

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

**ŽÁNROVÁ SPECIFIKA SOUČASNÉ SERIÁLOVÉ  
PRIMETIMEOVÉ TVORBY ČESKÉ TELEVIZE**

GENERIC SPECIFICS OF THE CONTEMPORARY PRIME TIME  
SERIAL PRODUCTION OF CZECH TELEVISION

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Téma: Žánrová specifika současné seriálové primetimeové tvorby České televize

Autor: Bc. Eva Votrubová

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda

Olomouc 2011

Upřímně děkuji Mgr. Jakobovi Kordovi za vedení mé magisterské práce, za jeho čas, který věnoval jejímu konzultování, za motivaci a konstruktivní, velmi cenné připomínky, kterými ji obohatil. Rovněž děkuji vedoucímu katedry doc. Jiřímu Štefanidesovi, bez jehož ochoty a vstřícného přístupu, by tato práce v současném akademickém roce vůbec nemusela vzniknout.

Prohlašuji tímto, že jsem vypracovala předkládanou magisterskou diplomovou práci samostatně a uvedla jsem všechny použité zdroje.

V Olomouci, dne 23. 6. 2011

.....

## Obsah

1. ÚVOD.....	5
2. VYHODNOCENÍ LITERATURY, ZVOLENÁ METODOLOGIE.....	10
3. ŽÁNŘ V KONTEXTU ČESKÉ SERIÁLOVÉ TVORBY .....	16
4. ŽÁNROVÉ TAXONOMIE.....	22
4. 1. CREEBEROVA ŽÁNROVÁ TAXONOMIE.....	23
4. 2. JINÉ ŽÁNROVÉ TAXONOMIE.....	29
4. 3. TERMÍN „QUALITY TV“ .....	31
5. PŘEHLED ČESKÉ SERIÁLOVÉ TVORBY V LETECH 2005 – 2010 .....	36
6. ŽÁNROVÁ ANALÝZA VYBRANÝCH PRIMETIMEOVÝCH SERIÁLŮ ČESKÉ TELEVIZE.....	42
6. 1. DOBRÁ ČTVRTĚ.....	42
6. 2. POSLEDNÍ SEZONA.....	47
6. 3. HRABĚNKY.....	51
6. 4. DOBRÁ ČTVRTĚ II.....	55
6. 5. ZDIVOČELÁ ZEMĚ III.....	59
6. 6. PROČ BYCHOM SE NETOPILI.....	63
6. 7. VYPRÁVĚJ.....	68
6. 8. CUKRÁRNA.....	72
6. 9. POSTE RESTANTE.....	74
6. 10. SPOLEČNÉ PRVKY ANALYZOVANÝCH SERIÁLŮ.....	78
6. 10. 1. POSTAVY.....	78
6. 10. 2. PROSTŘEDÍ A ČAS.....	82
6. 10. 3. IKONOGRAFIE.....	83
6. 10. 4. STYL.....	84
6. 10. 5. NARATIV A TÉMA.....	85
7. KLASICKÝ ČESKÝ SERIÁL !?.....	89
8. ZÁVĚR.....	95

SEZNAM PRAMENŮ, LITERATURY A INTERNETOVÝCH ZDROJŮ.....	98
CITOVANÁ SERIÁLOVÁ, SÉRIOVÁ A FILMOVÁ TVORBA.....	105
ANOTACE.....	108
ENGLISH SUMMARY.....	109

# 1. ÚVOD

“K textům musíme přistupovat v kontextu žánrů, ke kterým náleží, a to jednak proto, aby nám dané texty dávaly smysl, a také proto, aby dávaly smysl žánry, které tyto texty formují.”<sup>1</sup>

Termín „žánr“ pochází z francouzštiny a obecně nese význam skupiny příbuzných si textů. Můžeme konstatovat, že taková skupina textů či uměleckých děl se vyznačuje společnými námětovými, kompozičními a formálními konvencemi. Pro kategorii představovanou konkrétním žánrem je typická ucelenost určitých pravidel, konvencí, opakujících se prvků a norem.<sup>2</sup>

Má bakalářská diplomová práce se zabývala tématem českého sitcomu<sup>3</sup>, po obecném rozboru základních konvencí žánru sitcomu a jeho specifické odnože – domcomu, jsem aplikovala jejich stereotypy a konvence na domcomy z českého prostředí. K analýze jsem tehdy vybrala tři česká díla – *Taková normální rodinka*, *Horákovi* a *Comeback*. Na základě těchto seriálů jsem demonstrovala, jak s konvencemi žánru sitcomu, potažmo domcomu české prostředí zachází.

Protože stále trvá má osobní nespokojenost s absencí seriózního komplexního reflektování české televizní produkce, volba zaměření mé magisterské diplomové práce byla přirozeným procesem. Oproti mé bakalářské práci se ale na problematiku žánrového vymezení české tvorby pokusím podívat z odlišného úhlu pohledu. V rámci bakalářského tématu českého sitcomu, jsem reflektovala výskyt tohoto žánru v české televizní tvorbě, stanovila si atributy a argumentovala, proč jednotlivá díla lze žánrově označovat jako sitcomy. Vyjímaje *Comeback*, který (na rozdíl od dvou

---

1 BERGER, Arthur A. *Popular Culture Genres*. London: Sage 1992, s. xii.

2 LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd 2000, s. 134 (Přeložila: Marie Meixnerová)

3 VOTRUBOVÁ, Eva. *Český sitcom – Rodina jako zdroj zábavy*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UPOL. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009

dalších analyzovaných) vznikl od počátku jako sitcom, jsem se dopouštěla zpětného přiřazování žánrové specifikace ke konkrétnímu dílu. V rámci české tvorby můžeme najít mnoho děl, která se lehce k ustanoveným žánrům dají přiřadit, komerční televize v posledních letech natočily několik seriálů, které vznikaly na základě přiznaných žánrových ustanovení. V centru mého zájmu ale zůstala především Česká televize, která svůj první dramatický televizní seriál vyrobila již v roce 1959<sup>4</sup> a ani v devadesátých letech, s příchodem komerčních televizí, se původní seriály nestaly doménou jiné než veřejnoprávní České televize. Pevnější postavení začaly mít komerční stanice TV Prima a TV Nova až od roku 2004, kdy začaly pravidelně produkovat své původní seriály.<sup>5</sup> Česká televize však disponuje diametrálně odlišnou délkou tradice své původní seriálové tvorby a co je pro tuto práci nejdůležitější: produkuje největší počet děl, které jsou žánrově na první pohled nespecifikovatelné.

Diplomová práce s názvem *Žánrová specifika současné seriálové primetimeové tvorby České televize*, se zaměří na analýzu konkrétních děl, vytvořených v rámci instituce České televize v letech 2005 – 2010<sup>6</sup>. Jak je patrné z Tabulky č. 2 v této práci, takových děl, které mají seriálový/sériový charakter vzniklo v rámci pěti let v České televizi pětadvacet. Diplomová práce se svým omezeným rozsahem se samozřejmě nebude věnovat všem těmto dílům a ani si takové ambice ze své podstaty neklade. Výchozím bodem pro téma této práce byla konkrétní díla, která nejsou klasifikovatelná tradičními žánrovými kategoriemi. Poznatek, který vzešel z běžné divácké zkušenosti naznačoval, že Česká televize i po roce 1989, kdy

---

4 Tehdy samozřejmě ještě jako Československá televize, seriál nesl název *Rodina Bláhova*.

5 TV Nova natočila původní seriály již dříve (Hospoda – 1997 nebo Nováci – 1995 – obojí velmi finančně nenáročné sitcomy). Od roku 2004 se však TV Nova i Prima začaly podílet na tvorbě původních seriálů komplexněji. TV Nova (Pojišťovna štěstí, Redakce – 2004, On je žena, Ulice – 2005, Místo v životě, Ordinace v růžové zahradě – 2006, Světla pasáže – 2007, Comeback, Kriminálka Anděl, Místo v životě II, Soukromé pasti – 2008, Dokonalý svět, Okresní přebor – 2010) TV Prima (Rodinná pouta – 2004, Bazén – 2005, Letiště – 2006, Velmi křehké vztahy – 2007, Ošklivka Katka – 2008, Přeshlapy – 2009). Narozdíl o veřejnoprávní ČT se několik seriálů komerčních stanic vysílalo i několik let vkuse (Pojišťovna štěstí, Ulice, Ordinace v růžové zahradě, Rodinná pouta, atd.)

6 Časový úsek byl vybrán tak, aby rámcově odpovídal termínu “současná” tvorba. Vzhledem k době vzniku práce (2010 – 2011), mohl být nejzazším analyzovaným úsekem rok 2010. Období pěti let bylo zvoleno pro vytvoření plnohodnotného reprezentativního vzorku tvorby České televize.

komerční stanice začaly pracovat se specifickými žánry v tu dobu již plně stabilizovanými v euroamerickém prostředí, vytváří díla, ke kterým se velmi těžce hledá přesnější žánrové označení.

Cílem práce by mělo být zodpovězení naprosto fundamentální otázky, zda lze mezi jednotlivými analyzovanými pořady, které není možno jednoduše žánrově kategorizovat, nalézt dostatečně silné vazby a podobnosti, aby se o nich dalo uvažovat jako o specifické žánrové kategorii.

Předkládaná magisterská diplomová práce je rozdělena do dvou základních částí – teoretické a analytické. Protože se budeme zaměřovat na žánrové kategorizace a pokoušet se přiřazovat k nim televizní díla či dokonce formovat kategorizace nové, je nutné hned v úvodu připustit, že správné uchopení žánru je velmi problematické a obecně jsou přístupy ke klasifikaci žánrů, které volí jednotliví teoretikové, velmi nejednotné a mohou vést k rozdílnému označení pořadu. Musíme si uvědomit že neexistuje žádná precizní taxonomie žánrů, kdyby existovala, vytvářela by falešný pocit jejich čistoty a neměnnosti. Žánry se však neustále mění, vyvíjí, hybridují mezi sebou, jsou intermediálními kategoriemi, každé médium je obohacuje o své specifické kódy a prezentuje je svým vlastním způsobem. “Strukturní prvky různých médií se střetávají, usouvztažňují a vzájemně proměňují. Televize využívá žánrů, které známe z ostatních médií (divadlo, rádio, film), ale prezentuje je unikátním způsobem.”<sup>7</sup> Jak adekvátně konstatovala má kolegyně Marie Meixnerová: “Žádná definice žánru, jakkoli flexibilní, nemůže pokrýt každý žánrový pořad, a naopak žádný žánrový text nemůže naplnit všechny atributy daného žánru. Můžeme jich mít jen určitý počet, navíc může přináležet k více žánrům zároveň (ono mísení). Je proto nutné operovat s natolik úzkými definicemi, aby dílo mohlo být identifikováno jako náležející k žánru, ale zároveň definicemi natolik širokými, aby dávaly prostor pro

---

7 KAMINSKY, S. M. – MAHAN, J. H. *American Television Genres*. Chicago: Nelson-Hall 1985, s. 35 (Překlad: Marie Meixnerová)



individuální variace (inovace žánru).”<sup>8</sup>

Dopředu tedy upozorňuji, že kapitola o žánrových taxonomiích zmiňuje základní dělení několika televizních teoretiků a to především z toho důvodu, abychom v analytické části práce mohli vycházet z žánrových kategorizací, které se dají považovat za stabilní. Tuto stabilitu si budeme ověřovat právě na příkladech několika zmiňovaných taxonomií, které naznačují, že i při specifických přístupech jednotlivých teoretiků existuje pevný základ žánrové kategorizace, který sice může být ovlivněn hybridizací<sup>9</sup>, ale v podstatě zůstává neměnný. Kapitola o žánrových taxonomiích má sloužit především k následnému jednoduššímu rozdělení děl České televize na ty, které je možné zařadit do některé žánrové kategorie a právě na ty, u kterých to nelze a stanou se pro tuto práci stěžejními v rámci analytické části.

V žádném případě nemůžeme jakoukoli žánrovou strukturu televizních pořadů považovat za stabilní a stejně jako neexistuje žádná precizní taxonomie, neexistuje ani precizní bezchybný návod, jak seriály do jednotlivých žánrových kategorií zařazovat. Překládaná diplomová práce tedy bude v analýzách jednotlivých děl vycházet z teoretických přístupů Nicka Laceyho, ale rovněž významných televizních teoretiků Gary R. Edgertona a Briana Rose. Zvolený metodologický přístup si podrobněji představíme hned v nadcházející kapitole.

Na nastíněném teoretickém základu a za pomoci zvolených metodologických přístupů bude práce analyzovat vybraná díla České televize. Cílem analytické části

---

8 MEIXNEROVÁ, Marie. *Žánr v televizním médiu*. [online] 25Fps [29. 3. 2011.] Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2010/zanr-v-televiznim-mediu/>>

9 Všechny aspekty jako je boj o diváka a zadavatele reklamy, rychle se vyvíjející technologické, měnící se společenské prostředí, módní vlivy atd. – to vše nutí televizní společnosti přinášet novinky, obměňovat televizní formáty a experimentovat s žánrovými pravidly. “Hybridizace je koncept užívaný současnými mediálními a kulturními studiemi, popisující proces prolínání jednotlivých kulturních forem a žánrů, které mají odlišné kulturní kořeny. Jedním z předpokladů nárůstu těchto procesů je existence globalizovaných komunikačních a mediálních sítí, které spolu s rostoucí světovou migrací sehrávají klíčovou roli při utváření tzv. hybridní identity. Za příklady hybridních forem jsou v současnosti považovány například telenovela, hudební žánry world-music, hip-hop či jazz.” In: KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize*. Olomouc: Univerzita Palackého 2005. s. 38.

bude zodpovědět otázku, zda je možné mezi zvolenými pořady najít dostatečně silné vazby a podobnosti, abychom o nich mohli uvažovat jako o specifické žánrové kategorii. A pokud ano, jestli je možné k nim přiřadit pojem „klasický český seriál“, objevující se v žurnalistickém diskurzu.

## 2. VYHODNOCENÍ LITERATURY, ZVOLENÁ METODOLOGIE

Mou snahou bylo nalézt co největší možné množství původních českých publikací a textů, jež by mohly být použitelné při bádání nad zvoleným tématem, protože si plně uvědomuji kulturní specifčnost české tvorby. Absence obsáhlejší odborné a kontinuální reflexe je však velmi limitující, což je hlavním důvodem, že při psaní o specifikách české tvorby, musím teoretický základ vystavět na zahraniční literatuře. Na druhou stranu jsme se však po roce 1989 ocitli v globálním televizním prostředí, hranice byly do velké míry smazány a v televizním programu vedle sebe fungují jak původní české dramatické pořady, tak formáty se zahraniční licencí. I proto může být aplikování zahraničních kategorizací a metodologií plně funkční. Kontext, na kterém je tato práce vystavěna je euroamerický.

*“Je dost anachronické, že domácí kulturní kritika dělbu žánrových vymezení a kompetencí mezi uměním a populární kulturou patřičně nedoceníla. Ještě nenašla přiměřený a veřejně patrný vztah k žánru televizního seriálu ani k pop kultuře jako celku. Lze říci, že značná část české intelektuální scény například ve srovnání s anglosaským prostředím pohrdá formáty populární kultury, odmítá je chápat jako legitimní vrstvu kulturních významů a – jednou větou – vzdoruje procesu uměřené rehabilitace populární kritiky.”<sup>10</sup>*

Česká televizní produkce se za mnoho let své existence nedočkala seriózního reflektování na poli české odborné literatury. V teoretickém základu práce tak nemůžeme v podstatě vycházet z žádné tuzemské knihy. Pro kapitolu č. 4. *Žánr v kontextu seriálové tvorby České televize* se stala použitelnou kniha Miloše Smetany s názvem *Televizní seriál a jeho paradoxy*<sup>11</sup>. V žádném případě se ale nejedná o

10 BEDNAŘÍK, Petr – REIFOVÁ, Irena. *Televizní seriál – záhada popkulturního sebevědomí. Mediální studia*, 2008, roč. 3, č. 1, s. 74.

11 SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. 1. vyd. Praha: ISV nakladatelství, 2000.

odbornou literaturu. Ocenitelná je Smetanova snaha, nastínit nezmapovanou oblast československého, respektive českého televizního seriálu. Kniha je však na jednu stranu pokusem o shrnutí a přehled specifik televizního média i divácké recepce, co se ale týče kapitol o televizních seriálech, jedná se o "dojmologii" ovlivěnou jednak skutečností, že Smetana dlouhodobě působil jako dramaturg Československé, později České televize a zároveň neskrývanou adorací Jaroslava Dietla. Právě jeho osobní angažovanost do tvorby České televize se však stala pro konkrétní kapitolu této práce nosnou a Smetanu budu několikrát citovat.

Novějším počinem na poli české literatury o televizi je kniha *Seriály od A do Z*<sup>12</sup>, která je však pouhým lexikonem televizních děl od roku 1959 do roku 2009, k seriálům uvádí různě dlouhé anotace, často kopírující propagační texty z pera tvůrců, někdy doplněné informacemi z natáčení a subjektivními pocity autora knihy Jiřího Moce. Kniha se samozřejmě za odbornou publikaci požadovat nedá, přínosná může být jen jako chronologický přehled vzniklých děl.

Nejpřínosnější tuzemské texty pro tuto práci pochází z odborných periodik, jedná se především o *Cinepur*, *Illuminaci*, *Mediální studia* a konkrétní odborné sborníky, ve kterých se nejkontinuálněji věnují televizní tvorbě Jakub Korda a Petr Bednařík.

Pro teoretickou část práce byla zásadní kniha *The Television Genre Book*<sup>13</sup>, editována Glenem Creeberem, která je strukturována do několika kapitol pojednávajících o televizních žánrech a subžánrech, reflektuje jejich specifické jevy a stereotypy, které se za dobu existence televizních žánrů utvořily. Přestože jsme zvolili Creeberovu kategorizaci za stěžejní, pro studování televizních žánrů, byly rovněž přínosné i následující knihy: *Popular Culture Genres*<sup>14</sup>, *The Language of*

---

12 MOC, Jiří. *Seriály od A do Z*. 1. vyd. Praha: Edice České Televize, 2009.

13 CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2001

14 BERGER, Arthur A. *Popular Culture Genres*. London: Sage 1992

*Television*<sup>15</sup>, *TV Genres*<sup>16</sup> a *American Television Genres*<sup>17</sup>. Adekvátně vyzdvihují důležitost těchto knih ve své (neméně důležité) publikaci Edgerton a Rose: „Knihy *American Television Genres* a *TV Genres* byly vrcholem první fáze analyzování televize z žánrové perspektivy. Načrtly vědecké parametry, podle kterých můžeme televizní program rozdělit do určitých kategorií“<sup>18</sup> a dodávají důležitý poznatek: „Žánr byl základním nástrojem pro analýzu televize již od zveřejnění knihy Horace Newcomba: *TV: The Most Popular Art* (1974) a prvního vydání jeho široce používané antologie *Television: The Critical View* (1976). Obě tyto knihy byly mezníky ve vývoji television studies jakožto vědní disciplíny.“<sup>19</sup>

Citovaná kniha *Thinking Outside the Box* zároveň poskytla základ analytické části této práce, která byla dále podložena metodologickým aparátem, jež ve své knize *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*, představuje Nick Lacey.<sup>20</sup>

Metodologie, zvolená v analytické části práce by spíše než vše platným nástrojem, měla být návodem, kterých atributů si u rozebíraných děl budeme všimát, abychom došli k jednoznačnější žánrové kategorizaci. Podle Edgertona a Rose by důraz měl být kladen na podstatu textu – tedy strukturu zápletky, postavy, ikonografii, téma, prostředí, techniku a styl. Velmi podobnou metodologii nastiňuje ve své knize také Nick Lacey. Svou komplexností je přizpůsobena televiznímu médiu a zároveň je z ní patrné úzké spojení mezi narativem a žánrem. Narativ je podle Laceyho pravděpodobně nejmarkantnějším vodítkem k určení žánru, které se divákovi nabízí.<sup>21</sup> Při pokusu o zařazení díla do žánrové kategorie je dle něj

---

15 MARSHALL, Jill – WERNDLY, Angela. *The Language of Television*. London: Routledge 2002

16 ROSE, Brian (ed.). *TV Genres*. Westport: Greenwood Press, 1985

17 KAMINSKY, Stuart. M. – MAHAN, Jeffrey. H. *American Television Genres*. Chicago: Nelson-Hall, 1985

18 EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (eds.) *Thinking Outside the Box - A Contemporary Television Genre Reader*. Lexington: The university press of kentucky, 2005

19 Tamtéž

20 LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000

21 Tamtéž, s. 11

nejlepším výchozím bodem určení pěti základních atributů: Je to typ postav, prostředí a čas, ikonografie, narativ a téma, styl.

Souhrny prvků, jaké uvádí Lacey a Edgerton s Rosem mají snáze identifikovat žánr daného textu. Lacey však znovu připomíná, že ne všechna díla mohou být pomocí takovýchto určení adekvátně kategorizována. Ne všechny aspekty jsou pro určení těch kterých žánrů stejně důležité, některé z nich nejsou signifikantní nebo nemusí být v díle vůbec obsaženy a některé texty mohou být směsicí více žánrů. U analýz vybraného vzorku seriálů si tedy budeme všimát následujících atributů: typ postav, prostředí, narativ a témata, ikonografie a styl. K analýzám posléze bude přiřazen komplexní komparativní text, který se bude snažit nalézt a vyzdvihnout vazby a podobnosti mezi seriály, jež by mohly vést k potvrzení hypotézy, že o nich můžeme uvažovat jako o specifické žánrové kategorii. Vzhledem k tomu, že tato práce vznikala kontinuálně, jednotlivé seriály byly důkladně sledovány a analyzovány postupně, jejich rozbor se nemohly vyhnout širší popisnosti, způsobené záměrem, pokusit se zachytit vše, co by mohlo být pro nalezení společných prvků určující a dojít tak k co nejpřesnějšímu potvrzení / vyvrácení stanovené hypotézy. Proto by měly být kapitoly 6. 1. - 6. 9. brány jako forma výzkumu, který musel být učiněn k dosažení kýžených závěrů.

V této části práce považuji ještě za nutné shrnout základní terminologii forem seriálové televize. V českém prostředí totiž velmi často dochází ke kategorizaci tří základních televizních forem (seriál, série, mini série) pod jediné označení: *seriál*, které je často mylně používáno jako označení žánru<sup>22</sup>. Pro správné terminologické

---

22 Například v textu Bednařika a Reifové můžeme nalézt následující tvrzení: „I v roce 50. výročí existence našeho televizního seriálu platí, že se jedná o jeden z nejpobulárnějších **žánrů**...“ BEDNAŘÍK, Petr, REIFOVÁ, Irena. Obsahové proměny českého televizního seriálu v letech 1989 – 2009. In: JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbara, KOLLMANNOVÁ, Denisa (eds.). *Média dvacet let poté*. Praha: Portál, s. r. o. Nebo dále například Smetana: “S mírnou nadsázkou lze říci, že televizní seriál se stal fenoménem doby. A s jistou odvahou (i obavou) je možné dokonce tvrdit, že je typickým **žánrem** konce století” In: SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000. s. 110. Naprosto zavádějící je i název celé knihy, která má poskytovat přehled dramatických pořadů vzniklých v České republice (tedy nejen seriálů ale i sérií a mini sérií) s názvem „**Seriály** od A do Z“: MOC, Jiří. *Seriály od A do Z*. Praha: Edice České

uchopení mého textu si dovolím zmíněné televizní formy specifikovat.

*Seriál* je typický svým kumulativním vyprávěním, jeho příběh se rozvíjí napříč díly a sezónami a ústí směrem k řešení, které přichází v horizontu několika týdnů. “Pro seriál je typický vývoj a proměna jednotlivých postav, zatímco u sérií zůstávají centrální charaktery prakticky neměnné.”<sup>23</sup> V jednom díle se schází větší množství narativních linií a rovněž větší množství jednajících postav, které se většinou v průběhu seriálu psychologicky vyvíjejí. Informace se v seriálu objevují postupně a divák je shromažďuje během celé doby trvání pořadu. V knize *Visible Fictions*<sup>24</sup> se John Ellis zmiňuje o další náležitosti seriálu, kterou je rekapitulace dosavadního děje na začátku jednotlivých dílů. Tvůrci se tímto snaží vyhnout problémům s tím, aby divákovi v případě vynechání dílu neunikly některé zásadní informace.

*Série* je tvořena určitým počtem oddělených epizod, přičemž jednotlivé epizody představují uzavřený příběh a jsou víceméně soběstačné. Série spočívá ve vytyčení hlavní narativní hádanky a jejím následném zodpovězení v rámci jediné epizody. Posun narativu napříč jednotlivými epizodami je velmi řídký, ne-li žádný. Jen zřídka dochází k rozdělení epizody na více částí, případně k používání cliffhangerů (pro diváka frustrující nedořešení situace, na nějž si musí počkat do “příště”). Série “pracuje s menší skupinou stabilních hrdinů, kteří se na půdorysu sezón psychologicky nemění (ukázkovým typem těchto pořadů byly tradiční detektivky či policejní procedurální dramata typu Columbo.)”<sup>25</sup>

Třetí specifickou televizní formou je pak *mini série*, která využívá kumulativního seriálového vyprávění, ale v podstatě jde o televizní drama, jednotný

---

Televize, 2009.

23 KORDA, Jakub. Televizní žánry. *Cinepur*, 2005, č. 39 (květen), s. 21

24 ELLIS, John. *Visible Fiction*. New York: Routledge, 1982, s. 123

25 KORDA, Jakub. Nový televizní seriál (Od triumfu k soumraku). *Cinepur*, 2010, č. 69 (5. 6.), s.

002

text, rozpracovaný na ploše několika dílů (3 - 6). Tato forma se často využívá například při adaptaci literárních děl na televizní obrazovky.

Takové rozdělení forem, se kterými se můžeme potkat v televizi, je jasně srozumitelné. Nelze se však nezmínit o tom, že jsou to právě hranice mezi sérií a seriálem, které podléhají procesu hybridizace a jsou tak spíše “ideálními typy”, než detailně naplňovanou praxí. “V průběhu 90. let se toto jednoduché teoretické rozdělení ukázalo jako neudržitelné. Do epizodicky koncipovaných televizních pořadů začaly stále více pronikat prvky seriálu, epizody byly stále více zastřešovány kontinuálně se rozvíjejícími příběhovými liniemi, postavy už nebyly jednoznačně charakterově fixované a televizní prime time do velké míry začal vyklízet prostor pro kdysi opovrhované “nekonečné” seriálové formy oddalující happyend.”<sup>26</sup> Tato citace z Kordova článku o novém televizním seriálu naznačuje problematiku, se kterou se můžeme potkat při určování náležitosti díla k určitému formátu. Aníž bych chtěla nějak více tuto problematiku rozvíjet, je potřeba konstatovat, že základního dělení se můžeme (a to platí konkrétně pro českou tvorbu) velmi užitečně držet, aniž bychom se dopouštěli chybného uchopení daného formátu.<sup>27</sup>

V textu budu seriály a filmy, ke kterým odkazuji, uvádět vždy v kurzívě. Názvy epizod seriálů budou psány v uvozovkách. Pokud není v poznámce uvedeno jinak, jsou překlady citací ze zahraniční literatury, mým autorským počinem.

---

26 Tamtéž, s. 002

27 Citovaný Kordův článek v Cinepuru pojednává především o zahraniční tvorbě, tudíž tvrzení, že “v 80. letech bylo ještě možné hovořit o dvou převládajících modelech vyprávění – tzv. seriálu a sérii” se při pohledu na tvorbu České televize týká právě spíše zahraniční tvorby. Pro tvorbu Českou televize nejsou zmiňované hybridizace, které se začaly hojně objevovat v 90. letech v zahraničí zatím zcela typické.



