

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Analýza sitcomu How I Met Your Mother

(Analysis of the Sitcom How I Met Your Mother)

Bakalářská diplomová práce

Romana Veselá
Česká filologie – Filmová věda

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda

OLOMOUC 2011

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně
a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

V Olomouci dne 2. května 2011

.....
vlastnoruční podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Jakubu Kordovi za vstřícné vedení práce a trpělivost, dále Vladimíře Mikušové a Marii Benetkové za podporu.

Obsah

Úvod.....	
	Ch
yba! Záložka není definována.	
1. Žánr sitcom	7
1. 1. Atributy televizního žánru sitcom.....	22
1. 2. Serialita.....	31
2. Sitcom How I Met Your Mother.....	35
2. 1. Konvence a specifika v rámci žánru sitcom.....	39
2. 1. 1. Principy seriálové formy.....	46
Závěr.....	53
Seznam pramenů, literatury a internetových zdrojů.....	57
Citované seriály a rozhlasové pořady	62

Úvod

Předmětem předkládané diplomové práce bude analýza amerického sitcomu *How I Met Your Mother* (Jak jsem poznal vaši matku), jenž je proklamovaný svým inovativním přístupem k televiznímu žánru sitcom a jeho konvencím.

Práce si klade za cíl tento inovativní přístup postihnout a analyzovat. Východiskem této analýzy bude komparace s konvenčními prvky a postupy uplatňovanými v rámci televizního žánru sitcom, a to s výhradním zaměřením na americkou produkci. Na základě této konfrontace vymezíme specifické prvky, jež sitcom *How I Met Your Mother* v rámci žánru uplatňuje a jimiž inovuje jeho konvenční soubor prvků.

Pro vymezení konvenčních prvků a postupů žánru sitcom považujeme za nezbytné systematictěji se zaměřit na definování televizního žánru sitcom, postihnout jeho vznik i původ a vývoj jeho konvencí v historickém kontextu americké televizní produkce. Sledovat budeme především jeho počátky v rozhlasovém a následně televizním vysílání, což doložíme patřičnými příklady z rozhlasové a televizní produkce. Tento proces dokumentace by měl osvětlit, za jakých předpokladů se tyto konvence utvářely a jak se modifikovaly v závislosti na měnících se podmínkách a médiích. Pro vytvoření teoretického základu si jednotlivé konvence žánru sitcom budeme detailněji charakterizovat.

Výchozí pro analýzu budou dva prostupující se narativní principy v námi zvoleném sitcomu – série a seriál, přičemž se důsledněji zaměříme na příčiny posunu sitcomu *How I Met Your Mother* k seriálové televizní formě, tj. na žánrovou hybridizaci a sofistikovanější model vyprávění.

Klíčovými publikacemi budou *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*, autorky Mary M. Dalton a Laury R. Linder, a to zejména v první kapitole, ve které budeme systematicky dokumentovat vznik, vývoj a modifikace žánru sitcom na konkrétních rozhlasových a televizních pořadech. Při definování žánru sitcom a vymezení jeho typů a atributů (postavy, prostředí, narativní struktura) budeme vycházet z publikace Richarda Taflingera *Sitcom: What It Is, How It Works*. Ve vlastní analýze se budeme teoreticky opírat zejména o publikaci *The Television Genre Book* autorů Glenna Creebera, Tobyho Millera a Johna Tullocha. Cennými zdroji, především co se týče faktických informací o samotném sitcomu *How I Met Your Mother*, jsou oficiální webové stránky, recenze a rozhovory, jejichž odkazy uvádíme v seznamu internetových zdrojů. Pro relevantní určení typologie vypravěče v poslední podkapitole uplatňujeme naratologickou koncepci Gerarda Genetta, neboť naratologii chápeme jako pluralitní disciplínu neomezující se volbou média.

Seriály, k nimž v textu odkazujeme, uvádíme v původní podobě označené kurzívou a doplňujeme příslušným letopočtem jejich vzniku. Pokud se bude jednat o název zahraniční s odpovídajícím českým distribučním názvem, uvedeme jej bez kurzívy v závorce a jen při prvním výskytu v textu. V rámci textu nepřechylujeme zahraniční ženská jména a pracujeme výhradně s anglickou podobou slova „sitcom“.

1. Žánr sitcom

V této kapitole se zaměříme na televizní žánr sitcom a stanovíme si terminologický aparát nezbytný pro následující analýzu zvoleného sitcomu *How I Met Your Mother* v druhé kapitole předkládané diplomové práce. Definujeme si proto žánr sitcom – původ, vznik samotného pojmu. Pro postihnoutí jeho formujících se konvencí se systematictěji budeme zabývat především jeho počátky v rozhlasovém a televizním vysílání, což doložíme patřičnými příklady z rozhlasové a televizní produkce. V podkapitole *Atributy televizního žánru sitcom* se zaměříme na postihnoutí jeho konvencí. Tato podkapitola nám poslouží k charakterizaci zvoleného sitcomu a komparace s uvedenými konvencemi k vymezení konvenčních a specifických prvků v rámci tohoto žánru. Podkapitolu *Serialita* začleňujeme vzhledem k nutnosti objasnit dva opakovaně zaměňované pojmy „seriál“ a „série“, vztahující se nejen k tomuto televiznímu žánru. Dlouhodobá tendence prostupování těchto dvou narativních principů bude rovněž jedním z výchozích bodů analýzy.

Sitcom (kontrakce z angl. situation comedy, dále jen sitcom) je v současné době považován za jeden ze základních stavebních prvků moderního amerického televizního vysílání, televizní zábavy a za nejtrvalejší žánr v historickém kontextu americké televizní produkce.¹

¹ V textu se přednostně zabýváme televizním žánrem sitcom a vycházíme z pravidel definovaných v rámci televizního média, proto upřednostňujeme užívání termínu „sitcom“ před souslovím „situační komedie“. Navzdory tomu, že tento žánr má kořeny v divadle, varieté, estrádách, burlesce, music hallu, kreslených příbězích, formát vznikl již v rozhlasovém vysílání a aplikace konvencí rozhlasové situační komedie na televizní žánr sitcom je nezpochybnitelná, samotný termín „sitcom“ je pevně spjat až s televizním médiem. Sousloví „situační komedie“ zahrnuje více konotací. Podle Davida Marca lze toto sousloví výstižně popsat slovními spojeními „komediální příběh“ či „komické drama“. (DALTON, Mary M., LINDER, Laura R. *The Sitcom Reader*:

Od dob svých úspěšných počátků v rozhlasovém vysílání ve 20. letech 20. století si sitcom v průběhu své adaptace do televizního média a následné původní televizní tvorby získal status populárního, podceňovaného i originálního televizního žánru, umně glosujícího (pop)kulturní odkazy a inklinujícího k progresivnímu přejímání postupů a konvencí ostatních žánrových kategorií. Etabloval se do mainstreamového žánrového proudu a (navzdory krátkodobému poklesu produkce na přelomu 50. a 60. let a útlumu v 70. letech 20. století v důsledku vzrůstající konkurenceschopnosti televizních stanic) do prime time, tj. hlavních vysílacích časů amerických televizních stanic.

America Viewed and Skewed. New York : State University of New York Press, 2005, s. 16. ISBN10 0791465705.) Situační komedie jako bližší specifikace žánru komedie prostupuje řekněme napříč médii – označení se uplatnilo právě v rozhlasovém vysílání, kdy pojem sitcom ještě nebyl užíván, a odlišilo tak jiný druh komedie, která do té doby spadala pod hromadné označení comedy show či variety show. Rozlišujeme také různé typy televizních komedií a i v divadelní terminologii má „situační komedie“ svého zástupce – je definována „rychlým dějovým tempem, složitou zápletkou, povrchně prokreslenými charaktery, prudkou následností situací a jako nejužívanější dramatické postupy jsou uváděny překvapení, záměna a nenadálý zvrat“. (PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 230. ISBN 80-7008-157-0.) Kontrakce sousloví na „sitcom“ je také lingvisticky nevyhnutelná reakce na zpopularizování tohoto televizního žánru a nutnost uzpůsobit jeho používání jak pro média, tak pro veřejnost. Richard F. Taflinger, jehož jméno je spojeno s vytvořením unikátních složenin pro jednotlivé druhy situační komedie („domcom, actcom, dramedy“) definované v práci *What It Is, How It Works*, uvádí, že výhodou takovýchto kontrakcí je především stručnost, přehlednost a okamžitá identifikace jednotlivých druhů situační komedie, což je pro oblast televizního průmyslu nezbytnost. TAFLINGER, R. F. *Sitcom: What It Is, How It Works* [online]. Washington State University [cit. 8. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.wsu.edu/~taflinge/sitcom.html>>.

Vytvářet kontrakcemi složenin názvy specifických typů komedie (např. romcom – z angl. romantic comedy) nebo přímo sitcomu (domcom – z angl. domestic comedy) je navzdory nebezpečí denotační temnosti dlouhodobý fenomén, který podporuje také progresivní proces hybridizace žánrů.

Rozhlasové vysílání, které fungovalo jako masové rodinné médium, s nímž nikdy nejste sami (denně se u něj scházely celé rodiny a trávení času u rádiových přijímačů bylo považováno až za jakýsi denní rituál), bylo, co se týče programového obsahu především v tzv. „zlatých časech rádia“ ve 30. a 40. letech 20. století, prokazatelně inspiračním modelem pro pozdější televizní programovou skladbu. Soap opery, denní zprávy, ranní zábavné pořady, varietní, hudební a soutěžní show i situační komedie, jež tvořily jednu z nejpodstatnějších a z hlediska reakcí posluchačů nejoblíbenějších složek vysílání (a dodnes spolu se soap operou patří mezi nejprodukovanější žánry), převzalo televizní médium i s jejich konvencemi, které byly tomuto médiu nutně uzpůsobeny, a obohatilo je jednak o vlastní soubor znaků a pravidel, jednak o podstatnou složku, kterou rozhlasové vysílání nabídnout nemohlo – o obraz. Po období Velké hospodářské krize a druhé světové války, kdy byl rozhlas ústředním médiem, také proto, že tyto události odstavily televizní vysílání na dost dlouhou dobu do moratoria, došlo nejen k neodvratnému přesunu posluchačů k televizním obrazovkám, ale i k přesunu reklamních rozpočtů společností z rozhlasu do televize.

Situační komedie byla jedním z prvních rozhlasových formátů, který byl uzpůsoben televiznímu vysílání. V počátcích, tj. od 40. let 20. století, se existující americké rozhlasové pořady pouze adaptovaly do televizního média, podobně jako soudobé rozhlasové a filmové hvězdy či soudobí divadelní umělci, kteří využili své popularity (či byli využiti díky své popularitě) a zviditelnili se ve svých vlastních televizních pořadech obvykle volně navazujících na jejich známé rozhlasové pořady.² Tato tendence „adaptování“ se objevila již ve 20. a 30. letech

² Pro příklad uveďme dvojici George Burns a Gracie Allen, která před televizní situační komedií *The George Burns and Gracie Allen Show* (1950–1958) excelovala v rozhlasovém pořadu *Burns and Allen Show* (1936–1950), nebo komediální duo William Abbott a Lou Costello (*Abbott and Costello Show*, 1952–1954). Jedná se o známé estrádní umělce, kteří při svých vystoupeních vycházeli z divadelních tradic,

20. století, kdy se do rozhlasových programových bloků začaly strategicky zařazovat pořady s původně varietními či estrádními umělci s jednoznačným záměrem přilákat posluchače. Vytvořit posluchačsky vděčné pořady, tj. laicky řečeno „atraktivní pro poslech“, znamenalo především proměnit charakter jejich původně kabaretních a divadelních představení tak, aby to odpovídalo možnostem rozhlasového vysílání. Podle vzoru v té době populárních kreslených příběhů publikovaných v novinách (tj. z angl. comic strip) založených na principech seriality, se nejvděčnější ukázala být forma rámcového příběhu s jednoduchou hlavní linií a kolektivem typizovaných postav. Prvky známé z estrádních a varietních čísel samozřejmě nevymizely, dlouhou dobu zůstaly součástí těchto rozhlasových vystoupení, především co se týče prvků situační komiky, ale základem byla již snaha o souvislý příběh v rámci jedné epizody. Do tohoto období lze tedy rovněž datovat prvopočátky užití kontinuálních příběhů v rozhlasovém vysílání.

Žánr situační komedie se tedy mezi prvními uplatnil v televizním vysílání, neboť adaptování známých a posluchači entuziasticky přijímaných pořadů zastřešených osobou oblíbeného komika či komediální herečky, kteří nyní navíc mohli uplatnit i pohybovou komiku a mimiku, se vyznačovalo nadějným ekonomickým potenciálem, což pro „nově“ se prezentující médium představovalo nezanedbatelnou položku. Navíc také skýtal možnosti na poli vlastního tvůrčího vývoje, otvíral nové možnosti, co se týče absorbování jiných forem a žánrů

kdy vystupovali v burleskách a tzv. přehlídce potulného zpěváka (z angl. minstrel show, minstrelsy), v nichž umělci ve speciálním divadelním nalíčení, tzv. blackface, parodovali americké rasistické stereotypy. (Na této formě přehlídky byla založena již rozhlasová a televizní situační komedie *Amos 'n' Andy*, která tím ovlivnila jeden z pozdějších úspěšných sitcomů v 70. letech *Sanford and Son*.) Ačkoli tato forma postupně z divadel vymizela, našla dlouhodobé uplatnění právě v některých rozhlasových a televizních situačních komediích, dále ve filmovém a hudebním průmyslu. Dostupné z WWW:

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/384587/minstrel-show>>.

převzatých z divadla a filmu.³ Nicméně i tak se toto médium muselo potýkat s „problémy“, které mu paradoxně přivodila přidaná hodnota oproti rozhlasovému vysílání – obraz. Změny, např. v obsazení, byly diváky vnímány citelněji než v rozhlase. Oblíbené postavy se zhmotnily, jako typizované charakterky se infiltrovaly do filmu a komiksových knih, podle očekávání se s nimi americká populace začala identifikovat. Budování loajální divácké základny se ukázalo být jedním z nejzásadnějších cílů. Na stálosti herců, ztvárňujících konkrétní postavu, na možnosti pravidelně „potkávat“ tytéž tváře na televizních

