serial – Independent community transcript”, n.d: 169-170)

Zvukové vyprávění true crime dokumentů je založeno především na **fokalizaci dokumentaristů**, které jsou v případě *Pohřešované* doplněny o odpovídající zvuky akcentující téma podcastu. Podobně jako u jiných děl rozhlasové tvorby platí, že s **hudbou a zvuky** by mělo být nakládáno úsporně, jelikož se hudba a zvuky mohou tříštit s **mluveným slovem**, a odvádět tak pozornost od jeho obsahu. Podstatné pro true crime žánr i pro samotné vyprávění jsou i **úvodní titulky** vyzdvihující podstatné informace nebo zvuky spojené s prezentovanými případy. **Podoba úvodních titulek** bude tedy považována za konvenci auditivního true crime žánru, z důvodu prezentace podstatných momentů kriminálních případů.

6. Specifikace žánru true crime v auditivním prostředí

V minulých kapitolách jsme prozkoumali žánrové složky auditivního true crime, které se opíraly o teorii sémanticko-syntaktického žánrového přístupu Ricka Altmana a žánrologickou studii Stelly Bruzzi. Mezi uvedené složky byla zařazena témata true crime a jejich verifikace, časoprostor, aktéři a zvukové vyprávění. Tato kapitola si klade za cíl sumarizovat poznatky o žánrových konvencích, žánrově stanovit a vymezit auditivní true crime a vyznačit jeho sémanticko-syntaktické aspekty. Etické stránce tohoto žánru bude věnována následující kapitola.

Žánr true crime v auditivním prostředí je na základě této práce definovatelný jako pořad nebo podcast dokumentárního charakteru, jenž mapuje převážně **nevyřešené kriminální případy**, od nichž uběhl **delší časový odstup**. Díla se mohou zabývat například **neobjasněnými vraždami, únosy, zmizeními nebo justičními omyly** (Bruzzi, 2016: 1). **Neobjasněnost** ať už celého případu, či jeho částí je důležitým prvkem žánru, s nímž autoři následně pracují. K podpoření dané tematiky užívají referenční podcasty **autentického materiálu**, jakým jsou třeba **nahrávky ze soudních síní, výslechů nebo utajených nahrávek** (Bruzzi, 2016: 30). Autoři rovněž verifikují své myšlenky na základě rozhovorů s odborníky. Na základě zmíněného materiálu mohou dokumentaristé **verifikovat** své myšlenky a zároveň zařazením autentických nahrávek zpřítomňují některé **podstatné momenty vyšetřování**. Zatímco audiovizuální true crime by byl založen například na prezentaci obrazového materiálu, auditivní verze žánru sází na **deskripci** zmíněných důkazů. Referenční tituly je tak možné označit za true crime, neboť akcentují kriminální téma vraždy a zmizení a opírají se o související materiál. True crime má rovněž **schopnost ovlivnit průběh vyšetřování v realitě**, a tím tak případ znovu otevřít.

Časoprostor auditivního true crime by se dal spíše označit pojmem **chronotop** a to z důvodu **provázanosti prostoru a času** děl. Klíčovými událostmi jsou proběhlé trestné činy, k nimž se podcaster dostává o něco později a na které v průběhu svého díla několikrát odkazuje. Posлуhač se společně s ním **přemísťuje na podstatné lokace příběhu**, které mu dokumentarista zprostředkuje prostřednictvím verbálního popisu a přiznaných okolních ruchů a zvuků. Díky tomu může posluchač získat představu o podobě prostoru v němž se autor nachází. **Chronotop** děl lze označit za

uzavřený a pohyb autorů za dostředivý, kdy se z různých míst případu vrací do jednoho centrálního prostoru (město Baltimore a město Příšovice). Auditivní true crime však nevyvrací **užití inscenovaných pasáží** k demonstraci možného průběhu inkriminovaného činu. Referenční tituly s inscenovanými pasážemi nepracují. Oba však minimálně na dvou místech podcastu **rekonstruuji** minulé události, což se rovněž vyskytuje v některých true crime titulech.

Na úrovni postav aplikuje žánr následující často opakující se prvky. V návaznosti na téma daného dokumentu se v něm vyskytují postavy, **obětí, pachatelů a svědků**. Pokud tyto postavy nejsou aktivními vystupujícími v žánru – je na ně několikrát odkazováno. Dokumentarista však jejich angažováním v díle dává prostor posluchači, aby se na základě vlastního poslechu rozhodl, jestli bude dané interpretaci činu věřit, nebo ne (Bruzzi, 2016: 8). Hlavní postavou pro true crime je **dokumentarista**, který jakožto vypravěč a **detektiv** v jedné osobě představuje posluchači svou cestu k případu a snahu o jeho vyřešení. Je tedy aktivní postavou, která vstupuje v dialogích se svými respondenty do opozice. Jeho **kritický pohled** na případ, pochybnosti a neustávající dotazy na detaily případu jsou neodmyslitelnou součástí true crime žánru.

I přesto, že posluchač není přímým aktérem dokumentu, pro true crime je podstatným článkem žánru. V rámci narativu je posluchač nejednou osloven samotnými aktéry, a díky tomu se z původně pasivního posluchače stává **posluchač aktivní**. Autoři jej explicitně oslovují a motivují ho k utvoření vlastního názoru (Bruzzi, 2016: 31). True crime pořady končící nedořešeným případem ho vedou k **internetovým diskuzím**, jež se zaměřují na otázky identity vraha, možné verze průběhu činů nebo na aktualizace ve vyšetřovacím procesu (Bruzzi, 2016: 28). Zde má posluchač prostor projevit své myšlenky a dále je rozvíjet a diskutovat s jinými uživateli.

