

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

**Bc. Tereza Havelková**

**Obsahová analýza seriálů z letištního prostředí  
- na příkladu *Letiště a Pan Am***

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: **Mgr. Irena Řehořová, Ph.D.**

Praha 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 4. května 2018

Tereza Havelková.....

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své práce Mgr. Ireně Řehořové, Ph.D. za cenné podněty a rady při jejím zpracování. Mé díky patří také mojí rodině, která mne ve studiu po celou dobu podporovala.

## **Abstrakt**

Tématem této diplomové práce je zobrazení letištního prostředí v televizních seriálech. Na příkladu snímku *Letiště* a *Pan Am* je provedena komparativní obsahová analýza, která probíhá dle stanovených kritérií. Stěžejní prvky komparativní analýzy představuje několik aspektů, které autorka mapuje a porovnává napříč oběma seriály. Práce se primárně zabývá charakteristikou a vyobrazením letištního prostředí, obrazem letištního personálu, výstavbou děje z hlediska seriality, stereotypy a způsoby, jakými je udržováno napětí v jednotlivých snímcích. Cílem by mělo být přehledné zmapování problematiky televizních seriálů ze specifického (letištního) prostředí s důrazem na vyhodnocení shod a odlišností, které ze seriálového zobrazení pramení.

## **Klíčová slova**

televize, seriál, letiště, prostředí, letištní prostředí, média

## **Abstract**

The theme of this diploma thesis is the image of the airport environment in TV series. On the example of *Letiště* and *Pan Am*, a comparative content analysis is carried out according to established criteria. The core elements of comparative analysis are several aspects that the author maps and compares across the two series. The diploma thesis deals primarily with the characteristics and depiction of the airport environment, the image of the airport staff, the construction of the story in terms of seriality, the stereotypes and the ways to keep tension in each frames. The purpose should be a clear mapping of television series issues from a specific (aerodrome) environment, with an emphasis on the evaluation of matches and differences that come from the serial presentation.

## **Keywords**

television, serial, airport, environment, aviation environment, media

# Obsah

Úvod .....	6
1 Teoretická část .....	8
1.1 Televizní médium a jeho specifika .....	8
1.1.1 Zábavní funkce.....	10
1.1.2 Televizní formát a televizní žánr.....	11
1.2 Televizní seriál.....	13
1.2.1 Pracovní prostředí jako námět.....	14
1.2.2 Narativita.....	16
1.2.3 Koncept seriality .....	18
1.2.4 Serialita a její příjemci .....	20
1.3 Sociální a mediální konstrukce reality .....	22
1.3.1 Sociální konstrukce reality .....	22
1.3.2 Mediální konstrukce reality.....	24
1.3.3 Reprezentace .....	25
1.3.4 Stereotypizace a role stereotypů v televizní fikci .....	25
1.4 Televizní seriály a specifika jejich tvorby .....	28
1.4.1 Realističnost obsahů televizních seriálů.....	28
1.4.2 Letištní prostředí .....	30
1.4.3 Mediovaná symbolická sdělení – tvůrci vs. příjemci, aktivita rutina a situovanost.....	32
1.5 Světy na pokračování a možnosti jejich zkoumání.....	35
1.5.1 Teorie analýzy seriálového vyprávění .....	35
1.5.2 Mizanscéna a její důležitost při tvorbě seriálu .....	39
2 Analytická část.....	44
2.1 Metodologie a cíle práce .....	44
2.1.1 Formulace výzkumných otázek a hypotéz .....	46

2.1.2	Výběr vzorku.....	47
2.2	Předmět zkoumání.....	48
2.2.1	Seriál <i>Letiště</i> (2006) .....	48
2.2.2	Seriál <i>Pan Am</i> (2011) .....	50
2.2.3	Pozadí vzniku vybraných seriálů .....	51
3	Analýza .....	53
3.1	Žánr a typ seriality .....	53
3.2	Postavy .....	55
3.2.1	Seriálové postavy obecně .....	56
3.2.2	Hlavní postavy a jejich propojení s dějovou linií.....	58
3.2.3	Postavy z hlediska jejich profesního zaměření v rámci zkoumaného prostředí.....	61
3.3	Hlavní motivy a zápletky .....	66
3.3.1	Opakující se scény a příklady jejich řešení v jednotlivých seriálech.....	73
3.4	Udržování napětí a ztvárnění leteckých incidentů .....	75
3.5	Stereotypy a preferovaná témata.....	78
3.6	Charakteristika prostředí a mizanscény .....	81
3.7	Binární opozice a shrnutí obou snímků.....	84
4	Závěr .....	87
5	Zdroje .....	91

## Úvod

Ve své práci bych se ráda pokusila zmapovat tvorbu seriálů ze specifického, letištního prostředí a celkově nahlédnout na to, jaké zákonitosti s sebou tato tvorba přináší a jak se jí zhostila česká a americká produkce. Tato práce nemá ambice hloubkově proniknout do oblasti televizních seriálů všech žánrů obecně, ale spíše obsírněji nahlédnout na styl a konstrukci seriálů z letištního prostředí. Domnívám se, nebo alespoň mé dosavadní badatelské kroky mne dovedly ke zjištění, že letištním prostředím v televizním seriálu se nezabýval nikdo přede mnou, a tak by má práce měla přispět k lepšímu náhledu do problematiky mediální konstrukce letištního prostředí. Hlavní teoretickou oporou v obou částech mé diplomové práce bude publikace Davida Bordwella a Kristin Thompsonové *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*.

Publikace tohoto autorského dua jsou primárně určeny k analýzám filmové, nikoli seriálové tvorby, samotný Bordwell však říká, že seriál je takový malý film, pouze rozparcelovaný (Bordwell 2011: 1120-135). Zmíněná publikace je zvolena s ohledem na fakt, že česká akademická půda téma televizních seriálů opomíjí a také proto, že odpovídá požadavkům mé diplomové práce nahlédnout na danu problematiku obsírněji.

Jako svůj projekt jsem se tedy rozhodla zpracovat obsahovou analýzu televizních seriálů z letištního prostředí, přičemž jsem se zaměřila na seriál české produkce *Letiště* (2006) a na seriál z amerického prostředí *Pan Am* (2011). Mediálnímu zobrazení letištního prostředí nebyla dosud věnována žádná odborná práce a myslím, že toto interdisciplinární téma je z hlediska zaměření relevantní ke studijnímu programu Mediálních a komunikačních studií. Práce je rozdělená do dvou základních částí – teoretické a analytické. V teoretické části vycházím z několika teorií a vysvětluji pojmy, které je třeba rámcově vysvětlit tak, aby se v práci dalo lépe orientovat. Diskutuji nejen specifika samotného televizního média a tvorby televizních seriálů, ale i způsob vytváření mediální a sociální reality. V analytické části nejprve představuji metodologické zakotvení práce, popisuji zkoumaný vzorek a následně se snažím interpretovat zjištěné poznatky.

Stěžejním cílem mé práce je popsat, jak je konstruován obraz letištního prostředí v televizních seriálech české a americké produkce. Zaměřuji se na několik aspektů, které mapuji napříč oběma seriály. Analýza probíhá v několika oblastech: ve vyobrazení letištního prostředí, typy a charakteristiky postav, stereotypy v seriálech a dominantní motivy zvyšující dramatickosti děje.

V analytické části přistupuji k jednotlivým seriálům stejně, tak abych obě díla obsáhla v co možná největší šíři, a tudíž tím zachytila důležité prvky příznačné právě pro tento typ seriálů, a zároveň se vyhnula nadbytečnému bazírování na některých částech – například na dějové lince. Pro lepší orientaci jsem tedy vytvořila několik přehledných kategorií, které moji analýzu rámcují.

Samotnou analýzu doplňuji o poznámky a připomínky, které jsem získala ze svého bádání a z provedených rozhovorů nejen s přímými účastníky natáčení. Domnívám se, že pro tuto problematiku jsou získané poznámky z praxe podnětné a jsou vhodným doplněním obou částí práce. Využívám zde i svůj potenciál ve formě několika vlastních poznatků z kariéry palubní průvodčí, kde i přesto, že jsem do tématu osobně zainteresována, se snažím o nezaujatý přístup. Při samotné interpretaci zohledňuji charakter média, ale také kulturní specifika dané země.

Samotný cíl mé práce je interdisciplinární, čemuž odpovídá i skladba základních zdrojů, především v teoretické části. Při popisu a interpretaci primárně vycházím z prací Davida Bordwella, Kristin Thompsonové a Radomíra Kokeše. Mezi sekundární zdroje řadím mj. i publikace, které není možné zařadit do odborné literatury, nicméně pro mou práci jsou tyto zdroje relevantní vzhledem k předmětu zkoumání.

# 1 Teoretická část

## 1.1 Televizní médium a jeho specifika

V současné době je televize pro většinu z nás součástí každodenního života. V následujících řádcích a vlastně po celou dobu mé práce pro mne představuje televize ústřední téma. Právě televize je specifickým médiem, které umožňuje sdílet obsah nejen televizních seriálů, o kterých tato práce bude. Televize je médium, které disponuje určitými charakteristikami, dominují mu výrazové prostředky, jež jsou odlišné například pro ostatní komunikační technologie.

Většina z nás je v současnosti pravidelnými konzumenty populární kultury. Populární kultura, to je forma zábavy, kterou sleduje, čte nebo se jí aktivně účastní statisíce až miliony lidí (Giddens 1999: 360). Televize je takovéto kultury součástí a patří k hromadným sdělovacím prostředkům, které jsou označovány jako média masová. Samotný pojem médium rozvádí Aleš Rozehnal: „Média v širším slova smyslu jsou veškeré zprostředkující činitele či prostředí, tedy vše, co umožňuje komunikaci, a vše, co slouží jako prostředek k uchování a přenosu sdělení v prostoru a čase. Podle některých, ještě širších pojetí, jsou média formou sociální komunikace (řeč, písmo), ale zařazují do pojmu média i hudbu, výtvarná díla, architekturu, tanec, způsob oblečení, gesta, signály a jakékoli objekty, jež mohou být využity k reprezentaci významů, jakož i sociální organizaci této komunikace“ (Rozehnal 2004: 7). Masovými médii pak rozumíme „organizované postupy a technologie, které masovou komunikaci umožňují“ (McQuail 2002: 31). Masová média jsou instituce, které se dělí dle typu užívané technologie na tisk, televizi, rozhlas, film aj. Vyznačují se určitými charakteristickými rysy, o kterých se zmíním dále. Stejně jako Marshall McLuhan, i David Bordwell sdílí názor, že velmi záleží nejen na obsahu, který nám masová média zprostředkovávají, ale že jde především o médium, které nám tento obsah umožňuje. Větou „Technika je podstatou kinematografie.“ není míněno jen to, že například natočení filmu či seriálu závisí na technických prostředcích, ale i v následném zpřístupnění tvorby divákům je technika zapotřebí. Tyto prostředky pak determinují strukturu a obsah informací. Pomocí techniky a dalších pracovních procesů vytváří filmaři zážitky pro diváky.

Do historie vývoje televizního média nahlížet nebudu, jelikož není primárním cílem vznik tohoto média popsat, ale zaměřím se spíše na jeho charakteristiky a specifika, díky kterým nám umožňuje sdílet obsahy především zábavného charakteru.

Televize je audiovizuálním médiem, jež nám zprostředkovává jak vizuální, tak akustické sdělení. Obraz je pohyblivý a televize se tak stává dynamickou. Díky své výše zmíněné technické náročnosti nám však může zprostředkovat jak kvalitní zvuk a obraz širokého spektra barev, tak i nejrůznější trikové možnosti (Bordwell 2011: 72-75). Spojením slova a zvuku, tedy verbálního a akustického obsahu nabízí ojedinělé příležitosti, které jsou vlastní právě televizi a o které přichází například rozhlas či tištěná média. Televizní obraz divákovi může v jednu chvíli nabídnout až 3 miliony bodů za sekundu. Samotný divák jich dokáže přijmout jen pár, to málo však stačí k tomu, aby si vytvořil vlastní dojem (McLuhan 2011: 326-327).

Další charakteristikou televizního vysílání je poměrně vysoký stupeň kontroly, regulace a udělování oprávnění veřejnými institucemi. Do jaké míry, to určuje povaha tohoto vysílání. Televizní vysílání můžeme rozlišit na veřejnoprávní a komerční neboli soukromé. Rozdíl spočívá v tom, jak jsou jednotlivé typy financovány. Televize soukromé jsou financovány z prodeje svého vysílacího času inzerentům, z reklam a dalších doplňkových činností. Jsou orientovány na zhodnocení a kumulaci zisku. Živí je tedy sledovanost. Na straně druhé veřejnoprávní televize jsou financovány z koncesionářských poplatků a dalších doplňkových služeb. Mezi hlavní zásady obou typů vysílání patří: srozumitelné, směřodatné a nestranné zpravodajství a politická publicistika, široké pokrytí sportovních zájmů a zájmů spojených s volným časem, pořady vzdělávací povahy a pořady, které odrážejí život a zájmy místního i celostátního publika a další. Koexistence těchto druhů vysílání naplňují takzvaný duální systém médií, který je vlastní České republice.

Co se týče mnou zkoumaných seriálů, oba dva byly vysílány na televizních stanicích komerčního typu. Seriál *Letiště* (2006) na TV Prima a seriál *Pan Am* (2011) na ABC<sup>1</sup>. Budu se tedy blíže věnovat spíše tomuto typu vysílání. Komerční vysílání s sebou nese jistá specifika, jak pokud jde o programovou skladbu, tak například v používání jiných zpravodajských postupů. Nemusí tolik dbát na přesnost a podrobnost při zpravodajství jako tomu je u veřejnoprávních televizí. Pokud jde o témata, komerční televize se věnují více kriminálním případům, skandálům, populární kultuře a kladou větší důraz na emoce.

---

<sup>1</sup> ABC (American Broadcasting Company) je americká společnost pro televizní a rádiové vysílání. Založena v roce 1943. Sídli v New Yorku.

