

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Americký televizní mockumentary sitcom – analýza televizní formy

Magisterská diplomová práce

Ondřej Kopřiva

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

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně, s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 24. června, 2014

.....

Ondřej Kopřiva

Děkuji Mgr. Jakubu Kordovi, Ph. D. za trpělivost a odborné vedení práce.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Literatura, Prameny, Metodologie a Terminologie.....	9
2.1 Literatura.....	9
2.1.1 Metodologické Publikace.....	9
2.1.2 Publikace o mockumentary.....	11
2.2 Prameny	13
2.3 Metodologická východiska	15
2.4 Terminologie a ediční poznámka	18
3. Mockumentary jako dokumentární žánr	21
4. Mockumentary jako komediální žánr	27
5. Definice mockumentary	33
6. Narativní analýza	40
6.1 Narativní schéma sitcomu.....	40
6.2 Znělka	44
6.3 Promluvy do kamery.....	45
6.4 Zpětná vazba	47
6.5 Zařazení v rámci televizního toku.....	50
6.6 Epizoda <i>Takové moderní rodinky</i> – “Caught in the act“ S02E13	56
6.7 Epizoda <i>Arrested Development</i> – “Pier pressure“ S01E10.....	57
7. Stylová analýza	58
7.1 Herectví.....	58
7.2 Mizanscéna	62
7.3 Zvuk	65
7.3.1 Zvuková stopa smíchu	66
7.3.2 Voice-over.....	68
7.3.3 Hudba.....	70
7.4 Obraz.....	71

7.4.1 Reakční záběr.....	75
7.5 Střih.....	77
8. Závěr	79
9. Summary	81
10. Obrazová příloha.....	82
11. Seznam použité literatury.....	89
12. Anotace	102

1. Úvod

Smazávání rozdílu mezi fakty a fikcí se zdá být jedním z dlouho trvajících trendů ve filmu, literatuře a televizi. Jedním z příkladů tohoto trendu je také žánr ‘mockumentary’, předmět této práce. Jedná se o fikční vyprávění, které však přejímá postupy a formu dokumentárního filmu. Pro specifický předmět svého zkoumání jsem si záměrně vybral jeden z nejstarších televizních žánrů – sitcom. Ten se natáčí a objevuje v televizním vysílání již od jeho počátků a dokazuje jeho adaptabilitu, a to jak na proměňující se společenské podmínky v rovině tematické, tak i v rovině formální, což dokazuje právě mockumentary. Tento žánr se začíná objevovat i v českém televizním prostředí, již na podzim roku 2014 je naplánována premiéra česká verze jednoho z průkopnických mockumentary - sitcomu *Kancl*.

V první části práce představím, kromě literatury, ze které jsem při psaní práce čerpal, také teoretické koncepty, se kterými pracuji, a rovněž svou metodologii, která je v zásadě žánrovou analýzou. Ve dvou kapitolách vymezím mockumentary na základě dvou žánrů ze kterých čerpá – dokumentu a komedie. Na základě těchto kapitol a také na pozadí střetu různých pojetí tohoto fenoménu různými autory pak definuji ústřední termín práce – ‘mockumentary’. Vysvětlím původ termínu a také důvod, proč z množství nabízených termínů užívám právě tento. Věnuji se také rozdílům a podobnostem, které mockumentary pojí s dokumentárním filmem a problematizují pojetí tohoto vztahu jen jako parazitní formy. Vycházím z předpokladu, že obsah je nutně zakódován ve formě díla a proto se v druhé části práci budu věnovat nejdříve narativní a poté stylové analýze. Cílem práce tak bude prvky mockumentary, které jsou pro tento žánr specifické, určit a podrobně vysvětlit jejich funkci v tomto žánru.

Ve své práci se zaměřím především na dva americké sitcomy *Arrested Development* (2003-2006, 2013) a *Taková moderní rodinka*¹ (*Modern Family*) (2009 -), které v rámci tohoto tradičního televizního žánru, zobrazují prostředí rodiny. Tyto seriály byly vybrány na základě toho, že na nich lze popsat různý přístup k mockumentary praktikám. Práce zahrnuje ve své druhé části narativní analýzu a stylovou analýzu obou seriálů. Seriály zařadím do kontextu televizního vysílání,

¹ Český název pořadu tak upomíná na československý proto-sitcom *Taková normální Rodinka* (1971) Fan Vavřincové.

protože jde o jeden z určujících faktorů pro recepci televizního pořadu. Věnuji se i analýze znělky pořadu, která jakožto jeden z prvních signálů pro diváka informuje o žánru pořadu a nastavuje divácká očekávání. Tyto dva aspekty zkoumám právě s ohledem k tomu nakolik je žánrová profilace mockumentary, hybridního žánru, zřetelná. Zaměřuji se na příklady, které dokazují žánrovou výlučnost mockumentary. V narativní analýze se také věnuji prvkům, které jsou převzaty z dokumentárního filmu – jde o promluvy do kamery a či absenci reakce na natáčení dokumentu, či jeho výsledný produkt. Ve stylové analýze pak zkoumám vliv zvukové stopy smíchu, tradičního signálu sitcomu, a to i přesto, že s ní oba seriály nepracují, takže se zaměřuji na jejich snahu tento prostředek nahradit. Věnuji se také dalšímu výraznému prvku mockumentary- snímání ruční kamerou a pohledů aktérů přímo do kamery. Tato část obsahuje i rozlišení hereckého projevu, které se v tomto žánru potýká se střetem dvou protichůdných tendencí - sitcomové, ve které je kladen důraz na expresivitu gest a opakovaných frází na jedné straně a dokumentární na straně druhé, kde se sociální aktéři chovají realisticky a uměřeně.

Takovou moderní rodinku vysílá od roku 2009 stanice ABC, spolu s rostoucím ratingy sledovanosti během prvních tří sezón, se seriál dočkal i několika ocenění Emmy a jednoho Zlatého Glóbu.² V České republice se seriál vysílal na kanálech HBO Comedy a Prima Family. Formát seriálu se také prodal do Chile, kde se bude vysílat jako *Familia Moderna* na stanici MEGA.³ V posledních čtyřech letech jde také o třetí nejpopulárnější sitcom, v americké televizi.⁴

U *Arrested Development* je produkční historie seriálu poněkud složitější. Roku 2003 měla premiéru první sezóna na stanici Fox s 22 epizodami, a zisk Emmy za nejlepší komediální seriál po první sezóně, vedl k důvěře stanice a objednání další sezóny. Klesající ratingy však přiměly stanici v následujících dvou sezónách k postupnému snižování počtu epizod,⁵ což v roce 2006 vyústilo v neobjednání další

² Seriál získal čtyřikrát za sebou cenu Emmy pro nejlepší komediální pořad, a navíc toto ocenění obdržely i dvakrát Eric Stonestreet a Julie Bowen a jednou Ty Burrell. WIKIPEDIA. 2001. "*Modern Family*" [online]. [cit. 20. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <https://en.wikipedia.org/wiki/Modern_Family>.

³ Seriál přejímá scénáře epizod MF, i když zápletka s adoptováním dítěte párem stejného pohlaví musela být změněna, jelikož je toto v Chile nelegální. WIKIPEDIA. 2001. "*Modern Family (Chile)*" [online]. [cit. 11. 03. 2014]. Dostupné z WWW: <http://es.wikipedia.org/wiki/Modern_Family_%28Chile%29>.

⁴ Na prvních dvou místech jsou *Teorie velkého třesku* a *Jak jsem poznal vaši matku*. WIKIPEDIA. 2001. "*Sitcom*" [online]. [cit. 03. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Sitcom>>.

⁵ Nejdřív na 18 u druhé sezóny a poté na 13 u třetí sezóny.

sezóny. Vzhledem k přetrvávající popularitě mezi fanoušky, po několika letech spekulací ze strany tvůrců ohledně filmu, vznikla čtvrtá řada (o 15 epizodách) produkovaná streamovací službou Netflix, která publikovala celou řadu najednou v květnu 2013.⁶ S prodlouženou stopáží jednotlivých epizod, seriál prošel i změnou struktury vyprávění, kdy se epizody soustředí na jednotlivé postavy a méně na jejich vzájemnou interakci s ostatními členy rodiny jako tomu bylo v předešlých sezónách.⁷

Oba seriály jsou vyráběny stejnou produkční společností 20th Century Fox Television, přičemž AD se vysílala na stanici FOX, MF ale byla prodána stanici ABC. Na obou seriálech tak pracovali stejní autoři, např. scénárista Abraham Higginbotham napsal 5 epizod AD a 10 epizod MF, což vede k některým intertextovým narážkám mezi oběma seriály.⁸

⁶ Jedná se o druhý seriál produkovaný službou Netflix, který byl publikován celý najednou, prvním byl v únoru 2013 *House of Cards*. WIKIPEDIA. 2001. "*Arrested Development (TV series)*" [online]. [cit. 20. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Arrested_Development_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Arrested_Development_(TV_series))>.

⁷ Toto je ale do jisté míry zapříčiněno i faktem, že velká část herců měla závazky k jiným natáčením a tak produkce musela pečlivě plánovat, kdy s jakým hercem mohou natáčet. PONIEWOZIK, James. Time. "It's Not TV. It's Arrested Development" [online]. [cit. 20. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2143009,00.html>>

⁸ Zejména ve čtvrté sezóně AD se objevuje několik narážek na MF, která je vnímána jako, že vzala koncept AD a přiblížila jej mainstreamovému divákovi. GOB je opakovaně dotazován, jestli není jeho přítelkyně Julie Bowen (herečka, která v MF hraje postavu Claire) a Maeby jako producentka navrhuje seriál o rodině v 21. století. Naopak u MF v epizodě S04E24 „Goodnight Gracie“ řekne Claire, že udělala velkou chybu – použije tedy stejnou větu, jako je populární hláška postavy z AD – GOBa. Tato epizoda byla navíc vysílána čtyři dny před premiérou čtvrté sezóny AD na Netflixu.

2. Literatura, Prameny, Metodologie a Terminologie

Cílem této kapitoly je představení literatury, ze které jsem při psaní práce vycházel s důrazem na to, v jakých ohledech byla pro tuto práci důležitá. Literatura je tak rozčleněna do dvou podkapitol, přičemž v první jsou tituly, ze kterých jsem čerpal svou metodologii a v druhé představuji literaturu přímo k tématu mockumentary. V oddílu Prameny uvedu, s jakými prameny budu ve své práci pracovat a také zdůvodním svůj výběr typické epizody, kterou zkoumám v narativní a stylové analýze. Představím svá metodologická východiska, která jsem použil při psaní analytické části práce. V poslední části této kapitoly představím a zpřesním termíny, se kterými budu dále v práci operovat. Jde zejména o ústřední termín mockumentary, ale také další terminologická specifikace, která provázejí psaní o televizi – zejména forma seriality a s ní související vymezení termínů seriál a série, které jsou často zaměňovány.

2.1 Literatura

2.1.1 Metodologické Publikace

Základní kniha, ze které jsem při psaní práce čerpal, byla *Umění filmu*⁹ Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, nastolující základní rámec analýzy audiovizuálního díla. Bordwell s Thompsonovou seznamují se srozumitelným systémem analýzy filmu a zároveň představují terminologii k ní užívanou. Film vnímají jako propojený systém, kde jednotlivé složky spolupracují na působení na diváka. Každé ze složek (zvuk, kamera, mizanscéna) se věnují zvlášť a na příkladové analýze filmu, zkoumají práci s konkrétním prostředkem (kamera u snímku *Collateral*, či zvuk u snímku *Dokonalý trik*). Stejný způsob jsem zvolil i při stylové analýze v rámci této práce, přičemž se nesnažím naznačit, že tyto složky působí izolovaně, ale lépe se izolovaně analyzují. Zkoumané filmy posuzují autoři v celku, nikoliv na příkladu vybraných scén. Na tento představený způsob analýzy navazuje

⁹ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha : AMU, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

ve svých publikacích Jeremy G. Butler, který se věnuje už přímo televiznímu prostředí: *Television: Critical Methods and Applications*¹⁰ a *Television Style*.¹¹

První z nich *Television: Critical Methods and Applications*, se zaměřuje na způsob zkoumání a analýzy televize, a popisuje mimo jiné i způsob textové analýzy televizních pořadů, poukazováním na to, kterým prvkům při této analýze věnovat pozornost. Butler se v této knize věnuje také narativní složce televize, od segmentace televizního toku až po roli herců na vytváření narativu. Přestože už tato kniha obsahuje část týkající se rozboru televizního obrazu a zvuku, tak toto téma rozpracoval Butler dále v samostatné knize z roku 2009 - *Television Style*. Ta se věnuje, jak již název naznačuje, otázce televizního stylu, který sebou přináší určitá specifika dané formátem vysílání. Butler se zde věnuje několika televizním žánrům (od soap-opery přes sitcom až po reklamu), které analyzuje na základě jejich, pro daný žánr, specifického nakládání s obrazem a zvukem. Využil jsem zejména jeho analýzu sitcomu, který byl donedávna determinován také specifickým způsobem produkce (více-kamerovým systémem), jež ovlivňoval řadu stylistických prvků, od přesnosti rámování, po možnosti stříhové skladby, který je však v rámci mockumentary opouštěn a také zvukovou stopou smíchu, odvíjejícího se od natáčení před živým publikem. Poslední publikací, z níž jsem vycházel při samotné analýze, byla kniha Richarda Dyera *The Stars*¹² jež se zabývá analýzou hereckého projevu. Dyer se v knize věnuje mimo jiné i samotné konstrukci fikční postavy a rozpracovává jednotlivé kategorie (jméno, vzhled, objektivní korelát, promluva postavy, promluva ostatních postav, gesta, akce...).

Pro vymezení mockumentary ve vztahu k dokumentu jsem čerpal z knihy Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*.¹³ Jedná se, podobně jako v případě Bordwelloy publikace, o základní literaturu k danému tématu, která nastoluje a popisuje nástroje chápání dokumentárního filmu. Nichols zde definuje šest základních módů dokumentárního filmu (poetický, výkladový, observační,

¹⁰ BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 1st edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. 512 p. ISBN 0-8058-5415-0.

¹¹ BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. 1st edition. London and New York : Routledge, 2010. 248 p. ISBN 0-415-96512-8.

¹² DYER, Richard. *The Stars*. 2nd Revised edition. London: BFI Publishing. 256 p. ISBN 978-0851706436.

¹³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU a JSAF, 2010. 320 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

participační, reflexivní a performativní). S těmito způsoby, které mohou dokumenty kombinovat, pracuje ve svých publikacích o mockumentary i Craig Hight. Nichols si také klade otázky o míře zapojení autora do procesu tvorby dokumentárního filmu, v čele s jedním z klíčových problémů - míře manipulace. Jeho knihu tak lze chápat, jako pojednání o tématu dokumentárního filmu, jak z estetického, tak i z etického hlediska. Pro část vymezující mockumentary v rámci žánru sitcomu jsem využil knihu Brett Millse *The Sitcom*.¹⁴ Tato kniha, od autora, který se tomuto tématu věnuje dlouhodoběji, vychází primárně z britského prostředí a analyzuje proměny žánru sitcomu v posledních letech. Pro mne byla přínosná v tom, že ve svém textu staví do popředí hybnou sílu žánru – komický záměr, který je spojujícím prvkem sitcomu a který zůstává zachován i když je signalizován odlišně, i v mockumentary. Tento záměr byl dříve nejjasněji signalizován zvukovou stopou smíchu, čímž tak sitcom v sobě již obsahoval způsob své recepce – smích. Tento prvek u mockumentary chybí, a proto tvůrci pracují s jinými způsoby, jak komiku signalizovat divákovi.

2.1.2 Publikace o mockumentary

Následující kapitola není v žádném případě vyčerpávající bibliografií k tématu mockumentary, již z toho důvodu, že mým zaměřením byla práce orientovaná na televizní prostředí, přičemž značná část vydané literatury k tomuto tématu se věnuje primárně filmům. Autorem, který se mockumentary formě věnuje soustavněji je Craig Hight a v této práci tak čerpám z jeho knih *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*¹⁵ (se spoluautorkou Jane Roscoe) a *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*,¹⁶ z roku 2010, která na ni navazuje a omezuje pole zkoumání právě jen na televizní mockumentary. V první z knih, která vyšla v roce 2002, bylo mockumentary v době jejího vydání stále ještě

¹⁴ Mills v knize vychází mimo jiné i z rozhovorů s tvůrci sitcomových pořadů v britském prostředí. MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. 160 p. ISBN 978-0748637522.

¹⁵ HIGHT, Craig, ROSCOE, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2001. p. 1. ISBN 978-0-7190-5641-3.

¹⁶ HIGHT, Craig. *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2010. p. 17. ISBN 978-0-7190-7317-5.

velmi novým formátem, takže se Hight věnuje jeho vymezení vůči dokumentárnímu filmu a definuje jej jako diskurz, který je již ze své podstaty kritický vůči dokumentu, tím, že vznáší otázky o jeho povaze. V této knize dělí autor mockumentary texty do třech kategorií (parodie, kritika a dekonstrukce), kdy bere v potaz záměry tvůrců, povahu a míry apropriace dokumentárních kódů a stupeň reflexivity, který vyvolávají u publika. Svá tvrzení dokládá na případech filmů *Fallové (The Falls)* Petera Greenaway, či *Záhada Blair Witch*. V druhé knize se Hight věnuje tématu mockumentary v televizním prostředí, i když v úvodu zmíní i historii napříč ostatními médii (např. rádiové vysílání *Války světů* Orsona Wellse či propagační kampaň filmu *Záhada Blair Witch*, zahrnující internetové stránky a doprovodné televizní mockumentary). Televizní prostor s vysokou segmentací, intertextovostí a způsobem recepce popisuje jako ideální prostor pro mockumentary. Hight v rámci probírání jednotlivých aspektů televizního mockumentary užívá příklady televizních mockumentary seriálů a začleňuje tak jejich textové analýzy, vždy ke konkrétnímu tématu. V této knize se zabývá letmo mimo jiné i právě AD,¹⁷ i když jej nepovažuje za plnohodnotné mockumentary.¹⁸ Hight v knize problematizuje jednotlivé aspekty mockumentary (zpětná vazba aktérů na vysílání pořadu, přítomnost dokumentaristy) na konkrétních televizních seriálech i epizodách seriálů, který si mockumentary diskurz ‘vypůjčí’ jen pro speciální epizody. Ve své práci tak odkazují k jeho kritickým konceptům. V knize rozlišuje také další hraniční televizní formy jako reality-tv, video deníky či docu-soapy.

Hightovu knihu stavím v kapitole definující pojem mockumentary proti publikaci Alexandry Juhaszové *F is for Phony: Fake Documentary and Thruth's Undoing*,¹⁹ kde pracují zejména s textem Alisa Lebow „Faking What? Making a Mockery of Documentary“. Lebowá má problém již se samotným názvem ‘mockumentary’ a vrací diskuzi k faktoru vztahování k realitě jak mockumentary textů, tak i dokumentů. Kniha má také širší záběr než Hightova, protože jejím ústředním tématem je nakládání s pravdou v rámci dokumentu, kdy tak přirozeně začleňuje do oblasti svého zkoumání i mockumentary. Mockumentary formou se

¹⁷ Přičemž MF se nevěnuje nejspíše proto, že v době vydání se seriál teprve začal vysílat.

¹⁸ Tomuto rozlišení se dále věnuji v definici mockumentary.

¹⁹ JUHASZ, Alexandra, LERNER, Jesse. *F is for Phony: Fake Documentary and Thruth's Undoing*. 1st edition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 244 p. ISBN 978-0816642519.

také zabývá italská badatelka Cristina Formenti v knize *Il mockumentary: La fiction si maschera da documentario*,²⁰ které jsem však díky své nedostatečné jazykové výbavě nevyužil. Odborná monografická práce zaměřené na žádný z těchto seriálů dosud nevznikly, což lze částečně přičíst i faktu, že se jedná o relativně nové seriály. Podrobněji byly zkoumány jen v rámci kapitol například AD v Hightově knize *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play* či aspekt product placement v MF probíraný v knize *How To Watch Television*.²¹ K jednotlivým seriálům vznikly také čistě populární publikace.²² To bylo také jedním z důvodů, které mne vedly ke zkoumání těchto seriálů, jelikož odborná literatura o mockumentary se téměř výhradně zaměřuje na seriál *Kancl*.²³

2.2 Prameny

Primárním zdrojem pro mne budou seriály²⁴ *Arrested Development* a *Modern Family*, z americké televizní produkce přičemž přihlédnuto k dalším mockumentary seriálům i filmům.²⁵ V rámci práce budu příležitostně čerpat i ze sekundárních

²⁰ Autorka knihu rozděluje do dvou kapitol, kdy se v první části zabývá obecným fenoménem ‚mockumentary‘ a v druhé části se věnuje analýze filmových mockumentary *Forgotten Silver*, *Záhada Blair Witch* a *Hraje skupina Spinal Tap*. FORMENTI, Christina. *Il mockumentary: La fiction si maschera da documentario*. 1 ed. Milano: Mimesis Edizioni, 2013. ISBN 978-88-5751-918-0.

²¹ SANDLER, Kevin. Modern Family: Product Placement. In THOMPSON, Ethan (ed.), MITTELL, Jason (ed.). *How To Watch Television*. 1st edition. New York: NYU Press, 2013. pp. 253-261. ISBN 9780814763988.

²² Jedná se o *Arrested Development: And That's Why . . . You Always Leave a Note* LECZKOWSKI, Jennifer (ed.). *Arrested Development: And That's Why . . . You Always Leave a Note*. 1st edition. Philadelphia: Running Press, 2013. 144 p. ISBN 978-0-7624-5255-2. a *Modern Family: Wit and Wisdom from America's Favorite Family* *Modern Family: Wit and Wisdom from America's Favorite Family*. 1st edition. New York: Hyperion, 2012. 288 p. ISBN 978-1401324759. (bez editora – autoři uvedeni Writers of Modern Family), obsahující fotky herců s populárními ‚hláškami‘ ze seriálu, dokazují tak popularitu obou seriálů, ale žádné nové informace nepřinášejí. Zajímavé však jsou ve způsobu, jakým se vztahují k postavám. Zatímco publikace AD přináší úryvky ze scénáře, kdy je každá promluva vyznačena od koho z fikčního svět seriálu pochází, tak publikace o MF je složena z textů, které jako by byly napsány určitou fiktivní postavou ze seriálu. Takže zatímco AD tak v textu citacemi scénáře přiznává fikční status, MF pokračuje hrou na skutečnost i v tomto paratextu. Do stejné kategorie - populárního textu, patří i kniha *Arrested Development and Philosophy: They've Made a Huge Mistake* Kniha vyšla v rámci edice, kdy dalšími zkoumanými díly bylo *Panství Downtown*, *Teorie Velké třesku* či *Big Lebowski*. PHILLIPS, Kristopher G.(ed.), WISNEWSKI, Jeremy J (ed.). *Arrested Development and Philosophy: They've Made a Huge Mistake*. 1st edition. New York: John Wiley & Sons, Inc, 2011. 272 p. ISBN 978-0470575598., které přestože se název snaží navodit serióznější zdání, jde jen o opakování a popisování scén a příběhových linií ze seriálu, které nemá mnoho společného s akademickým zkoumáním.

²³ Tomuto seriálu se věnuje ve své případové studii i jedna ze dvou diplomových prací, které na téma mockumentary zatím v českém prostředí vznikly. Hrnčiar ve své práci volí historiografický přístup, začínající od radiové adaptace *Války světů* Orsonem Wellesem, jež využívala rámec radiového zpravodajství, poté pokračuje *Občanem Kanem* a jeho využití postupů filmového týdeníku, pokračuje ranými filmy Woodyho Allena *Seber prachy a zmiz* a *Zelig*. HRNČIAR, Peter. *Mockumentary: stieranie žánrov v televíznej a filmovej tvorbe*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta. Brno: Masarykova Univerzita, 2013.

²⁴ I když se v rámci stylové a narativní analýzy věnuji zejména vybrané typické epizodě, tak beru v potaz všechny odvysílané epizody obou seriálů v době dokončení práce. Jde tedy 4 sezóny u AD (celkem 68 epizod) a 5 sezón u MF (celkem 120 epizod).

²⁵ Vzhledem k tomu, že v České republice zatím mockumentary seriál nevznikl, tak je práce omezena jen na pořady z anglo-amerického prostředí. V době psaní práce se však již natáčí česká verze *Kanclu*, a český divák je s mockumentary obeznámen

pramenů, ať už vytvořených samotnými tvůrci seriálu (promo ukázky, bonusové materiály na DVD, rozhovory s tvůrci, webová propagace) tak i ze strany fanoušků (diskuze o seriálu, fan-art).

Vzhledem k faktu, že se v práci zabývám analýzou televizních seriálů, které mají mnoho epizod od různých režisérů a scénáristů a v průběhu sezón u nich může docházet k proměně stylu seriálu,²⁶ tak jsem během analýzy, v druhé části práce, pracoval s typickou epizodou.²⁷ Při jejím výběru jsem si stanovil několik kritérií, které tato epizoda měla splňovat. Automaticky jsem vyloučil pilotní epizody seriálů, kdy se styl jednotlivých seriálů teprve hledá.²⁸ Dále jsem vyloučil i finále jednotlivých sezón, které s sebou přináší zvýšené produkční náklady²⁹ a nelze je považovat za typické epizody, stejně jako první epizody nových sérií, které mají za cíl přilákat po letní pauze diváky zpět a tak se tvůrci často snaží zaujmout neobvyklými prvky. Vyloučeny jsou také epizody odehrávající se v návaznosti na některý svátek (Díkůvzdání, Halloween), jež také vybočují z řady, svým tematizováním tradic daného svátku. Vyloučil jsem také epizody odvysílané v listopadu, vzhledem k v práci zmiňovaným „náletům“.³⁰ Posledním faktorem, ke kterému jsem při výběru epizody přihlédl, bylo spolu-autorství showrunnera, kterého považuji stejně jako Butler za autora televizních seriálů,³¹ na dané epizodě.

díky filmům Petra Zelenky, *Visací zámek 1982 – 2007* (1993), *Mňága - Happy End* (1996) a *Rok d'ábla* (2002), kterým se věnoval ve své práci Ondřej Sabol. SABOL, Ondřej. *Mystifikační hudební dokumenty Petra Zelenky*. Bakalářská práce, Pedagogická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012.

²⁶ Například 4. sezóna AD kvůli odlišnému způsobu distribuce streamovací službou Netflix.

²⁷ Neznamená to však, že bych zredukoval celý seriál na tuto jedinou epizodu. V příslušných místech odkazují i k jiným epizodám.

²⁸ A proto tak často pracují na pilotních epizodách slavní režiséři, Martin Scorsese – *Mafie v Atlantic city (Boardwalk Empire)* nebo David Fincher – *House of Cards*, kdy kromě zaštitění slavným jménem, které lze využít v propagaci pořadu, nastaví styl seriálu, ve kterém pak další režiséři pokračují. V případě sitcomů se často pilotní epizoda promítá stanici, a na základě jejího úspěchu se objednávají další epizody.

²⁹ Finále MF se tak často odehrávají na dovolené, jak dokládají i samotné názvy epizod např. S01E23 „Hawaii“ či S05E20 „Australia“.

³⁰ Tzv. ‘Sweeps’ - období ve kterém se měří podrobně sledovanost televizních pořadů, na jejímž základě se pak určuje cena reklamy pro inzerenty. Toto období provází snaha televizních stanic zvýšit krátkodobě sledovanost svých pořadů různými prostředky. FLETCHER, Dan. TIME. 2009. " A Brief History Of Sweeps Week " [online]. [cit. 13. 01. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1883157,00.html> >.

³¹ Butler definuje showrunnera jako „producenta zodpovědného za pokračující produkci seriálu“, což je role, kterou plní u AD Mitchell Hurwitz, a Steven Levitan (spolu s Christopherem Lloydem) u MF. Tato funkce je institucionalizována uvedením showrunnerů v úvodních titulcích – nejčastěji titulkem „created by“ „vyvinuto, vytvořeno“. Stejně jako u výběru typické epizody, zmiňují, že pro mě showrunner není jediným a výhradním autorem seriálu, i když v práci operují nejčastěji s ním. Ve stylové analýze pracuji i s vyjádřeními i dalších členů štábu – od kameramana Jamese Hawkinsona, či hudebního skladatele Davida Schawrtze u AD až po produkčního designéra Richarda Berga a střiháčku Ryan Case u MF. BUTLER, Jeremy G.

Vybranými epizodami, tak jsou u AD S01E10 „Pier Pressure“ (napsaná Mitchellem Hurwitzem a Jim Vallelym) u MF S02E13 „Caught in Act“, jejímž spolu-scénáristou je Steven Levitan.

2.3 Metodologická východiska

Mou metodou bude popis a interpretace jednotlivých prvků, ze kterých je složeno zkoumané dílo. Cílem bude textový rozbor seriálu, zahrnující narativní i stylovou analýzu vybraných seriálů na základě analýzy vybrané typické epizody. Tato práce tak bude v podstatě žánrovou analýzou, kdy kategorii mockumentary vymezím na základě společných rysů, jeho specifického nakládání s distribucí narativních informací (začlenění rozhovorů pro kameru) a stylovými postupy přičemž zkoumaný text nemusí nutně splňovat všechny podmínky žánru, aby byl do daného žánru zařazen. Tento postup může být obviněn z rozměňování žánrových kategorií, nicméně jeho předností je, že dovoluje obsáhnout i minoritní zástupce žánru. Příkladem toho je přístup k AD, jež díky tomu, že nevyužívá rozhovory do kamery, není některými autory řazen do mockumentary kategorie. Žánr tak není tvořen pouze úzce vyprofilovanou skupinou kanonických zástupců žánru, splňující všechny identifikované prvky žánru, ale i zástupci, sdílejícím jen část jeho definičních prvků. Jak píše Korda: „Znalost žánrových typů a jejich konvencí je také součástí výbavy většiny běžných konzumentů. Obeznamenost se žánrem funguje nejen jako zdroj diváckého očekávání podoby textu, vývoje zápletky apod., ale na prvotní úrovni výrazně pomáhá i při rozhodování, zda vůbec daný text/program přijmout – číst, sledovat, poslouchat.“³²

Tím, že u mockumentary stojí v popředí snaha napodobit dokumentární film, který však sám o sobě neexistuje pouze v jediném způsobu provedení, tak v jeho důsledku i mockumentary žánr, který z něj čerpá, nemá jediný ustanovený vzorec. V žánrové analýze, vycházím z koncepce Jean-Marie Schaeffera,³³ jejíž poslední dva

Television: Critical Methods and Applications. 1st edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. p. 368. ISBN 0-8058-5415-0.

³² KORDA, Jakub. „Televizní žánry“. *Cinepur* 39. Praha: FAMU a Sdružení přátel Cinepuru, 2005. s. 20. ISSN 1213-516X.

³³ Jde o francouzského filozofa, jehož původní dílo *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* z roku 1989, se mi nepodařilo dohledat a tak čerpám z článku Jakuba Kučery, jež z něj vychází. KUČERA, Jakub. *Cinepur*. 2014. "Filmový žánr" [online]. [cit. 10. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=942>>.

prvky posléze rozpracoval i Rick Altman, a jeho systému pěti rovin, na základě kterých je žánr vymezen. Jde o roviny vypovídání, určení, funkce, sémantické a syntaktické.