Zvukové vyprávění tohoto žánru je založeno především na **mluveném slově**, jež má informativní charakter. Vizuální materiál, který by byl snadno zprostředkovaný pomocí audiovizuálního média je v auditivním true crime podroben detailní deskripci autorů. Ať už se jedná o popis zevnějšku respondentů, míst i důkazního materiálu. V pořadech je kladen důraz na **fokalizaci autora**, díky níž může dokumentarista sdílet své myšlenky s posluchačem. Narace však není založena

pouze na mluveném slově, ale i na ostatních složkách audia jako jsou například ruchy a **zvuky nebo hudba** podtrhující náladu dané promluvy či akcentující podstatná fakta. Zajímavým prvkem jsou i **úvodní titulky**, které v specifických případech užívají některé segmenty samotného příběhu.

Auditivní true crime žánr by se dalo označit jako **niche žánr**, jelikož je na mnoha místech akcentována jeho žánrová vyhraněnost, například z hlediska zobrazovaných témat, osob atd (Bruzzi, 2016: 1). Díky jeho stereofonického charakteru je posluchači prezentován příběh prostřednictvím mluveného slova doplněného o nonverbální zvuky a hudební podkres (Huwiler, 2005:49).

Podcasty *Pohřešovaná* a *Serial* obsahují výše uvedené žánrové konvence, s kterými díla rozdílně pracují. Například Petr Hátle s posluchači interaguje daleko méně než Sarah Koenig, jež je na několika místech oslovuje. Důvodem může být to, že cílem Petra Hátleho bylo nahlédnout na zmizení současnou optikou, zatímco americká novinářka explicitně vyslovuje snahu zjistit, co dělal jeden dotyčný teenager jednoho zimního dne (Koenig, 2014b). Oba však mají s posluchači důvěrný vztah díky své otevřenosti. Signifikantní vliv na finální podobu obou děl může mít i zázemí těchto podcastů, kdy jeden vznikl v nezávislé tvůrčí skupině, zatímco druhý se pojil s médiem veřejné služby. Oba podcasty ovšem poskytly nespočet podstatných prvků pro názornou demonstraci auditivního true crime žánru a z toho důvodu by oba měly být tímto názvem označeny.

7. Etika true crime

Z hlediska etických aspektů true crime žánru jsem se v rámci každé kapitoly, či podkapitoly zamýšlela nad úskalími některých užitých prvků. Podobně jako u jiných typů dokumentů i u true crime jsou etické otázky pokládány již v pre-produkční fázi. Dokumentarista se z hlediska etiky neustále ocitá na tenkém ledě a každé jeho nevhodné rozhodnutí může způsobit újmu například vypovídajícím respondentům (Nichols, 2010: 69). Velké množství praktických aspektů natáčení musí dokumentarista řešit průběžně, zda natáčet skrytým mikrofonem, jak pokládat citlivé otázky, přímé dotazy na nepříjemné věci, zda vyslovovat své hypotézy aj. Petr Hátle i Sarah Koenig se nad etickými otázkami zastavují frekventovaně. Z hlediska etiky usilují o objektivitu a nestranný názor, ačkoli posluchači v několika momentech sdělují své dojmy z některých aktérů. Fakt, že z jejich strany dochází k nějakému hodnocení však oba dokáží reflektovat a následně se mu vyvarovat. Etická problematika pro mě byla podstatným aspektem true crime žánru a z toho důvodu jsem se rozhodla jej akcentovat ve své práci. V této kapitole sumarizuji etické otázky, které jsem pro větší přehlednost rozdělila do čtyř oblastí. K těmto oblastem řadím: adekvátní zobrazení prezentované události včetně informací o ni, práci s respondenty, posluchači a artikulaci dokumentaristových myšlenek či závěrů.

Tématiku první skupiny etických otázek lze označit jako **adekvátní zobrazení prezentované události** včetně poskytnutých informací o ní. V případě, že by true crime dokumenty schválně zamlčovaly některé aspekty zločinu, dostal by prezentovaný materiál jiný akcent a mohl by tak být dezinterpretován. S tím úzce souvisí i potřebná dokumentaristova snaha o objektivní a pravdivé zachycení skutečnosti (Motal, 2019: 3). Podstatnou tezi pro tuto práci poskytl i Guy Starkey, jenž se vyjadřoval k rovnováze zobrazených opozičních stran v dokumentech. Varoval však předtím, že ne vždy lze rozdílné názory stavět do binárních opozic (Starkey, 2014: 219). Pokud by se však autor rozhodl hájit jednu či druhou stranu, jeho povinností je tuto skutečnost explicitně artikulovat posluchači.

Do druhé oblasti etických otázek true crime řadím **práci s respondenty** a způsoby, jakými s nimi dokumentaristé jednají. Poučení aktérů je jednou z nejdůležitějších úloh dokumentaristy, jenž své respondenty seznámí s cílem jeho práce a varuje je před možnými dopady natáčení na jejich životy (Nichols, 2010: 69).

S respondenty je třeba zacházet lidsky a s respektem k jejich soukromí. Na příkladech lze vidět, že oba autoři taktéž respektují přání některých sociálních respondentů nevyprávět nebo je za účelem jejich ochrany anonymizovat (Starkey, 2014: 41). Mohou se však setkat s negativním postojem příbuzných oběti k natáčení svého díla.

Třetí oblast etických otázek se dotýká **posluchačů** true crime podcastů a jejich reakcí na to, co slyšeli. U podcastu *Serial* jsem odkazovala na text Jessicy Goldstein a dalších teoretiků, kteří skepticky nahlíží na postupné vydávání podcastu do éteru. V průběhu natáčení Serialu se totiž tvůrcům ozvalo několik posluchačů, kteří se chtěli podělit o své zkušenosti nebo vzpomínky. Příkladem takové situace může být telefonní budka v Best Buy, jež byla předmětem neshod mezi aktéry. Zatímco někteří se domnívali, že v Best Buy nikdy nebyla, několik posluchačů uvedlo opak. Sarah Koenig si následně tuto skutečnost ověřuje a sama dochází k závěru, že neexistuje důkaz potvrzující přítomnost telefonní budky (Koenig, 2014j). Posluchači tak mají možnost ovlivnit i samotné dílo, v horším případě dát dokumentaristům falešné vodítko (Goldstein, 2014). V návaznosti na posluchače je rovněž podstatné si klást otázku, jakým způsobem je ovlivňuje poslech true crime pořadů? Vnímají téma skutečných zločinů jako vážné téma k debatě, nebo je to pro ně dle slov Haeina bratra pouze „další díl oblíbené kriminálky“ (Goldstein, 2014)? True crime si mezi svými posluchači našel nemalou oblibu. V rámci některých pořadů však dochází k banalizaci zločinu, kterou jsme mimo jiné mohly vidět u Barbory Krčmové a Lucie Behynkové v podcastu *Opravdové zločiny*. V souvislosti s dokumentaristickými výzvami k posluchačské participaci si lze klást i otázku, do jaké míry nese dokumentarista zodpovědnost za následné pátrání posluchače a jeho možnou snahu kontaktovat aktéry podcastu.

