

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Magisterská diplomová práce

# **Česká varianta žánru docusoap**

Kristýna Šperková

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, PhD.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016



Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma *Česká varianta žánru docusoap* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci 23. června 2016

.....  
Kristýna Šperková

Ráda bych touto cestou poděkovala svým rodičům za trpělivost, přátelům za podporu, bratrovi za pomoc s obstaráním literatury, sestře za inspiraci a vedoucímu této práce Mgr. Jakubu Kordovi, Ph.D. za cenné připomínky.

Děkuji Aleně Müllerové za ochotu a vstřícnost při poskytnutí podstatných informací pro tuto práci.

.....  
Kristýna Šperková

# OBSAH

<b>1</b>	<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>LITERATURA</b> .....	<b>10</b>
2.1	PUBLIKACE POJEDNÁVAJÍCÍ O TELEVIZNÍM DOKUMENTU .....	10
2.2	PUBLIKACE VĚNUJÍCÍ SE REALITY TV .....	12
2.3	PUBLIKACE VĚNUJÍCÍ SE DOCUSOAPU .....	15
2.3.1	<i>Reflexe Britského docusoapu</i> .....	15
2.3.2	<i>Reflexe česko-slovenského docusoapu</i> .....	17
<b>3</b>	<b>METODOLOGIE, PRAMENY A VYBRANÉ TERMÍNY</b> .....	<b>21</b>
3.1	ZDŮVODNĚNÍ VYBRANÉ METODOLOGIE .....	21
3.2	PRAMENY .....	24
3.3	VYBRANÉ TELEVIZNÍ POJMY .....	25
3.3.1	<i>Žánr vs. formát</i> .....	26
3.3.2	<i>Strukturní prvky televizního pořadu</i> .....	29
3.3.3	<i>Serialita</i> .....	33
3.3.3.1	Vývoj seriálové narace .....	33
3.3.3.2	Druhy seriality .....	34
<b>4</b>	<b>TEORETICKÝ DISKURS</b> .....	<b>38</b>
4.1	SOAP OPERA .....	39
4.1.1	<i>Typologie soap oper</i> .....	40
4.1.2	<i>Žánrové znaky</i> .....	42
4.2	REPREZENTACE REALITY .....	46
4.2.1	<i>Dokumentární/non-fikční/fikční film</i> .....	47
4.2.2	<i>Observační dokument</i> .....	51
4.2.3	<i>Specifika televizního dokumentu</i> .....	56
4.2.3.1	Výkladový (rétorický) modus .....	57
4.2.3.2	Participační (interaktivní) modus .....	59
4.2.3.3	Observační modus .....	63
4.2.3.4	Reflexivní modus .....	66

4.2.3.5	Post-dokumentární kultura .....	66
4.2.4	<i>Reality TV</i> .....	68
4.2.4.1	Fenomén reality TV .....	69
4.2.4.2	První vlna reality TV: cop shows .....	71
4.2.4.3	Druhá vlna reality TV: docusoap .....	72
4.2.4.4	Třetí vlna reality TV: gameshow .....	76
4.2.5	<i>Žánrové znaky docusoap</i> .....	81
<b>5</b>	<b>ČESKÝ DOCUSOAP ČTYŘI V TOM .....</b>	<b>87</b>
5.1	1. ROVINA INSTITUCIONÁLNÍHO RÁMCE .....	88
5.2	2. ROVINA TVŮRČÍHO ÚSILÍ FILMAŘŮ .....	90
5.3	3. ROVINA OBLASTI TRVALÉHO VLIVU KONKRÉTNÍCH DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ .....	94
5.4	4. ROVINA OČEKÁVÁNÍ DIVÁKŮ .....	97
5.5	ANALÝZA PRODUKČNÍHO DISKURSU .....	97
5.5.1	<i>Metodologie</i> .....	97
5.5.2	<i>Podoba webových stránek pořadu Čtyři v tom</i> .....	99
5.5.3	<i>Vznik docusoapu Čtyři v tom</i> .....	101
5.5.1	<i>Žánrové zařazení pořadu Čtyři v tom a charakteristika žánru</i> .....	104
5.5.1	<i>Výběr sociálních aktérů a výroba postav docusoapu</i> .....	107
5.5.1	<i>Vztah k realitě a účastníkům</i> .....	112
5.6	TEXTOVÁ ANALÝZA .....	115
5.6.1	<i>Zdůvodnění výběru analyzovaného textu</i> .....	116
5.6.2	<i>Strukturace pořadu</i> .....	120
5.6.2.1	Úvodní a závěrečná titulková sekvence .....	120
5.6.2.2	Medailonek.....	121
5.6.2.3	Segmentové předěly .....	123
5.6.2.4	Upoutávka na další díl.....	124
5.6.3	<i>Dokumentární konvence</i> .....	125
5.6.3.1	Voice-over .....	125
5.6.3.2	Interview.....	127
5.6.3.3	Mizanscéna.....	128
5.6.3.4	Observace .....	129
5.6.4	<i>Konvence soap opery</i> .....	130

5.6.4.1	Hudba .....	130
5.6.4.2	Způsob vyprávění .....	131
5.6.4.3	Serialita.....	132
5.7	ANALÝZA RECEPČNÍHO DISKURSU.....	134
<b>6</b>	<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>137</b>
<b>7</b>	<b>PŘÍLOHY .....</b>	<b>140</b>
7.1	TABULKY .....	140
7.2	OBRAZOVÉ PŘÍLOHY .....	147
<b>8</b>	<b>PRAMENY .....</b>	<b>155</b>
8.1	ROZHOVORY .....	155
8.2	PREZENTACE .....	155
8.3	INTERNETOVÉ PRAMENY .....	155
8.4	AUDIOVIZUÁLNÍ PRAMENY.....	155
<b>9</b>	<b>ZDROJE.....</b>	<b>157</b>
9.1	VÝCHOZÍ LITERATURA .....	157
9.2	INTERNETOVÉ ZDROJE .....	162
<b>10</b>	<b>SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ A POŘADŮ.....</b>	<b>163</b>

# 1 Úvod

Cílem této práce bude popsat faktuelní žánr docusoap jakožto kulturní kategorii, tedy výsledek diskursních vlivů v konkrétním kulturním prostředí. Jak vyplývá ze zadání práce, původním záměrem bylo postihnout korpus vybraných reprezentantů žánru a na základě zvolené metodologie analýzy produkčního a recepčního diskursu definovat vlastnosti celé kategorie české varianty žánru. Tento přístup jsme pro tuto práci nakonec zkonkretizovali, a to ze dvou funkčních důvodů. Prvně rozsah takové práce by se již blížil obsáhlejší monografii, nikoli závěrečné magisterské práci. A za druhé díky soustředění se na jeden vybraný příklad se nám otevírá prostor pro podrobnější analýzu v duchu novohistorického přístupu, který svými analytickými výstupy nejen přispívá do širšího zmapování zkoumaného prostředí, ale také napomáhá lépe pochopit konkrétní produkční, sociální a kulturní podmínky v daném časoprostoru.

Televizní teorie je u nás stále ještě poměrně opomíjeným odvětvím, přestože se počet teoretických příspěvků pomalu rozrůstá, především díky vysokoškolským závěrečným pracím. Televizní médium má však potenciál být, díky své široké sféře vlivu, atraktivní pro teoretiky nejen filmových a mediálních studií, ale také sociologických, lingvistických, kulturních, i z hlediska ekonomie či psychologie. Vlastnosti televizního média jej předurčují k zájmu těchto badatelů, neboť jeho povaha se ustavičně mění, modifikuje se vlivy ze společnosti a kultury, ale zároveň v opačném směru ovlivňuje procesy ve společnosti a kultuře. Televize je svrchovaný nástroj moci, ale i demokraticky přístupnou platformou populární kultury. Televize je v současné době vnímána také jako zdroj umělecky ceněných forem, a to i přesto, že její esencí je slučování „vysokých“ a „nízkých“ žánrů. A právě i tyto tendence neustále modifikovat a přeměňovat zavedená pravidla, a přitom je jedním dechem potvrzovat a ustanovovat, činí televizní produkci zajímavým předmětem jakékoli teoretické reflexe. Popsání a zaznamenání aktuálních větších i menších aspektů televizní tvorby považujeme proto za hlavní přínos této a jí podobných prací.

Kontradiktorní povaha televize s sebou přináší aspekt, který byl motivací pro napsání této práce, a to je tendence televizních obsahů balancovat na hranici reality a fikce. Zobrazení či spíše reprezentace reality mediálními, a především



audiovizuálními texty, je podle nás nejzajímavější problematikou televizních a filmových studií. Flexibilní televizní médium, jeho hybridní povaha i vlastnosti plynoucí z principu televizního toku, problematizují, ale zároveň obohacují otázku jasného odlišení faktuálních a fikčních forem. Zprostředkování reality je problematické již formami a žánry, které jsou primárně za tímto účelem produkovány – máme na mysli dokumentární audiovizuální texty. Klasický dokument v pojetí muže ve Velké Británii považovaného za otce tohoto žánru, Johna Griersona, je vnímán jako „tvůrčí zpracování skutečnosti“<sup>1</sup> Toto pojetí implikuje postavu jeho tvůrce a zapojení jeho úhlu pohledu či zprostředkování jeho zkušeností s realitou.<sup>2</sup> Vývoj observačního dokumentu v šedesátých letech se sice snažil svého tvůrce zapřít ve prospěch objektivity, zcela se mu to však nepovedlo, neboť autorství se projevuje jak ve volbě tématu, tak především ve stříhové skladbě. Observace, která se na první pohled formálně odlišuje od klasického výkladového vzdělávacího dokumentu, navíc přináší postupy, které jsou nezávislé na tvůrci, jsou spíše žánrové. Žánrová pravidla, která si tvůrce zvolí, se poté spolupodílejí na způsobech reprezentace reality. A zcela nového tvaru pak nabývají v hybridním televizním prostředí. Hlavní atraktivitou zvoleného tématu pro tuto práci bylo je proto vliv televizního média a vliv žánru na způsoby zobrazení reality.

Tato práce je sice žánrovou analýzou, jejím cílem však není poskytnout obecně platnou a univerzálně aplikovatelnou kategorii. Náš zájem se soustředí okolo konkrétních elementů, které mají vliv na žánrovou příslušnost, a které hledáme také mimo textové atributy. Logika této práce je dedukční, tedy od obecných žánrových předpokladů popsaných odbornou literaturou postupujeme ke konkrétním příkladům, a to i přesto, že žánrové kategorie se hierarchizací spíše vzpírají. Využíváme proto diachronního postupu s důrazem na produkční kontext, abychom osvětlili, jakým způsobem televize dosud pracovala se žánrovými kategoriemi plynoucími z rozdělení podle reálného a fiktivního materiálního zdroje. Výsledkem

---

<sup>1</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 26 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

<sup>2</sup> V této práci budeme v případě označení obecných skupin lidí jako „tvůrci“ a „diváci“ používat mužského rodu. Činíme tak především pro přehlednější čtení textu, které nebude rušeno zdvojenými variantami koncovek přechýlených slov a přísudků v minulém čase, přestože víme, že například divácká skupina je vždy zastoupena jak diváky, tak divačkami. V případě kdy víme přesně, jakého pohlaví popisované osoby jsou, například hlavní hrdinky analyzovaného pořadu, použijeme odpovídající slovní formu.

bude konkrétní žánrová analýza příkladového reprezentanta žánru docusoap *Čtyři v tom* sestávající z poznatků z produkčního diskursu a textové analýzy.

V teoretické části pak nabídneme především systematický přehled formátů a subžánrů reality TV s příklady z českého prostředí, které budou dokreslovat obraz české televizní krajiny, ve které k definici pořadu *Čtyři v tom* dochází. Pátou kapitolu otevře stručný přehled institucionálního kontextu pořadu, který zahrnuje hlavně seznam dalších představitelů žánrů vycházející z institučních definicí i textových znaků. V této práci již bohužel nezbývá prostor pro detailnější analýzu publicistického diskursu, tedy reflexi kulturní žánrové kategorie v publicistických textech, které se také podílí na definičním procesu. Místo toho se soustředíme na způsoby institučních definicí, především pomocí popsání webových stránek zkoumaného pořadu. Textová analýza vybraného audiovizuálního textu bude doprovázena příkladem divácké recepce tak, jak ji artikulovali sami diváci na diskusních fórech, a to s přihlédnutím k reflexi žánrových vlastností.

## **2 Literatura**

V této kapitole bude učiněn stručný přehled literatury k tématu, s přihlédnutím především ke způsobu, jakým se dané publikace vyjadřují k centrálním kategoriím docusoapu, reality TV a dokumentu. Shrnuty budou jejich přístupy ke zkoumaným subjektům a jejich aplikovatelnost v této práci. Soustředíme se především na popsání česky psaných zdrojů, neboť do jejich diskursu spadá také tato práce. Literaturu třídíme do tří kategorií podle toho, o jakém žánru pojednávají. Toto řazení zároveň odpovídá žánrové hierarchii od nadřazeného televizního dokumentu, po příbuznou žánrovou skupinu TV a její subžánr docusoap.

### **2.1 Publikace pojednávající o televizním dokumentu**

Dokument patří ke stabilním televizním žánrům a v rámci tohoto média má bohatou historii, stejně jako jeho teoretická reflexe. Nejzákladnější teoretická východiska ohledně dokumentu bude tato práce, podobně jako spousta dalších pojednání jakkoli se zabývající dokumentární formou, čerpat z knihy Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*. Tato shrnující publikace představuje základní pojmy a koncepty spojené s dokumentem, především kategorie dokumentárních modů, které vytváří typologii druhů dokumentárních filmů podle „realizovatelných

způsobů použití kinematografických prostředků v tvorbě dokumentárních filmů.“<sup>3</sup> Nicholsova kniha je komplexním popisem všech aspektů, které definují dokumentární film, od základních definicí odlišením do fikční tvorby po etické otázky s dokumentem spojené. Nicholsovy diskursní roviny, na kterých probíhá definice dokumentu, budou vzhledem k metodologii práce přínosným nástrojem k vymezení zkoumaného žánru. Z Nicholsovy teorie, kterou rozpracovává již v knize *Representing reality*,<sup>4</sup> čerpají také badatelé, kteří se věnují televizním modifikacím dokumentárního žánru, neboť poznatky jím popsané jsou univerzální pro dokumentární film jakožto audiovizuální žánr.

S koncepcí Nicholsových modů pracuje jak John Corner<sup>5</sup>, tak Jeremy Butler<sup>6</sup> nebo Stella Bruzzi.<sup>7</sup> Publikace těchto autorů přehledně definují základní teoretické koncepty vzhledem k vývoji, kterým dokumentární forma prošla v prostředí televize. Jelikož tato práce zohledňuje produkční diskurs, který ovlivňuje výslednou formu televizních obsahů, je pro nás důležité při popisu teoretického diskursu zabývajících se zkoumanými žánry akcentovat kontext vzniku žánrových konvencí. Proto se opíráme především o Nicholse a jeho následovníky, neboť jejich přístupy se stejně jako dokument vyvíjí od prvních tendencí v kinematografii, k jejich konkrétní aplikaci v televizním prostředí. Pro tuto práci má tato návaznost smysl, neboť její koncepce je dedukční a diachronní, tedy sleduje linii od obecných žánrových a historických kategorií, jako je filmový dokument, po jeho vývojové linii až k televizním dokumentům a příbuzným žánrům reality TV, až k nejmenší jednotce příkladu českého docusoapu. Corner, Bruzzi i Butler ve svých teoriích nalézají tuto souvislost nových televizních faktuálních žánrů s tradicí dokumentárního filmu, proto používáme především jejich publikace.

Prostřednictvím Butlerovy knihy se nám dostává také základních pojmů z televizní teorie a teorie žánrů. Takové informace poskytuje také přehledová

---

<sup>3</sup> NICHOLS (2010), s. 50.

<sup>4</sup> NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991. s. 44. ISBN 0-253-34060-8

<sup>5</sup> CORNER, John. *The Art of Record. A Critical Introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press, 1996. ISBN: 0-7190-4686-6.

<sup>6</sup> BUTLER, Jeremy. *Television: Critical Methods and Applications*. Fourth edition. New York: Routledge, 2012. ISBN 978-0-415-88327-6

<sup>7</sup> BRUZZI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2000, 208 s. ISBN 0-415-18295-6.

příručka *The Television Genre Book*,<sup>8</sup> která předkládá základní žánrovou klasifikaci televizních obsahů, a bude sloužit jako příklad možností žánrového dělení. Televizi a žánru se věnuje také Jason Mittell<sup>9</sup> v *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, jehož metodologii žánru jako kulturní kategorie využívá tato práce. Mittellova publikace podrobuje diskursivnímu přístupu typické televizní žánry jako quiz show, talk show nebo animované pořady, akcentuje také tendence televize překračovat žánrové hranice. Tato publikace je inspirativní díky zapojení vícediskursivního pohledu na televizní obsah jakožto komoditu sdílenou producenty, institucemi a diváky.

Většina publikací o aktuální podobě televizního dokumentu je k dostání pouze v angličtině, stejně jako knihy a články zabývající se novými televizními formáty a televizními studiiemi obecně. V češtině vyšla jediná přehledová publikace, a to *Kniha o filmu* od Jeremyho Orlebara.<sup>10</sup> Tato publikace je spjatá s britským prostředím, které bylo určující pro vývoj docusoapu. Autor akcentuje také institucionální vlivy a snaží se postihnout aspekty definující televizní tvorbu, a to z pohledu žánrových teorií, s přihlédnutím k praktickému hledisku televizní produkce. Díky kapitolám věnující se vzniku faktografických pořadů lze nahlédnout do tvůrčího a produkčního procesu geneze takového typu televizního programu v britské televizi. Její přehledový záběr je však spíše obecný a pro naše účely tedy ne příliš užitečný.

## 2.2 Publikace věnující se reality TV

O fenoménu určujícím televizní produkci posledních dvaceti let – reality TV – se v poslední době objevilo poměrně velké množství shrnujících a definujících publikací, byť opět jen v zahraničním akademickém prostředí. Česky, respektive slovensky, vyšla publikace s názvem *Reality TV*<sup>11</sup> Petera Mikuláše, který se v ní pokouší o žánrové a subžánrové dělení ve spolupráci s mediálními teoriemi. Mikuláš vnímá danou skupinu pořadů nejen v žánrovo-textových souvislostech, ale

---

<sup>8</sup> CREEBER, Glen, MILLER, Toby, TULLOCH, John. *The Television Genre Book*. 2. vyd. London: British Film Institute. 2008. 214 s. ISBN 978-18-4457-218-2.

<sup>9</sup> MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, Routledge, 2013. 256 s. ISBN 1-135-45883-9.

<sup>10</sup> ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, 213 s. ISBN 978-80-7331-246-6.

<sup>11</sup> MIKULÁŠ, Peter. *Reality TV*. Bratislava: IRIS, 2011, 179 s. ISBN: 978-80-89256-63-1.

také z pohledu mediálních studií a intermediality, divácké recepce (a jejího vlivu na proměnu žánru), v souvislosti s pojmy jako *infotainment* a zábavní imperativ, z hlediska marketingových strategií a především jako žánrovou formu podléhající neustálé hybridizaci vedoucí k přesahování hranic mezi faktuálním a fikčním.<sup>12</sup> Od spíše literárního, potažmo filmového pojetí žánru, Mikuláš přechází k termínu mediální žánr, který je tvořen symbiózou tří kulturních proměnných: institucí, publikem a mediálním textem – komunikátem. Mediální žánr pak v rámci masové komunikace vzniká během procesu, kdy instituce adresuje komunikát publiku, které je však také v aktivní pozici a samo se jej dožaduje.<sup>13</sup> Žánrové zařazení televizních textů je důležité jak pro diváka a formování jeho očekávání, tak pro producenta a vysílatele. Díky těmto flexibilním vztahům dochází na poli televizních žánrů k neustálé modifikaci, hybridizaci a intermediálním výměnám (především právě v oblasti televize, která modifikuje jak rozhlasové a novinové žánry, tak audiovizuální formy internetu). Žánrová hybridizace je podle Mikuláše stěžejní pro reality TV, její existenci přičítá především vztahu mezi producenty a diváky, tedy snaze prvního uspokojit požadavky co nejširšího spektra druhého.

Při vytváření žánrových modelů Mikuláš vychází především z kritérií stanovených Nickem Laceyem:<sup>14</sup> charakter, scéna, ikonografie, narace a styl, které aplikuje na faktuální žánry a společně s charakteristikami dánského mediálního teoretika Iba Bondebjerga<sup>15</sup> vybírá tyto určující znaky: charakter, vztah k realitě, tematické univerzum, narativní struktura, informační zdroje a dokumentace, styl, komunikační cíl a dominantní efekt.<sup>16</sup> V kombinaci s historickým přístupem Bondebjerg rozděljuje reality TV na tři žánry podle vzniku: 1. reality magazin, 2. docu-soap,<sup>17</sup> 3. reality game-show<sup>18</sup>; Mikuláš pak doplňuje novější reality-sérii.

---

<sup>12</sup> MIKULÁŠ (2011), s. 9.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>14</sup> LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. First edition. London: Palgrave, 2000. ISBN 0-333-65872-8

<sup>15</sup> BONDEBJERG, Ib. *Virkelighedens fortællinger. Den danske tv-dokumentarismes historie*. [Narace reality. Historie dánského televizního dokumentarismu]. Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2008. (v tisku).

<sup>16</sup> MIKULÁŠ (2011), s. 54 – 63.

<sup>17</sup> Mikuláš píše toto slovo s pomlčkou, stejně tak Kilborn, Hill či Dovey. Počeštěná verze anglického termínu zatím není nijak kodifikována, pojem se objevuje v mnoha zdrojích jinak. V této práci se přikloním k verzi, kterou používá také Česká televize při propagaci svých pořadů, a to k verzi bez pomlčky a ke skloňování podle mužského vzoru hrad.

Zajímavé je pojetí komunikačního cíle a dominantního cíle jakožto žánrotvorných vlivů. V případě docusoap je podle Mikuláše jeho komunikačním cílem „ukázat realitu a umožnit jej lepší pochopení. Byť tolerantný. Socializácia divákov. Vytvorenie diváckého nývyku pravidelne sledovať osudy postáv.“<sup>19</sup> Ve výběru a řazení těchto komunikačních cílů je vidět Mikulášův akademický odstup od konkrétních aplikací žánrových postupů v konkrétních televizích, jeho žánrové znaky často vycházejí ze zahraniční literatury a tudíž zahraničního televizního průmyslu.

Tato publikace je přínosná některými příkladovými analýzami konkrétních slovenský variant formátových pořadů, jako jsou *Vyvolení* (TV Joj, 2005 – 2006) v kategorii reality game-show, *Zámena manželiek* (TV Markíza, 2006 – 2008) jako příklad reality-sérii, *112* (TV Markíza, 2006 – 2011) jako zástupce reality magazínu a *Nora a Braňo* (TV Markíza, 2006 – 2007), které řadí právě k docusoapu. Kromě posledního zmiňovaného pořadu byly všechny ostatní formáty adaptovány také u nás, proto je Mikulášova publikace přínosná především díky aplikaci zavedených žánrových pravidel na prostředí blízké českému.

Mikuláš vychází především z definicí Richarda Kilborna, jehož kniha *Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of Big Brother*<sup>20</sup> je dalším příspěvkem do diskursu publikací věnujících se reality programům. Kilbornova kniha zkoumá korpus audiovizuálních textů spadajících do skupiny reality TV podle jejich způsobu uchopení a zobrazení žité reality. Jeho přístup k žánrové definici je historicky a produkčně orientován, to znamená, že za konstituční znak považuje zejména podmínky vzniku, vliv televizních institucí, komerční tlak konkurence a postupy programové dramaturgie.

Podobně přistupuje k tématu Anette Hill a její kniha *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*,<sup>21</sup> která nabízí žánrové rozdělení na základě hybridizačních procesů mezi dokumentárními obsahy, bulvární žurnalistikou

---

<sup>18</sup> BONDEBJERG, Ib. *The Mediation of Everyday Life. Genre, Discourse, and Spectacle in Reality TV*. In. JERSLEV, Anne (ed.) *Realism and 'Reality' in Film and Media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2002. 159 – 193. ISBN 87-7289-716-3.

<sup>19</sup> Tamtéž, s 90.

<sup>20</sup> KILBORN, R. *Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of Big Brother*. Manchester: Manchester University Press, 2003. 224 s. ISBN 0-7190-5682-9.

<sup>21</sup> HILL, Annette. *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*. London, New York: Routledge, 2005. ISBN 0-415-26151-1.

a populárně zábavnými programy. Hledisko, které v sobě zahrnuje reflexi dokumentárních principů i bulvárních tendencí aplikuje kniha Jona Doveyho *Freakshow: First Person Media and Factual Television*.<sup>22</sup> Tato publikace zohledňuje především kategorie jako je veřejná a soukromá sféra a zkoumá, jakou roli na jejich pronikání a boření mají masová média, zejména televize. Tato publikace přináší opět jiný pohled na fenomén reality TV, který bude vhodný využít u prací více se nořících do vztahů diváků a reality textů.

## 2.3 Publikace věnující se docusoapu

### 2.3.1 Reflexe Britského docusoapu

Není divu, že britská teorie se zabývá docusoapem nejvýrazněji, neboť právě ve Velké Británii žánr vznikl a právě tam dosáhl nejvyšší popularity i největšího kulturního dopadu. Britští teoretici, zejména Richard Kilborn, tedy nejen zařazují docusoap do přehledových publikací o reality TV a televizním dokumentu, ale lze dohledat také jeho kritické hodnocení v rámci postavení v televizním vysílání, dokumentární tvorbě, i kultuře obecně. Tím se zabývají Kilbornovy články *The Rise of the Docusoap: The Case of ,Vets in Practice*<sup>23</sup>, kapitola *The docu-soap: A critical assessment* ve sborníku, *From Grierson to Docu-soap. Breaking the Boundaries*,<sup>24</sup> který reflektuje vývoj dokumentárního žánru ve Velké Británii od dokumentárního hnutí ve třicátých letech po současné televizní modifikace, jako právě docusoap. Ve *Staging the Real* je docusoap však charakterizován nejkompexněji, a to jak z hlediska jak produkčního kontextu, tak formálních vlastností na základě britských kanonických textů do kategorie docusoapu spadajících. Díky těmto příspěvkům je možné udělat si obrázek o tom, jakou roli sehraval docusoap v britské televizní kultuře a odborném diskursu devadesátých let.

Významná část textu Kilbornovy kapitoly o docusoapu je věnována podmínkám vzniku ve Velké Británii, tomu, jak klíčivou roli hrály změny v prostředí televizního vysílání při vývoji nových televizních obsahů (konkurence veřejnoprávních televizí, hon za divákem, levná výroba, pořad na míru časovým slotům, atd.). Za tímto

---

<sup>22</sup> DOVEY, Jon. *Freakshow: First Person Media and Factual Television*. London: Pluto Press, 2000, s. 1. ISBN: 0-7453-1455-4.

<sup>23</sup> BOYLE, Raymond. HIBBERD, Matthew. KILBORN, Richard. The Rise of the Docusoap: The Case of ,Vets in Practice'. *Screen* 42:4, Winter 2001, str. 382 – 395.

<sup>24</sup> IZOD, John., KILBORN, Richard., HIBBERD, Matthew (ed.). *From Grierson to Docu-soap. Breaking the Boundaries*. University of Luton Press, 2000, 234 s. ISBN: 1 86020 577 1.

účelem Kilborn hojně využívá svědectví tvůrců, producentů, profesionálně zainteresovaných lidí (především producent docusoapů pro BBC Jeremy Mills), kteří nabízí svoji vlastní žánrovou deskripci daného televizního produktu. Stěžejní metodologií je zde komparace se soap operou a observačním dokumentem a využitím jejích formálních postupů v docusoap.<sup>25</sup> Žánrovou charakteristiku Kilborn opírá o způsob narace, obsah, postavy a prostředí.

V článku *Playing the Reality Card: Factual TV Programming for a New Broadcasting Age*<sup>26</sup> z roku 2008 Kilborn ještě více využívá produkčních definicí jako teoretických nástrojů rozlišení faktuálních pořadů podle toho, zda je takto označují sami tvůrci a televizní stanice. Pořady označené jako „faktuální“ spojuje dohromady tvrzení, že poskytnutý materiál pramení z reálného, historického světa, a toto tvrzení pochází většinou z produkčního a institučního zázemí.<sup>27</sup> Další častou problematikou, které se Kilborn věnuje, je kritické hodnocení programů daného žánru, respektive jejich vliv na diváky takových pořadů (mluví o tak zvaném *dumbing down*<sup>28</sup>) a na klasické investigativní dokumenty zabývající se seriózními tématy, které podle britské kritiky ztrácejí vlivem přemíry lehkých dokumentárních formátů svou váhu.<sup>29</sup> Kilborn významně pracuje s fenomény mimo textový diskurs, které obzvláště u docusoap považuje za žánrotvorné. Jeho historický přístup objasňuje okolnosti vzniku žánru ve svém původní prostředí britské veřejnoprávní televize BBC, čímž umožňuje porozumět širším produkčním a institučním souvislostem ovlivňujícím genezi formátu.

Za stupeň vývoje dokumentárního filmu považuje docusoap také Stella Bruzzi, jejíž publikace vychází z klasického Nicholsova pojetí dokumentárních modů, kterých využívá k definici proměny dokumentu v „nový dokument“ současné doby. Bruzzi pohlíží na žánrové kategorie dokumentu a reality TV jakožto na prostupné a vzájemně se ovlivňující diskursy, které se navzájem obohacují. Její diachronní přístup k dokumentárnímu žánru vnímáme jako vhodný také pro tuto práci.

---

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 109 -120.

<sup>26</sup> KILBORN, Richard. *Playing the Reality Card: Factual TV Programming for a New Broadcasting Age*. ZAA 56.2 (2008): str. 143 – 151. [online] 4. 3. 2013 [25. 1. 2016] Dostupné z: <http://www.zaa.uni-tuebingen.de/wp-content/uploads/07-Kilborn-143-151.pdf>

<sup>27</sup> KILBORN, 2008, s. 143.

<sup>28</sup> Volně přeloženo jako zjednodušování, simplifikace, degradace, doslova „hloupnutí.“

<sup>29</sup> Kritice a obhajobě postavení docusoap v britském televizním vysílání se věnuje zejména v KILBORN, Richard. *The docu-soap: A critical assessment*. In IZOD.



### 2.3.2 Reflexe česko-slovenského docusoapu

Jelikož tato práce se soustředí na české představitele žánru docusoap, primárním cílem při hledání literatury k tématu bylo obsáhnout české odborné příspěvky. Na akademické úrovni se však nenachází jediná publikace v češtině, která by nějak reflektovala zkoumaný žánr. Konkrétní kapitoly, které se snaží postihnout charakteristiky a žánrová pravidla docusoap, je možné nalézt v publikacích věnujících se obecně fenoménu reality TV. Jak již bylo zmíněno, do svého žánrového rozdělení reality TV zahrnuje docusoap také Peter Mikuláš. V samotné kapitole věnující se konkrétně docusoapu však Mikuláš pracuje především s charakteristikami stanovenými Richardem Kilbornem. Kilborn vychází především ze srovnání se soap operou, se kterou docusoap sdílí tyto vlastnosti: konkrétní lokaci, základní postavy, seriálovou strukturu, segmentovanou naraci a pomalé tempo děje. Podobně Mikuláš pomocí přehledných tabulek a výše zmiňovaných kritérií srovnává docusoap se soap operou a observačním dokumentem, tedy s jeho „zdrojovými žánry.“<sup>30</sup> Kromě textových vlastností, jako je styl, postavy, prostředí, Mikuláš reflektuje také společenský dopad programu (recepční hledisko) a krátce cíl, za jakým byl pořad vyroben (produkční hledisko).

Nejvýznamnějším příspěvkem se pak jeví krátká případová žánrová analýza slovenského pořadu *Nora a Braňo*, neboť se jedná o jednu z mála systematických analýz docusoapu, který mohli sledovat také čeští diváci.<sup>31</sup> Mikuláš tento pořad řadí mezi docusoapy zabývajícími se běžným životem celebrit podle tradice amerických formátů (např. *The Osbournes*, MTV, 2002 – 2005). Autor vytváří žánrový model TV formátu *Nora a Braňo*<sup>32</sup> v souladu s vytyčenými kategoriemi, podrobněji zkoumá motivaci účastníků a jejich tendence k sebestylizaci, způsob autentičnosti zobrazeného prostředí, a v posledním odstavci zdůvodňuje, proč se tento žánr na Slovensku výrazněji neprosadil: „Dôvody treba zrejme hľadať v absencii skutočne konfliktných osobností ..., v neatraktivite tematicky vhodných spoločenských konglomerátov (letisko, prístav, apod.), ale predovšetkým v odvahe slovenských

---

<sup>30</sup> MIKULÁŠ (2011), s. 87.

<sup>31</sup> Na českých televizních stanicích pořad uváděn nebyl, TV Markíza je však dostupná pomocí satelitního či kabelového vysílání.

<sup>32</sup> MIKULÁŠ (2011), s. 94.

producentov venovať sa lokálnym témam a zdôrazňovať národné špecifiká.<sup>33</sup> Tato publikace aplikuje kombinaci dvou žánrových metodologií na slovenskou televizní tvorbu a přináší tak odborné zpracování tématu zeměpisně nejbližše našemu, což umožňuje návaznost či srovnání toho, jak se situace od napsání knihy proměnila.

Konkrétněji se Mikuláš věnuje žánrové analýze docusoap ještě samostatně v článku uveřejněném v online magazínu zabývajícím se mediálními studii.<sup>34</sup> V tomto textu autor více reflektuje také českou docusoapovou tvorbu, tvrdí, že se v českém ani slovenském prostředí dosud nepodařilo vytvořit úspěšný docusoap (článek vyšel v lednu 2013). Konkrétně pořady *Ptáčata aneb Nejsme žádná béčka* (ČT, 2010 – 2011), *Příběhy bez scénáře: Zlatí hoši* (Nova, 2010) a *Čtyři v tom* (ČT, 2013 – 2015) označuje za „prinajmenšom zaujímavé.“<sup>35</sup> V závěru Mikuláš zdůrazňuje tendence současné mediální kultury, které vyplývají z popularity/existence žánru docusoap (rozpad hranice mezi fikčními a faktualními žánry, zábavnost mediálních obsahů, potřeba vytvářet sériové a předvídatelné komunikáty). Navazuje na snahu vysvětlit nevýraznou přítomnost docusoap v česko-slovenském prostředí dvěma důvody: 1) americké (globální) pořady tohoto druhu jsou v současné době snadno dostupné a uspokojí diváka a 2) české a slovenské publikum na ně není připraveno. Mikulášovy práce nabízí žánrovou metodologii na pomezí mediálních studií a žánrové obsahové analýzy audiovizuálního textu. Protože je jeho práce je kulturní a národní apropriací globálních reality formátů, z velké části se jedná také o aplikaci zahraničních akademických kategorií na slovenské prostředí. Jeho publikace vycházející ze zahraničních vzorů je proto hlavně zprostředkováním základního žánrového přehledu bez většího vlivů specifik kulturního prostředí.

V rámci článků uveřejněných na internetových platformách lze nalézt několik příspěvků, většinou recenzního charakteru, jako je tomu v případě textu Jany Markové *České docusoapy aneb několik pohledů na dětskou skutečnost*.<sup>36</sup> Autorka

---

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>34</sup> MIKULÁŠ, Peter. ‚Docu-soap: Skutočný život na pokračovanie.‘ *Dot.comm*. Časopis pre teóriu, výskum a praxi mediálnej a marketingovej komunikácie [online], vydáva Európska Akadémia Manažmentu, Marketingu a Médii, Bratislava, 2013, roč. 1, č. 1, str. 49 – 57. [cit. 25. 5. 2016]. ISSN 1339-5181. Dostupné z: [http://www.eammm.eu/dot-comm-pdf/2013\\_01.pdf](http://www.eammm.eu/dot-comm-pdf/2013_01.pdf)

<sup>35</sup> MIKULÁŠ (2013), s. 55.

<sup>36</sup> MARKOVÁ, Jana. *České docusoapy aneb několik pohledů na dětskou skutečnost*. [online].

provádí komparaci dvou pořadů, *Ptáčat* a *Zlatých hochů*, a to především z obsahového a tematického hlediska. Marková bere v potaz odlišnou estetiku komerční a veřejnoprávní televize, mezi nejvýraznější rozdíly pak řadí míru angažovanosti tvůrců v zobrazované realitě. Klade si otázku žánrové čistoty cyklu *Ptáčata*, který řadí spíše na pomezí docusoap a reality show, a to na základě míry intervence tvůrců seriálu.

O něco širěji se tématu věnuje Milan Kruml,<sup>37</sup> který poskytuje klasický historický vývoj a žánrová pravidla založená na popisu stylu a obsahu. Milan Kruml se věnuje docusoap z hlediska jeho historie jak v britské, potažmo světové televizi, tak u nás; konkrétně popisuje dva zástupce českého docusoap (*Čtyři v tom*, *Malá Farma*, ČT, 2010 - 2016), zabývá se stylovými a obsahovými vlastnostmi z hlediska tvůrčích postupů, jejich oblíbenosti spíše ze strany právě tvůrců a televizních institucí (než diváků) a snaží se odhadnout televizní životnost žánru.

S největší šíří záběru se tématu reality TV obecně, i konkrétněji jejím subžánrům, věnují vysokoškolské závěrečné práce. Spíše faktické informace o britské docusoapové tvorbě přináší práce Hynka Lorence *Konkretizace televizního žánru docusoap a sestavení mediální mapy realizovaných pořadů žánru ve Velké Británii*,<sup>38</sup> jinému typu reality TV se věnuje práce Barbory Němečkové *Analýza žánru reality TV - konstruování reality v pořadu 112: V ohrožení života*.<sup>39</sup> Pro naše potřeby budou přínosné dvě závěrečné práce, ve kterých jejich autorky vedly rozhovory s diváky docusoap<sup>40</sup> a s českými dramaturgy, režiséry a vedoucími projektů žánru reality TV.<sup>41</sup> Marketa Jindrová provedla rozhovory s vybranými

---

[cit. 25. 1. 2016]. Dostupné z: <http://www.h-aluze.cz/2011/04/12/ceske-docusoapy-aneb-nekolik-pohledu-na-detskou-skutecnost/>

<sup>37</sup> KRUML, Milan. Na hranici mezi realitou a fikcí: Docusoapy v nabídce tuzemských televizí. In: *DOK REVUE*. [online] 4. 3. 2013 [cit. 25. 1. 2016]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/na-hranicimezi-realitou-a-fikci>

<sup>38</sup> LORENC, Hynek. *Konkretizace televizního žánru docusoap a sestavení mediální mapy realizovaných pořadů žánru ve Velké Británii*. Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií, 2010, 50 s.

<sup>39</sup> NĚMEČKOVÁ, Barbora. *Analýza žánru reality TV - konstruování reality v pořadu 112: V ohrožení života*. Diplomová práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2010

<sup>40</sup> JINDROVÁ, Marketa. *Perspektivy rodičovství: Docusoap Čtyři v tom pohledem diváků*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií, 2014. 75 s.

<sup>41</sup> FIDLEROVÁ BUCHTOVÁ, Tereza. *Televizní žánr reality TV z pohledu jeho tvůrců/kyň*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií, 2009. 70 s.

diváky docusoap *Čtyři v tom* za účelem zjistit a zanalyzovat jejich názory na problematiku rodičovství obecně. Přestože s diváky probíraná témata byla většinou zacílena směrem na aspekty rodičovství zobrazeného v seriálu (tradiční rodina, role muže a ženy v rodině, chůva, plánované rodičovství), divácké reakce zejména v oddílech „Motivace ke sledování“ a „Identifikace“ také poskytují příklad diváckého porozumění zkoumaného žánru a způsobu vnímání zobrazených postav/účastníků.

Rozhovory, které ve své práci uskutečnila Tereza Buchtová Fidlerová, přispívají informacemi z produkčního zázemí, neboť autorka vedla rozhovory mezi tvůrci programů z oblasti reality TV od reality game show po docusoap. Autorka zde došla k několika zajímavým závěrům, obzvláště co se týká vztahů mezi teoretickým odborným diskursem a terminologií odborné obce. V rozhovorech se šesti tvůrci pořadů reality TV se zaměřila na šest základních témat: „1. Dosavadní praxe, výrobní rutiny a zažitá postupy, osobní přístup k práci na daném žánru; 2. Charakteristiky žánru, jeho definice, společné rysy a rozdíly napříč formáty; 3. Znaky realističnosti žánru či naopak její snižování; 4. Výběr účastníků pořadů; 5. Chování účastníků; 6. Pravidla (scénář) pořadu a cesta k finální podobě.“<sup>42</sup> Z odpovědí vyplynulo, že pojetí žánru v odborném diskursu a televizní praxi liší, neboť tvůrcům a producentům rozdělení supluje jednotlivé předem dané formáty ze zahraničí, či mezi žánry a subžánry vůbec nerozlišují. Pokud ano, tak na dva základní proudy: pořady, které chtějí primárně pobavit a na pořady typu docusoap, které jsou vnímány jako společensky přínosnější a angažovanější.<sup>43</sup> Tato závěrečná práce pomocí komparace dvou diskursů (akademické žánrové teorie a televizní produkční praxe) naznačuje odlišné povědomí o daném žánru v diskurzích s ním přímo spojených. Autorka zde dospívá k závěrům, že „práce tvůrců/kyň s kategorií žánru je poměrně omezená“<sup>44</sup> a zaznamenává „malou schopnost zaujmout od jednotlivých konkrétních produktů odstup nutný pro obecnější náhled na zkoumaný žánr.“<sup>45</sup> Přístup této práce však spíše než komparací bude kompilací, kdy jednotlivé

---

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>45</sup> Tamtéž.

poznatky z různých odvětví poslouží k načrtnutí významového spektra, které se spíše doplňuje, nežli vylučuje.

### 3 Metodologie, prameny a vybrané termíny

#### 3.1 Zdůvodnění vybrané metodologie

Ke splnění hlavního cíle této diplomové práce, tedy žánrovému zařazení televizního formátu docusoap, je potřeba nejprve vymezit obecné pojetí žánru. Koncept žánru vycházející z literární tradice přes aplikaci na filmové médium, získává nových obrysů v televizním kontextu. Přestože současné žánrové teorie relativizují stálost žánrových kategorií, jejich čistotu (k tomu dochází především v televizním médiu díky hybridizaci) či dokonce i jejich existenci,<sup>46</sup> v zásadě se všechny shodují na významu a funkci žánru především pro diváka a pro tvůrce či samotnou televizní instituci. Třídění audiovizuálních textů do konkrétních kategorií umožňuje divákovi formulovat žánrová očekávání, televizním institucím definuje přesný profil diváka a způsoby, jak jej úspěšně oslovovat. Platnost této praxe je potvrzena také existencí žánrově profilovaných televizních kanálů (*History Channel*, *CNN*, v našem prostředí např. *Prima Cool*, *ČT 24*, *Prima Comedy Central*), které cílí na diváka znalého svých žánrových preferencí.

S vlivem specifického televizního média na žánr, kterému se budeme více věnovat v kapitole přibližující vybrané televizní pojmy, souvisí volba metodologie pro tuto diplomovou práci. Budeme vycházet především z teorie Jasona Mittella, který považuje žánry za kulturní kategorie přesahující hranice mediálního textu.<sup>47</sup> Tento multidiskurzivní přístup považuje za žánr-konstituující nejen text (konkrétní pořady), ale taky instituční a produkční zázemí, diváckou recepci a další diskursy (zejména teoretický/akademický) jakkoli reflektující daný žánr. Tuto metodologii považujeme za vhodnou vzhledem k povaze a vlastnostem analyzovaného subjektu,

---

<sup>46</sup> Přehledné shrnutí vývoje žánrových teorií poskytují autoři v *The Television Genre Book*, kteří od Aristotelovy *Poetiky* postupují k Derridovu (1980) pojetí žánru jakožto subjektivní, svazující a normativní formace; Ralph Cohen (1986) žánrovou kategorizaci vnímá jako proces proměnný v čase vytvářející otevřené kategorie; „estetický přístup“ Jane Feuer (1992) bere v potaz umělecké ambice autora v rámci žánru, Steve Neale (1990) reflektuje vliv propagace, institucionálního zázemí, marketingu a publicistické reflexe na vytváření žánrových očekávání či Rick Altman (1996), který mimo jiné popisuje žánrového diváka, aj. (CREEBER, s. 1 – 13.)

<sup>47</sup> MITTELL, Jason. „A Cultural Approach to Television Genre Theory.“ In *Cinema Journal* 40, No. 3, Spring 2001, str. 3 – 24.

tedy programů označovaných jako docusoap. Jedná se o soubor textů, který je v českém prostředí poměrně nový a hlavně cizí – jeho aplikace na české kulturní podmínky proběhla podobně jako přenesení zahraničního formátu, spíše než žánru.<sup>48</sup> Znaký tohoto žánru byly předdefinované jinými institucemi a participanty, než texty samotnými. Právě toto je základním východiskem Mittellovy teorie, která se ohrazuje proti ztotožňování žánru a textu, proti popisování žánru jako textového atributu, tedy proti prosazování formálních, estetických a strukturalistických teorií, které při zkoumání žánru většinou převažují. Tyto teorie však nejsou úplně potlačeny, spíše je jejich význam kladen na stejnou úroveň jako ostatní mimo-textové aspekty, které tvoří danou žánrovou kategorii.

Teorie žánru jako kulturní kategorie vychází z předpokladu, že žánr sice kategorizuje text, ale text samotný neobsahuje, nedeterminuje ani neprodukuje svoji vlastní kategorizaci.<sup>49</sup> Kategorie samotná vyvstává ze vztahu mezi společnými elementy (znaky, které seskupují texty do dané skupiny) a kulturním kontextem, ve kterém operuje. Intertextovými vztahy mezi programy náležícími do jedné žánrové skupiny je podle Mittella „kulturní aktivita“ diváků, členů produkčního zázemí, institucí a odborné veřejnosti, která spojuje texty dohromady.<sup>50</sup> Televize jako médium má díky interaktivnímu vztahu se svými diváky možnost reagovat na divácké sledovací návyky (sledovanost, interakce na webových stránkách pořadu), podobně produkční zázemí, programová dramaturgie a podmínky vzniku ovlivňují výslednou podobu pořadu a jeho žánrové zařazení. Mittell tvrdí, že textová analýza samotná nemůže prozkoumat problematiku mediálních žánrů, proto je nutno v praxi oddělit analýzu textu od analýzy žánru jako kulturní kategorie. Analýza žánrového textu sama o sobě nevysvětlí, jak žánry pracují jako kategorie.<sup>51</sup>

Mittellův přístup k analýze žánru je přístupem diskurzivním. Jeho pojetí vychází z poststrukturalismu Michela Foucaulta a definuje diskurz jako „historicky specifické systémy myšlení, konceptuální kategorie, které definují kulturní zkušenosti v rámci většího systému moci.“<sup>52</sup> Právě analýza diskursu žánru docusoap

---

<sup>48</sup> Rozdíl mezi formátem a žánrem si podrobněji vysvětlíme v Kapitole 2.3.1.

<sup>49</sup> MITTELL (2001), s. 5.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>52</sup> Tamtéž.

bude cílem této práce. Namísto esenciální definice žánru se zaměříme na projevy a reflektování českého příkladu docusoapu *Čtyři v tom* v různých diskurzech, a to konkrétně v produkčním a institucionálním diskursu, s přispěním příkladů z diskursu diváckého. V rámci produkčního diskursu bereme v potaz nejen podmínky vzniku, ale také způsoby, jakými televizní instituce sebedefinuje své programy. Cílem bude na základě případové studie českého zástupce žánru dosáhnout žánrové charakterizace vyplývající z produkčních záměrů a textové analýzy, ve srovnání s klasifikacemi stanovenými akademickým diskursem zpracovávajícím ve zmíněných diskurzech modifikovaná žánrová pravidla. Z důvodů rozsahu práce nelze provést plnohodnotnou analýzu recepčního diskursu, jehož podklady jsou obsáhlé a dostatečně bohaté pro jinou samostatnou práci. Přesto provedeme rozbor vybraného vzorku divácké reakce na příkladovou epizodu, kterou podrobíme textové analýze.

Diskursivní teorie žánru jako kulturní kategorie je vhodná také proto, že cílem této práce je popsat českou modifikaci žánru, tedy jaká jsou specifika zástupce docusoap v českém produkčním i recepčním prostředí. V kapitole, která se bude stručně zabývat vznikem tohoto formátu, narazíme na možnosti komparace s britským předobrazem. Její validita by však mohla být sporná, neboť informace o britském produkčním a diváckém diskursu jsou pouze zprostředkované odbornými publikacemi a jinými diskursy. Náplní této práce není komparace britského a českého docusoapu, přesto na toto téma několikrát narazí, neboť žánrová pravidla jsou s britským prostředím úzce spjata a příklady britských docusoapů často slouží jako formátové vzory pro ostatní národní varianty.

Rozbory zmíněných diskursů doplní textová analýza vybraného zástupce žánru, která bude vycházet z formálních charakteristik, a bude souviset především s procesem hybridizace, tedy se sloučením znaků typických pro rozdílné žánry dokumentu a soap opery. Textová analýza doplňuje žánrový klastér konkrétních diskursů, které jej tvoří, neboť se spolupodílí na tvorbě žánrových konvencí. Ty budou popsány za použití definic dokumentárních modů tak, jak je charakterizuje Bill Nichols v *Úvodu do dokumentárního filmu*, a pro televizní médium přizpůsobují Jeremy Butler a John Corner. Soap opera byla jakožto jeden z nejstarších televizních žánrů podrobena mnoha teoretickým zpracováním, její žánrové vlastnosti jsou shrnuty například ve zmíněné *The Television Genre Book*

nebo v přehledu základních televizních konceptů *Television Studies: The Key Concepts*.<sup>53</sup> Soap opeře v z hlediska jejího vzniku a jejích vlastností televizní komodity se zabývá James H. Wittebols v publikaci *The Soap Opera Paradigm: Television Programming and Corporate Priorities*,<sup>54</sup> která pomůže pochopit komerční motivace vzniku tohoto televizního žánru.

Pro analýzu diskursu je důležitá volba pramenů, ze kterých bude čerpat. Vzhledem k rozsahu práce není možné beze zbytku vyčerpat zdrojové možnosti všech diskurzivních odvětví (zpracovat všechny dostupné dokumenty a provést hloubkové rozhovory jak s diváky, tak s tvůrci), proto se uchýlím ke kvalitativní metodě polostrukturovaného rozhovoru s vybraným tvůrcem a k nevtíravé technice sekundární analýzy<sup>55</sup> diváckých reakcí, které budu čerpat z projevů v diskusích na fanouškovských i oficiálních webových stránkách daných pořadů. Budou použity dva ze tří základních výzkumných postupů specifických pro mediální a kulturní studia: dotazování a analýzu dokumentů.<sup>56</sup> Analýza získaných dat z rozhovoru s profesionálem, zasvěceným do konkrétní problematiky, nebude interpretací skrytých významů jako např. v případě rozhovoru s divákem, ale využitím získaných informací pro zasvěcenější náhled do zkoumané problematiky, která pomůže pochopit způsoby fungování televizní tvorby a institucí. Jazykové analýze existujících dokumentů podrobím především obsah internetových stránek, kterými daná instituce propaguje i žánrově definuje zkoumaný pořad.

