

Markéta Štechová

Mytologie výjimečnosti jako produkční ideologie televizního seriálu *Proč bychom se netopili*

1 Výzkum produkční ideologie televizního seriálu z pozice insidera

Produkční ideologie současného českého seriálu je sama o sobě tématem, které není v domácí odborné literatuře příliš zastoupeno. Tento článek je příspěvkem do diskuse o podmínkách, které určují podobu seriálové produkce u nás, a vychází z diplomové práce, jež podrobněji zkoumá produkční ideologii s pomocí sémiotických analytických nástrojů, zejména konceptu mytologie Rolanda Barthesa.¹⁾

Výzkum vycházel z otázek, které jsem si kladla v souvislosti s přímou účastí na tvorbě českého seriálu PROČ BYCHOM SE NETOPILI (Česká televize, 2009). Zúčastnila jsem se castingu a byla jsem vybrána pro roli Lucie. Seriál byl důkladněji připravován od léta 2005, první fáze natáčení proběhla v období od dubna do října 2006 a druhá pak v červenci a srpnu 2007. Následovalo období střihu a zvukové postprodukce. Seriál byl vysílán od ledna do března 2009.

Prvním impulsem k napsání práce na toto téma byla otázka: lze s pomocí faktu, že jsem byla přítomna velké části příprav seriálu, zachytit důležité aspekty tvorby produkční ideologie seriálu? Kromě impulsu, který představovala bezprostřední blízkost a také jistá míra participace na tvůrčím procesu, jsem byla ovlivněna také sociologickou zkušeností ze svého bakalářského studia. V bakalářské práci *V hlavní roli herec*, zpracovávající téma hereckého povolání z pohledu studentů herectví, jsem již také využila metodu, kterou jsem uplatnila i ve výzkumu pro účely diplomové práce. Jedná se o metodu kvalitativních rozhovorů následně analyzovaných v duchu zakotvené teorie, především podle Anselma Strausse a Juliet Corbinové a také podle českého metodologa Jana Hendla.²⁾

Tento text stejně jako diplomová práce, ze které vychází, kombinuje empirickou zkušenost s teoretickým vhledem do problematiky produkční ideologie současného českého

1) Roland Barthes, *Mytologie*. Praha: Dokořán 2004.

2) Anselm Strauss – Juliet Corbinová, *Základy kvalitativního výzkumu. Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert 1999; Jan Hendl, *Úvod do kvalitativního výzkumu*. Praha: Karolinum 1999.

seriálu. Při zkoumání souvislostí, které produkční proces televizního seriálu formují, jsem vycházela z nosných myšlenek kulturních studií, které se dlouhodobě zabývají narativní mediální tvorbou. Na procesuální stránku produkce v souvislosti s produkční ideologií výrazněji upozornila Elena Levine ve své esejí „Toward a Paradigm for Media Production Research“ (2001).³⁾ Nejen její práce zdůrazňuje význam výzkumů v oblasti produkce, které se snaží vyvažovat v současnosti větší zaměření na rekonstrukci významů na straně publik.

Diplomová práce ani tento text si nekladou za cíl zmapovat obecně platné podmínky tvorby televizního mediálního produktu.⁴⁾ Kulturní studia, která byla výchozím myšlenkovým zázemím pro zpracování daného tématu, často hledají odpověď na otázku, kdo je vlastně držitelem významů, které jsou v mediálních obsazích přítomny. Ani tímto směrem jsem se nevydala, protože se nesoustředím na (jistě atraktivní a v mnohém klíčový) „souboj“ mezi divákem a producentem mediálního obsahu.⁵⁾ Pole mé působnosti mi toto zkoumání neumožňovalo a vybízelo vydat se spíše jiným směrem.

Cílem diplomové práce bylo zmapovat hodnoty a mýty,⁶⁾ které se objevují v promluvách jednotlivých profesí, podílejících se na tvorbě tohoto mediálního produktu. Profese mi, jež jsem vybrala jako pro výzkum relevantní, jsou pozice režiséra, dále pozice herce ztvárňujícího postavu Kenyho, scenáristy, výkonné produkční a dramaturga seriálu. Kromě kvalitativních rozhovorů pomocí návodu jsem jako výzkumný nástroj použila zúčastněné pozorování, které jsem prováděla v období července a srpna 2007, tedy ve druhé fázi natáčení seriálu, s již nabytými zkušenostmi z předchozího roku, kdy probíhala první, déle trvající fáze natáčení. Ke své pozici „insidera“ se ještě vrátím v části, jež se věnuje metodologii výzkumu.

Na rozdíl od textu diplomové práce se v tomto článku soustřeďuji méně na sémiotickou analýzu a více na analýzu konkrétních aspektů produkční ideologie daného televizního seriálu, které by se daly shrnout do výzkumné otázky: Kdo a co je určujícím činitelem v jednotlivých aspektech produkce televizního seriálu *PROČ BYCHOM SE NETOPILI* a jak se tato jeho určující pozice projevuje během zúčastněného pozorování a rozhovorů? V odpovědích na tuto otázku se dostanu ke konstrukci mytologie výjimečnosti, která je v diplomové práci rozpracována podrobněji. Vycházet budu především z již zmíněného teoretického zázemí kulturních studií.

3) Elena Levine, Toward a Paradigm for Media Production Research: Behind the Scenes at „General Hospital“. *Critical Studies in Media Communication* 18, 2001, č. 1, s. 66–82.

4) Pojem mediální produkt, který používám v celé své práci, je v drtivé většině případů užíván bez důrazu na ekonomickou konotaci slova „produkt“. Jedná se pouze o snahu termínově vymezit výsledek mediální produkce v případech, kdy se dané informace netýkají jen televizních seriálů.

5) Publika však bezesporu hraje jednu z nejvýznamnějších rolí při určování, co vlastně mediální produkty jsou a jaké významy v sobě nesou, jak se o tom zmiňuje například John Hartley v nové předmluvě ke knize *Reading Television*, viz John Fiske – John Harley, *Reading Television*. London: Routledge 2003.

6) Zde ve významu, v jakém jsou užívány v teorii Rolanda Barthesa, především v jeho klíčové práci *Mytologie*, viz Roland Barthes, *Mytologie*. Praha: Dokořán 2004.

2 Produkční ideologie v kontextu kulturních studií

Seriál má jako mediální text svá specifika, obecně je ale produktem, který vstupuje do procesu *kódování* a *dekódování*, jak ho v roce 1981 popsal Stuart Hall. Stejně jako většina kulturních vědců, i Hall se zaměřil zejména na moment příjmu sdělení. Okamžik jeho produkce pro něj zůstává „uzavřen“ v konstatování, že je prostorem pro tvorbu dominantního kódu. Tento prostor je sice ovlivňován i představou o příjmu mediálního sdělení, ale pouze v rámci obecného utvrzování se o dominantní ideologii. Domnívám se, že hledání způsobů, jakými je první část z dvojice encoding/decoding uváděna do praxe a jak je jeho tvůrci vnímána, může osvětlit charakter významů vkládaných do sdělení, případně přiblížit, jak účastníci procesu reflektují kromě preferovaného čtení také možnost čtení alternativního nebo vyjednávaného.

Otázka, co vlastně zástupci jednotlivých klíčových profesí do mediálního produktu vkládají, s jakým záměrem, a jak o tom vypovídají, může napomoci ucelenějšímu chápání výsledného mediálního produktu. Kvalitativní výzkum analyzující promluvy těch, kdo významy produkují, tak může dodat hlubší vhled do problematiky označování, kterou v rámci mediálních studií tradičně pokrývala sémiotika.⁷⁾

Z historického hlediska byl zájem o produkční oblast v mediálních studiích redukován na pohled politické ekonomie, tedy na „oběh peněz spíše než oběh významů, takže pro kulturní studia bylo obtížné propojit produkční postupy s otázkami diskursu a moci (s výjimkou moci ekonomické)“.⁸⁾ Levine odkazuje na kruhový kulturní model Richarda Johnsona,⁹⁾ který zobrazuje vztahy vzájemného působení mezi produkcí, texty, publiky a kontextem.¹⁰⁾ Z jeho poznatků o způsobech, jakými je třeba se ubírat při analýzách mediální produkce, Levine vybírá především zkoumání „rejstříku kulturních elementů, jako jsou jazyková a diskursivní pravidla a třídní, rasové a genderové spory, které se těchto pravidel týkají, tak, jak se vyskytují v produkční sféře“.¹¹⁾ Na základě svého konkrétního výzkumu (na téma procesu produkce amerického seriálu *GENERAL HOSPITAL*) Levine definuje pět oblastí, které považuje pro výrobu mediálního produktu a jeho výslednou podobu za klíčové. Jedná se o produkční omezení, produkční prostředí, produkční praktiky a rutiny, produkci postav a příběhů a roli publika v rámci produkce.¹²⁾ Především oblast tvorby postav a příběhů, v níž autorka například cituje scenáristu nebo herce, kteří v promluvách směřují reálné životy s příběhy seriálových postav, dobře vystihuje některé podmínky produkce, zachycené i v této studii o produkci českého seriálu.

7) O této roli sémiotiky viz například Graeme Turner, *British Cultural Studies: an Introduction*. London: Routledge 2003, s. 13. Turner tuto úlohu zmiňuje při formulování hlavních myšlenek kulturních studií, když rekapituluje hlavní přínos klasiků zabývajících se sémiotikou v mediálním kontextu.

8) Elena Levine, Toward a Paradigm for Media Production Research: Behind the Scenes at "General Hospital". *Critical Studies in Media Communication* 18, 2001, č. 1, s. 66–82.

9) Richard Johnson, What is Cultural Studies Anyway? *Social Text* 1986–1987, č. 16, s. 38–80.