Poslední oblastí etických otázek je **artikulace dokumentaristových myšlenek či závěrů**. Dokumentarista má právo vyjádřit své pochybnosti nebo nejisté pocity z průběhu jeho pátrání, měl by však k posluchači mluvit otevřeně, a nenarušovat tak svůj důvěrný vztah s ním. Akcent upřímnosti představuje důležitý prvek true crime podcastu, jenž napomáhá autorovi k vytvoření právě důvěry a blízkého vztahu s posluchačem.

8. Závěr

Diplomová práce si kladla za cíl zpřesnění žánrových konvencí true crime a jejich rozšíření v oblasti auditivní tvorby, a to jak tradiční publicistické a dokumentární podobě v médiu veřejné služby, tak i v dynamicky se rozvíjející podcastové scéně. V závěru sumarizuji poznatky z žánrové analýzy a nabízím přehled konvencí specifických pro zkoumaný žánr true crime.

Komplexní chápání žánru Ricka Altmana vytvořilo základ nejen pro mou analýzu, ale i celou práci. Díky ní jsem byla schopna zkoumat sémanticko-syntaktické aspekty žánru true crime napříč různými pořady a podcasty. Text Stelly Bruzzi naopak nabídl příklady true crime pořadů a jejich konvencí, které jsem následně byla schopna nalézt a upřesnit v jádru práce. S oporou v dalších teoretických textech filmových a televizních studií jsem byla schopna užívané žánrové postupy v pořadech a podcastech zdůvodnit a následně je za účelem definice auditivní formy zkoumaného žánru blíže specifikovat. Audionaratologická analýza mi posloužila v rozpoznání jednotlivých složek audia a jejich interpretaci v rámci děl. V průběhu celé práce jsem průběžně akcentovala analýzu etických aspektů, která objasnila etická úskalí a možné způsoby s jejich vypořádáním. Prostřednictvím analýzy jsem došla k závěru, že obsah true crime je sice obsahově vyhraněný, ale zároveň se neustále proměňuje. Žánr klade důraz především na akcentaci autentických událostí, lidí a jejich příběhů, ke kterým se dokumentarista – protagonista kriticky vyjadřuje a zpochybňuje předkládané důkazy. Analýza byla rozdělena na základě čtyř aspektů true crime, témata a jejich verifikace, chronotop, aktéři a zvukové vyprávění. U kapitoly zabývající se tématy true crime a jejich verifikací jsem zjistila, že kromě hlavních témat, jakými jsou vraždy, zmizení či například justiční omyly, poukazují díla i na sociální nebo tabuizovaná témata. Autoři si v rámci rešerše tématu nastudují informace a materiály o dané události, které následně předkládají posluchači. K materiálům se v průběhu svého natáčení několikrát vrací a verifikují ho. V následující kapitole odkazující na chronotop děl jsem se zaměřovala na pojetí času a prostoru a jejich úzkou provázanost s událostí kriminálního činu. Níže se věnuji specifické této kategorie a jejímu zásadnímu postavení mezi konvencemi žánru. Kapitola aktéři postupně obsáhla všechny typy sociálních respondentů, z nichž pro žánr nejpodstatnějšími jsem shledala oběť,

pachatele, svědka a dokumentaristu, který figuruje jako detektiv a průvodce posluchače. V části nazvané zvukové vyprávění jsem pojmenovala užité postupy, s nimiž autoři operují a poukázala na to, že ačkoliv je mluvené slovo nejužívanější složkou audia svou podstatnou roli hrají i nonverbální zvuky a hudba. Mezi nimi byla například práce s úvodním segmentem děl a užití zvuků odkazujících na okolní prostor nebo zvuky vykreslující okolní prostředí v němž se autor vyskytuje. Došla jsem k závěrům, že true crime žánr je **niche žánr** dokumentární tvorby a k jeho žánrové vyhraněnosti se váže prezentace daných témat, aktérů a lokalit. Primárně jsem však usilovala o zpřesnění konvencí true crime žánru v auditivním prostředí. Na následujících řádcích tedy uvádím jednotlivé konvence, jak jsou definovány v dosud dostupné literatuře a jejich zpřesnění, k němuž jsem dospěla na základě analýzy dvou referenčních titulů, amerického podcastu *Serial* a českého true crime *Pohřešovaná*.

Prezentace příběhů zahrnující skutečné osoby → prezentace nevyřešených kriminálních případů nebo případů s nejasnými okolnostmi

Prostřednictvím rozsáhlé rešerše tématu a následné analýzy jsem zjistila, že ne všechny podcasty a pořady s kriminální tematikou musí být nutně označeny jako true crime. S oporou v textu Stelly Bruzzi jsem se dozvěděla, že hlavním tématem true crime je prezentace nevyřešených kriminálních případů nebo případů s nejasnými okolnostmi, od nichž uběhl delší časový horizont, většinou v řádu několika let (Bruzzi, 2016: 1). Se zmíněnou nejistotou operují i samotní autoři, a právě ona je nutí až ke kompulsivní potřebě **verifikovat své myšlenky na základě autentického materiálu**. Toto průběžné, stále znovu tematizované ověřování se děje nejčastěji verbální připomínkou z úst dokumentaristy – podcastera, případně zvukovým prostředkem v rámci auditivního vyprávění, například opětovným přehráním archivního záznamu soudního přelíčení nebo svědecké výpovědi. Někdy bývá zvukově upravena například formou echa.

