

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Život a doba (podle) soudce A. K.

Analýza televizní formy seriálu Život a doba soudce A. K.

Dominika Zmítková, DiS.

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci *Život a doba (podle) soudce A. K.* vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a použila pouze uvedené prameny a literaturu.

Datum 21.4.2019

.....

podpis

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Jakubu Kordovi, Ph.D. za pomoc, rady a vedení mé práce.

Obsah

ÚVOD	5
1 LITERATURA a PRAMENY	8
1.1 Kritické zhodnocené literatury	8
1.1.1 Metodologické publikace	8
1.1.2 Publikace věnující se historickému a žánrovému kontextu	11
1.1.3 Doplnkové zdroje	14
1.2 Prameny	16
2 METODOLOGICKÁ ČÁST	17
2.1 Terminologie	18
2.1.1 Stylové složky	18
2.1.2 Základní pojmy seriálové výstavby podle Radomíra D. Kokeše	19
3 ANALYTICKÁ ČÁST	23
3.1 Žánr krimi, detektivní a soudní drama	23
3.1.1 Definice žánru krimi.....	23
3.1.2 Definice subžánru <i>soudní drama</i>	23
3.1.3 Vyčlenění seriálu <i>Život a doba soudce A. K.</i> v kontextu žánru soudního dramatu odvysílaných v Československu/České republice.....	26
3.2 Intertextuální odkazy v seriálu jako doklad kulturní encyklopedie	28
3.3 Naratologická analýza	29
3.3.1 Komparace narativních postupů první a druhé řady seriálu.....	29
3.4 Kamera a střih	34
3.4.1 Kamera a střih jako prostředek určující dominanci postav a soudní systém	34
3.4.2 Rámování jako prostředek orientace v prostoru.....	37
3.5 Zvuk	41
3.5.1 Voice-over jako hlavní fokalizační prvek	41
3.5.2 Mluvená řeč jako hlavní informační kanál.....	42
3.6 Mizanscéna a barva	44
3.7 Propagace, programové zařazení a jeho vliv	47
ZÁVĚR	49
Seznam literatury a pramenů	52
Seznam obrázků	56
Příloha	58
Abstrakt	59
Abstract	60

ÚVOD

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodla věnovat seriálu České televize *Život a doba soudce A. K.*¹, a to z několika pohnutek. Za prvé mě seriál zaujal zvoleným subžánrem krimi TV. V posledních letech jsme sice mohli z tuzemské televizní tvorby zhlédnout na obrazovkách ne jeden krimi seriál, ovšem primárně se jednalo o detektivní dramata. Výše jmenovaný seriál je ale zástupcem subžánru soudní drama, které v kontextu československé/české tvorby bylo zpracováno v seriálové podobě pouze jednou, konkrétně roku 1998, kdy byl natočen seriál *Na lavici obžalovaných justice*². Druhou zajímavostí, která mě na seriálu upoutala, byla prezentace soudce jako hlavního protagonisty, která se v kontextu krimi seriálů, či dokonce i v samotném subžánru soudního dramatu, zdá poněkud netypická.

Analyzovat projekt televizní produkce je navíc, jak doufám, jedním z počátků zavádění oboru televizních studií v České republice. Zatímco o filmu vznikají teoretické práce nebo alespoň články – již několik let po prvních kinematografických pokusech a v šedesátých letech 20. století se filmová studia zavádí jako plnohodnotný akademický obor, televizní studia na své rozšíření teprve čekají. Jedním z impulsů může být i možnost zhlédnout zahraniční seriály například díky P2P (Peer to peer) serverům³ apod., i bez nutnosti jejich vysílání českými TV stanicemi. Zahraniční impulsy tedy mohou k tvůrcům, a koneckonců i k divákům, pronikat mnohem snáz než například v době komunismu, kdy byl Východní blok poměrně izolovaný, a i nejrůznější vynálezy v oblasti televizní technologie k nám nedorazily hned.⁴

Počáteční vnímání televize jako technologického zázraku několik let po jejím vzniku se po letech zavedení televize do mnoha domácností proměnilo ve vnímání televize jako čehosi samozřejmého, všudypřítomného, obyčejného – ale i čehosi

¹ *Život a doba soudce A. K.* [seriál]. Režie Robert Sedláček, Bohdan Sláma, Radim Špaček. Česká republika. Premiérově vysílán v letech 2014 (1. série dostupná online na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10520085222-zivot-a-doba-soudce-a-k/dily/>) a 2017 (2. série, dostupná online na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11243892245-zivot-a-doba-soudce-a-k-2/dily/>).

² *Na lavici obžalovaných justice* [1998]. Drama/mysteriózní. Režie Martin Hollý ml. Česká republika.

³ Jedná se o takové síť, kde spolu jednotliví uživatelé přímo komunikují a sdílejí obsah. Dnes se toto označení takřka vžil pro „výměnné síť“ sloužící ke sdílení souborů. Důležité pro tyto síť je, že všechny uzly jsou rovnocenné, a navíc s rostoucím počtem uživatelů roste i dostupná přenosová kapacita.

⁴ Jako příklad uveďme dálkový ovladač.

nepřirozeného, co odvádí lidi od skutečného života a zdravého životního stylu. Přítom televize jako tzv. chladné médium⁵ může mít podstatný vliv nejen na podobu lidských životů, ale především může ovlivňovat vlastní uvažování, jak naznačuje Smetanovo tvrzení, že „proces pozorování svých bližních je procesem sebepoznání: prostřednictvím cizích příběhů divák dochází ke zkoumání vlastních citů, postojů a vztahů.“⁶ Ovšem televize, jako každé médium a snad i s přispěním podobných názorů, nepřestala pracovat na svém vývoji a její projekty začaly být stále více angažovanější, progresivnější, odvážnější i umělečtější. A díky dnes snadné přístupnosti k tvorbě zahraniční fikční i faktuální TV⁷ bylo jen otázkou času, kdy se inovativní tendence projeví v tuzemské fikční tvorbě.

Za jeden, do jisté míry inovativních projektů v České republice, považuji právě seriál *Život a doba soudce A. K.* Fakt, že vzniká v ČR pokus o naratologicky i stylově propracovaný seriál tohoto subžánru ve chvíli, kdy se na televizních obrazovkách objevují především detektivní nebo policejní dramata, případně pořady reality TV, jako například *Soudkyně Barbara*⁸ či *Soudce Alexandr*,⁹ je pro analýzu velmi podnětný.

Cílem mé práce je analyzovat formální aspekty zvoleného seriálu, především z hlediska naratologického, kdy hodlám věnovat pozornost odlišným způsobům zprostředkování informací v první a druhé řadě, a to v rámci jak epizodních struktur, tak představení fabule jednotlivých řad¹⁰ prezentované v syžetech všech epizod. Dále pak hodlám analyzovat nejvýraznější stylové prvky a jejich využití.

⁵ Tak jej označil teoretik Marshall McLuhan. (MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Přeložil Miloš CALDA. Praha: Mladá fronta, 2011. Strategie. ISBN 978-80-204-2409-9.)

⁶ SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000. s.100.

⁷ Televizní vysílání je tvořeno dvěma základními typy pořadů, které byly vymezeny nejedním analytikem. Pro svou práci jsem zvolila pro mne nejsrozumitelnější termíny *fikční* a *faktuální* TV, jak je definoval Glen Creeber. (CREEBER, Glen. *Tele-visions: an introduction to studying television*. London: BFI, c2006)

⁸ *Soudkyně Barbara* [drama, reality TV], 2017 -?

⁹ *Soudce, Alexandr* [drama, reality TV], 2017 -?

Uvedla jsem sice příklady českých pořadů – konkrétně z produkce TV Barrandov, nicméně podobně laděné seriály nejsou výsadou jen českého trhu. Například na Slovensku je pořad tohoto formátu vysílán TV Joj *Súdna Sieň* (reality TV/drama, 2008, Slovensko), nebo v USA *Soudkyně Judy* (*Judge Judy*, reality TV, 1996-?. USA).

¹⁰ Pro lepší srozumitelnost textu jsem se rozhodla využívat označení *řada*, ačkoliv je možné užívat i termín *série*, ovšem tento druhý termín je nejednoznačný, může totiž označovat jak souhrn natočených a odvysílaných epizod, tak i samotný typ pořadu z hlediska formy seriality a stylu zpracování. Série sice též operuje se samostatnými epizodami, které působí svébytně, a hlavně je

Pro lepší orientaci v možných podobách seriálů subžánru soudního dramatu si pak volím, mimo příslušné literatury i další odvysílané seriály odehrávající se v justičním prostředí¹¹. Jako výzkumný vzorek z veškerých soudních dramat si přitom stanovuji seriály odvysílané českými TV stanicemi¹². Ovšem mým hlavním pramenem (*textem*¹³) zůstává seriál *Život a doba Soudce A. K.*

jejich narativní otázka zpravidla vždy zodpovězena. Navíc postavy obvykle neprocházejí psychologickým vývojem. Elementární pojmy, jako jsou *epizoda* či *seriál* apod. přitom vnímám podle rozdělení uvedeného v publikaci *Úvod do studia televize 1: Studijní materiály pro kombinované studium* Jakuba Kordy (KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: Studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci s. 39-42.)

¹¹ Jak v prostředí soudní síně, ve smyslu průběhu soudních jednání, tak seriály odehrávající se převážně v prostředí právnických firem, kde soudní přelíčení ani neproběhne.

¹² Viz kapitola 1.2.

¹³ Ve *Slovníku kulturních studií* je text definován jako „metafora ustavení významu uspořádáním znaků do reprezentací. [...] Vzhledem k tomu, že obrazy, zvuky, předměty a činnosti jsou znakové systémy, které označují stejným základním mechanismem jako jazyk, můžeme jim říkat kulturní texty.“ (BARKER, Chris a Kateřina GILLÁROVÁ. *Slovník kulturních studií*. Přeložil Irena REIFOVÁ, přeložil Michal POSPÍŠIL. Praha: Portál, 2006, s.190-191)

1 LITERATURA A PRAMENY

1.1 Kritické zhodnocení literatury

„Televize ve svých raných fázích intenzivně navazovala na již existující umělecké druhy a při hledání obsahu pro novou mediální a technologickou formu televizní tvůrci automaticky obraceli pozornost k již existujícím inspiračním zdrojům, v oblasti kriminálních žánrů především k filmu a literatuře.“¹⁴ Televizi jako určitý hybrid různých médií (film, rozhlas a v oblasti budování obsahu i literatura) není tedy možné analyzovat pouze jako samostatné médium. Vždy totiž bude obsahovat základní principy médií jiných, které posléze bude přizpůsobovat svým potřebám, propracovávat je a inovovat. Proto jsem se rozhodla vycházet nejen z literatury věnující se televiznímu médiu, ale přidat jako jednu z výchozích publikací i literaturu věnující se filmu.

1.1.1 Metodologické publikace

Je jí jedna z bezesporu nejvýznamnějších publikací, které se věnují filmové formě i stylu *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*¹⁵ Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, z níž hodlám vycházet především díky její široce aplikovatelné a již zavedené terminologii. Stejně jako z jejích návazností na Pražský strukturalismus a využívání sémantických principů, které jsou jednou z důležitých metod textuální analýzy, již hodlám v určitých případech aplikovat. Neoformalismus ovšem není primárně myšlen k využití pro potřeby zkoumání televize, proto jsem se rozhodla pro literaturu věnující se přímo analýze televizního narativu, kdy klíčovou publikací bude kniha Radomíra D. Kokeše *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*¹⁶. Kokeš pracuje poměrně odlišným způsobem s uchopením analýzy než například Jason Mittel v publikaci *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*¹⁷. Mittel si všímá hlavně propracovanějších a leckdy komplikovaných motivací postav (zvláště na seriálech, které vznikly

¹⁴ KORDA, Jakub. *České televizní krimi série a jejich žánrové souvislosti (1989-2009)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, str. 9. Odborná publikace.

¹⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

¹⁶ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2016.

¹⁷ MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

počátkem 90. let), které do příchodu komplexity v seriálech nebylo patrné, postavy obvykle měly svou funkci, ale divákovi důvody jejich chování nebyly vždy představeny. Též si všímá prolínání různých zápletek nejen v průběhu odlišných epizod, ale napříč několika řadami seriálů a velké narativní propracovanosti. Dalo by se ale poznamenat, že určitým způsobem se jejich poznatky doplňují. Především v pojetí fikčních světů se ale Kokeš například tolik nevěnuje samotným charakterům. Jeho poetika je ale tak propracovaná a poměrně obsáhlá (hlavně dva základní modely, které stanovuje jako prostředek analyzování seriálového média – model tázací a kompozitní), že jejich bližší charakterizaci ponechám do kapitoly věnující se terminologii. Ovšem pravdou zůstává, že sám Kokeš přiznává jako své nejdůležitější vzory právě Bordwella a Thompsonovou, což je nejvíce patrné právě v tázacím modelu – oproti Mittelovi, který pracuje především s termíny *příběh a diskurz* Saymoura Chatmana. Publikace mi bude výchozí hlavně kvůli její rozsáhlé aplikovatelnosti, navíc plně vyhovuje charakterizaci naratologických taktik mnou zkoumaného seriálu. Přínosnou pak byla i kniha Kristin Thompson *Storytelling in Film and Television*¹⁸. Tato kniha ovšem byla pro potřeby mé práce pouze inspirační a doplňující.

Publikace věnující se televizi a televiznímu vysílání obecně mi byly prospěšné především pro zlepšení orientace v televizním prostředí, případně k ujasnění si některých pojmů. Jednou z nejpřínosnějších byla kniha Jeremyho Orlebara *Kniha o televizi*¹⁹. Obsahuje poměrně ucelený a co více, hlavně stručný a jasný přehled teoretických i praktických informací. Obsah, ani rozsah knihy sice nedovolily autorovi se daným věcem věnovat hlouběji, ale o to více je ideální možností pro úvod do problematiky nejen studentů oboru televizních studií. Navíc byl výhodou i fakt, že byla přeložena do českého jazyka, což se v případě publikací věnujících se televizním studiím neděje často. Publikace přitom pokrývá jak fikční, tak i faktuelní,²⁰ vždy svá tvrzení dokládá na konkrétním příkladu a publikace je pak zakončena i přehledem pracovníků a jejich povinností napříč televizní produkcí – v produkci i postprodukcí. Přínosný je pak i krátký lexikon vybraných pojmů.

¹⁸ THOMPSON, Kristin. *Storytelling in film and television*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.

¹⁹ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Přeložila Helena BENDOVI. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, 213 s.

²⁰ Orlebar je nazývá dramatickou a faktografickou televizi.

Stručný přehled umožňují i studijní materiály Jakuba Kordy, jak pro fikční, tak pro faktální TV – v práci budu vycházet pouze z *Úvodu do studia televize 1: Studijního textu pro kombinované studium*²¹ pojednávajícím právě televizi fikční, a to pouze okrajově.

V rámci své práce jsem uplatňovala i praktiky textuální analýzy. Sám termín je ale poměrně nejednoznačný. Primárně byla textuální analýza zavedena pro zkoumání literárních textů, posléze se rozšířilo její využití do kulturních studií, mediálních studií, dokonce i do sociologie a filosofie. Obecné pojednání o textuální analýze nabízí například Alan McKee *Textual Analysis: a Beginner's Guide*²². Kniha je psána formou interview, což velmi přívětivou formou poskytuje informace. Alan McKee definuje text jako cokoli, co my jako recipienti můžeme interpretovat, může se jednat prakticky o cokoli – o knihy, televizi, film, oblečení, nábytek, ornament, ... Rozlišuje tři druhy textuální analýzy ve vztahu k vnímání občana konkrétní země, a sice realistickou (vnímání dané kultury jako jediné správné, popis reality), strukturalistickou (lidé po celém světě jsou prakticky stejní a všechny kultury jsou určitým způsobem propojené) a post-strukturalistickou (všichni lidé a jejich kultury vnímají svět různě, není možné označit jednu konkrétní za pravdivou, různí lidé vnímají texty rozdílně).²³ Analýza byla proto často kritizována jako příliš subjektivní až svévolná, založená vždy pouze na empirických důkazech, zároveň byla v určitém směru opravdu nekonkrétní. Rozhodla jsem se tedy pro využití literatury, která textuální analýzu redefinuje pro využití v televizních studiích. Jednou z nich je publikace *Tele-vision: An Introduction to Studying Television*²⁴, která poskytuje velmi přehledný vhled do televizních studií a textuální analýzu popisuje velmi přehledně. Textuální analýze se pak věnuje i Jeremy G. Butler v publikaci *Television: critical methods and applications*²⁵. Butlerova publikace mimo samotné textuální analýzy pak rozšiřuje poznatky z jeho další publikace *Television Style*²⁶, v níž se Butler pokouší o jakýsi úvod do problematiky, přitom v pěti poměrně autonomních kapitolách demonstruje způsoby, jak je možné uvažovat o televizních pořadech

²¹ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: Studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014.

²² MCKEE, Alan. *Textual analysis: a beginner's guide*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 2003.

²³ Tamtéž, s.9.

²⁴ CREEBER, Glen. *Tele-visions: an introduction to studying television*. London: BFI, c2006.

²⁵ BUTLER, Jeremy G. *Television: critical methods and applications*. 4th ed. New York, N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2012, xviii, 491 s. Routledge communication series.