### 3. ŽÁNŘ V KONTEXTU ČESKÉ SERIÁLOVÉ TVORBY

„Pojem žánr ve spojení s českou a československou televizní produkcí se můžeme pokoušet uplatnit až po roce 1989“<sup>28</sup>. Do té doby vznikala převážně televizní seriálová dramata, jejichž žánrovost splývala<sup>29</sup>. Tyto seriály byly charakteristické převážně orientací na sociální témata, šifrováním politické ideologie či explicitním agitátorstvím, ale formálně také propracovaností, důrazem na obrazovou skladbu, rigidní délkou epizod a těsným sevřením příběhu do klenutého dramatického oblouku, který zpravidla vyústil ve třináct dílů<sup>30</sup> – *Nemocnice na kraji města* (1977), *Žena za pultem* (1977), *Muž na radnici* (1976), *Okres na severu* (1981), *Synové a dcery Jakuba skláře* (1985), atd. Československé seriály tedy měly svá specifika, jež vyplývala z izolace od ostatních evropských či světových seriálových narativů i z povahy státního režimu.<sup>31</sup> Do procesu výroby seriálů vstupovala tedy ještě ideologická vládní supervize. Po roce 1989 začala porevoluční televizní kultura dominovat angloamerická produkce, v souvislosti s nástupem nových televizních formátů bylo logickou reakcí domácího televizního průmyslu začít se pokoušet o vlastní varianty ztvárnění nejrůznějších žánrů (soap oper, telenovel nebo sitcomů), inspiraci čerpali nejen tematickou, ale mnoho si vzali i v

---

28 BASLAROVÁ, Iva. Pro samé slzy uvidět. „Feminní“ televizní žánr soap opera a jeho publikum v procesu uvědomování si genderových identifikací. *Illuminace* 20, 2008, č. 4 (listopad), s. 65.

29 Cituji z: BASLAROVÁ, Iva. Pro samé slzy uvidět. „Feminní“ televizní žánr soap opera a jeho publikum v procesu uvědomování si genderových identifikací. *Illuminace* 20, 2008, č. 4 (listopad), s. 65.

Takováto generalizace může být problematická s ohledem na to, které všechny aspekty žánr jako takový vytváří (diváci, kritika, průmysl). Autorka této práce však souhlasí s Ivou Baslarovou v základní myšlence, že o něčem jako je „žánrová televize“ můžeme opravdu mluvit až po roce 1989. A to především z toho důvodu, že díla, která byla vytvořena, nevznikala na základě žánru, jako tomu bývá v zahraničí. Až po roce 1989 a s příchodem angloamerické seriálové tvorby na obrazovky českých televizí, začaly vznikat první pokusy o žánrovou televizní tvorbu, vycházející z předem stanovených žánrových určení. Samozřejmě můžeme žánrově kategorizovat tvorbu před rokem 1989, ale skutečnost, že tak budeme konat zpětně a že díla jako žánrová nevznikala, by měla být hlavním argumentem, proč termín „žánrová televize“ můžeme začít uplatňovat až v devadesátých letech. Mimo celé toto uvažování ale stojí žánr detektivních/kriminálních sérií, které mají v historii tvorby České televize pevnější postavení a žánr, důkladně známý z literatury se jak do české kinematografie, tak do televizní tvorby, infiltroval velmi snadno i se všemi svými žánrovými atributy.

30 Tamtéž. s. 65

31 BASLAROVÁ, Iva. Pro samé slzy uvidět. „Feminní“ televizní žánr soap opera a jeho publikum v procesu uvědomování si genderových identifikací. *Illuminace* 20, 2008, č. 4 (listopad), s. 65.

rámci formálního zpracování.<sup>32</sup>

I přes takové snahy se však žánrová kategorizace v rámci české tvorby příliš neujala. „Přitom tvůrci i producenti jakoby cítili, že je třeba se odklonit od nepřesného pojmu “seriál”, který se běžně používal pro veškerou sériovou dramatickou tvorbu.“<sup>33</sup> Mohli jsme se tak setkat s nejrůznějšími vymežujícími a zpřesňujícími modifikacemi tohoto obecného termínu: Např.: “Seriál televizních her” (*Eliška a její rod*), „Román pro obrazovku” (*Byl jednou jeden dům*), “Cyklus komedií” (*Doktor z vejmínku*), “Cyklus povídek” (*Prima sezóna*) nebo “Cyklus detektivek” (*Detektiv Martin Tomsa*)<sup>34</sup> Smetana k tomu dodává: “Jestliže jsem řekl, že seriál je označení povšechné, které je třeba dále zkoumat, tak jiným podstatným zjištěním je fakt, že žánr mnoha nebo většiny domácích seriálů bývá neurčitý.”<sup>35</sup> Česká seriálová tvorba se dle Smetany pohybuje v ovzduší realistické “hry ze života”, s dramatickými a komediálními prvky a navazuje tak na tradici naší divadelní dramatiky. Žánrová nevyhraněnost je dle něj způsobena tím, že žádný autorský postoj není uskutečněn naplno a výrazně a autoři se často spokojí s tím, že z každého pohledu použijí něco.<sup>36</sup>

Je žádoucí si uvědomit, že podobně je na tom česká kinematografie, která je na žánrový film skoupá. Dovolím si citovat Jana Křipače a jeho článek ze *Cinepuru*, adekvátně nazvaný *Pokus o zločin – Český žánrový film 90. let*.<sup>37</sup> “Největší pozornost filmařů vždy přitahovalo drama, komedie a pohádka. Velice silné zastoupení má také detektivka, hudební film a dětský dobrodružný film. Žánry spojované především s

---

32 Především u komerčních televizí je inspirace viditelná v rámci formálního zpracování – ať už se jedná o převzaté prostřihové pohledy na budovy, kde se bude odehrávat děj další scény nebo subtilnost exteriérové myzanscény.

33 Smetana, s. 115

34 Smetana, s. 115

35 SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000. s. 120

36 Žánr se dle Smetany totiž vyznačuje více či méně stálými znaky a postupy, větší či menší důsledností, s níž tuto strukturu žánrových náležitostí autor ve svém díle uplatňuje. “Určitě platí: čím je dílo žánrově vyhraněnější, jedinečnější, čistší, tím je umělecky vyzrálější i kvalitnější.” Tamtéž, s. 120

37 KŘIPAC, Jan. *Pokus o zločin – Český žánrový film 90. let*. *Cinepur*, 2003, č. 30 (listopad), s. 24.

klasickým Hollywoodem jako horor, melodrama, thriller, muzikál, sci-fi (pomineme-li jeho “dětské” variace) chybějí téměř úplně a jejich zástupci by se dali spočítat na prstech jedné ruky.” Ačkoli Křipač hovoří o kinematografii, jeho pohled se dá vztáhnout i na českou televizní tvorbu, proto si dovolím uvést ještě jednu citaci: “Pozice žánrového filmu v 90. letech je v první řadě zajímavá tím, jak odráží celkový stav současné české kinematografie. Nepoměr minoritních žánrů jako thriller, sci-fi nebo horor vůči převládajícímu proudu vypovídá o produkčních podmínkách, diváckých očekáváních a v neposlední řadě kritické reflexi v mediálním i uměleckém světě. V české kotlině je žánr považován za cosi méněcenného, co může degradovat tvůrčovo dílo. Většinou je správně spojován s aspektem komerčnosti filmu, avšak k hlubší reflexi málokdy dochází. Čeští režiséři chápou žánr jako svěrací kazajku, omezení, které zabraňuje osobní autorské výpovědi. Spatřují v něm pouze povrchní formu, útočící na primitivní emoce diváků a zároveň konzervu všech možných konvenčních postupů, které jsou divákovi přesně servírovány za účelem rychlého uspokojení a následného zisku. (...) Silná nostalgie po zlatých časech dala vzniknout většinovému názoru, ve kterém je vše “ne-autorské” považováno za neplnohodnotné a odsouzené k přežívání na periferii.” Opravdu velmi těsně se Křipačova slova dotýkají problémů s uchopením a vůbec celkovým obrazem české žánrové televize. Stejně jako se to děje u filmů, i u televize panuje přesvědčení, že televizní žánr, mající své pevné místo v Americe, nelze dobře převést do českého prostředí. Tato iluze může být samozřejmě způsobená chabými pokusy z minulosti, divák může mít nedůvěru k minoritním žánrům také z důvodu neexistující domácí tradice. Pokud to byla poetika Jaroslava Dietla, která od počátků televize<sup>38</sup> udávala tvář českého seriálu je pak logické, že se i současné seriály snaží navázat na jeho úspěchy.

V srpnu roku 2007 v Cinepuru Jakub Korda konstatoval, že podle nejčerstvějších informací mediálních analytiků lze u nás v současnosti sledovat

---

38 Jaroslav Dietl již v roce 1959 pomáhal při tvorbě scénáře vůbec prvního českého seriálu Rodina Bláhova.

znatelný pokles sledovanosti televize. Kdybychom však podle něj chtěli pojmenovat typ pořadu, který se tomuto trendu relativně vzpírá, pak by to byla původní dramatická tvorba. “Každá z hlavních stanic dnes spoléhá na několik svých primetimeových koňů: veřejnoprávní kanál sází na reprízy osvědčených seriálových hitů (*Četnické humoresky, Místo nahoře*), televize Nova pak na žánrově čitelné mýdlové formáty (*Ordinace v růžové zahradě, Světla pasáže*), kterým se blíží i tahoun Primy *Velmi křehké vztahy*.” V červnu 2008 pak Iva Baslarová píše v obdobném naladění o “éře boomu původních seriálů, které v českém mediálním prostředí soupeří už jen s žánry reality show a talk show (případně s výjimečnými sportovními přenosy či premiérami megafilmy).” Již v úvodu práce jsme naznačili, že zhruba do roku 2004 byly původní seriály výhradní doménou veřejnoprávní České televize. Vedení komerčních programových stanic si uvědomovalo, že původní česká seriálová tvorba patří po mnoho let k nejúspěšnějším televizním programům vůbec.<sup>39</sup> A televize Prima uvedla, že natočení vlastního seriálu figurovalo v jejích záměrech už delší dobu: „Byla to spíše otázka nalezení vhodného námětu a kvalitního scenáristického a produkčního zázemí“<sup>40</sup> Takový byl základ vzniku seriálu *Rodinná pouta* a produkční společnost Pro TV, která jej pro Primu vyráběla, hned upozorňovala, že se nejedná o „klasický televizní seriál“, ale spíše o mýdlovou operu: „Tak jako mýdlové bubliny pomalu a zlehka létají vzduchem, tak pomalý a rozvláčný je i příběh podnikatelské rodiny Rubešů. Jde hlavně o emoce a mezilidské vztahy“<sup>41</sup> Hned v úvodu se tedy tvorba komerčních stanic vymezovala, proti něčemu „klasickému“ a neváhala použít žánrové označení. Na druhou stranu si uvědomovala, že v České republice „bohužel zejména mezi kritiky, mají telenovela nebo soap opera stále pečet’ něčeho méněcenného a nekvalitního.“<sup>42</sup> Komerční televize Nova započala výrobu svých původních seriálových děl již dříve a shodou okolností také ctíla žánr,

---

39 Citace programového ředitele televize Prima Miloše Zahradníka. In. POTŮČEK, Jan. 2004. *Fenomén: český seriál* [online]. Blogspot [citováno 2. 2. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://potucek.blogspot.com/2004/09/fenomn-esk-seril.html>>. (článek vyšel rovněž v časopisu Reflex, č. 38, 16. 9. 2004)

40 Tamtéž.

41 Tamtéž.

42 Tamtéž.

jednalo se o sitcom *Nováci* (2005), *Hospoda* (1997) nebo *Policajti z předměstí* (1999). Když společnost Dramey Productions začala v roce 2003 natáčet seriál *Redakce* na základě zahraniční licence, žánrové vymezení producentů znělo následovně: „Jsme někde uprostřed mezi klasickým velkým českým seriálem a Rodinnými pouty (...) Od těch se zároveň lišíme v tom, že jde o tzv. epizodní seriál, který nemá jednu hlavní dějovou linii (...) Žánrově jde o *dramey*, tedy komedii s dramatickými prvky, kdy na jeden díl připadnou tři až čtyři dějové zápletky.“<sup>43</sup> Zmiňovaný termín „dramey“ do českého prostředí přinesla právě firma Dramey Productions, která má na svém kontě výrobu zatím tří primetimeových seriálů – *Redakci* pro TV Nova, *Horákoví* a *Vyprávěj* pro Českou televizi. Žánrové označení *dramey* přičkla všem zmiňovaným, ačkoli se žánrově velmi liší, pro Dramey Productions je vágní žánrová kategorizace spíše jen marketingovou pomůckou, jak divákům naznačit, že v seriálech z jejich produkce se setkají jak s komediálními, tak s dramatickými prvky.

Jedinými dobře čitelnými žánrovými televizními počiny jsou na českých obrazovkách zástupci kriminálních a detektivních sérií, několik soap oper a variace sitcomového žánru. Tato práce nemá ambice ani dostatečný prostor, aby se věnovala vývoji a výskytům jednotlivých žánrů napříč českou televizní tvorbou, proto hned v úvodu došlo k vymezení pole zájmu. Tato kapitola vzala v potaz i komerční televizní stanice proto, abychom nepokládali situaci v České televizi za nějak výlučnou, žánrová kategorizace děl je problematická i v rámci tvorby komerčních stanic, bezesporu zajímavý pro tuto práci však může být dokládán fakt, cíleného vymezení se prvních původních počínů komerčních stanic, oproti tvorbě České televize<sup>44</sup>, jejíž seriály jsou v žurnalistickém diskurzu označovány za „klasický český seriál“. Ke stanovené hypotéze, zda Česká televize svými původními díly vytváří

---

43 Tatměž.

44 Zmiňované citace „nejsme klasickým českým seriálem“, viz. Poznámka 44. Při uvedení původního seriálu *Pojišťovna štěstí*, tehdejší programová ředitelka Libuše Šmuclerová pyšně upozorňovala, že jde o „první klasický český seriál z produkce Novy“ a slibovala, že půjde o „novodobou *Nemocnici na kraji města*“ (ikdyž z prostředí pojišťovny, pozn. autorky)

specifickou žánrovou kategorií, se však můžeme věrohodněji vyjadřovat až po provedení plánované analýzy.

## 4. ŽÁNROVÉ TAXONOMIE

V následující kapitole si uvedeme rozdělení produktů nabízených prostřednictvím televizního média do několika základních žánrových kategorií a subkategorií tak, jak jsou rozděleny ve zmiňované knize *The Television Genre Book*. Budeme si všimnout základních žánrových charakteristik především u těch kategorií, které můžeme znát i z České televize a primární pro nás bude (v kontextu tématu této práce) – dramatická/fikční tvorba.

### 4. 1. CREEBEROVA ŽÁNROVÁ TAXONOMIE

Tabulka č. 1: Creeberova žánrová taxonomie<sup>45</sup>

<b>Drama</b>	Televizní inscenace/hra
	Western
	Akční seriál
	Policejní seriál
	Nemocniční drama
	Science-fiction
	Dokumentární drama
	Mini série
	Kostýmní drama
	Teen seriály
	Postmoderní drama
<b>Soap opera</b>	Soap opera
	Telenovela
<b>Komedie</b>	Komediální skeč/estráda
	Sitcom
	Adult animation

<sup>45</sup> Tabulka vychází z žánrové kategorizace, do které Creeber v knize *The Television Genre Book* (2001) žánry rozdělil.

<b>Populárně zábavné pořady</b>	Populistická debata
	Kvíz-show
	Talk show s celebritou
	Zpovědní talkshow
	Sportovní pořady
	Hudební pořady
	Denní televize
	Reklama
<b>Dětská televize</b>	Dětské pořady
	Kreslené pořady pro děti
<b>Zpravodajství</b>	Televizní zprávy
	Zpravodajská/informační debata
<b>Dokumentární tvorba</b>	Dokumentární film
	Časosběrný dokument
	Docusoaps
	Reality TV
	Vzdělávací programy

V rámci stanoveného pracovního modelu nás z této tabulky budou zajímat pouze fikční žánry<sup>46</sup> a to ty, které jsou již nějakým způsobem stabilizované jak v žánrových taxonomiích jiných teoretiků, tak i v rámci diváckého očekávání běžných konzumentů.<sup>47</sup> Pro tuto práci je zároveň důležité, aby byly vyzdvižené žánry nositeli atributů, s nimiž se můžeme potkat v rámci tvorby České televize. Takového okleštění se dopouštím především proto, že se nechci uchýlit k pouhé reprezentaci Creeberovy knihy, tedy jejímu překladu, který by navíc pro badatelský záměr této práce neměl smysl. Jak už jsem zmínila dříve, Creeberova taxonomie a charakteristiky žánrů, které můžeme v jeho knize nalézt nám pomohou vytvořit pracovní model k hodnocení a žánrové kategorizaci děl České televize.

46 Rozdělení na fikční a faktální žánry je základem Creeberova dělení

47 "Důležitou obecnou vlastností žánru, žánrových norem a konvencí je to, že jsou sdíleny jak teoretiky médií, tak běžnými konzumenty mediálních textů. Příjemci text klasifikují podle obecně sdílených vědomostí (zařazují ho do existující žánrové kategorie) a vzhledem k úrovni své obeznámenosti s daným žánrem anticipují (předpovídají) následnou podobu textu (typ postav, zápletky apod.)." KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize*. Olomouc: Univerzita Palackého 2005.



Kategorie dramatických pořadů je nejširší žánrovou kategorií, s níž se můžeme v televizním vysílání setkat. V tomto Creeberovi přitakává Arthur Berger<sup>48</sup>, dle něj je drama jednou z nejdůležitějších forem televizního vysílání, jednoduše jej charakterizuje jako narativní fikce obsahující vážný nebo komický konflikt a vyznačující se silnou emotivitou a nízkou objektivitou<sup>49</sup>. Důležité rovněž je, že dramatická tvorba má již dlouhou dobu nejsilnější zastoupení v rámci programových typů i ve vysílání České televize.<sup>50</sup> Z Creeberovy taxonomie je patrné, že žánrová kategorie “drama”, vyžaduje vymezení nejvíce dílčích subkategorií.

Jedním z velmi stabilních dramatických žánrů jsou detektivní a policejní seriály/série. Lez Cooke<sup>51</sup> uvádí, že po více než pět dekad to byly právě policejní seriály, které patřily k nejpobulárnějším žánrům v televizním vysílání. Jejich pravidla jsou poměrně striktní co do typologizace hlavních hrdinů i dějové výstavby. “Základním vzorcem žánru je snaha zástupců pořádku a práva ochránit společnost a její hodnoty. Od počátku vývoje žánru vykrytalizovaly dva typy hrdinů: v civilu oblečený detektiv a uniformovaný policista.”<sup>52</sup> Vedle policejních sérií je druhou žánrovou subkategorií, která je definována profesním rámcem: nemocniční drama. Opět je zde zastoupení profesionálů (jeden lékař, celý lékařský tým), které chrání individuální i kolektivní bezpečí společnosti. Výhodou umístění děje seriálu do nemocničního prostředí je samozřejmě mnoho situací, které přináší. V základu se tak narativ opírá o profesní a osobní linii hrdinů – jak lékařů, personálu nemocnice, tak i

48 BERGER, Arthur A. *Popular Culture Genres*. London: Sage 1992

49 Berger totiž vytvořil kategorizaci televizních žánrů na základě polarizace „emotivní – objektivní“, která má pomoci porozumět povaze jednotlivých žánrů. Televizní pořady dělí na faktické, soutěžní, názorové a dramatické, přičemž faktické pořady považuje za vysoce objektivní a slabě emotivní, soutěžní pořady za vysoce objektivní a silně emotivní, názorové pořady za málo objektivní a slabě emotivní. V tomto kontextu tedy považuje dramatické pořady za málo objektivní a vysoce emotivní. In: BERGER, Arthur A. *Popular Culture Genres*. London: Sage 1992, s. 5-8.

50 PITTERMAN, Jiří – SATURKOVÁ, Jitka – ŠNÁBL, Vít. *(Prvních) 10 let České televize*. Praha: Česká televize 2002, s. 30-31

51 Lez Cooke je autor kapitoly The Police Series In: CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2001.

52 Citace Kordova článku uvádím kvůli skutečnosti, že v něm vychází přímo z Creeberovy knihy. KORDA, Jakub. *Televizní žánry. Cinepur, 2005, č. 39 (květen), s. 21*

samotných pacientů. Tradice žánru nemocničních dramát, podobně jako u těch policejních, sahá do 50. let, kdy se zdravotnický systém snažil právě i pomocí televize získávat důvěru. Do centra pozornosti se však nemocniční drama dostalo až v polovině devadesátých let. Jacon Jacobs<sup>53</sup> mluví dokonce o “epidemii” tohoto žánru, kterou zdůvodňuje bezprecedentním vystupňováním medikalizace každodenního života, zároveň s vystupňováním kultu těla a zdravého životního stylu, který je propagován i ze strany vlády. Období jednoduše spojuje se skutečnými obavami o zdraví.

S oběma těmito žánry se nevyhnutelně můžeme setkat i v rámci tvorby České televize. Co se týče dalších subkategorií, jež ve své taxonomii Creeber uvádí, z českého prostředí je nám velmi dobře znám ještě žánr televizních inscenací, tedy dramatických textů, jež jsou inscenovány v prostředí televizního studia (někdy i exteriéru). Klíčovou charakteristikou je právě skutečnost, že se jedná o jednotlivý text, nejedná se tedy o sériový formát, i přesto byl především v rámci České televize dlouho dobu velmi v oblibě.<sup>54</sup> S televizními inscenacemi se pojí také subžánr televizního filmu, který má úzkou návaznost na kostýmní drama a mini série. Kostýmní drama zaujímá v Creeberově žánrové kategorizaci čestné místo především díky svému rozmachu ve Velké Británii.<sup>55</sup> V dalším bodě se však proti Creeberovi musím mírně vymezit, protože v rámci svého pracovního modelu pracuji s jeho dalším subžánrem – tedy mini sérií jako s televizním *formátem*<sup>56</sup>, nikoli jako s

---

53 CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2001. s. 26

54 Ve Spojených státech se televizní stanice během 70. let začaly přiklánět více k sériovým formátům dramatických pořadů. Důvodů můžeme vysledovat hned několik. Nejzásadnějším je bezesporu tlak zadavatelů reklamy ve vztahu ke stále vzrůstajícím cenám reklamních časů, na druhou stranu také rostoucí náklady na výrobu jednodílných televizních inscenací (v rámci sériové výroby se může v horizontu desítek dílů pracovat s jedním a tím samým prostředím). Jedním z dalších důvodů jsou bezesporu problémy spojené se zařazením solitérního pořadu do programového toku (u sériových forem se mnohem snázeji buduje stálé a loajální publikum).

55 Již zavedenou tradici mají ve Velké Británii například televizní adaptace románů Jane Austen, ale také George Eliota, sester Bronteových nebo Charlese Dickense.

56 Termín televizních formátů byl přiblížen již ve druhé kapitole. Je důležité, abychom ho zde nezaměňovali s jinou definicí - obecně v terminologii TV Studies formát rovněž představuje licencovaný produkt, v takovém případě bychom mohli mini sérii definovat jako formát uspořádání sériového vyprávění, ne však jako subžánr.

žánrovým vymezením. K dělení televizních formátů se blíže vyjadřuji v kapitole 2. *Vyhodnocení literatury, zvolená metodologie.*

V kategorii dramatických pořadů pak můžeme v Creeberově taxonomii nalézt ještě western, akční seriály, sci-fi, postmoderní drama a teen seriály. Určitě bychom některé z atributů těchto žánrů mohli najít v několika málo dílech České televize, ale rozhodně nepatří k žánrům, které by se v tomto kontextu daly považovat za stabilní.<sup>57</sup> Důležité pro nás budou další kategorie, tedy soap-opera a komediální žánry. Pod žánr soap opery umístil Creeber jen jednu další mutaci, kterou je telenovela. Za jejich shodné rysy se dá považovat tematické zaměření (melodrama), mnohost narativů a velký počet seriálových postav. Hlavním prvkem odlišujícím telenovely od soap-oper je soustředění výroby na region Latinské Ameriky a rovněž v uzavření/neuzavření narativu. Zatímco mýdlová opera nespěje ke konci, telenovela je k němu od začátku nasměrována.<sup>58</sup> Nastíníme si hlavní atributy soap-opery, poněvadž tvoří základní pilíř stabilní žánrové taxonomie. Termín “soap” (mýdlo) odkazuje ke kořenům původně radiového žánru, příběhy na pokračování byly sponzorovány konkrétními firmami, jejichž reklama přerušovala samotný příběh, jednalo se o výrobce takového zboží, o jehož koupi rozhodovaly zejména ženy. I proto je hned od počátku žánr soap opery spojován spíše s ženským publikem. Druhé slovo v názvu žánru – opera – se

---

57 Tato práce nemá ambice ani dostatek prostoru, aby mohla historicky detailně zkoumat výskyt určitých žánrových atributů komplexně v celé tvorbě České televize. Proto se veškerá selekce při výběru základních žánrů opírá o tvorbu rozebíranou v této práci, tedy současnou. I přesto si autorka práce dobře uvědomuje, že s atributy žánrů westernu, akčních seriálů, sci-fi, postmoderního dramatu nebo teen seriálu se diváci na obrazovkách České televize setkat mohli. Jedná se však stále jen o určité atributy. Seriálů, které by se daly jednoduše žánrově kategorizovat v rámci zmíněných žánrů je minimum.

58 První z určujících atributů (země původu: Latinská Amerika), nám naznačuje, že se s žánrem telenovely v České republice logicky nemůžeme setkat, ale produkt komerční televize Prima s názvem Rodinná pouta (konkrétně jeho první řada) by kromě země původu mohl splnit všechny určené atributy k jeho kategorizaci jakožto telenovely a to především z důvodu jeho uzavřeného narativu. Seriál hned od počátku pracuje s jasným narativem, který spojí osud Adama z vyšší sociální vrstvy s Evou z nižší sociální vrstvy. Je však jasné, že jim v cestě bude stát mnoho překážek, ale předpoklad šťastného konce, kterým celý seriál vyústí (a také vyústil), je jasný od prvního dílu. (Taková narativní linie se však objevuje pouze v první řadě Rodinných pout a řady ostatní jsou již identifikovatelné spíše jako soap opery.) Telenovela je předem jasně nasměrována ke svému konci. Viz. Dále například Ošklivka Katka (přímo remake latinskoamerické telenovely). Výskyt telenovel je však obecně v rámci české televizní tvorby mizivý.

vztahuje k charakteristickým prvkům jako je melodičnost, emocionální pnutí, akcentovaný herecký výraz, zároveň odkazuje na důležitou roli hudební složky (především ještě v rámci radiového vysílání). K dalšímu přiblížení žánru využijeme Kordovu citaci: “Seriál bývá vybudován na principu soupeření několika paralelně se rozvíjejících zápletek a nezbytnou součástí jsou dramatické zvraty, nečekané objevování se nových postav a šokujících odhalení charakterů či minulosti známých postav. To vše se odehrává na pozadí složité propletené vztahové a emocionální sítě velkého množství postav.”<sup>59</sup> I přes svou přepjatou “opernost” ve stylu, konstrukci prostředí (např. milionářské rody) a zápletek bývá soap-opera často svými diváky vnímána jako velice realistická. V případě soap-opery se tak často hovoří o tzv. “emocionálním realismu”<sup>60</sup> Soap-opery mají často vybudovanou také velmi silnou diváckou základnu. Ang k tomu dodává: „Mýdlová opera byla uvedena, aby poskytla (náhradní) společnost hospodyním žijícím v izolaci. Poslouchaly své oblíbené mýdlové opery, zatímco žehlily, vařily nebo dělaly jiné domácí práce.“<sup>61</sup>

Dalším silným pilířem fikční televize je také několik specifických subžánrů komedie. I přes velkou oblíbenost komediálních estrád na obrazovkách České televize nás v rámci vymezení fikční televize bude zajímat jen žánr sitcomu, od adult animation se odkloníme, protože stejně jako například žánry westernu a akčních seriálů nezastává stabilní pozici.

Sitcom je jedním ze základních stavebních prvků moderního televizního vysílání, je typickým dílem televizní produkce, ale stejně jako třeba zmiňovaná soap opera má své kořeny v divadle a v radiovém vysílání. Jeho struktura vypointovaných „situací“ je ideálně přizpůsobená vkládání reklamních bloků, ekonomickým zájmům televize vychází vstříc i konvence uzavření stabilní skupiny postav (rodiny, či kvazi

---

59 KORDA, Jakub. *Televizní žánry. Cinepur*; 2005, č. 39 (květen), s. 21

60 Tento pojem poprvé použila Ien Ang ve své knize *Watching Dallas: Television and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen, 1985.

61 Tamtéž, s. 54

rodinného kolektivu přátel či spolupracovníků) do velmi omezeného prostoru,<sup>62</sup> děj se vždy odehrává jen v malém počtu různých prostředí. Creeber dělí sitcomy podle povahy základních “konfliktů” na dvě hlavní větve: rodinný a profesní sitcom. Centrem rodinného sitcomu je vzájemné soupeření a usmiřování v prostředí domova a v profesním sitcomu se odehrává prozkoumávání zejména sexuálních a milostných témat mezi členy nerodinné skupiny, zpravidla profesní. O žánru situační komedie a především pak jejího výskytu v českém prostředí, pojednávala již má bakalářská diplomová práce.<sup>63</sup> Lze zde mimo jiné nalézt argumentaci, že i v rámci původní tvorby České televize se atributy tohoto žánru bezesporu objevují.