Práce s autentickými materiály → Kritická práce s autentickými materiály (nahrávky výslechů, soudů, utajené nahrávky)

Na rozdíl od běžných dokumentů, true crime apeluje na verifikaci získaného autentického materiálu, a nikoliv na jeho pouhou prezentaci v díle. Mezi tento autentický materiál řadím, vzhledem k auditivnímu médiu, **nahrávky ze soudů**,

výslechů a utajené nahrávky (Bruzzi, 2016: 30). Tento materiál zachycuje **podstatné momenty** samotných případů či jeho investigace a zároveň důležité aktéry události. V neposlední řadě se dokumentarista může opírat **o poznatky odborných respondentů**. Zjistí-li dokumentarista při svém vyšetřování nějakou podstatnou informaci, má jeho dílo **možnost ovlivnit další průběh potenciálního vyšetřování** v realitě. Tato skutečnost je autory často připomínána a slouží i k aktivizaci posluchačů, současně jako svého druhu cliffhanger pro další díly *Serialu*.

Specifická role dokumentaristy → Dokumentarista jako vypravěč

V true crime žánru figuruje dokumentarista jako **protagonista a vypravěč**. Jeho role je oproti běžným dokumentům založena na **výraznější aktivní participaci**, díky níž může dokumentarista sám pátrat jako samozvaný detektiv. Jeho aktivní role mu mimo jiné umožňuje podnikat cesty za jeho respondenty, které může konfrontovat s již získanými informacemi. Autorovým zájmem je poskytnutí objektivních informací o dané kriminální události, o jejíž vyřešení, či částečné objasnění usiluje.

Specifická role časoprostoru → chronotop true crime žánru

Čas a prostor žánru true crime v auditivním prostředí by se měl spíše označovat jako **chronotop**, jelikož **prostory a čas se navzájem prolínají** díky svému významnému propojení s kriminálním případem. Autor se na tato místa přesouvá, poskytuje je posluchači a neustále **na ně odkazuje**. V rámci pohybu dokumentaristy se signifikantně pracuje s jeho verbálním popisem míst, díky čemuž se posluchač může cítit přítomen v daném čase na daném místě. Z hlediska chronotopu je možné „oživovat“ minulé události **dokumentárním inscenováním**, které autoři mnohdy aplikují ve svých dílech. Dokumentarista taktéž pracuje s flashbaky, jimiž akcentuje podstatné momenty z minulosti nebo s **rekonstrukcí**, v níž si sám zkouší danou událost zhmotnit.

Důvěrný vztah s posluchačem → důvěrný vztah s posluchačem, který se stává spoludetektivem dokumentaristy

Dokumentarista v rámci své role navazuje daleko důvěrnější vztah se svými posluchači. Dociluje toho především svou **otevřeností, transparentností a objektivitou**. Prostřednictvím jeho artikulace vlastních pocitů se do díla dostává

prvek **fokalizace**. On sám posluchače zve ke **spolupodílení se** na případu, čímž z něj dělá dalšího aktéra true crime. Zároveň ho ať už explicitním, či implicitním oslovením aktivizuje. **Posluchač se následně přesouvá do kybernetického prostoru**, kde má možnost konzultovat své myšlenky s jinými posluchači podcastu či „fanoušky“ případu. Specifičnost podcastu jako nového média, jeho intenzivní komunikační a interaktivní potenciál i celá kultura fandomu přitom sehrává zcela klíčovou roli pro recepci a percepci díla. Tento nový fenomén, jenž akceleroval právě díky analyzovanému titulu *Serial*, má velký badatelský potenciál, jehož rámec tato práce jen nastínila a zaslouží si další výzkumnou pozornost.

Úvodní titulky → Úvodní titulky akcentující téma true crime

Úvodní titulky true crime jsou podstatnou součástí tohoto žánru, neboť jsou v nich užity některé z podstatných součástí případu. V auditivním true crime jsou často sestaveny ze **zvuků a ruchů**, jež odkazují na aktéry případu či jejich **promluvy**. Jejich zásadní funkci si autoři uvědomují, proto jim věnují velkou pozornost. I v obou analyzovaných případech jsem identifikovala tendenci k užití **fragmentů výpovědí** některých respondentů, které mají podstatný význam v příběhu. Tyto fragmenty sceluje dohromady chytlavá melodie označující začátek jednotlivých dílů. Atraktivní titulková sekvence je v auditivním prostoru silně ovlivněna cinematickými tendencemi aktuálních televizních trendů a v obrovské podcastové konkurenci plní jednoznačnou funkci rychlého zaujetí posluchače s pobídkou k dalšímu poslechu.

Analýzou zjištěná nová konvence → Integrace obětí, pachatelů a svědků

Jakkoliv to může být paradoxní, až v rámci analýzy jsem zjistila, jak zásadní roli hrají postavy **obětí, pachatelů a svědků**, které se v žánru vyskytují. Překvapilo mě, že všechny jejich role mohou být do jisté míry neustále zpochybňovány a verifikovány, což dává posluchači prostor k tomu, rozhodnout se komu bude věřit. Role těchto aktérů je proměnná v závislosti na typu trestného činu a není pravidlem, že se v každém true crime musí aktivně objevit všechny tři typy postav. V případě, že jedna z postav chybí, jiný sociální aktér o dané osobě poskytne potřebné informace.