²⁶ BUTLER, Jeremy G. *Television style*. New York: Routledge, 2010.

jakéhokoliv druhu a žánru. Pojednává kromě vícekamerového systému i o tzv. *zero-degree style*, kterým označuje fakt, že televizní text je podmíněn několika faktory a vzniká jako souhrn ekonomických, technologicky možných přístupů, estetiky a vysílacích standardů média. Dále pak definuje i tzv. *Never-ending narratives/ever-expanding*. Věnuje se mimo jiné i reklamě, proměně stylu v seriálech a opuštění vícekamerového systému. Mimo faktorů souvisejících pouze s televizní tvorbou pak na příkladech udává i propojení filmu s TV (v případě ovlivnění televize filmem noir). V případě literatury, která se věnuje stylovým složkám AV děl nemohu při své práci pominout ani publikaci Jana Kučery *Střihová skladba ve filmu a v televizi*²⁷, která též využívá do velké míry terminologie Bordwella a Thompsonové. Pojednává o účincích využití jednotlivých druhů střihu na diváka a jejich možné interpretaci. Publikace zohledňuje střihové taktiky jak filmů či fikční TV, u nichž je audiovizuální dílo²⁸ sestříháno v postprodukci, ještě před odvysíláním (nebo v případě filmu – uvedením do kin), tak i živých přenosů (zabývá se způsobem, jakým střihač tuto událost sestříhá bezprostředně při samotném natáčení). Z této publikace ovšem kvůli povaze analyzovaného seriálu hodlám vycházet opravdu minimálně. Každopádně mi pomohla pochopit rozdíl střiháčských prací u filmu/fikční TV a faktuální TV.

1.1.2 Publikace věnující se historickému a žánrovému kontextu

Seriál *Život a doba soudce A. K.* je soudním dramatem spadajícím do žánru krimi TV. Pro lepší orientaci právě v českých krimi seriálech/sériích je podnětná kniha Jakuba Kordy *České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti*²⁹. Publikace pojednává o kriminálním dramatu jako žánrové kategorii, snaží se jej charakterizovat, jmenovat specifické znaky seriálu, aby mohl být řazen ke kterémukoliv za subžánrů krimi TV, a snaží se skrze žánrové analýzy zachytit jakousi evoluci kriminálního žánru v rámci československé (později české) televizní produkce. Ve výčtu veškeré krimi tvorby se vyskytuje i podkapitola, která analyzuje i již zmiňované, do natočení mnou analyzovaného seriálu, jediné soudní drama československé/české produkce *Na lavici obžalovaných justice*. Korda navíc volí

²⁷ KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016.

²⁸ Dále jen AV dílo

²⁹ KORDA, Jakub. *České televizní krimi série a jejich žánrové souvislosti (1989-2009)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, str. 9.

podobné vymezení výzkumného vzorku.³⁰ Vymezuje některé subžánry podle klíčových aspektů jednotlivých AV děl, jakými jsou například: přítomnost hlavních činitelů a perspektiva, z níž je zločin nahlížen, prostředí a konvenční postupy výstavby fabule a syžetu. Díky této obšírné charakteristice, která je ovšem velmi přehledná, mi publikace byla nápomocná i v definování krimi TV a jejích hlavních aspektů, spolu se žánrovým zařazením analyzovaného seriálu.³¹ Pozici analyzovaného seriálu v kontextu seriálové tvorby České televize mi pak pomohla ujasnit publikace Miloše Smetany *Televizní seriál a jeho paradoxy*³². Je nutné poznamenat, že kniha není tak docela objektivní a z velké části obsahuje hlavně stručné informace, či dokonce pouhý výčet seriálů napříč dekádami, občas okořeněný vzpomínkami autora, dlouhodobého dramaturga České televize. I to mohlo zapříčinit zkratkovitost textu a výběr seriálů, jimž se autor věnuje podrobněji, často z pera Jaroslava Dietla, k němuž Smetana přistupuje jako k nezpochybnitelné autoritě. Stejně tak ale například pohlíží na porevoluční tvorbu, kterou srovnává se zahraničními pořady, ovšem zde srovnává pozitiva našich děl s negativy zahraničních. I tak mi publikace pomohla k ucelení přehledu české seriálové tvorby, byť pouhým výčtem seriálů, navíc dělením po jasných etapách našich dějin si čtenář mohl dotvořit představu o soudobé situaci českého seriálu. Bohužel například o seriálu *Na lavici obžalovaných justice* je v knize pouze krátký odstaveček a v oblasti žánrového uchopení publikace nepomohla.

Jelikož ale v Československu/České republice nejsou soudní dramata zpracovávána tak často, zvolila jsem si pro vylepšení orientace v samotném subžánru i zahraniční publikaci Elayne Rapping *Law and Justice Seen on TV*³³. Autorka se zabývá fenoménem zobrazení činností policejních a justičních složek z několika různých hledisek. Hned v počátku knihy se přitom ptá, kam se poděla postava „attorney-hero“, doslova přeloženo *právníka-hrdiny*, který se vyskytoval už od čtyřicátých let v rozhlasové tvorbě, a vyjmenovává představitele v rámci televizní tvorby napříč desetiletími. Zároveň se snaží periodizovat TV seriály právě ze soudního prostředí, přičemž za první pokládá seriál *Perry Mason*³⁴, jehož postavu

³⁰ Viz kapitola 1.2. Prameny

³¹ Viz analytická část

³² SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000.

³³ RAPPING, Elayne. *Law and justice seen on TV*. New York University Press. 2013.

³⁴ *Perry Mason (Perry Mason)* krimi/drama [1957] USA.

těž považuje za prototyp postavy *attorney-hero*, a od něj pak po jednotlivých dekádách definuje podobu soudních a legal drama³⁵ seriálů, zohledňuje přitom společenské a politické faktory. Problém s využitím informací této publikace ovšem nastává především kvůli samotné zemi vzniku publikace. Autorka se zaměřuje pouze na americké seriály a veškeré jeho podoby – ovšem opět hlavně v kontextu amerického politického systému. Přibližuje jednotlivé hrdiny a postavy demokratickému nebo republikánskému smýšlení, které je nepřimo ovlivněno i tím, jaký prezident (které strany) je zrovna ve vedení Spojených států a jak také vládnoucí strana ovlivňuje samotné TV vysílání. Dokonce i na seriálu *Zákon a pořádek*³⁶ přisuzuje politické smýšlení těchto politických stran oběma členům detektivní dvojice. V tomto případě je pro mou práci publikace bohužel do velké míry neaplikovatelná. Pro analýzu a uvažování o tuzemské tvorbě byla přínosná především tím, že mi ukázala, jak je možné uvažovat o podobách seriálu a jejím ovlivnění soudním i politickým systémem daného státu. Zároveň i proto, že většinou mnou zhlédnutých seriálů jsou seriály americké televizní produkce, byla nápomocná uvědomovat si rozdíly mezi soudními dramaty americkými a českými.

Mimo zmiňovaných publikací jsem se rozhodla využít i postřehy článku *The Bodies of Law: Performing Truth and The Mythology of Lawyering in American Law Shows*³⁷ Jasona Bainbridge, který se ukázal být i přes jiný obor studia než přímo zkoumající AV díla velmi přínosný a inspirativní. Už podtitul napovídá, že článek pojednává především o americkém soudním dramatu a jeho vlivu a začlenění se do světového povědomí, o soudnictví a spravedlnosti. Jelikož bylo zkoumání předmětem kulturních studií, nejednalo se v čisté formě o analýzu stylu a filmové/seriálové formy, ale o pozici postavy právníka a soudu obecně v rámci televizní produkce, v rámci společenského vývoje a v rámci genderového kontextu. Podobně jako Elayne Rapping si všímá propojení amerického soudního dramatu se společenskou a politickou situací. Stejně tak vymezuje jako první soudní drama seriál *Perry Mason* (1957), ale zajímá jej především fakt, že americká soudní dramata jsou populární po celém světě, a to i v zemích s odlišným justičním systémem

³⁵ Viz analytická část

³⁶ *Zákon a pořádek* (též překládáno jako *Právo a pořádek – Law and Order*), krimi/drama [1990–2010]. USA.

³⁷ BAINBRIDGE, Jason. Článek *The bodies of law: Performing truth and the mythology of lawyering in American law shows*. *European journal of cultural studies*. 2009, roč. 12, č.4, s. 395-413. Dostupné online v archivu časopisu na: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1367549409342509>.

i odlišnými zákony. Za pravý důvod považuje hned dva faktory. Prvním z nich je skutečnost, že soudní dramata obvykle disponují jakýmsi společenským zaměřením, sociálním aspektem jako protipólem k vážnému dění u soudu. U druhého důvodu se odvolává na Roberta Olsona, který způsob natočení amerických soudních dramát nazývá tzv. *narrativní transparentnost* – tedy, že samotný text je napsán a zpracován tak, že je velmi snadné jej včlenit do mnoha různých kultur. Pojednání o světové popularitě amerických seriálů bylo velmi přínosné vzhledem k tomu, že Česká republika jako stát patří právě k zemím s odlišným justičním systémem. Navíc jeho poznatky stále platí, ačkoliv je článek staršího data. Mimo toho se Bainbridge snaží propojit popularitu těchto seriálů ještě s antickým divadlem a evropskou tradicí. Podobně jako Butler vymezuje dění před kamerou za jakousi arénu – za jeviště, kde mezi sebou bojují právníci, coby herci, a snaží se přesvědčit porotu o jejich pravdě, a to i za pomoci psychologie a manipulace.

Dalšími obsáhlejšími zdroji pak byly ještě dvě studie: *Narration in TV Courtroom Dramas: Analysing Narrative Form and Their Popularizing Function* Adriana Laudisia³⁸ a studie Katji Kanzel *Of Legal Roulette and Eccentric Clients: Contemporary TV Legal Drama as (Post-)postmodern Public Sphere*³⁹. Laudisio se přitom věnuje zavedenému způsobu rolí, právnickým výrazům i figurám a jejich účinku coby prostředku popularizace práva, a soudní dramata (především ta televizní) pak chápe i jako téměř prostředek masového vzdělávání. Kanzel se pak věnuje způsobu komunikace soudních dramát v rámci post-moderní populace, všímá si i toho, jak je ovlivněna forma a způsob natočení soudních přelíčení justičním systémem USA.

1.1.3 Doplnkové zdroje

Jako doplňující literaturu hodlám využít i online publikované články různých serverů, věnujících se kultuře, televizi, filmu a potažmo i reprezentaci justice. Ty ovšem považuji za doplňkové zdroje, které mi mají přispět k doplnění informací například o povědomí o daném subžánru krimi TV v zahraničních zemích, vzhledem

³⁸ LAUDISIO, Adriano. *Narration in TV Courtroom Dramas: Analysis of Narrative Forms and Their Popularizing Function*; ILCEA [Online], 31 | 2018, Online od 6. března 2018 do 19. března 2019. URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/4685>; DOI: 10.4000/ilcea.4685.

³⁹ KANZEL, Katja. *Of Legal Roulette and Eccentric Clients: Contemporary TV Legal Drama as (Post-)postmodern Public Sphere*. [ONLINE] URL: <http://tud.qucosa.de/api/qucosa%3A28633/attachment/ATT-1/>.

k mnohonásobnému množství natočených seriálů soudního dramatu.⁴⁰ Pro přehlednost je zde vyjmenuji a krátce osvětlím jejich přínos.

Pracovala jsem především s články za dvou webových stránek. První byla *vtropes.com*, která se věnuje pop-kultuře, popularizaci různých médií a fenoménů i TV vysílání obecně, a to i v historickém hledisku. Články *Law Procedural*, *Court Episode a Government Procedural* mi pomohly ujasnit si veškeré prvky státních a policejních orgánů a jejich přítomnost v TV seriálech, případně si jimi pomoci při samotné definici soudního dramatu, konkrétněji pojmout možnou podobu subžánrů (nejen) krimi TV, přestože danou problematiku vysvětlují až encyklopedicky stručně. Článek *Amoral Attorney* pak pojímal postavu právníka v seriálech jako nemorální existenci a řešil i jeho lákavost pro diváka,⁴¹ ovšem nejinspirativnější byl přiložený seznam četnosti soudních procesů v různých uměleckých disciplínách, čítaje literaturu, výtvarné umění i audiovizuální díla.

Druhou pak stránka *ABAjournal.com* věnující se více právní praxi, reálným kauzám, ale i populární kultuře a prezentaci justice v médiích a TV. Jedním z článků bylo i pojednání Thana Rosenbauma *Why Hollywood Loves Lawyer*, v němž si podobně jako Bainbridge nebo Butler všímá soutěžního nebo zápasnického charakteru soudního procesu a dokládá na příkladech amerických filmů oblíbenost soudních dramát napříč dekádami i v rámci staletí v literární podobě, kdy je pro něj klíčovým faktorem nejistota, která protíná celý proces. Happy end může být kdykoliv překažen sporným vyjádřením nebo nespravedlností.

Ke konci hodnocení literatury bych ráda dodala, že další literatura a články uvedené v seznamu, které tu nejsou popsány, byly často využity pouze k vysvětlení určitých pojmů a pro samotnou práci nebyly až tak nosné, spíše doplňující. Nepovažovala jsem tedy za nutné o nich blíže pojednat. Nutné je též podotknout, že pro lepší čitelnost textu jsem se rozhodla přímé citace zahraničních zdrojů v cizím jazyce přeložit a originální text pro ujasnění uvést v poznámce pod čarou.

⁴⁰ Doplnkové zdroje nezahrnují studie a analýzy uveřejněné online.

⁴¹ Jejich atraktivnosti pro diváctvo. Čemuž se věnuje i Mittel v publikaci *Complex TV: the poetics of compamporary television storytelling*.

1.2 Prameny

Hlavním pramenem (textem) zůstává seriál *Život a doba soudce A. K.* Jeho doposud natočené série napsali i režirovali stejní autoři⁴², nedošlo tedy k markantní proměně stylu, ani není nutné kvůli velkému množství epizod volit nějaké konkrétní⁴³. Pracovala jsem přitom se seriálem za tří různých hledisek: s typickou epizodou každé řady, se samostatnými řadami seriálu a se seriálem, jako souborem veškerých řad, přesto, že zdůrazňuji jisté změny podoby syžetu v každé sérii.

Sekundárním pramenem pak budou i propagační materiály a další texty (DVD edice, promo materiály, rozhovory, videobonusy) zveřejněné na oficiálních webových stránkách seriálu. Využiji ovšem jen několik informací, neboť opakující se trailery či ukázky poskytovaly často tytéž informace a mimo citovaného rozhovoru nebyly pro práci příliš nosné.

Pro lepší orientaci v rámci subžánru soudního dramatu a zohlednění jeho různých podob jsem se též rozhodla zhlédnout další seriály. Ovšem vzhledem k tomu, že česká soudní dramata zatím byla natočena pouze dvě (včetně mnou zkoumaného seriálu⁴⁴), rozhodla jsem se zhlédnout i seriály/série zahraniční produkce, a s ohledem na jejich velké množství jsem si stanovila jako výzkumný vzorek seriály odvysílané stanicemi Česká televize, TV Nova, TV Prima, Prima COOL, TV Barrandov a TV Kino Barrandov. Kvůli vysílání jednoho seriálu/série několika stanicemi s různými časovými prodlevami je zde pouze vyjmenuji a dodám, že pro zkoumání jejich základní struktury jsem zhlédla vždy alespoň celou první řadu.

Celkově se jednalo o seriály/série: *Ally McBealová*⁴⁵, *Dobrá manželka*⁴⁶, *Jake a Tlustoch*⁴⁷, *Kravaťáci*⁴⁸, *Na lavici obžalovaných justice*, *Matlock*⁴⁹, *Perry Mason*⁵⁰,

⁴² Scénář: Zdeněk Zapletal; Režie: Robert Sedláček, Radim Špaček, Bohdan Sláma. Ve druhé řadě se pak k režisérské trojici přidává Petr Marek.

⁴³ Režiséři si rozdělili práci na seriálu jak podle případů, tak i podle situace z osobního života hlavní postavy. V každé epizodě je tak patrna práce všech uvedených režisérů. (*Tvůrci seriálu na MFF Karlovy Vary* [rozhovor], dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10520085222-zivot-a-doba-soudce-a-k/bonus/17700-tvurci-serialu-na-mff-karlovy-vary-2014/>)

⁴⁴ Nepočítám krimi seriály/série, kde se vyskytuje soudní přelíčení účelně (např. v sérii *Dobrodružství kriminalistiky*), myslím tím seriály, kdy hlavním bodem epizody je samotný soudní proces.

⁴⁵ *Ally McBealová* (*Ally McBeal*), komedie/drama [1997–2002]. USA.

⁴⁶ *Dobrá manželka* (*The Good wife*), drama [2009–2016]. USA.

⁴⁷ *Jake a Tlustoch* (*Jake and the Fatman*), krimi/drama [1987–1992]. USA.

⁴⁸ *Kravaťáci* (*Suits*), drama/komedie [2011–2019]. USA.

⁴⁹ *Matlock* (*Matlock*), krimi/drama [1986–1995]. USA.

⁵⁰ *Perry Mason* (*Perry Mason*), krimi/drama [1957]. USA.

*Patty Hewes – nebezpečná advokátka*⁵¹, *Soudkyně Amy*⁵², *V těle boubelky*⁵³, *Zákon a pořádek*, *Zákon a pořádek: Porota*⁵⁴, *Zákon a pořádek: Zločinné úmysly*⁵⁵, *Žralok*⁵⁶. Pokud se v práci vyjádřím o situaci či tendencích a vlastnostech soudních dramát, budu přitom primárně vycházet z jmenovaných zhlédnutých seriálů, zároveň i proto, že jejich distribuce je takřka globální, a tedy mohou být i mnoha čtenářům známé.