V rovině vypovídání vyvstává rozdíl mezi mockumentary jako fikčním žánrem a dokumentem jako žánrem ne-fikčním. Kučera to shrnuje do jednoduché otázky, jíž se ptáme po povaze filmu: „lze vypovídajícímu položit otázku ‚je to pravda?‘ (dokumentární film), nebo je tato otázka nepodstatná (fikce)?“.³⁴ Rovina určení se zaměřuje na to, komu je dílo určeno. Například žánrové odlišení dvou animovaných seriálů jako *Rychlá rota* a *Městečko South Park* se liší v tom, jakému publiku jsou primárně určeny – zatímco pro první z nich jsou cílovým publikem děti, druhý je určen pro starší publikum. Tento aspekt lze tak potažmo vztáhnout i k programovému schématu, kdy se tyto dva pořady vysílaly každý v jiném časovém slotu, na základě toho, kdo je v danou denní dobu typickým divákem, *Rychlá rota* o víkendu dopoledne a *Městečko South Park* ve všední den po desáté hodině.³⁵ Informace o časovém zařazení a také na jaké stanici se pořad vysílá, jsou tak doplňujícími faktory při určení žánru. Tento prvek programového schématu lze také použít při debatě o možném zmatení diváků ontologickou povahou pořadu (zda jde u MF či AD skutečně o dokument či jde o fikční pořad).³⁶

V rovině funkční, která je například u žánru hororu funkce diváky vystrašit, je funkcí mockumentary jakožto komediálního žánru diváky rozesmát. Jde o komický záměr, identifikovaný jako jednotící prvek televizních sitcomů Brettem Millsem. Ten, přestože u mockumentary sitcomů není signalizován tradičními prostředky, jako je zvuková stopa smíchu, která explicitně divákům potvrzuje svou funkci, je také přítomen, nicméně mnohem subtilněji.³⁷

³⁴ KUČERA, Jakub. Cinepur. 2014. " Filmový žánr" [online]. [cit. 10. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://cinepur.cz/article.php?article=942>>.

³⁵ Uvedení po desáté hodině s sebou přináší i odlišné standardy ohledně zobrazení sexu, násilí a vulgární mluvy.

³⁶ Divák tak vnímá podvědomě informace o vysílacím čase, který byl u obou seriálů, primetime – nejprestižnější časový slot kolem od osmé do desáté hodiny večer. Další zásadní informací pak je stanice, kde se pořad vysílá, AD na stanici Fox a MF na ABC, které patří mezi 'velkou čtyřku' televizní kanálů v USA. Dále sem patří NBC a CBS. Pokud by se vysílaly např. na veřejno-právní stanici PBS pochybnosti diváků by mohli být větší, protože programové schéma PBS obsahuje značnou část dokumentárních a non-fikčních pořadů. Institucionální kontext je diváky vnímán spíše podvědomě. WIKIPEDIA. 2001. " List of United States over-the-air television networks" [online]. [cit. 20. 06. 2013]. Dostupné z WWW: < http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_United_States_over-the-air_television_networks>.

³⁷ Jde především o signalizování pauzami trapného ticha, či reakčními pohledy přímo do kamery. Oběma prvkům se věnuji podrobněji ve stylové analýze.

Sémantická rovina je zjednodušeně žánrový slovník prvků (motivů, postav, rekvizit či hvězd-) ze kterého se žánr skládá. Pokud můžeme jednoduše určit typickou postavu- kovboje, rekvizitu – jezdecký klobouk a hvězdu - John Wayna pro žánr westernu, tak pro dokumentární film, bude toto hledání složitější. Identifikovat lze zájem o obyčejné lidi, a tedy absenci rozpoznatelných hvězd, roztřesenou ruční kameru. V syntaktické rovině, která dále rozvíjí sémantickou rovinu, kdy podobně jako v lingvistice syntax navazuje na sémantiku, skládáním slov do vět, tak jde o “soubor širších formálních a významotvorných struktur spjatých s daným žánrem.”³⁸ Za syntaktický přístup lze považovat způsoby, jak mockumentary distribuuje narativní informace – zapojení promluv do kamery, či voice-overu nediegetického vypravěče, kdy obě techniky vycházejí primárně z dokumentárního filmu. V knize *Film/Genre*, původně vydané v roce 1999 rozšiřuje Altman toto zkoumání o další přístup, stejně jako předcházející vypůjčený z lingvistiky, o pragmatiku.³⁹ Také předestírá koncepci ‘nomádství’, kteří svým obsazováním neobydlených území rozšiřovali civilizovaný svět, čímž opravuje De Certeauovu koncepci, jak producenti musí přidat nové adjektivum (přídavné jméno) k existujícím substantivním (podstatné jméno) žánrům. Sám přiznává, že tento rozšířený přístup neusiluje o jasnou definici, ale bere v potaz, že text je vnímán odlišně, odlišnými čtenáři a proč se tato čtení liší a aktivně rozebírá vícero konfliktních využití produkce, označení a promítání filmů a žánrů.⁴⁰

Největší část tak ve své práci věnuji rovině sémanticko-syntaktické, která odhaluje charakteristické rysy pořadů – specifickou distribuci narativních informací (zapojení promluv do kamery), omezení vlastní tomuto přístupu – jsou oblasti života, které dokumentární kamera nezachytí. Žánr vnímám jako text se svým vlastním slovníkem, v oblasti formy/syntaxu, přivlastňující postupy dokumentu, kam u mockumentary patří ruční popř. roztřesená kamera, promluva postava pro kameru, či pohled postav přímo do kamery. Pro zařazení textu do určitého žánru není třeba splňovat všechny vyjmenované postupy, což dokazují i na rozdílných přístupech AD i MF, kdy první například nepracuje s promluvy do kamery a využívá voice-

³⁸ KUČERA, Jakub. Cinepur. 2014. " Filmový žánr" [online]. [cit. 10. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <http://cinepur.cz/article.php?article=942>.

³⁹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 1st edition. London: British Film Insitute, 2009. p. 250. ISBN 0-85170-717-3/978-0-85170-717-4.

⁴⁰ Tamtéž, p. 214.

overovou naraci, která naopak absentuje v druhém jmenovaném seriálu, kde se promluvy do kamery objevují. Žánr tak nevnímám jako statický koncept, přičemž právě z tohoto důvodu se Hight bránil zařazení mockumentary jako žánru,⁴¹ protože by to ochudilo diskuzi o podnětné hraniční pořady. Ve své práci zkoumám seriály na bázi typické epizody, které pro větší úplnost a potvrzení správnosti hypotéz doplňuji příklady z dalších epizod. Narativní analýza nejdříve představí koncepty důležité pro mockumentary, na níž naváže samotný popis typických epizod s uplatněním těchto teoretických konceptů. V analytické části práce zohledním význam vyvíjejících se stylových prvků, jež vymezují určité dílo jako mockumentary – s důrazem na funkci kamery, která simuluje kamerové snímání dokumentů, ruční kamera, neostré rámování, herecká interakce s kamerou, a absenci zvukové stopy smíchu.

2.4 Terminologie a ediční poznámka

Vzhledem k tomu, že se ve své práci zabývám televizními pořady, které se od zkoumání filmového díla liší mimo jiné formou seriality. Text, zde není prezentován a vytvářen pouze jako samostatné, svébytné dílo, jako film, uváděný do kin,⁴² ale je včleněn do řady po sobě vysílaných epizod, s určitým, zpravidla týdenním odstupem, jež jsou určitým způsobem provázány. Právě tento způsob provázání je jeden z hlavních faktorů, vedoucí k rozlišení mezi, v českém prostředí, často vzájemně zaměňovanými, termíny seriál a série. Jakub Korda, který ve skriptech *Úvod do studia televize*⁴³ tyto formy rozlišuje, když sérii popisuje, jako tvořenou dějově uzavřenými epizodami, zatímco seriál charakterizuje kumulativním narativem, v němž na sebe jednotlivé epizody dějově navazují. V současné televizní produkci se spíše setkáváme s příklady kombinujícími oba přístupy, jak popisuje Radomír Kokeš častý typ: „v nichž epizody prezentují samostatné příběhy, ale zároveň některé

⁴¹ HIGHT, Craig, ROSCOE, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2001. p. 183. ISBN 978-0-7190-5641-3.

⁴² Toto vymezení samozřejmě není absolutní, kdy trilogie *Pán Prstenů* či komiksově adaptace od studia Marvel, pracují s určitou formou seriality v rámci několika filmů určených primárně do kin. Zejména studio Marvel tak začalo řadit filmy do tzv. 'fáze', ve kterém jsou jednotlivým superhrdinům věnovány samostatné filmy, a společně se sejdou v závěrečném filmu 'fáze'.

⁴³ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. 1. vyd. 77 s. ISBN 80-244-1135-0.

dějové linie jejich hranice překračují a prostupují do epizod dalších.⁴⁴ Takto by se daly charakterizovat i obě zkoumaná díla. Dalším kritériem, o kterém se ve svém dělení opírá John Ellis, je celkové směřování narativu, které je u seriálu zamýšleno s určitým vývojem a koncem, zatímco u série “ je každá epizoda soběstačná a velmi malý narativní vývoj je naznačen od epizody k epizodě.⁴⁵ Uzavřenost popisuje Bordwell takto „ponechávají jen nepatrné množství nezodpovězených otázek a snaží se s konečnou platností dovršit kauzální řetězce. Obvykle jsme informováni o osudu každé z postav a dozvíme se řešení každé záhady i výsledek každého konfliktu.“⁴⁶

Mockumentary je složeninou z anglického ‘documentary’, a slovesa ‘to mock’ – vysmívat se, zesměšňovat, napodobovat. Pokud bychom se snažily o částečné počeštění termínu od českého dokumentu – museli bychom opravit termín na ‚mockument‘.⁴⁷ Při tomto přeložení, však překládáme jen druhou polovinu názvu, kdy první část zůstává v angličtině. Vzniká tak jakýsi patvar, počeštěný anglicismus. Během psaní práce jsem se snažil vymyslet vhodný českým ekvivalent. ‘Falešný dokument’⁴⁸ je pro mne nepřijatelný, protože nesignalizuje satirickou rovinu termínu a jeho žánru. S termínem, se kterým jsem nakonec nejvíce spokojen, je ‘paradokument’. První část nejenže naznačuje nepravost a zpochybnění ‘pravého’ dokumentu, například od slova paranormální, zároveň také signalizuje komický záměr od slova “parodie“. Tento termín se užívá v polštině, kde nahrazuje termín mockumentary, ale v českém prostředí je používán pouze výjimečně. Vzhledem k absenci ustáleného českého tvaru však zachovávám ve své práci původní termín, tak jak se píše v anglo-americkém prostředí - mockumentary. Názvy dvou publikací na toto témata, jejichž autorem (nebo spolu-autorem) byl Craig Hight dokládají asimilaci a vývoj termínu. Zatímco v publikaci z roku 2001 užívá termín ‘mock-

⁴⁴ KOKEŠ, Radomír D. *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. str. 8. Brno: Masarykova Univerzita, 2010.

⁴⁵ ELLIS, John. *Visible Fictions*. London: Routledge, 1992, p. 124. ISBN 978-0415075138.

⁴⁶ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: AMU, 2011. s. 139. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁴⁷ S tímto termínem ostatně pracují i autoři českých překladů *Úvodu do dokumentárního filmu* a knihy David Bordwella a Kirstin Thompsonové v *Umění filmu*.

⁴⁸ Hight navíc tímto termínem označuje mockumentary, kterým jde primárně o oklamání svých diváků. Příkladem tohoto přístupu je televizní *The Buried Secret of M. Night Shyamalan* (2004) odvysílaný před premiérou filmu *Vesnice (The Village)* (2004), režiséra M. Night Shyamalana. Film ‘dokumentuje’ pokus o zachycení tohoto režiséra, jako člověka, který má jedinečné napojení na nadpřirozeno a obestírá jej tajemná aura, přičemž se ukázalo, že jde jen o promyšlenou marketingovou strategii režiséra, k propagaci svého filmu.

documentary', v knize z roku 2010 už pracuje s termínem mockumentary. Zmizela pomlčka oddělující slova a slovní spojení se tak stalo jedním slovem.

Při psaní názvů pořadů, uvádím při první zmínce jako první český distribuční název, pokud existuje a televizní pořad či film byl v České republice uveden, a v závorce uvádím pak název originální. V případě, že český distribuční název neexistuje, nebo se shoduje s názvem originálním, tak ponechávám pouze jeden název. V další závorce uvádím období, v jakých letech byl seriál vysílán či v jakém roce byl konkrétní film uveden v zemi svého vzniku. Při každé další zmínce o tomto díle zmiňuji už jen první název a neopakuji rok uvedení. Pokud se seriál stále vysílá, neuvádím rok konce vysílání, nýbrž pouze pomlčku. U názvu dvou ústředních seriálů vzhledem k jejich častému výskytu v textu užívám zkratky jejich originálních názvů *AD* (*Arrested Development*) a *MF* (*Modern Family*), aby výsledný text nebyl zahlcen jejich názvy. Názvy konkrétních epizod uvádím v závorkách, vždy po kódovém vyznačené jeho umístění v rámci sezóny podle systému S (číslo sezóny) E (číslo epizody), např. S01E10 – je 10. epizoda první sezóny. Vzhledem k tomu, že značná část literatury, ze které jsem čerpal, byla k dispozici pouze v angličtině, tak veškeré citace ze zahraniční literatury jsem přeložil sám, pokud již nebyla přeložena a publikována v překladu, kdy čerpám z oficiálního překladu.

3. Mockumentary jako dokumentární žánr

Samotný název mockumentary, a to i pokud vezmeme v potaz alternativní názvy tohoto fenoménu jako quasi-documentary, faux documentary, či spoof-documentary, v sobě nezpochybnitelně obsahuje příslušnost k dokumentárnímu filmu, proto začínám jeho vymezením právě vůči tomuto žánru. Historie dokumentárního filmu je provázena již od jeho počátků obviňováním z inscenování, či upravování reality pro potřeby filmu, což mnozí diváci a teoretici vnímali, jako neslučitelné s tím, co rozumíme pojmem dokumentární film. Takže již Flahertyho film *Nanuk, člověk primitivní (Nanook of the North)* (1922), jedno ze základních děl světového dokumentu, který přesto, že jsou v něm určité scény inscenovány pro kameru,⁴⁹ je dodnes stále vnímán a chápan jako dokument. Bill Nichols tak svou definici dokumentu, který v současnosti existuje v nejrůznějších podobách, ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu* vymezuje velmi opatrně s ohledem na tři základní body: „1. zvukem a obrazem reprezentují již existující, žitý svět, 2. spoléhají na sociální herce, které nepřebírají přidělené role, ale spíše představují sami sebe, 3. mohou vytvářet složité vztahy vyplývající z interakce se sociálními herci, kteří jednoznačně rovněž obývají tentýž žitý svět.“⁵⁰

Dokumentu se v průběhu let, zejména po technologické inovaci v 60. letech, kdy nové a lehčí kamery umožnily natáčet synchronní zvuk spolu s rozvojem a rozšířením televizního vysílání, jež nabídlo oproti programovému schématu kin větší prostor non-fikčním formám,⁵¹ podařilo etablovat ve specifickou filmovou formu a žánr. Vznik nového přístupu k dokumentárnímu filmu, direct cinema a cinema-verité, umožnil nejen výše zmiňovaný technický vývoj, ale také proměna zájmu o to, co by měl dokumentární film zachycovat a jak. Pokud v raných letech 20. století filmové aktuality nabízely divákům záznamy návštěv monarchů či jejich korunovace, a obrazy exotických krajin, nebo později přírodopisné dokumenty, kde divákům informace sděluje autoritativní hlas, tak v 60. letech, se náměty začínají proměňovat

⁴⁹ Například způsob rybolovu, který se už v době natáčení mezi inuity nepraktikoval, či reklama na firmu, která sponzorovala vznik filmu. Podrobněji se filmem zabývá Bill Nichols v *Úvodu do dokumentárního filmu*.

⁵⁰ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU a JSAF, 2010. s. 160-161. ISBN 978-80-7331-181-0.

⁵¹ Jednalo se o soutěžní pořady, televizní reportáže, přírodopisné dokumenty, atd.

a s nimi i přístup k nim. Bordwell s Thompsonovou jej shrnují takto: „Nový dokument chtěl zkoumat jednotlivce, sledovat krok za krokem proměny situací, nalézat bezprostřední dramata a psychologická odhalení. Místo inscenovaných scén doplněných komentářem dával přednost ději, který se přirozeně rozvíjel a protagonistům umožňoval, aby hovořili sami za sebe.“⁵² Mízi zde tak autoritativní hlas komentáře, a prostor dostávají autentické výpovědi sociálních aktérů. Komponované scény střídají záběry ruční kamerou, jejíž vysokou fotografickou kvalitu svých předchůdců nahrazuje bezprecedentní přístupem k aktérům.

Tuto proměnu, nebo spíše rozšíření chápání dokumentárního filmu, lze popsat díky Nicholsovu systému šesti kinematografických módů, které charakterizují dokumentární tvorbu (poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní a performativní). Rozmanitost módů je daná také tím, že v určitém historickém období mohou dokumenty využívající určitý mód převládat, kdy například, po dlouhou dobu byl dokumentární film synonymem jeho výkladového modu, ve kterém filmař promlouvá skrz autoritativní komentář, nebo když se v 60. letech zvýšila popularita observačního a participačního modu, jak již bylo zmíněno výše, spolu se vznikem hnutí jako *direct cinema* a *cinema-verité*. Určitý dokumentární film nemusí využívat pouze jeden z těchto módů. Výsledné dokumenty tak například spojují např. záběry pozorování života aktérů (observační mód) a zapojují i rozhovory pro kameru s těmito aktéry (participační mód) ve kterém mohou své chování vysvětlit či zdůvodnit. Podobně jako existují různé typy dokumentů využívající výše představené módy, které přes to všechny nazýváme společným termínem dokument, tak i mockumentary využívající, nebo naopak nevyužívající některé módy by měli být shodně nazývány mockumentary. MF i AD, využívají oba observační mód, a zatímco MF, jej doplňuje o participační mód, jehož nejvýraznějším projevem jsou promluvy do kamery, tak AD místo něj využívá výkladový mód, zajištěný komentářem. Přesto ani observační mód, které oba dva sdílejí, nelze brát jako vymežující mockumentary. Britské mockumentary *Look around you* ve své první sérii využívá pouze výkladový

⁵² BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: AMU a Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 499. ISBN 978-80-7106-898-3.

mód napodobující tak do detailu formát výukových programů vysílaných ve školách.⁵³

Jedním z průkopnických dokumentárních pořadů, a navíc v kontextu zde vytyčeného tématu věnující se americké rodině, velmi relevantní, byl dokumentární seriál *An American Family*, vysílaný v roce 1974 stanicí PBS.⁵⁴ Rodina Loudových, aktérů seriálu, upozornila po jeho odvysílání, na to, že materiál byl upraven tak, aby zdůraznil negativní aspekty jejich života. Během 7 měsíců, kdy štáb nashromáždil přes 300 hodin materiálu, muselo nutně dojít k jeho úpravě a zjednodušení. Zazněly také hlasy kritiků poukazující na fakt, že přítomnost kamery podnítila aktéry k 'hraní'. Producent seriálu Craig Gilbert toto přiznává: „Jít tam s kamerou, to samozřejmě ovlivnilo rodinu a samozřejmě to ovlivnilo i nás, kteří jsme to tvořili. Ale nikdo si nemůže být jistý, jak přesně.“⁵⁵ Kamera tak byla nejen pozorovatelem, ale také katalyzátorem dění.⁵⁶ Dokumentární seriál tak zachytil rozvod rodičů a coming-out jejich homosexuálního syna. Původní název MF byl *My American Family*,⁵⁷ který by tak na toto spojení dokumentem PBS upozorňoval ještě výrazněji.

Od dob uvedení tohoto pořadu se televizní krajina proměnila natolik, že non-fikční pořady, zabývající se životem obyčejných lidí, se stali její běžnou součástí. V současnosti s tímto expanzivním vývojem tak dochází ke smazávání hranic mezi faktem a fikcí v audiovizuálních dílech, ke kterému dochází z obou směrů. Na jedné straně si dokumenty 'půjčují' postupy fikčních filmů do takové míry, že jsou obviňovány z neautentičnosti a inscenovanosti a na druhé kdy fikční příběhy přebírají formální prvky dokumentů (např. ruční 'roztřesená' kamera, natáčení na kameru s nižším rozlišením), často právě proto, aby do fikčního vyprávění dojem autentičnosti dostaly. Teoretik dokumentárního filmu Bill Nichols sám uznává, že

⁵³ V každé epizodě popisuje jednotlivý prvek na základě experimentů, které mají dokázat specifčnost daného prvku. Absurdní experimenty jsou prováděny s naprostou vážností, a divák dostává mylné informace, že sloučením nitrogeneru a vody vznikne whisky, nebo že bakterie (germs) pochází z Německa (Germany).

⁵⁴ Zde je důležité zmínit, že kontext této stanice jako neziskové organizace, která se už svým jménem Public Broadcasting Service (Veřejná vysílací služba), vymezuje vůči ostatním americkým TV stanicím, přičemž je sponzorována dary, granty a dalšími fundraisingovými způsoby. WIKIPEDIA. 2001. "PBS" [online]. [cit. 21. 08. 2013]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Public_Broadcasting_Service>.

⁵⁵ LIM, Dennis. The New York Times. 2011. "Reality-TV Originals, in Drama's Lens" [online]. [cit. 16. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2011/04/17/arts/television/hbos-cinema-verite-looks-at-american-family.html?_r=0>.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ WIKIPEDIA. 2001. "Modern Family" [online]. [cit. 20. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <https://en.wikipedia.org/wiki/Modern_Family>.

tyto formy, dalo by se říci binární opozice jedna druhé, jsou pro teoretickou diskuzi velmi přínosné: „Mockumenty nebo filmy, které se jeví jako dokumenty, ale většinu standardů dokumentárního filmu nesplňují, jsou vynikající vstupní branou k úvahám o tom, co dělá z dokumentárního filmu zvláštní formu či žánr.“⁵⁸ To, v čem se mockumentary liší od dokumentu, je, že jsou od počátku koncipovány jako fikční příběh. Mockumentary si od dokumentu „vypůjčuje“ způsob prezentace, ale liší se od něj zdrojem obsahu. Pokud se vrátíme k Nicholsově tříbodové definici dokumentu, tak mockumentary nesplňuje již první bod, kdy nereprezentuje již existující svět, ale fikční svět, který je vytvořen scénáristy, i když se může do velké míry podobat tomu skutečnému.⁵⁹

Dále se pak mockumentary liší od dokumentů přidělováním rolí profesionálním hercům. I když tento aspekt je zčásti problematický. U filmu *Borat: Nakoukání do americké kultury na obědnávku slavnou kazašskou národu* (2006) je titulní hrdina ztvárněn komikem Sachou Baronem Cohenem, takže anglický komik zde vystupuje jako kazašský reportér, ale dotazovaní v jeho interview jsou sociální aktéři, kteří zde představují sami sebe, prezentují se svým jménem a chovají se tak, jako by se objevily v dokumentu.⁶⁰ V tom se liší právě od AD, ve kterém některé celebrity také vystupují sami za sebe, pod svým jménem, ale právě díky svému statusu „hrají“ jistou verzi sami sebe. Carl Weathers zde sice hraje postavu se svým jménem, ale tato postava byla nějakým způsobem uměle scénáristy vytvořena. V článku⁶¹ o vzniku některých vtipů v AD, zmiňuje Mitchell Hurwitz, jak zamýšlel použít Carla Weatherse, v rámci parodie jeho role, Appolo Creeda v filmu *Rocky III* (1982). Když mu zavolal a požádal ho, aby v seriálu hrál tak Weathers nesouhlasil

⁵⁸ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU a JSAF, 2010. s. 290. ISBN 978-80-7331-181-0.

⁵⁹ Tvůrci MF často zdůrazňují, že velká část zápletek pro seriál vychází z příhod, které se jim, nebo jejich scénáristům, skutečně přihodily. YOUTUBE. 2014. "On-Set with Modern Family: The Stories" [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=cCconzYdDAQ>>.

⁶⁰ Podle smluv a informací, které jim dala před začátkem natáčení produkce, se totiž domnívaly, že jde o natáčení dokumentu. To stálo také za řadou žalob po uvedení filmu do kin, které však všechny skončily neúspěchem ze strany žalujících. Ve smlouvě totiž stálo, že půjde film „dokumentárního stylu“ vytvořený tak, aby „oslovil mladé publikum užitím zábavného obsahu a formátu.“ ENGBER, Daniel. Slate. „How'd they get people to be in the Borat movie?“ [online]. [cit. 04. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.slate.com/articles/news_and_politics/explainer/2006/10/borat_tricked_me.html>.

⁶¹ MARTIN, Denise. Vulture. „The True Origin Stories Behind Six Classic Arrested Development Jokes“ [online]. [cit. 21. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.vulture.com/2013/05/arrested-development-jokes-blue-man-comballer-mayonegg.html>>.

s tím, aby opět hrál variantu jeho známé postavy⁶² a zeptal se, zda by jeho postava nemohla být vtípná sama o sobě a sám navrhl, například tím, že by byla „cheap“ – tedy mrzká, a skrblivá. Takže, když se Carl souhlasí s tím, že se stane Tobiasovým hereckým mentorem, nejvíce ho zajímá, kde by se mohlo zadarmo najít (Obr. 12). Takže přestože zde Carl Weathers vystupuje pod svým jménem, tak hraje přidělenou roli. Třetím bodem definice, kterým se vracím zpátky k prvnímu, protože jelikož jsme již ustanovily, že jde o uměle vytvořený svět tak i složité vztahy „vyplývající z interakce se sociálními herci, kteří jednoznačně rovněž obývají tentýž žitý svět“⁶³ jsou v mockumentary umělé. Způsobem čtení/recepce fikčních a non-fikčních filmů se liší právě v souvislosti s jejich ontologickou povahou. Už samotné očekávání publika se liší, v ohledu, co nám mohou zprostředkovat. Zjednodušeně řečeno dokumenty vyprávějí o realitě přímo – metonymicky a fiktivní filmy nepřímo – metaforicky. U dokumentů čekáme, že vztah ke skutečnému sdílenému světu bude bližší, než je tomu u fikčního filmu, u kterého je tato vazba volnější a o skutečném světě vypráví nepřímo.

To, že dojem autenticity je důležitý pro dokumentární film a potažmo tak i pro dokument zmiňuje i Nichols. Jak tohoto dojmu docílit je však jiná: „Tradice dokumentárního filmu se silně opírá o jeho schopnost vyvolat dojem autenticity. Jde o výrazný pocit, jehož lze dosáhnout základními kvalitami pohyblivého obrazu bez ohledu na médium.“⁶⁴ A právě toto spojení s přímým světem, skrz filmovou formu, tento dojem autenticity je pro mockumentary klíčový prvek, jež se snaží napodobit. Využívá postupů, které se poprvé objevily v dokumentárním filmu a jsou tak s ním nejvíce spojeny. Mezi nejvýraznější z nich patří ruční roztřesená kamera nebo nediegetický vypravěč. Bylo by snadné vnímat vliv dokumentu na mockumentary pouze z hlediska formální stránky, nicméně jak upozorňuje Caldwellová, forma je tako úzce propojena s vývojem postav a uspořádáním narativu, že ji nelze takto jednoduše omezit.⁶⁵

⁶² Měla se zde například objevit montáž upomínající na trénink na pláži v *Rockym III*.

⁶³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU a JSAF, 2010. s. 160-161. ISBN 978-80-7331-181-0.

⁶⁴ Tamtéž, s. 15.

⁶⁵ CARDWELL, Sarah. „The rise of the television ‘mockumentary’: from familiar genres to new forms“. *Anglo Files 129*. Copenhagen: Danish Association of Teachers of English, 2003. p. 30-41.

Posledním aspektem, na který chci v rámci této kapitoly upozornit, je projev dokumentaristy. Nichols popisuje tři úrovně, na kterých se může projevit přítomnost dokumentaristy v dokumentárním filmu, a to jsou: 1. dokumentaristu lze přímo vidět v obraze 2. dokumentaristu lze slyšet (např. při rozhovoru s aktéry) či pro většinu mockumentary nejčastější 3. jejich identita je konstituována skrze to, co natáčí a vystříhnou (tedy pouze implicitní). Ve většině mockumentary, což platí o AD a MF, je postava dokumentaristy opomíjena a veškerá pozornost je soustředěna na subjekty.⁶⁶ Toto může nepřímo dokazovat, že satirizování dokumentárních postupů není primárním zájmem tvůrců těchto pořadů.

⁶⁶ Výjimkou je např. *People like Us* (1995-1997), který prozkoumává právě tuto ironickou mezeru, kdy dotazovaní reagují na úvodní setkání s dokumentaristou, který však zůstává divákům skryt.

4. Mockumentary jako komediální žánr

V předchozí části jsem vymezil termín ve vztahu k dokumentu, kde jsem zkoumal jeho fiktivní status, v této části se ho pokusím ukotvit v žánru komediálním, respektive rozhodnu, jestli je mockumentary neoddělitelně komediálním žánrem. První část termínu – ‚mock‘ – totiž neznamena jen napodobovat, ale i zesměšňovat. Zdálo by se tak logické, že tím termín přímo signalizuje svou příslušnost ke komediálnímu žánru. Nicméně stále neexistuje definitivní konsensus, zda je mockumentary ze své podstaty komediální žánr, či nikoliv. Termínu mockumentary se totiž často užívá i jako obecného termínu zahrnujícího filmy, které využívají dokumentárních konvencí k zobrazení fikčního příběhu, tak i specifického termínu označující úzeji vymezenou kategorií v žánru komedie. Mockumentary se pak, ze sémantického hlediska stává hyperonymem i hyponymem zároveň. Toto samozřejmě činí diskuzi k tématu složitější, zejména v případě, kdy se v rámci některých žánrů pro tento fenomén vykrystalizuje svébytný termín – jako například ‚found-footage‘ v žánru hororu.⁶⁷ Hight například označuje filmy či seriály, které imitují dokumentární postupy bez komického záměru jako ‚dramatické mockumentary‘, a zpečetuje tak jejich nestandardní status oním dodatečným přídatným jménem. Pracuje s příklady jednotlivých epizod v rámci seriálů⁶⁸ *Západní křídlo (The West Wing)* (1999-2006) jako S05E18 „Access“ či *Pohotovost (ER)* (1994-2009) S04E01 „Ambush“, kde se u těchto vybraných epizod dochází ke změně stylových prvků vyprávění, které tak přejímají dokumentární vzhled, avšak bez komediálního záměru. Pro fenomén označující ne-komediální fikční pořad, přejímající postupy a vzhled dokumentárního filmu se také užívá termín ‚pseudo-

⁶⁷ Například u hororu se lze setkat s termínem found-footage, původně označující o novou práci s cizím starším materiálem, kdy např. umělci dávají do nového kontextu naučné dokumenty, které tak působí v novém prostředí ironicky – známý příklad užívání *Duck and Cover* (1951) o tom, jak se chovat při výbuch atomové bomby. Tímto termínem se však také začaly po roce 2000 označovat hororové filmy, ve kterém sledujeme záznam, jež natáčí některá z postav fikčního příběhu, a vzhledem k tomu, že ve většině případů ona postava v průběhu filmu zemře, je onen záznam tak později ‚nalezen‘ (found) další osobou, nebo přeživšími postavami ze záznamu. Mezi rané zástupce se řadí např. *Záhada Blair Witch* (1999) či *Cannibal Holocaust* (1980), které byly i Hightem v první knize označován jako mockumentary, nicméně spolu se zvýšenou produkcí těchto titulů, filmové série, které odstartovaly filmy *Paranormal Activity* (2007) a *REC* (2007), se uchytil i nové označení pro tyto filmy. V podstatě jde totiž o stejný princip, jako v prvním případě, distribuční rekontextualizace – kdy je ‚záznam‘ - televizní reportáž v *REC*, bezpečnostní nahrávky v *Paranormal Activity*, který se stylově snaží přiblížit autentické nahrávce, užít v kontextu filmového hororu.