Jedním z důležitých poznatků z procesu vzniku předložené diplomové práce je zjištění, do jaké míry byly moje představy o tomto žánru zkruslené. Za true crime

jsem totiž považovala vše, co se zabývalo zločinem, ať už dokument či rozhlasovou hru na motivy skutečného příběhu. Například podcast *Opravdové zločiny* sice mluvil o vraždách, zmizeních či únosech, avšak za true crime žánr bych ho zde v závěru práce, neoznačila. Důvodem by byla neaktivní – nedetektivní role autorek a pouhá rozprava nad rešerší. Podobně by tomu bylo i u seriálu *Historie českého zločinu* nebo *Stopy, fakta, tajemství*. U prvního z pořadů totiž chybí kritická postava vypravěče a kritická práce s materiály, která absentuje i u druhého pořadu. Postupně během analýzy jsem tedy pochopila, že auditivní žánr true crime je založen na poznacích dokumentární tvorby, jenž někdy užívá dramatizovaných prvků. Cíl práce se povedlo naplnit, jelikož se podařilo zpřesnit konvence auditivního žánru true crime.

Za podstatný aspekt práce považuji průběžnou akcentaci propojení dokumentární tvorby s etickými úskalími, které se k true crime neodmyslitelně vztahují. Z hlediska prezentace trestních činů, jejich obětí a dopadů události na rodinu je potřeba o daleko šetrnější zacházení se sociálními aktéry s ohledem na jejich bolest. Prvky audionaratologické analýzy poskytovaly interpretace z hlediska možností posluchačské percepce. Na několika místech jsem silně pracovala s pojmy fokalizace, hledisko, ale i s pojmem vypravěč. Referenční tituly skýtal kromě spektra užívaných konvencí i pohled na dvě produkce z odlišných kultur a nejednou vykazovaly porušení tradiční dokumentaristické konvence jako například vyvracení „jasných“ důkazů Sarou Koenig.

Auditivní true crime své posluchače přitahuje především díky práci s jednotlivými složkami audia, které se vzájemně prolínají a doplňují. V kombinaci se záhadným příběhem může být posluchač doslova usazen do křesla a vtážen na autentická místa zločinu společně s kriminalisty a dokumentaristou. True crime žánr mi taktéž ukázal, jak aktivně poslouchat různé rozhlasové pořady a čeho si u nich všímat. Jakým způsobem například hudba reflektuje daný případ? Nebo je užita v kontrastu? Jakým způsobem je zobrazen pachatel a oběť? Rozdíl ve své percepci auditivního true crime oproti audiovizi nacházím převážně v tom, že u sledování televizních true crime je moje aktivita nižší než u poslechu. Bezmyšlenkovitě přijímám to, co je mi nabídnuto, aniž bych podobně jako dokumentarista dané informace kriticky analyzovala. Při psaní diplomové práce jsem tak zažila nejedno velké dobrodružství a doufám, že mi můj posluchačský návyk vydrží co nejdéle.

9. Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

- Hátle, P. (2020a). *Pohřešovaná* [Audio podcast]. Audionaut. <http://audionaut.cz/podcasty/pohresovana/>.
- Hátle, P. (2020b, 8. dubna). Beze stopy (No.1) [Epizoda audio podcastu]. *Pohřešovaná*. Audionaut. <https://audionaut.cz/podcasty/pohresovana/>
- Hátle, P. (2020c, 8. dubna). Zase ti Koškovi (No.2) [Epizoda audio podcastu]. *Pohřešovaná*. Audionaut. <https://audionaut.cz/podcasty/pohresovana/>
- Hátle, P. (2020d, 15. dubna). Dítě, ne slečna (No.3) [Epizoda audio podcastu]. *Pohřešovaná*. Audionaut. <https://audionaut.cz/podcasty/pohresovana/>
- Hátle, P. (2020e, 22. dubna). Slavnosti piva (No.4) [Epizoda audio podcastu]. *Pohřešovaná*. Audionaut. <https://audionaut.cz/podcasty/pohresovana/>
- Hátle, P. (2020f, 29. dubna). Pohled druhé strany (No.5) [Epizoda audio podcastu]. *Pohřešovaná*. Audionaut. <https://audionaut.cz/podcasty/pohresovana/>
- Hátle, P. (2020g, 6. května). Holka v mém imbissu (No.6) [Epizoda audio podcastu]. *Pohřešovaná*. Audionaut. <https://audionaut.cz/podcasty/pohresovana/>
- Hátle, P. (2020h, 13. května). Tisíc stran (No.7) [Epizoda audio podcastu]. *Pohřešovaná*. Audionaut. <https://audionaut.cz/podcasty/pohresovana/>
- Hátle, P. (2020i, 20. května). Mapa a území (No.8) [Epizoda audio podcastu]. *Pohřešovaná*. Audionaut. <https://audionaut.cz/podcasty/pohresovana/>
- Serial. (n.d.). [Independent Community transcript of the podcast]. Adnan Syed Wiki. <https://www.adnansyedwiki.com/wp-content/uploads/2018/06/Serial-Podcast-Transcripts-of-All-Episodes-with-ToC.pdf>
- Koenig, S. (2014a). *Serial* [Audio podcast]. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one>

- Koenig, S. (2014b). The Alibi (No.1) [Epizoda audio podcastu]. *Serial*. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one/1/the-alibi>
- Koenig, S. (2014c). Breakup (No.2) [Epizoda audio podcastu]. *Serial*. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one/2/the-breakup>
- Koenig, S. (2014d). Leakin Park (No.3) [Epizoda audio podcastu]. *Serial*. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one/3/leakin-park>
- Koenig, S. (2014e). Inconsistencies (No.4) [Epizoda audio podcastu]. *Serial*. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one/4/inconsistencies>
- Koenig, S. (2014f). Route talk (No.5) [Epizoda audio podcastu]. *Serial*. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one/5/route-talk>
- Koenig, S. (2014g). The Case Against Adnan Syed (No.6) [Epizoda audio podcastu]. *Serial*. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one/6/the-case-against-adnan-syed>
- Koenig, S. (2014h). The Opposite of Prosecution (No.7) [Epizoda audio podcastu]. *Serial*. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one/7/the-opposite-of-the-prosecution>
- Koenig, Sarah. (2014i). The Deal With Jay (No.8) [Epizoda audio podcastu]. *Serial*. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one/8/the-deal-with-jay>
- Koenig, Sarah. (2014j). To Be Suspected (No.9) [Epizoda audio podcastu]. *Serial*. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one/9/to-be-suspected>
- Koenig, Sarah. (2014k). The Best Defense is a Good Defense (No.10) [Epizoda audio podcastu]. *Serial*. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one/10/the-best-defense-is-a-good-defense>
- Koenig, Sarah. (2014l). Rumors (No.11) [Epizoda audio podcastu]. *Serial*. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one/11/rumors>
- Serial: Season One (n.d.) *Serial*. [Audio podcast série]. WBEZ Chicago. <https://serialpodcast.org/season-one>