2 METODOLOGICKÁ ČÁST

Hodlám se věnovat především analýze formy, která obsahuje jak narativní složku, tak složky stylové, přitom přihlédnout i k historickému a žánrovému kontextu. Naratologickou složku hodlám analyzovat metodou Kokešova tázacího modelu⁵⁷ – je možné jím přesně analyzovat vrstvení jednotlivých dějových linií a systém budování zápletek jak v rámci epizodního světa, tak i v průběhu samostatných řad nebo i celého seriálu. Stylovým složkám se pak hodlám věnovat samostatně, ale přesto vyzdvihnu často využívané postupy, které dávají seriálu specifický charakter, to vše navíc v kontextu dalších zpracování subžánru soudního dramatu. Za nejvýznamnější složky seriálu přitom považuji zvuk a kameru se střihovou skladbou.⁵⁸ V některých případech hodlám vycházet i z principů tzv. textuální analýzy díla, v kontextu Creeberova pojetí⁵⁹. Především sémiotiky⁶⁰, která je pro ni klíčová. Je nutné dodat, že ačkoliv se Creeber snaží o její redefinici, strukturalismus jako takový zůstává do jisté míry stále založen na empirických

⁵¹ *Patty Hewes – nebezpečná advokátka (Damages)*, drama/krimi/mysteriózní/thriller [2007-2012]. USA.

⁵² *Soudkyně Amy (Judging Amy)*, drama [1999–2005]. USA.

⁵³ *V těle boubelky (Drop Dead Diva)*, komedie/drama [2009–2014]. USA.

⁵⁴ *Zákon a pořádek: Porota (Law and Order: Trial by jury)*, krimi/drama/mysteriózní [2005]. USA.

⁵⁵ *Zákon a pořádek: Zločinné úmysly (Law and Order: Criminal Intent)*, krimi/drama/mysteriózní/thriller [2001–2011]. USA.

⁵⁶ *Žralok (Shark)*, krimi/drama/mysteriózní [2006-2008]. USA.

⁵⁷ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2016, s. 69-103.

⁵⁸ Kameru a střih Bordwell řadí ve své publikaci *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* do jedné kapitoly. Jejich využití spolu může v jistých chvílích úzce souviset, například při využití tzv. vnitrozáběrové montáže. Proto jsem se rozhodla přistupovat ke střihové složce i s přihlédnutím k práci s kamerou a rámováním obrazu.

⁵⁹ CREEBER, Glen. *Tele-visions: an introduction to studying television*. London: BFI, 2006. s. 26-43.

⁶⁰ Průkopníky v užití sémiotiky v oblasti televize byli Fiske a Hartley se svou publikací *Reading Television*.

důkazech a jen popisuje, jak text *může* být chápán v různých zemích a dalších komunitách či historických dobách.

2.1 Terminologie

Charakterizují narativní taktiky seriálové výstavby – tázací model Radomíra D. Kokeše, jehož způsob analyzování je jak velmi srozumitelný, tak aplikovatelný na AV díla, pokud je jedním z principů tvorby tzv. vyprávění na pokračování⁶¹.

2.1.1 Stylové složky

2.1.1.1 Kamera a střih – Vícekamerový systém

Tento často televizí uplatňovaný systém využití několika kamer zároveň, jak už název napovídá, popisuje ve svých publikacích Butler. Jedná se o (často) stabilní postavení kamer – obvykle dvou, které zabírají pravou a levou stranu scény (ty bývají využity i pro záběr a protizáběr), a třetí mezi nimi, která zabírá mizanscénu v celku. Záběr a protizáběr pak může být zpracováván pomocí dalších kamer, kdy je postava zabírána jednou kamerou v detailu, druhou v polodetailu nebo polocelku.⁶² Všechny kamery natáčí najednou, důležitý je střih. V případě živého vysílání například střihač musí bezprostředně při jejím průběhu volit záběry různých kamer, a tak vytvářet TV pořad/přenos. Butler označuje prostor před takovým kamerovým systémem za *arénu pro personální politiku* – dění před kamerami je snímáno tímto systémem v různých typech pořadů (například sitcom), navíc postavení kamer bývá stejné a mění se pouze scéna před nimi. Tímto systémem se ve své publikaci zabývá i Elayne Rapping, která sleduje jeho využití od živého vysílání po interview a obecně jeho začlenění do TV produkce.

Mimo jiné je tento kamerový systém často využíván i v případě soudních dramát – hlavně při zpracování sekvencí za soudních přelíčení. Polohy kamer umožňují jednoduše „přepínat“ mezi celkovým pohledem na soudní síň a detailními/polodetailními záběry jednotlivých postav, ať už se jedná o svědka,

⁶¹ Tento termín využívá Kokeš ve své publikaci *Světy na pokračování*. Důležitým aspektem takového díla je rozfázování celkové fabule do několik samostatných segmentů, kterými myslí 1 epizodu/film. Udává navíc vyprávění na pokračování a určitou segmentovost příběhu jako jistou lidskou přirozenost – jako příklad uvádí i vydávání románů v číslech časopisů, netýká se tedy pouze AV tvorby, ale jedná se spíše o obecný termín.

⁶² BUTLER, Jeremy G. *Television: critical methods and applications*. 4th ed. New York, N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2012, s. 306-307.

právnicka či soudce – to můžeme často vidět v amerických soudních dramatech, přičemž kamera zabírající celkový záběr je ovlivněna usazením poroty.⁶³

2.1.2 Základní pojmy seriálové výstavby podle Radomíra D. Kokeše

Vzhledem k rozsáhlým Kokešovým zkoumáním a jeho složitosti, kdy autor zavádí mnoho termínů, a řadě způsobů, jakým lze analyzovat AV dílo seriálového charakteru, vysvětlím nejzákladnější termíny a způsoby, které jsem se rozhodla pro analyzování seriálu využít. Kokeš zavádí například *tři typy narativů*, definujících, na základě rozklíčování principu, jakým AV dílo na pokračování prezentuje ve svém syžetu fabuli díla, jakým způsobem je budováno divákovy napětí, očekávání a imaginace. Dále pak *typy seriality*, *tázací model* (jež hodlám aplikovat) a *kulturní encyklopedii*.

2.1.2.1 Základní typy narativů

2.1.2.1.1 Kumulativní narativ (způsob zprostředkování)

V kumulativním způsobu zprostředkování narativu jsou divákovi události představovány chronologicky, tedy „se kupí [...] v řadě za sebou a postupně upřesňují divákovu představu o makrosvětě a jeho dění.“⁶⁴ Divák je postupně více a více seznamován s událostmi a fikčním makrosvětem. Nemá důvod informace zpětně zhodnocovat, či o nich polemizovat. Ví, jak svět funguje, co kdy postava dělala. Jeho pozornost je upřena především na další dění v syžetu.

2.1.2.1.2 Komparativní narativ (způsob zprostředkování)

Jak napovídá název tohoto typu narativu, zde je divák naopak nucen komparovat informace z různých zdrojů makrosvěta a „vyhodnocovat jejich pravděpodobnostní/pravdivostní hodnotu.“⁶⁵ Získávané informace se navíc mohou v průběhu syžetu měnit a divák je nucen upravovat fabuli, kterou si za získaných indicií vytvořil.

Tento princip je hojně využíván právě žánry krimi TV, především v případě detektivních dramát a soudního dramatu.

⁶³ Viz analytická část

⁶⁴ KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2016, s. 29.

⁶⁵ Tamtéž, s.30.

2.1.2.1.3 Retrográdní narativ (způsob zprostředkování)

V retrográdním způsobu zprostředkování informací mluvíme tehdy, když my jako diváci jsme nastřádali informace jedním z výše uvedených způsobů, ale po určitém časovém úseku v syžetu je nám předložena událost, která nás donutí přehodnotit veškeré naše úsudky, naše poznatky o ději. (například upravit motivy jednotlivých postav, dosadit další postavu apod.) Ačkoliv se tento princip může jevit jako překvapivý moment v příběhu, může se v jistých případech stát až konvencí⁶⁶.

Tyto způsoby zprostředkování informací ovšem neexistují pouze vedle sebe, můžou se v seriálovém vyprávění prolínat. K odhalení retrográdního způsobu zprostředkování může předcházet několik komparativních epizod nebo se způsoby zprostředkování mohou kombinovat i v rámci jedné epizody.

2.1.2.2 Typy seriality podle Radomíra D. Kokeše

Mimo tří typů narativů, ve kterých se Kokeš věnuje především zprostředkování informací z fabule díla a jejich uspořádání v syžetu, věnuje pozornost i taktikám rozfázování uvedených zprostředkování informací v syžetu do samostatných celků (epizod, řad, filmů). Soustředí se pak hlavně na vztahy jednotlivých epizod mezi sebou – jejich návazností, přítomností postav, odlišností narativních vláken, kompozičními či transkompozičními otázkami.⁶⁷ Hovoří o tzv. pěti typech seriality.⁶⁸

⁶⁶ Kokeš udává jako příklad seriál *Alias* (dobrodružný/akční/sci-fi/thriller. 2001-2006. USA), v němž tajní agenti mění své identity a strany prakticky ob epizodu.

⁶⁷ Viz níže

⁶⁸ Mimo polonávazné seriality jmenuje i oddělenou, nenávaznou, návaznou a rozrušující.

Oddělená serialita se vyznačuje tím, že stav věcí na konci minulé epizody se obvykle nijak neshoduje se stavem věcí na počátku epizody následující. Jako příklad uveďme sérii *Slavné historky zbojnické* (dále budu příklady uvádět vždy v závorkách, využiji přitom seriál subžánru soudní drama nebo alespoň žánru krimi, pokud to bude možné, seriálů jiných žánrů využiji v případě, že daný typ seriality je v nich pro čtenáře snadno rozpoznatelný). *Serialita nenávazná* obsahuje stejné postavy v minulé a následující epizodě, ale jejich vedlejší linie netvoří narativní vlákno po celou dobu seriálu (*Pery Mason*, 1985-1994). *Návazná serialita* pracuje s několika narativními liniemi po celou dobu seriálu a dochází k jejich plynulému přelévání všech nevyřešených narativních linií. Důležité je, aby každá epizoda neobsahovala svou samostatnou zápletku, která je na jejím konci vyřešena. (*Patty Hewes – nebezpečná advokátka*) A konečně *serialita rozrušující*, která pracuje obvykle s kumulativním zprostředkováním narativu, ale po určité době je odhalen zásadní faktor, či fikční makrosvět (prostředí, kde se seriál odehrává, samostatný prostor) sám o sobě začne jinak fungovat a promění se jeho vlastnosti. Divák pak musí své dosavadní znalosti poupravit – uplatňuje tak v širším kontextu retrográdní zprostředkování informací. Role dříve nabytých informací se též mění, a už nikdy nebudou stejné (*Ztraceni*).

2.1.2.2.1 Polonávazná

Polonávazná serialita „[...] představuje takový typ vztahu mezi stavy věci epizody stávající a předcházející, kdy (a) každá epizoda dominantně vypráví uzavřený příběh s množstvím pouze s ní se jednorázově vyskytujícími postavami, ale (b) současně jsou stavy věci epizodních světů prostřednictvím jedné nebo více dějových linií příčinně propojeny.“⁶⁹ Většina mnou zhlédnutých soudních dramát (ale i krimi seriálů obecně) spadá právě do této kategorie, neboť je obvyklé, že každou epizodu vyplní jeden soudní spor, kriminální čin a jeho vyšetřování, mimo dalších dějových linií. Výjimkou byl pouze seriál *Patty Hewes – nebezpečná advokátka*.⁷⁰

2.1.2.3 Pojem „kulturní encyklopedie“

Kulturní encyklopedie je pojem, jímž Kokeš označuje jakési společenské povědomí o kulturních aspektech života. Obvykle je toto vnímání ovlivněno i společenskou situací, kulturním děním, politickými podmínkami v zemi, kde divák žije. Kulturní encyklopedie dává pohrouženému divákovi⁷¹ možnost nejen porozumět každodennímu životu a orientovat se v něm, ale i určitým způsobem vnímat umění, média, kulturu. Kokeš také upozorňuje na fakt, že kulturní encyklopedii si každý jedinec tvoří v průběhu svého života, a tak i vnímání okolního dění a kultury, rovněž té mediální, je odlišné a zcela individuální.

Také ale přiznává, že existuje cosi jako *globální epistemická*⁷² *kulturní encyklopedie* v případě společensky ustáleného vnímání určitého fenoménu. Při velmi odlišném pojetí tohoto fenoménu může společnost toto pojetí odmítnout jako nevhodné, či příliš odlišné.⁷³

2.1.2.4 Pojem „narativní vlákno“ a tzv. tázací model

Pojem narativní vlákno bychom mohli vysvětlit jako samostatnou narativní linii. Tato linie může mít různou délku, může být viditelná v jedné nebo více

⁶⁹ Viz citace 16, s. 29.

⁷⁰ V tomto seriálu se po dobu celé řady řeší pouze jeden soudní spor, a druhá řada přibírá k událostem z první řady další informace, zůstávají ovšem stejné postavy po celou dobu seriálu. Nové postavy, které by se objevovaly pouze v jedné epizodě se zde prakticky nevyskytují.

⁷¹ Pohroužený divák je divák, který se seriálu jako takovému věnuje plně, nemá jej puštěn pouze jako kulisu. Kokeš uvádí dva typy takového diváka v kontextu pokračování příběhu *Pána času* nebo *Nemocnice na kraji města po dvaceti letech – diváka znalého* (se zkušeností s původním seriálem) a *nového* (bez zkušeností). (viz citace 16, s.69.)

⁷² Odvozují tento termín od pojmu *epistémé*, což je obecný společenský názor v jisté dějinné etapě.

⁷³ Jako příklad uvádí fenomén Sherlocka Holmese.

navazujících epizodách i odhalována po částech v průběhu několika epizod či celé řady. Tato narativní vlákna se různě vrství, prolínají a tvoří tak fabuli díla.

S narativními vlákny pak do jisté míry souvisí i tzv. *tázací model*, který Kokeš zavádí jako jeden z možných způsobů zkoumání seriálového AV díla. Vychází z Bordwellova tvrzení, že základní, přirozenou reakcí diváka při sledování AV díla, je klást si otázky. Ať už se týkají postav, samotného průběhu příběhu a v případě seriálového charakteru AV díla také toho, jak to bude dál. Rozlišuje pak otázky určené/podurčené⁷⁴ a kompoziční/transkompoziční⁷⁵. Mezi specifické typy otázek pak řadí i cliffhangery⁷⁶.

⁷⁴ Tak Kokeš rozlišuje otázky ve vztahu k jejich explicitnosti v díle. Podurčené otázky jsou neverbalizované a slouží jako jakási podvědomá vodítka, kdežto určené jsou otevřeně vyřčeny v seriálu.

⁷⁵ Tyto otázky jsou rozděleny na základě kompozice AV díla. *Kompoziční otázky* označují ty, které se vyskytují v jedné epizodě (epizodním světě) a mohou být *lokální* (v konkrétní scéně), nebo *globální* (min. ve dvou scénách nebo v celé epizodě). *Transkompoziční* označují otázky víceepizodního světa (může se jednat například o samotnou narativní linii).

⁷⁶ Pojem označuje v doslovném příkladu „visícího na háku, z útesu“ a jak napovídá už název, jeho úkolem je zaháčkovat diváka u TV obrazovek. Jedná se obvykle o zakončení díla v nejnapjatějším okamžiku, jeho cílem je nalákat diváka ke sledování další epizody. V průběhu epizody ale mohou být přítomny i tzv. *minicliffhangery*, které mají podobnou funkci, s tím rozdílem, že zamezují divákovi přepnout na jinou stanici.

Ovšem například Kokeš se pojetí cliffhangeru jako vypjatého okamžiku na konci epizody vyhýbá, ačkoliv si uvědomuje, že všeobecné vnímání nelze úplně odstranit, a tak jej navrhuje propojit strukturou otázek, které slouží k analýze seriálového narativu. Definuje je jako určitý typ otázky díla – rozlišuje přitom cliffhangery *situační* a *zapuštěné*. *Situační cliffhanger* do velké míry kopíruje obecné vnímání tohoto termínu: „[J]de o případ, kdy je vyprávění přerušeno v okamžiku nejvyššího napětí. [...] pro situační cliffhangery je charakteristické, že jsou primárně řízeny přechodovou transkompoziční otázkou.“ Tedy můžeme klidně za situační cliffhanger považovat scénu, kdy postava zůstane viset za ruce z budovy a už jí běží na pomoc další postava, my ovšem záchranu nebo smrt uvidíme až v další epizodě. Proti cliffhangeru, jež je pevně spjat s narativní složkou díla, staví *zapuštěný cliffhanger*, „[...] [T]en směřuje spíše ke krátkodobým otázkám. [...] Dočasným zakončením přerušovaný stav věcí není okamžitě řešitelný prostým posunem akcentu v situaci či náhlým objevením se záchraného prostředku, neboť je zapuštěn v samé organizaci dění fikčního makrosvěta. Je logickým vyústěním dosavadních vlastností tohoto dění.“ (Kokeš, s.89) Tento cliffhanger tedy nesouvisí s napjatou situací, kdy stačí postavě jen pomoc další postavy, aby otázka byla vyřešena. Jedná se o jakési záchytné body, které umožňují nalákat diváka pro další sledování seriálu. Tento cliffhanger evokuje v divákovi otázku: Co bude dál? Neboť u nich nelze předpokládat, že by se daný problém vyřešil snadno, pokud je to vůbec možné. Jako příklad zde Kokeš uvádí dnes už legendární oživení postavy seriálu *Dallas* odhalením faktu, že posledních několik epizod byl pouhý sen jedné z postav. Za zapuštěný cliffhanger můžeme považovat posun zápletek jednotlivých narativních vláken, v případě soudních dramát tak v epizodním světě funguje samotná kauza, z hlediska seriálu další linie.