⁶⁸ Což je pro Highta důkazem o tom, že „dramatické mockumentary“ není natolik produktivní. „Tyto jednorázové příklady epizod dokazují náročnost udržování mockumentary pokud jde o drama po celou sérii v televizním prostoru. Povinnost udržovat počet potencionálních vrstev perspektiv a komentářů podněcuje televizní producenty k větší kreativité uvnitř narativních omezení mockumentary formy.“ HIGHT, Craig. *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2010. p. 164. ISBN 978-0-7190-7317-5.

dokument‘ (pseudo-documentary), který prosazuje zejména Delmar G. Jacobs, a který na toto téma publikoval dvě knihy.⁶⁹ Považuje jej za další vývojovou větev filmového žánru dokumentu, podobně jako neo-western. To je sice dosti zavádějící tvrzení, nicméně přináší do diskuze o mockumentary přehlednější terminologii. Bohužel je mnohými autory tento termín používán jako synonymum k termínu mockumentary a dále tak rozšiřuje terminologické zmatení. Pro potřeby této práce, odůvodněnou výše zmiňovanou interpretací první poloviny termínu, tak užívám termín mockumentary jako hyponymum, tedy pouze v užším smyslu a pracuji tak s předpokladem, že mockumentary je ze své podstaty komediálním žánrem.

Sitcom, označení situační komedie, je žánrem, který byl ustanoven již v rádiu, což do značné míry určuje jeho důraz na chytré a vtipné dialogy v omezeném počtu prostředí.⁷⁰ Ve slovníku televizních konceptů je zmiňováno, jak sitcom využíval schopnosti televize k zobrazení obyčejnosti, jež ostatní média neměla: „To bylo kultivováno využitím ustanovujících záběrů k připravení ‘obyčejnosti scény, detaily na reakce postav a rychlý střih k zachycení ‘spontánních‘ reakcí na události.“⁷¹ Brett Mills tento žánr charakterizuje jasným cílem rozesmání diváka: „Charakteristiky, které často definují tradiční sitcom – zvuková stopa smíchu, styl herectví, spleť zápletky – vše přidává žánru, jehož záměr je signalizován v každém aspektu textu, od jeho vzhledu, k narativu a jeho vztahu ke svým divákům.“⁷² Tento komický záměr, není v mockumentary signalizován tak zřetelně, jako je u tradičněji natáčených sitcomů. Mills, který upřednostňuje označení comedy-verité před mockumentary, zmiňuje, jak jsou v posledních letech opuštěny klasické specifické konvence sitcomu: zvuková stopa smíchu, divadelní herectví a ‘tříhlavé monstrum‘ – způsob více-kamerového snímání. „Je zde málo v každém z těchto pořadů (*Kancl*, *Summer Heights High*), co by explicitně a konvenčně sdělovalo ‘toto je sitcom‘. Tyto série tak mají možnost ‘zmást‘ diváky, aby si mysleli, že jsou ‘skutečné‘ dokumenty,

⁶⁹ JACOBS, G. Delmar. *Pseudo-documentary: Form and Application in Narrative Feature Film*. Tampa : University of South Florida, 1997. 172 p. a JACOBS, G. Delmar. *Revisioning film traditions: the pseudo-documentary and the neoWestern*. New York: Mellen Press, 2000. 116 p. ISBN 9780773476493.

⁷⁰ HARTLEY, John. “Situation Comedy, Part 1“ In Glen Creeber, (ed.). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2008 . p. 78. ISBN 978-1844572182.

⁷¹ CASEY, Bernadette, CASEY, Neil, CALVERT, Ben, FRENCH, Liam, LEWIS, Justin. *Television Studies Key Concepts*. 2nd Edition. New York : Routledge, 2008. p 41. ISBN 978-0-415-37150-6.

⁷² MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 48. ISBN 978-0748637522.

zejména proto, že využívají pro určitý žánr ustálené charakteristiky, jako je jejich vzhled a téma místo toho žánru.⁷³ Nicméně, fakt, že mockumentary nesignalizuje svůj komický záměr stejnými prvky jako tradiční sitcom, ještě neznamená, že jej nesignalizuje vůbec, ale pouze, že volí jiné – často subtilnější metody. Ve stylové analýze zmiňují podrobněji funkci pohledů herců do kamery v reakčních záběrech a ticho v trapně humorných situacích, které spolu se zoomem (dalo by se tak říci, že kamera ‘vypráví’ vtip) nahrazují signalizaci vtipu, který dříve označovala zvuková stopa smíchu. Také high-key svícení je často opomíjeným prvkem, který divákům podvědomě sděluje žánrové zařazení daného pořadu. „Žánr zůstává ústředním principem pro seriál, který se snaží umístit do popředí jeho novost; být *příliš* odlišný znamená přestat být sitcomem úplně. To znamená, že žánr je chápán skrz porozumění publika vysílajících a tvůrců programu.“⁷⁴

Navzdory četným příkladům, které smíří mainstreamové publikem se zástupci jiné rasy (*Cosby Show* (1982-1994)) či odlišné sexuální orientace (*Ellen* (1994-1998)) je sitcom vnímán jako konzervativní žánr, které tyto socio-kulturní změny neinicuje, ale spíše následuje sociální trendy. Feuerová píše o trvanlivosti tohoto formátu, který je snadno aktualizovatelný: „ideologická flexibilita sitcomu je důvodem jeho trvanlivosti. Sitcom je perfektním formátem pro ilustrování současných ideologických konfliktů zatímco baví publikum.“⁷⁵ Pokud vnímáme výše uvedené případy, jako schopnost žánru, absorbovat nové socio-kulturní vzorce do svého narativu, tak popularita mockumentary sitcomů dokazuje, že žánr sitcomu je schopný vstřebat i inovace ve formální stránce. Samotná formální stránka sitcomu se od jeho vzniku proměnila velmi málo, kdy až v 90. letech lze vyzorovat začínající formální proměnu. Dochází k opouštění více-kamerového systému a také zvukové stopy smíchu. Nasycení publika známou formou, může být jedním z příčin popularity mockumentary, které vneslo do žánru sitcomu již na první pohled znatelnou proměnu. Mills, v kapitole o budoucnosti sitcomu zmiňuje tendence nových programů a rozlišuje je na ty, které čerpají z dokumentů a ty které staví na tradici soap opery (a neprobouřávají tak čtvrtou stěnu – nemluví přímo k divákům):

⁷³ Tamtéž, p. 95-96.

⁷⁴ MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 55. ISBN 978-0748637522.

⁷⁵ FEUER, Jane. “Situation Comedy, Part 2” In Glen Creeber, (ed.). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2008. p. 83. ISBN 978-1844572182.

„Takové programy rozhodně odmítají divadelní povahu sitcomu, opuštěním zvukové stopy smíchu a nabídnutím vizuálního stylu, který staví diváka do pozice pozorovatele všedního chování.“⁷⁶ Jejich rozmach dává, v kontextu Velké Británie do souvislosti s boomem docusoapů v 90. letech: „Fungují jako mocná kritika způsobů, kterým faktuální programy představují sami sebe jako ‘autentické‘ prozkoumáváním performativní povahy těch, co se jich účastní.“⁷⁷ Mills argumentuje, že vzhledem ke komediální povaze pořadu je přirozené, že se sitcom blíží divadlu. Scéna, s chybějící čtvrtou stěnou, kde sedí jak skutečné publikum (pokud se jako v případě více-kamerového sitcomu natáčí před živým publikem) nebo divák u televize.

John Hartley rozděluje sitcomy do dvou základních typů, které mají i své typické prostředí, v prvním případě domácnost a v druhém pracoviště: „drama rodinného soužití/chování (často míšeno s rivalitou sourozenců) a drama sexuálního zkoumání.“⁷⁸ Což se shoduje s Kordovým dělením: „Podle povahy základních „konfliktů“ se sitcomy dělí na dvě hlavní větve: rodinný a profesní sitcom.“⁷⁹ Přestože mockumentary formát se ustanovil v profesním prostředí, *Kancl*, díky inspiraci z britských docusoapů, které dokumentovaly skutečné podmínky v rozličných pracovních prostředích od letiště po autoškolu, ve Velké Británii v 90. letech, v Americe dochází k jeho zapojování do jinak tradičního žánru rodinného sitcomu.⁸⁰ I v případě letmého porovnání britské a americké verze *Kanclu*, zjišťujeme, že zatímco britská verze se téměř výlučně odehrávala v pracovním prostředí, tak americká verze v průběhu sezón odhalovala stále více ze soukromí postav, když je často natáčela i mimo práci – na svatbách, či na farmě jedné z postav. Hight zmiňuje, že jedním z důsledků formátu mockumentary je smazávání rozdílů mezi těmito základními dvěma větvemi. U obou zde zkoumaných seriálů, navzdory tomu, že se pracovnímu prostředí nevyhýbají, stále výrazně převažuje rodinné prostředí. Přestože postavy MF mají zaměstnání, tak jen velmi malá část zápletek se

⁷⁶ MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 128. ISBN 978-0748637522.

⁷⁷ Tamtéž, p. 128.

⁷⁸ HARTLEY, John. „Situation Comedy, Part 1“ In Glen Creeber, (ed.). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2008. p. 79. ISBN 978-1844572182.

⁷⁹ KORDA, Jakub. „Televizní žánry“. *Cinepur* 39. Praha: FAMU a Sdružení přátel Cinepuru, 2005. s. 22. ISSN 1213-516X.

⁸⁰ Mezi další mockumentary sitcomy z rodinného prostředí patří např. *Family Tree* (2013) či *Michael J. Fox Show* (2013) .

zde odehrává, jde spíše o minoritní součást programu.⁸¹ Postavy v AD, s výjimkou ústřední postavy Michaela, okázale nepracují, či se nezabývají jakýmkoliv produktivním zaměstnáním.⁸²

Už Hartley si však všímá, že valná část populárních sitcomů rozhodně nenaplněovala požadavky na standardní nukleární rodinu – velké rodiny po sňatku rozvedených partnerů v *Kroku za Krokem (Step by Step)*, dokonce i standardní nukleární rodinu v sitcomu *Ženatý se závazky* nelze vnímat jako ideál rodinného soužití. Koncept netypické rodiny je naplňován u AD, protože se skládá převážně z do sebe zahleděných excentrických a emocionálně nedospělých jedinců.⁸³ MF přestože zobrazuje mezirasový, věkově nerovný pár i pár stejného pohlaví, vychovávající adoptovaného potomka, tak jej v současnosti nelze považovat za příliš kontroverzní, což dokazuje i fakt, že seriál uvedly, jako svůj oblíbený, jak manželka amerického prezidenta Michelle Obamová, tak i manželka jeho republikánského kandidáta na prezidenta Ann Romneyová.⁸⁴ Jde tedy o seriál, na kterém se shodnou zástupci odlišných politických názorů. Na druhou stranu Feuerová píše o přetrvávajícím rámci televize, kdy „televizní divák je osloven sitcomem jako člen rodiny – ‘z naší rodiny k vaší‘; ve skutečnosti rodinný způsob oslovení prostupuje televizí obecně. V určitém smyslu je tak název ‘rodinný sitcom‘ nadbytečný, poněvadž všechny sitcomy zahrnují určitý druh domáckého prostředí.“⁸⁵

Trendem, jenž se začal výrazněji objevovat v 90. letech v televizních seriálech jako *Seinfeld* či *Simpsonovi*, je proměna humoru, který se stále více zakládá na intertextových odkazech, a který pokračuje i v mockumentary. Satiry a parodie televizní formy – nejčastěji televizních zpráv, se v komediálních pořadech objevují od konce 60. let např. skeče z *Monty Pythonova Létajícího Cirkusu (Monty Python's*

⁸¹ Dalším důvodem je, že každá z postav pracovala v jiném odvětví, takže se přítomnost dalších členů rodiny na pracovišti musela vždy zdůvodnit. Od páté sezóny však Claire začíná pracovat v otcově firmě na skříně, takže se zde výrazněji objevují dějové linie z pracoviště.

⁸² Další výjimkou je od epizody S02E07 “Switch Hitter“ také Maeby, která se shodou náhod stane filmovou producentkou.

⁸³ Ke kterým odkazuje i více-značný název pořadu, termínu ‘arrested development‘ přeložitelného jako ‘zastavený vývoj‘, kterého se užívá v psychologii k popsání lidí, kteří se chovají navzdory svému věku nedospěle. Nejčastěji se tyto postavy objevují ve filmech z produkce Judda Apatowa a za typického protagonistu lze považovat Setha Rogena.

⁸⁴ STANLEY, Alessandra. The New York Times. 2012. “Candidates’ Families Use ‘Modern Family’ to Woo the Undecided - NYTimes.com“ [online]. [cit. 02. 05. 2014]. Dostupné z WWW: < http://www.nytimes.com/2012/09/22/us/politics/using-modern-family-to-woo-undecided-voters.html?_r=0>.

⁸⁵ FEUER, Jane. “Situation Comedy, Part 2“ In Glen Creeber, (ed.). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2008. p. 83. ISBN 978-1844572182.

Flying Circus) (1969-1974) imitující reportáže BBC⁸⁶ či segmentu Weekend Update v pořadu *Saturday Night Live* (1975-). Intertextová povaha humoru, zejména u AD, těží z divácké obeznámenosti diváků s formou a umožňuje ji parodovat. Těžiště humoru se tak v posledních letech rozšířilo právě o síť pop-kulturních odkazů.

⁸⁶ Například skeč 'Pekelné bábiniky' v epizodě S01E08 „Plnočelná nahoty“, který připomíná reportáž BBC o současném problému ze společnosti. Autoritativní hlas, promlouvá o strachu, který zachvátil město, pod záběrem na anonymní město. Následuje záběr na dvojici mladíků, které přepadne skupina starších žen. Reportáž je složena ze záběrů obyvatel města, kteří vypovídají o společenském nešvaru. Skeč těží z absurdní premisy, která je podána věcnou formou reportáže z televizního zpravodajství, včetně reportéra krácejícího ulicí směrem ke kameře, ve kterém podává sociologické zdůvodnění daného jevu.

5. Definice mockumentary

Termín „mockumentary“ je složeninou dvou slov „documentary“ a slovesa „to mock“, které se dá přeložit, jako zesměšnit, ale i napodobit. Alisa Lobew rozlišuje dva možné výklady slova ‘mock’ – „napodobovat (obvykle, ale nikoliv nezbytně, v parodickém smyslu) anebo zesměšňovat (nikoliv nezbytně napodobujícím způsobem).“⁸⁷ Pokud se podíváme na definici mockumentary do několika významných slovníků tak pouze Cambridgeský vynechává ve své definici satirický záměr. „Film nebo televizní pořad, vytvořen ve stylu dokumentu, tak aby vymyšlené události působily reálně.“⁸⁸ Také Hight ve své definici neomezuje mockumentary pouze na komediální žánr, když sem řadí i *C'est arrivé près de chez vous (1992)*, belgický film o sériovém vrahovi, jež vraždy natáčí a posléze mu s nimi i pomáhá trojice filmařů, kteří o něm natáčí dokument. Ostatní slovníky však satirický aspekt ve svých definicích neopomíjejí: „Televizní program nebo film, který přejímá formu seriózního dokumentu, aby satirizoval svůj subjekt.“⁸⁹ Jak jsem již na začátku předchozí kapitoly zdůvodnil, tak v této práci mockumentary pojmám jen jako komediální žánr.

Za předchůdce tohoto satirizování ustanoveného žánru bychom mohli považovat literární žánr mock-heroic (jehož nejznámějším příkladem je báseň *Uloupená kadeř* od Alexandra Popea, kde incident s nedovoleným ustříhnutím lokny milé, je popisován vzletným epickým jazykem a zdrojem humoru je zjevný nesoulad mezi vznešenou formou a minoritním obsahem), která sloužila k parodování stylistických postupů heroických básní. U mockumentary dochází k parodování – ‘mock’- dvojímu - jak formy, podrýváním ústředního principu klasického dokumentu - pravdivosti referenčního obrazu,⁹⁰ tak obsahu (objektu dokumentu). Tak je tomu

⁸⁷ LEBOW, Alisa. „Faking What? Making a Mockery of Documentary“ In Alexandra Juhasz, Jesse Lerner. *F is for Phony: Fake Documentary and Thruth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. p. 228.

⁸⁸ Cambridge Dictionaries Online. 2014. "mockumentary noun - definition in the British English Dictionary & Thesaurus - Cambridge Dictionaries Online" [online]. [cit. 01. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/mockumentary?q=mockumentary>>.

⁸⁹ Oxford Dictionaries. 2014. " mockumentary: definition of mockumentary in Oxford dictionary (British & World English)" [online]. [cit. 01. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/mockumentary?q=mockumentary>>.

⁹⁰ HIGHT, Craig, ROSCOE, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2001. p. 8. ISBN 978-0-7190-5641-3.

například u filmu *Hraje skupina Spinal Tap (This Is Spinal Tap)* (1984),⁹¹ který paroduje, jak postupy tzv. rockumentary – dokumentů o rockových muzikantech,⁹² tak stereotypy o rockových muzikantech. Toto zesměšňování však může být vztaženo i k publiku, které mockumentary sleduje, jak se to stalo v případě recepce televizní mockumentary *Zapomenuté stříbra (The Forgotten Silver)* (1995),⁹³ kdy si část diváků myslela, že terčem zesměšnění jsou oni a jejich neznalost, spíše než status dokumentu.⁹⁴

Aby vůbec mohl mockumentary vzniknout, musel být nejdřív ustanoven (ať už institucionálně nebo ve vnímání diváků) žánr filmu na kterém parazituje, od něž přebírá stylové a narativní postupy - dokument., „Kulturní status dokumentární formy je účinně vyzýván vývojem mock-dokumentu, což samo o sobě je symptomatické ohledně širších výzev dokumentu.“⁹⁵ Hight dále obhajuje volbu termínu mockumentary, protože „naznačuje původ v kopírování již-existující formy.“⁹⁶ Alisa Lebow tento názor odmítá a poukazuje, na to, že dokument i mockumentary se zrodily ve stejnou dobu, přičemž argumentuje Vertovovou „vyšší matematikou faktů“ a Griersonovým tvůrčím zpracování skutečnosti.⁹⁷ Vztah mezi mockumentary a dokumentárním filmem totiž Lebow nevnímá tak, že by ten první parazitoval na svém předchůdci, ale tak, že oba sdílí instinkt nazírat reálné,⁹⁸ a liší se v přístupu, jak zobrazit „nezprostředkovatelnou realitu“, která představuje limit jak dokumentů tak mockumentary.⁹⁹ Toto shrnuje Hight do paradoxu „mezi potřebou ‚odhalit‘ pravdu a

⁹¹ Význam tohoto filmu spočívá také v tom, že jeho režisér Rob Reiner v interview doprovázející propagaci filmu popularizoval samotný termín mockumentary, jak film označoval. WIKIPEDIA. 2001. "Mockumentary" [online]. [cit. 30. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <en.wikipedia.org/wiki/Mockumentary>.

⁹² Zejména filmu *The Last Waltz* (1978) režiséra Martina Scorseseho

⁹³ Jedná se o mockumentary o údajném průkopníkovi kinematografie na Novém Zélandu, který údajně vymyslel mnoho tehdy nedoceněných vylepšení.

⁹⁴ HIGHT, Craig, ROSCOE, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2001. p. 185. ISBN 978-0-7190-5641-3.

⁹⁵ Tamtéž, p. 6.

⁹⁶ Tamtéž, p. 1.

⁹⁷ LEBOW, Alisa. „Faking What? Making a Mockery of Documentary“ In Alexandra Juhasz, Jesse Lerner. *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. p. 232.

⁹⁸ Tamtéž, p. 225.

⁹⁹ „Mockumentary nápodoba/mimesis nevyhnutelně odhaluje nedosažitelný ideál domnělé skutečné věci (v tomto případě dokumentu)“ Tamtéž. p. 231.

typickou frustrací z neschopnosti získat fotografický důkaz této pravdy.“¹⁰⁰ Dostáváme se vlastně k takové mimezi na druhou. Pokud se dokumentární film snaží mimeticky napodobit skutečnost, tak mockumentary se snaží mimeticky napodobit dokument snažící se zachytit skutečnost. V knize *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Hight zdůvodňuje oprávněnost používání tohoto termínu také tím, že „další význam slova ‘mock‘ (podrýt nebo zesměšnit nápodobou) naznačuje něco z parodické agendy k dokumentárnímu žánru.“¹⁰¹ Přičemž Lebow s ním nesouhlasí i v tomto bodě diskuze: „Naznačuji, že stavět mock- proti skutečnému dokumentu spoléhá na fallacy (falešnost) a že pokud povaha mockumentary vůbec něco zesměšňuje, tak je to samotná životnost nebo udržitelnost dokumentární kategorie.“¹⁰² Ve druhé Hightově publikaci lze zaznamenat vývoj v uvažování, když autor přiznává, že nestačí mockumentary definovat ve vztahu k dokumentu.¹⁰³ Třetí přístup ke vztahu mezi mockumentary a dokumentem nabízí Cardwellová, když nesouhlasí, s výchozím bodem Highta a Roscoeové, že by mockumentary parodovalo nebo podrývalo dokumentární formu a její hodnoty, ale že pouze využívá tyto techniky k vytvoření komiky.¹⁰⁴

Craig Hight definuje mockumentary upravením Nicholsovy definice dokumentu, nikoliv jako žánr nebo sub-žánr, ale jako „komplexní diskurz podobně identifikovaný skrz referenci k třem úrovním mediální praxe: 1. Mockumentary vyplývá z palety agend na straně fiktivních mediálních tvůrců. I když přitahuje zejména parodické a satirické tradice, není možné je na ně zredukovat.“¹⁰⁵ S tím však, jak už jsem zmiňoval v předchozí kapitole, nemohu souhlasit, protože mockumentary beru jako komediální žánr, kdy se pro jiné případy užívá samostatných termínů – found-footage či pseudo-documentary. “2. Na textové

¹⁰⁰ HIGHT, Craig, ROSCOE, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2001. p. 3. ISBN 978-0-7190-5641-3.

¹⁰¹ Tamtéž, p. 1.

¹⁰² LEBOW, Alisa. „Faking What? Making a Mockery of Documentary“ In Alexandra Juhasz, Jesse Lerner. *F is for Phony: Fake Documentary and Thruth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. p. 228.

¹⁰³ HIGHT, Craig. *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2010. p. 4. ISBN 978-0-7190-7317-5.

¹⁰⁴ CARDWELL, Sarah. „The rise of the television ‘mockumentary’: from familiar genres to new forms“. *Anglo Files 129*. Copenhagen: Danish Association of Teachers of English, 2003. p. 36.

¹⁰⁵ HIGHT, Craig. *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2010. p. 17. ISBN 978-0-7190-7317-5.

úrovni, mockumentary si přisvojuje reprezentované styly nejen z kódů a konvencí čistého dokumentu (documentary proper), ale také z širokého spektra non-fikce, zahrnující hybridní formy napříč různými médii.¹⁰⁶ To znamená že mockumentary nemusí nezbytně napodobovat přímo dokumentární filmy, ale také např. docu-soapy, či reality-show pořady, které, ač nejsou dokumenty, tak se řadí mezi non-fikční pořady. “3. Mockumentary je schopné poskytnout komplexní módy čtení, neodmyslitelně (ale ne vždy explicitně) zahrnující různé smysly reflexivnosti směrem k non-fikčním a hybridním formám, které si přizpůsobuje.”¹⁰⁷ Krátkou a výstižnou definicí je pak definice Sarah Cardwell, pro kterou je mockumentary „syntéza dokumentární formy a fikčního obsahu, která vytvořila sumu, která je větší než její části.”¹⁰⁸

Hight navrhoval ve své první publikaci rozlišení mockumentary textů do tří kategorií – Parodie, Kritika, Dekonstrukce.¹⁰⁹ Ty rozlišil, jak podle záměru filmařů, tak zejména podle míry ve které se kriticky vztahují k dokumentárním postupům. Parodie - Parodovat a implicitně posilovat aspekt populární kultury. Jedná se o fikční texty, které neskrývají svůj status fikčního díla a jsou výrazně utlumené v kritice dokumentárních postupů a „dokumentární estetika je přivlastněna zejména ze stylistických důvodů.”¹¹⁰ Do této kategorie bych zařadil oba dva seriály. Parodické nakládání s určitým žánrem filmu není ničím novým, co je však u mockumentary význačné, že dala vzniknout samotnému novému žánru. Kritika – vztah k dokumentárním postupům u této skupinu označuje Hight jako ambivalentní, protože „způsob jakým jsou mediální reprezentace samotné vytvářeny je součástí obsahu tohoto typu mockumentary.”¹¹¹ Dekonstrukce – i když se mohou námětově lišit, jejich cílem je zapojení „kritiky sady předpokladů a očekávání, které podporují

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ CARDWELL, Sarah. „The rise of the television ‘mockumentary’: from familiar genres to new forms“. *Anglo Files 129*. Copenhagen: Danish Association of Teachers of English, 2003. p. 31.

¹⁰⁹ Všechny tři stupně shrnuje do přehledu v rámci jedné tabulky. HIGHT, Craig, ROSCOE, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2001. p. 73. ISBN 978-0-7190-5641-3.

¹¹⁰ HIGHT, Craig, ROSCOE, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2001. p. 68. ISBN 978-0-7190-5641-3.

¹¹¹ Tamtéž, p. 70.

klasické módy dokumentu.“¹¹² Hight také zmiňuje, že tento typ mockumentary není příliš častý. Podle Lebowové, i přes Hightovu definici, zůstává mockumentary neuspokojivě definován: „Termín mockumentary zůstává také nedostatečně definován, nikdy nevstoupil do lexikonu jako formální popis nebo jasně definovaný filmařský žánr.“¹¹³ I když můžeme souhlasit s tím, že mockumentary žánru je vlastní nejasné hranice žánru, tak je třeba zmínit, že sami tvůrci těchto pořadů s tímto termínem pracují, stejně jako diváci při způsobu hodnocení těchto pořadů a jeho definice, jak bylo zmíněno výše, se nachází ve slovnících, takže nelze tvrdit, že termín nevstoupil do lexikonu. Definici Highta a Roscoeové vnímá Lobew jako omezující s ohledem na to, že vylučuje texty, které nedostojí očekávání o subverzivnosti: „Nejsou zde žádné nezbytně ideologicky subverzivní implikace tohoto počínání.“¹¹⁴ Jediné subverzivní implikace, které je mockumentary ochotná přiznat uvádí, že „jako všechny účinné imitace, odhaluje performativní meze originálu.“¹¹⁵ Naopak John Corner klade důraz spíše na komediální než na ideologické implikace: „Zábavnost ‘mockumentary’ obvykle vychází ze subverzivního potěšení získaného z okopírování (‘aping’) dokumentárního diskurzu vážnosti, spojeného se zapojením tématu, které je zamýšleno jako živná půda pro komedii již samo o sobě.“¹¹⁶

Dalším názorem, se kterým se při definování lze setkat, je že jde pouze o styl, jak jej popisuje Slunčík: „Nové sitcomy opouští tradiční pravidla a stále více přejímají filmové postupy nebo postupy jiných žánrů (např. dokumentární styl natáčení v seriálu *Kancl*).“¹¹⁷ S tímto tvrzením musím také nesouhlasit, protože by se jednalo o velmi povrchní definici, jelikož mockumentary je zakódována hlouběji v genetické informaci díla než v pouze ve stylu natáčení, přestože jde opravdu o nejvýraznější změnu, nejedná se o jediný vliv na stavbu díla.

¹¹² Tamtéž, p. 72.

¹¹³ LEBOW, Alisa. „Faking What? Making a Mockery of Documentary“ In Alexandra Juhasz, Jesse Lerner. *F is for Phony: Fake Documentary and Thruth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. p. 228.

¹¹⁴ Tamtéž, p. 229.

¹¹⁵ Tamtéž, p. 231.

¹¹⁶ CORNER, John. „Documentary Fakes“ In CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. 2nd edition. London: British Film Institute, 2008. p. 127. ISBN 978-1844572182.

¹¹⁷ SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: Vývoj a realizace*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. s. 11. ISBN 978-80-7331-192-6.

V neposlední řadě, je sporné, zda mockumentary vůbec splňuje podmínky žánru. Hight tak vlastně odmítá žánrové vymezení jako limitující, aby pak následně vytvořil vlastní dělení, které je nicméně také limitující. Sám uznává, že toto schéma se ukáže jako nedostatečné k tomu, aby popsalo stále se rodící formu.¹¹⁸ Hight přiznává, že jeho zkoumání má mnoho společného se žánrovým zkoumáním, protože zahrnuje pohled na integrující záměry filmaře, reprezentaci, kterou nabízí a konvenční role které vytváří pro diváky.¹¹⁹ Ale protože by diskuze v termínech žánru ochudila o jeden z klíčových prvků – nestálost formy- tak navrhuje probírat mockumentary jako diskurz. „V zařazení formy jako diskurzu naznačujeme, že rozličné vztahy, které mockumentary tvoří s dokumentární rétorikou a neodmyslitelné implikace těchto vztahů, nemohou být plně obsaženy v teoretickém a analytickém rámci, který v současnosti nabízí teorie žánru.“¹²⁰ Tyto poznámky lze akceptovat, nicméně je pro mne vzorec zkoumání nastavený žánrovou analýzou cennější a přehlednější než snaha obsáhnout téma i v marginálních aspektech, které dovoluje Hightova analýza diskurzu a proto analyzuji mockumentary pomocí žánrové analýzy.

K definici termínu lze také přistoupit z opačné strany a vymezit si, čím není. Zároveň tak mohu představit termíny, se kterými je mockumentary často zaměňován a jejichž příklady můžeme v posledních letech zaznamenat i v českém prostředí. Jde zejména o termíny doku-drama či docu-soap. Druhý termín znamená mísení dokumentárního filmu, v jeho observačním módu, se soap operou, což Orlebar definuje následovně: „Natáčejí se reální lidé v reálném prostředí, ale pomocí střihu anebo naplánování situací se důraz klade na sledování vztahů mezi účastníky.“¹²¹ Sem patří například *Čtyři v tom* (2012), který sleduje okolnosti narození dítěte. Orlebarem zmiňovaném naplánování je zjevné ve faktu, kdy nastávající maminky jdou kupovat kočárek a domluví se s produkcí, aby je u toho natočily. Daná událost, nákup kočárku, by se však stala i bez natáčení filmovým štábem. Dokudrama využívá rekonstrukce na základě historických pramenů, dal by se sem zařadit

¹¹⁸ HIGHT, Craig, ROSCOE, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2001. p. 183. ISBN 978-0-7190-5641-3.

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 49. ISBN 978-80-7331-246-6.

například cyklus *České století* (2013), který je hranou rekonstrukcí událostí ve vývoji Československa, kdy herci ztělesňují skutečné postavy.

Fenomén nazývaný jako mockumentary lze pojmenovat i jinak a různí autoři pracují s různými termíny. Juhasz obhájí termín falešný dokument,¹²² Steve Neale a Frank Krutnik zase operují s termínem quasi-documentary.¹²³ Brett Mills používá termín ‘comedy verité’, aby tak zahrnul širší spektrum textů, než které řádíme pod pojem mockumentary. Nicméně nejrozšířenějším pojmenováním nadále zůstává mockumentary. To, že se pojmenování pro tento fenomén uchytilo, svědčí i jeho užívání, jak v akademické sféře tak běžném žurnalistickém či fanouškovském psaní figuruje v komentářích na filmových databázích i v samotné sféře tvůrců audiovizuálních programů.