Pohřešovaná. (2020). Audionaut. <https://audionaut.cz/podcasty/pohresovana/>

Literatura

Reddit (2022). *A place to discuss Serial: The Podcast.* Reddit.
<https://www.reddit.com/r/serialpodcast/>

Altman, R. (1989). Sémanticko-syntaktický přístup k teorii filmu. *Illuminace*, 1(1), str.17-29.

Altman, R. (1999). *Film/genre.* British Film Institute.

[Aziliana]. (2018, 6. října). The oldest case of missing child in Czech Republic [příspěvek na online fóru].
https://www.reddit.com/r/UnresolvedMysteries/comments/9lx3o9/unresolved_disappearance_the_oldest_case_of/

Bachtin. M.M. (1975). *Román jako dialog.* Odeon. str. 222-223

Bechynková, L. & Krčmová, B. (2020-dosud). *Opravdové zločiny.* [Audio podcast].
<https://www.opravdovezlociny.cz/>

Berg. A.J. (2019). *The Case Against Adnan Syed.* [Online dokument]. HBO.
<https://www.hbo.com/the-case-against-adnan-syed>

Berlinger, J. (2021). *Crime Scene: The Vanishing at the Cecil Hotel* [Online dokument]. <https://www.netflix.com/title/81183727>

Bláha, I. (2014). *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (3. upravené vydání). Nakladatelství Akademie múzických umění.

Boháčková, K. (2020, 4. června). *Zasazovat svět do rámce jistot.* DOK.REVUE.
<https://www.dokrevue.cz/clanky/zasazovat-svet-do-ramce-jistot>

Boling, K. S. (2019). True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment?. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 17(2), str. 161-178

https://www.researchgate.net/publication/336487562_True_crime_podcasting_Journalism_justice_or_entertainment

Bruzzi, S. (2016). Making a genre: The case of the contemporary true crime documentary. *Law and Humanities*. 10 (2), str. 249-280.
https://www.researchgate.net/publication/310836560_Making_a_genre_The_case_of_the_contemporary_true_crime_documentary

Candra, R. (2020, 7. září) „Aby vás někdo nezalil do betonu.“ *Pohled do světa investigativních novinářů*. Seznam Zprávy.
<https://www.seznamzpravy.cz/clanek/muze-se-vam-stat-ze-vas-nekdo-zalije-do-betonu-nahlednete-do-sveta-investigativnich-novinaru-118396>

Cemetik (2022). *Hledat pravdu*. Mediální etika.
<https://www.medialnietika.cz/hledat-pravdu/>

Chignell, H. (2009). Documentaries and Features. In *Key concepts in Radio Studies*. Sage.

Coleman, J. (2010) *Hear today...Gone tomorrow* [Doktorská disertační práce, Birkbeck College, University of London]. Academia.
https://www.academia.edu/8951004/Hear_Today...Gone_Tomorrow_radio_dokumentary_in_the_digital_age

Krimi příběhy & Chill. (2021-dosud). [Audio podcast]. <https://anchor.fm/krimi-pbhy/episodes/1--dl-srie-KRIMI-PBHY--CHILL--Edmund-Kemper-ev7dkt>

Český rozhlas Dvojka. (n.d.a). *O pořadu Historie českého zločinu*.
<https://dvojka.rozhlas.cz/historie-ceskeho-zlocinu-6945272/o-poradu>

Český rozhlas Dvojka. (n.d.b). *O pořadu Kriminálka*.
<https://dvojka.rozhlas.cz/kriminalka-8287404/o-poradu>

Český rozhlas Dvojka. (n.d.c). *O pořadu Stopy, fakta, tajemství*. Dvojka.
<https://dvojka.rozhlas.cz/stopy-fakta-tajemstvi-6483239/o-poradu>

ele. (2019, 1. července). *Vražda na Šancích*. Radio vašeho kraje.
<https://regiony.rozhlas.cz/vrazda-na-sancich-7579712>

Fang, M. (2015, 2. března). *Uncommon Interview: Serial's Sarah Koenig (A.B. '90)*. The Chicago Maroon. <https://www.chicagomaroon.com/2015/03/02/119479/>

- Film a žánr. (n.d). <https://kfs.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/169/2020/12/zanr.pdf>
- Goldstein J.M. (2014, November 21). *The Complicated Ethics Of 'Serial,' The Most Popular Podcast Of All Time*. Think Progress. <https://archive.thinkprogress.org/the-complicated-ethics-of-serial-the-most-popular-podcast-of-all-time-6f84043de9a9/>
- Hanáčková A. (2010). *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990-2005*. Janáčkova akademie múzických umění.
- Hanáčková A. (2019, 28. února). *Matematika zločinu a veřejné služby*. DOK.REVUE. <https://www.dokrevue.cz/clanky/matematika-zlocinu-a-verejne-sluzby>
- Hodrová, D. & Trávníček, J. (2012). Michail Michajlovič Bachtin. Otázky literatury a estetiky. In. MACURA, Vladimír [ed.], *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. (str. 71–78). Brno: host. <https://service.ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Ot%C3%A1zky%20literatury%20a%20estetiky.pdf>
- Honsová, M. (2017). *Veřejnoprávní vs. soukromá média: svoboda žurnalistů*. [Bakalářská práce, Univerzita Karlova]. Digitální repozitář Univerzity Karlovy. <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/91585>
- Hrabal J. (2013). Narativní diskurz. In Kubíček, T., Hrabal, J., Bílek. P.A., *Naratologie strukturální analýza vyprávění*. Dauphin. (str.33-78)
- Huwiler, E. (2005). Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*, 3(1), str. 45-59. https://www.academia.edu/10410647/Storytelling_by_Sound_A_Theoretical_Frame_for_Radio_Drama_Analysis_Radio_Journal_International_Studies_in_Broadcast_and_Audio_Media_3_1_2005_45_59
- Janečková B. (2016-2022). *Historie českého zločinu*. [rozhlasový pořad]. ČRo Dvojka. <https://dvojka.rozhlas.cz/historie-ceskeho-zlocinu-6945272>