Z fikčních žánrů už nám pak v Creeberově taxonomii zbývají pouze kreslené pořady pro děti. Kvůli zaměření této práce na primetimeovou televizi se jim nebudeme věnovat blíže, ale je důležité dětskou televizi v rámci základních žánrových kategorií uchovat v paměti.

#### **4. 2. JINÉ ŽÁNROVÉ TAXONOMIE**

Pro větší komplexnost pohledu na žánrovou kategorizaci využijeme ještě několika literárních zdrojů. Tím prvním bude již zmiňovaná kniha *Popular Culture Genres* od Arthura Bergera.<sup>64</sup> Berger se jako mnoho jiných pokusil najít způsob, jak zúžit širokou škálu televizních žánrů do fundamentálního základního rozdělení. Došel k závěru, že všechny důležité žánry mohou být redukovány na čtyři typy pořadů: (1) Aktuality, tedy programy jako například zpravodajství nebo dokumenty, ve kterých je kladen důraz na vykreslování světového dění. (2) Soutěže – programy, ve kterých diváci sledují určitý druh opravdového soutěžení, jež není dramatickou

---

62 KORDA, Jakub. Comeback (nedotažený návrat ke klasice). *Cinepur*, 2008, č. 60 (11. 12.), s. 40

63 VOTRUBOVÁ, Eva. *Český sitcom – Rodina jako zdroj zábavy*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UPOL. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009

64 BERGER, Arthur. *Popular Culture Genres*. London: Sage 1992, str. 5, 6

fikcí a místo herců a hereček jsou zde legitimní soutěžící. K tomuto typu přiřazuje také sportovní programy a game show. (3) Přesvědčovací formáty – především reklama. (4) Drama – zde Berger jako mnoho ostatních tvrdí, že se jedná o nejdůležitější televizní formu (a ne jen televizní). Pojícím prvkem dramatických pořadů je dle něj skutečnost, že jsou všechny narativními fikcemi, ve kterých se řeší konflikt vážné nebo komické povahy. Obsahuje následující žánrové kategorie: soap opera, situační komedie, policejní drama, akční-dobrodružná dramata, nemocniční dramata.

Další knihou je *The Language of Television*,<sup>65</sup> kde nalezneme v kapitole *Television Genres* konstatování, že je potřeba, aby televizní programy spadaly do určitých obecných kategorií, které mohou být dobrým vodítkem jak pro dramaturgy televizních stanic, tak samozřejmě pro diváky. Dle Mashalla a Werndly jsou hlavními obecnými kategoriemi: drama, komedie (živé stand-up, komediální show, skeče, sitcomy), zábava (estráda, kvíz show, soutěže, talk show), umění (koncerty, divadelní produkce, balet, opera), dokumentární pořady, zpravodajství a publicistika. Podobně jako Creeber a Berger, hovoří Marshall s Werndlym ve své knize o dramatu jakožto hlavní žánrové kategorii, ale dělí ji jen na tři subžánry: (1) Klasické drama, monodrama, literární drama, (2) Detektivní a policejní drama, (3) Rodinné drama a soap opera. Se subžánrem *Rodinné drama* jsme se ještě v žádné z taxonomií nesetkali, Marshall a Werndly jej bohužel definují jen ve zkratce: “V centru domácích dramát je domov, komunita nebo pracoviště. Co je stěžejní je jejich zaměření na mezilidské vztahy (mezi členy rodiny, mezi milenci, mezi skupinou přátel).”<sup>66</sup> Jediným rozdílem, který se dle nich dá vnímat mezi definicí domácího dramatu a soap opery je “nekonečnost” mýdlového formátu a jeho reflexe *každodenního* života (v rámci rodin, sousedství atd.).

---

65 MARSHALL, Jill – WERNDLY, Angela . *The Language of Television*. London: Routledge, 2002. s. 44

66 Tamtéž, s. 45

Rose s Edgertonem se v úvodu *Thinking Outside the Box* zmiňují ještě o dvou taxonomiích. První vychází z knihy *American Television Genres*<sup>67</sup>, kde se objevily následující kategorie: kvízy, hry, policejní příběhy, soap opery, science fiction a horory, komedie, detektivní programy a zpravodajství. Druhá, rozsáhlejší kategorizace se pak vyskytla v knize *TV Genres*<sup>68</sup>, kniha je strukturována velmi podobně jako rozebíraná *The Television Genre Book*. Rose stanovil následující kategorie: policejní série, detektivní pořady, westerny, nemocniční melodramata, science fiction a fantasy TV, situační komedie, soap opery, televizní filmy, docudramata, zpravodajství, dokumenty, sportovní vysílání, hry, estrády, talk show, dětské pořady, vzdělávací a kulturní pořady, náboženské pořady a reklamy.

Již na začátku bylo upozorněno, že hledat čistou žánrovou taxonomii, která by byla přesná a vše-obsažná je zcestné. Creeberova taxonomie dominuje této kapitole především proto, že se jedná o nejdůslednější a nejrozsáhlejší přehled. V ohledu ostatních zmíněných kategorizací můžeme vyzorovat zásadní podobnosti, které dávají žánrovým kategoriím pevné základy, subžánry můžeme vnímat jako velmi proměnné a smířit se s tím, že ani britská ani americká kategorizace nemůže být do důsledku vztáhnutelná na kulturně specifickou českou tvorbu. Pokud se však podíváme na základní kostru fikční televize, která nám teď vyplynula z porovnání Creeber – Berger – Marshall/Werndly – Kaminsky/Mahan – Rose, můžeme lehce vysledovat, že není české tvorbě příliš vzdálená.

### **4. 3. TERMÍN „QUALITY TV“**

Aktuální teoretické teze se začaly zabývat případy, kdy tvorba konkrétních televizních stanic začala vykazovat signifikantní znaky vedoucí nejen k tvorbě nových žánrových označení, ale především začala ve svých divácích budit specifická

---

67 KAMINSKY, Stuart. M. – MAHAN, Jeffrey. H. *American Television Genres*. Chicago: Nelson-Hall 1985

68 ROSE, Brian (ed.). *TV Genres*. Westport: Greenwood Press, 1985

očekávání. V kontextu českého žurnalistického diskurzu se v posledních letech objevilo označení „klasický český seriál“, v jedné z předcházejících kapitol jsme se přesvědčili, že je tento pojem spojován s konkrétní původní tvorbou České televize a že se proti němu komerční stanice snaží vymezovat ale zároveň se jej v minulosti pokusili i napodobit. V rámci logické souslednosti, při pozorování žánrové nejednoznačnosti zmiňovaných seriálů, vyvstalo stanovení zmiňované hypotézy, zda si Česká televize vytvořila specifickou žánrovou kategorii.

Termín „Quality TV“<sup>69</sup> se poprvé objevil po vydání knihy amerického akademika Roberta J. Thompsona s názvem *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*<sup>70</sup>. V této knize Thompson stanovil 12 kritérií, podle kterých můžeme televizní pořad přiřadit do kategorie quality TV. Mezi ty nejspecifičtější patří například skutečnost, že quality TV porušuje pravidla tradiční/ustanovené televizní tvorby, je produkována esteticky vzdělanými lidmi vycházejícími z dosavadní práce mimo televizní pole. Quality TV přitahuje tzv. blue-chip publikum<sup>71</sup>, obsazuje celý ansámbl a pracuje s vícero překrývajícími se dějovými liniemi, které ctí literární hodnoty, často se staví kriticky k sociálním a kulturním poměrům, vytváří nový žánr kombinováním starých.<sup>72</sup> V roce 2007 Thompson napsal předmluvu k celé knize o Quality TV,<sup>73</sup> kde zrevidoval svůj postoj a sám dodává: „Zhruba před dvanácti lety jsem definoval Quality TV tuctem charakteristik. Nyní můžu v televizním vysílání nalézt mnoho pořadů, které všechny tyto charakteristiky vykazují, ale ve skutečnosti vůbec nejsou tak dobré. Stejně tak můžu najít mnoho

---

69 Termín se dá jednoduše přeložit, jako „kvalitní televize“, z toho důvodu ale, že takový termín může v českém jazyce vést k mnoha odlišným výkladům, budu ve své diplomové práci používat originální termín Quality TV.

70 THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum, 1996.

71 Původní význam slovního spojení „blue-chip“ je převzat od modrých žetonů z kasina, které mívají nejvyšší hodnotu. Později se jím začali označovat akcie největších a nejziskovějších společností, které jsou obchodovány na burze, mají stabilní růst a pravidelně vyplácejí dividendy. Pokud je tedy výraz použit v kontextu označení specifického publika, jedná se o vyšší třídu, tedy náročnější diváky.

72 THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum, 1996. s. 12- 16

73 McCABE, Janet – AKASS, Kim. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris&CoLtd, 2007.



okázale inovativních pořadů, které jsou výborné, ale agresivně se brání zařazení do kategorie Quality TV.<sup>74</sup>

Jane Feuer k Thompsonově definici termínu kvalitní televize nově dodává: „Americká Quality TV je televizí, která si přeje, aby televizí vůbec nebyla, ale aby byla něco lepšího a umělecky hodnotnějšího.“<sup>75</sup> Pokud budeme akceptovat quality TV jako žánr, Jane Feuer poukazuje ještě na krátkou definici, pocházející z pera amerického spisovatele Ashley Sayeaa: „Politicky angažovaná, často nezávislá televize, která si klade za cíl poučit, stejně jako bavit.“<sup>76</sup>

Důvod, proč věnujeme v této práci prostor definici quality TV má jednoduchou genezi. Když se tento termín poprvé objevil a Thompson stanovil výše zmíněná kritéria, neuběhlo mnoho let, aby začal být pravidelně skloňován v kontextu známé kabelové televizní stanice Home Box Office (HBO). Její tvorba už několik let sklízí velké úspěchy, například v roce 2004, získala HBO 124 nominací v rámci udílení cen Emmy.<sup>77</sup> Nejen, že se přímo s HBO začal spojovat relativně nově zavedený žánr quality TV, ale rovněž se začalo mluvit o tom, že HBO jako hlavní představitel tohoto žánru je sám jeho nositelem – tudíž, že by se quality TV a tvorba HBO mohly stát synonymy. Což vedlo až k tomu, že HBO na základě původní definice Quality TV, začala používat slogan: „It’s not TV. It’s HBO.“<sup>78</sup> Žánry jsou z části vytvářeny diváckou recepcí a zde můžeme vysledovat jasné známky, kdy přídomek seriálu, že vznikl v produkci HBO, automaticky vzbuzuje v divácích určitá očekávání. HBO si za dobu své činnosti vydobyla na trhu a mezi diváky výsadní postavení. Al Auster ve svém článku vyjmenoval několik důvodů, proč je HBO natolik úspěšná: (1) Základním faktorem dobře fungujícího systému HBO je

---

74 Tamtéž, s. xvii

75 Tamtéž, s. 3

76 Tamtéž, s. 14

77 Nejbližší byla NBC s přibližnou polovinou (64) nominací. AUSTER, Al. HBO’s approach to generic transformation. In. EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (eds.) *Thinking Outside the Box - A Contemporary Television Genre Reader*. Lexington: The university press of kentucky, 2005. s. 226 - 245

78 McCABE, Janet – AKASS, Kim. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris&CoLtd, 2007. s. 3

skutečnost, že má 28 milionů zákazníků, kteří měsíčně platí částku mezi 6.95 a 12.95 dolary<sup>79</sup> a tudíž nemusí být závislá na reklamě ani na sponzorech, kteří by se mohli snažit ovlivňovat program (2) HBO jakožto kabelová televize může prezentovat nahotu a oplzlosti, proto zde mohly vzniknout kultovní seriály jako je Sex ve městě nebo Deadwood. (3) Je osvobozena od požadavků veřejné služby, takže nemusí vyrábět každodenní zpravodajské relace, které jsou neziskové. V rámci americké televize, zaručuje HBO již standartně vysokou kvalitu.

Analogii mezi HBO a Českou televizí můžeme nalézt hned v několika bodech. ČT podobně jako HBO zaujímá dominantní postavení při udílení televizních cen Elsa ale rovněž v divácké anketě TýTý<sup>80</sup>. Zároveň také nepodléhá zadavatelům reklamy (množství příjmů České televize pochází z koncesionářských poplatků, HBO jakožto zpoplatněný kanál těží podobně z plateb svých diváků, proto ani jedna ze stanic například nemá zapotřebí vkládat reklamy na komerční subjekty přímo do svých pořadů). Co je však nejdůležitější, tvorba původních dramatických pořadů, patří podobně jako u HBO, k základním doménám stanice. Česká televize přímo ve svém kodexu obsahuje apel, že musí dbát na to, aby programová schémata obsahovala významný podíl původní tvorby (mimo celovečerních filmů a tvůrčích počínů právě i dramatické tvorby).<sup>81</sup> Zároveň však podléhá mnoha omezením, jež jí oproti HBO limitují.

Ke kontextu quality TV a především jejího konkrétnějšího současného vymezování je důležité si v této práci zmínit ještě pár poznatků Jane Feuer.

---

79 Informace pochází z článku Ala Austera (viz. poznámka č. 76), aktuální čísla se mohou lišit.

80 V rámci udílení televizních cen Elsa, obdržela v roce 2010 ČT dvanáct cen z možných třinácti, v roce 2009 byl poměr získaných a udělovaných cen 10/13, 2008 – 12/13, 2007 – 12/12. Zdroj: *Konečné výsledky* [online]. Televizní ceny Elsa [citováno 2. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.televizniceny.cz/vysledky09.php>> V roce 2010 a 2009 získala ČT diváckou cenu Týtý za pořad i seriál roku (další kategorie již jsou navázány spíš přímo na zaměstnance televize než jednotlivé pořady) Zdroj: *Týtý* [online]. Televize.cz [citováno 2. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.televize.cz/tyty/2010>>

81 *Kodex ČT* [online]. Česká televize [citováno 2. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/kodex-ct/preambule-a-vyklad-pojmu/>>

Především proto, že si chceme klást otázku, zda tvorba Česká televize vykazuje nějaká specifika, která by dohromady utvářela konkrétnější koncept, a jestli ano, zda se stala nositelem zmiňovaných diváckých očekávání.<sup>82</sup> Text Jane Feuer zmiňuje několik skutečností, jakými se tvorba HBO vymezuje. Především se jedná o *seriálovou* tvorbu, ačkoli právě toto je někdy původem nechtěného srovnávání se soap operami (které je ale na druhou stranu na místě). Mnoho kvalitních televizních dramát z HBO produkce jsou soap operami z hlediska narativní struktury, která je totožná, ale vymezují se proti tomuto žánru svou ne-melodramatičností. Nejedná se o jednoduchý rozbor všech segmentů standardního počtu samostatných příběhů, které soap opery obsahují, televizní dramata z produkce HBO se snaží jednotlivé dějové linie proplétat, stavět do juxtapozice, srovnávat a vytvářet mezi nimi konflikty.<sup>83</sup> Feuer mnohokrát zmiňuje přístup HBO, která se za každou cenu snaží nebýt televizí, ale být spíše divadlem, artovou kinematografií, ale přesto si udržet onu sériovost. Quality TV dle ní spojuje soap operu se stabilními, ustanovenými žánry jako jsou policejní nebo nemocniční série, HBO takový přístup redefinovala, spojuje seriály nebo sériovou TV s postmodernou, divadlem a artovou kinematografií. Na jedné i na druhé straně se jedná o re-kombinace. Jednoduše můžeme tvrdit, že HBO negeneruje žádné čisté žánry, v devadesátých letech se stala nejvýraznějším symbolem quality TV, ale i od té se snažila postupem času vymezit. Nadále však platí, že tradice quality TV a její definice jsou televizní stanici HBO blízké. HBO se stala nositelem vlastního stylu tvorby, a ač její seriálová tvorba nese atributy quality TV, mnoho jejích děl je nezařaditelných do stabilizovaných žánrových taxonomií.

Představili jsme si analogii mezi Českou televizí a stanicí HBO, zároveň i koncept quality TV, který se s HBO pojí a zmínili i specifickou její původní tvorbu. Především jsme však chtěli podpořit hypotézu o utváření specifických žánrových

---

82 Tato práce nemá ambice zabývat se diváckou recepcí tvorby ČT, protože nedisponuje takovým množstvím prostoru, bezesporu by však takový výzkum mohl téma diplomové práce obohatit o další rozměr.

83 FEUER, Jane. HBO and the Concept of Quality TV. In. McCABE, Janet – AKASS, Kim. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris&CoLtd, 2007. s. 149

kategorií v rámci konkrétní televizní stanice. HBO je přesným příkladem, kdy si (mimo jiných právě i její) specifická tvorba vyžádala novou žánrovou kategorii.

## 5. PŘEHLED ČESKÉ SERIÁLOVÉ TVORBY V LETECH 2005 – 2010

V následující kapitole se budeme podrobněji věnovat české seriálové tvorbě v letech 2005 – 2010, pro lepší zpřehlednění jsem údaje zanesla do tabulky, která seriály dělí podle roku jejich vzniku, uvádí jejich název, počet dílů, režiséra/y a scenáristu/y. V tabulce jsou zahrnuty pouze seriály a série, které byly vytvořeny v produkci nebo koprodukcí České televize a které v rámci svého prvního uvedení běžely v hlavním vysílacím čase (prime time), za který je v České republice označován interval mezi 19. - 23. hodinou.

Tabulka č. 2: Tvorba České televize 2005 – 2010

Rok	Název	Počet dílů	Režie	Scénář
2005	Dobrá čtvrt'	11 dílů	Karel Smyczek	Lucie Konášová
	Eden	6 dílů	Petr Nikolaev	Miroslav Vaic
	Náves	10 dílů	Jaroslav Hanuš	Jan Míka
2006	Horákovi	39 dílů	Tomáš Krejčí, Katarína Šulajová, Biser Arichtev	Adam Pražák, Michal Zelenka, Luděk Horký, Tomáš Krejčí
	Maharal	5 dílů	Pavel Jandourek	Martin Bezouška
	Poslední sezona	10 dílů	Hynek Bočan	Ivan Hejna
2007	Četnické humoresky III	13 dílů	Antonín Moskalyk	Antonín Moskalyk, Michal Dlouhý, Pavína Moskalyková, Petr Zikmund, Drahoslav Makovička, Miloš Fedaš
	Hraběnky	17 dílů	Jaroslav Brabec	Ivo a Eva Pelantovi
	Krev zmizelého	4 díly	Milan Cieslar	Vladimír Körner
	Příkopy	6 dílů	Jaroslav Hanuš	Jan Míka
	Strážce duší	13 dílů	Juraj Deák, Dušan Klein, Roman Motyčka, Pavel Jandourek, Ivo Macharáček	Arnošt Vašíček

Rok	Název	Počet dílů	Režie	Scénář
2008	Černá sanitka	15 dílů	Mojmír Kučera, Jiří Novák	Jan Stehlík a kol.
	Dobrá čtvrť II	11 dílů	Karel Smyczek	Lucie Konášová
	Nemocnice na kraji města – Nové osudy	13 dílů	Viktor Polesný	Lucie Konášová
	Vlna	3 díly	Jiří Svoboda	Josef Klíma
	Zdivočelá země III	12 dílů	Hynek Bočan	Jiří Stránský, Hynek Bočan
2009	Ďáblova lest	3 díly	Jiří Strach	Arnošt Vašíček
	Proč bychom se netopili	10 dílů	Petr Nikolaev	Zdeněk Šmíd, Miroslav Adamec
	Vyprávěj	42 dílů	Biser Arichtev	Rudolf Merkner
2010	Ach ty vraždy	5 dílů	Zdeněk Zelenka	Zdeněk Zelenka, Halina Pawlovská
	Ať žijí rytíři	7 dílů	Karel Janák	Karel Janák
	Bludičky	3 díly	Irena Pavlásková	Ivo Pelant
	Cukrárna	13 dílů	Dušan Klein	Jan Míka
	Kriminálka Staré Město	7 dílů	Ján Sebechlebský	Alex Koenigsmark
	Poste restante	7 dílů	Karel Smyczek	Marek Epstein, Jan Gogola

V roce 2005 natočila Česká televize seriál *Dobrá čtvrť*, *Eden* a pokračování *Náměstíčka* z roku 2004, tentokrát pod názvem *Náves*. Seriál *Eden* je představitelem žánru detektivní série. Jeho pojmenování je odvozeno od názvu restauračního zařízení Eden, kde se scházejí kriminalisté. Každý díl je věnován konkrétnímu případu, jako spojovací prvek zde dominuje postava bývalého detektiva Jana Boudného, který byl při výkonu funkce postřelen a odkázán na invalidní vozík. Desetidílný počin s názvem *Náves* má sice na první pohled atributy, které by jej mohly nominovat do skupiny vybraných seriálů k rozboru, ale je nutno držet se předem stanovených a objasněných televizních forem. *Náves*, stejně jako jeho předchůdce i jeho následný další spin-off z roku 2007 (*Přikopy*) má všechny znaky *série*. Jednotlivé epizody jsou od sebe oddělené, každá představuje uzavřený příběh a jsou víceméně soběstačné. Příběhy propojuje prostředí, ústřední postavy -

“glosátoři”, kteří se objevují v každém dílu (zde konkrétně typické vesnické ženy se zálibou v získávání a rozšiřování pravdivých i zkreslených informací, v *Náměstíčku* se jednalo o trafikantku a bývalého člena výboru lidové kontroly s nemocí z povolání). V *Návsi* se narativní linie otevírá i uzavírá v rámci jediné epizody, posun narativu napříč jednotlivými epizodami je velmi řídký. Z roku 2005 si tedy rozebereme jen seriál *Dobrá čtvrť*.

V roce 2006 vznikl seriál *Horákovi*, který se stal centrem mé pozornosti již v rámci bakalářské diplomové práce, která se zabývá českým sitcomem, konkrétně pak jeho specifickou odnoží nazvanou domcom. V této práci je dopodrobna argumentováno, proč můžeme seriál *Horákovi* žánrově označit za sitcom (domcom). Protože si za svou argumentací nadále stojím, budu se seriálem zacházet jako s žánrově zařaditelným a nebudu se s ním zabývat v této práci.<sup>84</sup> Další z děl, které se na obrazovkách České televize objevilo v roce 2006 nese název *Maharal*, svým pětidílným rozsahem se kloní k formátu mini série. Režisér Pavel Jandourek natočil materiál na těchto pět dílů souběžně při natáčení celovečerního filmu *Maharal – Tajemství talismanu*. Příběh tohoto zdvojeného počínu vypráví o pátrání po záhadném pokladu, o Golemovi a bájném kameni mudrců. Jedná se o dobrodružný příběh s kriminální zápletkou, odlehčený komediálními prvky. V roce 2006 měl ještě premiéru na obrazovkách České televize seriál *Poslední sezona* z prostředí vrcholového hokeje, který bude podrobněji analyzován v následující kapitole.

Rok 2007 byl plodný a premiéry se dočkalo hned několik dramatických pořadů. Objevila se již třetí řada úspěšného retro seriálu *Četnické Humoresky*. Detektivní série zasazená do období první republiky má ve svém centru kolektiv četníků, kteří každou epizodu řeší konkrétní případ (narativní linie jsou v každé epizodě dvě, samostatné, ale zároveň prolínající se). Prostor je opět poskytnut i

---

<sup>84</sup> Jen si připomeneme, že seriál je tvůrčím počinem společnosti Dramegy production, která pro české televize vytvořila víc počínů (ještě před Horákovými to byl seriál *Redakce pro televizi Nova*, co je však důležitější, podílí se také na výrobě seriálu *Vyprávěj* pro Českou televizi).

osobním životům členů četnického týmu. Na obrazovkách se v primetimeu objevila také mini série Milana Cieslara s názvem *Krev zmizelého*. Opět se jedná o materiál, který byl původně natočen jako celovečerní film a po uvedení v distribuci vznikla i jeho televizní čtyřdílná varianta. Jedná se o historický příběh, rozdělený do čtyř ročních období – zima 1939, Jaro 1945, Léto 1956 a Podzim 1961. Objevilo se nových šest epizod série *Přikopy*, volně navazující na již zmíněné *Náměstíčko* a *Náves*. Forma pořadu se nijak nezměnila, takže jeho zařazení je shodné s jeho předchůdci. Premiéru měl v roce 2007 seriál *Strážce duší*, jehož výroba a postupné uvádění se natáhla až do roku 2008. Žánrově jej můžeme zařadit mezi detektivní seriály, zároveň ale pracuje s prvky tajemna a napínavého thrilleru. Genderově pestrá dvojice zde pátrá po záhadách a přestože jde o fikci, náměty jednotlivých epizod vycházejí z vědecky prokázaných historických reálií. Autorem scénáře je známý “záhadolog” a spisovatel Arnošt Vašíček. Z roku 2007 bude v konečném výběru zařazen jen seriál *Hraběnky*.

Rok 2008 byl opět na produkci původní dramatické tvorby bohatý. Vznikl inovativní počín *Černá sanitka*, dle stejnojmenné knihy etnologa a folkloristy Petra Jančeka. Každá z patnácti epizod je věnována některé z urban legends. Jedná se v podstatě o polo-hraný dokument, každý díl je rozdělen na dvě části, kdy v té první – fiktivní, sledujeme příběh inspirovaný konkrétní urban legendou a ve druhé – faktuální – části se pak průvodce celou sérií Roman Zach (který se objevuje v obou částech) věnuje společně s odborníky přiblížení a vysvětlení dané legendy. Pořad tak má až jakýsi populárně-vědecký potenciál, pro nás je však důležité, že svou hybriditou a příklonem k faktuálním žánrům nespadá do konečného výběru. V roce 2008 na obrazovkách běžely také další premiérové díly *Strážce duší*. Nově se objevila mini série *Vlna*, další ze seriiových televizních filmů, rozdělených na několik částí. Autorem scénáře vystavěného na pozadí skutečných událostí kolem přírodní katastrofy na březích Indického oceánu v roce 2004 je Josef Klíma. Jedná se o napínavý příběh s prvky detektivního žánru a žánru thrilleru. Na obrazovkách se také



objevila již třetí nástavba legendárního seriálu z pera Jaroslava Dietla – *Nemocnice na kraji města*. Tentokrát s přídomkem: *Nové osudy*. Dle žánrových kategorizací, tak jak jsme si je nastínili, je tento počín velmi snadno žánrově specifikovatelný jako nemocniční drama. Tento rok však měla premiéru také druhá řada seriálu *Dobrá čtvrt'* a třetí řada seriálu *Zdivočelá země*, pro oba není snadné nalézt přímou žánrovou kategorizaci a proto se k nim vrátíme v podrobnějších analýzách.

V roce 2009 se na obrazovky dostal další scenáristický počín Arnošta Vašíčka (viz. *Strážce duší*). Jednalo se o třídílnou mini sérii s názvem *Ďáblova lest*, která opět inklinuje k označení detektivního díla s prvky mystiky. Tentokrát se téma dotýká existence největší rukopisné knihy na světě – Ďáblovy bible a legend s ní spojených. Na obrazovkách se v roce 2009 také poprvé objevil seriál *Vyprávěj*, autoři tohoto projektu, se již v minulosti podíleli na vzniku seriálu *Horákov* pro ČT a *Redakce* pro TV Novu. Úspěšnému retro seriálu se budeme věnovat v podrobnější analýze, protože jeho žánrová kategorizace není zcela zřejmá, to stejné pak platí i pro seriál *Proč bychom se netopili*, který na obrazovky převedl knihy Zdeňka Šmída *Proč bychom se netopili aneb Vodácký průvodce pro Ofélii* a *Proč bychom se netěšili aneb Jak se držet nad vodou*.