Pokud bychom přistoupily na evoluční pohled na vývoj žánru, mohli bychom nazírat mockumentary jako produkt sebe-reflexivního období dokumentu, jemuž se podařilo etablovat ve svébytný žánr, také díky svým odlišnostem od dokumentu, a nyní se nachází právě v klasickém období. V současnosti lze mluvit o mockumentary jako o ustanoveném žánru. Počet mockumentary seriálů jde do desítek, čímž je jeho naturalizace stvrzena, diváci jsou z jeho postupy seznámeni. Subverzivní aspekt či originalita tohoto přístupu je nyní otupena. Potvrzuje to i Hightova věta: „Mockumentary se stala součástí mainstreamu globalizovaných televizních formátů.“¹²⁴

¹²² JUHASZ, Alexandra, LERNER, Jesse. *F is for Phony: Fake Documentary and Thruth's Undoing*. 1 st edition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. p 7. ISBN 9781452908892.

¹²³ NEALE, Steve, KRUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*. 1st edition. London : Routledge, 2008 p. 200. ISBN 0-415-04692-0.

¹²⁴ HIGHT, Craig. *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2010. p. 197. ISBN 978-0-7190-7317-5.

6. Narativní analýza

V předchozí části jsem u definice mockumentary zdůrazňoval, že se nejedná pouze o styl, ale že jde o specifický žánr, což znamená, že žánr je signalizován jedinečnými narativními prvky. V této kapitole se tak zaměřím právě na tyto elementy, které činí z mockumentary svébytný žánr. Jde zejména inovaci narativního schématu sitcomu a zapojení narativní figury promluvy do kamery, či v případě AD nediegetického vypravěče. Věnovat se budu také funkci znělky u obou seriálů, z pohledu, jak v ní signalizují svůj žánr. Zmíním také aspekt ‘zpětné vazby’, který odkazuje ke hře mockumentary na dokument – jde o zpětnou reakci subjektů na své ztvárnění v dokumentu. V další části se také zaměřím na samotný způsob, jakým jsou dané pořady předkládány k recepci v rámci televizního programu, v rámci pěti rovin žánrové analýzy, tak jde o rovinu určení. Na závěr, popíšu narativ vybrané typické epizody u obou seriálů, ve kterém aplikuji představené koncepty.

6.1 Narativní schéma sitcomu

Během své dlouhé historie se v televizním žánru sitcomu ustanovilo určité narativní schéma. David Marc jej stručně popsal tak, že příběh začíná v zaběhnutém stavu, který je narušen rituální chybou, jež je následně odčiněna či vyřešena rituálním ponaučením a návratem do zaběhnutého stavu.¹²⁵ Casey mluví o tzv. ‘znovu-potvrzení’ výchozí situace: „Divák, který si je plně vědom, že narativ je ‘kruhový’ a očekává návrat do normálu, není postaven do pozice napětí, ale je v pozici slasti z toho jak on nebo ona očekává, že bude kruh uzavřen. Naše *slast* ze sitcomu se tak odvíjí od účinnosti, zejména ve vztahu ke komediálnímu timingu, se kterým je ‘návrat do normálu’ proveden.“¹²⁶ Základní situací je, že se nic nemění, čehož je dále docíleno i tím, že problémy se kterými se postavy setkávají, bývají často zlehčovány. „Rozrušení, které poskytují motor pro jednotlivé zápletky, vychází z konfliktů uvnitř rodiny, které bývají trivializovány a zbaveny závažných důsledků nebo narušení

¹²⁵ MARC, David. *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*. 1st edition. New York: Blackwell, 1989. p. 190-91. ISBN 9780415907361.

¹²⁶ CASEY, Bernadette, CASEY, Neil, CALVERT, Ben, FRENCH, Liam, LEWIS, Justin. *Television Studies Key Concepts*. 2nd Edition. New York : Routledge, 2008. p.42-43. ISBN 978-0-415-37150-6.

‘zvenčí’, které mohou být snadno odmítnuty.¹²⁷ MF tomuto schématu odpovídá, což vedlo novináře Bruce Feilera, k shrnutí: „V téměř každé 22-minutové epizodě, kolem 19. minuty hudba zesílí a každý konflikt se vyřeší a následuje objetí.“¹²⁸ I AD pracuje s tímto schématem, kde zde status quo zůstává neměnné – Michael musí v rámci dané epizody vyřešit problémy, způsobené ostatními členy rodiny. Seriál se však, podobně jako *Seinfeld*, spíše vyhýbá emocionálnímu řešení a vývoji postav napříč sezónami – vyjádřen výmluvně heslem – ‘žádné objetí, žádné ponaučení’ (no hugging, no learning).¹²⁹ Na rozdíly v úrovni vyžadované emocionální reakce ze stran diváků mezi MF a AD poukazuje i přímo jeden z herců MF Jesse Tyler Ferguson, který tak odlišuje MF od AD: „Normálně se situační komedie straní emocí. V televizi chyběla dobře zakotvená rodinná komedie. Místo toho jsme měli skvělé sarkastické komedie jako ‘*Seinfeld*’ a ‘*Arrested Development*’.“¹³⁰

Nicméně, neměnný původní stav, který je možný snadno udržovat v animovaných seriálech, např. *Simpsonovi*,¹³¹ je v hraných seriálech o rodině přirozeně komplikován problémem stárnutí a zejména dospíváním dětských herců, a nutí tak tvůrce reflektovat tyto proměny v rámci fikčního světa. U MF tak byla vyměněna po druhé sezóně herečka, ztvárňující Lily, adoptovanou dceru Mitchella a Camerona. Dospívání dětských postav a s ním související odchod na vysokou školu vyřešily tvůrci seriálu následovně. V epizodě S04E02 „Schooled“, Haley Dunphy odchází na vysokou školu do jiného města, přičemž již za pět epizod v S04E07 “Arrested“ se vrací zpátky domů, kdy je za porušení školního řádu zatčena a posléze vyloučena ze školy. V dalších epizodách pak nastupuje na tzv. „community college“ a bydlí doma. U AD z důvodu sedmileté prodlevy mezi třetí a čtvrtou sezónou museli

¹²⁷ NEALE, Steve, KRUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*. 1st edition. London : Routledge, 2008 p. 237. ISBN 0-415-04692-0.

¹²⁸ Nutno však podotknout, že MF používá nediegetickou hudbu spíše sporadicky. FEILER, Bruce. New York Times. “What ‘Modern Family’ Says About Modern Families“. [online]. [cit. 30. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2011/01/23/fashion/23THISLIFE.html?pagewanted=all&_r=0>.

¹²⁹ WIKIPEDIA. 2001. “*Seinfeld*” [online]. [cit. 20. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Seinfeld>>.

¹³⁰ FEILER, Bruce. New York Times. “What ‘Modern Family’ Says About Modern Families“. [online]. [cit. 30. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2011/01/23/fashion/23THISLIFE.html?pagewanted=all&_r=0>.

¹³¹ I když i u *Simpsonových* dochází k vybraným narativním posunům, které proběhnou na ploše několika epizod a nová situace je pak zapracována do seriálového status quo, jako například manželství a rozšíření Apuovy rodiny, či úmrtí Nedovy manželky Maude.

kostymérky šikovně obléct zejména postavu dospívající Maeby (Alia Shawkat),¹³² protože čtvrtá sezóna shrnuje vývoj postav právě během těchto sedmi let. To, že se v zásadě nic nemění, je také demonstrováno opakujícími se situacemi, či "hláškami" (catchphrases), které divákovi připomínají, že se nachází ve fikčním světě, který dobře zná. Dalším prvkem, který dokazuje kruhovost narativu sitcomu, jsou jeho hrdinové, zástupci široké palety postav, každá specificky vyprofilovaná, dávající možnost rozehrát různé zápletky. „Tyto postavy jsou často stereotypy, u kterých není zamýšlen vývoj v průběhu série, místo toho se jednoduše vrátí ke své základní charakteristice na začátku každé epizody.“¹³³ Jakýkoliv vývoj postavy je brzděn, takže například pokud by divák viděl dvě epizody seriálu, každou z jiné sezóny, tak by nebyl zmaten tím, jak se postava změnila mezi oběma epizodami. Sitcom totiž tento prostor ignoruje. Základní charakteristika postav, stejně jako výchozí situace, se nemění.

Hight zmiňuje, že: "Většina sitcomových epizod spoléhá na uzavřené narativy, kdy často (ale ne vždy) splyne primární (narativ) se sekundárním narativem do jednoho, se zdůrazněním na uzavření na konci každé epizody."¹³⁴ To potvrzuje i Evan Shaw, ve svém blogovém příspěvku pro začínající scénáristy, při rozboru struktury scénářů MF. Kromě zrekapitulování tříaktové struktury, upozorňuje, že rozřešení ve třetím aktu musí obsahovat 'malou pravdu', která je pro postavy poučením.¹³⁵ Vzhledem ke třem titulním rodinám v MF, tak jednotlivá epizoda věnuje každé z nich, případně konfiguraci postav napříč rodinami, které ji rozdělí do tří skupin, vlastní dějovou linii. Tyto dějové linie jsou často vzájemně tematicky propojeny a jeden z showrunnerů Christopher Lloyd zmiňuje, jak se mezi sebou musí

¹³² Kostymérka Katie Sparks se světuje v rozhovoru, jak po ní Mitch Hurwitz vyžadoval, aby kostýmy skryly smyslounou figuru Alii Shawkat. CUSUMANO, Josephine. InStyle " *Arrested Development's Costume Designer Katie Sparks on Never-Nude Shorts, Dressing Michael Cera, and Portia de Rossi's Generosity*" [online]. [cit. 01. 06. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://news.instyle.com/2013/06/25/arrested-development-costume-designer-katie-sparks/>>.

¹³³ HIGHT, Craig. *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2010. p. 178. ISBN 978-0-7190-7317-5.

¹³⁴ Hight v originále užívá termínu 'closure' který v sobě obsahuje i jisté ponaučení z předchozího děje, moderní obdoby ponaučení z bajek. Tamtéž, p. 178.

¹³⁵ The [eventual] sitcom writer. 2010. " *Modern Family Spec Script Toolkit Part 2 – Structure & Story*" [online]. [cit. 20. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://eshawcomedy.wordpress.com/2010/12/12/modern-family-spec-script-toolkit-part-2-structure-story/>>.

lišit tónem, takže pokud je jedna velmi komediální, tak jiná linie by měla klást důraz na emoce.¹³⁶

Sitcomy se vysílají v půlhodinových slotech, kde jsou přerušeny reklamními pauzami, takže jejich skutečná délka se pohybuje kolem 22 minut. Některé seriály, například MF začínají tzv. ‘studným začátkem‘ (‘cold open‘), kdy se děj epizody začne odehrávat a až poté následuje znělka seriálu a po ní reklamní pauza. Tyto začátky jsou populární, protože první část příběhu spíše přitáhne diváckou pozornost než znělka, kterou už (divák) viděl padesátkrát.¹³⁷ Hlavní část epizody je pak rozdělena do dvou nebo tří částí, podle toho, kolik reklamních pauz je v průběhu epizody vysíláno.¹³⁸ S tímto experimentovala stanice ABC u MF a dalších svých nových seriálů, které poprvé uvedla v roce 2009, když u nich během vysílání prvních epizod odložila první reklamní přestávku až do poloviny epizody za účelem silnějšího zaujetí diváků.¹³⁹

Některé seriály zařazují ještě tzv. tag sekvence na závěr. Jde o scénu po závěrečném aktu děje, takže narativní linky jsou již vyřešeny. V této chvíli se tak často ve spodní části obrazu, jako třeba u MF,¹⁴⁰ už objevují závěrečné titulky seriálu a její stopáž nepřekročí minutu. Většinou se jedná o sekvence, které varují či dohrávají narativní linku z epizody. U AD jsou tyto tagy, a to i ve čtvrté sérii, věnovány segmentům ‘Příští týden v Arrested Development’. Je v nich naznačeno pokračování dějových linií v dané epizodě, pravidelný divák však po několika epizodách zjistí, že to jsou jen narativní slepé uličky a naznačené pokračování dějových linií existuje jen v nich, ale další epizody s nimi nepracují. I když v rámci druhé sezóny, dochází k několika výjimkám, kdy s některými takto naznačenými vývojovými linkami narativu skutečně v dalších epizodách pracuje.

¹³⁶ StoryLink. 2014. "StoryLink You Asked ... Christopher Lloyd, 'Modern Family'" [online]. [cit. 20. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://www.storylink.com/article/352> >.

¹³⁷ SMITH, Evan S. *Writing Television Sitcoms (revised)*. New York: Perigee Trade, 2009. 352 pp. ISBN 978-0399535376.

¹³⁸ Evan Shaw, blogger zabývající psaní sitcomových scénářů, rozeznal u MF následující dělení: Akt I – Reklamní pauza – Akt II – Reklamní pauza – Akt III – Reklamní pauza – Tag. S tím, že ‘studný začátek’ je již součástí prvního aktu. Dále pak, že na rozdíl od jiných sitcomových scénářů, ‘tag’ sekvence jsou obsaženy již ve scénáři. The [eventual] sitcom writer. 2010. "Modern Family Spec Script Toolkit Part 2 – Structure & Story" [online]. [cit. 20. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://eshawcomedy.wordpress.com/2010/12/12/modern-family-spec-script-toolkit-part-2-structure-story/> >.

¹³⁹ „Nápad je vtáhnout diváky hlouběji do příběhu, takže když první reklamní přestávka přijde, po 15 minutách než po obvyklých osmi – budou v menším pokušení přepnout.“ KILEY, David. "A Break From That First Commercial Break". *Businessweek*, October 12, New York: Bloomberg L.P., 2009.

¹⁴⁰ AD má oproti tomu závěrečné titulky v samostatném segmentu.

6.2 Znělka

Funkcí znělky, která předchází¹⁴¹ samotnému narativu, je u televizních sitcomů podle Millse jasné signalizování 'komického záměru', jako ústředního motoru sitcomu. „Sitcomové znělky a úvodní sekvence záměrně vyznačují seriály jako ne-zprávy, nebo ne-dokument, nebo ne-vážné, stejně jako je vyznačují jako komické.“¹⁴² AD v rámci znělky shrnuje základní situaci rodiny, zatímco MF jen vizuálně představí jednotlivé rodiny, každou stojící před jejich domem.¹⁴³ Oba dva seriály pracují ve své úvodní znělce s motivem rodinné fotografie, symbolizující tak do určité míry právě daný seriál. Stejně jako dokumentu mu jde o věrné zachycení reality.

Znělka MF (Obr. 14 - 17) má velmi jednoduchý koncept, kdy se každá ze tří rodin shromažďuje před svým domem, jakoby pózovala pro fotografa, a přičemž členové rodiny drží rám, ve kterém se nejdřív objeví mrtvolka ('freeze frame') posledního záběru z 'chladného začátku' a poté co se přesuneme k další rodině, se předchozí rodina objeví v jejich rámu. Na závěr vidíme celou velkou rodinu spolu na neutrálním bílém pozadí. Poté se objeví na samostatné obrazovce jména showrunnerů. Celá znělka, která trvá pouhých 10 sekund, by tak šla chápat, jako tematizování hlavního cíle mockumentary – zachycení skutečného člověka, bez stylizovaného pózování pro kameru. Znělka také nepracuje se jmény herců, ti jsou uvedeni v rámci chladného začátku před znělkou, v rámci titulků naklíčovaných do obrazu. Z hlediska narativu znělka pouze vizuálně představuje jednotlivé postavy, ale žádné narativní informace nesděluje.

Znělka AD (Obr. 18 – 30), která trvá 20 sekund, je složena z koláže fotek jednotlivých členů rodiny. Zároveň zde znělka plní i narativní funkci, kdy hlasem voice-overu Rona Howarda vysvětluje ústřední premisu: „A teď je tu příběh bohaté rodiny,“ fotografie celé rodiny pohromadě a animovaná šipka s titulkem 'Bluth family' „která přišla o všechno“ fotka novin, ve kterých je vyfocen George Bluth při zatýkání „a syna, který neměl na výběr než je udržet pohromadě“, portrét Michaela

¹⁴¹ MF využívá výše zmiňovaný 'chladný začátek', AD začíná své epizody znělkou.

¹⁴² MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 93. ISBN 978-0748637522.

¹⁴³ V průběhu pokračujících sezón, znělka reflektuje dospívající podobu dětí a stárnoucí podobu dospělých, spolu s přírůstky do rodiny.

(Jason Bateman), který je tak vyznačen jako hlavní postava seriálu, kdy jsou následné postavy pomocí šipek a titulků představeny ve vztahu k ní – jeho matka, jeho bratr atd.¹⁴⁴ U těchto dalších postav je také naznačena pomocí těchto fotek jejich charakteristika, Gob vypouští holubici – jeho neúspěšné zaměstnání jako kouzelník, či Portia De Rossi jako marnivá. Na závěr, kdy se objeví logo pořadu, ještě voice-over zdůrazní: „Toto je Arrested Development.“ Znělka AD je tak mnohem bohatší, kdy pracuje se syntézou obrazu, fotografií a animace a vysvětlujícího voice-over. V krátkém časovém úseku tak v hutné formě nejen vizuálně představí hrdiny seriálu, ale také naznačí jejich charakteristiku a v neposlední řadě ustanoví základní narativní informaci, tj. uvede diváky do děje.

6.3 Promluvy do kamery

Jedním z nejzřetelnějších prvků, které přineslo mockumentary do strukturování narativu fikčních filmů byla figura promluvy postav pro kameru. Jde o pro žánr natolik definující prvek, že někteří autoři, např. Craig Hight, považují jeho absenci za dostatečnou k tomu, nezařadit dané dílo, například AD, jako mockumentary.

Promluvy do kamery jsou narativní figurou, která zprostředkovává hledisko postavy. Divák, tak dostává více informací, ke kterým by jinak neměl přístup nebo by musely být řešeny jinou formou (např. voice-over). Promluvy do kamery také fungují jako narativní zkratky, kdy postavy zrekapitulují, jak došlo k současné situaci. Nejčastěji jsou využívány jako expoziční prostředek k nastartování narativu – sami postavy uvedou situaci, či na konci doplní ponaučení, či morální lekci. V analýze typické epizody si lze všimnout, že promluvy do kamery jsou zařazovány jen v úvodních a závěrečných 4 minutách, přičemž v úvodu je jejich frekvence výrazně vyšší, což potvrzuje jejich expoziční funkci. Využívají se i k doplnění pointy vtípu. V těchto promluvách mají také herci více prostoru k improvizaci¹⁴⁵ a také se tyto

¹⁴⁴ Ve čtvrté sezóně dochází k proměně této znělky, pramenící se obměny konceptu, kdy se každá epizoda zaměřuje na jinou postavu, takže každá znělka je zde upravena a postavy jsou tak představeny ve vztahu k ní.

¹⁴⁵ Největší podíl improvizací je z promluv do kamery. YouTube. 2014. "Ryan Case: On Editing Modern Family" [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=QdYyo_6I03Y>.

rozhovory dají snadno dotočit pro větší přehlednost děje.¹⁴⁶ Greg Daniels, showrunner mockumentary sitcomů *Kancl* a *Parks and Recreation*, říká, že tyto promluvy se užívají jako čisté vtipy, podobně jako jednokamerové sitcomy využívají nastřížené vtipy (‘cutaway jokes’)¹⁴⁷, anebo k urychlení příběhu, kdy promluvy nabídnou zřetelné body v příběhu (‘plot points’).¹⁴⁸ Kamera je v těchto scénách ve výši očí dotazovaného – naznačující přímost, pravdivost. Orlebar ve své publikaci zmiňuje toto jako ideální konfiguraci pro vedení rozhovoru, kdy tazatel sedí těsně vedle kamery, aby pohled dotazovaného směřoval k němu a nikoliv přímo do kamery (Obr. 7).¹⁴⁹

V těchto promluvách nikdy neslyšíme otázku, takže se může jednat také o obdobu zpovědnic z reality show, kdy v soukromí mohou aktéři nabídnout své hledisko na uplynulé události. Butler pro tento typ rozhovoru, v rámci diskuze reality-show, odkud jsou převzaty, užívá termín pseudomonolog. „To, co je nám předkládáno, jako monolog komentářů dotazovaného, spontánní výraz jejich myšlenek, je ve skutečnosti výsledkem interaktivních dialogů mezi dotazujícím se a dotazovaným. Takže pseudomonolog často vypadá, jako by herec mluvil přímo k divákovi, jako v expozici, ale většina diváků ví, že pseudomonology byly původně adresovány reportérům vytvářející příběhy.“¹⁵⁰ Kdyby šlo o skutečné monology, Butler míní, že by se mluvčí dívali přímo do kamery, ale zde je mluvčí otočen k neviděnému adresátovi, vedle kamery (viz Obr. 7). V MF jsou tyto promluvy natočeny vždy obývacím pokojem domu mluvících postav, které sedí na gauči či židli,

¹⁴⁶ Moviola. 2014. "A Conversation With Ryan Case" [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://moviola.com/inside-hollywood/a-conversation-with-ryan-case/>>.

¹⁴⁷ Nastřížené vtipy jsou vtipy, které narušují linearitu děje a odehrají se po zmínce jedné z postav. Jde o scény, které se odehrávají mimo právě probíhající akci a fungují jako komediální poznámka pod čarou. V epizodě AD S01E10 „Pier Pressure“ – po poznámce Lindsay, o tom, že Michael je stejný jako jejich otec s jeho lekcemi následuje 45 vteřinová sekvence o tom, jak jejich otec vymyslel důmyslné lekce, jejíž součástí byl bezruký muž, v rámci toho, např. aby je naučil, že je třeba vždy zanechávat lístek na ledničce o tom, když dojde mléko. Otec jede s dětmi v autě a srazí muže, kterému utrhne ruku, a když vyděšené děti stáhnou okno, tak jim muž oznámí: „A proto vždy musíte zanechat lístek“. Jedním ze seriálů, které je využívá nejčastěji jsou *Griffinovi*. Nutno však podotknout, že v tomto seriálu nastřížené vtipy nesouvisí přímo s dějovou linií, zatímco u AD, nejenže všechny nastřížené vtipy v této epizodě (žhaví poldové, obrázkové vysvědčení, otcovské lekce a marihuanová symbolika stánku s banány) přímo souvisí s hlavním dějem epizody, ale stanou se posléze tzv. running joke – pokračujícím vtipem seriálu.

¹⁴⁸ VANDERWERFF, Todd. A.V. Club. 2014. "Michael Schur walks us through Parks And Recreation's third season (Part 1 of 4)" [online]. [cit. 24. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.avclub.com/article/michael-schur-walks-us-through-iparks-and-recreati-59372>>.

¹⁴⁹ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 102. ISBN 978-80-7331-246-6.

¹⁵⁰ BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 1st edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. p 107. ISBN 0-8058-5415-0.

dále tak stvrzují povahu dané promluvy jako osobní, ve které se není třeba přetvařovat. Otazník však zůstává nad časovým údajem, kdy byly natočeny, jestli před nebo po uplynulé akci do které jsou stříhem vloženy. Často se stává, že komentují z pohledu a rozsahu informací, které mají v té situaci, např. aby nebyla vyzrazena pointa vtípu, nebo nečekaný vývoj situace v akci, do které jsou stříhem promluvy zařazeny. Nedávají na sobě znát rozuzlení situace (což nahrává možnosti, že byly nahrány před- akcí), avšak jsou velmi dobře obeznámeni s konkrétními detaily akce (což nahrává možnosti, že byly nahrány po- akcí) a reagují na její průběh. Tento postup, kdy místo může být vnímán jako „bezprostřední a neustály pocit intimity“¹⁵¹ zmenšující emocionální vzdálenost mezi divákem a postavami v obrazovce. Promluvy jsou často prováděny v páru, dominantní postavení tak mají partnerské dvojice. I když toto není důsledně dodržováno, často jsou vedeny i rozhovory samostatně, kdy je toto motivováno narativně (případ, kdy Phil chystá překvapení pro Claire, je v rozhovoru sám atd.).

6.4 Zpětná vazba

Aspekt, který oba seriály (zatím) ignorují je zpětná vazba na jejich mediální prezentaci. Pokud dokument, či spíše dokumentární seriál – vzhledem ke kvantitě natočeného materiálu, byl odvysílán, tak se přirozeně nabízí otázka, jak se vyrovnávají postavy s touto mediální reprezentací. U AD a MF k tomuto bodu zatím nedošlo a pravděpodobně i nedojde. AD v rámci své komplexní meta-textové hry s divákem, využívá dalších pořadů v rámci pořadu fiktivního doku-dramatu *Scandalmakers*, dokumentující finanční podvody rodiny, kde jsou však členové rodiny ztvárněny herci.

Toto byl donedávna jeden z rozdílů mezi původní britskou a americkou verzí *Kanclu*, kde se v britské verzi, tzv. speciály po druhé a poslední řadě, odehrávají již po odvysílání onoho dokumentu, který zachycoval hrdiny, což např. přiměje Davida Brenta k tomu vydat se na dráhu v show-businessu. Americká verze se o vysílání

¹⁵¹ LACOB, Jace. The Daily Beast.com. 2013. " 'Family Tree' Brings Christopher Guest's Mockumentary Style to HBO" [online]. [cit. 24. 06. 2013]. Dostupné z WWW: < <http://www.thedailybeast.com/articles/2013/05/08/family-tree-brings-christopher-guest-s-mockumentary-style-to-hbo.html>>.

dokumentu 7 sezón nezmiňovala, až do epizody S07E22 “Goodbye, Michael“, ve které Michael Scott (Steve Carell) opouští pobočku Dunder Mifflin ve Scrantonu a potažmo i natáčení.¹⁵² Když vrací mikroport štábu, tak se zeptá “Dáte mi vědět, jestli se to bude někdy vysílat?“ Což dokazuje, že i po sedmi sezónách štáb pouze sbírá materiál, aniž by se zatím někde vysílal.¹⁵³ Tento aspekt začal seriál výrazně zpracovávat až v rámci 9. sezóny, o které se dopředu vědělo, že bude pro seriál závěrečná. Z tohoto důvodu si tvůrci dovolily s ustálenou formou mírně experimentovat a na povahu mockumentary v průběhu sezóny několikrát upozornily. V epizodě S09E12 “Customer Loyalty“ se Pam po telefonátu rozpláče, v tichém zoufalství rozhodí rukama a pohlédne mimo rám kamery, kde víme, že už se nenachází žádný z jejích spolupracovníků. Kamera, v do té doby nečekaném momentu, švenkne na mikrofonistu dokumentárního štábu, který byl ignorován s jedinou výše zmiňovanou výjimkou celou historií seriálu. Scéna pokračuje tak, že mikrofonista, skloní mikrofon a přijde k Pam a uklidní ji, načež požádá zbytek štábu, aby přestal natáčet. (Obr. 4 - 6). V epizodě S09E18 “Promos“ pracovníci Dunder Mifflin sledují promo ukázky dokumentárního seriálu (ve stylu PBS), když jim ze shlédnutého materiálu dojde, že byli natáčeni i v momentech, kdy o přítomnosti kamery neměli tušení. Ambivalentní vztah nejlépe demonstruje Pam, která svolá sraz kolegů ve skladu, kde si vypnou mikrofony, chtějí zjistit, co vše se natáčelo. Pam se pak z rozhovoru s dokumentaristou dozví, že „vlastně jsme deset let neměli soukromí.“ Další věcí, které toto odhalení implikuje, je že to, co seriál vysílal 9. sezón, nebyl onen dokumentární seriál, ale jakési denní záběry z něj, ze kterých bude sestříhán výsledný tvar. Otázkou, kterou tento problém vyvolává, je, co jsou tedy přesně záběry, které sledujeme, když výsledný seriál ve fiktivním světě, je výrazně kratší. Tento problém měl například od začátku vyřešen sitcom *The Comeback* (2005), ve kterém se Lisa Kudrow snaží o svůj comeback a natáčí reality show, kdy na začátku každé epizody byl titulek, že jde o hrubé záběry ‘raw footage‘.

¹⁵² Nutno podotknout, že geografický přesun postavy v seriálu nemusel nutně znamenat jeho absenci v seriálu, což dokazuje například přesídlení Johna do Philadelphie v 9. sezóně. V tomto případě, ale herec Steve Carell oznámil dopředu svůj odchod ze seriálu z důvodu jeho většího počtu filmových rolí.

¹⁵³ Tento prvek vedl americký satirický stránku The Onion k článku, o tom, že dokumentární štáb opouští město Scranton s velkým počtem hodin navíc. Smyšlený dokumentarista zde říká: „Mohli jsme skončit mnohem dříve, kdyby zaměstnanci netrvali na tom, že budou každé tři minuty zpovídány pro kameru. A taky nechápu, proč jsme byli pozváni na svatbu Jima a Pam. Všechny ty záběry jsou nepoužitelný.“ Onion. 2014. " *The Office' Ends As Documentary Crew Gets All The Footage It Needs*" [online]. [cit. 20. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://www.theonion.com/articles/the-office-ends-as-documentary-crew-gets-all-the-f,6988/>>.

Některé mockumentary, např. belgický film *C'est arrivé près chez vous*, také představují etický problém tím, že film zobrazuje nelegální aktivity, v tomto případě, kdy se sami dokumentaristé podílejí na zločinech portrétovaného, aby mohli dofinancovat natáčený film. Přičemž i AD obsahuje několik takových scén – např. zapálení stánku s banány a mnoho dalších událostí týkajících se pochybných aktivit George Blutha sr. Otázka, ke které se takto dostáváme je nakolik je třeba u mockumentary zapojit termín užívaný v literární teorii “potlačení nevíry“ (‘suspension of disbelief’).¹⁵⁴ Ten označuje postoj čtenáře, jež aby mohl vnímat fikční text, musí potlačit či přehlédnout limity dané formou díla, což navíc u mockumentary přináší další úroveň, jestli by dané mockumentary mohlo být natočeno, jako skutečný dokumentární film. Takže vztah fungování fikčního světa k imaginárnímu dokumentárnímu štábu by měl být koherentní. Na přítomnost kamer v rámci fikčního světa AD, je upozorněno jen explicitně v epizodě S01E13 “Beef Consomme“, kdy rodina jde k soudu a soudce zakáže přítomnost kamer v soudní síni. Kamera tak zabírá zavřené dveře, přes které můžeme slyšet eskalující hádku uvnitř než se dění opět přesune mimo soudní síň. Přítomnost kamer, tak bere na vědomí jen minoritní postava soudce a nikoliv hlavní hrdinové. Naopak u MF, vnímají hlavní postavy přítomnost kamery ve dvou úrovních, pohledy přímo do kamery během natáčených situací, tak i promluvou do kamery v samostatných segmentech. V epizodě MF S04E24 “Goodnight Gracie“, je navíc přítomnost kamery v soudní síni ignorována. Sám producent MF, Steve Levitan přiznává, že v původním návrhu studiu na tento seriál figurovala explicitně postava nizozemského dokumentaristy Geerta Floorjta, který žil u Jayovi rodiny jako zahraniční student a byl zamilovaný do Claire. Nakonec se s dalším producentem Christopherem Guestem se shodli, že se jim nelíbilo, že by se jejich postavy nechali natáčet a postavu dokumentaristy vypustily. „Kdo by dovolil, aby se tohle všechno natáčelo filmovým štábem? Takže se mi spíše líbí idea toho, že je to náš styl vyprávění.“¹⁵⁵ Často diskutovaný příklad found-footage *Záhady Blair Witch* přenesl jednotnou

¹⁵⁴ WIKIPEDIA. 2001. "Suspension of disbelief" [online]. [cit. 20. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Suspension_of_disbelief>.

