

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

SURVIVOR/TROSEČNÍK

Bakalářská diplomová práce

Eva Kameníková

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

Olomouc 2012

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

V Třešti dne 3. prosince 2012

.....

Eva Kameníková

Děkuji Mgr. Jakubu Kordovi, Ph.D. za odborné vedení bakalářské práce,
Mgr. Miloši Kameníkovi za připomínky, Mgr. Petru Pláteníkovi za jazykové
korektury a Josefině.

Anotace:

Předmětem této práce je srovnávací analýza televizního formátu Survivor, tedy jeho americké a české verze. Cílem bude postihnout míru modifikace, které se formátu dostává při přenesení do jiného kulturního a televizního kontextu. V úvodu práce bude pozornost zaměřena na otázky licenčních pravidel v televizním průmyslu. Při srovnání obou pořadů budou předměty analýzy takové prvky, jako jsou postavy (výběr sociálních aktérů), vyprávěcí struktura pořadů či stylové uchopení pořadů.

Abstract:

In my bachelor thesis I have focused on a komparative analysis of a TV format Survivor and its American and Czech version. The aim is to affect the degrese of modification which appeal during a transfer from one cultural and television context to another In the introduction I have concetrated on the questions of licence rules in a TV industry. The subjects of comparing analysis are elemets such as characters (the choice of social participants), the narrative structure of the show and the stylistic prehension of the show.

Klíčová slova: Survivor, Trosečník, Reality TV, TV formát, licence, srovnávací analýza

Key words: Survivor, Trosecnik, Reality TV, TV format, copyright, komparative analysis

Obsah:

1. ÚVOD	10
1. 2. PRAMENY A LITERATURA.....	12
1.2.1. PRAMENY	12
1.2.2. LITERATURA.....	13
1.2.2.1. LITERATURA METODOLOGICKÁ	14
1.2.2.2. LITERATURA TEMATICKÁ.....	16
1. 3. METODOLOGIE	19
1. 4. TERMÍNY.....	25
2. TELEVIZNÍ FORMÁTY	27
2. 1. DEFINICE FORMÁTU.....	27
2. 2. FORMÁT Z HLEDISKA PRÁVNÍHO	28
2. 3. KOMPONENTY FORMÁTOVÝCH BALÍKŮ.....	30
2. 4. VÝVOJ FORMÁTU SURVIVOR.....	34
3. STYLOVÁ ANALÝZA POŘADŮ	36
3. 1. OBSERVACE	36
3. 2. VÝKLAD A RÉTORIKA	37
3. 3. INTERAKCE A INTERVIEW	37
3. 4. DRAMATIZACE.....	38
3. 5. MIZANSCÉNA.....	39
3.5.1. KOSTÝMY.....	41
3.5.2 REKVIZITY	42
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	P

4. TYPOLOGIE POSTAV	44
4.1. TROSEČNÍCI vs. SURVIVOŘI	44
4.2. SURVIVOR JAKO SOCIÁLNÍ EXPERIMENT	45
PŘÍLOHA – TABULKY	P
5. VYPRÁVĚCÍ STRUKTURA POŘADŮ	54
5.1. SURVIVOR JAKO HISTORICKÁ UDÁLOST	54
5.2. STRUKTURY PŘÍBĚHŮ	56
ZÁVĚR	61
SOUPIS PRAMENŮ A LITERATURY	63
SUMMARY	67

1. Úvod

Žánr Reality TV se koncem devadesátých a začátkem nultých let dvacátého prvního století stal fenoménem na televizních obrazovkách v zahraničí i tuzemsku. V dnešní době je Reality TV nedílnou součástí televizních schémat komerčních i veřejnoprávních televizí¹. A i po několika letech po uvedení prvních pořadů se setkávají s poměrně velkým úspěchem u diváků i televizních producentů, kteří v průběhu několika let vymysleli desítky nových formátů.

Důvodů, proč mají pořady tohoto rozvíjejícího se žánru úspěch u televizních diváků i zástupců z televizního průmyslu je několik. Producenti nezářídka využívají možnosti zakoupení licence na určitý televizní formát zejména kvůli finančním prostředkům, ale i díky mezinárodní divácké oblíbenosti jednotlivých formátů. „Adaptace již existujících úspěšných obsahů nabízí i šanci zkopírovat jejich předešlé i současné úspěchy. Televizní producenti se pokouší vyhnout jakékoliv finanční i kulturní ztrátě tím, že používají materiál, který je na jednu stranu známý publiku a měl úspěch, a samozřejmě, tato tendence recyklování pořadů je usnadněna i faktem, že tvůrci jsou vlastníky licence, kterou chovají jako majetek a mohou s ní tak i nakládat.“² Například první řady reality show Česko hledá superstar, Vyvolení či Big Brother³ (se kterým je námi zkoumaný pořad Survivor nezářídka srovnáván) měly v tuzemsku sledovanost v řádech milionů.

¹ V současnosti (platnost k listopadu 2012) je například v sobotním prime time čase vysílána reality show StarDance V ...když hvězdy tančí, v neděli ve stejném čase můžou diváci sledovat další formát Česko Slovensko má talent. V průběhu pracovního týdne pak tuzemské televize vysílají jak pořady vyrobené podle dle zakoupené licence (Prostřeno, Ano šéfe!, Show Jana Krause), tak i pořady převzaté (Máte doma uklizeno? Farmář hledá ženu SK, Zhubni nebo přiber).

² MORAN, Albert, MALBON, Justin. Understanding the Global TV Format. University of Chicago: Bristol, 2006, s. 6.

³ Pozoruhodný je i fakt, že ačkoliv jsou formáty Big Brother a Survivor ve Spojených státech amerických a dalších zemích velice populární, ani jeden z nich nedosáhl tak výrazného postavení

Námi zkoumaný Survivor je jedním z nejpopulárnějších formátů v historii televizní kultury, který se stal krátce po svém prvním uvedení v roce 1997 ve Švédsku (tehdy ještě pod názvem Expedice Robinson) natolik populárním, že do dnešního dne vzniklo několik desítek národních mutací včetně českého Trosečníka v roce 2006 na soukromé televizní stanici FTV Prima. Českou verzi v bakalářské práci srovnáváme s první sérií pořadu Survivor z roku 2000, vysílanou americkou televizní stanicí CBS, kde v současnosti běží již dvacátá čtvrtá série.⁴ „V roce 2000 dosáhl Survivor nejvyšší sledovanosti v síti amerických televizních stanic s průměrnými 27 miliony diváků a společnosti CBS vydělala v průběhu vysílání třech finálových epizod 50 milionů dolarů na reklamních příjmech. Pro srovnání, v roce 2003 sledovalo finále American Idol 23 milionů diváků.“⁵ V roce 2006 odvysílala televize Prima Trosečníka, který ovšem srovnatelný úspěch s americkou verzí nezaznamenal. Česká verze formátu nedosáhla tak kladných ohlasů a výsledků jako americká varianta. Mohla za to jednak nižší sledovanost pořadu, která v průběhu vysílání klesla až pod půl milionu diváků v hlavním sobotním vysílacím čase⁶ a byla přesunuta v rámci vysílání na čtvrteční večer. Televize Prima na stanici Prima Cool stále vysílá americkou verzi, ale vlastní už znovu neprodukovala.

Předmětem této práce je srovnávací analýza televizního formátu Survivor v americké a české mutaci. Cílem je postihnout míru modifikace, které se tomuto formátu dostalo při přenesení do jiného kulturního a televizního kontextu. Hlubší analýza pořadů by nám mohla poskytnout i odpověď příčiny,

(oproti jiným formátům) v České republice. Obě show bojovaly s nízkou sledovaností a ani televize Nova se již znovu nepustila do produkování formátu, který odvysílala v roce 2005.

⁴ Údaj platný k září 2012.

⁵ HILL, Anette. Reality TV: Audience and Popular Factual Television. Routledge: New York, 2004, s. 3.

⁶ Sledovanost Trosečníka klesla v průběhu vysílání na 491 tisíc televizních diváků, ve stejné době vysílala konkurenční televize Nova reality show Česko hledá superstar s průměrnou sledovaností 1,9 milionu diváků. (Trošečník ztroskotál, prima ustupuje [online]. Aktuálně.cz [cit. 29. listopadu 2012]. Dostupný z WWW: <<http://www.aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=257766>>).

proč tento televizní formát nebyl českým publikem přijat s větším úspěchem. . Pořad v Česku bojoval s nízkou sledovaností i popularitou, přitom v zahraničí patří formát k těm nejoblíbenějším a nejsledovanějším.

Pořady Trosečník a Survivor proto podrobíme srovnávací analýze, která obsahuje stylovou analýzu, zabývat se budeme i výběrem sociálních aktérů a poslední část práce budeme věnovat vyprávěcí struktuře pořadů. Naším cílem je najít co nejvíce rozdílů a následně je vyhodnotit, přesný postup vymežeme v kapitole věnované metodologii. Pokusíme se tak zároveň zjistit, zda českému publiku tento formát „nesedí“, či zda pořad nebyl dotážen z produkční stránky výroby a za nízkou sledovanost pořadu mohla jeho nedostatečná příprava, výroba či postprodukce.

1.2. Prameny a literatura

Předmětem této kapitoly je obeznámit čtenáře s použitou literaturou a prameny, se kterými v bakalářské práci pracujeme. Vycházíme především z anglicko-americké odborné literatury, která nové televizní žánry reflektuje a analyzuje ve větším množství než literatura vydávaná tuzemskými odborníky. Výběr anglicky psané literatury vychází i z jazykové vybavenosti autorky. Zvláštní skupinu této bakalářské práce tvoří použité prameny.

1.2.1. Prameny

Základními prameny pro psaní bakalářské práce jsou především obě čtrnáctidílné série televizních pořadů, několik online článků⁷ a internetový

⁷ V průběhu vysílání byly informace o pořadu pravidelně vydávány na serveru Aktuálně.cz (dostupné z WWW:

blog⁸. které vznikly přímo během vysílání české verze pořadu. Prameny související s výrobou televizních pořadů, například nepoužité záběry, videa z castingů, výpovědi štábu, technické scénáře (klasické scénáře při výrobě pořadů Reality TV nevznikají) a jiné, nemohou být v rámci bakalářské diplomové práce zveřejněny, a to proto, že se výroba obou pořadů řídí licenčními smlouvami a podmínkami v rámci televizního průmyslu. Samotné znění smlouvy též nemůže být publikováno vzhledem k pravidlům daným licenční smlouvou a jejími podmínkami, kterými je televizní společnost Prima FTV právně zavázána. „... pořad byl natáčen podle zahraniční licence a ze strany FTV Prima nelze poskytnout archivní materiály týkající se pořadu ani části licenční smlouvy – jsme vázáni podmínkami mlčenlivosti v rámci zakoupené zahraniční licence...“⁹

1.2.2. Literatura

Literaturu členíme do dvou základních skupin – metodologické a tematické. Literatura metodologická se vztahuje k analytické části bakalářské práce. Tematická literatura reflektuje knihy, statě a články, ze kterých jsme při psaní práce čerpali nejvíce.

<<http://www.aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=257766>>). Pořad reflektovaly i jiné informační internetové kanály, například M-journal, Žena-in, Pánáček.com aj. (dostupné z WWW: <http://www.m-journal.cz/cs/medialni-scena/reality-show:-sofistikovany-byznys-a-poklesla-zabava_s402x5297.html>; <<http://www.mineralfit.cz/clanek/trosecnik-nova-reality-show>>; <<http://www.zena-in.cz/clanek/ztroskota-trosecnik-na-pustost-napadu/rubrika/bulvar?autor=5216>>)

⁸ Dostupný z WWW: <<http://www.kdoprezije.blog.cz/1122/cesky-trosecnik-tragicky-pokus-o-survivor>>

⁹ RŮŽKOVÁ, Jaroslava. Prameny a formáty v TV Prima [e-mail]. Message to: Eva Kameníková. 16. října 2012.

1.2.2.1. Literatura metodologická

V rámci této podkapitoly tedy čtenáře seznámíme s použitou metodologickou literaturou. Vychází z ní všechny kapitoly v rámci analytické části práce. K bližšímu seznámení čtenáře s metodologickou literaturou dojde v kapitole věnované metodologii.

Metodologie první analytické kapitoly, která se zabývá stylovou analýzou pořadů, vychází z kombinace dvou přístupů. První z nich je předestřen ve studii *Civic visions* Johna Cornera, která vyšla v publikaci *Television form and public address*¹⁰ a jsou v ní definovány dokumentární elementy. Druhý z nich je přístup Jeremyho G. Butlera, který v knize *Television: Critical Methods and Applications*¹¹ vymezuje čtyři základní módy a formy narativních prvků v Reality TV. Kombinace těchto dvou přístupů je doplněna o několik složek stylové analýzy Davida Bordwella a Kristin Thompsonové¹², týká se ovšem pouze několika málo příkladů (například podkapitola o rekvizitách, kostýmech aj.), které autorce diplomové práce připadá nezbytné zahrnout do analýzy, a to proto, že v těchto stylových prvcích se oba pořady liší.

Druhá analytická kapitola, nazvaná *Typologie postav*, primárně vychází ze sociální výběrové teorie, kterou definoval William H. Riker. Teorii následně použil i autor studie *Survivor, Social Choice, and the*

¹⁰ CORNER, John. *Television form and public address*. Edward Norton:London, 1995, s. 77 – 104.

¹¹ BUTLER, Jeremy. *Television: Critical Methods and Applications*. Lawrence Erlbaum Associates Inc: New York, 2002, s. 62 – 71.

¹² BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. NAMU: Praha, 2011, s. 159 – 180.

Impediments to Political Rationality: Reality TV as Social Experiment¹³ Ed Wingenbach, která se primárně zabývá především voličními strategiemi účastníků pořadu Survivor. Teorii se budeme dále věnovat v podkapitole věnované metodologii.