³ Vztáhneme-li toto tvrzení přímo na žánr sitcom, tak televizní sitcomy se v průběhu svého vývoje přirozeně striktně nedržely daných konvencí, naopak se svými tématy a způsobem zpracování často vymykaly zavedené kategorizaci, na čemž mělo podíl i společenské klima dané doby. Tvůrci se umně orientovali na cílovou skupinu diváků, z čehož také vycházely konkrétní požadavky na podobu daného sitcomu. Tím byl tento žánr atraktivní a originální. Již od svých počátků v rozhlasovém vysílání pracuje s konvencemi soap opery, později také špiónážního, romantického a akčního filmu. Operuje také s prvky sci-fi, hororu a využívá i dokumentární a pseudodokumentární styl, satiru a parodii. Vznikají subžánry černé a hudební situační komedie, tvoří se jak animované sitcomy, tak sitcomy využívající pouze animovaných sekvencí, většinou sloužících jako prostor k reklamě, parodii, karikatuře ústřední herecké dvojice, k zatraktivnění úvodních titulkových sekvencí či k odkazu na povahu sledovaného pořadu. Tento žánr byl charakteristický invenčním přístupem, otevřeností vůči jiným žánrovým kategoriím, asimilováním různých postupů a narativních strategií, schopností reagovat na aktuální společenská témata i je nevybíravě glosovat, nevyhýbat se společenským tabu. (A to zejména v 70. a 80. letech 20. století, kdy opustily či degradovaly jedno z největších témat předchozích let – zanícené zobrazování rodiny jako tradiční a nejvyšší hodnoty vitální americké společnosti – a reflektovaly kontroverzní a v televizi tabuizovaná témata – sex, rasismus, smrt, interrupci, dysfunkčnost rodinných vztahů.) Tento proces prostupování a kombinování prvků různých žánrů, tj. žánrová hybridizace, se ukázal být progresivním nástrojem v historickém vývoji žánru sitcomu (a sama tato tendence je již neodmyslitelnou součástí současné televizní produkce). Umožňuje žánru, u něž se zejména pod komerčním nátlakem zakládá na osvědčených schématech a stereotypech, nebýt stereotypní.

obrazovkách a „žít“ s nimi v ten daný moment, závisela mimo jiné i životnost pořadu.⁴

⁴ Jako příklad adaptovaných pořadů lze uvést rozhlasovou komediální sérii *The Jack Benny Program* (1932–1955), vysílanou televizními stanicemi CBS (1950–1964) a NBC (National Broadcasting Company) v letech 1964–1965, která takticky stavěla na jednom ze základních prvků pozdějších sitcomů – hostující hvězdě, v tomto případě šlo o Jacka Bennyho. (Na hostující hvězdě je taktéž postaven jeden z pilířů amerického zábavního televizního průmyslu – situační komedie *Honeymooners* s americkým komikem a hercem Jackiem Gleasonem.) Zmiňme i jeden z nejdéle vysílaných rozhlasových komediálních pořadů, který čerpá z tradice divadelního žánru vaudeville, *Fibber McGee and Molly* (1935–1959) a jeho nepřilíh úspěšnou tv-adaptaci z roku 1959. (Tento pořad si ve své době udržel popularitu a přízeň posluchačů i přes to, že televize suverénně zaujala pozici dominantního poskytovatele zábavy.) Pro ilustraci uvedme také populární rozhlasovou situační komedii orientovanou na „dospívající“ *The Aldrich Family* (1939–1953), která byla televizní stanicí NBC premiérově uvedena pod stejným názvem v roce 1949. Již před tím však vzniklo současně s rozhlasovým pořadem jedenáct filmů a od roku 1950 začaly vycházet komiksové příběhy s titulem odkazujícím k jedné z ústředních postav – *Henry Aldrich*. Navzdory tomu, že se dějová linie zásadně neodkláněla od posluchači vděčně přijímaného rozhlasového předchůdce, byly divácké reakce na televizní adaptaci spíše negativní. Diváckou nelibost vyvolalo zejména časté střídání herců v roli Henryho Aldricha. Dále uvedme první situační komedii s Afroameričankou v hlavní roli *The Beulah Show* (1945–1954) vysílanou televizní stanicí ABC (The American Broadcasting Company) v letech (1950–1952) nebo soudobou televizní senzaci ze školského prostředí s Evou Arden v hlavní roli *Our Miss Brooks* (rozhlas 1948–1957, tv 1952–1956). Na základě členění Glena Creebera lze tuto situační komedii zároveň považovat za jeden z prvních příkladů tzv. sitcomu z pracovního prostředí (z angl. workplace sitcom). CREEBER, Glen, MILLER, Toby, TULLOCH, John. *The Television Genre Book*. London : BFI Publishing, 2003. s. 67. ISBN-13 978-0851708492.

Nesmíme opomenout televizní sitcom *I Love Lucy* (1951–1957), který je konceptuálně založen na rozhlasové situační komedii *My Favorite Husband* (1948–1951). První televizní epizody byly, co se týče dějové linie a dialogů, téměř totožné s rozhlasovými. Vlastní televizní adaptaci *My Favorite Husband* odvysílala stanice CBS v letech 1953–1955.

Uvedme ještě již vzpomínaný domcom *Father Knows Best* (jako rozhlasový pořad na stanici NBC vysílaný v letech 1949–1954, jako televizní pořad vysílaný na CBS

David Marc v eseji *Origins of the Genre: In Search of the Radio Sitcom*⁵ uvádí, že samotný pojem „sitcom“ byl poprvé použit až v 50. letech 20. století v souvislosti s prvním takto označeným americkým televizním pořadem *I love Lucy*, dnes již klasickým reprezentantem tohoto žánru, vysílaným od roku 1951 stanicí CBS (Columbia Broadcasting System) a citovaným v periodiku *TV Guide*, kterému je zpětně přičítáno prvenství v použití tohoto označení v tisku.⁶

Jedním z kritérií tohoto „prvenství“ byla nabytá popularita a technické inovace (specifický časový formát – půlhodinová stopáž, vícekamerový systém, natáčení na filmový materiál, zdokonalující se technika záznamu a s tím související možnost reprízování, výhodná zejména z ekonomického hlediska – rané televizní pořady byly vysílány v přímém přenosu, zaznamenány byly ojediněle). Tento televizní formát se stal atraktivním do té míry, že podnítil vznik dalších, zpočátku do velké míry epigonských pořadů, jejichž počet se v rozmezí tří let od uvedení *I Love Lucy* až ztrojnásobil. *I Love Lucy* byl u amerického publika velice populární zejména díky ústřední postavě Lucy, jež byla prototypem výstřední ženy v domácnosti, původkyní komických situací, která svým nevázaným jednáním narušovala tradiční mínění o vhodném chování manželky v televizním pořadu. Postava Lucy, co se týče soudobého způsobu zobrazování ženských postav v situačních komediích, představuje archetyp nezkrotné ženské protagonistky, která se ve variovaných podobách začala prosazovat v různých typech

v letech 1954–1960), a v neposlední řadě také *Amos 'n' Andy* (jako rozhlasový pořad vysílaný v různých časových formátech a denních programových blocích v rozmezí let 1928–1960, jako televizní pořad *The Amos 'n' Andy Show* v rozmezí let 1951–1953) vycházející z rozhlasového sitcomu *Sam 'n' Henry* (1926–1928).

⁵ DALTON, Mary M., LINDER, Laura R. *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*. New York : State University of New York Press, 2005, s. 15–16. ISBN10 0791465705.

⁶ Následující přímé označení pořadu „sitcomem“ se objevuje až v souvislosti s televizním pořadem amerického herce a zpěváka Harryho Lillise Crosbyho známého jako Bing Crosby – *The Bing Crosby Show* (1964–1965).

sitcomů a v televizních komediích od 80. let 20. století.⁷ Glen Creeber tento pořad zařazuje do subžánru rodinného sitcomu, s čímž souvisí i označení tohoto typu žen – „domácí bohyně“.⁸ Takovéto ženy se nepodvolovaly tradičním domácím ženským rolím – vzorné matky a manželky. Této roli se všemožně vymykaly svou expresivitou, nadměrným užíváním alkoholu a cigaret, hlučností nebo excentrickým líčením a oblečením. S odkazem na postavu *I Love Lucy* pro ně byla příznačná role ženského klauna.⁹

⁷ Uvedme kupříkladu *Roseanne* (1988), *Absolutely Fabulous* (Naprostě dokonalé, 1992), *Grace under fire* (Grace v jednom kole, 1993), *Suddenly Susan* (Správná Susan, 1996), *Dharma and Greg* (Dharma a Greg, 1997), *Will and Grace* (Will a Grace, 1998), *Reba* (Deník zasloužilé matky, 2001) nebo *Cougar Town* (Město žen, 2009).

⁸ CREEBER, Glen, MILLER, Toby, TULLOCH, John. *The Television Genre Book*. London : BFI Publishing, 2003. s. 67–68. ISBN-13 978-0851708492.

ROWE, K. *Roseanne: unruly woman as domestic goddess* [online]. Screen [cit. 25. 4. 2011]. Dostupné z WWW:

<<http://screen.oxfordjournals.org/content/31/4/408.extract>>.

⁹ TAFLINGER, R. F. *Sitcom: What It Is, How It Works* [online]. Washington state University [cit. 8. 4. 2011]. Dostupné z WWW:

<<http://www.wsu.edu/~taflinge/sitcom.html>>.

Představitelkou Lucy byla herečka Lucille Ball Désirée. Již Buster Keaton (Joseph Frank Keaton), osobnost nejenom němé filmové éry, který se v té době úspěšně prosadil v televizním průmyslu svým pořadem *The Buster Keaton Show* (1950), rozpoznal její komediální talent a čerpajíce ze svého originálního performenství jí dopomohl zdokonalit hereckou techniku, která si mimo jiné osvojila prvky situační komiky tak, jak je poznáme z grotesky, a také prvky tzv. ztřeštěné komedie (z angl. screwball comedy) především co se týče emancipovanosti její postavy. Po ukončení původní série v roce 1957 navázalo pokračování pod názvem *The Lucille Ball-Desi Arnaz Show*, později *The Lucy-Desi Comedy Hour* (1957–1960), po nichž téměř bezprostředně následovaly ještě další dva pořady s postavou „Lucy“ v hlavní roli – *The Lucy Show* (1962–1968) a *Here's Lucy* (1968–1974). V roce 1986 byl ještě krátkodobě uveden z hlediska sledovanosti nejslabší článek sériového řetězce *Life With Lucy*. *I Love Lucy* si i dnes udržuje status stěžejního televizního pořadu a okupuje přední pozice četných anket a speciálů zahraničních magazínů tematicky zaměřených na televizní průmysl. COSGROVE-MATHER, B. 2002.

Avšak klíčovým kritériem byla podle Taflingera skutečnost, že jde v mnohém o průkopnický pořad, jenž opakovaným užitím určitých schémat a pravidel definoval žánr sitcom v jeho nejranějším stadiu – typizované postavy, epizodické vystoupení známé osobnosti obvykle ze zábavního průmyslu,¹⁰ důraz na vtipné, rychlé, vypočítané dialogy, které byly upřednostňovány před vlastním příběhem, signalizování humorného momentu uzpůsobením intonace a dikce, přecházení mezi minimalistickým a stylizovaným expresivním hereckým projevem a jednoduchá mizanscéna. Vyprávěcí model byl založený na prolnutí dvou příběhových linií, které byly, co se týče důležitosti událostí, obvykle velice banální. Zápletka vznikala střetnutím, tj. konfliktem, různých typizovaných postav a následné řetězení situací bylo kromě zmiňovaného expresivního herectví zdrojem situační komiky, odkazující k žánru grotesky. Hlavní dějová linie byla přerušována častými příběhovými odbočkami. S výjimkami zachovává tzv. čtvrtou stěnu, čímž odkazuje ke kořenům sitcomu v divadelních žánrech, kde čtvrtá stěna představovala obecenstvo, ale jednajícími postavami byl tento prostor brán jako skutečná zeď. Díky vícekamerovému systému bylo již před natáčením zamítnuto použití tradičního tzv. konzervovaného

TV Guide Names Top 50 Shows [online]. Tv Guide [cit. 10. 4. 2011]. Dostupné z WWW:

<<http://www.cbsnews.com/stories/2002/04/26/entertainment/main507388.shtml>>.

PONIEWOZIK, J. 2007. *The 100 Best Tv Shows of All-Time* [online]. Time [cit. 10. 4. 2011]. Dostupné z WWW:

<http://www.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1651341_1659192_1652529_00.html>.

¹⁰ Zmiňovali jsme, že počátky epizodických vstupů známých osobností registrujeme již v pořadu *The Jack Benny Program*. Ovšem průrazněji se tato tendence šíří až od uvedení *The Lucy Show* (1962–1968), který se prezentoval novým formátem – pořad byl založen na hostování celé plejády hvězd, které v rámci jedné epizody nejčastěji hrály samy sebe.

smíchu¹¹, neboli přidané (zaznamenané) reakce publika, jíž se simulovala jeho přítomnost ve studiu, a publikum bylo pro posílení autentičnosti umístěno přímo ve studiu. Přítomnost publika umožnila již zmíněná inovační technika vícekamerového systému (zpravidla tři kamery), která se při natáčení *I Love Lucy* použila namísto obvyklé metody natáčení jedinou kamerou. Výsledná podoba natáčení jedinou kamerou se v kombinaci s přítomným publikem jevila statická a přibližovala celý pořad spíše k záznamu divadelního představení než regulárnímu televiznímu pořadu. Časově i finančně méně náročná technika vícekamerového systému umožnila snímat několik paralelně probíhajících akcí z různých úhlů i vzdáleností, což v důsledku přispělo nejen k větší dynamice snímané akce a ke zlepšení kvality obrazu, ale zejména k posílení iluze kontinuálnosti příběhu.

U sitcomu *I Love Lucy* a jeho pokračování lze také příkladně postihnout zdokonalující se postup přizpůsobování formátu pořadu soudobým žánrovým tendencím, diváckým potřebám a v neposlední řadě také komerčním požadavkům diktovaným televizním průmyslem. Vezměme si například obměňovanou titulkovou sekvenci, která

¹¹ Z angl. laugh track, canned laughter, laugh in a can, laughter soundtrack, LFN [laughter from nowhere]. Konzervovaný smích byl tradičním prostředkem v raném televizním vysílání, kdy se používala zejména jednokamerová technika a s ohledem na složitost i snížení produkčních nákladů se tak eliminovala přítomnost publika ve studiu. Proto se nahrané reakce diváků přidávaly do zvukové stopy až v post-produkci. Důvodem byla snaha o navození dojmu autentičnosti živého vysílání, na nějž bylo publikum zvyklé z rozhlasu. Avšak konzervovaný smích byl použit již v rozhlasových pořadech, čímž odkazoval na kořeny situační komedie v music-hallu. V televizním vysílání byl konzervovaný smích prvně použit v americké situační komedii *The Hank McCune Show* (1949–1953). SACKS, M. 2010. *Canned Laughter: Ben Glenn II, Television Historian* [online]. The Paris Review Daily [cit. 10. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.theparisreview.org/blog/2010/07/20/canned-laughter-ben-glenn-ii-television-historian/>>.

v časovém limitu musela splňovat hned několik funkcí, tj. na malém prostoru poskytnout divákovi atraktivním způsobem základní informace o povaze sledovaného pořadu, na základě čehož se nový divák obvykle rozhodoval, zda bude pořad sledovat. Prostřednictvím vizuálního pojetí (název pořadu a jména hlavních představitelů zasazena do středu srdce podloženého jemnou růžovou látkou) jednak opakovaně seznamovala diváky s hereckým obsazením (od 60. let byla využívána i metoda kaleidoskopického zobrazování ústřední postavy složeného ze záběrů z různých epizod), a jednak spolu s neměnným hudebním motivem signalizovala žánrové zařazení, tj. romantickou komedii, a tím i orientaci na cílovou skupinu diváků – ženy. *I Love Lucy* byl ale v té době pojímán zejména jako situační komedie a bylo nutné takto ho prezentovat i divákům. Proto se vytvořila komická animovaná verze titulkové sekvence s animovanými postavami hlavních představitelů, což usnadnilo i jejich využití v reklamních spotech.¹² Nejexplicitněji na žánr situační komedie a na její kořeny odkazovala verze s animovanou postavou Lucy v roli kabaretní tanečnice. Již zmíněné „srdce“ se stalo logem pořadu, objevovalo se i v animovaných titulkových sekvencích i v pokračováních pořadů s „Lucy“, tudíž i při radikálnějších obměnách zůstal pořad pro své publikum snadno identifikovatelný. Identifikovatelnost pořadu na základě charakteristické úvodní titulkové sekvence představuje jeden ze zásadních atributů nejen žánru sitcom, ale televizních žánrů obecně.