10) R. Johnson, c. d., s. 46. Model, který Johnson vytvořil, označuje a v kruhu umísťuje jednotlivé aspekty cirkulace kulturních produktů, jako jsou žitá kultura, sociální vztahy a texty. Různé podmínky vzniku těchto produktů pak vstupují do tohoto cirkulačního procesu z různých stran. Johnson tedy akcentoval procesualnost a vzájemný vliv jednotlivých složek kulturní produkce.

11) R. Johnson in E. Levine, c. d., s. 134; kurzívou v originále.

12) E. Levine, c. d., s. 135.

Její členění na zmíněných pět oblastí může ovšem být pro funkční výzkumnou praxi sporné: pro hlubší proniknutí do oblasti tvorby postav a příběhů se neobejdeme bez vymezení produkčních praktik a rutin, jak tomu nasvědčuje například popis herecké a režijní práce v rozhovorech.¹³⁾ Sama Levine ve svých závěrech ovšem zdůrazňuje, že její esej představuje především inspiraci pro případná další zkoumání v oblasti výroby mediálních produktů. Její snaha aplikovat Johnsonův model kulturní cirkulace¹⁴⁾ na praktický výzkum vyznívá ve prospěch kombinace analýz jak ekonomických, tak kulturních prvků, což znamená svébytný proces neopomíjející další sféry kulturní cirkulace: „Jak si řada vědců v oblasti mediální komunikace uvědomila, výzkumy zaměřené na produkci mohou prokázat vazby mezi komerční kapitalistickou základnou médií a jejich ideologickými sděleními.“¹⁵⁾ I tento text se vztahuje k produkčnímu procesu jakožto svébytné oblasti mediálních studií, přičemž klade důraz na cirkulaci idejí, jak krystalizují v promluvách jednotlivých informantů.

Produkční ideologii seriálu se pokusila definovat Dorothy Hobsonová na základě svého výzkumu *Crossroads: The Drama of a Soap Opera* z roku 1982.¹⁶⁾ Soustředí se také (kromě zkoumání publika) na produkční složku seriálu, která pomocí vytváření pravidel a zavádění standardizovaných technologických postupů konstruuje produkční ideologii seriálu. Produkční ideologií se tedy rozumí způsob, jakým je v praxi vytvářeno výsledné dílo a s jakým záměrem, a jaké existují produkční představy o výsledném textu. Do tohoto procesu jsou zapojeny i představy o tom, jak má publikum text přijímat.¹⁷⁾ Hobsonová také zmiňuje mocenské vazby v souvislosti s produkční ideologií soap oper, a to především mocenské působení ze strany producentů uplatňujících kontrolu nad průběhem výroby.¹⁸⁾ Produkční ideologie, jak ji definuje Hobsonová, je tedy tvořena standardizovanými praktikami, které si osvojili a stále osvojují tvůrci seriálu, jejich povědomím o tom, jak tyto praktiky mají vypadat, idejemi, které jsou v rámci těchto praktik funkční, a také mocenskými vztahy.

2.1 Vybrané aspekty produkční ideologie televizního seriálu

Členění Eleny Levine, které je dáno již zmíněnými pěti kategoriemi mediální tvorby, lze považovat za zpřesnění jednotlivých složek produkční ideologie. Také ona, stejně jako Hobsonová, v rámci těchto kategorií zdůrazňuje rutinní charakter produkční práce, za kterým se skrývá mnoho ideologických otázek. Levine především popisuje pravidelné schůzky scenáristů a tvůrců seriálu, během kterých je vyjednáván význam, který je do sdělení kódován. Těmito schůzkami dochází k utvrzování se o jednotném vnímání vysílaných významů a během nich je také konstruován předpoklad o identickém čtení vytvářeného textu. Zároveň však proces tohoto vyjednávání není pouze tvůrčí, ale je také limitován

13) K pomluvám o technikách a praktikách v rámci provedených kvalitativních rozhovorů více v kapitole 4.

14) R. Johnson, c. d., s. 46.

15) E. Levine, c. d., s. 148.

16) Dorothy Hobsonová, *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*. London: Methuen 1982.

17) D. Hobsonová in G. Turner, c. d.

18) Dorothy Hobsonová, *Soap Opera*. Oxford: Polity Press, Blackwell Publishing 2003, s. 63.

z důvodu různých požadavků na to, co do sdělení vkládáno být má a co ne. To se projevuje například v kategorii produkčních omezení, která tvoří jednu ze zmiňovaných oblastí. Levine uvádí jako příklad zákaz používání zbraní nebo sexuálních scén, který může vzejít ze strany producenta.¹⁹⁾ Stranou v tuto chvíli ponechávám omezení finanční, které je obecně přijímáno jako omezení nejzákladnější, a jak později poznáme, také určující, zvláště při povědomí o konkrétním výrobcí seriálu.

Producent jako základní hybatel vzniku seriálu, a tedy i jeho ideologického zázemí, podle Hobsonové provádí neustálou kontrolu nad průběhem výroby seriálu a také udržuje kontinuitu daného projektu.²⁰⁾ Hobsonová se však zabývá výhradně soap operami, ve kterých se režiséři vzhledem k „nikdy“ nekončícímu procesu natáčení střídají, zatímco producentův dohled zůstává stejný. Pro potřeby výzkumu českého seriálu, který má deset hodinových dílů, tento aspekt produkční ideologie nelze zcela převzít. Přesto je však třeba uvědomit si, která pozice je oním kontinuálním „hybatelem“, slovy Hobsonové „klíčem“ k danému mediálnímu produktu. Ačkoli to, zda je to konkrétně u seriálu PROČ BYCHOM SE NETOPILI producent, budeme teprve podrobněji zkoumat, povědomí o ideologických „otěžích“ je základem analýz vkládaných významů.

2.1.1 Serialita a narace

Seriály vynikají mezi ostatními žánry svou specifickou narativní formou, která je utvářena interakcí mezi výrobním průmyslem a čtenáři, případně posluchači nebo diváky. Vyprávění je nabízeno ke spotřebě v izolovaných, hmotně nezávislých jednotkách, které jsou dostupné v různém, ovšem předvídatelném čase. Jedná se o *epizodičnost*,²¹⁾ která odlišuje seriál od ostatních narativních forem. Nejvýraznější rozdíl oproti klasické naraci spočívá u seriálového textu v pravidelných přestávkách mezi jednotlivými epizodami. Z tohoto důvodu je divák v době mezi dvěma díly seriálu „napínán“, aby sledoval další pokračování vyprávění. Barthes tento moment nazývá „instinktem zachování“.²²⁾ V instinktu zachování spočívá vysvětlení rozdílu mezi klasickou narací a seriálovým (televizním) textem. V každém případě se narace stávají komoditou, která je uzpůsobena k tomu, aby v seriálové formě přitáhla co největší pozornost široké veřejnosti.

Určité, v literatuře konkrétně popsané aspekty televizní seriality, jsou důležitými zdroji teoretického povědomí, které je nutné pro další uvažování nad současnou podobou (českého) televizního seriálu. Jedním z těchto aspektů, který má v našem výzkumu důležitou pozici, je požadavek na realističnost, který popsala Ien Angová.

2.1.2 Specifika televizní narace a seriality — požadavek na realističnost

Jak publikum reflektuje svůj vztah k mediálnímu produktu a jaké nástroje k této reflexi používá, to je otázka, kterou si položila Ien Angová. Její kniha je výsledkem výzkumu provedeného v Nizozemí v roce 1982 o seriálu DALLAS pod vlivem zaměření na etnografie

19) E. Levine, c. d., s. 136.

20) D. Hobsonová, *Soap Opera*, s. 66.

21) Roger Hagedorn, Doubtless to Be Continued. A brief History of Serial Narrative. In: Robert C. Allen (ed.), *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. London: Routledge 1995, s. 28.

22) R. Barthes in R. Hagedorn, c. d., s. 28.

publik.²³⁾ Dallas jako text nabízí vztah k individuálnímu příběhu každého diváka. Seriál obsahuje novou kvalitu tím, že každý díl je samostatnou textuální jednotkou, ale zároveň seriál jako celek je „nekonečným“ textem. Struktura textu pak stimuluje zapojení diváka. Identifikace diváka je ovšem možná pouze v rámci narace a její struktury. Postavy v narativním toku plní velice podstatnou úlohu, protože jsou diváky vnímány, jako by to byli reální lidé. Odstup mezi hercem a jeho postavou je minimalizován, a to nejen ze strany diváků, ale i filmovým a televizním průmyslem. V dopisech, které Angová analyzuje ve své práci, se diváci často zabývají postavami a tím, jaké jsou, jako by to byli skuteční lidé, což posiluje jejich vtažení do děje. Proto ze strany tvůrců existuje snaha eliminovat nedůvěryhodnost a zajistit co největší dojem reálnosti.

Realističnost jako vlastnost, která je pro narativní mediální produkt klíčová, se, jak později uvidíme, promítá i do představ tvůrců seriálového sdělení o jeho podobě. Týká se jak podoby situací a jich vývoje ve vyprávění, tak především právě konečné podoby seriálových postav. Jsou to („reálné“) emoce postav seriálu DALLAS, které pohánějí děj kupředu. Konflikty a akce, které z těchto tužeb vyplývají, pak děj naplňují. Lidé, kteří v dopisech shledávají seriál realistickým, se upínají k realismu emocionálnímu. Jedná se tedy o to, že tvůrci se zaměří na vznik nové psychologické reality, která nemusí odpovídat vnější sociální realitě. Příjemci textu si uvědomují, že se nejedná o realitu či její kopii. To, že jsou si vědomi tohoto faktu, jim umožňuje dát průchod emocím, které se netýkají jejich života, všedního a každodenního.