Nejen televize, ale i ostatní masová média ovlivňují naše sociální chování – formují naše zkušenosti, veřejné mínění i celkový postoj ke světu. Je tomu tak hlavně proto, že díky nim získáváme informace a znalosti, bez kterých se v životě neobejdeme a když, tak velice obtížně. Manuel Castells tvrdí, že se nacházíme v době informační. Společnost se dle něj vlivem rychlého rozvoje telekomunikačních technologií organizačně proměnila. Výslednicí této proměny je pak vznik společnosti, kterou nazývá *společnost sítí*. Tento španělský sociolog, jenž se zabýval důsledky médií, řekl, že současnou společnost charakterizují toky, které tvoří komunikační síť. Komunikační síť jsou tvořeny toky informací, kapitálu a technologií a tím tvoří novou společnost. „Toky jsou projevem procesů, ovládajících náš ekonomický, politický, a symbolický život“ (Castells 1999: 424). Tyto informace se pak stávají hlavním zdrojem produktivity a zasahují do všech rovin společenské struktury. Nutno dodat, že součástí tohoto procesu je drtivá většina z nás, nicméně faktem je, že si to nemusíme ani plně uvědomovat. Využíváním určitých druhů technologických prostředků, mezi které se řadí například bezhotovostní platební styk, sociální sítě, internetové nákupy a mnoho dalšího, jsou jevy, které prostupují do každodenního života stále většího počtu lidí, tím se Castellova teorie potvrzuje. Dá se říci, že tato koncepce odpovídá soudobé společnosti a postupem času nabývá na stále větší aktualitě.

Po informačně-vzdělávací funkci televize následuje ještě kulturně-výchovná a v neposlední řadě funkce zábavná. Ve své publikaci *O Televizi* Pierre Bourdieu napsal, že „televize má jakýsi druh faktického monopolu na formování mozků opravdu velké části populace“ (Bourdieu 2002: 14). Televize nás tedy formuje, obohacuje, ovlivňuje a vyplňuje náš volný čas. Ve své diplomové práci se ale výlučně zaměřuji na televizní seriály, které se řadí do sekce zábavy, a proto se budu zaměřovat na televizi jako na médium zábavní.

### **1.1.1 Zábavní funkce**

O orientaci televize na zábavu hovoří Niklas Luhmann: „Zábava je komponentou moderní kultury volného času, která je pověřena funkcí ničit nadbytečný čas“ (Luhmann 2014: 67). Ve své knize *Realita masmédií* popisuje, že abychom mohli zábavní funkci televize porozumět, je potřeba přijmout všeobecný model hry. Tento model můžeme aplikovat i na to, co se děje, když sledujeme seriál či film. Pustit si televizi a sledovat film či seriál znamená pustit se do hry. Do hry s realitou, kde existuje realita reality a reality

hry. Oba tyto typy realit fungují vzájemně. Vše, co existuje, existuje zároveň. Sledování seriálu je hra, která má vlastní pravidla, vlastní přidělený čas, vlastní hráče a vlastní realitu hry. „Nepředpokládá se žádné komplementární chování, žádná předem dohodnutá pravidla“ (Luhmann 2014: 68). „Místo toho je opticky označen ten úsek reality, ve kterém je konstruován druhý svět.“ To je svět, ve kterém platí fiktivní realita. My jakožto konzumenti tak automaticky oddělujeme čas zábavy/čas sledování seriálů ze svého aktuálního budoucího času. Realita hry má vlastní začátek a konec. Je časově ohraničená, ale může se stát, že fiktivní identity, což jsou v našem případě herci, jež vytváří příběh, zároveň přeskočí k osobní identitě diváka. Ten potom může porovnávat charaktery svých hrdinů se sebou samým (Luhmann 2014: 70-72). Nám jakožto konzumentům se pak otevírá možnost objasnit si některé životní situace nebo se na ně podívat z jiného úhlu pohledu. Niklas Luhmann se ptá, jak je tato imaginace spojena s realitou a dochází k názoru, že divák musí navázat na své vlastní vědění.

Vzhledem k tomu, že zábava ale není primárně orientována na poučení, jak je tomu například u zpravodajství, je využívání vlastního vědění použito naopak – tedy když se od něj chce divák odlišit. Dle Luhmanna to může být například z důvodu, že příběh překročí zkušenosti diváka – od toho, co je typické, k ideálům až nepravděpodobným kombinacím (Luhmann 2014). Ty samozřejmě nemusí nastat, ale co kdyby náhodou. Zábava, ať už ta televizní či jiná, je prospěšná tím, že nás nutí přemýšlet o tom, co lze z nás samotných prožít, co lze očekávat či čeho se obávat. O účincích televize na život člověka se zde bavit nebudeme, a že jich je jistě nespočet, jelikož by svým rozsahem zaplnila prostor, domnívám se, celé diplomové práce. V krátkosti uvedu pouze citaci z knihy *Jak rozumět médiím*: „Televize ovlivnila totalitu našeho osobního, sociálního i politického života, bylo by zcela nerealistické, pokoušet se o systematickou či vizuální reprezentaci tohoto vlivu. Na místo toho je reálnější „prezentovat“ televizi jako komplexní útvar téměř náhodně sebraných dat“ (McLuhan 2011: 330).

Této teze se budu ve své práci držet a nahlížet tak na televizi jako na ojedinělý komplexní útvar, který nám umožňuje sdílet především televizní seriály.

### **1.1.2 Televizní formát a televizní žánr**

Jakkoliv jsou si výše zmíněné pojmy podobné, každý znamená trochu něco jiného. Pojem formát obecně vysvětluje Albert Moran jako „soubor informací a know-how zvyšující přizpůsobivost programu na jiném místě a v jiném čase“ (Moran, Malbon 2006:

6-7). Je to sada stálých, neměnných prvků televizního pořadu. Definice konkrétně televizního formátu zní podle Morana takto: „Televizní formát je souhrnnou skupinou znalostí a znaků systematicky a vědomě uskupených k usnadnění další adaptace pořadu pod danou licenci.“ Vycházejí z tohoto, formátem je v mém případě televizní seriál. Pojem formát úzce souvisí s výrazem žánr. V poslední době se však stále častěji setkáváme s faktem, že televizní tvorba nenáleží výlučně k jednomu žánru, například k *soap opeře*, *kriminálnímu seriálu*, *docu-soap*, či *sitcomu*. Televizní teoretikové tvrdí, že je nasnadě používat spíše výraz televizní formát, nikoliv žánr. Nicméně Vávra dodává, že televizní divák, alespoň ten český zůstává stále „věrný“ spíše žánru. (Vávra 2018). Teoretikové však tvrdí, že současné situaci žánr prostě nestačí. Nepokryje celou problematiku – současný svět je „trh s televizními formáty a jejich koloběhy“ (Keane, Moran 2008: 9). Každý televizní pořad má svůj formát, kterého se drží. Ten představuje takzvaný mustr, základovou desku, na níž tvůrci staví nové epizody, které doplňují o nové prvky, které ovšem musí být ve vzájemných souvislostech a podobnostech, tak aby nebyl přesažen celkový formát.

Výraz *žánr* obecně je pojem převzatý z francouzštiny a znamená druh či typ, odvozen od slova *genus* (rod), který se používá v biologii ke klasifikaci rostlin. Lze definovat různými způsoby a každý teoretik se výkladu ujímá po svém, a tak je velice obtížné podat nějakou ucelenou definici. Osvaldová *žánr* chápe jako soubor znaků vyvozených z určitého díla, který následně vytváří druhový typ platný pro všechny materiály stejného zaměření“ (Osvaldová, Halada 2007: 243). Žánrová kategorizace se může vztahovat na televizi, film, literaturu, malbu, ale například i na fotografii.

Výraz televizní žánr nám umožňuje třídit různé typy mediálních forem. Jsou to normy, které jak konzumentům, tak tvůrcům napomáhají určit podobu pořadu a vybrat si tak z nepřeberného množství, dle svého vkusu či aktuální nálady. Jak říká John Fiske: „kategorizace na žánry pomáhá vnést relativní pořádek do široké škály textů a významů cirkulujících v rámci naší kultury“ (Fiske 2007: 109). Tato rozpoznatelnost žánru a formy je v televizním vysílání velice důležitá. Jak jinak by se divák, orientoval v tak široké nabídce jednotlivých televizních stanic. Orientace na žánr je důležitá také pro sledovanost. Pakliže se divák identifikuje s určitým typem žánru, ovlivní to i jeho preference v budoucnosti. Samotná definice televizního žánru je ale mnohem složitější, jelikož se jedná o nestálý pojem, který se neustále vyvíjí a mění. A právě proměnlivost je hlavním znakem žánrů v televizním prostředí.

Existuje mnoho způsobů, jak definovat žánr. Dle *typu tématu* (dokumentární, válečný, kriminální, romantický) nebo *dle emocí*, které v nás dílo vyvolává (horor či komedii) a v neposlední řadě jistě také *pro jaké publikum je dílo určeno* (dětský, rodinný aj). Většina mediálních produktů cílí na to, aby divák okamžitě poznal, jaký druh televizního pořadu sleduje. K určení žánrové příslušnosti je třeba si všimnout několika věcí. Je to typ postav, prostředí, ikonografie, narativ a styl textu (Lacey 2000: 136). Na druhé straně pro Morana je žánrová kategorizace poměrně jednoduchá. Existují buď pořady založené na realitě, jako zpravodajství, cestovatelské dokumenty, rozhovory, politické debaty, soutěžní hry a kuchařské pořady, a ty, které jsou zdramatizované, jako sci-fi, akční, komedie, seriály, sitkomy nebo telenovely (Moran, Malbon 2006: 258). Jak bylo řečeno výše, žánry se neustále proměňují a určení jasných hranic je obtížné. Žánry jsou založeny na nevyslovené dohodě mezi tvůrci, kritikou a publikem (Bordwell 2011: 424-425). Každý televizní žánr tak sdílí určité žánrové konvence, kterými můžeme rozumět jak typ postav, téma, charakteristický postup při natáčení, tak i způsob vyprávění aj. A stejně tak jako může určité dílo žánr dodržovat, tak ho může přesahovat či úplně vypustit (Bordwell 2011).

## 1.2 Televizní seriál

Televizní seriál je formát, pro který je typická koncepční jednotka v podobě fikčního děje, který se nadále rozvíjí ve více epizodách. Jedná se o audiovizuální dílo, které nám může být zprostředkováno prostřednictvím televize či internetu. Televizní seriál se řadí k pořadům takzvané fikční televize. Ta se vyznačuje specifickými konvencemi. Fikčním materiálem je rozuměno: „že u zobrazených událostí nelze předpokládat bezprostřední vztah s událostmi, které se odehrály v naší žité realitě. U jednajících postav předpokládáme, že jsou obdobně scénaristickou konstrukcí a jsou představovány amatérskými herci“ (Korda 2013: 8). Robert C. Allen říká, že televizní seriály představují jednu z nejpobulárnějších a nejodolnějších forem vyprávění vůbec (Allen 1995: 1). Televizní seriály jsou pořady, které díky svému stylu vyprávění dokáží přilákat a především udržet diváky u televizních obrazovek po dlouhou dobu. Seriály nám předkládají určitý děj, který je nám dávkován po kouskách v několika epizodách. Glen Creeber kategorizuje dramatické pořady na pokračování takto: série televizních her, televizní film, mýdlová opera, série, seriál a minisérie (Creeber 2004). V případě *Letiště* (2006) a *Pan Am* (2011) se u obou jedná o seriál. Ten se vyznačuje tím, že každá epizoda spěje k nějakému dílčímu konci, nicméně celkový příběh se vyvíjí kontinuálně s každou

další epizodou. Seriál má takzvané finále, ke kterému dříve či později dospěje, nicméně i pro diváka neznalého předchozích dílů je příběh čitelný. Scénáristé s tím počítají a tak v průběhu sledování nabízí záchytné pomůcky, díky kterým je divákovi děj připomenut (Creeber 2004: 11). Ačkoliv se Kristin Thompsonová v publikaci *Vyprávění v Novém Hollywoodu (Storytelling in the New Hollywood)* vyjadřuje spíše k filmové strukturaci narace, její čtyřprvkové dělení lze nalézt ve většině seriálové tvorby současnosti. Thompsonová vyděluje 4 prvky struktury, které chronologicky následují. Jsou jimi úvod, komplikace děje (konfrontace), vývoj a rozuzlení. Přestože ve filmové tvorbě je tento vývoj obsažen najednou, v seriálové tvorbě prostupuje napříč epizodám. Hlavní protagonisté na začátku představují své charaktery a cíle, kterých ve vyprávění chtějí jejich postavy dosáhnout. Po formulaci těchto strategií následuje komplikace děje, která může znamenat pro postavy určité překážky. Nicméně Thompsonová tvrdí, že v této fázi může dojít i k zásadní přeměně v úvodu stanovených cílů. Přirozeně pak následuje vývoj, který je doprovázen zařazením napětí a akce za účelem zpomalit děj. Rozuzlení přichází většinou až na konci poslední epizody. Tam může nabývat několika podob. Konečné rozuzlení je buď evidentní, tj. protagonisté dosáhnou svých cílů nebo k jejich dosažení vůbec nedochází (Thompson 1999).

### **1.2.1 Pracovní prostředí jako námět**

Až na občasné výjimky se česká televizní tvorba zmítá v určitých vlnách. Dalo by se to přirovnat k dominovému efektu. Určitý formát diváka baví, tudíž všechny dostupné stanice okamžitě reagují masovou výrobou stejných formátů na x variací. To ovšem platí pro tuzemský trh, kde je více či méně rozhodujícím faktorem, nakolik určený formát odráží realitu nebo ne (Vávra 2018).

Množství televizních seriálů neustále stoupá. „Většina z nich jsou průměrné, které začnou stejně rychle, jako i skončí, a sledující divák jednoduše přesune svou pozornost někam jinam. Čas od času se však seriálovým tvůrcům podaří na trh přijít s něčím novým. Nabídnou divákovi něco, co doposud neznal, čímž vybudí jeho zvědavost. Nyní jsme svědkem záplavy seriálů z detektivního prostředí, jež suverénně dominují jak komerčním, tak veřejnoprávním stanicím. A tím jsou v poslední době seriály z profesního prostředí.“ To říká český herec, moderátor a v současné době producent Jan Vávra (Vávra 2018). Ten také dodává, že ačkoliv se v posledním desetiletí česká seriálová tvorba rychle proměňuje, lze identifikovat jejího společného jmenovatele. „Společným jmenovatelem všech je

prozatím profese nejrůznějších druhů, přičemž aktuálnímu období vždy vévodí jeden konkrétní typ profese v mnoha obměnách, to je typické“ (Vávra 2018).