3 ANALYTICKÁ ČÁST

3.1 Žánr krimi, detektivní a soudní drama

3.1.1 Definice žánru krimi

Už samotný název napovídá, že jeho základní podmínkou vzniku je předmět jeho fabule, tedy kriminální čin. Různá stádia zločinu pak zpracovávají samostatné subžánry krimi. Na níže uvedeném schématu⁷⁷ jsem uvedla, které pasáže kriminálního činu musí obsahovat. Neznamená to tedy, že detektivní drama musí začínat vždy ve stádiu, kdy na místo dorazí detektiv a pomocí stop a indicií přichází na průběh zločinu a odhaluje pachatele, ale chci tím naznačit části fabule, jež dané subžánry obvykle obsahují. Důležitá je pak hlavní role některé složky v syžetu AV díla.

Většina AV děl také kombinuje žánry a spadá do různých zpracování syžetů. Jako příklad zde uvedu seriál *Zákon a pořádek (Právo a pořádek)*, základní sérii, z níž se pak stalo celé fikční univerzum. Tento seriál pracoval s doslovným převedením svého názvu do dvou etap syžetu epizody. „Právo“ zobrazovalo práci policejního vyšetřovatele, jehož úkolem bylo nashromáždit důkazy na místě činu a další, které dokazovaly vinu obžalovaného. Státní návladní (státní zástupce) posléze s těmito důkazy pracoval a jeho úkolem bylo přesvědčit porotu při soudním přelíčení, že dotyčný opravdu čin spáchal, aby jej uznala vinným, což v názvu symbolizovalo slovo „pořádek“. Tedy zahrnuje jak subžánr detektivního dramatu, tak i drama soudní.

3.1.2 Definice subžánru *soudní drama*

Soudní proces je lákavým tématem už po několik generací, potažmo civilizací, a odnepaměti je součástí mnoha literárních děl včetně jejich modernějších forem.⁷⁸ Mimo literatury pak přešel i do vyobrazení výtvarného, dramatického, postupně se ujal i v rozhlasové tvorbě, a pozvolna byl zpracováváno filmem

Mimo již zmiňovaných cliffhangerů zapuštěných a situačních (viz výše) Kokeš rozlišuje i cliffhangery *krátkodobé* (jsou spojovány s jasným deadline v budoucnosti makrosvěta, představuje dění v jednom epizodním světě) a *dlouhodobé* (vyplývají z širších souvislostí - např. v detektivním dramatu: Kdo to udělal?).

⁷⁷ Viz kap. 3.1.2

⁷⁸ Viz seznam u článku *Amoral attorney*. (Amoral attorney. *TVtropes* [online], URL: <https://vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AmoralAttorney>)

a televizi, ve které můžeme soudní přelíčení zhlédnout především v kontextu vyšetřování kriminálních činů a jeho dokazování.

Korda soudní drama definuje jako samostatný subžánr kriminálního dramatu. Staví přitom na Borwellově schématu, v němž Bordwell vysvětluje rozdíl mezi fabulí a syžetem, a k tomuto schématu přidává další části průběhu zločinu. Uvedu zde toto schéma pro lepší orientaci v definici žánru s grafickým naznačením jednotlivých tvrzení.⁷⁹

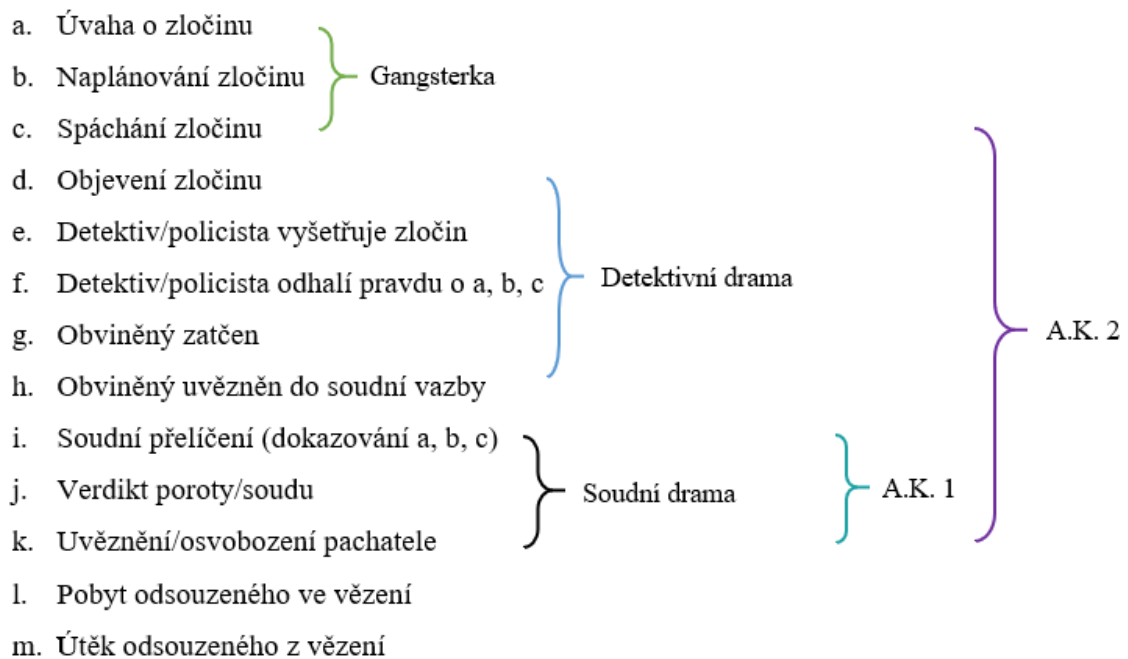


Schéma 1

Zde je zařazení subžánru soudního dramatu do žánru krimi patrné, ovšem například Radomír D. Kokeš oponuje ve chvíli výčtu tří pravidel krimi seriálu tím, že: „ Proces vyšetřování a snaha rekonstruovat události definující případ tvoří jádro narativní dynamiky makrosvěta. Může mu však předcházet či jej rozvíjet soudní přelíčení. Třetí podmínka připouští krimiseriály, kde je vyšetřování soudním přelíčením rámováno nebo ho předchází (*Právo a pořádek, Matlock* [...]) Vyčleňuje však seriály zaměřené na samu soudní praxi nebo na otázky spojené s vedením

⁷⁹ Původní schéma tvoří pouze soupis událostí krimi zápletek. Odrážky a rozčlenění jednotlivých částí a jejich přiřazení různým subžánrům je mnou vytvořené jako ilustrativní pro definici subžánru soudní drama, ale ponechám schéma jako výchozí i pro svá další tvrzení a budu se k němu odkazovat v průběhu práce.

soudní pře, aniž by proces vyšetřování v organizaci jejich osnovy dominoval [...].⁸⁰ Tím se soudní drama do jisté míry dostává mimo rámec žánru krimi.

Je pravdou, že český pojem soudní/justiční drama, který jsme v Česku nuceni prozatím využívat pro velké množství seriálů, není zcela přesný. Takové seriály, jež Kokeš výše uvádí, bychom mohli nazvat spíše anglickým termínem *legal drama*. Angličtina filmy či seriály odehrávající se v soudním nebo právnickém prostředí označuje také jako *court drama/courtroom drama*, ale zároveň zavádí i termín *legal drama*, které vyhovuje pořadům, jejichž předmětem je soudní proces, nevěnující se kriminální činnosti, stejně jako AV dílům, v nichž se do samotné soudní síně nedostaneme a pokud, tak jen krátce.⁸¹

Zároveň se naskýtá otázka, zda jako soudní drama pojímat i případy, kdy v AV díle je soud pouze určitou částí epizod, či je zobrazován jen v některých epizodách – kdy tedy soudní jednání není hlavním cílem či událostí díla, ale je samo v díle přítomno. Tedy například v seriálech, kde se po dobu vyšetřování vyskytuje v týmu postava státního návladního, který má posléze na svědomí žalobu, ovšem soudní přelíčení není hlavním předmětem AV díla, nehraje výsadní roli, případně se k němu ve většině epizod ani nedostaneme.⁸² Pokud máme takový seriál žánrově zařadit (a je časté, že seriály obsahují více motivů a témat, díky kterým je můžeme zařadit k několika subžánrům krimi TV), kloním se ke zvolení té části syžetu, která je pro diváky klíčová.⁸³ Soudní proces je totiž podprahově přítomný v mnoha seriálech.⁸⁴

⁸⁰ Viz citace 16 s.121.

⁸¹ Seriály jako *Ally McBealová*, *Patty Hewes – nebezpečná advokátka* nebo *Kravaťáci*.

⁸² Právě například přítomností postavy státního návladního, jak je tomu například v seriálu *Sběratelé kostí*, kdy je po dobu vyšetřování v týmu přítomna postava státní zástupkyně, která vždy detektivy informuje, zda nastřádané důkazy postačí k usvědčení vraha. Scény přímo ze soudní síně jsou v seriálu přítomné ojediněle, někdy i s odstupem mnoha epizod i celé řady. Přesto že je soud její přítomností zastoupen a ona je prostředkem obeznámení detektivů, zda důkazy stačí, či ne. Soudní přelíčení je v seriálu přítomno v několika epizodách, není hlavním bodem odsouzení pachatele u soudů. Tím je nalezení nezpochybnitelných důkazů, soudním dramatem jej tedy nazvat nemůžeme. Nebo v již zmiňovaném fikčním univerzu *Zákona a pořádku* se v seriálu *Zákon a pořádek: Myšlenky zločince* v několika epizodách soudní jednání vůbec nevyskytuje, přestože původní seriál tohoto univerza byl na pomyslně dělené struktuře založen. Zde je v několika epizodách dokonce budoucí soudní přelíčení, kde bude pachatel na základě důkazů odsouzen, ztělesněno opět pouze postavou státního zástupce. Z původní přiznané kombinace obou subžánrů se dostáváme pouze k jedné.

⁸³ Důležité je, zda nám tvůrci chtějí zprostředkovat hlavně plánování zločinu, jeho vyšetřování, nebo odsouzení pachatele.

⁸⁴ Budu dále hovořit vysloveně o tvorbě fikční TV.

Ve své práci pod pojmem *soudní drama* vnímám seriály v širším kontextu – hlavním bodem případu je rozsudek soudu či domluva obou stran (žalob a obhajoby) – přesto, že některé bych raději nazývala anglickým termínem *legal drama*.⁸⁵ A to včetně seriálů, v nichž postava právníka představuje do jisté míry postavu detektiva, kterou je podmíněn subžánr detektivní drama. Proto v práci budu pracovat s tímto již zavedeným termínem. Vnímám tak díla, v nichž je soudní dění přítomno ve fabuli i v syžetu (byť podprahově, jako v případě seriálu *Patty Hewes – nebezpečná advokátka*). Důležitý je ale důraz na dění u soudu a nikoliv události, které mu předcházely. Soudní drama podle této logiky tedy nemusí být vždy subžánrem krimi TV, ale podle charakteru kauz může spadat i do jiných žánrů.

Samotný subžánr soudního dramatu pak můžeme ještě zařadit do tvorby tzv. *FASP – Fiction and substrat professional*⁸⁶ označující tvorbu, jež kombinuje specializovaný obor s fikčním narativem.⁸⁷ Právě uváděním specifických odborných výrazů na konkrétních příkladech je uvádí do širokého povědomí, a seriály pak slouží k jejich popularizaci.⁸⁸ Mimo tak obecného zařazení pořadů fikční TV si pak můžeme pomoci i dělením detektivních a soudních dramaturgů na dvě hlavní skupiny, pro které se v zahraničí využívají názvy *police procedural* a *courtroom procedural*⁸⁹ – přičemž tyto dvě fáze spadají do tzv. *law procedural/procedural law*⁹⁰.

3.1.3 Vyčlenění seriálu *Život a doba soudce A. K.* v kontextu žánru soudního dramatu odvysílaných v Československu/České republice

Je zvláštní, že v kontextu českého soudního dramatu se nikdy (z obou dosud natočených seriálů) nejednalo o primárně právnícké drama (*legal drama*), ale

⁸⁵ Ally McBealová, *Dobrá manželka, Kravaťáci, Patty Hewes – nebezpečná advokátka, V těle boubelky*.

⁸⁶ LAUDISIO, Adriano. *Narration in TV Courtroom Dramas: Analysis of Narrative Forms and Their Popularizing Function* », *ILCEA*, s.2. Dostupné online na: <http://journals.openedition.org/ilcea/4685>.

⁸⁷ Tato kategorie je aplikovatelná i na jiné subžánry krimi TV (např. detektivní drama – *police procedural*), neboť jde často o specifickou skupinu lidí, využívající vlastní odborné pojmy, taktiky a způsoby vyšetřování apod.

⁸⁸ Ve smyslu zvyšování povědomí o určitých jinak méně přístupných procedurách různých oborů, jejichž vnímání napomáhají nejen konkrétní příklady v epizodách, ale i narativní forma s důrazem na zábavu při sledování. (Laudisio, s.19)

⁸⁹ *Law procedural. TVtropes [ONLINE] URL: <https://vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/LawProcedural>*

⁹⁰ Mimo zmiňovaných pojmů, kdy v *police procedural* je hlavním bodem stíhání pachatele a v *courtroom drama* jeho odsouzení u soudu, máme zde i kategorii třetí, a sice *government procedural*, kdy sledujeme děj z politického prostředí, kde jsou zákony řešeny či přímo zaváděny do praxe (viz *Government procedural. TVtropes [ONLINE] URL: <https://vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GovernmentProcedural>*).

hlavním bodem pozornosti je postava soudce, soudců. Můžeme tento fakt přisuzovat podobě našich soudních přelíčení. Mezi americkými *legal/court dramas* jistě také nalezneme postavu soudce, ale tato postava často mívá morální poslání, které má šířit mezi diváky. V případě seriálu *Soudkyně Amy* jsou například hlavními tématy rodina a děti. Matka (Amy) se po letech šťastného manželství rozvádí kvůli nevěře manžela, vrací se ke své matce, sociální pracovníci, která otázku dětí řeší každý den. Amy přitom bere s sebou svou malou dceru a k tomu všemu, nejen, že je soudkyní rodinného soudu, ale setkává se se svými sourozenci – bratrem, jež se s manželkou snaží už roky o potomka a druhým bratrem, talentovaným, ale zatím neúspěšným spisovatelem. Tato prostředí a všechny faktory pojí hlavní téma. Ovšem v případě českých soudních dramát se setkáváme leckdy s rozdílnými případy, a to obvykle v každé epizodě. Důležitými spojovacími složkami seriálu jsou tedy postavy, především ty vyskytující se po dobu celého seriálu. Každý proces, mimo občas opakovaně se vyskytující právníků či státních zástupců⁹¹, spojuje pak především postava soudce.

V prvním soudním dramatu natočeném v České republice – v seriálu *Na lavici obžalovaných justice* – jsou mimo samotného soudního sboru dalšími spojovacími ucelujícími prvky postavy tří mladých absolventů právnické fakulty, čekatelé a postava sokolníka. Korda tuto sérii považuje nejen za výjimečnou⁹², ale i inovativní co se přístupu v jinak velmi schematickým žánru krimi TV týče, a sice spojením dvou až protichůdných vrstev. Série totiž obsahuje „úroveň filozofující (etickou) a úroveň případu.“⁹³ Filozofující rovinu zde zastupují sny soudců, kteří sami jsou souzeni tajemnými postavami, a tak tato druhá linie naplňuje dvojznačnost názvu seriálu, kdy je na lavici obžalovaných (sama) justice.

Tato tendence je podle mého soudu patrná i v mnou analyzovaném seriálu, pouze je zprostředkována odlišnými prostředky. Za filozofující aspekt můžeme považovat fokalizaci protagonisty seriálu⁹⁴, za úroveň případů pak samotné soudy nebo v případě druhé řady i vyšetřování předcházející jednáním a koneckonců

⁹¹ Ve 2. řadě seriálu *Život a doba soudce A. K.*

⁹² Ve smyslu vyčlenění se z často zpracovávaných detektivních dramát.

⁹³ Viz citace č.27, str. 95.

⁹⁴ Podrobněji v kapitole 5.3.1. Každopádně fokalizací je nám odkrývána problematika etického a morálního smýšlení soudce, u kterého se pracovní náplň – soudit, podezřívát, pochybovat – stane až nezdravým návykem v osobním životě.

i případy, které fungují jako transkompoziční otázky seriálu – linie spojené s vedlejšími postavami.

3.2 Intertextuální odkazy v seriálu jako doklad kulturní encyklopedie

V seriálu je hlavním protagonistou soudce Adam Klos (David Švehlík) – sečtělý, vzdělaný intelektuál, neurotik, rozjímající o životě, v každé řadě jiným způsobem, o jiných aspektech života, za což může i odlišné prostředí seriálu, kde se každá řada odehrává. V jeho otázkách a uvažování se přímo odráží jak dění v jeho soukromém životě, tak i soudní prostředí, ve kterém se pohybuje, ale i lokální kulturní encyklopedie.