- Janečková, B. & Kočík, R. (2020). *Té noci pes neštěkal*. [rozhlisový dokumentární seriál]. Plus. <https://plus.rozhlas.cz/te-noci-pes-nestekal-poslechnete-si-oceneny-dokument-o-smrti-mafianskeho-bosse-z-8382017>
- [jking116]. (2022, 14. duben). Some good news for the people that believe Adnan innocent. I'm included. I've been waiting for some good news. [příspěvek na online fóru]. Reddit. https://www.reddit.com/r/serialpodcast/comments/u37atm/some_good_news_for_the_people_that_believe_adnan/
- Klíma. J. (2018). *Zločin jak ho pamatuju*. Andrej Šťastný
- Klíma J. & Miklica A. (2020a). *České podsvětí*. [Audio Podcast]. Seznam zprávy.
- Klíma J. & Miklica A. (2020b). Začalo to v Discolandu (No.1) [Epizoda audio podcastu]. *České podsvětí*. Seznam zprávy. <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/mafian-ktery-michal-striptyz-drogy-a-disco-jak-jonak-nastartoval-ceske-podsveti-111416>
- Kodex Českého rozhlasu. (n.d.). Rada Českého rozhlasu. <https://rada.rozhlas.cz/kodex-ceskeho-rozhlasu-7722382>
- Kozler, P. (2019, 19. prosince). *Bomba v Olomouci*. Radio vašeho kraje. <https://regiony.rozhlas.cz/bomba-v-olomouci-7408679>
- Krimi příběhy. (2021a, 12. dubna). *Sériový vrah Edmund Kemper, 1. část | KRIMIPŘÍBĚH* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=9FVV56RpXE4&ab_channel=KrimiP%C5%99%C3%ADb%C4%9Bhy
- Krimi příběhy. (2021b, 19. dubna). *1. díl série KRIMI PŘÍBĚHY & CHILL*. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=hMU2wd4rLg0&ab_channel=KrimiP%C5%99%C3%ADb%C4%9Bhy
- Kriminální případy Čech, Moravy a Slezska Regiony (2018-2019). [rozhlisový pořad]. Český rozhlas Regiony. <https://regiony.rozhlas.cz/kriminalni-pripady-cech-moravy-a-slezska-6946964>
- Kubíček, T. (2013). Příběh. In Kubíček, T., Hrabal, J., Bilek, P.A., *Naratologie strukturální analýza vyprávění*. Dauphin. (str.33-78)
- Kučera J. (n.d). *Filmový žánr*. Cinepur. <http://cinepur.cz/article.php?article=942>
- Lavoie, R. (2021, 24 března). *The 10 true-crime podcasts that changed everything*. Vulture. <https://www.vulture.com/article/best-true-crime-podcasts-ever.html>
- Media Studies @ Guilsborough Academy. (n.d). *Steve Neale Genre Theory*. <https://guilsboroughschoolmedia.wordpress.com/2017/08/26/steve-neale-genre/>

- Motal, J. (2019). *Analýza pořadu Matematika zločimu z hlediska dodržení zásad mediální etiky*. Katedra mediálních studií a žurnalistiky, Fakulta sociálních studií
- Mottl, S. (2010-dosud) *Stopy, fakta, tajemství*. [rozhlasový pořad]. Dvojka. <https://dvojka.rozhlas.cz/stopy-faktatajemstvi-6483239>
- Mottl, S. (2022a, May 23) *Černý partyzán. Strhující příběh Roma, který utekl z koncentračního tábora v Letech, aby vedl partyzánský oddíl*. Dvojka. <https://dvojka.rozhlas.cz/cerny-partyzan-strhujici-pribeh-roma-ktery-utekl-z-koncentracniho-tabora-v-7457332>
- Mottl, S. (2022b, March 7) *Žitkovské bohyně a kněz, který se zamiloval. Stanislav Mottl odhaluje příběh rebelujiho kněze Josefa Hofera*. Dvojka. <https://dvojka.rozhlas.cz/zitkovske-bohyne-a-knez-ktery-se-zamiloval-stanislav-mottl-odhaluje-pribeh-7457270>
- McHugh, S. (2016). How podcasting is changing the audio storytelling genre. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 14(1), 65-82. https://www.researchgate.net/publication/305728362_How_podcasting_is_changing_the_audio_storytelling_genre
- McLeish, R. (2005). Documentary and feature programmes. In *Radio production* (str. 264–275). Focal Press.
- Nichols, B. (2010). *Úvod do dokumentárního filmu*. Nakladatelství Akademie múzických umění a Jihlava, Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava.
- Nichols, B. (2016). Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. In *Speaking Truths with Film Evidence, Ethics, Politics in Documentary* (str. 34-50). University of California Press.
- O Českém rozhlasu (2021a, 24. listopadu). *Český rozhlas Dvojka*. Český rozhlas. <https://informace.rozhlas.cz/cesky-rozhlas-dvojka-7964352>
- O Českém rozhlasu. (2021b, 16. prosince). *Regionální stanice Českého rozhlasu*. Český rozhlas. <https://informace.rozhlas.cz/regionalni-stanice-ceskeho-rozhlasu-7964357>
- Ora R. (2018). Invisible Evidence: Serial and the New Unknowability of Documentary. In Llinares D., Fox N., Berry R, *Podcasting New aural cultures and digital media*. (str. 107-122). Palgrave Macmillan.