Současné televizní seriály se snaží se propojit obraz každodenního života s tím profesním. Věnují se příběhům odehrávajícím se v rodině, v práci, partnerským problémům a kladou velký důraz na projevení emocí. A to je právě to, co současné diváky zajímá a co vyhledávají. Hrdina, který se pohybuje mezi těmito dvěma póly, stejně tak, jako oni sami. Natočit seriál z pracovního prostředí není nijak novým tématem. Česká televize se seriálům z profesního prostředí začala věnovat již v roce 1975. Vznikaly např. seriály *Zákony Pohybu* (1979), *Inženýrská Odysea* (1980), *Nemocnice na kraji města* (1978, 1981), *Sanitka* (1984), *My všichni školou povinni* (1984) nebo *Dobrá voda* (1983). Dále pak *Cirkus Humberto* (1988) či *Dobrodružství kriminalistiky* (1989). Nejpopulárnějším seriálem z celého období se stala Dietlova *Nemocnice na kraji města* (1978, 1981), která si díky své popularitě u diváků vysloužila další pokračování. Tehdy Dietl splétal osudy jak profesní, lékařské, tak osobní, rodinné a milostné. *Nemocnice na kraji města* byla zpracována s příslovečnou lehkostí, nepolitickou angažovaností, vynalézavostí a fabulační elegancí, nadhledem i humorem (Smetana 2000: 46). Ačkoliv tento seriál vznikl již před mnoha lety, svým věrným zobrazením přitažlivého prostředí, jež se stalo námětem hojně využívaným po celém světě, odstartoval éru dalších seriálů, které se o zobrazení zdravotnického prostředí pokusily.

Po roce 2000 až doposud se česká televizní tvorba opět rozrostla o několik seriálů a přinesla tak nové náměty z různých profesních prostředí. Ať už se jedná o prostředí zdravotnictví, jež je zobrazováno například v seriálech *Ordinace v růžové zahradě* (2005), *Zázraky života* (2010), *Doktoři z počátků* (2013), *Modrý kód* (2017) aj., tak i z prostředí školního, jako tomu je u *Ulice* (2005), *Dobré čtvrti* (2005) nebo z prostředí žurnalistiky *Redakce* (2004) a *Dokonalý svět* (2010). Pozadu nezůstalo ani kriminální prostředí *Expozitura* (2008), *Kriminálka Anděl* (2008), *Policie Modrava* (2015), *Mordparta* (2016), *VIP Vraždy* (2016), *Specialisté* (2017). Byly natočeny také seriály kombinující rodinné i pracovní prostředí, mezi které patří *Rodinná pouta* (2004), *Velmi křehké vztahy* (2006), *Přešlapy* (2009) nebo *Cesty domů* (2010). Výše zmíněné seriály slouží pouze jako stručný výčet, těch nejzajímavějších, které uvádím jako příklad. Jak jsem zmínila na začátku, vzhledem k tomu, že letištní prostředí je mi v mnoha ohledech blízké, moje diplomová práce se zabývá rozborem českého televizního seriálu *Letiště* (2006), který odkrývá nové

atraktivní prostředí letiště a který bude konfrontován pozdější americkou verzí *Pan Am* (2011).

### 1.2.2 Narativita

*„Vyprávění je jedním ze způsobů, jímž může být uspořádáno vědění. Vždycky jsem se domnívala, že nejdůležitější je předávat a získávat znalosti. Ted' si tím nejsem tak jistá – touha po vyprávění se nikdy nezmenšila a hlad po něm je stejně intenzivní, jako tomu bývalo na hoře Sinaji, na Kalvárii nebo uprostřed bažin“* (Tonni Morissonová, americká spisovatelka)

Dalo by se říci, že každý člověk je již od samého počátku obklopen příběhy. V dětství jsou mu čteny pohádky a pověsti, v dospělosti si sám čte romány, životopisy, chodí do kina, do divadla, sleduje televizní pořady a povídá si s ostatními mezi sebou. Všechny tyto vyjmenované aktivity mají jeden společný jmenovatel a tím je příběh. Ať už se jedná o jakýkoli kulturní fenomén či mezilidskou komunikaci, příběh je tím, co všechny spojuje. Narace neboli vyprávění pochází z latinského slova *narre*, což znamená „učinit známým“ (Reifová 2004). Takzvaná narativní forma je nejběžnější u fikčních filmů či seriálů. Divák tak přistupuje k dílu s jasnými očekáváními, která jsou předem dána právě narativní formou. Naraci neboli vyprávění chápe Bordwell jako ...“příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru. Můžeme ho tak označit výrazem příběh (story)“ (Bordwell 2011: 112). Vyprávění začíná stavem, který se na základě vzorců postupně mění, a nakonec dospěje do stavu nového, jímž vyprávění skončí. Vyprávění je postup, který srovnává prvky za účelem zachytit děj, slovními, obrazovými či jinými dostupnými prostředky. Na konci dostaneme sdělení, které je charakterizováno propojením událostí.

Jiná definice říká, že „narativ je definován jako mentální obrázek nebo kognitivní konstrukt, který může být aktivován mnoha typy znaků. Tento obrázek se stává ze světa (nastavení) zastoupený inteligentními agenty (postavami). Tito agenti se podílejí na akcích, které způsobují globální změny v narativním světě. Tudíž je „narativ mentální reprezentace příčinně propojených stavů a událostí, které podchycují segmenty v historii světa a jeho členů“ (Ryan 2003).

Bordwell tvrdí, že divákovo zapojení se do příběhu však závisí na tom, na kolik je schopen porozumět vzorci proměny a neměnnosti, příčiny a následku, času a prostoru. „A tyto tři součásti definice, tedy kauzalita, čas a prostor jsou důležité součásti

vyprávění ve většině médií“ (Bordwell 2011: 113). Kromě toho, že vyprávění můžeme rozumět díky pochopení těchto tří výrazů, u sledování filmu či seriálu děláme ještě jednu věc, a to je odvozování událostí či věcí, které v díle nejsou přítomny.

Na tomto místě, je třeba vymezit rozdíl mezi *fabulí* a *syžetem*. *Fabule* je soubor všech událostí ve vyprávění – ať už explicitně uvedených, nebo vyvozených divákem. Výraz *syžet* zase definuje to, co ve sledovaném díle opravdu vidíme a slyšíme (Bordwell 2011: 114-115). Ačkoliv syžet souvisí s fabulí a naopak, existují věci, ve kterých se rozcházejí. Součástí obou jsou explicitně zobrazené události. „Fabule se však liší tím, že zahrnuje i některé události, které nikdy neuvidíme. Syžet zase zahrnuje nediegetické obrazy i zvuky, které mohou ovlivnit naše chápání děje, ale do fabule nepatří“ (Bordwell 2011: 114-115).

Jaký je význam narace v lidské společnosti dokládá Berger. „Každý den plaveme v moři příběhů a vyprávění, které čteme, slyšíme nebo vidíme (nebo vše dohromady), a to od nejužšího věku až do smrti.“ Jsme ponořeni do vyprávění. Do vyprávění, jež je zasazeno do určitého místa v určitém čase (Berger 1997: 1-4).

Existuje mnoho definic narace, které se mohou lišit v závislosti na kontextu, ve kterém je zkoumána. Zkoumat naraci tak můžeme nejen v literárních dílech, televizních seriálech, počítačových hrách, mezilidské komunikaci, ale i ve vědách jako je psychologie nebo filosofie. V díle *Narrative and genre* zase můžeme objevit pohled na naraci jako na propojenou řadu událostí, lineárně řazených, které mají danou strukturu a mezi sebou kauzální vztah (Lacey 2000: 13).

Principem řazení tematických složek a způsobem ztvárnění informací o fabuli se zabývá syžet, který může mít dvě podoby. Podobu kruhovou a lineární. Kruhová podoba se vyznačuje tím, že děj vyústí v zápletku, která je následně vyřešena a dochází k návratu do počátečního stavu. Z hlediska vztahů mezi postavami, si ji můžeme představit takto: postava A vede dialog s postavou B, postava B s postavou C, postava C s postavou D a tak dále, dokud nedojde k uzavření kruhové struktury, která bude završena návratem k postavě A (Berger 1997: 6). Lineární narativní podoba je nejběžnější a podstatně jednodušší formou. Je charakterizována časovou posloupností dějů, které na sebe navazují.

Pakliže se věnujeme zkoumáním narativních struktur, je potřeba vycházet z jasně vymezeného teoretického rámce, který by měl být co nejužší. Je tomu tak především proto, že kulturní studia jsou multidisciplinární a hrozí tak zmatky v konceptech a jejich východiscích (Oltean 1993: 7).

Jak jsem zmínila, narace provází náš každodenní život, přirozeně tedy prostupuje i do mediální sféry. V kontextu narace se těší výlučnému postavení televize, která je nazývána narativním médiem *par excellence* (Berger, 1997: 2). S ohledem na význam této práce bude zkoumána narace v televizním seriálu. Což se ukazuje jako vhodná volba. ...“zkoumáme- li naraci, je mezi všemi televizními žánry seriál ten nejvhodnější“ (Oltean 1993: 6). Narativita v televizním vysílání má samozřejmě svá specifická pravidla, jejichž podmínkou je audiovizuální forma tohoto média.

### 1.2.3 Koncept seriality

Označení seriál si mnoho z nás spojí nejspíše s televizní obrazovkou či internetem. Kořeny seriality jsou, ale výrazně starší a nejsou napevno spojeny s jedním médiem či žánrem. První seriály nabývaly podoby knihy, z níž zdárným příkladem může být kronika *Pickwickova klubu* od Charlese Dickense z roku 1836. Pravidelným vydáváním každý měsíc naplňovala tehdy princip seriality. Stejně tak jako komiksy, které se později staly samostatným žánrem. Ke konci dvacátých let dvacátého století se na scéně objevily seriály rozhlasové, které se v té době těšily obrovské popularitě a jež se staly předchůdci prvního televizního seriálu. Ten pod názvem *Love Lucy* spatřil světlo světa v USA v roce 1951.

Serialita jako způsob vyprávění zcela závisí na opakování. Hlavním principem seriality, je přilákat diváka k televizní obrazovce opakovaně. A pokud možno s novými náměty. Zabývá se tím, jak k opakování mediálních obsahů dochází a jak jsou přejímány. Televizní seriál se vyznačuje kontinuálním charakterem. „Seriál funguje na bázi jisté ustálené situace a omezeného počtu fixních hlavních postav, kolem kterých se pohybují postavy sekundární, jež se mění. Sekundární postavy musí vzbuzovat dojem, že nový příběh je odlišný od těch předchozích, i když narativní schéma se v podstatě nemění“ (Eco 2004: 96). Tvůrci těchto „nekonečných příběhů“ této celistvosti dosahují obsazením stejných postav do všech dílů a vytváří tak u diváka dojem, že jejich hrdinové žijí i mezi jednotlivými epizodami. Většina seriálů udržuje napětí mezi jednotlivými díly i tím, že neukončí zápletku, která je rozehrána a díl prostě skončí. Divák je pak motivován, opět usednout k televizní obrazovce, aby přirozeně zjistil, jak daný problém dopadl. Televizní seriál vyžaduje pravidelné sledování, i když u většiny z nich můžete i v průběhu nastoupit do „rozjetého vlaku“ aniž byste byl ochuzen. Divák má tak potřebu neustále zjišťovat, jak se postavy vyvíjí a co je u nich nového. Obecněji serialitu definuje i Reifová jako „jeden ze základních narativních principů masových médií označující tematickou či jinou

provázanost a propojení většího množství jednotlivých mediovaných sdělení“ (Reifová 2004: 225). Hlavním cílem seriality je přilákat co největší počet televizních diváků. Roger Hagedorn říká, že „Pokud médium potřebuje publikum, obrátí se k seriálu“ (Hagedorn 1995: 29). Navzdory tomu, že serialita závisí na opakování, divák si stále užívá novosti příběhů. Umberto Eco tvrdí, že při sledování seriálu, si člověk osvojí pocit, že vidí nějaký nový příběh (ten je ale vždy stejný). Ve skutečnosti, ale veškerý prožitek vychází pouze z konstantního opakování stejných narativních schémat. Což už si divák nemusí uvědomovat, a tak se nechá utěšovat „návratem stejného“ jen povrchně zamaskovaného (Eco 2004: 96-97).

Popularita televizních seriálů je v současné době vysoká. Je tomu tak především proto, že konzumentům nabízí únik od reality, možnost podívat se na své vlastní problémy okem někoho jiného, na chvíli zapomenout a odpočívat u problémů „těch druhých“. Nejvýrazněji můžeme serialitu zkoumat v televizních seriálech. Stejně tak, ale výzkum seriality můžeme provádět i ve faktických žánrech, jakým je například zpravodajství. Zkoumat serialitu je ale běžnější u fikčních žánrů, přestože kvůli vysoké míře fabulace je to o dosti složitější operace. Serialita je proces vzájemné kooperace. Oltean tvrdí, že jde o dialog mezi médiem a publikem, přičemž autor je v textu potlačen (Oltean 1993: 13).

Serialita je charakterizována tokem děje a jeho spojením s opakováním. Pro seriálovou naraci jsou typická dvě stádia – *movement* a *stasis*. *Movement* jakožto pohyb, kdy se v seriálu něco děje a *stasis* jako stav nečinnosti, tedy, jak jsou tvořeny pauzy mezi epizodami a co se v nich děje. *Epizodicita* je nejdůležitější charakteristikou seriality. Díky této vlastnosti se tvůrcům seriálů na pokračování otevírají větší možnosti. Mezi ty nejdůležitější patří větší prostor, dalo by se říci i neomezený čas a větší množství hlavních i vedlejších postav.

S ohledem na tyto aspekty pak může vzniknout dílo obsahující zajímavější a propletenější dějové zápletky. Tato komplikovanější struktura tak poté logicky vyústí v potřebu dalších a dalších dílů, kde může, ale nemusí docházet k postupnému rozluštění zápletek. Ukončení nevyřešené epizody pak stimuluje diváka, vrátit se k televizní obrazovce při příštím díle (Hagedorn 1995: 28). Tomuto fenoménu se říká tzv. *cliffhanger* neboli otevřený konec. Kamera zabírá hlavního hrdinu ve složité, neřešitelné situaci a poté díl skončí. „Předpoklady pro zvýšení napětí musí být uvedeny v každém případě na konci, a pouze divák či čtenář je ponechán v nejistotě. Proto se nevyplatí žádná druhá četba; nebo se osvědčí pouze tehdy, když se chce čtenář zaměřit na obdivování uměleckých osudů.