¹⁵⁵ „To je konverzace, kterou máme dost často. Je to skutečný dokument nebo je to rodinný pořad udělaný v dokumentárním stylu? Já preferuji to druhé, protože nemám rád ty rodiny, co si pustí domů kamery ve skutečném životě. Takové pořady nedokážu vystát. Takže mě to - to bych o nich více pochyboval... Kdo by dovolil, aby tohle všechno natáčel štáb? Takže mám rád ideu, že je to jen náš způsob vyprávění.“ SEPINWALL, Allen. NJ.com. 2013. "Modern Family: Co-creator Steve Levitan weighs in" [online]. [cit. 24. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.nj.com/entertainment/tv/index.ssf/2010/01/modern_family_co-creator_steve.html>.

strategii ke vztahování k postavám i při své propagaci, která ve hře na skutečný dokument pokračovala. Webové stránky o zmizelých aktérech filmu, televizní mockumentary na kanálu SyFy, vysílaném v premiérovém týdnu uvedení filmu do kin atd. Tvůrci tak udržovali nastolený diskurz, že se jedná o skutečný dokument. Tak daleko „hra s diváky“ v případě MF i AD nejde.

6.5 Zařazení v rámci televizního toku

Jeden z určujících prvků k recepci pořadu, je i časový slot, ve kterém se vysílá. Tuto informaci nechápu jen jako zajímavost či obecná fakta o televizním pořadu, ale jako jeden z definujících rysů pořadů. Kontext, ve kterém je pořad uveden, je totiž stále při studiu televize důležitý, navzdory novým formám distribuce a recepce televizních pořadů (ve statistikách se nyní kromě sledovanosti objevuje údaj o nejvíce nahrávaném pořadu – DVR), které je z televizního toku vyjímají. Jak píše Graeme Turnerová: „Velmi málo akademické pozornosti bylo věnováno práci tvůrců televizního programu, ale bylo by logické předpokládat, že jejich praktiky - a tak tedy televizní program – jsou ovlivňovány chápáním žánrů.“¹⁵⁶ V rámci žánrové analýzy lze tento údaj zařadit do roviny určení, časový slot pořadu rozhoduje o tom komu je určen. Zatímco v americkém prostředí jsou dodržovány hranice půlhodinových časových slotů (které se samozřejmě v případě delšího programu spojují do 60-ti, 90-ti minutových či delších bloků), v českém prostředí je situace ohledně časových slotů volnější a pořady nemají začátky stanovené přesně v celou hodinu, nebo o půl.

Televizní program dne odráží do jisté míry složení a velikost předpokládaného publikum v danou dobu. Orlebar toto popisuje následovně: „Televizní programy se již dlouhou dobu plánují podle toho, jak si hypotetická rodina organizuje svůj čas. Televizní stanice stále často předpokládají, že publikum představuje rodinná skupina, v níž jsou genderové a rodinné role posilovány

¹⁵⁶ TURNER, Graeme. „The Uses and Limitations of Genre“ In CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. 2nd edition. London: British Film Institute, 2008. p. 7. ISBN 978-1844572182.

televizními pořady.¹⁵⁷ Televizní stanice tak své programy cíle spíše na rodinné publikum, čímž se odlišují od filmových producentů, pro které nejlukrativnější publikum představují teenageři, jakožto jediná skupina, která se skutečně zvedne z gauče a jde do kina.¹⁵⁸

Časové sloty v průběhu dne tak mají určité ustálené typy pořadů, které se v nich objevují. „Začátek večera obecně obsahuje kratší a různorodější pořady, kdežto pozdější večerní hodiny nabízejí dospělým divákům delší a složitější formy a formáty.“¹⁵⁹ To, že i v českém prostředí, navzdory absenci pevných časových slotů, existují určité návyky ohledně typu pořadu, který lze očekávat v určitém čase, dokazuje např. i vlna nevole, které vyvolalo rozhodnutí TV Nova vysílat zahraniční telenovelu *Tisíc a jedna noc (1001 gece)* v prime-timu¹⁶⁰ každý den v týdnu.¹⁶¹ Nova po prvním týdnu vysílání tlaku veřejnosti podlehla a přesunula telenovelu do podvečerního času, kde byli diváci na tento žánr zvyklí. Zatímco v českém prostředí od 90. let byly americké sitcomy, spolu se soap-operami, vysílané v odpoledním a podvečerním vysílání, v Americe jsou tyto domácí pořady zařazovány do prime-timu. Teprve s příchodem původního českého sitcomu *Comebacku* v roce 2007,¹⁶² který televize Nova nasadila do primetimu, se situace částečně proměnila. Nicméně sitcom v primetimu byl dostatečně úspěšný, jen pokud šlo o českou produkci, jak dokazuje i případ uvedení právě *MF* televizí Prima v pondělí od 21:10,¹⁶³ odkud byl po několika odvysílaných epizodách přesunut do méně prestižnějšího časového slotu.

¹⁵⁷ „Ideologickým důsledkem televize je tak posilování rodinných hodnot, na nichž je založen kapitalismus.“ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 73. ISBN 978-80-7331-246-6.

¹⁵⁸ „Filmová studia cílí na teenagery ani ne kvůli tomu, že by je měla tolik ráda, nebo proto, že konzumují celé kýble popcornu, ale kvůli tomu, že je to jediná demografická skupina, kterou lze snadno přesvědčit, aby se zvedla z gauče a někam šla.“ EPSTEIN, Edward Jay. *Ekonomika Hollywoodu*. 1. vyd. Praha: Mladá Fronta a.s., 2013. s. 61. ISBN: 978-80-204-2753-3.

¹⁵⁹ Orlebar pak dále pokračuje širšími souvislostmi, že nové seriály nejčastěji mají premiéru v září, - „kdy končí prázdninová sezona a rodinné zvyklosti se vrací do normálu spolu s tím, jak opět začíná škola.“ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 73. ISBN 978-80-7331-246-6.

¹⁶⁰ Primetime je hlavní vysílací čas od 20:00, přičemž jeho konec je někdy určován na 22:00 a někdy až na 23:00.

¹⁶¹ Helena Stinglová, Lidovky.cz, 2011 „Zklamání Nova. Telenovelu Tisíc a jedna noc už večer nevidíte“ [online]. [cit. 14. 01. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.lidovky.cz/zklamana-nova-telenovelu-tisic-a-jedna-noc-uz-vecer-nevidite-ptv-/media.aspx?c=A110211_121358_In-media_hs>.

¹⁶² Dalšími příklady může být tvorba Jana Prušinovského *Okresní přebor* a *Čtvrtá hvězda*, které byly oba uvedeny v prime-timu.

¹⁶³ MF se tak vysílalo ve stejném slotu v Americe i u nás, jen v jiný všední den. VANÍČKOVÁ, Lucie. Marketing & Media. 2011. „Prima uvede seriál Taková moderní rodinka“ [online]. [cit. 20. 03. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://mam.ihned.cz/c1-52304960-prima-uvecte-serial-takova-moderni-rodinka>>.

Vzhledem k výše zmiňovanému dělení na půlhodinové sloty (zahrnující i reklamní přestávky), vysílají často americké televizní kanály sitcomy v blocích. Například NBC měla od 80. let 2 hodinový komediální blok "Must See TV" ve čtvrtek, později přejmenovaný na „Comedy Night Done Right“, který byl složen ze čtyř půlhodinových sitcomů, začínající v 20:00.¹⁶⁴ ABC se rozhodla na televizní sezónu 2009-10 vytvořit podobný blok ve středu „ABC Comedy Wednesday“, složen ze čtyř nových seriálů, spolu s *MF* jej tvořily *Průměrnákoví (The Middle)*, *Město žen (Cougar town)* a *Hank*. Tento časový slot byl v minulosti na ABC obsazen, kritiky i diváky dobře hodnoceným seriálem *Ztraceni (Lost)*,¹⁶⁵ kterému předcházely dva půlhodinové sitcomy. Mezi těmito čtyřmi seriály lze vysledovat tematickou spřízněnost, kdy snad až na *Město žen*, která se jím však do určité míry nicméně zabývala také, všechny tematizovaly rodinné soužití.¹⁶⁶ Dalším evidentním trendem těchto nových seriálů byl pokus přilákat diváky obsazením ústředních rolí herci známými z úspěšných sitcomů na jiných stanicích.¹⁶⁷ Obsazení Eda O’Neilla do *MF*, proslaveného rolí v sitcomu *Ženatý se závazky* je toho nejviditelnějším příkladem.

Televize ABC tak žánrově zpřesnila svůj profil v rámci televizní nabídky. Konkurenci na ostatních stanicích tvořila CBS vysíláním dvou sitcomů, které však v této sezóně skončily nebo byly zrušeny. CBS v tomto časovém slotu v dalších letech vysílala reality show *Kdo přežije (Survivor)* a *Myšlenky zločince (Criminal Minds)* a Fox vysílala pěvecké soutěže *American Idol* a *X Factor*. ABC se tak jasně odlišila od ostatních stanic, *MF* se prosadila jako vlajková loď bloku, jejíž privilegovaná pozice v rámci tohoto bloku je demonstrována, jejím zařazením na 21:00. Trvanlivost tohoto programového uspořádání dokazuje, že v první sezóně byl

¹⁶⁴ Součástí tohoto bloku byly v průběhu let sitcomy jako *Scrubs*, *30 Rock*, *Jmenuji se Earl*, a mockumentary seriály *Kancel a Parks and Recreation* WIKIPEDIA. 2001. " Must See TV" [online]. [cit. 11. 03. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Must_See_TV>.

¹⁶⁵ Seriál byl na svou závěrečnou sezónu přesunut do stejného slotu v úterý WIKIPEDIA. 2001. " 2009–10 United States network television schedule" [online]. [cit. 16. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/2009%E2%80%9310_United_States_network_television_schedule>.

¹⁶⁶ *Hank* se zaměřoval na návrat titulního finančníka z Wall Streetu do maloměsta, kde se znovu sžívá se svou rodinou, *Průměrnákoví* sledují obyčejnou nukleární rodinu prodejkyň aut a pracovníka lomu a jejich tři dětí, a *Město žen*, se věnuje rozvedené matce s dospívajícím synem a její snahou nalézt nového partnera.

¹⁶⁷ V *Městu žen* hrála hlavní roli Courtney Cox-Arquette, proslavená rolí Moniky v sitcomu *Přátelé (Friends)* kanálu NBC, Patricia Heaton, známá americkým divákům ze sitcomu *Raymonda má každý rád (Everybody Loves Raymond)*, vysílaný na kanálu CBS hraje roli matky v *Průměrnákových* a titulní Hank byl ztvárněn Kelsey Grammerem, který se objevoval v roli Frasiera na NBC více než 20 let – nejdříve v seriálu *Na zdraví (Cheers)*, kde se poprvé objevil v roce 1984 a zůstal členem hereckého obsazení až do konce seriálu v roce 1993 a poté i ve spin-offu *Frasier* (1993 – 2004) (oba na NBC).

ze čtveřice nových sitcomů, zrušen jedině *Hank*.¹⁶⁸ Atraktivitu tohoto rozvrhu bloku také dokazuje snaha NBC od sezóny 2011-12, která dříve ve stejném slotu vysílala soutěžní hru *Minute to Win It* a pořady *America's Got Talent* a *Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti (Law & Order: Special Victims Unit)*, zaplnit také středěční primetimový slot sitcomy,¹⁶⁹ a odlákat tak odlákat diváky ABC. Od této snahy ale NBC od sezóny 2013-14 upustilo, mj. také proto, že se nepodařilo najít sitcom, který by si udržel diváky déle než jednu sezónu, a nasadilo do tohoto časového slotu pěveckou soutěže *The Voice*. Ve formátu půlhodinového sitcomu tak ABC nemá ve středěčním prime-timu v současnosti konkurenci.

Rozvržení bloku se v následujících letech ustálilo do podoby, že v 20:00¹⁷⁰ zahajují *Průměrnákoví*, následovány nejdřív sitcomem *S tebou je mi líp (Better with You)* a později od sezóny 2011-12¹⁷¹ *Zajatci předměstí (Suburgatory)*. V 21:00, v čase kdy na ostatních kanálech končí hodinové pořady a dochází tedy k velkému přelivu publika mezi kanály, začíná *MF* následována dalším sitcomem, přičemž na této pozici se vystřídalo už několik seriálů od *Don't Trust the B---- in Apartment 23*, přes *Happy Endings* až po *How to Live with Your Parents (For the Rest of Your Life)*, přičemž žádný z nich, ale nevydržel déle než jednu sezónu.

V rámci dotazníků u skupinových diskuzí ('focus groups'), které používají televizní producenti k určení zájmu televizního publika o nový pořad, je důležitá také otázka, v jakém časovém slotu by pořad dotazovaní sledovali, ale také jestli by jim nevadilo sledovat jej s manželem/kou.¹⁷² Orlebar poznamenává, že v rodinném prostředí sledujeme v televizi i pořady, které bychom si sami nevybrali.¹⁷³ Do určité

¹⁶⁸ WIKIPEDIA. 2001. " *Hank (2009 TV Series)*" [online]. [cit. 16. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hank_%282009_TV_series%29>.

¹⁶⁹ Jednalo se o mimo jiné o sitcomy *Up All Night* a *Guys with Kids*, které tematizují proměňující se podobu rodiny. V prvním případě život televizní producentky po narození dítěte a v druhém přátelství otců, kteří se i přes to, že se starají o své ratolety, dále sházejí v baru.

¹⁷⁰ Původně blok otevíral, v první sezóně zrušený *Hank*. WIKIPEDIA. 2001. " 2010–11 United States network television schedule" [online]. [cit. 16. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/2010%E2%80%9311_United_States_network_television_schedule>.

¹⁷¹ WIKIPEDIA. 2001. " 2011–12 United States network television schedule" [online]. [cit. 16. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/2011%E2%80%9312_United_States_network_television_schedule>.

¹⁷² ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 71. ISBN 978-80-7331-246-6.

¹⁷³ „Kontext, v němž sledujeme televizi, jako je například sledování televize s jinými členy rodiny anebo s kamarády, ovlivňuje divácký zážitek. Lidé, kteří se dívají společně se svými rodinami, jsou často nuceni, aby sledovali něco, co se jim nelíbí, oproti tomu sledování oblíbeného pořadu se skupinou přátel může napomoci tomu, že se utužuje vzájemný vztah mezi členy dané skupiny.“ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 73. ISBN 978-80-7331-246-6.

míry tak může být za úspěchem *MF* tedy i fakt, že je přijatelný pro značnou část diváků.

V příkrém kontrastu s *MF* je tak status *AD*, jež si získalo status kultovního pořadu pro užší diváckou skupinu, díky kterému se tak dočkal čtvrté sezóny po sedmi letech od svého ukončení. *AD* bylo v první sezóně vysíláno v neděli, kde uzavíralo tříhodinový blok na televizní stanici Fox, kam patřily také animované pořady *Simpsonovi (The Simpsons)* a *Tatík Hill a spol. (King of the Hill)* a sitcomy jako *Malcolm v nesnázích (Malcolm in the Middle)*. Jednalo se o hlavní komediální blok stanice a povahou intertextového humoru do něj jednoznačně *AD* zapadal. Průměrná sledovanost celé první sezóny byl 6,2 milionu diváků,¹⁷⁴ a stanice se, po té co seriál získal několik cen Emmy, tento úspěch reflektovat i posunutím *AD* o hodinu dříve na 20:30, tedy ihned po nejpoblárnějším pořadu celého bloku *Simpsonech*. To však vyšší sledovanost nepřineslo, průměrná sledovanost seriálu, byla tak navzdory příznivějšímu vysílacímu času o něco nižší než v první sezóně, kdy klesla 5, 94 milionu. Spolu s tímto posunem byl objednan stanicí FOX nižší počet epizod – 18.¹⁷⁵ Pro třetí sezónu byl *AD* přesunut na pondělí od 20:00, mimo ustálený komediální blok stanice. Byl tak nasazen proti premiérovému uvedení soutěže *Deal or No Deal*¹⁷⁶ na stanici NBC, a ve stejné chvíli začínal na CBS sitcom *Dva z Queensu (King of Queens)* a na WB rodinný seriál *Sedmé nebe (7th Heaven)*. Dále pak byl snížen počet epizod na pouhých 13, přičemž kvůli neustále klesající sledovanosti,¹⁷⁷ se nevysílal během listopadového ‘náletu’,¹⁷⁸ což je období, při kterém se stanovuje cena reklamy, takže se stanice snaží uvádět, co neatraktivnější program.¹⁷⁹ Nedůvěra stanice byla završena tím, že poslední čtyři epizody vysílala dohromady oproti

¹⁷⁴ WIKIPEDIA. 2001. "Arrested Development (TV series)" [online]. [cit. 13. 01. 2014]. Dostupné z WWW: < [https://en.wikipedia.org/wiki/Arrested_Development_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Arrested_Development_(TV_series))>.

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ U nás se pořad stejného formátu vysílal pod názvem *Ber nebo Neber* a soutěžící v něm vybírají kufřík s penězi.

¹⁷⁷ Průměrná sledovanost u třetí sezóny klesla na 4 miliony diváků. WIKIPEDIA. 2001. "Arrested Development (TV series)" [online]. [cit. 13. 01. 2014]. Dostupné z WWW: < [https://en.wikipedia.org/wiki/Arrested_Development_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Arrested_Development_(TV_series))>.

¹⁷⁸ Jedná se o můj překlad, v angličtině jde o termín ‘sweeps’.

¹⁷⁹ Toto období je také známé tím, že stanice často použijí do dalších způsobů jak přilákat diváky, ať už jde o speciální hosty v dlouhotrvajících seriálech (např. Christopher Reeve ve *Smallville*), vysílání speciálních epizod (coming-out Ellen DeGeneress v jejím sitcomu se odehrál právě v tomto období) nebo dalších způsobů jak jednorázově upoutat publikum. Přestože se určuje pouze cena lokální reklamy, celonárodní cena se určuje z dat nasbíraných během celého roku. Fletcher, Dan. TIME. 2009. "A Brief History Of Sweeps Week" [online]. [cit. 13. 01. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1883157,00.html> >.

zahajovací ceremonii Zimních Olympijských her.¹⁸⁰ Pokud v druhé sérii se Fox snažil *AD* pomoci změnou nasazení v programu, tak ve třetí sezóně ji těmito posuny pohřbil.

Spekulace o možném dalším životě pořadu se objevily ještě před odvysíláním závěrečných epizod, s tím, že seriál by mohl pokračovat na kabelové stanici. Sami tvůrci do seriálu zařadili narážky na možný film, které byly fanoušky přiživovány na internetu v diskuzních fórech a udržely tak seriál, navzdory tomu, že se již nevysílal, v povědomí. Prodej DVD a popularita na streamovací službě Netflix vyústila ve vznik čtvrté sezóny, produkováne Netflixem a uvedenou naráz na této platformě 26. května 2013. Jednalo se o prodloužený víkend, kdy Den Obětí války připadá na poslední pondělí v květnu, takže to bylo vhodné pro tzv. binge viewing (nárazové sledování seriálu najednou). Netflix nezveřejňuje data o počtu sledujících, takže nelze dohledat, jak velké publikum přitáhl *AD* v nové podobě, i když způsob sledování těchto seriálů liší od klasického sledování televize. Tento způsob sledování je však přesně tím preferovaným způsobem konzumace textu, o kterém mluvil tvůrce pořadu Mitch Hurwitz: „Děláme pořad pro novou technologii. Děláme pořad pro Tivo a děláme pořad pro DVD, opravdu se to stalo naším cílem při tvorbě.“¹⁸¹ Je třeba zmínit, že rozpačitá reakce z neotřelého uspořádání narativu 4. sezóny, vyústila v nový sestřih epizod, jedním z fanoušků, do chronologického uspořádání narativu (na rozdíl od epizod soustředěných na postavu) spolu se stejnou znělkou formátováním, z prvních tří sezón seriálu. I když stopáž, těchto epizod byla velmi proměnlivá – první z nich trvající 21 minut a poslední, nejdelší 53 minut.¹⁸²

Oba mockumentary seriály se tak vysílaly na komerčních stanicích, v časovém slotu a obklopeny dalšími pořady stejného žánru, takže v žádném případě nelze rozeznat snahu tvůrců pořadu o zmatení povahy pořadu. Pro naši analýzu je také důležitá informace, že se v těchto časových slotech neobjevují dokumentární pořady.

¹⁸⁰ WIKIPEDIA. 2001. "Arrested Development (TV series)" [online]. [cit. 13. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Arrested_Development_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Arrested_Development_(TV_series))>.

¹⁸¹ THOMPSON, Ethan. "Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom". *The Velvet Light Trap 60 – A Critical Journal of Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2007. p. 71.

¹⁸² REDDIT. 2014. "I created a chronological edit as well. Here are my episodes. arresteddevelopment" [online]. [cit. 04. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.reddit.com/r/arresteddevelopment/comments/1fjp36/i_created_a_chronological_edit_as_well_here_are/>.

6.6 Epizoda *Takové moderní rodinky* – “Caught in the act“ S02E13

Název epizody, do češtiny přeložitelný jako “Chycení při činu“ při porovnání s vlastním dějem epizody dokazuje, jak název epizody slouží k tomu, aby tematicky spojil jednotlivé narativní linie. Tuto epizodu tvoří tři dějové linie, které jsem pro zjednodušení označil jako I - Gloria a Jay - omylem poslaný mail, II – Cameron a Mitchell - snaha okouzlit majitelku nové restaurace, III – Claire a Phil – děti přistihnou své rodiče při sexu. Jednotlivé módy jsem rozdělil na akce (A) a promluva do kamery (P). V úvodních čtyřech minutách epizody jsou postupně představeny tyto dějové linie, a promluvy do kamery se objevují jen v prvních a posledních 4 minutách (Graf č. 3). Epizoda začíná, jak u MF zvykem ‘studným začátkem‘, která zahrnuje pouze segment o délce 82s. Tag sekvence, která je výrazně kratší než jakýkoliv z jiných segmentů tvořící epizodu, je také výrazněji spojena s předcházejícím dějem, než je tomu u jiných sitcomů.

Z celkové délky epizody o 20:55, (ze kterých 0:11 zabírá znělka) tak ze tří dějových linií dostala nejvíce prostoru linie (III) ve které přistihnou děti při sexu své rodiče Phila s Claire - 9: 31 min. Další dvě linie zabíraly přibližně stejný objem času, linie ve které se Cameron s Mitchellem marně snaží okouzlit majitelku nové restaurace (6:31 min) a linie Glorie a Jaye s omylem zasláným emailem (6:27 min). Poslední jmenovaná sdílela dva segmenty o celkové délce (2:03), které jsem započítal do obou linií, jde o scény dvojmyslných dialogů. Délky jednotlivých segmentů, s výjimkou jednoho segmentu z linie (II), který trvá 178s, se pohybují kolem 90 sekund. Graf č. 2 v obrazové příloze vizualizuje výše uvedené údaje. Záběry promluv do kamery mají jednoznačnou expoziční funkci, dějové linie (II) a (III) – jsou představeny právě promluvami do kamery, Mitchellem (II) a Haley (III), zatímco Gloria s Jayem (I) uvedou situaci, odjezd do Vegas, která se nakonec ukáže, že není hlavním narativním motorem jejich dějové linie.

6.7 Epizoda *Arrested Development* – “Pier pressure“ S01E10

Název epizody odkazuje k termínu “peer pressure“ – “tlak vrstevníků“,¹⁸³ a pier, což znamená ‘molo’. Pro přehlednost rozlišuji při popisu (A) jako akci a (N) jako ‘nastřížený vtip’, flashback, či jinou další nelineární součást vyprávění, u kterých uvádím jejich délku. V AD nejsou dějové linie jasně rozlišitelné podle jednotlivých rodin, takže toto dělení zde nepraktikují.

Z Grafu č. 4 lze vidět, že nastřížené vtipy (N) jsou zařazeny jen v první polovině epizody. Tyto vtipy jsou zakomponovány do narativu celé epizody, a je k nim odkazováno, takže např. vysvědčení Maeby bez známek, zmíní její matka, že ví, že měla z hláskování krokodýla, na lekce George Blutha Sr. navazuje jeho syn Michael vlastními lekcemi pro syna, a využívá při nich agentury ‘žhavých poldů’, což jsou obě informace představené nejprve v nastřížených segmentech. V průběhu historie seriálu se tak dostávají do kánonu seriálu, společně s dalšími vtipy poprvé představenými v této epizodě (např. George Michael využívající toho, že sdílí jméno se slavným hudebníkem) jsou znovu využity v následujících epizodách.¹⁸⁴ Toto se nazývá tzv. running joke, (‘pokračující vtip’) tedy vtipem, který je v určité obměněné podobě zopakován napříč epizodou, či celým seriálem a odkazuje k uplynulým událostem děje. V čem je však AD opravdu inovativní, že umísťuje odkazy i na budoucí dějový vývoj seriálu, takže divák tyto narážky může pochopit, až při opakovaném shlédnutí, které je těmito odkazy odměňováno.¹⁸⁵ Expoziční funkci zde přebírá vypravěč, který nabízí jak prostorovou, tak kauzální orientaci v narativu.

¹⁸³ Jde o termín, který vysvětluje tendence některých dospívajících užívat drogy a konzumovat alkohol, aby se přiblížily svým vrstevníkům.

¹⁸⁴ V epizodě S04E12 “Señoritis” je například zmíněno, že Maeby má z matematiky smutný obličej Elvise Presleyho. Což je jedna ze známek na vysvědčení v této epizodě. Lekce jsou zmíněny v několika dalších epizodách např. v S03E08 “Making a Stand“, kde dá lekci ostatním Buster, který přišel o ruku, aby nevyužívaly bezrukých lidí k dávání lekcí. Stejně tak agentura ‘žhaví poldové’ se znovu objevuje v S02E08 “Queen for a Day“, kde si je Lindsay najme, aby vystrašily Tobiase z jeho klubu, přičemž on je nakonec zaměstná jako tanečníky.

¹⁸⁵ V této epizodě takové předjímání není. Nejvíce probíraným se v seriálu stal nápis na vypáleném banánovém stánku v epizodě S02E06 “Afternoon Delight“, kde je napsáno “I’ll get you Bluth - Hello.“ (“Dostanu vás Bluthovi - Hello“, které tak předjímá odhalení, že adoptovaný syn z Koreje Annyong (jehož jméno znamená v angličtině pozdrav ‘Hello’) je v epizodě S03E13 “Development Arrested“ odhalen jako člověk, který předával úřadům informace o rodině. MANNEN, Amanda. Cracked. 2014. “ 6 Mind-Blowing Bits of Foreshadowing in Famous TV Shows” [online]. [cit. 01. 06. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.cracked.com/article_20763_6-mind-blowing-foreshadowing-hidden-in-famous-tv-shows.html>.

7. Stylová analýza

V této části se budu věnovat rozboru mockumentary a daných seriálů s ohledem na jejich stylistické prvky, které souvisí s jejich zařazením jako mockumentary. Začnu diskuzí o obsazení známých televizních hvězd, na kterou navážu diskuzí o hereckém stylu v mockumentary a specifické komické figuře pro tento žánr. V dalším oddíle se budu věnovat mizanscéně. Podkapitola o zvuku se zaměřuje zejména na absenci zvukové stopy smíchu, která dlouho sloužila jako hlavní signalizační prvek komiky v sitcomu, ale prostor dostane i funkce voice-overu a hudby. V části věnující se obrazu, nejdříve rozliším více-kamerový a jednokamerový systém produkce, který výrazně ovlivňuje všechny ostatní výrazové prostředky, ale nejzřetelněji je poznat právě na obrazové stránce díla. V poslední části se budu věnovat specifické střihu v mockumentary.

7.1 Herectví

V rámci žánru mockumentary, jde obsazení známé herecké hvězdy proti základům žánru, kde by měl divák uvěřit, že jde o skutečné postavy. Výjimku samozřejmě tvoří mockumentary z prostředí show-businessu, ve které je přítomnost hvězd opodstatněná a naopak vyžadovaná pro uvěřitelnost tohoto konceptu.¹⁸⁶ Oba zde zkoumané seriály však mají ve svém obsazení známé televizní tváře, které se proslavily rolemi v jiných televizních seriálech, ale nehrají zde sami sebe, ale jinou fiktivní postavu. Jde o Henryho Winklera v AD, a Eda O’Neilla v MF, kteří jsou diváky rozpoznatelní a tvůrci s jejich hvězdným statutem pracují.¹⁸⁷

Nejznámější rolí Henryho Winklera je postava Fonzieho v sitcomu *Happy Days* (1974-1984). V něm se Fonzie objevil nejdříve jako vedlejší postava, ale díky jeho rostoucí popularitě se stal, v průběhu několika sezón, jednou z hlavních postav, kdy se zápletky epizod začaly čím dál více věnovat jeho dovednostem, jako například přeskočení žraloka na vodních lyžích. Většina jeho zápletek v seriálu se

¹⁸⁶ Například sitcom *Life’s Too Short* (2011) Rickyho Gervaise o Warvicku Davisovi, ve které se setkává s Liamem Neesonem, Johnny Deppem, Stingem a dalšími.

¹⁸⁷ Nevěnuji se zde případu kdy, herec hraje sám sebe – již dříve zmiňovaný Carl Weathers.

točila kolem toho, jak jednoduše a elegantně dokáže vyřešit problémy dalších postav. Častým scénářem bylo, jak Fonzie sám vyřeší zdánlivě neřešitelnou situaci, do které se hrdinové dostanou, většinou v baru obklíčení skupinou sportovců z týmu rivalů. V AD hraje Winkler postavu Barryho Zuckerkorna, právníka rodiny, který se ji neúspěšně snaží vyprostit z jejich potíží se zákonem, i když s ním má sám mnoho problémů. Tvůrci tak jeho status sebejistého řešitele cizích problémů kompletně převrací a jeho Zuckerkorn v AD je právník, neschopný řešit svoje problémy se zákonem, natožpak, aby byl schopen řešit cizí. To, že tvůrci seriálu pracují s touto intertextovou vazbou, je dále stvrzeno i v epizodě S02E13 "Motherboy XXX", kde Zuckerkorn přeskočí nafukovacího žraloka, čímž odkazuje k momentu v *Happy Days*, kdy Fonzie, přeskočil na vodním skútru žraloka, což v následujících letech vedlo k vytvoření idiomatického spojení „přeskočit žraloka“.¹⁸⁸ Tento termín označuje začátek kvalitativního úpadku dlouhodobě vysílaného seriálu, což bylo poprvé vztaženo právě k *Happy Days*.

Ed O'Neill se nejvíce proslavil rolí Ala Bundyho v sitcomu *Ženatý se závazky* (*Married... with children*) (1987 - 1997). Jay Pritchetta, tedy postavu, kterou hraje v MF, by šlo vnímat jako úspěšnou verzi Ala Bundyho. Jay je úspěšný a spokojený ve svém podnikání (prodej skříní), oproti Alovi (prodej dámské obuvi). Přestože v obou případech jeho manželky nepracují a zůstávají doma, tak na rozdíl od Peggy, která je pro Ala věčným zdrojem nespokojenosti je Glorie (manželka Jaye), výrazně mladší žena s bujným poprsím kolumbijského původu, naplněním Alova ideálu z jeho oblíbených erotických časopisů. Jeho děti, nyní už dospělé, pro něj nejsou jen zdrojem rozčarování jako pro Ala, ale Jay je na ně do velké míry hrdý. Liší se i hercův přístup ke ztvárnění postavy. V případě Ala Bundyho, O'Neill výrazně zapojuje mimiku obličeje, dělá grimasy, protože, pro herce bylo klíčem ke hraní této postavy, poznámka, že jeho život doslova smrdí, a proto má tak často expresivně nespokojený výraz.¹⁸⁹ Naopak jako Jay Pritchett, má mimiku výrazně tlumenější a realističtější, což je motivováno také mockumentary žánrem. Obsazení Eda O'Neilla do role patriarchy rodiny navíc divákům signalizuje žánr, ve kterém se herec proslavil – rodinný sitcom. Oba seriály tak pracují s intertextovou vazbou známých

¹⁸⁸ WIKIPEDIA. 2001. " Jumping the shark" [online]. [cit. 20. 05. 2014]. Dostupné z WWW: < http://en.wikipedia.org/wiki/Jumping_the_shark >.