### 3.2 Prameny

Výchozím pramenem této práce bude příklad audiovizuálního textu, konkrétně vybraná epizoda z programu *Čtyři v tom*. Záměrem této práce bylo na základě co nejširšího možného výseku příkladů popsat specifika a celkový obraz českých

---

<sup>53</sup> CALVERT, Ben. CASEY, Neil. CASEY, Bernadette. FRENCH, Liam. LEWIS, Justin. *Television Studies: The Key Concepts*. Druhé vydání. Taylor & Francis e-Library, 2007, s. 84. ISBN 0-203-96096-3.

<sup>54</sup> WITTEBOLS, James H. *The Soap Opera Paradigm: Television Programming and Corporate Priorities*. USA: Rowman & Littlefield, 2004, s. 179. ISBN: 0-7425-2002-1.

<sup>55</sup> „Jako nevtíravé techniky jsou souhrnně označovány postupy sběru dat, které umožňují získat data, aniž bychom museli intervenovat do zkoumaného prostředí a vznik dat iniciovat; a především umožňují neobtěžovat členy cílové populace.“ Sekundární analýza je pak typem nevtíravé techniky, která využívá dokumentů vzniklých za jiným účelem, než je náš výzkum. (SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2014, 539 s. ISBN 978-80-247-3568-9, str. 153.)

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 151.



představitelů daného žánru. To by ovšem znamenalo věnovat více prostoru formálním analýzám více textů na úkor ostatních diskursů, které by přispěly k definici žánru jako kulturní kategorie. Proto bude vybrán jeden reprezentant české modifikace docusoap jakožto příklad doplňující žánrový klastr daných diskursů. Vhodným zástupcem byla zvolena série *Čtyři v tom*, především z důvodů ohlasů tohoto programu v ostatních analyzovaných diskurzech díky její vysoké divácké sledovanosti a kulturnímu dopadu, který pomohl představit daný žánr v našem prostředí. V této práci nezbyvá prostor na konkrétnější analýzy dalších žánrových zástupců, jako například *Příběhy bez scénáře*, *Ptáčata* a *Navždy svoji* (ČT, 2012), jejichž příslušnost k žánru jako kulturní kategorii je zapotřebí analyzovat samostatně a stejnou měrou. V menším měřítku se o to pokusíme v analytické části ve zmapování definičních rovin, na nichž probíhá proces definice žánrové příslušnosti.

Zdrojem analýzy institucionálních postupů propagace a sebedefinování v rámci žánru a instituce budou oficiální webové stránky zkoumaných pořadů.<sup>57</sup> Tyto weby poskytují nejen spoustu cenných informací ohledně propagace pořadu, ale i rozhovory s tvůrci, divácké odezvy a mnoho dalších postupů souvisejících s produkčním/propagačním diskurzem. Jak již bylo zmíněno, tvůrčí a produkční zázemí pomůže objasnit rozhovor se zasvěcenou osobou. Polostrukturovaný rozhovor s kreativní producentkou *Čtyři v tom*, respektive přepis jeho záznamu, bude hlavním pramenem analýzy produkčního diskursu. Všechny tyto prameny budou podrobeny lingvistické a významové analýze s ohledem na kontext jejich vzniku.

### 3.3 Vybrané televizní pojmy

Tato práce bude používat některé pojmy, které jsou specifické pro televizní prostředí. Přestože terminologie televizních studií je díky neustálému vývoji a proměnlivosti předmětu zkoumání poněkud nestálá a nekonzistentní, existují ustálené televizní pojmy, jejichž význam krátce nastíní právě tato kapitola.

---

<sup>57</sup> Česká televize: *Čtyři v tom* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1039777701-ctyri-v-tom/>

Česká televize: *Čtyři v tom 2* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10583121197-ctyri-v-tom-2/>

Česká televize: *Čtyři v tom 3* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10935486619-ctyri-v-tom-3/>

Vzhledem k tématu této práce, tedy žánrové studie, je nutné krátce definovat pojem žánru a jeho postavení v rámci televizního média, především pak ve vztahu k televizním formátům. Krátce se také pozastavíme u strukturace televizního pořadu, která vyplývá z jeho charakteristické existence v rámci televizního toku. Strukturní prvky televizního programu také určuje seriálová povaha televizní narace, které budeme věnovat největší část této kapitoly, a to z důvodů její signifikantní role při sestavování žánrových rysů analyzovaného docusoapu *Čtyři v tom*.

### 3.3.1 Žánr vs. formát

Žánr je teoretická kategorie původně literární vědy, jejíž schopnosti kategorizovat texty na základě podobnosti, příbuznosti či různě definované souvislosti, převzaly také filmové, televizní, ale i hudební vědy. Pojem *žánr* pochází z francouzštiny a dal by se přeložit jako „druh“ či „typ“ nebo „styl“.<sup>58</sup> Hlavní předností žánru je, že pomáhá třídít a organizovat velké množství materiálu do menších přehlednějších skupin, což je užitečné především ve velkém množství televizních programů, které vznikají.<sup>59</sup> Rozdílnost těchto programů a sebereflexivní sklony televizního média k neustálé hybridizaci a mutaci, zároveň různé funkce televizních textů, které jsou motivovány odlišnými úmysly jejich tvůrců (ať již vzdělávat, získat co největší sledovanost nebo inzerovat produkt) znesnadňují jednoduché a prosté žánrové zařazení. Ne všechny televizní žánry jsou jednoduše rozeznatelné, jejich definice se někdy proměňuje, navzájem se ovlivňují a některé v sobě kombinují více žánrů najednou.<sup>60</sup> Proto je nutné vnímat žánrové taxonomie spíše jako ideální modely kategorií, které pomáhají určovat propustné mantinely a pracovat s diváckými očekáváními.

Televizní žánr je ovlivněn vícero aspekty, jako je vliv televizních stanic a produkčních postupů, podřízení se programové dramaturgii a požadavkům inzerentů; výsledné žánrové produkty také ovlivňuje způsob jejich výroby, reakce na vývoj v mediální sféře a jiných příbuzných sférách nebo sociokulturní kultivační

---

<sup>58</sup> CALVERT, s. 135.

<sup>59</sup> CREEBER, s. 1.

<sup>60</sup> Tamtéž.

role televize a příbuzných institucí.<sup>61</sup> V případě televize je bezvýznamné trvat na žánrové čistotě televizních programů, neboť jsou stále více hybridní. Specifické postavení má také televizní divák, který je vůči televizním obsahům čím dál tím více interaktivní. Jeho přízeň (sledovanost), ale i přímá divácká zpětná vazba skrze webové portály televizních institucí, má čím dál tím větší vliv na obsah i formu televizních programů.

Žánry jsou definovány zažitými konvencemi a ustálenými pravidly, které jsou většinou rozeznatelné všemi účastníky zapojenými do procesu produkce i recepce daných textů. Žánr je rozeznáván a výrobním průmyslem, odbornou veřejností, ale i diváky/čtenáři. Těmto účastníkům komunikačního procesu umožňuje žánr přehledněji produkovat, konzumovat a analyzovat dané mediální produkty.<sup>62</sup> Kritéria, podle kterých dochází k přiřazení textu do dané žánrové kategorie, jsou i pro kinematografii nejednotná – žánr může být definován prostředím (western), akcí (akční film), diváckou reakcí (komedie) nebo narativní formou (mysteriózní).<sup>63</sup> Sadu možných vodítek, jak klasifikovat příslušnost k danému žánru, definuje Nick Lacey. Podle něj lze do daného žánru zařadit text na základě typu postav, prostředí, ikonografie, narativu a stylu.<sup>64</sup> Některé aspekty jsou více signifikantní než jiné, například pro western je důležitý časoprostor Divokého západu devatenáctého století, ale také charakteristická postava mlčenlivého antihrdiny.<sup>65</sup> Experimentální a animované filmy jsou definované především svým stylem, narativním konvencím podléhají například romantické komedie či sci-fi. Tato taxonomie vychází spíše z filmových žánrů, Glen Creeber a spol. ve své přehledové publikaci definují ty televizní podle různých aspektů jako je druh narativu, serialita, funkce, důvod vzniku, forma či styl, a vytváří tak základní přehled televizních žánrů, které

---

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>62</sup> Tamtéž.

<sup>63</sup> MITTELL, s. 6.

<sup>64</sup> LACEY, s. 10.

<sup>65</sup> Na příkladu westernu je vidět, jak se žánr proměňuje a zároveň konzervuje v průběhu času. Klasický western třicátých let dvacátého století se značně odlišuje od jeho inovovaných verzí, kterými prošel v šedesátých letech, až po současné inkarnace, které si z klasického westernu pouze vypůjčují některé aspekty a esence, jako je například těžko definovatelná „atmosféra.“ (viz BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 434 – 436, ISBN 978-80-7331-217-6.)

můžeme považovat za více či méně ustanovené.<sup>66</sup> Je to televizní drama (zahrnující subžánry jako krimi série, akční série, nemocniční drama, sci-fi, kostýmní drama, minisérie či seriál pro teenagery), soap opera, komediální (především sitkom), televizní pořady pro děti, zprávy, dokument, reality TV, animované programy a populárně zábavné pořady.<sup>67</sup>

V hierarchii žánrů se vyskytují různé mezistupně. Již klasická literatura rozlišuje tři hlavní žánry v aristotelovském duchu – epiku, lyriku a drama – které jsou nadřazeny specifitějším literárním žánrům (tento jev samozřejmě také souvisí s historickým vývojem literatury obecně). V mnohem specifitějším vztahu jsou spolu termíny **žánr** a **formát**. Jejich rozdílnost je silně spjatá s komerční povahou televize. Formát souvisí s praktickou stránkou televize jako průmyslu, s otázkami licence a copyrightu a označuje původní komerční vlastnictví.<sup>68</sup>

Zatímco žánrové kategorie jsou dostupné, proměnné a vyvíjející se, podoba formátu je mnohem stabilnější, neboť jeho tvar je fixován právními definicemi. Formát podobně jako žánr určuje aspekty, které utváří jeho identitu a rodinnou příslušnost s tím rozdílem, že formát činí tyto rysy právně závaznými. Jeremy Orlebar popisuje formát takto: „Jedná se o způsob, jak je obsah pořadu prezentován publiku. Televize hledají formáty, které se mohou stát opakovatelnými, obchodní značkou, kterou je možné využít i na jiných kanálech, platformách a v jiných teritoriích.“<sup>69</sup> Typickým příkladem je reality TV, která je obecně považována za žánr,<sup>70</sup> ale většina jejich příslušníků je zároveň licencovaným formátem, jako například programy s podobnou premisou *Big Brother* (Endemol, 1999) a *Vyvolení* (*Való Világ*, IKO, 2002). V tomto případě tomu je tak, že formát byl dříve než žánr, a pouze na základě mnoha sobě si podobných formátů vznikla jejich žánrová příslušnost (oba formáty *Big Brother* a *Vyvolení* jsou řazeny do subžánru reality game show). Tyto formáty vykazují určité obecné společné znaky, které přecházejí v žánrové konvence, a lze je bezpečně aplikovat na jiné pořady (v případě reality

---

<sup>66</sup> viz KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize*. Studijní texty pro distanční studium. Univerzita Palackého, Olomouc 2005, str. 47. ISBN 80-244-1135-0.

<sup>67</sup> CREEBER.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>69</sup> ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 100. ISBN 978-80-7331-246-6.

<sup>70</sup> CREEBER, s. 136.

TV je to například využití skutečných lidí namísto profesionálních herců, v autentických reáliích, umělých podmínkách či televizním studiu). Konkrétní použití těchto konvencí pod určitou obchodní značkou pak definuje daný formát. Jak píše Peter Mikuláš: „Televízny formát možno definovať ako štruktúru textu, ktorá je spracúvaná do formy televízneho komunikátu.“<sup>71</sup> Tato struktura se však může lehce obměňovat v závislosti na tom, v jaké zemi a v jaké kultuře je adaptována. „Dôsledkom toho je, že jednotlivé programy vytvorené ja lokálnych úrovniach s použitím globálneho formátu (jako například *Big Brother*) majú vždy množstvo odlišných rysov a vzbudzujú rozdielne sociálne reakcie v závislosti od prostredia a času.“<sup>72</sup> Formáty se obměňují a znovu vznikají s ohledem na poptávku publika, které podléhá častému monitoringu televizními společnostmi. Obecně se dá říci, že formát je termín více používaný produkčním diskursem, zatímco žánr je aplikován spíše akademickými texty teoretického diskursu.<sup>73</sup> Často dochází k nepochopení mezi těmito dvěma sférami a nepřesnému nakládání s oběma termíny a jejich vzájemným vztahem. Formát však poskytuje specifitější a více imperativní návod, jak pořad sestavit, neboť je chráněn autorskou licencí. Rozlišit mezi žánrem a formátem pak v některých případech bývá právní záležitostí.

### 3.3.2 Strukturní prvky televizního pořadu

V této kapitole se stručně zaměříme na kontextové vlivy, které definují některé ustanovené strukturní prvky typického televizního produktu. Dnes již klasickým termínem televizních studií je televizní tok (*television flow*) tak, jak jej definoval Raymond Williams<sup>74</sup> a revidoval John Ellis.<sup>75</sup> Obecně se jedná o koncept kladoucí důraz na koexistenci televizního pořadu v proudu dalších televizních obsahů, které jej obklopují. Televizní divák téměř nikdy není konzumentem izolovaného textu, ale více různorodých televizních obsahů, které jsou mu předkládány pomocí programového schématu daného televizními programátory. Přesto, že se divácké návyky značně proměnily a proměňují vlivem dálkového ovládání, video rekordérů,

---

<sup>71</sup> MIKULÁŠ (2011), s. 22.

<sup>72</sup> Tamtéž.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>74</sup> WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. Talyor & Francis e-Library, 2004. s. 77, ISBN 0-203-42664-9.

<sup>75</sup> ELLIS, John. *Visible Fictions. Cinema : Television : Video*. Talyor & Francis e-Library, 2001. ISBN 0-203-13264-5.

specializovaných kabelových stanic, internetových služeb jako *video-on-demand* a dalšími internetovými televizemi, které staví diváka do mnohem aktivnější pozice, co se týče televizního sledování,<sup>76</sup> tradiční způsob sledování televize je stále podřizován kontextu programového schématu, ve kterém se dané pořady vyskytují a kterým jsou obklopeny.<sup>77</sup>

Tyto programovací techniky jsou většinou motivovány finančními rozhodnutími programátorů, jejich primárním cílem je získat a udržet přízeň publika právě pro jejich stanici. Existují různé programovací strategie, nejzákladnější je nasazování populárních programů pro většinového diváka do tak zvaných *prime-time slotů*, což je večer po osmé hodině, kdy je očekávána největší sledovanost. Pořady určené pro specializované skupiny publika (*niche publikum*<sup>78</sup>), tudíž pořady s menší sledovaností, se zařazují během denního vysílání nebo v podvečer za předpokladu, že dané publikum si svůj pořad najde. Na programové umístění má vliv také rozvrh vysílání ostatních stanic (nasazení podobných programů proti sobě, nebo naopak naprosto rozdílných pro větší výběr), jinou programovací strategií je například *hammocking* (zachycení do sítě), ve kterém se nový pořad umísťuje mezi pořady se stálou diváckou základnou, u které se předpokládá, že zůstane u televizních obrazovek i pro novinku.<sup>79</sup>

Televizní obsahy mají díky televiznímu toku výrazně segmentovou povahu.<sup>80</sup> V případě komerčních stanic je televizní text přerušován reklamními přestávkami, také televizní zprávy, sportovní zprávy a počasí jsou rozparcelovány na menší úseky, které jsou přístupnější k udržení divácké pozornosti, poskytují prostor pro reklamní vsuvky a kratší fragmenty mají možnost zaujmout přepínajícího diváka.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> Jeremy Butler rozlišuje mezi network érou a post-network érou televizního vysílání, která osvobozuje diváka od vlivu televizního toku (viz BUTLER, s. 4 – 18), shrnutí vývoje televizního toku v různých érách televize poskytuje KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1*. Studijní text pro kombinované studium. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 13 – 30. ISBN 978-80-244-4212-9.

<sup>77</sup> ALLRATH, Gaby. GYMNIC, Marion. *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2, s. 10. 05. ISBN-10: 1-4039-9605-9.

<sup>78</sup> Specializované publikum přesněji definované pomocí sociodemografických charakteristik, jehož definování a přímé oslovení pomáhá lépe prodat reklamní čas konkrétním inzertům, viz KORDA (2014), s. 15; JOHNSON, Catherine. *Branding Television*. Abingdon: Routledge, 2012, s. 15. ISBN 978-0-415-54842-7.

<sup>79</sup> ALLRATH, s. 11.

<sup>80</sup> BUTLER, s. 13.

<sup>81</sup> KORDA (2014), s. 20.

Tyto praktiky mají vliv na podobu televizního textu, stejně jako často seriálová povaha většiny televizních narativů, kterým se budeme věnovat níže v následující podkapitole.

Televizní pořad jako součást televizního toku vykazuje některé typické prvky, které jej odlišují od ostatních televizních obsahů. Většina v televizi uplatňovaných postupů je motivována konkurenčním prostředím, v němž je hlavním záměrem zaujmout diváka již od začátku pořadu a udržet si jej až do konce. K tomu slouží krátký segment zvaný **teaser**<sup>82</sup> nebo také *cold open*<sup>83</sup>, který se vyskytuje před úvodní titulkovou sekvencí, a jeho funkcí je představit téma dané epizody, nebo její základní problém, který bude rozvíjen, a to primárně za účelem vzbudit diváckou pozornost.<sup>84</sup> Důležitou strukturní součástí seriálového narativu je také takzvaný **recap**, neboli rekapitulace předešlých událostí v minulém díle. Ten je nápomocným nástrojem pro diváka, kterému osvěžuje předchozí události a znovu uvádí do vyprávění.

*Teaser* není nezbytnou součástí televizního textu, je pouze jednou z užívaných strategií, v jiných případech může program začít rovnou **úvodní titulkovou sekvencí**, jež přímo odděluje pořad od předchozího audiovizuálního textu a ohlašuje začátek textu nového. Stejně jako u *teaseru* je jejím primárním úkolem na první pohled zaujmout a přilákat diváka. Na významové rovině má titulková sekvence schopnost pomoci volby stylu sdělit základní informace o daném pořadu (jeho žánrovou příslušnost, atmosféru, ve zkratce představit hlavní postavy, ale také tvůrce, jejichž jména mohou též vyvolávat určitá divácká očekávání).<sup>85</sup> Titulková sekvence také pomáhá ustanovit vizuální značku pořadu, pomocí rozeznatelné hudební znělky a grafického zpracování, které se vztahuje pouze k danému pořadu a začleňuje například jednotlivé epizody série do většího celku textů zastřešených seriálovým narativem. Znělka pak může také rozlišovat mezi jednotlivými sezónami, které člení seriál podle roku výroby a jeho nasazení do programu. Úvodní titulková sekvence se může lehce pozměnit pro novou sezónu, aby inovovala a znovu zaujala, přesto značka pořadu zůstala rozpoznatelná.

---

<sup>82</sup> ALLARATH, s. 12.

<sup>83</sup> KORDA (2014), s. 40.

<sup>84</sup> ALLARATH, s. 12.

<sup>85</sup> Tamtéž.

Dalším způsobem, jak nalákat diváka a přimět ho zůstat u sledování konkrétního pořadu, může být tak zvaná **flashforwardová sekvence**<sup>86</sup>, neboli výběr nejzajímavějších částí následujícího programu, který bývá často uveden frází „dnes uvidíte.“ Hlavní narativní část / nenarativní obsah programu můžeme nazvat **jádrem vyprávění**, které u fikčních pořadů následuje klasické narativní postupy, jako je expozice, narativní hádanka, příčina a následek, klimax a rozřešení.<sup>87</sup> S těmito postupy různě nakládají seriálové a sériové narace, jak si ukážeme níže v kapitole věnující se serialitě; z hlediska strukturace televizního textu je jádro vyprávění segmentováno pomocí *miniciffhangerů*,<sup>88</sup> postupů vytvoření napětí před komerční pauzou. Někdy je přechod mezi segmenty v rámci pořadu zvýrazněn **předělem mezi segmenty**, speciální sekvencí, která může indikovat například změnu prostředí (podobně jako filmový ustavující záběr definující prostředí, ve kterém se děj vyskytuje<sup>89</sup>), může souviset se žánrovým zařazením, navozovat atmosféru či oznamovat změnu času (například záběry na město v různém ročním období).

Televizní pořad je většinou ukončen **závěrečnou titulkovou sekvencí**, které s sebou nesou větší množství informací o tvůrcích a štábu v textové podobě, čímž pádem není pro publikum tak atraktivní. Aby divák během titulků nezměnil stanici, snaží se producenti tuto sekvenci ozvláštnit buď bonusovým obsahem (*dovětkem* nějak doplňující narativní jádro<sup>90</sup>), nebo u nás častěji populární písní, mnohdy napsanou speciálně pro daný pořad.

Jak si ukážeme v následující kapitole, většina televizních obsahů má seriálovou povahu, to znamená, že jejich narativ se klene přes více televizních textů, které televize dávkuje v různých časových intervalech. Důležitým aspektem je nalákat diváky ke sledování další části seriálové narace, k čemuž slouží primárně její nedokončenost, a sekundárně také **upoutávka** na konci pořadu. Tato upoutávka může být uvedena mluveným komentářem nebo textovým titulkem ve znění „Příště uvidíte“ a prezentuje ukázky z příští epizody/dílu. Tyto úryvky bývají často

---

<sup>86</sup> KORDA (2014), s. 41.

<sup>87</sup> viz BUTLER, s. 25 – 31.

<sup>88</sup> KORDA (2014), s. 41.

<sup>89</sup> Ustavující záběr (*establishing shot*) je základní stříhově-skladebním vzorcem ve filmové tvorbě, viz BORDWELL, 2011, s. 299.

<sup>90</sup> KORDA (2014), s. 42.



sestříhány tak, že naznačující jiné souvislosti, než jaké ve výsledku předloží daná epizoda/díl, a to proto, aby divák byl nalákán na dramatické události, přesto neochuzen o moment překvapení.<sup>91</sup>

### 3.3.3 Serialita

Mluvíme-li o televizních specifikách, nelze nezmínit seriálovou formu narace. Přestože jako mnoho dalších aspektů (například některé žánry) není seriálový způsob vyprávění původním výdobytkem televizního média - neboť tuto strategii přebírá od prvních projevů v literatuře, v tisku, ve filmu a v rozhlasu - je to právě televize, která tohoto postupu využívá nejmocněji. V této kapitole si nejprve krátce shrneme původ a vývoj seriality jakožto postupu strukturace určitých mediálních obsahů, poté se zaměříme na některé typologie, které existují v odborném diskursu, a krátce definujeme některé nuance a odlišnosti, které nám pomůžou pochopit serialitu jako komerční strategii, ale i jako bytostně televizní fenomén, který se projevuje ve vícero televizních programech, včetně reality pořadů. Serialitě věnujeme tuto kapitolu kvůli významu, jaký má pro formální stránku námi zkoumaného žánru docusoap. Jak si ukážeme později, neukončená forma narace je díky procesu hybridizace jedním ze žánrotvorných elementů docusoap.

#### 3.3.3.1 Vývoj seriálové narace

Jak již bylo zmíněno, seriálový princip nebyl poprvé představen televizním médiem, jak pokazuje Roger Hagedorn, „seriál není podřízen konkrétnímu žánru či médiu.“<sup>92</sup> Počátky tohoto postupu jsou spjaty s rozvojem masových médií, neboť byl nasazován jako účinný nástroj k vytvoření a udržení podstatného množství konzumentů daného média. Toho seriálové narace dosahují specifickými postupy, jako je například tzv. cliffhanger<sup>93</sup>, který pomocí šokujícího zvratu, stanovení nové

---

<sup>91</sup> Takový postup často využívá i flashforwardová sekvence. James H. Wittebols ve své knize analyzuje divácké vnímání této stříhové skladby upoutávek (které on však nazývá teaserem ve významu, který se používá ve filmových studiích, jako krátká upoutávka na nový film). Viz WITTEBOLS, s. 179.

<sup>92</sup> HAGEDORN, Roger. ‚Doubtless To Be Continued. A Brief History of Serial Narrative.‘ In ALLEN, Robert Clyde. *To Be Continued...: Soap Operas Around The World*. London: Routledge, 1995. s. 27. ISBN 0-415-11006-8., s. 27.

<sup>93</sup> Zavedení pojmu cliffhanger (doslova lze přeložit jako „viset z útesu“) je připisováno americkým filmům na pokračování z 10. let 20. století, které nechávali své hrdiny na konci snímku vždy v nějaké nebezpečné situaci, aby přilákali publikum na jejich záchranu v dalším díle. (viz HAMMOND, Michael. ‚Introduction: The Series/Serial Form.‘ In HAMMOND, Michael –

narativní hádanky či odkládání vyřešení původního problému vytváří napětí, jemuž je uleveno až v dalším díle (popřípadě po reklamní pauze). Podobnou funkci jako cliffhanger, tedy přilákat publikum ke sledování následující části seriálu, naplňují také upoutávky na další epizody/díly.

Seriálová prezentace narativu je produkčními/průmyslovými silami nasazena při zvýšení konkurenčního boje o potencionální konzumenty daného média.<sup>94</sup> Velký nárůst předplatitelů zakusil francouzský tisk po zavedení pravidelného vydávání příběhů na pokračování od spisovatelů, jako byli Honoré de Balzac či Eugène Sue.<sup>95</sup> Periodicky vycházely v novinách, a později samostatně v sešitech, také komiksové příběhy (první příběh *Supermana* vyšel roku 1938). V současné době právě díky komiksovým adaptacím navazuje kinematografie opět na tradici seriálových filmů populárních od desátých let dvacátého století. Tyto filmy, jako například dvanáctidílný cyklus *What Happened to Mary?* (C. Brabin, 1912), byly uváděny do kin jako doprovodný materiál seriálům vycházejících v novinách. Tyto seriály mířily především na ženské publikum a těšily se veliké oblibě,<sup>96</sup> dokud jejich vládu nezastavil nástup televize. Ještě předtím však došlo k rozvoji seriálového narativu v rozhlase, kde se díky sponzoringu korporací etabloval základní seriálový žánr soap opera (viz Kapitola 4.1). Rozhlasové seriály, jejichž komerční zaměření cílilo na ženy v domácnosti, zažily největší rozkvět ve třicátých a čtyřicátých letech dvacátého století, v padesátých letech si tento žánr přivlastnila televize, společně se strategií seriálové narace, která se v televizním médiu transformovala do několika podob, které si nyní popíšeme.

### 3.3.3.2 Druhy seriality

Během několika desítek let formování způsobů svébytné televizní narace si toto médium vytvořilo několik strategií, kterými prezentuje televizní obsah svému publiku. Teoretický diskurs, a to především ten anglosaský více než ten český,

---

MAZDON, Lucy (ed.). *The Contemporary Television Series*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. s. 80. ISBN 0-7486-1901-1.

<sup>94</sup> HAGEDORN, s. 29.

<sup>95</sup> Balzacův román *Stará panna* (1836) vycházel v novinách *La Presse*; Sueovy *Tajnosti pařížské* tisknul *Le Journal des Débats* v letech 1842 – 1843. Hagedorn poukazuje na Sueův román jako na předchůdce soap operové narace v jeho systematickém používání cliffhangerů, rozvoji mnoha dějových linií a mnoha postav, využívání senzačních témat a pružné reakce na ohlasy čtenářů. (viz Tamtéž, s. 30.)

<sup>96</sup> V roce 1915 vzniklo více než padesát filmových sérií, viz HAGEDORN, s. 33.

rozlišuje mezi druhy seriálového vyprávění podle míry uzavřenosti narativního oblouku, dějové provázanosti mezi jednotlivými částmi, práce s postavami, počtu epizod/dílů, ze kterých se program skládá. Jeremy Butler rozeznává tři základní televizní narativní struktury: samostatný film (také jako MOW – „movie of the week“, čili „film týdne“), série a seriál.<sup>97</sup> Následující typologie zachází primárně s fikčními narativy, serializace se ale jako specifický televizní nástroj projevuje také ve faktuální televizi, a to na základě podobných kritérií jako fikční programy. U každého z uvedených typů uvedeme příklad jeho zástupce z oblasti české faktuální tvorby, abychom si ukázali, jak dané kategorie fungují při aplikaci na non-fikční obsahy.

Samostatně stojící **film** televize přejímá především z kinematografie, a to buď doslova reprízováním filmů určených pro kina, nebo vlastní tvorbou, která však v případě fikce většinou napodobuje prvky klasického hollywoodského narativu.<sup>98</sup> Do této kategorie spadá klasický spíše celovečerní dokumentární film, ať již zhotovený pro kina a následně reprízovaný v televizi (například *Šmejdi*, S. Dymáková, 2013) nebo natočený přímo pro televizní uvedení (*Místo na Slunci*, ČT, I. Stehlík, 2011). Z hlediska geneze televizních pořadů následuje televizní **antologie**, která spojuje více televizních filmů pod jeden zastřešující rámeček. Proměnu večerního televizního obsahu pod vlivem pozvolna čím dál tím více se prosazující seriálové narace shrnuje James H. Wittebols vývojem od varietních show v padesátých a šedesátých letech.<sup>99</sup> Ty vystřídaly právě antologické sbírky hodinových dramát, jejichž společným jmenovatelem byla například náležitost do cyklu adaptací klasických románů, tematická příslušnost či přítomnost jedné vedlejší postavy. Každý příspěvek do antologie začínal většinou vždy s novými postavami a na novém místě, nelze tedy jednotlivé části považovat ani za epizody ani za díly narativně jakkoli propojeného celku.<sup>100</sup> To se změnilo s nástupem nejprve detektivních a kriminálních sérií, které propojují vracející se hlavní postavy. Zastřešení do antologie často využívají televizní dokumentární cykly, jako například *Český žurnál* (ČT, 2013 - 2015), série zatím patnácti autorských

---

<sup>97</sup> BUTLER, s. 21 -51.

<sup>98</sup> BUTLER, s. 24 – 30.

<sup>99</sup> WITTEBOLS, s. 153 - 157.

<sup>100</sup> KORDA (2014), s. 34 – 35.

dokumentů o aktuálních kauzách české společnosti, nebo cyklus portrétů významných osobností *GEN* (ČT, 1993 – 1994, 2001 – 2002).

Narativní struktura televizní **série** se oproti seriálu vyznačuje především uzavřeným narativem v rámci jedné epizody. Postavy a prostředí série vytváří jednotný fikční svět, ve kterém sestava známých postav prožívá každý týden soběstačné příběhy – epizody.<sup>101</sup> V ideálním modelu série jedna epizoda nenavazuje na druhou, nezačíná tedy tam, kde skončila, a všechny narativní hádanky se vyřeší na konci každé epizody. Charaktery postavy se většinou nevyvíjejí, zůstávají neměnné a jejich osobní historie není pro naraci ve středu zájmu. Takové ortodoxní série splňující tyto charakteristiky však v dnešní době nalezneme pouze výjimečně. Rozdíly mezi seriálem a sérií se zmenšují na minimum, dochází k tzv. serializaci sérií.<sup>102</sup> Nejčastějším motivem je nastolení hlavní nadřazené záhady či problému (tzv. story arc), který prochází celou sérií, a je vyřešen na jejím konci. Zároveň dochází ke stále častějšímu zapojování romantických vztahů mezi postavami, které se také vyvíjejí v průběhu času.

Typologii současných sérií nabízí Angela Ndalians, <sup>103</sup> která je dělí podle míry serializace na pět vzájemně prostupných prototypů. První prototyp se shoduje s výše popsaným ideálním modelem série, ve kterém sérii samostatných epizod propojuje sestava stálých postav. V druhém prototypu je celá série a její protagonisté motivována jedním společným narativním cílem. Tento princip dodržují také reality show jako *Big Brother* – účastníci jsou spojeni cílem splnit podmínky soutěže a vyhrát, než se tak stane, vyplňují sérii více či méně soběstačné epizody, ve kterých se řeší narativní hádanky (úkoly pro soutěžící, apod.) pro danou epizodu.<sup>104</sup> Třetí prototyp se rozvinul v šedesátých letech, kdy došlo k posunu k otevřenější naraci více propojených epizod v otevřeném časovém rámci a s možnostmi vnitřní proměny postav.<sup>105</sup> Čtvrtý typ spoléhá na techniku „variace na téma“ a na osobnost

---

<sup>101</sup> Pro významové rozlišení části série, která je samostatně stojící epizodou, a seriálové části, který je spíše dílem většího celku, budeme zde používat právě tato označení epizoda-díl (viz KORDA, 2014, s. 37).

<sup>102</sup> HAGEBORD, s. 39.

<sup>103</sup> NDALIANIS, Angela. ‚Television and the Neo-Baroque‘. In HAMMOND, Michael –MAZDON, Lucy (ed.). *The Contemporary Television Series*. 1. vydání. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. s. 83 - 101 . ISBN 0-7486-1901-1.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 93.

hlavního protagonisty. Není zde žádný nadřazený příběh a tento typ série je v podstatě nekonečný. Tento model je typický pro detektivní série jako například *Columbo* (NBC, 1968 – 78), kde se opakuje s různými obměnami stejný narativ (zde zločin a jeho vyšetřování).<sup>106</sup> Z faktuelní tvorby by sem daly zařadit rovněž lifestylové či publicistické magazíny (například takzvaná cop show jako u nás *112: V ohrožení života*, Nova, 2006 – 2008) nebo quiz show typu *AZ-kvíz* (ČT, 1997 -), jejichž epizody propojuje stálé schéma a moderátoři. Pátý prototyp Ndalianis označuje za hybridní mezi sérií a seriálem. Série tohoto typu zahrnují proměňující se příběhy mnoha postav, které nespojuje nějaký nadřazený narativní cíl pro celou sérii, což jsou již znaky typické spíše pro **seriál**.<sup>107</sup>

Seriálová narace je dědictvím rozhlasového média a nejčastěji bývá spojována s žánrem soap opery (viz Kapitola 4.1), její vliv však, jak jsme si ukázali, překračuje toto vymezení a v současné době ovlivňuje televizní obsahy napříč médii. Od série se odlišuje především přímou návazností svých částí – další díl začíná tam, kde předchozí skončil, a jednotlivé části většinou neobstojí jako samostatně stojící pořad, neboť v rámci nich nedochází k vyřešení všech narativních hádanek, častý cliffhanger na konci dílu naopak přidává další.<sup>108</sup> Tento takzvaný kumulativní narativ<sup>109</sup> sleduje stejný set postav, které se s časem vyvíjejí, mají otevřenou budoucnost i minulost. Znalost předchozího děje je nutná pro potěšení z narace.<sup>110</sup> Seriálové vyprávění může směřovat k finálnímu rozuzlení na konci epizody, nebo jeho narace může být otevřená a potencionálně nekonečná.<sup>111</sup> V tom seriál nejvíce ze všech forem napodobuje strukturu reálného času, neboť narativní čas často běží paralelně s ním. V této své čisté podobě se vyskytuje především v každodenní soap opeře. Seriálová narace se více či méně prosazuje ve více televizních obsahů, dokonce i v persvazivních žánrech jako reklama.<sup>112</sup> Jakým

---

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>108</sup> CREEBER, s. 46.

<sup>109</sup> FEUER in CREEBER, s. 46.

<sup>110</sup> BUTLER, s. 41.

<sup>111</sup> CREEBER, s. 46.

<sup>112</sup> U nás seriálových postupů využila například série reklam na Českou spořitelnu mimo jiné sledující „osobní příběhy“ postav bankovních poradců Lenky Veselé a Tomáše Fialy (viz RUBEŠ, Vilém. "Proč Tomáš a Lenka Z České Spořitelny Mízi v Dáli." *Marketingsales.tyden.cz.*, 21. 8. 2013.

způsobem se serialita projevuje v pořadech jako *Příběhy bez scénáře* či série České televize *Ptáčata*, *Čtyři v tom*, a *Navždy svoji* si ukážeme dále v této práci.

Za další specifický mezistupeň mezi sérií a seriálem je považována **minisérie**. Z hlediska návaznosti minisérie připomíná seriál, liší se však výrazně uzavřeným narativem, který směřuje ke svému vyvrcholení během menšího počtu epizod (většinou šesti). Minisérie se rozšířila díky oblibě britského cyklu *Sága rodu Forsytů* (*The Forsyte Saga*, BBC, 1967), na jehož popularitu navázala minisérie *Kořeny* (*The Roots*, ABC, 1977). Minisérie chtěla podle Hagedorna především nákladnější výpravou a celkově propracovanější formou přilákat a udržet náročnější část publika, takovou, která televizní obsahy běžně nevyhledává. Často vznikaly podle úspěšných knižních předloh a byly propagovány jako významná televizní událost, čímž si získaly vyšší kulturní status než levně produkované denní seriály.<sup>113</sup> Docusoap *Čtyři v tom*, přestože jeho narace je spíše seriálově otevřená, se s minisérií shoduje v menším počtu jednotlivých dílů.

Dichotomie mezi sérií a seriálem je nejzákladnější typologizací epizodicky prezentované narace.<sup>114</sup> Toto rozlišování je však téměř elitářsky využíváno pouze v odborném teoretickém diskursu, divácká, ale i publicistická praxe používá pro typy epizodicky dávkované narace pouze pojmu seriál, jak si ukážeme později při analýze recepčního a publicistického diskursu. Jak funguje serializace je důležité zejména pro textovou analýzu programu, její obecné porozumění se však zrcadlí v celém žánrotvorném kontextu.

## 4 Teoretický diskurs

Zmapováním teoretického diskursu získáme přehled o významových souvislostech žánrových znaků dokumentární i fikční hrané tvorby. Tyto znalosti jsou důležité zejména pro pochopení podmínek vzniku zkoumaných žánr, jejichž

---

[cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: [http://marketingsales.tyden.cz/rubriky/marketing/vilem-rubes-proctomas-a-lenka-z-ceske-sporitelny-mizi-v-dali\\_279989.html](http://marketingsales.tyden.cz/rubriky/marketing/vilem-rubes-proctomas-a-lenka-z-ceske-sporitelny-mizi-v-dali_279989.html)

<sup>113</sup> HAGEDORN, s. 38.

<sup>114</sup> Alespoň v anglosaském prostředí, ze kterého přebírá i český odborný diskurs, je toto rozlišení dodržováno. Kvůli stírání rozdílů mezi sérií a seriálem a stále větší komplikovanosti televizních fikčních narativů navrhuje alternativní typologii např. Jason Mittel, který používá pojmu narativní komplexita pro postižení současného trendu seriálové narace (viz MITTEL, Jason. 2006. Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: *The Velvet Light Trap*, č. 58, s. 29–40.) U nás se seriálovou fikční narací zabývá R.D. Kokeš, který tvrdí, že dichotomie série/seriál již kvůli své propojenosti pozbývá na své teoretické užitečnosti (viz KOKEŠ, Radomír D. Fikce, (makro)světy a typologie seriality. In: Bohumil Fořt (ed.). *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2012. v. v. i., s. 149-174.).

historický kontext měl vliv na současnou podobu analyzovaného žánru docusoap. Budeme se zejména soustředit na vývoj a charakteristiku zdrojových žánrů docusoapu, tedy dokumentu, konkrétně observačního, a dramatické seriálové narace, konkrétně soap-opery. Pro naše záměry je potřeba důkladně popsat produkční podmínky a genezi těchto žánrů, neboť motivace jejich vzniku je v prostředí televizního média často určujícím znakem žánrové definice, jak si ukážeme v rozboru produkčního diskursu v čtvrté kapitole. Žánrová pravidla popsaná teoretickým diskursem dokumentu, soap opery a reality TV tak později poslouží jako metodologický základ pro případovou textovou analýzu.

#### 4.1 Soap opera

V této podkapitole se zaměříme na některé charakteristické znaky druhého zdrojového žánru docusoap – soap opery. Tato kapitola využije teoretické práce zaměřující se na žánrovou definici pořadů označovaných jako soap opera z hlediska jejich vzniku a vývoje, vztahu k realitě, způsob její reprezentace, divácké recepce a narativních postupů.<sup>115</sup> Tato kritéria byla vybrána za účelem jejich komparace se žánrovými znaky docusoap, které díky procesu hybridizace přebírá právě od soap opery. Jak uvidíme, styl soap opery má v jistých ohledech překvapivě blízko k dokumentárním formám, tuto příbuznost poodhalí a vysvětlí také tato kapitola.

Soap opera je jedním z nejstarších a nejstálejších žánrů, její počátky sahají do rozhlasové dramatiky 30. let 20. století. Na její popularitu v padesátých letech navázala televize, která si tento žánr přivlastnila a učinila z něj stavební pilíř svého programu. Fakt, že soap opera je historicky velmi silně zakořeněna v televizním vysílání, hraje významnou roli v jejím vnímání jakožto typického televizního produktu (přestože její kořeny leží v rozhlase) a jednoho z prototypů televizního narativu. Také znaky charakterizující tento žánr jsou spjaty s okolnostmi jeho vzniku, které se projeví již v jeho označení. Výraz „soap“ (anglicky mýdlo)

---

<sup>115</sup> Konkrétně v této kapitole pracujeme s těmito víceméně shrnujícími texty: ALLEN, Robert Clyde. *Speaking of Soap Operas*. USA: UNC Press Books, 1985. 245 s. ISBN: 0-8078-1643-4.

ANG, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York: Routledge, 2013. 160 s. ISBN: 0-415-04598-3.

BASLAROVÁ, Iva. *Publikum soap opery Ordinance v růžové zahradě a jeho genderová vztahování se*. Etnografická studie. Disertační práce. Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie, 2011. 182 s.

CREEBER, s. 60 – 71.

WITTEBOLS.

odkazuje ke komerčním motivacím vzniku fikčního rozhlasového seriálu, jež sponzorovaly firmy vyrábějící mycí prostředky.<sup>116</sup> Jejich cílem bylo přilákat a udržet cílovou skupinu žen v domácnosti, která se v této době stávala hlavní hybnou silou určující spotřebu celé domácnosti.<sup>117</sup>

#### 4.1.1 Typologie soap oper

Zejména ve Spojených státech komerční prostředí rozhlasových a televizních stanic významně ovlivňuje podobu programové skladby i samotných pořadů, v jiných zemích se však žánr mohl vyvíjet jinak. Vzhledem k tomuto lze soap opery rozlišovat na britské, potažmo australské, a americké. Z amerického teoretického diskursu vychází typologie podle programového zařazení na denní (day-time) a večerní (prime-time) soap opery. Zástupci druhé skupiny jsou uváděné maximálně dvakrát týdně, tudíž mají omezenější životnost, ale zato díky atraktivnějšímu programovému zařazení více diváků a často také větší rozpočet na využití exteriérů a luxusních sídel svých hrdinů z vyšší třídy (nejznámějším příkladem je *Dallas*, CBS, 1978 - 1991). Denní soap opery, vysílané každý den buď dopoledne nebo odpoledne, využívají studiových kulis, jejich výroba je tedy levnější a jeden seriál tak může okupovat televizní program desítky let.<sup>118</sup> Díky své každodennosti více napodobují cyklický rytmus reálného času, čímž napodobují prožitek skutečného běžného života.

Jak si ukážeme později, realismus předkládaný typickými americkými soap operami tkví v paradoxním spojení realistického zobrazení času a emocí se stylizací mizanscény evokující fantazijní svět luxusu.<sup>119</sup> Oproti tomu britské soap opery, jako například *Coronation Street* (ITV, 1960 - ) či *EastEnders* (BBC, 1985 - ) si vzaly za své sociální realismus namísto kombinace materialistického přepychu a psychologické tragičnosti, jak tomu je u amerických soap oper. Prostředí britských soap oper by mělo být rozpoznatelné dané sociální třídě (kterou je spíše nižší střední třída), která je naopak zobrazena pomocí pro ni typické mizanscény

---

<sup>116</sup> Např. firmy Procter & Gamble a Colgate, které patřili mezi první iniciátory rozhlasových soap oper v USA. (viz BASLAROVÁ, s. 38.)

<sup>117</sup> CREEBER, s. 61.

<sup>118</sup> Nejdéle běžící soap opera *Guiding Light* (česky *U nás ve Springfieldu*) existovala celkem sedmdesát dva let – patnáct na rozhlasových vlnách (NBC, CBS, 1937 - 1952) a padesát sedm v televizi (CBS, 1952 – 2009). Viz BASLAROVÁ, s. 40.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 64.



(hospoda, továrna, domov, kuchyně).<sup>120</sup> Preference zobrazení každodenního života pracujícího lidu před eskapismem do fantazijního světa je největším rozdílem mezi britskými a americkými soap operami.

V rámci vývoje českého seriálu je pochopitelné, že vliv amerických i britských soap oper k nám dorazil až po roce 1989. Do té doby Československé televizi vládl poměrně ustálený tvar dramatického seriálu, jehož téměř výhradním scénáristou byl Jaroslav Dietl. Znaky těchto televizních seriálových dramát popisuje ve své disertační práci Iva Baslarová: „Tyto seriály byly charakteristické převážně orientací na sociální témata, šifrováním politické ideologie či explicitním agitátorstvím, ale formálně také propracovaností, důrazem na obrazovou skladbu, rigidní délkou epizod, těsným sevřením příběhu do klenutého dramatického oblouku, který zpravidla vyústil ve třináct dílů: *Nemocnice na kraji města*, *Žena za pultem*, *Muž na radnici*, *Okres na severu*, *Plechová kavalerie*, *Synové a dcery Jakuba skláře*<sup>121</sup> a další.“<sup>122</sup> Po uvolnění státního režimu a ukončení izolace vůči západním vlivům se proměnila i česká seriálová narace, české televize začaly produkovat původní soap opery částečně inspirované americkým žánrovým vzorem v kombinaci s „dietlovskou“ tradicí: „Tématy a obsahem tedy osciluje mezi ‚americkým‘ a ‚britským‘ modelem. Nechybí žánrová specifika, orientace na rodinu a vztahy, ale nejedná se o příběh ‚pohádkový‘. Syžet je propleten aktuálními sociálními a společenskými problémy, jejich míra a ztvárnění se však produkt od produktu odlišuje.“<sup>123</sup> Klasickými zástupci české prime-timeové soap opery jsou *Život na zámku* (ČT, 1995 – 1999), *Rodinná pouta* (2003 – 2006), *Velmi křehké vztahy* (Prima, 2007- 2010), *Ordinace v růžové zahradě* (Nova, 2005). Zásadním rozdílem mezi soap operou a dramatickým seriálem v tradici původní československé tvorby je ukončenost narativu, ke které směřuje jasný dramaturgický oblouk a vývoj postav vedoucí k logickému vyústění. Styl je oproti levné soap opěře více propracovaný a spíše filmový. Takové seriály budeme pro potřeby této práce nazývat *česká seriálová narace*, neboť se nejedná o klasické

---

<sup>120</sup> Tamtéž.

<sup>121</sup> *Nemocnice na kraji města* (ČST, 1978), *Žena za pultem* (ČST, 1977), *Muž na radnici* (ČST, 1976), *Okres na severu* (ČST, 1980), *Plechová kavalerie* (ČST, 1979), *Synové a dcery Jakuba skláře* (ČST, 1985).

<sup>122</sup> BASLAROVÁ, s. 45.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 46.

nekonečné soap opery a jejich forma je kulturně zakořeněná dietlovskou scénaristickou tradicí. Tyto seriály vznikají spíše v produkci veřejnoprávní televize, která není tolik vázána na finanční dotace inzerentů tak jako komerční televize, příkladem může být seriál *Hraběnky* (ČT, 2007). Vliv rozdílné povahy televizních společností se promítá téměř na všechny jejich mediální obsahy, reality TV nevyjímaje.

Alternativní žánrovou typologii soap oper může představovat rozdělení podle typu postav, které okupují fikční svět a částečně také podle způsobu jejich zobrazení.<sup>124</sup> **Dynastické** soap opery se zaměřují na příběhy členů rodinného klanu i jejich přátel a nepřátel. Takovou strukturu představuje například *Dallas, Dynastie* (ABC, 1981 -1989), u nás by se dal takto charakterizovat *Život na zámku*. Druhým typem jsou **dyadické** soap opery, ve středu jejichž zápletek stojí ústřední milenecké dvojice, jak tomu je především v seriálech cílících na mladší publikum *Beverly Hills 90210* (Fox, 1990 – 2000) či *Melrose Place* (Fox, 1992 – 1999). Do třetí kategorie **komunitních** soap oper spadají seriály následující zmíněný britský model, tedy narativ reflektující aktuální sociální témata v rámci komunity spjaté stejnými, středními až nižšími sociálními podmínkami (kromě výše zmíněných *EastEnders* a *Coronation Street* je to v českém prostředí např. *Ulice*, Nova, 2005 -).

#### 4.1.2 Žánrové znaky

Mezi nejvýznamnější znaky soap opery vzhledem k jejímu komerčnímu původu bývá řazena její **serialita**, rys úzce spjatý nejen se způsoby fikční narace, ale i sériovostí zboží v době rozmachu masové výroby.<sup>125</sup> Již rozhlasoví předchůdci její televizní modifikace využívali vyprávění na pokračování k vytvoření stálého publika, a tudíž i jistých příjemců inzerce. Soap opery se vyskytují výhradně v seriálové formě, a jsou tak prvním a hlavním představitelem tohoto způsobu vyprávění v televizním vysílání. James H. Wittebols se ve své studii pokusil popsat paradigma soap oper v intencích jejich komerční podstaty vytvořením pěti základních konceptů, které zachycují esenci soap opery jako televizní komodity.<sup>126</sup> Prvním z nich je právě **seriálová narace**, jejíž neukončenost, využití cliffhangerů na konci každého dílu a další charakteristické postupy (viz Kapitola 3.3.3) generují

---

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 42 – 43.

<sup>125</sup> Tamtéž.

<sup>126</sup> WITTEBOLS, str. 35.

loajální publikum, jehož stálá přítomnost je pro inzerenty atraktivní. Seriálové postupy představené soap operou ovlivnily podobu snad téměř každého televizního textu. Právě soap opera měla podle Wittebolse výrazný vliv na proměnu prime-timových pořadů z neprovázaných antologií na série a seriály využívající narativní návaznost, vývoj a historii postav, a to nejen u dramatické tvorby, ale i sitcomů a reality TV (viz Kapitola 4.2.4).<sup>127</sup>

Druhým Wittebolsovým elementem soap opery je dodržování **reálného času**. Diváci i postavy zažívají stejné plynutí času a paralelně prožívají také kalendářní svátky jako například Vánoce, roční období či aktuální politické a kulturní události. Díky tomu narativ soap opery vzbuzuje pocit realismu, plynutí času shodujícího se s žitou realitou. Taková konstruovaná iluze reality má podle Wittebolse připomínat divákovi prožitek ze skutečných událostí a nápodobou reálného času se stát součástí každodenního rytmu divákova života.<sup>128</sup> Otázkou realismu a soap opery se zabývá více teoretiků, například Ien Ang u soap oper rozlišuje mezi realistickým a rozpoznatelným, přičemž druhé u diváka nahrazuje to první, neboť divák v soap opeře rozpoznává jako realistické především pocity a psychologické pochody, které postavy zažívají, spíše než konkrétní zápletky. Tento „emoční realismus“<sup>129</sup> existuje na konotativní úrovni textu asociativních významů přiřazovaných právě diváky na základě vlastní zkušenosti a emocionální identifikace s postavami.