Nicméně o prvním sitcomu, či jeho raných počátcích, se hovoří již v souvislosti s rozhlasovým dramatem *Sam 'n' Henry* vysílaným chicagskou stanicí WGN (World's Greatest Newspaper) v letech 1926–1928, dále pak ve spojitosti s vůbec první vysílanou televizní

¹² Byly vytvořeny i celé titulkové sekvence v podobě reklamních spotů, kde herci propagují produkty svých sponzorů, nebo naopak byla titulková sekvence pořadu využita pro bezprostřední navázání reklamy.

situační komedií *Mary Kay and Johnny*, která byla uvedena americkou televizní stanicí DuMont (The DuMont Television Network) v letech 1947–1950, a nepůvodním televizním komediálním dramatem *The Goldbergs*, označovaným také jako první rodinný sitcom,¹³ který byl navíc ukázkovým příkladem kombinování konvencí žánru s žánrem soap opery. Tyto jmenované pořady se svým způsobem podílely na prvotním organizování principů a stanovení výchozích znaků v procesu utváření televizního žánru sitcom či jeho typů, byť ne tak progresivním způsobem jako výše zmíněný *I love Lucy*. V následující části tedy budeme v uvedených pořadech utváření těchto prvotních principů a znaků sledovat.

K sitcomu *Sam 'n' Henry* se vztahují počátky užití formy kontinuálních příběhů v rozhlase a návazně v televizi. *Sam 'n' Henry* je inspirován populárním kresleným příběhem *The Gumps*, který vycházel v *Chicago Tribune* v letech 1917–1959,¹⁴ a lze ho považovat za jakýsi

¹³ Z angl. family sitcom – vyjdeme-li z členění Glenna Creebera, neboli domcom, budeme-li vycházet z Taflingerovy specifické terminologie.

SEXTON, T. 2008. *The Goldbergs: The Story of America's First Family Sitcom*. [online]. Yahoo! Contributor Network [cit. 15. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.associatedcontent.com/article/738425/the_goldbergs_the_story_of_america.html>.

INGRAM, B. *The Goldbergs* [online]. TVparty! [cit. 15. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.tvparty.com/vaultgold.html>>.

¹⁴ Z populárního pořadu se v té době stal i výnosný prodejní artikl – v *Chicago Tribune* byl v roce 1926 publikován výběr z prvních scénářů k tomuto pořadu psaných Freemanem Gosdenem a Charlesem Correllem doplněný ilustracemi Samuela Jaye Smithe a od roku 1927 bylo každé nedělní číslo *Chicago Daily Tribune* věnováno jedné již proběhlé epizodě. V roce 1930 byla vydána i paperbacková verze.

Dostupné z WWW:

<http://www.otrr.org/FILES/Scripts_pdf/Sam%20And%20Henry/Sam%20and%20Henry%20-1927.pdf>.

Tato praxe byla u oblíbených pořadů naprosto běžná, např. americký komik a herec Wallace Maynard Cox, hlavní postava situační komedie *Mr. Peepers* (1952–1955),

neoficiální mezník, co se týče aplikace a zpopularizování původně novinové seriálové formy příběhů v rozhlasovém a televizním vysílání.¹⁵ Jak jsme již uvedli, tento rozhlasový sitcom byl výchozí pro rozhlasový a televizní pořad *Amos 'n' Andy* založený na dvou postavách Afroameričanů. Scenáristé Charles Correll a Freeman Gosden, kteří těmto postavám propůjčili svůj hlas, zaujali svým provokativním humorem vycházejícím z tradic již zmíněné americké divadelní formy známé jako přehlídka potulného zpěváka. Sám pořad byl zlomový nejen pro vývoj rozhlasového dramatu, neboť začal pracovat s komplikovanějším modelem vyprávění a rozvinul techniku „rozhlasového herectví“, ale i pokrokový z hlediska zobrazování postav negroidní rasy v hierarchicky odlišných sociálních rolích. Taktéž byl ukázkovým příkladem až příliš samozřejmě konané produkční praxe, máme na mysli transformování původně rozhlasových pořadů do filmové podoby bez ohledu na jejich odlišnosti vyplývající ze samé povahy daného média a nepatřičného přizpůsobování obsahu soudobým dominantním žánrovým tendencím.¹⁶

napsal stejnojmenný román (1955), přičemž bezprostředně vycházel ze scénáře k televizní podobě.

¹⁵ Příkladem další oblíbené situační komedie, jíž námětově předcházel neméně populární kreslený příběh, je *Blondie*. Jejím autorem je Murat Bernard Young, známý jako Chic Young. Publikována je od roku 1930, zpočátku například v *Comic-Weekly Puck*. V rozmezí let 1939–1950 byla adaptována nejen do rádia, ale i do filmu, dále pak i do televize (v roce 1957 na televizní stanici NBC, v letech 1968–1969 vysílána stanicí CBS).

¹⁶ *Amos 'n' Andy* představuje z hlediska počtu posluchačů jeden z nejúspěšnějších prime timeových pořadů v historii rozhlasového vysílání. Jím propagovaný model vyprávění se stal základem pro pozdější rozhlasová i televizní dramata. Vzhledem k popularitě pořadu se předpokládalo, že se postavy představí i divákům, a této možnosti se pochopitelně nejdříve mohly ujmout filmové společnosti. V roce 1930 vznikl *Check and Double Check*, v roce 1934 dva animované snímky *The Rasslin' Match* a *The Lion Tamer*. Při natáčení se filmoví tvůrci potýkali s řadou problémů, např. vytvořit celovečerní film z rozhlasového formátu časově ohraničeného 15–30 minutami. V důsledku prokázali neschopnost invenčním způsobem využít potenciál

V *Amos 'n' Andy* tvůrci omezovali tradiční typizaci a věnovali více pozornosti detailnějšímu rozpracování povahových rysů postav s cílem stvořit lidštější, emocionálnější postavy, přístupnější běžnému posluchači/divákovi, schopné vzbudit u něj nějaké citové pohnutí. Ale především si zakládali na strategičtějším postupu při ozřejmování motivací jednání a dbali na logickou konstrukci nejen jedné epizody, ale příběhu jako celku, tj. na příčinné souvislosti a sofistikované začleňování vedlejších dějových linií, které se staly výchozí pro nadcházející událost v příběhu. Každá pozdější událost našla své opodstatnění v některé z předchozích epizod. Tento postup byl do té doby ojedinělý. Obvykle se s návazností či odkazováním počítalo v rámci jedné, maximálně dvou epizod, nikoli v průběhu celé vysílací sezóny, nebo dokonce sezón. Předznamenáváním událostí navíc promyšleně pracovali s diváckým očekáváním, byli úspěšní i v zabraňování předvídatelnosti co se týče vyústění zápletky, takticky pracovali s dějovými zvraty a občas také stupňovali napětí otevřeným koncem.

Situační komedie *Mary Kay and Johnny* byla předznamenáním radikálnější tendence v 70. a 80. letech, kdy docházelo k detabuizaci

původní látky tím, že diskutované sociální otázky jednoduše zastínily lacinou milostnou zápletkou. Ačkoli byly všechny tři snímky ziskové, u kritiků i diváků propadly, neboť výsledek nedosahoval očekávané úrovně originálu, a žádná další filmová podoba již natočena nebyla. Poněkud úspěšněji si pořad *Amos 'n' Andy* vedl jako televizní adaptace *The Amos 'n' Andy Show* (1951–1953). Proslul tím, že zde byla vůbec poprvé použita vícekamerová technika. Ovšem i tady se vyskytly problémy v procesu převodu úspěšného rozhlasového pořadu do televizní podoby, které se týkaly hereckého obsazení. Charles Correll a Freeman Gosden byli podle všeho výrazově nevhodní, a to i za použití „blackface“, čímž vyřešili problém fyziologické odlišnosti při filmovém zpracování. Proto byli nahrazeni skutečnými Afroameričany, kteří se naopak měli pokusit co nejvíce napodobit hlas obou scenáristů. Publikum bylo natolik navyklé na „rádiové“ hlasy Corrella a Gosdena, že tuto záměnu navzdory jakýmkoli snahám odmítlo a televizní adaptace nikdy nedosáhly úspěchu jejich rozhlasového předchůdce.

kontroverzních témat v televizním médiu. Drží prvenství v zobrazení manželského páru sdílejícího jedno lože a taktéž jde o jedno z prvních zachycení těhotné ženy na televizní obrazovce.¹⁷ Stejně jako *The Goldbergs* bývá řazen mezi první sitcomy navzdory tomu, že se vyznačuje absencí či atypičností dnes již konvenčních žánrových prvků sitcomu tak, jak je prvně definoval až výše zmíněný *I Love Lucy*. Vysílalo se živě, záznam byl pořizován až od roku 1948. Stopáž se pohybovala od 15 do 30 minut a jednalo se o zcela autorský počín, všechny scénáře vytvořil Johnny Stearns. Jde také o jeden z prvních televizních pořadů, který byl dlouhodobě sponzorován¹⁸ a k němuž se váží i první snahy o podnícení diváků k zpětné vazbě a o průzkumy diváckých preferencí.

The Goldbergs (Goldbergovi) je pořad americké komediální herečky a scenáristky Gertrude Berg pojednávající o životě chudé židovské rodiny žijící v Bronxu. Původně rozhlasový pořad byl pod názvem *The Rise of Goldbergs* vysíláný v letech 1929–1946 na rozhlasové stanici NBC, posléze CBS v časovém formátu 15 minut. V roce 1948 vznikla i broadwayská adaptace *Me and Molly* a v roce 1949 byla natočena i televizní adaptace pod názvem *The Goldbergs* (1949–1956). Zpočátku se kvůli teprve zabíhající se technice záznamu vysílalo živě a proti běžné rozhlasové a pozdější televizní praxi, máme na mysli produkční spolupráci, si taktéž zachovává status výhradně autorského díla. Především se ale odlišuje tím, že postrádá pro žánr

¹⁷ V *I Love Lucy* se dodržovalo pravidlo oddělených manželských postelí. Ani těhotenství hlavní představitelky Lucille Ball nebyl uzpůsoben scénář jako tomu bylo v případě *Mary Kay and Johnny* a v průběhu natáčení se její postava striktně snímala takovým způsobem, který zamezoval běžnému divákovi u televizní obrazovky její stav rozpoznat. Scénář se přizpůsobil až ve chvíli, kdy byla Lucille Ball v posledním stádiu těhotenství.

¹⁸ Sponzorem byla firma Anacin, jedna z nejstarších farmaceutických značek ve Spojených státech. S reklamními bloky začínala již v rozhlasovém vysílání a v historii reklamy je její televizní kampaň hodnocena jako jedna z nejlepších ukázek rané tv-reklamy.

sitcomu signifikantní tzv. konzervovaný smích, což ale vycházelo z tvůrčího záměru Gertrude Berg, která jeho použití v televizní adaptaci odmítla s přesvědčením, že je nutné soustředit se výhradně na každodenní situace, jež tvoří jádro každého příběhu. Sitcom *The Goldbergs* je tak spolu s již zmiňovanou situační komedií *The Beulah Show* příkladem prvních komediálních pořadů natáčených bez studiového publika. Jak rozhlasová, tak televizní podoba zaznamenala velký úspěch u amerických posluchačů a diváků, zejména díky oblíbenosti námětů z rodinného prostředí, jež mají počátek již v krátkých kreslených příbězích publikovaných v americkém tisku koncem 19. století. Ačkoli je podle Taflingera prvním právoplatným domcomem rozhlasový a televizní komediální pořad *Father Knows Best*, již v *The Goldbergs* můžeme vysledovat témata, charaktery a principy vyprávění, které se staly klíčovými pro tento podžánr.

1.1. Atributy televizního žánru sitcom

Pro samotný žánr sitcom bylo vytvořeno několik definic, z nichž žádná samozřejmě neposkytuje komplexní výčet všech konvencí či specifik, na základě kterých by bylo možno žánr sitcomu bezvýhradně vymezit oproti ostatním žánrovým kategoriím. S ohledem na proces žánrové hybridizace to ani není možné. Vzhledem k tomu, že předmětem našeho zájmu bude sitcom, který se sice vyznačuje žánrovými stereotypy, ovšem v mnohém nerespektuje schémata a konvence tradičně pojatého žánru sitcom a operuje svými vlastními specifickými prvky, jež budeme analyzovat v samostatné kapitole, považujeme za nezbytné se v následujícím výčtu zaměřit na ony konvence, které podle uváděných kritérií sitcom utvářejí, a vytvořit si tak jeho přehlednou strukturu. V některých případech půjde o sumarizaci již výše uvedených informací.

Časový formát a efektivnost výroby

Vzhledem ke komplexní nepostihnutelnosti žánrových konvencí se nejprve zaměříme na měřitelné ukazatele, které jsou pro identifikaci sitcomu specifické. Na prvním místě jde o časový formát – současný sitcom dodržuje obvykle půlhodinový formát. Rozhlasové sitcomy měly původně 15 minut, až s jejich adaptací do televize se jejich stopáž ustálila na 22–30 minutách. Současná stopáž se pohybuje od 22 do 28 minut, a to v závislosti na délce vložené reklamy. Stopáž se samozřejmě odlišuje v závislosti na zemi, kde je pořad vysílán. Budeme-li tedy konkrétnější, stopáž sitcomů ve Spojených státech je 22 minut. Zbylý prostor osmi minut je poskytnut reklamním blokům, čímž vyhovuje zejména komerčním požadavkům amerického televizního průmyslu.