Pro třetí analytickou kapitolu, která se věnuje vyprávěcí struktuře pořadů, jsme použili teorii Daniela Boorstina¹⁴, který definoval, jaké požadavky má mít každá „historická událost“¹⁵. S touto teorií pracuje i studie Contrived Television Reality: Survivor as a Pseudo-event z pera autorky April. L. Roth.¹⁶

Obě výše zmíněné studie vyšly v rámci publikace Survivor lessons: Essays on communication and Reality Television¹⁷, jejímiž editory jsou Matthew J. Smith a Andrew F. Wood. Tato kniha se zaměřuje pouze na námi zkoumaný pořad a jednotlivé studie jsou seřazeny do třech oddílů, které se zabývají zobrazovanou realitou, sociálními aktéry a hraním sociálních rolí a oddílem nazvaným „lessons behind the lens“ čili „lekci nad rámec objektivu,“ které se zaměřují například na teorie spjaté s etikou, přirovnáváním Survivora s americkou politikou aj., v těchto oddílech jsou vždy čtyři eseje či studie zaměřené na jednotlivá témata. Celkově se jedná o dvanáct statí dvanácti autorů, a vzhledem k tomu, že publikace zkoumá přímo

¹³ WINGENBACH, Ed. Survivor, Social Choice and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as a Social Science Experiment. In SMITH, Matthew a WOOD, Andrew (ed.). Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television. McFarland & Company, inc.: Jefferson-London, 2003.

¹⁴ BOORSTIN, David. The Image: A guide to pseudo-events in America. Vintage: New York, 1992.

¹⁵ Autor původně použil termín „pseudo-událost“, obě pojmenování nesou stejný význam a použitím termínů v práci se věnujeme ve zvláštní kapitole.

¹⁶ ROTH, April. Contrived Television Reality: Survivor as a Pseudo-event. In SMITH, Matthew, WOOD, Andrew (ed.). Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television. McFarland & Company, inc.: Jefferson- London, 2003.

¹⁷ SMITH, Matthew, WOOD, Andrew (ed.). Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television. McFarland & Company, inc.: Jefferson-London, 2003.

pořad Survivor (první řadu americké verze) a autoři studií vycházejí přitom z různých mediálních teorií, je tato publikace pro bakalářskou práci zásadní, a zvolená metodologie z ní proto i částečně vychází.

1.2.2.2. Literatura tematická

Tematická literatura zahrnuje české i zahraniční tituly a studie, tj. ty, které se Reality TV zaobírají na obecnější rovině, ale i knihy, které se věnují přímo zkoumaným dvěma pořadům.

Jedna z publikací, jejíž část se věnuje Reality TV a obsahuje i několik zajímavých postřehů vhodných pro naši práci, se jmenuje *Kniha o televizi*¹⁸ a jejím autorem je Jeremy Orlebar. Publikace se věnuje televizi jako celku i jejím odnožím z teoretického i praktičtějšího hlediska. Pro nás se jeví jako vhodná vzhledem k tomu, že žánr Reality TV zasazuje do komplexního spektra televizních žánrů (vedle dokumentu, televizních zpráv, televizního sportu, soap oper aj.). Kniha se věnuje i televizním zákonům, produkci pořadů a postprodukci pořadů. Publikaci můžeme označit i za kompromis mezi teoretickou a praktickou literaturou, zahrnuje totiž oba náhledy na problematiku, což v konečné úvaze hodnotíme spíše jako výhodu knihy.

Reality TV *The Work of Being Watched*¹⁹ autora Marka Andrejevice v první třetině knihy pojímá žánr Reality TV z celkovějšího hlediska, hledá jeho postavení mezi staršími a novými televizními žánry, zabývá se digitalizací televize, ekonomickou situací ad. Andrejevic při psaní pracoval s některými teoriemi z oblasti kulturních studií, v knize se objevují i poznatky, které načerpal při rozhovorech s fanoušky, účastníky soutěží či výrobci pořadů. Survivorovi se věnuje v osmé kapitole nazvané *Survivor and*

¹⁸ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. NAMU: Praha, 2012.

¹⁹ ANDREJEVIC, Mark. *Reality TV The Work of Being Watched*. Rowman & Littlefield Pub Incorporated: New York, 2004.

Uncanny Capitalism, v pořadu zkoumá produkci reality a „iluzi historické reality“. Problematiku iluze reality vnímá jako problém, zjednodušeně řečeno, ji nahlíží v podstatě jako lež. Pořad vidí také jako jeden z příkladů naturalizace člověka (čili využívání přírodních zdrojů a života v souladu s přírodou) a jako jeho protiklad staví kapitalistické hodnoty (jako jsou peníze, blahobyt, majetek aj.). Pro potřeby naší práce jsou zajímavé zejména části, ve kterých se věnuje otázkám spjatým s realitou a historickou realitou.

Knih nazvaná *Reality TV Audiences and popular factual television*²⁰ autorky Anette Hill si klade za cíl výzkumu objasnit, co určuje divácké preference při sledování Reality TV. Použila přitom kvantitativní a kvalitativní metody. Zabývá se i hlubší analýzou jednotlivých sub-žánrů Reality TV, jejich variacemi v programech televizních stanic a zkoumá, jak publikum přijímá jednotlivé informace. Anette Hill v knize uvádí, že hodně postřehů ohledně žánru Reality TV se dá získat přímo od samotných diváků – poslechem debat o tomto rychle se měnícím televizním žánru. Pokládá si přitom následující otázky: Myslí si diváci, že Reality TV je skutečná? Mohou se lidé učit pozorováním Reality TV? A jak kritičtí jsou diváci Reality TV? Autorka knihy následně říká, že diváci jsou kritičtí k vývoji současné faktuaální televize, zkoumá, jakým způsobem se ze zkoumaných pořadů učí i jak přemýšlejí o jejich etice. Hillová následně definuje také čtyři kategorie jednotlivých typů pořadů Reality TV²¹. V dalších částech knihy rozebírá jednotlivé elementy, jako je míra autenticity a „hraní“ sociálních aktérů. Vzhledem k tomu, že ve Spojených státech amerických dosáhla show *Survivor* výrazného úspěchu u televizních diváků, autorka se k ní často vrací a přináší několik zajímavých informací a postřehů o pořadu, například

²⁰ HILL, Anette. *Reality TV Audiences and popular factual television*. Routledge: New York, 2004.

²¹ Přední formáty v rámci Reality TV dělí na: (1) infotainment (*Crimewatch UK*, 112: V ohrožení života aj.); (2) docu soaps (*An American family*, *Ptáčata* aj.); (3) lifestyle (*Changing rooms*, *Jak se staví sen*, *Jste to, co jíte* aj.); (4) reality game show (*Survivor*, *Bib Brother* aj.); (HILL, Anette. *Reality TV Audiences and popular factual television*. Routledge: New York, 2004, s. 24 – 25).

informace o sledovanosti aj. A právě tyto poznatky jsou přínosné i pro naši práci.

Reality show je název magisterské diplomové práce autorky Kláry Follové²² z FAMU. Práce je komplexním pohledem na žánr. Autorka se zabývá tím, co to vůbec reality show je, historií žánru, jednotlivými typy pořadů (v práci definuje celkem devět žánrů²³), ale i principem fungování žánru. V další části práce se věnuje i samotným formátům, jejich právní ochranou a formátovými balíky (následně i vyjmenovává výhody a nevýhody nákupu formátů oproti původní tvorbě). Zejména část o formátech a právní ochraně přináší vhodné poznatky pro naši bakalářskou práci. Poslední třetinu Follová věnuje etickým aspektům či motivacím sociálních aktérů. Jedná se ovšem pouze o všeobecný přehled žánru a s ním spojených témat. Naše práce na rozdíl od Follové pracuje i s analytickou částí složenou z formálních i sociálních teorií, které na vybranou látku aplikujeme.

V odborném dvouměsíčníku Cinepur vyšel článek Jany Jedličkové s názvem This is real life (not television) / Konstrukce reality v Reality TV²⁴, která se v něm věnuje konstrukci reality ve fikčních i faktuálních televizních pořadech. Článek sice přináší několik přínosných postřehů o zobrazování reality, nicméně, jedná se spíše o kratší přehled, ve kterém hodnotí vybrané pořady. Například námi zkoumaného Survivoru sice zmiňuje na začátku článku, ale později se k němu již nevrací.

²² FOLLOVÁ, Klára. Reality show. Magisterská diplomová práce. Katedra produkce FAMU.FAMU: Praha, 2006.

²³ Jedná se o Docu sopa, Special enviroment show (kam v jejím pojetí spadá i Survivor, Celebrity show, reality game show, Seznamovací reality show, Hledání talentů, Makeover, Hybridní reality show, Reatlity show s puďfukem na soutěžící. (FOLLOVÁ, Klára. Reality show. Magisterská diplomová práce. Katedra produkce FAMU. Praha: AMU, 2006, s. 24 – 33).

²⁴ JEDLIČKOVÁ, Jana. This is real life (not television) / Konstrukce reality v Reality TV. Cinepur no. 72, 11 – 12 2010, s. 0013.

Understanding the Global TV Format ²⁵ Alberta Morana a Justina Malbona je publikace čistě věnovaná televizním formátům a licenčním postupům, které jsou podstatou celé výroby pořadů. Hned v úvodu její autoři připomínají, že formát je hlavně komoditou výrobců, finančních trhů, distribuce, vysílání a marketingových znalostí z globálního hlediska. Autoři knihy v ní navíc dávají i jakýsi návod na to, jak vyrobit vlastní formát se všemi potřebnými náležitostmi, které se týkají institucí, práva i kulturních pravidel, i jak se vyhnout následným problémům v podnikání. Autoři dále definují jednotlivé elementy, které obsahuje většina formátů, a věnují se i licenčním pravidlům. Tato publikace zpracovává komplexní pohled na globální televizní formáty, tomuto tématu je věnována i celá jedna kapitola ve zmiňované diplomové práci, při psaní jsme čerpali zejména z této publikace.

1.3. Metodologie

V následující podkapitole se budeme věnovat námi zvolené metodologii. Námi preferované přístupy ukazují problematiku pořadu z několika perspektiv. Dokazujeme tak, že žánr i námi zvolený pořad je zajímavý nejenom pro zkoumání v oblasti filmových studií, ale i v mediálních studiích, sociologických vědách a jiných oborech. Zvolený postup tak nemá vést k nevyrovnanosti jednotlivých přístupů, ale naopak k předeštění plasticity/plastičnosti žánru a ukázat jej z více perspektiv.

Před samotnou analytickou částí věnujeme jednu kapitolu práce televizním formátům a licencím v televizním průmyslu. Je to žádoucí vzhledem k tomu, že oba zkoumané pořady jsou stejného formátu, a

²⁵ MORAN, Albert, MALBON, Justin. Understanding the Global TV Format. University of Chicago: Bristol, 2006.

důsledkem toho je, že mnoho zkoumaných jevů je v obou verzích stejných či velice obdobných a fungujících na stejných principech. Kapitola je podle nás žádoucí i proto, že neznáme a nemůžeme znát licenční smlouvu a doprovodné materiály, které vznikly při výrobě pořadů. Jedná se tedy o jakési nastínění toho, co empiricky doložit nemůžeme. Při psaní této kapitoly vycházíme především z již zmíněné literatury, diplomové práce Kláry Follové Reality show²⁶ a publikace Understanding the Global TV Format australských mediálních teoretiků Alberta Morana a Justina Malbona.²⁷

Metodologická východiska pro třetí kapitolu o stylu se zakládají na teoriích již zmíněných autorů Johna Cornera a Jeremyho G. Bultera. John Corner definuje tyto prvky dokumentu:

(1) Observace – čili pozorování, při kterém kamera bez zásahu štábu pouze sleduje to, co se před ní odehrává, tyto sekvence jsou následně sestříhány do konečné podoby pořadu. John Corner připomíná, že tento mód paradoxně staví diváka do pozice, která je bližší fiktivním filmům než skutečnému pozorování, protože v běžném životě se očekává reakce pozorovatelů a pozorovaných mezi sebou navzájem.

(2) Interview – rozhovory jsou jedním z hlavních prvků televizního dokumentu a přímo kontrastují s observačním módem, protože do nich tvůrci zasahují. Zásahy jsou naznačeny verbálně i vizuálně. Může se jednat o rozhovory, ve kterých účastníci přímo odpovídají na otázky, které jim pokládá moderátor, anebo může jít o odpovědi na otázky, které sice v záběru přímo nezazní, ale sociální aktér na ně odpovídá.

²⁶ FOLLOVÁ, Klára. Reality show. Magisterská diplomová práce. Katedra produkce FAMU. FAMU: Praha, 2006.

²⁷ MORAN, Albert, MALBON, Justin. Understanding the Global TV Format. University of Chicago: Bristol, 2006.

(3) Dramatizace – dramatizace je přítomná téměř v každé dokumentární produkci, John Corner ji také nazývá „povolenou fikcí“. Po vnějším zásahu dojde k situaci, která v některých momentech může vypadat jako přirozeně se odehrávající a kamera jakoby zůstává nepovšimnutá. Tato forma se běžně vyskytuje v pořadech, ve kterých se kombinují postupy tradiční dokumentaristické expozice s konvencemi dramatického narativu.

(4) Mizanscéna – pojem ve filmové teorii znamená „vložit do záběru“ a opisuje způsob, jakým režisér organizuje kompozici scény, umístění aktérů, akce a další detaily v rámci záběru. Možnosti vyjádření ve faktuálních pořadech mohou být omezené v porovnání s možnostmi celovečerních hraných filmů, je to především záležitost rozpočtu, času i všeobecných konvencí (dokumenty se obvykle drží úzkého tématu v kontrastu s expanzivními možnostmi příběhu). Mizanscéna tedy poukazuje na důležitý rozměr výstavby příběhu, v současnosti prostředkuje místo pro vznik symbolicky podstatnějších způsobů vykreslování místa a událostí.