Tento **intimní vztah**, který si divák formuje s postavami soap oper, je třetím konceptem ve Wittebolsově výčtu. Diváci si během dlouhodobého sledování vyvinou intimní vztah s postavami, na které promítají své vlastní životní zkušenosti. S ohledem na ně se poté snaží odhadnout budoucí vývoj děje, což je patrné z diváckých diskusí, které seriál a jeho pravidelná neukončenost logicky vyvolávají.<sup>130</sup> Identifikace s postavami, které diváci často potkávají, vyvolává pocit intimity, a tuto intimitu je možno nerušeně pozorovat. Americké soap opery vycházejí z tradice klasických filmových konvencí Hollywoodu, které vytváří iluzi

---

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 154.

<sup>128</sup> Tamtéž.

<sup>129</sup> ANG, s. 42.

<sup>130</sup> Dříve se jednalo o pravidelné diskuse v práci u chladiče na vodu („water-cooler talk“), dnes se fanouškovské spekulace nejen k soap operám přenesly na internetová diskusní fóra ať už na oficiální či neoficiální webové stránky pořadu, sociální sítě či fanouškovské weby.

nerušeného voyeurství fiktivních postav, jako by divák byl „mouchou na zdi“.<sup>131</sup> Tento postup nijak neupozorňuje na přítomnost kamery a právě jeho konvence napodobuje observační dokumentární technika, s tím rozdílem, že před kamerou jsou sociální aktéři, nikoli profesionální herci (viz Kapitola 4.2.2).

**Způsob vyprávění** soap opery je čtvrtým elementem soap opery. Kromě pomalé a repetitivní narace je to také vševědoucí pozice diváka, kterému jsou předloženy všechny informace o psychologii a motivaci postav, ví tedy více než postavy samotné. Pro americké soap opery více než pro jiné je typické skloubení emočního realismu s karnevalovými prvky excentrických zápletek a intrik.<sup>132</sup> Podle Ien Ang je taková vnější manifestace fikčního světa a stylizace v podobě luxusních interiérů a kostýmů paradoxně také zdrojem diváckého potěšení z útěku od reality do fantasy světa.<sup>133</sup> Takovou stylizaci mizanscény můžeme najít v oblasti reality TV v případě game show a talent show, jejichž monumentální studia a extravagantní kostýmy mají přivodit pocit třpytu a lesku showbyznysu. Z hlediska vyprávěcích postupů je pro soap operu typické prolínání vícero narativních linií, které se mohou a nemusí prolínat. Tyto linie jsou soustředěny kolem hlavních postav, kterých je v soap opeře velké množství. Narativní hádanky těchto linií vrcholí postupně, napříč díly i v rámci jednoho dílu, což opět zajišťuje stálost divácké přízně.<sup>134</sup> Tyto příběhové linie se pravidelně střídají v daných intervalech a odděluje je vizuální předěl ustanovujícího záběru prostředí, což je formální konvence typická také pro sitcom, jenž také přebírá některé aspekty soap opery.

Posledním komerčním elementem je **tematika** soap oper, která také vychází z původního zacílení na ženy v domácnosti. První producenti seriálů se snažili oslovit ženské publikum prostředím a tématy, která jim budou blízká, a se kterými se budou moci identifikovat. Tudíž nejběžnějším prostředím soap oper je okruh rodiny, důraz je kladen na rodinná témata a milostné vztahy, což jsou témata, která soap opera sdílí s příbuzným literárním a filmovým žánrem melodramatu.<sup>135</sup>

---

<sup>131</sup> WITTEBOLS, s. 37.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>133</sup> ANG, s. 49.

<sup>134</sup> CALVERT, s. 263.

<sup>135</sup> V průběhu teoretické reflexe soap opery došlo především díky feministickým studiím diváctva v 80. letech k proměně vnímání soap opery jakožto femininního žánru, jeho stereotypizace a negativního vnímání neodbornou veřejností. Stalo se tomu tak například díky těmto studiím:

Hnacím pohonem děje je často konflikt mezi jasně definovaným dobrem a zlem či mezi postavami rozdílného smyšlení.<sup>136</sup> Převážně na tomto principu je postaven casting většiny pořadů reality TV, který vyhledává osoby s rozdílným přístupem k životu za účelem buď vytvoření názorové mozaiky a modelu společnosti (docusoap) či primárně pro vyvolání dramatu mezi účastníky a konstrukce zábavného a poutavého obsahu (většinou laboratorní experimenty jako *Big Brother* aj.).

Komerční motivace vzniku ovlivnila také formu výsledného produktu, ve které dominuje především **zvuk**, což navazuje nejen na počátky v rozhlase, ale také splňuje pragmatickou funkci zabavit cílové publikum žen v domácnosti, které jsou zaměstnány domácími pracemi, a daný program spíše poslouchají, než sledují. Zvuk v soap opere je často komponován podle struktury zpravodajství, jehož jednotlivé segmenty signalizují znělky a návodné hudební motivy upozorňující na rozdílný emoční náboj dané dějové linie.<sup>137</sup> O primární roli zvuku v dokumentární tvorbě pojednává také Nichols: „Přesvědčivost dokumentu spočívá z velké části ve zvukové stopě. Již od konce dvacátých let dvacátého století se dokumentární filmová tvorba výrazně spoléhala na zvuk ve všech jeho aspektech: na mluvený komentář, synchronní řeč, akustické efekty a na hudbu.“<sup>138</sup> Zatímco dokument využívá zvukové stopy především pro navýšení apelu prezentovaného argumentu, v soap opere je jeho funkcí aktivně zaujmout publikum, které je zaneprázdněno i jinými činnostmi a nabídnout hudební motivy jako jednoduché ukazatele

---

ANG, cit.

BRUNSDON, Charlotte. „Crossroads“ Notes on Soap Opera. *Screen*, ročník 22, číslo 4, str. 32-37.

MODLESKI, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. Methuen, Michiganská univerzita, 1982. ISBN 0-4160-0991-3.

HOBSON, Dorothy. *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, Methuen, Michiganská univerzita 1982. ISBN 9780413501400.

SEITER, Ellen. BORCHERS, Hans. KREUTZNER, Gabriele. WARTH, Eva-Maria. *Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power*. London: Routledge., 1986. eISBN 978-0-203-51517-4.

<sup>136</sup> Postavám, které představují „zloducha“ seriálu, se často dostalo velké popularity a i s nimi si diváci vybudovali vztah založený na oblibě tuto postavu nenávidět („love to hate“). Nejslavnější takovou postavou je pravděpodobně J.R. Ewing z *Dallasu*.

<sup>137</sup> BASLAROVÁ, s. 39.

<sup>138</sup> NICHOLS (2010), s. 46.

emotivního náboje dané scény či postavy<sup>139</sup> (hudební leitmotiv naznačuje, zda bude následující scéna humorná či dramatická, čímž snižuje nároky na diváckou pozornost).

V této kapitole jsme si definovali základní strukturní, formální a obsahové vlastnosti žánru soap oper v závislosti na okolnosti jejího vzniku a existence v rámci televizního vysílání. Tyto znaky jsou typické nejen pro soap operu, ale i pro jiné seriálové narativy, mezi které patří také námi zkoumaný docusoap. Z hlediska časoprostorového ukotvení soap oper je důležité si uvědomit specifické kulturní varianty amerických a britských soap oper, které představují odlišné přístupy k televiznímu realismu. Zatímco americké melodramatické seriály poskytují spíše realističnost zobrazení emocí, britská tradice soap oper spoléhá více na sociální realismus prostředí a postavení postav. Tyto odlišné tendence se projevují také ve faktuálních pořadech typu docusoap, které se z nich vyvinuly.

## 4.2 Reprezentace reality

Tato kapitola se zaměří na zmapování charakteristických elementů, které definují non-fikční televizní obsahy. Pomocí popsání vývoje non-fikční tvorby od dokumentů až po reality TV si definujeme, jakými způsoby je televize schopná přinášet žitou realitu a její reprezentace faktuálními a dokumentárními pořady. Pojmy, které si představíme v této kapitole, později aplikujeme na žánrovou textovou analýzu vybraných epizod zkoumaného pořadu *Čtyři v tom*.

Jeremy Butler otevírá čtvrtou kapitolu své knihy konstatováním, že vše v televizi vypráví nějaký příběh. Tento úhel pohledu možná znesnadňuje, ale možná naopak ulehčuje veškeré snahy televizních teoretiků polarizovat televizní obsah na faktuální a fikční. Znesnadňuje, protože jasné rozdělení na televizní text vycházející přímo z reality a ten, který k ní přistupuje alegoricky,<sup>140</sup> je jedním z mála kritérií, podle kterých se tyto obsahy dají nějak kategorizovat a třídit, tím pádem snáze pochopit. Z druhé strany znejistění této hranice ulehčuje pohled na televizní programy v tom ohledu, že umožňuje s nimi zacházet jako se sobě

---

<sup>139</sup> Hudba jako signalizátor emocí je jedním z principů klasického hudebního podkresu definovaného Claudií Gorbman. In GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987, s. 3. ISBN 978-0253204363.

<sup>140</sup> NICHOLS, str. 27.

rovnými produkty, které jsou definovány pouze podmínkami vzniku a určením pro totožné médium. Nutno konstatovat, že k zásadnímu zpochybnění schopnosti televize zobrazovat skutečnost došlo především díky rozvoji a oblibě tzv. reality TV. V produkci dokumentárních filmů nejen díky jejich tradici vybudované kinematografií pokračovala televize plynule, dokud nedošlo k aplikaci jejich specifických postupů na filmové zachycení žité reality. Televizní médium je prostupné, proměnné a neustále se vyvíjející, podléhající vlivům spousty mimo-textových faktorů, jakými jsou především narůstající tlak konkurenčního prostředí zvětšujícího se spektra televizních stanic, ale i dodržování společenské funkce stanovené pro veřejnoprávní televizní instituce.<sup>141</sup> Z hlediska geneze reality televize tedy můžeme tvrdit, že vychází a navazuje na dokumentární tradici v přímé souvislosti s tradicí televizního média, které je schopné modifikace, hybridizace a sebereflexe. Cílem této kapitoly je především definování dokumentu jakožto zdroje pro námi zkoumané televizní žánry, s přihlédnutím k televizním specifickým. Na základní pojetí dokumentárního filmu tak, jak jej definuje Bill Nichols, navazují televizní teoretici jako John Corner, Jeremy Butler a Anette Hill, když se pokouší najít návaznost v televizním prostředí jak v oblasti dokumentární tvorby, tak v její modifikaci v podobě reality TV. V této práci preferujeme diachronní přístup, vzhledem k neustále probíhajícímu vývoji v oblasti médií jej vidíme jako vhodný způsob, jak popsat dosavadní stav teoretického diskursu dané kategorie.

#### 4.2.1 Dokumentární/non-fikční/fikční film

Pokud se tedy vrátíme k již zmíněnému rozdělení televizních obsahů na fikční a faktuální, vrátíme se taktéž na začátek definičního procesu dokumentárního filmu jako takového. Toto odlišení se odvíjí od povahy zdrojového materiálu programu, tedy zobrazuje-li reálný svět, v němž žijeme (zdrojový materiál má vůči realitě referenční charakter<sup>142</sup>), nebo fikční svět, který vznikl v hlavě jeho tvůrce.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Vysílání jako služba veřejnosti je zakotveno jak v Kodexu České televize (Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/kodex-ct/preambule-a-vyklad-pojmu/>), tak v „*Royal Charter and Agreement*“, tedy zakládající listině britské televizní stanice BBC (Dostupné z: [http://downloads.bbc.co.uk/bbctrust/assets/files/pdf/about/how\\_we\\_govern/charter.pdf](http://downloads.bbc.co.uk/bbctrust/assets/files/pdf/about/how_we_govern/charter.pdf)). Vzdělávání a kultivace společnosti by měla být podle těchto dokumentů primárním cílem televizního vysílání, přesto i obsah veřejnoprávních televizí se proměňuje podle poptávky (často definované konkurenčními komerčními stanicemi) za účelem dosažení co největšího množství diváků.

<sup>142</sup> Referenční podstata dokumentárního textu spočívá v jeho přímém vztahu k reálnému světu, obraz a zvuk dokumentu přímo odkazují k realitě mimo text samotný, na rozdíl od fikce, jejíž imaginární svět je vůči tomu reálnému alegorický. (CREEBER, s. 124.)

Z hlediska vývoje kinematografie musíme zohlednit také často používaný pojem non-fikční film. Rozdíl mezi dokumentárním a non-fikčním filmem pramení z klasického pojetí toho prvního tak, jak jej vymezila vůdčí osobnost britského dokumentárního hnutí John Grierson, jako „kreativní nakládání se zaznamenaným materiálem.“<sup>144</sup>

Non-fikční filmy jsou tedy spíše pouhým záznamem reality bez autorského vstupu, agendy, hlasu,<sup>145</sup> který se projevuje různou mírou viditelnosti, v závislosti na použitém modu (nejméně viditelné autorské zpracování jsou postprodukční zásahy observačního modu, více pak přímou účastí tvůrců v participačním modu).<sup>146</sup> Non-fikční filmy jsou v zásadě nadřazenou kategorií dokumentu, který zpracovává tyto přímé záběry žité reality do kompaktního celku podřízeného tvůrčím záměrům. Těmi mohou být přímé předložení autorského stanoviska ve výkladovém modu, či implicitní naznačení v modu observačním, každopádně ve většině případů podléhají non-fikční obsahy narativním schématům, které podobně jako ve fikci organizují zaznamenané události.<sup>147</sup>

Tato hierarchie non-fikční – dokumentární film odpovídá griersonovskému pojetí dokumentárního filmu jakožto tvůrčího zpracování skutečnosti a vztahuje se především na kinematografii. Pro televizní médium lze považovat označení non-fikční za zastřešující označení zahrnující faktuální televizní programy (tedy programy nějak zpracovávající skutečnou realitu).<sup>148</sup> Mezi faktuální pořady patří jak dokumentární, tak reality program, které se od sebe odlišují především tematicky a zaměřením – zatímco dokumenty jsou i v televizi nositeli osvěty, mají edukativní či poznávací charakter, reality televize slouží primárně k zábavě a oddechu. Dokument

---

<sup>143</sup> NICHOLS (2010), str. 13.

<sup>144</sup> ČESÁLKOVÁ, Lucie. „Nonfikční a dokumentární film.“ In *Cinepur*, č. 50, roč. 16, 2007, str. 34.

<sup>145</sup> „Dokumenty mají svůj vlastní hlas díky tomu, že nejsou pouhou reprodukcí reality. Dokumenty svět reprezentují a jejich hlas nás uvědomuje o tom, že k nám někdo ze svého vlastního pohledu hovoří o světě, který společně sdílíme. Hlas dokumentu může šířit tvrzení, předkládat perspektivy a vyvolávat pocity. Dokumenty se nás snaží přemluvit či přesvědčit silou svého názoru a hlasu. Hlas dokumentu je specifický způsob, jakým konkrétní film vyjadřuje své vidění světa.“ (NICHOLS, 2010, s. 85.)

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 188 – 227.

<sup>147</sup> CALVERT, s. 84.

<sup>148</sup> Terminologie a její vymezení je i zde velmi nestálé. V této práci budeme používat především pojmů faktuální, popřípadě non-fikční televize pro jejich jasné odlišení od fikčních obsahů. Nebudeme tak jako Jeremy Butler (viz BUTLER, s. 98) používat označení nenarativní TV, jelikož jej považujeme za zavádějící v případě non-fikčních programů, které silně využívají narativní postupy.



je však i pro reality programy výchozím žánrem, proto se mu budeme v této kapitole věnovat.

Dokument dle Nicholsovy základní definice hovoří o skutečných událostech a lidech, kteří nepředstavují předepsané role. Dokumentární příběh je „věrohodnou reprezentací toho, co se stalo, spíše než obraznou interpretací toho, co se mohlo stát.“<sup>149</sup> Kromě vymezení dokumentu na základě vztahu zaznamenaného materiálu s žitou realitou, popisuje Nichols proces definování dokumentárního žánru na čtyřech diskursivních rovinách<sup>150</sup>:

1. **Rovina institucionálního rámce** zahrnuje produkční a distribuční zázemí, které veřejně označí film za dokumentární. Jednoduše řečeno: „Dokumenty jsou tím, čemu se věnují organizace a instituce, jež je produkují.“<sup>151</sup> Jedná se tedy o mimo-textovou kategorii, která ovlivňuje žánrové zařazení daného programu na úrovni produkčního/institucionálního diskurzu.

2. **Rovina tvůrčího úsilí filmařů**, tedy osob prakticky zapojených do výroby dokumentárního filmu, svým souborem praktických rozhodnutí během výroby dokumentu určují jeho výslednou podobu. Komunita dokumentaristů definuje dokument nejen jejich primární tvorbou, ale i sekundárními příspěvky o nich do různých publikací, diskusí, časopisů nebo na specializovaných festivalech dokumentárních filmů.<sup>152</sup> Tyto výstupy z produkčního diskursu také napomáhají definici společného předmětu.

3. **Rovina oblasti trvalého vlivu konkrétních dokumentárních filmů** zahrnuje soubor již existujících audiovizuálních textů, které generují žánrové konvence na základě jejich kanonického postavení v rámci daného žánru. Tato definující kategorie vychází z tlaku historického vývoje, který postupně pomáhá ustanovovat konvence spjaté s daným žánrem, v případě dokumentu je to především natáčení na autentických místech se sociálními aktéry-neherci, použití mluveného komentáře a celkově důraz na zvuk a mluvené slovo (například v podobě výpovědí svědků a expertů), ruční kamera, práce s již existujícím materiálem nebo převaha

---

<sup>149</sup> NICHOLS (2010) s. 30.

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 35 – 59.

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>152</sup> Tamtéž, s. 39.

informativní logiky důkazního střihu a uspořádání.<sup>153</sup> Tato rovina shromažďuje diskurs konkrétních audiovizuálních textů a na základě analýzy postupů, které tyto filmy používají, Nichols definuje šest hlavních modů dokumentární tvorby: *poetický* (upřednostňuje vizuální asociace a rytmické aspekty, přibližuje se experimentální tvorbě), *výkladový* (přímo oslovuje diváka argumenty a mluveným komentářem, vychází z tradic žurnalistických žánrů a bývá nejčastěji asociován s dokumentem), *observační* (nezúčastněná kamera sleduje nenarušený běh událostí každodenní reality, tento modus nejčastěji využívají formáty reality TV), *participační* (zahrnuje především konfrontace mezi tvůrci a subjektem, často v podobě interview, někdy umělých zásahů filmaře do žité reality sociálních aktérů), *reflexivní* (zviditelňuje dokumentární konvence a upozorňuje na konstruovanost filmové reprezentace reality), *performativní* (zobrazuje filmařův subjektivní vztah k tématu).<sup>154</sup> Tyto mody se v jednotlivých textech prolínají a dále s nimi pracují i televizní teoretici.

**4. Rovina očekávání diváků** – další proces ovlivňující stanovení žánru jsou divácké předpoklady od daného textu. Onen „pocit“, že sledovaný film je dokumentem, pramení jak ze všech předchozích definujících rovin, tak z divácké víry v indexový charakter obrazů, tedy že obraz přesně odpovídá tomu, k čemu se vztahuje.<sup>155</sup> Indexová vlastnost fotografického obrazu navyšuje jeho důkazní moc, čehož některé filmy využívají k manipulaci s divákem, což vyvolává etické otázky ohledně statusu dokumentárních filmů. Zde se také rozchází většina programů reality TV, neboť publikum od nich očekává především zábavu a odpočinek, zatímco diváci dokumentárních filmů poučení, vzdělávání či zamyšlení nad sociálními a morálními otázkami.<sup>156</sup>

Tato čtyři stádia pomáhají uvědomit si institucionální, produkční a sociální aspekty, které mají vliv na výslednou podobu dokumentárního žánru. Přestože Nichols popisuje především kinematografické formy, toto definiční zázemí lze

---

<sup>153</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 50 – 51.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 58.

aplikovat také na televizní prostředí, neboť jeho obsahy se formovaly v návaznosti především na kinematografii, ale také některé rozhlasové programy.<sup>157</sup>

Dalo by se říci, že k nejzásadnější proměně dokumentární tvorby směrem k současné faktuální televizi došlo během tří historických milníků: nejprve ve třicátých letech dvacátého století v rámci takzvaného Britského dokumentárního hnutí, poté v šedesátých letech s nástupem nových technologií, které umožnily rozvoj observačních přístupů, a konečně v devadesátých letech, kdy podobné podmínky v televizním prostředí vygenerovali hybridní faktuální formáty a reality TV. Budeme-li sledovat tuto vývojovou linii, dostaneme se k současné modifikaci faktuální televize, která čerpá z těchto směrů, stejně jako z dalších inter-mediálních a trans-kulturních vlivů.

Britské dokumentární filmové hutí ve třicátých letech dvacátého století kolem Johna Griersona pomohlo ustanovit základní estetické a sociální principy dokumentu. Jak již bylo řečeno, Grierson kladl důraz především na tvůrčí zacházení s non-fikčním materiálem, ale také apeloval na společenskou a demokratickou funkci dokumentu.<sup>158</sup> Z této tradice vychází pojetí dokumentu jako primárně vzdělávacího a kultivujícího nástroje, ve středu jehož zájmu by měla být seriózní a společensky závažná témata. Pochopitelně, že tato tradice rezonuje nejvíce především v britském prostředí, a právě v zájmu jejího zachování se staví mnohé ostrovní kritiky proti nadvládě reality programů jako docusoap, která podle nich v britském vysílání snižuje dosah a význam klasicky pojaté seriózní dokumentaristiky.<sup>159</sup>

#### **4.2.2 Observační dokument**

Metoda observace, která se v kinematografii začala prosazovat v šedesátých letech dvacátého století, je základním prostředkem dokumentární tvorby a observační dokument je jedním ze zdrojů hybridního žánru docusoap, proto mu nyní věnujeme více pozornosti s důrazem na jeho spojitost se žánry reality TV. Forma observačního dokumentu je díky své výstavbě často připomínající narativ

---

<sup>157</sup> Rozhlasové featury přispěly především k zapojení autentických rozhovorů a mluveného komentáře, které se následně staly základními konvencemi dokumentárních filmů. Viz CORNER (1995), s. 83.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>159</sup> IZOD, s. 116.

fikčního filmu, jednou z nejoblíbenějších metod tvorby celovečerních filmů pro kina (u nás v tomto modu vznikly např. filmy *Show*, B. Bláhovec, 2013 či *Nesvatbov*, E. Hníková, 2010). Cílem observačního dokumentu je na prvním místě snaha vyprávět příběh (prvky fikčního filmu), podat svědectví (vliv vědeckého filmu), méně pak informovat a vzdělávat (cíl většiny dokumentárních filmů). V tom se nová observační forma odlišuje od klasického dokumentu výkladového modu, neboť její témata jsou většinou omezena na zachycení bezprostředních sociálních interakcí a její funkcí je vytvořit filmově zafixovaný obraz společnosti tak, jak opravdu vypadá, a zprostředkovat tak pocit autenticity, intimity, zároveň s tím však i nuceného voyerismu. Observační film může vyvolávat nejen veřejnou diskusi o zobrazeném tématu, ale i polemiku ohledně etických otázek, které vyvstávají ze samotného formátu.

Observace neboli pozorování, je vědecká metoda běžně užívaná jak v lékařství, tak v sociologii. Přenesení tohoto postupu do filmového kontextu souvisí s několika faktory, které ovlivnily vývoj dokumentární tvorby v padesátých a šedesátých letech. Byl to zejména vliv italského neorealismu v hrané tvorbě, který kladl důraz na každodenní život a nestylizované, reálné prostředí. Situaci proměnil i vynález televize, která vytvořila novou poptávku dokumentárních filmů. Technologický pokrok však především přinesl místo těžkých kamer, které vyžadovaly zdlouhavé upevňování na stativ, lehčí a přenosnější, díky kterým bylo možno spontánně zaznamenávat (více či méně) neinscenované události a zapojit tak i prvek náhody. Díky tomu dochází k odmítání tradičních scénářů a struktur, pozornost je přenesena na zdůraznění objektivitu na úkor subjektivního přístupu. K lehkým kamerám, které natáčely na 16 milimetrové formáty zprvu určené pro filmové amatéry, se později připojil nový způsob záznamu zvuku – využití nahrávání přímo na magnetofonový pásek během natáčení obrazu výrazně poznamenalo audiální stránku dokumentu. Přirozené zvuky a ruchy okolí nahradily dodanou hudbu či komentář natočený ve studiu. Přenosná kamera a kontaktní zvuk umožnily zredukování filmového štábu na dva až jednoho jedince – filmař mohl zaznamenat bezprostřední skutečnosti v reálném prostředí jen sám se svou kamerou.

Observační kinematografie má kořeny ve výrazných hnutích 60. let, která se projevovala zejména ve Francii, v Kanadě a v USA, a k jejichž označení se vžily více či méně synonymické pojmy *cinéma-verité* (Francie) a *direct cinema* (USA).

Díky lehčímu vybavení a menším štábům *direct cinema*, neboli „přímá kamera/kinematografie, zkoumá jednotlivce krok za krokem, vyhledává bezprostřední dramata v každodenním životě a místo narativního komentáře využívá děj, který se spontánně rozvíjí. Takové jsou filmy režisérů Roberta Drewa (*Primárky* o předvolebním boji J. F. Kennedyho a H. H. Humphreyho, 1960), bratři Mayslesových (*Beatles v USA* sledující slavnou britskou kapelu na turné po Spojených státech, mimo jiné první americký snímek *direct cinema* zcela bez využití mluveného komentáře, 1964), Dona Pennebaker (Neohlížeť se, záznamy ze zákulisí koncertů tvoří portrét folkového zpěváka Boba Dylana, 1967) nebo Richarda Leacocka, který spolupracoval se všemi zmíněnými ve společnosti Drew Associates na sérii televizních dokumentů pro stanici ABC (např. *Děti se dívaly*, 1960, *Elektrické křeslo*, 1962). Leacock sám označoval postupy *direct cinema* jako tzv. „nekontrolovaný film“, při jehož natáčení filmař nezasahuje do dění před kamerou, jeho úkolem je zůstat diskrétním a zodpovědným. Filmový štáb musí být integrován tak, aby lidé zapomněli, že jsou filmováni.<sup>160</sup>

Oproti odtažitému přístupu amerických tvůrců je francouzská *cinema-verité* (doslovný překlad titulu filmového magazínu Dzigy Vertova „Kino-pravda“) více angažovaná. Ve filmu etnografa Jeana Rouché a sociologa Edgara Morina *Kronika jednoho léta* (1961) je filmovaný subjekt (obyvatelé soudobé Paříže) provokován a podněcován k akci či dialogu, zpřítomňována a upozorňována je i samotná kamera. Hnutí 60. let *cinema-verité* a *direct cinema* se z dnešního hlediska pohybuje v rozmezí participačního a observačního modu.

Slovní spojení „observační dokument“ se používá pro označení specifického typu dokumentárních filmů, ať již celovečerních či krátkometrážních, určených pro kina i televizi. Tento druh dokumentu definují především podmínky vzniku a metoda samotného natáčení. Nejtypičtější je pro něj odtažitá kamera, která nezúčastněně pozoruje a zobrazuje reálné události, lidi a prostředí. Observační dokument eliminuje mluvený komentář mimo obraz (*voice-over*), místo přidané hudby upřednostňuje skutečné zvuky prostředí. Tvůrcův hlas je umlčen ve prospěch diváckého hodnocení na základě předložených faktů, důraz je kladen na objektivitu a autentičnost. V observačním dokumentu filmař ustupuje do pozadí, nepodbízí

---

<sup>160</sup> BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: AMU, 2007, s. 827. ISBN 978-80-7106-898-3.

řešení a nechává promlouvat pouze zaznamenané obrazy. Paradoxně právě v tomto bodě se observační dokument nejvíce přibližuje fikci, neboť v té také pouze na základě hrdinových činů a rozhodnutí divák sám skládá jeho portrét či povahu prostředí. Observační modus počítá s více aktivním divákem než například výkladové dokumenty využívající vysvětlujícího mluveného komentáře.

Dalším aspektem přibližujícím observační formu fikčním filmům je zdánlivá neviditelnost kamery. Sociální aktéři jsou podněcováni, aby ignorovali přítomnost filmového štábu za účelem vytvoření co nejsilnějšího dojmu, že toto je nenarušený výsek reality. Snímané záběry se jeví jako spontánní a neinscenované, oko kamery (a tudíž i oko diváka) sleduje dění jako „moucha na zdi“ (anglické spojení „*fly-on-the-wall*“ se také používá k označení observační metody natáčení). S těmito předpoklady observačního postupu je spojena řada etických otázek, neboť tento dojem může být vytvářen různými způsoby, tvůrce může například nepřiznaně inscenovat události nebo dirigovat účastníky.<sup>161</sup> Observačním způsobem lze natáčet události, které byly inscenovány pouze za účelem samotného natáčení, jak tomu bývá u některých programů reality TV, které staví na sociálních experimentech, jako například *Výměna manželek* (RDF Media, 2003), *Zlatá mládež* (ČT, 2015) nebo *Big Brother*.

Klasický observační dokument záměrně nezobrazuje proces své tvorby, neboť kamera i tvůrce jsou potlačeni ve prospěch nerušeného pozorování. Divák si však nemůže být nikdy jistý, jak moc tvůrce ovlivnil děj, aniž by to otevřeně přiznal před kamerou. Výsledné vyznění může ovlivnit i záměrný střih, díky kterému mohou být situace sice nasnímány bez umělého inscenování, ale díky střihu pak poskládány či vynechány tak, jak by měly působit na diváky. Observační dokument se zbavil komentáře mimo obraz, který měl tu moc, že mohl slovy změnit vyznění obrazu. Podobných výsledků však může dosáhnout i střih. Stejně tak zavádějící může být samotná volba šokujícího či skandálního tématu, výjimky, která vyvolá dojem, že se jedná o všeobecné společenské pravidlo (to se týká např. dokumentů z okraje společnosti nebo bulvarizačních televizních dokumentů).

Observační dokument je díky svému zacházení s časem velice často označován jako časosběrný dokument, tak se většinou označují takové dokumentární filmy, který svůj subjekt sledovaly v dlouhém časovém horizontu, mnohdy i několika let.

---

<sup>161</sup> NICHOLS (2010), s. 190.

Kreativním nástrojem je pak zejména střih, který z velkého množství natočeného materiálu sestavuje narativ filmu. S časosběrnými dokumenty je v českém prostředí spjaté jméno režisérky Heleny Třeštíkové, která tímto způsobem natočila pro kinematografické uvedení filmy jako *René* (2008) či *Katka* (2009), které v průběhu času sledují životní osudy svých titulních sociálních aktérů.

Kritérium nezúčastněnosti tvůrce vůči snímaným subjektům a událostem vyvolává otázku, zda by neměl místo pouhého zaznamenávání zasáhnout či nějak pomoci. Když režisérka Helena Třeštíková natáčela čtrnáct let sebedestrukce mladé narkomanky Katky, divák mohl mít pocit, že jí v tom měla spíše zabránit (i když to bylo nemožné). Stejně tak může být některým divákům nepříjemné pozorovat často naturalistické zobrazení utrpení sociálních herců bez možnosti zasáhnout či jejich intimní činnosti bez zeptání se, zda se chce stát svědkem (a tudíž jakýmsi nuceným voyerem) této události.<sup>162</sup> Na druhou stranu, právě na potěšení z voyerismu staví valná část formátů reality TV. Již bulvární žurnalistika objevila zdroj čtenářského a diváckého potěšení v odhalování osobních šokujících tajemství, deviací, nemocí či násilí.<sup>163</sup> Jon Dovey se věnuje právě postižení důvodů, proč je voyerismus zejména ve faktuelní televizi tolik divácky atraktivní. Podle něj prošel dokumentární film cyklickým vývojem, neboť první dokumenty často obsahovaly falšované záběry, vydávané za autentické (Dovey uvádí příklad *The Battle of Santiago Bay*, inscenovaných záběrů údajně zobrazujících rozhodující bitvu Španělsko-americké války, které jako právě v roce 1898 prezentovala veřejnosti společnost Vitagraph.<sup>164</sup> Ještě známějším příkladem je Ejzenštejnových *Deset dní, které otřáslý světem* z roku 1928, jež také manipuluje pomocí přesné rekonstrukce skutečných událostí<sup>165</sup>). Dovey tvrdí, že „režim pravdy“ konce dvacátého století vykazuje některé překvapivě společné kvality v kontextu vaudeville, pouťových atrakcí či peepshow před sto lety.“<sup>166</sup> Prvek imitace či falzifikování zaplavil televizní

---

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 189.

<sup>163</sup> DOVEY, Jon. *Freakshow: First Person Media and Factual Television*. London: Pluto Press, 2000, s. 1. ISBN: 0-7453-1455-4.

<sup>164</sup> Taméž, s. 5.

<sup>165</sup> KOLÁŘ, Jan. „Manipulaci se stejně nevyhnete, jen nesmí být zbytečná. Rozhovor s Miloslavem Kučerou.“ *Cinepur*, 2010, roč. 17, č. 72, s. 003. ISSN 1213-516x.

<sup>166</sup> „My argument is that we have come full circle: the ‚regime of truth‘ at the end of the century has some qualities surprisingly in common with the vaudeville, fairground and peepshow context of a hundred years ago.“ DOVEY, s. 7.

faktuální pořady v devadesátých letech z důvodů rostoucího konkurenčního boje o publikum, které slyší právě na podobnosti mezi reálným světem, který oni sami obývají, a vzrušujícím fikčním světem, který pro ně zosobňují masové mediální platformy jako právě televize.

### 4.2.3 Specifika televizního dokumentu

V souvislosti s rozdílnými produkčními podmínkami pro televizní dokument lze identifikovat několik aspektů, které jej odlišují od dokumentární produkce určené pro kina. John Corner poukazuje především na často sériovou výrobu dokumentů, kde se v různé míře projevuje seriálová narace, jak si ukážeme v kapitole 4.2. Televizní dokumenty jsou tvořeny pro konkrétní a pravidelné časové sloty, často využívají osobnosti moderátora jako průvodce, jež přibližuje dokumentární žánr publicistickým formátům. Žánrová prostupnost a hybridizace je další tendencí televizního média. Nárůst konkurence televizních stanic, který byl v americkém prostředí přítomen prakticky od začátku, ve Velké Británii se začátkem vysílání komerční ITV jako protiváhy veřejnoprávní BBC roku 1955 a u nás až v devadesátých letech s nástupem stanic FTV Premiéra (dnes Prima) a TV Nova, měl také nepopiratelný vliv na podobu televizního obsahu. Televizní faktuaální programy stále obohacují a proměňují svou formální i obsahovou stránku, aby co nejvíce zaujaly diváka přepínajícího mezi televizními kanály. Faktuaální televizní programy přebírají vlivy z fikčních dramatických pořadů, dochází k hybridizaci a mezi-žánrovým výměnám. Na jedné straně prvky zábavy pronikají do publicistických, dokumentárních a edukativních žánrů a generují tak pojmy jako „infotainment“<sup>167</sup>, „docutainment“ či „edutainment“.<sup>168</sup> Na druhé straně vzájemné ovlivnění dokumentu a dramatické fikce dává vzniknout novým hybridním žánrům jako dokudrama či dramatinovaný dokument (drama doc).<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. str. 88. ISBN 80-7178-926-7.

<sup>168</sup> Ve všech případech se jedná o alternativní pojmenování zahrnující formy faktuaální televize, které vznikly hybridizací více rozdílných žánrů, většinou spojením populárně-zábavných pořadů (anglicky *entertainment*) se vzdělávacími (*education*), informačními (*information*) a dokumentárními (*document*).

<sup>169</sup> Dokudramata jsou televizní filmy natočené podle předem připraveného scénáře, ovšem často využívající dokumentárních konvencí pro větší autentičnosti, zatímco dramadoc je dramatickou rekonstrukcí reálné události tak, jak se s největší pravděpodobností udála (viz CORNER, 1995, s. 92-93).



V této části se krátce zaměříme na to, jakým způsobem zachází televizní prostředí s observační metodou. Observační forma bývá velice často asociována se sociálním dokumentárním filmem, neboť je jejími tvůrci používána jako nejvhodnější sonda do různých komunit a společenských vrstev. John Corner řadí observaci mezi pět základních aspektů komunikační podstaty dokumentu společně s rozhovorem, dramatizací, mizanscénou a výkladem. Podobně v rámci revize Nicholsových dokumentárních modů popisuje televizní modifikace výkladového, participačního, observačního a reflexivního modu Jeremy Butler. V této kapitole se podíváme, jak se oba přístupy doplňují v přehledný vzorec konstrukčních a funkčních prvků televizních faktuelních obsahů.

Jak již bylo řečeno, Butler vychází z Nicholse a z jeho termínu „žitý svět“<sup>170</sup>, který označuje naši skutečnou realitu, tedy všechny události, které jsou různou měrou reprezentovány faktuelními pořady.<sup>171</sup> Podle způsobu, jakým daný program zachází s žitým světem, definuje Butler čtyři mody reprezentace reality, kterých různou měrou a různými způsoby využívá faktuelní televize.

#### 4.2.3.1 Výkladový (rétorický) modus

Tento modus prezentuje výseky z žitého světa v určitém pořadí a výběru a směřuje je přímo k divákovi. Publikum je oslovováno pomocí postupů, jako je verbální projev komentátora mimo i uvnitř obrazu či grafické a vizuální manifestace důkazní funkce textu. Postupy výkladového modu nejvíce odlišují dokument od fikčních textů, neboť fikční narativy většinou neadresují publikum, naopak zachovávají iluzi čtvrté stěny mezi textem a divákem. Proto je výkladový modus definován v kontrastu k observačnímu modu, neboť ten ve vztahu k divákovi následuje postupy fikce. Texty ve výkladovém modu jsou řízeny především argumentační logikou a shromažďováním důkazů.<sup>172</sup> Klasický dokumentární film ve výkladovém modu pomocí přímého oslovení prosazuje jasné stanovisko nebo argument tvůrců<sup>173</sup>, v televizi využívají tohoto modu také persuasivní žánry jako je reklama, jejímž účelem je prodat inzerovaný produkt. Ve výkladovém/rétorickém

---

<sup>170</sup> I zde používáme překlad Kateřiny Kleinové v publikaci NICHOLS (2010) na místo originálu „historical world“ – „historický svět“, stejně jako veškeré názvy Butlerových modů jsou přejaty z tohoto překladu.

<sup>171</sup> BUTLER, s. 100.

<sup>172</sup> BUTLER, s. 106.

<sup>173</sup> NICHOLS (2010), s. 181.

modu fungují také publicistické žánry, v nichž nositeli verbálního apelu jsou reportéři a moderátoři televizních zpráv.<sup>174</sup>

### Voice-over

Primárním formálním projevem tohoto modu je voice-over, neboli mluvený komentář (proto jej lze nazvat také rétorickým modem). **Voice-over** je jedním ze základních konvencí dokumentární produkce, nalezneme ho napříč mody, výkladový ho však aplikuje nejčastěji a nejtradičněji, neboť využívá direktivní síly mluveného slova, které má schopnost obrátit se přímo na diváka. Možnými funkcemi komentáře mimo obraz je: představit hlavní téma/postavy, popsat výchozí situaci/prostředí, zajistit návaznost témat, pomoci orientovat se ve vývoji narativu a konečně zhodnotit, shrnout a vysvětlit vyvozené závěry.<sup>175</sup> Dokumentární voice-over bývá také označován za *hlas shůry*,<sup>176</sup> tedy vševědoucí vypravěč, a to z důvodů původní vzdělávací funkce dokumentu a statusu autentické, popřípadě objektivní výpovědi, kterou dokument přináší. Komentář má znatelný vliv na obraz, který doprovází, jeho direktivní apel má moc pozměnit jejich význam či emocionální zabarvení, nebo může redukovat jejich význam na pouze ilustrativní. Jak říká Nichols: „Dokumenty se vždy silně spoléhají na mluvené slovo ... Mluvený projev zhmotňuje naše vnímání světa. Vyprávěná událost opět vyvolává prožitou minulost.“<sup>177</sup>

Zvuk a mluvené slovo jsou podle Nicholse nejsilnějším nositelem přesvědčivosti dokumentu, a to platí jak o mluveném komentáři, tak o hudbě, interview účastníků dokumentu s jejich tvůrci, i odposlechnutých rozhovorů mezi sociálními aktéry. Nichols rozlišuje mezi formami mluveného projevu v dokumentu podle přítomnosti (*ukotvené*) či nepřítomnosti (*neukotvené*) mluvčího v obraze.<sup>178</sup> Mezi ukotvené patří *hlas authority*, který většinou náleží hlasateli zpráv či reportérovi, a neukotveným odpovídá právě *hlas shůry*.<sup>179</sup> Komentář televizního dokumentu může být *hlasem shůry*, tedy nepřítomným, nediegetickým vševědoucím

---

<sup>174</sup> BUTLER, s. 103.

<sup>175</sup> CORNER (1995), s. 97.

<sup>176</sup> Tamtéž.

<sup>177</sup> NICHOLS (2010), s. 46.

<sup>178</sup> Tamtéž. s. 92.

<sup>179</sup> Tamtéž.

vypravěčem, nebo přítomným televizním reportérem, jehož osoba propojuje televizní a žitou realitu.<sup>180</sup> Tyto dva druhy komentáře se liší především mírou subjektivity a objektivit – projev reportéra, který je přítomen přímo dění a má s ním osobní zkušenost, je samozřejmě subjektivnější než nezúčastněný *hlas shůry*. Jako voice-over může být použita také část výpovědi přímo sociálního aktéra, čímž voice-over nabývá intimnějšího rázu, neboť zprostředkovává vlastní sebereflexi účastníků.

#### 4.2.3.2 Participační (interaktivní) modus

Participační<sup>181</sup> modus propojuje elementy z žitého a televizního světa, a to dvěma způsoby. Buď může být prvek sociální reality přenesen do televizního studia, jak tomu je například v případě talk show, quiz show, televizních soutěží a reality show. Nebo naopak představitel televizního světa reaguje na sociální aktéry přímo v žité realitě, jak se tomu děje například v reality programu *Těžká dřina* (Discovery, 2005 – 2012), kde moderátor zkouší profese ostatních sociálních aktérů.<sup>182</sup> Tento modus se již více přibližuje konvencím dramatické fikce, co se týče oslovování publika. Participační texty nemíří přímo na diváka tak jako ve výkladovém modu, ale nepřímo skrze sociální aktéry, kteří se stávají reprezentanty textu a objekty divácké identifikace.<sup>183</sup>

#### A. Interview

Jelikož primární interakce mezi oběma světy probíhá pomocí rozhovoru, základním postupem participačního modu je **interview**. Intervenční podstata rozhovoru je v přímém rozporu k ideální observaci, ve které by zasahování televizního aktéra do žité reality mělo být minimální, nebo alespoň by mělo být prezentováno jako minimální. Rozhovor je vždy vedený nějakým tazatelem, jehož otázky pomáhají formovat souvislý proud řeči sociálního aktéra, který většinou není zkušeným řečníkem. Rozhovor je tedy jak postupem podnícení řeči dokumentu, tak

---

<sup>180</sup> Tento postup je typický pro participační/interaktivní modus.

<sup>181</sup> Butler používá anglického pojmu „interactive“, stejně tak Nichols v knize *Representing Reality* (NICHOLS, 1991, s. 44.). V českém překladu existuje novější Nicholsova publikace *Úvod do dokumentárního filmu*, kde se pro tentýž modus užívá pojmu participační, proto jej používáme i zde.

<sup>182</sup> BUTLER, s. 104.

<sup>183</sup> Tamtéž, s. 105.

formálním modem finálního programu.<sup>184</sup> Podle způsobu, jak je daný rozhovor prezentován ve výsledném pořadu, především pak podle přítomnosti či absence tazatele před kamerou, rozlišujeme interview na **dialogické** a **pseudomonologické** (a mezistupně mezi těmito dvěma extrémními póly). V ideálním dialogickém rozhovoru slyšíme a vidíme oba jeho účastníky, tazatele i dotazovaného. Interview se pak samo o sobě stává sociální epizodou v rámci dokumentu, kde pomocí observační metody sledujeme setkání obou stran, zdvořilostní rituály a rozhovor samotný v určitém prostředí jako událost v žitém světě evokovanou televizními aktéry. Jako dialogické interview funguje také rozhovor, ve kterém tazatel není přítomen v obraze, stále jsou však slyšet jeho otázky, na které přímo reaguje zpovídáný.<sup>185</sup>

Pseudomonologické interview představuje rozporuplnější přístup z hlediska dokumentární manipulace. Tím, že pseudomonologická forma prezentuje publiku pouze odpovědi zpovídáného, tedy pomocí střihu a organizace mizanscény zapírá přítomnost tazatele, vytváří dojem bezprostřední promluvy sociálních aktérů.<sup>186</sup> Tato řeč může někdy zastupovat voice-over, kdy účastník sám komentuje zobrazené události, a divák nemá téměř žádná vodítka k určení, zda je tato řeč motivovaná otázkami ze strany produkčního týmu, či ne. Iluzi samostatného řečového projevu sociálního aktéra nejčastěji narušuje jeho pohled, který směřuje k osobnosti vedoucí rozhovor, s níž udržuje oční kontakt. Existuje několik způsobů, jak inscenovat pseudomonologický rozhovor, aby působil jako monologický projev. Lze k tomu využít postavení kamery směrem k tazateli a do výšky jeho očí, aby pohled zpovídáného směřoval na něj, ale zároveň přímo do kamery, tedy k divákovi. Iluzi samostatně stojící promluvy lze zajistit také na lingvistické rovině, kdy je zpovídáný pobídnut, aby do své odpovědi zařadil i položenou otázku. Je-li řečová promluva sociálního aktéra prezentována pouze jako komentář mimo obraz, nemá divák nejmenší šanci zjistit, jak moc byla motivována televizními aktéry. Interview může být také rozděleno na jednotlivé úryvky a rozeseto v průběhu celého

---

<sup>184</sup> CORNER (1995), s. 89.

<sup>185</sup> Tamtéž.

<sup>186</sup> BUTLER, s. 106.

pořadu.<sup>187</sup> Některé fragmenty rozhovoru totiž mohou plnit ilustrační či evidenční funkci pro jiný obrazový doprovod v pozdější části pořadu.

Corner definuje dvě alternativní cesty, jak nahradit interview v dokumentu. První z nich využívá osoby moderátora či reportéra, který pro diváky zrekapituluje výpověď sociálních aktérů. Stává se tak prostředníkem mezi diváky a výpovědi účastníků, čímž snižuje pocit autenticity a ochuzuje o některé mimoverbální aspekty (pauzy, důraz, kadence hlasového projevu), které mohou pozměnit původní význam promluvy. Druhou možností je místo otázek vyzvat zpovídaného k reagování na dané téma přímo do kamery. Tato forma má blízko k esejistickým žánrům jako deník či **zpověď**. Někteří dokumentaristé vytváří takové video-deníky,<sup>188</sup> které Nichols řadí na pomezí participačního a performativního modu.<sup>189</sup> V tomto případě se však jedná o zpověď samotného tvůrce, profesionála, vyjádření jeho subjektivního pohledu na dané téma je záměrem jeho snímku, tudíž má jasnou představu, o čem a jak hovořit. V případě zpovědi sociálních aktérů vyvstává problém s případným nedostatkem koherence výpovědi netrénovaného účastníka dokumentu, jemuž by případné otázky daly „komunikační plán.“<sup>190</sup> Na druhou stranu je zpověď přímo pro ruční kamery, kterou se účastník většinou sám natáčí, zdrojem ryzejší autenticity a intimity, které často nelze dosáhnout za přítomnosti velkých televizních štábů, proto bývá tento postup využíván v některých reality formátech, jako například *Výměna manželek*, *Ptáčata anebo Nejsme žádný béčka* a *Čtyři v tom*. Vlastnoručně pořízené záběry samozřejmě vykazují formální nedokonalosti, jako je roztřesený obraz, nedostatečné osvětlení či trhaný zvuk, tvůrci je však přesto zařazují pro jejich emocionální autenticitu a schopnost zajistit intimní vztah diváka se sociálním aktérem. Koncept populárního pořadu *Vox populi* (1994), který u nás uváděla televize Nova, je celý postaven pouze na zpovědi reálných lidí, kteří se svěřují televizním kamerám umístěných v budkách v ulicích města.

---

<sup>187</sup> CORNER (1995), 89.

<sup>188</sup> Paradoxně nejznámějším představitelem deníkových dokumentů se stal film *Deník Davida Holzmannna* (Jim McBride, 1967), který je ve skutečnosti maskovaným hraným filmem napodobujícím tuto dokumentaristickou konvenci (viz NICHOLS, 2010, s. 211).

<sup>189</sup> NICHOLS (2010), s. 167, 198.

<sup>190</sup> CORNER (1995), s. 90.

## B. Mizanscéna

Formální stránku dialogických i pseudomonologických interview ovlivňuje volba a kompozice **mizanscény**. Tento termín se používá především pro fikční kinematografii<sup>191</sup> a označuje vše, co se vyskytuje v záběru, tedy prostředí, rekvizity, postavy, jejich kompozici a uspořádání.<sup>192</sup> Pro dokument, který se odehrává v žité realitě, je organizace mizanscény limitovanější, než pro fikční žánry, ale i studiové reality programy. Žánrové konvence dokumentu upřednostňují obsahovou stránku před formální, přesto hraje volba a způsob zobrazení mizanscény důležitou roli v konečné podobě dokumentu jako celku.<sup>193</sup>

Výběr vhodného prostředí pro rozhovor a umístění zpovídaného do tohoto prostředí, volba úhlů pohledu a velikosti záběrů, jejich řazení a sekvence, to vše ovlivňuje výsledný dojem z pořadu. Větší emocionální náboj má například rozhovor, který využívá významnotvorných prostřihů na drobné detaily, jako například třesoucí se ruce, gesta, postoj a podobně.<sup>194</sup> S různými faktuálními žánry se spojují rozdílné konvence zasazení rozhovoru. Pro reality game show nebo talentové show, které se odehrávají v televizním studiu či domě určené pro televizní laboratorní experiment, se vžila jednotná mizanscéna pro pseudomonologické interview. Účastníci většinou sedí před stále stejným pozadím, či na jednom konkrétním místě, které je pro ně i pro diváky jakousi zpovědnicí. Toto místo je spjato s promluvou do kamery a je k tomu určeno. Pro tuto formální konvenci statické promluvy do kamery se všilo pojmenování **mluvící hlavy**. Na druhé straně formáty zasazené do žitého světa využívají autentických lokací, které jsou zpovídaným vlastní a příjemné.

Mnohdy má mizanscéna rozhovoru zástupnou metaforickou funkci, kdy je pomocí její volby nepřímo definován charakter zpovídaného či téma rozhovoru (často se jedná o místa, která nějakým způsobem zosobňují danou osobnost, jako třeba jeho pracoviště, kancelář, jeho domov, kde je obklopen věcmi, které má rád, rodinnými fotografiemi, a podobně). I zde mohou být sociální aktéři zpovídáni jako mluvící hlavy, nebo můžou při rozhovoru vykonávat nějakou běžnou činnost,

---

<sup>191</sup> Základní charakteristiku a funkci mizanscény v hraném filmu podávají David Bordwell a Kristin Thompsonová in BORDWELL (2011), s. 159 – 216.

<sup>192</sup> CORNER (1995), s. 94.

<sup>193</sup> Tamtéž.