Tenze mezi fantazií a realitou vyvolává slast. Melodramatické prvky, které tato soap-opera obsahuje, jsou tragickými momenty každodenního života a vyvolávají v divákovi něco, pro co Angová zavádí pojem *melodramatická imaginace*.²⁴⁾ Ta umožňuje, aby situace, které v každodenním životě nepředstavují tragické události, byly ztvárněny jako konkrétní a významné, a umožnily tak průchod divákovým emocím. Jedná se o způsob, jakým je v mediálních produktech dosaženo překonání každodenních emocí a vnesení prvku vyššího principu do jejich prožívání.

Angová ve své knize o DALLASU pracuje s reakcemi na inzerát, ve kterém diváky vyzývala, aby jí dopisem vyjádřili svůj postoj k tomuto seriálu. Její analýzy tedy vycházejí z úhlu pohledu příjemců textu. Jak ovšem uvádí i Robert C. Allen, její kniha je více než analýzou publika spíše esejí, která zachycuje různé aspekty „symptomatického“ čtení seriálu DALLAS.²⁵⁾ Z tohoto důvodu jsem také začlenila její postřehy a závěry do tohoto článku. Angová totiž nabízí diváckou reflexi seriálu, ale uvažuje také nad tím, co už výrobní průmysl mediálních produktů přijal z tohoto hlediska za své a s čím pracuje na základě vědomí, že divák některý aspekt seriálu vnímá zvoleným, a ne jiným způsobem. Tak se stává, že populistická ideologie, kterou Angová dešifruje z dopisů diváků Dallasu, je vlastně využívána jeho tvůrci, kteří akcentují myšlenku, že každý má právo na svobodu užívat si slast po svém.²⁶⁾ Produkční ideologie tedy využívá vědomí o reakcích příjemců mediálního sdělení.

23) Ien Angová, *Watching Dallas*. London: Methuen 1985.

24) Tamtéž, s. 79.

25) Robert C. Allen (ed.), *To Be Continued....* London: Routledge 1995, s. 10.

26) I. Angová, c. d., s. 115–116.

2.1.3 Herec, postava, typ, stereotyp

O tom, jak je pro tvorbu jednotlivých rolí důležité ztotožnění diváka s postavou v seriálu, hovoří mimo jiné Dorothy Hobsonová ve své knize věnované soap operám. Jednu ze svých podkapitol nazvala „Jejich příběhy jsou našimi příběhy“.²⁷⁾ Znamená to především, že postavy v soap operách, o kterých Hobsonová hovoří, jsou divákům důvěrně známé. Jejich chování je předvídatelné, a pokud se charakter některé z postav mění, je žádoucí, aby se tak dělo v rámci realistických parametrů. Hobsonová tuto směs požadavku na realističnost a důvěrnost postav nazývá *zárukou rozpoznání*.²⁸⁾ Každá z postav v soap operách je divákem brána jako individualita, stejně jako v reálném životě.

Postavy a herce považuje za klíčové k vystavení narativního textu také Jeremy G. Butler. Jejich propojení doplňuje o pojem *stars*, hvězdy. Butler hvězdu definuje jako „herce nebo osobnost, jejíž signifikace je rozšířena mimo televizní program, ve kterém se objeví“.²⁹⁾ Hvězdy v sobě zároveň nesou specifické, kulturně limitované významy. Svou podstatou tedy přesahují mediální produkt, ale významně ho dotvářejí. Principem, který význam hvězd v narativních mediálních produktech potvrzuje, je zvaní osobností do konkrétních dílů seriálů, kde buď hrají epizodní postavy, nebo ztvárňují samy sebe.

Tvorbu postavy jako takové pak Butler dělí na několik oblastí, které danou postavu spoluvytvářejí. Nazývá je typologií znaků postav, což jsou skupiny znaků, které nesou povahu a osobnost postavy a které divák vnímá na základě různých faktorů.³⁰⁾ Znaký pak tvoří kód postavy, a tento kód slouží jak k dešifrování, tak k tvorbě postavy (Butler uvádí jako příklad brýle u ženských postav, které značí větší „intelektuálnost“, než mají ženské postavy bez brýlí). Skupiny znaků tedy spadají do několika typů. Zaprvé se jedná o divákovu předchozí informovanost, která je úzce spjata s „narativním obrazem“ pořadu. Pojem „narativní obraz“³¹⁾ zavádí John Ellis v souvislosti s tím, jak filmový (televizní) průmysl předchází otázkám týkajícím se povahy daného mediálního produktu a jak hvězdy propojují svou identitu s filmem, ve kterém vystupují.³²⁾ Butler hovoří o skupině textů, která se týká mediálního produktu, jako jsou propagační texty, reklamy, recenze.³³⁾ Butler poukazuje u herců ze soap oper na obrácený princip, než je přítomen u hvězd, u kterých jsou rozvíjeny intertextuální vazby dané jejich samotnou osobností. Naopak herci ze soap oper jsou mnohem častěji ovlivňováni svou rolí a s ní také spojováni, například otázkami novinářů po podobnosti jejich osobních vlastností s vlastnostmi postavy. Od Richarda Dyera si Butler vypůjčuje termín „perfect fit“, kdy herec splývá se svou postavou.³⁴⁾ „Perfect fit“

27) D. Hobsonová, *Soap Opera*, s. 105.

28) Tamtéž.

29) Jeremy G. Butler, *Television. Critical Methods and Applications*. London: Lawrence Erlbaum Associates 2007, s. 73

30) Pojem znaky postav (character signs) přebírá Butler od Richarda Dyera z jeho publikace *Stars*, viz J. G. Butler, *Television. Critical Methods and Applications*, s. 53. Faktory, které ovlivňují divákovu vnímání znaků postav, jsou trojího původu. Prvotně se jedná o chápání světa, televize a žánru, dále o kontext, ve kterém se postava objevuje, a konečně diváka ovlivňuje situace, v rámci které televizi sleduje.

31) Může se ale také jednat o narativní dojem, neboť v originále Ellis a Butler užívají termínu „narrative image“.

32) John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. 2nd Edition. Routledge 1992, s. 30.

33) J. G. Butler, „I'm Not a Doctor, but I Play One on TV“. Characters, Actors and Acting in Television Soap Opera. In: Robert C. Allen (ed.), *To Be Continued....* London: Routledge 1995, s. 147.

34) R. Dyer in J. G. Butler, „I'm Not a Doctor, but I Play One on TV“, s. 148.

lze podle kulturního kontextu vztáhnout i na jiné typy seriálové produkce, než je soap opera.

3 Metodologie výzkumu

Pro použití kvalitativních metod v provedeném výzkumu existuje několikero důvodů. Jedním z nich je zájem o pohled alternativních myšlenkových paradigmat na zkoumané problémy. Ve výzkumné tradici jsou alternativní směry s kvalitativním výzkumem pevně svázány, a to nejen proto, že tento typ výzkumu umožňuje zkoumat vědomí skupin, které se vymykají dominantnímu společenskému uspořádání. Je možné také zjistit nový úhel pohledu na zdánlivě daná společenská uspořádání. Změny, kterými média procházejí v neustálém procesu „výroby mediálních produktů“, mohou být kvantitativním, a tedy velmi standardizovaným výzkumem vystiženy jen velmi obtížně.

3.0 Poznámka k teoretické citlivosti a pozici insidera

Tíha zodpovědnosti, která leží na osobě výzkumníka, jenž je v kvalitativním výzkumu sám sobě hlavním výzkumným nástrojem, je umocněna formulací požadavku teoretické citlivosti. Mělo by se jednat o určitou osobní vlastnost badatele, přesněji jeho schopnost rozlišovat jemné detaily ve významu údajů. Tato schopnost souvisí s mírou vhledu do dané problematiky, může určit míru, s jakou výzkumník odhalí souvislosti, porozumí, dá význam údajům. Jejimi zdroji jsou podle Strausse a Corbinové především znalost literatury, profesní zkušenosti, osobní zkušenosti a samotná analýza.³⁵⁾

Vědomí tohoto požadavku bylo pro výběr metody této práce jedním z klíčových momentů. V použití zakotvené teorie navazuji na svou sociologickou bakalářskou práci, ve které jsem analyzovala rozhovory se studenty herectví. Zároveň nahlížím do procesu tvorby televizního seriálu jako jeho přímý účastník, na vlastní kůži jsem si měla možnost vyzkoušet tvorbu postavy coby herečka. Vstoupila jsem tak také do vztahů s dalšími účastníky zkoumaného procesu, což mi umožňuje nejen přístup k potenciálním datům, ale také schopnost data interpretovat jistě odlišně od výzkumníka stojícího „mimo“ natáčení seriálu, uplatňujícího pouze perspektivu vědeckého výzkumu. Tyto zkušenosti by v ideálním případě (v kombinaci se studiem literatury) měly zaručovat dostatečnou míru teoretické citlivosti. Za pomoci dodržování zásad zakotvené teorie a přesně popsaného postupu při jednotlivých krocích by tedy měl výsledek obsahovat vědecky zpracovanou žitou zkušenost.

Rizik, která s sebou nese výjimečná pozice insidera, je ovšem celá řada. Zejména se jedná o to, že insider je někdo, kdo nejen že ví, „jak to chodí“, ale především ten, o kom ostatní vědí, že „ví“. Zároveň je zřejmé, že jako insider výzkumník může ztratit určitý odstup od samozřejmě přejímaného jazyka či premis, které by nezúčastněný pozorovatel kri-

35) A. Strauss – J. Corbinová, c. d., s. 27–28.

ticky zkoumal. Tím může být ohrožena snaha získat „integrováný pohled na předmět studie, na jeho kontextovou logiku, na explicitní a implicitní pravidla, která fungují v dané oblasti“.³⁶⁾ Ve prospěch tohoto článku, který mírně přepracovává původní diplomovou práci, hovoří dvouletý časový odstup. I tak je však zřejmé, že mé výzkumné zapojení bylo natolik specifické, že nebylo v mých silách vyhnout se určitému typu zatížení. Výzkum jsem však prováděla s přesvědčením, že pozitiva specifické pozice, ve které jsem se nacházela, ve výsledku převažují.