(5) Výklad (expository) - promlouvá k divákovi přímo prostřednictvím komentáře. Jedná se o bezprostředně vyprávěný komentář, většinou typu voice – over, který divákům nabízí jednoznačné interpretace.²⁸

²⁸ CORNER, John. Television form and public adress. Edward Norton:London, 1995, s. 77 – 104.

Jeremy G. Butler vymezuje čtyři formy a módy dokumentárního narativu:

(1) Rétorický (výkladový) – základním cílem módu je, že představuje důkaz o historickém světě, to znamená světě, který je utvořen uvnitř příběhu. V našem případě označujeme za historický svět ten, který přináší příběhy o životě na soutěžních exotických ostrovech. Prvky z historického světa bývají prezentovány asertivní a někdy i agresivní formou, záleží, jakým způsobem tvůrci pořadu vybírají a prezentují „fakta“ onoho světa divákům. Existuje mnoho způsobů, jak může být rétorika a argumentace tohoto světa strukturována. Může být vedena buď vnitřním příběhem onoho světa, anebo rétorickou formou, v některých případech lze vytvořit svět pouze na základně obrazů.

(2) Interaktivní – reprezentuje kombinaci dvojího způsobu prolnutí historického světa se světem tvůrců televizních pořadů. Existují dva způsoby, jak k tomu může dojít. Za prvé může sociální aktér vstoupit do televizního studia (například při talk show), druhým způsobem je, že se zástupce televize vydá do historického, aby vyvolal určitou odezvu. Tak tomu je i v našem případě, tj. dochází k interakci mezi oběma subjekty. Interaktivní mód se od rétorického liší tím, jak jsou následně informace předávány divákovi – stejně jako ve fikční televizi se sociální aktéři neobracejí k divákovi, ale spíše režisérovi a lidem, kteří jsou za kamerou.

(3) Observační – rétorický a interaktivní módy sice dominují televizi, ale zároveň existuje i řada situací, kdy se stává role televizních producentů téměř neviditelná a kde je manipulace s historickým světem minimální. Rozdíl mezi observačním a rétorickým módem spočívá především v tom, že tvůrci v něm raději sledují dané situace, než aby zasahovali mezi sociální aktéry. Je samozřejmé, že i v tomto případě se bude jednat o podvrh, v momentě, kdy se kamera zaměří na jeden subjekt, můžu za jejími zády docházet k manipulaci ostatních aktérů. Zároveň si všichni účastníci uvědomují, že jsou zaznamenávání nahrávacím zařízením.

(4) Reflexe – reflexivní módy se od ostatních nonfikčních módů v televizi liší svým vztahem k historickému světu a jeho zastoupení. Pozornost se zde přesouvá od procesu zobrazování historické reality k pozorování vztahu historického světa s jiným vymyšleným světem. Příkladem může být pořad Errol Morris *Thin Blue Line*, ve kterém byl zveřejněn případ vraždy mladého muže a tvůrci pořadu k němu vymysleli různé příběhy obklopující zločin. Právě tyto různé příběhy se staly nosnou, stylizovanou součástí narativu pořadu, těžiště příběhu se tak přeneslo od skutečného sociálního aktéra v historickém světě k vymyšlenému ději.²⁹

Kombinace těchto dvou přístupů nám přinese téměř komplexní pohled na styl zkoumaného pořadu. Jevy, které se nám budou zdát rozdílné a které nejsou součástí těchto dvou přístupů, rozvedeme dle pravidel stylové analýzy Davida Bordwella a Kristin Thompsonové (například část o rekvizitách, kostýmech, práci s kamerou apod.) Vedle analýzy stylu pořadů takto nalezneme i rozdílnosti ve stylovém uchopení obou verzí formátu.

Druhá analytická kapitola, věnovaná výběru sociálních herců, se zaměří na samotný výběr soutěžících, na jejich typologii (porovnání pohlaví, věku, zaměstnání, vzhledu, povahy aj.) a na porovnání soutěžních strategií. Druhá část kapitoly bude vycházet se sociální výběrové teorie, kterou definoval William H. Riker a kterou pro výzkum použil i Ed Wingeback ve studii *Survivor, Social Choice, and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as Social Science Experiment* publikované v knize *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*.³⁰ Tato teorie tvrdí, že „výsledky kolektivního chování mohou být vysvětleny na příkladech kalkulování výhod a nevýhod jednotlivých jedinců a podle jejich

²⁹ BUTLER, Jeremy. *Television: Critical Methods and Applications*. Lawrence Erlbaum Associates Inc: New York, 2002, s. 62 – 71.

³⁰ SMITH, Matthew, WOOD, Andrew (ed.). *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*. McFarland & Company, inc.: Jefferson-London, 2003.

individuálních preferencí“.³¹ Definice pokračuje konstatováním, že výběr se zaměřuje na sociální volby a rozhodování se ve skupinách. Rikerův klasický text³² odhaluje dalekosáhlé důsledky sociální volby demokratické politiky: „... jestliže jsou do hlasování zapojeni dva a více lidí, a existují přitom více než tři alternativy (anebo jedinci mají možnost zavést další alternativy), pak žádná z metod shromažďování preferencí jednotlivců nevyprodukuje jednotný výsledek.“³³

Cílem analýzy je zaprvé určit, zda je v našem případě teorie platná, a dále vymezit, jak se od sebe liší volící strategie mezi účastníky těchto dvou pořadů. Ed Wingenbach ve studii již popsal, jak fungují volící strategie aktérů americké verze pořadu, my se proto více zaměříme na české soutěže, následně díky tomu najdeme i odlišnosti mezi strategiemi Čechů a Američanů.

Třetí analytická kapitola je věnována vyprávěcí struktuře pořadů. Vzhledem k tomu, že každý pořad z oblasti Reality TV není pouze zobrazováním reality, ale je především zobrazováním a konstruováním „historické reality“ a následným prezentováním vnitřních příběhů soutěže. Metodika je podložena prací amerického historika Daniela Boorstina. Ten definoval čtyři základní body, které musí obsahovat každá událost v rámci diskurzu historické reality. Ve studii s názvem *Contrived Television Reality: Survivor as a Pseudo-event* autorky April L. Roth, vydané opět v rámci publikace *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*, je pracováno

³¹ WINGENBACH, Ed. *Survivor, Social Choice and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as a Social Science Experiment*. In SMITH, Matthew a WOOD, Andrew (ed.). *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*. McFarland & Company, inc.: Jefferson-London, 2003, s. 132.

³² Autor na místě asi parafrázuje teorii W. Rikera z publikace *Liberalism against populism*, San Francisco, 1982.

³³ WINGENBACH, Ed. *Survivor, Social Choice and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as a Social Science Experiment*. In SMITH, Matthew a WOOD, Andrew (ed.). *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*. McFarland & Company, inc.: Jefferson-London, 2003.

s výše zmíněnou teorií D. Boorstina určující čtyři základní body, které každá událost historické reality obsahuje. V rámci kapitoly tedy zjistíme, zda naše pořady splňují požadavky na to, abychom je mohly označit za pseudo-události. Následně se zaměříme i na jednotlivé roviny vnitřních příběhů soutěží a porovnáme je mezi sebou. Pro naše účely jsme si vymezili tři roviny těchto příběhů:

(1) Příběh, který sledujeme po celou dobu trvání série. Tzn. kdo se stane celkovým vítězem a odnese si peněžní částku.

(2) Příběhy uvnitř jednotlivých dílů.

(3) Příběhy, které se opakují v každém díle, tzn., kdo se stane epizodním vítězem ve hře o výhody a imunitu.

1.4. Termíny

Cílem podkapitoly není pojmenování všech termínů, které jsou v práci použity, ale pouze některých problematických. V bakalářské práci dělíme televizní tvorbu na fikční a faktuální. Faktuální televize (některými teoretiky například nazývaná faktografická či nonfikční) se v našem pojetí skládá z několika žánrů (například dokument, Reality TV). Čili, pojem Reality TV vnímáme jako televizní žánr, tento žánr má několik podkategorií, které se ovšem podle jednotlivých teoretiků liší. Jak jsme již zmiňovali, Anette Hill například dělí Reality TV na čtyři podkategorie³⁴, Klára Follová jich nabízí devět³⁵. Pro nás je důležité vědět, že Survivor se většinou řadí do reality game show, special

³⁴ Přední formáty v rámci Reality TV dělí na: infotainment.); docu soaps, lifestyle; reality game show (HILL, Anette. Reality TV Audiences and popular factual television. Routledge: New York, 2004, s. 24 – 25).

³⁵ Jedná se o Docu soap, Special environment show (kam v jejím pojetí spadá i Survivor, Celebrity show, reality game show, Seznamovací reality show, Hledání talentů, Makeover, Hybridní reality show, Reality show s pudfukem na soutěžící. (FOLLOVÁ, Klára. Reality show. Magisterská diplomová práce. Katedra produkce FAMU. Praha: AMU, 2006, s. 24 – 33).

environment show. Pro naše účely klidně můžeme nechat i poměrně zjednodušující označení reality show Survivor.³⁶

Dalším důležitým termínem je „historická realita,“ s termínem pracuje například Jeremy Butler (jež terminologicky vychází od teoretika Billa Nicolse) i my. Další autoři pracují s termíny jako je „pseudo-realita,“ což je v našem případě Daniel Boorstin. Dalším pojmenováním může být i „konstruovaná realita“ aj. Tento termín označuje diskurs uvnitř televizní soutěže, v našem případě tedy „realitu,“ která se odehrává v rámci pořadu na exotických ostrovech. Význam vybraných termínů uvádíme přímo v textu.

³⁶ Předmětem naší práce není určování podkategorií Reality TV, pokud se v práci budou objevovat různá pojmenování pro Survivor, je to proti fádnosti textu.

2. Televizní formáty a licenční postupy

Samostatnou Kapitolu, která se zabývá televizními formáty a licenčními postupy na obecné rovině, nám přijde vhodné zařadit do koncepce bakalářské práce kvůli faktu, že nemůžeme znát konkrétní znění licenční smlouvy Survivor (ani jeho produkční bible). Kapitola nám ovšem přiblíží komponenty (a to včetně produkční bible), které se ve formátových balících běžně objevují. Z nich následně můžeme vydedukovat, které komponenty pravděpodobně obsahuje i námi zkoumaný formát Survivor.

2.1. Definice formátu

Termín formát v prostředí televizního průmyslu v podstatě znamená kompletní balík informací a know-how, které zvyšují adaptabilitu daného programu podmínkám na jiném místě a v jiném čase. Autoři publikace *Understanding the Global TV Format* přidávají, že „formátováním se rozumí i aktivita systematického dokumentování a organizování určitých elementů tak, aby se zvýšila přizpůsobivost programu v konkrétním prostředí“.³⁷ Další z definic říká, že formát je „soubor znalostí, které byly posbírány v průběhu vývoje a produkčního procesu určitého pořadu. Tyto znalosti posléze umožňují eventuálnímu kupci formátu přizpůsobit jej místním podmínkám a zopakovat jeho úspěch. Jedná se o základní strukturu, která obsahuje charakteristické znaky televizních seriálů nebo show. Tato struktura může být v každé sérii nebo epizodě vyplněna různě. Licence tvůrci poskytují práva ke kopírování,

³⁷ MORAN, Albert, MALBON, Justin. *Understanding the Global TV Format*. University of Chicago: Bristol, 2006, s. 6.

transformování a převádění originálu v jiné médium. Tvůrcům také umožňují prodávat, licencovat a distribuovat jejich práci.³⁸

Samotným „písemným formátem“ se rozumí psaný dokument, běžně obsahující šest až deset stran psaného textu, který nastiňuje všechny klíčové komponenty programu a způsoby, jak je spojit dohromady.³⁹ Formáty obsahují i další nezbytný dokument, tzv. „bibli“. „Bible v televizním průmyslu původně označovala demografické informace a ratingy pořadů. V současnosti zároveň zahrnuje i celek psaných informací a instrukcí potřebných k realizaci adaptace televizního formátu.“⁴⁰ Bible je někdy také nazývána jako produkční bible, kit anebo kuchařka a v současnosti tento dokument obsahuje i několik stovek stránek.

2.2. Formát z hlediska právního

V České republice z právního hlediska neexistuje přesná definice televizního formátu. Zákon o autorském díle říká, že se může jednat o „dílo literární a jiné dílo umělecké a vědecké, které je jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora a je vyjádřeno v jakékoliv objektivně vnímatelné podobě včetně podoby elektronické, trvale nebo dočasně bez ohledu na jeho rozsah, účel nebo význam,⁴¹ dále se v něm říká, že „dílem autorským není zejména námět díla sám o sobě, denní zpráva nebo jiný údaj sám o sobě, myšlenka, postup, princip, metoda, objev, vědecká teorie, matematický a obdobný vzorec, statistický graf a

³⁸ BLANKE, E., FEY, Ch., GAEDKE, J., KAMPS, M. Format protection in Germany, France and Great Britain. Cologne: FRAPA, 2003, s. 15.

³⁹ Justin s Moranem dodávají, že je žádoucí oddělovat od sebe termíny „formát“ a „písemný formát“, i když dříve byly oba tyto termíny nazývány pouze formátem. V dnešní době je ovšem žádoucí oba termíny od sebe vymezovat.

⁴⁰ MORAN, Albert, MALBON, Justin. Understanding the Global TV Format. University of Chicago: Bristol, 2006, s. 5.