Člověk nesmí již předem vědět, pokud to má být napínavé a zábavné, jak má být pochopen text nebo příběh. Člověk chce být stále nově zabavován“ (Luhmann 2014: 73). Luhmannova teze tak koresponduje s Ecoovým „bystrým čtenářem“, jehož koncepci rozvádím níže (Eco 2004: 102). Luhmann požaduje aktivaci sebe sama, schopnost rozlišovat, domýšlet, využívat dosavadní vědění a především neustále aktivně diskutovat možné významy (textu). Jen tak, konzument dostojí pocitu, že je „nově zabavován“ (Luhmann 2014: 73-75). Paradoxně si tak textu bude užívat ve chvíli, kdy zjistí, že novost není novost a odhalí tak princip seriality.

Nebývalý zájem v divákovi tak nevzbuzuje jen nevyřešená zápletka, ale už samotné „čtení“ mediálního textu. Nicméně *cliffhangeru* využívají tvůrci seriálové tvorby často a mnohdy jej zařadí na konec televizní sezóny za účelem ještě větší sledovanosti. Následovat tak mohou například „hluché“ letní měsíce, kdy jsou diváci v plném očekávání začátku sezóny další (Johnson 2004). V českém seriálovém prostředí je to obvyklý postup například u nekonečného seriálu *Ulice* (2005).

#### **1.2.4 Serialita a její příjemci**

Seriálové diváctví je povětšinou aktivita soukromá, volnočasová a nenáročná. Určitou charakteristikou je ale i snadná dostupnost této aktivity. Seriál ukazuje lidství, tváře, těla, soukromé i profesní jednání postav. Může přinést takzvaný zrcadlový efekt, kdy si divák prostřednictvím televizní obrazovky uvědomí sebe samého. Podíváme-li se do kapitoly *Jak interpretovat seriály* od Umberta Eca, dojdeme k distinkci dvou typů čtenářů. Čtenářem je zde míněn jakýkoli konzument mediálního textu, tedy i divák sledující televizní seriál. Modelový čtenář naivní a bystrý. Naivní čtenář se nechává krůček po krůčku vést autorem a ctí jeho strategii. Nevynakládá žádné úsilí pro odhalování významů je odevzdaný. Druhý typ čtenáře hodnotí dílo jako estetický produkt a vychutnává si strategie, které text používá.“ A tento druhý typ je jediný schopen vychutnat si „serialitu seriálu“ (Eco 2004: 102). V důsledku to znamená, že umí rozpoznat způsob, jakým je příběh přepracován tak, aby působil nově. Jinými slovy pochopí serialitu v seriálu a aktivně se podílí na odhalování možných významů z obsahů, jež přijímá.

Volek tvrdí, že sledováním jakéhokoliv televizního pořadu uspořádáváme náš život do hodin, dnů či týdnů. A hovoří tak o „ontologickém bezpečí“, které je sledováním vytvářeno a udržováno (Volek 1998: 25). V podobném duchu hovoří i následující teze, kdy epizodicita může navodit pocit, že konzument televizní hvězdy důvěrně zná. „Diváci

získávají pocit, že ty, s nimiž se „setkávají“ prostřednictvím televizní obrazovky, „znají“ stejně dobře jako své přátele a známé. Mnozí diváci dokonce propadají pocitu, že znají a rozumějí určité televizní hvězdy lépe než ostatní“ (Meyrowitz 2006: 105).

Obliba televizních seriálů je vysoká a „je výslednicí sociálních, psychologických a ekonomických proměn v moderní společnosti.“ Je to zpravidla i tím, že „měla vždycky blízko k obyčejným lidským potřebám daných epoch“ (Reifová, Bednařík 2008: 75). Nicméně s oblibou televizních seriálů se objevuje i jev takzvaného „nepřiznaného sledování“. Tento jev je reflektován i ve stati nesoucí název *Záhada popkulturního sebevědomí*. Autoři tvrdí, že k oblibě populární kultury či vnímání existence smyslu těchto produktů se většina lidí nepřiznává. „Dívám se jen na zprávy a dokumenty na dvojce.“ Tyto názory pramení ze studu, který vychází z přesvědčení, že televizní seriály jsou produkty nízké populární kultury (Reifová, Bednařík 2008: 75).

Často jsou charakterizovány jako obsahy otupující. „Nicméně když už se někdo dívá, jak se dívá jiný, mnohdy na úvod prohlásí, že to bude „blbost“ a dívá se dál. To autoři nazývají *mistrnou tautologií*. Stejně tak poukazují na fakt, že i tištěná média se o seriálech většinou vyjadřují ironicky. Díky těmto polemikám je pak konzument předem odsouzen ke kulturnímu úpadku (Reifová, Bednařík 2008: 75-76).

Na závěr dodávají, že z tohoto zvláštního paradoxu „veřejného odmítání populární kultury“ je nutné se vymanit. „Každý kulturní obsah je tak kvalitní, jak kvalitně – nebo také k jak kvalitnímu účelu – jej člověk zpracovává. I formálně a esteticky nepřijatelný televizní „brak“ lze sledovat s nezanedbatelným sociálním či kulturním výnosem.“ Samotná tvorba tezí, názorů a přesvědčení tak sama o sobě dokládá, že konzumentství produktů populárních kultur je „sociálním aktem a plnohodnotnou paralelou jiných sociálních aktivit“ (Reifová, Bednařík 2008: 77-79).

Dnes se však tento odmítavý postoj k seriálové tvorbě pomalu ale jistě vytrácí. Tento proces je determinován fenoménem quality TV. Tato koncepce „kvality“ televizní produkce není nová, postupně se užívání tohoto spojení objevuje v Americe již v sedmdesátých letech. Televizní tvorba označovaná jako quality TV je na českém mediálním prostředí však stále v plenkách, nicméně lze vysledovat snahu o stále vyšší prosazování pořadů, jež splňují její požadavky. Otázka definice kritérií quality TV je značně diskutabilní a neustále se měnící. Některé z aspektů však uvádí Thompson. Podle něj se jedná o pořady, které jsou svým námětem nové, jedinečné nebo nějakým způsobem

oživují zaběhlé koncepty. Dále pak jejich obsah přitahuje intelektuální vrstvy obyvatelstva a vypráví především o reálných událostech (Thompson 1996).

Vratislav Šlajer říká, že quality TV stojí na showrunnerech, neboli písících producentech. To je jev, který čím dál více prostupuje i českou televizní tvorbou. Nicméně tvrdí, že „u nás se etablovala spíše funkce hlavního scénáristy v případě, že seriál píše více lidí. Ten kontroluje, zadává a hlídá práci režiséra“ (Biriczová 2016). Šlajer tak označuje televizní médium jako scénaristické a vyzdvihuje tak funkci především těchto písících producentů (Biriczová 2016).

Ať už stojí quality TV na čemkoli, je nutné říci, že tento koncept je oceňován laickou i odbornou veřejností a napomáhá tak upořádání pohrdajících názorů na seriálovou tvorbu obecně.

### **1.3 Sociální a mediální konstrukce reality**

Ústřední místo v každodenním světě většiny z nás v současné době zastávají masová média – televize, tisk, internet či rozhlas. Jsou to nejvýznamnější nositelé informací. Zaplavují nás nejrůznějšími informacemi a skutečnostmi, se kterými dále pracujeme. Obsah, který přijímáme, nás ale více či méně ovlivňuje a může do jisté míry měnit i naše chápání světa. Měnit se mohou naše představy, postoje, ale i životní hodnoty. S nastíněnou problematikou úzce souvisí termín realita. Přestože tento termín se může pro každého z nás zdát jasně definovatelný, nemusí tomu tak být. Když hovoříme o realitě, máme na mysli obecně něco, co je přesně určené a jasně vymezené. Něco, co je tady a teď. Jak se ale taková realita jedincem vytváří, podrobně vysvětlím v následující kapitole. Představím teorie, které se zabývají konstruováním sociální reality se zaměřením na média jakožto hlavního činitele, jež se na utváření společnosti podílí.

#### **1.3.1 Sociální konstrukce reality**

Sociální konstrukci reality zpracoval Petr Berger a Thomas Luckmann ve stejnojmenné publikaci. Termín realita spojují s výrazem vědění a na jejich vzájemné distinkci staví svou teorii. Za realitu považují vlastnost, která je jevům vlastní, které přisuzujeme existenci a která je na naší vůli zcela nezávislá. Tyto jevy prostě jsou, existují a existovat budou. Jistota, že skutečně existují a nosí nějaké specifické vlastnosti, se jmenuje vědění. Ač tato distinkce zprvu vypadá podobně, ve společnosti jde jen těžko oddělit. Vědění a realita jsou pojmy relativní, závislé na sociálním kontextu a každý si je vykládá jinak (Berger, Luckman 1999).

Jak tvrdí, Berger a Luckmann, realita každodenního života je námi obyčejnými smrtelníky vnímána jako „tady a teď“, ale současně zahrnuje i to, co nezahrnuje jen bezprostřední skutečnost (Berger, Luckmann 1999).

Člověk ji bere přirozeně tak, jak je a uvědomuje si, že to, co pro něj realita je, nemusí být realita pro někoho jiného. Náš každodenní život je vykládán a interpretován tak, jak je vlastní jeho sociálnímu systému. K tomu, aby mohl jedinec existovat, potřebuje sociální řád, nějaký systém struktur, pomocí něhož bude vnímat a zacházet s realitou. Podle Bergera a Luckmanna si k tomuto jednání vytváříme takzvaná *typizační schémata* (Berger, Luckmann 1999). Konstrukce sociální reality prochází třemi hlavními stádii. Externalizací, objektivizací a internalizací. Na počátku všeho je naše bezprostřední vnímání. Porozumění objektivní události, která má nějaký význam. Člověk je od přírody programován tak, aby reagoval na své okolí a vyjadřoval se ke světu, který ho obklopuje. Jelikož na rozdíl od zvířat, která mají své přirozené prostředí jasně dané, člověk takové prostředí nemá a je tak od svého počátku ve vztahu ke světu přírodnímu, sociálnímu i kulturnímu. Tato lidská otevřenost světa musí být časem nahrazena sociálním řádem (Berger, Luckmann 1999: 50-55).

Účelem je ale pochopit i to, co je projevem subjektivních procesů jiného člověka. Přejímám tedy okolní svět a osvojuji si jeho pravidla, která беру za svoje a vytvořím si stabilní řád. To znamená, že externalizované produkty naší činnosti se stávají objektivními. Objektivizace znamená vyvázání se ze závislosti na osobních domněnkách a pocitech. Obsah se odosobní. Stává se objektivním. Autoři sdílí názor, že ačkoliv člověk má realitu za objektivní, ta v konečném důsledku objektivní být nemá. Členy společnosti je realita pouze objektivizována, což znamená, že si člověk svůj podíl na její konstrukci neuvědomuje (Berger, Luckmann 1999: 63).

Nevyhnutelný proces, kdy se ze sociálního řádu stává obecně platná norma, je institucionalizace. Je to zlegitimizování obsahu, který je začleněn do všeobecně platných práv společnosti. Zjednodušeně řečeno, díky tomuto procesu pak mohou následující generace vnímat jako realitu i produkty, na jejichž vzniku se přímo nepodílely. Díky tomuto koloběhu se sociální realita stává přesvědčivější. Vazba mezi člověkem a sociálním světem je dialektická. Člověk a svět jsou v neustálé vzájemné interakci a navzájem se ovlivňují. Člověk reaguje na své okolí a rozpoznává určité typy. „Realita každodenního života v sobě obsahuje typizační schémata, jejichž prostřednictvím vnímám ostatní lidi a zacházím s nimi při osobních setkáních“ (Berger, Luckmann 1999: 36). Na základě

typizace je člověk schopen rozeznávat a přisuzovat vlastnosti různým významům. Ať už se jedná o takové kategorie jako je žena/muž, dělník/prodavač Evropan/Američan. Nezbytným prostředkem pro onu typizaci je jazyk. „Jazyk užívaný v každodenním životě mi neustále poskytuje nezbytné prostředky k objektivizaci a stvrzuje existenci řádu, v jehož rámci tyto objektivizace dávají smysl“ (Berger, Luckmann 1999: 27). Pomocí jazyka tak dokážeme vytvořit typy, dle kterých vzniká námi vnímaný objektivní svět, kterému rozumíme my i ostatní lidé (Berger, Luckmann 1999: 44). Trojice nejdůležitějších procesů se podle autorů zrcadlí ve vyjádření: „Společnost je výtvořem člověka. Společnost je objektivní realitou. Člověk je výtvořem společnosti“ (Berger, Luckmann 1999: 64).

Dvojice dochází k závěru, že realita je nejednoznačný pojem. Není objektivně dána, ať už se tak tváří, je sociálně utvářena všemi členy společnosti. Sociální řád je zkrátka produkt lidské činnosti. „Svět každodenního života není totiž pouze světem, který obyčejní členové společnosti pokládají za danou realitu při svém subjektivním a cílevědomém každodenním jednání. Je to také svět, který má svůj původ v myšlenkách a činnostech a který je právě těmito myšlenkami a činnostmi jako reálný udržován“ (Berger, Luckmann 1999: 25).

Ve spojitosti teorie sociální reality a mediální konstrukce obrazu reality lze říci, že média, v mém případě televize a televizní obsahy různých formátů, předkládají v rámci externalizace určitá pravidla, které my jakožto konzumenti těchto obsahů přijímáme za své. To, co nám předkládají média, není obraz reality ve smyslu, v jakém jsem o ni mluvila výše, ale reality, která je mediálně vykonstruována. Zjednodušeně řečeno, například představy tvůrců seriálu *Letiště* o tom, jak funguje letištní prostředí jsou pak ve vzniklé podobě hotového seriálu objektivizovány.

### **1.3.2 Mediální konstrukce reality**

Vnímání určité skutečnosti je v režii člověka samého. To bylo naznačeno ve výše uvedených řádcích. Vztáhneme-li si tuto problematiku k médiím, dojdeme k názoru, že na této skutečnosti se aktivně podílí i média samotná. Do jisté míry tak pomáhají tvořit pohled jedince, v mém případě konzumenta, na okolní svět. Ačkoliv jsou média prvkem, který značně pomáhá uspořádanosti a orientaci světa, zároveň však médium, je právě tím, co určuje, čemu bude pozornost věnována a co bude stěžejní. Pro konzumenta se tento vytvořený svět, který má možnost sledovat na televizní obrazovce může jevit jako realita, přestože s danou skutečností nemá přímou osobní zkušenost.