<sup>194</sup> Tamtéž, s. 91.

rozhovor může probíhat za chůze, což pomáhá udržet rytmus programu, aktivizuje tuto dokumentární konvenci, která je většinou statická. Tento způsob působí autentičtěji, neboť účastník nebyl kvůli rozhovoru vytržen ze svého denního procesu, nedochází zde k zásahům do žité reality v podobě usazení účastníka do „rozhovorové pozice“, proto je tento přístup typičtější pro interview v observačním modu.

#### 4.2.3.3 Observační modus

Observační modus také v televizní produkci aplikuje charakteristiky, které stanovil jeho kinematografický předchůdce, a to především iluzi, že televizní prvek není přítomen, a reálné dění v žitém světě probíhá nepřerušeně, bez ohledu na jeho zaznamenávání na kameru.<sup>195</sup> Namísto přímého oslovení diváka a interakce televizních a sociálních aktérů upřednostňuje observační modus nerušené pozorování. Zdrojem řeči v observaci je odposlechnutý rozhovor mezi sociálními aktéry, kteří svým chováním podporují iluzi, že je nikdo nenatáčí a divák sleduje přímo neovlivněnou realitu. Tímto se observační modus nejvíce přibližuje fikční konvenci neviditelné kamery. K manipulaci s obsahem může docházet na úrovni produkce, tedy při výběru toho, které aspekty žité reality budou zaznamenány a jak (velikost záběru, úhel kamery, a podobně). K největším úpravám pak dochází ve fázi postprodukce pomocí střihu, řazení sekvencí a dodatečným úpravám (většinou přidání nediegetické hudby).<sup>196</sup>

Ideální observace je založená na víře, že televizní producenti nijak nezasahují do žité reality. Tomuto konceptu se nejvíce přiblížil v sedmdesátých letech dokumentární cyklus *American Family* (PBS, 1973), který je dnes považován za předchůdce docusoap. Tento program sledoval každodenní život průměrné americké rodiny, kontakt mezi jeho tvůrci a členy rodiny byl minimální, pořad neobsahoval interview ani zpovědi do kamery.<sup>197</sup> Proto také nebývá řazen do žánru čistého docusoapu, neboť neakcentuje melodramatické a zábavní aspekty nasnímaného materiálu tak, jako to dělají právě klasické docusoapy. Nedávný vývoj reality TV spíše spojuje postupy ze všech uvedených modů, tedy voice-over, který pomáhá divákovi orientovat se v seriálovém narativu, přináší kontinuitu, uvádí do

---

<sup>195</sup> BUTLER, s. 108.

<sup>196</sup> BUTLER, s. 108.

<sup>197</sup> Tamtéž.

místa a času nebo představuje hlavní účastníky.<sup>198</sup> Podobnou funkci má rozhovor, většinou pseudomonologický, jehož účelem je především přiblížit sociální aktéry divákům, umožnit jim náhled do jejich myšlenkových procesů a otevřít tak cestu ke snadnější identifikaci. Zatímco voice-over nepřítomného vševědoucího vypravěče má veřejný charakter a je nositelem objektivitu, použití promluvy samotného účastníka jako komentáře mimo obraz přináší subjektivní, ale i sebereflexivní pohled na vlastní konání. To má zásadní vliv na vztah, který si k účastníkům formuje publikum.<sup>199</sup>

Obecně platí, že zdánlivá nepřítomnost tvůrce a ignorace existence kamery vyvolává pocit objektivitu („takto se to stalo, nikdo neovlivnil realitu“), zatímco uznání přítomnosti televizního štábu a vzájemná interakce přináší prvky subjektivitu a manipulace, přestože v prvním případě jsou tyto často také přítomny, pouze nepřiznaně.<sup>200</sup> Přesto, že interakce mezi televizními a sociálními aktéry není explicitně zobrazena před kamerou, implicitně vzniká její přítomností. Tento fakt může mít vliv na chování sociálních aktérů, kteří mají sklony k autocenzuře či naopak performanci. Na rozdíl od filmového observačního dokumentu, televizní produkce se svým důrazem na zábavnost a vlastnostmi masového média podporuje performativní chování sociálních aktérů, kteří si myslí, že exhibicí v televizním programu získají svých patnáct minut slávy.

Na druhou stranu se televizi povedlo dosáhnout některých autentických záběrů nikterak neovlivněných přítomností filmového štábu, a to pomocí skryté kamery. Kromě žurnalistického investigativního využití tohoto postupu (například zaznamenání přijetí úplatku na skrytou kameru v publicistických pořadech jako *Na vlastní oči*, Nova, 1994 – 2009) podléhá žitá realita před skrytou kamerou často ovlivnění ze strany televizních aktérů, kteří se přímo zapojují do interakce s jejími obyvateli (například pořady typu *Šprťouchlata*<sup>201</sup> pomocí vtípků pozměňují realitu takovým způsobem, který by se jinak nestal, přestože kamera zaznamenává dění bez uznání její přítomnosti). V tom často spočívají specifika observačního modu ve

---

<sup>198</sup> Tamtéž.

<sup>199</sup> CORNER (1995), s. 86.

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>201</sup> Pod tímto názvem běžely tyto pořady na ČT 1 v 90. letech, koncept nachytání na skrytou kameru má mnoho národních variant, například americké *Candid Camera*, které se v televizním vysílání objevuje již od roku 1948, nebo australské *Just Kidding* (1992 -1996) či kanadské *Just for Laughs: Gags* (2000 - ).



službách reality TV, kdy sice zaznamenává probíhající realitu, aniž by její obyvatelé věděli, že jsou natáčeni (což je vlastně hlavním cílem observačního modu), ta je však za účelem zábavy modifikována či přímo iniciovaná.<sup>202</sup> Observe se pak stává pouze formálním nástrojem zaznamenání žité reality ovlivněné sociálními experimenty a jinými zásahy.

Proto je míra ovlivnění reality zaznamenané observační technikou jedním z kritérií rozlišení mezi formáty reality TV. Nejvíce ovlivněné jsou reality game show neboli sociální laboratorní experimenty, kde je nastolení umělých podmínek a přidělení úkolů od producentů samotným principem pořadu. Jakýmsi mezistupněm jsou pořady podboné docusoap, které sice sledují reálné lidi v reálných situacích, ty jsou ovšem také jakousi formou sociálního experimentu, neboť bez zásahu televizního aktéra by se daný příběh neodehrál. Příkladem může být pořad *Malá farma*, kde jsou vybraní účastníci umístěni do pro ně neobvyklého prostředí, v tomto případě na ekologickou farmu, a observační metodou jsou pozorování, jak si s danou výzvou poradí. Podobný je pořad *Zlatá mládež*, ve kterém se „pět rozmazlených mladých lidí z velkoměsta musí vyrovnat se vším, na co nejsou zvyklí,“<sup>203</sup> konkrétně jsou zaměstnáni na jatkách, v domově důchodců či v armádním kurzu. Sociální aktéři se v obou případech dostávají do situací, do kterých by se normálně nedostali, jejich reakce a chování jsou však autentické a odpovídají jejich povaze. Ta se díky extrémním podmínkám také může změnit a vyvíjet, jak je tomu ve fikčních narrativech, což přidává na divácké atraktivitě. Teoretický diskurz se dosud nedohodl na vhodném označení pro tyto formáty, někteří se uchylují k pojmu docu-reality či realit-soap, které však bývají často arbitrárně zaměňovány za docusoapy.<sup>204</sup> Docusoap jako žánr bývá definován právě snahou o zachycení každodenní nemanipulované reality tak, jak běží.

---

<sup>202</sup> BURTON, s. 110.

<sup>203</sup> *Zlatá mládež*. [online]. [cit. 29.5.2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10718483769-zlata-mladez/>

<sup>204</sup> Hynek Lorenc (LORENC, s. 24) ve své bakalářské práci používá pro tyto formáty pojmu reality soap, který zas Anette Hill (HILL, s. 27) používá jako jiné synonymické pojmenování pro docusoap. Peter Mikuláš pro tyto druhy pořadů používá spojení reality-série (MIKULÁŠ, 2011, s. 110). Na webových stránkách pořadů *Zlatá mládež* operují s pojmem docu-reality (*Zlatá mládež*. [online]. [cit. 29.5.2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10718483769-zlata-mladez/>), na stránkách *Malé farmy* zas používají spojení „dokumentární reality show“ (*Malá farma*, [online]. [cit. 29.5.2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10306517828-mala-farma/310292320310001-cesta-z-mesta/>).

Speciálním druhem observačních záběrů, který si vynašel své místo v televizní zábavě, jsou domácí videa. Jejich původci jsou většinou neprofesionální kameramani, kteří zaznamenávají dění kolem sebe pro účely archivace životních zážitků. Někdy se jim podaří zachytit neočekávané a vtipné okamžiky, jejichž sestřih činil náplň populárních pořadů jako *Tak neváhej a toč* (ČT, 1995 – 2007) nebo *Natočto!* (Nova, 1999 – 2005). Tyto pořady byly předchůdci dnešní reality TV, neboť využívali referenčních reálných záběrů k zábavě i peněžní výhře v případě *Natočto!*, splňovaly také demokratizační tendence televizí dávat přednost před profesionálními záběry méně kvalitním amatérským záběrům diváků.

#### 4.2.3.4 Reflexivní modus

Přestože tento modus se etabloval již v kinematografii, jak popisuje Nichols, výrazně se rozvinul i v televizním prostředí. Reflexivní modus zkoumá a odhaluje vlastní techniky a konvence dokumentární a faktuální tvorby, jeho pozornost je zaměřena na zobrazení samotných praktik níže definovaných modů a toho, jakým způsobem ztvárňují žitý svět.<sup>205</sup> V televizním vysílání se nejlépe uplatňuje v zábavných satirických pořadech parodujících skutečné faktuální programy.<sup>206</sup> Často se ukáže, že dokumenty v reflexivním modu jsou vlastně maskované hrané filmy či fikce využívající dokumentárních postupů (tak zvané mockumenty), jejichž odhalení falešné autentičnosti manifestuje manipulační schopnosti dokumentu. Pro televizi vznikl první mockument Petra Zelenky *Visací zámeček 1982 – 2007* (ČT, 1993), který napodobuje konvence biografického televizního dokumentu mapujícího vznik a zánik titulní punkové kapely. Docusoapy bývají napodobovány a parodovány sitcomy, které parazitují na observační metodě, jako například britský seriál *Kancl (The Office)*, (BBC, 2001), který reaguje na vysokou popularitu zdrojových programů ve Velké Británii, i na jeho tendenci ke komediálním žánrům.

#### 4.2.3.5 Post-dokumentární kultura

John Corner si všímá, že dokument jakožto žánrová kategorie nedokáže účinně postihnout a zhodnotit změny probíhající v rámci faktuální televize po roce 2000,

---

<sup>205</sup> NICHOLS (2010), s. 208.

<sup>206</sup> Butler uvádí jako příklad populární americký pořad *The Daily Show* (Comedy Central, 1996 –), který je kombinací skutečné publicistiky a politické a mediální satiry (BUTLER, s. 112). V našem prostředí neexistuje ekvivalentní formát, pouze hranou parodií televizních formátů představoval pořad *Tele Tele*, (Nova, 2000 – 2007)

a to především co se týče jejího směřování k populární kultuře.<sup>207</sup> Na rozdíl od filmových dokumentů určených pro kina, kde lze dokument odlišit od hrané produkce pomocí jasného kontrastu mezi fikcí a non-fikcí, televizní faktuelní televize takto čitelnou hranici nemá, a je pro její potřeby vhodné zavést něco jako „post-dokument“.<sup>208</sup> Podle Cornera je dokumentární identita tvořena spoluprací specifických produkčních tradic (jak byl pořad udělán, s využitím jakých postupů, metod a zásad), formy (jak vypadá a jak zní) a funkce (jaký je jeho význam, jak má působit na diváka), a podle toho stanovuje tři konceptuální kategorie klasického dokumentu.<sup>209</sup>

První kategorie chápe dokument jako demokratickou občanskou nauku, poskytující veřejnou službu občanům. Tato funkce je typická pro klasické griersonovské pojetí britského dokumentárního hnutí dvacátých a třicátých let. Formální stránku vystihuje zejména konvence mluveného komentáře a další postupy především výkladového modu, i jehož cílem je v první řadě vysvětlit, vzdělávat, či přesvědčit.

Druhou oblastí je dokument jako žurnalistická reportáž, která vychází z tradice publicistických žánrů tištěných médií, a v televizní produkci se jedná možná o nejrozšířenější dokumentární metodu.<sup>210</sup> Dokumentární texty tohoto typu především pomocí mluveného komentáře reportéra a rozhovorů s očitými svědky zprostředkovávají svědectví o dané události.

Třetí funkci naplňují dokumenty čerpající z tradice nezávislých kinematografických hnutí, jejichž cílem je poskytnout alternativní pohled na dané téma často prostřednictvím experimentálních forem, ale také přísné observace ve stylu *Direct cinema* či osobní zповědi jako alternativy ke klasickému interview.<sup>211</sup>

Tyto tři funkce však dostatečně nepokrývají způsoby, jakým se v konkurenčním prostředí televizního média dokumentární tradice proměňuje. Proto Corner přidává čtvrtou podobu dokumentu jakožto zábavného *rozptýlení*, dokument přechází v

---

<sup>207</sup> CORNER, John. *Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions*. Programme Changing Media. Changing Europe of the European Science Foundation. Working Paper No. 1. 2000. Loughborough University.

<sup>208</sup> Tamtéž.

<sup>209</sup> Tamtéž.

<sup>210</sup> Tamtéž.

<sup>211</sup> Tamtéž.

„populární faktuaální zábavu“.<sup>212</sup> Nový televizní dokumentární imperativ se projevuje důrazem na lehkost tématu i formy, ať již televizních dokumentárních sérií, tak lifestyleových či hobby magazínů. Tématem jsou zde nehody a záchranné akce, humorné anekdoty „ze skutečného života“, společenskost je zajišťována pomocí voyerismu. Divákovi jsou prezentovaná témata jakoby odposlechnutá ze života – proto je observační modus vhodným nástrojem k jejich formulaci. Funkcí tohoto typu faktuaální tvorby již není ani tak vzdělávat, obohacovat a informovat, ale spíše poskytnout oddechovou zábavu, odreagování a rozptýlení podobně, jako to dělají fikční prime-timeové pořady. Reality TV formáty, které Corner řadí do této čtvrté funkce dokumentu, si hojně vypůjčují a kombinují konvence z fikčních forem. Například první reality programy sledující práci policie a záchranných služeb čerpají z dramatického akčního narativu a docusoap přejímá rytmus a vyprávěcí styl soap opery. Jiné *post-dokumentární* reality programy jako například *Big Brother* vycházejí z tradice populárně-zábavných pořadů jako talkshow či gameshow/kvízshow, které jsou dnes považovány za předchůdce současné reality TV, a z nichž si vypůjčují především princip hry ve spojení s reálnými elementy. Na tento fenomén, který si vynašel své výsadní postavení v televizním vysílání i v teoretické reflexi, se podrobněji podívá následující kapitola.

#### 4.2.4 Reality TV

Takzvaná reality TV se etablovala v devadesátých letech a na přelomu století díky masivní produkci pořadů, které vykazovaly některé společné charakteristiky, a jejichž forma i obsah neodpovídaly dosud zavedeným žánrovým kategoriím, respektive v sobě spojovaly konvence rozdílných existujících žánrů do zcela nového tvaru. Tato vlna byla tak znatelná jak z hlediska produkce, tak divácké obliby, které jdou samozřejmě ruku v ruce, že tento fenomén přerostl v emblematický televizní žánr, uznávaný jak televizním průmyslem, tak diváky a odbornou veřejností.<sup>213</sup> V této kapitole si popíšeme základní určující prvky ovlivňující podobu a žánrové

---

<sup>212</sup> V originále „popular factual entertainment“, spojení, které se v anglických textech často používá synonymicky k reality TV, viz Tamtéž; HILL, s. 14, KILBORN (2003), s. 10., CREEBER.

<sup>213</sup> O čemž svědčí nejen obsah publikací pojednávajících o reality TV z posledních let, ale i jejich poměrná četnost.

znaky reality TV. Budeme především pokračovat v návaznosti na tradici dokumentu, který společně s populárními zábavními pořady a bulvární žurnalistikou stál u zrodu tohoto televizního fenoménu. Teoretický diskurs reality TV je důležitý především pro popsání a pochopení některých jevů, které determinují televizní vysílání posledních dvaceti let. Zásadním elementem podílejícím se na podobě programů spadajících do reality TV je proces hybridizace, který je de facto nejstálější spojnicí rodinné příbuznosti rozdílných programů do této kategorie spadajících. Tato kapitola se podrobněji zaměří na tyto programy a jejich subžánrové a formátové definice, a to za účelem zmapování televizního prostoru, ve kterém námi zkoumaný formát docusoap existuje.

#### 4.2.4.1 Fenomén reality TV

Předně je nutné si uvědomit, že televize je v první řadě průmysl, a podobně jako jiné televizní žánry (viz soap opera) pocházející ze zemí motivovaných tržní ekonomikou, je nástup reality TV úzce spjatý s produkčními a průmyslovými podmínkami. Koncem osmdesátých let se především americké a britské televizní stanice ocitly v konkurenčním boji o diváka/konzumenta s novými satelitními a kabelovými stanicemi, jejichž počet stále narůstal, s novými médii v podobě rozvíjející se počítačové kultury a internetu, navíc čelily také upadajícímu zájmu publika o klasické fikční dramatické narativy, jejichž finančně náročná výroba se při poklesu sledovanosti přestávala vyplácet. Komerční tlak na televizní obsah narostl a jeho producenti hledali nová témata a nové formy, které by zaujaly co nejširší publikum při nízkých výrobních nákladech, a nahradily či doplnily již existující televizní formy.<sup>214</sup> Televizní dokument naplňuje předpoklady levné produkce, protože k jeho výrobě není zapotřebí umělých kulís, angažování profesionálních herců či scénáristů, neboť to vše poskytne realita samotná. Na druhou stranu veřejnoprávní a vzdělávací charakter dokumentu nedefinuje žánr, který by byl schopen přitáhnout větší počet diváků. Jeho funkce v televizním programu byla vždy nadstavbová, výchovná, cílená na užší zájmové publikum. Podle Richarda Kilborna dochází v devadesátých letech ke „komoditifikaci“<sup>215</sup> televizních obsahů, které musejí adaptovat nová kritéria, aby obstála

---

<sup>214</sup> KILBORN (2008), s. 145.

<sup>215</sup> V originále „commodification“, viz KILBORN (2003), s. 8.

v konkurenčním boji, což se projevilo v dokumentárním žánru, který pro sebe přijal nové formální a obsahové postupy typické spíše pro fikční tvorbu, s důrazem především na zábavní imperativ.<sup>216</sup> Jak píše Anette Hill: „Rozvoj reality programů je příkladem toho, jak televize kanibalizuje sama na sobě za účelem přežití, využívajíc již existujících žánrů k vytvoření úspěšných hybridních programů, které na oplátku generují ‚nový‘ televizní žánr.“<sup>217</sup> Tyto programy se staly nakonec mimořádně populárními, byly nasazovány v hlavním vysílacím čase a televizní stanice přicházely s novými formáty z vlastní produkce nebo od nezávislých producentů, kteří nabízeli vlastní potencionálně výdělečné projekty.<sup>218</sup>

Dalším faktorem, díky kterému se faktuální pořady v této době prosazují jako progresivní žánr televizní produkce, byl technologický vývoj. V současné době televizní průmysl koexistuje v širokém poli působení internetové sféry ve vzájemné konkurenci i symbióze (druhý život některých televizních programů na internetu je stejně důležitý, jako v rámci jejich primární platformy, zároveň internetová tvorba má vliv na estetiku televizních obsahů, nehledě na významnou roli, jakou internetové propojení hraje v komunikaci s diváky); výrazný vliv na faktuální televizní programy měl ale i technologický pokrok v devadesátých letech. Podobný účinek, jaký měl rozvoj technologií v šedesátých letech na hnutí *Direct Cinema* a *Cinema Verité*, měly nově přenosné digitální kamery v letech devadesátých na populární faktuální programy.<sup>219</sup> Obraz se díky nim více přiblížil ději a s jeho pomocí jsou divákům zprostředkovány dramatické okamžiky jako zatýkání podezřelého nebo zásahy záchranné služby, z pozice očitého svědka, který byl přímo u toho, což poskytuje více „intimity a bezprostřednosti“.<sup>220</sup> K tomu se přidala medializace záběrů z průmyslových a skrytých kamer, jejichž estetika syrového obrazu je dodnes spjata s investigativní televizní žurnalistikou a evokuje nefalšovanou autenticitu a zachycení „skutečné reality“, která by jinak zůstala

---

<sup>216</sup> Tamtéž.

<sup>217</sup> „The development of reality programming is an example of how television cannibalise itself in order to survive, drawing on existing genres to create successful hybrid programmes, which in turn generate a ‚new‘ television genre.“ HILL, s. 24.

<sup>218</sup> Nejslavnějším příkladem je původně Nizozemská mediální společnost Endemol, která se zabývá vývojem formátů pro televizi, mezi něž patří také její největší úspěch v podobě kontejnerové reality show *Big Brother* (viz CREEBER, s. 135).

<sup>219</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>220</sup> BRUZZI, s. 77.

skryta. Důraz na drama, skandální témata, osobní a senzační příběhy obyčejných lidí, které jsou zpracovávány postupy dosud vyhrazenými pro fikční narativy, spojení informace a zábavy, protínání veřejného a soukromého, to vše jsou základní předpoklady reality TV programu, které můžeme vysledovat již ve třech jejích inspiračních zdrojích: bulvární žurnalistice, televizním dokumentu a v populárně zábavných pořadech.<sup>221</sup>

#### 4.2.4.2 První vlna reality TV: cop shows

Bulvární žurnalistika je časem ověřená populární lidová zábava a její charakteristické rysy jsou reality programům velice podobné. Především pak jeho raným žánrům, které představovaly pořady zabývající se prací veřejně činných orgánů vymáhajících právo, policejních sborů a záchranných služeb. Tyto typy pořadů se rozmohly koncem osmdesátých let a období jejich popularity můžeme považovat za první vlnu reality televize. Prvním populárním představitelem této vlny byla série *Cops* (1989 -2013) americké televizní stanice Fox, která využívala observační formy s důrazem na šokující záběry, které měly vyvolávat pocit syrovosti a autentičnosti, což jen podpořila propagace pořadu jako zobrazení „skutečných lidí“ a „reálných situací.“<sup>222</sup>

Tato tematika se stala velmi oblíbenou a byla později zpracována také více magazínovou formou s moderátorem, s často hranými rekonstrukcemi a s čím dál větším důrazem dramatický narativ hlavních hrdinů – obyčejných lidí konajících svou práci, i těch, kteří jsou postiženi nehodou či zločinem. To je také jedním z aspektů, které činí reality pořady atraktivní pro diváky. Divácká přízeň k faktuálním pořadům sice může být způsobena jejich osvěžující odlišností od nablýskaného světa Hollywoodem inspirované fikce, Kilborn však tvrdí, že právě naopak tyto pořady lákají diváky příslibem „mimořádné reality“, exklusivní a vyčnívající skutečnosti, která je všude kolem nás.<sup>223</sup> To platí pro všechny subžánry spadající do reality TV, jejichž demokratizační přístup staví obyčejného

---

<sup>221</sup> HILL, s. 15 – 24.

<sup>222</sup> „Cops sis about real people and real crime.“ říká voice-over po úvodní znělce s písní *Bad Boys* v reggae stylu, v typické juxtapozici dokumentární vážnosti s lehkou zábavností. In *Cops. Pilot.* [epizoda z televizní série]. Vyvinuli John Langley a Malcolm Barbour. USA, Fox TV, 11. 3.1989. 00:01:35. *Youtube* [online]. [29. 5. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PrmIGu-5Bew>

<sup>223</sup> KILBORN (2008), s. 144.

člověka do pozice televizního aktéra, až celebrity (především v reality gameshow), čímž sblíží oba světy naší žité skutečnosti a exklusivně působící televizní reality a zároveň nechává oba světy vzájemně se ovlivňovat.<sup>224</sup>

Subžánr reality TV, který je definován svým zaměřením se na nehody a zločin (podobně jako bulvární žurnalistika), má v různých publikacích různé označení, jako například **trauma TV**<sup>225</sup>, **A&E formáty** (z anglického *Accident and Emergency*, tedy nehody a pohotovost)<sup>226</sup> nebo **reality magazín**<sup>227</sup> či **reality cop show**.<sup>228</sup> Představiteli tohoto typu programu jsou například americký pořad *Rescue 911* (CBS, 1989 – 1996), jeho britská obdoba *Emergency 999* (BBC, 1992 – 2003) a také česká varianta *112: V ohrožení života*. Jelikož tyto typy pořadů vycházejí z bulvární žurnalistiky, jejich cílem je informovat zábavnou formou, proto se v jejich souvislosti také často používá termínu **infotainment**.<sup>229</sup> Obzvláště to platí v podmínkách veřejnoprávní BBC, která v devadesátých letech přebírá americké komerčně orientované reality programy, čímž de facto začíná nová etapa televizního dokumentu.

#### 4.2.4.3 Druhá vlna reality TV: docusoap

Druhým a nejvýraznějším inspiračním zdrojem, ze kterého čerpá reality TV, je dokumentární film. Dokument sdílí s reality programy zásadní předpoklad referenčního vztahu k žité realitě, tedy že dokument i reality programy (jak již naznačuje samotné pojmenování novějšího žánru) se zabývají skutečnými událostmi a skutečnými lidmi. Zatímco dokumentární teorie řeší otázky schopnosti dokumentu pravdivě reprezentovat žitou realitu, v případě reality formátů je problematika realismu mnohem komplikovanější. Socializační a demokratizační hodnoty televizního dokumentu se ne tak docela slučují s tendencemi reality programů zapojovat postupy zábavných a fikčních formátů jako je televizní soutěž (game show) či dramatické i komediální seriály.<sup>230</sup> Existují různé názory na to, jaký vliv

---

<sup>224</sup> KILBORN (2003, s. 65 – 67.

<sup>225</sup> CREEBER, s. 134.

<sup>226</sup> KILBORN, s. 55.

<sup>227</sup> BONDEBJERG (2002), s. 171; MIKULÁŠ (2011), s. 70.

<sup>228</sup> NĚMEČKOVÁ, s. 18.

<sup>229</sup> HILL, s. 25.

<sup>230</sup> HILL, s. 20.



měla reality TV na proměnu formy, obsahu i statusu televizního dokumentu. Anette Hill tvrdí, že populární faktuaální programy se zasloužily o „zánik“<sup>231</sup> dokumentární televize, zatímco například John Corner nebo Stela Bruzzi je považují za vývojový stupeň dokumentu či jeho subžánr.<sup>232</sup> Faktem zůstává, že dokumentární televizní tvorba prošla v devadesátých letech výraznou transformací, díky které došlo k její renesanci jak u producentů, tak především u publika.

Nové vlivy v oblasti faktuaálních programů pronikly do Velké Británie z USA s přijetím formátů reality magazínů o záchranných službách, které začali prosazovat infotainment do veřejnoprávní BBC. Právě zde se také etabloval žánr, který přinesl druhou vlnu popularity reality TV: tak zvaný **docusoap**.<sup>233</sup> Také BBC byla nucena podvolit se tržním mechanismům konkurenčních stanic podobným způsobem, jaký se osvědčil v Americe, tedy aplikovat rysy populárních fikčních a zábavných žánrů. Pro zachování životnosti televizních dokumentů bylo zapotřebí přijít s typem programu, který by byl schopen vytvořit stálou diváckou základnu, tedy jisté příjemce dokumentárních obsahů, které ve své klasické podobě nebyly schopny konkurovat populární televizi.<sup>234</sup>

Tyto nové dokumenty v sobě spojují metody observačního dokumentu s postupy typickými pro soap operu, a to především seriálovou narací, soustředění se na skupinu hlavních postav a jejich osobní životy. Observační dokument a soap opera mají k sobě překvapivě blíže, než by se na první pohled předpokládalo, neboť první je nerušeným záznamem reality tak, jak plyne, nepředvídatelně a často nepointovaně, což onen druhý fikční žánr napodobuje svým pomalým realistickým plynutím času a neukončenou narací. Docusoap spojuje epizodickou stavbu observačního dokumentu s melodramatickou narativní strukturou soap opery. Důležitým rozdílem mezi klasickým observačním dokumentem a touto televizní modifikací je jeho tematika a ladění, které je znatelně odlehčenější. Britský

---

<sup>231</sup> „In the UK, the rise of reality TV was connected with the success of American tabloid V and the demise of documentary television.“ (HILL, s. 17).

<sup>232</sup> BRUZZI, s. 76.

<sup>233</sup> Toto pojmenování poprvé použil novinář McFadyean roku 1993 v britském *The Guardian*. (viz KILBORN, 2003, S. 93). Další možné názvy uvádí Anette Hill: *soap-doc*, *reality-soap* nebo podle jiného pojmenování pro observační techniku, používaného hlavně ve Velké Británii, *fly-on-the-wall* dokumenty. HILL, s. 27.

<sup>234</sup> KILBORN (2003), s. 90.

docusoap od počátku marginalizuje a záměrně opomíjí socio-politické seriózní problémy ve prospěch pobavení diváka.<sup>235</sup>

Často jsou mezi předchůdce docusoap řazeny pořady ze 70. let *An American Family* a *The Family* (BBC, 1974), které přinášely každodenní život běžné americké, respektive britské rodiny pod dohledem televizních kamer. Peter Mikuláš ve své žánrové analýze docusoap tvrdí, že základním rozdílem odlišující předchozí televizní observační dokumenty a dnešní docusoap je právě intence jejich tvůrců a historický rámec: „Kým intencionalita filmára tvoriaceho observačný dokument spočíva v snahe čo najvernejšieho priblíženia sa ku skutočnosti, tvorcovia docusoapu k tej istej téme pristupujú zo stanoviska zosilňujúceho sa konkurenčného prostredia, v ktorom jedinou intenciou je vyrobiť komerčne úspešný produkt.“<sup>236</sup> Nutno dodat, že v těchto raných seriálech se ještě tolik neprosazuje požadavek zábavy, forma je přísně observační, jak si všimá Jeremy Butler, bez výkladových a participačních postupů voice-overu a interview, které naopak novodobý docusoap používá v kombinaci s observací, aby vyšel více vstříc divákovi.<sup>237</sup> Podobně v českém prostředí můžeme za předchůdce docusoapu považovat časověný dokumentární cyklus Heleny Třešítkové *Manželské etudy* (ČT, 2006), který v šesti dílech zmapoval dvacet let života šesti manželských párů. Od docusoapové formy jej odlišuje především znatelná epizodičnost, tedy pro každý pár je vymezena jedna epizoda, jejich osudy nejsou nijak propojené, zkrátka chybí typický seriálový narativ, který byl pro docusoap aplikován pro vytvoření loajálního publika.

Docusoapy se koncem devadesátých let staly hlavním hnacím motorem televizního vysílání nejen na BBC, ale postupně i na dalších kanálech včetně komerční ITV. V období mezi roky 1995 a 1999 bylo na předních britských televizních stanicích vysíláno šedesát pět docusoapů, a to většinou v hlavních vysílacích časech, kde jejich sledovanost šplhala k dvanácti milionům diváků,<sup>238</sup> což je téměř padesát procent všech lidí sledujících v ten okamžik televizi a o celé dva miliony více lidí než dosáhla největší sledovanost reality game show *Big*

---

<sup>235</sup> BRUZZI, s. 78.

<sup>236</sup> MIKULÁŠ (2011), s. 85.

<sup>237</sup> BUTLER, s. 108.

<sup>238</sup> HILL, s. 27

*Brother* ve Velké Británii v roce 2002.<sup>239</sup> Mezi producenty, kteří stáli u zrodu docusoap, bývají řazeni Jeremy Mills a Chris Terrill. Vysokou popularitu si získal Terrillův docusoap *The Cruise* (BBC, 1998), který zaznamenával každodenní rutinu skupiny zaměstnanců na luxusní výletní lodi, a který sledovalo v průměru asi jedenáct milionů lidí. Na podobném principu staví seriál, na kterém se podílel Mills, *Airport* (BBC1, 1996), který sleduje každodennosti vybraných zaměstnanců letiště v Heathrow, nebo dlouhodobě běžící *Vets School* (BBC, 1996) a *Vets in Practice* (BBC, 1997 – 2002) zaměřující se na osobní životy a pracovní záležitosti nejprve studentů zvěrolékařství a poté i praktikujících veterinářů. Sledovanosti téměř dvanácti a půl milionu diváků dosáhl oblíbený docusoap *Driving School* (BBC1, 1997), ve kterém se jeho účastníci absolvují hodiny autoškoly.

Docusoap je žánr ukotvený v realitě a právě z reality pocházejí jeho hrdinové, které většinou spojuje společné prostředí, ve kterém se běžně vyskytují. Konkrétní lokace docusoap by měla vytvářet familiární rámec, kterým jsou jednotlivé epizody propojeny. Často se jedná o nějakou zajímavou instituci, ve které se sociální aktéři potkávají v pracovních i osobních situacích jako kolegové, zákazníci, přátelé či rodinní příslušníci. Kromě letiště či ordinace zvěrolékaře se docusoapy odehrávají také v nemocnici (*Children's Hospital*, BBC, 1996), v zoologické zahradě (*The Zoo Keepers*, BBC, 1998 – 2000) či dokonce v ženské věznici (*Jailbirds*, BBC, 1999).

Tyto pořady by se daly zařadit do linie profesních docusoapů, které jsou více spojené s britským prostředím, zatímco na americkém trhu se prosadil formát sledující soukromý život slavných osobností, tzv. „celebreality“<sup>240</sup>, jako například *The Osbournes* nebo *Keeping Up with the Kardashians* (E!, 2007 - ), na Slovensku do tohoto proudu spadá série *Nora a Braňo*. Vzhledem k tomu, že *The Osbournes* přebírá strukturu rodinného sitcomu, bývají podobné pořady označovány také jako **reality sitcom**.<sup>241</sup> Žánr docusoap je v současnosti velice populární na amerických televizních stanicích, o čemž svědčí produkce stále nových a nových variací osvědčeného formátu, jako například *Real Housewives* (Bravo, 2005 - ). Ten se

---

<sup>239</sup> Nutno podotknout, že docusoap *Driving School*, jejíž největší sledovanost byla přes dvanáct milionů diváků, běžela na stanici BBC, zatímco *Big Brother* byl uveden na obecně méně sledovaném kanálu Channel 4. Tamtéž, s 32.

<sup>240</sup> MIKULÁŠ (2013), s. 54.

<sup>241</sup> KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 2*. Studijní text pro kombinované studium. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 57. ISBN 978-80-244-3611-1.

přímo inspiroval tematikou amerických denních soap oper, tedy každodenním životem bohatých žen v domácnosti, a velice přesně kopíruje jeho strukturu, estetiku i narativ, s důrazem především na drama, krize a performanci sociálních akterek často excentrických povah.

Docusoapy sledují žitou realitu svých účastníků tak, jak by přirozeně běžela bez zásahů tvůrců a producentů. Tím se liší od reality programů, které se také odehrávají v přirozeném prostředí sociálních aktérů, ale jejichž realita je nějakým způsobem pozměněna, často v zájmu sociálního experimentu. Jedním z prvních takových programů byl americký pořad *The Real World* (MTV, 1992 - ), který sestěhuje skupinu neznámých mladých lidí do jednoho domu (v každé sérii v jiném městě) a sleduje jejich soužití a vztahy, které se mezi nimi vyvíjejí (se soap-operovým důrazem na milostné peripetie). Takové pořady, jako je například i *Výměna manželek* nebo *Zlatá mládež*, tedy sociální experimenty zakotvené v žité realitě zapojených sociálních aktérů - můžeme je nazývat **docu-reality**<sup>242</sup> - mají již velice blízko k formátům, které přinesla třetí vlna žánru reality TV, tedy k reality game show.

#### 4.2.4.4 Třetí vlna reality TV: gameshow

Třetí vlna představuje vrchol vlády reality programů světovým televizím. Zatímco ve Velké Británii pomalu došlo k přesycení docusoapem, což logicky vedlo k úpadku jeho popularity,<sup>243</sup> v Evropě (konkrétně ve Švédsku a v Nizozemí) začaly získávat oblibu nové reality formáty, které se inspirovaly tradicí populárních zábavních pořadů, konkrétně televizními quiz show, talkshow a sportovními a volnočasovými programy. Televizní soutěže a kvízy byly populární v amerických televizích již od padesátých let, stejně tak talkshow tvořily stálici večerního programu.<sup>244</sup> Vliv reality TV přinesl demokratizační prvek do elitářské talkshow, která byla dosud vyhrazena pouze celebritám, a učinila tak celebrity z obyčejných lidí v tak zvaných **confession talkshow**<sup>245</sup>, jako je v Americe *The Oprah Winfrey*

---

<sup>242</sup> Viz poznámka č. 194.

<sup>243</sup> KILBORN in IZOD, s. 118.

<sup>244</sup> Od roku 1954 dosud běží talkshow americké stanice NBC *The Tonight Show*, v letech 1956 – 1958 byla populární kvízová soutěž *Twenty one* (NBC), která nechvalně proslula, když se odhalilo, že několika soutěžícím se předem dostalo správných odpovědí (viz MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, London: Routledge, 2004. s. 32).

<sup>245</sup> HILL, s. 21.

*Show* (NBC, 1984 - ) a u nás například pořady *Áčko* (Nova, 1997 – 2002) či novější *Pošta pro tebe* (ČT, 2005 - ).

Na tradici kvízových pořadů navazují v první řadě **quiz show** nového typu jako je *Chcete být milionářem?* (*Who Wants to be a Millionaire?*, ITV, 1999 - ), který přidal opět prvky typické pro dramatickou tvorbu, jako je odpovídající hudba a atmosférické osvětlení, aby doprovázely dramatický potenciál narativu obyčejného člověka čelícího životním rozhodnutím v cestě za snem v podobě milionové výhry.<sup>246</sup> Tato transformace známého žánru televizního kvízu se ukázala být velice účinnou, o čemž svědčí celosvětová popularita tohoto formátu a jeho nasazování v hlavním vysílacím čase i u nás (Nova, 2000- 2005, obnoveno 2016). Soutěžní prvek je klíčový také pro **reality game show**, jejichž premisa vychází z interakce televizního světa se žitým světem v podobě laboratorního sociálního experimentu.

Nejslavnějším zástupcem je bezpochyby *Big Brother*, který vymyslela nizozemská produkční společnost Endemol a po masivním úspěchu prodala do zemí celého světa, včetně České republiky, kde jej uvedla stanice Nova roku 2005. V témže roce běžel na TV Prima konkurenční formát *Vyvolení* (2005 – 2007), který získal většinu sledovanosti a stal se u nás oblíbenějším reality programem tohoto typu než celosvětový fenomén *Big Brother*. Popularita právě této vlny pořadů u nás byla velmi silná a poprvé také synchronizovaná se zbytkem světa, neboť kvůli zpoždění zavedení tržních mechanismů do televizního průmyslu po roce 1989 české televize nezaznamenaly první dvě vlny reality TV ve své době. Jsou to právě tyto typy programů, které představily českému publiku na Západě již deset let se vyvíjející televizní žánr reality TV, proto se v českém mediálním prostředí vžilo nerozlišovat mezi ostatními lišícími se subžánry a synekdochicky označovat celou skupinu těchto pořadů jako **reality show**.

V reality game show *Big Brother* se se žitá a televizní realita setkávají na půdě toho druhého, tedy v televizním studiu, respektive domě, ve kterém jsou vybraní sociální aktéři sledování observační metodou, dvacet čtyři hodin denně. Zde se opět uplatňuje technologický pokrok natáčecích zařízení, neboť se jedná o obdobu průmyslových kamer umístěných na různých místech domu, kterými neoperuje žádný kameraman. Mohlo by se tedy zdát, že zde máme co dočinění s čistou

---

<sup>246</sup> Tamtéž, s. 22.

observací přirozeného lidského chování, neovlivněného očividnou přítomností televizního štábu. Postupy reality žánru však manipulují realitou za účelem dodat publiku co nejzábavnější obsah, a to dvojitým způsobem: buď pozměňují přímo realitu samotnou, aby byla dostatečně zajímavá pro televizní kamery (v tomto případě umisťují účastníky do umělého prostředí pod neustálý dohled s lidmi často konfliktního ražení), nebo ji ozvlášťují pomocí postprodukčních zásahů v podobě střihu zdůrazňujícího narativ a konflikt, atmosférické hudby podporující emoce a grafických efektů. Formáty jako *Big Brother* využívají obou postupů.

Úkolem tohoto programu je tedy dramatizovat běžné každodennosti a zdůrazňovat emocionální stavy soutěžících a mezilidské vztahy mezi nimi, což opět připomíná postupy soap opery. Televizní producenti často podporují konfliktní atmosféru v uzavřeném prostředí, aby vytvořili dramatickou náplň každé epizody, která je sestřihem natočeného materiálu za celý týden. Zatímco *Big Brother* zveličuje každodenní aktivity v běžném prostředí, jiný typ soutěžního reality pořadu, *Survivor*<sup>247</sup> umisťuje soutěžící do exotických lokalit tropického ostrova, kde kromě spolužití s ostatními musí překonávat různé nástrahy jak neobvyklých životních podmínek, tak speciálních úkolů ze strany producentů. U obou jsou důležité schopnosti performance zúčastněných, neboť právě oni jsou hvězdami show, jejich projev musí vzbuzovat emoce, ať již negativní nebo pozitivní, neboť emocionální identifikace je důležitá ve vztahu k publiku. Další podobností se soap operou je opět seriálová struktura, která, podobně jako u docusoap, vychází z přirozeného plynutí času, ale její dramatické vrcholy jsou vytvářeny střihem a postprodukcí. Tyto také pořady vykazují podobnosti se sportovními pořady, konkrétně medailonky představující soutěžícího, rozhovory s účastníky, kteří komentují vlastní „výkony“, to vše se vyskytuje ve sportovní žurnalistice.<sup>248</sup>

Důležitým postupem, který tyto programy aplikují a který bývá přidáván k dalším charakteristickým rysům reality TV, je interaktivita televizních diváků, kteří svým zapojením ovlivňují dění v programu. O vítězi reality game show rozhodují diváci svým hlasováním, což je aspekt, díky kterému tyto formáty

---

<sup>247</sup> *Survivor* vymyslel britský producent Charlie Parsons v roce 1994 pro produkční společnost Planet 24, ale do televize se dostala až její švédská verze s názvem *Expedition Robinson* roku 1997 (viz HILL, s. 31). Americká verze již pod názvem *Survivor* se vysílá od roku 2000 dosud na stanici CBS. U nás je pořad reprizován jako *Kdo přežije* na televizi Prima Cool.

<sup>248</sup> HILL, s. 22.

dosáhly nejen vysoké sledovanosti, ale rozšířily působení záběru reality televize i na ostatní mediální reality a oblasti veřejné sféry. Ib Bondebjerg v této souvislosti považuje reality TV za symptom vývojových tendencí komercializované a globalizované mediální kultury. Reality TV je „indikátorem nové propojené společnosti s proměňujícími se vztahy mezi publikem, realitou, odlišnými médii a mediálními žánry, mezi diskursy každodenního života a institucionalizovanými diskursy a mezi populárními diskursy a elitními diskursy.“<sup>249</sup> Diváci se stali spoluvůrci televizního obsahu, což jen navazuje na esenci reality programů zapojovat skutečné lidi do tvorby televizních programů (tentokrát z druhé strany).<sup>250</sup> Účastníci svým jednáním soutěží přízeň publika (proto se často uchylují k přehrávání a zveličování, vše za účelem pobavit publikum) a jejich motivací je finanční odměna za vítězství. Peněžní výhra je také důležitým prvkem v narativu pořadu, neboť také přidává počínání účastníku dramatickosti a osudovosti.

Obdobně fungují také **talentové show**, ve kterých tentokrát sociální aktéři soutěží o výhru pomocí svého talentu, většinou zpěvu. Tyto formáty v sobě spojují soutěžní prvek s písničkovou estrádou či varietní revue, která měla své místo také v českém vysílání, například pořady *Televarieté* (1971 – 1997) nebo *Jsou hvězdy, které nehasnou* (ČT, 2001 – 2005). Přidávají však již zmíněný element interaktivního zapojení diváka a typické postupy reality TV, tedy důraz na osobní příběhy účastníků, vyhocené emoce a dramatické okamžiky, které doprovázejí narativ cesty obyčejného člověka za slávou. První takové pěvecké formáty vznikly na Novém Zélandu, výrazněji však na světovém trhu zabodoval britský *Pop Idol* (ITV, 2002 - ), který byl v Americe adaptován jako *American Idol* (Fox, 2002-) a u nás jako *Česko hledá Superstar* (Nova, 2004 – 2006). Podobně jako po úspěchu *Big Brothera*, spustila se vlna obdobných formátů, které variovaly a obměňovaly podmínky pro soutěžící, aby udržely atraktivitu pořadu pro diváka. Většina z nich byla uváděna také u nás, například *X-Faktor* (Nova, 2008) nebo *Česko Slovensko má talent* (Prima, Joj, 2010 – 2016). Díky těmto a jiným mezinárodně úspěšným formátům dochází k stále většímu propojování televizního trhu, který je stále více

---

<sup>249</sup> „I tis an indicator of a new network society with changing relations between audience, reality, defferent media and media genres, between everyday life discourses and institutionalized discourses, and between popular discourses and elite discourses.“ BONDEBJERG (2002), s. 160.

<sup>250</sup> Předchůdcem interaktivní televize u nás byl fikční seriál *Rozpaky kuchaře Svatopluka* (ČST, 1985), ve kterém diváci ve studiu i v domácnostech rozhodovali o dalším dění v seriálu.

globalizován národními obdobami jinak totožných pořadů. Nutno říci, že podobně jako docusoap ve Velké Británii, také tyto formáty se televizním divákům omrzely, již neohromují efektem novosti a originality, a v současné době jsou nahrazovány spíše soutěžními *celebreality* pořady jako *StarDance ... Když hvězdy tančí* (ČT, 2006 - ), který je adaptací britského formátu *Strictly Come Dancing* (BBC, 2004 - ), nebo *Tvoje tvář má známý hlas* (Nova, 2016) pocházející ze španělského originálu *Tu cara me suena* (Endemol, 2011), kde soutěží celebrity místo běžných lidí. Televize se tak vrací k varietním revue obohacená o zkušenosti z reality TV, čímž vytváří další hybridní variaci starého, ale zároveň nového postupu.

Mezi další typy pořadů inspirovanými populárně-zábavnými televizními programy patří **lifestylové proměny**, neboli *makeover*. Tyto formáty vycházejí z hobby magazínů, které většinou okupují odpolední programové sloty a které jsou cíleny na ženy v domácnosti. Reality TV opět přidává prvek dramatu a dojemného narativu transformace na úkor instruktáže zájmové činnosti.<sup>251</sup> V programech typu *Jak se staví sen* (Prima, 2010 - ) hraje důležitou roli emocionální reakce na proměnu, kterou sociální aktéři, respektive jejich bydlení, prochází. Hobby tematiky využívají také populární **gastronomické reality gameshow**, jako například série *Prostřeno* (Prima, 2010 - ),<sup>252</sup> ve které pět účastníků mezi sebou soutěží o post nejlepšího hostitele, nebo *MasterChef* (Nova, 2012, 2015),<sup>253</sup> velkolepá game show o titul nejlepšího amatérského kuchaře z pohledu odborné poroty. Zatímco pro *Prostřeno* je vymezen čas každý den v podvečer jako pro denní soap operu, *MasterChef* je koncipován pro hlavní vysílací čas jako prime-timový seriál s viditelně velkolepějšími kulisami a rozpočtem. Více sociálně zakořeněný docu-reality pořad je *Ano, šéfe!* (2009 - ), ve kterém gastronomický odborník – u nás Zdeněk Pohlreich, v originální verzi *Ramsay's kitchen nightmares* (Channel 4, 2004 -2009) je to Gordon Ramsey – pomáhá restauračním zařízením vylepšit své podniky, s důrazem na interakce mezi zaměstnanci i rodinné vztahy podobně, jako to činí docusoap.

Soap-operou je silně inspirovaný také další subžánr spojující denní volnočasovou televizi a soutěžní element – reality programy zabývající se

---

<sup>251</sup> HILL, s. 22.

<sup>252</sup> Originální formát: *Come Dine with Me* (ITV Studios, 2005 - ).

<sup>253</sup> Originální formát: *Masterchef* (BBC, 1990 – 2001, obnoveno 2005 - ).



**hledáním partnera.** V této oblasti existují různé formáty, jako například *The Bachelor* (ABC, 2002 - ), americká seznamovací reality game show, ve které skupina dívek soupeří o přízeň jednoho muže. V české televizi se tento typ programu objevil již na Nově v roce 1997 v podobě „televizní seznamky“ *Rande*. Společně s *Áčkem* tvořilo *Rande* první exempláře reality programů u nás, příznačně v rámci komerční televize Nova. Celosvětovým fenoménem se však stala až díky zavedení praxe trhu s televizními formáty, jejichž nápad je obchodní značkou a které jsou jednoduše adaptovatelné v konkrétním národním prostředí. Proto je v oblasti reality TV mnohdy obtížné odlišit mezi žánrovými znaky a charakteristikami formátu. Například pořad *Dragon's Den* (BBC, 2005 - ), u nás uváděný pod názvem *Den D* (ČT, 2009 – 2011), jehož originální koncept soutěžení aspirujících podnikatelů o finanční investici nezapadá do žádné existující podkategorie, než základní charakteristika reality programů, která zůstává: zapojení skutečných elementů, ať již lidí, událostí nebo prostředí, do rámce televizní zábavy.

Na příkladu reality TV lze vidět, jak jsou žánrové kategorie vytvářeny v souladu s institucionálním a produkčním zázemím a odbornou i laickou veřejností, a jak se vyvíjejí v závislosti na proměny probíhající v těchto diskurzech. Konkrétní vlny reality TV, které jsme si popsali, jsou důkazem prostupnosti žánrových kategorií, ale také jejich nestálosti v rámci televizního média, spoléhající na rozpoznání od producentů i diváků.

#### 4.2.5 Žánrové znaky docusoap

V předchozí kapitole jsme si na příkladech tří zásadních forem popsali genezi reality TV. Námi zkoumaný žánr docusoap jsme zasadili do druhé vlny reality TV pro zachování chronologie historického vývoje, jeho žánrové znaky jsme však definovali pouze stručně. V následující kapitole se podíváme na žánrové vlastnosti docusoap tak, jak je definuje především britský teoretik Richard Kilborn, který v knize *Staging the Real* sestavil komplexní portrét britského dokumentu jako žánru s ohledem na produkční podmínky a z nich se odvíjející textové charakteristiky. Díky této definici si můžeme představit docusoap ve vztahu k produkčnímu zázemí, jehož představitele Kilborn cituje, a také ve vztahu k inspiračním žánrům soap opery a observačního dokumentu. Tyto poznatky později vztáhneme na české prostředí a naši žánrovou definici českého docusoapu *Čtyři v tom*.