3.1 Metoda

Seriál PROČ BYCHOM SE NETOPILI vznikl fakticky od roku 2005, kdy byl napsán scénář, Českou televizí byly obsazeny klíčové tvůrčí pozice a probíhaly konkurzy na herecké obsazení. Jak vyplývá z provedených rozhovorů, samotná myšlenka na vytvoření seriálu vznikla již přibližně o dva roky dříve. V průběhu první části natáčení, v létě roku 2006, vznikla idea zpracovat tvorbu seriálu v diplomové práci.

V průběhu poslední fáze natáčení, v srpnu a září 2007, jsem během natáčení provedla zúčastněné pozorování, tedy úvodní fázi výzkumu. Na základě poznámek a formulace úvodní výzkumné otázky jsem na jaře 2008 provedla kvalitativní rozhovory pomocí návodu.³⁷⁾ Rozhovory byly postupně vedeny s hercem představujícím Kenyho, s režisérem a dramaturgem seriálu, produkční České televize a se scenáristou seriálu.

Již ve fázi přepisování rozhovorů jsem si zaznamenávala poznámky, které mohly vést k lepší orientaci v budoucím procesu kódování. Otevřené kódování tedy probíhalo na základě poznámek a otázek, které vyvstaly v průběhu přepisování rozhovorů. Kladení otázek je spolu s porovnáváním získaných údajů jedním z nezbytných analytických procesů, které otevřené kódování zahrnuje.³⁸⁾ S pomocí programu atlas.ti bylo během otevřeného kódování vytvořeno několik kategorií, kterými se podrobněji zabývám v dalších kapitolách. Následovala fáze axiálního kódování,³⁹⁾ která umožnila v rámci tvorby zakotvené teorie odhalit nové vazby a procesy. Axiální kódování završilo samotnou analytickou práci v programu atlas.ti a vedlo k analytickým závěrům.

Výzkum měl longitudinální charakter, kontakt s terénem a se sociální skupinou tvořnou účastníky natáčení seriálu byl intenzivní a dlouhodobý.

36) Jan Hendl, Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace. Praha: Portál 2005, s.52.

37) Tamtéž, s. 174–175. Hendl uvádí, že rozhovor pomocí návodu nebo jemu příbuzný problémově zaměřený rozhovor se hodí pro hledání zakotvené teorie. Používá se v případech, kdy již k problému existují určité znalosti a specifické otázky. Návod rozhovoru jsem přiložila k diplomové práci.

38) A. Strauss a J. Corbinová, c. d., s. 43.

39) Axiálním kódováním se rozumí „soubor postupů, pomocí nichž jsou údaje po otevřeném kódování znovu upořádány novým způsobem, prostřednictvím vytváření spojení mezi kategoriemi. To se činí v duchu kódovacího paradigmatu, které zahrnuje podmiňující vlivy, kontext, strategie jednání a interakce a následky“ viz A. Strauss a J. Corbinová, c. d., s. 70.

4 Analytická východiska

Pro analýzy jsem zvolila rozhovory s jednotlivými zástupci profesí, které se podílejí na tvorbě seriálu a které v textu označuji křestním jménem a profesí.. Zaměřila jsem se tedy na způsob, jakým promlouvají o seriálu PROČ BYCHOM SE NETOPILI a o tom, co je podle nich do tohoto seriálu během jeho tvorby vkládáno. Rozhodla jsem se podrobit analýze promluvy, které se produkce týkají, ale které jsou samy o sobě zatíženy mnoha dalšími aspekty. Tyto promluvy tedy v žádném případě neodpovídají výslednému televiznímu textu, nejsou jeho „ideálním“ předobrazem. Pokusíme se ovšem s pomocí nástrojů, které nám kulturní studia a sémiologie dávají k dispozici, rozkrýt ideje, které tento televizní text formovaly.

4.1 Mytologie

Se známým pojmem Rolanda Barthesa mytologie ve svých analýzách a závěrech často operuji, a proto je třeba se u něj alespoň na chvíli pozastavit. Zachycuje procesy, které se dějí na lingvistické úrovni, ale které zároveň odrážejí procesy sociální a v důsledku ideologické. Základní ideou mytologií je, že mýtus propojuje dva sémiotické systémy: jazyk (řeč-předmět, smysl) a mýtus sám (metajazyk, formu). V rovině mýtu je pak znak signifikací, jež je metajazyková — čtenáře (diváka) navádí, cosi mu vnucuje. Mýtus tedy svým způsobem deformuje smysl, ale neruší jej. Dochází k odcizení smyslu způsobenému existencí konceptu.⁴⁰⁾ Mýtus je motivovaný, a to je jeho klíčová vlastnost.

Motivovanost a „nepřirozenost“, kterou Barthes zmiňuje, značí přítomnost ideologických aspektů, které jsou součástí mytologií. Barthes se v tomto momentě setkává s aspektem hegemonie.⁴¹⁾ Právě určitý všudypřítomný a kontinuální „přirozený“ motiv jakéhokoli mýtu je třeba v analýzách sledovat se zvýšenou pozorností, přestože ani výzkumník se z logiky věci není schopen zcela vyvázat z ideologických vlivů, kterým je vystavován.

Jak se v analýzách ukáže, mytologie, které vystupují jak ze závěrů vyvozených ze zúžastněného pozorování, tak z analýz rozhovorů, mají právě takový charakter; alternativní pohled na některé aspekty seriálové produkce je naturalizováno ve prospěch mytologie, která je vlastně dominantním ideologickým konceptem.

4.2 Synopse seriálu

Z důvodu lepšího porozumění kontextu analýz na tomto místě stručně shrnu děj a základní údaje o seriálu PROČ BYCHOM SE NETOPILI. Příběh, odehrávající se podle scénářů na konci osmdesátých let dvacátého století, se točí okolo party mladých lidí, z nichž část se mezi sebou zná a část jsou nově příchozí, kteří „na vodu“ vyrážejí poprvé v životě. Na zá-

40) R. Barthes, c. d., s. 124.

41) Viz Antonio Gramsci in Stuart Hall, The Problem of Ideology: Marxism without Guarantees. In: Stuart Hall, *Critical Dialogues in Cultural Studies*. New York: Routledge 1996, s. 41.

kladě toho, jak se poznávají mezi sebou, a jak do děje vstupují jednotlivé epizodní postavy, sledujeme jejich příběh. V polovině seriálu se děj přehoupne v čase o asi sedm let dopředu, kdy se parta v již porevolučních časech vydává nejprve do hor, poté znovu „na vodu“. Ve skupině se vytvoří čtyři páry (Keny a Lucie, Otouš a Gábina, Lída a Sumec a nakonec Bongo a Maruška). Mezi zbylými členy party, Danou a Křižákem, existuje až do konce příběhu napětí, přestože v posledních dílech Dana odjede do Ameriky a tam se vdá. Každá epizoda má víceméně svůj vlastní uzavřený příběh, často doplněný o výraznější epizodní postavy, které mají vytvořit potřebnou dramatickou zápletku.

PROČ BYCHOM SE NETOPILI je desetidílný televizní seriál, jehož každá epizoda má délku zhruba padesáti minut. Seriál byl v premiéře vyslán v období ledna až března 2009 v hlavním vysílacím čase, vždy v pondělí ve 20:00 na hlavním programu České televize.

4.3 Analýza zúčastněného pozorování a rozhovorů

Prvním, v teoretické části také popsaným faktem se při analýzách provedených rozhovorů ukázal být význam procesu vyjednávání o ztvárňované látce. Ta měla v době, kdy jsem se k ní poprvé dostala, podobu scénářů. Už fáze castingů, tedy výběrů rolí, je založena na vyjednávání režiséra s dramaturgy, případně scenáristy, o fyzické podobě herců, kterou dostanou jednotlivé postavy. Tento proces vyjednávání pokračuje po celou dobu natáčení, jak zmiňuje i dramaturg Martin, když hovoří o neustálém telefonickém kontaktu s režisérem Petrem.

Druhým významným zjištěním daným empirickou zkušeností byla míra přizpůsobení se technickým, časovým a finančním podmínkám, která u mě, dříve neznalé prostředí natáčení seriálů, zezáátku během práce „na place“ způsobovala v některých ohledech nepochopení a nejasnosti — například se to týkalo dlouhého čekání, zdánlivě nesmyslných přestávek v natáčení, posloupnosti některých pracovních aktů, posloupnosti natáčení ve srovnání s dějovou linií ve scénářích a podobně. Některé z těchto aspektů, které jsem označila jako záležitost rutiny, nejlépe osvětlila Hana z pozice produkční. Rutina a její role při tvorbě nejen postav se ukazuje být jedním z nejvýznamnějších faktorů, ať už z pozice statu-quo anebo proto, že informanti cítí jako významné ji definovat.

Osa, na jejímž jednom konci leží rutina a na konci druhém výjimečnost (a tato osa se později v diplomové práci stává základem mytologie výjimečnosti), zůstane pro potřeby tohoto článku pouze úvodem k podrobnějšímu prozkoumání konkrétních oblastí produkční ideologie. K této ose se vrátíme v závěru článku. Následující oddíly se inspiroují členěním Eleny Levine na jednotlivé aspekty produkční ideologie (viz výše), ale vzhledem k tomu, jak vystupovaly jednotlivé kategorie z provedených analýz, jejímu členění zcela neodpovídají.