### 1.3.3 Reprezentace

Reprezentace je souhrn zvyků, které jsou platné a jsou používány v zobrazení určitého obsahu svým příjemcům. O reprezentaci hovoří Stuart Hall jako o pojmu, který úzce souvisí s jazykem. Tak, aby došlo k vytvoření a výměně nějakého obsahu s ostatními členy společnosti, musíme užít jazyk, jakožto hlavní nástroj zastupující realitu. „Reprezentace odkazuje k užití jazyka s cílem sdělit něco o něčem něco významného nebo reprezentovat části světa ostatním lidem“ (Hall 1997: 15). Jazyk je prostředkem, kterým jednoduše můžeme něco sdělit, ale i prostředkem, ve kterém se samotný význam utváří. Stuart Hall uvádí distinkci mezi světem materiálním a světem symbolickým. Svět obsahující reálné lidi a objekty je svět materiální. V symbolickém světě zase nalezneme procesy, dle kterých reprezentace a významy fungují (Hall 1997: 25).

Pro mediální sdělení jsou reprezentace nástrojem k utváření obrazů určitých postav, postavů či prostředí. Mnou zkoumané televizní seriály pracují záměrně s určitými typy postav – jsou jimi palubní průvodčí, piloti a ostatní letištní personál, za účelem nastínit divákovi, jaká tato povolání jsou, kdo jsou lidé, co toto povolání vykonávají aj. Díky četnému vytváření těchto postav pak dochází k jejich obecné reprezentaci. Jednotlivé reprezentace pak pracují s vypíchnutím či upozaděním určitých znaků, za účelem jejich posílení či upozadění (Trampota 2006: 94).

Pro mediální reprezentace zejména ve fikční televizi platí, že nemusí být totožná s realitou. Ačkoliv ve sledovaných seriálech je realita základním referenčním rámcem, nedá se brát vážně, že prostředí a postavy takto ve skutečnosti opravdu vypadají/jednají. Nutno podotknout, že obraz reality, který nám umožňují televizní seriály je silně ovlivněn v několika ohledech. Je nezbytně nutné si uvědomit, že jak zdroje informací, tak čas a prostor, který je vymezen na zpracování či samotnou konzumaci, tak i rozpočet představují limity, které je třeba při interpretaci zohlednit. Stejně tak vyobrazanou realitu v televizním seriálu ovlivňuje charakter média samotného. Televize často reprezentují realitu s ohledem na své vlastní zájmy a potřeby (Trampota 2006). Ve výsledku pak mohou z této limitace pramenit důsledky ve formě upevnění například stereotypních představ.

### 1.3.4 Stereotypizace a role stereotypů v televizní fikci

Vycházející z teorie sociální konstrukce reality, je jistá potřeba stereotypů. Stereotypem je míněna reprezentace, která je zjednodušená, nelze ji ověřit a poskytuje nám zobecněnou informaci. Stereotypizace je pak proces, díky němuž se nám dostává lepší

orientace v komplexní realitě každodenního života. Svou teorii autoři podporují názorem, že existují oblasti, kde je prostě nutné si určitá stereotypní schémata vytvořit. A tím hlavním z nich je oblast mezilidských vztahů. Ty jsou různorodé, proměnlivé a není možno je jakkoli kategorizovat tak, aby vznikl řád. Náš každodenní život je protkán stereotypy nejrůznějších druhů. „Sociální struktura je souhrnem nepřetržitého sledu typizací a opakovaně se objevujících vzorců interakce, které na podkladě těchto typizací vznikají“ (Berger, Luckmann 1999: 27-28).

„Málo faktů v našem vědomí je prostě dáno. Většina faktů je alespoň z části konstrukcí“ (Lipmann 2015: 73). To, co vidíme, závisí na našem pohledu, na našich zvyklostech, ale i na místě, odkud danou věc pozorujeme. Současnou dobu charakterizuje dle mého věta Waltera Lippmanna: „...dozvídáme se o světě, ještě dříve než ho vidíme“ (Lipmann 2015: 73-74). Většinu věcí, o kterých smýšlíme, hovoříme a polemizujeme, si dokážeme představit ještě dříve, než se s ní setkáme tváří v tvář. Díky technologiím, jež nám umožní ukázat podobu místa, na kterém jsme ještě nebyli, nebo dostat recenzi o tom, jak v restauraci na druhém konci světa vaří, kdo tam vaří a jestli stojí za to ji navštívit, si dokážeme vytvořit úsudek bez vlastní zkušenosti. Tyto úsudky ovlivňují naše vnímání, dokážeme pak rozlišovat objekty za známé či cizí, a jakmile si je jednou osvojíme, přirozeně z nich čerpáme celý život.

„Stereotyp představuje uspořádaný, konzistentní obraz světa, kterému jsme přizpůsobili naše zvyklosti, preference, schopnosti, pohodlí a naděje“ (Lipmann 2015: 84). Má čtyři nejdůležitější funkce. Tou první je schopnost uspořádat realitu snadno a rychle a stejně tak ji i pochopit. Plní tak ústřední roli v jedincově nazírání na svět. Druhá funkce je vymezena vlastností zjednodušovat, neboli je díky nim možné se dostat přímou cestou k podstatě významu. Stereotyp jako sociální konstrukt předznamenává způsob pohledu na svět, který má být přirozený. Pohled na svět má představovat díky stereotypům konsenzuální charakter, což je třetí funkce. Jako poslední je funkce stereotypu jakožto nástroje ke sdílení určitých názorů, díky kterým dochází k posílení mocenských vztahů ve společnosti, avšak toto sdílené přesvědčení je uměle vytvořené (Lipmann 2015).

Stereotyp představuje určité vědomostní bezpečí, ve kterém se orientujeme a na které jsme se adaptovali. Díky nim si vytváříme určitý řád. Ačkoliv nám vědomostní bezpečí přináší právě tvorba stereotypů, s intelektuální složkou nemá jejich tvorba nic společného. Hlavním znakem stereotypu je, že přichází dříve než samotné užití intelektu. „Jde o formu vnímání, která informacím získávaným prostřednictvím našich smyslů

vnucuje určitou povahu dříve, než se tyto informace dostanou k rozumu“ (Lipmann 2015: 86). Přírozenou součástí tvorby stereotypů je jejich posilování. Pakliže se naše vnímání či smyslovému nahlížení sejde s tím, jaké očekávání jsme od obsahu měli, stereotyp nabyde na síle. Dojde k takzvanému „ustálení stereotypů“. Jako příklad uvádí Lipmann Japonce: „...člověk, který předem ví, že Japonci jsou úskoční, a má-li tu smůlu, že narazí na dva nepoctivé Japonce, stereotyp ještě více zesílí“ (Lipmann 2015: 87). Pokud je tomu naopak a naše nazírání se rozchází s naším očekáváním, člověk to přijme a přejde s tím, že se jedná o výjimku, kvůli které nestojí za to, měnit své představy a předsudky. Což potvrzuje fakt, že tvorba stereotypů předchází intelekt. Jedinec pak snadno rozpor zapomene, jako by vůbec nenastal. Toto odsunutí na okraj má však negativní důsledky. Avšak opět bezhlavě a nekriticky na stereotypech vede k potlačení několika stránek lidského života. Vyjma té rozumové utrpí imaginace, utrpí víra v sebe sama a ve vlastní názory na svět. Vytvořit stereotyp znamená šetřit si vlastní čas a rozum. Stereotyp se stává obranným mechanismem před názory společnosti a dodává pocit, že svět je neměnný. Vytvořit si stereotypní představu je mnohem jednodušší, než se jí zbavit. Nicméně to hlavní je, dokázat se samostatně rozhodnout a vynaložit úsilí na to, zda stereotyp stojí za to přijmout a stát při něm. Jestliže tohle člověk dokáže, dokáže i „zdravě reagovat“ na sebe i své okolí (Lipmann, 2015: 90-95). I když to tak na první pohled nevypadá, jistým cílem vytváření stereotypů je tak i obrana před rigidním způsobem uvažování nejen o věcech kolem nás.

Určité mediální sdělení je nám nastoleno v symbolické rovině. Naše pochopení obsahu prochází několika procesy. Tyto procesy mohou připomínat hermeneutický kruh. My, jakožto konzumenti, máme před samotnou recepcí určité předporozumění, očekávání a k obsahu přicházíme s jistými předpoklady. Až díky konzumentově osobní interpretaci nabývá obsah celkového smyslu. A je na konzumentovi, do jaké míry toho využije. Současná média nám nabízí široký obsah materiálu, a tím na bedra konzumentů kladou ještě větší nároky v podobě nových možností. Toho lze využít jak pozitivně, tak negativně. Thompson tvrdí, že síla médií tkví v tom, že z pasivního diváka dokáže udělat aktivního. A bude-li si člověk vědom síly, kterou toto mediální sdělení má a dokáže-li ji rozpoznat, pak pro něj není nijak nebezpečná. Onou rozpoznatelností Thompson myslí dokázat rozdíl mezi tím, co je mu předkládáno jako rutina a co rutina doopravdy je (Thompson 2004).

Časté užívání stereotypů v televizní fikci zdůrazňuje i Berger: „Ve fiktivní naraci jsou stereotypy hojně využívány, jelikož umožňují rychle charakterizovat postavy“ (Berger, 1997: 54). Fikční televize má výraznou funkci v distribuci stereotypů. Divákům

jsou nabízeny příběhy konkrétních postav s konkrétními vlastnostmi, prostřednictvím nichž dochází k upevnování představ. Zobrazované postavy jsou často zástupci různých společenských, rasových či profesních skupin a jejich opakované zobrazování s konkrétními vlastnostmi vede k tomu, že stereotypy nabývají na síle. Mezi nejčastější stereotypy užívané v televizní fikci patří genderové. Vznik těchto rodových stereotypů pramení z rozdílného hodnocení mužů a žen.

Na poli české seriálové produkce dominují genderové stereotypy týkající se především žen. Je tomu tak proto, že českému mediálnímu prostředí vévodí patriarchální nastavení (Vávra 2018). Televizní seriály pak takovoto stereotypy mohou přímo i nepřímo reprodukovat. Genderové stereotypy v televizních seriálech jdou nejčastěji ruku v ruce se stereotypy rasovými a etnickými. Renzetti a Curren tvrdí, že v hlavním vysílacím čase se v amerických seriálech dost často také objevují postavy lesbických žen a gayů. Genderová stereotypizace v televizi je častý jev a většinou nabývá stejných podob. Žena představuje matku „tvůrkyni domova“ a osobu, jež je zobrazována především v souvislosti s milostnými a mezilidskými vztahy. Muži zastávají pozice autoritativních a vůdčích typů, jež zabezpečují chod domácnosti především finančně. Ženy jsou stále častěji zobrazovány také jako ty, jež potřebují rady od mužů. V kategorii stereotypů lze sledovat i zobrazování povolání dle pohlaví. Muži bývají v pozicích vědců, lékařů či technických pracovníků. Ženy většinou jako ošetrovatelky, sekretářky, servírky či jako matky a manželky (Renzetti, Curran 2003).

## **1.4 Televizní seriály a specifika jejich tvorby**

### **1.4.1 Realističnost obsahů televizních seriálů**

Přestože jsou televizní seriály založeny ve většině případů hlavně na fiktivnosti, pro jejich konzumenty je důležitá realističnost těchto obsahů. Konzumenti si často srovnávají obraz, který vidí na televizních obrazovkách s tím, jak je tomu ve skutečném životě. Dále pak hodnotí a vyvozují z úsudků jisté skutečnosti: „...a takhle přesně se tvoří stereotypy v mediálním sdělení. Ačkoliv je jasné, že seriál je fiktivní, stejně jako jeho postavy či děj, diváci to předem vědí, ale stejně je to svádí k tomu, myslet si, že takhle to je/má být ve skutečném životě“ (Vávra 2018).

To platí především o těch obrazech, událostech či prostředích, se kterými divák nemá v reálném světě přímou zkušenost. Konzumenti mnohem raději přijímají produkty, které

jsou realistické a věrohodné. U zpravodajství je to samozřejmost, u televizních seriálů je to složitější. Míru realističnosti u fiktivních seriálů není snadné určit. Tvůrci se samozřejmě snaží, aby seriál nepůsobil příliš uměle, nicméně často se stává, že tomu tak je. Ať už je na vině rozpočet, vyčerpané nápady nebo potřeba děj zdramatizovat za účelem udržení si diváka. Pokud však televizní seriál pochází ze specifického, například profesního prostředí, vytvořit dojem realističnosti je více než nutný. Tak, aby konzumenti nabízené prostředí a také celý obsah seriálu přijali, je zapotřebí vykonstruovat prostředí co možná nejvěrohodněji. Hlavním zdrojem realističnosti ve zkoumaných seriálech je právě letištní prostředí. Nicméně existují i další zdroje realističnosti, jakými jsou například kostýmy, dialogy postav či samotná doba vysílání. „Televizní seriály jsou víceméně dlouhodobá záležitost a pokud se seriál odehrává v čase, který jde ruku v ruce s tím reálným, publikum jej snáze přijímá“ (Vávra 2018).

Divák má tak možnost pozorovat, jak se v seriálu odráží hodnoty a postoje dané společnosti či kultury. Má možnost prožívat se svými postavami určitá období – ať už se to týká například vánočních či jiných svátků, aktuálních problémů ze soukromého, politického či společenského života. Hodnotit realistické zobrazení je ale čistě individuální věc, která je primárně závislá na prostředí, ve kterém jedinec žije. Jedinec je socializován do společnosti, jejíž pravidla a konvence bere za své. V hodnocení realističnosti pak hrají roli i vlastní nabyté zkušenosti.