¹⁸⁹ YOUTUBE. 2014. " Married.... with Children- Documentary" [online]. [cit. 14. 05. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://www.youtube.com/watch?v=SroICnksANA> >.

hereckých hvězd, která je integrální součástí jejich charakterizace postav, které ztvárňují. Jak potvrzuje Dyer, tento vztah může být jedním z definujících při tvorbě postavy: „Fenomén identifikace divák/hvězda může být klíčovým aspektem k pozici diváků ve vztahu k postavě.“¹⁹⁰

Prvkem, který jsem už zmínil v předchozím odstavci je tak obecný aspekt hereckého přednesu herců. V tomto bodě jdou tendence mockumentary a sitcomu proti sobě nejzřetelněji. Pokud sitcom vyžaduje teatrálnější herectví,¹⁹¹ tak mockumentary, již ze své podstaty, musí vyžadovat tlumený, realistický přednes, protože aktér vystupuje sám za sebe, tak jak se chová normálně. Pokud, jak píše Hight: „Herecký přednes v sitcomu není omezován požadavky realismu“,¹⁹² tak naopak v mockumentary jej tyto požadavky určují. Tento požadavek však musí být aplikován s obezřetností, protože stejně jako ve skutečných dokumentech různí aktéři reagují na kameru různě, buď stažením do sebe či naopak přehráváním pro kameru, tak i fikční postavy v mockumentary se chovají odlišně. „Ukazujeme-li sami sebe v běžném životě, volíme různé prostředky, jimiž vyjadřujeme svou osobnost, povahu či určité vlastnosti, a nemusíme je potlačovat, abychom ztvárnili nějakou roli“¹⁹³ píše o tom Nichols a dodává, že: „Jakmile se člověk ocitne před kamerou a vstoupí do interakce s filmovým tvůrcem, sebe prezentace se plně rozvine.“¹⁹⁴

Jelikož je mockumentary komediálním žánrem, je tento prvek sebe-reprezentace a zejména rozporu v něm využíván zejména pro komediální účinek. Phil Dunphy, otec tří dospívajících dětí v MF, demonstruje stejný rozpor mezi tím, jak vnímá sám sebe a jak jej vnímá okolí podobně jako David Brent v *Kanclu*. Phil se považuje za otce vyznávající specifickou podobu rodičovství,¹⁹⁵ který se pyšní tím, že rozumí SMS zkratkám dnešní mladé generace, což dokazuje v promluvě pro kameru v pilotní epizodě S01E01 „Pilot“: „WTF – why the face“, přičemž zkratka

¹⁹⁰ DYER, Richard. *The Stars*. 2nd Revised edition. London: BFI Publishing, 1998. p. 125. ISBN 978-0851706436.

¹⁹¹ Mimo jiné také tím, že se často natáčí jako divadelní hra před živým publikem – podrobněji o tomto pojednává kapitola o tří-kamerovém systému v oddíle o obraze.

¹⁹² HIGHT, Craig. *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2010. p. 178. ISBN 978-0-7190-7317-5.

¹⁹³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU a JSAF, 2010. s. 29. ISBN 978-80-7331-181-0.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 29.

¹⁹⁵ Svůj způsob výchovy označují za tzv. ‘peerenting’ – což je spojení slov ‘parenting’ – rodičovství a ‘peer’- vrstevník.

WTF – je ve skutečnosti akronym slov “What the fuck ...?” (“Co to kurva ...?” nikoliv “Why the face – Proč ten ksicht?”). Vyjevuje se zde disproporce mezi tím, jak se sám vnímá a jak je vnímán okolím – styl humoru, jež by se dal označit za specifický pro mockumentary. Jde totiž o zdroj humoru ideální pro mockumentary formu, kdy se samotní aktéři snaží uměle vytvořit obraz, který neodpovídá realitě. David Brent, šéf v *Kanclu*, se snaží působit, jako všemi zaměstnanci oblíbený a žoviální šéf, což je nedobrovolně stvrzováno ostatními zaměstnanci v zájmu udržení práce. Stejně tak Phil Dunphy chce působit jako otec, který je pro své děti spíše nejlepší kamarád než otec, přičemž na tyto snahy odpovídají děti rozpačitě. Subjektivně utvářený pohled se objektivním zachycením a interakcí s dalšími postavami, které jeho autostylizaci nepřijímají, stává obtížně udržitelným a proto tato snaha působí komicky. Tento prvek má svůj původ v divácké atraktivitě reality show pořadů, kdy proces konstrukce charakteru probíhá, jak od aktéra ke kameře a dalším aktérům, které kamery zachycují tak i mezi vysílaným pořadem ze kterého si divák vytváří svůj názor a přisuzuje jednotlivým aktérům určitý stupeň oblíbenosti. Toto je pak zvláště výrazné v některých pořadech, kde diváci rozhodují o tom, zda určitý aktér zůstane v pořadu či odejde. Cardwellová toto vnímá jako proměňující se dynamiku mezi představovaným/prezentovaným já a skrytým já. „Zpočátku se postavy snaží vypadat určitým způsobem, ale jak si zvyknou na přítomnost kamery a ignorují ji, klopýtnou a odhalí skrz odstíněný výkon své skutečné pocity a motivace.“¹⁹⁶ Maska „hustého táty“ tak padá, když divák pochopí, že Phil je jen otec, který se snaží působit jako vrstevník svých dětí, ale nejde mu to, protože ho zejména jeho dcery Haley a Alex, považují za trapného.

V AD je herectví výrazně excentričtější, nepůsobí, že by bylo svazováno požadavky realismu – zejména u postav Bustera, kterého sužují mnohé fobie a Tobiaše, vnímaného, jako homosexuála, který si nepřiznal svou skutečnou sexuální orientaci. Tobias, jako by byl přesně opačným případem Phila, či Davida Brenta. Naprosto si neuvědomuje, jak může jeho chování působit na okolní svět, takže často z úst vypustí nezamyšleně dvojsmyslné věty.¹⁹⁷ Například na svou vizitku si napíše,

¹⁹⁶ CARDWELL, Sarah. „The rise of the television ‘mockumentary’: from familiar genres to new forms“. *Anglo Files* 129. Copenhagen: Danish Association of Teachers of English, 2003. p.35.

¹⁹⁷ Například když se marně pokouší stát jedním z členů Blue Man Group, tak se natře se na modro, a pak prohlásí – „I am afraid I just blue/blew myself“, jelikož tato věta obsahuje homofon blue/blew, což jsou slova, který stejně znějící, ale odlišující se psanou formou. Věta tak může být přeloženo, „Bojím se, že jsem se namodřil/vykouřil (poskytl sám sobě orální sex)“

jako povolání, spojující profesi analytika (analyst) a terapeuta (therapist), ‘analrapist’, což může kromě jím zamýšleného čtení znamenat také „anální znásilňovač“ (Obr. 11). Tradiční sitcomové praxi je tak bližší existence hlášek – tzv. ‘catchphrases’, které jsou v AD opakovaně pronášeny. Přestože vzniknou u jedné postavy, později bývají přejímány i dalšími. Gob má větu „Udělal jsem obrovskou chybu“, kterou reaguje, když si uvědomí důsledky svých činů, nebo Maeby používá větu: „Vem si mě“, čímž se vyhýbá dotazům ohledně svého věku ve svém pracovním prostředí filmové producentky. Rozdíly v míře expresivity herectví u obou seriálů lze také přičíst k jejich zapojení tzv. ‘straight man’. To vychází z komediální tradice, že pokud se z dvojice komiků jeden chová excentricky, tak právě druhý z dvojice svou odlišnou reakcí, a svým racionálním přístupem, umocňuje vyznění vtipu – je oním ‘přímým mužem’ (‘straight man’).¹⁹⁸ U AD jde o postavu Michaela Blutha,¹⁹⁹ který tak slouží jako straight man ke všem ostatním členům rodiny. U MF je jich více, v každé z rodin je jeden, kódovaný jako racionálnější z dvojice partnerů (Claire, Mitchell a Jay) a lze sem zařadit i Alex, která kontrastuje se svými sourozenci Haley a Lukem.

7.2 Mizanscéna

Mizanscéna zahrnuje kromě herců před kamerou, kterým se věnovala předchozí část, také organizaci před-kamerového prostoru – v této části se tak zaměřím na stavbu dekorace a rekvizity, které často mohou sloužit jako product placement. To ovlivňuje do jisté míry i kamerová technika, takže domovy postav AD a MF se liší od tradičních sitcomových domovů tím, že mají čtvrtou stěnu (kde jsou ve více-kamerovém způsobu produkce umístěny kamery) a jsou členěné do pater či odděleny stěnami. Nenabízí tak prostor známý např. z *Přátel*, kdy je kuchyně propojena s obývacím pokojem v jednu velkou místnost. Prostor obývaný postavami tak není primárně uspořádán do šířky (opět odvislý od více-kamerového způsobu produkce)

¹⁹⁸ WIKIPEDIA. 2001. "Straight man (stock character)" [online]. [cit. 14. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Straight_man_%28stock_character%29>.

¹⁹⁹ Právě omezením této interakce ve čtvrté sezóně AD, kdy se každá epizoda věnuje každé postavě zvlášť, a reakce straight mana chybí. Přičemž se s tím proměňuje právě i charakterizace Michaela Blutha, který se stává stejně sobeckým jako zbytek rodiny, což dohromady mohlo vést k slabému kritickému hodnocení celé čtvrté sezóny.

ale dovoluje realističtější členění prostoru. Nutno ovšem dodat, že i tak je většina zápletek v interiérech umístěna do obývacího pokoje či kuchyně. Kuchyňská linka je tak detašována v domácnostech jako ostrov, což přiznává Richard Berg, produkční designér seriálu, protože toto uspořádání umožňuje: „dobrý pohyb dokola, takže herci mohou pracovat a být čelem ke kameře.“²⁰⁰ Tvůrcům také jednokamerový systém dovoluje natáčení v reálu, či exteriérových lokacích (epizody MF odehrávající se na Havaji, či v Austrálii, u AD se několik epizod odehrává na hranicích s Mexikem. Může se zde zároveň objevit i občasné exteriérové prostředí, jako lavička před benzínovou pumpou, restaurace Schwarma City u MF či molo nebo stánek s banány²⁰¹ v epizodě AD), které se objevují ve více-kamerových sitcomech výjimečně.

U MF se při stavbě dekorací tvůrci podřídily ‚dokumentárnímu stylu‘ a nestavěly tzv. ‚divoké stěny‘, které se v případě potřeby dají odsunout, aby se vešlo do místnosti veškeré potřebné vybavení, a místo toho dekorace postavily větší. Kameraman MF James Bagdonas vysvětluje, jak určení způsobu snímání, předcházelo a do určité míry ovlivnilo výstavbu kulis: „Kdybychom sledovaly tyto rodiny v jejich domácím prostředí, tak bychom ne vždy nemohli postavit světlo, tak kam by se nám to hodilo. (...) Postavením větších dekorací jsme mohli ‚dokumentovat‘ život, jako by se opravdu odehrával v danou chvíli. Plán: zachytit rodiny s dvěma kameramany stojícími v místnosti, pozorující tyto lidi, jak prochází svým životem.“²⁰² Dekorace má také narativní funkci, například byt Amelie, který navštíví Cameron s Mitchellem, definuje postavu Amelie, jako úspěšnou svobodnou matku s vytříbeným vkusem, ke které Cameron s Mitchellem vzhlíží. Dalším aspektem, na který při zařazování domácností fiktivních rodin myslel Richard Berg, bylo, aby každý dům měl odlišné barevné schéma, takže divák, při přestřihávání mezi jednotlivými domy ihned pozná v jaké je domácnosti.²⁰³ Interiéru domu Claire

²⁰⁰ GIBSON, Stephanie. Ramos Design Build.com. „*Modern Family Set Designer, Richard Berg*“ [online]. [cit. 26. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ramosdesignbuild.com/blog/modern-family-set-designer-richard-berg>>.

²⁰¹ Stánek s banány je ovšem jedno z tradičních míst kde se hrdinové setkávají, jde o jediný legálně vydělávající podnik rodiny, navíc zde často nejmladší členové rodiny – George Michael a Maeby obsluhují jako na brigádě.

²⁰² O'Connor. 2014. „*On set with James Bagdonas*“ [online]. [cit. 19. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ocon.com/inspiration/on-set/james-bagdonas>>.

²⁰³ WHITLOCK, Cathy. „The Homes of ABC's Modern Family“ [online]. [cit. 28. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<https://shine.yahoo.com/photos/homes-abc-modern-family-slideshow-163800538/cameron-mitchell-dining-room-photo-2198949-163800157.html>>.

a Phila dominuje modré schéma, bytu Camerona s Mitchellem schéma zelené a dům Jay a Glorie je vyzdoben v červené paletě barev. Modelový dům, který obývá rodina Bluthových v AD, stojí opuštěně na pozemku, kde měla jejich rodinná firma začít s výstavbou dalších domů. Jenže projekt byl zastaven a tak rodina obývá tento dům, ve kterém je mnoho věcí jen dekorací a tak jsou nefunkční, symbolicky tak odrážejí dysfunkčnost rodiny.

Dalším aspektem mizanscény na kterém lze ukázat odlišný přístup obou seriálů je jejich přístup k product placementu. Díky popularitě se MF stala jedním z žádaných platforem pro inzerenty. Jenže producenti jsou velmi vybíraví, ohledně toho, které produkty budou propagovat, protože podle producenta Stevena Levitana musí být relevantní jak vzhledem k příběhu, tak k postavám. Jako příklad uvádí, kdy odmítli nejmenovaného výrobce technologické hračky, protože se prodávala za velkou cenu, takže je nepravděpodobné, že by si ji postavy koupily.²⁰⁴ Přitom MF byla kritizována za epizodu S01E19 "Game Changer" ve které se jedna z dějových linií věnuje tomu, jak Phil touží dostat k narozeninám iPad, a Claire spolu s ostatními se ho snaží na poslední chvíli koupit. Firma Apple, které iPady vyrábí, však za tuto reklamu nezaplatila tvůrcům žádné peníze.²⁰⁵

Odlišný přístup k product placementu zaujal AD, který product placement zakomponoval do své struktury mimo jiné tak, že jej učinil naprosto očividným. V epizodě S02E13 „Motherboy XXX“ Carl Weathers říká Tobiasovi, že připravuje natáčení o jejich rodině a zmiňuje, že kdyby zasadil nějakou scénu do restaurace fastfoodového řetězce, získal by více peněz, přičemž celá tato scéna se odehrává v restauraci Burger King, kdy vypravěč zdůrazní, že jde o dobrou restauraci, ve které si lze doplnit pití zdarma. Tímto přehnaným zdůrazňováním, podrývá jeden ze základních prvků product placementu, tedy to, že by neměl být zjevný. Zároveň jde o epizodu, kde postava Henry Winkler přeskočí žraloka, načež řekne, že se půjde najíst do Burger Kingu, přičemž tato juxtapozice idiomatického označení pro ztrátu kvality seriálu v blízkosti propagované značky není nikterak lichotivá.

²⁰⁴ STEINBERG, Brian. *Advertising Age*. "Many Brands Bid for Product Placement on 'Modern Family,' but So Few Make It". [online]. [cit. 28. 05. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://adage.com/article/media/brands-products-modern-family-make/232271/>>.

²⁰⁵ FLINT, Joe. LATimes.com. " 'Modern Family' gives some free love for the iPad" [online]. [cit. 23. 05. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2010/04/modern-family-gives-some-free-love-for-the-ipad.html> >.

Ale kromě předmětů specificky zamýšlených k podpoře jejich prodeje, se pozornosti fanoušků dostává i další vybavení a výzdoba domovů z televizních seriálů, které nejsou součástí product placementu. Stránka ChasingProps.com²⁰⁶ vybírá jednotlivé součásti vybavení domovů seriálových hrdinů, například dózu na sušenky ve tvaru sovy v MF, či plakát v pokoji, společně se s screenshotem, kde se daný předmět v seriálu vyskytl a zároveň zprostředkovává i odkaz na stránky prodejce daného předmětu. Fanoušek si tak může koupit stejný předmět, který se objevil v jeho oblíbeném televizním seriálu. Seriály, které jsou nejvíce populární v tomto aspektu fanouškovské kultury, čistě podle množství odkazů na stránce, jsou *Teorie Velkého třesku*, *2 \$ocky*, *Přátelé* a právě MF.

7.3 Zvuk

Jak již píše Butler: „Zvuk byl vždy klíčovou součástí televizního stylu“,²⁰⁷ protože historicky televize vychází spíše z rádia, než z filmu, takže důraz na zvukovou složku u televizních pořadů byl patrný už od jeho začátků. V této části se tak zaměřím zejména na absenci zvukové stopy smíchu u mockumentary sitcomů, která byla dlouho považována za jeden z tradičních signálů žánru sitcomu. Věnovat se budu také voice-overu a zapojení nediegetické hudby a její funkci v seriálu. Přestože oba dva seriály, užívají realistický přístup ke zvuku, tak zapojují zvuk mj. i ke zdůraznění elementu uvnitř obrazu. Například zesílením vysypaného obsahu rozbité vázy v diskutované epizodě MF, které jsou tak v danou chvíli jediným zvukem, když ji Mitchell u Amélie shodí. Nebo nejzřetelněji u nerealisticky zesíleného zvuku zamykání zámku, který věnují děti rodičům k výročí, po té co je omylem přistihly při sexu. Oba seriály také využívají stylistický postup asynchronního zvuk, kdy zvuk dialogu zní již v uvozujícím celkovém záběru na dům, ve kterém hrdinové vedou dialog a který je následujícím záběrem.

²⁰⁶ ChasingProps. 2012. "ChasingProps.com" [online]. [cit. 19. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://chasingprops.com/>>.

²⁰⁷ BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 1st edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. p 325. ISBN 0-8058-5415-0.

7.3.1 Zvuková stopa smíchu

Zvuková stopa smíchu, někdy nazývaná jako 'konzervovaný smích', je zvuková stopa s nahrávkou smíchu publika přidaná v post-produkci. V některých případech smích, který slyšíme u sitcomů, je spontánní reakcí živého publika, které bylo natáčení fyzicky přítomno, ale i u tohoto více-kamerového způsobu produkce se často využívá i dodatečně nahraného smíchu, např. k zahlazení přechodu scén, nebo v případě opakovaného jetí scény, kdy se často publikum s každým opakováním směje méně, jelikož vtipy už jednou slyšelo. Inger-Lise Kalviknes Bore²⁰⁸ identifikuje dvě základní funkce konzervovaného smíchu. První z nich je vyvolání dojmu sdíleného zážitku dávající tak divákovi pocítit, že jejich reakce na daný pořad je sdílená. S tím souhlasí i Mills: „Zvuková stopa smíchu představuje publikum jako masu, jejíž reakce jsou jednoznačné a která signalizuje společné pochopení toho, co je a co není vtipné.“²⁰⁹ Další funkcí pak je, že tento smích stvrzuje, že je v pořádku smát se těmto lidským omylům – divák je ujištěn, že vše je jenom vtip.²¹⁰ Častým terčem kritiky²¹¹ konzervovaného smíchu je podceňování role diváka ze strany producentů pořadu, který by bez tohoto signálu, nepoznal, že je něco vtipné a zároveň s tím, jak upozorňuje Brett Mills, znemožnění alternativního způsobu čtení pořadu.

Již dříve zmiňovanou absencí zvukové stopy smíchu u obou zde zkoumaných seriálů, ale nelze přičíst na vrub pouze specificitě mockumentary žánru, který zvukovou stopu smích nezapojuje, protože se s ní v dokumentárních filmech nesetkáme, ale také tomu, že tato praxe byla v průběhu 90. let u jedno-kamerových seriálů opouštěna. Opuštění zvukové stopy smíchu a s tím spojeného preferovaného způsobu čtení tak na jednu stranu může oslabit komediální účinek pořadu, na druhou stranu může být chápáno tak, že nechává interpretační prostor čtení textu a identifikaci humoru čistě na straně diváka. Mills je však k tomuto dělení opatrný:

²⁰⁸ BORE, Inger-Lise Kalviknes. "Laughing Together? Tv Comedy Audience and the Laugh Track". *The Velvet Light Trap 68 – A Critical Journal of Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2011. pp. 24-34.

²⁰⁹ MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 103. ISBN 978-0748637522.

²¹⁰ O tomto 'povolení k smíchu' mluví i stříhačka MF Ryan Case.

²¹¹ Další kritizovaným elementem je také zařazení neadekvátní reakce smíchu, kdy se i nevýrazný vtip setkává s bouřlivým smíchem.

„Nemůžeme vnímat příklon sitcomů bez zvukové stopy smíchu jako důkaz diváckého zplnomocnění, protože fakt, že program nezapojí své diváky do textu, v žádném případě neznamena, že nenabízí jednu pozici, ze které by měla být komedie nejlépe chápána.“²¹² Také je třeba si uvědomit, že ač tyto sitcomy nepoužívají smích jako vodítko pro diváka, ale nemusí nutně znamenat, že žádné vodítko ohledně toho, co má divák shledat vtipným, neobsahují. Paradoxně se tak mohou tímto signálem stát naopak tichá místa, kde divák dříve slýchal konzervovaný smích. Ticho se tak nejvýrazněji v britském *Kanclu*, mockumentary, rovněž nepracující se zvukovou stopou smíchu, stává indikátorem vtipu. Toto potvrzuje také Butler, když píše „(Televize) není tiché médium, to je proč trapná ticha v *Kanclu* jsou tak účinná ve zdůraznění trapných situací postav“,²¹³ podobně jako v jiné publikaci poznamenává, že: „Ticho v televizním sitcomu je, ironicky, způsob k přivábení diváků.“²¹⁴ Dalším možným signálem ohledně komičnosti dané situace mohou být pro diváka, ve vizuální stránce, pohledy postav do kamery, kterými se věnuji v další části této práce.

To, že pořad pracuje se zvukovou stopou smíchu, také znamená, že se herci musí v dialogích, vždy po vtipné replice odmlčet, aby mohl zaznít smích. Rytmus dialogu je tak pomalejší, a navíc pokud se umělý smích odstraní, tak působí velmi nepřírodně.²¹⁵ Tyto pauzy na smích navíc omezují tvůrce v další věci - v množství obsahu. „Přístup AD dovoluje velmi hutný program, který nemusí nechávat pauzu pro smích studiového publika a může tak dostat více komického a narativního obsahu.“²¹⁶ Tato hutnost, díky které si na jedné straně seriál získal kultovní status,

²¹² MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 105. ISBN 978-0748637522.

²¹³ BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 1st edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. p 330. ISBN 0-8058-5415-0.

²¹⁴ BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. 1st edition. London and New York : Routledge, 2010. p 216. ISBN 0-415-96512-8.

²¹⁵ Na serveru YouTube, lze nalézt upravené scény ze sitcomů, které smích publika používají, kde je zvuk smíchu vymazán. Jde o scény ze sitcomů *Teorie velkého třesku* a *Přátelé*. YouTube. 2014. " *The Big Bang Theory - No Laugh Track 1 (Avoiding the Shamy)* " [online]. [cit. 28. 05. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://www.youtube.com/watch?v=jKS3MGriZcs> >. YouTube. 2014. " *Friends - No Laugh Track 1 (Ross Invited Them All to Watch)* " [online]. [cit. 28. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=4BFSZ8XzWOM>>.

²¹⁶ THOMPSON, Ethan. "Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom". *The Velvet Light Trap 60 – A Critical Journal of Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2007. p. 70.

byla od počátku záměrem tvůrců.²¹⁷ Zároveň však byla podle některých autorů²¹⁸ také důvodem pro nedlouhý vysílací život seriálu.

7.3.2 Voice-over

Voice-over v AD zprostředkovává nediegetický vševědoucí vypravěč,²¹⁹ u MF vypravěč nefiguruje, přesto však bývá tvůrci voice-over využíván, zejména na závěr epizod, kdy však vyjde najevo, že jde o diegetický zvuk – nejčastěji promluvu do kamery jedné z postav příběhu. Příkladem takového přístupu je v S03E24 “Baby on Board“ Glorii voice-over, který doprovází nediegetická hudba. V montáži jsou spojeny záběry z jednotlivých dějových linií epizody. Gloria říká ve zvukové stopě: „Jsou určité chvíle v životě, na které nezapomenete“(záběry Camerona a Mitchella, kteří jsou zoufalí, z toho, že jim nevyšla adopce dítěte)“ „Jako když jsem poprvé držela v náručí Mannyho. Byla jsem nervózní, nevěděla jsem, co dělám.“ (záběr na Mannyho, jak natáčí tančící Lilly spolu s Jayem na školní besídce, kde původně nechtěla vystupovat) „Byla jsem tak nadšená vidět ho vyrůstat“ (Haley s Dylanem schází na ples, poté co její původní plán odstěhovat a žít s Dylanem dozná změny odhaleným dopisem, že je přijata na univerzitu) „A čím víc se stává malým mužem“ (Manny si připíjí sklenicí mléka s Jayem, který má sklenici whisky) „ kterého znám dnes tím více vím, že bych to udělala celé znovu (až nyní je zařazen záběr na Glorii, jak pronáší tento pseudo-monolog v módu promluvy do kamery) “což je dobře protože to hodlám udělat znovu“ (Glorie nakupuje těhotenské testy).

Rozdíly mezi oběma přístupy a jejich důsledky zmiňuje Corner: „Zatímco voice-over uvaděče dále posiluje objektivizaci zobrazených osob a dějů, činící z nich předmět ‘veřejného‘ zkoumání, voice-over účastníka může silně subjektivizovat a zvnitřnit to, co je v obraze, popřípadě přesunout ji od bezprostřednosti a učinit ji

²¹⁷ Producent Ron Howard: „Došlo mi, že můžeme použít tento nový styl, novou gramatiku k vytvoření nového druhu situační komedie, která bude naplněna více vtipy a vtipnými situacemi a méně tradiční atmosférou než má normální sitcom.“ *Breaking Ground: Behind the Scenes of ‘Arrested Development’*. [Bonusový materiál na DVD]. Twentieth Century Fox, 2003-2004.

²¹⁸ Například THOMPSON, Ethan.“Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom“, *The Velvet Light Trap – A Critical Journal of Film and Television*. Austin: University of Texas Press, Number 60, p. 71.

²¹⁹ Má přístup k informacím o emocích hrdinů, a ví, kdy lžou, či kdy mluví pravdu.

základem pro sebe-reflexi mluvčího.²²⁰ To potvrzuje i funkci voice-overu u MF, kdy je zapojován k posílení emocionálního účinku scén, což podporuje také to, že jedině v těchto momentech seriál užívá nediegetickou hudbu. Naopak komentář u AD, má blíže k fungování komentáře u dokumentárního filmu, jak jej popisuje Bill Nichols: „Komentář je obvykle prezentován odděleně od obrazů žitého světa, jež doprovází. Slouží k uspořádání obrazů a k ozřejmení jejich smyslu podobně jako popisky u fotografií. Bereme tedy na vědomí, že komentář přichází z nějakého blíže neurčeného místa, a spojujeme si jej s objektivitou a vševědoudností. Působí inteligentně a reprezentuje logiku uspořádání filmu. (...) Mluvený komentář se zdá být takřka ‚nad věcí‘, dokáže posuzovat různá dění v žitém světě, aniž by byl jimi nějak vázán.“²²¹ Zde u AD dochází k paradoxní situaci, kdy se osoba producenta seriálu Rona Howarda, čtoucí komentáře, v závěru třetí sezóny a pak výrazněji ve čtvrté sezóně sama objevuje jako postava příběhu. Ron Howard zde hraje sebe samého - hollywoodského režiséra a producenta. To vedlo například některé autory k výrokům, že voice-over u AD rozmazává hranici mezi diegetickým a nediegetickým.²²² Nicméně AD dodržuje rozdělení mezi hlasem vypravěče a postavou, takže komentář je i tak nadále zůstává nediegetickým. V epizodě S04E04, kdy se Michael setkává s Ronem Howardem, tak i tuto situaci vypravěč (Ron Howard) komentuje.

Komentář Rona Howarda u AD, není uhlazený, postrádá autoritativnost hlasů z filmových ukázek či přírodopisných dokumentů, naopak svou rozvernou dikcí více signalizuje komediální žánr seriálu.²²³ Jeho funkce je navíc narativně-orientační.²²⁴ Což potvrzují sami tvůrci, když v dokumentu „Breaking Ground: Behind the scenes

²²⁰ CORNER, John. *Television Form and Public Address*. 1st edition. London: Edward Arnold, 1995. p. 86. ISBN 9780340625385.

²²¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU a JSAF, 2010. s. 183. ISBN 978-80-7331-181-0.

²²² MITTELL, Jason. "Narrative Complexity in Contemporary American Television". *The Velvet Light Trap 58 – A Critical Journal of Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2006. p. 37. ISSN TX 78713-7819.

²²³ V rámci propagace čtvrté sezóny namluvil Ron Howard tweety fanoušků, které byly označeny hashtagem #ADNarrates. Tyto krátká videa byla nejdříve umístěna jako Vine-videa, později se objevila i kompilační YouTube video: YouTube. 2014. "Arrested Development - #ADNarrates - Ron Howard Narrates Fans' Tweets" [online]. [cit. 28. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=70nqLlj6l_M>.

²²⁴ „AD spoléhá na voiceoverovou naraci Rona Howarda při kontinuitě mezi scénami. Jeho narace slouží jako vyprávěcí tmel, ne proto, že by vysvětloval, ale protože věci spojuje časově, v naději že smysl a humor se vynoří sami.“ THOMPSON, Ethan. "Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom". *The Velvet Light Trap 60 – A Critical Journal of Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2007. p. 67.

of 'Arrested Development' říkají, že testovací publikum se při sledování verze pilotu bez vypravěče neorientovalo v ději.²²⁵ Vypravěč tak rekapituluje uplynulý děj, uvádí kontext situací a kauzální souvislosti, upozorňuje na změnu prostředí („Zpátky v modelovém domě“) či poukazuje na ironické paradoxy. Do jisté míry tak plní funkci oněch červených šipek ve znělce seriálu. Funguje tedy podobným způsobem jako u MF promluvy do kamery. V diskutované epizodě S01E10 „Pier Pressure“, Lucille Bluth řekne (v 3:36), poté, co jí s tím Michael odmítne pomoci, že požádá Lindsay o pomoc s katalogizováním šperků, a v další scéně tento důvod, proč ji navštívila, připomene vypravěč (v 4:18). Vypravěč, také jako jediný oslovuje přímo diváky, když např. v epizodě S03E09 „S.O.B.s“, což byla jedna ze závěrečných epizod seriálu před jeho zrušením, vypravěč nabádá diváky, aby řekli o tomto seriálu svým přátelům.