V posledním roce, který spadá do pole naší pozornosti vznikla pětidílná detektivní série s názvem *Ach ty vraždy*, s dominantní hlavní postavou, kterou ztvárnila Jiřina Bohdalová. V koprodukcí České televize také vznikla sedmidílná dobrodružná rodinná komedie *At' žijí rytíři*. Geneze díla byla podobná jako u některých předešlých zmíněných – tedy seriál opět vznikal souběžně při natáčení celovečerního filmu, určeného k distribuci po českých kinech (film běžel již v roce 2009). Po uvedení filmu do distribuce, se seriál objevil na obrazovkách ČT v roce 2010. Kdybychom měli přistoupit k hledání správné kategorie v rámci Creeberovy taxonomie, seriál by i přes své uvedení v hlavním vysílacím čase skončil pod hlavičkou dětské televize. Na obrazovkách se objevil také nový třídílný televizní

film, s názvem *Bludičky*, o dětech z dětských domovů, které na prahu dospělosti vstupují do normálního života. V česko-slovenské koprodukci vznikl v roce 2010 také seriál *Kriminálka Staré Město*, již zvolený název jednoznačně vypovídá o jeho žánrové kategorizaci. Jedná se o detektivní/policejní drama, jehož základ tvoří tým kriminalistů se dvěma, genderově pestrými, dominujícími postavami (v rámci Česko-slovenské koprodukce je dvojice pestrá také národnostně). Hned z počátku roku se na obrazovkách České televize objevil také nový sedmidílný seriál *Poste Restante* a společně se seriálem *Cukrárna* bude předmětem podrobnější analýzy v následující kapitole.

## 6. ŽÁNROVÁ ANALÝZA VYBRANÝCH PRIMETIMEOVÝCH SERIÁLŮ ČESKÉ TELEVIZE

Následující kapitola bude již věnována analýzám jednotlivých vybraných seriálů. Řazení je chronologické podle roku jejich vzniku (v rámci jednoho roku pak postupujeme abecedně).

### 6. 1. DOBRÁ ČTVRŤ

První řada seriálu *Dobrá čtvrť* se vysílala od 19. září 2005 do 24. října 2005 vždy po dva večery v týdnu – v pondělí a ve středu<sup>85</sup>. Seriál natočil režisér Karel Smyczek podle scénáře Lucie Konášové. Česká televize jej prezentovala jako „dramatický seriál“<sup>86</sup>.

Seriál *Dobrá čtvrť* je postaven na základní čtveřici hlavních postav, spolužáků z jedné maturitní třídy – Zuzana Haselbachová, Kateřina Erhartová, Jan Opelík, Michal Koreň. Strukturu postav doplňují jejich rodiny, spolužáci a zaměstnanci školy (největší prostor dostává třídní učitelka, méně pak již ředitel, tělocvikář a školník).

Zuzana, která v první sérii představuje centrální postavu, pochází z chudých poměrů, žije v jedné domácnosti s matkou, otcím, který ji adoptoval a jejich dvěma syny, Zuzaninými nevlastními bratry. Hned v první epizodě utíká z domu kvůli neshodám s rodiči. Po zbytek seriálu se k bydlení u rodičů už nevrátí. Zprvu využívá přízně přátel, posléze třídní učitelky, která ji nechá bydlet ve svém domě.

---

85 Průměrná sledovanost byla 1,629.000 dospělých diváků. Zdroj: *Co ČT nabídla – analýzy* [online] Česká televize [citováno 13. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>>

86 *Co ČT nabídla – analýzy* [online] Česká televize [citováno 13. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>>

Její snaha o osamostatnění tedy i samofinancování vykulminuje nafocením aktů do firemního kalendáře. Ve chvíli, kdy Zuzana vidí svou matku, která se stará jak o její bratry tak o neschopného a věčně nezaměstnaného otce, nechce být jejím dalším břemenem, což je patrné i z toho, že na svou rodinu nikdy nezanevře a často se k nim vrací. Je to ale právě rodina, která ji zformovala tak, že nakonec skončí v náručí muže, spadajícího do stejné věkové kategorie, jako její otec. Navíc se jedná o Michalova otce, se kterým Zuzana chodila ještě ve chvíli, kdy začal její věkově nevyvážený milenecký poměr s ženatým mužem. O její morální čistotě se tak dá velmi pochybovat, i když vše činí z mladické a nerozvážné zamilovanosti. Její původní vykreslení, jakožto racionální a cílevědomé studentky s ambicemi na vysokoškolské studium, která se zároveň rozhodne již nespolehat na rodinné zázemí, je tak totálně narušeno její neschopností ovládnout své city a častým flegmaticko-pubertálním pronášením “Když já nevím”.

V první epizodě je naznačeno velmi silné kamarádké pouto mezi Zuzanou a Kateřinou, dle několika indicií je jasné, že je pojí dlouholeté a intenzivní přátelství, které se však hned v úvodních epizodách rozpadá kvůli chlapci (Michal Koreň). Kateřina, poloviční sirotek, žije v bytové jednotce se svým otcem, jejich vztah je vykreslen velmi harmonicky. Férový otec se svou dcerou vyjednává jako se sobě rovným. Vztah je však zásadně narušen již ve chvíli, kdy začne být Kateřina zmítána svými osobními vztahy (se Zuzanou, Michalem a milencem), otcova důvěra je podkopána ve chvíli, kdy ji přistihne při sexuálním aktu s jejím učitelem tělocviku. Nejen, že je to v seriálu druhý věkově a především sociálně nekompatibilní poměr, umocněný skutečností, že se jedná o vztah učitel x žák, navíc je tento poměr pro Kateřinu osudným, protože ji oslabí natolik, že podlehne drogové závislosti. Díky drogám Kateřina ztratí veškerý racionální kontakt se svým okolím a všechny své osobní vztahy přetrhá svým apatickým a ignorantským přístupem. Pro potřebu drog je posléze ochotna platit dealerovi v sexuálních naturáliích. Vysvobození přichází až v poslední, jedenácté epizodě, kdy se za pomoci rodiny a přátel, především Honzy,

podvolí léčbě. Honza, který na počátku 1. řady vyznává lásku Zuzaně, je v první řadě altruista, který má rád všechny, vyjímaje těch, kteří ublížili jeho blízkým (v tomto je například důsledněji loajální Zuzanin kamarád, než jak se projevila Kateřina). Honzovi rodiče jsou archeologové a pracují v zahraničí, proto žije jen se svým dědou, který podniká v oblasti služeb – vlastní podnik se jménem “Svačinka”, který v průběhu první řady zprofesionalizuje do podoby “zdravého” vegetariánského fastfoodu Speedy John. Honza ač je skoro neustále přítomen v ději seriálu, výrazněji se neprojevuje, zároveň se však objevuje vždy, když je potřeba pomoci a záchrany. Čtveřici hlavních mládežnických postav doplňuje ještě Michal Koreň, o kterém již byla řeč v rámci vztahových propojení s hrdinkami seriálu. Michalovo rodinné zázemí je velmi luxusní, pochází z bohatých poměrů, nijak zvlášť jej to však nezvýhodňuje, jeho otec Petr Koreň dbá na to, aby mu ze syna a dědice firmy nevyrostl povaleč. Proto Michal neustále slýchá rodičovské pseudo-výchovné klišé: “To já když jsem byl ve tvých letech...” Michalovy priority jsou však od otcovy představy odkloněny, mnohem více jej táhne umělecké vyžití, fotografie, malba. V jeho zálibách jej podporuje matka, která se kvůli rodině vzdala herecké kariéry a nyní, když je syn dospělý, bojuje sama se sebou, se svým alkoholismem a velmi neurčitou představou, čím se zbytek života bude bavit.

Ke každé z hlavních postav je přiřazen specifický konflikt ve vztahu rodič / dítě. Zuzana utíká z rodiny, která se potýká s finančními problémy a snaží se jí připravit o možnost studia na vysoké škole, zároveň se nechce dožadovat pomoci od svého nevlastního otce, jež v afektu označí její adopci za vynucenou. Kateřina ztělesňuje problematiku užívání drog, jež vede ke změně osobnosti i k totálnímu narušení dosud harmonického vztahu s rodičem. Honzovi rodiče, pracující mimo Českou republiku se setkávají s kritikou své nepřítomnosti v důležité životní fázi teenagera. Michal se zase potýká s umanutostí svého otce, který nechce respektovat jeho vlastní představy o životě. Pokud se tedy nese seriálem *Dobrá čtvrt'* nějaké základní téma, je to právě konflikt mezi rodiči a jejich dětmi.

Zásadním zastoupením starší (téměř důchodové) generace je třídní učitelka hlavních postav, jejímuž soukromému životu je věnována jedna z dějových linií. Postava, smířena se svou staropanenskou samotou je svou matkou, s níž sdílí velký dům, pobízena k nalezení životního partnera. Jejich dvojice v podstatě ztělesňuje další z rodinných konfliktů, kdy matka je zásadně nespokojena se smířeneckým postojem své dcery, která je na ni upnutá a tvrdí, že nikoho jiného v životě nepotřebuje.

Je patrné, že seriál je celospektrální a mimo stěžejní maturantskou čtveřici, mapuje situaci jak v jejich rodinách, tak i v životech starých lidí. Název seriálu – *Dobrá čtvrť* – je mírně matoucí. Ona „dobrá čtvrť“ je jen výchozím bodem příběhu celého seriálu, kdy se z ní stěhuje Zuzana se svou rodinou, její dům byl nedaleko od Kateřininého. Právě proto splňovala tato lokalita definici „dobré čtvrti“, v takovém případě nejde jen o stavební/architektonickou kvalitu obydlí na tomto místě, ale především o kvalitu sousedů a vztahů s nimi. Jednoduše můžeme konstatovat, že stěhováním Zuzany pryč z dobré čtvrti je narušena celková rovnováha, která v životech hlavních charakterů fungovala a od ní se odvíjí veškeré narativní linie – v případě Zuzany přestěhování se z „dobré čtvrti“ na panelové sídliště, způsobí rozpory v rodině, utíká z domu. Pro Kateřinu je stěhování Zuzany pryč z „dobré čtvrti“ stejně zásadní, propadá sympatiím k novému sousedovi, nešťastná láska ji však zavede do náruče jejího učitele tělocviku, se kterým přichází o panenství, ženatý učitel s ní však samozřejmě nehodlá poměr udržovat dlouhodobě, uvědomuje si velká rizika takového činění. Síla dalšího vztahového zklamání tak Kateřinu přivede k drogám. Honza, utváří společně se Zuzanou a Kateřinou trojici dlouholetých přátel z dětství, která se úvodní zápletkou rozboří vstupem nové postavy (Michala Koreně). Negativní element, který se stěhuje na Zuzanino území je v prvním momentě automaticky ztělesněním okupantského zla, které zapříčinilo

Zuzanino stěhování, v rámci loajality k Zuzaně je tedy nenáviděn i jejími přáteli, na čemž se ještě z velké části podílí skutečnost, že je z vyšší sociální vrstvy a je tedy označován jako snob a zbohatlík. Ve chvíli, kdy se Kateřina ocitá v krizi, začíná Honza figurovat jako zachránce (podobně se chová hned na počátku, když má problémy s ubytováním Zuzana), je hlavní hybnou silou v rámci Kateřininého odhodlání přestat s drogami. Což nakonec způsobí, že Kateřina končí v jeho náručí. Celý klenutý dramatický oblouk se tak uzavírá v rámci znovunastolené rovnováhy životů hlavních postav, ale především také vztahů mezi nimi. Zuzana, Kateřina i Honza drží znovu pospolu bez tendencí vyčítat si navzájem chyby minulé. Koreň, jakožto cizí element odjíždí do zahraničí zničen fatálním selháním svého otce, ale i Zuzany, kterou miloval. Zuzana zařídila svému nevlastnímu otci, který se během seriálu shodou nešťastných okolností ocitl na invalidním vozíku, ubytování v domě profesorky Svobodové, je ochotna zapomenout nevhodné komentování její adopce.

Počet prostředí, zobrazovaných v seriálu je přímo úměrný počtu jeho postav, zahrnuje rodinná obydlí všech zmíněných hlavních postav a jejich rodin. K Opelíkovici domovu patří ještě lahůdkářství, důležitou roli hraje také vila profesorky Svobodové, centrem hlavního pravidelného setkávání je gymnázium. Děj se neodehrává v žádném konkrétním dějinném úseku, jednoduše by se dal označit za současný v kontextu roku svého vzniku. Prostor, ve kterém se v rámci svých domovů jednotlivé postavy pohybují, adekvátně vypovídají o jejich rozdílném sociálním postavení, v kontrastu jsou přepychově vyhlížející obydlí ve vlastnictví Koreňů s umakartovým panelákovým 3+1, do kterého se nastěhovali Hazelbachovi, v neutrálním středu je byt Erhartových v činžovním domě a byt dědy Opelíka nad "Svačinkou"/později "Speedy Johnem".

Ačkoli se příběh v seriálu odvíjí kontinuálně, na začátku epizod nefungují žádné rekapitulace z předchozích dílů. Znělka je pojata velmi minimalisticky, v

podstatě pracuje jen se stejnou melancholickou písní na začátku každé epizody, ale obrazově diváka uvádí ihned do děje.

## **6. 2. POSLEDNÍ SEZONA**

Seriál *Poslední sezona* byl na obrazovkách České televize vysílán od 20. 10. 2006 do 22. 12. 2006 vždy v pátek ve 20:00. Seriál natočil režisér Hynek Bočan podle scénáře Ivana Hejny. Česká televize jej prezentovala jako „seriál z prostředí ledního hokeje“<sup>87</sup>.

Seriál *Poslední sezona* má jednu centrální postavu – profesionálního hokejistu Jana Krola, který se po úspěšné kariéře v NHL vrací do České republiky, z jeho rodinného kruhu v příběhu figuruje jeho manželka, syn, otec a tchán. Další postavy se pak kulminují přímo okolo hokejového klubu Olymp (majitel, prezident klubu, týmovým doktor, kustod, trenéři). Větší prostor je věnován jednomu z hokejových hráčů – Jiřímu Andymu, jeho ženě Andree a psychicky labilnímu bratrovi Michalovi. Příběh ještě doplňuje postava uklízeče Šímy a také chronického sázkaře Macháčka a jeho drogově závislé přítelkyně Kát'i. Je patrné, že struktura postav je velmi rozrostlá a do seriálu o hokeji se snažila přinést co největší možnou škálu postav. Hlavní postava je během seriálu zmítána svou nerozhodností ukončit kariéru, či navázat na slibovanou poslední sezónu ještě jednou poslední sezónou. Vrací se do České republiky jako hvězda, přímo explicitně je moderátory exhibičního zápasu, kterého se po návratu zúčastní, nazýván “legendou českého hokeje”. I přesto, že o něj má místní tým HC Olymp zájem, Krol je svou manželkou přesvědčen, že je čas skončit a věnovat se rodině, což sám uznává a učiní tak. Najednou je ale zmítán prázdnotou

---

87 Průměrně jej z dospělého publika vyhledávalo 1 034 000 diváků. Zdroj: KRAFL, Martin. 2007. *Tisková zpráva: Seriál Poslední sezona zaujal pozoruhodný okruh diváků* [online]. Česká média [citováno 13. 5. 2011] Dostupné z WWW: <[http://archive.ceskamedia.cz/article.html?id=185154\\_tz\\_M&qqq=vacul%EDk](http://archive.ceskamedia.cz/article.html?id=185154_tz_M&qqq=vacul%EDk)>



dní, se kterou se dříve nesetkal a která je pro něj natolik depresivní, že hned v prvním díle *Poslední sezóny*, slyšíme z jeho úst: “Chci dál hrát.” Jeho comeback je provázen úspěchy, ale zároveň i ztrátou formy, zraněními a spory se spoluhráči, pro které je jen zbytečně přeplaceným. Pro Krola je typický neustálý boj nejen se svým vlastním sebevědomím, ale také svědomím. Jeho manželka Jolana, zvyklá na život v luxusu je na jednu stranu Krolovou oporou, ve všem co činí, na stranu druhou po mnoha letech osamělosti, chce manžela donutit kariéru ukončit. Syn Patrik zastupuje jednu z mnoha problematik nastíněných v seriálu – v jeho případě se jedná o tvorbu graffití. Mimo jiné i takto je Krolova rodina napojena na rodinu jeho spoluhráče Jiřího Andyho, jehož psychicky labilní bratr a malíř Michelangelo je tvrdým odpůrcem graffití a boj s jeho tvůrci jej provází celým seriálem a nakonec vyhrocen do postřelení Krolova syna. Jiří Andy je archetypálně vyobrazeným hokejistou, čestný muž, který se svou pílí a férovostí dostal až do světa vrcholového sportu, k luxusnímu domu si pořídil také blondátou promiskuitní modelku. Zásadnější prostor dostal ještě v seriálu pár dvou společenských outsiderů, kteří propadli svým závislostem. Macháček, chronicky sázející peníze, které reálně nemá, žije ve společné domácnosti se svou partnerkou, drogově závislou Kátou. Společenským outsiderem je také uklizeč Šíma, zneuznaný podnikatel, kterému stát i po mnoha soudních řízeních, odmítá vrátit továrnu. Zástupce nízké společenské a sociální vrstvy se pohybuje na hranici bídy, ale jeho víra ve spravedlnost a neustále udržovaná naděje, že mu jeho majetek stát jednou vrátí, ho postupně pohltí a zachvátí do té míry, že se rozhodne spáchat atentát na ministra spravedlnosti. V jeho osobě tedy spatřujeme ztělesněný boj jedince s institucionální nespravedlností.

Seriál je postaven na ústředním tématu ledního hokeje<sup>88</sup> – v České republice jde v jistém směru o kultovní záležitost, hokej byl v minulosti spojován i s takřka politickým nábojem. Obrovský ohlas úspěchů národních týmů českých hokejistů

---

<sup>88</sup> Po skončení seriálu *Poslední sezóna* byl dokonce založen reálný tým HC Olymp Praha, který vyjíždí na česká kluziště k exhibičním zápasům proti týmům měst, obcí a dalších institucí, kde svá utkání nabízí jako humornou a sportovně-společenskou show.

ukazuje na širokou popularitu hokeje napříč generacemi i sociálními vrstvami a navíc se jedná o sport pozitivně vnímaný ženami. Tvůrci se ovšem od původní idey vytvoření seriálu o ledním hokeji, v zásadě odvrátili, protože na toto základní téma navrhli mnoho narativních linií, které by mohly být soběstačné. Nakonec sami tvůrci tvrdí, že v ději je hokej v různých souvislostech asi jen v pětadvaceti procentech<sup>89</sup> a zbytek seriálu zachycuje osudy lidí kolem něj. Patrná je tvůrčí snaha včlenit do děje mnoho aktuálních společenských témat. Jedná se o boj se závislostí na drogách i na kurzovém sázení. Druhá ze zmíněných má fatální dopad na postavu Macháčka, který na dobře míněnou radu své přítelkyně Káti vsadí celý svůj majetek na zápas Olympu s Pantery, který měl předem určený výsledek, protože ho majitelé HC Olymp tzv. "prodali", ale Krol s Andym se vzbouří proti předem určenému výsledku zápasu a udělají vše pro to, aby Olymp vyhrál. Macháček spáchá sebevraždu. V této konkrétní dějové linii se zároveň setkáváme s reflexí zkorumpovaného světa extraligového hokeje, o kterém se dozví jmenovaní hráči a odmítnou se (na rozdíl od jiných) účastnit, čímž však nepřímo způsobí tragické následky, které měl změněný výsledek předem daného zápasu. Takový boj jedince/jedinců s vyšším institucionálním prvkem se v seriálu rovněž reflektuje v situaci postavy pana Šímy, kterého marný boj přivede až k totálnímu šílenství, kdy je připraven nechat explodovat celý hokejový stadion a po neúspěchu končí ve vězení a psychicky narušen. Dalšími aktuálními tématy jsou graffiti a rozdílná receptce jejich tvoření, ke světu hokeje patří také nezdravě fanatický přístup některých jeho fanoušků.<sup>90</sup>

Poslední sezóna v sobě kumuluje mnoho témat, její hlavní postava Jan Krol si během deseti dílů projde mnoha náročnými situacemi, prvotní neschopnost vrátit se do běžného života jej přivede znovu na led, kde ale ne vždy sklízí úspěch a z klubu odchází. Na led se vrací až s novým trenérem Lorencem, který je zamilovaný do Krolovy ženy a za jeho návrat si nechá zaplatit strávenou nocí v její společnosti.

89 *Poslední sezóna* [online]. Česká televize [citováno 29. 3. 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1176063691-posledni-sezona/>

90 Když se Krolovi nedaří a v důležitém zápase pak dokonce střílí gól do vlastní branky, fanouškově mu zdemolují auto a málem fyzicky napadnou i jeho syna Patrika.

Chvilé, kdy se takovou zprávu dozví Krol je pro něj další životní zkouškou, ponížené ego v něm však vyburcuje novou dávku sportovního nasazení, které graduje až do konce sezóny, která je údajně opravdu tou poslední. V příběhu o Krolovi je kromě věčného pokoušení se o sebe záchranu před demoralizací<sup>91</sup> obsažen také konflikt kariéry a rodiny.

Seriál se neuzavírá do omezeného počtu interiérů ani exteriérů, stejně jako je pro něj charakteristická mnohost a různorodost postav, podobně to platí i pro prostředí. Dominujícím prvkem je samozřejmě zimní stadion se všemi svými možnostmi, dále luxusní vily hokejistů Krola i Andyho, skromný podkrovní byt Macháčka a jeho přítelkyně Káři, rovněž hotel Krolova otce. Nejvýraznější je však kontrast mezi obrazem luxusních vil, tvořeným bazény s průzračnou vodou a rozlehlým obytným prostorem a mezi plechovou budkou uprostřed pískovcového lomu, ve které přespává uklízeč Šíma.

### **6. 3. HRABĚNKY**

Sedmnáctidílný seriál České televize byl vysílán od 3.9.2007 do 24.12.2007 pravidelně každé pondělí od 20 hodin, s výjimkou Štědrého dne, kdy byl zařazen od 21 hodin. Scénář vzešel od autorské dvojice manželů Evy a Iva Pelantových, režie se ujal Jaroslav Brabec. Česká televize Hraběnky prezentovala jako „seriál z prostředí současné vesnice“<sup>92</sup>.

---

91 Krol sám o sobě říká, že je „ze staré školy“, proto se například velmi trápí, když dá na zápase gól bruslí, rozhodčí to sice uznají a díky tomu HC Olymp vyhraje zápas. Krol se nepřiznal a trápí ho to. Argumentuje, že to ale udělal kvůli spoluhráčům, fanouškům a sponzorům. Je to jedno z mála Krolových morálních pochybení, na zcestí se dostává už jen jednou, díky postavě Zuzany, která se do něj zamiluje a jde tvrdě za svým cílem, ikdyž to znamená komplikovaný vztah s ženatým mužem. Krol však v jejím náručí končí až když se dozví o údajném poměru své ženy. Jinak je ve vztahu k Zuzaně velmi apatický.

92 Hraběnky pravidelně sledoval 1 001 000 dospělých diváků. Zdroj: *Co ČT nabídla – analýzy* [online] Česká televize [citováno 13. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>>

Ústřední postavou seriálu je Josef Hrabě, soukromý venkovský farmář, který vlastní mnoho hektarů pozemků a velký statek v obci Maletín. Centrální strukturu postav pak dotváří jeho manželka Vlasta Hrabětová a jejich čtyři dcery – Jarka, Hanka, Alžběta a Marta. Aby kolektiv hlavních postav nebyl dominantně ženský, objevuje se hned v prvním díle postava Jana Chaby, který si ve vesnici zařídí truhlářskou dílnu. Narativ ještě výrazněji doplňuje starostka vesnice Vítová a bývalý komunistický funkcionář Saša Machonin. Ve venkovském seriálu nechybí typické archetypy – hospodská, vesnické drby (kadeřnice, prodavačka v koloniále), hospodští štamgasté a jiné.

Josef Hrabě, vlastník rodinného hospodářství, čítajícího mnoho kusů hospodářského dobytku i jiné fauny, vlastní hektary úrodné půdy a lesů. Jeho jméno příznačně odpovídá skutečnosti, jak Josef Hrabě působí na své okolí, jeho postava se tak vzpírá zavedenému klišé podoby vesnického sedláka a spíše svou distingovaností koketuje s až šlechtickým pojetím. Jeho dcerám se však ve vesnici přezdívá “hraběnky” z jiného důvodu toho, že neustále nosí hrábě. Josef Hrabě si uvědomuje, že se potýká s negativními emocemi vůči své osobě ze strany obyvatel vesnice, především proto, že mu patří nejvíce pozemků. Paradoxně však usiluje o jejich další rozšíření, čímž dovede rodinu k totálnímu rozkolu. Na dcery jeho argument, že přece pracují “na svém”, nepůsobí. Je pro ně sice autoritou, nicméně způsobuje to spíš jejich strach, konstatování, že něco se nesmí stát, jinak je “táta zabije” se opakuje, stejně jako například pronášené: “Když si to táta přeje”. I z toho důvodu o nich vesnické informačně sdílné ženy mluví jako o “Hrabětových otrokyních.” Přes úvodní rozpor a následné peripetie v Hrabětově vztahu s dcerami je to nakonec až smrt matky Hrabětové (v jedenácté epizodě), která jej donutí nechat konečně o osudu statku rozhodnout své dcery a přestat direktivně a sobecky rozhodovat o osudu celé své rodiny. Postava jeho ženy Vlasty je mu po celou dobu své existence v seriálu

oporou a v mnoha situacích a konfliktech, které Josef Hrabě vyhrotí, funguje jako smířlivý element mezi jím a dcerami. I přes původní zdání se ale patriarchálnímu ustanovení zcela nepoddává a jeho zahleděnost do hospodářství, která vede k neustálému uskrovnování celé rodiny, se snaží vyrovnat vedením dvojího účetnictví. Jedno má sloužit na provoz hospodářství a druhé (s jehož existencí není Hrabě seznámen) má představovat mírnou satisfakci pro rodinu v podobě možnosti občasného nakoupení věcí čistě pro osobní potřebu, např. nového oblečení. Pro rodinu je schopna obětovat i nedůvěru jejího vůdce, ale své činy si dokáže mnoha argumenty obhájit. Nejstarší dcera Marta, je nevlastní dcera Hraběte, její matka ji počala s mužem romského původu a taková genetická výbava se velmi markantně odráží na jejím temperamentním charakteru, jako jediná z dcer Hrabětových dokázala sice založit rodinu a má dvě děti, ale po té, co otec přikoupí další pozemky je to i ona, které dojde trpělivost a stěhuje se s rodinou do města, kde však dochází k jejímu rozkladu, své děti Marta svěří rodině na statku a svádí boj sama se sebou, propadá alkoholismu, živí se jako zpěvačka v romské kapele. Po smrti matky Hrabětové se vrací na statek s odhodláním plně ji nahradit. Chce se za každou cenu zhostit role zemřelé matky, mít respekt ze strany svých sester a zároveň stát po boku Josefa, kterého se pokouší sexuálně svádět. Její postava primárně vzbuzuje pocit, že se jedná o nejsilnější ženu na statku, ale její postupný vývoj jasně vypovídá o naprostém opaku. V postavě další dcery Jarky se nejvíce reflektuje samota žen na statku a bezbřehá touha najít si životního partnera, během seriálu se potýká s neúspěchem v tomto činění, je velmi limitována svým nízkým sebevědomím. S německým architektem Jürgenem se sice zasnoubí a to i přesto, že si je vědoma jeho psychického narušení,<sup>93</sup> ke sňatku nedojde. Třetí dcera Hrabětová, Hanka, je nejzamlklejší, také nemá po svém boku žádného muže. Její postava ze všech dcer nejvíce stojí za svým otcem. Ke statku má velmi blízký vztah a ač archetypálně představuje křehkou a zranitelnou ženu, odvádí mnoho náročné práce se smířeným

---

93 Při oficiální Jürgenově návštěvě u Hrabětů, kdy přijde žádat o ruku Jarky, ukazuje rodině svůj architektonický plán mostu mezi Amerikou a Ruskem. Josef Hrabě se ptá Jarky, jestli si uvědomuje, že je Jürgen blázen, ta se o tom odmítá bavit.

postojem: “Já jsem zvyklá”. Nejvíce ze všech dcer, vzala svůj úděl na rodinném statku za svůj vlastní. Poslední, nejmladší dcera Alžběta se v seriálu objevuje až ve čtvrté epizodě. Jako jediná z dcer se proti životu na statku vyhranila a pokouší se o kariéru filmařky v hlavním městě, vykazuje tak oproti ostatním sestrám mnohem větší míru asertivity a sebevědomí a schopnosti manipulovat se svým okolím. V rurálním prostředí je často využíváno jejich kontrastních světáckých dovedností, spojených s moderním stylem života (dokáže vyrobit webové stránky, komunikovat v angličtině). V případě rozhodování o osudu statku se distancuje, váže ji s ním pouze vztah k rodině. Právě ona je osobou, která pronáší zásadní větu v seriálu: “Člověk nemusí rozumět snům svých blízkých, ale musí chápat, že je mají.” Čímž na jednu stranu obhajuje sebe, když hledá u rodiny pochopení pro svou filmařskou vášeň, poprvé ji však pronáší směrem k otci, který má být schopen pochopit, že jeho dcery mohou toužit po něčem jiném než po doživotní práci na statku. Zároveň je věta aplikovatelná i ze strany ostatních dcer a jejich pochopení pro otcovo konání. Skupinu hlavních postav doplňuje ještě Jan Chaba, v Maletíně se objevuje kvůli své touze utéct před ruchem velkoměsta a nástrahami, které skýtá. Má za sebou kriminální i drogovou a dealerskou minulost. Nyní se snaží na vesnici založit svou vlastní manufakturu a zprostředkovat za vydělané peníze domov pro svou ukrajinskou přítelkyni, později manželku Ninu a jejich dceru Kát'u. Vztah s Ninou mu život změnil nejen příchodem dítěte, ale také nečekaným zájmem o jeho osobu ze strany Nininých bratrů. Za pomoci Alexandra Machonina a rodiny Hrabětových, se mu však v Maletíně podařilo vybudovat úspěšný manufakturní podnik. Základní kostru postav ještě doplňuje starostka Vítková, která si problémy v manželství vynahrazuje prací pro druhé a je po celou dobu skrytou sympatizantkou Josefa Hraběte. Po té co její muž, který symbolizuje svou zaprodanost a morální nečistotu její naprostý protipól, skončí ve vězení, její vztah s Hrabětem se rozvíjí do milostné fáze.