Z hlediska minimálních produkčních nákladů je sitcom jednou z nejefektivnějších forem televizních pořadů. „Konvence uzavření stabilní skupiny postav (rodiny či kvazi rodinného kolektivu přátel či spolupracovníků) do velmi omezeného prostoru (zpravidla domova, pracoviště či baru) vychází vstříc ekonomickým zájmům televize,¹⁹ jednak z důvodu uzavírání výhodných dlouhodobých kontraktů s herci, týmem scenáristů (většinou se nejedná o ryze autorský počin) a ostatními členy štábu a natáčení v omezeném počtu studiových kulis, jednak s ohledem na efektivnost samotného výrobního procesu. Natáčení jedné epizody trvá v ideálním případě dva dny, proto je pro americký sitcom charakteristický počet 22–24 epizod v rámci jedné série. Sitcom díky svému stabilnímu vysílacímu času taktéž vyhovuje komerčním požadavkům – „umožňují stanicím efektivně vytvářet publikum, které jejich vysílání pravidelně sleduje. Takové publikum je

¹⁹ KORDA, Jakub. Comeback (nedotažený návrat ke klasice). *Cinepur* 16, 2008, č. 60, s. 40. ISSN 1213-516X.

tak snadněji demograficky definovatelné a stává se komoditou, kterou televize prodávají zadavatelům reklamy“.²⁰ Sitcom je pro vkládání reklam ideálním televizním produktem právě díky segmentální povaze komických výstupů a relativní osamostatněnosti scén v rámci jedné epizody.

Reakce publika

Tradičním, ovšem ne jednoznačným rozpoznávacím znamením je přítomnost divácké reakce zakomponované do samotného textu. Jak jsme již uvedli, v raných televizních pořadech byla s ohledem na snížení produkčních nákladů a taktéž kvůli nedokonalostem kamerové techniky eliminována přítomnost skutečného publika ve studiu během natáčení a namísto toho byl užíván tzv. konzervovaný smích, tj. zaznamenaná divácká reakce v post-produkci přidaná do finální zvukové stopy. Jednalo se především o snahu co nejplynuleji navázat na tradice započaté v divadlech, varieté, estrádách a rozhlasovém vysílání. Máme na mysli vzbuzení dojmu autentičnosti. Později, když se použitím vícekamerového systému vyřešil problém pro televizní médium nepřírozeného statického obrazu,²¹ se již preferovalo natáčení před živým publikem, což souviselo zejména s tím, že „sitcom měl blíže k divadelní konverzační komedii než k televizní inscenaci“,²² a samy

²⁰ KORDA, Jakub. Nový televizní seriál / Od triumfu k soumraku. *Cinepur* 17, 2010, č. 69, s. 002. ISSN 1213-516X.

²¹ Jak jsme již uvedli, v počátcích televizního vysílání se využívala jednokamerová technika. Výsledná podoba natáčení jedinou kamerou se v kombinaci s přítomným publikem jevila statická a přibližovala celý pořad spíše k záznamu divadelního představení. Vícekamerová technika umožnila probíhající akci prostřednictvím střídajících se záběrů na jednotlivé postavy dynamizovat, což odpovídalo charakteru televizního média.

²² SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha : Akademie múzických umění, 2010. s. 9. ISBN 978-80-7331-192-6.

herci a publikum byli v interakci. Herci publiku ustálenými výrazy či gesty signalizovali komičnost či vážnost situace.²³ V současnosti se k tomuto způsobu natáčení, tj. natáčení před přítomným publikem, tvůrci navrací, ale postavy většinou pravidlo čtvrté stěny dodržují a o jejich povědomí o „přítomnosti“ publika vypovídá jen „štronzo“ – postřehnutelné chvilkové zmrazení akce určené pro reakci publika. V rámci sitcomu lze tedy vysledovat specifické načasování akce, kdy je po určité komické situaci ponechán prostor pro diváckou reakci a po jejím doznění děj pokračuje. Přidaná divácká reakce má v divákovi u televizní obrazovky především vzbuzovat pocit solidarity – nikdy se nesmějí sami, tj. mohou být součástí imaginárního publika.²⁴ Odhlédneme-li od zřejmého psychologického efektu, pak je pauza začleněna kvůli srozumitelnosti. Scenáristické zneužití tohoto prvku sledujeme v případech, kdy divácká reakce doslova diktuje smích v místech, kde je jeho přítomnost neopodstatněná. Václav Slunčík uvádí, že „právě reakce publika – pro jiné žánry hrané tvorby naprosto zcizující prvek – jsou jedním z nejmarkantnějších odlišností sitcomu od jiných dramatických pořadů.“²⁵ Toto tvrzení lze však vztáhnout na ty případy, kdy je divácká reakce ve zvukové stopě skutečně uplatněna.

²³ Například v *I Love Lucy* si herci vytvořili soubor opakovaně užívaných mimických a gestikulačních prostředků, jimiž se občas obraceli přímo do publika. Tím se dožadovali diváckých reakcí či jen komunikovali s publikem, aby se dočkali odezvy na své jednání nebo navodili zdání společného spiklenectví vůči druhé postavě.

²⁴ Tohoto řekněme manipulativního „divadelního efektu pospolitosti“ bylo využíváno i v soudobých reklamních kampaních na televizní přístroje. Zákazníci byli ke koupi vlastní televize vábeni titulkou: „*Vaše domácí divadlo – bavte se přímo z vašeho obývacího pokoje*“, přičemž vizuální ztvárnění podporovalo tuto ideu v našem případě vzbuzením dojmu, že děj z televizních obrazovek probíhá přímo v rodinném obývacím pokoji. Philco Television: Your Theatre of the Home. 1947 [online]. *Pictorial Review* [cit. 25. 4. 2011]. Dostupné z WWW:

<http://library.duke.edu/digitalcollections/adaccess_TV0713/>.

²⁵ SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha : Akademie múzických umění, 2010. s. 9. ISBN 978-80-7331-192-6.

Dodnes je tento znak jedním z neoriginálnějších atributů sitcomu. Nicméně ani přítomnost divácké reakce nelze označit za znak, na základě něhož by se pořady tohoto žánru daly jednoznačně vymezit, neboť můžeme jmenovat celou řadu pořadů, jež tento prvek nevyužívají, a přesto jsou označeny za sitcom. Uvedme v této souvislosti například stejnojmenný americký remake britského pořadu *The Office* (Kancel, 2005), dále *Everybody Hates Chris* (2005), *It's Always Sunny in Philadelphia* (2005), *Fat Actress* (2005), *The Comeback* (2005), *Emily's Reasons Why Not* (2006) nebo *Parks and Recreation* (2009).²⁶

Postavy

Sitcom je vystavěn na individuálním hereckém výkonu známé osobnosti či tzv. „skupinovém efektu“ většího množství známých i neznámých herců. Vždy jde však o uzavřenou skupinu postav úzce spojenou vzájemnými rodinnými, přátelskými či pracovními vztahy, na základě čehož také specifikujeme typ sitcomu. Hledáme-li znak, který je pro žánr sitcom skutečně signifikantní, pak je to právě tento. Samozřejmě na něj nelze nahlížet izolovaně od ostatních konvenčních prvků, neboť konvence uzavřené skupiny postav je příznačná i pro jiné televizní žánry.²⁷ Ovšem v hierarchii skutečně signifikantních prvků žánru sitcom zabírá uzavřená skupina postav čelní pozici.

²⁶ U sitcomů vzniklých v 21. století pozorujeme návrat k dřívější metodě – natáčení na jedinou kameru, což souviselo především s technologickým rozvojem jak kamerových zařízení, tak televizních přijímačů a také stále progresivnějším uplatňováním filmových technických i stylových prostředků v rámci televizního média.

²⁷ Kupříkladu zmiňme detektivní či kriminální seriály, které jsou soustředěny kolem jednoho vyšetřovatele/inspektorky či obvykle uzavřené skupiny vyšetřovatelů/inspektorek.

Již v rozhlasovém vysílání byla neměnnost skupiny postav ocitajících se v koloběhu komických životních situací výchozí pro budování loajální posluchačské základny. Posluchači se tak opakovaně mohli vracet ve stejný čas k týmž charakterům, často představovaným oblíbenými varietními či estrádními umělci, což vedlo či mělo vést k emocionálnímu sepětí s postavami, k navození iluze sounáležitosti a důvěrnosti a k docílení toho, že posluchači „žijí“ v daný moment s postavami jejich každodenní malá dramata. Tento atribut lze vysledovat ve všech výše charakterizovaných pořadech. Ač některé z nich kombinovaly konvence žánru s konvencemi soap opery, která se vyznačovala velkým množstvím a proměnlivostí jak hlavních, tak vedlejších postav, o epizodních nemluvě, kladl se důraz na uzavřenost skupiny postav.

Co se týče charakterů, v sitcomech se pracuje s charaktery neměnnými. Jak jsme již uvedli, hlavním důvodem byl důraz na stabilitu s ohledem na posluchače a diváky, variovala se pouze zápletka v různých situacích, ve kterých se spolu jednotlivé charaktery dostávaly do konfliktu. Postavy jsou typizované, nevyvíjí se, jejich osobnost nedozná výraznějších proměn. Z jakéhokoliv konfliktu v rámci každé epizody vycházejí postavy psychicky nepoznamenány, vztahy narušené konfliktem se vrací zpět do výchozího stavu rovnováhy. Příznačným rysem v 50. a 60. letech 20. století bylo stereotypní zobrazování mužských i ženských postav, rodin z dělnické, později střední třídy, což se odrazilo i v pozdějších sitcomech ze 70. a 80. let. Markantním bylo zejména subverzivní zobrazování mužského jedince, devalvace jeho společenského statusu. Z hlediska teoretického vymezení charakterů přítomných v sitcomu uvedme členění Richarda Taflingera – na charaktery hlavní (z angl. main characters), podpůrné (z angl. supporting characters) a pomíjivé (z angl. transient characters), přičemž u poslední skupiny, která plní důležitou funkci původce zápletky a komplikací, vyčleňuje Taflinger tři možné podoby – hostující

celebritu, malou, ale nezbytnou roli a roli, která je nezbytná, ovšem její přítomnost není nevyhnutelná v každé epizodě.²⁸

Prostředí

S uzavřenou skupinou postav úzce souvisí také charakteristická minimalizace prostoru. Děj sitcomu se odehrává v omezeném počtu různých prostředí, což již v jeho počátcích v televizním vysílání souviselo s výše uvedenou efektností výroby, možností využívat stále stejné kulisy, s omezováním produkčních nákladů a v neposlední řadě také s cílem vytvořit jednak důvěrně známé prostředí divákovi, ve kterém bude známé postavy po skončení epizody opouštět a na témže místě opětovně nacházet, jednak samotným postavám. Mizanscéna sitcomu zřetelně odkazuje k tradiční koncepci jevištního prostoru na divadle – statickost při snímání prostor, dodržování pravidla čtyř stěn. Tři stěny tvoří prostor pro probíhající děj, který sleduje přítomné či imaginární (divák u televizní obrazovky) publikum ze čtvrté stěny. Statická kamera snímající známý prostor ze stále stejných úhlů napomáhá orientaci v prostoru. Ve snaze navodit dojem celistvosti a reálnosti prostoru se objevují tendence snímat z nových úhlů i zapovězenou čtvrtou stěnu, tj. místo, které je vymezeno pro přítomné a imaginární publikum. Takovéto odchýlení od konvencí sledujeme i v případě, kdy je na určitou událost nahlíženo ne z obvyklé „čtvrté stěny“, ale ze subjektivní perspektivy některé z postav. Tento postup souvisí s dlouhodobou tendencí infiltrovat do televizního média specifické filmové prostředky a lze ho považovat za inovující prvek dokazující možnosti tvůrčího přístupu i v konvenčně pojímané oblasti.

²⁸ TAFLINGER, R. F. *Sitcom: What It Is, How It Works* [online]. Washington State University [cit. 8. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.wsu.edu/~taflinge/sitcom.html>>.

Tato minimalističnost prostředí nicméně skvěle kooperuje s ostatními žánrovými konvencemi – na základě toho, do jakého prostředí jsou děj a postavy převážně situovány, specifikujeme typ sitcomu, neměnnost prostředí soustředí divákovu pozornost na oblíbené charaktery, jejich dialogy a probíhající akci. Koncentrování postav do omezeného prostředí napomáhá jednak vyvolat dojem, že probíhající dialogy jsou přirozené, že vychází ze situace, jednak výstavbě narativní struktury – zejména ústředního konfliktu, který určitým způsobem naruší rovnovážný stav věcí, a vyvolá tak řetězec komických situací.

Narativní struktura

Pro následující analýzu námi zvoleného sitcomu bude nejzásadnější vymezení tradičně pojaté narativní struktury sitcomu. Uvedli jsme, že formu kontinuálních příběhů převzaly rozhlasové pořady z kreslených příběhů publikovaných v novinách od 19. století a upravily ji do podoby rámcového příběhu s jednoduchou hlavní linií a několika možnými paralelními liniemi a známým kolektivem postav. Až na výjimky rozhlasových pořadů pokoušejících se o souvislejší příběh v rámci několika epizod se pořady žánru situační komedie začaly podřizovat následujícímu narativnímu schématu: *status quo – narušení řádu – status quo*. Toto schéma vyhovovalo požadavkům rozhlasového média zachovat uzavřenou skupinu známých typizovaných postav procházejících minimálním psychologickým vývojem a nespočtem komických situací. Takto vystavěný pořad sliboval soustavné generování nového publika a uspokojení pravidelného posluchače obměnou ústřední zápletky a komických vstupů.

Odtud se pak pořady i s tímto narativním modelem adaptovaly do televizního média. Navzdory tomu, že jsme ve vývoji televizního žánru sitcom zaznamenali pořady s narativní linií přesahující rámec jedné epizody, či dokonce složitější model vyprávění pracující s kauzálně

podmíněnými událostmi ne na ploše samostatného epizodického celku, ale několika epizod, je sitcom definován jako žánr, jenž takovéto narativní linie postrádá. Výjimkou jsou dvou a vícedílné epizody, které na sebe přirozeně navazují. Sitcomy mají uzavřenou narativní strukturu a cyklický charakter – narativní oblouk je vyklenutý v rámci jedné epizody, během níž je také dodrženo celé výše zmíněné narativní schéma – *status quo* – *narušení řádu* – *status quo*. Každá epizoda je tak svým způsobem svébytná, co se týče sdělovaného obsahu, může fungovat i samostatně pro nezasvěceného diváka a zároveň není vyčleněna z kontextu vzhledem k ostatním epizodám, tudíž uspokojí i pravidelného diváka. Obvykle čerpá z narativního schématu: *expozice* – *kolize* – *krize* – *peripetie* – *katastrofa*, který v rámci svého žánru uzpůsobuje narativním potřebám, tj. vzhledem k charakteristické cykličnosti nevrcholí tragicky, ale nastoluje se opět *status quo*. V expozici, která je v jednotlivých epizodách dosti obdobná, dochází k narušení rovnovážného stavu, většinou uvědomělou či bezděčnou chybou jedné z postav či nedorozuměním vzniká zápleтка ovlivňující chování ostatních aktérů. V dalším bodě již dochází ke konfliktu a k pokusům komplikace řešit. Konflikt obvykle iniciuje řetězení situací s očekávaným komickým efektem. Poté nastává *krize*, kdy je postava postavena před důležité rozhodnutí, jak nastalou situaci bude řešit, a následuje další komické jednání za účelem vyřešení problému. *Peripetie* je charakterizována vyvrcholením fyzické a slovní akce a dovedením protagonisty do extrémní situace. *Katastrofa* je poté stavem, kdy je opět nastolen *status quo*, ať už ospravedlněním původce komplikací, smířením nebo vyřešením vzniklého problému. V této fázi je obvyklé začlenit za finální znělku i humornou dohru některé z hlavních nebo vedlejších linií, a to v případech, kdy zakončení epizody nemá komický charakter.