⁴¹ Autorský zákon. Zák. č. 121/ 2000 Sb. § 2, odst. 1.

podobný předmět sám o sobě“.⁴² Z čehož vyplývá, že autorský zákon se vztahuje především na hotová díla, a nikoliv na postup, jak dílo připravit.⁴³ Právními aspekty obchodu a trhu s formátovými balíky se zabývají organizace FRAPA (Format Recognition and Protection Association) a IFLA (The International Network of Leading Format Lawyers), které se zároveň snaží, aby formáty byly lépe chráněny z autorskoprávního hlediska. Klára Follová v diplomové práci *Reality show* zmiňuje, že „v praxi se při tvorbě pořadu zaznamenávají jednotlivé elementy (námět a koncept, znělka a další hudba, kulisy, způsob režie aj.), které tvoří následný ‚formátový balík‘“.⁴⁴ Tyto formátové balíky vlastní produkční společnosti, které je následně, v podobě licence, prodávají jednotlivým provozovatelům televizního vysílání.⁴⁵

Vlastníkem licence k televiznímu formátu Survivor je společnost Castaway Television Productions Ltd, která licenci v hodnotě několika desítek milionů korun prodala i soukromé televizní společnosti Prima FTV, která v roce 2006 odvysílala hotový pořad. Televizní stanice přenechala výrobu pořadu české

⁴² Autorský zákon. Zák. č. 121/2000 Sb. § 2, odst. 6.

⁴³ V České republice prozatím neexistuje žádné precedentní soudní rozhodnutí o autorství televizních formátů. Jako příklad rozhodování soudu ovšem může posloužit příklad ze zahraničí v případě Survivor vs. Big Brother. Soudní spor mezi společnostmi Castaway Television Productions Ltd. vs Endemol Entertainment International byl rozhodnut 27. června 2002 v Nizozemsku. Britská společnost, Castaway Television Productions, vlastní práva k pořadu Survivor, tehdy podala žalobu na nizozemskou společnost Endemol Entertainment International, vlastníka práva k pořadu Big Brother, za porušování autorských práv a copyrightu. Argumentovala tím, že druhý formát výrazně kopíruje podstatu soutěže i formátu Survivor, a že v obou soutěžích existuje dvanáct společných elementů. V rozhodování věci si soud musel nejdříve položit otázku, zda je formát autorským dílem a jestliže ano, tak zda jej Big Brother porušil. Nizozemský soud rozhodl, že formátový balík autorským právem je, ale Big Brother jej neporušuje.

⁴⁴ FOLLOVÁ, Klára. Reality show. Magisterská diplomová práce, Katedra produkce FAMU. FAMU: Praha, 2006, s. 49.

⁴⁵ Pojmy nákup televizního formátu a televizního pořadu bývají někdy zaměňovány a dochází k jejich špatnému užívání. Nákupem televizního pořadu se rozumí nákup již hotového televizního pořadu, který je předmětem smlouvy, a který kupující poté opatří dabingem či titulky a v jinak nezměněné podobě jej pouští do vysílání. Při nákupu televizního formátu kupující dostane onen formátový balík, včetně produkční bible, a pořad poté vyrobí sám ve vlastním prostředí a může jej dále modifikovat.

produkční společnosti Coreproduction, a. s., která se o výrobu pořadu kompletně starala, což je standardní praxe při výrobě televizních pořadů nejenom tohoto druhu.

2.3. Komponenty formátových balíků

Výroba každého televizního formátového pořadu počítá s následujícími stádii:

(1) Pre-produkce – ta podle Morana zahrnuje myšlenku konceptu pořadu, hledání producentů, sestavování rozpočtu, tvorbu harmonogramu a casting soutěžících.

(2) Přípravy, ke kterým dochází ve stejném čase, kdy probíhá pre-produkce. Zahrnují psaní scénáře, synopse každé epizody, vypořádání se s etickým předmětem show, s hledáním správných lokalit, kostýmů, rekvizit, s hudbou a názvem pro modifikaci pořadu do prostředí.

(3) Produkce pořadu, kterou tvoří zkoušky a samotné natáčení pořadu.

(4) Post-produkce, která zahrnuje střih, přípravy zvuku, dabing, možné dotáčky pořadu a publicitu (marketing + PR).

(5) Vysílání.⁴⁶

Jednotlivé fáze natáčení pořadů se následně řídí dle konkrétních elementů daných formátovým balíkem. Albert Moran a Justin Malbon ve své publikaci vymezují dvanáct nejčastějších komponentů formátových balíků:

(1) Psaný formát, kterým se rozumí dokument zahrnující obsah, koncept a popisující jeho základní myšlenku (čili obsah, styl a layout).

⁴⁶ MORAN, Albert, MALBON, Justin. Understanding the Global TV Format. University of Chicago: Bristol, 2006, s. 29.

(2) Formátová produkční bible – jedná se o komplexní svazek materiálů přidružených k formátu. Často mívá i několik stovek stran prezentujících manuál na výrobu pořadu a jeho jednotlivých aspektů. Obsahuje odpovědi na otázky týkajících se produkce, marketingu, propagace a distribuce. Klára Follová v diplomové práci doplňuje charakteristiku tohoto elementu o informace, že v „produkční bibli je do detailů popsáno celé fungování pořadu. Jsou v ní specifikovány jednotlivé profese a jejich funkce, technické zázemí, technické vybavení nutné pro výrobu pořadu, rozdělení epizod, práce s účastníky aj.“⁴⁷

(3) Produkční konzultační servis, instituce, která licenci zakoupí má k dispozici i konzultanta, který jí dává systematické rady a pomoc při tvorbě formátu. V podstatě se jedná o senior poradenství během výroby pořadu.

(4) Plány a specifikace – vlastnictví těchto elementů má prakticky za následek vylepšení formátu i jeho značky. Pomáhají přesnému navržení produkce (například, jak přesně má vypadat studio, či prostředí, kde se pořad odehrává). Plány a specifikace upevňují produkci formátové adaptace.

(5) Počítačový software a grafika – počítačové programy, které usnadňují efektivní výrobu grafiky, titulků a speciální efektů. Fakt, že existují ve formátovém balíku, šetří produkční náklady při výrobě pořadu

(6) Titulky a názvy – i když je jasné, že titulky jsou součástí počítačového softwaru a grafiky, je na místě uvádět je zvlášť, už jenom z toho důvodu, že mohou být součástí značky asociované s formátem i se společností vlastníci licenci. Tato kategorie tedy může obsahovat ochrannou známku, loga, psané texty i popisky.

(7) Zvuk a hudba – při používání hudby a zvuků v rámci formátového balíku se znova projevují ekonomické aspekty výroby pořadu. Používání zvuků může být i nahodilé a minimalistické, avšak poslední v řadě vznikajících

⁴⁷ FOLLOVÁ, Klára. Reality show. Magisterská diplomová práce, Katedra produkce FAMU. Praha, 2006, s. 51.

formátů (například Kdo chce být milionář) demonstrují, že se zvuk a hudba mohou stát i aktivní a dynamickou složkou prezentace pořadu.

(8) Skript – tento element se vyskytuje pouze u těch formátů, které zapojují více „filmování“ než „live“ program. V případě televizních formátů, které obsahují i situační humor (komedie), mohou být skripty jednotlivých epizod nositeli dalších produkčních informací a know-how. Většinou pomáhají vyplnit narativní strukturu pořadů a celkového narativního konceptu série společně s promítanými dějovými liniemi příběhu a detailními obrysy sociálních aktérů. Skript se může používat přímo v nové adaptaci pořadu a být i modifikován pro užití v novém prostředí (kulisách).

(9) Svazek spisů demografických a ratingových dat – formáty, které mají úspěch u diváků, budou zajímavé i pro účely licencí. Pod tímto termínem rozumíme i shrnující informace o vysílacím harmonogramu, cílovém publiku, demografii publika a ratingové informace. Při využití ve vysílacích institucích plní tato data především dvě funkce. Za prvé instituci, která pořad adaptuje, prozradí více informací o formátu a o potenciálním publiku. Stejně důležité je i to, že držitelé licence nabízejí jakousi pojistku pro další ratingové výsledky a úspěch.

(10) Sloty a příbuzné informace – jsou blízce spřízněné s předešlým elementem formátového balíku. Tyto znalosti jsou důležité především díky faktu, že existuje mnoho odlišných způsobů, jak a kam pořad ve vysílacím schématu umístit. Historie programování pořadu v různých oblastech prostředkuje neocenitelný záznam vyzkoušených testů před jiným obecnstvem, což je pro nového vlastníka licence výhodou.

(11) Již vzniklé videozáznamů programů – tato složka, kolekce záběrů, bývá občas nazývána „video biblí,“ jde o zvýraznění toho, co již bylo natočeno jinými vlastníky licence.

(12) Vložené stopy – formáty mohou umožňovat, či dokonce vyžadovat, zahrnutí již zfilmovaných segmentů do nového materiálu. Tudíž ta samá stopa

se může objevit jak v originálu, tak i v adaptaci onoho formátu. Tento postup lze aplikovat pouze v několika typech formátů, například v reality game show.⁴⁸

Konkrétně produkční bible pořadu Survivor obsahuje, mimo řady dalších, následujících dvanáct elementů, které byly zveřejněny společností Castaway Television Ltd. v rámci žaloby podané na společnost Endemol.

- (1) Malá skupina velmi rozdílných lidí je separována od okolního světa a ti jsou velmi omezeni v pohybu a svobodě.
- (2) Skupina je sledována televizními kamerami.
- (3) Skupina je filmována dvacet čtyři hodin denně.
- (4) Vysílaný pořad je koncipován jako souhrn denních událostí a sledované období má tvořit jeden den.
- (5) Skupina musí plnit úkoly dané producenty a vyhrávat tak výhody.
- (6) Skupina se musí navzájem povzbuzovat.
- (7) Členové skupin volí mezi sebou toho, kdo bude vyloučen. Z toho plyne, že musí neustále volit mezi loajalitou ke skupině a vlastním úsudkem.
- (8) Skupina lidí je vybrána psychology a televizními producenty.
- (9) Skupina není v kontaktu s okolním světem, ledaže by jim to umožnili producenti pořadu.
- (10) Skupina si s sebou na místo může vzít pouze limitovaný počet osobních věcí.
- (11) Členové skupiny jsou požádáni, aby v souhrnu vyjadřovali své osobní dojmy a zážitky prostřednictvím osobního videa.
- (12) Poslední zbývající soutěžící vyhrává hlavní cenu, ostatní nemají nic.⁴⁹

⁴⁸ MORAN, Albert, MALBON, Justin. Understanding the Global TV Format. University of Chicago: Bristol, 2006, s. 23 – 25.

2.4. Vývoj formátu Survivor

Poprvé se soutěž objevila v roce 1997 ve Švédsku, tehdy ještě pod názvem *Expedice Robinson* a už tehdy se jednalo o populární televizní soutěž. Finále pořadu bylo sledováno přibližně polovinou švédské populace.⁵⁰ Formát *Survivor* ovšem vznikl ve Velké Británii,⁵¹ odkud byla první licence (s názvem *Survivor*) prodána do Spojených států amerických. „Reality game show *Survivor* se stala mezinárodním bestsellerem hned od svého uvedení v roce 2000. Zrod formátu můžeme připisat Charliemu Parsonovi, který ideu *Survivora* vymyslel už na začátku devadesátých let.“⁵²

Licenci k tomuto pořadu chtěl Parson původně prodat společnosti Endemol ještě před tím, než je koupila Švédská společnost a pořad přejmenovala na *Expedici Robinson*.⁵³

Jak jsme již zmínili v úvodu práce, první série *Survivora* vydělala televizní společnosti CBS přibližně padesát milionů dolarů z reklam a poslední tři finálové díly sledovalo odhadem 27 milionů televizních diváků.⁵⁴ V současnosti práva k formátu *Survivor* vlastní stále společnost

⁴⁹ MORAN, Albert, MALBON, Justin. *Understanding the Global TV Format*. University of Chicago: Bristol, 2006, s. 53.

⁵⁰ BBC[online] BBC [cit. 30. Listopadu 2012]. Údaj je dostupný z WWW: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/tv_and_radio/1346936>.

⁵¹ Licenci k pořadu vlastní společnost Castaway Television Production Ltd., sídlící ve Velké Británii.

⁵² HILL, Anette. *Reality TV Audiences and popular factual television*. Routledge: New York, 2004, s. 31.

⁵³ Mezitím nizozemská společnost Endemol pracovala na podobné myšlence, *Big Brotherovi*, který je produktem kreativního myšlení holandského televizního producenta Johna de Mola, který tento formát také popsal.

⁵⁴ HILL, Anette. *Reality TV Audiences and popular factual television*. Routledge: New York, 2004, s. 31.

Castaway Television Production Ltd. sídlící ve Velké Británii, jejímž generálním ředitelem je právě Charlie Parsons.

3. Stylové uchopení pořadů

V následující kapitole porovnáme stylové uchopení obou pořadů dle výše uvedené metodologie. Pro oba postupy je společné, že obsahují observační mód. Interview a interakci jsme taktéž spojili pro účely bakalářské práce dohromady, jelikož na sebe úzce navazují. A například reflexivní mód se v našem případě nevyskytuje vůbec.

3.1. Observace

Observační mód vyplňuje přibližně polovinu času z každého vysílaného dílu obou verzí soutěží (další části jsou složeny z interakcí a dramatizací). Kamera sleduje běžné dění na ostrovech, kromě zvláštních situací, to jsou i běžné činnosti. Nejčastěji se jedná o vaření, výrobu sítí, rybaření, lov zvířat (krys, žab), ale sledován je i spánek či rozhovory mezi soutěžícími. Důležité je i zmínit, že pořady vznikly v prostředí televize, což v důsledku nese jistá specifika. V obou případech je využíváno objektivu s normální ohniskovou vzdáleností (tzn. okolo 50 mm). A obraz bývá ostrý (až na výjimky, v americké verzi se několikrát objevuje přeastřování v záběru). Kamera bývá statická a pouze sleduje, co se děje, ale v obou případech existují i observační záběry dramatického charakteru, kdy kamera v pohybu je. Práce s kamerou je v obou případech poměrně odlišná, ve smyslu, že v americké verzi je častěji používáno více technik. Například byly pořizovány i letecké záběry nad ostrovem, diváci americké verze tak měli možnost zhlédnout místa, kde soutěžící žijí (v české verzi je tento typ záběrů nahrazen ilustrativními záběry ostrovů). V americké verzi kamera několikrát sledovala i dění pod vodou, a to i při běžných činnostech jako je lov ryb (podvodní záběry byly použity i při několika soutěžích). Tento typ sledování se v české verzi opět vůbec neobjevil. Ve

Survivorovi je využíváno také více nadhledů a podhledů při rámování obrazu, kamera je častěji v pohybu (například při sledování běžícího aktéra), což má za důsledek zvýšení autenticity a věrohodnosti vypjaté situace. Pro obě verze je stejné, že během konverzací přejíždí kamera z jednoho aktéra na druhého, aby bylo docíleno většího pocitu dynamičnosti u rozhovorů, v americké verzi jsou nezdědka situace snímány více než jednou kamerou, což pro českou verzi neplatí. V Trosečnickovi byla pravděpodobně na každém ostrově pouze jedna kamera. Observační mód v našem případě přináší důkaz o historickém dění na ostrovech, tedy o expository módu.