Děj seriálu se odehrává v prostředí malé české vesnice a jejího okolí, narativní linie se odtud nijak nevzdaluje, takže až na minimální výjimky se setkáváme jen s rurálním zázemím, které Maletín poskytuje. Obraz současného venkova není v seriálu zcela idylický. Domovy všech hlavních postav seriálu jsou vykresleny naturalisticky. Na pokraji nižší třídy se pohybují všechna obydlí až na starostčín rodinný dům na kraji vesnice, který je typickou novostavbou počátku 21. století se vším luxusem, který skýtá (v tomto seriálu je kontrastní už třeba jen posekaný anglický trávník v okolí domu). Vizuálně velmi kontrastuje s šedou a hnědou barvou, která dominuje všem ostatním prostředím. Vesnici samozřejmě dotváří nezbytné atributy jako je místní koloniál, hospoda i s velkým sálem, kde se konají zábavy a schůze obce, kadeřnictví nebo obecní úřad.

Seriál *Hraběnky* se dá považovat za novodobou rodinnou ságu – svým fokusem nejen na jednu mnohgenerační rodinu obývající menší statek, ale právě také svým soustředěním kolem jedné profese nabízí velmi účelnou konotaci se seriálem *Synové a dcery Jakuba skláře*. V seriálu jsou tematizovány konflikty mezi otcem a dcerami, peripetie soukromého zemědělství, hledání životních partnerů. Postava Jana Chaby přináší do narativu, vycházejícího z vesnického prostředí, současná témata obav z východně centralizovaných mafiánských skupin. Bratři jeho ženy Niny sice bojují především za pohodlí své sestry a snaží se, aby se dostálo slibů, které byly ze strany Chaby vzneseny, zároveň tak činí s vidinou vlastního obohacení se.

Obrazová stylizace *Hraběnek* by mohla být spojována s českých poetickým filmem. Dlouhé záběry kamery mohou být jednoznačně definovány jako oslava přírody. Styl kamery je chvílemi roztřesený, u některých rozhovorů v interiérech, působí až dokumentárně. Můžeme konstatovat, že takový vizuální styl je pro televizní seriály velmi netypický.

## 6. 4. DOBRÁ ČTVRŤ II

Druhou řadu seriálu *Dobrá čtvrť* vysílala Česká televize každé pondělí ve 20 hodin od 31. 3. 2008 do 16. 6. 2008. Seriál vznikl pod stejným autorským týmem jako jeho první řada a opět byl Českou televizí prezentován jako „rodinný“.<sup>94</sup>

Seriál navazuje na stejnou strukturu hlavních postav, jaká byla nastavena v první sérii. Pokud se v první sérii dala za nejdominantnější považovat postava Zuzany, ve druhé sérii ji na tomto postu střídá Kateřina. Škála vedlejších postav se rozrostla o biologického otce Zuzany – stárnoucího plastického chirurga Palouše, nezávislého DJ Bondyho, makedonskou modelku Danicu a autoritativní přítelkyni profesorky Svobodové. Nově je více prostoru poskytnuto matce Michala Koreně, která ve druhé epizodě porodí svého druhého syna. Charakterové klasifikace hlavních postav, jak jsme si je popsali v kapitole 6. 1. *Dobrá čtvrť*, se ve druhé sérii nijak zásadně nemění.

Příběhy postav druhé řady *Dobré čtvrti* se posouvají z prostředí gymnázia do období post-středoškolského tápání. Zuzana se nedostala na medicínu, pracuje jako praktikantka v nemocnici, Kateřina zůstala na střední škole, opakuje maturitní ročník, díky své minulosti je pod neustálým drobnohledem. Ze vztahu s altruistickým Honzou přechází do vztahu s mužnějším Bondym. Michalův odjezd do zahraničí na studia se nevydařil a i on se najednou potýká s existenciálními problémy, které provázejí jeho touhu se osamostatnit. Generační (rodinné) konflikty, figurující v

---

<sup>94</sup> Celkem 11 premiérových dílů druhé řady *Dobré čtvrti* sledovalo průměrně 1 054 000 diváků. Zdroj: ŠTICHA, Ladislav. 2008. *Tisková zpráva: 1 317 000 diváků závěrečného dílu Dobré čtvrti II a rekordní sledovanost Reportérů ČT* [online]. Česká média [citováno 13. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <[http://archive.ceskamedia.cz/article.html?id=242537\\_tz\\_M&qqq=sledovalo](http://archive.ceskamedia.cz/article.html?id=242537_tz_M&qqq=sledovalo)>



první řadě jsou ve druhé, vyjímaje rodinu Koreňů, upozaděny. Ve druhé řadě utíká z domu Michal, má potřebu se vyhraňovat. Za to například Zuzana je se svou rodinou již usmířena. Honzovi rodiče jsou přítomni v České republice, otec Kateřiny se jí snaží být oporou při její abstinenci.

Ve druhé řadě se objevuje nové prostředí jež je zároveň nositelem nového tématu. Jedná se o squat, který se stane útočištěm Michala, zároveň zprostředkuje seznámení Kateřiny s Bondym. Především se však snaží ukázat takové prostředí v kladném světle, mediální obraz squatů, které začaly v Praze vznikat na počátku 90. let není pozitivní. Seriál se snaží narušit předsudky, poskytnout lidem pohled na squat a jeho původní podstatu – tedy obsazování prázdných domů , jejich obydlování a v seriálu především využívání pro kulturní a společenské aktivity<sup>95</sup>. V seriálu je tak squat vykreslen jako prostředí, kde je zakázáno brát drogy, je mravně vzorný, ušlechtilý a ryze umělecky zaměřený, je především prostředkem pro rozvíjení uměleckých ambicí všeho druhu. Politický protest, který je často se squatingem spojen je v seriálu upozaděn, důležitá je pro jeho hlavní aktéry především snaha dělat dobrý dojem na lidi v „dobré čtvrti“.

Narativ je opět budován na liniích čtyř hlavních postav. Kateřina se potýká s následky svého drogového období, musí si znovu získávat důvěru, její postava stále ze všech nejvíc ztělesňuje mladistvou rozpolcenost, neustále buduje konflikty se svým otcem, rozchází se s Honzou, začíná si poměr s Bondym. V šesté epizodě však dochází k fatálnímu zvratu, kdy se, v tu chvíli již její ex-přítel, Honza snaží o romantické gesto a tragicky u jeho realizace zahyne. Kateřina se za jeho smrt cítí vina a opět se uzavírá do vlastního světa. Seriál tematizuje vyrovnávání se s tragickou smrtí mladého člověka i přirozené nutkání nejbližších pozůstalých, hledat viníka.

---

95 MELTZER, Albert. *Anarchismus : argumenty pro a proti*. Praha : Anarchistický nakladatelský kolektiv, 2002. s. 36.

Nové prvky jsou do seriálu vneseny také prostřednictvím makedonské přítelkyně Michala, ten se sice snaží dokazovat svou dospělost vztahem s ženou, která má dítě, nicméně, jejich spokojený vztah je narušen bývalým manželem Danici. Opět se zde setkáváme s mafiánským prvkem východního původu. Manžel Danici zařídí únos Michala a jeho otce, což má být nástrojem k vydírání Danici a zároveň zastrašení Michala. Ve druhé sérii je také více prostoru věnováno profesorce Svobodové, kterou začne autoritativně řídit její přítelkyně z mládí, očividně trpící přetrvávajícími komplexy z mladistvého neúspěšného soupeření s učitelkou Svobodovou. Element archetypu aktivních důchodkyň je doplněn rovněž linií šťastného nalezení partnera i v pokročilém věku. Zároveň vypovídá i o nečistých přátelstvích, která byla čistě zjištěná. Setkáváme se tedy s problémem častého zneužívání lidí v důchodovém věku, kteří na základě falešně vytvořené důvěry, svěří svůj majetek do cizích rukou. Učitelka Svobodová v seriálu podvrh odhalí a úspěšně se mu vzepře. Postava Zuzany ve druhé řadě zprostředkovává v seriálu nové prostředí nemocnice, se všemi jejími zavedenými archetypy – ambiciózní sestřičky, nepříjemní pacienti, přitažliví lékaři. Zuzana se svou slabostí pro starší muže, se i ve druhé sérii schází s Petrem Koreněm (od sedmého do jedenáctého dílu). V páté epizodě se ocitá na večeři se zajištěným postarším plastickým chirurgem, o jejich setkání se dozví matka a přijde ji na rande sdělit, že postarší doktor je jejím biologickým otcem. Dá se říci, že tak na poslední chvíli zabrání incestnímu poměru. Jak již bylo řečeno, v nových epizodách je dán také větší prostor Michalově matce, paní Koreňové, ta seriálu zprostředkuje další prostředí, kterým je divadlo. Jakožto zestárlá herečka, která svou kariéru obětovala rodině, se na prknech znovu ocitá díky úplatku jejího manžela, o němž nemá tušení. Divadlo mělo rozptýlit její poporodní depresi a opětné sklony k alkoholismu.

Je možné konstatovat, že dramatický oblouk, započatý již v první sérii a rozvinutý do dalšího životního období mladé čtveřice, v poslední epizodě kulminuje

do happy endu ve všech jeho vyobrazených narativních liniích. Mladý, v zahraniční zneuznaný, fotograf Michal má svou první výstavu, Zuzana se konečně dostala na lékařskou fakultu o níž toužila od první epizody první řady seriálu a nachází si věkově rovnocenného partnera. Kateřina celou druhou řadu úspěšně abstinovala a přes mnoho psychických krizí, spojených především s Honzovou smrtí, se smiřuje s otcem, zároveň chce začít pracovat jako streetworker. Jen pro Honzu se šestá epizoda stala poslední, příznačně však umřel při projevování lásky k jinému člověku.

Pokud první řada seriálu přibližovala svět maturantů a věnovala se primárně jejich generačním (rodinným) konfliktům, druhá řada na ni navazuje, ale věnuje mnohem více pozornosti světu dospělých. Vedle peripetií, které zažívají lidé okolo dvacátého roku života přidává starosti dospělých, v seriálu je vyobrazen jen jeden (!) funkční manželský pár (Opelíkovi), který je navíc vystaven úmrtí svého syna. Hazelbachovi se odloučili již v první řadě, ve druhé však má paní Hazelbachová problémy i v nově navázaném vztahu. Vztah Koreňů se ocitá v krizi již na konci první řady, kdy je očekávání dítěte přijmuto s velmi rozdílným nadšením. Matka v pokročilém věku je po porodu psychicky labilní a manžel tedy opět končí v náručí dvacetileté Zuzany, zároveň se snaží ženě pomoci a finančně motivuje místní divadlo, aby ji dali roli. Kateřinin otec také není schopen navázat plnohodnotný vztah a Jana, se kterou většinu druhé řady sdílel byt, od něj odchází s argumentem, že není schopen uspokojit její životní touhy – tedy vztah plně legitimizovat a mít s ní dítě.

Ve druhé řadě seriálu začali tvůrci nově pracovat s rekapitulacemi na začátku každého dílu, které v první řadě chyběli. Závěrečná píseň, doplňující titulkovou sekvenci je modifikována podle atmosféry, ve které jednotlivé díly končí. Je různě dlouhá a střídají se v ní dívčí hlasy.

## 6. 5. ZDIVOČELÁ ZEMĚ III

Třetí řada seriálu *Zdivočelá země* byla na obrazovkách České televize vysílána od 3. 11. 2008 do 19. 1. 2009. Před uvedením nových dvanácti dílů ČT uvedla v repríze i všechny předchozí díly. Autorem scénáře je Jiří Stránský, režíroval Hynek Bočan.<sup>96</sup>

První řada seriálu *Zdivočelá země* je dějinně zařazena do období po osvobození v roce 1945 až po padesátá léta. Druhá řada vznikla o čtyři roky později a popisuje Maděrovo věznění v uranových dolech a realitu 50. let. Již od počátku je středobodem děje bývalý západní letec Antonín Maděra, který se vrací do rodné vsi, jež musela jeho rodina v roce 1939 opustit. Děj třetí řady začíná 20. srpna 1968.

Zatímco první řada seriálu byla v tisku nazývána jako „antikomunistický western“,<sup>97</sup> ve třetí řadě jsou již z mladých kovbojů muži v produktivním věku, většina z nich se oženila a zplodila potomky. Původní Maděrův sen – chovat koně i trénovat je, se konečně vyplnil, ale hned v úvodní epizodě na statek ve Svatém Štěpáně dorazí východoněmecká okupační armáda. Třetí řada seriálu mapuje příběh Maděry od srpna 1968 do roku 1970, reflektuje okupaci, těsné pookupační období a nástup normalizace. Seriál vznikl na motivy knih Jiřího Stránského *Zdivočelá země* a *Aukce*, proto se v nepravidelných intervalech, náležejících nejčastěji k expozici všech řad nebo jednotlivých epizod, setkáváme s nepersonifikovaným vypravěčským hlasem, jenž diváky uvádí do děje a stává se zároveň i jeho komentátorem. V úvodní epizodě třetí řady seznamuje diváky se změnami, které nastaly v životech hlavních postav. Do této struktury spadá Maděrova rodina – jeho žena Ilona, dcera Eva,

96 Průměrně sledovalo seriál 840 tisíc dospělých diváků. Zdroj: *Co ČT nabídla – analýzy* [online] Česká televize [citováno 13. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>>.

97 Například zde: GRÁFOVÁ, Jitka. 2007. *Zdivočelá země 3: Antikomunistický western končí* [online]. Aktuálně.cz [citováno 2. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=469432>>. K westernovému žánru bylo odkázováno především kvůli mladým klukům, kteří se proháněli divokou krajinou na koních a byli nositeli základní westernové ikonografie: klobouky, pistole, lasa, koně. Země byla po válce opravdu „zdivočelá“ a situace doprovázena častou střelbou a akčními honičkami si přirovnání „jako na divokém západě“ zasloužila.

synové Dan a Jíra. Narativ se opět opírá také o postavy kovbojů, kteří v současnosti stále pracují na statku (Jerry), bydlí zde (Pýt), starají se o zvířata (veterinář Harry a žokej Smajl) i těch, kteří zůstali se statkem úzce spřízněni – lékař Bill a právník Kérly. U všech těchto postav je reflektován jejich rodinný život nebo vztahové peripetie (svobodní jsou již jen Harry a Smajl). Statek, jenž nadále zůstává signifikantním a základním prostředím v příběhu, je rovněž spojen s ustálenými postavami Kandy, jeho ženy a Imreho romské rodiny. Z minulých řad setrvávají také důležité charaktery z prostředí Svatého Štěpána – starosta Putna, situaci se vždy přizpůsobující Hejl, bývalý starosta Brabenec ale i záporná postava Ševčíka, která si ve třetí řadě vyřizuje účty za osm let strávených ve vězení. Strukturace postav je budována na pevném základu předchozích řad seriálu a charakterové vykreslení se v mnoha případech nemění, momenty překvapení tudíž přichází ze strany postav, kterým je v příběhu nově věnován prostor. Jedná se například o ženu Jerryho, bývalou aktivní svazačku Janu, jenž se rozhodne emigrovat se svými dcerami do Francie, aniž by o tom jejich otec a její manžel byl zpraven. Na statek se rovněž infiltruje nová postava Edy, jenž si získá náklonnost Maděrovy dcery Ivany i důvěru všech ostatních, jeho úzké propojení s STB, které poskytuje podrobné informace o veškerém dění na statku, je odhaleno až v předposlední epizodě. Charakterově kladného partnera si do života nevybral ani Kérly, který sice v úvodní epizodě oslavuje krásu nového bytu se svou novomanželkou, ta se ovšem v epizodách nadcházejících vykreslí jako cizoložnice. Takové příklady si uvádíme, abychom mohli demonstrovat, že u základní strukturace postav, tak jak jsme si ji nastínili, nedochází k zásadním charakterovým proměnám. V každém případě se však dá mluvit o jejich vývoji, který je přímo úměrný závažnosti situací, se kterými jsou konfrontovány. Ke konfrontacím dochází nejen v rámci opozice k politické situaci, ale rovněž v rámci mezilidských vztahů. Takový vývoj je nejvíce patrný u manželů Maděrových, kteří ve třetí řadě prodělávají regulérní manželskou krizi, nesoucí s sebou následky. Úměrně svému věku se formuje také postava nejmladšího Maděrova syna Dana, který se snaží dát najevo svůj protest proti politické situaci (nechat

explodovat vojenský vůz, zúčastnit se demonstrace, emigrovat), aniž by však kterýkoli ze svých činů dotáhl do konce. Jeho postava se tak staví do nejvýraznějšího generačního konfliktu s vlastními rodiči. Paradoxně touží po velkých protirežimních gestech právě po vzoru svého otce, i proto je pro něj mnohem těžší pochopit rodičovský starostlivý postoj. Velmi patrně se na seriálu projevuje dlouhá cesta k vyspělosti bývalých kovbojů, kteří ve svém mládí, podobně jako Dan, byli schopni se proti režimu stavět za každou cenu. Právník Kérly sice v opilosti sepsal obžalobu varšavského paktu, ale po jejím odeslání si uvědomuje následky, které by jeho čin mohl přinést a snaží se celou situaci zvrátit. Bill pod nátlakem podepíše souhlas se vstupem vojsk, aby pro svou kliniku mohl získat rentgen. Jerry dokonce vstoupí v zájmu celého statku do strany. Maděra, který ve druhé řadě seriálu odmítl milost a zůstal raději ve vězení ještě o dva roky déle taky zestárl a jeho protirežimní nasazení opadá právě i díky manželské krizi. Ilona je pro něj důvodem, aby se poprvé v životě podvolil komunistům a po té, co je neprávem a bez důvodu držen osm měsíců ve vazbě, podepíše souhlas, že nebude požadovat za toto držení žádnou náhradu.

Pokud se budeme snažit generalizovat ústřední témata seriálu, dominantní zůstanou mezilidské, především manželské konflikty. V seriálu se setkáváme hned se třemi manželstvími, které čelí různým podobám krize. Pokud jsme uvedli, že základní charaktery, známé již z předchozích řad, neprochází žádnými výraznými změnami, definují se ve třetí řadě spíše formou své reakce na nastavenou politickou situaci. Právě tato situace přímo formuje nejen všechny narativní linie a zápletky, ale rovněž přispívá vykreslování všech postav. Mimo tento narativ je do seriálu vsazena ještě detektivní zápletky, spojená s postavou Ševčíka, jenž je propuštěn z vězení a krutě se mstí Putnovi, který dopomohl jeho zatčení.

Seriál pracuje s kontinuální narativní linií, klenoucí se přes dvanáct epizod, ze závěru je však patrný plánovaný záměr, natočit ještě poslední, čtvrtou řadu. I proto

kýženého happy endu dojde jen minimální počet narativních linií. V obecnější rovině setrvává pocit beznaděje a vyčerpání, i dominantní vůdce Maděra je zlomen: „Copak tohleto už nikdy neskončí!“<sup>98</sup> Rychlý přechod z depresivního nádechu závěrečného zimního období do jara není zárukou, že situace bude lepší, ale zdrojem napětí má být pro diváky nenadálé objevení se nové postavy – na statek přichází malý chlapec, syn zemřelého kovboje Cassidyho.

Je třeba zmínit, že i když je politická situace hlavním pozadím dějové linie, důležitým prvkem seriálu je rovněž jeho rurální, zemědělské i chovatelské zázemí. Mimo politické problémy postavy v seriálu řeší právě trénink koňského favorita Vehementa, výsadbu anglického trávníku nebo nacvičování divadla, jež má semknout občany vesnice v jejich protiokupačním naladění. S tímto také souvisí základní soubor prostředí, s nimiž se můžeme v seriálu potkat – středobodem zůstává statek, prostředí vesnice s sebou nese mnoho svých běžných atributů jako je škola, místní hospoda, obecní knihovna, ordinace obecního lékaře, kanceláře obecního úřadu apod. Nově seriál ve větší míře využívá odloučeného prostředí stájí a tréninkových prostor v Karlových Varech. Není ambicí této práce srovnávat třetí řadu seriálu s těmi předchozími, patrné však je, že vizuální akcent na přírodu, přílehlou ke statku a na dlouhé záběry jízdy na koni, je zde již velmi upozaděn, i když prostředí vesnice a jejího okolí zastává v seriálu i nadále velmi signifikantní postavení.

## **6. 6. PROČ BYCHOM SE NETOPILI**

Seriál *Proč bychom se netopili* vysílala Česká televize od 26. 1. 2009 každé pondělí až do 30. 3. 2009. Deset dílů seriálu vzniklo podle knižní předlohy Zdeňka Šmída, který se společně s Miroslavem Adamcem podílel na scénáři. Pro Televizní

---

<sup>98</sup> Citace z dvanácté epizody. Maděra se vrací z vězení, Ilona mu přiznává svou nevěru, přichází dopis oznamující Gríšovu tragickou smrt.

studio Ostrava jej režíroval Petr Nikolaev. Česká televize jej prezentovala především jako “nový premiérový seriál” a při přibližování používala přídomek “o partě vodáků”<sup>99</sup>.

Seriál *Proč bychom se netopili* pracuje s celou desítkou “hlavních” postav. Keny je vypravěčem, který uvádí diváky do děje, komentuje jej a čte úryvky z knih, na motivy kterých tento seriál vznikl. Role vypravěče přirozeně doplňuje skutečnost, že je organizátorem celé skupiny, jeho charakterové vykreslení je ryze pozitivní. Je komunikativním, zkušeným vodákem, často cituje vodácká pravidla, která by měli všichni zúčastnění dodržovat. Dalším zadákem je ve skupině postava s přezdívkou Sumec, jako jediný z mužů je po celou dobu v pevném partnerském svazku, který nakonec vyústí ve vodáckou svatbu. Ve všedním reálném životě je úspěšným podnikatelem devadesátých let i se všemi majetkovými nutnostmi (bazén na zahradě, pořízení domu v satelitní zástavbě, apod.). Další postava – Bongo – se ocitá na vodě poprvé, ale jeho seběvědomí a cílevědomost se kterou přistoupí k osvojení si vodáckých dovedností je charakteristická i pro jeho osobní život – zubní lékař si užívá přízně žen, skrytě od první chvíle ale touží po rázné ženě z moravské vesnice. Podobné charakterové vykreslení má i Křížák, pro toho je však využívání ženské náklonnosti závislostí, odmítá se vázat vztahově i geograficky, jeho vztah k přírodě jej staví do fatální opozice proti městskému životu. Poslední z mužských postav – Otouš – trpí poruchou sebevědomí, proto má zapotřebí svou osobnost přetvářet dle sebou vykonstruovaných adekvátních podob, když se snaží zaujmout ženu. Ztrácí tak svou přirozenou zábavnost a stává se z něj submisivní úzkostlivý zastánce dobrých mravů. Z ženských postav je nejvýraznější Lída, Sumcova dívka a později manželka, je velmi rázná, přímočará a velmi otevřeně ventiluje své názory. Když se lidé v jejím okolí nechovají dle jejích představ, je ochotna a schopna rázného zakročení. V ženském kolektivu má roli nejzkušenější ženy se stabilním postavením jak v rámci

---

99 Všech deset dílů seriálu průměrně zhlédl 1 milion 444 tis. dospělých diváků. Zdroj: *Co ČT nabídla – analýzy* [online] Česká televize [citováno 13. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>>



vody, tak v rámci osobního života. Postava Lucie je velmi kultivovaná, praktická a snaží se být emancipovaná – již ze zásady se tedy nepodvoluje příkazům. Postava Gábiny se po celou dobu neprojevuje žádnými výraznějšími vlastnostmi, sice se ráda zapojuje do sporů a v rámci hádek se projevuje temperamentně, na druhou stranu je spíše naivní a podniká nenápadné kroky ke získání vyhládnutého mužského protějšku, čím víc pak Otouš podléhá jejím svodům, stává se Gábina sebevědomější a průraznější. Otouš však původně do ženského kolektivu přivedl Marušku, na jednu stranu ráznou dceru Valašska, což se projevuje jejím moravským dialektem a blízkým vztahem ke slivovici. Na druhou stranu je Maruška hodná a uctívá žena, která chce mít vedle sebe archetyp pravého muže, i proto nakonec skončí v partnerském svazku s Bongem, ztělesněním maskulinity, sebevědomým a silným mužem. Čtveřici ženských postav doplňuje ještě Dana, je ze všech členů výpravy nejmladší. Její vřelé city hned od počátku směřují ke Křížákovi. Dle věkových určení, zmiňovaných v oficiálních materiálech seriálu, je mezi nimi rozdíl 21 let. Opět se tedy setkáváme s generačně nevyrovnaným vztahem. V tomto případě ale čistě platonickým, Dana sice podnikne mnoho kroků, aby přešel do reálné roviny, nicméně Křížák využívá jen nezávazných nabídek ke sbližování a jakýmkoli vztahovým příslibům se vzpírá, nechce Daně ublížit a proto ze seriálu na dva díly zmizí. Strukturu stabilních seriálových postav ještě doplňuje jedna epizodní – Melounek, představován jako vodácký bůh, který se na scéně objevuje pokaždé, když kritická situace spěje k negativnímu konci, působí jako katalyzátor špatných událostí a hned v prvním díle je rovněž tvůrcem fotky, na které naaranžuje jednotlivé členy skupiny do dvojic, které se v průběhu seriálu stanou partnerskými. Tento jeho čin je podobně komentován, tudíž v seriálu absentují momenty překvapení, týkající se partnerských vztahů.

V seriálu absentují signifikantní obytná zařízení, zásadním prostorem je řeka, kterou vodáci sjíždí, tábořiště k ní přilehlá, restaurační zařízení, ale žádné konkrétní

prostředí se v seriálu neopakuje, ne takovým způsobem, aby si ho divák mohl zapamatovat a při jeho dalším zobrazení lehce rozklíčovat, kde se děj právě odehrává. Tímto se seriál zcela odlišuje od veškeré současné seriálové tvorby a pracuje sice neustále se stejným prostředím situovaným do blízkosti sjížděné řeky, avšak nikdy ne stejným, protože vodáci se po řece posouvají neustále dál. V rámci jednoho dílu odjede mužská posádka do Tater. Jak bylo ale řečeno, kromě řeky se s žádným jiným signifikantním prostředím nesetkáváme.