Vznik docusoapu je úzce spjatý s veřejnoprávní stanicí BBC a její bohatou dokumentární tradicí. Proto je britský docusoap více vztahován k tradicím observačního dokumentu, i přes mnohé kritiky, jež jej obviňují z marginalizace a degradace klasických sociálně angažovaných dokumentů zaměřujících se na společenské či politické problémy.<sup>254</sup> Proměna televizního trhu, jehož konkurenční prostředí vyžaduje co nejvyšší sledovanost při co nejnižších nákladech, však přinesla hybridizaci faktuálních programů. V případě docusoapu je to využití klasické metody observačního dokumentu, která je však zpracována postupy typickými spíše seriálovou dramatickou fikci.

Docusoap byl ve Velké Británii extrémně populární v druhé polovině devadesátých let, stal se dokonce prvním faktuálním pořadem vysílaným v hlavním vysílacím čase.<sup>255</sup> Po roce 2000 se televizní trh podobně jako u třetí vlny reality TV přesytil docusoapy, divákům se okoukala zavedená formule a imitace již viděného.<sup>256</sup> Žánr ve Velké Británii ztratil punc novosti, současné době je však znovuobjevován především americkými stanicemi specializujícími se na reality programy, jako je Bravo nebo E!. Jejich verze tohoto žánru se liší s ohledem právě na komerční prostředí amerických televizních stanic, jeho žánrové základy však zůstávají stejné. Rozdíly mezi oběma národními variantami můžeme odvodit také od různých tradic americké a britské soap opery. Zatímco americká dynastická soap opera typu *Dallas* je tradičně zasazena do fantazijního luxusního prostředí vyšších vrstev, britské mýdlové opery komunitního typu jsou více sociálně ukotvené a snaží se realisticky zobrazit každodennost středních a nižších vrstev.<sup>257</sup>

Docusoap zaznamenává běžné každodenní události zúčastněných tak, jak by se teoreticky staly i bez přítomnosti kamer, což je základní princip observačního dokumentu. Vliv tohoto typu dokumentární tvorby na obsah a formální stránku docusoap se projevuje v jeho **epizodické struktuře**, která nevytváří jen jedinou narativní linii, ale spíše mozaiku paralelních autonomních linií, jejichž náhlý vznik i zánik je odvislý od nepředvídatelnosti reálných událostí.<sup>258</sup> Soudržnost

---

<sup>254</sup> IZOD, s. 116.

<sup>255</sup> CREEBER, s. 138.

<sup>256</sup> KILBORN, s. 99.

<sup>257</sup> Jelikož rozdíly mezi americkou a britskou docusoapovou tvorbou nejsou cílem této práce, nebudeme se jimi konkrétněji zabývat.

<sup>258</sup> MIKULÁŠ, (2013), s. 49 - 57.

neočekávaným dějovým vývojem dodává společné prostředí, téma, podobná životní situace, ve které se sociální aktéři nachází. Takovou koncepci nalezneme i v klasických filmových observačních dokumentech jako například *Obchodní cestující* (*Salesman*, 1968) bratří Mayslesových, který sleduje skupinu čtyři podomních prodavačů biblí. Jejich zaměstnání je pojátkem mezi nimi a dohromady tvoří mozaikovitý obraz dané komunity.

**Mnohost narativních linií** a jejich více či méně pravidelné střídání je také žánrovým znakem soap opery. Jelikož soap opera sama o sobě napodobuje reálné plynutí času, je jen přirozené, že mnoho-narativní struktura bude aplikována také v docusoapu. Protože kamera sleduje každodenní dění bez jakýchkoli zásahů, děj je spíše řidší než bohatý na události. Pro vytvoření dramatické struktury je proto důležitá postprodukce a střih, který má často rychlé tempo, jež supluje pomalejší děj. Narativní struktura docusoapu je krizovou strukturou zdůrazňující konflikty, pomocí prostřihů mezi více krizovými liniemi vytváří dramatický děj. Střih posouvá narativ, vytváří konflikt či argument, ale také slouží jako humorný, ironický, absurdní či dojemný komentář, který vzbuzuje odpovídající emocionální odezvy.<sup>259</sup> Více rozdílných dějových linií také umožňuje oslovit širší spektrum diváků, což je původním záměrem docusoapu – vytvořit zábavný program pro celou rodinu.<sup>260</sup> Četnost postav a jejich příběhů vytváří dojem různorodé, živoucí komunity v rámci zobrazeného místa. Prostřihávání na různé linie zjednodušuje změnu místní perspektivy v rámci prostředí, variuje tempo narace a vytváří rozdílné perspektivy.<sup>261</sup> Více proplétajících se narativních linií také naplňuje požadavky otevřené seriálové narace. Příběhy se můžou vyvíjet paralelně, ale také k jejich vyvrcholení dochází postupně, aby byl divák v rámci dílu uspokojen vyřešením jednoho narativního problému, ale zároveň natěšen na další část nastolením nového.

S tím souvisí další žánrový znak převzatý od fikčních seriálových dramát – seriálová strukturace. **Serialita** je klíčový znakem docusoap, pramení opět z televizních praktik a produkčních záměrů generovat širokou základnu věrných diváků, kteří se budou vracet k ději rozkročenému přes více dílů. Jelikož obsah pořadu čerpá z událostí, které se dějí bez ohledu na jejich zaznamenávání

---

<sup>259</sup> BRUZZI, s. 86.

<sup>260</sup> KILBORN, s. 116.

<sup>261</sup> Tamtéž, s. 116.

televizním štábem, tato narace je organicky neukončená. Docusoap také přebírá segmenty typické pro fikční tvorbu, jako například **úvodní titulkovou sekvenci**, kterou často doprovází charakteristická hudební znělka, někdy také představení účastníku zcela ve stylu postav fikčního seriálu. Kilborn upozorňuje na intertextové vztahy se soap operou, které jsou právě v úvodní znělce pro diváka asi nejvíce patrné: „Některé z těchto úvodních titulkových sekvencí jsou prezentovány vysoce stylizovaně, až se zdá, že jsou spíše ironickým či parodickým odkazem na velkolepé titulkové sekvence, které stanovují tón velkým soap-operovým příběhům jako *Dallas* nebo *Dynastie*. Právě těmito prostředky mohou být diváci docusoapových textů při jejich čtení povzbuzováni k odkazování se na soap-operové rámce.“<sup>262</sup> Úvodní sekvence divákům napovídá, že po ní bude následovat obsah zdůrazňující drama či naopak humor a zábavu, neboť úvodní znělka je prvním signalizátorem žánrového zařazení.

Stálým strukturním prvkem docusoap jsou také sekvence rekapitulující minulý díl a upoutávka na díl následující. Tvůrci také využívají dějových cliffhangerů na konci epizod, které nechávají některé narativní hádanky nerozřešené. Na její vyřešení pak navnadí sekvence sestávající ze záběrů z dalšího dílu, někdy s komentářem formulujícím otázky dalšího dějového vývoje, které následující část slibuje zodpovědět. Tyto formální postupy jsou patrně nejzřetelnějšími prvky, které docusoap přebírá z konvencí fikčních žánrů.

Docusoapy jsou většinou soustředěné kolem stálého **místa**, které spojuje postavy dohromady. Taková koncepce není nepodobná některým premisám fikčních seriálů, jako například nemocniční, soudní nebo policejní drama.<sup>263</sup> Docusoap je reality verze oblíbených fikčních formátů, jejich ukotvenost ve skutečnosti jim přidává nový element autenticity a uspokojení voyeuristické zvědavosti publika, které je ve fikčních soap operách pouze suplováno prostřednictvím profesionálních herců. Prostředí a sociální aktéři docusoapu mají stejnou funkci jako postavy a kulisy fikčního děje. Díky dlouhodobé seriálové strukturaci se stálé místo stane pro diváka dobře známým a familiárním prostředím,

---

<sup>262</sup> „Some of these credit sequences are presented in a highly mannered way and seem to be making rather ironic or parodic reference to those hustling credits sequences which set the tone for super-soaps such as *Dallas* and *Dynasty*. It is by such means that viewers of docu-soaps might well be encouraged to apply soap opera frames of reference when reading these texts.“ Tamtéž, s. 115.

<sup>263</sup> viz CREEBER, s. 29 – 36.

z jehož opětovné návštěvy čerpá uspokojení.<sup>264</sup> Stejně tak postavy jsou prezentovány takovým způsobem, aby se s nimi publikum mohlo buď identifikovat, nebo se vůči nim ohradit a rozhořčovat se nad jejich počináním, jako se to děje u oblíbených záporných postav v soap operách.

Docusoap se podobně jako observační dokumenty soustředí především na své **centrální postavy**, respektive sociální aktéry, jejichž osobnost pomáhá tyto televizní charaktery vytvářet. Zde, stejně jako v jiných reality formátech, je proto nadmíru důležitý výběr vhodných účastníků, kteří budou schopni publikum zaujmout, pobavit nebo jakkoli jinak generovat diváckou emotivní odezvu. Jedním z důvodů popularity britského docusoapu *Driving School* byly humorné situace, které vyvolávala extrémně špatná, ale sympatická řidička Maureen Rees. Stejně tak si diváci oblíbili přemrštěné vystupování letištního zaměstnance Jeremyho Spakea v seriálu *Airport*. Producent obou pořadů Jeremy Mills popisuje, jakou funkci mají postavy v *Driving School*: „Tato série je vystavěna okolo postav, které nevyprávějí velké příběhy, ale spíše okolo velkých osobností s malými příběhy...Dříve jsme si mysleli, že k udržení pozornosti publika potřebujete opravdu velký příběh, ale nyní jsme si uvědomili, že i docela nepatrné individuální příběhy mohou být zpracovány v zábavný narativní mix.“<sup>265</sup>

Producenti hledají v každodenní činnosti zábavné a překvapující momenty, které většinou přinášejí zajímavé povahové vlastnosti a performanční schopnosti sociálních aktérů. Kilborn dokonce považuje **schopnost performance** zúčastněných za klíčovou složku docusoapu.<sup>266</sup> Jeremy Mills poodhaluje, jak jsou zúčastnění podporováni k takové odezvě, která je producenty požadována: „Není to observační v tradičním slova smyslu...je tam více vměšování se a předvídání...musíte být schopni předpovědět, jak budou postavy v konkrétní situaci reagovat a musíte vymyslet vhodné spouštěcí otázky – otázky, které budete muset položit, aby se vám dostalo oněch úžasných hlášek, které jsou vtipné nebo pomáhají vysvětlit

---

<sup>264</sup> Tamtéž, s. 101.

<sup>265</sup> „The series was structures round characters who didn't have big stories to tell, but rather round big characters with small stories to tell...In the past we'd thought you really had to have a really big story to hold the attention of an audience, but now we realized quite slight individual stories could be worked into an entertaining narrative mix.“ KILBORN (2003), s. 96 – 97.

<sup>266</sup> Tamtéž, s. 106.

narativ.“<sup>267</sup> Pro producenty je důležité vyvolat zábavné momenty, ale činí tak pouze pomocí přirozených dispozic sociálních aktérů, nikoli pozměněním přirozené reality nebo uvrhnutím účastníků do pro ně nezvyklých situací. Podle Kilborna se v průběhu natáčení vytvoří zvláštní vztah mezi televizní filmovým štábem a subjekty jejich natáčení. Blízkost tvůrců a účastníků může mít narativní význam (když se jejich střet ocitne v centru děje), ale také pomáhá při zachycení co nejintimnějších okamžiků, se kterými se sociální aktéři nejčastěji svěřují právě díky blízkému vztahu s filmaři. Kilborn uvádí jako příklad individuální přístup Chrise Terrilla, který často je „mouchou na zdi“ ale zároveň aktivizuje zúčastněné a vede s nimi rozhovor.<sup>268</sup>

Čistý observační přístup bývá v docusoapu porušován častěji, zejména zapojením komentáře mimo obraz, vševědoucího **voice-overu**. Jeho funkcí je především informovat o posunu děje či místa, představit postavy, někdy též i jejich vnitřní myšlenkové postupy, a zřídka také humorně glosovat jejich počínání. Přestože vypravěči nejsou téměř nikdy viděni v televizním obraze, jejich hlas je úzce spojený s pořadem a postupně se stává jeho identifikátorem podobně jako úvodní znělka.<sup>269</sup>

Podle Kilborna docusoap klade v první řadě důraz na **zábavné ladění** pořadu. Primárním cílem je pobavit, zaujmout a šokovat, docusoap tedy často inklinuje k upřednostňování dramatu, krizových situací, senzací či rozepří mezi účastníky, které vzbuzují diváckou atraktivitu. Televizní producent Andrew Bethell (*The House*, BBC, 1995) mluví o své zkušenosti s výrobou docusoap takto: „Zaměřte se na jednu nebo dvě postavy, které se stanou vašimi ‚hvězdami‘ ... Není to nevyhnutelné, ale v několika prvních epizodách budete potřebovat přinejmenším jednu ostrou slovní přestřelku a její komentář ... To je asi tak všechno.“<sup>270</sup> Ve Velké Británii se někteří oblíbení účastníci docusoapu stali opravdovými celebritami, například veterinářka Trude Mostue, která se objevila ve více než

---

<sup>267</sup> „It’s not observational in the traditional sense...it’s more interfering and anticipatory...you have to be able to predict the sort of response characters will have to a particular situation and you have to come up with appropriate trigger questions,-questions you will have to ask to get those wonderful one-liners that make it funny or explain the narrative.“ Tamtéž, s. 97.

<sup>268</sup> Tamtéž, s. 109.

<sup>269</sup> Tamtéž, s. 118.

<sup>270</sup> „Keep an eye out for the one or two characters who will become your ‚stars‘ ... It’s not essential, but in the first few episodes you will need at least one shouting match and the commentary, unfortunately all did not go well for Tracey...‘ That’s about it.“ KILBORN (2003), s. 100.

šedesáti dílech seriálu *Vets in Practice* a jako pravá celebrita byla pozvána i do talkshow *So Graham Norton* (Channel 4, 1998 - 2002). Přestože zábavní imperativ je častou charakteristikou uváděnou v souvislosti s docusoapy, Kilborn uvádí výjimky, které se snaží touto formou zpracovávat vážnější témata. Jako příklad zmiňuje především tvorbu dokumentaristy Chrise Terilla a jeho docusoap *Jailbirds* zaměřující se na každodenní život obyvatelk ženské věznice, ve kterém prostřednictvím docusoapových narativních postupů nabízí náhled na život za mřížemi.<sup>271</sup>

Primárním cílem pořadů tohoto žánru je tedy pobavit a zaujmout, až sekundárním zpravidla bývá informovat o nějaké společenské problematice. Docusoap díky přímé spojitosti s realitou a reálným prostředím často pomáhá zlepšovat společenské povědomí o daném tématu a jeho lepší porozumění, zároveň může upevňovat některé společenské stereotypy a konvence, které jsou zosobněny ve zvolených sociálních aktérech (které zde zastupují jednotvárné postavy v soap operách). Observační metoda je vhodná pro populární faktuelní tvorbu i proto, že z principu klade důraz na příběh a na postavy, tématem jí spíše je lidské konání, než historická a politická problematika. Ladění klasických observačních dokumentů je přesto jiné, většinou jeho cílem je vykreslit širší obraz společnosti nebo nepřímo přiblížit problém, zatímco klasický dokumentu upřednostňuje zábavu, emoce, konflikt a drama.<sup>272</sup>

## 5 Český docusoap Čtyři v tom

V této části práce se zaměříme na konkrétního představitele žánru českého docusoapu, dokumentární seriál *Čtyři v tom*. Podíváme se, co vše se podílí na žánrové identifikaci tohoto pořadu. Začneme produkčním a institucionálním ukotvením v rámci České televize, následovat bude žánrová textová analýza podle konvencí a charakteristik stanovených v teoretickém diskursu. Diskusní klastr doplní náhled na výsek divácké reakce na analyzovaný text. Vznikne tak případová žánrová studie, která naznačí, kterým směrem se česká verze orientuje a jaké má postavení v analyzovaných diskurzech.

---

<sup>271</sup> KILBORN, s. 103.

<sup>272</sup> BRUZZI, s. 78.

Tento postup vychází z Mittellovoy metodologie žánru jako kulturní kategorie, podobně nastiňuje proces definování dokumentárního žánru Bill Nichols, když popisuje čtyři diskursivní roviny, na kterých probíhá jeho definování. Než se pustíme do konkrétních analýz, shrneme si stručně, jak tyto roviny určují žánrovou příslušnost docusoapu *Čtyři v tom*.

### 5.1.1. Rovina institucionálního rámce.

Žánrová definice textu se utváří v kontextu instituce, ve které vznikl, a způsobem, jakým je distribuován. Seriál *Čtyři v tom* produkovala Česká televize, což je médium veřejné služby,<sup>273</sup> které podle zákona ČNR č. 483/1991 Sb., o České televizi, „poskytuje službu veřejnosti tvorbou a šířením televizních programů, popřípadě dalšího multimedialního obsahu a doplňkových služeb na celém území České republiky za účelem naplňování demokratických, sociálních a kulturních potřeb společnosti a potřeby zachovat mediální pluralitu.“<sup>274</sup> Hlavním finančním zdrojem jsou televizní poplatky a doplňkovým zdrojem pak zákonem vymezená podnikatelská činnost, tedy poskytování reklamního a sponzorského prostoru.<sup>275</sup> Česká televize zatím (2016) vysílá na šesti televizních programech, plnoformátových ČT1 a ČT2, zpravodajském ČT24, sportovním ČT4, dětském ČT :D a kulturním ČT art.<sup>276</sup>

První dvě řady *Čtyři v tom* se v letech 2013 a 2014 vysílaly v osm hodin večer na programu ČT2, který společně s ČT1 funguje od doby vzniku České televize, tedy od 1. ledna 1992.<sup>277</sup> Zatímco úkolem ČT1 je poskytnout televizní obsah pro co nejširší diváckou základnu, tedy oslovovat co nejvíce demografických skupin, kanál ČT2 slouží jako doplňující platforma pořadů pro užší publikum a experimentálnější

---

<sup>273</sup> Legislativa upřednostňuje spojení médium veřejné služby (z anglického *Public Service Broadcasting*) před termínem veřejnoprávní médium, které bývá s ČT často spojováno.

<sup>274</sup> *Česká televize: Zákon* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/zakony/>

<sup>275</sup> *Česká televize: Základní informace o ČT* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/zakladni-informace-o-ct/>

<sup>276</sup> Tamtéž.

<sup>277</sup> Roku 2005 bylo zahájeno vysílání zpravodajské ČT24, o rok později odstartovala ČT4 SPORT a v roce 2013 byl spuštěn dětský kanál ČT :D, který od dvaceti hodin přechází v kulturní ČT art.



tvorbu.<sup>278</sup> Třetí řada *Čtyři v tom*, která se vysílala v období od 2. září do 7. října 2015, byla díky vysoké sledovanosti přesunuta na programový slot od dvaceti jedna hodin čtyřiceti minut na ČT1. Uvedení prvních dvou řad v kontextu druhého programového kanálu České televize jej umisťuje do pozice vzdělávacího, dokumentárního či informačně-vzdělávacího pořadu. Šest dílů první řady *Čtyři v tom* bylo vysíláno každou neděli od 13. ledna do 17. února od dvaceti hodin. V programu jim předcházela antologický cyklus pro děti *Večerníček* (ČT, 1965 - ) a dětské pořady, které ještě sdílely platformu s ČT2, než byly přesunuty na samostatný kanál ČT :D.<sup>279</sup> Poté následoval kanadský dokumentární cyklus *Letecké katastrofy* (*Mayday*, Discovery Channel Canada, 2003 - ), který dramaticky rekonstruuje nehody letadel. Stejný programový slot na ČT1 okupovaly původní televizní, zejména detektivní filmy.<sup>280</sup>

Druhá řada *Čtyři v tom 2* běžela o rok později, její první díl byl uveden v neděli 23. února od dvaceti hodin, následovalo dalších pět opět v týdenním intervalu do 30. března 2014. Nedělní programové schéma na ČT2 se v tom roce skládalo z epizod žánrově podobných antologií dramatických fikčních seriálů *Příběhy Alfreda Hitchcocka* (*Alfred Hitchcock Presents*, NBC, 1985 – 1987) od osmnácti hodin padesáti pěti minut a *Neuvěřitelné příběhy* (*Amazing Stories*, NBC, 1985 – 1987) z produkce Stevena Spielberga od devatenácti dvaceti. Po dílu *Čtyři v tom 2* následoval pravidelný gastronomický cestopisný francouzský televizní dokument *S kuchařem kolem světa* (*Les Nouveaux Explorateurs*, Canal+, 2007 – 2014), žánrově zařaditelný do dokumentárního žurnalismu s populární gastronomickou tematikou. Shrnutě, nedělní večer na ČT2 nabízel pro zájmové publikum vyhledávající fikční sci-fi či thrillerové žánry starší převzaté série v podvečerním slotu, prime-timový večerní slot obsadil původní premiérový faktuaální pořad jakožto hlavní „tahák“ programu, a poté následoval převzatý dokumentární kuchařský cestopis.

---

<sup>278</sup> POTŮČEK, Jan. *Milan Fridrich: ČT se do dvou let úplně změní. Bude to naprosto jiná televize*. Web. 22. 1. 2013 [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.digizone.cz/clanky/milan-fridrich-ct-se-do-dvou-let-uplne-zmeni-bude-to-naprosto-jina-televize/>

<sup>279</sup> Kanál ČT:D byl spuštěn 31. srpna 2013, dětské pořady jsou uváděny od 6 do 20 hodin, od 20 hodin navazuje program ČT art, které vysílá pořady věnující se hudbě, kultuře, umění, divadlu a umělecké filmy a divadelní záznamy.

<sup>280</sup> Například *Případ pro rybáře* (ČT, 2013) nebo epizoda z kriminální minisérie *Všichni musí zemřít* (ČT, 2005) propojené postavou majora Bohuslava (J. Kanyza).

První díl třetí řady *Čtyři v tom 3* uvedla ČT1 ve středu 2. září 2015 od tři čtvrtě na deset po repríze původního hraného dramatického seriálu *První republika* (ČT, 2014) z produkce České televize. *Čtyři v tom 3* se tak přesunuli na hlavní vysílací kanál určený pro většinové publikum, do programového kontextu fikční seriálové narace inspirované populární dramatickou tvorbou BBC (konkrétně je znatelná inspirace *První republiky* seriálem *Panství Downton/Downton Abbey*, BBC, 2010 -). Středeční večerní program na ČT2 byl vyhrazen především pro cestovatelské pořady, ve stejný čas jako *Čtyři v tom 3* byla nasazena premiéra třináctidílného dokumentárního cyklu o historii a současnosti českého trampingu *Zvláštní znamení touha* (ČT, 2015), faktuaální program cílící na opačnou demografickou skupinu než *Čtyři v tom 3*, tedy především muže nad padesát let věku. Nasazení více tradičnějšího dokumentu jako protiváhy na sekundárním kanálu ČT2 proti populárnímu a zábavnému docusoapu *Čtyři v tom 3* na ČT1 naznačuje jeho diváctější zaměření, vhodné pro nejsilnější program České televize (přesto se nejedná o hlavní divácký „tahák“ stanice, ale spíše stálý a pevný programový bod, schopný úspěšně zaplnit daný časový slot uprostřed pracovního týdne).

Instituce České televize definuje pořad *Čtyři v tom* zejména pomocí doprovodných textů na internetových stránkách, kde používá především spojení „dokumentární seriál“, ale také „docusoap“. Stránky pořadu také prezentují sociální aktéry vystupující v seriálu podobně jako fikční obsahy, použitím výrazů jako „hrdinky“. Televize jako instituce se odkazuje k žánrovému zařazení docusoap, který však často nahrazuje synonymickým a srozumitelnějším spojením dokumentární seriál.

### **5.2.2. Rovina tvůrčího úsilí filmařů.**

Na této rovině se berou v potaz tvůrci daného pořadu, jejich předchozí tvorba a jejich postavení v komunitě dokumentaristů. Námět na projekt *Čtyři v tom* přišel od dokumentaristky Eriky Hníkové a scénáristky Ireny Hejdové. Erika Hníková absolvovala Katedru dokumentární tvorby na FAMU a je režisérkou dokumentárních filmů *Ženy pro měny* (2004), *Sejdeme se v Eurocampu* (2005) či *Nesvatbov*, které byly všechny uvedeny do kinodistribuce. Její absolventský film *Ženy pro měny* získal Cenu diváků na Mezinárodním festivalu dokumentárních

filmů v Jihlavě.<sup>281</sup> Zde byl také poprvé uveden roku 2012 pod pracovním názvem *Svatby* díl z docusoapové série *Navždy svoji*, kterou Hníková režírovala, a kterou vysílala ČT2 o rok později (ve stejném roce jako první řadu *Čtyři v tom*). Scénářisticky se na něm podílela také Irena Hejdová, do jejíž tvorby patří scénář k hranému filmu *Děti noci* (r. M. Pavlátová, 2008), za který získala roku 2006 Cenu Sazky, a který byl oceněn dvěma Křišťálovými globy na festivalu v Karlových Varech.<sup>282</sup> Tento film by se dal označit za sociálně realistickou sondu do života mladých Pražanů, kterému bývá jako klad přisuzována především jeho autentičnost.<sup>283</sup> Erika Hníková je představitelkou novodobé české dokumentaristiky, podobně jako Linda Kallistová Jablonská, Vít Klusák a Filip Remunda, kteří natáčejí ceněné a relativně divácky navštěvované dokumentární filmy pro kina. Používá především observační techniku ve spojení s participačním modelem, který se projevuje blízkým vztahem se subjekty dokumentu a komunikace s nimi zpoza kamery. Zázemí autorek docusoapu *Čtyři v tom* v sobě tedy spojuje dokumentární i fikční filmovou tvorbu.

Režie první řady *Čtyři v tom* byla svěřena Lindě Kallistové Jablonské, taktéž absolventce dokumentární tvorby na FAMU. Stejně jako Erika Hníková, Jablonská režírovala dokumentární filmy určené pro kinodistribuci, konkrétně *Kupředu levá, kupředu pravá* (2006) či *Vítejte v KLDŘ* (2008), filmy zabývající se především politickými tématy (skupinami mladých komunistů a konzervativců v *Kupředu levá, kupředu pravá*, a totalitními podmínkami Severní Koreje, i fenoménem českého turismu, ve *Vítejte v KLDŘ*). Pro Českou televizi natočila dokument *Pozemšťané, koho budete volit?* (ČT, 2010), který v sobě spojuje téma politiky a mentálně postižených voličů. Její dokumenty se spíše než na každodennost zaměřují na zajímavou a zvláštní realitu, její autorský přístup je podobný angažované observaci Eriky Hníkové. Kvůli těhotenství byla Kallistová Jablonská v polovině natáčení první řady nahrazena dokumentaristou Zuzanou Špidlovou, jejíž krátkometrážní hraný film *Bába* (2008) získal cenu studentské sekce *Cinéfondation* na festivalu

---

<sup>281</sup> *Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava: Ženy pro měny* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.dokument-festival.cz/database/movie/20302%7CŽeny-pro-meny>

<sup>282</sup> Za herecké výkony Marty Issové a Jiřího Mádra v hlavních rolích v roce 2008. *MFFKV: Historie* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.kviff.com/cs/historie/2008>

<sup>283</sup> *MFFKV: Archív filmů: Děti noci* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.kviff.com/cs/program/film/144255-deti-noci/>

v Cannes.<sup>284</sup> V České televizi dosud působila jako režisérka, scenáristka a redaktorka magazínu *Q* (ČT, 2007 – 2012) o queer subkultuře.

V druhé a třetí řadě *Čtyř v tom* převzala post režisérky Markéta Ekrt Válková, taktéž absolventka dokumentární tvorby na FAMU, jejíž tvorba je více spjatá s televizní produkcí a s více žánrově rozmanitějšími pořady. Režirovala příspěvek do antologického dokumentárního cyklu *Můj pokus o mistrovský opus* (2014), ve kterém režiséři dokumentárních i hraných filmů vytváří autorský portrét virtuózů studujících hudební partituru a připravujících se na jejich interpretaci.<sup>285</sup> Režirovala příspěvek do cyklu *Zblízka* (ČT, 1997), série portrétů českých divadelníků a jejich tvorby, což by se dalo označit za klasický výkladový televizní dokumentární film. „Částečně autorskou výpovědí a částečně sociologickou sondou“<sup>286</sup> je její televizní dokument *Dětství, důvod k dospělosti* (ČT, 2011) zabývající se tematikou dětství v různých rodinných zázemích (sociální střed, nižší střední vrstva a intelektuální rodina s „buržoazními kořeny“<sup>287</sup>). Její profil na webu české televize zdůrazňuje, že „jako asistentka režie nebo pomocná režisérka u Jiřího Menzela, Vojtěcha Jasného, Romana Vávry a Petra Zelenky se podílela i na hraných filmech.“<sup>288</sup> Osoby prakticky zapojené do produkce seriálu *Čtyři v tom* se pohybují jak v diskursu fikční hrané tvorby, tak v oblasti klasického dokumentu televizní i kinematografické povahy, tak i v oblasti formátů překračujících žánrové hranice.

Všechny tři řady *Čtyři v tom* byly vyrobeny Tvůrčí producentskou skupinou Aleny Müllerové.<sup>289</sup> Tato producentská skupina má za úkol věnovat se vzdělávací tvorbě a novým formátům. Alena Müllerová byla jmenována její vedoucí roku 2012.<sup>290</sup> Pod jejím vedením se skupina podílela na tvorbě dokumentárních formátů,

---

<sup>284</sup> *Festival de Cannes: Archives* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/ficheFilm/id/a8780c48-09a7-4f45-8c7d-4862286e1c1f/year/2009.html>

<sup>285</sup> *Česká televize: Můj pokus o mistrovský opus skupiny* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10809650686-muj-pokus-o-mistrovsky-opus/>

<sup>286</sup> *Česká televize: Dětství, důvod k dospělosti* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123229049-detstvi-duvod-k-dospelosti/20756226502>

<sup>287</sup> Tamtéž.

<sup>288</sup> *Česká televize: Čtyři v tom 3* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10935486619-ctyri-v-tom-3/tvurci/>

<sup>289</sup> *Česká televize: Tvůrčí producentské skupiny* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/lide/vyvoj-poradu-a-programovych-formatu/tvurci-producentske-skupiny/>

<sup>290</sup> *Česká televize: Lidé* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/lide/alena-mullerova/>

kteří většinou překračují předem stanovené žánrové hranice, jako například pořad *Dokolakolem* (ČT, 2016), seriál, který se prezentuje jako „dokumentární road movie“,<sup>291</sup> což v sobě spojuje jak faktuální programy, tak výsostně fikční, filmový subžánr road-movie. Webové stránky z hlediska žánrového zařazení citují dramaturgyni pořadu Ivanu Pauerovou: „*Dokolakolem je unikátní cyklus, který se svým žánrem pohybuje mezi cestovatelským seriálem, sociální sondou do života vozičkářů a reality TV. K tomu všemu svým komentářem Petr Čtvrtníček dodává punc odvážného a chytrého humoru. Myslím si, že to vše dohromady má šanci zaujmout velkou škálu diváků, kteří se chtějí pobavit ale také se zamyslet.*“<sup>292</sup> Program sleduje dvojici vozičkářů Filipa a Tomáše a jejich doprovodu Reného při dobrodružné cestě na čtyřkolkách na Bajkal. Sociální aktéři jsou hrdiny dobrodružně a humorně stylizovaného seriálu, grafické zpracování znělky i segmentových předělů zdůrazňuje jejich tváře a jména jako ve znělce fikčních seriálů představujících své postavy. Humornost podporuje neformální komentář Petra Čtvrtníčka, jehož funkce je nadměru zvýrazněna. Je glosátorem i vševědoucím vypravěčem předznamenávající děj. Důraz na zábavnost a punkovou stylizaci, která pramení ze vzhledu a životního postoje účastníků i použité hudby, činí tento původní formát typickým představitelem hybridních tendencí faktuálních pořadů směrem k populárním rámcům a reality TV.

Alena Müllerová se jako šéfdramaturgyně Centra publicistiky, dokumentaristiky a vzdělávání ČT v období 2004 až 2005 zasloužila o uvedení talk show *Uvolněte se, prosím* (ČT, 2004 – 2010) nebo magazínu o počítačových hrách *Game page* (ČT, 2005 – 2012). Jako šéfdramaturgyně se podílela také na vývoji hraného seriálu z prostředí domova důchodců *Život je ples* (ČT, 2012), šestnáctidílného představitele česká seriálová narace, ale také na dobrodružném přírodopisném cyklu *Rybí legendy Jakuba Vágnera* (ČT, Discovery Channel, 2011 – 2014, 2016), který navazuje na spojení vzdělávacího formátu s akčními prvky. Kromě *Čtyř v tom* se zasloužila o vznik docusoapu Kamily Zlatuškové *Ptáčata aneb Nejsme žádná béčka* z prostředí speciální třídy pro především romské děti. Müllerová je také kreativní producentkou pořadu *Skrytý potenciál* (ČT, 2016), který v sobě spojuje prvky talk

---

<sup>291</sup> Česká televize: *Dokolakolem* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/11265986702-dokolakolem/>

<sup>292</sup> Tamtéž.

show a reality TV, neboť zde odborníci pomáhají hledat skrytý potenciál „běžných“ lidí, kteří se přihlásili na výzvu zúčastnit se. Tvůrčí producentská skupina Aleny Müllerové má tedy zkušenosti s různými žánrovými konvencemi i jejich překračování a její orientace je přímo zaměřená na nové formáty.

### 5.33. Rovina oblasti trvalého vlivu konkrétních dokumentárních filmů

Tato definiční rovina potřebuje pro své působení větší časové rozpětí, aby se korpus textů definujících daný žánr dostatečně rozrostl a byl schopen svým kulturním působením ovlivnit jeho všeobecné vnímání. Taková situace se vyskytuje v britském prostředí, kde díky velké vlně popularity docusoapů a jejich početné produkci i kulturnímu vlivu některé významné texty jako *Driving School* nebo *Airport* slouží jako typičtí žánroví představitelé. Zároveň by musela být provedena formální a obsahová textová analýza všech těchto zástupců, aby mohly být identifikovány společné žánrové znaky. Na to není prostoru ani v této práci, která je pouze příkladovou analýzou vybraného docusoapu. Můžeme si však vyjmenovat existující zástupce podle jejich žánrového zasazení mimotextovými diskursy. V současné době Česká televize produkuje poměrně velké množství dokumentárních seriálů, které formálně následují docusoapové postupy a pomalu vytváří český korpus docusoapů. Dosud (červen 2016) byly v České televizi odvysílány tyto pořady, které jsou uvedené jako docusoapy v prezentaci producentky Aleny Müllerové o daném televizním žánru:<sup>293</sup>

- *Ptáčata aneb Nejsme žádná béčka*, 2010 - 2011, režie Kamila Zlatušková.
- *Čtyři v tom*, 2013 - 2015, režie Linda Kallistová Jablonská a Markéta Ekrt Válková.
- *Navždy svoji*, 2013, režie Erika Hníková.
- *Paterčata*, 2014, režie A. Derzsiová.
- *Když v tom jedou ženy*, 2014, režie Theodora Remundová.
- *Život se smrtí*, 2014, režie Šárka Horáková Maixnerová.
- *Pot, slzy a naděje*, 2014, režie Jan Reinisch.

---

<sup>293</sup> Text prezentace, která je pro interní potřeby v České televizi, poskytla pro účely této práce A. Müllerová. (Müllerová, Alena. *Čtyři v tom a další docusoap v ČT*. Prezentace, Česká televize, 18. března 2014.)

- *Domeček z karet*, 2014, režie Jan Reinisch.
- *Kdo neskáče, není Čech*, 2015, režie Juraj Šajmovič, zakázková výroba společnosti Road Movies Spol. s.r.o.
- *Cesta ze dna: nezaměstnané*, 2015, režie Veronika Sobková.
- *Život je pes*, 2015, režie Jiří Fedurco.

Díky definici na zmiňovaných rovinách k docusoapům řadíme také tyto novější pořady:

- *Sezóna za vodou*, 2016, režie Jaroslav Vojtek.
- *Parta Maraton*, 2016, režie Pavel Nosek.

A dále příbuzné pořady, které definiční roviny klasifikují jako docu-reality, tedy dokumentární seriály participační povahy, s prvkem sociálního experimentu:

- *Malá farma*, 2010 - 2016, režie Matěj Liška.
- *Třída 8.A*, 2015, režie Braňo Špaček.
- *Zlatá mládež*, 2015, režie Richard Komárek.
- *Dovolená v Protektorátu*, 2015, režie Zora Cejnková, Jana Rezková ml, Jan Bělohlavý.

Kromě pořadů uvedených v České televizi musíme do korpusu docusoapových textů zařadit samozřejmě také programy českých komerčních televizních stanic:

- *Pane JOO!*, 2006, TV Prima, režie Pavel Otto Bureš.
- *Příběhy bez scénáře: Zlatí hoši*, 2010, Nova, režie Jan Reinisch.
- *Příběhy bez scénáře: Zvěřinec*, 2010, Nova, režie Jan Reinisch.
- *Příběhy bez scénáře: Život na vlásku*, 2010, Nova, režie Jiří Fedurco.
- *Nemocnice Motol*, 2016, TV Prima, režie Veronika Stehlíková, David Bonaventura
- *Superchlapi*, 2016, TV Prima, režie Šárka Šedivá, Martin Diviš

Většina z uvedených pořadů v souvislosti se svojí sebezprezentací v propagačních materiálech a synopsích nějak operují s pojmem docusoap, dle čehož jsme je zařadili do tohoto stručného seznamu. Jelikož však soudobé reality a faktuální programy jsou proměnné, často rozkročené ve více kategoriích, které pro ně instituce a diskursy vytváří, jejich žánrové hranice nejsou nijak jasně či pevně

stanovené. Například dokumentární „reality seriál“<sup>294</sup> *Nemocnice Motol*, který sleduje lékaře v eponymní nemocnici, ladění jehož příběhů je více profesionální a opomíjí tak klasické soap-operové atributy, splňuje však zásadní jednotu společného prostředí, kterým je nemocnice. Nebo seriál *Superchlapi*, který podobně jako *Malá farma* nebo *Parta Maraton* porušuje žánrové pravidlo docusoap nezasahovat a nepozměňovat žitou realitu. Také seriál *Ptáčata aneb Nejsme žádná béčka*, který sám sebe prezentuje jako docusoap,<sup>295</sup> obsahuje zároveň docu-reality prvky, neboť částečně pozměňuje realitu žáků problematické třídy (různými úkoly a projekty), podobně jako *Třída 8.A.*<sup>296</sup> Další problematické žánrové zařazení nastane v souvislosti s pořadem *Křižovatky života* (Prima, 2013), který přináší také reálné příběhy obyčejných lidí, ale dokumentární rekonstrukcí reálných událostí jejich skutečnými účastníky v reálném prostředí zpětně pro kamery.<sup>297</sup>

Z uvedených příkladů můžeme odvodit závěry ohledně zvolených docusoapových témat. Některé se inspirovaly populárními britskými předobrazy, například *Život je pes* a *Příběhy bez scénáře: Zvěřinec*, následující populární linii docusoapů věnující se zvířatům a domácím mazlíčkům.<sup>298</sup> *Příběhy bez scénáře: Život na vlásku* rozvíjí své příběhy v klasickém prostředí nemocnice, *Pane JOO!* je ukotven v prostředí cirkusu a *Domeček z karet* se soustředí na obyvatele azylového domu. Spíše než s prostředím jsou však české docusoapy spojené stejnou situací, ve které se jejich hrdinové nacházejí. Jsou to těhotné ženy a jejich rodiny ve *Čtyři v tom*, nezaměstnané ženy v *Cesta ze dna: nezaměstnané*, páry, které mají před svatbou v *Navždy svoji*, lidé se nevyléčitelnými chorobami v *Život se smrtí* nebo nadané děti, které rozvíjejí svůj talent pod dohledem rodičů v *Pot, slzy a naděje* a v *Příběhy bez scénáře: Zlatí hoši*.

České docusoapy mají také různé ladění, podle toho, z jakého fikčního žánru čerpá. Nejjasnější je rozdělení na dramatické a komediální seriály, i když většinou

---

<sup>294</sup> SPÁČILOVÁ, Mirka. "RECENZE: Je to Malý Zázrak, Konečně Pravá Reality. Nemocnice Motol." Web. 11. 3. 2016. [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: [http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-nemocnice-motol-0wi-/filmvideo.aspx?c=A160310\\_210025\\_filmvideo\\_spm](http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-nemocnice-motol-0wi-/filmvideo.aspx?c=A160310_210025_filmvideo_spm)

<sup>295</sup> Česká televize: *Ptáčata aneb Nejsme žádná béčka* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10393810212-ptacata/7403-o-projektu/>

<sup>296</sup> viz MARKOVÁ.

<sup>297</sup> Milan Kruml nazývá takový koncept postupu „scripted reality.“ viz KRUML.

<sup>298</sup> Reality programům se zvířecí tematikou se věnuje sedmá kapitola v publikaci Anette Hill, viz HILL, s. 135 – 170.



se jedná o kombinaci obou. Jasně komediálně je stylizován docusoap *Kdo neskáče, není Čech*, jehož premisa je inspirována hraným sitcomem *Okresní přebor* (Nova, 2010). Přísně dramaticky laděný je docusoap *Cesta ze dna: nezaměstnané* a *Když v tom jedou ženy*, který sleduje ženy v psychiatrické léčebně v Bohnicích, a který se již více blíží klasickému observačnímu dokumentu. Většina docusoapů pak střídá humorné momenty s vážnými a dramatickými tak, jak je přináší život.

#### 5.4.4. Rovina očekávání diváků

V rovině diváckých očekávání se v ideálním případě zúročují všechny znalosti získané z předchozích rovin, tedy institucionální kontext, způsoby propagace, programové nasazení, znalost jiných textů, to vše ovlivňuje divácké předpoklady od daného pořadu. Nichols zdůrazňuje, že velkou roli při recepci dokumentárních obsahů hraje divácký „pocit“, že to co sledují, je dokument. Ten pramení ze tří laických předpokladů, že:

1. „Dokumentární filmy se zabývají skutečností.“
2. Dokumentární filmy se zabývají skutečnými lidmi.
3. Dokumentární filmy vyprávějí příběhy o tom, co se skutečně stalo.“<sup>299</sup>

Tyto předpoklady pramení patrně z referenční povahy dokumentárního filmu, tedy z jeho přímého vztahu k žité realitě a také indexové schopnosti fotografického obrazu a zvuku.<sup>300</sup> Docusoap *Čtyři v tom* naplňuje všechny tyto předpoklady, a jeho divácké vnímání v intencích dokumentárního žánru může být narušeno pouze postupy dramatické fikce a zábavně populárních pořadů, které zapojuje při jejich prezentaci. To se děje především u reality pořadů více zapojujících experimentální a soutěžní motivy, zde je onen „pocit“ dokumentárnosti nahrazen spíše „pocitem zábavného pořadu.“

### 5.5 Analýza produkčního diskursu

#### 5.5.1 Metodologie

Cílem této části bude zmapovat producentské a produkční podmínky, propagační techniky a instituční zázemí, které se podílejí na žánrové definici

---

<sup>299</sup> NICHOLS (2010), s. 52.

<sup>300</sup> Tamtéž.

pořadu. Využijeme k tomu především osobního rozhovoru s kreativní producentkou České televize Alenou Müllerovou, ale také výpovědi režisérek a scénáristek z publicistických pramenů, a především obsahů, které poskytují webová stránky analyzovaného pořadu. Popíšeme si, za jakých podmínek program vznikl a jak konkrétně probíhala jeho tvorba od natáčení po postprodukcii a využijeme k tomu informací získaných z rozhovoru s jeho kreativní producentkou a z interních materiálů, které pro účely této práce poskytla.<sup>301</sup> Rozhovor se týkal především analyzovaného pořadu *Čtyři v tom*, proto získané poznatky budeme vztahovat pouze ke kontextu tohoto konkrétního docusoapu.

Polostrukturovaný rozhovor byl veden osobně s respondentkou a umožnil dotazované rozvést stanovená témata, samostatně formulovat odpovědi a modifikovat původní výzkumné otázky. Tematicky se rozhovor soustředil okolo pěti základních otázek, které definují témata, jejichž zpracování společně s analýzou doprovodných textů na webových stránkách vytvoří obraz produkčního a institučního diskursu docusoapu *Čtyři v tom*. Těmito tematickými okruhy jsou: 1. Žánrové zařazení pořadu *Čtyři v tom* a charakteristika žánru; 2. Požadavky na sociální aktéry a kritéria jejich výběru; 3. Vztah pořadů k žánrům dokumentu a reality TV; 4. Produkční podmínky a vztah tvůrců k realitě a účastníkům; 5. Existence pořadu v rámci instituce České televize. Díky přirozenému vývoji rozhovoru se rozvinula další témata jako etické otázky dokumentu a reality programů, cenzura a autocenzura, funkce pořadu a jejich společenský dopad, rozdíl mezi žánrovou a autorskou tvorbou a jejich schopnostech objektivit. Získané výpovědi podávají svědectví o vzniku zkoumaného pořadu ze zákulisního pohledu a jejich analýza je spíše souhrnem informací než interpretací lingvistických významů.

Rozhovor byl veden v neutrálním prostředí restaurace a trval čtyřicet minut. V této práci uvedeme přepis audiozáznamu záznamu, který bude stylisticky upraven pro lepší srozumitelnost. Vypustíme zejména některá výplňková slova a opakování, která jsou typická pro mluvený projev, ale znesnadňují porozumění v psaném projevu. Ponecháváme však hovorové výrazy, upravena bude především mluvená větná skladba, která je hlavní překážkou srozumitelnosti. Větší vypustku opakující

---

<sup>301</sup> Powerpointová prezentace shrnující produkční podmínky a formální pravidla pro výsledný pořad, kterými se tvůrci řídili. Prezentace je soukromým vlastnictvím Aleny Müllerové, to znamená, že nebyla nikde publikována, tudíž se na ni budeme odkazovat slovně přímo v textu práce.

se věty nebo výplňkového spojení naznačí tři tečky, v hranatých závorkách doplníme někdy chybějící předmět nebo podmět sdělení. Citace rozhovoru jsou pro přehlednost uvedeny v kurzívě.

Tato sdělení budou doplněna výpověďmi dalších zainteresovaných osobností, jako je programový ředitel Milan Fridrich nebo režisérka Markéta Ekrt Válková a scénáristka Irena Hejdová. Doplní je obsahy internetových stránek pořadu, které slouží jako vhodný obraz toho, jakým způsobem instituce České televize prezentuje svůj program jakožto žánr. Tyto texty podrobíme lingvistické a obsahové analýze, budeme se soustředit na volbu slov z hlediska především žánrové klasifikace.

### 5.5.2 Podoba webových stránek pořadu *Čtyři v tom*

Každá řada *Čtyři v tom* má své vlastní internetové stránky, které následují současné multimediální tendence televizních stanic propojovat různá média a pružněji reagovat na divácké odezvy. Toto propojení s diváky pomocí internetových diskusí ať již v rámci oficiálních stránek nebo na sociálních sítích zastupuje interaktivní elementy, které s sebou nesou jiné žánry reality TV, jako například reality game show. Namísto přímého hlasování Česká televize poskytuje jiné platformy, jak se mohou diváci angažovat a zapojit do svého oblíbeného pořadu. Zpětná vazba je jednou z devíz televizní tvorby, neboť umožňuje tvořit na míru pro diváky, kteří sami mají možnost zasáhnout do podoby televizních obsahů.

Web *Čtyř v tom* funguje jako zdroj informací o hrdinkách i diskusní fórum pro diváky. Na těchto stránkách se vyskytují profily hrdinek, nástin děje, který je zachycen v pořadu, ale i nadstavbové a bonusové informace, které doplňují primární audiovizuální text do mnohem širšího klastru. Takové postupy jsou známé i z fikční hrané tvorby, u které existuje jak oficiální rozšíření pro jiná média (komiksy, rozhlasové hry, bonusové miniepizody), tak neoficiální fanouškovská tvorba (ta je mnohem širší, bohatší a analyticky komplikovanější).<sup>302</sup> Těmito nadstavbovými informacemi na webu *Čtyř v tom* jsou rozhovory s tvůrci a s hrdinkami, aktualizace dalších osudů hrdinek po skončení natáčení a odvysílání pořadů, možnost online chatu diváků s hrdinkami, audiovizuální bonusy v podobě rozhovorů a pohledů do zákulisí či doprovodná soutěž.

---

<sup>302</sup> Tyto trendy jsou pozorovatelné u spousty masově oblíbených seriálových narácí, v kontextu BBC například sci-fi *Pán Času (Doctor Who, 2005 - )* nebo detektivní fenomén *Sherlock (2010 - )*.

Zajímavý je způsob, jakými jsou na webových stránkách prezentovány postavy seriálu, respektive sociální aktérky pořadu. Nejčastěji jsou charakterizovány slovem „hrdinky“, což je vysoce pozitivně zabarvený výraz, evokující kladné povahové vlastnosti a ústřední důležitost pro narativ. Schematická charakterizace uvedená v jejich profilu stylizuje reálné sociální aktérky do dané role, podobně jako ikonka, která je jim přisouzená v online chatu s diváky – sociální aktérka Kateřina je „maminka ze Čtyři v tom“, což je role, kterou zastává v televizní realitě. (viz **Obr. č. 3**)

Stránky prvních dvou řad také nabízí odkazy na „související pořady“, kterými jsou v tomto případě *Navždy svoji*, *Paterčata* nebo americký dokument *Orgasmický porod* (*Orgasmic Birth: The Best-Kept Secret*. ABC, 2008), což jsou pořady, které jsou se *Čtyři v tom* spřízněné jak tematicky, tak žánrově. Takové spojování je dalším ze způsobů, jak instituce definují žánrové zařazení.

Internetové stránky využívají propagačního jazyku, který má divákům přiblížit pořad a nalákat na jeho sledování. Z textu prezentace poskytnuté Alenou Müllerovou (dále jen AM) lze vyčíst, že zapojení internetu a sociálních sítí je jednou z hlavních propagačních strategií. Marketingová kampaň *Čtyři v tom* je zde popsána takto:

#### „PR a sociální sítě“

- po celou dobu natáčení i vysílání – kontakt s diváky seriálu na webu a FB
- obsah ve formě rozhovorů a dalších textů
- v neděli na idnes článek s tou hrdinkou, která večer na ČT2 v seriálu rodí
- v úterý chat na webu
- ve čtvrtek videorozhovor, jak žije teď (od příštího týdne)
- v pátek anketa (jak vzpomínáte na porod atd.)
- upoutávky na nový díl a výstupy v médiích
- diskuzi na webu a FB se snažíme usměřňovat ve spolupráci s kolegy z Nových médií (propagace zboží, vulgarismy)“

Díky internetu se diváci aktivně zapojují do oboustranné komunikace jak s tvůrci, sociálními aktéry, tak se samotnými texty. Sekundární život docusoapu *Čtyři v tom* na internetu je poměrně výrazný, sledovanost pořadu v internetovém vysílání je zhruba stejná, jak byla při uvedení v televizi (viz **Tabulka č. 5**). Jak uvádí analýza divácké sledovanosti uveřejněná na stránkách České televize, webové

stránky programu první i druhé řady *Čtyři v tom* byly v době svého televizního vysílání druhou nejnavštěvovanější pořadovou stránkou ČT, prvními byly stránky hraných seriálů *Vyprávěj* (ČT, 2009 – 2013) a *První republika*. Stránky třetí řady pořadu pak byly v období jejího vysílání nejnavštěvovanější pořadovou stránkou na webu ČT s celkem dvěma miliony zobrazení.<sup>303</sup>

Díky internetovému propojení funguje více přímočarý oboustranný vztah mezi televizním textem a diváky, který rozšiřuje jeho pole působnosti mimo televizní obrazovky. AM potvrzuje, že tento pořad si získal skupinu oddaných fanoušků právě díky jeho sledování v rámci internetového vysílání, když odpovídá na otázku, jakou roli má programové zařazení na sledovanost daného pořadu: „Ukázalo se, že třeba konkrétně *Čtyři v tom*, což už je taková spíš jako kultovní záležitost, tak tam to zas tolik neovlivnilo, protože ty lidi si to vždycky našli, ta skupina těch maminek na mateřský dovolený, která to hodně sleduje, si to našla. To je hlavně znát z toho, že to má strašně velkou sledovanost na internetu, na tom i-vysílání. To je pořad, který byl snad úplně nejúspěšnějším pořadem na webu. ... Oni [diváci] se na to podívali v televizi, pak se na to podívali ještě na tom internetu, nebo ti, co to nestihli, se na to podívali na tom i-vysílání.“

Kromě v oficiálním internetovém archivu České televize byly všechny díly všech tří řad umístěny také na internetový server pro uživatelské sdílení videosouborů *youtube.com* uživatelem „Čtyři v tom“,<sup>304</sup> kde se jejich sledovanost pohybuje okolo dvaceti tisíc (viz **Tabulka č. 6**).