4.3.1 Vyjednávání při tvorbě postav a příběhů

Tvorba postav v seriálu vycházela podle rozhovorů z jasného zdroje, tedy knižní předlohy. Podle slov scenáristy Miroslava bylo třeba některé charaktery mírně upravit, aby lépe zapadaly do pravidel seriálové produkce, a Miroslav sám konkrétně s postavou Kenyho vyjadřuje v tomto ohledu nespokojenost:

Podle mě je Keny blbě vystavěná figura. S tím se už od začátku nedalo skoro nic udělat, protože on vlastně je pro diváka nejmíň zajímavý. Protože on je slušňák. A vypadá to, že si našel holku, která je taky slušná. S takovejma lidma se moc srandy nezažije.⁴²⁾

Miroslav chce implicitně v tvorbě postav docílit melodramatické imaginace, o které píše Angová v souvislosti s DALLASEM.⁴³⁾ V průběhu příprav tvorby postav a příběhů docházelo k již několikrát zmíněnému vyjednávání. Jak píše Cantorová: „Finální produkt — televizní drama — je kompromisem, vyjednávánou dohodou jako výsledkem diskuse.“⁴⁴⁾ Cantorová zdůrazňuje nutnost této debaty z prostého důvodu, totiž že obsah televizního produktu je pokaždé jiný. Vyjednávání se v případě tohoto českého seriálu v promluvách objevuje už ve fázi psaní scénáře, u scenáristy Miroslava například, když uvádí, že v jedné z prvních verzí scénáře navrhoval postavě Kenyho „dramatičtější“ vývoj a pikantnější scény:

...tak je to o zodpovědném chlapovi, kterej když získá Lucii, což se de facto stane v díle tři, tak jste jako dramatik v hajzlu, protože co potom? No pak už nic, pak už je to s nima nanič. A já jsem tam pak napsal nějaký situace, kde bych jako to trochu prohluboval, a Petr [režisér, pozn. M. Š.], ačkoliv se nezdá, vypadá jak šéf pražského podsvětí, ale on je citlivej chlap a cudnej, tak všechny ty moje sprostárny, co jsem tam dal, vyhodil, já jsem je tam samozřejmě chtěl mít.

T: (směje se) To jsem ani nevěděla.

M: No, to jsem měl v těch scénářích, vyhodil toho dost. Mezi Kenym a Lucií tam byly ještě nějaký hezký scény, který se pak nedotočily. No, ale dobře, na to má právo.⁴⁵⁾

Právo režiséra je tedy Miroslavem deklarováno jako nadřazené jeho scenáristickému citění, a charakter Kenyho je tak v této chvíli výrazněji utvářen kompromisem mezi knižní předlohou (Keny jako vypravěč), scenáristickým záměrem (Keny jako tmel party) a záměrem režiséra (Keny jako hodná, nekonfliktní postava, nezatížená milostnými scénami).

Vyjednávání zasáhlo i do přípravy seriálu na začátku roku 2006, kdy probíhala fáze čtených zkoušek. Nutno poznamenat, že čtené zkoušky nejsou v současné seriálové produkci běžnou součástí přípravy, což všichni zúčastnění považovali za důležité a výjimečné. Fakt, že byly čtené zkoušky vůbec v plánu, sám o sobě také odkazuje k dobrému finančnímu zázemí a příznivým časovým podmínkám výroby seriálu. Jakožto představitelé deseti hlavních rolí jsme se v období března 2006 na těchto zkouškách sešli spolu s režisérem, dramaturgy, produkční a scenáristou.

Po skončení čtených zkoušek došlo — jak jsme se později dozvěděli — k neshodám mezi šéfdramaturgem, hlavním scenáristou a režisérem ohledně obsazení tří postav seriálu. Z pozdějších rozhovorů vyplynulo, že režisér obhájil svůj původní výběr dvou ze tří herců, jedna z postav (Bongo) však byla ještě v této fázi příprav, tedy po skončení všech castingů, přeobsazena (a to v novém, rychlejším výběru herce, pouze na základě předběžného výběru podle fotografií). Režisér se tak dostal do sporu s dramaturgy, vystupujícími

42) Rozhovor s Miroslavem Adamcem (scenárista) vedla Markéta Štechová, 16. května 2008.

43) I. Angová, c. d.

44) Muriel G. Cantorová, *The Politics of Popular Drama. Communication Research* 6, 1979, č. 4, s. 390.

45) Rozhovor s Miroslavem Adamcem (scenárista) vedla Markéta Štechová, 16. května 2008.

jako zástupci České televize, kteří v tomto vyjednávání prosazovali svou představu o jedné konkrétní postavě, a hned v počátcích příprav v tomto případě ustoupil. Ačkoli měl režisér Petr rozhodující slovo ve vyjednávání se scenáristou, ohledně hereckého obsazení (které sám deklaruje jako klíčové pro výsledný úspěch) ustoupil dramaturgům, tedy zástupcům České televize.

Z analýz vyplývá, že tvorba postav a příběhů je velmi významně propojena s produkčními praktikami a rutinami a také s omezeními. Omezení v podobě času, který je na natáčení vymezen, v tomto konkrétním případě v pozitivním ohledu zmiňuje herec Václav při popisu tvorby postavy vzhledem k počtu natáčecích dnů. Na jeden díl v seriálu připadalo přibližně sedmnáct natáčecích dní, což, jak vyplývá z rozhovorů a jak vyplynulo také z pozorování, je v kontextu dnešní tvorby výrazně nadstandardně dlouhá doba. Václav konkrétně zmiňuje srovnání s natáčením seriálu ULICE, kde je „na tu samotnou hereckou práci málo času“.⁴⁶⁾ Z toho pro něj, když mluví o práci pro Českou televizi, plyne i větší svoboda z hlediska technických omezení (kameramani „pochytávali“ herecké akce, přizpůsobovali se herecké práci). Václav mluví také o srovnání s technikou takzvaného předstříhu, která se používá u natáčení „nekonečných“ seriálů. Během takového natáčení už je předem dáno, jak budou jednotlivé stříhy přibližně vypadat a podle toho také kameramani jednotlivé herce snímají, zatímco u seriálu PROČ BYCHOM SE NETOPILI byl standardní postup natočit nejprve „celek“ (tedy celou scénu) a posléze několikrát za sebou opakovat záběry do polocelku nebo do detailu.

Chronologie natáčení v rozporu s chronologií dějovou byla již zmíněna v analýze týkající se produkčních omezení, a explicitně ji formuluje herec Václav:

...musím říct, že jsem měl dost třeba problém s tím, kdy jsme točili scény, kdy jsme už dospěli, kdy to je s nějakým větším časovým odstupem. To jsem vlastně přesně nevěděl, jak to mám hrát. Jestli to má být stylizovaný. S tím jsem měl velkej problém, protože mi to přišlo prostě divný. To mělo asi být pořešený nějakým jiným způsobem.⁴⁷⁾

Dalším faktorem, který se významně podílel na produkční ideologii, byla existence a vliv knižní předlohy. Pro tvorbu postavy byla předloha (svého času bestseller) v tomto konkrétním případě zjevně klíčová. Pro tvůrce seriálu byla „Biblí“, se kterou nebylo radno dostat se do sporu. Nasvědčovalo tomu i chování štábu ve chvíli, kdy na natáčení přijel autor knihy, podle níž byl napsán scénář k seriálu. Zdeněk Šmíd byl přijat se značným respektem a následně byl vyzván, aby zkusil odhadnout, který herec ztvárňuje jakou postavu — být v nadsázce, stal se tedy jakýmsi arbitrem „opravdovosti“ jednotlivých představitelů.

4.3.1.1 Požadavek reálnosti ve vztahu ke knižní předloze

V tom, jestli jsou pro autora knihy postavy „opravdové“ nebo „přesně takové“, je obsažen požadavek reálnosti, který je propojen s potřebou vytváření důvěrného vztahu s postavou. Požadavek reálnosti je velice silně přítomen v hodnocení u diváků soap oper, kdy to, co je

46) Rozhovor s Václavem Rašilovem (herec) vedla Markéta Štechová, 21. března 2008.

47) Tamtéž.

„realistické“, je často hodnoceno jako dobré, a „nerealistické“ naopak jako špatné.⁴⁸⁾ Tomuto přístupu je nejbližší postoj, který zaujímá Václav z pozice herecké profese. Hovoří o herecké práci, kdy je herec v situaci, že „musí si to prostě nějak třeba zmotivovat, nebo cokoli, aby to působilo prostě nějak přirozeně“.⁴⁹⁾ Slovo přirozenost je pro herecké snažení při natáčení velmi typické. Ze zkušenosti vím, že během natáčení existovaly momenty, ve kterých se herci jednoznačně upínali k požadavku na přirozenost a realističnost, zatímco režisér nebo situace vepsaná scénáři vyžadovala přístup, který se od pojetí přirozenosti toho či onoho konkrétního herce lišil.

Požadavek realističnosti měl v konkrétních důsledcích vlastně dvě roviny: na první úrovni se jednalo o požadavek obecné reálnosti, která koresponduje právě s hodnocením „realistické je dobré“ a „nerealistické je špatné“ u Angové (viz kapitola 2.1.2.). Tento požadavek, jak vyplynulo zejména ze zúčastněného pozorování, zdůrazňovali hlavně herci, kteří podvědomě prosazovali své postavy jako co nejreálnější. Konkrétní podobu nebo modifikaci jednání, které předepisoval scénář (zejména pokud sami usoudili, že se jedná o cokoli, co by mohlo být vnímáno negativně nebo nelogicky), se snažili vyjednat s režisérem (ve výjimečných případech pak s dramaturgem) ve prospěch realističnosti postavy.