V seriálu je mnoho narážek na jiná díla AV tvorby, doslovné citace literárních děl (ať už světové či české tvorby) často právě vyjádřené voice-overem a fokalizací hlavní postavy, ale někdy je přiznán odkaz i mimo narativní pasáž seriálu. Hned v první řadě, epizodě 3 *Paulusová versus Paulus* můžeme již z názvu, který odkazuje na snímek *Kramerová vs. Kramer*⁹⁵, odvodit, o co se v dané kauze bude jednat, aniž bychom viděli/slyšeli implicitně vloženou upoutávku⁹⁶ na konci epizody.⁹⁷ V téže epizodě je využita i zaběhlá fráze, a zároveň název knihy *Sofiina volba*⁹⁸, pouze preformulovaná, aby odpovídala naraci díla. Přesto si divák díky využitému odkazu a soudcově asociaci sám doplní danou metaforu. Využity jsou ale odkazy, které může občan České republiky znát, a dotvořit si tak zamýšlené významy. Tomu napovídá i využití v českém kontextu důležité literatury, jak již zmiňované zahraniční i české (Erbenova *Kytice*⁹⁹).

Mimo samotných diegetických odkazů (mluvená řeč a voice-over) můžeme jako doklad kulturní encyklopedie považovat i samotné zpracování a podobu

⁹⁵ *Kramerová vs. Kramer (Kramer vs. Kramer)* drama [1979]. USA. Režie Robert Benton.

⁹⁶ Pokud jsem při rekapitulaci uvedla, že slouží především jako prostředek osvěžení divákovy paměti a oživení děje předchozích epizod/řad, pak je nutné (v podstatě obecně pro TV vysílání) divákovu pozornost udržet a nabádat ho k dalšímu sledování. K tomu zase slouží upoutávka. Krátká sekvence prozrazující/naznačující následující děj, posun v rozuzlení současných zápletek, další příhody postav – to vše závisí i na typu seriality (viz metodologická část).

⁹⁷ Viz kapitola 3.3.1.1

⁹⁸ STYRON, William. *Sofiina volba*. Vydání desáté, v Euromedia Group čtvrté. Přeložil Radoslav NENADÁL. Praha: Euromedia Group, 2017. ISBN 978-80-7549-595-2.

⁹⁹ ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z pověstí národních*. Redaktor Bedřich BENEŠ BUCHLOVAN. Praha: Vilém Šmidt, 1940. *Kytice* (Vilém Šmidt). ISBN

soudních přelíčení, dominanci postavy soudce, statické umístění právníků v soudní místnosti a absenci poroty.¹⁰⁰ Mimo rozložení soudní síně jsou pak i mizanscény dalších prostředí dokladem kulturní encyklopedie. Obvykle divákovi ujasní další informace o postavách.¹⁰¹

3.3 Naratologická analýza

3.3.1 Komparace narativních postupů první a druhé řady seriálu

Seriálu byly zatím natočeny a odvysílány dvě řady, přitom každá s narativní složkou pracuje jinak. Tato různorodost je navíc jasně definována už odlišným stavem věcí v makrosvětě poslední epizody první řady oproti stavu věcí makrosvěta v první epizodě řady druhé. Obě řady svým způsobem zprostředkováním informací, návazností a příčinnou následností epizodních světů a jednotlivých narativních linií v průběhu celého seriálu odpovídají systému polonávazné seriality, pracují tedy explicitně s vědomím časové kontinuity.

Každá řada seriálu pracuje s rozvíjením dlouhodobých transkompozičních otázek, jejichž zodpovězení je ale odsouváno kompozičními globálními otázkami zastoupenými samostatnými epizodními zápletkami – kauzami. Seriál tedy naplňuje podmínky polonávazné seriality.¹⁰²

K jednotlivým řadám sestrojím přehledná ilustrační schémata samostatných narativních vláken, které zároveň budou označovat i otázky dané řady, kdy a jak dlouho jsou v seriálu projednávány, zda jsou vyřešeny, či ne. Rozdílné pojetí způsobu zprostředkování informací v každé řadě hodlám posléze demonstrovat na analýze epizodního světa, jakým způsobem prezentují charakteristické způsoby zprostředkování informací. Hodlám též přihlédnout ke „speciálním epizodám“. V případě tohoto seriálu se bude jednat o epizody, které mnou vytyčené strukturní schéma a prostředky nějak narušují. Pro vyniknutí rozdílného přístupu vyprávění

¹⁰⁰ Viz kapitola 3.4

¹⁰¹ Viz analytická část

¹⁰² Nemůžeme jej přiřadit k *serialitě oddělené*, neboť postavy přecházejí z jedné epizody do druhé a jsou i přítomny po celou dobu řady/seriálu. Stejně tak jej nemůžeme označit ani za seriál *seriality nenávazné*, neboť ačkoliv se zde jistě vyskytují stále tytéž postavy, vedlejší narativní vlákna tvoří transkompoziční otázku seriálu, které nejsou na konci každé z nich zodpovězeny. Nejedná se tedy tak docela o samostatné celky s jednou a toutéž postavou. Jistě *návazná serialita* by se seriálu přisoudit snad mohla, ovšem pouze v případě, kdyby byla po celou dobu řady/seriálu řešena jedna kauza, která by se automaticky stávala otázkou transkompoziční. V našem případě tvoří epizody vždy vyřešenou globální kompoziční otázku, což znemožňuje plynulý přechod všech narativních vláken z epizody do epizody. O *rozrušující serialitě* uvažovat nemůžeme v žádném případě, neboť i přes velké množství postav a různých událostí se nijak nemění dosavadní fungování fikčního makrosvěta.

hodlám nejdříve popsat taktiku první řady a rozdílů popisovat až u popisu řady druhé. Nespornou částí formy AV díla jsou pochopitelně postavy, o těch se v práci hodlám vyjadřovat především v kontextu narativních vláken, později pak budu pozornost věnovat pouze protagonistovi jakožto vypravěči.¹⁰³

3.3.1.1 První řada

První řada pracuje převážně s kumulativním zprostředkováním informací – jednotlivé epizody na sebe navazují, přičemž tato návaznost je vizuálně příznána i v závěrečných a úvodních sekvencích jednotlivých epizod. Závěrečná sekvence každé epizody je ve své podstatě implicitní upoutávkou, kdy nám formou voice-overu protagonista naznačuje další soudní spor, který bude soudit, obvykle přitom využije ve své promluvě i název následující epizody. Úvodní sekvence následující epizody přitom vždy začíná u soudu, stejným příchodem postav a následným soudním jednáním. Tato sekvence ovšem není zároveň rekapitulací – postava nám nesděljuje, co se v minulé epizodě dělo, ale úvodní scéně ještě předchází samostatná explicitní rekapitulace¹⁰⁴ obsahující okamžiky důležité pro pochopení vývoje událostí současné epizody.

Přestože celkový děj je nám zprostředkováván kumulativní formou, podrobnosti o případu se dozvídáme až po jeho proběhnutí. Právě tímto „zpětným popisem“ událostí kauzy jsme jako diváci vybízeni k vlastní tvorbě fabule, čímž je v seriálu uplatněno komparativní zprostředkování informací, které je díky stříhové skladbě a rámování využito i jako prostředek ustanovení diváka coby soudce.¹⁰⁵ Napomáhá tomu i fakt, že veškeré informace se dozvídáme pouze z promluv postav a jejich tvrzení, a to bez využití metaleptických komentářů.¹⁰⁶

¹⁰³ Viz kap. 3.5 Zvuk – právě proto, že fokalizace protagonisty příběhu je zprostředkována zvukovou složkou, která též plní funkci vypravěče.

¹⁰⁴ Seriálová podoba AV díla je dělena na samostatné části – epizody. Ty ovšem bývají v programové struktuře TV stanice zařazovány s určitými prodlevami a je nutné, aby si divák spojil dění jím sledované epizody s již proběhlým dějem. K oživení děje a nejdůležitějších okamžiků pro budoucí příběh slouží právě rekapitulace – krátká sekvence vybraných scén z minulých epizod.

¹⁰⁵ Viz kap. 3.4.1

¹⁰⁶ Termín zavádí Radomír D. Kokeš jako označení pro krátké sekvence, obvykle znatelně vizuálně odlišené, které demonstrují domněnky jedné z postav – v případě krimi seriálů (hl. detektivních dramát) především detektivových dedukcí. Jako příklad zvolme metaleptické komentáře seriálu *Kriminálka Las Vegas (CSI: Crime scene Investigation [2000-2015], krimi/mysteriózní/drama/thriller)*, kde jsou stejnými způsoby ilustrovány i výpovědi svědků. (viz citace č.16, str. 36)

3.3.1.1.1 Epizoda 11 – *Kněz*

Tato epizoda je jedinou, která narušuje obvyklý průběh epizod seriálu, a to především retrospektivou užitou v první polovině epizody. A hlavně rozdílným prostředím na začátku epizody. Epizoda začíná probuzením hlavní postavy na skládce, nic si nepamatuje a snaží se vybavit si, jak se tam dostal. Nemá u sebe doklady, peníze, mobil, nic. Poslední, co si pamatuje, je poslední případ, který soudil. První polovina epizody obsahuje dvě hlavní linie: linii přelíčení a linii Adama putujícího ze skládky zpět domů. Ihned po jeho objevení kamarádem Igorem se vracíme ke kumulativnímu narativu a zaběhlému systému vyprávění.

3.3.1.2 Druhá řada

Druhá řada stále pracuje s kumulativním zprostředkováním informací, především ale v rovině narativních vláken, která jsou stejně jako v řadě první i transkompozičními otázkami řady. A stejně jako v první řadě jsou tyto otázky po dobu řady od sebe separovány a k jejich propojování dochází pouze v několika momentech v jejím průběhu, ale především až ke konci řady, kdy jednotlivé informace do sebe zapadají a tvoří ze samostatných narativních vláken jedno.

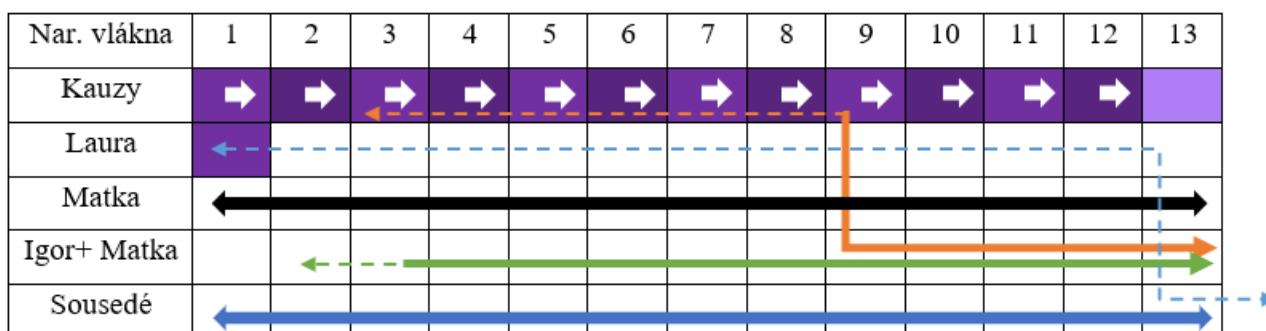


Schéma III

Pokud ale odhlédneme od transkompozičních otázek a vrátíme se ke globálním kompozičním otázkám v rámci každé epizody, můžeme zde spatřovat znatelný rozdíl mezi informacemi dostupnými Adamovi (zde už soudci městského trestního soudu) a informacemi dostupnými divákovi. Oproti první řadě rozšiřuje vizuální ztvárnění fabule v syžetu o samotný souzený čin, nebo alespoň jeho důležitých částí pro následující rozsudek.¹⁰⁹ Takto můžeme globální kompoziční otázky druhé řady rozdělit do dvou kategorií:

¹⁰⁹ Rozšíření rozsahu vizuálního ztvárnění syžetů jednotlivých řad je též naznačeno na schématu v kap. 3.1.2.

- a) Uplatňující kumulativně-komparativní způsob zprostředkování informací
 - b) Uplatňující komparativně-retrogradní způsob zprostředkování informací
- a) Mezi tyto epizody bychom zařadily ty, kde je celý souzený čin zprostředkován divákovi ještě před soudním přelíčením. Jako diváci vidíme průběh celé akce i její ukončení. Narativ pak diváka nenutí k aktivnímu zapojení kumulativním zprostředkováním informací, ovšem nebrání mu komparovat proběhlé události se svědectvími, výsledky posudků a analýzami. Do této kategorie bychom zařadili epizody *Láska, Plán, Bílý švině, Sestřička, Guru, Nelidskost, Patláci, Postavení mimo hru, Pirát*.
- b) Epizody *Palebná síla, Pánská jízda a Policejní svět* bychom pak zařadili do druhé kategorie, která zahrnuje ty epizody, jejichž souzený trestný čin je divákovi zprostředkováván postupně, po částech. Tyto epizody mohou obsahovat i scény, které diváka nutí změnit svou dosavadní vlastní vytvořenou fabuli případu, čímž se z komparativního zprostředkování informací stává retrogradní.

Řada tak tematizuje spíše roli soudce ve společnosti a jeho možnosti a kompetence k vynesení rozsudku. Divák se již do role soudce nestaví, naopak posuzuje jeho práci, důkazy a roli obhájců i státních zástupců spolu s dalšími orgány činnými v trestním řízení.

Přestože i zde epizody rozdělují do těch, které uplatňují kumulativní a komparativní charakter a seriál samotný s kumulativním zprostředkováním pracuje, co se týče posunu času a kontinuální návaznosti událostí v seriálu (nepočítejme výpovědi svědků, obžalovaných a události kolem trestního činu, včetně vyšetřování), jeho kumulativní charakter není přiznán implikovanými upoutávkami do takové míry, jako v řadě první. Sice jsou stále přítomny ve voice-overu a ve většině je opět přímo v mluvené řeči zmíněn název další epizody, ale v několika epizodách nejsou zpracovány pouze příchodem obviněného do soudní síně.

3.3.1.2.1 Epizoda 13 – *Konec hry*

Jako speciální epizodu této řady můžeme vnímat epizodu poslední – *Konec hry*, která se vyznačuje absencí globální kompoziční otázky, neřeší se zde jediná kauza, jež by hlavní postava soudila. Namísto toho zde dochází k zodpovězení většiny otázek transkompozičních a urovnání událostí většiny narativních vláken.

Jedinou nezodpovězenou otázkou zůstává: Co se přesně stalo s Laurou? Epizoda je ale vyvrcholením veškerého vrstvení zápletek a provazování narativních vláken.

3.4 Kamera a střih

Seriál je založený na dialogické formě – zvuk je pro něj stěžejní složkou¹¹⁰, střih a kamera tedy do značné míry kopírují dialogy, případně je doplňují o reakce postav. Nejvíce se hodlám věnovat zpravování pasáží ze soudních přelíčení, neboť je zde velké množství postav, jejichž promluvy se často střídají, postavy se mohou i překřikovat, navíc se postavy v mizanscéně mohou často měnit, mohou přibývat, nebo naopak z mizanscény odcházet (např. svědci, znalci, občané sledující soud, novináři apod.) Je důležité scénu zpracovat tak, aby se divák co nejlépe orientoval v prostoru i čase, zároveň chci odlišit způsob snímání oproti americkým soudním dramátům, vůči kterým se oprostil od jednostranného pohledu kamery¹¹¹ a zajímavě pojímá i pravidlo osy, které v některých případech úmyslně porušuje, ale především jej pro své potřeby modifikuje.

3.4.1 Kamera a střih jako prostředek určující dominanci postav a soudní systém

Pokud komparujeme zpracování soudních jednání českých seriálů a seriálů amerických, můžeme si všimnout jasného rozdílu v pozici kamery a snímání. V případě České republiky je hlavním faktorem soudce, který (případně spolu s přísedícími) sedí v centru místnosti, další postavy, jako státní zástupci, obhájci, žalobci a svědci po většinu procesu sedí konstantně v jim určených lavicích, odcházejí pouze v případě nutnosti opustit soudní síň nebo z důvodu jejich výpovědi, kdy se postava přesune doprostřed soudní síně. Z toho důvodu často kamera snímá všechny části místnosti, někdy i z odlišných úhlů, pravidlo osy je porušováno nebo modifikováno pro potřeby usnadnění divákovy orientace v prostoru soudní síně.¹¹²

Hlavními hybateli děje v případě amerických soudních dramát je obvykle postava právníka, ať už žalobce, či obhájce – důležité jsou taktiky a jednání právníků, jejich působení na porotu. Porota svou přítomností v soudní síni v americkém justičním systému jasně ovlivňuje i podobu samotného subžánru. Důraz na ni

¹¹⁰ Viz kapitola 3.5

¹¹¹ Viz kapitola 3.4.1., Obr. I

¹¹² Viz kapitola 3.4.2

můžeme pak shledávat v mnoha amerických seriálech, a mohlo by se zdát, že porota bude vždy zastupovat samotné diváctvo.