### 5.5.3 Vznik docusoapu *Čtyři v tom*

Pořad *Čtyři v tom*, *Čtyři v tom 2* a *Čtyři v tom 3*, souhrnně *Čtyři v tom*, se soustředí na skupinu čtyř žen a jejich rodin během těhotenství. Zprostředkovává jejich každodenní úkoly a činnosti během těhotenství, později jejich porod a situace plynoucí z nové role čerstvé matky. První řada se natáčela během šedesáti dnů, což odpovídá deseti dnům na jednu epizodu. První řada pořadu *Čtyři v tom* vznikala původně jako samostatný cyklus, jehož koncept a pravidla pak byly aplikovány ještě dvakrát s jinými hlavními hrdinkami.

---

<sup>303</sup> Česká televize: *Souhrnné analýzy* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-spokojenost/co-ct-nabidla-analyzy/>

<sup>304</sup> Youtube: *Čtyři v tom* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/channel/UCSSFdx2ZY6oSFAWUQZ0HK4w>

Doposud vznikly tři řady (v letech 2013, 2014 a 2105) po šesti dílech, každá řada představila novou čtveřici hrdinek. Štáb natáčel reálné události tak, jak se dějí, nedocházelo tedy k žádnému pozměňování podmínek ani k sociálnímu experimentu či soutěži o finanční odměnu.<sup>305</sup> Záběry profesionálního televizního štábu doplňují amatérské záběry z ručních kamer sociálních aktérů, kteří jsou podněcováni ke komentáři formou deníkové zповědi a k zachycení běžných každodenních činností, při kterých zrovna není přítomen štáb. První dvě řady byly vysílány na programu ČT2 od osmi hodin večer a třetí řada byla nasazena na ČT1 od tři čtvrtě na deset (tedy v prime-timeu). Sledovanost všech tří řad se pohybovala průměrně okolo tři sta tisíc dospělých diváků, což je asi osm procent diváků přítomných u televize. Zhruba stejný počet zhlédnutí mají jednotlivé epizody v internetovém vysílání na webu České televize (viz **Tabulka č. 1 - 5**).

Díky rozhovoru s AM jsme zjistili, že producenti tohoto pořadu byli pečlivě obeznámeni se zákonitostmi žánru tak, jak se ustanovil v devadesátých letech v BBC, neboť katalyzátorem výroby takového typu pořadu byla právě snaha programového ředitele Milana Fridricha a producentů nasadit do vysílání docusoapový žánr :

*„Vedení ČT, které nastoupilo v roce 2011, což je současný pan ředitel a prostě ten tým, který se více méně nějak moc nemění už docela dlouho, tak ... oni přišli s tím, že by chtěli tu docusoapku dělat. To vysloveně bylo aktivně, programový ředitel řekl, ... že by chtěl docusoapky, že je to moderní žánr, který se všude dělal, a u nás ještě moc ne, takže, ono to bylo velice úspěšný.“*

Programový ředitel Milan Fridrich v rozhovoru uveřejněného v lednu 2013 považuje nové formáty a originální projekty, které by přitáhly mladší publikum, za hlavní úkol České televize.<sup>306</sup> A docusoapy mají sloužit mimo jiné k utvoření image ČT2 *„hravější, zvidavější, experimentálnější a hlubší.“*<sup>307</sup>

---

<sup>305</sup> V prezentaci Aleny Müllerové o docusoapu je motivace účastníků shrnuta takto: „Dostat se ze sociální izolace, podělit se o těžký osud, pochlubit se“. Pořad sice není soutěží o finanční odměnu, účastníci však obdrželi honorář za účinkování.

<sup>306</sup> „Ano, hlavní úkol ČT je vytvářet skutečně originální projekty, seriály, žánry, docusoapy, docudramata, dokumentární a zábavní cykly. Ve všech těchto oblastech už máme opravdu hodně zajímavých projektů ve výrobě.“ POTŮČEK, Jan. *Milan Fridrich: ČT se do dvou let úplně změní. Bude to naprosto jiná televize.* Web. 22. 1. 2013 [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.digizone.cz/clanky/milan-fridrich-ct-se-do-dvou-let-uplne-zmeni-bude-to-naprosto-jina-televize/>

<sup>307</sup> Tamtéž.

Motivace k výrobě docusoapu *Čtyři v tom* odpovídá celosvětovému trendu obchodu s televizními formáty, které se přebírají a adaptují do různých národních variant. AM dokonce docusoap označuje spíše za formát než za žánr, přestože obecným formálním pravidlům docusoapu chybí podstatný element právně licencované komodity, zatímco jeho konkrétní realizace *Čtyři v tom* je již zaregistrovaná pod Ochrannou známkou u Úřadu průmyslového vlastnictví.<sup>308</sup>

Inspirace britskými docusoapy je explicitní díky tomu, že producenti České televize byli poučeni o jeho fungování přímo od producenta populárních britských pořadů jako *The Cruise* a *Jailbirds*, Chrise Terrilla a obeznámili se s existujícími příklady z britské tvorby:

*„Já [AM] jsem se vlastně na docusoapy vždycky ráda dívala a vždycky mě to zajímalo, takže jsme si to ještě s moji dramaturgyní Zuzanou Šimůnkovou ... opravdu nastudovaly, pozvaly jsme sem tehdy dokonce ... zasloužilého dokumentaristu anglického, který ty docusoapky dělal, Chrise Terilla, který vlastně nám tady udělal masterclass, jak se ty docusoapky dělají, takže jsme na to šli takhle opravdu od podlahy. A pak jsme si nakoukávali všechny možné docusoapky a hodně jsme si dávali pozor na to, jak se to úplně správně dělá. Do té doby sice něco se tady objevovalo z té docu-reality, ale my jsme byli první, který jsme na to šli tak jako trošku vědecky, že jsme si to opravdu nastudovali.“*

Tvůrčí producentskou skupinou Aleny Müllerové si tedy nejprve vybrala populární žánr docusoap jakožto formu pro novou programovou náplň a poté k této formě hledala její možné obsahy, ze kterých nakonec vznikly pořady *Čtyři v tom* a *Navždy svoji*:

*„Když jsme se domluvili, že se budeme tady tomu formátu, protože je to spíš formát než žánr, že se mu budeme věnovat, tak jsem hledala nějaké téma a přišla za mnou tehdy Erika Hníková s Lindou Jablonskou, které měly dva náměty, no oni jich měly víc, ale vybraly jsme si potom z toho porody a manželství, nebo teda svatby....Spíš jsme hledali to téma. My jsme se rozhodli, že budem dělat docusoapku, a hledali jsme téma, který se do toho bude hodit. My jsme opravdu si řekli „Takže, docusoapka je taková a taková, tenhle formát je takový typ a co by se v něm...“ Teda u těchto typů formátů vy hledáte nějaký vlastně normální lidi,*

---

<sup>308</sup> POTUČEK, Jan. *ČT si registruje známku Čtyři v tom. Pro „mateřskou“ docusoap na příští rok* Web. 5. 9. 2012 [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.digizone.cz/clanky/ct-si-registruje-znamku-ctyri-v-tom-pro-materskou-docusoap-na-pristi-rok/>

*takzvaně obyčejný lidi, a zároveň často hledáte, abyste se dostali do prostředí... My jsme si nevybrali to prostředí, ale vybrali jsme si ty postavy, které vlastně ukazují něco, co se pro tu epizodu hodí. Jsou docusoapy o autoškole, ... hodně často bývají z těch nemocnic, tak my jsme si vybrali tohle, že tam můžete si najít ty hrdiny, za kterejma se dá jít.“*

### 5.5.1 Žánrové zařazení pořadu *Čtyři v tom* a charakteristika žánru

Primárním cílem této práce je žánrová definice zkoumaného programu, proto primárním cílem této podkapitoly bude zjistit, jakým způsobem je pořad kategorizován svými tvůrci, producenty i institucí.

Česká televize na svých oficiálních internetových stránkách nabízí program *Čtyři v tom* jako „dokumentární seriál“,<sup>309</sup> což je označení použité i v úvodní titulkové sekvenci (viz **Obr. č. 1 – 2**). Jako „docusoap“<sup>310</sup> jej popisují rozvíjející texty přinášející nadstavbové informace o pořadu na daných webových stránkách, a to již od první řady, kde byl termín použit v uvozovkách: „*Režisérka Linda Kallistová Jablonská a scenáristka Irena Hejdová si hrdinky svého ‚docusoapu‘ vtypovaly v konkurzu, který ČT vyhlásila na počátku roku.*“<sup>311</sup>

Další řady se v propagaci odkazovaly k již zavedenému formátu, jehož znalost už mohla definovat divácká očekávání. Druhá řada byla již propagována s přídatným jménem „oblíbený dokumentární seriál.“<sup>312</sup> Webové stránky *Čtyři v tom 3* otevírají charakteristiku pořadu tímto shrnujícím perexem: „*Třetí řada dokumentárního seriálu o těhotenství, porodu a šestinedělí se s humorem i něhou zaměří na proměnu života nastávajících rodičů. V nové sérii se tvůrci soustředí na*

---

<sup>309</sup> Česká televize: *Čtyři v tom* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1039777701-ctyri-v-tom/6483-o-serialu/>

Česká televize: *Čtyři v tom 2* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10583121197-ctyri-v-tom-2/>

Česká televize: *Čtyři v tom 3* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10935486619-ctyri-v-tom-3/>

<sup>310</sup> Česká televize: *Čtyři v tom* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1039777701-ctyri-v-tom/6483-o-serialu/>

<sup>311</sup> Česká televize: *Čtyři v tom* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1039777701-ctyri-v-tom/6483-o-serialu/>

<sup>312</sup> Česká televize: *Čtyři v tom 2* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10583121197-ctyri-v-tom-2/7544-o-serialu/>



ty, kteří stojí před odlišnými výzvami než většina párů v předchozích dvou řadách divácky úspěšného docusoapu.“<sup>313</sup>

Zajímavé je se podívat, jakým způsobem je daný žánr definován na webových stránkách první řady *Čtyři v tom*, neboť právě ta byla prvním zástupcem této formy, ke které Česká televize svůj program vědomě přiřazuje:

*„Docusoap neboli dokumentární seriál zobrazuje skutečné postavy, ale je koncipován jako hraný v tom smyslu, že situace, zápletky a vývoj vztahů mezi postavami se dopředu promýšlejí. Štáb Čtyř v tom natáčel hrdinky a jejich bezprostřední okolí soustavně a nepropásl ani jeden porod. K zachycení intimnějších okamžiků ze soukromí rodiny využívaly hrdinky a jejich partneři malé kamery, na které natáčeli své videodeníky. Seriál přináší empatický a strážlivý pohled na současné mateřství, prostý voyerismu, ale autentický.“<sup>314</sup>* Tento text je samozřejmě propagačního ražení, tedy jeho motivace nalákat na konkrétní pořad převažuje nad motivací zpravit čtenáře o pravidlech žánru.

Jak již bylo řečeno, docusoapová pravidla dodržují tvůrci podle zahraničního předobrazu. AM za signifikantní znak docusoapové formy považuje kombinaci dokumentárních a fikčních prvků, což je aspekt, kvůli kterému ji lákalo vyrobit vlastní původní přírůstek do tohoto žánru:

*„To je v podstatě vlastně realita, v které ale vy musíte hledat takový ty příběhový prvky, to znamená vy vlastně použijete nějaké reálné dění, ale zpracováváte to jako hranou věc, to znamená, že sice dokumentárně to natáčíte, ale zároveň skládáte to jako hrané drama. Takže to mě na tom vlastně zajímalo.“*

Aspekty fikční hrané formy, především střídání více narativních linií, nejzásadněji odlišují docusoap od klasické dokumentární tvorby:

*„Vlastně ta docusoapka se liší od takovýho klasickýho dokumentárního seriálu v tom, že vy vezmete ty příběhy a vlastně je proplétáte. Nemáte, že máte jeden díl o jediný hrdince, další díl o druhý hrdince, ale vy vlastně to děláte jako v seriálu, pracujete s tím, jako byste dělal hranej seriál.“*

Alena Müllerová má blízko jak k producentskému zázemí, tak k teoretickému diskursu, neboť vyučuje na televizní formáty a producentskou dramaturgii na

---

<sup>313</sup> Česká televize: *Čtyři v tom 3* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10935486619-ctyri-v-tom-3/>

<sup>314</sup> Česká televize: *Čtyři v tom* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1039777701-ctyri-v-tom/6483-o-serialu/>

Masarykově Univerzitě a na FAMU, její pochopení formátů a žánrů je tedy poučené teoretickými pracemi. Také díky tomu Česká televize systematicky pracuje s docusoapem jako se světově zavedeným a ustanoveným formátem, který představuje také českému publiku.

Docusoap se také často vymezuje vůči ostatním žánrům, především reality TV. K tomu se vyjadřuje dramaturgyně pořadu, Zuzana Trávníčková, ve video rozhovoru u příležitosti konkurzu do druhé řady *Čtyř v tom*: „*My děláme dokumentární seriál, a ne reality show. Ten rozdíl je v tom, že všechno, co se odehraje, by se odehrálo i tak, kdybychom u toho nebyli. A pro nás je vždycky život nad tím pořadem. Televizní pořad nikdy nemůže být nad životem. Spíš jde tady o ten intimní pohled do toho mateřství, a ten se dá natočit jedině tak, že s nima soucítíme.*“<sup>315</sup> Základním rozdílem je tedy nezasahování do běžící reality, AM však upozorňuje také na další obsahové aspekty, jako je například větší důraz na „bizarnost“, který se projevuje v reality pořadech. Takto odpovídá na otázku, zda má docusoap blíže k dokumentu, nebo k reality TV: *To je těžký, něco mezi asi. Já bych řekla, že to je možná spíš k tomu dokumentu, ... že to je něco mezi hraným a dokumentárním. Ta reality, tam už se podle mě hledá víc takový ty bizarní věci nebo takový jako aby to bylo prostě nějaký adrenalinový nebo tak. Tohle víc kopíruje, spíš je to jako observační dokument.*“

Které postupy a techniky zůstávají dokumentární, a které jsou spíše fikční, je popsáno v prezentaci o docusoapech od AM:

*„DOKUMENT: kamera, (ne)svícení, honoráře*

*DRAMA: zvuk, znělka, písnička, komponovaná hudba, vizitky/příště uvidíte.*“

To jsou formální postupy, které musí být použity, aby pořad splňoval požadavky žánru. Z fikčního dramatu je to především zvuková rovina textu, tedy dodaný nediegetický zvuk, jako hudba a ústřední píseň, která dodává prvky hraného filmu do faktálního textu. Další formální pravidla odpovídají postupům strukturace seriálového televizního pořadu, AM k nim řadí sekvence jako je předěl mezi segmenty nebo upoutávku na další díl:

*„My jsme tam měli takový věci, třeba, když tam docházelo k nějakému předělu, od jedné té rodiny třeba k druhé, tak tam byl takový ten pohled třeba shora – oni*

---

<sup>315</sup> Youtube: *Čtyři v tom II – konkurz*. [online]. [cit. 29. 5. 2016]. 00:04:17. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5g5IA0um0OY>

tomu říkali „větrák“ tomuhle záběru, kde vlastně jste třeba viděli tu zahradu, kde je ten domeček, město, most, nebo kde to bylo. Takže to třeba bylo pravidlo, že tam tohleto má být. Další bylo, že tam má být jako „Příště uvidíte“. Některý ty věci tam mají být, třeba jako že tam má být písnička, takový ty věci, ...tak ty většinou byly podle toho, že ctily ty zákony toho žánru.“

V této souvislosti můžeme registrovat něco jako žánrovou a autorskou dokumentární tvorbu, které obě pracují s referenčními záběry a obě jsou ovlivňovány jinými paradigmaty, buď žánrovými pravidly stanovenými institucí, nebo názory či myšlenkami, které chce jeho tvůrce tlumočit.

### 5.5.1 Výběr sociálních aktérů a výroba postav docusoapu

Výroba pořadu *Čtyři v tom* byla schválena v únoru 2013 a v březnu se na obrazovkách ČT objevila výzva k účasti v pořadu. Castingy na první řadu, které probíhaly v dubnu 2013, se přihlásilo tři sta uchazeček, na druhou sto a na třetí sto padesát.<sup>316</sup> AM hovoří o důležitosti výběru hrdinek pro docusoap: „*U té docusoapky je hrozně moc důležitý casting, je to opravdu věc, která se musí dělat opravdu pečlivě, a s tím stojí a padá úspěch toho formátu.*“ Potenciální zájemci byli pozváni na konkurz na základě průvodního dopisu, ve kterém charakterizovali sebe a svoji situaci. Poté proběhly osobní pohovory s tvůrci, které obsahovaly i kamerové zkoušky, které generovaly užší výběr účastníků. Z těch bylo nakonec vybráno na základě obhlídek jejich domácího prostředí a zázemí. Primárním kritériem pro výběr byla pro producenty „zajímavost“ sociálních aktérů. Režisérka Markéta Ekrt Válková popisuje situaci při castingu do třetí řady takto: „*Mně se mnohdy lidi zdají zajímaví a Irena [Hejdová] mi pak řekne: A co o nich budeme vyprávět v pátém dílu? A já ji musím dát za pravdu – vůbec nevím, co o nich budeme vyprávět v pátém díle.*“<sup>317</sup> Hrdinky musí být tedy vybrány také na základě potencialu rozvoje jejich příběhu tak, aby naplnil šestidílnou seriálovou strukturu. Přestože nedochází k explicitní změně reality, je vybírána pouze taková, která má dramatický potencial.

---

<sup>316</sup> Česká televize: *Čtyři v tom 3* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10935486619-ctyri-v-tom-3/bonus/21077-konkurz-na-3-radu/>

<sup>317</sup> Česká televize: *Videobonus Konkurz na 3. řadu* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. 00:00:40. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10935486619-ctyri-v-tom-3/bonus/21077-konkurz-na-3-radu/>

Producenti hledali čtyři nastávající matky, jejichž životní situace by byly dostatečně zajímavé a dostatečně rozdílné, aby oslovily co nejvíce diváků, ale sloužily také jako reprezentace rozdílných společenských podmínek a životních přístupů. AM považuje různost zapojených reprezentantů žité reality za jeden z cílů výroby tohoto pořadu:

*„Další bylo, že jsme chtěli ukázat na tom takovou jako trošku sociologickou studii toho, jak vlastně vypadá dneska ta mladá rodina, to znamená, že jsme hledali zástupce z různých sociálních zázemí... Vždycky jsme hledali, aby to bylo co nejvíce různorodé, aby [účastníci] představovali ty různé typy rodiny,“* a jako příklad uvádí účastníky a účastnice první řady, tedy Petru a jejího partnera z Etiopie, který se adaptuje na život v cizí zemi, pak Miki a její rodinu z prostředí venkova a samoživitelku Lucii v těžké životní situaci bez partnera. Jak již bylo naznačeno, platnost takové sociologické studie je zpochybnitelná, neboť výběr příběhů se řídí jejich schopností zaujmout většinového diváka. AM když hodnotí schopnost objektivně zachytit realitu pomocí docusoapu, ale i klasického observačního dokumentu takto: *„já bych řekla, že to [docusoap] je docela jako objektivní, jak může vůbec být objektivní něco, když stejně ukazuje jenom kousek z té reality, že jo. Nic není úplně objektivní.“*

AM také popisuje, jak tyto rozdílné osobnosti fungují jako postavy ve scénáři typu fikčního dramatu, jehož úkolem je vzbudit emocionální odezvu u diváků, díky které se více angažoval do daného narativu, ať již identifikací a promítáním vlastní životní situace (k čemuž také slouží různorodost příběhů, která má větší potenciál oslovit více lidí), nebo ohrazením se a nesouhlasem s jiným životním přístupem:

*„Bylo důležité, aby ty lidi uměli zajímavě mluvit, aby uměli reflektovat, to, co se v nich děje, aby to byly výrazný typy, ... aby za tím ty lidi šli. Hledali jsme někoho, kdo třeba ty lidi trošku bude štvát, to byla ta manažerská rodina, ... v tom prvním případě. Aby to ty diváky zaujalo, a zároveň abychom ukázali, jak ta společnost asi vypadá. Porovnávat, vyhraňovat. My jsme hledali nějaký typy, aby oni mohli jít s nima, nebo aby se mohli vůči nim nějak vymezovat. Nechtěli jsme tam takový, který by nějak strašně nesnášeli, ale ono se to tam jako stejně nějak udělalo.“*

K tematice různorodosti postav se vyjadřuje také režisérka první řady Zuzana Špidlová v představení seriálu na jeho internetových stránkách: *„V našem seriálu*

*hrají ale nemalou roli také babičky, matky nastávajících matek. Proto si myslím, že by seriál kromě čerstvých maminek a otců mohl zaujmout i generaci jejich rodičů. Ta může spolu s našimi hrdinkami sledovat, jaké to je, prožít porod spolu s otcem dítěte a jaké pouto díky tomuto zážitku mezi dítětem a tátou vzniká.*” Pořad je tedy propagován jako program doslova pro celou rodinu, přesně podle, toho jak byl jeho žánr původně zamýšlen – jako narativní faktuální pořad, který by měl zaujmout co nejširší spektrum publika.

Kromě různých povah, situací a názorů bylo pro tvůrce důležité, aby účastníci měli dostatečné rétorické schopnosti, tedy aby uměli artikulovat své emoce a tím přiblížit divákům své emocionální a duševní procesy, jejichž intimita a otevřenost je jedním z lákadel pořadu. Takto odpovídá AM na otázku, zda bylo důležité, jak sociální aktéři působí na kameru: „*Určitě, jestli mluví rychle, pomalu, srozumitelně, jestli přemejšlejší, jestli jako se uměj vymáčkout, jestli uměj říct, co si myslí, a zároveň jak vypadaj, jo, i jsme chtěli, aby byli nějakým způsobem zajímavý.*“ Alespoň základní performativní schopnost je tedy podstatným požadavkem sociálních aktérů docusoapu, kteří vytváří jeho hlavní hrdiny.

Výběr hrdinek, které jsou nositelkami tématu a přináší obsah, se proměňoval s každou řadou, a to nejen kvůli částečné změně tvůrčího týmu po první řadě. U každého populárního formátu je vždy důležitá obnova a inovace, proto se každá řada snažila přinést nové příběhy a odlišné hrdinky nejen mezi sebou, ale i od každé řady. Zatímco první sezóna reprezentovala jak svobodnou matku (Lucie), pracující moderní matku (Věra), které jsou obě prvorodičky, tak vícenásobnou matku z prostředí venkova (Miki) a prvorodičku s partnerem – cizincem (Petra). Požadavky pro druhou řadu byly podle režisérky Ekrt Válkové hlavně „dramatičnost“ a „pohnutý osud“:

*„Rozhodně jsem chtěla, aby ženy v novém pokračování měly pohnutější osud a abychom mohli ukázat jejich sílu při překonávání životních překážek. Což myslím, že se podařilo.“*<sup>318</sup> Druhá řada poměrně více zapojuje také otce a partnery hrdinek, takže hlavními postavami jsou ve třech případech partnerské dvojice, tedy pracující prvorodička Kamila a její partner Martin je s dítětem na rodičovské dovolené, mladí budoucí rodiče Bára a Míla, manželé Veronika a Martin, kteří společně vychovávají

---

<sup>318</sup> Česká televize: Čtyři v tom 2 [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10583121197-ctyri-v-tom-2/7493-marketa-ekrt-vaalkova/>

těžce postiženou dvouletou Amálku a nakonec svobodná matka Kristýna, která reprezentuje lesbickou komunitu.

Posun tematiky třetí řady nastiňuje scénářistka Irena Hejdová takto:

*„Dopředu si vždycky stanovíme, co nás vlastně zajímá, ale nakonec jsme vždy stejně zákonitě omezeni tím, kdo se do konkurzu daný rok přihlásí. Pro Markétu [Ekrt Válkovou] šlo o druhou sezonu a pro mne o třetí, takže některé typy hrdinek pro nás nebyly zajímavé třeba jen proto, že už jsme se s nimi setkali v předchozích sériích. Možná i proto, že nejsme samy úplně nejmladší a obě jsme už ‚zasloužilými matkami‘, stály jsme tentokrát o to, aby ve výběru byly spíš větší rodiny, které se potýkají s přece jen trochu jinými problémy než třeba rodiny, které čekají své první dítě.“<sup>319</sup>*

I díky změně osobní situace tvůrkyň došlo k posunu v životní situaci hrdinek třetí řady, které jsou starší a zkušenější, což proměnilo i typické situace, které se dosud objevovali v minulých řadách, jak říká přímo Ekrt Válková v rozhovoru v televizním pořadu *Sama doma*: *„Tak se nám to tak jako sešlo, že máme prostě zkušenější matky a to mateřství vnímáme vlastně trošku z jinýho úhle, než si myslím že jsme doposud točili, vnímali. A vlastně už z reakcí na tom Facebooku ... bych ráda sdělila teda divačkám a fanynkám první série, ať se vůbec na tu třetí nedívaj, protože nic z toho tam skoro není, ty ultrazvuky, ty kontroly, nákup kočárku a takový tyhle ty ‚prvorodičovský‘ záležitosti, z toho jsme vyrostli.“<sup>320</sup>* Nutnost každoroční inovace také ovlivňuje výběr hrdinek a hrdinů, kterými ve třetí řadě jsou matka dvou dětí čekající neplánovaná dvojčata (Eva) se starším partnerem (Václav), na venkově žijící manželé Veronika a Miloš společně vychovávající tři chlapce, z nichž jeden trpí autismem, které společně naplňují tematickou rovinu starších mnohonásobných matek, které doplňuje kontrastní dvojice matek s rozdílnými názory na průběh porodu – zastánkyně domácích porodů Pavla, která žije s anglickým přítelem Markem ve Velké Británii a dětská lékařka Kateřina a její manžel Radovan, kteří věří moderní medicíně a současnému českému porodnictví.

---

<sup>319</sup> Česká televize: *Čtyři v tom 2* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10583121197-ctyri-v-tom-2/7547-kamila/>

<sup>320</sup> Česká televize: *Videobonus Rozhovor v Sama doma*. [online]. [cit. 29. 5. 2016]. 00:02:45. <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10935486619-ctyri-v-tom-3/bonus/21887-marketa-ekrt-valkova-a-eva-kovarik-zahradkova-s-rodinou-v-sama-doma/>

Na základě castingů byly vybrány rodiny v různých životních situacích, které jsou představeny na webových stránkách podobně jako postavy hrané dramatické tvorby. Jedním z metod prezentace sociálních aktérů jako postav seriálové narace je právě oslovení křestním jménem. Křestní jméno funguje jako značka typu, který představují, je osobní a zástupná, je pojmenováním postavy, zatímco jejich celé jméno, jak je uvedeno v závěrečné titulkové sekvenci, jakoby odkazovalo k jejich představitelům. Ústřední účastnice programu jsou vždy charakterizovány jako „hrdinky“ a jejich povaha je charakterizována jako typ postavy spjaté s prostředím a životní situací. Jako příklad uvedeme charakterizaci statkářky Miky, účastnice první řady:

*„Čtyřiatřicetiletá Miky je jedinou z našich hrdinek, která už děti má. Po dvou dcerách doufá spolu s manželem Joskou v prvního syna. Žijí společně s dětmi na rodinném statku plném zvířat, kterým Miky obětuje většinu svého času. Městské matky asi její pracovní záprah v pokročilých stádiích těhotenství překvapí, Miky rozhodně ani během těhotenství nehodlá slevit z ostrého pracovního tempa. Rodit chce v porodnici v Náchodě a její porod se bohužel neobejde bez komplikací – zvládne ho?“<sup>321</sup>*

Tato charakterizace pomocí stereotypního zařazení nabízí návod, jaký vztah k postavě zaujmout, a podporuje kontrastní vymezení („*městské matky*“ proti typu „*venkovské matky*“, který zde představuje Miki). Navíc předpovídá děj, na který se diváci mohou těšit a nastoluje tak dramatickou narativní hádanku, kterou daný seriál v průběhu vyřeší, podobně jako v hrané tvorbě.

Dalším důkazem, že tvůrci hledají představitele typu, který dokáže oslovit více lidí a bude reprezentantem dané demografické skupiny, je charakteristika hrdinky druhé řady Kamily s citací scénáristky Ireny Hejdové: *„Byl to oříšek, najít pro seriál nastávající matku z řad manažerek, které se chtějí po šestinedělí vrátit do práce. Věděli jsme, že nás tenhle typ postavy zajímá a přitom ženy s vysokým společenským postavením si svoje soukromí velmi střeží,“ vysvětluje scenáristka Irena Hejdová.*<sup>322</sup> Záběry z intimního života zvyšují diváckou atraktivitu pořadu,

---

<sup>321</sup> Česká televize: Čtyři v tom [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10397777701-ctyri-v-tom/6490-hrdinky/>

<sup>322</sup> Česká televize: Čtyři v tom 2 [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10583121197-ctyri-v-tom-2/7547-kamila/>

proto je důležitý vztah, který vznikne mezi filmaři a jejich subjekty, tedy vztah mezi televizní a žitou realitou.

### 5.5.1 Vztah k realitě a účastníkům

Zásadní otázkou při tomto výzkumu bylo, jakým způsobem vzniká a funguje scénář faktuálního pořadu typu docusoap. V tomto případě AM zdůrazňuje odlišnost od reality pořadů, které jsou založeny na změně reality, ke které u docusoap nedochází a popisuje roli scénářistky Ireny Hejdové:

*„Irena Hejdová tady v tom případě se s nima hodně scházela a vlastně napsala, tak jak si představuje, co bychom neměli zapomenout zachytit. Nebylo to tak, že bychom kvůli nim dělali nějaké speciální situace, že bychom je jako aranžovali, ale třeba já nevím, že jsme je třeba poslali volit. Když byly volby, tak jsme řekli, jako bylo by fajn, „Půjdete volit?“, že jako jo, tak my si vás natočíme. Takže my jsme si spíš vybírali, z toho života ... ty situace, které nám ten příběh tvoří. To znamená, že scénář byl, ale ... ne že by byl scénář, kterež by psal jim, jak se mají chovat, ale spíš co oni nám říkali, tak jsme podle toho si naplánovali, co budem točit z toho jejich života.“* Podobně svou práci popisuje sama Hejdová: *„Takže vlastně když se přemýšlí i na začátku o tom, které postavy se vyberou, tak se dost často vymýšlí, co by se tam v tom jejich příběhu mohlo objevit. Ne že bychom tam něco inscenovali, jo, ale spíš tak jako pracujem s tím materiálem, co se nám dostane do rukou.“*<sup>323</sup>

Scénář zde je spíše plánem do budoucna, do kterého scénářistka zaznamená, jaké situace by bylo dobré zachytit. Tyto situace jsou většinou rituální povahy, to znamená, že jsou všem lidem společné, opakují se každý rok a dá se počítat s tím, že se uskuteční. Namísto čekání na mimořádnou událost, která se může nebo nemusí přihodit, jak to dělají některé observační dokumenty, docusoap zaznamenává individuální vypořádání svých postav se situacemi společnými všem, jako jsou Vánoce nebo zmíněné volby. Díky tematice programu *Čtyři v tom* je to samozřejmě také průběh těhotenství, porod, nakupování vybavení pro děti, výběr kočárku, první zkušenosti s prvním dítětem. Klasickými situacemi v *Čtyři v tom* byla také kontrola na gynekologii, ultrazvuk a návštěva u pediatra. Tyto totožné situace absolvovali účastníci a účastnice docusoapu, lišily se pouze díky jejich rozdílným povahám a životním situacím. Což jen potvrzuje důležitost volby postav,

---

<sup>323</sup> Videobonus Konkurz na 3. řadu [online]. [cit. 29. 5. 2016]. 00:00:50. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10935486619-ctyri-v-tom-3/bonus/21077-konkurz-na-3-radu/>



neboť to jsou právě ony, kdo tvoří různorodou náplň programu, jak potvrzuje režisérka Ekrt Válková:

*„Měla jsem jasnou koncepci, jaký typ hrdinek hledáme, takže okruh pro výběr se nám spolu s dramaturgy a scenáristkou brzo vykrytalizoval. Pak už člověk jen kombinuje, aby se příběhy vzájemně doplňovaly, aby výběr hrdinů tvořil kontrast a zároveň jednotu ve vyprávěném příběhu. Nicméně osobní sympatie jsou fenomén, který je pro mě důležitý, takže určitě pro výběr finální čtyřky hrály zásadní úlohu. Při natáčení pak často není poznat, jestli točíme my o našich hrdinech, nebo oni o nás, naše životy se protnou.“<sup>324</sup>*

Rituální a kalendářní události, jako Vánoce či narozeniny, mají v docusoapovém narativu také funkci, která propojuje jednotlivé příběhové linie, tedy spojnice osudů jinak se nepotkávajících hrdinek. Takto pracuje také soap opera, s tím rozdílem, že kalendářní události zobrazené v soap opeře většinou korespondují s reálným časem žité reality diváků, což se děje díky délce a realistickému plynutí času. Oproti tomu česká docusoap funguje podobně jako časosběrný dokument a více se přibližuje minisérii nebo české seriálové naraci, která zhušťuje delší časové období do kratší seriálové formy (na seriálovou formu *Čtyř v tom* se podívá podrobněji Kapitola 5.2.4.3).

Aby tvůrci věděli, jaké obsahové možnosti mají k dispozici, musí se důkladně seznámit s prostředím a zázemím sociálních aktérů, a také s jejich povahovými vlastnostmi. Jejich mediální obraz v pořadu pak vzniká vlastně rekonstrukcí podle toho, jak je poznali jejich tvůrci, neboť jejich rozhodnutím ve fázi střihu a postprodukce vzniká jejich reprezentace. AM popisuje, že někdy došlo v procesu střihu k vynechání určitých momentů paradoxně za účelem větší objektivity, neboť *„protože ono v té televizi je to vždycky zkratka, to znamená, že vy když toho člověka ukážete v tom davu, tak můžou působit třeba jinak, než oni si myslí, že působí.“* AM popisuje, jakým způsobem dochází k modelaci televizní postavy docusoapu na základě jeho reálného předobrazu:

*„My jsme strašně moc hlídali to, aby ti lidi, kteří vlastně nejsou herci, tudíž nejsou zvyklí na to, že když je někdo natočí a vysílá je v prime-timeu v televizi, že se můžou stát známými, a můžou se stát terčem i nějaké ... šikany na webu nebo něco.“*

---

<sup>324</sup> Česká televize: *Čtyři v tom 2* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10583121197-ctyri-v-tom-2/7493-marketa-ekrt-vaalkova/>

*Takže my jsme těm lidem vlastně pomáhali si říct ‚Hele třeba tohleto ..., to jste řekli, ale záměrně bychom to tam nedali.‘ ... Hodně jsme to zvažovali i z etického hlediska, abychom jim nějak neuškodili....Takže jsme to hodně hlídali, třeba tam u té dívky samoživitelky [Lucie z první řady], tak tam jsme třeba dávali pozor, aby ona zase jako nevypadala hůř, než jak to reálně je.“*

Autenticita docusoapu je, podobně jako u většiny dokumentů, postavená tedy především na schopnosti televizního štábu reprodukovat jejich zkušenosti s realitou. AM bere v potaz vlastnosti audiovizuálního média, které je zkratkovité a má schopnost zveličovat:

*„Poměrně málo se nám tam stalo, že by tam něco nechtěli, spíš to bylo z naší strany, že my jsme řekli: ‚Hele tady jsme vystříhli nějaký sprostý slovo, protože by to vypadalo jako dlaždiči.‘ I když to tak třeba úplně nebylo, ale ono to pak víc vynikne, takže jsme to tak jako vážili jako co je ještě jakoby ta pravda, co je důležitý jako autentický, a co už by mohlo, že už by to nebylo úplně ideální tam dát. Takže jsme to jak hodně, to je vždycky u toho dokumentu, to je hlavně vlastní tomu dokumentu, že vy musíte na ty lidi dávat pozor, abyste jim neublížili nějakým způsobem.“* V tomto směru se *Čtyři v tom* více blíží dokumentární tvorbě než reality TV, která naopak využívá svých subjektů ke zveličování a dramatizaci reality za účelem co největší divácké atraktivity.

AM shrnuje působení střihu na finální obraz člověka v televizním obsahu typu *Čtyři v tom* takto: *„Život je mnohem pestřejší a složitější, to znamená, že vy když tam jako něco necháte, nenecháte, tak to, ne, že bysme to nějak cenzurovali, ale snažili jsme se, aby ty lidi byli fakt takový, jaký jsou, a aby je to nějak nedeformovalo ani jako nějak strašně pozitivně nebo negativně. Aby byli co nejvíc sami sebou, no. Což někdy vlastně jakoby musíte někde trošku ubrat, abyste vytáhli to nejpodstatnější.“*

Dalším postupem zachycení skutečnosti, ke kterému se docusoap uchyluje, je amatérské video, které pomocí malých ručních kamer natáčí sami sociální aktéři. K této činnosti jsou také instruováni od televizního štábu, je jim představena škála možných činností, které na kameru zachytit, dostalo se jim instrukcí typu: *„Popovídejte si s tím miminem v břiše.“* *Měli jako [říct] ...co si myslej, nebylo to jako, že musej přesně tohle říkat, ...ale situace nějaký aby zachytili,“* říká AM.

Díky poskytnutým informacím o kontextu vzniku a produkčních podmínkách programu *Čtyři v tom* jsme byli schopni poodhalit, jakým způsobem se rámci instituce České televize pracuje se žánrovými pravidly. Díky rozhovoru s kreativní producentkou pořadu Alenou Müllerovou jsme dospěli k zjištění, že docusoap je v producentském a produkčním zázemí vnímán jako formát s více či méně pevnými hranicemi, jenž poskytuje pomocí formálních pravidel návod, jak prezentovat libovolné obsahy. Z tohoto hlediska je důležitý historický vývoj žánru a jeho precedentní fungování jako úspěšného populárního žánru schopného generovat stálou diváckou základnu, přesto naplňujícího vzdělávací a demokratizační požadavky média veřejné služby. Díky rozboru podoby webových stránek jsme nastínili, jaké prostředky mimotextového charakteru se zaslouhují o žánrové začlenění pořadu.

Pro tvůrce je nejzásadnějším pravidlem pro tvorbu docusoap jeho hybridní povaha spojující v sobě dokumentární způsob natáčení a postprodukční postupy typické pro hranou tvorbu. Zároveň jako kritérium odlišující docusoap od reality TV je vyzdvihováno nenarušování přímo žité reality. Docusoap má pro tvůrce podobnou funkci jako jiné žánry, jehož pravidla by se měla dodržovat na úkor většího osobního autorského vkladu.

Také jsme si popsali, jakým způsobem je u výroby koncipován rámcový scénář, který využívá opakovatelnosti a rituálnosti každodenních činností a životních situací podobně, jako to dělá soap opera. Docusoap *Čtyři v tom* se soap operě nejvíce přibližuje tématem, které cílí především na ženské publikum, které také tvořily většinu publika, které sledovalo pořad v televizi (viz **Tabulka č. 1 - 3**)

## 5.6 Textová analýza

V této části provedeme formální textovou analýzu vybraného dílu docusoapu *Čtyři v tom*, a to s ohledem na znaky vymezené v teoretické části práce, pramenící z vlastností observačního dokumentu a soap opery. Především se budeme soustředit na způsoby zapojování postupů typických pro segmentaci fikčního seriálového narativu. Pokusíme se také definovat seriálovou povahu pořadu a postupy televizní faktuelní tvorby tak, jak je popsali John Corner a Jeremy Butler. Budeme se soustředit na způsoby, jak se v příkladové epizodě pracuje s mluveným slovem (v podobě voice-overu a interview) a mizanscénou v rámci rozdílných

dokumentárních modů. Cílem této kapitoly bude doplnit diskursní klastr definující žánr docusoap o konkrétní popis formálních prostředků použitých ve vybraném příkladu ze seriálu.

Jelikož dosud vzniklo osmnáct zhruba čtyřiceti pěti minutových epizod, které všechny plní rozdílné role samostatně, i jako součást celistvého seriálového narativu, je obtížné, až téměř nemožné, vybrat jediný vhodný text jako typického žánrového reprezentanta. Pro úplné a správné definování seriálového narativu je navíc nutné analyzovat celý soubor jednotlivých jeho částí jako celek, na což v rozsahu této práce nezbyvá prostor. Proto se uchylujeme k formální analýze jedné části seriálu, na které si ukážeme, jaké strukturní a konstrukční prvky byly zapojeny pro vytvoření seriality, a jak koexistují s užitými dokumentárními konvencemi. Analýza příkladu jednoho audiovizuálního textu, který je jinak součástí celého seriálového celku, je v tomto případě vhodná, neboť díky informacím z produkčního diskursu víme, že docusoap aplikuje formální postupy jako formátová pravidla, která se lehce obměňují, ale přesto opakují v každém díle. Na ukázce jedné epizody si popíšeme vlastnosti, které vztáhneme k ostatním částem a stručně si vysvětlíme, jak se projevuje jejich funkce v rámci celého pořadu.

### 5.6.1 Zdůvodnění výběru analyzovaného textu

Díky analýze produkčního diskursu víme, že seriálové strukturní prvky jako je rekapitulace minulého dílu nebo upoutávka na díl příští, jsou podstatnou součástí formálních pravidel docusoapu. Jejich zařazení a podoba se však liší podle postavení dané části v chronologii seriálového narativu. První díl logicky ještě neobsahuje rekapitulaci předchozího děje, stejně tak poslední již nekončí upoutávkou na další epizodu. Tyto strukturní postupy jsou však důležitou součástí žánrové identity pořadu, proto vybraný zástupce by neměl být první ani poslední epizodou, přestože oba by byly zajímavým příkladem z hlediska metod představení nových postav a způsobů rozřešení hlavních narativních hádanek ve faktuálním programu, jehož reálný děj definitivní rozřešení z podstaty nemá.

Pro naše účely jsme však vybrali třetí díl druhé řady s názvem *Eliáš*<sup>325</sup>, a to proto, že se v něm přehledně spolupracují obě fikční i dokumentární tendence, což

---

<sup>325</sup> Tento díl byl odvysílán 9. března 2014 a sledovalo jej 265 tisíc diváků starších patnácti let, z čehož 191 tisíc představovaly ženy. Ze všech lidí starších patnácti let přítomných u televizoru se na tento díl dívalo necelých šest procent z nich.

je aspekt, který produkční diskurs považuje za stěžejní při definování docusoapové formy. Tento díl prezentuje, jakým způsobem jsou v docusoapu zachycovány každodenní a běžné činnosti, zároveň využívá zřetelně seriálových a fikčních konvencí, především pak závěrečného cliffhangeru, který je právě u této epizody velice výrazný. Na tomto příkladu si můžeme ukázat, jak tvůrci aplikují fikční i dokumentární postupy, a tyto poznatky, jak si ukážeme, jsou platné i pro ostatní audiovizuální texty, které tvoří seriálovou naraci *Čtyři v tom*. Zvolená epizoda přináší navíc jeden aspekt, kterým je dramatický konec, který vzbudil diváckou odezvu v jistých komunitách,<sup>326</sup> kterou bychom v této práci chtěli také akcentovat, jelikož nám přijde zajímavá z hlediska diváckého vnímání žánru. Musíme zdůraznit, že tato analýza bude případová, tedy týkající se pouze jedné epizody, přestože někdy pro porovnání zmíníme, jak se některé aspekty projevují v jiných dílech, jako například příklady konstruování cliffhangerů nebo zpověď sociálních aktérů do kamery.

#### Narativní vývoj ve *Čtyři v tom 2*

Druhá řada převzala formu a koncepci první divácky úspěšné řady, ovšem s novými hrdinkami a hrdiny v obdobné životní situaci, tedy během těhotenství a po porodu. V tomto ohledu se nejedná o seriálovou naraci typickou pro soap-operu, která vypráví pomocí velkého počtu dílů a dlouhého časového úseku plynoucího paralelně s reálným časem, ale spíše o časosběrnou observaci. Dějová náplň pořadu je spíše chudá, nedochází k žádným větším zvrátům a její tempo je pomalé. Jeho pomalost vynahrazuje mnohost narativních linií a jejich rychlé střídání.

Ústřední narativní linie jsou spojené s každodenními úkony hlavních postav, kterými v druhé řadě jsou: televizní producentka Kamila, která čeká své první dítě, hned po porodu má v plánu se vrátit zpět do práce a na mateřské se synem zůstane její manžel Martin; lesbicky orientovaná prvorodička Kristýna, která počala se svým kamarádem, ale žije sama; osmnáctiletá studentka gymnázia Bára, která otěhotněla se svým přítelem Mílou a je v rizikovém těhotenství; manželé Veronika a Martin, kteří společně vychovávají její těžce postiženou dceru Amálku a čekají první společné dítě. Všechny hrdinky jsou v různém stupni těhotenství, aby seriál

---

<sup>326</sup> Konkrétně ve fanouškovské základně reality TV žánru, která se soustředí na webové platformě *Panáček v reality show* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://reality-show.panacek.com/>

nabídl jeho rozdílné fáze během jedné epizody, tedy aby se udržela zajímavost zobrazovaného obsahu a stále nějaké nevyřešené narativní hádanky. Jejich dějové linie se v rámci dílu střídají a proplétají, neprotnou se však explicitně (neboť postavy se navzájem neznají a bydlí v jiných městech), ale tematicky díky společným zkušenostem se stejnou životní situací.

V prvním díle s názvem *Začátek*, který se vysílal 23. února 2014, jsou představeny hlavní postavy, jejich životní situace a postoje. Ty shrne vypravěč v medailonku v úvodu dílu, ale také samotní účastníci během rozhovorů se štábem a s jinými sociálními aktéry. Kamera je sleduje v situacích, které jsou momentálně náplní jejich života, jako je nákup kočárku nebo sestavováním postýlky. Tento díl končí předporodním cvičením Kamily, která má nejbliže porodu.

V druhé části s názvem *Filip* odjíždí Kamila ještě před porodem na služební cestu do Karlových Varů, zatímco Kristýna i s pomocí štábu sestavuje přebalovací pult. Veronika s Martinem kupují kočárek pro Amálku i pro nové miminko, Bára si vybírá svatební šaty a společně s Mílou vyřizují svatební povinnosti. Tato epizoda zobrazuje dlouhý a vleklý porod Kamily, která nejprve prožívá kontrakce doma a pak je převezena do porodnice. Veronika musí absolvovat zdlouhavou cestu metrem s kočárkem, protože jim schází auto, a Kristýna v rozhovoru s matkou probírá své dětství a násilnického otce. Díl vrcholí narozením Filípka Kamile.

Třetí díl *Eliáš* sleduje Kristýnu, jak trénuje nástup do autobusu s kočárkem, koupání a oblékání miminka, s větším i menším úspěchem. Bára a Míla mají svatbu, Kamila vzpomíná na svůj náročný porod a její manžel se učí přebalovat Filípka. Veronika s rodinou jedou na návštěvu ke své tchýni, která je v invalidním důchodu, a proto se nemůže starat o Martinova mladšího bratra. U novomanželů vymalovávají dětský pokojíček a Bára absolvuje test z angličtiny na gymnáziu. Kristýna je převezena do porodnice, kde nejprve absolvuje přijímací pohovor a poté porodí syna Eliáše, u kterého se však záhy po porodu objeví zdravotní komplikace, čímž končí tato epizoda.

Ve čtvrtém díle s názvem *Tobiáš* Veronika absolvuje prohlídku u gynekologa, Kamila se připravuje na návrat do práce a Martin na samostatnou péči o miminko. Kristýna popisuje svoje pocity z porodu, po kterém měl malý Eliáš dýchací problémy a musel být oživován. Situaci Kristýně i divákům objasňuje vedoucí porodnického úseku nemocnice U Apolináře v Praze Doc. MUDr. Antonín Pařízek,

CSc (jak oznamuje grafický titulek v obraze, jediný ve všech třech řadách, viz **Obr. č. 53**). Bára hovoří o vztazích v její nové rodině, Kamila odlétá do Tokia a péči o dítě již plně přebírá její manžel, jehož snaha uklidnit a uspat miminko působí komicky. Bára musela být odvezena do nemocnice, kde doufá, že dojde k umělému vyvolání porodu. V tom ji nemocnice nevyhověla, tak s Mílou uvažují o přesunu z Mostu do Ústí nad Labem. Veronika porodila císařským řezem syna Tobiáše.

Pátý díl se jmenuje *Jakub* a začátek navazuje tam, kde skončil předchozí díl, tedy návštěvou u Veroniky v porodnici. Kamile a Martinovi pomáhají s péčí o syna babičky a Bára se již v nemocnici chystá na porod. Kristýna věší obraz a jde na procházku s Eliášem, se psy a s kamarádkou. Kamile zemřela babička a Báře s Mílou se narodil syn *Jakub*. Veronika s manželem slaví v rodinném kruhu jeho svátek a Kamilin manžel probírá rodičovství s kamarády na hokeji. V této scéně filmový štáb zastává více participační pozici, neboť hlas režisérky zpoza kamery konverzuje s účastníky a vybízí k reakci na téma muže na rodičovské dovolené. Eliáš je nemocný a Kristýna je s ním u doktorky, a Míla s Bárou zakoušejí první péči o miminko. Kamila přinesla syna do práce a režisérka rozmlouvá s jejími kolegy o spolupráci s Kamilou a o pracovní atmosféře. Kristýna s Eliášem se připravují na Vánoce a nakupují dekorace, což předestírá tematiku následujícího dílu.

Poslední díl druhé řady, který byl odvysílán 20. března 2014, nese název *Konec?* a ukončuje příběhy oslavami Vánočních svátků v ústředních rodinách. Bára jde však nejdříve ukázat syna spolužákům do školy, zatímco Kristýna přemýšlí nad svou budoucností a domlouvá křest pro Eliáše. Hrdinky a hrdinové se díky Vánocům schází s dalšími členy svých rodin, Kamila mluví se svým otcem a Kristýna jede na venkov za otčímem. Veronika peče cukroví a při tom hovoří o strachu ze smrti své těžce nemocné dcery. Hrdinky a hrdinové odpovídají na otázky štábu ohledně budoucnosti, Kristýna přemýšlí o životě na venkově a Bára s Mílou mají v plánu koupit si kola, dům a auto. Seriál vrcholí setkáním všech zúčastněných v kavárně, kde se společně dívají na první díl docusoapu *Čtyři v tom 2*.