Seriál je postaven na kultu vodní turistiky, která se v České republice těší velké popularitě. Splouvání řek a potoků se stalo oblíbenou formou aktivní dovolené. Vodáci mají řadu rituálů, zvyků, zásad, rčení a mýtů, které víceméně dodržují.<sup>100</sup> Každý díl má nějaké zastřešující téma, podobné jako kapitoly v knihách na jejichž motivy seriál vznikl, a je většinou jednoduše reflektováno i v názvu epizod (“Vyplováme”, “Maruška”, “Tajemná žebrovka”, “Vzpouza háčků”, atd.). Expozice je věnována osvětlení, jak se skupina vodáků seznámila. Ve stávající partě je pouze Lída, Sumec, Křížák, Otouš a Keny, při zachraňování ztracené lodě se shodou hned několika náhod seznámí i s ostatními členy. Příběh je vyprávěn z pozice Kenyho, jde o retrospektivní vyprávění, které však konkrétně jeho osobu v narativních linkách nijak neupřednostňuje a vypravěčská úloha jeho postavy kulminuje pouze ve chvílích, kdy situaci komentuje, otevírá nebo uzavírá příběh. *Proč bychom se netopili* spojuje prvky seriálového a sériového formátu. Příběh se rozvíjí napříč epizodami, především v rámci vývoje mezilidských vztahů, ale zároveň má každá epizoda svůj uzavřený příběh, který je funkční sám o sobě. Dějové linie se dotýkají nejrůznějších peripetií, ke kterým může při sjíždění řeky docházet. Postavy i vztahy mezi nimi se v průběhu seriálu formují, někdy popírají svou prvotní charakterizaci,<sup>101</sup> aby ji následně mohli znovu potvrdit. V šesté epizodě se skupina vrací z vodáckého výletu, v epizodě sedmé se narativní linie soustředí na všední realitu jejich životů se

---

100 Velmi rozšířené je přesné ustanovení vodáckého pozdravu “Ahoj” nebo rčení, že vodák před desátou na řece není vodák, ale přízrak.

101 Například v sedmé epizodě se má nezávislý Křížák ženit, k čemuž nakonec reálně nedojde.

kteřou přichází konflikt časové vytíženosti, rodinných i pracovních závazků, jež hrdinům nedávají již mnoho možností na vodácké či jiné dobrodružně-sportovní vyžití. V tomto díle, po svatbě Lídy a Sumce, také uplyne nejdelší časový úsek v horizontu nekonkretizovaných “několika” let. Většina členů původní skupiny se setkává v domě Lídy a Sumce, podléhají Bongově kritice, že “vyměnili pravou vodu za roztok chlóru”. Seriál tematizuje pohodlnost manželského a pracovního života, který zdánlivě nedává tolik prostoru pro společenská několikadenní sportovní vyžití. Mnoho z nich upadlo do všední rutiny, i proto je to svobodný Bongo, který v tu dobu již ženaté muže přesvědčí k odjezdu do Tater. V osmé epizodě se do děje vrací Křižák, další svobodné ztělesnění výčitky konformního života ženatých mužů. Mužská část tedy odjíždí sjíždět řeku, družky je doplňují až v epizodě deváté. Dramatický oblouk seriálu se uzavírá v poslední, desáté epizodě opětovným setkáním celé původní skupiny, od první společné vodácké dovolené je dělí několik let. Nyní je mnoho z nich v manželských svazcích, mají děti. Bongo navazuje vztah s Maruškou, která v ději několikrát absentovala. Dokonce i u postavy Křižáka je naznačeno, že by mohl začít chovat hluboké city k Daně, což natolik naruší jeho soustředění, že neuřídí loď a v peřejích zahyne. Proto nikdy neztratí svůj statut nezávislého svobodného muže na druhou stranu i on nakonec v seriálu dotvoří čtvrtou partnerskou dvojici, ač jen na platonické a nikdy nerealizované bázi. Z popisu narativu je jasné, že seriál na základu všech možností, které skýtá kult vodáctví, vystavěl několik vztahových linií, jež v podstatě všechny nechal dojít k závěrečnému šťastnému konci. Mimo to, že tematizoval v České republice velmi populární vodní turistiku, upozorňoval rovněž i na problémy konformní rutiny, do které spadají lidé po uzavření manželství a splození dětí. Zároveň využil nostalgický potenciál vodáctví.

Seriál *Proč bychom se netopili* je další obrazovou oslavou české přírody, pracuje se záběry českých řek z ptačí perspektivy, rovněž se většina seriálu odehrává v exteriérech a seriál často vykresluje atmosféru pomocí typických přírodních atributů. Na začátku každé epizody Keny, jakožto vypravěč, shrnuje ve voiceoveru

děj předešlého dílu, doplněného obrazovými ukázkami. Seriál rovněž disponuje velmi signifikantní znělkou, titulní skladbu seriálu s názvem “Tak nějak málo tančím”<sup>102</sup>, vytvořila kapela Kryštof a píseň se dostala do běžného mediálního oběhu v rámci rádií i televizí.

## 6. 7. VYPRÁVĚJ

Prvních šestadvacet epizod seriálu *Vyprávěj* bylo na obrazovkách uvedeno od 31. 8. 2009 do 22. 2. 2010 (mapovaly období let 1964 – 1975). Česká televize po odvysílání první řady, uvedla ve svých tiskových materiálech, že vzhledem k pozitivnímu přijetí připraví ještě celkem 4 další vypravěčsky uzavřené cykly, z nichž každý popisuje období přibližně deseti let.<sup>103</sup> Druhá, šestnáctidílná řada byla vysílána od 3. 9. 2010 do 17. 12. 2010 (mapovala období sedmdesátých let, tedy období šedé normalizace). Producentem a autorem konceptu je Filip Bobiš, scénář napsal Rudolf Merkner, režíroval je Biser Arichtev. Česká televize jej prezentovala jako „rodinný retro seriál“.<sup>104</sup>

Seriál *Vyprávěj* má velmi rozsáhlou strukturu postav, která se však dá rozdělit do dvou rodinných klanů. Tím základním je rod Dvořáků, v příběhu postihuje celé 4 generace. Z toho důvodu, že celý seriál je prezentován jako vzpomínky zástupce nejmladší generace – Honzy Dvořáka, budeme postavy pojmenovávat z jeho

---

102Název skladby vychází z refrénu písně a působí nekompatibilně k tématu vodáctví, ale jednotlivé sloky k tematice vody i vodáctví odkazují, např. “Všem strunám řeky toužím být tón, všem okapovým loužím jejich břeh, signálu antén sklon střech a pustit uzdu kormidlům. Aspoň potápěčem v hrnku se stát, chytit svojí vlnku, s ní se prát, z krabičky mýdla mít vor a sjižďet vanu bez závor.” *Kryštof – Tak nějak málo tančím* [online]. Kompletně.cz – texty písní [citováno 12. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://texty.kompletne.cz/index.php?page=text&id=1107>>

103*Co ČT nabídla – analýzy* [online] Česká televize [citováno 13. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>>

104 První řadu průměrně sledoval 1 milion 327 tisíc dospělých diváků. Druhou řadu průměrně viděl 1 milion 121 tisíc dospělých diváků. Zdroj: *Co ČT nabídla – analýzy* [online] Česká televize [citováno 13. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>>

perspektivy. Základní stukturu postav tedy tvoří prababička z otcovy strany, děda a babička ze strany matky i otce, otec a matka. Honza má dohromady 3 tety (jednu z otcovy strany – Zuzanu, dvě z matčiny strany – Katarínu a Jáju), 2 prastrýce (bratři Josefa Dvořáka – Mikuláš a Radim). Je patrné, že vedle rodu Dvořáků se do struktury postav také reflektuje rodina Honzovy mámy Evy – ze Slovenska pocházející Martinákoví. Další postavy jsou pak definovány v rámci vysokoškolských přátelství Honzových rodičů, která setrvávají i po dokončení studia a do rodiny se infiltrují i v jiných pozicích – kamarád Honzova otce Tonda Sova se například stane manželem Honzovy tety Zuzky. Kamarádka Honzovy mámy Veronika Malá se po škole stane její kolegyní a za muže si vezme Jaroslava France, nejzásadnější zápornou postavu celého seriálu. Dcera zplozená touto dvojicí se nakonec stane manželkou malého Honzy. Do takového období však ještě seriál nedospěl. V časovém vymezení, kdy vznikala tato diplomová práce, bylo odvysíláno 42 dílů, které se pohybují v dějinném období let 1964 – 1978. Expozice celého seriálu však dopředu vyzrazuje mnoho zápletek. U oltáře stojí Honza Dvořák s Lucií Francovou, je dopředu naznačeno, kdo jsou jejich rodiče, koho má za muže Honzova teta Zuzka a především naznačuje zásadní konflikt mezi otcem ženicha a otcem nevěsty. Již od začátku tedy známe konec dramatického oblouku a seriál má v celkově plánovaných 104 epizodách retrospektivně odvyprávět vše, co mu předcházelo, v závěru bychom se měli dostat až do roku 2005.<sup>105</sup>

Seriál, koncipován jako zpětné vzpomínání Honzy, mapuje i období, kdy ještě nebyl na světě. V retrospektivách se vrací k úplnému základu svého zrození, k situacím, které vedly k seznámení jeho rodičů. Jeho vyprávění klade akcent na příběh rodiny, na všední problémy jednotlivých členů, seriál odehrávající se za socialismu se nezaměřuje na analýzu nebo hodnocení historických událostí, využívá dobový kontext jako pozadí pro příběhy hlavních postav a jejich zachycení v konkrétních situacích. Postava vypravěče Honzy rámuje svým vzpomínáním jednotlivé díly, které

---

105 *O seriálu Vyprávěj* [online] Česká televize [citováno 3. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10266819072-vypravej/o-serialu/>>.

glosuje a doplňuje k nim svůj subjektivní komentář, je nadřazen příběhu, který vypráví a zároveň je jeho přímým účastníkem. Každá epizoda obsahuje jeho promluvu, jejímž úkolem je mimo jiné uvést diváky do situace, zároveň plní funkci rekapitulace dění z předchozích epizod. Vypravěč má zároveň zaručovat kontinuálnost příběhu a setrvávat po celou dobu jako záruka, že zodpoví otázky, které v expozici vyzrazený závěr seriálu vzbuzuje, tedy především, jaké všechny okolnosti vedly k tomu, že si nakonec vzal za manželku dceru největšího rodinného nepřítele, ale zároveň má nastínit, proč se vůbec Jaroslav Franc stal nepřítelem a vrací se tudíž až do roku 1964, který je počátkem dlouhého klenutého narativního oblouku. Vyprávění životního příběhu jednou z postav umožnilo tvůrcům pracovat s několika paralelními příběhovými liniemi napojenými na velké množství postav, vytvořit složitější narativní strukturu ale zároveň uplatňovat epizodičnost, typickou spíše pro sériové formáty. Jednotlivé díly jsou rámcovány také dobovými událostmi, seriál využívá úryvky z Týdeníků, dobové záznamy, citace denního tisku – jejichž konkrétní soudobá témata zasahují přímo do života seriálových postav. Všechny epizody jsou dějinně uchopeny do určitého období nebo se vztahují k určité události (otevření domu Kotva, pochod Praha-Prčice, Charta 77, 1. máj, stavba metra, Srpen 68 atd.), seriálové postavy se jich přímo či nepřímo účastní. Honzův otec se například podílí na stavbě metra, Tonda Sova málem podepíše Chartu 77, prababička s přítelem Františkem a dědou Josefem navštíví nově otevřený obchodní dům Kotva, Honza se s tátou a babičkou zúčastní pochodu Praha-Prčice, atd. Děj se snaží o dobovou věrnost nejen v rámci situací a událostí, ale především i v práci s prostředím, kostýmy, rekvizitami.

Seriálové postavy, ve strukturaci jakou jsme nastínili, neprochází žádným markantnějším vývojem. Což nás opět dovádí k sériovému formátu. Můžeme totiž konstatovat, že hned v úvodních epizodách, případně při prvních setkáních s novými postavami jsme explicitně nebo implicitně seznámeni s definicemi jejich charakterů, které se během plynutí seriálového času nijak zásadně neproměňují. Pokud dochází k

proměnám vztahových určení – například odloučení babičky Jany s dědou Josefem nebo nevěře otce Karla, pramení tyto situace nikoli ze změny charakteru, ale z mezilidských konfliktů, které s sebou přináší následky. Pokud tedy vyzdvihneme nějaké zásadní téma, prolínající se celým vyprávěním, mluvíme o problematice mezilidských vztahů, v seriálu nedochází k zásadním genderovým, generačním ani sociálním konfliktům. Narativ jen velmi jednoduše mapuje historii jednoho rodu a postav na něj navázaných. Umístění do konkrétních dějinných úseků pak seriálu přidává také mnoho postojů ke komunistickému režimu. Mohli bychom tvrdit, že toto časové určení s sebou do seriálu přináší další zásadní tematiku a v jistém ohledu bychom pravdu měli, protože do velké míry určuje události a situace, se kterými se hlavní postavy setkávají i podobu prostředí, ve kterém se pohybují. Znovu je ale nutné zopakovat, že seriál odehrávající se za socialismu se nezaměřuje na analýzu nebo hodnocení historických událostí, ale pouze využívá dobový kontext jako pozadí pro příběhy hlavních postav a jejich zachycení v konkrétních situacích.

V úvodu jsme nastínili, že struktura postav je opravdu rozsáhlá. Jejich charakterové specifikace nejsou nijak výrazné, v podstatě celá rodina Dvořáků, vyjímaje Radima (bratr dědy Josefa) a jeho zákeřné a podlé ženy Milady, je charakterizována velmi pozitivně. Každý z nich se samozřejmě za dlouhou dobu, kterou pojímá vyprávění, dopustí chyb, většinou se ale Dvořákovi ocitají v takových situacích nevinně a nositeli zla jsou vždy lidé mimo rodinu. Strukturu rodu Dvořáků a Martináků doplňují postavy přátel rodinných příslušníků, ale především spolupracovníků. Zde se zároveň objevují další záporné postavy – Lubomír Karpíšek, Kamila Ptáčková nebo zmiňovaný Jaroslav Franc, který se objevuje již v roli mladého asistenta na vysoké škole a v dalších letech se s Karlem Dvořákem potkávají ve stejném pracovním podniku. Pracoviště dědy a babičky Dvořákových a matky s otcem patří zároveň k ustáleným seriálovým prostředím. Stejně jako byty obou těchto rodin. Kromě těchto prostor se v seriálu objevuje obrovská škála jiných, pro všechny platí stejné specifikum, že se důsledně snaží být dobově věrné.

Seriál cíleně pracuje s komikou a konstruuje situace a jejich vyvrcholení způsobem, který má být pro diváka zábavný. Využívají k tomu především situační komiku.<sup>106</sup> Tvůrci ze společnosti Dramedy Production přímo charakterizují *Vyprávěj* jako žánr dramedy,<sup>107</sup> kombinující prvky komedie a seriózního dramatu (spojení slov comedy a drama).<sup>108</sup>

Úvodní píseň ke znělce seriálu *Vyprávěj* je autorským počinem českého hudebníka Michala Hrůzy a dostala se i do běžného mediálního oběhu v rámci rádiového vysílání.

## 6. 8. CUKRÁRNA

Seriál Cukrárna uváděla Česká televize od pondělí 8. listopadu 2010 v pravidelném čase od 20:00 a od 7. ledna v pátečním pravidelném čase od 20:00. Scénář napsal Jan Míka a režie se ujal Dušan Klein. Česká televize jej prezentovala jako „rodinný seriál“<sup>109</sup>

Strukturace postav v seriálu v základu vychází z prostředí Cukrárny, která je ve vlastnictví rodiny Sladkých a jež je výchozím bodem pro rozvíjení několika narativních linií. Do popředí seriál staví především generační, rodinné a vztahové konflikty, v široké míře se ale rovněž věnuje problematice uplatnění důchodců a

---

106 Základ komických situací často vychází z nastavené charakterizace postav – například antikomunistická prababička Běta, která si sedá do předsíně na kufr pokaždé, když její rodina, třeba jen v náznaku, inklinuje nebo se podvoluje komunistickému režimu

107 Žánrové zařazení seriálu můžeme citovat například přímo z textu hlavního producenta *Vyprávěj*. BOBIŇSKI, Filip. *Vyprávěj, jak Španělé ukradli seriál Američanům* [online] Digi zone [citováno 29. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://bobinski.blog.digizone.cz/2009/08/12/ahoj-vsichni/#comments>>

108 Viz definice pojmu *Dramedy* [online] TVIV [citováno 29. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://tviv.org/Dramedy>>

109 Všechna třináct dílů v průměru sledoval 1 milion 136 tisíc diváků starších 15ti let. Zdroj: *Co ČT nabídla – analýzy* [online] Česká televize [citováno 13. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>>



životu v osamění, který odmítají přijmout.

Hlavní postavou je paní Radka Sladká, se svými čtyřmi dětmi řeší problémy, přiměřené jejich věku. Nejmladší dcera je ještě ve školce a problémů konstruuje zdaleka nejméně, chlapeci, dvojčata navštěvují první stupeň základní školy a přirozeně mají bližší vztah k fotbalu než k výuce matematiky. Nejstarší dcera Iva je studentkou střední školy, její osoba je jedním ze základních nositelů konfliktní dějové linie, příznačně svému věku prochází obdobím největších vzdorů vůči rodičům, zamilovává se do nezaměstnaného, rozvedeného chlapce se sklony k alkoholismu a romantickými ambicemi stát se básníkem. Manžel Radky Sladké je vykreslen jako nepraktický historik. K rodině Radky Sladké patří také její otec, jenž v příběhu seriálu často zprostředkovává komické situace. Generaci postav důchodového věku doplňují ještě tři ženy, mající v seriálovém narativu hlavní roli. Shodou náhod se tyto tři kamarádky infiltrují do prostředí cukrárny a pomáhají Radce Sladké rozvíjet a zlepšovat její podnikatelské záměry. Z nefungující a neprosperující cukrárny se díky jejich přičinění stane v závěru moderní a výdělečný podnik. Tyto ženy nejen, že zásadně zakročí do osudu cukrárny, ale rovněž se stanou součástí rodiny Sladkých, každá z nich napomáhá Radce Sladké řešit problémy s jednotlivými dětmi (Blažena Kohoutová se snaží řešit problémy nejstarší dcery s matkou, ale také s jejím přítelem, Olga Daňková začne doučovat dvojčata matematiku za pomoci jejich společné lásky k fotbalu, paní Dana dělá chuťvu nejmladší dceři). Mimo jejich infiltraci do rodiny Sladkých i do jejich rodinného podniku se seriál ve velké míře věnuje i jejich osobním životům. Ženy důchodového věku řeší především problém samoty, Blažena Kohoutová se poté, co její rodina odcestovala do Ameriky, ocitá v neznámém vzduchoprázdnu, kdy se nemá o koho starat, i proto se stává hlavní postavou interpelující na stav cukrárny a je to ona, kdo do chodu cukrárny posléze zařadí i své další dvě kamarádky. Všechny zmíněné ženy jsou vdovami, Olga Daňková cílevědomě bojuje za čest svého manžela, zneuznaného

malíře sportovních aktivit, demonstrativně na pražských vernisážích krade občerstvení z rautů. Poslední žena, paní Dana, se svou samotou bojuje vztahem s místním seladonem, ačkoli ví, že není jeho jedinou přítelkyní. Pocit, že může každý den někomu uvařit, je pro ni natolik zásadní a představa samoty natolik nepřipustná, že je ochotna dělat kompromisy. Kontinuální seriálový děj je mimo řešení nastíněných narativů propojen také detektivní linií spojenou s organizovaným vykrádáním bytu, které potká hned dvě seriálové postavy v důchodovém věku (Blažena Kohoutová, otec Radky Sladké).

Seriál je soustředěn do prostředí cukrárny a rodinného bytu, který se nachází nad ní. Rovněž ale ke každé postavě dodává ještě další prostředí, dokreslující její charakter. Velký prázdný byt Blaženy Kohoutové, připomínající její samotu a nutící ji ho opouštět. Byt paní Dany, kde je pravidelně servírováno jídlo. Olga Daňková přebývá ve starosvětském podkrovním bytě, který množstvím obrazů připomíná umělecký ateliér. Charakter manžela Radky Sladké je dotvářen podobou jeho pracoviště, kde je čerstvě zprovozněna středověká expozice. Děj se odehrává také v bytě Ivinina přítele Hynka a v hájence, rodném domě paní Sladké, kde stále žije její otec.

Některá základní témata seriálu jsme nastínili již v úvodu, seriál se jich snaží obsáhnout větší množství bez důrazu na reflexi specificky současných problémů společnosti. Konflikt mezi rodiči a osmnáctiletou dívkou je vyhrocen na základě jejího vztahu s chlapcem, jenž je svým sociálním statutem pro rodiče nepřijatelný. Nedůvěřují jeho básnické kariéře, pro budoucnost své dcery jej neshledávají adekvátním. Dcera se jejich direktivnímu přístupu při výběru životního partnera vzepře a utíká z domu. Postava jejího chlapce však projde v seriálu nečekaným vývojem z neperspektivního alkoholika/umělce k pracovitému a šikovnému cukráři, zaměstnávaného a respektovaného rodiči jeho dívky.

Seriál pracuje s rekapitulacemi na začátku každého dílu a pro závěrečné titulky vznikla originální píseň v podání Ilony Csákové. Znělka seriálu je animovaná a v rámci představování jednotlivých hlavních postav, pracuje s kolážemi jejich tváří a sladkými růžovými grafickými motivy.

## **6. 9. POSTE RESTANTE**

Seriál *Poste restante* uváděla Česká televize od 26. února do 9. dubna 2010. Pro Televizní studio Brno jej natočil Karel Smyczek podle scénáře Marka Epsteina. Česká televize jej prezentovala jako „humorný poetický seriál“<sup>110</sup>.

Seriál *Poste restante* pracuje se dvěma hlavními hrdiny, jejichž spojení je v rámci charakterového vývoje každého z nich velmi zásadní. Jaroslav opustil magisterská studia ekonomie a hledal práci, jejíž součástí bude i firemní byt. Na své cestě k úplnému osamostatnění končí jako zaměstnanec České pošty. Je typologicky adekvátním archetypem mladého člověka, který pod tlakem rodičů studoval nenáviděný obor a teprve v magisterském studiu se odváží vzepřít předem danému údělu a stát se soběstačným. Generační (rodinný) konflikt je tak vyhocen do té míry, že Jaroslav neklade vysoké nároky na získání perspektivního zaměstnání, ale čistě racionálně přijímá práci na poště kvůli bytu, který k ní náleží. V úvodní epizodě se objevuje také postava bezdomovce pana Kercla, který však záhy umírá, ale pozemský svět neopustí. Zůstane v seriálu přítomen jeho přízrak/duch, který nemůže odejít ze světa dokud „nenarovná ohnuté“<sup>111</sup>. Podporujícími postavami jsou další

---

110Seriál *Poste restante* průměrně vidělo 935 tisíc dospělých diváků (a 63 tisíc dětí ve věku 4-14 let)..  
Zdroj: *Co ČT nabídla – analýzy* [online] Česká televize [citováno 13. 5. 2011]. Dostupné z WWW:  
<<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>>

111Citace kněze ze čtvrté epizody *Poste restante*. Kercl s Jaroslavem za ním přicházejí pro radu, co musí Kercl udělat, aby mohl opustit pozemský svět. Kněz pronáší, že Kercl musí “narovnat ohnuté”. Co přesně tím míní, se ústřední dvojice dovtipí až v poslední, sedmé epizodě.

zaměstnanci pošty, nejvýraznější roli zastává pan Purkrábek, který zaškoluje nového zaměstnance Jaroslava a při té příležitosti mu udílí mnoho rad do života. Pokouší se zakřiknutého panice, který vyrůstal pod nadvládou své útlocitné matky, seznámit se skutečným životem bez sójového masa a prášků proti vykonstruovaným alergiím všeho druhu.

Narativ seriálu se rozvíjí nejen v souvislosti s Jaroslavem a jeho prvními zkušenostmi v novém, osamostatněném světě, ale především také na bázi netradičního vztahu mladého listonoše a ducha zesnulého bezdomovce. Jaroslav je jediný, kdo přízrak Kercla vidí a má mu být nápomocen, aby mohl svět definitivně opustit. Hlavní narativní linie se tak drží peripetie nemožnosti opustit svět živých, aniž by duch splatil všechny své morální dluhy. V expozici celého seriálu je mimo jiné vyobrazeno malé děvče, píšící dopis svému otci, jehož totožnost nezná a ve kterém odhaluje svá přání (aby ji otec slyšel zpívat, dal ji náhrdelník z mušlí). Smysl tohoto úvodu se v seriálu vyjasňuje až postupně, kdy je odkrýváno, že malé děvče je Kerclovou dcerou (s jejíž existencí on sám nebyl seznámen) a že duch tedy může opustit svět až ve chvíli, kdy splní její přání. Tato dějová linie zároveň určuje Jaroslava jako prostředníka mezi reálným světem a světem ducha Kercla, protože je to právě Jaroslavova poštovní brašna, ve které skončí dopis pro pana Kercla, nadepsán velmi nepřesně: „Táta“. Ke kontinuálnímu řešení odchodu ducha bezdomovce Kercla ze světa, patří mnoho zápletek, jež vedou k úspěšnému rozřešení a které zároveň postupně vedou k odkrývání jeho charakteru a životního příběhu. Vedle toho se sám Jaroslav potýká s novými zážitky, provázejícími proces osamostatňování se. Hledá mezi ženami v okolí svůj objekt touhy, na základech předešlého, od reality mírně odvráceného života přirozeně padá první volba na archetyp panenky Barbie. S vývojem jeho postavy dochází samozřejmě k mnoha prozřením týkajícím se nejen výběru lepšího objektu touhy.

Příběh seriálu *Poste restante* je rozvíjen kontinuálně, dramatický oblouk je započat dopisem malého děvčete a uzavřen je jeho doručení do správných rukou a naplněním všech přání, která obsahoval. K takovému dokončení je potřeba zmiňovaných dvou hrdinů a narativ přirozeně rozvíjí i jejich příběhy. Vztah mezi Kerclm a Jaroslavem není jednosměrný, Jaroslav je sice jediným prostředníkem Kercla s reálným světem a pomáhá mu dopátrat se záhady, proč jej nemůže opustit. Na druhou stranu však Kercl v mnoha peripetiích pomůže mladému Jaroslavovi vyřešit nastalé konflikty. Z počátku Kercl sám nechápe svou neúplnou (ne)existenci na světě a teprve objevuje, jakých schopností může v rámci svého nynějšího uskupení využívat. Již ve třetí epizodě je schopen svých schopností naplno využívat pro konání dobrých skutků společně s Jaroslavem – odhalují pravého zloděje a zbavují obvinění pana Purkrábka, v páté epizodě napomohou ochránit poštu před vyloupením, v epizodě šesté sám Kercl pomůže zoufalé vdově smířit se se smrtí svého muže. Úvodní vykreslení postavy Kercla, jakožto zloděje, který okrádá důchodkyně a pošťáky se s jeho smrtí a touhou definitivně odejít z pozemského světa mění na kladného hrdinu, pomáhajícího svými nadpřirozenými schopnostmi postavě Jaroslava, který je kladným hrdinou od prvopočátku.

Příběh seriálu je situován na okraj Prahy, nejsignifikantnějším prvkem je samozřejmě tamní pobočka České pošty, která je ztvárněna realisticky se všemi prvky náležejícími k provozovně. Včetně dlouhých front a ženského pracovního kolektivu za přepážkami, který je na jednu stranu plně semknutý, na stranu druhou obsahující i typické antipatie uvnitř kolektivu. Dalším důležitým seriálovým prostorem je byt, který Jaroslav podědí po bývalém listonoši, milujícím železniční dráhy. Pokud vnímáme narativ rozvíjející se kolem pošty odděleně od narativu spojeného s duchem bezdomovce Kercla. Je byt dalším ze zásadních, v tomto případě také vizuálním propojením těchto linií. Poeticky vyobrazený prostor bytu plně inspirovaného prostředím železničních drah je pokryt malými kolejnicemi, po

kterých jezdí modely vlaků v titěrně propracovaných modelech krajin a nádraží. Železniční kolorit doplňují i typická hlášení z nádraží plně přizpůsobená lokaci, ve které jsou slyšena<sup>112</sup>. Byt má až starosvětský nádech a svou hravostí stojí v přesném protipólu ke stereotypnímu vyobrazení poštovní pobočky. Výraznější stylizace je v seriálu patrná již ve zpracování znělky. Každá epizoda má svou originální úvodní animovanou znělku<sup>113</sup>. Před první epizodou je znělka použita k představení hlavních postav a jejich hereckému obsazení, v dalších dílech pak funguje jako rekapitulace událostí z dílu předcházejícího. Hudební doprovod znělek je originálním počinem Marka Ebena, který je autorem hudby, textu a sám znělky nazpíval<sup>114</sup>.

Seriál zobrazuje téma nadpozemského života, které v historii audiovizuální tvorby zaznamenalo již několik úspěchů<sup>115</sup>, aplikuje toto téma do typologicky známého a svým způsobem obyčejného prostředí malé pobočky České pošty a spojuje jej s příběhem mladého muže, toužícího vyprostit se ze zajetí své autoritativní matky. Zároveň hovoří o potřebě pomoci a záchrany, jejímiž zprostředkovateli jsou dva archetypy postav – mladý listonoš a duch.