Druhou rovinu požadavku realističnosti naznačuje právě Dyerův „perfect fit“ a v tomto konkrétním případě se jednalo o (autorem předlohy Zdeňkem Šmídem „garantovanou“) co největší podobnost postavy seriálové s postavou knižní. Tato rovina odkazuje k co nejvěrnějšímu zobrazení „vodáckých typů“, tak, jak je autor popsal v knize. Už v této rovině se projevuje fakt, že jednotlivé profese, které se na tvorbě postav podílely, často tyto dvě roviny požadavků na reálnost směřovaly. V mnoha případech nebylo zjevné, jak má vlastně daná seriálová postava působit: jestli jako důvěryhodný, „obyčejný člověk“, nebo jako „oživlá“ postava z knihy (druhý případ by vedl ke komičtějšímu, více karikaturnímu ztvárnění), případně ještě jako něco úplně jiného. Nejasnosti, které ze směřování těchto dvou rovin v požadavku na reálnost plynou, se dají vztáhnout i na obecnou rovinu žánrové neukotvenosti celého seriálu.

4.3.2 Česká televize jako výjimečné produkční prostředí

Producent, Česká televize, je tvořen mnoha různými složkami: od personálního obsazení zaměstnanců ČT, přes rozdělení na regionální studia Praha, Brno a Ostrava a rozdělení na tvůrčí skupiny po technické podmínky a prostředky, které může využívat anebo využívá. Obraz ČT jako producenta působí v promluvách informantů jako rámec, který je tvořen časovými, finančními a technologickými aspekty. Ve vyjednávání působí tento rámec jako velice silný element, který je (hlavně samotnými zaměstnanci ČT) prezentován jako homogenní entita, kterou je možno zaštitit zejména restriktivní opatření.

Produkční Hana dle vlastních slov na začátku příprav nezasahuje (na rozdíl od profesí ostatních) do výběru obsazení „autorských“⁵⁰⁾ profesí a později ani do jejich práce, pokud nehrozí překročení daných limitů. Situace u nás je odlišná od té, kterou výše popisuje

48) I. Angová, c. d., s. 34–36.

49) Tamtéž.

50) Jako „autorské“ profese označuje Hana v hovoru o rozdělení kompetencí pozice režiséra, kameramana, kostýmního výtvarníka, architekta. Ve výčtu nezmiňuje profesi hereckou, která je však z právní podstaty také profesí autorskou. Rozhovor s Hanou Přidalovou (produkční) vedla Markéta Štechová, 28. března 2008.

je Cantorová, jak z důvodu jiné doby, tak z důvodu rozdílného prostředí daného českým televizním provozem. Funkce dramaturgů, která zdaleka neexistuje ve všech západních zemích, je v případě tohoto seriálu jakýmsi prostředníkem mezi producentem, Českou televizí, a režisérem. Na jedné straně hájí zájmy svého zaměstnavatele, na straně druhé je oporou pro režiséra, scenáristu a další tvůrčí profese, s nimiž hledá společnou myšlenku. Pozice dramaturgů je také na první pohled nejméně jasně definovaná, ale z poznatků, které přineslo zúčastněné pozorování i rozhovory, je zřejmé, že dramaturgové zaujímalí pozici hybatele konstrukce dominantních významů zejména v počátku tvorby tohoto seriálu. Byli to oni, kdo vytvářeli představu o tom, jací lidé by měli tento konkrétní mediální produkt vytvořit a proč. Zároveň to byli oni, kdo budovali představu o tom, jaké zájmy hájí Česká televize jako producent, a vytvářeli tak aktivně ideologické podhoubí pro produkci seriálu.

Nejen v úvodní fázi docházelo mezi jednotlivými členy tvůrčího týmu ke sporům. Spory zmiňuje v rozhovorech jak scenárista Miroslav (který podle vlastních slov nastoupil do procesu tvorby seriálu, aby jej zachránil od největších scenáristických chyb), tak režisér Petr (který obecně hovoří o malé pružnosti prostředí České televize): „...to jsou struktury, který tady existují velkou dobu, maj přesah až do minulosti, jsou velmi málo pružný. Nicméně ono to není jenom nevýhoda, jo.“⁵¹⁾

To, že pozice tak specifického producenta nemusí mít jen nevýhody, je však z promluv zřejmé. V anglosaské vědecké literatuře bývá často zmiňován aspekt enormního tlaku na výdělek a cenu vyráběného mediálního produktu. Spisovatel a producent Peter Dunne s třicetiletou praxí v americkém filmovém průmyslu zmiňuje konkrétní příklad:

Noční scéna s deštěm by mohla být zajímavější z filmového hlediska, ale jestliže si kvůli výdajům na speciální efekty nebudu moci najmout talentovanějšího herce pro ztvárnění postavy v této scéně, dělal bych velkou chybu. Je to vyvažování s neustálým ohledem na kvalitu.⁵²⁾

Dobré finanční (a tedy i časové) podmínky, typické pro domácí tvorbu České televize (alespoň v době natáčení seriálu), jsou zmiňovány téměř všemi informanty jako výjimečné, zejména v kontrastu s dalšími mediálními produkty podobného druhu (Václav zmiňuje seriál *ULICE*,⁵³⁾ režisér Petr OŠKLIVKU *KATKU*⁵⁴⁾). Finance nejsou ale jen tlakem na výkonnou produkci jakožto omezující faktor (jak je uvedeno níže), ale jsou také přítomny „z druhé strany“ jako potenciální cíl — pokud bude televizní produkt úspěšný, může přitáhnout zadavatele reklam, a tedy generovat výdělek.⁵⁵⁾

51) Rozhovor s Petrem Nikolaevem (režisér) vedla Markéta Štechová, 13. března 2008.

52) Peter D u n n e, *Inside American Television Drama. Quality is Not What Is Produced, But What It Produces*. In: Janet M c C a b e – Kim A k a s s (eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris&Co 2007, s. 100.

53) Seriál TV Nova vysílaný od r. 2005 do současnosti.

54) Seriál TV Prima vysílaný v letech 2008–2009.

55) Problematice finančního zájmu jakožto první motivace se mimo jiné věnuje také Todd G i t l i n, *Inside Prime Time*. Berkeley: University of California Press 2000.

S tím, jaká specifika má produkční prostředí České televize, souvisí otázka, kterou jsme už zaznamenali u Dorothy Hobsonové výše: o čí program se vlastně jedná? Pokud pomineme vyjednávání v opozici tvůrce-divák (neboť diváka nemáme pro výzkum k dispozici), pak jsou výsledky analýz poměrně zřejmé. Pozice producenta — odlišná od pozice producenta v soap operách Hobsonové — není v rozhovorech (a ani „na place“ nebyla) zřetelně artikulována jako významná. Producent, v našem případě Česká televize, však byl přítomen *implicitně*, a to jak jako poskytovatel dostatečné tvůrčí svobody (v promluvách Petra, Václava), tak jako poslední instance v řešení technických potíží (v rozhovoru s Hanou).

Zdá se tedy, že fakt, že se jedná o seriál České televize (konkrétně o produkci Televizního studia Ostrava), ovlivňuje jeho tvorbu od samotných počátků natolik, že v rámci cirkulace idejí je tento přívlastek určující i pro výslednou ideologii seriálu. To, že tento přívlastek může mít například silné negativní konotace, zmiňuje ve svém rozhovoru Hana, produkční z ostravské ČT: „...na nějaké první schůzce proběhlo něco o tom, že jestli už Ostrava viděla někdy kameru. A to mě se dotkne teda těžce.“⁵⁶⁾ Latentní spor mezi jednotlivými studii České televize je pak patrný ze zúčastněného pozorování. Zaměstnanci ČT, kteří se rekrutovali téměř výhradně z ostravského studia, vyjadřovali, ať už přímo (jako Hana) či nepřímo, opozici vůči České televizi Praha.

4.3.2.1 Produkční omezení

Produkční omezení, jak jsou popsána Elenou Levine, v analýzách rozhovorů i ve výsledcích zúčastněného pozorování znamenají implicitně zejména omezení finanční. Tak je také popisuje a až úzkostlivě hájí Hana jako produkční, tedy přímý zástupce producenta, v tomto případě České televize. Hana jako informant je v podstatě představitelem kategorie technologických a dalších produkčních podmínek a omezení. Naprosto jasně formuluje finanční a také (s nimi související časové) podmínky, které jsou Českou televizí dány a v rámci nichž pracuje hned zpočátku výroby seriálu, při personálním výběru: „Tam to šlo na dva roky, takže ten člověk jednak musí mít čas, jednak já se s ním musím dohodnout na penězích. Takhle ti lidi začnou odpadávat.“⁵⁷⁾ Finanční limity, které formují zrod televizního seriálu, figurují v rámci rozhovorů implicitně, ale o to více je zřejmé, že jsou základem, se kterým nelze pohnout. Explicitně se Hana vyjadřuje, když hovoří o výběru herců do hlavních rolí:

Může se stát, že, já nevím, Martin přijde s tím, že chce obsadit Demi Moorovou, tak samozřejmě to mu stopnu zavčas. Jasně, ten telefon zvednu. Já se jí zeptám, kolik by vzala honorář, ale když zjistím, že ten honorář by byl víc než seriál, tak řeknu, že to asi nepůjde. Jinak do toho nezasahuju.⁵⁸⁾

Ve výrobě pod hlavičkou České televize ustupují přímé kompromisy finančního rázu do pozadí (především ve srovnání s ostatní produkcí podobného druhu v jiných televizích —

56) Rozhovor s Hanou Přidalovou (produkční) vedla Markéta Štechová, 28. března 2008.

57) Tamtéž.