Zpravidla se setkáváme s kladnou stranou právníků – obhajují nevinné občany, kteří byli nespravedlivě odsouzeni nebo byla jinak porušena jejich práva. Důraz je pak kladen na řešení situace pouze z hlediska obhájce. Ovšem některé seriály si s touto tendencí pohrávají – například v seriálu *Žralok* je hlavní postavou státní zástupce, kterým se ovšem stal právník, jenž kdysi zastupoval každého, kdo zaplatil – do velké míry i zločince, kteří díky němu zůstali na svobodě, nebo dostali aspoň mírnější trest. Jeho postava prochází v průběhu výraznou proměnou od sobeckého namyšleného právníka, kterého nezajímají důsledky jeho jednání, ale pouze výhra, v bojovníka za spravedlnost. Seriál *Patty Hewes: nebezpečná advokátka* pak po dobu celé řady řeší pouze jednu rozsáhlou a složitou kauzu, díky čemuž je jí umožněno se věnovat nejen vyšetřování strany kladné, ale i taktikám strany opačné. Dominance právníka jako hlavního hrdiny v amerických seriálech je ale jistě patrná i z podoby samotných soudních dramát, kdy se někdy ani do soudní místnosti postavy nedostanou.

Ovšem pokud se v seriálu soudní přelíčení odehrává, často bývá snímáno pouze z jedné strany – ze strany, kde je usazena porota. V soudních dramatech natočených v USA si tak můžeme všimnout snímání převážně ze strany levé (ve vztahu k postavě soudce), tedy z místa, kde sedí porota. I Katja Kanzel si všímá, že soudní dramata jsou v rámci sekvencí přímo ze soudní síně tvořena často „záběry na porotu, která reaguje na slova právníka nebo soudce, viditelně snímané přímo, nebo zpoza lavice poroty.“¹¹³ Její tvrzení jen podporuje mnou vyzorovanou tendenci přiznat porotu již rámováním záběrů, kdy při závěrečné řeči právníků jsou v rámu zaznamenáni i členové poroty.¹¹⁴ Divákovi toto rámování pak může navodit pocit přítomného pozorovatele, kdy kamera supluje jeho pohled (i když se jedná o jízdu kamery), a sám se tak stává rozhodujícím faktorem přelíčení.¹¹⁵ To je velkým

¹¹³ KANZEL Katja. *Of legal roulette and eccentric clients*. (s.67. „[...] shots of the jury listening alternative with shots of the lawyer of judge addressing them, seemingly filmed within or behind the jury boxes.“)

¹¹⁴ Viz Obr. I

¹¹⁵ Například v seriálech *Zákon a pořádek: Porota* či *V těle boubelky*. Tohoto faktoru si všímá Katja Kanzel, který dokládá, že divák je sám takovými záběry ustanoven coby člen poroty a je mu evokována role soudce. (KANZEL, Katja. *Of legal roulette and eccentric clients: Contemporary TV legal drama as (post-)postmodern public sphere*. [ONLINE] URL: <http://tud.qucosa.de/api/qucosa%3A28633/attachment/ATT-1/>. (s.67: „The courtroom drama

rozdílem oproti českému soudnímu dramatu. Právníci zpravidla sedí, případně při promluvách k soudci stojí. Nepohybují se po soudní síni, prostor pro ně není *soutěžní arénou*, jak ji nazývá Butler nebo Bainbridge.¹¹⁶



Obrázek 1

V obou případech tedy můžeme vydedukovat, že podoba zpracování soudních líčení je přímo ovlivněna justičním systémem dané země a divák je vsazován do pozice samozvaného soudce. Ať už je epizoda zpracována narativem kumulativně-komparativním, nebo komparativně-retrográdním, divák si v průběhu jednání vždy dosazuje informace a vytváří vlastní fabuli.

V případě mnou zkoumaného seriálu je navíc hlavní úloha soudce i jeho dominantní pozice při soudním jednání podporována právě rámováním, kdy v něm můžeme opět vystopovat patrné rozdíly pojetí narace. V první řadě, odehrávající se v prostředí občanskoprávního soudu, je postava soudce často zabírána samostatně, v detailu, polodetailu, případně polocelku, jako dominantní složka líčení, jako ten, který rozhodne a který má zodpovědnost i pravomoc.¹¹⁷

aligns its judge or jury figures, minimizing the distinction between the intradiegetic audiences of the courtroom performances it narrates and its own extratextual audience.“)

¹¹⁶ Dokonce i v článku *Why Hollywood loves lawyers* (dostupné online na: http://www.abajournal.com/magazine/article/why_the_movies_love_lawyers) Thane Rosenbaum píše, že „soudní síň by mohla být stejným zápasem, jako zápas v Koloseu nebo OK Corral (jedna z nejslavnějších přestřelek divokého západu, kdy proti sobě stály skupina zločinců a zákonné orgány). „A courtroom can be as riveting as any Colosseum or OK Corral.“ (ROSENBAUM, Thane. *Why Hollywood loves lawyers*. ABA Journal. [ONLINE] Publikováno: srpen 2015. URL: http://www.abajournal.com/magazine/article/why_the_movies_love_lawyers.)

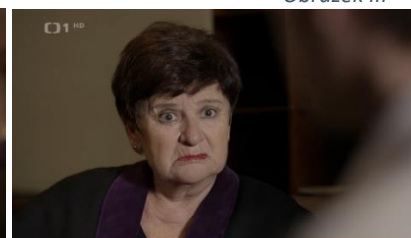
¹¹⁷ Viz Obr. II a III



Obrázek II



Obrázek III



Obrázek IV

Ovšem v řadě druhé, v prostředí soudu trestního, už soudce nerozhoduje sám – jsou zde přítomni přisedící, kteří jej mohou přehlasovat a je tedy nutné získat pro verdikt hlasy dva. Po celku či polocelku obvykle následuje samotné rozhodování trojice, opět zpracované systémem záběr/protizáběr, přičemž zde funguje rámování jako pomocník orientace v prostoru¹¹⁸ a i zde toto využití kamery evokuje (spolu s promluvami postav) obhajobu a žalobu, mezi nimiž je třeba rozhodnout.

3.4.2 Rámování jako prostředek orientace v prostoru

Jak jsem již uvedla, zpracování soudních přelíčení je v amerických seriálech často ovlivněno přítomností poroty, ovšem v českém soudním systému porota není součástí jednání, a tak bylo také nutné upravit tento zavedený systém. V samotných sekvencích se nachází velké množství postav, některé vystupují navíc pouze v epizodických rolích – svědci, soudní znalci. Přesto si musíme uvědomit, že soudní jednání je ve své podstatě sled jednotlivých rozhovorů, čemuž odpovídá i využití kamery a zmiňovaná modifikace pravidla osy. Jak je s nimi pracováno, doložím pro lepší pochopení na příkladu výslechu svědkyně ve čtvrté epizodě (*Sestřička*) druhé řady¹¹⁹.

¹¹⁸ Viz Obr. IV

¹¹⁹ Viz Obr. VI

Samotný výslech je uveden celkovým záběrem na soudní síň, aby pozice různých postav byla přehlednější. Následují dva záběry (celek na svědkyni a polocelek na soudce), které definují hlavní činitele řízení, díky porušení pravidla osy ujasňují, že postavy jsou přesně naproti sobě.¹²⁰ Zároveň je mimo přítomné svědkyně v předním plánu ukázána v záběru obžalovaná, kdy je přeastřením zdůrazněna reakce na výpověď. Za sekvencí soudních jednání můžeme vypožorovat, že pravidlo osy je ne snad tak často porušováno jako modifikováno. Pokud hovoříme o pravidle osy, musíme zdůraznit, že osa je zde pomyslně zmnožena – nazvěme je osou horizontální¹²¹ (jejíž překročení snadno definuje záběry „z pohledu soudce“ a úroveň „z pohledu svědka“) a osu vertikální¹²² (kolmou k ose horizontální, kdy je každá strana síně, kde sedí obhájci a žaloba snímána z protější strany).

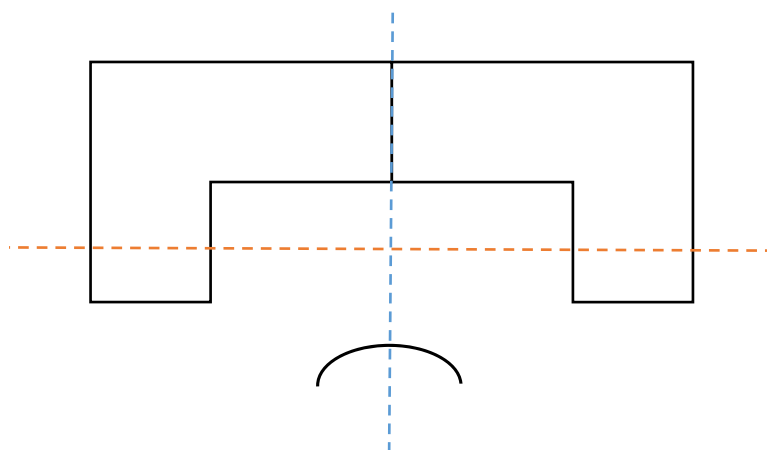


Schéma IV

Dominance os je podle potřeby měněna na základě různých faktorů – může jím být i povaha samotné projednávané kauzy (například ve čtvrté epizodě první řady *Luketka* je pro intimní osobní charakter kauzy – sexuální obtěžování – využito právě úmyslného porušování vertikální osy) v kombinaci s detailními či polodetailními záběry postav, v případě pohledů zpoza jedné strany i záběry celkovými.

¹²⁰ Tomu napomáhá i zvuk – promluva soudce jasně dokládá, na koho protagonista mluví (na svědkyni). Divák tedy nemá problém se v síni orientovat.

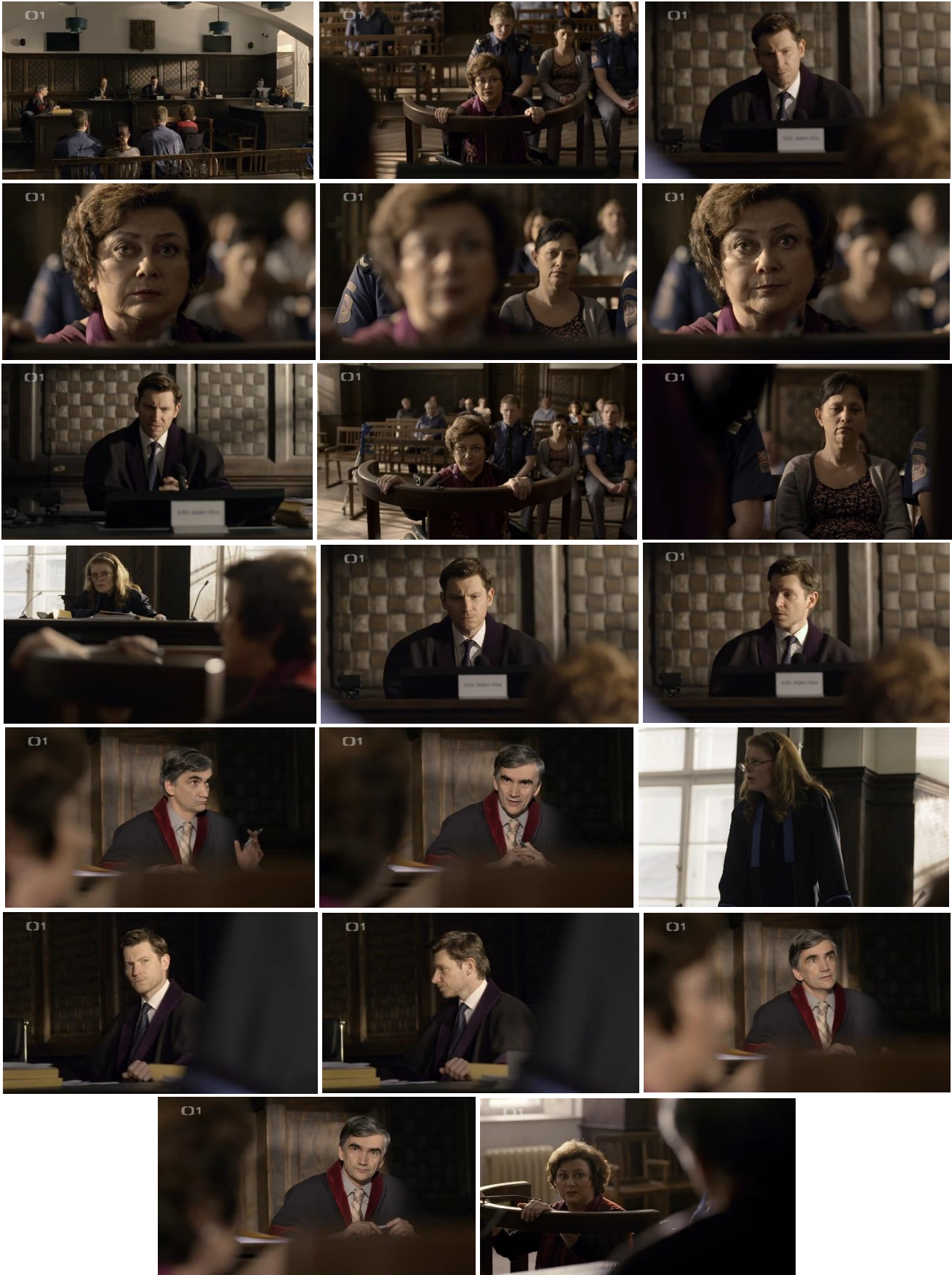
¹²¹ Na ilustraci (schéma IV) vyznačena oranžově

¹²² Na ilustraci (schéma IV) označena modře



Obrázek V

Každý samostatný rozhovor je často zpracován opět záběrem a protizáběrem. Přesto můžeme často pozorovat samotnou osu pro rozhovor obhájce se svědkem a žalobce se svědkem. To jsou osy důležité pro zpracování rozhovoru z pohledu svědka patrné právě v mnou uváděném příkladu. Přechod mezi nimi navíc usnadňují návaznosti pohybu a (v našem případě převážně) pohledů postav. Soudce se podívá doleva (z pohledu diváka) na státního zástupce (žalobce), následuje ostrý střih a po něm polocelek státního zástupce dívajícího se doprava – tím je jasně definována pozice obou postav vůči sobě samým. Ještě v tom samém záběru se žalobce od soudce odklání k svědkyni a začíná tak další rozhovor.



Obrázek 6

Dalším podstatným pomocníkem pro diváka, jak se orientovat v prostoru soudní síně, je rámování, kdy v záběru často vidíme i rozostřený obrys druhého účastníka rozhovoru v předním plánu. Kamera je v té chvíli zaostřena na promlouvajícího, který se navíc dívá právě na postavu v předním plánu.

Zde je objekt pozornosti postav v záběru, ovšem v sekvencích soudních jednání jsou často využity i pohledy postav mimo rám, kdy se jimi pozorovaný objekt v rámu nachází. Divák tedy může pozorovat projednávaný předmět, pozorovat přenos výslechu apod., zatímco zároveň vidí i reakce a postoje postav. Ty obvykle udávají epizodám i samotné jejich tempo. Rychlost střihu se při hádkách a rozepřích obvykle zrychluje (především u sekvencí soudních jednání), většinou je zabírána postava, která právě do rozhovoru vstoupí. I toto pravidlo ale bývá porušováno, ač minimálně. Například ve výše uvedeném výslechu je využito přeostržení na obžalovanou, zatímco je svědkyně dotazována soudcem. Tohoto efektu je využito především kvůli nutnosti zobrazení reakce další z postav, která není přímým účastníkem rozhovoru. Případně je výraz další postavy zprostředkován ilustračním záběrem.



Obrázek VII

Pokud není využito zaběhnutého ustáleného způsobu snímání, tedy stanovených os, bývá využito jízdy, švenkování nebo ruční kamery, které bez obtížností zaberou polohu postav a díky těmto prostředkům je orientace v prostoru snadná. Zároveň je v ujasnění postav využito případně záběrů podmíněných zvuky (voice-cuty), které při popisu událostí mohou ujasňovat jména postav a jejich postavení při soudním líčení.

3.5 Zvuk

3.5.1 Voice-over jako hlavní fokalizační prvek

Postava soudce Adam Klos je jak hlavní postavou, tak protagonistou celého seriálu. Postava soudce ovšem ve většině soudních dramát působí především jako

posluchač a jakýsi rozhodčí v průběhu přelíčení, hlavní úlohu mívají právníci, jejichž hlavním cílem je přesvědčení poroty. Ovšem v České republice, jak již bylo napsáno, je aktivita aktérů do jisté míry odlišná.

Soudce je zde dominantní postavou, čemuž odpovídá koneckonců i samotný název seriálu. V mnoha soudních dramatech soudce své domněnky sděluje nahlas, a to v případě, kdy jej jeden z právníků přesvědčí – soudce pak sdělí verdikt. V případě mnou analyzovaného seriálu jsou ale názory soudce využity i jako prostředek přiblížení postavy divákům. Divák tuší, jak postava uvažuje, zná její morální a názorové postoje, a vytváří si tak k ní vztah.

Další funkci, kterou názory, poznámky a asociace hlavní postavy mají, je pak odlehčení děje a komický prvek – kauzy často projednávají hlavně vážná témata. I u vážných kauz je ale hlavní postava schopna vyslovovat v duchu vtipné a sarkastické bonmoty.