## **6. 10. SPOLEČNÉ PRVKY ANALYZOVANÝCH SERIÁLŮ**

Většina textů usiluje o rychlé zorientování svých diváků, proto se jim snaží poskytovat jednoznačná vodítka, jako například kdo je hrdina a kdo zlosyn, snaží se formovat prostředí tak, aby bylo rozpoznatelné (umístění v prostoru a čase),

---

112Vlaky tedy jezdí na trase “kuchyně – koupelna” atd.

113Autory animací je Michaela Pavlátová a Vratislav Hlavatý

114Velmi nezvyklá je především skutečnost, že u některých rekapitulací předchozích dílů, Eben v textu své písni diváky utvrzuje v pocitech postav, které do té doby byly pouze naznačovány.

Například v úvodu čtvrté epizody se dozvíme, že jedna z ženských hrdinek “se třepe” na Jaroslava, což má vyjadřovat její citovou náklonost, která do té doby byla v seriálu naznačena velmi minimalisticky.

115 Například film *Duch* z roku 1990 nebo seriál *Randall a Hopkirk* (1969)

zaměřuje se na konvenční narativní strukturu včetně kauzální motivace.<sup>116</sup> A právě vytknutí těchto základních atributů žánru (postavy, prostředí a čas, ikonografie, styl, narativ a téma) je podle Laceyho nejlepší cestou k určení žánrové příslušnosti.

## 6. 10. 1. POSTAVY

Skutečnost, že charaktery postav jsou již od počátku pro televizi nejdůležitější, vycházela z jednoduchého poznatku – televize má horší podmínky pro úspěšné využití ostatních dramatických prvků, je méně působivá (poskytuje méně obrazových a zvukových informací), podívaná není tak strhující jako v kině. A protože je znatelně méně intimní než živé divadlo, nezvládá dramata s velkými myšlenkami a emocemi.<sup>117</sup> Taková tvrzení se s tendencemi neustálého zvětšování televizních obrazovek, zavádění vysílání v největším možném rozlišení (High-Definition) a především s novými tendencemi v samotné televizní tvorbě (viz. kapitola 4.3. *Termín Quality TV*) nedají pokládat za zcela určující. Co pro nás zůstává důležité je atribut seriality, který je televizní tvorbě vlastní a který umožňuje divákům se v pravidelných intervalech vracet k obrazovkám, protože ví, „kdo“ tam na ně čeká. Mnoho teorií hovoří o tom, že lidé si televizi pouští právě proto, aby strávili čas s určitými postavami, o to víc raději, že je možné předem vědět, co od nich mohou očekávat.

Miloš Smetana ve své knize tvrdí, že seriál musí mít kolektivního nebo jednotného hrdinu, jež musí mít rysy, které jsou ceněny, a přitom se nevyskytují ve skutečném životě tak často, jak by si lidé přáli. „Hrdinové musí mít takové vlastnosti, aby je diváci měli rádi, a proto se o ně strachovali, mohli s nimi spoluprožívat všechny jejich nebezpečné situace. A hlavně: aby se s nimi mohli ztotožnit (...)

---

<sup>116</sup>LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, str. 10

<sup>117</sup>MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros 2006, s. 490

Jakmile divák nenajde mezi postavami seriálu svého oblíbeného i uctívaného člověka, s nímž se může a chce ztotožnit, spoluprožívat s ním jeho dramatický osud, vytrvale mu přát, aby se mu všechno dařilo, seriálová hra má hned od počátku vážné trhlíny. František Filip to řekl stručně a jasně: Když divák pozná postavu seriálu a líbí se mu, jde s ní. Nerad navazuje stále nové vztahy k neznámým postavám. V seriálu diváci mají možnost sblížit se s postavami. Když se jim podaří ten vztah navázat – a seriál jim to umožní – sami chtějí, aby příběh pokračoval.”<sup>118</sup>

Pokud můžeme hned na úvod zmínit nějaký společný atribut analyzovaných seriálů, je to rozsáhlá struktura postav, která mnohdy zahrnuje několik generací, jejichž problémům se věnuje. V *Dobré čtvrti I i II* dostávají prostor zástupci hned několika generací (teenageři, jejich rodiče, učitelka v důchodovém věku), podobně je tomu v *Poslední sezoně*, *Vyprávěj* nebo *Cukrárně*. V mírné opozici k těmto seriálům jsou ty, jejichž základní struktura postav reflektuje dvě generace (*Hraběnky*, *Zdivočelá země III*, *Poste restante*), v úplné opozici pak stojí *Proč bychom se netopili*, které pracuje s ustáleným okruhem postav jedné generace<sup>119</sup>. Je velmi jednoduché hned takto na úvod konstatovat, že pokud historie české televizní tvorby dle Smetany pracovala s hypotézou, že člověk se musí v seriálu vždy s někým ztotožnit, snaží se současný seriál v mnoha případech zavděčit věkově velmi rozsáhlému publiku. Důležitá je pro nás i skutečnost, že většina seriálů pracuje v rámci své struktury s celým kolektivem hlavních postav, ať už jsou to spolužáci z gymnázia (*Dobrá čtvrť I,II*), kolektiv přátel (*Proč bychom se netopili*), rodina (*Vyprávěj*) nebo spolek přítelkyň pokoušejících se o vzkříšení *Cukrárny*. Zredukovaný počet hlavních postav nalezneme v seriálu *Poste restante*, kde můžeme takto označit jen mladého pošťáka Jaroslava a ducha Kercla. Za seriály s jednou dominantní hlavní postavou můžeme označit *Zdivočelou zemi III*, *Poslední sezonu* a

<sup>118</sup>SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000. s.104

<sup>119</sup>Takového úsudku se dopouštím i přes to, že jsem si vědoma věkového rozdílu 22 let mezi nejstarším a nejmladším členem posádky. V seriálu se však jedná čistě o skupinu přátel, ve které jsou si všichni hierarchicky rovni (věk nerozhoduje o tom, kdo bude dominantnějším, či se naopak bude muset vzhledem ke svému věku podvolovat názoru starších).



*Hraběnky*. Ve všech případech však musí na takové tvrzení navázat věta začínající slovem „ale“. Antonín Maděra, Jan Krol i Josef Hrabě jsou totiž obklopeni celou řadou dalších postav, ale pro ustanovení celého příběhu a především míry ovlivňování jeho chodu i osudů ostatních zúčastněných, fungují v seriálech dominantně. Všichni tři jsou naplněním archetypu hrdiny, ať už se jedná o bývalého letce RAF, který se nyní striktně staví proti komunistickému režimu a přes všechny překážky je schopen dosahovat svých snů a dostávat morálních hodnot. Nebo stojí v centru seriálu uznávaný hokejista, který i přes zranění a prvotní neúspěch svého comebacku dostojí své pověsti, u čehož stihá i bojovat proti korupci. Josef Hrabě i přes nepřízeň obyvatelů vesnice dokáže zajistit fungování rozsáhlého zemědělského komplexu. Všechny tyto postavy však nejsou schopny navzdory svému osobnímu poslání vést uspokojujivý rodinný život, protože je to právě egocentrická cesta k cíli, jejíž následkem se jejich manželství dostane do krize (Krolovi se rozvádí, Maděrovi žena pod nátlakem samoty zahne, Hrabě svým egocentrismem docílí toho, že je jeho žena donucena mu lhát, málem způsobí rozvrat celé rodiny, atd.). I když se tedy setkáváme v seriálech s dominantními hrdiny, jimž máme tendence fandit, sledujeme zároveň jejich neschopnost zajistit fungování svých rodinných/osobních vztahů jako daň za plnění svých snů. Josef Hrabě i Jan Krol v poslední epizodě dojdou smíru, vyřeší nastolené konflikty v rodině (Hrabětova žena umřela, takže nyní se sblížuje se starostkou, co je však důležitější, urovná konflikty se svými dcerami) a konce obou příběhů jsou plné znovunastoleného klidu a nalezené životní rovnováhy, ke které nepotřebují ani hrát závodně hokej, ani obstarávat rozsáhlé zemědělství. Maděrov příběh čeká na svůj konec až v chystané čtvrté řadě seriálu.

V opozici k těmto seriálům stojí *Cukrárna*, jejíž struktura postav má nejvýše ve své hierarchii postaveny hned čtyři ženské hlavní hrdinky. Tomuto kolektivu se sice daří revitalizovat upadající podnik, ale jejich soukromý život je zásadně narušen (Sladké nejstarší dcera utekla z domu a nechce se vrátit, manžel je podezříván z

nevěry, Sladká se chce rozvést a podnik prodat, zároveň i každá z důchodkyň má svůj důvod, proč se raději soustředí na cukrárnu a děti Radky Sladké). I v jejich případě se však dočkáme happy endu.

Snaha nalézt podobu mezi charaktery hlavních postav z jednotlivých seriálů nás primárně přivede k zobrazování explicitní touhy po osamostatnění, která je reflektována především v postavách teenagerů (*Dobrá čtvrť I a II, Cukrárna*) i těch, kteří již překročili dvacátý rok života (*Poste restante, Hraběnky*), taková touha je ve všech případech zapříčiněna konflikty s rodiči. Je patrné, že cílevědomá cesta ke splnění svých snů se pak objevuje v postavách dospělých postav (*Zdivočelá země III, Poslední sezona, Hraběnky*) a dala by se v jistém ohledu vnímat i jako reflexe kariérismu.

## 6. 10. 2. PROSTŘEDÍ A ČAS

U jednotlivých analýz už jsme mohli zaznamenat, že určení místa děje seriálu se dá v podstatě rozdělit na Prahu a venkov. Především v okrajových částech Prahy se odehrávají obě řady *Dobré čtvrti, Poste restante, Poslední sezona, Cukrárna* i *Výprávej* (zde je děj lokalizován i do centra města, část rodiny Dvořáků bydlí v Pardubicích, ale v seriálu kromě budovy Hlavního nádraží absentují záběry z městského koloritu, ustáleným mimopražským prostorem je spíše Dvořákovice chata). Seriály *Hraběnky* a *Zdivočelá země III* jsou přímo postaveny na rurálním prostředí vesnic Maletín a Svatý Štěpán, které je velmi důležité, protože především v případě *Hraběnek* přímo definuje podstatu celého seriálového narativu. *Proč bychom se netopili* je definováno zase vodáckým prostředím, tedy českou přírodou, zobrazováním říčních toků, kempové kultury i vesnic a jejich hospodských zařízení, lemujících řeku.

Ze všech analyzovaných seriálů České televize je patrné soustředění na vytváření věrohodných realistických interiérů a důraz na autenticitu prostředí. Seriály vytvořené v produkcích soukromých televizí (Prima a Nova) se ku příkladu v obrazovém ztvárnění posunuly k výrazné jednoduchosti. Můžeme tedy zmínku o realisticky vyhlížejících kulisách, brát jako další ze specifických znaků analyzovaných seriálů

Dějinně jsou seriály zasazeny buď do současnosti (vzhledem k roku jejich vzniku – *Dobrá čtvrť I,II*, *Poslední sezona*, *Hraběnky*, *Cukrárna*, *Poste restante*), určitého vymezeného období v minulosti (*Zdivočelá země III*, *Výprávej*) nebo neurčité minulosti (*Proč bychom se netopili*).

### 6. 10. 3. IKONOGRAFIE

Ikonografie odkazuje na veškeré zobrazované objekty a diegetické i nediegetické zvuky spojované s určitým žánrem.<sup>120</sup> Je jednoduché takto například žánrově specifikovat policejní série, kde je již ustanoven celý soubor základních atributů: zbraň, charakteristické oblečení, automobil, policejní odznak, želízka, policejní vysílačka. Diegetický zvuk je spojován se skřípěním brzd a pneumatik, zvukem policejní sirény, výstřely. Podobně jednoduše bychom hledali takový soubor základních ikonografických atributů například u žánru westernu, sci-fi nebo nemocničních dramát. V našem případě je hledání ikonografických prvků složitější, protože nemůžeme pracovat s žádným ustanoveným modulem. Do velké míry jsou pro naše seriály ikonografická prostředí, jako nositelé významů, které spoluvytvářejí základ narativních linií. Motiv prostoru často uzavírá skupinu ústředních postav

---

<sup>120</sup>LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd, 2000, s. 138.

(*Cukrárna, Hraběnky, Zdivočelá země III, Proč bychom se netopili*, hokejový svět *Poslední sezony*, ale i prostředí pošty v *Poste restante*). Pokud pojmem ikonografii jako nástroj, díky kterému si diváci mohou díla spojovat s určitým žánrem, stane se pro nás velmi určující podoba seriálové znělky, která předchází každé epizodě a do velké míry vypovídá o díle, které je nám předkládáno. Seriál, řešící problémy teenagerů, generačních a rodinných konfliktů pracuje na začátku každé epizody se stejným melodramatickým saxofonovým hudebním podkladem a diváky uvádí rovnou do děje, bez toho, aniž by nějak využil potenciál znělky. Hudební motiv znělky je však pro *Dobrou čtvrt' I,II* velmi signifikantní, protože se neustále opakuje i v rámci jednotlivých epizod. Podobně s uceleným hudebním motivem pracuje i *Poslední sezona*, ta však ve své znělce představuje v detailech obličejů některých postav, se kterými se budeme setkávat, dominuje samozřejmě tvář Krola a jeho ženy, ze seriálu jsou ale rovněž vystříhány dílčí záběry z některých scén, vše je nastříháno ve velmi rychlém sledu a již znělka tak odkazuje k akčnímu potenciálu díla z prostředí ledního hokeje. Podobně pracuje se znělkou *Zdivočelá země III*, hudební motiv je již divákům blízký z předchozích řad a prolíná se i jednotlivými díly. Znělka je poskládaná ze záběrů na postavy seriálu, dominuje samozřejmě zobrazování Maděry a koní. Velmi působivý, propracovaný a rovněž ucelený hudební motiv, používaný nejen ve znělce, ale i v průběhu celého seriálu mají *Hraběnky*, které nepracují s typickou znělkou, ale právě za použití vždy stejného hudebního motivu, rekapituluji děj z minulých dílů. *Proč bychom se netopili* a *Vyprávěj* použili ve svých znělkách skladby populárních českých interpretů (Kryštof, Michal Hrůza) a v průběhu seriálu již používají jiné hudební motivy. Znělky uvádí diváky do atmosféry seriálu, tedy jsou ikonografické nejen v použití veseleji laděných písní, které odpovídají i celkovému humornému potenciálu seriálů, ale rovněž jsou doplňovány záběry odkazujícími na retro stylizaci (*Vyprávěj*) a na vodáckou tematiku (*Proč bychom se netopili*). Znělka seriálu *Cukrárna* pracuje s grafickými motivy, odkazujícími ke středobodu celého seriálu – tedy k cukrárně, je doplněna záběry ze seriálu a představuje škálu postav, se kterými pracuje. Nejstylizovanější znělkou

disponuje *Poste restante*, jenž pro každou ze svých epizod, používá jinou, originální animovanou znělku, doplněnou rapem Marka Ebena, který ve svém projevu rekapituluje předchozí děj (v první epizodě představuje hlavní postavy). Nadsázka této znělky samozřejmě také do velké míry dopředu vypovídá mnohé o seriálu, jež je odkloněn od realistických tendencí.

#### **6. 10. 4. STYL**

Styl jednotlivých analyzovaných seriálů se dá považovat za velmi jednotný, i když samozřejmě můžeme identifikovat některá díla, která se pomocí formálních prostředků snaží nějak výrazněji odlišit od zavedených postupů. Velmi patrné je to u seriálu *Poslední sezona*, který se pokouší vlastnosti dravého a rychlého sportu převést i do formálního zpracování – používá rychlé švenky k předělům jednotlivých scén, hokejové zápasy snímá na jednu stranu v konvencích sportovních přenosů, ale přidává jim na dramatičnosti v rámci detailů jednotlivých sportovců. *Hraběnky* jsou pak naprostým protikladem, časté velmi pomalé záběry nás dovádí k definici seriálu jakožto oslavy přírody. Důraz, který je zde kladen na obrazové snímání přírody je značný, stejně jako se pomalé záběry pokouší navozovat autentickou atmosféru vesnického života. Formální zpracování *Hraběnek* je velmi specifické a využívá mnoho postupů, jež nejsou pro televizní tvorbu zcela typické (nejen zmiňované dlouhé záběry, ale rovněž i roztřesená kamera a až dokumentární snímání rozhovorů v interiérech). Seriálu *Poste restante* se přirozeně od realistického zobrazení odklání prací s mnoha vizuálními triky (postava ducha Kercla).

#### **6. 10. 5. NARATIV A TÉMA**

Narativní schéma všech analyzovaných seriálů se dá pokládat za velmi

jednotné. Děj se odvíjí kontinuálně v rámci daného počtu epizod.<sup>121</sup> Prvky sériového formátu mírně vykazují jen *Proč bychom se netopili* a *Vyprávěj*, kde jsou jednotlivé díly poměrně sevřené a příběh je budován epizodicky, u *Vyprávěj* je na rozdíl od druhého zmiňovaného, patrná dominantní narativní otázka/hádanka, stanovená již v první epizodě – tedy, co vše předcházelo svatbě Jana Dvořáka a Lucie Francové. Tento seriál je zároveň jediný, který v rámci českých poměrů pracuje inovativním způsobem ve výstavbě narativu. Hned v počátku vyzrazuje konec celého seriálu a je postaven na vypravěčské autoritě, jejíž vzpomínky „utvářejí“ děj celého seriálu. S postavou vypravěče se sice setkáváme i v *Proč bychom se netopili* a ve *Zdivočelé zemi III*, je ale patrné, že u těchto seriálů měla na takový postup zásadní vliv skutečnost, že oba vznikly na základě knižní předlohy.

Téma, které je společné skoro pro všechny analyzované seriály již bylo naznačeno: dysfunkčnost rodinných vztahů. Podrobněji jsme si tento jev probrali u *Dobré čtvrti I i II*, *Poslední sezony*, *Hraběnek*, *Zdivočelé země III*, *Vyprávěj*, *Cukrárny* i *Poste restante*. Ať už se v rodině řešili konflikty mezi rodiči a dítětem nebo to byli sami rodiče, kdo prožíval krizi, zobrazení harmonického rodinného zázemí s funkčními vztahy v analyzovaných seriálech zcela chybí. Zmiňovaným protipólem je seriál *Proč bychom se netopili*, který udává možnost konfrontace jen na úrovni jedné generace a i když jsou dvojice na konci příběhu již z poloviny sezdány, závažné konflikty mezi sebou rozhodně neřeší. Smetana ve své knize tvrdí, že naši diváci dávají přednost tomu, aby příběh seriálu nebyl jen čistě fantaskní, vykonstruovaný, ale aby jistým či přijatelným způsobem odpovídal realitě.<sup>122</sup> To souvisí i se ztotožňováním diváků s postavami, jež už jsme zmiňovali a dovádí nás k další Smetanově hypotéze: „Hned od prvních příběhů Rodiny Bláhovy a posléze Tří chlapů v chalupě jejich autoři, včetně Jaroslava Dietla, věnovali pozornost starostem obyčejných lidí.“<sup>123</sup> I když bychom jako výjimky mohli považovat Jana Krola,

121Počet dílů se nejčastěji pohybuje kolem průměrných třinácti – viz. Tabulka č. 2 Netradiční je malý počet epizod *Poste restante* (7 dílů) a naopak nejvyšší u *Vyprávěj* (42 dílů).

122SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000. s. 104

123Tamtéž, s. 126

hokejovou „hvězdu“ a Antonína Maděru, bývalého letce Royal Air Force, v jejich seriálech nechybí rozsáhlá škála „obyčejných“ lidí. U *Poslední sezony* je přímo patrný tvůrčí záměr, zařadit do seriálu co největší možný počet dalších postav v co nejširším možném sociálním ukotvení (viz. kapitola 6. 2. *Poslední sezona*).

Další nosné téma, jež spojuje analyzované seriály, se dá shrnout jednoduše jako aktualizace syžetu, která se odvíjí od zařazení motivů typických pro dobu, v níž byl napsán scénář. Mnoho témat je dobově podmíněných a snaží se zpracovávat současná témata – drogová závislost, život ve squattu (*Dobrá čtvrť I,II*), korupce, závislost na sázení, nekončící boj o vrácení majetku v restituci, promiskuita, fanatismus fandění, vydírání, graffiti (*Poslední sezona*), problematika soukromých zemědělství, úplatkářství (*Hraběnky*) revitalizování podniku k jeho prosperitě (*Cukrárna*), východní mafie (*Dobrá čtvrť II*, *Hraběnky*, *Poslední sezona*) ale také konformita lidí středního věku (*Proč bychom se netopili*). Témata zobrazovaná v ostatních analyzovaných seriálech nejsou tak pevně spjata jen se současností, ale přesto zůstávají aktuální – například touha nemanželského dítěte poznat svého biologického otce (*Poste restante*), vyrovnání se s náhlou tragickou smrtí blízkého člověka (*Dobrá čtvrť II*, *Hraběnky*). *Zdivočelá země III* a *Vyprávěj* z vlastní podstaty čerpají témata ze svého dějinného ukotvení. Tvůrci *Vyprávěj* již dopředu upozorňovali, že se nebude jednat o historickou rekonstrukci, ale o „moderní retro koncept“<sup>124</sup>, který se s lehkou nadsázkou a odstupem snaží zachytit atmosféru života pohledem běžné rodiny, která nebyla vystavena každodennímu přímému střetu s režimem. Přesně opačná charakterizace by byla adekvátní pro *Zdivočelou zemi*, která je v jistém ohledu historickou rekonstrukcí, jež se bez nadsázky a bez odstupu snaží zachytit atmosféru života pohledem ne zcela běžné rodiny (spíše celého kolektivu), který je vystaven každodennímu přímému střetu s režimem. Je vhodné zmínit, že pohled do minulosti je po roce 1989 spojen pouze s produkcí České televize.<sup>125</sup>

---

124 *Tvůrci*. [online] Česká televize [citováno 3. 4. 2011]. Dostupné z WWW:

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10266819072-vypravej/o-serialu/tvurci/>>.

125 „Porevoluční seriály podporovaly vcelku idylické zobrazování období první republiky (Bylo nás pět, Četnické humoresky, Hříšní lidé města brněnského), jednalo se především o laskavé zachycení

Většina analyzovaných seriálů i přes četnost zobrazovaných konfliktů a peripetií, dochází ke kýženému happy endu, jak tvrdí Smetana: „Je to osudová nutnost, že hrdina seriálu boj vždycky vyhraje – Happy end je v těchto dílech téměř zákonem. Asi jako v pohádce, která ukazuje svět, v němž dobro nakonec zvítězí. Ne nadarmo se seriálu říká moderní pohádka pro dospělé (...). Seriál divákovi umožňuje prožít iluzi – aspoň na chvíli – že i on je mezi těmi, co zvítězili, ať už je jeho momentální soukromý osud jakýkoli (...) Tím vším seriál naplňuje divákovu touhu po rozptýlení i úniku, neboť to mu brání myslet na sebe.“<sup>126</sup> Happy endu se dočkáváme jak v *Dobré čtvrti* (I a II), kde se všichni dočkají znovunastolení rovnováhy do svých životů. Stejně tak v *Poslední sezóně* i v *Hraběnkách*, kde přes všechna úskalí, hlavní hrdinové dochází k vyrovnání se s osudem a nastolení nového, nekonfliktního života. Podobná situace se odehrává i v *Cukrárně*, kde se hlavní hrdince podaří vzkřísit svůj podnik a zároveň přes veškeré peripetie urovnat rodinné vztahy. Pan Kercl v seriálu *Poste restante* splní v závěru všechny své závazky ke světu a může z něj pokojně odejít, stejně jako jeho sparing partner, kterému se podaří definitivně se osamostatnit a nalézt lásku. V seriálu *Vyprávěj* je situace jiná, díky tomu, že počítá s dalšími navazujícími díly, poslední natočená epizoda tak končí dokonce cliffhangerem, který nechává diváky v napětí, jak se dál bude vyvíjet vztah

---

let. Výrazně byla zredukována 2. světová válka coby seriálové období. (Prima sezóna, Tři králové). Nebylo natočeno mnoho seriálů, které by zachycovaly období komunistického režimu – po revoluci Zdivočelá země, Černí baroni (11dílná adaptace populárního románu Miloslava Švandrlíka o životě vojáků PTP (Pomocných technických praporů) na počátku 50. let. I když lidé, kteří těmito prapory prošli, kritizují román od jeho vydání za neetické zlehčování tíživé situace tehdejších vojáků, vznikl v polistopadovém období film (1992) i seriál. Samotnou dobu normalizace zachycují čtyřdílné Přítelkyně z domu smutku a Konec velký prázdnin (ukazoval životní osudy emigrantů v Rakousku po útěku z Československa.” Citace z: BEDNAŘÍK, Petr, REIFOVÁ, Irena. Obsahové proměny českého televizního seriálu v letech 1989 – 2009. In: JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbara, KOLLMANNOVÁ, Denisa (eds.). *Média dvacet let poté*. Praha: Portál, s. r. o., 2009

*Článek byl napsán nejspíše ještě před vznikem seriálu Vyprávěj, protože se autoři zmiňují o zvláštnosti, že seriáloví tvůrci doposud nevyvinuli větší aktivitu ohledně zachycení každodenního života v Československu 70. a 80. let, což vnímají jako výrazný protiklad ve srovnání s českou kinematografií. (V polistopadové éře vznikly divácky úspěšné filmy o období normalizace, např. Díky za každé nové ráno, Báječná léta pod psa, Pupendo). Právě z oblíbenosti tohoto laskavého a humorného pohlížení na období normalizace, z velké části čerpá seriál Vyprávěj.*

126SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000. s. 126



Evy a Karla, který je vážně narušen odhalenou Karlovou nevěrou, Eva odjíždí na Slovensko a Honzíkův vypravěčský voiceover konstatuje, že plánovaných čtrnáct dní prázdnin se zde nakonec nečekaně protáhlo. Jaroslav Dietl tvrdil, že takový postup je přímo žádoucí: „Divák se musí o hrdinu bát. K tomu má autor seriálu jedinečný prostředek – přestávky mezi jednotlivými díly, ty nucené pauzy, které při správném využití násobí napětí a očekávání. Řekl bych, že tajemství seriálu spočívá v umění zaplnit dobře nejen vysílací čas, ale i pauzy mezi ním.”<sup>127</sup> V mírném napětí tak nechává diváky i *Zdivočelá země III*, u níž je také počítáno s další řadou.

---

<sup>127</sup>SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000. s. 101

## 7. KLASICKÝ ČESKÝ SERIÁL !?

Z minulé kapitoly vzešly jasně najevo některé stěžejní společné atributy analyzovaných děl. Co nás však zajímá dále je potvrzení hypotézy, zda dohromady tato díla vytváří nějakou specifickou žánrovou kategorii. Kdybychom chtěli nalézt oporu v některé ze zmiňovaných žánrových kategorií (viz. kapitola 4. *Žánrové taxonomie*), nejbližše analyzovaným seriálům odpovídá subžánr *Rodinné drama*, definovaný v rámci žánru soap opery Marshalllem a Werndly. Připomeneme si jejich definici: “V centru rodinných dramát je domov, komunita nebo pracoviště. Co je stěžejní je jejich zaměření na mezilidské vztahy (mezi členy rodiny, mezi milenci, mezi skupinou přátel)”<sup>128</sup> Jediným rozdílem, který se dle nich dá vnímat mezi definicí domácího dramatu a soap opery je “nekonečnost” mýdlového formátu a jeho reflexe *každodenního* života (v rámci rodin, sousedství atd.). Do takové definice bychom samozřejmě většinu analyzovaných seriálů mohli s klidným badatelským srdcem vtěsnat. Již v úvodu jsme si však řekli, že zpětné přiřazování žánrů k dílům, které od začátku nevznikaly na jejich základě, nebude hlavní devizou této práce. A nyní se takovému přístupu chceme stranit především proto, že je patrné, kolika specifických atributů je současná primetimeová seriálová tvorba České televize nositelem.