7.3.3 Hudba

Nediegetickou hudbu, složenou speciálně pro seriál,²²⁶ využívá zejména AD. Jen ve výjimečných případech ji však zapojuje i MF, například v epizodě S03E24 „Baby on Board“, kdy Glorin závěrečný voice-over doplňuje nediegetická hudba. Ta umocňuje emocionální vyznění voice-overu, a pomáhá propojit jednotlivé dějové linie do jednotného poselství (v tomto konkrétním případě bezpodmínečná láska k vlastním potomkům), kdy jsou jednotlivé linie epizody spojeny společným poselstvím či morální lekcí a postavám se tak dostává ponaučení.

Hutný hudební doprovod AD, jej, jak si všímá Hight, přibližuje docusoapu²²⁷ a zároveň umocňuje parodické využití. Některé zápletky či postavy mají své specifické motivy, které zazní vždy, když jsou v seriálu zmíněny. Hudební vrstva se tak stává dalším zdrojem humoru, kdy klíčové slovo může spustit 3-5 sekundový

²²⁵ *Breaking Ground: Behind the Scenes of 'Arrested Development'*, [Bonusový materiál na DVD]. Twentieth Century Fox, 2003-2004.

²²⁶ Toto je způsobeno zejména ekonomickými důvody, kdy studio platí zvlášť licenční poplatky pro použití hudby při televizním vysílání a zvlášť při vydání pořadu na DVD/ Blu-Ray. BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 1st edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. p 330. ISBN 0-8058-5415-0.

²²⁷ HIGHT, Craig. *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2010. p. 206. ISBN 978-0-7190-7317-5.

hudební motiv, například jakákoliv zmínka o tajemném panu F, vyústí ve zvuk ženského sboru, zpívající: “MR. F“ nebo píseň „Velký žlutý joint“, představená v S01E10 “Pier Pressure“ je v dalších epizodách využívána při jakékoliv zmínce o marihuaně. Hudební skladatel David Schwartz zmiňuje v internetovém rozhovoru na serveru reddit.com, že hudba nemusí signalizovat přímo, že je něco vtipné. „Je spousta televizní hudby z jiných seriálů, kde hudba říká, že je to vtipné. Wah-wah-wah waaaaaaah.... pizz pizz pizz.... U Arrested (Development pozn. autora) to není nezbytné. Někdy zahrát scénu velmi vážně nebo příliš mock-drama může být extrémně vtipné.“²²⁸

7.4 Obraz

Filmový žánr může být signalizován mnoha způsoby, některé techniky s nakládáním s obrazem se stávají jedním z poznávacích znaků žánrů, např. low-key svícení – tlumené- v žánru filmu-noir. Jeden ze signálů dokumentárního filmu, nebo alespoň jedné z jeho vývojových tendencí, byl dlouho rozklepaný obraz, pořízený ručně drženou kamerou. Tohoto natáčení z ruky, jako symbolu dokumentárnosti²²⁹ využívají oba seriály a jeho cílem je v divácích vyvolat dojem zvýšené realističnosti. „Některé dokumentární konvence vyvolávají dojem nezprostředkované reality – například ruční kamera, ‘přirozené’ svícení místo expresivního a nedokonalý zvuk.“²³⁰ Nicméně obraz není natolik rozklepaný, aby na sebe výrazně přitahoval pozornost. Naopak jeden z definičních prvků televizního sitcomu, byl více-kamerový systém produkce,²³¹ ve kterém bylo snímání z kamerových vozíků ve studiu stabilní

²²⁸ REDDIT. 2014. " I am David Schwartz, composer of Arrested Development.AMA: IAmA" [online]. [cit. 13. 03. 2014]. Dostupné z WWW: < http://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1fw4vh/i_am_david_schwartz_composer_of_arrested/>.

²²⁹ BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 1st edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. p 279. ISBN 0-8058-5415-0.

²³⁰ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 83. ISBN 978-80-7331-246-6.

²³¹ Systém byl popularizován u natáčení sitcomu *I Love Lucy* (1951-1957), mj. jeho kameramanem Karlem Freundem a producentem Alem Simonem a producentem a představitelem jedné z hlavních rolí Desi Arnazem, který chtěl snímat sitcom jako živou divadelní hru. Kamery jsou umístěny na jedné straně dekorace, v místě chybějící čtvrté stěny, veškerá akce je tak snímána z jedné strany, takže při střihu nedochází k překročení osy. Kamery jsou umístěny tak, že osy snímání dvou protilehlých kamer svírají pravý úhel. V rámu jednotlivých kamer nejsou vidět další kamery. Ve více-kamerovém systému se neobjevují subjektivní záběry, protože kamera nevstupuje do místa akce. Tento systém umožňuje natáčet akci před kamerou kontinuálně tak, že z jednoho jetí má střiháč dostatek materiálu pro sestřihání scény. Celé dění pokrývají kamery, přičemž každá se zaměřuje na určitou část a liší se velikostí záběru. Krajiní kamery z každé strany snímají v detailu nebo medium záběru vždy z jednoho z aktérů scény, přičemž kamery umístěné uprostřed snímají scénu v celku, a zprostředkovávají tak divákovi informaci o celkovém rozložení prostoru. Během natáčení jsou často kamery vybaveny světly, jež označují, která z kamer právě

a přehledné. Brett Mills poznamenává, že „Schopnost sitcomů úspěšně napodobit estetiku dokumentů má závažné implikace pro způsoby, ve kterých jsou žánry signalizovány vizuálně.“²³² Mockumentary jsou však natáčeny v druhém systému produkce – jednokamerovém systému. Původní termínové rozlišení těchto dvou způsobů spočívalo v počtu kamer, na které se natáčelo, ale toto rozlišení nelze vnímat striktně, protože MF a AD, ačkoliv jedno-kamerové způsoby produkce, se natáčí více kamerami (Obr. 3). V jednokamerovém systému, natáčení neprobíhá stylem zachycení živého představení jako např. na divadle, kdy se celá scéna najednou natáčí před živým publikem, ale každý záběr se natáčí zvlášť, takže se pro něj vždy upravuje znovu svícení, pozice kamery atd. Jednokamerový způsob produkce dává režisérovi více kontroly nad obrazem. Nicméně toto nelze vnímat jako specifikum mockumentary sitcomů, protože jedno-kamerový systém byl již dlouhou dobu alternativou v natáčení sitcomů a pouze v posledních letech lze vnímat jeho dominanci (i když sitcomy ze stanice CBS, *Dva a půl chlapa* a *Teorie velkého třesku*, tento způsob produkce zachovávají do dnešních dnů).

Mitchella Hurwitze, showrunnera AD, shrnul přístup k natáčení do otázky: „Co by se stalo, kdybychom aplikovali citlivost více-kamerového snímání na jednokamerové?“²³³ Už v návrhu který prezentoval producent AD Ron Howard studiu Fox, vysvětloval, že seriál má být esteticky blíže reality show než k tradičnímu sitcomu.²³⁴ Natáčelo se na digitální kamery,²³⁵ takže AD byl jeden

vysílá, informace důležitá jak pro účastníky před kamerou, tak pro štáb. Kamery jsou vybaveny kolečky, a operátoři kamery, jsou vybaveni sluchátky s instrukcemi z režie. Při tomto způsobu produkce je akce komponována do šířky, nikoliv do hloubky. Celá scéna je organizována čelně ke kameře, takže například postavy sedící u stolu, jsou rozmístěny tak, že žádná nesedí zády ke kameře, nevyužívají tak celou plochu stolu. Kamera je umístěna ve výšce očí (záběr z nižšího úhlu by odhalil chybějící strop a zachytil by mikrofony, a záběry z vyššího úhlu jsou jednak netypické, a za druhé by výše položená kamera blokovala výhled diváků ve studiu). Způsob natáčení je tak podřízen způsobu produkce.

Scéna je zasnícena rovnoměrně, protože mezi záběry není čas upravovat osvětlení pro nový úhel záběru. Scéna je tak nasvícena shora, z důvodu aby reflektory nevadily divákům, sledující natáčení naživo. Diváci, sledují představení na lavičkách umístěných za kamerami, a v současnosti sledují dění i na monitorech, které vysílají obraz z kamery. Jejich zvuková reakce je nahrávána a je součástí vysílaného pořadu, jako zvuková stopa smíchu. Divákům se věnuje asistent produkce, který jim na úvod natáčení představí herce a také pro ně uvede každou scénu. V současnosti se v průběhu natáčení se simultánní střih zobrazuje na monitorech, které sledují diváci ve studiu. V postprodukcí se pak tento prvotní střih ještě zdokonalí. Natáčení, kterému předchází několik dní příprav a zkoušek, probíhá chronologicky. Režisér nemá příliš velkou kontrolu nad obrazem, takže výsledné dílo nemá natolik precizní rámování jako jedno-kamerové pořady. Účinkující nebo herci mají mnohem větší kreativní kontrolu u více-kamerového způsobu produkce než režisér.

²³² MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 90. ISBN 978-0748637522.

²³³ THOMPSON, Ethan. “Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom“. *The Velvet Light Trap 60 – A Critical Journal of Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2007. p. 70.

²³⁴ HAWKINSON, James. “Breaking Sitcom Rules on Arrested Development“. *American Cinematographer 85*. Hollywood: American Society of Cinematographers, 2004. p. 108.

z prvních televizních seriálů, natáčených touto technologií, což dovolovalo hercům více prostoru na improvizaci, a vytočení více materiálu bez ekonomických důsledků, což je však do určité míry paradoxní vzhledem k tomu, jak pečlivě promyšlené scénáře AD má. Kameraman první série AD James Hawkinson se snažil „skrýt sitcomovou umělost, přiblížit pořad esteticky k reality show (...) To zahrnovalo zavržení natáčení z čtvrté stěny a použití zoomů a nezaostřených záběrů, které se neshodují s organizovaným jasným natáčením většiny sitcomů.“²³⁶ Mockumentary se tak v tomto ohledu snaží napodobit dokumenty, kde se aktéři nepohybují po předem domluvených značkách dle instrukcí režiséra a kameramana, kteří tak musí jejich pohyb kopírovat, což se mu nedaří dokonale, takže reaguje rychlými švenky např. na nově příchozí postavy do scény.

V článku pro časopis *American Cinematographer* Hawkinson vysvětluje, jak se s tvůrci pořadu vědomě snažily vzdálit vizuálním postupům sitcomu, tím že si vytvořily soubor několika pravidel. Jedno z nich bylo např. manuální zoomování a snaha říct „vizuální vtip zoomem“.²³⁷ Kamera tak není neutrálním pozorovatelem, ale stává se zdrojem humoru. Dalším vědomou snahou tvůrců bylo, co nejvíce natáčet ruční kamerou a to, že si kamera operátoři ostříly sami, kdy jinak bývají na natáčení tyto role rozděleny mezi dva členy štábu. Záměrem za tímto rozhodnutím bylo vytvoření ‘šumu’, který by více skryl sitcomovou umělost.²³⁸ Hawkinson mluví také o požadavcích na svícení, aby byla zasvětlená celá scéna najednou (tedy jako ve více-kamerovém způsobu produkce) a herci měli volnost pohybu na scéně. Přiznává tak, že ve způsobu svícení jsou si s tradičním sitcomem velmi blízcí.²³⁹ Takže technická příprava odpovídala více-kamerovému způsobu snímání – jednoduché nasvícení scény, šetřící produkci čas, ale samotné natáčení, inscenace pro každý záběr zvlášť odpovídala jedno-kamerovému systému.

²³⁵ creativePLANETnetwork.com. “Fox Series Arrested Development Shot on Panasonic HD Varicam“ [online]. [cit. 26. 05. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://www.creativeplanetnetwork.com/digital-cinematography/news/fox-series-arrested-development-shot-panasonic-hd-varicam/6885>>.

²³⁶ MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 130. ISBN 978-0748637522.

²³⁷ HAWKINSON, James. “Breaking Sitcom Rules on Arrested Development“. *American Cinematographer* 85. Hollywood: American Society of Cinematographers, 2004. p. 107.

²³⁸ Tamtéž, p. 108.

²³⁹ Hawkinson ještě vtipkuje o tom, jak sluneční světlo přicházející do interiéru přepálil, až o tom začaly mezi scénáristy kolovat vtipy – „Jaké počasí je v Orange Country (místo, Kalifornii, kde se seriál odehrává)? Bílo.“ Tamtéž, p. 108.

Kameraman MF James Bagdonas popisuje natáčení následovně: „Každá scéna je jeden set-up. Je proveden dvěma kamerami naproti sobě, svírající úhel 45 stupňů. Postavy vchází a vychází ze záběru.“²⁴⁰ Svícení u MF bylo podmíněno dvěma požadavky, studio vyžadovalo využití jejich wolframových světel a také high-key svícení, které si diváci spojují s komedií, což ostatně potvrzuje i Butler.²⁴¹ V průběhu několika sezón si však hlavní kameraman James Bagdonas, prosadil změnu k low-key svícení ve scénách promluv do kamery a od čtvrté sezóny také výměnu kamery ze Sony F35 na lehčí ARRI-Alexa a část svícení, zejména v lokacích mimo domovy rodiny, pomocí LED světel.²⁴² Seriál je natáčen na digitál, což se od dob první sezóny AD, stalo rozšířenější variantou při natáčení televizních seriálů. Způsob snímání se i zde snaží napodobit dokumentární film, takže se vyhýbá složitě komponovaným záběrům a naopak využívá zoomů a rychlého švenkování. Tento důsledek nápodoby dokumentu zmiňuje i Corner: „Zapojit příliš výraznou stylizaci observačního obrazu, pomocí tracking shot, pomalých švenků, zoomů apod. pracuje proti ideje, že obraz byl zachycen spontánně a trochu kradmo z probíhající skutečnosti.“²⁴³ Jako příklad častého přerámování uvádí Bagdonas scény, odehrávající se v kuchyni Dumphyových, kde se pohybuje až šest osob. „Jdou do ledničky, vzít něco ze skříňky a v tomto frmolu se někdy snažíme zaměřit na jejich ruce nebo panorámovat s pohledem k POV, a další příležitosti, které se prostě ‘dějí’. To vytváří vzhled ‚zachyceného momentu‘.“²⁴⁴

Dalším aspektem ke zvážení je vztah postav ke kameře, kdy postavy v MF přítomnost kamer uvědomují a to, jak scénami promluv do kamery, tak pohledy přímo do kamery v akci. Postavy AD kameru na vědomí neberou, nepodívají se nikdy přímo do kamery, jen velmi výjimečně, a nikoliv hlavní postavy, vezmou na

²⁴⁰ O'Connor. 2014. "On set with James Bagdonas" [online]. [cit. 19. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ocon.com/inspiration/on-set/james-bagdonas>>.

²⁴¹ BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 1st edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. p 244. ISBN 0-8058-5415-0.

²⁴² SILBERG, Jon. creativePLANETnetwork.com. " 'Modern Family' Values and Visuals: James Bagdonas, ASC, Advances the Cinematography for the Series" [online]. [cit. 26. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.creativeplanetnetwork.com/digital-cinematography/news/modern-family-values-and-visuals-james-bagdonas-asc-advances-cinematography-series/65461>>.

²⁴³ CORNER, John. *Television Form and Public Address*. 1st edition. London: Edward Arnold, 1995. p 87. ISBN 9780340625385.

²⁴⁴ O'Connor. 2014. "On set with James Bagdonas" [online]. [cit. 19. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ocon.com/inspiration/on-set/james-bagdonas>>.

vědomí její existenci (např. soudce, který vykáže kameramana ze soudní síně). Nicméně tvůrčí explikace přístupu tvůrců MF, tedy, že to nejde o skutečný štáb, který by hrdiny natáčel, ale je to jen součást stylu seriálu, vede k paradoxu, kdy postavy ví, že jsou natáčeny, ale samotné natáčení není nikde narativně zdůvodněno, výsledný produkt natáčení, jako by nikdy neměl existovat, takže odpadá jakákoliv reakce na případné zveřejnění materiálu. Zároveň tabu spojené se zobrazením sexu – scéna v epizodě S01E13 “Beef Consomme“, kdy se Tobias v ložnici snaží překonat fobii z toho být úplně nahý spolu se svou manželkou, od které je kameraman vyhnán. Tato scéna však byla z epizody vystřížena a objevuje se jen jako bonus na DVD. Zajímavý paradox nastoluje MF v epizodě S2E13 “Caught in Act“, kde Claire a Phila, nachytají jejich potomci, spolu s kamerou, která zaujímá jejich hledisko, při souložích, když jim nesou snídani do postele, u příležitosti výročí svatby. Následně Claire a Phil nevnímají fakt, že byli zachyceni na kameru, ale řeší, jak vysvětlit situaci dětem. Dochází tak k paradoxní situaci, kdy ignorují dřívější přítomnost kamery u vzniku situace, při tom, však kameře sdělují své pocity.

7.4.1 Reakční záběr

Reakční záběr nezabírá hlavní akci záběru, např. mluvící, či jednající postavu, ale postavu na ni reagující. Jeho účelem je zobrazení emocionální, či jiné reakce²⁴⁵ na probíhající dění či dialog, a z tohoto důvodu jde nejčastěji o detail tváře. V komedii se reakční záběry využívají ze dvou důvodů: „Zprvém, ve spatření překvapené reakce postavy na chování jiné postavy, je divákovi napovězeno čtení takového chování jako abnormální a tedy komické. Zadruhé, zatímco záběr komického chování zajistí smích z publika, následný záběr reakce na toto chování obdrží další smích, což znamená, že program vytěží z jednoho vtípu dva smíchy.“²⁴⁶ Přiznává to i stříhačka

²⁴⁵ „Záběr může také ukázat reakci jedné postavy na událost nebo na jinou postavu. Pokud je tento záběr jasně vyznačen, jako něco, co jen my, diváci, máme povoleno vidět, pak je čten jako vhléd do vnitřních myšlenek/pocitů postavy.“ DYER, Richard. *The Stars*. 2nd Revised edition. London: BFI Publishing, 1998. p. 119. ISBN 978-0851706436.

²⁴⁶ MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 39. ISBN 978-0748637522.

MF Ryan Case, když říká, že v natočeném materiálu: “Hledám reakční záběry, který učiní vtip vtipnější.”²⁴⁷

Tyto reakční záběry zůstávají i v mockumentary, kde jsou však, jako u MF, mohou být doplněny o pohled přímo do kamery. Tento pohled věnuje kameře většinou ‘straight-man’, takže tato figura je přisuzována racionálnějšímu partneru z dvojice - Claire, Mitchell a Jay. Ten svým pohledem, jako by hledal spoluúčast skrz oko kamery, u implicitního diváka sledující dění, který by si měl uvědomit absurdnost/ironii/vtip této situace. Jde vlastně o vizuálně artikulovaný povzdech. V epizodě MF S02E13 “Caught in the act“ poté co na návštěvě u Amelie zašpiní koberec, snaží se Mitchell s Cameronem, který koberec viděl u nějaké slavné herečky, nejspíše Anjelicy Houstonové, vymyslet řešení situace. Když se Cameron odmlčí, Mitchell se ho zeptá, ať mu řekne na co myslí, jestli to není, to samé nad čím přemýšlí on. Cameron odvětí, že o tom pochybuje, protože přemýšlí, jestli ten koberec neviděl spíše v domě Joan Collinsové. Mitchell pomalu pohlédne přímo do kamery. (Obr. 1) Dalším příkladem u MF, je situace, kdy je Claire hospitalizována během oslavy Valentýna, kvůli srdeční arytmií v epizodě S04E15 “Heart Broken“, a Phil s vážnou tváří vysvětluje doktorce, že se jí zastavilo srdce, protože on je moc sexy (Obr. 2). V obou uvedených případech pohlédne do kamery jen jeden člověk, a ostatní ji nadále nevnímají. Pohled do kamery podle Feilera funguje ve dvou směrech, divák se cítí jako součást rodiny ale i jako pozorovatel.²⁴⁸ V Americkém *Kanclu* funguje v podobné funkci Jim Halpert (John Krasinski), jehož subtilně překvapený výraz (pokývnutí hlavou, pokrčení ramen), často podpořený právě pohledem do kamery, divákům podle Chrise Kocely vizuálně nahrazuje zvukovou stopu nahraného smíchu.²⁴⁹ Divák je ujištěn vizuálně, pohledem postavy přímo do kamery (potažmo tedy přímo na něj), že jde opravdu o humornou situaci, podobně, jako by toto utvrzení zprostředkoval smích ve zvukové podobě.

Nicméně tradice ‘straight-man’ v komedii je natolik běžná, že figuruje i v AD, kde je tímto majákem střízlivosti ústřední postava Michaela Blutha. Ten je tak

²⁴⁷ YouTube. 2014. “Modern Family Editor - Ryan Case” [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.youtube.com/watch?v=b5_v3ub46Zw>.

²⁴⁸ FEILER, Bruce. New York Times. “What ‘Modern Family’ Says About Modern Families“. [online]. [cit. 30. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2011/01/23/fashion/23THISLIFE.html?pagewanted=all&_r=0>.

²⁴⁹ KOCELA, Chris. “Cynics Encouraged to Apply: The Office as Reality Viewer Training“. *Journal of Popular Film & Television* 37. London: Routledge, 2009. p. 167.

párován s ostatními a reaguje na různé aktivity excentrického zbytku rodiny. Zde však jde o reakční záběr bez přímého pohledu do kamery. Brett Mills tvrdí, nakolik je reakční záběr důležitým: „Reakční záběr, který byl základem sitcomu od 50. let, zůstává nezbytným a mocným nástrojem ve všech těchto seriálech; jediným rozdílem je že produkční technika natáčení na jednu kameru použitá v programech jako *Raymonda má každý rád* znamená, že taková reakční záběry jsou rámovány trochu odlišněji od tradičního sitcomu a často zapojují roztřesenou kameru.“²⁵⁰

7.5 Střih

AD a MF se od sebe odlišují ve svém přístupu ke střihu. Zatímco AD narušuje jednotu scény, zapojením ‘nastřižených vtipů’, MF využívá promluv do kamery. Oba tyto segmenty se objevují převážně na začátku epizod (u MF pak ještě, při závěrečných rozuzlení děje, naopak AD je zapojuje někdy až do poloviny stopáže epizody). Tvůrci při střihu dodržují pravidlo osy, což ale zároveň může být vedeno ve fikčním světě vytváření záznamu vedeno touhou zredukovat či úplně zamezit záběrům na štáb. Zřetelná je snaha o dodržování neviditelného stylu střihu, který na sebe nepřitahuje pozornost. MF i AD také opakovaně používají stejné záběry na domovy hrdinů.

Střihačka MF Ryan Case, říká, že ideálem je pro ni jeden záběr na scénu, kdy se snaží učinit co nejmenší počet střihů v souvislosti o přirozený vzhled. Zmiňuje také význam švenků a kamerových pohybů, které také zvýrazní divákovi vtip. Case přiznává, že výjimečně je přidává v postprodukcí,²⁵¹ a také prozrazuje, že do těchto švenků schovává střihy, kterých si tak divák nevšimne. V rámci záběrů tak dochází k přerámování, mírným zoomům, na obličej. „Myslím si, že střih v komedii by neměl být výrazný nebo příliš stylizovaný. Měl by být přirozenější a také být o tom, aby se diváci cítili pohodlně, aby se cítili, že mají povolení se smát.“²⁵² Tento

²⁵⁰ MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 131. ISBN 978-0748637522.

²⁵¹ Tento typ postprodukčně přidaného švenku používá i např. Ruben Oslund ve filmu *Hra*. Je umožněn natáčením ve vysokém rozlišení, na které takto dodatečně přidaný zoom není evidentní sníženou kvalitou obrazu. YouTube. 2014. "Ryan Case: On Editing Modern Family" [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=QdYyo_6I03Y>.

²⁵² YouTube. 2014. "Cutting Laughs with Modern Family: Learn the Editors' Approach and Techniques" [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=sjDxX1t_TQU>.

termín ‘povolení se smát‘ užívá Case i v jiném interview,²⁵³ kdy zdůrazňuje, že střih komedie musí být přehledný a divák musí chápat, co se děje, aby toto ‘povolení‘ cítil. Jde tak do určité míry o nahrazení funkce, kterou měla zvuková stopa smíchu, která stvrzovala divákům, že tyto situace již shledali jiní lidé skutečně vtipné a oni mají povolení se smát. Jako příklad, kdy její střih, pomohl k vypointování vtipu, uvádí moment z pilotní epizody, ve kterém Mitchell říká svému otci Jayovi, že nenechá urážet ve vlastním domě svého přítele a životního partnera Camerona. Obhajuje jej, že se nechová pořád teatrálně, načež se zhasnou světla a spustí se melodie z filmu *Lví Král* a Cameron vkráčí do místnosti a pozvedne jejich nově adoptované dítě, Lily nad hlavu. Právě nastřihnutím reakčních záběrů a využitím více úhlů kamer na Cameronův příchod nechala situaci vyznít. Tyto postupy nelze však zobecnit, jako obecně platné pro žánr mockumentary, ale pouze jako jeden z možných autorských přístupů, z kterých je žánr tvořen.

²⁵³Moviola. 2014. "A Conversation With Ryan Case" [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://moviola.com/inside-hollywood/a-conversation-with-ryan-case/>>.

8. Závěr

Cílem práce bylo jasně definovat žánr mockumentary na základě dvou televizních seriálů *Arrested Development* a *Modern Family*. Nejdříve jsem je vymezil ve vztahu k dokumentárnímu filmu, s nímž se rozchází v tom, že nereprezentují žitý a reálný svět přímo a zapojují profesionální herce, kteří hrají přidělené role (a to i když hrají sami sebe) podle scénáře a pokynů režiséra. Také od něj přejímají specifickou formální stránku, jako je ruční roztřesená kamera. Stejně jako dokumenty existují v různých podobách, zapojující různé módy (např. observační, participační, výkladový) tak i mockumentary, které je napodobují, existují v různých podobách, které nelze omezit jen přejímáním určitého módu.

Mockumentary jsem následně jasně vymezil jako komediální žánr, ke kterému ho řadí i jeho samotný název. Dále jsem se specificky zaměřil na žánr televizního sitcomu, ze kterého mockumentary čerpá. Zde se do konfliktu dostávají tendence sitcomu (natáčení v interiérech, divadelní herectví, zvuková stopa smíchu) a dokumentárního filmu (natáčení v reálném prostředí, přirozený projev aktérů). U tohoto žánru je jednotícím prvkem Brettem Millsem nazývaný 'komický záměr', který sitcom signalizuje v každém aspektu textu. Jde o high-key svícení či zvukovou stopu smíchu. Mockumentary přestože některé tyto tradiční signály nevyužívá (zvuková stopa smíchu) je tak nahrazuje pro něj specifickými signály. Ve zvukové stopě je to právě absence smíchu, tedy trapné ticho, které divákům značí komický záměr. Mockumentary tento záměr zároveň signalizuje i v obraze, kdy se jedná o reakční pohled přímo do kamery, tzv. straight man, racionálnější z postav reagující na absurdní chování.

K definici mockumentary jako žánru, který si přivlastňuje dokumentární kódy a postupy, nikoliv pouze na stylové úrovni, ale i ve způsobu uspořádání narativu, ve snaze pobavit diváka jsem dospěl syntézou a kritickým zhodnocením definic ostatních autorů, zejména Craiga Highta a Alisy Lebow. Navrhl jsem také vhodný český ekvivalent – paradokument, který v sobě obsahuje, jak přístup k dokumentu, tak i komediální záměr, podobně jako původní termín mockumentary.

V narativní analýze jsem popsal kruhové schéma sitcomu, kde se uplatňuje marginalizace problémů se kterými se hrdinové, často stereotypizované postavy bez

zamýšleného vývoje, setkávají. Popsal jsem expoziční funkci promluv postav do kamery, kterou jsem doložil i frekvencí jejich zařazení v rámci epizod. Zmínil jsem symbolický význam znělky obou seriálu, ve které oba seriály signalizují svůj status jako mockumentary. Zvážil jsem také jejich umístění v rámci televizního toku, vysílání v primetimu na dvou hlavní televizních stanicích, které oba pořady jasně označuje jako fikční komediální pořady, bez snahy zmást diváka tím, že by se jednalo o dokumenty.

Ve stylové analýze jsem popsal komickou figuru vlastní mockumentary, kdy se protagonista snaží prezentovat určitým způsobem, které se však nelze udržet při objektivní pozorování a interakci s dalšími aktéry, které tuto sebe-prezentující vizi nesdílí. V případě MF tak jde o image Phila Dunphyho, jako ‘hustého táty’. Srovnáním hereckého projevu Eda O’Neilla v jeho roli Ala Bundyho a Jay Pritchetta, jsem dokázal jak intertextovou propojenost, ale i realističtější styl herectví v mockumentary. Stejně tak i členění prostoru a dekorací, se blíží skutečnému prostoru, jenž na rozdíl od interiérů ve více-kamerových sitcomech, není komponováno do šířky.

Ve zvukové složce díla se v mockumentary, při absenci zvukové stopy smíchu, tradičním komickém signálu v sitcomech, objevuje u AD nediegetický vypravěč, který poskytuje divákovi objektivní informace a pomáhá mu se orientovat v narativu, čímž má blízko ke komentáři v dokumentárním filmu. Naopak MF zapojuje voice-overly postav z diegetického prostoru seriálu zejména k dosažení emocionální působivosti scén, kdy pouze v těchto scénách využívá nediegetického hudebního doprovodu.

Z výpovědí tvůrců seriálu jsem doložil, že napodobují různými způsoby způsob snímání dokumentu, kdy záměrně usilují o nedokonalý, nečistý obraz. Toho dosahují snímání ruční kamerou, nedokonalého rámování, přestřívání a zoomování, které se snaží imitovat nepřipravené natáčení. Přesto však oba seriály zachovávají jeden ze signálů komediálního žánru, high-key svícení.

9. Summary

This thesis deals with the topic of mockumentary, narrowed specifically to American mockumentary sitcom, which portrays family life. I have chosen two TV series *Arrested Development* and *Modern Family*. On these I have exemplified differing approaches of producers in constructing texts, which copy documentary form. In the first chapters I have discussed genre specificity of mockumentary, which draws from other genres – documentary and comedy. I have noted influences of documentary as relating to characters, which are in mockumentary played by professional actors, while in documentary persons have not assigned any role by script or director and appear as themselves. Similarly I have determined effects of comedy genre, especially television sitcom, which signals its ‘comic intent‘ in many layers of its text (laugh track, expressive acting and reaction shots). Mockumentary works with this ‘comic intent‘ as well, but it chooses different means to the same end. Instead of laugh track, it employs embarrassing silences and reaction shots of ‘straight man‘ are innovated by him staring directly at the camera.

By considering preceding definition of term mockumentary, I was able to synthesize these definition and propose fitting Czech translation of the term – ‘paradokument‘. Mockumentary also employs ‘talking heads‘ segments (*Modern Family*) or voice-over narration (*Arrested Development*) for both narrative and comic purpose, while these elements are rooted in documentary discourse. I have also considered scheduling of discussed programs in order to determine, if the confusion about genre was intended on part of media producers.

In this thesis I have listed and described defining features of mockumentary genre, even though, it can't be said that to identify something as a mockumentary it had to fulfill all these features, but rather to have the definition of the genre wider and inclusive.

10. Obrazová příloha



Obr. 1 Mitchellův pohled přímo do kamery – signál vtipu.



Obr. 2 Claire hledí přímo do kamery – signál vtipu.



Obr. 3 Natáčení na dvě kamery v AD, přesto jde o tzv. jedno-kamerový systém.