Pro narativní strukturu sitcomu je příznačná přítomná narativní hádanka/otázka, která představuje zastřešující komponent obvykle v rámci jedné i více vysílaných sezón, přičemž povaha této hádanky či

tušené nezodpovězené otázky se může měnit v závislosti na tematickém zaměření jednotlivých sezón, nebo kupříkladu v závislosti na postavě/postavách, na něž se v dané sezóně tvůrci dominantně soustředí. Zodpovězení této centrální otázky bývá retardováno individuálními otázkami v rámci každé epizody a její finální rozřešení ani nemusí nastat. Začlenění těchto individuálních otázek vyplývá z výše uvedených důvodů – každá epizoda je svým způsobem svébytná, po narušení rovnováhy dochází k vyřešení problému, dospívá se k vyvrcholení a opětovnému nastolení rovnováhy. Zodpovězením oněch individuálních otázek v rámci jedné epizody se takticky oddaluje moment, kdy bude nezbytné odhalit hlavní narativní hádanku, u které ovšem nemusí dojít ke konečnému rozřešení. Sitcom je tak z hlediska své narativní struktury řazen k televizním formám sériového typu.

1.2. Serialita

Z výše zmíněných informací vyplývá, že prvopočátky seriálových vyprávěcích forem nejsou spojeny až se vznikem televizního média – předcházely tomu již kreslené seriály v novinách či novely na pokračování. Ovšem až s televizním médiem se tato forma zásadnějším způsobem prosadila. Využívání jejích principů ve variovaných a inovovaných podobách, s ohledem na již zmiňovaná ekonomická hlediska, zdokonalující se televizní marketing a zejména na kontinuální proces budování loajálního publika, představuje „jednoznačnou producentskou a programovou strategii“.²⁹ Bednařík a Reifová uvádí, že slast seriality tkví v postupném přidělování příběhů, které publikum krátkodobě uspokojují, proto je opakovaně vyžadují

²⁹ KORDA, Jakub. Nový televizní seriál / Od triumfu k soumraku. *Cinepur* 17, 2010, č. 69, s. 002. ISSN 1213-516X.

a dobrovolně jim podléhají,³⁰ a je-li televizní médium jedním z nejzásadnějších producentů seriality, lze ho pak souhlasně označit za nejdůležitějšího vypravěče příběhů.³¹

Zmínili jsme také dlouhodobou tendenci prostupování dvou hlavních narativních principů seriality – *série*, *seriál*,³² které svou povahou a možností opakování vyhovují segmentálnímu charakteru televizního média. Tyto dvě formy představují, nezávisle jedna na druhé, určitý „ideální typ“ – jen v čisté podobě prakticky neexistují a jednotlivé mediální produkty se tak k určitému typu pouze blíží. Prolínání těchto dvou forem bude výchozí pro analýzu námi zvoleného sitcomu, proto si nyní tyto dvě formy detailněji charakterizujeme.

Série a *seriál* disponují stejnými komponenty, ale odlišují se v přístupu k nim, konkrétně k narativu a postavám. *Série* je tvořena z epizod, které jsou svébytné – příběh v každé z nich je ucelený, posun narativu napříč jednotlivými epizodami je takřka vyloučen, nejedná-li se výjimečně o vícedílnou epizodu. Charaktery postav nedoznávají výraznějších proměn a jejich „příběh“ není konečně uzavřen. Narativní struktura odpovídá již zmíněnému schématu: *status quo* – *narušení řádu* – *status quo*. *Série* je založena na opakování a variování určitého problému nebo situace.

Oproti tomu *seriál* je definovaný kumulativním vyprávěním, v němž se střetává hned několik narativních linií a které se rozvíjí, tzv. „přelévá“, napříč jednotlivými epizodami či celými sezónami. V každé

³⁰ BEDNAŘÍK, Petr, REIFOVÁ, Irena. Televizní seriál – záhada popkulturního sebevědomí. *Mediální studia*, 2008, roč. 3, č. 1, s. 72. ISSN 1801-9978.

³¹ KORDA, Jakub. Nový televizní seriál / Od triumfu k soumraku. *Cinepur* 17, 2010, č. 69, s. 002. ISSN 1213-516X.

³² Třetí formou je mini-série, která je v otázce narativu vystavěna na bázi seriálové formy, odlišuje se tím, že jde o jeden příběh (televizní drama) rozložený do několika dílů. Výrazně pracuje s cliffhangerem, tj. vyprávění je ukončeno v tom nejnapínavějším okamžiku.

epizodě dochází k posunu směřujícímu k vyřešení centrální narativní hádanky, ať už se zaměřením na postavy nebo narativ. Charaktery se vyvíjejí a jejich „příběh“ má obvykle své zakončení. Vzhledem k složitějšímu vyprávěcímu modelu vyžaduje sledování seriálu divákovu pozornost, aby mu neunikla důležitá informace nezbytná pro pochopení dalšího vývoje událostí. Pravidelná konzumace televizních seriálů je ale z diváckého hlediska dosti náročná a počítá se s tím, že tato pravidelnost bude narušována. Proto se v rámci této formy uplatňují specifické techniky sestávající v rekapitulaci nejzásadnějších momentů z předchozího dílu nebo dílů – vizuální rekapitulace na začátku epizody či připomenutí konce předcházející epizody, odkazy v replikách postav. Stejně jako v případě série je podstatná titulková sekvence, jejíž funkce spočívá v seznamování s postavami a jejich vztahy, případně taky signalizuje žánr televizního pořadu.

Příčiny vzájemného prostupování můžeme sledovat jednak v progresivní žánrové hybridizaci, kdy se konvence jednoho žánru prolínou do konvencí žánru jiného, což evidentně umožňuje aktualizovat takto konvenční soubor žánrových prvků. Jednak vycházejí z výše uvedeného diváckého požadavku – vyprávět příběh – vytvořit atraktivnější či sofistikovanější vyprávěcí model, kterým by médium budovalo dlouhodobě stabilní diváckou základnu. Zejména proto lze od 90. let sledovat posun k seriálovým formám vyprávění s výrazně složitější narativní strukturou.

Sitcom podle uvedeného vymezení a charakteristik zařazujeme k televizním formám sériového typu. Nicméně již od jeho počátků v rozhlasovém a následně televizním vysílání lze sledovat odchýlení od této striktní kategorizace – snahy o kontinuálně rozvíjející se narativní linie přes hranice jedné epizody i napříč celými sezónami, vzrůstající počet paralelně se rozvíjejících podpůrných linií, rámcující vyprávění, důraz na psychologizaci postav a na narušování jejich stereotypního zobrazování, vzrůstající počet centrálních narativních hádanek. Za

příčinu lze považovat již zmíněnou žánrovou hybridizaci, která se stala progresivním nástrojem v procesu vývoje žánru sitcom (viz poznámka č. 3), tj. využívá-li sitcom konvence žánru, pro nějž je charakteristická seriálová forma, musí se příznaky této formy nutně projevit i v narativní struktuře žánru sitcom. Další příčinou je také snaha pracovat se sofistikovanější narativní strukturou, uplatnit složitější modely vyprávění se zacílením na náročnější publikum. Tyto tendence sledujeme také v *How I Met Your Mother*, proto se v následující kapitole budeme věnovat prolínání těchto dvou narativních principů – konkrétněji těm prvkům, které zapřičiňují odklon od formy sériového typu k formě seriálového typu vyprávění se složitější narativní strukturou, neboť se domníváme, že právě sitcom *How I Met Your Mother* lze alespoň ve třech prvních sezónách označit za formu seriálového typu.³³

³³ Bednařík a Reifová poukazují na to, že „sitcom“ už je v současné době třeba řadit k seriálovým, nikoli sériovým naracím. BEDNAŘÍK, Petr, REIFOVÁ, Irena. Televizní seriál – záhada popkulturního sebevědomí. *Mediální studia*, 2008, roč. 3, č. 1, s. 73. ISSN 1801-9978.

2. Sitcom *How I Met Your Mother*

Na úvod této kapitoly si obecně představíme sitcom *How I Met Your Mother*. V podkapitole *Konvence a specifika v rámci žánru sitcom* budeme sitcom detailněji analyzovat na základě výše uvedených konvencí – přiřazení k určitému typu, charakteristika postav, prostředí a narativní struktury – uvedeme odlišnosti, tj. specifika, kterých sitcom využívá. Poté se v souvislosti s žánrovou hybridizací zaměříme na prolínání dvou narativních principů – *série* a *seriálu*, konkrétněji na ty prvky, které zapříčiňují odklon od formy sériového typu k formě seriálového typu vyprávění se složitější narativní strukturou.

Pilotní díl amerického sitcomu *How I Met Your Mother* (Jak jsem poznal vaši matku) byl odvysílán americkou televizní stanicí CBS 19. září 2005.³⁴ V současné době se ve Spojených státech blíží ke konci již šestá řada a podle posledních zveřejněných informací se bude vysílat ještě další dvě sezóny.³⁵ Václav Slunčík uvádí, že „třemi základními pilíři úspěšného sitcomu jsou jasně definovaná koncepce, vynikající scénáře a vynikající herecké obsazení.“³⁶ Lze říci, že tyto předpoklady během prvních tří odvysílaných sezón splňoval i sitcom *How I Met Your Mother*.³⁷ Hlavní scenáristé a zároveň i producenti

³⁴ V České republice bylo vysílání premiérově zahájeno až 26. listopadu 2009 digitální televizní stanicí Prima Cool. Informoval o tom například český internetový deník Aktuálně.cz. CÍFKA, P. *Jak jsem poznal vaši matku? Kultovní seriál je v Česku* [online]. Aktuálně.cz. [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=654031>>.

³⁵ HATZIGIANNIS, M. 'How I Met Your Mother' renewed for two years [online]. CBSNews entertainment [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.cbsnews.com/8301-31749_162-20040203-10391698.html>.

³⁶ SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha : Akademie múzických umění, 2011. s. 7. ISBN 978-80-7331-192-6.

³⁷ První dvě sezóny sitcomu (s výhradami i třetí řadu) lze z hlediska uvedených předpokladů považovat za odpovídající. Následující, čtvrtá sezóna byla co se scénáře

Carter Bays a Craig Thomas se rozhodli vytvořit sitcom, který by se markantně odlišoval od soudobé produkce, který by měl nosné téma a osobitou formu, aby nebyl jen variovaným sledem bezobsažných komických událostí a toporných, psychicky zakrnělých postav a který by dokázal samotný žánr vymanit z osidel podprůměrnosti a podceňovanosti.³⁸ Podstatnou tvůrčí strategií je v tomto ohledu výsostná účast obou scenáristů na scénářích k většinovému počtu 130 epizod, počet scénářů psaných zbylými 21 scenáristy je zanedbatelný.³⁹ S důrazem na promyšlenější koncepci souvisí také patrný příklon k současné tendenci náročnějšího výrobního procesu (natáčení jedné epizody obvykle probíhá 3 dny).

Za tematické východisko tvůrci zvolili, budeme-li se držet anotací, „netradičně, tj. retrospektivně vyprávěný příběh pětice přátel žijící v New Yorku o tom, jak to tehdy všechno bylo,“ přičemž charaktery

a jasně definované koncepce týče negativně poznamenána stávkou scenáristů (2007–2008), která přerušila natáčení již v průběhu třetí sezóny. „Netradičnost vyprávění“ je ustavičně pohlcována experimentováním s formou – zrychlující se střihy nápadně odkazující až ke klipovitosti audiovizuálních děl, vrstvení časových i paralelních rovin vyprávění a patrný návrat k epizodičnosti. Již se tolik nelpí na „příběhu“. Zodpovězení hlavní narativní hádanky je soustavně oddalováno, aniž bychom v jednotlivých epizodách zaznamenali výraznější posun či informaci, která by vedla k jejímu rozřešení nebo by alespoň podnítila divácký zájem ji rozřešit. Epizoda je tak ukázkou typického narativního schématu sitcomu s velice zřídka vloženou informací, která způsobí zvrát v ději, nebo vyvolá očekávání. V rámci toho lze vysledovat i určitou cykličnost v jednání postav. Podobné symptomy vykazuje jak pátá, tak právě probíhající šestá řada. Prodloužení vysílání o další dvě sezóny vzbuzuje namísto diváckého očekávání, s nímž tvůrci dokázali během prvních tří sezón tak originálně nakládat, diváckou netečnost.

³⁸ RYAN, M. 2006. *Craig Thomas: 'Sitcoms used to be about something'* [online].

Chicago Tribune [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW:

<http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2006/04/craig_thomas.html>.

³⁹ Za určitý autorský podpis lze také považovat skutečnost, že Carter Bays a Craig Thomas společně se svou kapelou *The Solids* vytvořili pro titulkovou sekvenci sitcomu ústřední píseň *Hey Beautiful*.

z velké části nalezly předobraz v životě obou scenáristů. Ne zcela neoprávněně je tento sitcom, alespoň co se základních charakteristik týče (postavy, prostředí, téma partnerských vztahů), označován za *Přátelé* 21. století.⁴⁰ Ovšem jakákoliv další komparace na základě podobností by byla scestná, neboť sitcom *How I Met Your Mother* je především „komedií mladého věku pro diváky z první dekády nového století. Svědčí o tom vysoká frekvence popkulturních odkazů, módních slangových výrazů a slovních přesmyček. Je to seriál výrazně rychlejší a překotnější, plný flashbacků, klíček ve vyprávění i zručně dávkovaných (a zatajovaných) informací, jež dláždí cestu úderným pointám.“⁴¹ Sitcom se odlišuje jak dobou, v níž vznikl a kterou reflektuje,

⁴⁰ Odkazuji k televizní komedii *Friends* (Přátelé, 1994–2004), se kterou je sitcom *How I Met Your Mother* permanentně srovnáván a jejichž hodnocení a konfrontování je předmětem internetových diskuzí, anket i článků. GRIFF, C. *How I Met Your Mother is the new Friends* [online]. Tv.com [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW:

<<http://www.tv.com/how-i-met-your-mother-is-the-new-friends/story/18467.html>>.

Toto srovnávání souvisí taktéž nepochybně s tím, že po ukončení jednoho z nejpopulárnějších komediálních pořadů byl vznik následujícího pořadu podobného ražení diskutovaným tématem. Uzavřením deset let vysílaného a (dosud) reprízovaného seriálu, který vybuďoval nemalou diváckou základnu a byl téměř neodmyslitelnou součástí prime-time televizních stanic, vznikla příležitost, ale i závazek, pro producenty a scenáristy vyplnit vzniklou mezeru svým vlastním pořadem a pokusit se navázat na úspěch *Friends*. Když televizní stanice CBS odvysílala první sezónu *How I Met Your Mother*, bylo téměř jisté, že Carter Bays a Craig Thomas využili této příležitosti beze zbytku. V průběhu první sezóny byl však natočen i alternativní konec pro případ, kdy by seriál musel být v důsledku nízké sledovanosti stažen.