Jak jsem zmínila výše, pokud tedy konzument nemá své vlastní zkušenosti z určitého (letištního) prostředí, přirozeně tak přijímá obsah televizního zobrazení jako reálně uvěřitelný a nabývá dojmu, že ono prostředí takto skutečně funguje. Naopak realističnost rapidně klesá, když dané reálné prostředí konzument dobře zná. Co se seriálů z profesního prostředí týče, zde to platí mnohonásobně. S tím souvisí vlna kritiky od publika složeného z odborníků, pod jejíž palbou se v současné době ocitají seriály ze zdravotnického či kriminálního prostředí. Na to, že zobrazené situace realitě neodpovídají, pak odborné publikum reaguje kriticky a hodnotí tak zobrazované situace jako velmi úsměvné. Některé seriálové zobrazení si pak v krajních případech mohou od odborné veřejnosti vysloužit i trestní oznámení či stažení z obrazovek, jako tomu bylo u televizního seriálu *Air Hostess War* (2008). Tento thajský televizní seriál z letištního prostředí podle odborů letecké společnosti *Thai Airways* zobrazil palubní průvodčí a jejich pracovní náplň tak nemorálně a nerealisticky, že žádaly producenty o změnu či úplné stažení z televizních obrazovek. Na thajské ministerstvo kultury tak přišla stížnost, že seriál *Air Hostess War* (2008) poškozuje

pověst společnosti a jejich zaměstnanců. Seriálu bylo vyčítáno, že děj se točí pouze okolo milostných eskapád letušek, jež vzájemně bojují o přízeň pilotů. Dále pak neustálé zobrazování scén vášnivého sexu zaměstnanců za letu a při přistání v různých městech pak byl poslední tečkou. Odbory došly k závěru, že televizní seriál vrhá špatné světlo nejen na thajskou leteckou společnost, tak i na pozici palubní průvodčí obecně a může tak negativně ovlivnit i budoucí uchazeče o toto povolání. Televizní stanice, která seriál odvysílala, ho nakonec nestáhla, ale uvažovala o změně konkrétních urážlivých scén. „Podle producenta ten seriál odráží všechny stránky dané profese,“ řekla tehdy mluvčí stanice Tchavinan Kongkranová. „Pokud jsou některé scény nevhodné, jak letecké odbory tvrdí, požádáme producenta, aby je změnil,“ dodala (Dvořáček 2008).

V současné době si mnoho producentů seriálů z prostředí profese uvědomuje, že hranice mezi natočením seriálu realisticky a zároveň dramaticky, aby přilákal co největší počet diváků různých cílových skupin, je skutečně tenká. Sází tak ve většině případů na odborné poradenství. Na práci scénáristů tak dohlíží specialisté z požadovaných oborů a díl po díle kontrolují, na kolik zobrazení odpovídá realitě či naopak. Samozřejmostí je i pomoc s odbornou terminologií, bez které by se specifické prostředí jen těžko obešlo. Ačkoliv představuje realita v mnou zkoumaných seriálech základní referenční rámec, je na místě si uvědomit, že není možné brát vyobrazené prostředí vážně. Přestože z reality seriály vychází, jedná se o fikci, o smyšlené postavy, vykonstruovaný příběh a do jisté míry i vyumělkované kulisy.

#### **1.4.2 Letištní prostředí**

Primárním cílem televizních seriálů je co největší sledovanost. Čím lepší a zajímavější téma, tím více diváků. Seriálů a filmů o letadlech, létání a letištním prostředí bylo natočeno mnoho. Toto specifické prostředí je vděčnou kulisou k rozehrání těch pravděpodobných i nejméně pravděpodobných příběhů. Ať už vychází ze skutečné události nebo se jedná o fiktivní příběh, ať už jde o letectví vojenské či civilní, o českou či světovou produkci, letecké prostředí diváky baví. Letecké prostředí na všechny způsoby, všech žánrů, plní filmová plátna i televizní obrazovky řadu let. Mezi nejvýznamnější počiny této tematiky se jistě řadí *Tmavomodrý svět* (2001), *Pearl Harbor* (2001), *Letec* (2004), *Terminál* (2004), *Con Air* (1997), *Nebeští jezdci* (1958), kanadský cyklus dokumentárních rekonstrukcí *Letecké katastrofy* (2003) nebo *Sully: Zázrak na řece Hudson* (2016). To je

jen výběr těch nejvýraznějších a nejoblíbenějších obsahů z leteckého prostředí (čsfd.cz 2018).

Z vlastního nastudování dané problematiky však usuzuji, že k dramatickému nárůstu snímků z letištního prostředí došlo po událostech z 11. září 2001. Tyto události se staly samostatným námětem několika snímků, jak na poli filmové, tak i seriálové produkce. Příkladem mohou být *World Trade Center* (2006), *11. září* (2006), *Fahrenheit 9/11* (2004) či *11/9* (2002).

Lze tedy vysledovat, že jakýmsi předstupněm k tomu, aby byl leteckému motivu věnován prostor v televizním prostředí, je většinou negativní událost s ním spojená, zejména pak letecká katastrofa. Není to však pravidlem.

Oblíbenost letecké tematiky dokládá i fakt, který s negativitou nemá nic společného. V dubnu loňského roku vznikla vůbec první televizní stanice zabývající se výlučně letectvím. Televizní stanice nesoucí název *Up Network* svým konzumentům nabízí novinky z leteckého průmyslu, filmy, seriály, zábavné pořady a kvízy, ale i aktuální zpravodajství. Důvod vzniku této stanice popisuje František Borovský, majitel společnosti *EFB Network*, která stojí za jejím provozem. „Jakákoliv letecká událost, která se objeví ve světě, patří v ten den mezi ty nejčtenější a nejsledovanější. Proto jsme se rozhodli divákům nabídnout první plnoformátovou dokumentární stanici, která nemá ve světě obdobu“ (mediaguru.cz, 2017). Podle Borovského tato stanice zaplní pomyslnou díru nejen na českém, ale i evropském televizním trhu, kde podobně zaměřená stanice zcela chybí. Hlavní cíl této televize je znázorněn již v podtitulu „Roztáhnout křídla zvědavosti aneb vše, co jste chtěli vědět o letectví, ale báli jste se zeptat“ (mediaguru.cz, 2017).

Zaměřím-li se primárně na televizní seriály z letištního prostředí, poměrně ucelený seznam uvádí anglická verze *Wikipedie*. V této databázi v kategorii *Aviation television series* je možné najít abecední seznam 193 seriálů celosvětové produkce. Nicméně kompletním výčtem a abecedním seřazením veškerá přesnost končí. Patrné jsou zde jak žánrové nejasnosti, tak nelze rozpoznat o jaký druh letectví se jedná, zda jde o fakta či fikci. Po bližším zkoumání jsem došla k názoru, že společným jmenovatelem všech obsahů tohoto seznamu jsou dvě podmínky: existence a serialita. Podmínka první, tj. existence jakéhokoliv leteckého motivu alespoň v některé epizodě, podmiňuje vznik podmínky druhé, kterou je serialita. Tudíž každý produkt v tomto seznamu musí obsahovat alespoň dva díly. Uvedený seznam zmiňuji, protože hrál roli při specifikaci výběru vzorku mé diplomové práce. S ohledem na absenci důležitých informací však tento seznam pro mne

představoval pouze rozšíření obzorů při počátečním hledání vhodných vzorků. Nutno podotknout, že český seriál *Letiště* (2006), který jsem vybrala, v něm vůbec nefiguroval. Detailněji se výběru vzorku, se kterým jsem pracovala, budu věnovat na začátku analytické části.

### **1.4.3 Mediovaná symbolická sdělení – tvůrci vs. příjemci, aktivita rutina a situovanost**

Při analýze jakéhokoliv mediálního sdělení je nutné brát v úvahu společenský kontext, ve kterém produkt vzniká. Thompson tvrdí, že většina teoretiků se v úvahách o mediálním sdělení zaobírá spíše konstitutivními prvky textů. Jistě z nich plynou důležité poznatky, nicméně tato analýza je v konečném důsledku neúplná. Je třeba text zkoumat podrobně a systematicky s ohledem na podmínky, ve kterých vzniká. Mediální produkty, jakými jsou televizní seriály, bývají zpravidla analyzovány „povrchně“ a mnohdy skončí na deskriptivních popisech dějových linek nebo jsou naopak analyzovány velmi úzce (Thompson 2004). Kulturní sdělení bývá zpravidla analyzováno bez „jakéhokoliv odkazu na cíle a zdroje, jež měli tvůrci“ je „uměle vyjmuta ze sociálních podmínek, v nichž sdělení vzniklo a šířilo se“ (Thompson 2004: 36).

S tím souvisí i povaha a role recipientů, to však zde bude nastíněno pouze okrajově, jelikož by si takovéto faktory jistě zasloužily vlastní obsáhlejší výzkum. Nicméně považuji za důležité dotknout se tématu samotné recepce jakožto činnosti, jejíž charakter úzce ovlivňuje tvorbu televizních seriálů. Řada výzkumů z posledních let došla k názoru, že recepce mediálních produktů je „rutinní zažitá praktická činnost, kterou jedinci vykonávají jako nedílnou součást každodenního života“ (Thompson 2004: 36-37). Byla tím zcela upozaděna dřívější představa, že příjemci mediálních produktů jsou pasivními konzumenty. Recepce televizních seriálů je kreativní proces, při kterém příjemci přidělují „viděnému“ smysl. Ten ale může být ovlivněn mnoha faktory. Těmi může být například sociální zázemí, aktuální rozpoložení recipienta, dosavadní zkušenosti aj. V závislosti na nich pak může docházet k různým interpretacím. Na recepci je potřeba nahlížet jako na aktivitu či zažitý postup, jakým příjemci získávají a interpretují mediální sdělení (Thompson 2004). Tvůrci televizních seriálů při jejich výrobě postupují opačně. Dříve než mediální produkt vypustí na svět, jsou předem obeznámeny s jistými skutečnostmi, které je ovlivňují již v prvotních fázích výroby. Nejprve si stanoví charakter publika – přibližnou cílovou skupinu, následně berou v potaz dobu vysílacího času, a tak si přibližně stanoví

pravděpodobný účel, za kterým si dané publikum seriál pustí. „Je to taková hra, ve které hlavní roli hrají představy a domněnky tvůrců“ (Vávra 2018).

Aktivita tak charakterizuje nejen recipienty, ale i samotné tvůrce. Je přirozené, že na konci se představy obou stran mohou rozcházet. „Přestože jedinci je dopřán jen poměrně malý díl vlády nad obsahy symbolických materiálů, které se jim nabízejí, mohou s těmito materiály nejrůznějším způsobem nakládat, mohou je předělávat, dopracovávat způsoby, které jsou původním cílům a záměrům výrobce zcela cizí, neřkuli protikladné“ (Thompson 2004: 37).

Tvůrcům pak nezbyvá nic jiného než doufat, že jejich původní záměr alespoň zčásti odpovídá požadavkům diváka. Další takovou charakteristikou, kterou jsou obtěžkány jak postavy tvůrců, tak i příjemců, je situovanost. Jedinci přijímají mediální produkty, a přitom jsou zasazeni do určitých společensko-historických kontextů. Pro tyto kontexty jsou příznačné poměrně stabilní mocenské vztahy a značně rozdílné přístupy k jednotlivým druhům nahromaděných zdrojů. Receptce odehrávající se v rámci těchto kontextů tak závisí na moci a zdrojích příjemců. V současné době je díky své snadné dostupnosti například televize standartním vybavením každé domácnosti, nicméně pravidelnost sledování toho či onoho programu může být ovlivněna i „mocenskými vztahy mezi členy domácnosti“ (Thompson 2004 : 37).

Stejně jako situovanost můžeme sledovat i odstup, který je díky sledování televizních seriálů divákům nabídnut. Stejně jako filmy, i televizní seriály skýtají možnost prostorového a časového odstup. Recipienti se vtáhnutím do děje dokáží oprostít od kontextu vlastního života a mají možnost stát se cestovatelem do rozličných světů a různých časových dimenzí. Tvůrci jsou zase nuceni situovanost dodržovat, aby nebyl překročen původní záměr. Speciálně, co se týče seriálů z odborného prostředí, jsou nuceni zaměřovat se výlučně na dané prostředí a takové prostředí, které je mu funkčně blízké. Seriály se vyznačují dlouhou délkou trvání, a tak jsou tvůrci situováni do snímaného prostředí po dlouhou dobu a mají tak možnost lepšího vhledu do odborné tematiky. Příjem mediálních produktů není charakterizován pouze výrazy, jakými jsou aktivita, situovanost a v neposlední řadě i rutina. Receptce televizních seriálů je činnost poměrně zažitá. Se stejnou pravidelností jako jsou nekonečné seriály vysílány, jsou stejně pravidelně i sledovány. Receptce televizních seriálů je činnost, která se svou podobou zapadá do zavedených a pravidelných činností, ze kterých se skládá každodenní život (Thompson 2004: 38-39).

Recepce se tak s každodenním životem propojuje a navzájem ovlivňuje. V předchozích kapitolách bylo nastíněno, že serialita umožňuje vnášet do každodenního života nějaký systém. Příjemci tak mohou přizpůsobovat své návyky a upozadovat své potřeby na úkor vysílacího času svého oblíbeného pořadu. Stejně tak ale může být recepce pouhým doplňkem těchto každodenních činností. „Lidé si mohou zapnout televizi, aby si zpříjemnili jednotvárnou přípravu jídla nebo si vytvořili kulisu při žehlení“ (Thompson 2004: 38).

Tvůrci pak musí počítat s oběma variantami a mít připraveno „pro každého diváka něco.“ Seriály z odborného prostředí jsou specifickým produktem, který může publikum snadno přilákat, a ještě snadněji odlákat. Člověk, co nerad cestuje, bojí se létání, nemá rád letištní prostředí, bude asi těžko sledovat seriál, jehož každá epizoda je zasazena do jemu tak neoblíbeného prostředí. Stejně tak palubní průvodčí, unavena po příchodu z práce si jistě u přípravy večeře nepustí rozhořčené cestující do svého obýváku. Stejně negativní dopad u těchto seriálů ze specifického prostředí může být i nedostatečná odbornost.

„U seriálů z prostředí letiště je to stejně snadno pozorovatelný jev, jako je tomu u zdravotnických seriálů.“ „Pokud v publiku hned první dramatická scéna vyvolá smích, je to začátek konce“ říká Jan Vávra (Vávra 2018). Naopak důvodem ke sledovanosti takovýchto typů seriálů může být nové a inovativní prostředí, neotřelé zpracování nebo touha po změně profese. Někteří lidé si touží vyzkoušet profesi, kterou by v reálném životě ale nechtěli dělat. Sní o ní, ale nejsou si vědomi toho, co s sebou daná profese přináší. Televize tak díky svému velkému vlivu umožňuje divákovi udělat si poměrně dokonalou představu o náplni jejich vysněného povolání. Jsou dvě možnosti, které poté mohou nastat: „Buď přijdou o iluze nebo je to dovede ke změně, kterou se najednou nebudou bát udělat“ (Kibodeaux 2014).