- Polák, M. (2019, August 7). *Nemluvte za nás. Od Autorek matematiky zločinu omluvu nechceme, ohradili se v Čro.* Aktuálně.cz. <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/matematika-zlocinu-prispiva-k-dobremu-jmenu-rozhlasu-tvrdi-v/r~5fcd4696b90b11e9b16b0cc47ab5f122/>
- Pollak, A. (2008). Analyzing TV documentaries. In Wodak R., Krzyżanowski M., *Qualitative discourse analysis in the social sciences*, (str.77-95).
- Ptáček. L. (2003). *Filmový chronotop.* Cinepur. <http://cinepur.cz/article.php?article=4>
- Redakce Evropa 2. (2007, 8. listopadu). *Evropa 2 jako životní styl.* Evropa 2. <https://www.evropa2.cz/clanky/evropa-2/evropa-2-jako-zivotni-styl-55928>
- Řezníčková, Z. (2018). *Pátrání po neviditelném vrahovi: podoby české rozhlasové detektivky.* Univerzita Palackého v Olomouci.
- Selva, J. & Almasi. S. (2022, 15. března). *Judge approves additional DNA testing in the case of Adnan Syed, subject of 'Serial' podcast.* CNN. <https://amp.cnn.com/cnn/2022/03/15/us/adnan-syed-judge-approves-new-dna-testing/index.html>
- Skopal, P. (1999). *Psát dějiny použití filmových žánrů.* IS MUNI. https://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Rick_Altman.txt
- Slívová, H. (2021, 8. dubna). *Že existuje šílený pár, který na venkově zabíjí důchodce? Tehdy to nikoho nenapadlo, říká Petr Hátle. O manželech Stodolových chystá film.* Vltava. <https://vltava.rozhlas.cz/ze-existuje-sileny-par-ktery-na-venkove-zabiji- duchodce-tehdy-nikoho-nenapadlo-8464191>
- Sodomková M. & Jensen B. (2018). *Matematika zločinu.* [Audio Podcast]. <https://matematikazlocinu.cz/>
- Spinelli, M., & Lance, D. (2019). The Truth about Serial: It's Not Really about a Murder. In *Podcasting: The audio media revolution.* (pp 175-198). Bloomsbury Publishing USA.
- Starkey, G. (2014). *Radio in context* (Second edition). Palgrave Macmillan.

- This American Life. (2022). <https://www.thisamericanlife.org/about>
- Todorov T. (1976). The origin of genres. In Berrong, R. M. *New Literary History*, 8(1), 159-170.
- Torres. L. (2021, 11. února). *7 questions we still have about Elisa Lam's death after watching 'Crime Scene: The Vanishing at the Cecil Hotel'*. Insider. <https://www.insider.com/elisa-lam-netflix-crime-scene-vanishing-at-the-cecil-hotel-2021-2>
- Trusinová M. (2020). *Zpověď*. [Audio podcast]. <https://prixbohemia.rozhlas.cz/zpoved-dokument-o-divce-kterou-v-detstvi-zneuzil-knez-8296629>
- Vaňura, M. (2020-dosud) *Kriminálka*. [rozhlasový pořad]. Dvojka. <https://dvojka.rozhlas.cz/kriminalka-8287404>
- Vaňura, M. (2020a, 14. října). *Lesní vrah. Zastřelil tři lidi a chystal se vstoupit se zbraní do metra*. Dvojka. <https://dvojka.rozhlas.cz/lesni-vrah-zastrelil-tri-lidi-a-chystal-se-vstoupit-se-zbrani-do-metra-8297901>
- Vedral, J. (2003). Prostor v rozhlasové hře. In Vedral J., Vedral H. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. (str. 174-192). Nakladatelství Větrné mlýny.
- Zabilanský, T. (2007). *Filmové žánry*. 25fps. <http://25fps.cz/2007/filmove-zanry%E2%80%93definice-typy-priklady/>

NÁZEV:

Žánrové konvence true crime v auditivním prostředí

AUTOR:

Bc. Romana Kopřivová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Diplomová práce se zaměří na definici žánrových konvencí v žánru true crime, a to specificky v prostředí rozhlasové auditivní tvorby a podcastů. Na základě žánrové analýzy podle televizní a filmové teorie (Butler, Bruzzi, Nichols) stanoví autorka konvence žánru v auditivním prostředí s důrazem na nonfikční pořady. Přihlédne přitom i k audionaratologickým prvkům analýzy a prozkoumá, jaká specifika generuje auditivní narativ ve sledovaném žánru. Referenčními tituly budou podcasty *Serial* (Sarah Koenig, USA) a *Pohřešovaná* (Petr Hátle, ČR). Vnitřní žánrovou diverzitu demonstruje autorka na různých podobách žánru true crime v českém auditivním prostoru.

KLÍČOVÁ SLOVA:

true crime, žánrové konvence, nonfikční pořady, rozhlas

TITLE:

Genre Conventions of Audio True Crime

AUTHOR:

Bc. Romana Kopřivová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

ABSTRACT:

The thesis will focus on the definition of the genre conventions in the true crime genre, specifically in the environment of radio audio production and podcasts. Based on a genre analysis following the television and film theory (Butler, Bruzzi, Nichols), the author will establish genre conventions in the auditory environment with an emphasis on nonfiction programs. In doing so, she also takes into account the audio-narratological elements of the analysis and explores what specifics are generated by the auditory narrative in the genre under study. The reference titles will be the podcasts *Serial* (Sarah Koenig, USA) and *Missing* (Petr Hátle, Czech Republic). The author will demonstrate the internal genre diversity by looking at different forms of the true crime genre in the Czech auditory space.

KEYWORDS:

true crime, genre conventions, nonfictional shows, radio