## 5.6.2 Strukturace pořadu

Tato podkapitola stručně představí a shrne strukturní prvky pořadu, které se opakují v každé části seriálu napříč řadami (viz **Tabulka č. 10**). Příkladem nám bude zejména analyzovaný díl *Eliáš*, některé části jako úvodní a závěrečné titulkové sekvence jsou však pro všechny epizody stejné, proto si krátce popíšeme jejich podobu a funkci ve všech třech řadách.

### 5.6.2.1 Úvodní a závěrečná titulková sekvence

Autorkou úvodní titulkové sekvence první řady a designérkou loga pořadu je výtvarnice Denisa Abrhánová Grimmová, její výtvarnou podobu pro druhou a třetí řadu přepracoval animátor a výtvarník Jan Zajíček. Autorem hudebního doprovodu znělky je hudebník Jan Čechtický. Hudba se v této sekvenci mísí se zvuky animovaného příběhu, který zobrazuje ženy v situacích typických pro těhotenství, jako je ultrazvuk, porod či jízda s kočárkem (**Obr. č. 4 – 6**). Znělka je humorně laděná a předznamenává nejen tyto načrtnuté situace, které seriál zobrazí, ale také stálý charakterový typ, který se objevuje v první i druhé řadě, a to je pracující matka (**Obr. č. 7, č. 11, č. 12**), která je ztvárněna sedíc u počítače s dítětem na zádech. Funkcí úvodní znělky je především upozornit na začátek pořadu, k čemuž slouží rozpoznatelný hudební motiv (který díky opakování před každým dílem je divákovi důvěrně známy), od ostatního televizního toku pořad zřetelně odlišují zvuky kreslených postavíček, především zděšený výkřik na začátku, který má humorně vyjadřovat zděšení z těhotenství.

Vizuální podoba pro druhou a třetí titulkovou sekvenci se změnila z čistě kreslené animace na koláž kresby a fotografií. V úvodní znělce to však nejsou fotografie přímo konkrétních hrdinek a hrdinů, ale pouze jejich zástupné typy. Přímo jejich konkrétní fotografie pak využívá závěrečná titulková sekvence druhé a třetí řady (**Obr. č. 13 – 16**). Animovaná deformace sociálních aktérů a akterek je ještě více vtahuje do fikčního světa televizního seriálu, kombinace jejich fotografií a výtvarného zpracování je dalším způsobem mediace reality.

Závěrečnou titulkovou sekvenci vždy doprovází originální píseň, složená a nahraná přímo pro tento program, nazpívána populárními interprety a vždy se nějak vztahující k tématu. Pro první řadu složily a nazpívaly píseň Bára Vaculíková a Lenka Jankovská (Léna Yellow), čili uskupení *Mateřská.com*, jejichž hudební



tvorba je úzce spjatá s tématem těhotenství a mateřství. Tato píseň je spíše komická a konkrétně se odkazuje na charaktery a příběhy hrdinek první řady. Pro druhou sérii nazpívali píseň Vojtěch Dyk a Lenka Krobotová, jejím autorem je skladatel hudby pro tuto řadu Marek Doubrava. Text písně má humorně-poetické ladění, zatímco ta pro třetí řadu v podání Lenky Dusilové je již více melancholická a zralá. Tyto titulní písně vystihují atmosféru každé řady, ale především díky zapojení renovovaných interpretů navyšují kulturní status programu a pomáhají budovat jeho značku. Závěrečnou titulkovou sekvenci ani v jedné řadě nedoprovází dodatek v podobě rozdělené obrazovky, která by nabízela bonusové záběry nebo ukázky na příští epizodu. Časový prostor závěrečné epizody je vyhrazen pro zmíněné písně a v posledních dvou řadách také pro vesele působící koláže fotografií účastnic a účastníků.

#### 5.6.2.2 Medailonek

Seriál *Čtyři v tom* nepoužívá segmentu rekapitulace předchozí děje v jeho klasické podobě (tedy sestřih záběrů z minulých dílů), místo toho staví spíše než na ději a na událostech na svých postavách. Namísto předchozího děje představuje nejprve koncept celého pořadu v segmentu, který nazveme *medailonkem pořadu*, a poté se v průběhu prvních minut pořadu představují hrdinky a hrdinové v *medailonku postav*. Obsah těchto segmentů se mění v každé epizodě s vývojem děje, jejich stylizace a forma však zůstává. Tyto segmenty představují nejen danou postavu, ale i vývoj její životní situace, proto nesou funkci rekapitulační sekvence.

##### A. Medailonek pořadu

Medailonek pořadu je umístěn po úvodní titulkové sekvenci a před grafickým zobrazením názvu epizody (**Obr. č. 17**). V díle *Eliáš* se jedná o záběry určené přímo pro tuto sekvenci, které se pak v samotné epizodě neobjeví, tudíž je nelze považovat za *flashforwardovou* sekvenci. V následujícím díle *Tobiáš* jsou do této sekvence zařazeny záběry dějově spadající do předchozího dílu, jedná se však o nepoužité záběry, které nyní objevují vlastně poprvé. Některé záběry v této sekvenci předjímají dění v dané epizodě, například v druhém díle *Filip*, kde ukazují hrdinku Báru, jak si zkouší svatební šaty, což je poté jednou ze situací v pořadu. *Flashforwardové* předjímaní děje je v této sekvenci spíše sekundární, hlavní funkcí těchto záběrů není ani přesně rekapitulovat děj, ale spíše vizuálně představit a připomenout hlavní postavy, a tím stručně definovat koncept seriálu. Epizoda

*Eliáš* tedy zobrazuje Kristýnu, jak fotí, Mílu s Bárrou, když se koupou v bazénu, Veroniku, jak se směje na lavičce v parku, Kamilu usmívající se do kamery. Charakteristika pořadu je tedy úzce spjata s jeho protagonisty i každodenností, ve které je kamery zachycují.

Tyto záběry, které jsou v každém díle jiné, doprovází voice-over sloganem pořadu, který stručně charakterizuje jeho koncepci, a opakuje se v každém díle: „*Čtyři těhotenství, čtyři porody, čtyři ženy v tom. A devět měsíců, které změnily jejich životy.*“<sup>327</sup> Tento slogan se změní v posledním díle, kdy jeho druhá věta zní: „*A šest měsíců před televizní kamerou. Naši hrdinové se pomalu připravují na vánoční čas a na konec seriálu.*“<sup>328</sup> Díky tematickému posunu k starším párům a zkušenějším matkám se toto motto proměnilo také ve třetí řadě, kdy vypravěč dodává: „*A čtyři páry, které své štěstí hledají třeba i na podruhé.*“<sup>329</sup> Díky opakování je pořad známý pro stále publikum, zároveň je stručně představován pro diváky nové. V posledním díle jeho proměna signalizuje, že tento díl je závěrečný, čímž určuje divácká očekávání narativu, který uzavře seriálové vyprávění.

#### B. Medailonek postavy

Po medailonku charakterizujícím celý seriál přichází medailonek konkrétní postavy. Tato stylizovaná sekvence uvádí začátek narativní linie dané postavy v daném díle, které se nepravidelně střídají v průběhu celého textu. V naší příkladové epizodě proběhnou medailonky všech čtyř postav s jejich prvními dějovými situacemi během prvních sedmi minut pořadu. Záběry, které tvoří medailonek, vznikly speciálně pro něj a představují participační tendence tohoto pořadu. Zhusta využívají performativních schopností jeho účastníků a účastnic, kteří jsou aranžováni do různých pozic a postojů před statickou kamerou (**Obr. č. 18**), se kterou navazují přímý oční kontakt, tím pádem jejím prostřednictvím i přímý kontakt s publikem. Toto porušení nepozorované observace se projevuje přímým pohledem do kamery a někdy také performančními sklony sociálních aktérů, kteří se snaží (zřejmě na pokyn štábu) pobavit a zaujmout publikum

---

<sup>327</sup> *Čtyři v tom 2. Eliáš*. [3. díl televizní seriálu]. Scénář Irena Hejdová, režie Markéta Ekrt Válková, ČT, 9. 3. 2014, ČT2. 00:00:24.

<sup>328</sup> *Čtyři v tom 2. Konec?*. [6. díl televizní seriálu]. Scénář Irena Hejdová, režie Markéta Ekrt Válková, ČT, 30. 3. 2014, ČT2. 00:00:26.

<sup>329</sup> *Čtyři v tom 3. Nové životy* [1. díl televizní seriálu]. Scénář Irena Hejdová, režie Markéta Ekrt Válková, ČT, 2. 9. 2015, ČT1. 00:00:30.

grimasami či vtipnými gesty (**Obr. č. 19 – 20**), ovšem s ohledem na povahové sklony sociálních aktérů. Uznání přítomnosti kamery porušuje nejen konvence observace, ale i fikční hrané tvorby, tyto segmenty tak vykazují spíše znaky reality TV, konkrétně medailonků soutěžících v talentových soutěžích či laboratorních experimentech (které přejímají z konvencí sportovních pořadů, viz Kapitola 4.2.4).

Medailonek je sestaven pomocí rychlého střihu, často za účelem vzbudit humorný efekt či odlehčenou atmosféru. Každý tento segment je koncipován jako zachycení postav v konkrétním životním období a díky tématu také často přebírá nabízející se postupy časosběrného fotografování rostoucího těhotenského břicha z profilu. Jeho hlavní funkcí je uvést do konkrétního momentu děje, což činí nepřítomný vypravěč, kterému se právě v medailoncích dostává největšího prostoru. Voice-over doprovází tyto stylizované záběry, například v epizodě *Eliáš* sděluje, že Báře s Mílou „právě začíná svatební den, i když s dozvukem včerejší hádky.“<sup>330</sup> Tento popis připravuje půdu pro děj, který bude následovat, ale nejedná se doslova o rekapitulaci, neboť onu hádku televizní kamery nezaznamenaly. Vypravěč v medailonku připomíná, že Bára je ve třetím ročníku gymnázia a čeká ji klasifikace na postup do maturitního ročníku, což je dostatek zpětných informací, které divák potřebuje znát pro pochopení budoucího děje (Bára v tomto díle píše klasifikační test z angličtiny). Stejně tak v medailonku Veroniky komentář především vysvětluje spletité vztahy v její rodině, aby se publikum lépe orientovalo v postavách. K rekapitulaci dochází u medailonku Kamily, ve kterém voice-over připomíná, že se hrdinka zotavuje z těžkého porodu, což přímo odkazuje k událostem minulého dílu. Medailonky postav tedy slouží jak k jejich vizuální i slovní charakterizaci, tak nastínění budoucího děje i rekapitulaci nového. Všechny medailonky doprovází nediegetická rytmická hudba, u Kamily a Martina zní rockový motiv, který slouží jako hudební leitmotiv jejich linie.

### 5.6.2.3 Segmentové předěly

Předěly mezi segmenty explicitně označila kreativní producentka *Čtyř v tom* jako základní požadavek formátu (viz Kapitola 5.5.1). Tyto předěly signalizují publiku, že se narace přesouvá na jiné místo, jeho funkce se tedy podobá úloze ustanovujícího záběru prostředí. Předělu mezi segmenty v podobě ustanovujícího

---

<sup>330</sup> *Čtyři v tom 2. Eliáš*. [3. díl televizní seriálu]. Scénář Irena Hejdomová, režie Markéta Ekrt Válková, ČT, 9. 3. 2014, ČT2. 00:02:08.

záběru využívají seriály hojně, i české soap opery jako například *Ordinace v růžové zahradě*, ve které statický záběr na nemocnici nebo ordinaci dává prostorové určení scénám natočeným v kulisách ateliérů.

Typickým atributem tohoto segmentu je jeho hudební doprovod, který společně s ním funguje jako audiální indikátor změny prostředí. V epizodě *Eliáš* se vyskytuje celkem šest předělových záběrů na prostředí, většinou se jedná o velké celky místa, například Prahy při přechodu na Kristýninu narativní linku (**Obr. č. 21**) nebo sídliště v Mostě, které je spjaté s Bárou a Mílou (**Obr. č. 22, 25**). Naopak Veroniky linie je spjatá s venkovskými motivy, konkrétně její zahrádkou a detailním záběrem na rajčata, kterým se odhaluje prostředí od detailu po celek (**Obr. č. 23. – 24**). Jejich řazení může být také opačné, například velký celek Mostu (**Obr. č. 25**) díky prostřihu na záběr nemocnice (**Obr. č. 26**) konkretizuje jedno specifické místo v daném prostoru, kam se děj přesouvá. Tyto záběry se ve *Čtyři v tom* většinou neopakují, ale spíše variiují podle změny ročního období, čímž se seriál opět tematizuje proměny v čase.

#### 5.6.2.4 Upoutávka na další díl

Upoutávka na příští díl je typickým formálním aspektem seriálové narace a ve *Čtyři v tom* nechybí v žádném z dílů kromě těch posledních. V díle *Eliáš* je tato sekvence dvacet dva sekund dlouhá a skládá se ze čtyř záběrů z každé narativní linie, které jsou vybrány tak, aby naznačily budoucí děj. Ten naznačuje výběr promluv často vytržených z kontextu, jichž vyznění pak může být zavádějící. V tomto případě následuje upoutávka po dramatickém cliffhangeru, kdy se objevily zdravotní potíže u čerstvě narozeného Eliáše, a musel být odnesen na ošetrovnu. V následujícím segmentu, který je graficky označen nápisem *Příště uvidíte* v levém dolním rohu (**Obr. č. 28**), vidíme Kristýnu bez dítěte v rozhovoru s lékařem (**Obr. č. 27**). Z její promluvy není nijak patrné, co se stalo s dítětem. Vybrány jsou především dramatické okamžiky, například Martin, který si neví rady s malým Filípem. Záběry jsou vybrány tak, aby navnadily, ale neprozradily, naopak často je jejich význam interpretován mylně, aby se divákovi stále dostávalo atraktivního elementu překvapení. Například v upoutávce na čtvrtý díl Bára leží v nemocnici

a říká Mílovi: „*Chápeš to, že třeba zítra už bude tady?*“<sup>331</sup> Volba této scény naznačuje, že se v příštím díle narodí její miminko, nakonec však v tomto díle porodí Veronika. Volba scén, které svádějí k odlišné interpretaci, je typickým postupem výstavby těchto segmentů, jak zmiňuje Kapitola 3.3.2.

V této části jsme si popsali podobu a roli více či méně stálých segmentů, uplatňujících se v pořadu *Čtyři v tom*, a to pomocí praktických příkladů z konkrétní epizody. Zjistily jsme, že pořad *Čtyři v tom* nakládá s některými seriálovými strukturami volně, přesto lze v jejich použití vystupovat vzorec a rytmus, jako například umístění segmentů, které jsme si nazvaly medailonkem postavy, vždy před první rozvinutí konkrétní narativní linie v dané epizodě. Zjistili jsme, že takový druh prezentace postavy má blíže k reality formátům, zatímco segmentové předěly v podobě záběrů na prostředí se blíží soap opeře, přestože tvůrci docusoap jsou v jejich vizuálním ztvárnění kreativnější a často je obměňují.<sup>332</sup> Úvodní titulková sekvence díky animované podobě zdůrazňuje lehké, až zábavné rámování pořadu.

### 5.6.3 Dokumentární konvence

V této části si shrneme, jakým způsobem se v pořadu zachází s námi popsanými dokumentárními konvencemi, konkrétně jak program pracuje s mluveným slovem v podobě voice-overu a interview. Pomocí analýzy vyprávěcího jádra vybrané epizody si popíšeme, jaké způsoby observační techniky pořad zapojuje a jak pracuje s mizanscénou rozhovorů.

#### 5.6.3.1 Voice-over

Role voice-overu byla naznačena již v pravidelných segmentech medailonků, se kterými je také nejvíce spjatý. Komentář pro druhou a třetí řadu *Čtyři v tom* čte herec Jaroslav Plesl, který po první řadě vystřídal Igora Chmelu, který má podobný nerušivý a empatický hlasový projev. Mluvený komentář mimo obraz není konvencí tradičně přisuzovanou observačnímu modu (ten se ve svých počátcích od něj naopak distancoval), ale populární faktuální pořady jej často využívají

---

<sup>331</sup> *Čtyři v tom 2. Eliáš*. [3. díl televizní seriálu]. Scénář Irena Hejdomá, režie Markéta Ekrt Válková, ČT, 9. 3. 2014, ČT2. 00:43:27.

<sup>332</sup> Méně to platí pro třetí řadu *Čtyři v tom*, kde se například předěl jedoucího vlaku opakuje téměř vždy ve spojení s narativní linií hrdinky Evy.

k zpřístupnění svých obsahů širšímu publiku. Funkce voice-overu v *Čtyři v tom*, a konkrétně v *Eliášovi*, je především prezentovat a charakterizovat postavy, uvést do konkrétní situace a do konkrétního děje, představit obecně pořad a jeho téma a informovat o změně prostředí nebo nenadálém vývoji děje. V díle *Eliáš* zazní mluvený komentář mimo medailonky pouze jednou, a to v osmnácté minutě, když sděluje divákům, že Veronika s rodinou jedou na návštěvu k tchýni. Voice-over vysvětluje, že matka Veroničina manžela je v invalidním důchodu, proto se nemůže starat o svého mladšího syna Romana, který teď dočasně žije se svým bratrem a jeho rodinou. Díky tomuto sdělení je vysvětlena složitá rodinná situace, která by bez něj divákům nedávala smysl, navíc komentář vyjadřuje změnu prostředí a příchod nové postavy do děje, což jej činí přehlednějším.

Voice-over je zde hlasem shůry, nediegetickým vševědoucím vypravěčem, není postavou v ději, byť se v jejích medailoncích někdy projevuje jako zprostředkovatel výpovědi hrdinek a hrdinů. Například během představování Kristýny v jejím medailonku komentář říká: „*Kristýna z Prahy už netrpělivě čeká na narození syna Eliáše. Partnerku momentálně nemá a od otce dítěte pomoc nechce. Předporodní přípravy tak musí zvládnout sama. Činí to se svou typickou hravostí a nadhledem.*“<sup>333</sup> Zatímco první věta nastiňuje její životní situaci, která je podstatná pro narativ (těhotenství), druhá je spíše zástupnou promluvou postavy samotné v odpověď na otázku ohledně jejích vztahů. Poslední část této promluvy je pak explicitní charakteristikou povahových vlastností, na které navazuje následující sekvence, která dokazuje tuto charakterizaci vlastními záběry z Kristýniny ruční kamery, ve kterých Kristýna „s hravostí a nadhledem“ trénuje jízdu s kočárkem tramvají. Taková důkazní stříhová logika a zároveň schopnost mluveného komentáře determinovat význam vizuálních záznamů je typická pro dokument výkladového modu.<sup>334</sup> V medailoncích je většinou úkolem voice-overu uvést děj, který bude následovat, a vytvořit tak plynulý přechod mezi stylizovaným segmentem medailonku a dokumentárními záběry, které následují.

Kromě neukotveného vševědoucího vypravěče často fungují jako voice-over i promluvy samotných postav. Hrdinka přebírá funkci voice-overu například

---

<sup>333</sup> *Čtyři v tom 2. Eliáš*. [3. díl televizní seriálu]. Scénář Irena Hejdomová, režie Markéta Ekrt Válková, ČT, 9. 3. 2014, ČT2. 00:00:51.

<sup>334</sup> NICHOLS (2010), s. 43.

v případě amatérských záběrů na ruční kameru, kdy komentuje vlastní konání, její promluva tak není motivována otázkou od televizního aktéra. Takové záběry s vlastním komentářem nesou estetické a formální vlastnosti amatérského domácího videa, ať již po vizuální stránce (**Obr. č. 41 - 42**), tak použitím typických rétorických figur, jako je například množné číslo první osoby při popisování děje: „*Tak nám nastala ona inkriminovaná chvíle,*“<sup>335</sup> říká Kristýna, když popisuje nastupování do tramvaje s kočárkem. Mluvené slovo v domácím videu je však zároveň také observačním zachycením (záměrně) odposlechnutého rozhovoru, například když Veronika s kamerou v ruce zpovídá manžela a oba spolu vedou dialog, ona zpoza kamery, on v rámu obrazu (**Obr. č. 42**).<sup>336</sup>

### 5.6.3.2 Interview

Tazatelka, kterou je režisérka Markéta Ekrt Válková, omezuje svoji přítomnost v pořadu pouze na hlasový projev, když klade otázky, které nelze pro zachování významu vystříhnout. Kromě těchto momentů je většina interview ve *Čtyřech v tom* koncipována jako pseudomonologická, často maskovaná za odposlechnutý rozhovor mezi sociálními aktéry. Ukážeme si to na příkladech z epizody *Eliáš*. Ve třetí minutě dílu vypráví Bára o hádce, která proběhla minulé noci s jejím přítelem Mílou. Toto interview je aranžováno jako observace rozhovoru s dalšími sociálními aktérkami, které jsou usazeny v obraze a zastávají roli posluchaček vyprávění zpovídáné (**Obr. č. 29**). Díky jejím pohledům lze však odhalit, že promluva je směřována televizním aktérům a přeneseně tedy i k diváků (**Obr. č. 30 - 31**). Její výpověď je konfrontována s Mílovou, který v autě vypovídá svoji verzi příběhu na kameru, umístěnou společně s televizním aktérem na zadním sedadle (**Obr. č. 31**). Míla reaguje na Bary verzi příběhu, o které jej zpravil televizní štáb („*A říkala, že jsem se jako vožral, jo?*“)<sup>337</sup> svým svědectvím („*Já jsem měla fakt jen jednoho frťana*“).<sup>338</sup> Jejich svědectví se zpočátku rozcházejí a pomocí stříhové konfrontace vytváří rozpor, ale později se oba mluvčí doplňují ve vyprávění příběhu. Taková dvojí výpověď činí klasické interview zajímavějším i dynamičtějším.

---

<sup>335</sup> *Čtyři v tom 2. Eliáš*. [3. díl televizní seriálu]. Scénář Irena Hejdomá, režie Markéta Ekrt Válková, ČT, 9. 3. 2014, ČT2. 00:01:27.

<sup>336</sup> Tamtéž, 00:18:51.

<sup>337</sup> Tamtéž, 00:03:17.

<sup>338</sup> Tamtéž, 00:03:19.

Jak jsme již naznačili, součást interview může být použita také jako komentář mimo obraz. Použití pseudomonologického interview jako asynchronního zvukového doprovodu záběrů, které explicitně nezobrazují rozhovor samotný, využívá tento pořad poměrně často. Například ve čtrnácté minutě sledujeme Kristýnu, jak se jde podívat do nemocnice, kde bude rodit, a tuto její činnost doprovází její komentář, jehož pseudomonologický původ odhalujeme až později. Toto interview v nemocnici střídá frontální záběr na Kristýnu (**Obr. č. 33**) s významotvornými prostřihy na pár odnášející si dítě z porodnice (**Obr. č. 34**), a to právě v okamžiku, kdy Kristýna hovoří o pocitech, které má z návštěvy porodnice a uvědomění si, že je na vše sama. Funkcí takového spojení je především zprostředkovat její pocity divákům a vytvořit tak emocionální odezvu. Podobně je nasnímán rozhovor s Kamilou v deváté minutě, kdy její vyprávění o zážitcích z porodu a zkušenostech čerstvé matky doprovázejí záběry, jak kojí syna a u toho si čte časopis (**Obr. č. 35**), což jsou momenty, které časově nekorespondují s danou promluvou, ale přidávají jiný děj k jinak statickému rozhovoru (**Obr. č. 36**) a ilustrují, jak její každodenní život s dítětem zhruba vypadá.

V epizodě *Eliáš* se nevyskytují příklady, kdy je interview nahrazeno zpovědí do kamery, přesto tyto postupy seriál *Čtyři v tom* využívá, a to zejména v jeho první řadě. V té hrdinky svěřovaly své pocity přímo do své ruční kamery ve stylu dokumentárních videodeníků. Použití domácích videozáznamů v námi analyzovaném díle spadá do spíše observačního modu, neboť účastníci a účastnice s jejich pomocí zaznamenávají prostředí, lidi a události kolem sebe (**Obr. č. 42**). Tento posun značí také o změně v produkčním diskursu, konkrétně v příchodu osoby nové režisérky a jejích nových pokynů sociálním aktérům a aktérkám.

### 5.6.3.3 Mizanscéna

Volba mizanscéna pro rozhovory i observační sekvence vždy vyplývá z reálného prostředí, ve kterém se postavy běžně vyskytují, což kloní pořad k dokumentárním konvencím. Interview jsou vedena během každodenních činností účastníků a účastnic, jejich denní režim není přerušován aranžováním rozhovoru jako sociální epizody. Tak je tomu i u rozhovoru s Mílou v autě (**Obr. č. 31**), který jede zařídit přípravy na svatbu. Interview je vedeno v interiéru auta, které projíždí mosteckým sídlištěm. Hrdinka Bára je ve třetím díle zpovídána v reálném prostředí nemocnice (**Obr. č. 37**) či školy (**Obr. č. 38**), tedy tam, kde se zrovna



díky vývoji událostí ocitla. Jak již bylo naznačeno, tvůrci se snaží snímat rozhovory i observační sekvence s co největší rozmanitostí, a využívají k tomu především prostřihů na detaily prostředí, jako například na kočku ležící v koupelně, když Martin omývá malého Filípka (**Obr. č. 39**). Kompozice této scény je podřízena podmínkám stísněného reálného prostředí, které nutí zabírat postavu přes překážku v podobě plastové zástěny (**Obr. č. 40**). Kamera však krouží kolem sociálního aktéra v duchu nepřítomné entity, „mouchy na zdi“, aby zachytila jeho činnosti v často voeyristickém detailu.

Zajímavá kompozice obrazu se projevuje ve zmíněných záběrech z ruční kamery. Ta je zde ještě více podřízena autenticitě a voyeristickému vizuálnímu zprostředkování reálných okamžiků. Tyto záběry jsou formálně odlišeny návodnými grafickými znaky, které indikují původ těchto záběrů (technické atributy jako červený nápis „REC“ a rámeček obrazu videa, viz **Obr. č. 41 - 42**). Jejich kompozice je často nedokonalá a nijak nearanžovaná, což je způsobeno buď neprofesionalitou sociálních aktérů, nebo jejím umístěním ve stylu skryté kamery tak, jak to činí Kristýna, aby divákům zprostředkovala svou cestu městskou hromadnou dopravou (**Obr. č. 41**). Její kamera je umístěna v samotném kočárku a divákovi je tak zprostředkována její zkušenost pomocí syrového zvuku a nearanžovaného obrazu.

#### 5.6.3.4 Observe

Observační technika se v pořadu projevuje různými způsoby a pochází z různých zdrojů. Primárně observační jsou záběry profesionálního štábu, které balancují na hraně participačního modu častými rozhovory s hrdinkami, aranžovanými medailonky a někdy přímou verbální interakcí, jako například v interview s Kristýnou v šestnácté minutě, kdy televizní aktérka reaguje na její promluvy a pseudomonologický rozhovor se stává částečně dialogickým. Hrdinky a hrdinové velice často uznávají přítomnost televizního elementu, ať již pohledy do kamery nebo rozhovory, které jsou častěji výpovědí do kamery pro štáb a přenesené pro diváky, než odposlechnutými rozhovory. Úkolem observační techniky je především zprostředkovat situace tak, jak by se staly i bez přítomnosti kamery. Tak jsou nasnímány scény Míly v květinářství (**Obr. č. 43**) zachycující dialog točící se okolo nákupu myrt. Podobně jako ve fikční hrané tvorbě, tato sekvence má spíše ukázat, že Míla připravuje svatbu, než to přímo sdělit mluveným slovem.

Nejvíce se observační technika prosazuje ve scénách porodu, které představují typ výjimečnou události, zachycené na kameru, což je největší devízou observace. Výhodou tohoto tématu je, že se jeho natáčení dá naplánovat, tudíž tvůrci nemusí jako u klasické filmové observace čekat, až, či zda k takové události dojde. Observační scény jsou postprodukčně zpracovány zejména střihem a přidáním nediegetické hudby, jak je tomu u scény Kristýnina porodu, která je složena ze záběrů z měnících se úhlů pohledu a velikostí (**Obr. 44 – 46**).

Tato část stručně charakterizovala některé dokumentární postupy a konvence, které se projevují v příkladové části programu *Čtyři v tom 2*. Zjistili jsme, že tyto dokumentární aspekty se v pořadu projevují především v mluveném slově, ať již pseudomonologickém rozhovoru nebo v záběrech typu domácího videa. Nejsilnějším prvkem, který přibližuje docusoap *Čtyři v tom* dokumentárnímu žánru, je referenční vztah jeho záběrů k žité realitě, který vyplývá jak z autenticky působících domácích záběrů, tak realistické kompozice mizanscény. Z dokumentárních modů využívá tento pořad observace s výrazným zastoupením participačního modu, který se projevuje v rozhovorech (byť inscenovaných jako odposlechnutý rozhovor) a v strukturních prvcích, jako je medailonek postav.

#### **5.6.4 Konvence soap opery**

Nyní se podíváme, jak jsou konvence fikční seriálové tvorby aplikovány na zpracování referenčních dokumentárních záběrů. K tomu dochází především ve fázi postprodukce, tedy střihem a dodáním nediegetické hudby. Na závěr se pokusíme o obecnou definici seriality v docusoapu *Čtyři v tom*.

##### **5.6.4.1 Hudba**

Použití nediegetické hudby splňuje, podobně jako v soap-opere, funkci návodných hudebních motivů, které pro snazší orientaci doprovází některé scény podle jejich emocionálního zabarvení nebo podle vlastností postav. Výrazný je rockový motiv spojený s Kamilou a jejím manželem, který se liší od hudebních doprovodů v medailoncích jiných postav. Hudební podkres zde slouží jako nepřímá charakteristika postavy, ale také oznamuje její přítomnost v narativu. Ve scénách porodu a narození dítěte je často zapojována dojemná klavírní melodie, která dodává emocionální náboj dané scéně. Dále nediegetická hudba doprovází

medailonek pořadu a segmentové předěly, ale v ostatních částech textu je její zapojení spíše minimální, pořad většinou pracuje s diegetickým zvukem. Tak jako v případě sekvence ošetřování čerstvě narozeného Eliáše, kde emotivní hudbu nahrazuje diegetický zvuk zlověstně působícího pípání nemocničních přístrojů, které samo o sobě drammatizuje scénu a podporuje jeho syrovost a autentičnost.

#### 5.6.4.2 Způsob vyprávění

Nejzřetelnějším aspektem, kterým se program *Čtyři v tom* blíží soap opěře jakožto žánru je pravděpodobně jeho tematika, která cílí především na ženské publikum. Ženy tvořily také jeho převažující část, jak vyplývá ze statistik uvedených na webových stránkách České televize (viz **Tabulka č. 1 - 3**). Zobrazené téma akcentuje především rodinu a hlavně bytostně ženské téma těhotenství. Díky otevřenosti hrdinek, observační metodě a seriálové naraci je také vytvořen intimní vztah mezi diváky a postavami. Narativní postupy vyzdvihují především role ženských postav, které jsou hlavními hrdinkami pořadu. Děj se soustředí kolem běžných každodenních činností, které jsou náplní žen v podobné situaci a umožňují jednoduchou identifikaci s hrdinkami. V našem příkladovém díle jsou to aktivity jako cesta tramvají, rodinná oslava, návštěva u tchyně, kojení, procházka s kočárkem či návštěva u lékaře. Také jsou často zobrazovány kalendářní a rituální události, v námi analyzovaném díle to je Báry svatba, oslava narozenin Veroničina švagra nebo volby, občanská aktivita spojující postavy s diváky.

Konvence soap-operového vyprávění jsou patrné také v paralelním způsobu vyprávění čtyř hlavních narativních linií. Tyto linie se střídají pomocí střihu tak, aby vytvořily rozmanitou narativní mozaiku. Jak můžeme vidět v **Tabulce č. 11**, epizoda *Eliáš* je rozdělena na dvanáct narativních linií spojených se svými hrdinkami. Stopáž každé nepřekročí sedm minut, nejdelší je závěrečná scéna Kristýnina porodu, kterou vrcholí celý díl, a která trvá šest minut a třicet sekund. Nejkratší je pak humorná čtyřiceti sedmi vteřinová vložka amatérských videozáběrů zobrazující Kristýnu, jak trénuje oblékání dítěte. Střídání narativních linií je tedy poměrně časté a rychlé, díky čemuž je udržována divácká pozornost. Jednotlivé narativní linie na sebe většinou navazují pomocí střihové skladby, která spojuje sekvence podle tematické podobnosti, nebo naopak rozdílnosti. V tomto díle je tomu například u přechodu z Kristýnina domácího videa, ve kterém se zmiňuje, že je již připravená do porodnice. Střihem a ustanovujícími záběry segmentových

předělů se děj přesune právě do nemocnice (**Obr. č 25 – 26**), kde se octila Bára kvůli komplikacím v těhotenství. Po této vážně laděné sekvenci následuje kontrastní střih na humornou scénu domácích záběrů z Kamiliny narativní linie, která se směje nehodě při kojení.

Výraznější příklad kontrastního střihu nalezneme ve čtvrté epizodě třetí řady *Dva porody*, jejímž centrálním tématem je konfrontace dvou rozdílných přístupů k porodu. Střídají se zde záběry mezi domácím porodem hrdinky Pavly a porodem dětské lékařky Kateřiny v nemocnici. Z hlediska dokumentárních konvencí se opět jedná o otevřený přístup observace, která ponechává prostor pro vlastní interpretaci významů divákem, přestože taková střihová skladba některé významy upřednostňuje. Efektu kontrastního střihu se podřídila také narativní skladba pátého dílu druhé řady *Jakub*, který za sebou řadí amatérský záběr smrti Kamiliny babičky a narození Bary syna. Tento střihový postup je využíván zejména pro vyvolání co nejsilnější emocionální odezvy.

#### 5.6.4.3 Serialita

Postup, který definuje soap-operovou naraci a který je s ní od počátku spjat, je seriálové propojení narativu. Tento princip si vypůjčuje i docusoap a aplikuje jej na reálné obsahy referenční povahy, což se projevuje především v zapojení strukturních prvků jako je upoutávka na příští díl, nebo narativních postupů jako cliffhanger. Většina dílů je koncipována tak, že jejich přirozeným vyvrcholením je porod jedné z hrdinek. Tato událost slouží jako klimax epizody, přičemž nové narativní hádanky nastoluje upoutávka na další epizodu. Zároveň jsou hrdinky v různém stupni těhotenství, aby vyvrcholení jejich dějových linií přicházelo postupně v různých částech řady a udržovalo tak stálé narativní napětí.

V epizodě *Eliáš* je na konci vytvořen cliffhanger, který se více podobá jeho verzím ve fikční seriálové naraci tím, že nová narativní hádanka je nastolena již v jádru vyprávění. Po narození Kristýnina syna Eliáše dojde k neočekávaným komplikacím, miminko je svěřeno do péče sestřiček, jejichž činnost je snímána observační metodou a střihově upravená do dramatické montáže čtyř zhruba tři vteřiny dlouhých záběrů (**Obr. č. 47 – 50**). Doplnuje je prostřih na chodbu nemocnice (**Obr. č. 51**) a závěrečný záběr ošetřování lékařkou (**Obr. č. 52**). Celá

sekvence končí větou „Zavoláme áro“<sup>339</sup> a zatměním obrazu, divák se tedy v tomto díle nedozví, co se stalo a jak to dopadlo. Tuto sekvenci nedoprovází nediegetická hudba, její vyznění je tím syrové a autentické. Následuje upoutávka na příští díl, která záměrně neodhaluje vyřešení situace. Ve srovnání s ostatními díly všech řad *Čtyři v tom* je toto zakončení extrémním případem cliffhangeru, na což zareagovali také diváci (viz. Kapitola 5.7).

Chceme-li částečně definovat druh seriality v docusoapu *Čtyři v tom*, musíme zohlednit narativní propojení všech šesti epizod. Přestože je tak produkčním diskursem prezentován, z hlediska definicí akademického diskurzu nelze docusoap považovat za typický seriál soap-operového typu. Předně je to díky malému počtu dílů, které jej přibližují spíše minisérii. Také fakt, že jednotlivé řady na sebe dějově nenavazují, neboť angažují nové hrdinky a nové příběhy, jej odlišuje od nekonečného seriálu.<sup>340</sup> Od soap-opery se také liší zobrazením času, neboť ta imituje a kopíruje tok reálného času, zatímco docusoap *Čtyři v tom* jej zhušťuje, jak je typické spíše pro časoběrný dokument. Jelikož se program *Čtyři v tom 2* natáčel v průběhu šesti měsíců, ale vysílal během šesti týdnů, divákům zprostředkovaný narativní čas byl kondenzován, jako to dělají série a jejich variace. Seriálový element, který docusoap *Čtyři v tom* naplňuje, je otevřená narace, která vyplývá z jeho ukotvení v žité realitě, která principiálně ukončení nemá.

Na základě poslední části textové analýzy jsme zjistili, že analyzovaná docusoapová epizoda si vypůjčuje některé soap-operové postupy, jako například proplétání více narativních linií či seriálový strukturní prvek upoutávky na příští díl. V epizodě se také objevuje nediegetická hudba, a to v souvislosti s pravidelnými sekvencemi medailonků a při narativním vyvrcholení (porod). Epizody programu jsou propojené především stálými postavami, které se objevují ve všech dílech.

---

<sup>339</sup> *Čtyři v tom 2. Eliáš*. [3. díl televizní seriálu]. Scénář Irena Hejdomá, režie Markéta Ekrt Válková, ČT, 9. 3. 2014, ČT2. 00:43:13.

<sup>340</sup> Na tento fakt reaguje loajální seriálové publikum, které v příspěvcích na diskusních fórech volá po navázání na příběhy původních hrdinek. Zajímá je sledovat vývoj hrdinek, se kterými se během šesti týdnů seznámili a které si oblíbili. Tento divácký požadavek částečně naplňují webové stránky pořadu, na kterém jsou uveřejněny rozhovory s hrdinkami po skončení natáčení i jejich vlastní reportáže se z jejich života po seriálu. (*Česká televize: Čtyři v tom* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1039777701-ctyri-v-tom/6483-o-serialu/>). A. Müllerová připouští, že speciální hodinový dokument, který by se vrátil k hrdinkám první a druhé řady, byl v plánu, ale v prvním případě se jej nechtěly zúčastnit sociální aktérky a v druhém rozhodl programový ředitel, že dá přednost nové řadě s novými postavami.

Pokud bychom měli použitou formu seriality přiřadit k jednomu z typů zmíněných v teoretické části této práce, pak se patrně nejvíce blíží třetímu sériovému prototypu podle Angely Ndalianis (viz Kapitola 3.3.3.2), který je definován otevřenou narací a možností proměny postav. Postavy docusoapu *Čtyři v tom* se proměňují před zraky publika vlivem rodičovství a jejich v realitě ukotvené příběhy teoreticky ukončené nejsou.

## 5.7 Analýza recepčního diskursu

Pro analýzu diváckého vnímání žánrových kategorií je díky oficiálním i neoficiálním internetovým diskusím nepřehledné množství pramenů, a jejich zpracování by si zasloužilo prostor v samostatné práci. My se zde soustředíme pouze okrajově na jeden aspekt, který souvisí s naší textovou analýzou. Podle divácké odezvy na popsany cliffhanger ve třetím díle druhé řady můžeme na vzorku reakcí pozorovat příklad toho, jak mohou diváci reagovat na porušení žánrových pravidel, a tím pádem také usuzovat, k jakému žánru tato skupina diváků *Čtyři v tom* přiřazuje. Tato část bude pouze příkladovým výsekem z širokého diskursu textů, na jejichž plnou analýzu v této práci nezbyvá prostor. Platnost závěrů z této kapitoly se vztahuje pouze na daný výsek textů, nikoli na celou komunitu diváků docusoapu *Čtyři v tom*.

Diskuse ohledně konce epizody *Eliáš* se rozpoutala na facebookové stránce *Čtyři v tom*, do které se zapojila i režisérka Markéta Ekrt Válková tímto vyjádřením: „Ráda bych se vyjádřila k něčemu, co tu zaznělo několikrát v diskusi i v otázkách pro Kristýnu. A totiž dramatický a „useknutý“ konec jejího porodu. Nic mi není cizější než seriálově lacině natahovat diváky na skřípec a bez zjevného důvodu odkládat řešení na příští díly. V žádném jiném případě jsem se toho nedopustila, ale tady jsem k tomu dospěla z pochopitelného důvodu.

*To, co jsme prožili já a můj štáb na sále ve chvíli, kdy Eliáš nedýchal, bych Vám nepřála. Byla to pro mne jedna z nejhorších chvil v životě. Měli jsme všichni chuť se vypařit a náš pocit totální nepatřičnosti zachraňovalo jen to, že jsem Kristýně slíbila, že dohlédnu na Eliáše, když ona sama bude zpočátku nemohoucí. Odcházeli jsme tu noc od Apolináře ve velice podivné náladě. Všechno dobře dopadlo, ale ta chvíle se nedala jen tak zapomenout a navíc otázky, zda to na Eliášovi nezanechá nějaké stopy, z nás nemohl sejmut nikdo.*

*Nikdo to prostě sto procentně v té chvíli nevěděl. A právě proto, že točíme dokumentární film a ne hraný seriál jsem Vám, divákům chtěla tu chvíli přiblížit. Není důvod si myslet, že všechny děje v životě mají jasné a čitelné konce. Nezbyvá než si někdy připustit, že existuje dno, a že se tam každý z nás může ocitnout. Máme hrdinky, které nám mohou přiblížit radost a hravost, ale také to, co může být z rubu těch věcí. To je to, co sama pro sebe považuji za podstatné.*<sup>341</sup>

V tomto prohlášení se režisérka převrací některé aspekty spojené s žánrovými očekáváními a konvencemi. Je zajímavé, že prvek cliffhanger, který řadíme do postupů typických pro fikční dramatickou tvorbu, ona používá pro emocionální realismus, tedy autentické zprostředkování emocí, které štáb i hrdinka v tom okamžiku prožívali. Zároveň její defenzivní pozice ohledně „seriálově laciného“ natahování svědčí o zakořeněném rozdělení na postupy vyššího a nižšího žánru, tedy populárního a vzdělávací, jejichž kombinace je však pro formu docusoapu esenciální.

Tento text byl uveřejněn také na fanouškovském webu reality programů *Panáček v reality show.com*, ze kterého vybíráme několik reakcí na jeho téma. Uživatelka *Ajda* vnímá argumenty uvedené režisérkou za irelevantní, neboť se nejednalo o přímý přenos, ale předtočený materiál, jehož vyústění tedy bylo tvůrcům známé. Celkově tedy vnímá tento postup negativně, neboť píše: „*Šlo o život, nebo bylo potřeba točit? Stačilo ubrat pár zbytečných záběrů z dílu a přidat pořádný konec. .... Kdyby tam dali aspoň pár vteřin Eliáše po rozdychání, nevyvolalo by to tolik negativních reakcí mezi diváky. Žádná výmluva ten až bulvární konec neomlouvá.*“<sup>342</sup> Tato divačka spojuje postupy seriálového cliffhangeru s negativně konotovanou bulvární žurnalistikou, rozlišování mezi vysokými a nízkými žánry v tomto příspěvku souvisí s jejich kvalitativním hodnocením.

Uživatel *upc* přiřazuje pořad spíše do kategorie observačních dokumentů, které se nezapojují do snímaného dění, když píše: „*Šlo o život – a proč by se to nemělo točit? Copak by mohli ti za kamerou něco změnit? Nějak pomoci? I tohle je součástí*

---

<sup>341</sup> *Panáček v reality show: Vyjádření režisérky Čtyři v tom 2 k „ustřiženému“ konci 3. dílu* Web. 12. 3. 2014 [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://reality-show.panacek.com/36574-vyjadreni-reziserky-ctyri-v-tom-2-k-ustrizenemu-konci-3-dilu.html>

<sup>342</sup> Tamtéž.

*života a není důvod dělat, že ne. Za příkládání zmodralého nedýchajícího kojence dramaturgyně nemůže.*“ Spojování zábavné stylizace, participačního přístupu, ale i striktní observace, zanechává v některých divácích pocit žánrové rozporuplnosti. Zároveň vidíme, že postupy fikčních obsahů nemusí být diváky vždy rozpoznány jako převzaté z tohoto žánru.

Z příspěvku uživatelky Petry můžeme vyčíst, jaký dopad má cliffhanger použitý v dokumentárním materiálu, který má referenční vztah s žitou realitou: *„Souhlasím s názorem, že mohli dát jeden záběr malého po rozdýchání a pustit titulky.....celý týden o tom přemýšlím, jak to asi dopadlo a není mi z toho moc hezky, až tady se dozvídám, že je Eliáš v pořádku, každou maminu to asi zasáhlo a s Kristýnou soucítí.*<sup>343</sup> Díky sdílení stejných světů diváků a postav docusoapu vzniká větší emocionální investice do jejich osudů, neboť vědomí reality zobrazovaného ovlivňuje emocionální zapojení do jejich osudů. Hrdinky jsou vnímány zároveň jako postavy, ale zároveň i jako sociální aktérky, které prožívají zobrazené události ve skutečném světě. Obojí přispívá k divácké identifikace, společně se zapojením vlastních životních zkušeností diváků. Přestože je cliffhanger vnímán spíše negativně, cíle vyvolat emocionální odezvu u diváků bylo dosaženo.

---

<sup>343</sup> Tamtéž.



## 6 Závěr

Cílem této práce bylo na základě poznatků získaných z analýzy produkčního a institučního zázemí a z formální textové analýzy příkladového zástupce definovat podobu konkrétního reprezentanta české varianty žánru docusoap. Primárním záměrem bylo vytvořit diskursní klastr vlivů, které více či méně definují žánrovou příslušnost vybraného pořadu *Čtyři v tom*. Tato práce vycházela z předpokladu, že nejen texty samotné, ale další kulturní a produkční diskursy se podílejí na ustanovování funkce, kterou žánr v audiovizuální tvorbě má. Díky poodhalení podmínek vzniku, za kterých vznikl analyzovaný pořad *Čtyři v tom*, se nám podařilo definovat produkční kontext a institucionální praktiky jako významný žánrotvorný faktor.

V této práci jsme chtěli představit příklad, jak různé textové i mimotextové vlivy pomáhají definovat žánrovou příslušnost. Pomocí historického kontextu jsme se snažili nalézt souvislosti mezi žánrovými kategoriemi a jejich fungováním v rámci rozdílných produkčních podmínek. V teoretické části jsme především definovali vztah zkoumaného docusoapu se spřízněnými žánry dokumentu, reality TV a soap opery. Na tyto kategorie tato práce pohlížela s přihlédnutím ke kontextu televizního průmyslu. Hlavním přínosem této části bylo zmapování vývoje reality TV z hlediska žánrové hybridizace, kterou považujeme za symptomatický znak povahy televizních obsahů. Zjistili jsme, že s žánrem je v televizním prostředí různě nakládáno, jeho hranice mohou být benevolentně prostupné, ale také rigidně dané systémem mezinárodních televizních formátů, jejichž druhová pravidla se stávají tržní komoditou. Přestože docusoap nemůžeme považovat za formát, v českém prostředí se v něm spojují obě tyto tendence. Je tomu tak díky proměně televizního trhu, za který vděčíme popularitě reality formátů. Docusoap volně zachází s klasickými žánry dokumentu, fikční dramatické seriálové narace a populárně zábavných pořadů, zároveň jsou jeho pravidla adaptována na nové obsahy podobně jako národní varianty soutěžních a jiných reality formátů. Toto zjištění platí o zkoumaném docusoupu *Čtyři v tom* a vyplývá z produkčních a institučních podmínek jeho vzniku.

Přestože tendence akademického diskursu a částečně i výrobní praxe je kategorizovat pořady do čím dál specifitějších a užších příbuzenských kategorií, divácká recepce ve výsledku rozlišuje pořady v prostoru vyskytujícím se mezi

dvěma póly – fikční a non-fikční obsahy, respektive žánry „vyšší“ a „nižší“ úrovně. Náš příkladový průzkum recepčního diskursu naznačil, že divácké vnímání faktuálních žánrů se proměňuje vlivem hybridizačních procesů, kterých televizní médium hojně využívá. Recepce současných faktuálních programů by si zasloužila podrobnější rozbor, na který v této práci již vybyl prostor. Stejně tak jsme naznačili směr, kterým se vyvíjí současná televizní praxe, a to jsou multimediální a interaktivní tendence. Jak jsme si ukázali, i pomocí těchto praktik dochází k žánrovým definicím, neboť interaktivní povaha televize má přímý vliv na diváka a tím pádem i moc ovlivňovat jeho žánrová očekávání.

Díky analýze produkčního diskursu jsme poodhalili, jakou funkci žánrové konvence hrají při výrobě pořadů typu docusoap. Zajímavým aspektem je fakt, že docusoap jako žánr vznikl organicky vlivem komercializace televizního trhu v prostředí britské BBC, jeho aplikace v českém prostředí je tedy logickým vyústěním v návaznosti na podobné vlastnosti obou institucí i na požadavku trhu s tím rozdílem, že Česká televize využívá předefinovaných pravidel, a vyplňuje je vlastními obsahy. Žánr docusoap je tak díky historickým souvislostem představitelem vhodného reality formátu pro veřejnoprávní obsahy.

Volba obsahové náplně docusoapu *Čtyři v tom* se ukázala být také determinována žánrovými požadavky, neboť formální postupy vyžadují společné téma nebo společné prostředí, které svede dohromady sadu hrdinů, jejichž reálné příběhy může pořad paralelně rozvíjet. Na příkladech ostatních českých docusoap, které k žánru explicitně i implicitně přiřazují samotné instituce, lze pozorovat inklinace českých producentů k tématům, které naplňují požadavky zábavnosti s funkcí sociální sondy, díky které jsou naplňovány požadavky média veřejné služby. Zajímavé by bylo sledovat, jak se liší formální postupy, ale i způsoby instituční identifikace docusoapu v prostředí komerčních televizních stanic. Tato práce může být východiskem pro takové komparace.

Formální textová analýza, která vycházela ze žánrových znaků dokumentu a fikčního žánru soap opery přinesla případovou studii vybraného zástupce pořadu *Čtyři v tom* a popsala, jakými způsoby spolupracují fikční a non-fikční tendence obou zdrojových žánrů. Audiovizuální texty se díky své indexové povaze více či méně reprezentují realitu, jsou to i žánrové konvence, které určují, co je považováno za autentické a co za stylizovanou fikci. Hybridním spojením obou

tendencí tak, jak k tomu dochází v docusoap, vynikají funkce žánrových kategorií, ale zároveň je jejich role bagatelizována tím, že jejich propojení je funkční.

Žánr docusoap jako kulturní kategorie je definován produkčními záměry, institučními strategiemi, diváckými požadavky, ale reflexí odborné veřejnosti. Tato práce nabídla pouze případovou studii jednoho zástupce a učinila tak mimo jiné v zájmu novohistorického přístupu, jehož záměrem je popsat a archivovat konkrétní artefakty. Naše práce popisuje docusoap z hlediska žánrových pravidel a nabízí náhled na to, jak žánrové konvence operují v jednom specifickém případě, jehož vztažení k širším kulturním kategoriím vede k pochopení televizního média obecně.