3.5.2 Mluvená řeč jako hlavní informační kanál

V televizním vysílání bývá často důležité především to, co divák slyší. Tvůrci musí počítat s možností, že divák neviděl předchozí epizody (k oživení jistě dopomůžou i rekapitulace), nebo v případě, že seriál běží už dlouhou dobu, musí tvůrci připomínat, co se stalo klidně i v promluvách postav, stejně jako slovně popisovat to, co postava dělá.¹²³ Navíc může mít divák puštěnou televizi k práci¹²⁴ a není pak pohrouženým divákem – v té chvíli musí dostat i prostřednictvím zvuku co nejvíce informací.

Subžánr soudního dramatu může k těmto faktorům jak pro diváky, tak koneckonců i pro tvůrce velmi vděčný, neboť se obvykle všechny informace dozvídáme právě z promluv postav¹²⁵ nebo z různých odborných posudků – vždy se ale dozvídáme informace o již proběhlých událostech, které nám jsou mluvenou řečí objasňovány, prezentovány a konstruovány. *Laudisio* tento princip nazývá *narací*

¹²³ Jako příklad uvedme často jmenované celé názvy speciálních procedur k získání důkazního materiálu. Například v seriálu *Sběratelé kostí*, kdy musí postava vykonat určitý postup, je ale důležité divákovi říct, proč ho postava vykonává a čeho jí dosáhne. S podobnými efekty zvuku na diváka může pracovat i reklama.

¹²⁴ Orlebar tento způsob „sledování“ televize nazývá prostě *letmým sledováním* (viz citace č. 19, s. 56).

¹²⁵ A v případě mnoha soudních dramát i z pátrání právníků.

v rámci narace.¹²⁶ V první řadě se dozvídáme vstupní informace ke kauzám od samotné hlavní postavy, která nás poměrně okrajově vyjmenováním pár fakt ze spisu uvede do samotného případu – my jako diváci tedy víme totéž co soudce a posléze můžeme měnit naši tvořenou fabuli podle dalších výpovědí.¹²⁷ Druhá řada pak do jisté míry staví na zaběhnutých konvencích mnoha soudních dramát a zpracování samotných soudních jednání. My jako diváci jsme díky větší obeznámenosti s případy od samotného rozhodování často distancováni.

Informace nám předávají, v případě mnou zkoumaného seriálu, primárně postavy. V soudních dramatech jsou obecně postavy klíčovými faktory příběhu, stojí na nich nejen děj, ale především divákova znalost fikčního makrosvěta. Už Jason Mittel v kapitole věnované postavám píše: „*Téměř každý úspěšný televizní scénárista (spisovatel) poukáže na charakter jako na ústřední bod svého tvůrčího procesu a na to, jak předurčuje úspěch – pokud umíte vytvořit přesvědčivé postavy, pak po nich budou pravděpodobně následovat poutavé scénáře a příběhy.*“¹²⁸ Jeho tvrzení v případě tohoto subžánru se pak vztahuje prakticky na všechny postavy, nikoli jen na hlavní. Neboť vše, co se projednává, souvisí s lidským konáním a informace se dozvídáme vždy z promluv, ať už jsou výroky klamně či pravdivé.

3.5.2.1 Vypravěč ve vztahu k fikčnímu makrosvětu

Mimo výše uvedených důvodů mohou promluvy protagonisty do jisté míry suplovat i postavu vypravěče. Uvádí nás do příběhu, do vztahu věcí v makrosvětě a stává se tak i divákovým průvodcem. Ačkoliv popisuje situaci fikčního mikrosvěta¹²⁹ – je homogenizovaných on-screen vypravěčem¹³⁰.

¹²⁶ *Narration within the narration* (Laudisio; s.2) – jde o fakt, že nám předkládané události již proběhly mimo rámec syžetu a jsou nám sdělovány postavami.

¹²⁷ Viz naratologická analýza

¹²⁸ MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

„*Nearly every successful television writer will point to character as the focal point of their creative proces and how they measure success – if you can create compelling characters, then engaging scenarios and storylines will likely follow suit. In a statement echoing dozens of similar interviews with showrunners [...] It’s all about character, character, character[...] Everything has to be in service of the people.*“

¹²⁹ Fikční makrosvět vnímaný jednou postavou může mít různou podobu – toto subjektivní vnímání fikčního makrosvěta se stává právě fikčním mikrosvěttem – je to souhrn veškerých informací, které postava může znát.

¹³⁰ On-screen vypravěč je takový vypravěč, který je audiovizuálně zaznamenán. Homogenizovaný vypravěč je pak přímo součástí fikčního makrosvěta, jinak bychom jej mohli nazvat ztělesněným vypravěčem, je postavou AV díla. Nejedná se ovšem o průvodce, který samotným příběhem provádí

Pokud ovšem chceme u tohoto seriálu definovat vypravěče, musíme si pomoci rozdělením fabule do narativních vláken či samostatných sekvencí. Ne ve všech aspektech a narativních vláknech seriálu funguje postava jako vypravěč. Tomuto jasnému oddělení soudce, coby vypravěče, napomáhá využití přítomného času v protagonistově voice-overu – jedná se o asociativní uvažování. Protagonista ovšem voice-overem posouvá děj pouze v liniích a událostech, o kterých může vědět. Nevypráví nám, co se stalo ve vedlejších liniích, ty probíhají často bez jeho vědomí i přímé účasti. V určitých narativních vláknech ale divák ví více než hlavní postava, a tak je užit princip vypravěče vševědoucího¹³¹.

3.6 Mizanscéna a barva

I mizanscéna sama o sobě podporuje příznanou odlišnost každé řady, což je nejznatelněji poznat právě v pojetí soudní síně. V první řadě je Adam Klos soudcem občanskoprávního soudu, tedy soudu, kde se řeší kauzy často osobnějšího charakteru – rozvody, péče o dítě, exekuce apod. Právě tomuto faktoru můžeme připisovat teplé odstíny dřevěného ostění síně. Kontrast bílého vymalování a obložených stěn není příliš velký. Spory řešené v těchto místnostech jsou často závislé na časté nemožnosti rozhodnout zcela správně. Pocity osob v daných chvílích jsou rozporuplné, jejich projednávané jednání může být klamně nebo ovlivněné životní situací – někdy nelze přesně vymezit kdo a proč daný čin spáchal. Navíc jejich řešení obvykle nepředchází policejní vyšetřování, ani nenásleduje viníkovu uvržení do vazby.

a nemá s ním nic společného – často tento průvodce vypráví dál příběh v jiné mizanscéně, mimo narativní linii. Jako jedny z nejznámějších vypravěčů tohoto typu můžeme uvést zahraniční Alfreda Hitchcocka (*Alfred Hitchcock uvádí, Alfred Hitchcock presents*. 1955-1962, 1985-99, USA), Johna Brolina a Jonathana Frakese (*Věřte, nevěřte: Fakta a fikce, Beyond belief: Fact or Fiction*. Mysteriozní/ thriller/ fantasy/ horor/ sci-fi. 1997-2002. USA). V českém kontextu pak Miloše Kopeckého (*Slavné historky Zbojnické*. 1985. Československo) nebo Jiřinu Jiráskovou (*Pražský písničkář. Drama, hudební*, 1997).

¹³¹ Tedy ukázání veškerých informací bez ohledu na jejich znalost některé z postav.



Obrázek VIII

Oproti první řadě je síň řady druhé pojata kontrastněji – tmavě hnědé táflování spolu s tmavě zelenými částmi divákovi jasně naznačí podobu samotných činů – vraždy, znásilnění, ... Kontrast využitý v soudní síni nám může evokovat jasné možnosti volby – dotčený je vinný, nebo nevinný, nic mezi tím, alespoň ve vztahu ke skutku, ze kterého je dotčený obžalován. I samotné lavice pro přihlížející občany nám mohou evokovat vězeňské mříže – toho je dokonce využito i v samotném rámování¹³², kdy při rozhodování jsou sami soudci jako v pasti, ve vězení, a kamera snímá scénu jízdou právě skrze tato opěradla lavic. Osvětlení pak zůstává stejné, ale v rámu se divákovi naskytá překážka v podobě pomyslných mříží.



Obrázek IX

¹³² Konkrétně ve druhé řadě, sedmé epizodě *Palebná síla*.

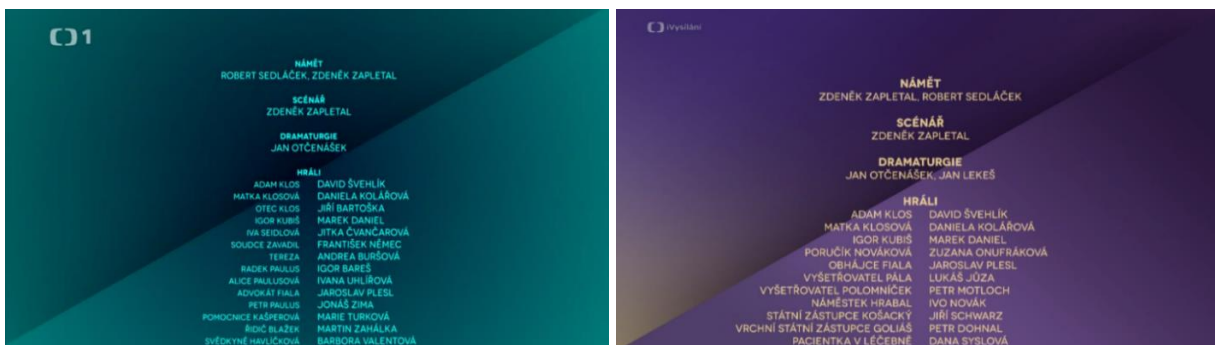
Mizanscéna též funguje v některých případech jako nápověda formou využití odkazů kulturní encyklopedie. Například ve druhé epizodě druhé řady *Plán* můžeme zpozorovat obraz analytického kubismu.¹³³ České země se v kubistickém umění velmi angažovaly. Každopádně kubistický obraz v mizanscéně evokuje v našem případě vzdělanost obyvatel domu, jejich materiální zajištění i společenskou třídu.



Obrázek X

Barevnou paletu mizanscén pak doplňují titulkové sekvence, které jsou sladěné se zvolenými odstíny daných soudních síní jednotlivých řad. U první série je zvolen teplý odstín modré barvy, který koresponduje s teplejšími odstíny využitými v mizanscéně. Podobně je tomu u řady druhé, kde je zvolen tmavý odstín fialové. Opět je zde jasně přiznaný odlišný přístup k provedení seriálu, jenž je sjednocen ostrými liniemi a přechody. Totéž můžeme vysledovat i u úvodních titulkových sekvencí.

¹³³ Analytičtí kubisté nazírají na předměty jako na soustavy ploch, nikoliv jako na celek, což jim umožňuje zobrazovat je z několika pohledů zároveň. Místo omezení tvaru na elementární geometrické prvky nebo jeho deformace, dochází v této fázi k rozbití, rozložení předmětu na jeho části tím, že tyto části nahlížené z různých pohledů jsou na obraze zobrazeny najednou a vedle sebe v ploše. (Brychtová, Lucie. *Po stopách Picassala*. Diplomová práce. Brno 2009. Masarykova univerzita v Brně. Pedagogická fakulta.)



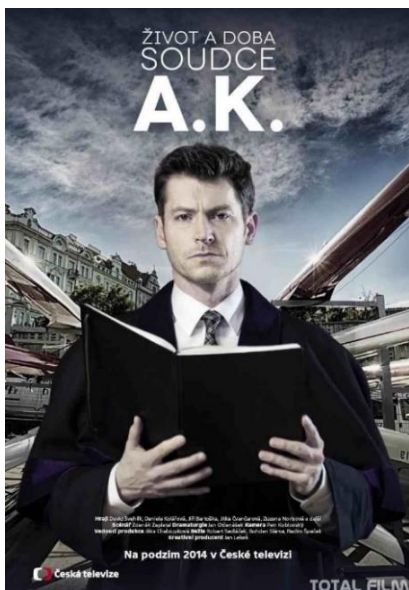
Obrázek XI

3.7 Propagace, programové zařazení a jeho vliv

Seriál byl zařazen do primetimového vysílacího času, v osm hodin večer, což do jisté míry ovlivnilo i jeho podobu. Například v dílech druhé řady (kdy už je samotný čin možné vidět) jsou případy znásilnění nebo vražd natáčeny obvykle neexplicitně (především tedy pohlavní styk).

Propagační materiály se v případě tohoto seriálu nesou v seriózním duchu, který má především naznačit charakter seriálu, jak je to už při takových materiálech běžné. „Plakáty a další jmenované patří mezi obrazovou přílohu seriálů (a samozřejmě i filmů), ale nejsou jen pouhými konstatačními materiály o určitém produktu, jak by se mohlo na první pohled zdát. Skýtají v sobě více i méně zapeklité významové hry, které nabízí pozornému divákovi nemálo indicií o osazenstvu, ději i seriálu samotném.“¹³⁴ Když se podíváme na plakát k první řadě (Obr. XII), obal DVD edice 2. řady z ucelené edice (Obr. XIV) či obal DVD samostatné druhé řady (Obr. XIII) –můžeme vidět nejen dominanci hlavní postavy, ale její absolutní samostatnost, samotu, autonomii, téměř až absolutismus. Je tak potvrzena nejen důležitost postavy, čemuž napovídá i název seriálu, ale můžeme v nich vnímat i odlišný princip výstavby příběhu jednotlivých sérií.

¹³⁴ JANSOVÁ, Iveta. *Řekni to obrazem*. [ONLINE] Publikováno 4. srpna 2013. URL: <http://25fps.cz/2013/rekni-to-obrazem/>



Obrázek XII



Obrázek XIII



Obrázek XIV

V případě Obr. XII a Obr. XIV materiálů změnu pozice hlavní postavy v seriálu evokuje už odklonění pohledu soudce mimo rám. Soudce je od přímého vztahu s diváctvem odtržen. Jeho samota na propagačních materiálech je pak jasným dokladem hierarchizace postav – už z nich je patrné, kdo bude hlavní postava a kdo je soudce v názvu seriálu.

V případě propagačních fotografií se od časté taktiky hromadných fotografií s mnoha hlavními postavami (obvykle se jedná například o všechny členy vyšetřovacího týmu apod.), snad díky charakteru seriálu, upustilo a namísto toho bylo v případě hromadných fotografií využito postav, jejichž jednání bylo pro transkompoziční otázky jednotlivých řad klíčové. Systém hierarchizace je přitom využit v pozici postav na fotografii.



Obrázek XV

ZÁVĚR

Tato bakalářská práce si kladla za cíl analyzovat televizní formu seriálu české televize *Život a doba soudce A. K.*, tedy jeho dvou dosud odvysílaných řad. Přitom ovšem přihlédnout k žánrovému a historickému kontextu, neboť v zahraniční tvorbě je soudní drama velmi často zpracovávaným subžánrem, v Čechách jde o teprve druhý počín. Cílem samotné výzkumné části bylo především rozklíčovat opakující se narativní a technické a stylové prostředky.

Tomu předcházela teoretická a metodologická část, ve kterých jsem se snažila přiblížit různé přístupy k natáčení, analyzování a nahlížení na televizní vysílání (jak fikční, tak faktuální TV), žánrové kategorii jak v kontextu zahraniční, tak i tuzemské produkce. Všechny mnou zvolené publikace a články přitom měly být aspoň ve využívané terminologii příbuzné, případně mělo být jejich společným prvkem jejich zaměření na podobu soudu a justičního prostředí v televizním vysílání. Též jsem uvedla prameny, které mi mimo analýzy samotné měly napomoci ke zvětšení rozhledu v možných zpracováních subžánru krimi TV – soudního dramatu.

V metodologické části jsem pak stanovila vhodné přístupy k analýze mnou zvoleného seriálu, kdy jsem v případě složitých metodologických postupů, vymezených v konkrétní literatuře, stručně charakterizovala jejich základní pojmy, především ty běžně užívané v delších úsecích textu práce. Jednalo se přitom hlavně o poetiku Radomíra D. Kokeše využitou pro naratologickou analýzu, která byla zároveň jednou z hlavních prostředků cílů analýzy.

V analytické části jsem pak popsala svá zjištění o naratologických taktikách s přihlédnutím k odlišnému přístupu budování samotných epizod a narativních vláken, který je jasně přiznán v mnoha složkách díla, přesto ale seriál zůstává jednotný. S tím pak souvisí odlišná prezentace postavy soudce v kontextu subžánru soudního dramatu. Velká pozornost byla mimo rozklíčování naratologických taktik věnována i využití stylových složek. Důraz byl kladen na jejich užití při zpracování sekvencí soudních jednání, neboť ty mohou být, vzhledem k velkému počtu často se střídajících postav, pro tvůrce velkou výzvou. Naratologickou složku seriálu jsem analyzovala metodou Kokešova tázacího modelu, pro zkoumání stylových složek mi byly nápomocny praktiky neoformalismu spolu s analýzou textuální, hlavně pak sémiotika.

Seriál *Život a doba soudce A. K.* do jisté míry navazuje na tendenci tuzemského soudního dramatu propojit rovinu filosofující a úroveň případu, přičemž úroveň případu je zde zastoupena jednotlivými kauzami a filosofující pak fokalizací hlavního hrdiny, která je zprostředkována především voice-overem.

V případě natáčecího stylu nedošlo v dosud natočených řadách k větší změně. Ačkoliv je jejich výstavba příběhu a postavení pozice jak hlavní postavy, tak i samotné pozice diváctva odlišná, působí seriál jako celek. Tomu napomáhají mimo stabilních využitých formálních prostředků i sjednocené grafické podoby titulkových sekvencí a propagačních materiálů.