## 1.5 Světy na pokračování a možnosti jejich zkoumání

### 1.5.1 Teorie analýzy seriálového vyprávění

Domnívám se, že velice pregnantně popsal analýzu televizních seriálů teoretik Radomír D. Kokeš. Studiu teorie seriálové fikce, jak ji sám nazývá, věnoval několik let. Této tematice zaměřil jak svou bakalářskou, diplomovou tak i disertační práci, vyšla mu knižní publikace s názvem *Světy na pokračování*, napsal nespočet odborných článků a v současné době provozuje i akademický seriálově zaměřený blog. Jeho texty mají teoreticko-analytický charakter, a tak se dají poměrně snadno aplikovat. Pro svou diplomovou práci sem jej zvolila proto, že se jedná o současného autora, ale i proto, že se fikční serialitě takto obsáhle na českém poli ještě nikdo nevěnoval. Svou roli hrál také fakt, že ve svých teoriích Kokeš vychází z mnoha prací Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, jejichž myšlenky jsou mu velice blízké.

V podobném duchu jako se nese publikace *Umění filmu* se nese i zpracování Kokešových *Světů na pokračování*. Systematický výklad koncepcí je zde doplněn obrazovým materiálem a následně aplikován na konkrétní seriálové (filmové) případy. Televizní seriál chápe jako formu, která se dokáže rozvíjet, donekonečna větvit a proměňovat (Kokeš 2011). Připouští však, že televizních seriálů a světů, které tyto produkty nabízejí, existuje několik. Cílem jeho několikaletého působení na poli seriálové teorie bylo navrhnout jednotnou teorii. Tato teorie by pak mohla popsat všechny typy seriálů, aniž by je zbavovala své jedinečnosti. Snaha o tvorbu pružné teorie, kterou se dají postihnout specifika kteréhokoli seriálového díla, později vyústila ve vznik *Teorie seriálové fikce*. Nejen o pružnosti této koncepce jsem se sama přesvědčila při snaze ji aplikovat na seriál z odborného/profesního prostředí.

Teorie seriálové fikce představuje účinný aparát, kterým lze televizní seriály neboli fikční světy na pokračování, jak je nazývá Kokeš, zkoumat. Z osobního hlediska shledávám jako velice podnětnou myšlenku, že seriálová fikce stále čeká na komplexní vědecké zpracování (Kokeš 2012 : 150). Vycházejí z Bordwella, to platí zejména pro televizní seriály, kterým se doposud věnují výzkumy prováděné pouze z jedné určité perspektivy. Ať už z hlediska ideologického, kulturalistického nebo genderového pohledu. Kokeš to shledává jako nedostatečné a navrhuje obrátit pozornost na „nejkomplexnější teoretické zmapování televizní seriality jako umělecké formy, tedy specifickému systému

vztahů produkujícího určité podoby narativity a určité podoby fikčních světů“ (Kokeš 2012: 150-151).

Zdůrazňuje přitom postavu diváka, který je důležitou jednotkou při procesu tvorby fikčních světů. Výše jsem tuto problematiku nastínila, nicméně teď se zaměřuji na vztah diváka a tvorby fikčního světa. Divák je „hypotetická entita, která je kognitivně nastavena tak, aby umožnila popsat maximum strategií určitého fikčního uspořádání“ (Kokeš 2011: 232).

Jeho pozornost je ale determinována podmínkami, které se stanovují tokem audiovizuálních podnětů. Tok těchto podnětů Kokeš nazývá *fikcizací*. Díky tomu si dokážeme vytvořit *fikcipedii*, kterou můžeme chápat jako uspořádané penzum znalostí, je divák schopen popsat a pochopit fikční svět, který mu seriál nabízí (Kokeš 2011).

*Fikcipedii* tak můžeme chápat podobně jako Ecovu *encyklopedii* (Eco 1997) s tím, že ta Kokešova se omezuje a slouží k interpretaci fikčního světa jednoho audiovizuálního díla. Televizní seriály je nutné zkoumat od konkrétního k obecnějšímu. Kokeš navrhuje prvotně u zkoumaného seriálu určit jeho typ. V rámci tohoto tak zavádí tzv. *modelovou typologii seriálů*. Sestavil 5 typů seriality, které jsou determinovány vzájemným vztahem epizod.

- 1) **Oddělená serialita** je uspořádání, kdy každá epizoda tvoří samostatnou fikční jednotku. S ostatními epizodami pak nesdílí stejné postavy. Propojení těchto epizod je vázáno opakováním určitých prvků. Příkladem oddělené seriality mohou být *Příběhy Alfreda Hitchcocka*, kde úlohu opakovaného prvku zastává postava průvodce, který uvádí každou epizodu.
- 2) **Serialita nenávazná** je pak charakterizována sdílením alespoň jedné fikční entity napříč epizodami. Nicméně bez jakékoliv narativní propojenosti. Každá epizoda představuje autonomní příběh a pojivo mezi epizodami je vedeno pouze divákem. Takovýmto příkladem je například *Colombo*.
- 3) **Polonávazná serialita** se vyznačuje propojenosti i co se dějové linie týče. Epizody sice představují samostatný příběh, ale některé dějové linky mohou pokračovat v epizodách následujících. Tuto skupinu zastupuje *Kriminálka Las Vegas*.
- 4) **Návazná serialita** znamená příčinné propojování dílčích světů napříč epizodami. K tomuto propojování dochází na více úrovních. Pravidlem bývá, že nová

epizoda začíná tam, kde předchozí skončila. Příkladem může být *Dallas, Tak jde čas, Esmeralda*.

- 5) **Rozrušující serialita** je jev poměrně problematický. Jednotlivé epizody představují síť spletených vztahů, a nikoliv návaznou řadu. V seriálech tohoto typu dochází k přepisování či doplňování již vyřčeného. Platící stav se tak může napříč epizodám neustále proměňovat. Představitelem jsou například *Ztraceni* (Kokeš 2016: 16-17).

Výše zmíněné dělení však nepředpokládá, že jeden seriál je výsadně představitelem jednoho z uvedených typů. I zde dochází k takzvanému *crossoveru*, jako tomu je například u žánrů. Jednotlivé typy tedy představují modely, ve kterých se zrcadlí vzájemné vztahy epizod. Definování typu jednotlivých seriálů je krok, který nám může objasnit, jaké postupy jsou v něm využívány a stanovit, čím je dané dílo zvláštní.

Kokeš vysvětluje, proč není dostatečné k rozboru seriálového díla využít nástroje naratologické analýzy. „Jestliže chceme zjistit, jaké vyprávěcí strategie a taktiky používá daný televizní seriál, nelze se obracet k nástrojům naratologické analýzy. Tyto nástroje totiž vychází z jisté znalosti ukončenosti děje. Tyto znalosti pak dominantně určují, jaká je struktura narativu“ (Kokeš 2016: 18-19).

Vzhledem k tomu, že seriál je dílo, které je divákovi dávkováno na pokračování, mělo by být analyzovatelné i v průběhu bez jakékoli znalosti konce děje. Televizní seriál tedy musí být zkoumatelný kdykoliv. V jakékoliv fázi rozvíjení děje. Přitom nejmenší možnou jednotkou musí být vždy alespoň jedna epizoda, která sama o sobě tvoří celek (Kokeš 2016).

Televizní seriály pracují s určitými světy. Ty Kokeš rozlišuje na dva základní. *Makrosvět a epizodní svět*. Jak název napovídá, makrosvět představuje celkový fikční svět seriálu a je nadřazen světu epizodnímu. Tak, aby divák, (kognitivně-aktivní divák), pochopil oba typy těchto světů, pracuje s takzvanými *schématy*. Ty představují „uspořádané trsy znalostí, které představují derivát možného povědomí o aktuálním světě (světe naší reality) a v něm obsažených fikčních dílech“ (Kokeš 2011: 232-233). Ty jsou hlavními nástroji, se kterými divák pracuje při odhalování mechanismů jednotlivých děl.

Dalším krokem k analýze televizního seriálu bývá určení jeho stylu. Bordwell styl charakterizuje jako „uspořádané využívání postupů v průběhu filmu“ (Bordwell 2011: 398-399). Odhalovat styl pak znamená odhalovat postupy, jakými tvůrci pracují s mizanscénou, střihem, zvukem, obrazem či rámováním. Styl zahrnuje tedy stylistické i estetické

prostředky, které jsou v konkrétním díle užívány. Bordwellovu koncepci stylu Kokeš přejímá a přidává, že styl v seriálovém uspořádání slouží primárně k *fikcizaci*. Zde se s Bordwellem zase rozchází, když tvrdí, že *fikcizace* v jeho pojetí na rozdíl od Bordwella styl zohledňuje.

K tomu, aby došlo k pochopení příběhu divákem, je tedy nutné pracovat s *fikcipedii*, jejíž tvorbě předchází proces *fikcizace*. Kokeš ho vnímá jako „dynamický proces založený ve vzájemném působení stylu, dějů a světa. Existují 3 principy fikcizace: míra vědění, míra komunikativnosti a míra sebeuvědomělosti. Míra vědění představuje penzum informací, které divák dostává o fikčním světě. Přičemž tyto informace může dostat od jedné postavy“ (Kokeš 2011).

Vědění jedné postavy tak divákovi může silně komplikovat tento proces. Míra vědění může být různě omezená i různě hluboká. Takovým příkladem vědění s nízkou hloubkou může být u postav, které mají vidiny, halucinace nebo nějak omezený zrak či sluch. Druhou kategorií je komunikativnost, kdy se divákovi dostane veškerého vědění, které zná hlavní postava. Poslední kategorií je sebeuvědomělost, která vyjadřuje, na kolik *fikcizace* upozorňuje na estetickou a uměleckou povahu. Sebeuvědomělost vědění můžeme sledovat u postav, které se obracejí do kamery nebo ironicky komentují dění mimo obraz (Kokeš 2011 : 236-237). Pokud je tedy cílem diváka seriálové fikci porozumět, musí umět odhalit strategii *fikcizace*. Jen tak se dobře významu fikčního světa, který je mu předkládán.

Fikční světy obecně charakterizuje neúplnost. Neúplnost v tom smyslu, že o jejich realitě nemůžeme vždy říci úplně vše. V tomto ohledu se tak diametrálně odlišují od světa reálného. Kokeš říká, že žádný fikční svět nemůže být zcela a naprosto nezávislý na světě reálném. Například stanovisko, že ve fikčním světě platí stejná pravidla jako ve světě aktuálním, platí do takové míry, do jaké to vyžaduje porozumění organizaci světa fikčního.

Zkrátka informace ze světa aktuálního musí vysvětlovat to, co divák aktuálně potřebuje o fikčním světě vědět tak, aby nebyla narušena jeho představa fikčního světa jako celku. Aby to nebylo tak jednoduché ve fikčním světě, existuje spousta informací, které jsou nevyřčené či neukázané. V tomto případě je pak divák odkázán na vlastní tvorbu hypotéz. Z informací, které jsou mu v díle naznačeny pak implikuje možný význam (Kokeš 2011).

Kokeš rozděluje hypotézy na konsekvenční a antecedenční. Konsekvenční jsou takové, které obvykle začínají otázkou Proč? a jsou typické pro kriminální seriály. Antecedenční hypotézy zase pracují s budoucností: Milují se, vzali se... Rozvedou se?

Každopádně pro oba dva typy platí, že pro diváka má vždy význam přemýšlet o tom, co bylo v díle naznačeno. To vysvětluje Kokeš na příkladu z *Colomba*. „Pro diváka nemá význam uvažovat o barvě vlasů paní Colombové, protože se v seriálu nikdy neobjevila – a pokud se objeví, pak se její barva vlasů prostě fikčně ukáže“ (Kokeš 2011: 239).

Pokud se nám však dostane informací, které jsou úplné, je důležité stanovit princip, jak k takovému předání informací vůbec došlo. Pokud divák informace dostává v řadě za sebou, jedná se o způsob kumulativní. Komparativní způsob stojí na vzájemném srovnávání. Divák musí porovnávat s tím, co už ví. Je to uplatňováno, například když postava na něco vzpomíná a divák je dezorientován. Neví, zdali se to postavě zdá nebo je to založeno na pravdě. To je také typické pro kriminální seriály. Posledním typem získání informací je princip retrográdní. Ten nastává, pokud divák nově poskytnuté vědění musí přepsat nebo zásadně upravit vědění dosavadní. Musí zkrátka pozměnit představu, kterou o určitém stavu věci měl (Kokeš 2016).

Každý jednotlivý prvek, který jsem zmínila, tvoří dohromady princip. Každý jednotlivý prvek je determinován vztahem k jinému prvku. Vzájemně tak audiovizuální text a stylistický systém uspořádání světa tvoří hojnou půdu pro vznik *fikcizace*, díky které si divák systematicky dělí získané informace, které následně používá s cílem vygenerovat si význam díla.

Na závěr Kokeš říká, že každá analýza se může označit jako dobrá až ve chvíli, kdy je ukázaná na konkrétních seriálech. Jedině tak mohou vyvstat pozitiva či negativa, které z ní pramení. Obecně je vždy co zlepšovat, a tak i tady bude nezbytné přepracovávat a opravovat tak, aby metoda mohla plnit svůj účel s cílem pojmout seriálovou fikci v její rozmanitosti (Kokeš 2011).

### **1.5.2 Mizanscéna a její důležitost při tvorbě seriálu**

Důležitým úsekem při analýze televizního seriálu je i odhalování postupů a principů při jeho vlastním technickém zpracování.

Mizanscéna, v originále *mise en scène*, znamená doslova „dát na scénu“. Tento pojem v sobě zahrnuje nejrůznější aspekty filmu, seriálu, ale například i divadla. Patří mezi ně prostředí, osvětlování, inscenování a kostýmy. Vytvořit takzvanou mizanscénu je složitý proces, který vyžaduje dlouhé plánování. Mizanscéna je důležitá pro dokreslení a celkový výraz filmu, divadla či seriálu. Je ale nepostradatelným a ústředním faktorem při

tvorbě seriálu, jehož hlavním motivem je ukázat prostředí. Nemusím se tedy zmiňovat o její důležitosti pro snímky z profesního prostředí a tím pro mnou analyzované seriály. Domnívám se, že mizanscéna je v obou televizních seriálech, které ve své práci analyzuji, stěžejním činitelem, o něhož se celý koncept v podstatě opírá. Ačkoliv bývá dopředu plánovaná, existují i případy, kdy její nepředvídatelnost a spontánnost přispěla k působivějšímu propracování určité pasáže. Na vině může být jak počasí, tak i nenadálá improvizace herců – oba způsoby však mohou pozitivně přispět k dramtizaci pozadí. Velice vhodně doplňuje úvahy o mizanscéně David Bordwell, který poukazuje na předsudek, který je s ní úzce spjat. Divák často inklinuje k hodnocení mizanscény podle toho, jak moc je realistická. Ukazuje příklad s autem: „Auto se zdá realistické vzhledem k období, které film zachycuje, a naopak určité gesto se jeví jako nerealistické, protože ,skuteční lidé se takto nechovají.“ (Bordwell 2011 : 160-161).