## 7 Přílohy

### 7.1 Tabulky

Tabulka č. 1: Sledovanost první řady *Čtyři v tom*

Čtyři v tom ČT2 20:00 hod., Ne 13.1.2013 – 17.2.2013																
pořadí	epizoda	datum	začátek	délka (min)	15+		průměrná spoločenost 15+	M15+		Ž15+		Děti 4-14				
					Rating (%)	Share (%)		Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)			
1	Posilíci	13.01.2013	20:02:13	45:13	3,9	344	8,13	2,9	123	6,43	4,9	221	9,52	1,9	20	11,81
2	Sophia	20.01.2013	20:02:28	45:18	3,6	303	7,24	2,4	103	5,32	4,5	200	8,87	1,7	19	12,57
3	Jonáš a Josef	27.01.2013	20:02:38	45:00	3,6	317	7,38	2,8	117	6,03	4,5	200	8,49	1,5	16	8,36
4	Tátové	03.02.2013	20:01:07	45:09	3,9	337	7,74	2,8	119	6,03	4,9	219	9,15	1,0	11	6,08
5	Isabelle Capri	10.02.2013	20:02:18	45:24	4,2	367	8,69	2,7	114	6,00	5,6	253	10,89	1,7	19	8,85
6	Mámy	17.02.2013	20:04:04	44:12	4,5	362	8,94	3,2	137	6,88	5,7	255	10,66	1,7	19	11,68
<b>průměr</b>					<b>3,9</b>	<b>343</b>	<b>8,02</b>	<b>2,8</b>	<b>119</b>	<b>6,12</b>	<b>5,0</b>	<b>224</b>	<b>9,60</b>	<b>1,6</b>	<b>18</b>	<b>9,69</b>

Rating % (sledovanost) = % z potenciálního publika dané sociodemografické skupiny  
Rating 000 = počet diváků z potenciálního publika dané sociodemografické skupiny  
Share % (podíl na publiku) = % z diváků konkrétní sociodemografické skupiny v dané době přitomné u televizorů

Dokumentární seriál *Čtyři v tom* přilákal k obrazovkám diváky napříč věkovými kategoriemi. Pouze nejmladší věková skupina jej příliš nevyhledávala. Vzhledem ke svému obsahu seriál zabodoval zejména mezi ženami ve věkové skupině 25-34 let. V průměru jej viděla téměř pětina všech žen ve věku 25-34 let v danou dobu u televize.

Čtyři v tom ČT2 20:00 hod., Ne 13.1.2013 – 17.2.2013																					
Věk	15+		15-24		25-34		35-44		45-54		55-64		65+								
	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)							
<b>Průměr</b>	<b>3,9</b>	<b>343</b>	<b>8,02</b>	<b>1,5</b>	<b>16</b>	<b>8,88</b>	<b>4,5</b>	<b>63</b>	<b>14,00</b>	<b>4,3</b>	<b>72</b>	<b>8,86</b>	<b>4,0</b>	<b>53</b>	<b>7,38</b>	<b>4,1</b>	<b>59</b>	<b>6,59</b>	<b>4,5</b>	<b>80</b>	<b>6,55</b>

Čtyři v tom ČT2 20:00 hod., Ne 13.1.2013 – 17.2.2013																		
Věk	15+		Ž 15-24		Ž 25-34		Ž 35-44		Ž 45-54		Ž 55+							
	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)	Rating (%)	Share (%)						
<b>Průměr</b>	<b>3,9</b>	<b>343</b>	<b>8,02</b>	<b>2,2</b>	<b>12</b>	<b>13,07</b>	<b>6,8</b>	<b>47</b>	<b>18,45</b>	<b>5,1</b>	<b>41</b>	<b>10,68</b>	<b>5,1</b>	<b>33</b>	<b>9,27</b>	<b>5,1</b>	<b>91</b>	<b>7,31</b>

Zdroj: Česká televize: Souhrnné analýzy [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-spokojenost/co-ct-nabidla-analyzy/>

Tabulka č. 2: Sledovanost pořadu Čtyři v tom 2

Datum	Začátek	Délka	Název	Spokojenost	15+			M15+			Ž15+			4-14			
					Rat. %	Rat. fis.	Share. %	Rat. %	Rat. fis.	Share. %	Rat. %	Rat. fis.	Share. %	Rat. %	Rat. fis.	Share. %	
1	23.02.14	20:02:15	0:44:30	Začátek	8,7	3,1	268	6,07	1,8	78	3,98	4,3	191	7,71	1,2	13	6,24
2	02.03.14	20:02:20	0:44:32	Filip	8,2	3,5	301	6,73	2,3	96	4,66	4,6	205	8,49	1,2	13	5,66
3	09.03.14	20:02:13	0:44:52	Eliáš	8,5	3,0	265	5,97	1,8	75	3,77	4,3	191	7,72	1,2	14	6,50
4	16.03.14	20:03:31	0:44:51	Tobiáš	8,7	3,6	313	6,95	2,6	108	5,27	4,6	205	8,35	0,8	10	3,79
5	23.03.14	20:03:52	0:45:08	Jakub	8,7	4,0	349	7,82	2,9	123	6,13	5,1	226	9,20	1,0	11	5,22
6	30.03.14	20:02:42	0:44:40	Konec?	8,9	3,4	297	6,89	2,5	106	5,42	4,3	191	8,12	1,3	14	5,66
<b>Průměr 6 x</b>					<b>8,7</b>	<b>3,4</b>	<b>299</b>	<b>6,74</b>	<b>2,3</b>	<b>97</b>	<b>4,88</b>	<b>4,5</b>	<b>202</b>	<b>8,27</b>	<b>1,1</b>	<b>12</b>	<b>5,46</b>

Zdroj: ATO - Mediaresearch

Rating % (sledovanost) = % z potenciálního publika dané sociodemografické skupiny

Rating 000 = počet diváků z potenciálního publika dané sociodemografické skupiny

Share % (podíl na publiku) = % z diváků konkrétní sociodemografické skupiny v dané době přítomné u televizorů

Zdroj: ATO-MEDIARESEARCH, DKV ČT

zpracovala: Alena Převrátilová, VPA ČT

1/5

Zdroj: Česká televize: Souhrnné analýzy [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-spokojenost/co-ct-nabidla-analyzy/>

Tabulka č. 3: Sledovanost pořadu *Čtyři v tom 3*

Datum	Začátek	Délka	Název	Spokojenost	15+			M15+			Ž15+			4-14			
					Rat. %	Rat. tis.	Share %	Rat. tis.	Share %	Rat. tis.	Share %	Rat. tis.	Share %	Rat. tis.	Share %		
1	02.09.15	21:46:54	0:45:28	Čtyři v tom 3	7,6	3,4	290	10,90	2,0	83	7,10	4,7	207	13,88	0,6	7	16,31
2	09.09.15	21:43:41	0:44:46	Čtyři v tom 3	7,9	3,4	290	10,56	2,2	91	7,54	4,5	199	12,93	0,6	6	12,72
3	16.09.15	21:48:24	0:45:28	Čtyři v tom 3	7,5	3,2	274	10,10	2,0	84	6,86	4,3	189	12,80	0,7	8	15,14
4	23.09.15	21:44:26	0:45:19	Čtyři v tom 3	8,3	4,0	343	11,63	2,2	93	7,15	5,6	250	15,19	0,5	6	10,00
5	30.09.15	21:45:35	0:44:58	Čtyři v tom 3	8,4	4,0	344	11,33	2,8	117	8,78	5,1	227	13,33	0,3	4	6,30
6	07.10.15	21:43:45	0:45:10	Čtyři v tom 3	7,6	3,4	294	10,01	2,3	95	7,29	4,4	198	12,20	0,3	4	7,71
<b>Průměr 6x</b>					<b>7,9</b>	<b>3,5</b>	<b>306</b>	<b>10,77</b>	<b>2,2</b>	<b>94</b>	<b>7,47</b>	<b>4,8</b>	<b>212</b>	<b>13,40</b>	<b>0,5</b>	<b>6</b>	<b>11,17</b>

Cyklus si získal více ženy (share 13,40 %), podíl na mužském publiku byl vzhledem k tématu nižší (share 7,47 %). Nejsledovanější byl pátý díl s názvem *Blízká setkání* a vidělo ho v průměru 344 tisíc dospělých při podílu na publiku 11,33 %.

Zdroj: Česká televize: *Souhrnné analýzy* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-spokojenost/co-ct-nabidla-analyzy/>

**Tabulka č. 4:** Srovnání sledovaností všech řad

	První řada <i>Čtyři v tom</i> (2013)	Druhá řada <i>Čtyři v tom</i> (2014)	Třetí řada <i>Čtyři v tom</i> (2015)
<b>Sledovanost dospělých diváků (15+)</b>			
1. díl	344 tis.	268 tis.	290 tis.
2. díl	303 tis.	301 tis.	290 tis.
3. díl	317 tis.	265 tis.	274 tis.
4. díl	337 tis.	313 tis.	343 tis.
5. díl	367 tis.	<b>349 tis.</b>	<b>344 tis.</b>
6. díl	<b>392 tis.</b>	297 tis.	294 tis.
<b>Průměrná sledovanost</b>	<b>343 tis.</b>	299 tis.	306 tis.
<b>Průměrná sledovanost (rating)</b>	<b>3,9</b>	<b>3,4</b>	<b>3,5</b>
<b>Průměrný podíl na publiku (share)</b>	<b>8,02</b>	<b>6,74</b>	<b>10,77</b>

**Tabulka č. 5:** Počet přehrání na iVysílání ČT k 12. 6. 2016

	První řada <i>Čtyři v tom</i> (2013)	Druhá řada <i>Čtyři v tom</i> (2014)	Třetí řada <i>Čtyři v tom</i> (2015)
<b>Počet přehrání na iVysílání ČT (k 12. 6. 2016)</b>			
1. díl	420 653	396 762	<b>268 465</b>
2. díl	365 300	312 112	209 956
3. díl	351 599	343 531	229 043
4. díl	282 093	302 980	237 051
5. díl	300 138	295 819	214 668
6. díl	<b>711 700</b>	<b>396 796</b>	207 711
<b>Průměrná sledovanost</b>	<b>405 247</b>	341 333	227 816

Zdroj: 1. řada Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10397777701-ctyri-v-tom>

2. řada Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10583121197-ctyri-v-tom-2/>

3. řada Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10935486619-ctyri-v-tom-3/>

**Tabulka č. 6:** Počet přehrání na kanálu Čtyři v tom na youtube.com k 12. 6. 2016

	První řada <i>Čtyři</i> v tom (2013)	Druhá řada <i>Čtyři</i> v tom (2014)	Třetí řada <i>Čtyři v tom</i> (2015)
<b>Počet přehrání na kanálu Čtyři v tom na youtube.com</b> (k 12. 6. 2016)			
1. díl	16 058	14 730	17 318
2. díl	<b>25 841</b>	<b>34 676</b>	15 124
3. díl	20 795	27 266	13 769
4. díl	19 597	22 668	<b>34 583</b>
5. díl	19 517	28 667	19 478
6. díl	17 616	16 888	20 320
<b>Průměrná sledovanost</b>	19 904	13 826	<b>20 099</b>

Zdroj: Youtube: *Čtyři v tom* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/channel/UCSSFdx2ZY6oSFAWUQZ0HK4w>

**Tabulky č. 7 - 9:** Sledovanost žánrově příbuzných pořadů

Tab. č. 7: *Paterčata* (2014) ČT1, 21:30, středa

	<i>Paterčata</i>
<b>Sledovanost dospělých diváků (15+)</b>	
1. díl 10. 9. 2014	533 tis.
2. díl 17. 9. 2014	509 tis.
3. díl 24. 9. 2014	455 tis.
4. díl 1. 10. 2014	482 tis.
5. díl 8. 10. 2014	490 tis.
6. díl 15. 10. 2014	471 tis.
7. díl 22. 10. 2014	399 tis.
8. díl 29. 10. 2014	439 tis.
9. díl 5. 11. 2014	491 tis.
10. díl 12. 11. 2014	456 tis.
11. díl 19. 11. 2014	512 tis.
12. díl 26. 11. 2014	<b>557 tis.</b>
13. díl 3. 12. 2014	481 tis.
<b>Průměrná sledovanost</b>	483 tis.



Tab. č. 8: *Pot, slzy a naděje* (2014) ČT2, 20:00. neděle

<i>Pot, slzy a naděje</i>	
<b>Sledovanost dospělých diváků (15+)</b>	
<b>1. díl</b> 20. 4. 2014	<b>139 tis.</b>
<b>2. díl</b> 27. 4. 2014	96 tis.
<b>3. díl</b> 4. 5. 2014	94 tis.
<b>4. díl</b> 11. 5. 2014	98 tis.
<b>5. díl</b> 18. 5. 2014	92 tis.
<b>6. díl</b> 25. 5. 2014	78 tis.
Průměrná sledovanost	99 tis.

Tab. č. 9: *Navždy svoji* (2013) ČT2, 20:00, neděle

<i>Navždy svoji</i>	
<b>Sledovanost dospělých diváků (15+)</b>	
<b>1. díl</b> 19. 5. 2013	260 tis.
<b>2. díl</b> 26. 5. 2013	296 tis.
<b>3. díl</b> 2. 6. 2013	<b>367 tis.</b>
<b>4. díl</b> 9. 6. 2013	340 tis.
<b>5. díl</b> 16. 6. 2013	337 tis.
<b>6. díl</b> 23. 6. 2013	324 tis.
Průměrná sledovanost	321 tis.

Zdroj: Zdroj: Česká televize: *Souhrnné analýzy* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-spokojenost/co-ct-nabidla-analyzy/>

**Tabulka č. 10:** Segmentová strukturace v epizodě *Eliáš*

SEGMENTY v epizodě „Eliáš“		DOBA TRVÁNÍ
1	Úvodní titulková sekvence	32 sek.
2	Medailonek pořadu	11 sek.
3	Vyprávěcí jádro	42 min. 44 sek.
4	Upoutávka na další díl	22 sek.
5	Závěrečná titulková sekvence	1 min. 3 sek.
6	<b>CELKOVÁ STOPÁŽ</b>	44 min. 52 sek.

**Tabulka č. 11:** Narativní linie v epizodě *Eliáš*

NARATIVNÍ LINIE v epizodě „Eliáš“		DOBA TRVÁNÍ
1	Kristýna: medailon, vlastní záběry	54 sek.
2	Bára: medailon, interview	2 min. 30 sek.
3	Veronika: medailon, vlastní záběry, observace	2 min. 43 sek.
4	Kamila: medailon, vlastní záběry, interview	3 min. 59 sek.
5	Bára: observace	2 min. 41 sek.
6	Kristýna: interview	4 min. 8 sek.
7	Veronika: observace, interview	5 min. 31 sek.
8	Kristýna: vlastní záběry	47 sek.
9	Bára: interview, observace	1 min. 53 sek.
10	Kamila: vlastní záběry, observace, interview	5 min. 3 sek.
11	Bára: observace, interview	6 min.
12	Kristýna: observace	6 min. 30 sek.

## 7.2 Obrazové přílohy

**Obr. č. 1 – 2:** Žánrové zařazení v úvodní titulkové sekvenci *Čtyři v tom* a *Čtyři v tom 2*.

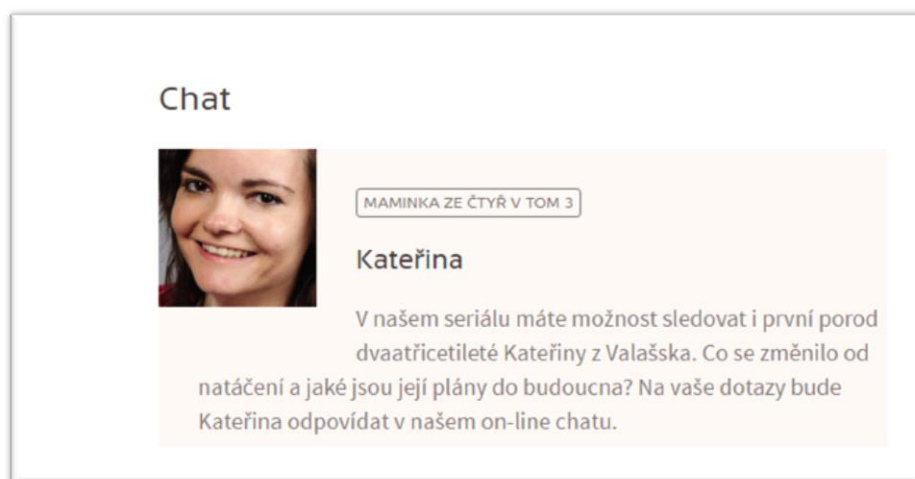


Obr. č. 1

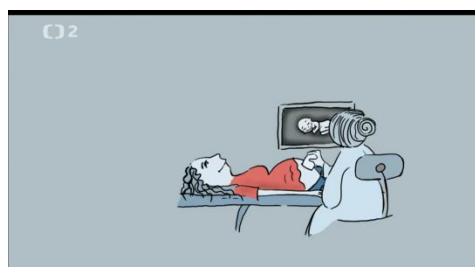


Obr. č. 2

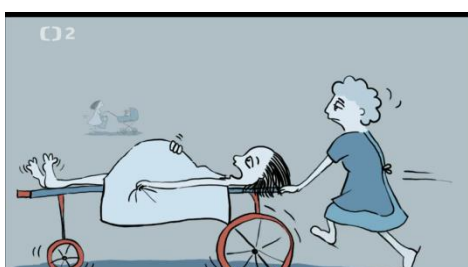
**Obr. č. 3:** Sociální aktérka a její „role“ v seriálu



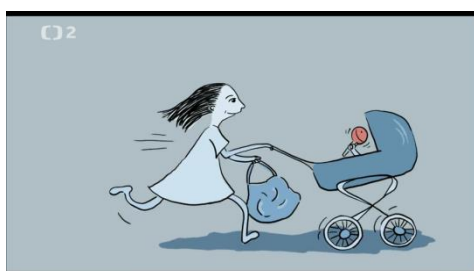
**Obr. č. 4 – 7:** Úvodní titulková sekvence *Čtyři v tom*



Obr. č. 4



Obr. č. 5



Obr. č. 6



Obr. č. 7

**Obr. č. 8 – 11** Úvodní titulková sekvence *Čtyři v tom 2*



Obr. č. 8



Obr. č. 9

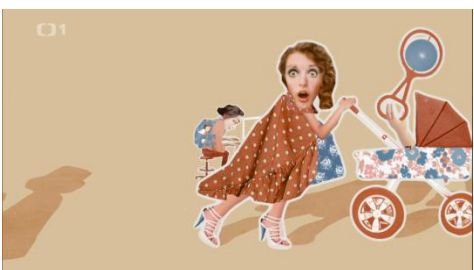


Obr. č. 10



Obr. č. 11

**Obr. č. 11 – 12:** Úvodní titulková sekvence *Čtyři v tom 3*



Obr. č. 11



Obr. č. 12

**Obr. č. 13 – 16:** Závěrečná titulková sekvence *Čtyři v tom 2* s fotografiemi sociálních aktérů a akterek



Obr. č. 13



Obr. č. 14



Obr. č. 15



Obr. č. 16

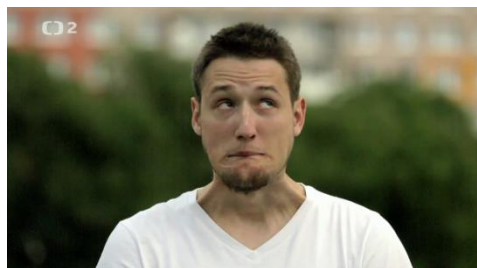
**Obr. č. 17:** Název třetího dílu *Čtyři v tom 2* v rámci audiovizuálního textu



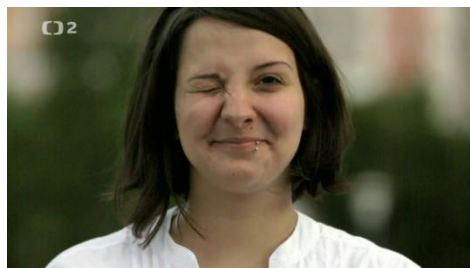
**Obr. č. 18:** Medailonek postav Báry a Míly v aranžovaných pozicích



**Obr. č. 19 – 20:** Performance pro kameru v medailonku Bány a Míly

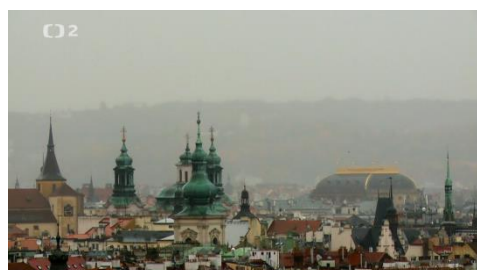


Obr. č. 19



Obr. č. 20

**Obr. č. 21 – 26** Segmentový předěl – záběr na prostředí



Obr. č. 21



Obr. č. 22



Obr. č. 23



Obr. č. 24



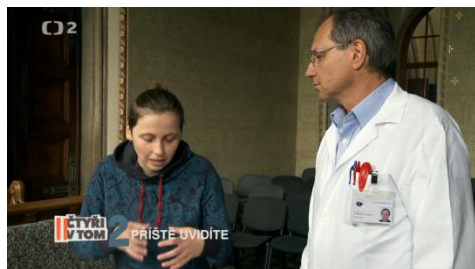
Obr. č. 25



Obr. č. 26



**Obr. č 27 – 28:** Upoutávka na příští díl



Obr. č. 27

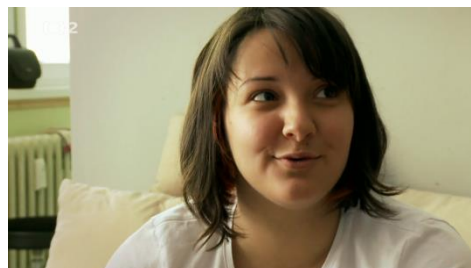


Obr. č. 28

**Obr. č. 29 – 32:** Paralelní pseudomonologické interview s Bárou a Mílou



Obr. č. 29



Obr. č. 30



Obr. č. 31

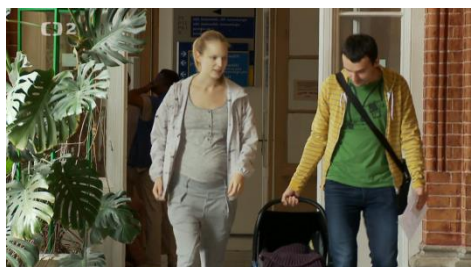


Obr. č. 32

**Obr. č 33 – 34:** Interview s Kristýnou v porodnici



Obr. č. 33



Obr. č. 34

**Obr. č. 35 – 36: Rozhovor s Kamilou**



Obr. č. 35

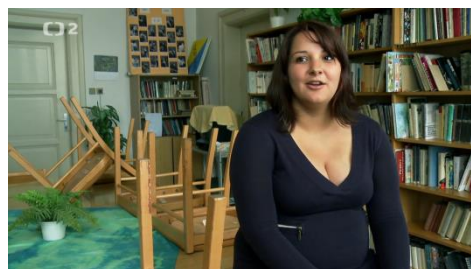


Obr. č. 36

**Obr. č. 37 – 38: Realistické mizanscény interview**



Obr. č. 37



Obr. č. 38

**Obr. č. 39 – 40: Mizanscén – Kamilina koupelna**



Obr. č. 39



Obr. č. 40

**Obr. 41 – 42: Mizanscéná záběrů z ruční kamery**



Obr. č. 41



Obr. č. 42



**Obr. č. 43:** Observace - Míla v květinářství



**Obr. č. 44 – 46:** Observace - Kristýnin porod



Obr. č. 44



Obr. č. 45



Obr. č. 46

**Obr. č. 47 – 53:** Montáž oživování Eliáše



Obr. č. 47



Obr. č. 48



Obr. č. 49



Obr. č. 50



Obr. č. 51



Obr. č. 52

**Obr. č. 53:** Grafický titulek označující odbornou autoritu



## 8 Prameny

### 8.1 Rozhovory

Šperková, Kristýna (Univerzita Palackého v Olomouci, Katedra divadelních a filmových studií, Olomouc). *Ústní rozhovor s: Alena Müllerová* (Vedoucí Tvůrčí producentské skupiny Aleny Müllerové, Česká televize, Praha, ČR). 2. června 2016.

### 8.2 Prezentace

Müllerová, Alena. *Čtyři v tom a další docusoap v ČT*. Prezentace, Česká televize, 18. března 2014.

### 8.3 Internetové prameny

Česká televize: *Čtyři v tom* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10397777701-ctyri-v-tom/>

Česká televize: *Čtyři v tom 2* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10583121197-ctyri-v-tom-2/>

Česká televize: *Čtyři v tom 3* [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10935486619-ctyri-v-tom-3/>

*Panáček v reality show: Vyjádření režisérky Čtyři v tom 2 k „ustřiženému“ konci 3. dílu* Web. 12. 3. 2014 [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://reality-show.panacek.com/36574-vyjadreni-reziserky-ctyri-v-tom-2-k-ustrizenemu-konci-3-dilu.html>

POTŮČEK, Jan. *Milan Fridrich: ČT se do dvou let úplně změní. Bude to naprosto jiná televize*. Web. 22. 1. 2013 [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.digizone.cz/clanky/milan-fridrich-ct-se-do-dvou-let-uplne-zmeni-bude-to-naprosto-jina-televize/>

### 8.4 Audiovizuální prameny

#### Čtyři v tom

Česká televize, 2013, ČT2

**Autorky konceptu:** Erika Hníková, Irena Hejdová

**Scénář:** Irena Hejdová, Linda Kallistová Jablonská, Zuzana Špidlová

**Dramaturgie:** Zuzana Trávníčková, Martin Mareček

**Produkce:** Roman Blaas, Jana Bebrová, Alice Tabery, Lucie Zvěřinová

**Kreativní producentka:** Alena Müllerová

**Vedoucí produkce:** Roman Blaas  
**Autor hudební znělky:** Jan Čechtický  
**Autorky písně „Čtyři v tom“:** Bára Vaculíková, Léna Yellow, Mateřská.com  
**Režie znělky:** Denisa Abrahámová Grimmová  
**Grafika:** Klára Vernerová, Lenka Boháčková, Kamila Burianová  
**Střih:** Zdeněk Marek, Kateřina Krutská Vrbová  
**Zvuk:** Viktor Ekrt, Petr Šoltys, Michal Gábor, Pavel Kovařík, Jiří Melcher  
**Kamera:** David Cysař  
**Režie:** Linda Kallistová Jablonská, Zuzana Špidlová  
**Účinkují:** Petra Antošová, Abel Merid Taye, Jonáš Antoš, Lucie Homolková, Sophie Homolková, Věra Švachová, Jakub Kováčik, Isabelle Capri Kováčik, Michaela „Miky“, Josef a Josífek  
**Komentář:** Igor Chmela

### Čtyři v tom 2

Česká televize, 2014, ČT2

**Námět a scénář:** Irena Hejdová, Markéta Ekrt Válková

**Dramaturgie:** Zuzana Trávníčková, Martin Mareček

**Kreativní producentka:** Alena Müllerová

**Vedoucí produkce:** Ondřej Lácha

**Výkonný producent:** Robert Riedl

**Hudba:** Marek Doubrava

**Píseň zpívá:** Vojtěch Dyk a Lenka Krobotová

**Výtvarnice loga:** Denisa Abrahámová Grimmová

**Animace a výtvarná podoba znělky:** Jan Zajíček

**Střih:** Zdeněk Marek, Katarína Buchanan Gayerová

**Zvuk:** Viktor Ekrt, Petr Šoltys

**Kamera:** David Cysař

**Režie:** Markéta Ekrt Válková

**Komentář:** Jaroslav Plesl

**Účinkují:** Kamila Zlatušková, Martin Ján, Filip,

Bára Uhrová, Miloslav Uher, Jakub

Kristýna Eliášová, Eliáš

Veronika Olejníková, Martin Olejník, Roman Olejník, Matěj Olejník, Amálka, Tobáš

### Čtyři v tom 2: Eliáš

3. epizoda, vysíláno 9. března 2014 na ČT2

### Čtyři v tom 3

Česká Televize, 2015, ČT1

**Námět a scénář:** Irena Hejdová, Markéta Ekrt Válková

**Dramaturgie:** Filip Novák, Martin Mareček

**Kreativní producentka:** Alena Müllerová, Tvůrčí Producentská Skupina Aleny Müllerové

**Vedoucí produkce:** Ondřej Lácha

**Výtvarnice loga:** Denisa Abrahámová Grimmová

**Výtvarník znělky:** Jan Zajíček

**Hudba:** Tomáš Procházka, David Freudl  
**Píseň zpívá:** Lenka Dusilová  
**Střih:** Zdeněk Marek  
**Zvuk:** Petr Šoltys, Pavel Bělohlávek, Viktor Ekrt  
**Kamera:** David Cysař  
**Režie:** Markéta Ekrt Válková  
**Komentář:** Jaroslav Plesl  
**Účinkují:** Veronika Jeřábková, Miloš Jeřábek, Roman, Denis, Míša, Tom  
Kateřina Karolová, Radovan Karola, Matěj  
Pavla Kislerová, Mark Pavey, Aryon, Enki-Du  
Eva Kovařík Zahrádková, Václav Kovařík, Vítek, Leontýnka, Ema A Ela

## 9 Zdroje

### 9.1 Výchozí literatura

ALLEN, Robert Clyde. *Speaking of Soap Operas*. USA: UNC Press Books, 1985. 245 s. ISBN: 0-8078-1643-4.

ALLRATH, Gaby. GYMNICH, Marion. *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2005. s. 10. 05. ISBN-10: 1-4039-9605-9.

ANG, Ien. *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York: Routledge, 2005. ISBN: 0-415-04598-3. 160 s.

BASLAROVÁ, Iva. *Publikum soap opery Ordinace v růžové zahradě a jeho genderová vztahování se*. Etnografická studie. Disertační práce. Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie, 2011. 182 s.

BONDEBJERG, Ib. *The Mediation of Everyday Life. Genre, Discourse, and Spectacle in Reality TV*. In: JERSLEV, Anne (ed.) *Realism and 'Reality' in Film and Media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2002. 159 – 193. ISBN 87-7289-716-3.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: AMU, 2007, s. 827. ISBN 978-80-7106-898-3.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 434 – 436, ISBN 978-80-7331-217-6.

- BOYLE, Raymond. HIBBERD, Matthew. KILBORN, Richard. The Rise of the Docusoap: The Case of ‚Vets in Practice‘. *Screen* 42:4, Winter 2001, str. 382 – 395.
- BRUNSDON, Charlotte. „Crossroads“ *Notes on Soap Opera*. *Screen*, ročník 22, číslo 4, str. 32-37.
- BRUZZI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2000, 208 s. ISBN 0-415-18295-6.
- BUTLER, Jeremy. *Television: Critical Methods and Applications*. 4. vydání. New York: Routledge, 2012, s. 4 – 18. ISBN 978-0-415-88327-6
- CALVERT, Ben. CASEY, Neil. CASEY, Bernadette. FRENCH, Liam. LEWIS, Justin. *Television Studies: The Key Concepts*. 2. vydání. Taylor & Francis e-Library, 2007. 360 s. ISBN 0-203-96096-3.
- CORNER, John. *Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions. Programme Changing Media*. Changing Europe of the European Science Foundation. Working Paper No. 1. 2000. Loughborough University.
- CORNER, John. *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold, 1995. 200 s. ISBN 0-3405-6753-8.
- CORNER, John. *The Art of Record. A Critical Introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press, 1996. ISBN: 0-7190-4686-6.
- CREEBER, Glen, MILLER, Toby, TULLOCH, John. *The Television Genre Book*. 2. vyd. London: British Film Institute. 2008. 214 s. ISBN 978-18-4457-218-2.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie. „Nonfikční a dokumentární film.“ In *Cinepur*, č. 50, roč. 16, 2007, str. 34.
- DOVEY, Jon. *Freakshow: First Person Media and Factual Television*. London: Pluto Press, 2000, s. 1. ISBN: 0-7453-1455-4.
- ELLIS, John. *Visible Fictions. Cinema : Television : Video*. Talyor & Francis e-Library, 2001. ISBN 0-203-13264-5.
- FIDLEROVÁ BUCHTOVÁ, Tereza. *Televizní žánr reality TV z pohledu jeho tvůrců/kyň*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií, 2009. 70 s.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987, s. 3. ISBN 978-0253204363.

HAGEDORN, Roger. ‚Doubtless To Be Continued. A Brief History of Serial Narrative.‘ In ALLEN, Robert Clyde. *To Be Continued...: Soap Operas Around The World*. London: Routledge, 1995. s. 27. ISBN 0-415-11006-8.

HAMMOND, Michael. ‚Introduction: The Series/Serial Form.‘ In HAMMOND, Michael – MAZDON, Lucy (ed.). *The Contemporary Television Series*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. s. 80. ISBN 0-7486-1901-1.

HIBBERD, Matthew. IZOD, John. KILBORN, R. W. *From Grierson to the Docu-Soap: Breaking the Boundaries*, University of Luton Press, 2000. 234 s.

HILL, Annette. *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*. London, New York: Routledge, 2005. ISBN 0-415-26151-1.

HOBSON, Dorothy. *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, Methuen, Michiganská univerzita 1982. ISBN 9780413501400.

IZOD, John., KILBORN, Richard., HIBBERD, Matthew (ed.). *From Grierson to Docu-soap. Breaking the Boundaries*. University of Luton Press, 2000, 234 s. ISBN: 1 86020 577 1.

JINDROVÁ, Marketa. *Perspektivy rodičovství: Docusoap Čtyři v tom pohledem diváků*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií, 2014. 75 s.

JOHNSON, Catherine. *Branding Television*. Abingdon: Routledge, 2012, s. 15. ISBN 978-0-415-54842-7.

KILBORN, Richard. *Playing the Reality Card: Factual TV Programming for a New Broadcasting Age*. ZAA 56.2 (2008): str. 143 – 151. [online] 4. 3. 2013 [25. 1. 2016] Dostupné z: <http://www.zaa.uni-tuebingen.de/wp-content/uploads/07-Kilborn-143-151.pdf>

KILBORN, R. *Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of Big Brother*. Manchester: Manchester University Press, 2003. 224 s. ISBN 10 0719056829

KILBORN, Richard. IZOD, John. *An Introduction to Television Documentary. Confronting Reality*. Manchester: Manchester University Press, 1997. ISBN: 0-7190-4892-3.

KOKEŠ, Radomír D. Fikce, (makro)světy a typologie seriality. In: Bohumil Fořt (ed.). *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2012. v. v. i., s. 149-174

KOLÁŘ, Jan. ‚Manipulaci se stejně nevyhnete, jen nesmí být zbytečná. Rozhovor s Miloslavem Kučerou.‘ *Cinepur*, 2010, roč. 17, č. 72, s. 003. ISSN 1213-516x.

KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1*. Studijní text pro kombinované studium. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 13 – 30. ISBN 978-80-244-4212-9.

KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 2*. Studijní text pro kombinované studium. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 57. ISBN 978-80-244-3611-1.

KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize*. Studijní texty pro distanční studium. Univerzita Palackého, Olomouc 2005, str. 47. ISBN 80-244-1135-0.

KRUMML, Milan. *Na hranici mezi realitou a fikcí: Docusoapy v nabídce tuzemských televizí*. In: DOK REVUE. [online] 4. 3. 2013 [cit. 25. 1. 2016]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/na-hranicimezi-realitou-a-fikci>

LACEY, Nick. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies. First edition*. London: Palgrave, 2000. ISBN 0-333-65872-8

LORENC, Hynek. *Konkretizace televizního žánru docusoap a sestavení mediální mapy realizovaných pořadů žánru ve Velké Británii*. Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií, 2010, 50 s.

MARKOVÁ, Jana. *České docusoapy aneb několik pohledů na dětskou skutečnost*. [online]. Dostupné z: <http://www.h-aluze.cz/2011/04/12/ceske-docusoapy-aneb-nekolik-pohledu-na-detskou-skutecnost/>

MIKULÁŠ, Peter. ‚Docu-soap: Skutočný život na pokračovanie.‘ In *Dot.comm*. Časopis pre teóriu, výskum a prax mediálnej a marketingovej komunikácie [online],



vydává Európska Akadémia Manažmentu, Marketingu a Médií, Bratislava, 2013, roč. 1, č. 1, str. 49 – 57. [cit. 25. 4. 2014]. ISSN 1339-5181. Dostupné z: [http://www.eammm.eu/dot-comm-pdf/2013\\_01.pdf](http://www.eammm.eu/dot-comm-pdf/2013_01.pdf)

MIKULÁŠ, Peter. *Reality TV*. Bratislava: IRIS, 2011, 179 s. ISBN: 978-80-89256-63-1

MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, Routledge, 2013. 256 s. ISBN 1-135-45883-9.

MITTEL, Jason. 2006. Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: *The Velvet Light Trap*, č. 58, s. 29–40

MITTELL, Jason. ‚A Cultural Approach to Television Genre Theory.‘ In *Cinema Journal* 40, No. 3, Spring 2001, str. 3 – 24.

MODLESKI, Tania. *Loving with a vengeance: mass-produced fantasies for women*. Methuen, Michiganská univerzita, 1982. ISBN 0-4160-0991-3.

NDALIANIS, Angela. ‚Television and the Neo-Baroque.‘ In HAMMOND, Michael –MAZDON, Lucy (ed.). *The Contemporary Television Series*. 1. vydání. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. s. 83 - 101 . ISBN 0-7486-1901-1.

NĚMEČKOVÁ, Barbora. *Analýza žánru reality TV - konstruování reality v pořadu 112: V ohrožení života*. Diplomová práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2010, s. 18.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991. s. 44. ISBN 0-253-34060-8

ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 100. ISBN 978-80-7331-246-6.

POTŮČEK, Jan. *ČT si registruje známku Čtyři v tom. Pro „mateřskou“ docusoap na příští rok* Web. 5. 9. 2012 [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.digizone.cz/clanky/ct-si-registruje-znamku-ctyri-v-tom-pro-materskou-docusoap-na-pristi-rok/>

SEDLÁKOVÁ, Renáta. *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2014, 539 s. ISBN 978-80-247-3568-9

SEITER, Ellen. BORCHERS, Hans. KREUTZNER, Gabriele. WARTH, Eva-Maria. *Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power*. London: Routledge., 1986. eISBN 978-0-203-51517-4.

SPÁČILOVÁ, Mirka. "RECENZE: Je to Malý Zázrak, Konečně Pravá Reality. Nemocnice Motol." Web. 11. 3. 2016. [online]. [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: [http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-nemocnice-motol-0wi-/filmvideo.aspx?c=A160310\\_210025\\_filmvideo\\_spm](http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-nemocnice-motol-0wi-/filmvideo.aspx?c=A160310_210025_filmvideo_spm)

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. Talyor & Francis e-Library, 2004. s. 77, ISBN 0-203-42664-9.

WITTEBOLS, James H. *The Soap Opera Paradigm: Television Programming and Corporate Priorities*. USA: Rowman & Littlefield, 2004, s. 179. ISBN: 0-7425-2002-1.

## 9.2 Internetové zdroje

*BBC*. [online]. 2016 [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: [www.bbc.com](http://www.bbc.com)

*Česká televize* [online]. 1996 [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: [www.ceskatelevize.cz](http://www.ceskatelevize.cz)

*Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. 2001 [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)

*Internet Movie Database* [online]. 1990 [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

*Festival de Cannes* [online]. 2016 [cit. 29. 5. 2016] Dostupné z: [www.festival-cannes.com](http://www.festival-cannes.com)

*Mezinárodní Festival Dokumentárních Filmů Jihlava* [online]. 2016 [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: [www.dokument-festival.cz](http://www.dokument-festival.cz)

*Mezinárodní Filmový Festival Karlovy Vary* [online]. 2016 [cit. 29. 5. 2016].  
Dostupné z: [www.kviff.com](http://www.kviff.com)

*Youtube* [online]. 2016 [cit. 29. 5. 2016]. Dostupné z: [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

## 10 Seznam citovaných filmů a pořadů

*Na vlastní oči*, Nova, 1994 – 2009)  
*Orgasmický porod (Orgasmic Birth: The Best-Kept Secret*. ABC, 2008)  
*Vets in Practice* (BBC, 1997 – 2002)  
*112* (TV Markíza, 2006 – 2011)  
*112: V ohrožení života* (Nova, 2006 – 2008)  
*Áčko* (Nova, 1997 – 2002)  
*Airport* (BBC1, 1996)  
*American Family* (PBS, 1973)  
*American Idol* (Fox, 2002-)  
*Ano, šéfe!* (2009 - )  
*AZ-kvíz* (ČT, 1997 - )  
*Bába* (r. Z. Špidlová, 2008)  
*Beatles v USA (What's Happening! The Beatles in the U.S.A*, A. a D.Maysles, 1964)  
*Beverly Hills 90210* (Fox, 1990 – 2000)  
*Big Brother* (Endemol, 1999)  
*Cesta ze dna: nezaměstnané* (ČT, 2015)  
*Columbo* (NBC, 1968 – 78)  
*Cops* (Fox, 1989 -2013)  
*Coronation Street* (ITV, 1960 - )  
*Česko hledá Superstar* (Nova, 2004 – 2006)  
*Česko Slovensko má talent* (Prima, Joj, 2010 – 2016).  
*Český žurnál* (ČT, 2013 - 2015 )  
*Čtyři v tom* (ČT, 2013 – 2015)  
*Dallas*, CBS, 1978 - 1991)  
*Den D* (ČT, 2009 – 2011)  
*Deset dní, které otřáslly světem z roku* (r. S. Ejzenštejn, 1928)  
*Děti noci* (r. M. Pavlátová, 2008)  
*Děti se dívaly* (ABC, 1960)  
*Dětství, důvod k dospělosti* (ČT, 2011)  
*Dokolakolem* (ČT, 2016)  
*Domeček z karet* (ČT, 2014)  
*Dovolená v Protektorátu* (ČT, 2015)  
*Dragon's Den* (BBC, 2005 - )  
*Driving School* (BBC1, 1997)  
*Dynastie* (ABC, 1981 -1989)

*EastEnders* (BBC, 1985 - )  
*Elektrické křeslo* (ABC, 1962)  
*Emergency 999* (BBC, 1992 – 2003)  
*Game page* (ČT, 2005 – 2012)  
*GEN* (ČT, 1993 – 1994, 2001 – 2002).  
*Hraběnky* (ČT, 2007)  
*Chcete být milionářem?* (*Who Wants to be a Millionaire?*, ITV, 1999 - )  
*Children's Hospital* (BBC, 1996),  
*Jailbirds*(BBC, 1999)  
*Jak se staví sen* (Prima, 2010 - )  
*Jsou hvězdy, které nehasnou* (ČT, 2001 – 2005)  
*Kancl* (*The Office*, BBC, 2001)  
*Katka* (r. H. Třeštková, 2009)  
*Kdo neskáče, není Čech* (ČT, 2015)  
*Když v tom jedou ženy* (ČT, 2014)  
*Keeping Up with the Kardashians* (E!, 2007 - )  
*Kořeny* (*The Roots*, ABC, 1977).  
*Kronika jednoho léta* (r. J. Rouche, E. Morin,1961)  
*Kupředu levá, kupředu pravá* (r. L. Kallistová Jablonská, 2006)  
*Letecké katastrofy* (*Mayday*, Discovery Channel Canada, 2003 - )  
*Malá Farma* (ČT, 2010 - 2016),  
*Manželské etudy* (ČT, 2006)  
*MasterChef* (Nova, 2012, 2015)  
*Melrose Place* (Fox, 1992 – 1999)  
*Místo na Slunci*, ČT, I. Stehlík, 2011  
*Můj pokus o mistrovský opus* (2014)  
*Muž na radnici* (ČST, 1976),  
*Natočto!* (Nova, 1999 – 2005)  
*Navždy svoji* (ČT, 2012),  
*Nemocnice Motol* (TV Prima, 2016)  
*Nemocnice na kraji města* (ČST, 1978)  
*Neohlížež se* (*Don't Look Bac*, r. D. Pennebaker, 1967)  
*Nesvatbov* (E. Hníková, 2010)  
*Neuvěřitelné příběhy* (*Amazing Stories*, NBC, 1985 – 1987)  
*Nora a Braňo* (TV Markíza, 2006 – 2007)  
*Obchodní cestující* (*Salesman*, r. A. a D. Maysles, 1968)  
*Okres na severu* (ČST, 1980),  
*Okresní přebor* (Nova, 2010)  
*Ordinace v růžové zahradě* (Nova, 2005)  
*Pán Času* (*Doctor Who*, 2005 - )  
*Pane JOO!* (TV Prima, 2006)  
*Panství Downton/Downton Abbey*, BBC, 2010 -).  
*Parta Maraton* (ČT, 2016)  
*Paterčata* (ČT, 2014)

*Plechová kavalerie* (ČST, 1979),  
*Pop Idol* (ITV, 2002 - )  
*Pošta pro tebe* (ČT, 2005 - )  
*Pot, slzy a naděje*(ČT, 2014)  
*Pozemšťané, koho budete volit?*(ČT, 2010)  
*Primárky* (Primary, r. R. Drew, 1960)  
*Prostřeno* (Prima, 2010 - )  
*První republika* (ČT, 2014)  
*Příběhy Alfreda Hitchcocka* (*Alfred Hitchcock Presents*, NBC, 1985 – 1987)  
*Příběhy bez scénáře: Zlatí hoši* (Nova, 2010)  
*Příběhy bez scénáře: Zvěřinec*(Nova, 2010)  
*Příběhy bez scénáře: Život na vlásku* (Nova, 2010)  
*Případ pro rybáře* (ČT, 2013)  
*Ptáčata aneb Nejsme žádná béčka* (ČT, 2010 – 2011),  
*Q* (ČT, 2007 – 2012)  
*Ramsay's kitchen nightmares* (Channel 4, 2004 -2009)  
*Rande* (Nova, 1997)  
*Real Housewives* (Bravo, 2005 - )  
*René* (r. H. Třeštíková, 2008)  
*Rodinná pouta* (2003 – 2006)  
*Rybí legendy Jakuba Vágnera* (ČT, Discovery Channel, 2011 – 2014, 2016)  
*S kuchařem kolem světa* (*Les Nouveaux Explorateurs*, Canal+, 2007 – 2014)  
*Sága rodu Forsytů* (*The Forsyte Saga*, BBC, 1967),  
*Sejdeme se v Eurocampu* (r. E. Hníková, 2005)  
*Sezóna za vodou* (ČT, 2016)  
*Sherlock* (BBC, 2010 - )  
*Show* (B. Bláhovec, 2013)  
*Skrytý potenciál* (ČT, 2016)  
*So Graham Norton* (Channel 4, 1998 - 2002)  
*StarDance ... Když hvězdy tančí* (ČT, 2006 - )  
*Strictly Come Dancing* (BBC, 2004 - )  
*Superchlapi* (TV Prima, 2016)  
*Survivor* (Planet 24, 1997 - )  
*Synové a dcery Jakuba skláře* (ČST, 1985).  
*Šmejdi*, (S. Dymáková, 2013)  
*Šprťouchlata* (*Candid Camera, Just Kidding, 1992 -1996, Just for Laughs: Gag*, 2000)  
*Tak neváhej a toč* (ČT, 1995 – 2007)  
*Tele Tele*, (Nova, 2000 – 2007)  
*Televarieté* (1971 – 1997)  
*The Bachelor* (ABC, 2002 - )  
*The Battle of Santiago Bay* (1898)  
*The Daily Show* (Comedy Central, 1996 –),  
*The Family* (BBC, 1974)

*The House* (BBC, 1995)  
*The Oprah Winfrey Show* (NBC, 1984 - )  
*The Osbournes* (MTV, 2002 – 2005)  
*The Real World* (MTV, 1992 - )  
*The Tonight Show* (NBC, 1956 – 1958)  
*The Zoo Keepers* (BBC, 1998 – 2000)  
*Třída 8.A* (ČT, 2015)  
*Tu cara me suena* (Endemol, 2011)  
*Tvoje tvář má známý hlas* (Nova, 2016)  
*Twenty one* (NBC, 1956 - 1958)  
*U nás ve Springfieldu* (*Guiding Light*, NBC, CBS, 1937 - 1952, CBS, 1952 – 2009)  
*Ulice* (Nova, 2005 - )  
*Uvolněte se, prosím* (ČT, 2004 – 2010)  
*Večerníček* (ČT, 1965 - )  
*Velmi křehké vztahy* (Prima, 2007- 2010)  
*Vets School* (BBC, 1996)  
*Visací zámek 1982 – 2007* (ČT, 1993)  
*Vítejte v KLDŘ* (r. L. Kallistová Jablonská, 2008)  
*Všichni musí zemřít* (ČT, 2005)  
*Výměna manželek* (RDF Media, 2003)  
*Vyprávěj* (ČT, 2009 – 2013)  
*Vyvolení* (TV Joj, 2005 – 2006)  
*Vyvolení* (*Való Világ*, IKO, 2002)  
*What Happened to Mary?* (C. Brabin, 1912)  
*X-Faktor* (Nova, 2008)  
*Záměna manželiek* (TV Markíza, 2006 – 2008)  
*Zblízka* (ČT, 1997)  
*Zlatá mládež* (ČT, 2015)  
*Zvláštní znamení touha* (ČT, 2015)  
*Žena za pultem* (ČST, 1977)  
*Ženy pro měny* (r. E. Hníková, 2004)  
*Život je pes* (ČT, 2015)  
*Život je ples* (ČT, 2012),  
*Život na zámku* (ČT, 1995 – 1999)  
*Život se smrtí* (ČT, 2014)

**NÁZEV:**

Česká varianta žánru docusoap

**AUTOR:**

Bc. Kristýna Šperková

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Cílem této magisterské diplomové práce je popsat a charakterizovat žánrové znaky docusoap, a to pomocí případové diskursní analýzy českého zástupce žánru pořadu *Čtyři v tom*. Základní metodologií je teorie Jasona Mittella, který chápe žánrové kategorie jako produkt vznikající v širším kulturním kontextu, konkrétně působením produkčního zázemí, divácké recepce, publicistické a akademické reflexe a samotným korpusem textů. Tato práce využívá analýzy produkčního diskursu, diváckého diskursu a institučního působení konkrétního zástupce žánru ke komplexnímu popsání jeho žánrové příslušnosti. Analytické postupy této práce vycházejí z důkladného popsání konvencí žánrů dokumentu, reality TV a soap opery, které jsou díky hybridizačním procesům zdrojem pravidel docusoapu.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

docusoap, žánr, *Čtyři v tom*, žánrová hybridizace, produkční diskurs

**TITLE:**

Czech variation of the docusoap genre

**AUTHOR:**

Bc. Kristýna Šperková

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The aim of this master's dissertation is to describe and characterize the genre features of docusoap employing the approaches of case study and discourse analysis of a Czech TV programme called *Čtyři v tom*. The fundamental methodology used in this work is a theory by Jason Mittell, who understands genre categories as a product which is created within a larger cultural context, to be more precise, by the effects of the environment of production, reception of audience, journalistic and academic reflection and the text corpus itself. In order to reach a complex description of a genre categorization, there is an analysis of production discourse used in the work as well as analysis of audience discourse and of the institutional effects of a concrete genre representative. The analytical methods used in the dissertation are based on a detailed characterization of conventions of documentary genres, reality TV, and soap opera which are, thanks to the hybridization processes, a source of rules of docusoap.

**KEYWORDS:**

docusoap, genre, *Čtyři v tom*, genre hybridization, production discourse