3. 2. Výklad a rétorika

Rétorický mód přináší důkazy o historickém světě a jeho vlastních příbězích. Rétorice vyprávění se budeme podrobně věnovat v páté kapitole, protože jednotlivé typy příběhů, které jsme si vymezili, jsou nosným tématem celé reality show. Částečně s ním stojí a padá úspěšnost celého pořadu. Hlavním důkazem o historickém světě je v našem případě existence soutěžících na exotických ostrovech. Výklad souvisí s rétorikou tím, že přináší doplňující informace o dění na ostrovech. Například na začátku každého dílu pořadu se diváci u televizních obrazovek dozvídají ty nejvíce zásadní a výrazné informace z předešlého dílu. Jedná se o voice – over komentář moderátora, který shrnuje nejdůležitější fakta, jako kdo ostrov opustil a co nejdůležitějšího se na ostrovech stalo. Tyto komentáře jsou podloženy shrnujícími záběry z předešlého dílu. Ve způsobu použití těchto elementů nespátřujeme rozdíly.

3.3. Interakce a interview

Soutěžící se do interakce nejčastěji dostávají prostřednictvím interview, což je také hlavní důvod, proč jsme spojili body dohromady. K interakci

dochází jak ve světě televizních tvůrců, za improvizované televizní studio v tomto případě můžeme označit místo, kde se konají kmenové rady (a následně i závěrečné díly obou verzí, které se ve skutečném televizním studiu doopravdy natáčely). Soutěžící na místě hovoří přímo s moderátorem. Ten je pomocí otázek vybízí k přímému okomentování a úvahám o dění na ostrově face to face mezi celým soutěžním týmem a vytváří tak napětí (zpravidla se ptají, kdo by mohl vypadnout, zda mají rozmyšleno, komu dají svůj hlas, případně jestli si myslí, zda vypadnou přímo oni a proč). K druhému typu interakce dochází přímo v historickém světě, kde je kromě kamery i režisér, který soutěžícím pokládá otázky zpoza kamery. Režisér není vidět, diváci tak slyší pouze odpovědi na otázky, případně okomentování dění. Většinou se jedná o doplňující či rozvádějící otázky týkající se dění na ostrovech, v některých případech vytváří režie i zcela nová témata. Tímto stylem je posouván a dokreslován narativ jednotlivých dílů.

3.4. Dramatizace

Prvky dramatizace jsou více viditelné v české verzi. Největší odlišnost v případech, kdy se v pořadu objevovala dramatizace, vidíme na způsobech, jakými byla prováděna. V případě českého Trosečníka byla dramatizace ve čtvrtém a pátém naprosto zřejmě vytvořena produkčním štábem, výhrou v soutěži v prvním ze zmíněných dílů bylo rabování na ostrově druhého kmene a název celého dílu zněl Rabování. V následujícím díle čekalo na oba kmeny překvapení. Po soutěži byly kmeny odvezeny na ostrovy protivníků a prakticky tam získaly své „uloupené“ věci zpět. Dalším dramatizačním prvkem bylo například i zpátky zařazení Martina do soutěže poté, co byl vyloučen v předchozím díle (kvůli zdravotním komplikacím z Trosečníka dobrovolně vystoupil Bert a Martin se vrátil na jeho místo). Dramatizační prvek, který vymysleli sami soutěžící, bylo například vytváření ženské aliance po sloučení kmenů a následné dohady, intriky a spiknutí. Dramatizací můžeme také označit názorové výměny v prvních dílech (jeden se soutěžících například označil

ženské aktérky za odpad). V americké verzi bylo těchto dramatizačních situací viditelně vytvořených štábem minimum. Podle našeho názoru, jak doložíme ve čtvrté a páté kapitole, byl jedním z důvodů výběr sociálních aktérů. Více dramatizačních aktů v americké verzi vycházelo z chování a názorů soutěžících. Dramatizací a tématem celého dílu byla například přiznaná homosexualita Richarda, nevolnosti a zvracení Ramony, přehnaná snaživost Rudyho a další. Dramatizací se budeme po narativní stránce více věnovat v páté kapitole. Stejnými dramatizačními prvky byly soutěže a samozřejmě i vylučování a vyhlášení výsledků na kmenových radách, které probíhalo v obou verzích stejně. Záměrné protahování aktu vylučování, budování napětí a tím pádem i dramatizace se v těchto, předem naplánovaných situacích, odehrávalo prakticky stejně.

3.5. Mizanscéna

Pro natáčení formátu je zásadní umístění prostředí soutěže na opuštěné exotické ostrovy, kde se odehrává téměř veškerý děj obou verzí (kromě závěrečných čtrnáctých epizod, jejichž natáčení se uskutečnilo v televizním studiu). Stěžejním prostředím obou televizních pořadů je tedy ostrov, a na analýzu mizanscény se můžeme zaměřit jako na celek, v každém díle se děj odehrává ve stejném, či velice podobném, prostoru. Jedná se o exotické ostrovy, které na první pohled mohou vypadat stejně a divák neznající kontext nemusí poznat rozdíl, i když se jedná o jiné lokace zeměkoule. Český Trosečník se natáčel v Panamě, americká verze Survivor na Borneu. Zasazení pořadu do exotického prostředí může zvyšovat atraktivitu soutěže, protože představa průměrných konzumentů o luxusní dovolené zapadá přesně do prostředí exotického ostrova.

V rámci prostředí Trosečníka se téměř v každém záběru objevují v pozadí pláž a moře, což má za důsledek, že divák vnímá spíše příjemnou atmosféru exotičnosti a jistý způsob pohody u přímořské pláže. V několika záběrech se diváci setkávají i s pohledem na sluníci se soutěžící. V opačném

případě se jedná o pohled kamery z druhé strany, kdy je do záběru vložen začínající prales a obydlí kmene. V tuzemské verzi se většina volnočasového děje a aktivit odehrává přímo na plážích, do pralesů zacházejí soutěžící minimálně, a to v nezbytných případech (například při lovu žab, či kmenových radách). Na začátku prvního dílu české série jedna z Trosečnic hovoří o nebezpečích místního ostrova a neznalosti tamějšího prostředí. Konkrétně zmiňuje, že v moři nejsou žádné ryby, ostrov je plný neznámých zvířat a tento proslov je doplněn prostřihy na plavajícího rejnoka, vzlétajícího ptáka a psa v křoví, což ve výsledku působí téměř jako parodie, či zesměšnění soutěžící. Podobné prostřihy jsou i v americké verzi, ovšem s jiným obsahem, objevují se na nich útočící hadi či štíři. Tyto záběry tak splňují svůj účel, čili navození hrozby.

V americké verzi se tvůrci přiklonili spíše k variantě, kdy do záběrů vkládají pohledů na začínající prales, a sním i potencionální nebezpečí a hrozeb skrývajících se v pralesech. Soutěžící do nich chodí častěji, v jednom díle například kamera sleduje dvojici aktérů, kteří pralesem procházejí, brodí se v řece a vysekávají si cestu mačetami. Jejich úkolem bylo dojít ke zdroji pitné vody. Americká verze, stejně jako ta česká, i záběry na pláž a její okolí, častěji než v české verzi se jedná o romantické východy a západy slunce, které šikovně doplňují ony záběry zobrazující nebezpečí.

V prvních dílech obou pořadů mají soutěžící za úkol postavit si obydlí z převážně přírodních materiálů (dřeva, palmových listů) a lan, tato obydlí si jsou v konečné fázi opět podobná a v jejich okolí se poté odehrává téměř veškeré volnočasové dění všech trosečníků. Toto prostředí, čili přímořská exotická pláž na opuštěném ostrově, tvoří základ mizanscény každého ze soutěžních dílů obou verzí pořadu a v zásadě tak dochází pouze k několika zmíněným odlišnostem. Při natáčení české verze pořadu na místě poměrně často přšelo, což se následně projevovalo například faktem, že v Trosečnickovi můžeme často vidět záběry na sušící se prádlo na šňůrách, či nic nedělajíc aktéry sedící v dešti v pláštěnkách, kteří komentují špatné počasí. V americké verzi soutěžící bojovali s přílivem, který ohrožoval jejich příbytek, a stavěli proto proti přílivové zdi z písku a klád.

Opačným prostředím v rámci pořadu je soutěžní prostředí. Většinou se jedná o postavené kulisy a rekvizity, ve kterých týmy (a později aktéři samostatně) soutěží o výhody (většinou v podobě jídla, předmětů či telefonátů domů), druhou soutěží každého dílu je boj o imunitu (tým, který tuto soutěž prohraje, musí ze svého středu vyloučit jednoho člena, v druhé polovině soutěže vyhrává vždy jeden konkrétní člověk). Druhý typ soutěží je zpravidla více propracovaný, fyzicky náročnější a používá se při něm více rekvizit. Některé soutěže jsou zasazeny do záměrně vybudovaných kulis, některé jsou v tomto směru naopak nenáročné (například škrubání slepic na čas, přetahován se lanem, kdo nejdéle vydrží na jeden nádech pod vodou apod.).

3.5.1. Kostýmy

Kostýmy jsou jedním ze zkoumaných aspektů reality show, který jsme převzali z analytického postupu Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Pro oba pořady je typické, že všichni sociální aktéři nepoužívají make-up, ale výjimečně si malují obličej přírodními materiály (blátem, uhlím). Množství oblečení, které má každý soutěžící k dispozici je omezeno faktem, že na ostrov si mohli vzít pouze jeden batoh se všemi věcmi. Všichni proto byli oblečeni v jednoduchém sportovním oblečení, sportovní i plážové obuvi, během slunečních dnů v plavkách. Jeden z amerických aktérů chodil na ostrově občas nahý. Důležitým šatním prvkem Trosečníků byla kmenová trika (červená a modrá), která si museli soutěžící oblékat při soutěžích, v americké verzi se jednalo pouze o barevně odlišené (žluté a oranžové) šátky, které nosili na libovolném místě na těle (většinou okolo krku, na ruce či okolo hrudníku). V obou případech tomu tak fungovalo pouze do doby, než se kmeny sloučily do jednoho.

3.5.2. Rekvizity

Množství a podoba rekvizit se od sebe velmi liší. Na začátku prvního dílu amerického *Survivora* se účastníci vylodí z plachetnice a dostávají dvě minuty na to, aby z lodi posbírali co nejvíce potřebných předmětů, čili rekvizit. *Survivoři* tak do začátku získali vor, pasti na ryby, dřevěné desky, bedny, sítě, houpací sítě, lana, plynový hořák, plastový kýbl aj. V české verzi má každý z trosečníků svou osobní věc⁵⁵, batoh s oblečením a každý tým získá základní vybavení v podobě lana, mačety a rýže. V zásadě platí, že američtí soutěžící měli na svém ostrově mnohem více rekvizit a věcí, které mohli používat. Prostředí tak působilo mnohem zabydlenějším a pohotovějším dojmem. České ostrovy kvůli absenci více rekvizit působily stroze a drsněji. Stejnými rekvizitami byly v obou případech sošky (ve druhé polovině americké soutěže náhrdelník) a vlajky kmenů.

Styl obou pořadů je vytvořen především prostřednictvím observace, interakce a dramatizace. Oba pořady fungují, ve smyslu kombinace těchto prvků, na velice obdobných principech. Observace je doplněna o interakci (většinou pomocí interview), čímž se spojují v televizní pořad. Pořady se ovšem liší ve způsobu dramatizace, v americké verzi tento prvek vychází především od samotných sociálních aktérů, v české verzi častěji zasahoval štáb. Větší rozdílnosti nacházíme také v technické stránce výroby pořadu, v zahraniční verzi se více pracovalo s rozličnými technikami a na místě bylo i více rekvizit a nástrojů pro soutěžící.

⁵⁵ Osobní věci jsou uvedeny jako součást přílohy čtvrté kapitoly.

4. Sociální aktéři

V následující kapitole se budeme zabývat samotným výběrem a porovnáním účinkujících v obou verzích soutěže. Výběr charakterů a jednotlivých typů postav je jedním ze základních elementů, které tvoří nedílnou součást celého výsledného pořadu.

4.1. Výběr sociálních aktérů: *Survivoři* vs. *Trosečníci*

„Účinkující v pořadech *Reality TV* jsou cíleně vybíráni tak, aby představovali určité typy, které vytvoří nesourodé uskupení. Současně jsou selektováni s důrazem na různorodost nejen charakterovou, ale také rasovou, genderovou, v posledních patnácti letech i s ohledem na „pestrost“ sexuálních minorit nebo národností.“⁵⁶ Každý soutěžící by měl představovat svěbytnou a na první pohled rozpoznatelnou osobnost, která divákům umožňuje snadnější orientaci ve vystupujících postavách. „Účinkujícími jsou až na výjimky neherci, tedy „obyčejní“ lidé, kteří se ale během vysílání podvědomě stylizují do určité role. ‚Performují‘ jak pro diváky, tak i mezi sebou.“⁵⁷ Typy jednotlivých sociálních aktérů jsou v obou verzích pořadu vybrány na základě podobné typologie. Hned v úvodu prvního dílu obou verzí formátu se diváci dozvídají základní informace o jednotlivých soutěžích. Jedná se v zásadě hlavně o křestní jméno a povolání. V *Survivorovi* se dozvídáme i, odkud daný člověk pochází, divák se ovšem na rozdíl od české verze nedozvídá věk. V české verzi pořadu je pozornost zaměřena i na jednu osobní věc, kterou si trosečníci s sebou na ostrov mohli dovézt. Mezi takovými předměty se objevily jak čistě praktické nástroje, jako je například nůž, potapěčská výstroj či pytláčka, tak i věci typu řasenky, karty či dentální

⁵⁶ JEDLIČKOVÁ, Jana. This is real life (not television) / Konstrukce reality v Reality TV. *Cinepur* no. 72, 2010, 11 – 12, s. 0013.