58) Tamtéž.

jak si na tom ostatně v podstatě všichni informanti zakládají), i když přítomny jsou, jak zdůrazňuje Hana. V tvorbě seriálu, kvalitativně odlišného od modelově vytvářených soap oper, ale i dalších seriálů na komerčních televizních stanicích, se tedy vyjednávání dostalo do pozice vychýlené od jindy prvořadého komerčního zájmu. „Strašáka“ produkčních omezení je ale v promluvách především produkční Hany cítit, když popisuje situaci, ve které vinou špatně vybrané lokace ze strany architekta došlo k tomu, že bylo potřeba velmi rychle najít jiné místo pro natáčení scény, odehrávající se v interiéru zámku:

Protože pro mě jsou to peníze, který mi utíkají, tam si třeba nedovedu představit, ten Jindřichův Hradec, kdyby se nedomluvil okamžitě na telefon, tak je to den, který všem musím zaplatit, a zase přijde Petr o jinou věc, kterou potřebuje do obrazu. Ať jsou to světla na nočku, (která) mu zruším, nebo, to je na domluvě s ním teda, co z toho zruším. Nebo mu zruším nějakou techniku, nebo bohužel přijde o nějaký natáčecí den. A musíme to zrušit. Protože furt se musíme jenom hýbat v mezích těch peněz.⁵⁹⁾

Během příprav na natáčení seriálu byl mnohokrát diskutován problém chronologie děje vzhledem k tomu, že ve scénáři byl v ději obsažen přibližně sedmiletý časový skok. Aby bylo možno seriál natáčet za letních dnů, natáčelo se dva roky po sobě, ale možnost rozdělit plán podle dějové chronologie byla ze strany produkce zavržena vzhledem k finančním podmínkám rezervování lokací a přemísťování štábu. Toto omezení se v důsledku projevovalo tím, že další z profesí, nezbytných pro vytvoření takového typu televizní produkce, se musely přizpůsobit — v tomto případě se jednalo o práci maskérů a kostýmní výtvarnice. Z mého pozorování vyplynulo, že líčení a česání (případně barvení vlasů nebo lepení vousů) bylo díky tomu mírně výraznější, než jak by tomu bylo v případě, kdy by v ději časový skok nebyl. O problémech ve vyjádření časového skoku se níže zmiňuje i herec Václav, který neshodu chronologie dějové a natáčecí označil za jedno z největších omezení své práce na postavě Kenyho. S časovou posloupností souvisela také další konkrétní technická komplikace — totiž těhotenství jedné z hlavních protagonistek, Terezy Kostkové, které „vyplnilo“ pauzu mezi natáčením v letních měsících roku 2006 a v roce 2007. V problému, který těhotenstvím herečky nastal, se projevil koncept „hvězdy“ Richarda Butlera. Vše bylo v tomto případě zcela podřízeno tomu, aby hereččino těhotenství výsledný produkt neomezilo — a to zejména proto, že právě ona byla režisérem, producentem i ostatními herci považována za hvězdu. Její (těhotenstvím neohrožená) důležitá pozice v seriálu tak byla nadřazená omezení, které v dané situaci pro produkci vzniklo.

4.3.3 Produkční praktiky a rutiny

Fakt, že díky novým technologiím pořizování záznamu (v HD kvalitě) vzniklo velké množství materiálu, lze v rámci produkčních praktik a rutin interpretovat různě. Václav z pozice herce hodnotí tuto produkční praktiku opakování záběrů jako výrazně pozitivní, umožňující herci svobodněji tvořit. Naopak režisér Petr zmiňuje, jaké jsou negativní důsledky pořízení takového množství materiálu pro práci ve střižně: „Musím říct, že to pře-

59) Tamtéž.

sáhlo skoro mý síly v tom, že to množství toho materiálu, který je zapotřebí zpracovat a vyhodnotit, toho je obrovský kvantum.“⁶⁰⁾

Jak z pozorování, tak z rozhovorů vyplývá, že jedna z nejdůležitějších produkčních praktik, totiž ta, která vychází z žánrové předurčenosti a z žánrových zákonitostí, nebyla při tvorbě seriálu zcela vyjasněna. Herec Václav zmiňuje už výše analyzovaný požadavek na realističnost, oproti tomu režisér, Petr, výslovně realističnost odmítá: „Absolutně mě vlastně nezajímá realita. Tady nešlo o to, vytvořit to, jak to bylo, nebo jak to je, ale tu esenci toho, jak si to člověk přeje, nebo jak to má v hlavě. Takže je to pohádka.“⁶¹⁾ Jako jednoznačně humoristický, dokonce s explicitními odkazy na žánr sitkomu, definoval tento seriál scenárista Miroslav. Miroslav zasazuje seriál do kontextu zábavy, kterou staví do protikladu s uměním. Právě odmítnutí umění se stává vymezujícím bodem pro porozumění charakteru mýtu rutiny:

M: ...všichni z toho chtěli dělat jako ponor, jo.

T: Co to znamená ponor?

M: Jako že z toho vytěžíme, jako že — umění.

T: A jo, takhle.

M: Ale tady není prostor na umění, tady můžete dosáhnout, jak říkám, že vyklenete zajímavý osudy a pobavíte téma figurama. Dneska už se na umění nehraje, takže pod slovem umění už si každý představuje svůj zážitkový okruh. To by bylo pak zajímavý, co je vlastně umění. Jestli je to ta nuda ušlechtilá, nebo jestli i uměním je dobře diváka pobavit a odpoutat od starosti, nebo jestli je umění vůbec pracovat s charakterama, dotáhnout ho, prostě si ho otočit naruby jako rukavici a ve všech zkouškách ten jeho charakter podrobit — jestli tohle je umění.⁶²⁾

Dobře vystavěné figury a pobavení diváka jsou znaky, které tvoří mýtus rutiny, v protikladu k umění, které je odvrhnuto termínem „ponor“. Pejorativní nádech a odstup je doplněn termínem „ušlechtilá nuda“, který implikuje protikladnou představu sympatické, dobře odvedené, svěží rutinní zábavy. Ta je však vykoupěna obtížnou prací, spojenou s respektováním daných pravidel, která „fungují“ jinde. Tak se například Miroslav vyjadřuje k faktu, že v seriálu vystupuje deset hlavních postav, což označuje za scenáristickou chybu. Deset hlavních postav, které musí scenárista dovést do určitého narativního rámce a v každém díle z nich vyklenout narativní oblouk, je zádrhelem v představě dobře fungujícího soukolí zábavy.

Z výše uvedeného vyplývá, že nejasnosti ohledně žánrového zařazení seriálu byly poměrně velké a rozptýl zmiňovaných žánrů relativně široký. Také v tomto případě se zdá, že hybatelem dominantních idejí byl, anebo spíše měl být, ale svou úlohu nedůsledně plnil, producent, Česká televize. To, o jaký druh televizní produkce z hlediska žánru se vlastně jedná nebo má jednat, není patrný z promluv dramaturga Martina (ani z rozhovoru s produkční Hanou, byť by se jednalo jen o zmínku, neboť žánrové zařazení nespadá do kom-

60) Rozhovor s Petrem Nikolaevem (režisér) vedla Markéta Štechová, 13. března 2008.

61) Tamtéž.

62) Rozhovor s Miroslavem Adamcem (scenárista) vedla Markéta Štechová, 16. května 2008.

petencí produkční složky). Rozdílný přístup členů štábu v tomto směru byl znát i během natáčení a zdá se, že žádná z dalších profesí, ať už „autorských“ či „neautorských“, nedokázala danou situaci zvrátit tak, aby jednoznačně vystoupil do popředí jeden žánr.

Kromě rutiny, která je spojena s žánrovými specifiky produkce seriálu, se jednalo o rutinu organizace a dělby práce, která byla opět dána specifickým prostředím výroby v rámci veřejnoprávního média. Jak jsem již zmiňovala, zpočátku pro mě, neznalou prostředí, byly překvapivé například přestávky v procesu natáčení, z nichž některé byly nutné například z toho důvodu, že na natáčení se podíleli zaměstnanci České televize, kteří měli ze zákona garantovány přestávky v pracovním procesu. Jak mi bylo řečeno, při natáčení s komerční produkcí dochází k tomu, že se natáčí v kuse i patnáct hodin, takže průběh natáčení je i v tomto aspektu ovlivněn specifickým charakterem domácí tvorby České televize.

4.3.4 Role publika v rámci produkce

Představa o divákovi v případě tohoto konkrétního televizního díla silně podléhá vlivu knižní předlohy, která má své publikum už vytvořeno („zajištěno“), a všichni informanti předpokládají, že primárně toto publikum bude také sledovat televizní seriál. Obecně se dá říci, že nejvýznamnější postavení v rámci publika mají v promluvách „vodáci“, tedy ti, kteří reálně žijí životním stylem, zobrazovaným v seriálu. V tom se také může konkrétně tento mediální produkt lišit od jiných, ve kterých se tvůrci nevztahují primárně k divákům, jejichž životy zobrazují (např. lékaři u seriálů z lékařského prostředí nebo v případě OŠKLIVKY KATKY lidé z oblasti módního průmyslu). Publika, ke kterým jsou tyto ostatní seriály vztaženy, jsou naopak vzhledem k tématu spíše laická.