⁴¹ Kromě popkulturních odkazů je v této „komedii mladého věku“ využíváno četných vizuálních statistik, grafů, tabulek, jež poutavě a zejména uvěřitelně dokumentují postavami předkládané teorie, pravidla a zákonitosti týkající se ústředního tématu – partnerských vztahů. Tento způsob syrového zteoretizování mezilidských vztahů reflektuje dynamický životní styl moderního člověka využívajícího nejnovějších komunikačních technologií k navazování kontaktu. CÍFKA, P. *Jak jsem poznal vaši matku? Kultovní seriál je v Česku* [online]. Aktuálně.cz. [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=654031>>.

tak lačným vstřebáváním současných tendencí v americkém filmovém i televizním průmyslu – využívají se filmové technické i stylistické prostředky, uplatňuje se vynalézavější a složitější narativní struktura, dynamičtější tempo vyprávění, což odráží především životní rytmus americké společnosti, a příznačná je také inovace konvencí, z nichž za tu nejpodstatnější považujeme již zmíněné rozhodnutí skutečně „vyprávět příběh“ v rámci žánru, jehož konvence tomuto úmyslu odporují.

2.1. Konvence a specifika v rámci žánru sitcom

Postavy

Sitcom *How I Met Your Mother* lze na základě teoretického vymezení Glena Creebera zařadit do tzv. „symbolické neboli náhradní rodiny“ (z angl. Metaphorical Family), tj. hybridního typu sitcomu, kde instituci rodiny zastupuje blízký okruh přátel. Tento typ sitcomu kombinuje jak prvky rodinného sitcomu (společný život, rozdělení rolí, důraz na partnerské vztahy), tak pracovního sitcomu (vztahy mezi zaměstnanci, flirtování, sex).⁴² Ústředními postavami je již zmíněná pětice přátel – Ted Mosby, Marshall Eriksen, Lily Aldrin, Robin Scherbatsky a Barney Stinson⁴³ – která ve shodě s výše uvedenými znaky představuje ve většině případů uzavřenou skupinu hlavních postav setkávající se pravidelně na stejných místech, sdílející spolu čas, zážitky i společné prostory. Tématem jsou partnerské vztahy, kariéra, nezávaznost, ale také tradiční rodinné hodnoty (jež ztělesňuje

⁴² Pro doplnění a objasnění uvedme Creeberovo vymezení dvou základních typů sitcomu: a) *Rodinný sitcom* (z angl. Family Sitcom) – ústředním tématem je rodina a rodinné vztahy. Předmětem zájmu jsou zejména vztahy mezi rodinnými členy a vzájemné konflikty, jež plodí komické situace. Podle Creebera jsou rodinné sitcomy divácky vděčné právě kvůli sledování všech bizarností, jež se ukrývají v každé domácnosti; b) *Sitcom pracovního prostředí* (z angl. Workplace Sitcom) – jednotlivé epizody se odehrávají na konkrétním pracovišti a postavy, které spolu toto konkrétní prostředí sdílejí, se navzájem přitahují a flirtují spolu. Creeber uvádí, že v pozdějších dílech těchto sitcomů se pozornost odklání od samotného pracovního prostředí a důraz je kladen na vztahy mezi zaměstnanci. CREEBER, Glen, MILLER, Toby, TULLOCH, John. *The Television Genre Book*. London : BFI Publishing, 2003. s. 66–67. ISBN-13 978-0851708492. Do typu „symbolické rodiny“ bývají například řazeny také *Friends* nebo *Cheers* (Na zdraví, 1982). Na posledně jmenovaný odkazuje sedmá epizoda druhé řady *How I Met Your Mother*, a to ústřední melodií *Where Everybody Knows Your Name* a také charakteristickými žlutými titulky. Intertextuální odkazy jsou pro žánr sitcomu typické.

⁴³ Josh Radnor, Jason Segel, Alyson Hannigan, Cobie Smulders, Neil Patrick Harris.

Marshall a Lily a již od samých počátků postava Teda – jím pronášené moudro či rada do života obvykle na konci epizody odkazuje ke konvenčnímu prvku rodinného sitcomu ukončovat epizodu nějakým morálním ponaučením), na což poukazuje i samotný název sitcomu (tj. pro postavu Teda je natolik důležité vyprávět svým dětem o tom, jak poznal jejich matku, že na tom postaví celé vyprávění svého životního příběhu). Sepětí těchto pěti hlavních postav představuje onu „symbolickou rodinu“, která postavám vynahrazuje dysfunkčnost vlastních rodinných vztahů. Tato stigmata jsou rovněž výchozí pro konstrukci jejich charakterů, zejména v oblasti přístupu k rodinnému životu a vyznávání tradičních rodinných hodnot.⁴⁴ Atributy pracovního sitcomu, tj. patrnou vnitřní chemii mezi kolegy a upřednostňování zachycení vztahů na pracovišti před samotným kariéřním vzestupem, sledujeme především u postavy Robin, jejímiž sexuálními partnery jsou kolegové.

Jedním z nejzásadnějších odchýlení se od konvencí sitcomu byla podle Craiga Thomase právě důmyslnější konstrukce postav, jejímž východiskem měl být proces systematické dokumentace utváření vzájemných vztahů na základě postihnutí vývoje a proměn jednotlivých

⁴⁴ Budeme-li konkrétnější – s výjimkou Marshalla pochází všechny postavy z neúplných nebo dysfunkčních rodin. Rodiče Lily jsou rozvedeni kvůli neschopnosti otce zabezpečit rodinu, Lily tak touží po stabilnějším rodinném zázemí s Marshalllem. V případě Tedových rodičů nejde o jejich separaci, ale o výraznou neschopnost komunikovat na intimnější úrovni, v důsledku čehož dochází k vzájemnému odcizení. Odtud pramení Tedova snaha komunikovat se svými potomky a také rozhodnutí oženit se pouze s „ideální ženou“. Robin trpí otcovským komplexem, soustředí se zejména na svou kariéru, aby se dočkala otcova uznání, to negativně ovlivňuje její milostné vztahy a osvětluje vnímání rodinných hodnot. Barney od dětství vyrůstal s promiskuitní matkou, aniž by znal identitu svého otce. Celoživotní nepřítomnost autoritativního mužského elementu v něm vzbudila jeho labilnost a výrazně ovlivnila přístup k instituci rodiny i manželství, jejichž tradiční hodnoty svým nezávazným jednáním devaluje.

charakterů v průběhu jejich života v rámci fikčního narativu. Thomas zdůrazňuje, že pro uvěřitelnost psychologizace jejich postav bylo zachycení změn, jimiž postavy v minulosti procházely (tj. v průběhu bouřlivých 20. let), zásadní.⁴⁵ Otázka „kým tyto postavy v minulosti bývaly a jakými změnami musely projít, než se mohly stát těmi, kterými jsou dnes“, se taktéž stala výchozí pro koncepci příběhu.⁴⁶

Ambiciózním projektem obou scenáristů v rámci procesu konstruování identity jednotlivých postav a jejich autonomizace je strategické vytváření skutečných webových stránek souběžně s odvysílanými epizodami, ve kterých se o jejich existenci postavy zmiňují či je v dané epizodě přímo zakládají. Jde o důvtipnou a ekonomicky výhodnou taktiku producentů omezit výdaje za propagaci, která ovšem výrazně napomáhá i jejich vytyčenému úkolu zpřístupnit postavy divákovi, neboť s nimi může koexistovat i mimo jejich přirozené fikční prostředí.

V první řadě je tímto způsobem soustavně budována identita postav – prostřednictvím aktualizovaných informací na webech, aktivitou na osobních stránkách (postavy jsou aktivními uživateli na sociálních sítích, mají založený účet na Facebooku, Twitteru a Myspace) – přidáváním statusů, doplňováním osobních údajů, informováním o hudebním vkusu, oblíbeném jídle nebo filmech, umístováním odkazů a příspěvků na blogy, chatováním a účastněním

⁴⁵ RYAN, M. 2006. *Craig Thomas: 'Sitcoms used to be about something'* [online]. Chicago Tribune [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW:

<http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2006/04/craig_thomas.html>.

⁴⁶ Tuto snahu do jisté míry podryvá tendence generalizovat vlastnosti jednotlivých postav v recenzích a anotacích na filmových webových serverech a ve filmových databázích. Postavy jsou navzdory širšímu spektru rysů charakterizovány jako romantik Ted, snílek a milovník záhad Marshall, učitelka Lily, ambiciózní reportérka a bývala popová hvězda Robin a cynický živel Barney, což přispívá k tomu, že jsou postavy vnímány jako typizované.

se internetových diskuzí. Příjemci těchto sdělení jsou soustavně podněcováni k přijímání hry „falešných identit“, což tvůrcům umožňuje vytvářet dojem svébytnosti postavy a taktéž tříbit jejich charaktery doplněním údajů a zajímavostí, na které bylo pouze ve zkratce poukázáno, nebo na které v průběhu epizody již nezbyl prostor. Podstatným prostředkem dotváření mínění postav jsou také příspěvky, řekněme pseudointimní zповědi, postav na jejich osobních stránkách postreflektující určitou událost v odvysílané epizodě. Nejpopulárnější webovou stránkou je dlouhodobě *Barney Stinson blog*.⁴⁷ V souvislosti s touto postavou zmiňme skutečnost, že postava Barneyho Stinsona je autorem již tří skutečně publikovaných knih – *The Bro Code* (2008), *Bro on the Go* (2009), *The Playbook* (2010).

V druhé řadě jsou tyto stránky jakýmsi stvrzením (zpětně konstruované) minulosti postav či se v současné internetové éře uplatňují jako nezpochybnitelné alibi pro novou identitu postav, kterou si samotná postava pro vlastní potřeby vytvořila. Uvedme Myspace stránku Robin Scherbatsky alias Robin Sparkles, bývalé kanadské popové teenagerovské hvězdy. V kontextu sitcomu Robin paroduje popové pěvecké hvězdy 80. let.⁴⁸ A dále stránky, které vznikly již před natáčením dané epizody, aby v jejím průběhu doložili existenci postavy Lorenza von Matterhorna alias Barneyho Stinsona.⁴⁹ Zmínku o různých webových stránkách lze považovat za jakousi hru tvůrců s diváky, a tudíž opakovaně vytvářenou interakci, neboť se předpokládá, že

⁴⁷ Webové stránky spravuje Carl MacLaren, který spolupracuje na sitcomu v pozici vedoucího výroby. LEWIS, H. *How I Met Your Mother's Hit Viral Web Sites* [online]. Business Insider: The Wire [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.businessinsider.com/how-i-met-your-mothers-website-success-2009-3>>. Barney Stinson blog dostupný z WWW: <<http://www.barneystinsonblog.com/>>. [cit. 24. 4. 2011].

⁴⁸ Dostupné z WWW: <<http://www.myspace.com/robinsparkles/>>. [cit. 24. 4. 2011].

⁴⁹ Dostupné z WWW: <<http://www.lorenzovonmatterhorn.com/>>, <<http://www.balloonexplorersclub.com/>>, <<http://www.bigbusinessjournal.com/>>, <<http://www.extremitiesquarterly.com/>>. [cit. 24. 4. 2011].

diváci na základě této indicie (stránky jsou zobrazovány obvykle ve vizuálním detailu) budou po těchto stránkách pátrat. Zmínka navíc plní v rámci vyprávění důležitou funkci – je podnětem pro „vložené vyprávění“.

V souvislosti s členěním postav v žánru sitcom jsme uvedli teoretické vymezení Richarda Taflingera – na postavy hlavní, podpůrné a pomíjivé. V sitcomu *How I Met Your Mother* dochází k porušení pro sitcom signifikantní konvence – uzavřené skupiny postav, což souvisí zejména se zaměřením tématu sitcomu na partnerské vztahy. Extrémní případ narušení představuje Robinin přítel Don, kvůli kterému na několik epizod Robin skupinu zcela opouští. Postavy, které svou přítomností narušují uzavřenost, jsou ovšem zejména Tedovy přítelkyně, které se podstatněji infiltrují do skupiny a setrvávají v ní i několik epizod, ne-li většinu vysílané sezóny. Tuto postavu nelze v daný okamžik považovat jen za epizodní, nebo-li pomíjivé, neboť příběh sitcomu je vystavěn na oddalování odhalení identity skutečné matky, jak si doložíme později, a každá z těchto „žen“ tedy může být potenciální matkou.⁵⁰ Začlenění těchto postav do skupiny je však předem vyloučeno, neboť jejich zájmy bývají obvykle v rozporu se zájmy skupiny, a postavy se tak posléze ubírají svou vlastní životní cestou, proto jsou považovány za narušitele uzavřenosti skupiny. Prozičtějším vysvětlením je pak střežení této pozice pro Tedovu manželku.⁵¹ Na druhou stranu je třeba je odlišovat

⁵⁰ V první řadě jde zpočátku paradoxně o Robin, která se teprve až v druhém díle stává součástí skupiny. Jejímu „začleňování“ je věnována také 14 epizoda druhé řady s názvem *Monday Night Football* (Nahrané finále), ve které vychází najevo, že zdánlivě bezproblémovému přijetí, kterého byl divák svědkem v průběhu první řady, předcházely výhrady ze strany ostatních členů skupiny. Druhou ženskou postavou první vysílací sezóny je Victoria, dále pak Stella (3. řada), Karen (4. řada) a Zoey (6. řada).

⁵¹ Za doklad této teorie lze považovat 17. epizodu čtvrté řady, ve které vyjde najevo, že Lily sabotovala všechny Tedovy vážnější vztahy, neboť žádná z žen nebyla z různých důvodů přijatelná pro jejich uzavřenou skupinu.

od těch ženských postav, jejichž vztah s Tedem započal i skončil v rámci jedné epizody a jejichž životní příběh byl dopovězen.⁵² Tyto postavy lze označit za postavy pomíjivé, neboť jejich primární funkcí je vytvářet zápletky a vyvolávat konflikty, na jejichž základě je umožněno postavu charakterizovat. Po vykonání své funkce jejich přítomnost v příběhu pomíjí. Konfrontací s hlavní postavou iniciuje její jednání, na základě kterého doznává její charakter určitých proměn.⁵³ Jejich funkcí je také podnítit divácké očekávání. Ukončení vedlejší linie dopovězením jejich životního příběhu na konci epizody je zařazeno zejména kvůli

⁵² Kupříkladu Natalie (1. řada, 4. epizoda), Kathy (3. řada, 8. epizoda), Cindy (5. řada, 12. epizoda), Maggie (5. řada, 10. epizoda). V souvislosti s těmito postavami dodejme, že jde zejména o hostující celebrity – Lindsay Price, Rachel Bilson, Joanna Garcia. Sitcom *How I Met Your Mother* byl v prvních dvou sezónách originální zejména tím, že stavěl na hercích, kteří navzdory vcelku rozsáhlé herecké filmografii, neutkvěli v povědomí diváků. Koncem druhé sezóny se začalo pracovat s epizodními postavami celebrit, z nichž nejdůležitější z hlediska psychologie postav nebo narativního posunu byla kromě již zmíněné Lindsay Price (Kathy) osobnost Boba Barkera, amerického televizního moderátora, (v souvislosti s ním se v příběhu objevuje první zmínka o možné identitě Barneyho otce a lze zde sledovat počátky utváření Barneyho linie příběhu, na kterou je kladen důraz zejména v právě probíhající šesté řadě). Dále jde o Jamese Van Der Beeka, známého z *Dawson's Creek* (Dawsonův svět, 1998), jehož přítomnost posloužila k částečné konstrukci Robininy minulosti (následkem jejich setkání je Robinina zranitelnost) a (na základě této zranitelnosti) k podnícení milostného vztahu mezi Robin a Barneyem, který se začal rozvíjet koncem třetí a v průběhu čtvrté řady a jednou z ústředních linií příběhu se stal v páté sezóně. Poslední pro příběh výraznou epizodní postavou je Rachel Bilson (výše zmíněná Cindy), neboť díky ní se Ted nepřímo „setká“ s její spolubydlící, svou budoucí ženou.