⁵⁷ Tamtéž.

niti. Jeremy Orlebar poukazuje na fakt, že „účastníci si snaží udržovat povrchovou fasádu postavy, kterou chtějí být, přitom se však zároveň odhaluje i část jejich autentického ‚já‘ za ní.“⁵⁸ Přehled všech soutěžících, včetně jejich věku, povolání a osobní věci, je uveden Aspekt osobní věci není nijak zmíněn v americké verzi pořadu. Informace, které byly zveřejněny o soutěžících americké verze, jsou uvedeny v příloze v tabulce.

Jednotliví aktéři jsou vybráni podle vyhovující a zřejmě předem zvolené typologie. Jeremy Orlebar dodává, že „z hlediska formátu vyžaduje obsazení reality show extrovertní lidi, mezi nimiž by mohl vzniknout konflikt, takže producenti vybírají takové účastníky, kteří si navzájem půjdou na nervy.“⁵⁹ V každém kmenu je vždy muž starší šedesáti let, jedna starší žena, zástupci středního věku a zástupci nejmladší věkové kategorie mezi dvaceti a třiceti lety.

Pestrost“ sexuálních minorit reprezentuje pouze jeden muž, čtyřicátník, z americké verze, který je gay. Soutěžící obou verzí se od sebe liší povoláními, a tudíž i životními styly, které nejsou dané pouze prostředím (státem), ve kterém aktéři žijí. V americké verzi se objevilo více povolání jako např. řidička kamionu, farmář, průvodkyně v přírodě či svobodná matka a studentka prezenčního studia zároveň. V české verzi se naopak objevilo více sociálních herců, kteří byli manažery, prodejci či umělci (herec, studentka muzikálového herectví či modelka). Na druhou stranu, například Stella Bruzziová poznamenává, že v Reality TV se „klade důraz na charakter a osobnost do takové míry, že se jednotliví účastníci relativně osvobozují od sociálních determinací.“⁶⁰ My předpokládáme, že jedinci, kteří pracují převážně mimo kanceláře (v případě námi sledovaného pořadu se jedná spíše obyvatelé Spojených států amerických), mají větší motivaci k výhře kvůli penězům a fakt, že pracují v terénu a přírodě, naznačuje, že pustým ostrovem nebudou vyvedeni z míry, protože jsou na pobyt v přírodě zvyklí. České (a samozřejmě i americké) soutěžící na druhou stranu mohla

⁵⁸ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o Televizi*. NAMU: Praha, 2012, s. 96.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ BRUZZI, Stella. *The New Documentary: A critical Introduction*. London: Routledge, 2000, s. 132 – 134.

více motivovat popularita. Do pořadů typu Reality TV se nehlásí pouze lidé toužící po penězích, ale i po slávě, které se jim díky televizním obrazovkám může dostat.

Americká verze je ve složení a rozmanitosti, a tudíž i snadnější zapamatovatelnosti, sociálních herců o něco bohatší. Účastní se jí dva Afroameričané, jeden z aktérů se ve druhém díle přizná ke své homosexualitě a zároveň se stane kamarádem vysloužilého amerického vojáka, v jednom z dílů se spolu sblíží dva soutěžící, mladý muž a dívka, kteří spolu prochází pralesem, brodí se společně řekou aj. V české verzi vystupuje pouze lékař amerického původu, který hovoří s cizím akcentem, mezi dvěma dvojicemi aktérů vznikne přátelství (Ingrid a Iveta; Martin a Bert) a dva mají tetování. Na druhou stranu, šest z osmi českých sociálních akterek má světlé blond vlasy, což může být po diváka dezorientující. Přehled všech soutěžících a informace o nich jsou, jak již bylo zmíněno, uvedeny v příloze.

Již v prvním a druhém díle americké verze soutěžící řeší mezigenerační problémy a následně i další sporné otázky vyvolané právě vhodným výběrem sociálních aktérů a jejich konfrontací. Příkladem může být konflikt mezi jedním starším účastníkem, který stavěl přístřeší pro svůj kmen téměř až do vyčerpání, a mladou ženou, která se na stavbě domečku odmítala podílet.

V prostředí českého Trosečníka většina soutěžících řešila pouze absenci jídla, přípravu jídla, obstarání jídla, počasí a strategie, kterými se budou řídit při hlasování. Nicméně už nedošlo na žádné názorové či „lifestylové“ konfrontace v první polovině pořadu, kdy byly kmeny separovány.

Důsledkem bylo, že „drama“ uvnitř jednotlivých dílů pořadu muselo být uměle vyvoláváno. V páté epizodě si Trosečníci museli vyměnit pláže, na kterých přebývali, jednou z výher ve čtvrtém díle soutěže o výhodu bylo rabování na ostrově druhého kmene aj., této problematice se blíže věnujeme v páté kapitole. K větším konfliktům v české verzi pořadu došlo až po sloučení kmenů. K neshodám došlo při tvoření aliancí, strategií a kvůli intrikám mezi soutěžícími, a ne kvůli názorovým přesvědčením. V chování obou národů byla zřejmá velká touha po výhře a toto téma se v konverzacích soutěžících objevovalo čím dál častěji, zejména v druhé polovině série.

4.2. Survivor jako sociální experiment

Tato kapitola analyzuje nastavení herní struktury podle herních pravidel, motivační strukturu *Survivora*, objasňuje předvídatelné modely chování podle sociální výběrové teorie Williama Rikera. Vycházíme přitom z metodologie použité Edem Wingenbachem v *Survivor, Social Choice, and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as Social Science Experiment*. Sociální výběrová teorie podle Eda Wingenbacha „zaujímá přední vysvětlující pozici ve mnoha sociálních vědách, částečně i ekonomii, psychologii, sociologii a politologii.“⁶¹

Tato teorie tvrdí, že výsledky kolektivního chování mohou být vysvětleny na příkladech kalkulování výhod a nevýhod jednotlivých jedinců a podle jejich individuálních preferencí. Obecně platí, že výběr se zaměřuje na sociální volby a rozhodování se ve skupinách. Rikerův text⁴⁶ odhaluje dalekosáhlé důsledky sociální volby demokratické politiky: „... jestliže jsou do hlasování zapojeni dva a více lidí, a existují přitom více než tři alternativy (anebo jedinci mají možnost zavést další alternativy), pak žádná z metod shromažďování preferencí jednotlivců nevyprodukuje jednotný výsledek.“⁶² Autor studie argumentuje několika v několika bodech, proč je právě první série *Survivora* ideálním příkladem pro testování této teorie. „Survivor nabízí:

1. jasnou motivační strukturu pro hráče,
2. jednoznačná pravidla pro vedení a vítězství v soutěži,

⁶¹ WINGENBACH, Ed. *Survivor, Social Choice, and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as a Social Science Experiment*. In SMITH, Matthew and WOOD, Andrew (ed.). *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*. Jefferson and London: McFarland & Company, inc., 2003, s. 132.

⁶² RIKER, William. *Liberalism against populism*. San Francisco: W. H. Freeman, 1982, s. 78.

3. kompletní transparentnost jak mezi hráči, kteří mohou jednoduše sledovat strategie chování ostatních, tak pro experimentátory, kteří mají všechny činnosti zaznamenané pro budoucí posuzování,
4. dlouhodobou observaci umožňující testovat předpoklady v průběhu času i s možností vícenásobného opakování,
5. příležitost pro učení se, neboť neúspěch je otevřeně trestán a konkurence zůstává poměrně stabilní (a umožňuje se tak náprava iracionálních chyb);
6. analytikům, kteří pořad sledují se nabízí i možnost přístupu k psychologickým profilům soutěžících, neboť v hloubkových rozhovorech se hovoří i možnostech a strategickém chování.
7. Na konci každého pořadu Survivor nabízí sérii pravidelných vylučovacích voleb i s komentáři hráčů o jejich volbě.⁶³

Základní důvodem, proč byla zvolena aplikovaná teorie, je, že všech šestnáct hráčů sdílí stejný cíl, tj. vyhrát⁶⁴ (v *Survivorovi* 1 milion amerických dolarů, v *Trosečnickovi* pět milionů korun).

Hráči jsou v rámci této reality game show rozděleni do dvou oddělených soutěžních kmenů, každý z nich používá mírně odlišnou strategii, přičemž členové kmenu musí při soutěžích spolupracovat. Vyžadována je především kooperace a ceněny dovednosti soutěžících. Kmen, který soutěž o imunitu prohraje, musí ze svého středu vyloučit jednoho člena, takže dalším primárním cílem všech soutěžících se stává výhra v soutěži, a tím i následné vyhnutí se vyřazování. Zároveň předpokládáme, že racionálně smýšlející soutěžící si uvědomují nepravděpodobnost výhry v soutěžích a jejich cílem je, aby nebyli zvoleni svým týmem za nejslabší článek, a to mohou ovlivnit pouze uvnitř svého kmene. „Racionálně smýšlející soutěžící si musí osvojit tři zřejmé vlastnosti:

⁶³ WINGENBACH, Ed. *Survivor, Social Choice, and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as a Social Science Experiment*. In SMITH, Matthew and WOOD, Andrew (ed.). *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*. Jefferson and London: McFarland & Company, inc., 2003, s. 134 – 135.

⁶⁴ I když jsme zmiňovali, že někteří soutěžící se do pořadu typu Reality TV mohou hlásit pro to, aby byli viděni na televizních obrazovkách, věříme tomu, že když se doopravdy dostanou přímo do soutěže, chtějí jí vyhrát.

bytí v alianci, redukování svých slabých stránek a zvyšování svých osobních hodnot.“⁶⁵

Důsledkem je tvoření aliancí v rámci kmenů. Po spojení kmenů dohromady je tvoření aliancí pro soutěžící ještě zásadnější. „Tvoření majoritních aliancí reprezentuje nejvíce racionální a nejvíce žádoucí strategie během hry. Pětičlenné spojenectví představuje v případě *Survivora* optimální množství hráčů, ovšem, pokud by existovalo čtyřčlenné spojenectví, mohla by taková strategie uspět pouze v případě, že některý z dalších hráčů bude volit při kmenové radě stejně, nevšimne si vytvořené aliance a bude volit podle sebe.“⁶⁶

V obou verzích formátu dojde ke sloučení kmenů (a tedy i možnému přehodnocení taktik či způsobu hlasování) v sedmém díle pořadu. Rozdíly v tvoření aliancí a rozhodovacích procesech v rámci obou verzí formátu vychází z úspěšnosti a neúspěšnosti týmů. V *Trosečnickovi* jeden z kmenů vyhrál pouze jednu soutěž o tzv. imunitu, takže ze svého středu vyřadil před sloučením celkem pět členů a do „velkého kmene“ se tak dostala minorita tří soutěžících (z druhého kmene postoupilo sedm aktérů). V případě *Survivora* vyhrávaly oba týmy stejný počet soutěží.

Vyřazovací schéma podle jednotlivých týdnů (*Trosečník*):

A A A B A A⁶⁷

Vyřazovací schéma podle jednotlivých týdnů (*Survivor*):

A B A B A B⁶⁸

⁶⁵ WINGENBACH, Ed. *Survivor, Social Choice, and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as a Social Science Experiment*. In SMITH, Matthew and WOOD, Andrew (ed.). *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*. Jefferson and London: McFarland & Company, inc., 2003, s. 136.

⁶⁶ WINGENBACH, Ed. *Survivor, Social Choice, and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as a Social Science Experiment*. In SMITH, Matthew and WOOD, Andrew (ed.). *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*. Jefferson and London: McFarland & Company, inc., 2003, s. 136.

⁶⁷ Písmeno A zastupuje Jižní kmen, písmeno B Severní kmen.

⁶⁸ Písmeno A zastupuje Tagi kmen, písmeno B Pagong kmen.

Severní kmen Trosečníka ze svého středu vylučoval postupně nejslabší hráče, už od prvního dílu se v Severním kmenu vytvořila „mini aliance,“ kterou tvořily dvě ženy (Ingrid a Iveta) a ty po celou dobu trvání pořadu hlasovaly vždy stejně. Ingrid se nakonec stala vítězkou celé soutěže. Z výsledků hlasování nelze vyčíst žádná jiná jednotná strategie. Členové volili buďto podle osobních preferencí, anebo vybírali členy, které považovali za nejslabší, příkladem je hlasování druhého kola kmenové rady, kdy byl vyloučen soutěžící René kvůli tomu, že ostatním soutěžícím pokazil výsledek soutěže.

V dalším, třetím, kole hlasování byli trosečníci Severního kmenu rozhořčeni nad situací, kdy pořad prohrávají, a společně se domluvili na strategii, která byla následně štábem pořadu označena za neplatnou. Každý ze soutěžících dostal, dle domluvy, jeden hlas. Hlasování se tedy muselo opakovat. Severní kmen tuzemské verze pořadu můžeme označit za nestrategicky se chovající a špatně kooperující. Ze začátku soutěže si nebyl schopen postavit přístřešek a hned ve druhém díle chtěli jeho členové zabít a sníst na ostrově volně pobíhajícího psa, kterého nebyli schopni chytit (ten poté, zřejmě po zásahu štábu, „záhadně“ zmizel a na ostrově už se neukázal). Strategie ani aliance nebyl kmen schopen vytvořit (nepočítáme dvě již zmíněné soutěžící, Ingrid a Ivetu, které se skamarádily a hlasovaly po celou dobu konání soutěže vždy stejně, protože pouhé dva soutěžící nelze počítat za plnohodnotnou alianci). O tom, že kmen nebyl sladěn ani po kooperační stránce, svědčí například událost, kdy ve druhém díle pořadu nesou soutěžící kládu na stavbu přístřešku, kterou mají položit společně všichni na zem v momentě, kdy jeden ze členů napočítá do tří. Nikdo toto předsevzetí ale nedodržel a soutěžící kládu odhodili.