Pro publikum — vodáky znamená zhlédnutí seriálu konfrontaci jak s přečtenou knihou, tak s vlastními zážitky. V procesu vztažení k divákovi jde dramaturg Martin tak daleko, že vyjadřuje přání, aby seriál diváky inspiroval k tomu, aby vyjeli „na vodu“. ⁶³⁾ O konfrontaci s divákem „vodákem“ hovoří i scenárista Miroslav:

...ta knížka vyšla asi ve stotisícovém nákladu. Dá se předpokládat, že všichni budou chtít tu svojí představu konfrontovat. Tam může nastat velkej problém, že ti skalní vodáci si budou prostě říkat: „takhle to není, dyť se tam málo chlastá, není to, když jedete vodu, jako skutečně jedete vodu, ne když se to natáčí, tak to jsou zpiťáci...“ ⁶⁴⁾

Divák je kategorií, která se nachází nad celým procesem tvorby mediálního produktu, ať už explicitně nebo implicitně. O implicitní přítomnosti publik hovoří také John Tulloch, který zkoumá přítomnost publika v rámci výroby soap opery a dělí dále tuto přítomnost podle toho, zda je zaměřena kvantitativně (na sledovanost), nebo kvalitativně. ⁶⁵⁾

63) Rozhovor s Martinem Novosadem (dramaturg) vedla Markéta Štechová, 28. března 2008.

64) Rozhovor s Miroslavem Adamcem (scenárista) vedla Markéta Štechová, 16. května 2008.

49) John Tulloch, 'The Implied Audience in Soap Opera Production. Everyday Rhetorical Strategies among Television Professionals. In: Pertti Alasuutari (eds.), *Rethinking the Media Audience. The New Agenda*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage 1999, s. 176.

5 Mytologie výjimečnosti jako produkční ideologie seriálu České televize

Jak zúčastněné pozorování, tak promluvy informantů vytvářejí osu, na jejímž jednom konci se nachází výjimečnost a na druhém rutina. Tato osa se však dá v imaginárním prostoru rozložit do několika dimenzí. Nejvýraznějšími dimenzí je výjimečnost technického zázemí, produkčních podmínek a hodnoty, které jsou v promluvách prezentovány jako typické pro Českou televizi (zejména v protikladu ke komerčním televizním stanicím) a které by se daly nazvat jako obecný ideový základ ČT. Tato výjimečnost je, jak se domnívám, samostatnou mytologií, pro niž je zmíněná osa základem. V analýzách výzkumu odlišuje Českou televizi od všech ostatních producentů v české seriálové tvorbě a vytváří dojem, že je nejen prostředím, které tvorbu umožňuje, ale spíše jakýmsi hybatelem a ideologickým tvůrcem, jenž právě výjimečné postavení konkrétního produktu zaručuje.

Druhou, podstatnou dimenzí, která tuto mytologii také dotváří, je osa výjimečnost – rutina v kontextu celé české seriálové tvorby. Ostatní televizní produkty (zejména z jiné produkce než z produkce České televize) jsou optikou této úrovně implicitně považovány za produkty rutinní a seriál *PROČ BYCHOM SE NETOPILI* za výjimečný. Tato dimenze zmíněné dichotomie jako by byla v promluvách poslední instancí; nese všechny zmíněné (zejména ideologické a naturalizační) aspekty tvorby mytologie, v našem případě mytologie výjimečnosti.

Jak už bylo řečeno, nejvýraznějším pilířem, na kterém stojí mytologie výjimečnosti, je producentské zázemí České televize, které zejména Hana jako produkční a Martin jako dramaturg ve svých promluvách utvářejí jako ideologicky jednotnou a svébytnou entitu. Jednotlivé oblasti, které tvoří produkční ideologii v textu Eleny Levine,⁶⁶⁾ se v českém kontextu výrazně prolínají a nelze je od sebe zcela oddělit. Producent seriálu vystupuje ze všech zmíněných oblastí jako určující (a toto zjištění koresponduje se zjištěními Dorothy Hobsonové). Produkční Hana i dramaturg Martin dokonce dali jako zaměstnanci České televize svým profesím produkční a dramaturga rutinní rámec, tento rámec však vzápětí konfrontují s výjimečným chováním v rámci přípravy seriálu *PROČ BYCHOM SE NETOPILI*. Martin navazuje v popisu své práce na seriálu na výjimečnost ve vyjednávání o obsahu a o konkrétních krocích v rámci produkční fáze: „... Já jsem fakt dělal věci, které bych třeba normálně ani jako vzhledem k té profesi třeba dělat nemusel.“⁶⁷⁾ Tato identifikace je vymezením vůči práci na analogických komerčních mediálních produktech. U nich se předpokládá, že výroba je zcela záležitostí rutiny a podřízení se komerčním požadavkům na finální podobu produktu. Ačkoli se v promluvách informantů jedná o vymezení implicitní, je to vymezení, které se děje v souladu s tím, co o identifikaci zmiňuje Todd Gitlin, totiž že k ní ze strany tvůrců televizních obsahů zřídka dochází.⁶⁸⁾ Nejen tato identifikace jasně poukazuje na produkční ideologii, kterou Česká televize v rámci výroby svého televizního seriálu aktivně tvoří.

Mytologie výjimečnosti ve vztahu k ostatním (nejen) seriálovým televizním produktům jako by pohlcovala, případně poskytovala v promluvách alibi k faktu, že seriál postrá-

66) E. Levine, c. d.

67) Rozhovor s Martinem Novosadem (dramaturg) vedla Markéta Štechová, 28. března 2008.

68) T. Gitlin, c. d., s. 24.

dá jasnější žánrové vymezení. Nejasnost v žánrovém uchopení se projevuje už v oblasti tvorby postav a prostupuje i oblastmi dalšími. To, jakým způsobem zastihuje mytologie výjimečnosti dílčí problémy v konkrétních aspektech seriálové produkce, se projevuje mimo jiné v požadavku realističnosti, který každá ze zkoumaných profesí artikuluje odlišně, ve vztahu k různému základu (ať už je to realita a podobnost „obyčejnému člověku“ nebo co největší věrnost předloze). Ačkoliv se tato práce nevěnuje výsledné podobě seriálu, domnívám se, že tato žánrová neukotvenost byla pro výsledek zásadní.

Možná právě proto, že byl scénář seriálu vystaven pouze na faktu, že se chce lišit od všech ostatních (v duchu knižní předlohy), je jeho výsledná podoba diskutabilní a je hodnocena jak kritikou, tak veřejností spíše negativně. Jak z výše uvedených analýz vyplývá, k vyjednávání docházelo ve většině klíčových oblastí, s ideologickou dominancí producenta (České televize), která vystupuje z analýz jako mytologie výjimečnosti. V některých oblastech však mytologie výjimečnosti neposkytla dostatečnou oporu pro jasný výsledek, což se projevuje zejména nejasností v otázce žánru, do kterého by měl televizní seriál spadat.

6 Závěr

Výzkum, který byl součástí diplomové práce a týkal se analýzy rozhovorů se zástupci jednotlivých tvůrčích složek výroby televizního seriálu, byl prováděn za specifických podmínek „insiderské“ pozice výzkumnice. Analýzy zúčastněného pozorování a kvalitativních rozhovorů potvrdily přibližné rozdělení složek, které tvoří produkční ideologii televizního seriálu, tak jak je artikulovala Elena Levine. Při hlubší analýze těchto oblastí se jako nositelé dominantních významů jeví promluvy dramaturga a produkční jakožto zástupců producenta seriálu, České televize. I ostatní zahrnuté profese ve svých promluvách potvrzovaly dominantní postavení této složky v produkční ideologii, která se vymezovala na ose „výjimečné — rutinní“, a to v několika různých dimenzích. Z této osy pak vyplynula mytologie výjimečnosti jako produkční ideologie seriálu *PROČ BYCHOM SE NETOPILI*. Tato mytologie v sobě mimo jiné absorbuje žánrovou neukotvenost seriálu a staví do popředí specifické finanční, technologické a další podmínky jeho výroby. Výzkum produkční ideologie jednoho českého televizního seriálu je příspěvkem do výzkumu současného domácího produkčního prostředí a přes svá specifika a omezení může nabídnout užitečný analytický pohled na jednu ze stran ve dvojici tvůrce — publikum.

Poznámka: citované přílohy jsou součástí diplomové práce autorky:

Markéta Štechová, *Produkční ideologie televizního seriálu Proč bychom se netopili*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií 2009. Vedoucí diplomové práce PhDr. Irena Reifová, PhD.

Mgr. Markéta Štechová (1983)

Absolvovala bakalářský obor Sociologie a sociální politika na FSV UK a magisterský obor Mediální studia tamtéž. Nyní je studentkou doktorského programu Mediální studia a zaměřuje se na vývoj politické komunikace v České republice po roce 1989. (Adresa: ma.stechova@gmail.com)

Citované seriály:

Dallas (CBS, 1978–1991), *General Hospital* (ABC, 1963–do současnosti), *Ošklivka Katka* (TV Prima, 2008–2009), *Proč bychom se netopili* (Česká televize, 2009), *Ulice* (TV NOVA, 2005–do současnosti).

SUMMARY

**Mythology of Exceptionality as a Production Ideology
of the Television Serial PROČ BYCHOM SE NETOPILI**

Markéta Štechová

The text is based on the author's M.A. thesis "Production Ideology of the television serial PROČ BYCHOM SE NETOPILI" focusing on the production process of TV serial. The process is examined by semiotic analytical tools. The article views the research introduced in the thesis and its conclusions from a different perspective: It focuses on a specific formation of production ideology in the context of cultural studies as researched by Elena Levine. The analysis in this work is inspired by Levine's differentiation of five elementary categories influencing production. Within five delineated areas, qualitative interviews with key professionals present in the production of the TV serial are analyzed with the help of data from participant observation. Interviews were conducted and analyzed by the method of grounded theory. The results of analyses present a specific description of the production of the Czech TV serial supported by the unique position of an insider researcher. In the five areas allowing for the circulation of ideas, the production environment is accentuated, which is formed, for the most part, by the producer, Czech Television (Ostrava). This specific environment is a source of mythology of exceptionality, which is the main ideological background of the production of the serial.

Translated by Jan Hanzlík