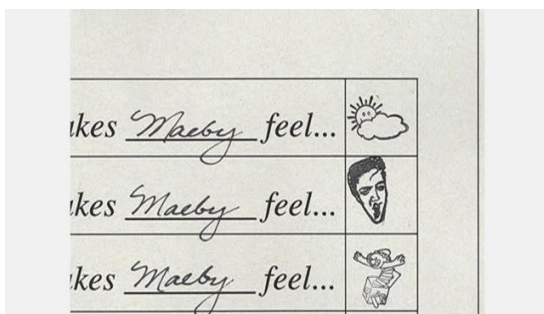
Obr. 4-6 *Kancl* epizoda S09E12 “Customer Loyalty“ – vstoupení dokumentaristy do té doby v seriálu pouze implicitních, explicitně přímo na kameru.



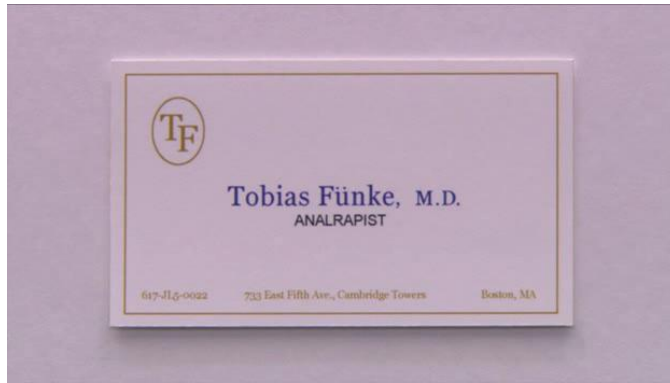
Obr. 7 Postavy hledí mimo kameru na pozici implicitního dokumentaristy. Rozhovory jsou v domáckém prostředí a výška kamery v úrovni očí dotazovaného.



Obr. 8-9 Rozdíly mezi high-key a low-key svícením, promluvy do kamery v S01E01 „Pilot“ a S05E10 „The Old Man & the Tree“.



Obr. 10 Meabiino obrazkové vysvědčení ze školy, kde se neužívalo známek jako příklad nastříženého vtipu, který se stane running jokem.



Obr. 11 Vizitka Tobiase Fünkeho – analrapist (‘anální znásilňovač’), tedy složenina slov analyst a therapist, dokazuje jeho neschopnost rozpoznat humornou dvojmyslnost svého jednání.



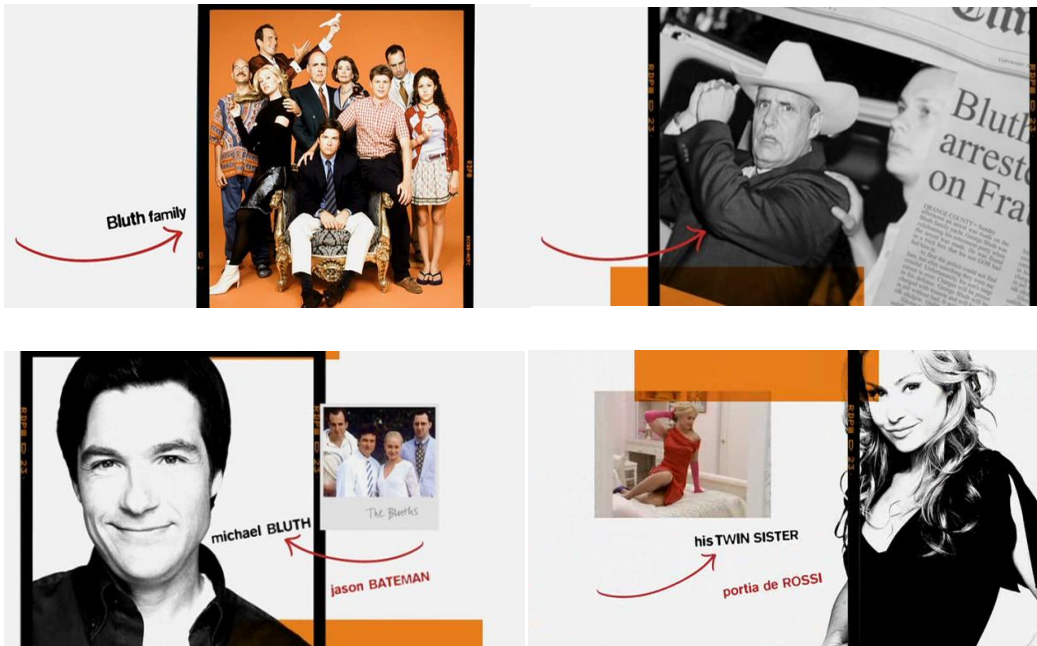
Obr. 12 Carl Weathers vystupuje pdo svým jménem, ale jeho postava je scénářistickým konstruktem.



Obr. 13 Henry Winkler přeskakuje žraloka v sofistikovaném intertextovém odkazu na seriál *Happy Days*.



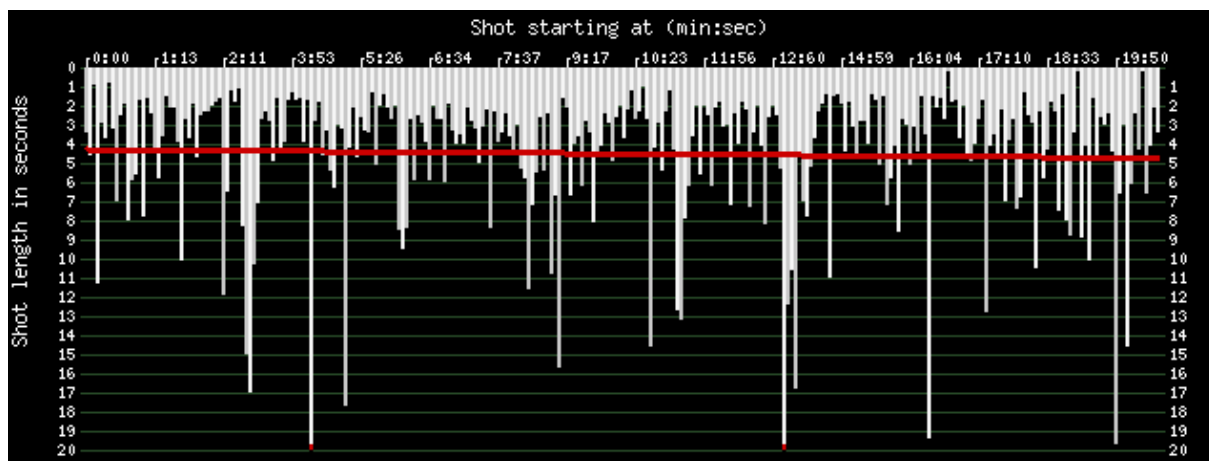
Obr. 14 - 17 Znělka *Modern Family*, kde jsou jednotlivé rodiny pouze vizuálně představeny před svým domovem.





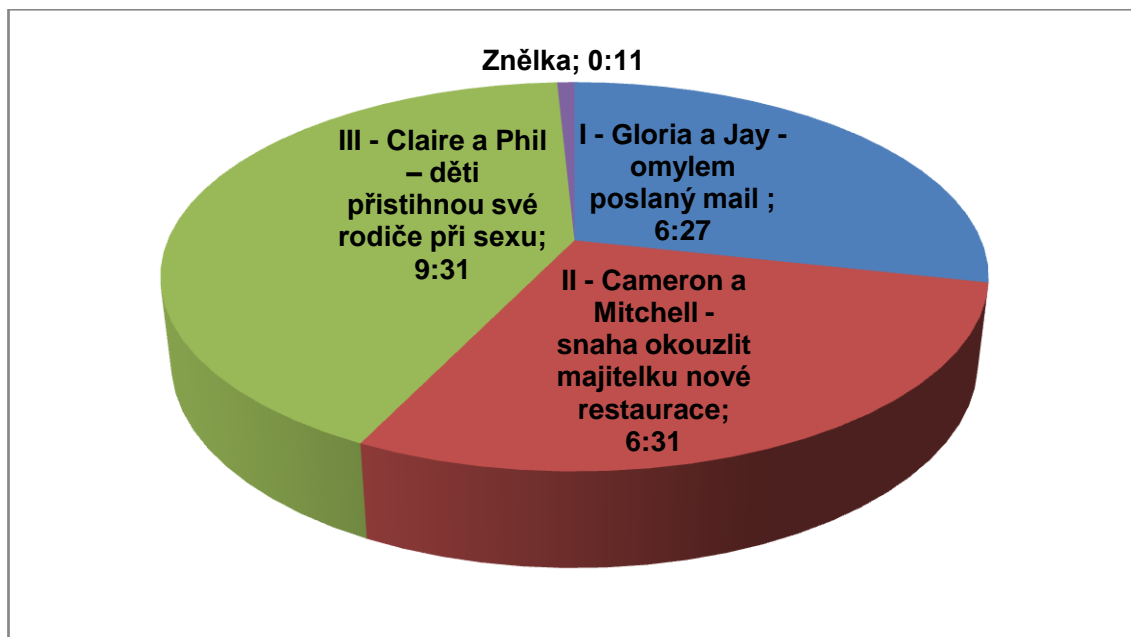
Obr. 18 – 30 Znělka *Arrested Development*, která shrnuje výchozí narativní situaci seriálu.

Graf č. 1 délky záběrů u epizody MF S02E13 “Caught in the Act”²⁵⁴



Průměrná délka záběru: 4.5 sek, Mediánová délka záběru: 3.3 sek, PDZ/MDZ poměr: 0.73
 Délka epizody: 21:2.2 min, Počet záběrů: 282, Maximální délka záběru: 24.8 s, Minimální délka záběru: 0.1s, Rozsah: 24.7 s, Standardní odchylka v sekundách: 3.8, Koeficient odchylky: 0.84

Graf č. 2 poměru narativních linií u MF S02E13 “Caught in the Act”



I - Gloria a Jay - omylem poslaný mail , II – Cameron a Mitchell - snaha okouzlit majitelku nové restaurace, III – Claire a Phil – děti přistihnou své rodiče při sexu

Epizoda 20:55 m 1255 s, Znělka 11s, I - 6:27 - 387s, II – 6:31 - 391 s., III - 9: 31 - 571s

²⁵⁴ Cinemetrics. 2014. " Cinemetrics - Movie" [online]. [cit. 20. 02. 2014]. Dostupné z WWW: < http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=15877>.

Graf č. 3 poměru (A) – akce a (P) – promluv do kamery u MF S02E13 “Caught in the Act“



(A) akce (modře) a (P) promluvy do kamery–(červeně); znělka – (fialově)

Graf č. 4 poměru (A) – akce a (N) – nastřížených vtípů u AD S01E10 “Pier Pressure“



(A) akce (modře) a (N) nastřížených vtípů–(červeně);znělka - (fialově)

11. Seznam použité literatury

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 1st edition. London: British Film Institute, 2009. p. 250. ISBN 0-85170-717-3/978-0-85170-717-4.

ALTMAN, Rick. „Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru“ s. 17-29. *Illuminace 1*, Praha: vydavatel?, 1989.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha:AMU, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha:AMU a Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 827 s. ISBN 978-80-7106-898-3.

BORE, Inger-Lise Kalviknes. „Laughing Together? Tv Comedy Audience and the Laugh Track“. *The Velvet Light Trap 68 – A Critical Journal of Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2011. pp. 24-34.

BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. 1st edition. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates, 2007. 512 p. ISBN 0-8058-5415-0.

BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. 1st edition. London and New York : Routledge, 2010. 248 p. ISBN 0-415-96512-8.

CASEY, Bernadette, CASEY, Neil, CALVERT, Ben, FRENCH, Liam, LEWIS, Justin. *Television Studies Key Concepts*. 2nd Edition. New York : Routledge, 2008. 360 p. ISBN 978-0-415-37150-6.

CARDWELL, Sarah. „The rise of the television ‘mockumentary’: from familiar genres to new forms“. *Anglo Files 129*. Copenhagen: Danish Association of Teachers of English, 2003. pp. 30-41.

CORNER, John. *Television Form and Public Address*. 1st edition. London: Edward Arnold, 1995.200 p. ISBN 9780340625385.

CREEBER, Glen. *Tele-visions: An Introduction to Studying Televisions*. 1st edition. London:British Film Institute, 2006. 210 p. ISBN 978-1844570867.

CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. 2nd edition. London: British Film Institute, 2008. 232 p. ISBN 978-1844572182.

DYER, Richard. *The Stars*. 2nd Revised edition. London: BFI Publishing, 1998. 256 p. ISBN 978-0851706436.

ELLIS, John. *Visible Fictions*. 2nd Edition. London:Routledge, 1992, p. 312. ISBN 978-0415075138.

EPSTEIN, Edward Jay. *Ekonomika Hollywoodu*. 1. vyd. Praha: Mladá Fronta a.s., 2013. 216 s. ISBN: 978-80-204-2753-3.

FORMENTI, Christina. *Il mockumentary La fiction si maschera da documentario*. 1 ed. Milano: Mimesis Edizioni, 2013. ISBN 978-88-5751-918-0.

HAWKINSON, James. „Breaking Sitcom Rules on Arrested Development“. *American Cinematographer* 85. Hollywood: American Society of Cinematographers, 2004. pp. 107-108.

HIGHT, Craig, ROSCOE, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2001. 222 p. ISBN 978-0-7190-5641-3.

HIGHT, Craig. *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. 1st edition. Manchester: Manchester University Press, 2010. 329 p. ISBN 978-0-7190-7317-5.

HRNČIAR, Peter. *Mockumentary: stieranie žánrov v televíznej a filmovej tvorbe*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta. Brno: Masarykova Univerzita, 2013.

JUHASZ, Alexandra, LERNER, Jesse. *F is for Phony: Fake Documentary and Thruth's Undoing*. 1st edition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 244 p. ISBN 978-0816642519.

KILEY, David. „A Break From That First Commercial Break“. *Businessweek*, October 12, New York: Bloomberg L.P., 2009.

- KOCELA, Chris. „Cynics Encouraged to Apply: The Office as Reality Viewer Training“. *Journal of Popular Film & Television* 37. London: Routledge, 2009. 161-168.
- KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize*. Olomouc:Univerzita Palackého, 2005. 1. vyd. 77 s. ISBN 80-244-1135-0.
- KORDA, Jakub. „Televizní žánry“. *Cinepur* 39. FAMU a Sdružení přátel Cinepuru, Praha 2005. s. 20-23. ISSN 1213-516X.
- LECZKOWSKI, Jennifer (ed.). *Arrested Development: And That's Why . . . You Always Leave a Note*. 1st edition. Philadelphia: Running Press, 2013. 144 p. ISBN 978-0-7624-5255-2.
- MARC, David. *Comic Visions:Television Comedy and American Culture*.1st edition. New York:Blackwell, 1989. pp. 239. ISBN 9780415907361.
- MILLS, Brett. *The Sitcom*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. 160 p. ISBN 978-0748637522.
- MITTELL, Jason. „Narrative Complexity in Contemporary American Television“. *The The Velvet Light Trap* 58– *A Critical Journal of Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2006. pp. 29-40. ISSN TX 78713-7819.
- NEALE, Steve, KRUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*.1st edition. London : Routledge, 2008. 291 p. ISBN 0-415-04692-0.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU a JSAF, 2010. 320 s. ISBN 978-80-7331-181-0.
- ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. 228 s. ISBN 978-80-7331-246-6.
- PHILLIPS, Kristopher G.(ed.), WISNEWSKI, Jeremy J (ed.). *Arrested Development and Philosophy: They've Made a Huge Mistake*. 1st edition. New York: John Wiley & Sons, Inc, 2011. 272 p. ISBN 978-0470575598.

SABOL, Ondřej. *Mystifikační hudební dokumenty Petra Zelenky*. Bakalářská práce, Pedagogická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012.

SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: Vývoj a realizace*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. 76 s. ISBN 978-80-7331-192-6.

THOMPSON, Ethan. „Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom“. *The Velvet Light Trap 60 – A Critical Journal of Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 2007. pp. 63-72.

Modern Family: Wit and Wisdom from America's Favorite Family. 1st edition. New York: Hyperion, 2012. 288 p. ISBN 978-1401324759. (bez editora – autoři uvedeni Writers of Modern Family)

Internetové zdroje

Cambridge Dictionaries Online. 2014. „mockumentary noun - definition in the British English Dictionary & Thesaurus - Cambridge Dictionaries Online“ [online]. [cit. 01. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/mockumentary?q=mockumentary>>.

CATSOULIS, Jeanette. The New York Times. 2011. „On the Street, at the Corner of Art and Trash“ [online]. [cit. 24. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <http://movies.nytimes.com/2010/04/16/movies/16exit.html?ref=movies&_r=0>.

CUSUMANO, Josephine. InStyle. „Arrested Development's Costume Designer Katie Sparks on Never-Nude Shorts, Dressing Michael Cera, and Portia de Rossi's Generosity“ [online]. [cit. 01. 06. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://news.instyle.com/2013/06/25/arrested-development-costume-designer-katie-sparks/>>.

creativePLANETnetwork.com. „Fox Series Arrested Development Shot on Panasonic HD Varicam“ [online]. [cit. 26. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <

<http://www.creativeplanetnetwork.com/digital-cinematography/news/fox-series-arrested-development-shot-panasonic-hd-varicam/6885>>.

DARGIS, Mahola. The New York Times. 2011. „Truth Lies Somewhere in Between“ [online]. [cit. 24. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.nytimes.com/2010/02/14/movies/14dargis.html?ref=movies>>.

DUNLEAVY, Trisha. Flow. 2013. „Hybridity in TV Sitcom: The Case of Comedy Verité“ [online]. [cit. 25. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://flowtv.org/2008/12/hybridity-in-tv-sitcom-the-case-of-comedy-verite%C2%A0%C2%A0trisha-dunleavy%C2%A0%C2%A0victoria-university-of-wellington%C2%A0/>>.

ENGBER, Daniel. Slate. „How'd they get people to be in the Borat movie?“ [online]. [cit. 04. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.slate.com/articles/news_and_politics/explainer/2006/10/borat_tricked_me.html >.

FEILER, Bruce. New York Times. „What ‘Modern Family‘ Says About Modern Families“ [online]. [cit. 30. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2011/01/23/fashion/23THISLIFE.html?pagewanted=all&_r=0>.

Fletcher, Dan. TIME. 2009. „A Brief History Of Sweeps Week“ [online]. [cit. 13. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1883157,00.html> >.

FLINT, Joe. LATimes.com. „'Modern Family' gives some free love for the iPad“ [online]. [cit. 23. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2010/04/modern-family-gives-some-free-love-for-the-ipad.html> >.

GIBSON, Stephanie. Ramos Design Build.com. „*Modern Family Set Designer, Richard Berg*“ [online]. [cit. 26. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ramosdesignbuild.com/blog/modern-family-set-designer-richard-berg> >.

IMDB. 1990. *Modern family (2009-)* – [online]. [cit. 18. 06. 2013]. Dostupné z WWW: < <http://www.imdb.com/title/tt1442437/>>.

KUČERA, Jakub. Cinepur. 2014. „Filmový žánr“ [online]. [cit. 10. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://cinepur.cz/article.php?article=942>>.

LACOB, Jace. The Daily Beast.com. 2013. „‘Family Tree’ Brings Christopher Guest’s Mockumentary Style to HBO“ [online]. [cit. 24. 06. 2013]. Dostupné z WWW: < <http://www.thedailybeast.com/articles/2013/05/08/family-tree-brings-christopher-guest-s-mockumentary-style-to-hbo.html>>.

LIM, Dennis. The New York Times. 2011. „Reality-TV Originals, in Drama’s Lens“ [online]. [cit. 21. 08. 2013]. Dostupné z WWW: < http://www.nytimes.com/2011/04/17/arts/television/hbos-cinema-verite-looks-at-american-family.html?_r=0>.

MANNEN, Amanda. Cracked. 2014. „6 Mind-Blowing Bits of Foreshadowing in Famous TV Shows“ [online]. [cit. 01. 06. 2014]. Dostupné z WWW: < http://www.cracked.com/article_20763_6-mind-blowing-foreshadowing-hidden-in-famous-tv-shows.html>.

MARTIN, Denise. Vulture. „*The True Origin Stories Behind Six Classic Arrested Development Jokes*“ [online]. [cit. 21. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.vulture.com/2013/05/arrested-development-jokes-blue-man-cornballer-mayonegg.html>>.

Moviola. 2014. „*A Conversation With Ryan Case*“ [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://moviola.com/inside-hollywood/a-conversation-with-ryan-case/> >.

Oxford Dictionaries. 2014. „mockumentary: definition of mockumentary in Oxford dictionary (British & World English)“ [online]. [cit. 01. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/mockumentary?q=mockumentary>>.

PONIEWOZIK, James. Time. „It's Not TV. It's Arrested Development“ [online]. [cit. 20. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2143009,00.html>>

REDDIT. 2014. „I am David Schwartz, composer of Arrested Development.AMA: IAmA“ [online]. [cit. 13. 03. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1fw4vh/i_am_david_schwartz_composer_of_arrested/>

REDDIT. 2014. „I am Mitch Hurwitz, creator of ARRESTED DEVELOPMENT (among other things, including 2 children) - Ask Me Anything!“ [online]. [cit. 21. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1gj9mt/i_am_mitch_hurwitz_creator_of_arrested/>

REDDIT. 2014. „I created a chronological edit as well. Here are my episodes. arresteddevelopment“ [online]. [cit. 04. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.reddit.com/r/arresteddevelopment/comments/1fjp36/i_created_a_chronological_edit_as_well_here_are/>.

SEPINWALL, Allen. NJ.com. 2013. „Modern Family: Co-creator Steve Levithan weighs in“ [online]. [cit. 24. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.nj.com/entertainment/tv/index.ssf/2010/01/modern_family_co-creator_steve.html>.

SILBERG, Jon. creativePLANETnetwork.com. „'Modern Family' Values and Visuals: James Bagdonas, ASC, Advances the Cinematography for the Series“ [online]. [cit. 26. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.creativeplanetnetwork.com/digital-cinematography/news/modern-family-values-and-visuals-james-bagdonas-asc-advances-cinematography-series/65461>>.

STANLEY, Alessandra. The New York Times. 2012. „Candidates' Families Use 'Modern Family' to Woo the Undecided - NYTimes.com“ [online]. [cit. 02. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2012/09/22/us/politics/using-modern-family-to-woo-undecided-voters.html?_r=0>.

STEINBERG, Brian. Advertising Age. „Many Brands Bid for Product Placement on 'Modern Family,' but So Few Make It“. [online]. [cit. 28. 05. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://adage.com/article/media/brands-products-modern-family-make/232271/>>.

STINGLOVÁ, Helena. Lidovky.cz. 2011. „Zklamaná Nova. Telenovelu Tisíc a jedna noc už večer nevidíte“ [online]. [cit. 14. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.lidovky.cz/zklamana-nova-telenovelu-tisic-a-jedna-noc-uz-vecer-nevidite-ptv-/media.aspx?c=A110211_121358_In-media_hs>.

StoryLink. 2014. „*StoryLink You Asked ... Christopher Lloyd, 'Modern Family'*“ [online]. [cit. 20. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://www.storylink.com/article/352>>.

The [eventual] sitcom writer. 2010. „*Modern Family Spec Script Toolkit Part 2 – Structure & Story*“ [online]. [cit. 20. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://eshawcomedy.wordpress.com/2010/12/12/modern-family-spec-script-toolkit-part-2-structure-story/>>.

VANDERWERFF, Todd. A.V. Club. 2014. „Michael Schur walks us through Parks And Recreation's third season (Part 1 of 4)“ [online]. [cit. 24. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.avclub.com/article/michael-schur-walks-us-through-iparks-and-recreati-59372>>.

VANÍČKOVÁ, Lucie. Marketing & Media. 2011. „Prima uvede seriál Taková moderní rodinka“ [online]. [cit. 20. 03. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://mam.ihned.cz/c1-52304960-prima-uvede-serial-takova-moderni-rodinka>>.

WIKIPEDIA. 2001. „*2009–10 United States network television schedule*“ [online]. [cit. 16. 01. 2014]. Dostupné z WWW: < http://en.wikipedia.org/wiki/2009%E2%80%9310_United_States_network_television_schedule>.

WIKIPEDIA. 2001. „*2010–11 United States network television schedule*“ [online]. [cit. 16. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/2010%E2%80%9311_United_States_network_television_schedule>.

WIKIPEDIA. 2001. „2011–12 United States network television schedule“ [online]. [cit. 16. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/2011%E2%80%9312_United_States_network_television_schedule>.

WIKIPEDIA. 2001. „*Arrested Development (TV series)*“ [online]. [cit. 13. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Arrested_Development_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Arrested_Development_(TV_series))>.

WIKIPEDIA. 2001. „*Hank (2009 TV Series)*“ [online]. [cit. 16. 01. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hank_%282009_TV_series%29>.

WIKIPEDIA. 2001. „List of United States over-the-air television networks“ [online]. [cit. 20. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_United_States_over-the-air_television_networks>.

WIKIPEDIA. 2001. „*Mockumentary*“ [online]. [cit. 30. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <en.wikipedia.org/wiki/Mockumentary>.

WIKIPEDIA. 2001. „*Modern Family*“ [online]. [cit. 20. 06. 2013]. Dostupné z WWW: <https://en.wikipedia.org/wiki/Modern_Family>.

WIKIPEDIA. 2001. „Must See TV“ [online]. [cit. 11. 03. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Must_See_TV>.

WIKIPEDIA. 2001. „*PBS*“ [online]. [cit. 21. 08. 2013]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Public_Broadcasting_Service>.

WIKIPEDIA. 2001. „*Seinfeld*“ [online]. [cit. 20. 04. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Seinfeld>>.

WIKIPEDIA. 2001. „Straight man (stock character)“ [online]. [cit. 14. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Straight_man_%28stock_character%29>.

WHITLOCK, Cathy. „The Homes of ABC’s Modern Family“ [online]. [cit. 28. 05. 2014]. Dostupné z WWW: <<https://shine.yahoo.com/photos/homes-abc-modern->

family-slideshow-163800538/cameron-mitchell-dining-room-photo-2198949-163800157.html>.

YOUTUBE. 2014. „Cutting Laughs with Modern Family: Learn the Editors' Approach and Techniques“ [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < https://www.youtube.com/watch?v=sjDxX1t_TQU>.

YOUTUBE. 2014. „Married.... with Children- Documentary“ [online]. [cit. 14. 05. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://www.youtube.com/watch?v=SroICnksANA> >.

YOUTUBE. 2014. „Modern Family Editor - Ryan Case“ [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < http://www.youtube.com/watch?v=b5_v3ub46Zw >.

YOUTUBE. 2014. „On-Set with Modern Family: The Stories“ [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < <https://www.youtube.com/watch?v=cCconzYdDAQ>>.

YOUTUBE. 2014. „Ryan Case:On Editing Modern Family“ [online]. [cit. 14. 04. 2014]. Dostupné z WWW: < https://www.youtube.com/watch?v=QdYyo_6I03Y>.

Audiovizuální zdroje:

Breaking Ground: Behind the Scenes of 'Arrested Development' . [Bonusový materiál na DVD]. Twentieth Century Fox, 2003-2004.

Citované filmy:

Borat: Nakoukání do americké kultury na obědnávku slavných kazašských národu (Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan) (2006)

C'est arrivé près chez vous (1993)

Cannibal Holocaust (1980)

Catfish (2010)

Collateral (2004)

David Holzman's diary (1967)

Dokonalý trik (2006)

Duck and Cover (1951)

Exit Through a Gift Shop (2010)

Forgotten Silver (1995)

Hraje skupina Spinal Tap (This Is Spinal Tap) (1984)

Mňága - Happy End (1996)

Nanuk, člověk primitivní (Nanook of the North) (1922)

Projekt X (Project X) (2012)

Paranormal Activity (2007)

REC (2007)

Rocky III (1982)

Rok d'ábla (2002)

Televise bude (2014)

Visací zámek 1982 – 2007 (1993)

Záhada Blair Witch (The Blair Witch Project) (1999)

Citované seriály:

2 \$ocky (2 Broke Girls) (2011-)

An American Family (1974)

Arrested Development (2003 – 2006, 2013)

Comeback (2008-2010) – TV Nova

The Comeback (2005) – HBO

Cosby Show (1982-1994)

Čtyři v tom (2012)

Don't Trust the B---- in Apartment 23 (2012-2013)

Dva z Queensu (King of Queens) (1998-2007)

Ellen (1994-1998)

Raymonda má každý rád (Everybody Loves Raymond) (1996-2005)

Frasier (1993 – 2004)

Gilmorova děvčata (Gilmore girls) (2000- 2007)

Griffinovi (Family Guy) (1999-2001, 2005 -)

Guys with Kids (2012-2013)

Hank (2009)

Happy Endings (2011-2013)

House of Cards (2013 -)

How to Live with Your Parents (For the Rest of Your Life) (2013)

Na zdraví (Cheers) (1982-1993)

I Love Lucy (1951 – 1957)

Jak jsem poznal vaši matku (How I Met Your Mother) (2005 - 2014)

Life's Too Short (2011)

Look Around You (2002, 2005)

Kancl UK (The Office UK) (2001 – 2003)

Kancl US (The Office:An American Workplace) (2005 - 2013)

Krok za Krokem (Step by Step) (1991-1997, 1997-1998)

*M*A*S*H* (1972-1983)

Malcolm v nesnázích (Malcolm in the Middle) (2000 – 2006)

Myšlenky zločince (Criminal Minds) (2005 -)

Taková moderní rodinka (Modern Family) (2009 -)

Parks and Recreation (2009 -)

Pohotovost (ER) (1994-2009)

Posh Nosh (2004)

Průměrnáčkovi (The Middle) (2009 -)

Přátelé (Friends) (1994-2004)

Roseanne (1988 - 1997)

S tebou je mi líp (Better with You) (2010-2011)

Sedmé nebe (7th Heaven) (1996-2007)

Simpsonovi (The Simpsons) (1989 -)

Tatík Hill a spol. (King of the Hill) (1997 - 2010)

Teorie Velkého třesku (The Big Bang Theory) (2007-)

Tisíc a jedna noc (1001 gece) (2006 -)

Up All Night (2011-2012)

Zajatci předměstí (Suburgatory) (2011 -)

Západní křídlo (West Wing) (1998-2006)

Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti (Law & Order: Special Victims Unit)
(1999 -)

Zpátky do školy (Community) (2009-)

Ženatý se závazky (Married... With Children) (1987 - 1997)

12. Anotace

Název: Americký televizní mockumentary sitcom – analýza televizní formy

Abstrakt: Tato práce se zabývá analýzou mockumentary, komediálního žánru, využívající postupy dokumentu. Zaměřuje se zejména na dva americké rodinné mockumentary sitcomy – Arrested Development a Modern Family. Metodologicky práce využívá žánrové analýzy ke zkoumání dvou žánrů, ze kterého mockumentary čerpá – dokumentu a komedie. V rámci analýzy, která byla rozdělena na část narativní a stylovou, jsem zkoumal jednotlivé prvky, které tento žánr utvářejí, a které z něj činí svébytný žánr.

Klíčová slova: televizní seriál, mockumentary, sitcom, Arrested Development, Modern Family

Počet znaků: 198 059

Title: American television mockumentary sitcom – analysis of television form

Abstract: Thesis deals with an analysis of mockumentary, comedy genre, which employs practices of documentary. Thesis is focused on two American family mockumentary sitcoms – Arrested Development and Modern Family. With respect to methodology, thesis employs genre analysis to investigate two genres mockumentary draws on – documentary and comedy. In analysis, which was divided in two parts on narrative and stylistic part, I have considered individual elements, which forms this genre and make it an original genre.

Keywords: television serial, mockumentary, sitcom, Arrested Development, Modern Family

Number of characters: 198 059