⁵³ Uvedme již zmiňovanou Tedovu přítelkyni Kathy (viz pozn. č. 51). Kathyin zlozvyk naruší harmonii skupiny a podnítí odtajnění zlozvyků ostatních postav, tím na ploše jediné epizody sesumaruje jejich atributy patrné již v předcházejících epizodách a vytvoří rámec pro další příběhy, jejichž zápletky budou z těchto charakterových „vad“ vycházet, nebo postihovat výsledný stav jejich mutace – např. Marshallův zlozvyk skládat písně o banálních úkonech se gigantizuje do podoby obsesivního vytváření hudebních fotomontáží dokumentujících každodenní události, což vyústí v hádku mezi ním a Lily, neboť tento zlozvyk znemožňuje jejich sociální integraci.

nutnému dodržení konvenčního šťastného konce, od kterého je Tedova příběhová linie stále oddalována.

Prostředí

Uvedli jsme, že výrobní proces sitcomu *How I Met Your Mother* je oproti obvyklému postupu náročnější, což souvisí také s výrazně rozšířenou škálou zejména reálných prostor, se kterými se v rámci sitcomu pracuje, a také s jejich dynamickým obměňováním v rámci jedné epizody.⁵⁴ Za hlavní místa setkávání jsou zvoleny tradičně byt (kuchyň, obývací nebo ložnice) a bar, přičemž seznámení s oběma místy a zdůraznění důležitosti těchto prostor pro postavy jsou věnovány dvě epizody (3. a 8. epizoda první řady). Ve shodě s konvencemi jsou postavy v expozici obvykle zachyceny v bytě nebo baru, neboť právě toto jsou místa, která jsou jak postavám, tak divákům blízká, důvěrně známá a usnadňují jejich orientaci na začátku epizody. Vzhledem k zvolenému modelu anticipačního vyprávění je výběr lokací téměř neomezený.

Zvolená místa vhodně slouží k specifikaci typu sitcomu. Uvedli jsme, že sitcom řadíme do typu tzv. "symbolické rodiny", která kombinuje prvky rodinného a pracovního sitcomu. Toto kombinování lze vysledovat i ve velmi dynamicky se střídajících a obměňujících se prostorech. Postavy jsou zachyceny v jejich domácím (byt, bar) i pracovním prostředí, které se samozřejmě mění s ohledem na vývoj postav či kariérní vzestup – Tedova kancelář, posléze vysokoškolská učebna, Lilyina mateřská školka, Marshallova právnická kancelář a Barneyho kancelář, televizní studio Robin). Mezi prostory, které výrazně dotvářejí charakter postav, řadíme také místa spojená s jejich

⁵⁴ Extrémní případ minimalizace prostoru z důvodu nízkého rozpočtu se naproti tomu objevuje v 11. epizodě první řady, kde jsou postavy po většinu doby uzavřeny v těsném prostoru limuzíny a dynamičnost vychází z obměňování postav v jejich útrobách.

zálibami – Barney (laser tagové herny, striptýzové kluby), Robin (střelnice), Lily (obchody). S přítomností dalších postav se rozšiřují možnosti užití nových prostor – byty potenciálních životních partnerů nebo rodičů, kina, ordinace, hotely, budovy a ulice města New York – pokud se nejedná o postavy dlouhodobě figurující v příběhu (a využívající tak opakovaně svoje přirozené prostředí, např. dům Tedovy přítelkyně Stelly), lze tato místa označit za prostory epizodní, tj. místa podléhající potřebám příběhu, např. posilovny, nemocnice, restaurace, letiště, nádraží, metro, jachty, svatební místnosti, parky.

2.1.1. Principy seriálové formy

V sitcomu *How I Met Your Mother* lze vysledovat prolínání dvou narativních principů – *série* a *seriálu* – s výrazným posunem k seriálové formě, což je jedním z výrazných specifíků tohoto sitcomu v rámci jeho žánru. Uvedli jsme, že příčinami tohoto posunu mohou být žánrová hybridizace a důraz na sofistikovanější model vyprávění. V následující části se tedy na prvky, které způsobují posun k seriálové formě, zaměříme detailněji.

Žánrová hybridizace

Pořad *How I Met Your Mother* je ve filmových databázích označován jako komedie, romantická komedie i sitcom. Nejednoznačnost žánrového vymezení pořadu je dána procesem žánrové hybridizace, která je v *How I Met Your Mother* markantní. V této práci, již s ohledem na její koncipování, zařazujeme tento pořad do žánru sitcom seriálové formy, který v rámci svých žánrových konvencí uplatňuje komplexní či fragmentarizující postupy jak televizních (soap opera, hudební pořady, detektivky, kriminální seriály,

televizní soutěže a kvízy), tak filmových žánrů (romantická komedie, drama, western, thriller a muzikál). Již od počátků v rozhlasovém a následně televizním vysílání je pro sitcom příznačné využívání zejména postupů soap opery a romantické komedie.⁵⁵ Odtud také plyne inklinace sitcomu k seriálové formě, neboť průrazné uplatňování konvencí žánrů, pro něž je principiální seriálová forma, evidentně ovlivňuje jeho narativní strukturu. Právě v sezónách, které plánovitě využívají principů romantické komedie, tzn. 1. až 3 řada, sledujeme posun k seriálové formě. Tématem všech těchto tří sezón je ústřední dvojice zprvu potenciálních, posléze skutečných milenců.⁵⁶ Pro sezóny, ve kterých jsou tyto postupy oslabeny nebo parodovány, tzn. část 4. a 5. řady (tj. milostný život postav stagnuje), je charakteristická epizodičnost a výraznější oscilace mezi tradičním narativním schématem, kdy se typologie postav, povaha zápletek a forma dialogu váže pouze na malá každodenní dramata, a kontinuálně rozvíjeným příběhem.

Postupů a prvků ostatních uvedených žánrů je použito zejména pro ozvláštňení narativního schématu sitcomu a jeho konvencí, přičemž se pracuje jak s parodií (za účelem dosažení komického efektu), tak s bezmeznou úctou k žánru. Avšak jedná se skutečně o postupy fragmentarizující ne systematicky uplatňované, pro jejichž začlenění do textu se využívá mimo jiné postupů příznačných pro romantické komedie, např. začlenění muzikálového čísla využitím snové sekvence

⁵⁵ V souvislosti s tendencí stahovat slovní spojení (např. romkom či dramedy) se pro sitcomy či komedie budující svou narativní strukturu na systému konvencí těchto žánrů užívá označení „soapcom“. Upozorňujeme, že jde v první řadě o populární označení, užívané zejména v recenzích, nikoli o termín. Dostupné z WWW: SUELLENTROP, CHRIS. Friends. [online]. Slate [cit. 8. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.slate.com/id/2100008/>>.

⁵⁶ V prvních dvou řadách jde o vztah Robin a Teda. Ve třetí a částečně čtvrté řadě se jedná o dvojici Ted a Stella. Ve třetí řadě navíc sledujeme počínající vztah mezi Robin a Barneyem, na který se soustředí konec čtvrté a první epizody páté řady. Romantický potenciál má tento vztah pouze ve třetí řadě a některých epizodách čtvrté řady.

– ozvláštňení se týká zejména negování minimalizovaného prostoru, muzikálové číslo se odehrává v otevřeném prostoru ulic, je užito klasického „zmražení času“ – v průběhu muzikálového čísla jakoby se okolní svět zastavil – a také kolektivního podlehnutí zpěvu – zpívající postava podniká ke zpěvu a tanci nejen ostatní postavy, ale i náhodné kolemjdoucí. Choreografie a rekvizity odkazují k intertextům, např. *Singin' in the Rain* (Zpívání v dešti, 1952).⁵⁷ Využívá se filmových postupů – finále vystoupení je snímáno pomalým odjezdem kamery a z nadhledu. Dále jsme mohli sledovat využití westernových motivů a lokací v rámci hudební sekvence v příběhové linii jedné z postav, aplikování postupů kriminálního filmu, nemocničního dramatu či dramedy⁵⁸.

Jakub Kučera uvádí, že funkce klasických romkomů již dávno převzaly televizní seriály, neboť je v rámci televizního fikčního narativu dokáží daleko svérázněji aplikovat.⁵⁹ Prvky žánrů soap opery a romkomů jsou důležitými komponenty sitcomu *How I Met Your Mother*, neboť je s ohledem na hlavní téma preferován romantický

⁵⁷ Konkrétně jde o 12. epizodu páté řady, kde se Barney vyznává ze své lásky k oblekům. Komičnost je založena jednak na typickém prvku tohoto sitcomu, který spočívá ve významovém rozporu dvou paralelních rovin – Barney si musí vybrat mezi ženou a svými obleky, jeho dilema je podáno formou snové muzikálové sekvence, v níž vzdává hold oblekům. Rozpor nastává ve chvíli, kdy si volí ženu, neboť ta vítězí jako objekt jeho sexuální touhy, kdežto obleky má, pateticky řečeno, v srdci. Rozpoznání odkazu na muzikál *Singin' in the Rain* podporuje vzniklou komičnost situace zejména odlišností motivace postavy zpívat: Don (Gene Kelly) zpívá z opojení láskou k ženě, kdežto Barney z lásky k oblekům.

⁵⁸ Dramedy (z angl. comedy drama), složky komediálního a vážnějšího rázu jsou v daném seriálu vyváženy. Toto je patrné zejména v šesté řadě sitcomu, kde se postava Marshalla vyrovnává se smrtí svého otce.

⁵⁹ KUČERA, J. 2009. *Hollywoodská romantická komedie / Aspekty a proměny žánru, o kterém je hanba mluvit* [online]. Cinepur [cit. 8. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1660>>.

charakter vyprávění. Sitcom pracuje s jejich základními atributy, které uzpůsobuje svým potřebám: závažnost sdělení je upozaděována banálností komických situací, je kladen důraz na emocionalitu a citový život postav. Konstruují se melodramatické zápletky, happyendy a využívá se pro samotný sitcom nekonvenční prvek cliffhangeru – jeho užití je charakteristické v těch liniích příběhu, které jsou motivovány romanticky pojatým vyprávěním.⁶⁰ Dochází k šokujícímu odhalení charakterů postav nebo jejich minulosti.⁶¹ Příznačným je subjektivizované vyprávění postav, tj. snová sekvence.⁶² Překonávají se pomyslně nepřekonatelné překážky, přičemž neúspěch podmiňuje nový začátek (Tedova urputná snaha najít ideální ženu) a v souvislosti s tím si postavy vysnívají svůj ideální svět. Děj je situován do domovského prostředí žánru romkomů – moderního velkoměsta (New York). Zřejmě nejpriznačnějším je variovaný motiv lásky nalezené, ztracené a znovunalezené. Na znovuoobjevování lásky je v podstatě vystavěna Tedova příběhová linie, tudíž i koncepce sitcomu. Využívají se prvky starších romantických komedií, a to zejména princip hry, infantilnost postav a vytváření nových identit, jež mají vést k získání objektu zájmu,

⁶⁰ Tohoto prostředku ukončujícím vyprávění v nejnapínavějším okamžiku je užito například v 17. epizodě první řady, která je předělem vztahu Teda a Robin, tj. jedním z ústředních témat celé první a druhé řady.

⁶¹ Na odhalení utajované minulosti postav je obvykle vystavěna celá epizoda. Uvedme například odhalení minulosti Robin jako kanadské popové hvězdy (9. epizoda druhé řady) nebo odhalení Barneyho znovuzrození jako muže v obleku.

⁶² Forma snové sekvence slouží v pozdějších sezónách (konkrétně 5. a 6.)

k parodování konvenčních prvků soap oper – afektované herectví, předstíraný patos. Kupříkladu 2. epizoda páté řady – Marshallova snová sekvence o Lilyině absurdní smrti jej zbavuje pociťované provinilosti za skryté představy o jiných ženách. Tato snová sekvence je tedy pro Marshalla jakýmsi psychickým nástrojem k beztravnému fantazírování.

což sledujeme například u již zmiňovaného vytváření falešných identit postavou Barneyho.⁶³

Narativní struktura – příběh jako východisko

Jedno z nejpříznačnějších distancování se od konvencí sitcomu představuje zvolená forma retrospektivního vyprávění založeného na rámcovém kompozičním principu a konstrukce vypravěče. Vyprávět příběh v rámci žánru, jehož principy kontinuálně probíhajícímu vyprávění odporují, vychází z ambic scenáristů vytvořit sitcom, který by se vymykal ze soudobé produkce, a to důrazem na výše zmíněnou psychologii postav a sofistikovanější model vyprávění, v rámci nějž se uplatňují výše specifikované principy seriálové formy.

Narativní struktura sitcomu *How I Met Your Mother* je vystavěna na jednom z nejstarších kompozičních principů – rámcovém vyprávění. Výchozí rámcující rovina je časově ukotvena v roce 2030, rovina samotného příběhu, tj. rámcovaná, se počíná v roce 2005. Využití rámcového kompozičního principu pro vyprávění životního příběhu jednou z postav představuje pro sitcom vděčný prostředek, jak pracovat s kontinuálností příběhu a (vzhledem k množství postav) paralelními příběhovými liniemi typickými pro složitější narativní strukturu a zároveň nadále uplatňovat pro sitcom typickou epizodičnost.

Kontinuálnost příběhu je jak v rámcující, tak rámcované rovině, zajišťována přítomností hlavní narativní hádanky/otázky – utajovaná identita matky, která představuje zastřešující komponent všech

⁶³ KUČERA, J. 2009. *Hollywoodská romantická komedie / Aspekty a proměny žánru, o kterém je hanba mluvit* [online]. Cinepur [cit. 8. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1660>>.

odvysílaných a s určitostí můžeme tvrdit i budoucích dvou sezón, jednak konstrukcí vypravěče.

Navzdory retardování zodpovězení narativní hádanky je vzhledem ke koncepci příběhu jisté, že tato narativní hádanka bude zodpovězena, tzn. příběh bude mít svůj happy-end (a dostojí tak konvencím preferované romantické komedie a seriálové formy). Zodpovězení této centrální otázky bývá retardováno individuálními otázkami v rámci každé epizody. To souvisí jednak s vkládáním mikronarativů v rámci rámcované roviny, které zodpovídají ústřední otázky „kým postavy v minulosti bývaly a jakými změnami musely projít, než se mohly stát těmi, kterými jsou dnes“, čímž se konstruuje jejich charakter, a jednak s vytvořením prostoru pro tradiční narativní schéma status quo – narušení řádu – status quo, což odkazuje k výše zmíněné uplatňované epizodičnosti.