Hlavním faktorem seriálu ovšem i tak zůstává odlišné pojetí zpracování seriálových řad. Obě řady pracují vždy s transkompozičními otázkami, jež propojují samostatné epizody (každá epizoda řeší zároveň i jednu kauzu, jež je zároveň kompoziční globální otázkou). Díky tomu můžeme seriál jasně definovat jako seriál seriality polonávazné, definované Radomírem D. Kokešem. Důležitým rozdílem je pak pojetí samotných kauz a role hlavní postavy.

V první řadě byl divák stavěn do role soudce, samotný projednávaný čin nebyl ukázán a divák musel pracovat pouze s informacemi, které slyšela sama hlavní postava. V případě kauz tak bylo uplatněno kumulativní a komparativní zprostředkování informací. Vedlejší narativní vlákna pak uplatňovala kumulativní způsob. V druhé řadě je ale role diváka coby soudce pozměněna, neboť souzený čin je buď znázorněn celý ještě před začátkem soudního jednání (epizody tak uplatňují kumulativně-komparativní působ zprostředkování informací), nebo se jej divák dozvídá postupně v průběhu epizody (čímž uplatňují charakter komparativně-retrogradního zprostředkování informací).

Samotná podoba soudních přelíčení je přitom snímána několika kamerami a jelikož se primárně jedná o soustavu rozhovorů, tyto pasáže jsou snímány systémem záběr/protizáběr. Přičemž je pro tyto sekvence zdvojeno pravidlo osy, kdy je využito dvou na sebe kolmých os. Horizontální osa jasně definuje záběr z pohledu soudce × svědka a horizontální pak z pohledu žaloby (ve druhé řadě zastoupenou postavou státního zástupce), nebo obhajoby. Mimo zdvojeného pravidla osy je divákově orientaci dopomáháno i rámováním obrazu, kdy kamera snímá i další postavu v předním plánu.

Snímání je ovlivněno i lokální podobou soudnictví a justičním systémem. V mnoha amerických soudních dramatech je často využito postavení kamery do pozice přítomné poroty. Divák je pak určitým způsobem též vtažen do průběhu jednání a ustanoven do pozice porotce – především v sekvencích závěrečných řečí (též je díky tomu nutné plně rozlišit záběry, kdy promluvy právníků patří soudci a kdy porotě, neboť právník je mnohem akčnější, i co se týče přesvědčovacích metod, i pohybu). V českých soudních dramatech je pak snímání ovlivněno statickými pozicemi přítomných.

Seriál je založen na dialogu, zvuk je tedy též jednou z nejvýznamnějších stylových složek. Ozvlášťujícím prvkem je pak zvukem zprostředkovaná fokalizace protagonisty formou voice-overu, která mimo jiné, dělá z protagonisty i vypravěče (ovšem pouze v některých narativních vláknech). Důraz na dialog ovlivňuje i střih, který je často podmíněn zvukovou složkou, a to v případě soudních přelíčení, kdy je často stříženo na postavu, jež vstoupila do dialogu, a to pomáhá plynule měnit rytmus díla.

Programové zařazení seriálu zapříčinilo neexplicitní znázornění pohlavního styku a násilí. Propagační materiály jsou pak ovlivněny úlohou hlavního protagonisty a jeho úlohy v rozhodování a souzení, stejně tak je patrné (i ze samotného názvu), že hlavní postava je ústředním bodem celého seriálu.

Ráda bych jen dodala, že ke kompletní analýze formy by práce potřebovala daleko větší rozsah, a proto jsem se rozhodla věnovat se opravdu klíčovým faktorům seriálu. V potaz nebyly brány například všechny hlavní postavy a jejich role v seriálu nebo například nebyly všechny stylové složky zkoumány do hloubky. Též by mohla být více ucelena problematika žánrového zařazení soudního dramatu či jeho samotná definice.

Seznam literatury a pramenů

Literatura:

Amoral attorney. [ONLINE] TVtropes.

URL: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AmoralAttorney>.

BAINBRIDGE, Jason. *The bodies of law: Performing truth and the mythology of lawyering in American law shows*. European journal of cultural studies [ONLINE].

2009, roč. 12, č.4, s. 395-413. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1367549409342509>.

BARKER, Chris a Kateřina GILLÁROVÁ. *Slovník kulturních studií*. Přeložil Irena REIFOVÁ, přeložil Michal POSPÍŠIL. Praha: Portál, 2006, 206 s. ISBN 8073670992.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. v Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BRYCHTOVÁ, Lucie. *ve stopách Picassa*. Diplomová práce. Brno 2009. Masarykova univerzita, Fakulta pedagogická, Katedra výtvarné výchovy. Dostupné online: https://is.muni.cz/th/rk6ep/diplomova_prace_text.pdf.

BUTLER, Jeremy G. *Television style*. New York: Routledge, 2010. ISBN 0203879570.

BUTLER, Jeremy G. *Television: critical methods and applications*. 4th ed. New York, N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2012, xviii, 491 s. Routledge communication series. ISBN 978-0-415-88328-3.

CREEBER, Glen. *Tele-visions: an introduction to studying television*. London: BFI, c2006. ISBN 9781844570867.

Government procedural. TVtropes. [ONLINE] URL: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GovernmentProcedural>.

JANSOVÁ, Iveta. *Řekni to obrazem*. [ONLINE] Publikováno 4. srpna 2013. URL: <http://25fps.cz/2013/rekni-to-obrazem/>.

KANZEL, Katja. *Of legal roulette and eccentric clients: Contemporary TV legal drama as (post-)postmodern public sphere*. [ONLINE] URL:

[Http://tud.qucosa.de/api/qucosa%3A28633/attachment/ATT-1/](http://tud.qucosa.de/api/qucosa%3A28633/attachment/ATT-1/).

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

KORDA, Jakub. *České televizní krimi série a jejich žánrové souvislosti (1989-2009)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, 231 s. Odborná publikace. ISBN 978-80-244-3424-7.

KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1: Studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4212-9.

KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. v Praze: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9.

LAUDISIO, Adriano. *Narration in TV Courtroom Dramas: Analysis of Narrative Forms and Their Popularizing Function; ILCEA* [Online], 31 | 2018, Online od 6. března 2018 do 19. března 2019. URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/4685>; DOI: 10.4000/ilcea.4685.

Law procedural. TVtropes. [ONLINE] URL:

<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/LawProcedural>.

MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Přeložil Miloš CALDA. Praha: Mladá fronta, 2011. Strategie. ISBN 978-80-204-2409-9.

MCKEE, Alan. *Textual analysis: a beginner's guide*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 2003. ISBN 0761949925.

MEIXNEROVÁ, Marie: *Žánr v televizním médiu*. [ONLINE] Publikováno 23.srpna 2010. URL: <http://25fps.cz/2010/zanr-v-televiznim-mediu/>.

MITTELL, Jason. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press, 2011. ISBN 9780814769607.

ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Přeložila Helena BENDOVIČ. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, 213 s. ISBN 978-80-7331-246-6.

RAPPING, Elayne. *Law and justice as seen on TV*. New York: New York University Press, c2003. ISBN 0814775616.

ROSENBAUM, Thane. *Why Hollywood loves lawyers*. ABA Journal.[ONLINE] Publikováno: srpen 2015. URL: http://www.abajournal.com/magazine/article/why_the_movies_love_lawyers.

SILBEY, Jessica M. *Images in/of Law* (2012). School of Law Faculty Publications. [ONLINE] s. 364. URL: https://lsr.nellco.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1363&context=nusl_faculty.

SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství, 2000. ISBN 8085866609.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in film and television*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003. ISBN 0674010876.

Prameny

Primární:

Život a doba soudce A. K. [seriál]. Režie Robert Sedláček, Bohdan Sláma, Radim Špaček. Česká republika. Premiérově vysílán v letech 2014 (1. série dostupná online na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10520085222-zivot-a-doba-soudce-a-k/dily/>) a 2017 (2. série, dostupná online na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11243892245-zivot-a-doba-soudce-a-k-2/dily/>).

Sekundární:

Tvůrci seriálu na MFF Karlovy Vary [rozhovor] [ONLINE] URL: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10520085222-zivot-a-doba-soudce-a-k/bonus/17700-tvurci-serialu-na-mff-karlovy-vary-2014/>

Plakáty a DVD obaly:

Obal DVD druhé řady (Obr. XIV)

(URL: <https://data.bontonland.cz/fotky/430/p-168619-full.jpg>)

Plakát k první řadě seriálu (Obr. XII.) (URL:

https://img.csfd.cz/files/images/film/posters/158/716/158716985_fb3c39.jpg?w370h370)

Plakát ke druhé řady (Obr. XIII)

(URL: http://www.filmka.cz/wp-content/uploads/2017/03/zivot_a_doba_soudce_ak.jpg)

Propagační fotografie

Fotografie postav 1. řady (Švehlík, Kolářová, Bartoška; Obr. XV) URL: https://www.google.com/search?q=%C5%BEivot+a+doba+soudce+AK.K&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjK08W1hcPhAhXq6aYKHUCQBjwQ_AUIDigB&biw=1052&bih=708#imgrc=LPRhsvKseofEbM:

Fotografie postav 2. řady (Kolářová, Švehlík, Daniel; Obr. XVI) URL: https://www.google.com/search?q=%C5%BEivot+a+doba+soudce+AK.K&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjK08W1hcPhAhXq6aYKHUCQBjwQ_AUIDigB&biw=1052&bih=708#imgrc=dIFN_9nRbx2OsM:

Další zhlédnuté seriály:

Ally McBealová (Ally McBeal). Komedie/drama [1997-2002]. USA

Dobrá manželka (The Good wife), drama [2009–2016]. USA.

Jake a Thustoch (Jake and the Fatman), krimi/drama [1987-1992]. USA.

Kravařáci (Suits), drama/komedie [2011–2019]. USA.

Matlock (Matlock), krimi/drama [1986–1995]. USA.

Perry Mason (Perry Mason) krimi [1985–1994] USA. Několik epizod z volného pokračování z 80.let 20.století.

Patty Hewes – nebezpečná advokátka (Damages), drama/krimi/mysteriózní/thriller [2007-2012]. USA.

Soudkyně Amy (Judging Amy), drama [1999–2005]. USA.

V těle boubelky (Drop Dead Diva), komedie/drama [2009–2014]. USA.

Zákon a pořádek: Porota (Law and Order: Trial by jury), krimi/drama/mysteriózní [2005]. USA.

Zákon a pořádek: Zločinné úmysly (Law and Order: Criminal Intent), krimi/drama/mysteriózní/thriller [2001–2011]. USA.

Žralok (Shark), krimi/drama/mysteriózní [2006-2008]. USA.

Seznam obrázků

- Obrázek I: Screenshoty; *Zákon a pořádek: Porota, v těle Boubelky* – závěrečné řeči 36
- Obrázek II: Screenshoty; *Život a doba soudce A. K.*; 1. řada, ep. 04;
- Obrázek III: Screenshoty; *Život a doba soudce A. K.*; 2. řada, ep. 01 *Láska* 37
- Obrázek IV: Screenshoty; *Život a doba soudce A. K.*; 2. řada, ep. 01 *Láska* 37
- Obrázek V: Screenshoty; *Život a doba soudce A. K.*; 1. řada, ep. 04 39
- Obrázek VI: Screenshoty; *Život a doba soudce A. K.*; 2. řada, ep. 04 *Sestřička* 40
- Obrázek VII: Screenshoty; *Život a doba soudce A. K.*; 1. řada, ep. 09 *Kladivo na důchodce*; 2. řada, ep. 08 *Pánská jízda* 41
- Obrázek VIII: Screenshoty; *Život a doba soudce A. K.*; 1. řada, ep. 06 *Střelec*; 2. řada, ep. 05 *Guru* 45
- Obrázek IX: Screenshoty; *Život a doba soudce A. K.*; 2. řada, ep. 07 45
- Obrázek X: Screenshoty; *Život a doba soudce A. K.*; 2. řada, ep. 02 *Plán* 46
- Obrázek XI: Screenshoty; *Život a doba soudce A. K.*; Závěrečné titulky 1. a 2. řady 47
- Obrázek XII: Plakát první řady URL:
https://img.csfd.cz/files/images/film/posters/158/716/158716985_fb3c39.jpg?w370h370)
- Obr. XIII: Obal DVD – 2. řada
(URL: http://www.filmka.cz/wp-content/uploads/2017/03/zivot_a_doba_soudce_ak.jpg)
- Obr. XIV: Obal DVD – 2. řada
(URL: <https://data.bontonland.cz/fotky/430/p-168619-full.jpg>) 48
- Obrázek XV: Fotografie postav 1. řady (Švehlík, Kolářová, Bartoška) URL:
https://www.google.com/search?q=%C5%BEivot+a+doba+soudce+AK.K&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjK08W1hcPhAhXq6aYKHUCQBjwQ_AUIDigB&biw=1052&bih=708#imgrc=LPRhsvKseofEbM:

Fotografie 2. řada (Kolářová, Švehlík, Daniel) URL:

https://www.google.com/search?q=%C5%BEivot+a+do%BA+soudce+AK.K&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjK08W1hcPhAhXq6aYKHUCQBjwQ_AUIDigB&biw=1052&bih=708#imgrc=dIFN_9nRbx2OsM: 48

Schéma I	Schéma průběhu zločinu v žánru krimi, obohacené o subžánry krimi TV a záznamu rozsahu případů první a druhé řady seriálu <i>Život a doba soudce A. K.</i>	24
Schéma II	Schéma narativních vláken a seriality první řady seriálu <i>Život a doba soudce A. K.</i>	31
Schéma III	Schéma narativních vláken a seriality druhé řady seriálu <i>Život a doba soudce A. K.</i>	32
Schéma IV	Schéma zdvojení pravidla osy pro natáčení soudních jednání v seriálu <i>Život a doba soudce A. K.</i>	37

Přílohy

Příloha č.1: Seznam zhlédnutých epizod seriálu *Život a doba soudce A. K.*

1. Řada

- Epizoda 01 – *Osamělost*
- Epizoda 02 – *Chudák skřítek Melichar*
- Epizoda 03 – *Paulusová versus Paulus*
- Epizoda 04 – *Luketka*
- Epizoda 05 – *Diskrétní odpad*
- Epizoda 06 – *Střelec*
- Epizoda 07 – *Válka pokračuje*
- Epizoda 08 – *Rodina*
- Epizoda 09 – *Kladivo na duchodce*
- Epizoda 10 – *Odlišnost*
- Epizoda 11 – *Kněz*
- Epizoda 12 – *Místo narození*
- Epizoda 13 – *Exekuce*

2. Řada

- Epizoda 01 – *Láska*
- Epizoda 02 – *Plán*
- Epizoda 03 – *Bílý svině*
- Epizoda 04 – *Sestřička*
- Epizoda 05 – *Guru*
- Epizoda 06 – *Nelidskost*
- Epizoda 07 – *Palebná síla*
- Epizoda 08 – *Pánská jízda*
- Epizoda 09 – *Policejní svět*
- Epizoda 10 – *Patláci*
- Epizoda 11 – *Postavení mimo hru*
- Epizoda 12 – *Piráta*
- Epizoda 13 – *Konec hry*

Název práce: Život a doba (podle) soudce A.K.

Analýza televizní formy seriálu *Život a doba soudce A. K.*

Klíčová slova: Česká televize, krimi TV, Soudní drama, Seriál, Televize

Počet příloh: 1 (Seznam analyzovaných epizod seriálu *Život a doba soudce A. K.*)

Rozsah práce: 45 stran, 86 520 znaků

Jazyk práce: CZ

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zaměřuje na analýzu televizní formy seriálu *Život a doba soudce A. K.*, konkrétně jeho dosud dvou natočených sezón. Zvolená metoda tedy bude zohledňovat především narativní, stylistické, žánrové a tematické prvky televizní formy seriálu, přičemž bude akcentovat textuálně orientovanou perspektivu (tj. kritický přístup ke studiu televize, založený na interpretaci zkoumaného předmětu). Spíše okrajově bude pojata kontextuální analýza vyhodnocující produkční kontext, případně marketingové výstupy (promo materiály) a další sekundární texty (DVD edice a s nimi spojené materiály) atd. při zohlednění žánrového charakteru pořadu bude práce zohledňovat především chápání žánru jako estetické kategorie (jeho konvenční formální prvky, nikoli pragmatické hledisko). Důležitým východiskem práce je samozřejmě respektování seriálové povahy televizního pořadu a od něj se odvíjející analytické terminologie.

Title: *The life and time of (according to) judge A. K.*

The analysis of television form of the TV serial *The life and time of judge A. K.*

Author: Dominika Zmítková DiS.

Department: The Department of Theatre, and Film Studies

Supervisor: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Abstract:

This thesis focuses on the analysis of the forms of television series *The Life and Times of Judge A. K.*, specifically its previously filmed two seasons. The chosen method will therefore primarily reflect the narrative, stylistic, genre and thematic elements form a television series, which will accentuate textual oriented perspective (ie. a critical approach to the study of television, based on the interpretation of the object). Only marginally captivating contextual analysis evaluating the context of production, or marketing outlets (promotional materials) and other secondary texts (DVD editions and related materials) and others. Considering the genre characteristics of the program will work primarily reflect the understanding of the genre as aesthetic categories (the conventional formal elements, not pragmatic perspective). An important starting point is the work of course respecting the serial nature of the television program and from the unfolding analytical terminology.

Keywords: Court drama, Courtroom drama, Legal drama, Serial, Series, Television, Czech Television, Crime TV