Ve druhém kmenu existovala o poznání větší týmová spolupráce, což lze jednak vydedukovat z množství vyhraných soutěží, vzájemné kooperace a jednak i z výpovědí jednotlivých aktérů. Tento kmen měl ovšem výhodu, vyhrával soutěže a nemusel řešit strategie na kmenové rady. Před tím, než se oba týmy sloučily dohromady, si dokonce určil strategii pro nadcházející díly, a to takovou, že se nejdříve „zbaví“ soutěžících z druhého kmene. Tato strategie ve výsledku nefungovala, respektive fungovala pouze v prvním díle po sloučení

kmenů. S novým pravidlem stanovujícím, že imunita platí vždy jen pro jednoho soutěžícího, se kmen roztržil a následně se vytvořila ženská aliance (muži nebyli schopni vytvořit plnohodnotnou protiváhu a jejich volící strategie byly nadále roztržštěné).

Ženy v české verzi zvolily účinnější strategii, předběhly muže v kalkulování, spojily síly dohromady a vytvořily velkou alianci a postupně se domlouvaly, koho budou volit. Tak tomu bylo po tři díly pořadu. Během volby osmého kola kmenové rady byl vyloučen jeden z mužů (Frank), proti kterému hlasovali i další příslušníci mužského pohlaví, což byl výsledek manipulace účastníků ostatními sociálními aktéry, kterou neodhalili, a v následujícím díle (kdy měly ženy už velikou převahu) na tento fakt doplatili, vyloučen byl další mužský účastník Martin. Poté byla vyloučena jedna žena, Hedvika, která ale byla součástí vytvořené aliance, a mezi pět nejlepších soutěžících tak postoupil i jeden muž. Můžeme tedy potvrdit, že dlouhodobá aliance v české verzi fungovala, ale také nebyla zcela jednotná. V dalších dílech už se kmenová rada v české verzi neobjevila, po zásahu štábu soutěžící vypadávali prostřednictvím jiné formy vylučování, a tak můžeme jenom spekulovat, jak by se aliance vyvíjela dál. Fakt, že kmenové rady se v posledních dílech české verze pořadu nevyškytovaly, je zřejmým porušením licenčních pravidel, kterými by se tvůrci pořadu měli řídit. Produkce se tak pravděpodobně snažila o oživení a zpestření konce série. Ve dvanáctém, spíše rekapitulačním⁶⁹ díle pořadu spolu s trosečníky na ostrově přespal i moderátor pořadu Marek Vašut, který účastníkům i televizním divákům slíbil překvapení, a tím bylo, že v onom díle nikdo ze soutěžících nevypadne. V předposlední, třinácté, epizodě tak na ostrově zbývalo celkem pět soutěžících. Hned v úvodu dílu vypadla soutěžící Iveta, vyřazovalo se cestou obyčejného tahání nejkratší sirky, a to z moderátorových rukou. Při další soutěži, stání na kladině, vypadla Hanka (soutěžící Ingrid si díky výhře v této soutěži zajistila přímý postup do finále). Zbylí dva soutěžící, Vladka a

⁶⁹ V pořadu se objevovaly zejména sestřihy a ukázky již odvysílaných dílů pořadu a soutěžící si spolu s moderátorem povídali u ohýnku.

Ráca, se spolu utkali ve vědomostně-logické soutěži, kterou vyhrál, a díky tomu do finále postoupil, Ráca.

Vývoj ve volicích strategiích amerických kmenů byl obdobný. Kmen Pagong se choval mimořádně nestrategicky. Členové kmenu většinou pouze utvrzovali svou individualitu a kmen jako tým nebyl schopný ani uspokojit základní potřeby jako obstarání jídla, pití či příbytku. Navíc kmen i méně přemýšlel o strategiích při tzv. kmenové radě. V kmenu Pagong se také tvořily menší aliance, které ale neměly dlouhého trvání. „Vytvořilo se například menší ženské společenství čítající tři ženské aktérky (Colleen, Gretchen a Jennu), které hlasovaly proti Joelovi, kvůli jeho názorovým postojům, kvůli kterým byl nakonec ze soutěže vyloučen.“⁷⁰

Volící strategie kmene Tagi lépe demonstrovaly očekávané chování a můžeme je tak spíše přirovnat k Jižnímu kmenu z české verze. „S výjimkou Seana a Dirka se každý člen kmene snažil vybudovat alianci ve stejném čase. Všechny tyto aliance byly krátkodobého trvání a vnikly z nestrategických důvodů.“⁷¹ První aliance vznikla mezi Susan, Sonjou, Stacy a Kelly, ale ta se rozpadla hned záhy potom, co jiná, silnější, aliance vyřadila Sonju. Tato druhá ženská aliance se také záhy rozpadla, a to z důvodu osobních konfliktů mezi aktérkami. Nejčastější strategií v rámci tohoto kmene bylo tedy, stejně tak jako v české verzi, kalkulování a odhalování slabin jednotlivých aktérů a jejich následné vyřazování, což mají ve výsledku obě verze společné. Celkově v americké verzi nedošlo k vytvoření žádné trvale fungující aliance či strategie a fungování jedné české aliance bylo přerušeno štábem.

⁷⁰ WINGENBACH, Ed. Survivor, Social Choice, and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as a Social Science Experiment. In SMITH, Matthew and WOOD, Andrew (ed.). Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television. Jefferson and London: McFarland & Company, inc., 2003, s. 137.

⁷¹ WINGENBACH, Ed. Survivor, Social Choice, and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as a Social Science Experiment. In SMITH, Matthew and WOOD, Andrew (ed.). Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television. Jefferson and London: McFarland & Company, inc., 2003, s. 137.

Volící strategie amerických soutěžících byly již podrobně rozebrány v rámci studie Eda Wingebacha, který v závěru potvrdil přítomnost fungování sociální výběrové teorie, stejně jako i my u české verze. V obou verzích se sice potvrdilo, že aktéři splňují rámec pro chování dle sociální výběrové teorie, ale můžeme se pouze domnívat, co by se stalo v případě, kdyby pokračovalo hlasování na kmenových radách v české verzi pořadu i po jedenáctém kole vylučování a kdyby se udržel ve hře nastolený trend vedoucí k vyloučení posledního muže v soutěži. Znamenalo by to, že vytvořená aliance funguje podle racionálních pravidel a chová se systematicky, a tudíž by naše teorie pro českou modifikaci neplatila. To se ale po zásahu štábu nestalo. V americké verzi se prokázalo, že pouze pět aktérů se při vylučování snaží řídit strategiemi a racionalitou, a těchto pět aktérů nikdy dohromady alianci nezaložilo. Více z nich bylo motivováno svými osobními zájmy a pocity.

5. Vyprávěcí struktura příběhů

Při psaní této kapitoly primárně vycházíme z předpokladu, že oba dva pořady jsou vytvořeny jako „historické události,“ které jsou uměle vykonstruovány. Důsledkem je, že obě modifikace přinášejí své vlastní vnitřní příběhy, které se navzájem liší. Naším cílem není popsat, jakou formou jsou tyto příběhy konstruovány (to poodhalují předchozí kapitoly), ale čím (čili kterými typy příběhů a konkrétními obsahy příběhů) jsou naplněny.

5.1. Survivor jako historická událost

Nyní se zaměříme na to, zda Trosečník i Survivor splňují Danielem Boorstinem⁷² stanovené požadavky natolik, abychom je mohli nazvat „historickou událostí“. Teorie říká, že členové společnosti naschvál vytvářejí „nerealitu“ (v podobě intrik, manévřů aj.) kvůli vlastní prosperitě a tato „nerealita“ klade barikády mezi čistou a vykonstruovanou realitou. Boorstin si myslí, že je vytvářena poptávkou ze strany Američanů a že po těchto iluzích toužíme, protože, trpíme extravagantními očekáváními⁷³. Autor teorie pokračuje tím, že lidé „očekávají nic a všechno“, tedy i neslučitelné a nemožné, a nabízí vysvětlení, že Američané jsou ovládnuti těmito extravagantními očekáváními, protože lidé mají moc formovat svět i schopnost vytvářet události, které ve skutečnosti nejsou, a to proto, abychom následně mohli vytvořit hrdiny, kteří neexistují.⁷³

⁷² BOORSTIN, Daniel. *The Image: A guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage Books, 1992.

⁷³ ROTH, April. *Contrived Television Reality: Survivor as a Pseudo-event*. In SMITH, Matthew a WOOD, Andrew (ed.). *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*. Jefferson and London: McFarland & Company, inc., 2003, s. 28

Čtyři vlastnosti „pseudo-události“ podle Daniela Boorstina:

(1) Událost vychází najevo (formou televizního pořadu), protože je navržena, řízena či iniciována osobou či skupinou osob.

(2) Událost je pořizována s hlavním úmyslem „být zaznamenávána nebo být reprodukována“ a její úspěch je měřen tím, jak často a široce reportována je, čas uvnitř těchto událostí je často fikční.

(3) Vztah události k historické realitě a okolnostem je nepřesný a neurčitý.

(4) Z velké části je událost navržena tak, aby plnila své „vlastní poslání“.

Pořady *Trosečník* i *Survivor* splňují požadavky dostatečně na to, abychom je mohli označit jako „pseudo-události“. Jsou navrženy i řízeny určitou skupinou osob (režijním a produkčním týmem pořadu, který je spravován zadavatelem práce, tj. televizní společností, která vlastní práva k formátu). Události jsou iniciovány proto, aby byly zaznamenávány a dále reprodukovány ve formě televizního pořadu. Účastníci jsou uměle vsazeni do prostředí opuštěného ostrova a jsou odtrženi od základní reality (nesmí a nemohou kontaktovat kohokoliv zvenčí a do kontaktu přijdou jenom se soutěžícími druhého kmene a televizním štábem). Čas v příbězích obou pořadů je také fiktivní, protože neukazuje čas tak, jak ve skutečnosti na ostrovech plynul, nýbrž ukazuje ty nejvíce dramatické situace, které se staly. A soutěž je koncipována tak, aby splnila své „poslání“, tedy cíl, a primárním cílem každého televizního pořadu je co nejvyšší sledovanost a popularita ze strany televizních diváků, včetně povědomí diváků o značce televizního formátu, a tudíž i následná ekonomická rentabilita pořadu ze strany reklamních zadavatelů.

5. 2. Struktury příběhů

V obou verzích můžeme sledovat několik rovin příběhů pořadů.

(1) Příběh celé série, ve kterém sledujeme a čekáme, kdo se stane celkovým vítězem reality game show a odnese si finanční výhru.

(2) Další příběhy jsou tvořeny příběhy uvnitř jednotlivých dílů pořadů, které se od sebe samozřejmě liší. Z těchto jednotlivých příběhů většinou vznikají i názvy jednotlivých epizod (například Sloučení, Vylodění či Generační propast v americké verzi; v české verzi se objevují názvy epizod Pes, Rabování nebo Nečekaný návrat).

(3) Třetí skupinou jsou příběhy, které se opakují v každém díle a jsou stejné, či velice podobné. Především se jedná o soutěže dvou týmů o výhody a imunitu.

Tým, který soutěž o imunitu prohraje, musí ze svého středu vyloučit jednoho soutěžícího, který hru na konci dílu opustí po hlasování kmenové rady. „Souboje o imunitu můžeme označit za ‚pseudo-událost‘ uvnitř ‚pseudo-události‘, protože slouží k několika účelům, především byly rozvinuty ve snaze zajistit dramatické elementy mimo běžné světské aktivity (jídlo, spaní, koupání).“⁷⁴ Mezi další funkce těchto soutěží můžeme zařadit i posilování role silnějšího hráče. Po sloučení obou kmenů se již nehraje o imunitu pro celý tým, ale pro jednotlivce, který soutěž vyhraje, podle toho se odvíjí podoba a pravidla soutěží.

Další, stále se opakující téma v obou modifikacích je jídlo. Obstarávání jídla a potravin plní příběh téměř každého dílu obou pořadů, protože jedním z úkolů soutěžících na ostrovech je právě obstarávání obživy. Všichni aktéři se po celou dobu stravují pouze základními potravinami (rýže, konzervy), které

⁷⁴ ROTH, April. Contrived Television Reality: Survivor as a Pseudo-event. In SMITH, Matthew a WOOD, Andrew (ed.). *Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television*. Jefferson and London: McFarland & Company, inc., 2003, s. 34.

dostanou, a tím, co nasbírají či uloví. Jídlo navíc dostávají pouze jako výhru v soutěžích (v české verzi například čokoládu či banánovník, v americké verzi je výhrou večeře při západu slunce aj.).

Potraviny se tak stávají jedním z ústředních témat pořadu. *Trosečníci* i *Survivoři* loví, a následně pojídají, žáby, ještěry, krysy a samozřejmě i ryby a další mořské plody. Obstarávání potravy je v některých případech i součástí hlavního příběhu vybraných epizod. Jako příklad nám poslouží druhý díl české modifikace pořadu. Tato epizoda nese název „Pes“ a soutěžící v ní řeší přítomnost zvířete na ostrově, respektive řeší, že by psa mohli ulovit a sníst (což otevírá i etické otázky). Diváci na obrazovce posléze sledují příběh dvou aktérů, kteří se rozhodnou jít na okraj pralesa, zvíře najít a zabít klackem (ostatní členové kmene se této myšlence nebránili), což se jim nakonec nepovede, protože zvíře jim uteklo.