Pokud nahlédneme do minulosti tvorby České televize, můžeme si všimnout, že již první seriál *Rodina Bláhova*, byl seriálem rodinným, což bylo přiznáno hned v jeho názvu, podobně tomu bylo u seriálu *Eliška a její rod* nebo *Nejmladší z rodu Hamrů*. *Sňatky z rozumu* nebo *F. L. Věk* byly dokonce „kronikou celého rodu“,<sup>129</sup> stejně jako *Cirkus Humberto* nebo *Synové a dcery Jakuba skláře*. I z historie je patrné, že seriály, jejichž základním středobodem je rodina, jsou nejrozšířenější. „Je to logické – city, vztahy, vášně blízkých lidí v rodině, lásky a nenávisti manželů,

---

<sup>128</sup>MARSHALL, Jill – WERNDLY, Angela. *The Language of Television*. London: Routledge 2002, s. 45

<sup>129</sup>SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000., s. 118

přitahují diváky nejvíce, možná proto, že nejlépe nastavují zrcadlo, fungují jako vzpomínky, sny, iluze nebo jen jako odreagování od toho, co sami prožili a prožívají. Velmi funkční je, že divákům rodinné příběhy umožňují intenzivněji se ztotožnit s postavami a promítat do osudů hrdinů své vlastní city a představy.<sup>130</sup> Můžeme se tedy shodnout, že jedním ze základních atributů a centrálních bodů tvorby České televize je a byla – rodina.

Zároveň již za normalizace Československá televize zachycovala značně široké spektrum různých zaměstnání. Kdy největší úspěšnost na celém světě mají seriály z lékařského prostředí, ve výzkumech veřejného mínění stabilně vychází lékař jako profese, které si lidé váží nejvíce.<sup>131</sup> Stabilní oblibu u scenáristů mají také učitelé/učitelky, protože se jedná o profesi, s níž má každý divák v různých fázích života svoji osobní zkušenost. Škála profesního zázemí je ale v historii české tvorby ještě rozsáhlejší (*Inženýrská odysea, Žena za pultem, Muž na radnici, Okres na Severu, Synové a dcery Jakuba skláře*). Ve Smetanově knize se můžeme dočíst, že nejúspěšnější díla těžila právě ze spojení zmiňovaného rodinného prostředí s prostředím profesním. Zároveň nesmíme opomínat již dlouhodobou úspěšnost kriminálních a detektivních sérií/seriálů, které patří v české tvorbě mezi velmi frekventované žánry.

Bednařík s Reifovou ve svém článku napsali, že mezi hlavní změny v polistopadové seriálové tvorbě patří zaměřování tvůrců na témata současnosti, což jsme si v analýzách ověřili. Pro současnou českou tvorbu je signifikantní zájem o společenské dění (který má být zároveň nástrojem k zaujetí diváka a navázání kontaktů s ním), rovněž je to i realistické pojetí (z analyzovaných seriálů se tomu

---

130 Tamtéž.

131 Tento trend přetrval i do současnosti, v roce 2008 všechny celoplošné televize (ČT, Nova, Prima) vysílaly své původní seriály z lékařského prostředí (Nemocnice na kraji města – Nové osudy, Ordinance v Růžové zahradě, Velmi křehké vztahy) BEDNAŘÍK, Petr – REIFOVÁ, Irena. Obsahové proměny českého televizního seriálu v letech 1989 – 2009. In: JIRÁK, Jan KÖPPLOVÁ, Barbara – KOLLMANNOVÁ, Denisa (eds.). *Média dvacet let poté*. Praha: Portál, s. r. o., 2009.

vymyká pouze *Poste restante*). A můžeme tvrdit, že ve většině seriálů je jádrem rodinný příběh, jež nenesé atributy neobvyklosti nebo extravagantnosti. Důležité je poznamenat, že ono rodinné jádro je ve většině případů hlavním kontextem děje celého seriálu (*Vyprávěj*) a v konkrétních dílech může z tohoto jádra vyzdvihovat jednu hlavní postavu (*Poslední sezona*, *Zdivočelá země III*, *Hraběnky*), celou generaci (*Dobrá čtvrť I, II*), zasazovat je do profesního prostředí (*Cukrárna*), sledovat jedince, který jádro opustil a střetává se s fantaskním světem, jež dopomůže jeho osamostatnění (*Poste restante*) nebo pojednávat o kvazi rodinném kolektivu přátel (*Proč bychom se netopili*).

Na počátku této práce byla stanovena hypotéza, zda je možné mezi zvolenými pořady najít dostatečně silné vazby a podobnosti, abychom o nich mohli uvažovat jako o specifické žánrové kategorii. Je patrné, že ano. V žánrových taxonomiích jsme mohli vypořádat, že mnoho teoretiků považuje drama za nejrozsáhlejší/nejdůležitější televizní žánr (a ne jen televizní). Dle Bergera je pojícím prvkem dramatických pořadů skutečnost, že jsou všechny narativními fikcemi, ve kterých se řeší konflikt vážné nebo komické povahy. Takto široká definice nám dovoluje konstatovat, že analyzovaná díla se dají žánrově specifikovat jako dramata, každé z nich však tento základ konkrétněji rozvíjí, ať už v rámci stanoveného subžánru rodinného dramatu (*Dobrá čtvrť*), které obohacuje větším množstvím komických situací (*Vyprávěj*, *Proč bychom se netopili*), nadpřirozenými jevy (*Poste restante*) nebo reflexí historických událostí (*Zdivočelá země*). Ostatně když se vrátíme k definici quality TV a tvorby HBO, bylo řečeno, že například mnoho jejích televizních dramát je soap operami z hlediska narativní struktury, která je totožná, ale vymezují se proti tomuto žánru svou ne-melodramatičností, spojují soap operu s jinými žánry nebo přímo uměleckými směry (vytváří nový žánr kombinováním starých). Zdráhám se tvrdit, že tvorba České televize by měla být označována jako quality TV, především proto, že by ve srovnání se zahraničními díly, takto v minulosti označenými, bohužel neobstála a rovněž proto, že nespĺňuje většinu daných vlastností.

Neporušuje pravidla tradiční/ustanovené televizní tvorby, protože je víceméně sama v českém kontextu utvořila a drží se tak svých zavedených forem. Není zaměřena na blue-chip publikum, ale spíše se snaží zaujmout co nejširší škálu diváků. A ač reflektuje mnoho současných problémů, nestaví se k nim kriticky. Tvorba České televize však disponuje jedním z Thompsonem<sup>132</sup> zmiňovaných atributů, který se dá vnímat v kontextu zahraniční tvorby specificky, především proto, že v rámci tvorby České televize není výjimkou. Tím specifikem je skutečnost, že již od počátků českého seriálu se na jeho tvorbě podílí (ne výhradně) přední umělci – režiséři, herci i autoři a není výjimkou, že seriály natáčí režiséři rekrutovaní z filmového průmyslu (v rámci našich analýz – Hynek Bočan, Jaroslav Brabec, Petr Nikolaev).<sup>133</sup> A již od počátků je český seriál definován také tím, že obsazuje populární (filmové) herce. Takový jev není pro zahraniční tvorbu zcela typický, seriály většinou formovaly nové hvězdy filmových pláten a nedělo se tomu naopak.<sup>134</sup> My však autorský přístup a začleňování populárních herců můžeme považovat za další podobnost, která pojí analyzované pořady a činí z nich specifickou žánrovou kategorií.

Hypotéza, stanovená na začátku této práce si pokládala ještě další otázku, zda je možné k této kategorii přiřadit pojem „klasický český seriál“, objevující se v žurnalistickém diskurzu. Tato práce rozhodně nedošla k tomu, že by se soubor analyzovaných seriálů dal takto označit. Heuristické snažení, tedy sledování výskytu pojmu „klasický český seriál“ a děl, se kterými je spojován, mě přivedlo k následující dedukci: Český, potažmo československý seriál má velmi dlouhou tradici, a protože po mnoho let byla Česká televize jedinou institucí, věnující se původní

---

132 THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum, 1996. s. 12- 16

133 Čímž bychom však mohli otevřít problematiku, která se týká prosazování režisérské postavy u seriálů. Zatímco v zahraničí se na scénářích i režii seriálů podílejí desítky lidí, v České republice je to výjimkou. I televizní seriál se zde považuje za autorský počín, o to však hůře někdy Česká televize začne tvořit žánrovou televizi. “Silná nostalgie po zlatých časech dala vzniknout většinovému názoru, ve kterém je vše “ne-autorské” považováno za neplnohodnotné a odsouzené k přežívání na peřině” (již jednou použitá citace Jana Křipače)

134 Právě s konceptem quality TV se dá ale zaznamenat přísun filmových režisérů a hereckých hvězd do seriálové tvorby. Jeden z mnoha příkladů – v minulém roce HBO začala vysílat seriál *Impérium – Mafie v Atlantic city*, na jehož režii se podílel Martin Scorsese a hlavní roli ztvárnil Steve Buscemi.

seriálové tvorbě, byla to ona, kdo ustanovoval českou původní podobu tohoto formátu. Do osmdesátých let sledovanost seriálů (především z pera Jaroslava Dietla), neklesala pod průměrných osm milionů diváků, což nás automaticky, při pohledu na uvedená čísla sledovanosti dnešních seriálů, přivádí k faktu nesrovnatelné divácké základny. Podoba těchto seriálů v podstatě od počátku sama utvářela základní definici, co vůbec seriálový formát znamená v kontextu české televizní tvorby a v průběhu let k němu přiřazovala další a další díla, která nijak nenarušovala stanovená formální pravidla a proto i dále utvrzovala svou specifickou podobu a zásadním způsobem ustanovila celkové vnímání české/československé tvorby. Právě proto jim může příslušet označení „klasický český seriál“, jedná se o díla, která byla na obrazovkách mnohokrát recyklována. Pokud bychom chtěli přiřazovat pojem „klasický český seriál“ k dnešní tvorbě, znamená to, že bychom její definici chtěli postavit pouze a jen na podobnosti s díly minulými. A jak jsme si mohli všimnout, současná tvorba má s tou minulou mnoho společného (rodinné jádro, profesní prostředí, happy end, realističnost, využívání populárních herců, ale také rigidní délku epizod 45 – 60 minut), což nás přivádí k definitivnímu konstatování, že Česká televize za dobu své původní seriálové dramatické tvorby, vytvořila specifickou žánrovou kategorii. Avšak vzpírám se tomu, aby se pro tuto kategorii využívalo pojmenování „klasický český seriál“, protože není adekvátní, zvláště kdybych takto měla definovat výše analyzované současné seriály, které více či méně pracují s mnoha aktualizacemi a jsou inovativní, čímž se vymezují proti označení „klasický“. U určení východiska nám v tuto chvíli může pomoci právě kapitola, ve které jsme se věnovali termínu Quality TV (viz. kapitola 4. 3. *Termín Quality TV*) a která jasně nastínila, že není neobvyklé, aby se konkrétní televizní stanice stala nositelem a tvůrcem konkrétní žánrové kategorie, kde ani tak nejde o to určit, zda se jedná o rodinná dramata, soap opery atd., ale uvědomit si, že vznik díla v kontextu dané televize je nositelem očekávání. A přesně takový případ nastal v případě České televize. Proto bych preferovala, kdyby byly současné seriály definovány právě televizní institucí, v rámci níž vznikly, než aby se jim přisuzovalo označení „klasický

český seriál.“

## 8. ZÁVĚR

Předkládaná práce již ve svém názvu definovala snahu žánrově specifikovat současnou seriálovou primetimeovou tvorbu České televize. Na vystavěných teoretických základech se zaměřila na analýzu konkrétních děl, vytvořených v rámci instituce České televize v letech 2005 – 2010. Výchozím bodem pro téma práce byla konkrétní díla, která nejsou klasifikovatelná tradičními žánrovými kategoriemi. V teoretické části bylo přiblíženo několik modelů žánrových taxonomií a zároveň zohledněna problematika žánru v prostředí české tvorby. Za pomoci zvolených metodologických přístupů (především teoretika Nicka Laceyho, ale také Gary. R. Edgertona a Briana Rose) pak byla analyzována vybraná díla České televize.

Cílem práce bylo zodpovězení otázky, zda lze mezi jednotlivými analyzovanými pořady najít dostatečně silné vazby a podobnosti, abychom o nich mohli uvažovat jako o specifické žánrové kategorii. A pokud ano, jestli je možné k nim přiřadit pojem „klasický český seriál“, objevující se v žurnalistickém diskurzu.

Práce jednoznačně došla k poznatku, že se o analyzovaném souboru dá hovořit jako o specifické žánrové kategorii, jejíž základ je v žánru dramatu. Pojícím prvkem dramatických pořadů je skutečnost, že jsou všechny narativními fikcemi, ve kterých se řeší konflikt vážné nebo komické povahy. V žánrových taxonomiích by analyzované seriály mohly být nejlépe definovány subžánrem rodinného dramatu. “V centru rodinných dramát je domov, komunita nebo pracoviště. Co je stěžejní je jejich zaměření na mezilidské vztahy (mezi členy rodiny, mezi milenci, mezi skupinou přátel)”<sup>135</sup> Pro soubor analyzovaných seriálů je typická přítomnost rodinného nebo kvazi rodinného kolektivu, zaměřování se na reflexi současných témat, realistické pojetí, které nenese atributy neobvyklosti nebo extravagance, rigidní délka epizod a především

---

<sup>135</sup>MARSHALL, Jill – WERNDLY, Angela . *The Language of Television*. London: Routledge 2002, s. 45



adekvátní škála postav, jež může vzbudit sympatie v co nejširším diváckém okruhu. Taková jsou základní společná specifika analyzovaných seriálů, každý z nich je dále konkrétněji definován svým usazením do prostředí/prostoru a času, ale také základním zvoleným tématem (problémy teenagerů, kariérismus, soukromé zemědělství, obraz historie, vodáctví, záchrana podniku, ...). Zmiňované rodinné jádro je ve většině případů hlavním kontextem děje celého seriálu (*Vyprávěj*) a v konkrétních dílech může z tohoto jádra vyzdvihovat jednu hlavní postavu (*Poslední sezona*, *Zdivočelá země III*, *Hraběnky*), celou generaci (*Dobrá čtvrť I, II*), zasazovat jej do profesního prostředí (*Cukrárna*), sledovat jedince, který jádro opustil a střetává se s fantaskním světem, jež dopomůže jeho osamostatnění (*Poste restante*) nebo pojednávat o kvazi rodinném kolektivu přátel (*Proč bychom se netopili*).

Stanovená hypotéza, zda k tomuto analyzovanému souboru seriálů můžeme přiřadit pojem „klasický český seriál“, vedla k zásadnímu uvědomění, že Česká televize za dobu své tvorby (tedy ne jen v rámci analyzovaného souboru) vytvořila specifickou žánrovou kategorii. A jejím konkrétním dílům náleží označení „klasický český seriál“, už jen díky tomu, kolikrát byla recyklována na obrazovkách veřejnoprávních i komerčních stanic. Pokud bychom chtěli přiřazovat pojem „klasický český seriál“ k analyzovanému souboru děl, nebylo by to zcela adekvátní už jen z důvodu vágnosti tohoto termínu. V teoretické části této práce bylo konstatováno, že není neobvyklé, aby se konkrétní televizní stanice stala nositelem a tvůrcem konkrétní žánrové kategorie, kde ani tak nejde o to, určit zda se jedná o rodinná dramata, soap opery atd., ale uvědomit si, že vznik díla v kontextu dané televize je pro něj definujícím. Proto bychom neměli potřebovat žurnalistická označení typu „klasický český seriál“, ale uvědomit si, že nastíněná specifická podoba seriálového dramatu je formována a definována již základní skutečností, že vznikl v produkci České televize.

# SEZNAM PRAMENŮ, LITERATURY A INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

## PRAMENY

Dobrá čtvrt' (2005) – 11 epizod

Poslední sezona (2006) – 10 epizod

Hraběnky (2007) – 17 epizod

Dobrá čtvrt' II (2008) – 11 epizod

Zdivočelá země III (2008) – 12 epizod

Proč bychom se netopili (2009) – 10 epizod

Vyprávěj (2009) – 42 epizod

Cukrárna (2010) – 13 epizod

Poste restante (2010) – 7 epizod

## LITERATURA

ANG, Ien. *Watching Dallas: Television and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen, 1985. ISBN 0-416-41640-3.

AUSTER, Al. HBO`s approach to generic transformation. In. EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (eds.) *Thinking Outside the Box - A Contemporary Television Genre Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. s. 226 – 245. ISBN-13: 978-0-8131-2365-3.

BASLAROVÁ, Iva. Pro samé slzy uvidět. „Feminní“ televizní žánr soap opera a jeho publikum v procesu uvědomování si genderových identifikací. *Illuminace* 20, 2008, č. 4, s. 65. ISSN 0862-397X.

BEDNAŘÍK, Petr – REIFOVÁ, Irena. Televizní seriál – záhada popkulturního sebevědomí. *Mediální studia*, 2008, roč. 3, č. 1, s. 72–80. ISSN 1801-9978.

BEDNAŘÍK, Petr – REIFOVÁ, Irena. Obsahové proměny českého televizního seriálu v letech 1989 – 2009. In: JIRÁK, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara – KOLLMANNOVÁ, Denisa (eds.). *Média dvacet let poté*. Praha: Portál, s. r. o., 2009. ISBN 978-80-7367-446-5.

BEDNAŘÍK, Petr – DOMINIK, Šimon. “Nemocnice na kraji města” na začátku 21. století – dva pokusy o pokračování úspěšného televizního seriálu. IN: JIRÁK, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara – KOLLMANNOVÁ, Denisa (eds.). *Média dvacet let poté*. Praha: Portál, s. r. o., 2009 ISBN 978-80-7367-446-5

BERGER, Arthur A. *Popular Culture Genres*. London: Sage 1992, ISBN: 0-803-94726-7

CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2001. ISBN 0-85170-849-8.

EDGERTON, Gary R. – ROSE, Brian G. (eds.) *Thinking Outside the Box - A Contemporary Television Genre Reader*. Lexington: The University Press of

Kentucky, 2005. ISBN-13: 978-0-8131-2365-3.

ELLIS, John. *Visible Fiction*. New York: Routledge, 1982. ISBN 0-415-07513-0.

FEUER, Jane. HBO and the Concept of Quality TV. In. McCABE, Janet – AKASS, Kim. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris&CoLtd, 2007. s. 145 – 157. ISBN 978 1 84511 510 4.

FISKE, John. *Television culture*. London, New York: Routledge, 2003. ISBN 0-415-03934-7.

KAMINSKY, Stuart. M. – MAHAN, Jeffrey. H. *American Television Genres*. Chicago: Nelson-Hall 1985, ISBN: 0-882-29828-3.

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

KORDA, Jakub. Comeback (nedotažený návrat ke klasice). *Cinepur* 16, 2008, č. 60, s. 40. ISSN 1213-516X.

KORDA, Jakub. Nový televizní seriál / Od triumfu k soumraku. *Cinepur* 17, 2010, č. 69, s. 002. ISSN 1213-516X.

KORDA, Jakub. Televizní žánry. *Cinepur* 14, 2005, č. 39, s. 21–23. ISSN 1213-516X.

KŘIPACĚ, Jan. Pokus o zločin – Český žánrový film 90. let. *Cinepur* 12, 2003, č. 30, s. 24 – 26. ISSN 1213-516X.

LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd 2000. ISBN 0-333-65871-X.

MARSHALL, Jill – WERNDLY, Angela. *The Language of Television*. London: Routledge 2002. ISBN 0-415-28794.

McCABE, Janet, AKASS, Kim. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris&CoLtd, 2007. ISBN 978 1 84511 510 4.

MELTZER, Albert. *Anarchismus : argumenty pro a proti*. Praha : Anarchistický nakladatelský kolektiv, 2002. ISBN 80-239-2185-1.

MOC, Jiří. *Seriály od A do Z*. 1. vyd. Praha: Edice České Televize, 2009. 292 s. ISBN 978-80-7404-036-8

MONACO, James. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2006, s. 495. ISBN 80-00-01410-6

PITTERMAN, Jiří – SATURKOVÁ, Jitka – ŠNÁBL, Vít. *(Prvních) 10 let České televize*. Praha: Česká televize, 2002. ISBN 80-85005-37-9.

ROSE, Brian (ed.). *TV Genres*. Westport: Greenwood Press, 1985. ISBN: 0-313-23724-7

SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000. ISBN 80-85866-60-9

THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum, 1996. ISBN 0-815-60504-8

VOTRUBOVÁ, Eva. *Český sitcom – Rodina jako zdroj zábavy*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UPOL. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009

## **PRIMÁRNÍ INTERNETOVÉ ZDROJE**

BOBIŇSKI, Filip. *Vyprávěj, jak Španělé ukradli seriál Američanům* [online] Digi zone [citováno 29. 4. 2011]. Dostupné z WWW:  
<<http://bobinski.blog.digizone.cz/2009/08/12/ahoj-vsichni/#comments>>

*Co ČT nabídla – analýzy* [online] Česká televize [citováno 13. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/divacky-ohlas-a-statistiky-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>>

GRÁFOVÁ, Jitka. 2007. *Zdivočelá země 3: Antikomunistický western končí* [online]. Aktuálně.cz [citováno 2. 4. 2011]. Dostupné z WWW:  
<<http://aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=469432>>.

*Kodex ČT* [online]. Česká televize [citováno 2. 5. 2011]. Dostupné z WWW:  
<<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/kodex-ct/preambule-a-vyklad-pojmu/>>

*Konečné výsledky* [online]. Televizní ceny Elsa [citováno 2. 5. 2011]. Dostupné z  
WWW: <<http://www.televizniceny.cz/vysledky09.php>>

KRAFL, Martin. 2007. *Tisková zpráva: Seriál Poslední sezona zaujal pozoruhodný  
okruh diváků* [online]. Česká média [citováno 13. 5. 2011] Dostupné z WWW:  
<[http://archive.ceskamedia.cz/article.html?id=185154\\_tz\\_M&qqqq=vacul%EDk](http://archive.ceskamedia.cz/article.html?id=185154_tz_M&qqqq=vacul%EDk)>

MEIXNEROVÁ, Marie. *Žánr v televizním médiu*. [online] 25Fps [29. 3. 2011.]  
Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2010/zanr-v-televiznim-mediu/>>

POTŮČEK, Jan. 2004. *Fenomén: český seriál* [online]. Blogspot [citováno 2. 2.  
2011]. Dostupné z WWW: <<http://potucek.blogspot.com/2004/09/fenomn-esk-seril.html>>. (článek vyšel rovněž v časopisu Reflex, č. 38, 16. 9. 2004)

ŠTICHA, Ladislav. 2008. *Tisková zpráva: 1 317 000 diváků závěrečného dílu Dobré  
čtvrti II a rekordní sledovanost Reportérů ČT* [online]. Česká média [citováno 13. 5.  
2011]. Dostupné z WWW: <[http://archive.ceskamedia.cz/article.html?id=242537\\_tz\\_M&qqqq=sledovalo](http://archive.ceskamedia.cz/article.html?id=242537_tz_M&qqqq=sledovalo)>

*Týtý* [online]. Televize.cz [citováno 2. 5. 2011]. Dostupné z WWW:  
<<http://www.televize.cz/tyty/2010>>

## SEKUNDÁRNÍ INTERNETOVÉ ZDROJE

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10195164142-vypravej/>>

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1099796069-dobra-ctvrt/>>

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10076284124-dobra-ctvrt-ii/>>

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1176063691-posledni-sezona/>>

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10076692255-hrabenky/206512120150017-louky-naproti/>>

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1120798281-zdivocela-zeme-iii/206512120270012/>>

<[http://www.ceskatelevize.cz/program/detail.php?nzv=Pro  
%E8+bychom+se+netopili](http://www.ceskatelevize.cz/program/detail.php?nzv=Pro%E8+bychom+se+netopili)>

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10198192228-cukrarna/>>

<[http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123513466-poste-restante/?  
nzv=Poste+restante](http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123513466-poste-restante/?nzv=Poste+restante)>

<<http://ceskeserialy.juk.cz/>>

<<http://texty.kompletne.cz/index.php?page=text&id=1107>>

<<http://tviv.org/Dramedy>>



## CITOVANÁ SERIÁLOVÁ, SÉRIOVÁ A FILMOVÁ TVORBA

Ať žijí rytíři (2010)

Bazén (2005)

Báječná léta pod psa (1997)

Byl jednou jeden dům (1974)

Cirkus Humberto (1988)

Comeback (2008)

Černá sanitka (2008)

Četnické humoresky (1997)

Četnické humoresky III (2007)

Detektiv Martin Tomsa (1992)

Dokonalý svět (2010)

Doktor z vejminku (1982)

Ďáblova lest (2009)

Díky za každé nové ráno (1994)

Duch (1990)

Eden (2005)

Eliška a její rod (1966)

F. L. Věk (1970)

Horákovi (2006)

Hospoda (1997)

Impérium - Mafie v Atlantic City (2010)

Inženýrská odysea (1979)

Krev zmizelého (2007)

Kriminálka Anděl (2008)

Kriminálka Staré Město (2010)

Letiště (2006)

Maharal (2006)

Maharal - Tajemství talismanu (2006)  
Místo nahoře (2002)  
Místo v životě (2006)  
Místo v životě II (2008)  
Muž na radnici (1976)  
Náves (2005)  
Nejmladší z rodu Hamrů (1975)  
Nemocnice na kraji města (1977)  
Nemocnice na kraji města - Nové osudy (2008)  
Nováci (1995)  
Okres na severu (1981)  
Okresní přebor (2010)  
On je žena (2005)  
Ordinace v růžové zahradě (2006)  
Ošklivka Katka (2008)  
Pojišťovna štěstí (2004)  
Policajti z předměstí (1999)  
Prima sezóna (1994)  
Přešlapy (2009)  
Příkopy (2007)  
Pupendo (2003)  
Randall a Hopkirk (1969)  
Redakce (2004)  
Rodina Bláhova (1959)  
Rodinná pouta (2004)  
Sňatky z rozumu (1968)  
Soukromé pasti (2008)  
Strážce duší (2007)  
Světla pasáže (2007)

Synové a dcery Jakuba skláře (1985)

Ulice (2005)

Velmi křehké vztahy (2007)

Vlna (2008)

Zdivočelá země I (1997)

## ANOTACE

**Příjmení a jméno autora:** Bc. Eva Votrubová

**Název katedry a fakulty:** Katedra divadelních, filmových a mediálních studií,  
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

**Název diplomové práce:** Žánrová specifika současné seriálové primetimeové tvorby České televize

**Vedoucí diplomové práce:** Mgr. Jakub Korda

**Počet znaků:** 198 444

**Počet příloh:** 0

**Počet titulů použité literatury:** 29

**Klíčová slova:** televize, televizní žánry, český seriál, Česká televize

**Anotace:** Diplomová práce s názvem *Žánrová specifika současné seriálové primetimeové tvorby České televize*, se zaměřuje na analýzu konkrétních děl, vytvořených v rámci instituce České televize v letech 2005 – 2010. Výchozím bodem pro téma této práce byla konkrétní díla, která nejsou klasifikovatelná tradičními žánrovými kategoriemi. Poznatek, který vzešel z běžné divácké zkušenosti naznačoval, že Česká televize i po roce 1989, kdy komerční stanice začaly pracovat se specifickými žánry v tu dobu již plně stabilizovanými v euroamerickém prostředí, vytváří díla, ke kterým se velmi těžce hledá přesnější žánrové označení.

Magisterská diplomová práce je rozdělena do dvou základních částí – teoretické a analytické. V teoretické části přibližuje několik modelů žánrových taxonomií a zároveň zohledňuje problematiku žánru v prostředí české tvorby. Za pomoci zvolených metodologických přístupů analyzuje vybraná díla České televize. Cílem práce je zodpovězení otázky, zda lze mezi jednotlivými analyzovanými pořady najít dostatečně silné vazby a podobnosti, abychom o nich mohli uvažovat jako o specifické žánrové kategorii. A pokud ano, jestli je možné k nim přiřadit pojem „klasický český seriál“, objevující se v žurnalistickém diskurzu.

## ENGLISH SUMMARY

This master's thesis entitled *Generic specifics of the contemporary prime time serial production of Czech Television* focuses on the analysis of particular pieces, created by the national Czech Television between the years 2005 – 2010. The starting point of the theme is based on the selection of particular production which is impossible to fit within traditional generic categories. An ordinary experience of a television viewer suggests that new commercial TV stations after the year 1989 managed to incorporate generic patterns that have been stable in European-American broadcasting while Czech Television still produces shows that do not fit within those patterns.

The thesis is sectioned into two subordinate parts – theoretical and analytical. The theoretical chapter introduces several models of generic taxonomies and also takes into account the issues of genre in Czech circumstance. With the use of selected methodological concepts (particularly those of theoreticians like Nick Lacey, Gary R. Edgerton and Brian Rose) I analyse the chosen production of Czech Television. The aim of the thesis is to find out whether it is possible to locate sufficiently intense ties and similarities among the analysed pieces to think about them in terms of specific genre category. And if yes, is it possible to classify the “classic Czech TV series,” as journalistic discourse denotes it, among them?