Narativní hádanka se v rámcované rovině vyprávění mění v závislosti na tom, na kterou postavu je daná sezóna soustředěna. Koncepci uplatňování hlavních témat v rámci každé sezóny lze chápat taktéž jako prvek podporující kontinuitu, neboť tato témata obvykle navazují na vlastní příběhové linie v dřívějších epizodách a rozvíjí svůj potenciál.⁶⁴

Konstrukce vypravěče je druhým výchozím prvkem pro udržení kontinuitu příběhu. Rámcující rovina obsahuje téměř vždy úvodní vypravěčovu promluvu, v níž se vysvětlují okolnosti vyprávění. Jedná se o rámeček narativní, jehož úkolem je uvést diváky do situace, kterou se motivuje vyprávění. Vypravěč tak přebírá specifické techniky

⁶⁴ Hlavní témata: Ted a Robin, druhá řada: Ted a Robin a Lily a Marshall, třetí řada: Ted a Stella, počátek vztahu mezi Barneyem a Robin, čtvrtá řada: Ted překonává rozchod se Stellou, pátá řada: Lily a Marshall plánují dítě, rozvíjející se vztah Barneyho a Robin, šestá řada: vztah Barneyho a jeho otce.

seriálových forem související s rekapitulací dění z předchozích epizod. A to i v průběhu epizod, neboť vyjdeme-li z vypravěčské typologie Gerarda Genetta, lze onen životní příběh pojímat jako retrospektivu z extradiegetickohomodiegetickým vypravěčem, který je v příběhu fokalizován, ale který v pozici „nad příběhem“ vstupuje do děje jako fokalizátor.⁶⁵ Propojenost příběhových linií je posilována vstupováním vypravěče do rámcovaného vyprávění za účelem komentování či předvídání jednání fokalizovaného „já“.

⁶⁵ Gerard Genette hovoří o vypravěči extradiegetickém, jenž je nadřazen příběhu, který vypráví, dále o vypravěči intradiegetickém, který je postavou v narativu vyprávěném extradiegetickým vypravěčem, a také o vypravěči hypodiegetickém, který může vyprávět ve vyprávění. Podle rozsahu účasti vypravěče v příběhu rozlišuje mezi vypravěčem heterodiegetickým, který se příběhu neúčastní, a vypravěčem homodiegetickým, který je alespoň v nějakém projevu svého „já“ účastníkem příběhu. RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. vyd. Brno : Host, 2001. s. 101–103. ISBN 80-7294-004-X.

Závěr

Cílem předkládané diplomové práce bylo analyzovat americký sitcom *How I Met Your Mother* na základě komparace s konvencemi žánru sitcom a vymezit prvky a postupy, jimiž tyto konvence dodržuje nebo naopak inovuje. Vzhledem ke skutečnosti, že jsme již v průběhu práce v tematicky zaměřené oblasti docházely k dílčím závěrům, pojmem tento závěr jako jejich celkový souhrn.

Konvencemi, které sitcom v rámci svého žánru jednoznačně naplňuje, jsou časový formát a přidaná reakce publika. Co se týče výrobního procesu, postav, prostředí a narativní struktury, důsledně uplatňuje vlastní specifické prvky a postupy. Důraz je kladen na autorský tvůrčí přístup obou scenáristů sitcomu a v souvislosti s tím i na složitější výrobní proces, který umožňuje dbát na psychologizaci a autonomizaci postav, téměř neomezeně využívat velké množství dynamicky obměňovaných prostor a reálných lokací a také sofistikovanějšího modelu vyprávění pracujícího s několika paralelními příběhovými liniemi a mininarativy s důrazem na kontinuitnost, což spočívá v uplatňování prvků a postupů seriálových forem.

V sitcomu *How I Met Your Mother* lze sice vysledovat prolínání dvou narativních principů – *série* a *seriálu* – ovšem výraznější je právě posun k seriálové formě, což je jedním z výrazných specifíků tohoto sitcomu v rámci jeho žánru.

Sitcom lze zcela bez výhrad zařadit na základě Creeberova teoretického vymezení k typu „symbolické rodiny“, v rámci něhož je kladen důraz na partnerský život postav. Tím je umožněno přirozeně využívat seriálových forem soap opery a romantické komedie, tj. žánrů, které jsou v procesu žánrové hybridizace pro sitcom příznačné již od počátků v rozhlasovém a následně televizním vysílání, ovšem v důsledku efektivizace výrobního procesu se od nich na určitou dobu upustilo a preferovala se epizodičnost. *Sitcom How I Met Your Mother*

lze proto převážně na základě romanticky motivovaných příběhových linií přiřazovat k seriálové formě.

Na základě analýzy obou příčin tohoto posunu – žánrové hybridizace a důrazu na sofistikovanější model vyprávění – lze říci, že kontinuitnost příběhových linií sledujeme zejména v epizodách, které jsou motivovány výše zmíněnými postupy romantických komedií a v případě narativní struktury je kontinuitnost zajišťována také centrální narativní hádankou, zřetelnou koncepcí, co se týče hlavního tématu dané sezóny a v neposlední řadě zvolenou rámcovou kompozicí a konstrukcí vypravěče.

Anotace

Autor práce: Veselá Romana

Filozofická fakulta

Analýza sitcomu *How I Met Your Mother*

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda

Počet znaků: 98 768

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 49

Klíčová slova: Sitcom, atributy žánru, seriál, série, žánrová hybridizace

Práce si klade za cíl analyzovat americký sitcom *How I Met Your Mother* na základě komparace s konvenčními prvky a postupy televizního žánru sitcom. Vzhledem k nutnosti teoreticky vymezit samotný žánr sitcom a postihnout proces utváření systému jeho konvencí se systematictěji zabýváme především jeho počátky v rozhlasovém a televizním vysílání, což dokládáme patřičnými příklady z rozhlasové a televizní produkce. S takto vymezenými atributy komparujeme námi zvolený sitcom za účelem postihnout jak konvenčních, tak specifických prvků, jež v rámci tohoto žánru uplatňuje. Pozornost věnujeme také dvěma prostupujícím se narativním principům – sérii a seriálu, přičemž důsledněji sledujeme příčiny jeho posunu k seriálové televizní formě.

Annotation

Author of the Work: Veselá Romana

Faculty of Philosophy

Analysis of the Sitcom *How I Met Your Mother*

Acting Supervisor: Mgr. Jakub Korda

Number of Symbols: 98 768

Number of Supplements: 0

Number of used literature titles: 49

Key words: Sitcom, Genre Attributes, Serial, Series, Genre

Hybridization

Aim of this work is to analyse the sitcom *How I Met Your Mother* on the basis of comparison with conventional elements and processes of the TV genre sitcom. Considering the necessity to determinate theoretically the very genre sitcom and to affect the process of forming the system of its conventions we especially deal with its origins in the radio and TV broadcast in the more systematical way. This is corroborated with the propriate examples from radio and TV production. With so determinated attributes we compare the chosen sitcom in order to affect both conventional and specifical elements which are applied within this genre. We also pay attention to two pervading and narrative principles – series and serial and in doing so we thoroughly follow the causes of shift to TV-serial form.

Seznam pramenů a literatury

Prameny

1.–6. řada *How I met Your Mother*

Literatura

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

CREEBER, Glen, MILLER, Toby, TULLOCH, John. *The Television Genre Book*. London : BFI Publishing, 2003. 204 s. ISBN-13 978-0851708492.

DALTON, Mary M., LINDER, Laura R. *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*. New York : State University of New York Press, 2005. 337 s. ISBN10 0791465705.

FISKE, John. *Television Culture*. London ; New York : Methuen, 1987. 368 s. ISBN 0416924409 .

FIŠER, Josef. *Britský, americký a český rodinný sitcom – My Family, Step by Step, Horákovi*. Bakalářská diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2007.

HODROVÁ, Daniela a kol. *Na okraji chaosu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1.

HRABAL, Jiří. Ke konceptu fokalizace v literární a filmové naratologii. In SCHNEIDER, Jan, KRAUSOVÁ, Lenka (ed.). *INTERMEDIALITA: SLOVO – OBRAZ – ZVUK*. Sborník příspěvků ze sympozia. Olomouc : Univerzita Palackého, 2008, s. 45–51. ISBN 978-80-244-2054-7.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Luboš a Brigita Ptáčkoví. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000. 259 s. ISBN 80-244-0175-4.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno : Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

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

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

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

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. 240 s. ISBN 978-80-7294-215-2.

MONACO, James. *How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia: Language, History, Theory* [Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií: jazyk, historie, teorie]. New York : Oxford University Press, 2000. 672 s. ISBN-13 978-0195038699.

NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno : Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003, 493 s. ISBN: 80-7008-157-0.

RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. vyd. Brno : Host, 2001. 176 s. ISBN 80-7294-004-X.

SLUNČÍK, Václav. *Sitcom: vývoj a realizace*. Praha : Akademie múzických umění, 2011. 78 s. ISBN 978-80-7331-192-6.

Primární internetové zdroje

AUTER. P. J. *Situation Comedy* [online]. [cit. 8. 4. 2011]. Dostupné z WWW:
<<http://auter.tv/info/publications/chapters/Sitcoms.pdf>>.

CÍFKA, P. *Jak jsem poznal vaši matku? Kultovní seriál je v Česku* [online]. Aktuálně.cz. [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW:
<<http://aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=654031>>.

COSGROVE-MATHER, B. 2002. *TV Guide Names Top 50 Shows* [online] Tv Guide [cit. 10. 4. 2011]. Dostupné z WWW:
<<http://www.cbsnews.com/stories/2002/04/26/entertainment/main507388.shtml>>.

GRIFF, C. *How I Met Your Mother is the new Friends* [online]. Tv.com. [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.tv.com/how-i-met-your-mother-is-the-new-friends/story/18467.html>>.

HATZIGIANNIS, M. „*How I Met Your Mother*“ renewed for two years [online]. CBSNews entertainment. [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW:

<http://www.cbsnews.com/8301-31749_162-20040203-10391698.html>.

INGRAM, B. *The Goldbergs* [online]. TVparty! [cit. 15. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.tvparty.com/vaultgold.html>>.

KUČERA, J. 2009. *Hollywoodská romantická komedie / Aspekty a proměny žánru, o kterém je hanba mluvit* [online]. Cinepur [cit. 8. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1660>>.

LEWIS, H. *How I Met Your Mother's Hit Viral Web Sites* [online]. Business Insider: The Wire [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.businessinsider.com/how-i-met-your-mothers-website-success-2009-3>>.

MITTELL, J. 2006. *Narrative Complexity in Contemporary American Television* [online]. [cit. 8. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://justtv.files.wordpress.com/2010/12/mittell-narrative-complexity.pdf>>.

PONIEWOZIK, J. 2007. *The 100 Best Tv Shows of All-Time* [online]. Time [cit. 10. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1651341_1659192_1652529,00.html>.

RYAN, M. 2006. *Craig Thomas: 'Sitcoms used to be about something'* [online]. Chicago Tribune. [cit. 24. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2006/04/craig_thomas.html>.

SACKS, M. 2010. *Canned Laughter: Ben Glenn II, Television Historian* [online]. The Paris Review Daily [cit. 10. 4. 2011]. Dostupné z WWW: <http://www.andheresthekicker.com/ex_ben_glenn.php>.

SEXTON, T. 2008. *The Goldbergs: The Story of America's First Family Sitcom* [online]. Yahoo! Contributor Network [cit. 15. 4. 2011].

Dostupné z WWW:

<http://www.associatedcontent.com/article/738425/the_goldbergs_the_story_of_americas.html>.

TAFLINGER, R. F. *Sitcom: What It Is, How It Works* [online].

Washington State University [cit. 8. 4. 2011]. Dostupné z WWW:

<<http://www.wsu.edu/~taflinge/sitcom.html>>.

Sekundární internetové zdroje [cit. 25. 4. 2011]

<<http://www.tv.com/how-i-met-your-mother/show/33700/summary.html>>

<http://www.cbs.com/primetime/how_i_met_your_mother/>

<<http://www.imdb.com/title/tt0460649/>>

<http://en.wikipedia.org/wiki/How_i_met_your_mother>

<http://cs.wikipedia.org/wiki/How_I_Met_Your_Mother>

<http://www.himym.cz/?page=rozhovor_carter_bays>

<http://www.cbsnews.com/8301-31749_162-20040203-10391698.html>

<<http://aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=654031>>

<http://www.otrr.org/FILES/Scripts_pdf/Sam%20And%20Henry/Sam%20and%20Henry%20-1927.pdf>

<<http://www.barneystinsonblog.com/>>

<<http://www.myspace.com/robinsparkles/>>

<<http://www.lorenzovonmatterhorn.com/>>

<<http://www.balloonexplorersclub.com/>>

<<http://www.bigbusinessjournal.com/>>

<<http://www.extremitiesquarterly.com/>>

<http://www.associatedcontent.com/article/738425/the_goldbergs_the_story_of_americas.html>

<<http://www.tvparty.com/vaultgold.html>>

<http://library.duke.edu/digitalcollections/adaccess_TV0713/>

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/384587/minstrel-show>>

Citované seriály a rozhlasové pořady

Abbott and Costello Show (1952)

Absolutely Fabulous (1992)

Amos 'n' Andy (1928)

Blondie (1939)

Burns and Allen Show (1936)

Cougar Town (2009)

Dawson's Creek (1998)

Dharma and Greg (1997)

Emily's Reasons Why Not (2006)

Everybody Hates Chris (2005)

Fat Actress (2005)

Father Knows Best (1949)

Fibber McGee and Molly (1935)

Grace under fire (1993)

Here's Lucy (1968)

Honeymooners (1951)

How I Met Your Mother (2005)

Check and Double Check (1930)

I love Lucy (1951)

It's Always Sunny in Philadelphia (2005)

Life With Lucy (1986)

Mary Kay and Johnny (1947)

Me and Molly (1948)

Mr. Peepers (1952)

My Favorite Husband (1948)

Our Miss Brooks (1948)
Parks and Recreation (2009)
Reba (2001)
Roseanne (1988)
Sam 'n' Henry (1928)
Sanford and Son (1972)
Singin' in the Rain (1952)
Suddenly Susan (1996)
The Aldrich Family (1939)
The Beulah Show (1945)
The Beulah Show (1945)
The Bing Crosby Show (1964)
The Comeback (2005)
The Goldbergs (1929)
The George Burns and Gracie Allen Show (1950)
The Hank McCune Show (1949)
The Jack Benny Program (1932)
The Lion Tame (1934)
The Lucille Ball-Desi Arnaz Show (1957)
The Lucy-Desi Comedy Hour (1957)
The Lucy Show (1962)
The Office (2005)
The Rasslin' Match (1934)
The Rise of Goldbergs (1929)
Will and Grace (1998)