Pes, dle moderátorových slov, „záhadně“ zmizel a na ostrově se už neobjevil. Hned ve druhém díle byl tedy jedním z hybatelů narace i etický aspekt. V dalších epizodách se soutěžící zaměřovali spíše na lov žab a ryb. V americké verzi se soutěžící zaměřovali více na chytání ryb, disponovali navíc technicky dokonalejšími pastmi na sbírání mořských plodů a chytání krys. Aspekt obstarávání jídla je dle nás jedním z důležitých hybatelů vnitřních příběhů každého z dílů obou modifikací formátu i věčným tématem konverzací mezi soutěžícími.

V dalších dílech české verze pořadu byla vyprávěcí struktura více uměle vytvářena režii a jejími popudy, což mělo za výsledek, že hybateli nebyli sociální herci, ale vnější okolnosti. Například ve čtvrtém díle pořadu mohla jedna z akterek po výhře v „malé“ soutěži odjet na ostrov protihráčů a před jejich očima jej vyrabovat a cokoli si odnést. V pátém díle na tento fakt doplatí, protože kmeny jsou v něm bez varování dopraveny po první soutěži na ostrov druhého kmene, což samozřejmě znamená nepříjemnosti pro tým, který v soutěži vede, má více zásob, materiálu i oblečení.

Vyprávěcí struktura české verze byla více manipulovaná a uměle vytvářená štábem než samotnými sociálními aktéry. Režie vydávala základní popudy a motivy ke změnám proto, aby se na ostrovech dělo něco zajímavého,

protože čeští soutěžící neměli moc iniciačních nápadů. Také jsme mezi nimi uvnitř jednotlivých kmenů nenalezli mnoho exhibicionistů, což je jedním z důsledků výběru sociálních aktérů, kteří jsou, jak jsme zmiňovali dříve, spíše lidé, kteří pracují jako obchodníci a manažeři.

V americké verzi vycházely příběhy jednotlivých dílů více od soutěžících, z jejich vlastních motivů a popudů. Oproti českým aktérům se chovali akčněji, což byl jeden z možných důsledků jinak orientovaného výběru sociálních aktérů. Soutěžící se na sebe snažili více upozornit. Jeden z nich např. ve čtvrté epizodě zkoušel telefonovat pomocí nalezeného kamene, což se stalo nosným tématem celého dílu, ve kterém se řešilo, zda je tento účastník zdrav po dušení stránce. Další ze sociálních aktérů se již ve druhém díle přiznal ke své homosexualitě, což se stalo důležitým tématem celého dílu, a v další epizodě se příběh například zaměřoval na vznikající vztah mezi mužem a ženou. Jiné části příběhů byly vyplněny momenty, kdy trosečníci z vlastní iniciativy přesouvali své obydlí pryč z pláže či stavěli zdi proti vlnám, které jim před tím zdemolovaly kus příbytku.

V kapitole věnované vyprávěcím strukturám příběhů pořadů jsme zjistili, že oba dva pořady splňují požadavky na to, abychom je mohli označit za „pseudo-události“, tak jak ji definoval Daniel Boorstin. Zjistili jsme, že vyprávěcí struktury obou verzí sice obsahují stejné prvky (například již zmíněné vzniky přátelství, konflikty mezi soutěžícími aj.), ale že vyprávěcí struktura české verze byla více manipulována a uměle vytvářena štábem než samotnými sociálními aktéry. Režie vydávala základní popudy a motivy ke změnám proto, aby se na ostrovech dělo něco zajímavého (kmeny si například v jednom z dílů musely ostrovy vyměnit, výhrou v další soutěži bylo, že člen kmene může jít rabovat na ostrov protivníků), což vždy ovlivnilo i příběh celé epizody. V americké verzi vycházeli příběhy jednotlivých dílů více od soutěžících, kteří se chovali oproti českým aktérům akčněji a různoroději. Soutěžící se na sebe snažili více upozornit různými způsoby (telefonáty do vesmíru pomocí kamene ve čtvrtém díle či sexuální orientace jiného člena kmene aj.).

6. Závěr

I když jsou pořady Survivor a Trosečník stejného formátu a řídí se jeho pravidly, nacházíme míru modifikace, které se formátu dostalo po přenesení do českého kulturního a televizního kontextu, poměrně vysokou. Myslíme si, že za neúspěch pořadu v České republice mohl především nedostačující výběr sociálních aktérů a nepropracovaná výprava. Analýza stylu, komparace sociálních aktérů, jejich volících strategií a analýza vyprávěcí struktury ukázaly následující fakta.

Ze stylové analýzy je patrné, že principiálně fungují obě verze stejně. Styl obou pořadů je vytvořen především prostřednictvím observace, interakce a dramatizace. V zásadě a v obou případech fungují na velice obdobných principech. Observace je doplněna o interakci (většinou pomocí interview), čímž se spojují v televizní pořadu. Pořady se ovšem liší ve způsobu dramatizace, v americké verzi tento prvek vychází především od samotných sociálních aktérů, v české verzi častěji zasahoval štáb. Větší rozdílnosti nacházíme také v technické stránce výroby pořadu, v zahraniční verzi se více pracovalo s rozličnými technikami a na místě bylo i více rekvizit a nástrojů pro soutěžící. Komparace sociálních aktérů ukázala, že soutěžící vybraní pro českou verzi, nejsou pro diváka dostatečně odlišní, rozmanití a osobití. Až na dva případy (Ingrid a Iveta, Martin a Bert) mezi soutěžícími nevznikly žádné přátelské či další hlubší mezilidské vztahy. Navíc, typy některých žen splývaly, jak po vizuální stránce, tak i charakterové (například blond modelka Hanka a studentka muzikálového zpěvu Bára). Americká verze byla rozmanitější, ať už z hlediska etnického (v soutěži vystupovali afro Američani), tak i po stránce sexuální orientace aktérů (jeden z účastníků se ostatním přiznal, že jegay) aj. Větší rozmanitost charakterů a jejich temperamentů vedla v této verzi k většímu počtu roztržek, mezigeneračních sporů, tak i náznaku vzniku sympatií mezi dvěma aktéry. V obou verzích se sice potvrdilo, že aktéři splňují rámec pro chování dle sociální výběrové teorie, ale můžeme se pouze domnívat, co by se stalo v případě, kdyby v pořadu pokračovalo hlasování na kmenových radách i po

jedenáctém kole vylučování, a kdyby pokračoval ve hře nastolený trend, a účastnice by tak vyloučily posledního muže soutěže. Znamenalo by to, že vytvořená aliance funguje podle racionálních pravidel a chová se systematicky, a tudíž by naše teorie pro českou modifikaci neplatila. To se ale po zásahu štábu nestalo. V americké verzi se prokázalo, že pouze pět aktérů se při vylučování snaží řídit strategickou racionalitou, a těchto pět aktérů nikdy dohromady alianci nezaložilo. Více z nich bylo motivováno svými osobními zájmy a pocity. Ve třetí části jsme zjistili, že oba dva pořady splňují požadavky na to, abychom je mohly označit za „pseudo-události,“ tak, jak ji definoval Daniel Boorstin. Zjistili jsme, že vyprávěcí struktury obou verzí sice obsahují stejné prvky (například již zmíněné vzniky přátelství, konflikty mezi soutěžícími aj.), ale že vyprávěcí struktura české verze byla více manipulovaná a uměle vytvářená štábem než samotnými sociálními aktéry. Režie vydávala základní popudy a motivy ke změnám proto, aby se na ostrovech dělo něco zajímavého (kmeny si například v jednom z dílů musely ostrovy vyměnit, výhrou v jedné soutěži bylo, že člen kmene může jít vyrabovat ostrov protivníků), což vždy ovlivnilo příběh celého dílu. V americké verzi vycházela fabule jednotlivých dílů více od soutěžících, kteří se chovali oproti českým aktérům akčněji, než od štábu. Soutěžící se na sebe snažili více upozornit (jeden ze soutěžících ve čtvrté epizodě například telefonoval kamenem, což následně řešil celý Pagong kmen; ve volném čase vylepšovali a předělávali příbytky, či trénovali dovednosti k soutěžím).

Soupis pramenů a literatury:

Literatura:

ANDREJEVIC, Mark. Reality TV The Work of Being Watched. Rowman & Littlefield Pub Incorporated: New York, 2004.

BLANKE, E., FEY, Ch., GAEDKE, J., KAMPS, M. Format protection in Germany, France and Great Britain. Cologne: FRAPA, 2003.

BOORSTIN, David. The Image: A guide to pseudo-events in America. Vantage: New York, 1992.

BRUZZI, Stella. The New Documentary: A critical Introduction. Routledge: London, 2000.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. AMU: Praha, 2011.

BURNETT, Mark, DUGARD, Martin. SURVIVOR!: The ultimate game!. TV Books: New York, 2000.

BUTLER, Jeremy. Television: Critical Methods and Applications. Lawrence Erlbaum Associates Inc: New York, 2002

CORNER, John. Television form and public address. Edward Norton: London, 1995.

CREEBER, Glen. The Television genre book

ECO, Umberto. Jak napsat diplomovou práci. Votobia: Olomouc, 1997.

- FOLLOVÁ, Klára Reality show. Magisterská diplomová práce. Katedra produkce FAMU. FAMU: Praha, 2006
- HAMŠÍK, Petr (ed.). Katalog 15. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě. MFDF: Jihlava, 2011
- NICOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. NAMU: Praha, 2010
- HILL, Anette. Reality TV Audiences and popular factual television. Routledge: New York, 2004
- HOLMES, Su, JERMYM, Deborah (eds.). Understanding Reality Television. Routledge: London, 2004.
- JEDLIČKOVÁ, Jana. This is real life (not television) / Konstrukce reality v Reality TV. Cinepur no. 72, 11 – 12 2010, s. 0013.
- MORAN, Albert, MALBON, Justin. Understanding the Global TV Format. University of Chicago: Bristol, 2006.
- ORLEBAR, Jeremy. Kniha o televizi. NAMU: Praha, 2012.
- RIKER, William. Liberalism against populism. San Francisco: W. H. Freeman, 1982.
- ROTH, April. Contrived Television Reality: Survivor as a Pseudo-event. In SMITH, Matthew, WOOD, Andrew (eds.). Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television. McFarland & Company, inc.: Jefferson-London, 2003.
- SMITH, Matthew, WOOD, Andrew (eds.). Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television. McFarland & Company, inc.: Jefferson-London, 2003.
- WINGENBACH, Ed. Survivor, Social Choice and the Impediments to Political Rationality: Reality TV as a Social Science Experiment. In SMITH, Matthew a WOOD, Andrew (eds.). Survivor Lessons: Essays on Communication and Reality Television. McFarland & Company, inc.: Jefferson-London, 2003.
- Autorský zákon. Zák. č. 121/ 2000 Sb.

Prameny:

< [http:// www. aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=257766](http://www.aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=257766)>

<<http://www.aktualne.centrum.cz/kultura/televize/clanek.phtml?id=2776>>.

<http://www.m-journal.cz/cs/medialni-scena/reality-show:-sofistikovany-byznys-a-poklesla-zabava_s402x5297.html>

<<http://www.mineralfit.cz/clanek/trosecnik-nova-reality-show>>

<<http://www.zena-in.cz/clanek/ztroskota-trosecnik-na-pustost-napadu/rubrika/bulvar?autor=5216>>)

<<http://www.kdoprezije.blog.cz/1122/cesky-trosecnik-tragicky-pokus-o-survivor>>

<<http://www.reality-show.panacek.com/trosecnik-survivor-cz/>>

<<http://www.trosecnik-tv.cz/>>

<<http://www.survivorweb.cz/cesky-trosecnik-tragicky-pokus-o-survivor/>>

<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/tv_and_radio/1346936>

RŮŽKOVÁ, Jaroslava. Prameny a formáty v TV Prima [e-mail]. Message to: Eva Kameníková. 16. října 2012.

Audiovizuální pořady:

Trosečník S01E01 – Vylodění

Trosečník S01E02 - Pes

Trosečník S01E03 - Vzpoura

Trosečník S01E04 – Rabování

Trosečník S01E05 - Stěhování

Trosečník S01E06 - Pomsta
Trosečník S01E07 - Sloučení
Trosečník S01E08 - Zrada
Trosečník S01E09 – Dívčí válka
Trosečník S01E10 – Nečekaný návrat
Trosečník S01E11 - Hádka
Trosečník S01E12 - Návštěva
Trosečník S01E13 – Náhlá smrt
Trosečník S01E14 - Finále
Survivor S01E01 - Marooning
Survivor S01E02 – Generation Gap
Survivor S01E03 – Quest for Food
Survivor S01E04 – Too Little, Too Late
Survivor S01E05 – Pulling You Own Weight
Survivor S01E06 – Udder Revenge
Survivor S01E07 – The Merger
Survivor S01E08 – Thy Name is Duplicity
Survivor S01E09 – Old and New Bonds
Survivor S01E10 – Crack in the Alliance
Survivor S01E11 – Long Hard Days
Survivor S01E12 – Death of an Alliance
Survivor S01E13 – Season Finale
Survivor S01E14 - Survivor the Reunion

Internetové zdroje:

www.coreproduction.cz/index.php

www.frapa.org

www.iprima.cz

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

Summary:

Although programs Survivor and Castaway are the same format and they follow the same rules we found out that modifications received after the format was transferred to the Czech television context is relatively high. In style analysis we found out that American version is more sophisticated and elaborate. Comparison of social actors revealed that contestants selected for the Czech version are not sufficiently different, varied and distinctive. The U.S. version was more diverse, both in terms of ethnicity (in competition featured African Americans), and sexual orientation in terms of actors (one of the other participants admitted that he is gay), etc. A greater diversity of characters and temperaments led them in this version to the greater number of divisions, intergenerational conflicts. In the third part, we found that the two programs meet the requirements that we can describe as "pseudo-events" as they are defined by Daniel Boorstin. Narrative structure of the Czech version was more manipulated and artificially generated by crew than by the social actors themselves. In the American version the story was based on more individual parts of the contestants who acted more actively.