To, že chápání realismu jako měřítka kvality přináší hned několik problémů, je jasné. V seriálové tvorbě ze specifického prostředí jsou požadavky na realističnost různé a hranice mezi nimi tenké. „Divák na jedné straně chce mít z prostředí autentický dojem, na straně druhé zase chce být opakovaně zaujat, a to se většinou vzájemně vylučuje“ (Vávra 2018). Navzdory tomu pak tvůrci musí scénu výrazně zinscenovat a zdramatizovat, což vede k úpadku oblíbenosti u publika. Pojetí realismu je velice subjektivní a závisí na kultuře, časovém úseku i konkrétním člověku. V konečném důsledku může přílišné lpění na realističnosti jako primárního požadavku mizanscény vést k přehlížení dalších možností, které mizanscéna nabízí (Bordwell 2011). Mnohem účelovější se tak může jevit její zkoumání z hlediska funkce. Každý snímek může mizanscénu využívat k něčemu jinému. Jeden k tomu, aby se blížil k realitě, druhý k tomu, aby ukázal nadpřirozený děs nebo zdrženlivou krásu (Bordwell 2011). V běžné praxi se stává, že jeden snímek je prostoupen více funkcemi mizanscény najednou. Na začátku kapitoly jsem zmínila jednotlivé oblasti mizanscény, následně ale představím jen vybrané z nich. Z hlediska své práce se budu obsáhleji věnovat oblasti prostředí a kostýmů. Ostatní oblasti nejsou zařazeny, jelikož v zkoumaných seriálech nepředstavují nijak důležitou úlohu.

### **1.5.2.1      *Prostředí a kostýmy***

Prostředí v kinematografii může nabývat několika podob. Může se stát pouhou nádobou pro událost nebo může vstoupit do narativní akce (Bordwell 2011: 162-163). S prostředím se dá pracovat nejrůzněji, tvůrci mohou natáčet již v existujících lokacích

nebo si prostředí uměle vytvořit. Seriálová produkce nejčastěji oba typy kombinuje. Na televizních seriálech z letištního prostředí je patrné, že určitému vyumělkování prostředí, popřípadě dotvoření prostředí pomocí nejrůznějších filmových triků, se nedá vyhnout. Ačkoliv natáčení ve studiu umožňuje tvůrcům mít větší kontrolu nad samotnou tvorbou, někteří autoři raději zdůrazňují autenticitu. Ať tak či onak, prostředí může ovlivnit celkové pochopení příběhu. Bordwell dále zdůrazňuje, že důležitým prvkem při výrobě prostředí je také barva (Bordwell 2011: 164-165).

Tvůrci se při výrobě snímků ze specifického prostředí většinou uchylují k užití barev, které korespondují s realitou. Kulisy nemocničního prostředí oplývají bílou a zelenou barvou, kriminální výslechy se zase odehrávají v ponuré šedé místnosti a snímkům z prostředí letiště dominuje nebeská modř. Proměnlivost barevného schématu a jeho vliv na chápání děje je možné sledovat ve filmu *Playtime* (1967). Ačkoliv začátek tohoto snímku se odehrává v chladných barvách a prostředí vévodí šedočerná, později dochází k přechodu k teplým barvám. Přechodem ke kulisám v červené, růžové a zelené je možné spatřovat, jak se původně odtaziťá městská krajina mění ve vitální a příjemnou (Bordwell 2011: 164-165). Opomineme-li barvy, dalším určujícím prvkem v prostředí je velikost. Konkrétně velikost kulis. „V dějinách kinematografie tvůrci povětšinou využívali miniatury, aby vytvořili fantastické scény nebo – jednoduše – aby ušetřili peníze“ (Bordwell 2011: 164-166).

To, že není vždy nutné vystavět kulisy ve skutečné velikosti, je ale v rozporu s prostředím, které zkoumám v seriálech *Letiště* a *Pan Am*. Ústřední motiv těchto snímků je letadlo, které postupuje do každé jednotlivé epizody. Zde si tvůrci musí být vědomi, že s maketami si dlouho nevystačí. Nabízí se tak možnost zkombinovat umělé prostředí s reálným prostředím.

Běžnou praxí je také kulisy namalovat a trikově zkombinovat s prostorem ve skutečné velikosti. V současnosti jsou k vyplnění prostředí hojně využívány digitální efekty, pro jejichž zapojení je nezbytná kvalitní kamera. Bez takovýchto efektů by například „Star Wars nebylo tím, čím je“ (Bordwell 2011: 166).

Často opomíjenou složkou při analýzách televizních seriálů jsou rekvizity, které například specifické prostředí dělají realističtější a jejich role je tak nezastupitelná. Jako rekvizitu chápeme předmět, který má v probíhající ději určitou funkci. Rekvizity nejen filmovou, ale i divadelní či seriálovou scénu vhodně doplňují a mohou se stát i motivem. Tento jev lze spatřit ve filmu *Election* (1999). Děj začíná tím, že středoškolský učitel

vyprazdňuje před každým vyučováním ledničku. Následně vždy vhadzuje odpadky do koše na školní chodbě. V klíčové scéně zase ukrývá rozhodující hlasovací lístky právě do koše. Tehdejší režisér snímku toto nazval motivem odpadku: „Motiv vyhazování věcí, protože to je vlastně pointa filmu“ (Bordwel 2006: 166-167). Běžnější je však funkce výpravná, v rámci doplnění prostředí. Často bývá součástí kostýmů.

Kostýmy plní vůči prostředí specifickou funkci. Autenticita kostýmů zvyšuje autenticitu celého prostředí potažmo celého díla. Letištní prostředí je prostředí, které samo o sobě disponuje určitými charakteristikami. Je to místo, kterému vládne disciplína a přesnost. Jakákoliv chyba může, ale i nemusí mít fatální následky. V letištním prostředí je povinností uniformní kázeň a specifickou uniformu musí nosit všichni zaměstnanci letiště. Určitá přísnost v oblékání se však odvíjí od konkrétní pozice, kterou daná osoba vykonává. Uniforma musí být vkusná, zároveň ale jednoduchá, praktická a musí odkazovat k uměřenosti a konzervativnosti. Stejně takové musí být kostýmy, „musí z nich čpět odbornost a profesionalita“ (Vávra 2018). Kostýmy hrají ve vyprávění důležitou roli. Tvůrci obvykle chtějí pomocí kostýmů zdůraznit postavy. V seriálech z profesního prostředí je ale patrné, že kostýmy zdůrazňují a umocňují spíše prostředí, nikoli jednotlivé postavy. Propojení kostýmů s prostředím může upevnit narativní vzorec celého díla. Příbuzným prvkem mizanscény souvisejícím s kostýmy je líčení neboli make-up. Ten je používán proto, aby se vzhled herců na plátně upravil do požadované podoby. Úlohou maskéra bývá hercova proměna vzhledu do podoby postavy, kterou ztvárňuje. V analyzovaných seriálech není potřeba make-upu nikterak výrazná, vzhledem k charakteru prostředí. Letištní prostředí klade důraz na přísná kritéria, co se týče vzhledu a upravenosti jejich zaměstnanců. Pro výkon pozice palubního personálu jsou tyto nároky ještě mnohem vyšší. U palubního personálu figuruje požadavek dokonalé péče o zevnějšek již ve výběrovém řízení. Líčení u palubních průvodčích má však funkci nejen estetickou ale i bezpečnostní. To jsou informace, které většina neodborné veřejnosti neví. A tak se často stává, že dochází k rozporuplnému hodnocení vizuálního zobrazení těchto postav. U ženského pohlaví se potřeba líčení na televizních obrazovkách předpokládá, nicméně v dnešní době není líčení mužů/ herců nijak neobvyklé. Práce maskérů tak ještě umocní celkový požadavek upravenosti, který je kladen na postavy v analyzovaných seriálech. Stejně tak správné nalíčení zvýší dojem dramatickosti při scénách zobrazujících například leteckou katastrofu. Kostýmy a líčení jsou v seriálovém pracovním prostředí nezbytné. Od herců seriálů z odborného prostředí se totiž očekává, že ztělesní typického představitele

dané profese nejen chováním, ale i svou vizáží. A to v seriálu o palubních průvodčích platí dvojnásob.

Chceme-li se zabývat mizanscénou, musíme postupovat prakticky a systematicky, přičemž je možné zaměřit se pouze na některý prvek ve scéně (Bordwell 2011: 216). Já se v předkládané diplomové práci budu zabývat prostředím a okrajově kostýmy. Domnívám se, že právě tyto aspekty jsou stěžejní pro mou práci. David Bordwell říká, že zabývat se mizanscénou je třeba komplexně ve vztahu k celku díla. Je potřeba se dozvědět, jakou má funkci vzhledem k celku, jak pomáhá budování napětí a jak s ní tvůrci pracují, aby připoutali pozornost diváků (Bordwell 2011: 216-217). V kontextu analyzovaných seriálů budu zjišťovat, jak s mizanscénou pracovala česká a americká produkce.

## 2 Analytická část

Analytická část je věnována samotné analýze vybraných televizních seriálů. Níže popisuji použitou metodologii a cíle práce, výzkumné otázky a hypotézy, detailněji představuji zkoumané vzorky a v závěru prezentuji výsledná zjištění.

### 2.1 Metodologie a cíle práce

Pro svůj projekt jsem se rozhodla zpracovat obsahovou (komparativní) analýzu televizních seriálů z letištního prostředí, přičemž jsem se zaměřila na seriál české produkce *Letiště* a na seriál z amerického prostředí *Pan Am*. Pokusím se o komparaci těchto seriálů mezi sebou a výsledkem by měla být přehledná studie, která nabídne celkový rozbor obou snímků. Důraz bude kladen na vyhodnocení shod a odlišností seriálového zobrazení. Zaměřím se na několik aspektů, které budu mapovat a porovnávat napříč oběma seriály. Hlavním cílem bude tedy porovnat změny v seriálovém vyobrazení leteckého prostředí, porovnat děje, charakteristiky postav a srovnání seriálového zobrazení českého leteckého prostředí s tím zahraničním. Zaměřím se na žánrové zařazení, hlavní narativní témata, funkce postav, budování napětí u diváka, gradaci děje, zobrazení prostředí letiště, zobrazení pozice palubní průvodčí<sup>2</sup> a v neposlední řadě na přítomnost vybraných stereotypů. Předmětem zájmu mého výzkumu bude tedy nejen obsah, ale částečně i forma obou televizních seriálů.

Pro svou diplomovou práci jsem zvolila metodologii kvalitativního výzkumu, jehož nejužívanější metodou k analýze televizních a filmových produktů je tradiční obsahová analýza. Ve spolupráci s obsahovou analýzou bude využita také analýza narativu. Jelikož předmětem mého výzkumného projektu bude i samotný příběh a hlavní dějové motivy, bude vhodné tyto metody zkombinovat. Oba postupy budou doplněny o metodu komparace, která bude využita za účelem výsledného zhodnocení zkoumaného materiálu v rámci porovnání přístupů jednotlivých seriálů ke zkoumaným oblastem (viz hlavní oblasti výzkumu).

Kvalitativní obsahová analýza v mé práci vychází z mnou stanovených kritérií, které uvádím níže. Kvalitativní výzkum jsem vybrala záměrně, protože se domnívám, že svým

---

<sup>2</sup> Pro účely této práce používám i další ekvivalenty označující danou pozici. Např. letuška, steward/ka, aj.

charakterem přesně odpovídá cílům mé práce. Obsahová analýza je charakteristická svým přehledným a flexibilním přístupem k materiálu, který zkoumáme a jež následně členíme do hlavních tematických kategorií. Tyto kategorie jsem vyčlenila na základě prvotního pozorování. Vyčlenila jsem takové jevy, u kterých předpokládám, že tvoří styčnou plochu zkoumaných seriálů.

Z důvodu potřeby získání informací z několika úhlů pohledu jsem tedy zvolila metodu kvalitativní obsahové analýzy, kterou jsem zkombinovala s dalšími výše zmíněnými přístupy. Scherer ji charakterizuje takto: „Pro kvalitativní analýzu je charakteristická vysoká míra otevřenosti a velmi důkladný rozbor jednotlivých mediálních obsahů. Pro zpracování většího množství textů je tato metoda nevhodná“ (Scherer 2004: 29). Kvalitativní typ výzkumu jsem vybrala především z důvodu jeho pružnosti. Díky níž je možné modifikovat výzkumné otázky a pracovní teze v průběhu samotného výzkumu. Také získaná data je možné analyzovat průběžně, jelikož tyto procesy probíhají současně (Hendl 2005: 49-50).

V rámci této diplomové práce jsem jako doplněk analýzy uskutečnila několik rozhovorů se samotnými tvůrci seriálů z profesního prostředí. Vzhledem k faktu, že oba zkoumané snímky (potažmo i jiné snímky z letištního prostředí) nebyly doposud předmětem podrobnější odborné reflexe, snažila jsem se informace k nim získat i z tohoto zdroje. Oslovit se mi podařilo tvůrce českého seriálu *Letiště*, za účelem hlubšího vhledu do zkoumané problematiky, byl to nicméně nelehký úkol. Po několika měsících se mi podařilo provést rozhovor se samotným autorem konceptu Petrem Zahrádkou. Domnívám se, že informace, které jsem od všech svých respondentů získala, jsou užitečné a společně s teoretickými poznatky tvoří ucelenější obraz tohoto druhu mediálního produktu. Rozhovory, které jsem uskutečnila, byly polostrukturované. Některé z nich jsem provedla osobně, ostatní probíhaly z časových důvodů pomocí e-mailové korespondence. Rozhovory byly provedeny na přelomu let 2017 a 2018.

Protože cílem této práce je komplexní analýza, která je vedena napříč několika oblastmi, jež jsou vzájemně porovnávány, přirozeně tak vyplývá potřeba komparovat více výzkumných metod najednou.

Ve své práci bych se chtěla dozvědět, jaká je mediální konstrukce leteckého prostředí a letového personálu v televizních seriálech. Vykazuje zobrazení těchto fenoménů nějaké stereotypní rysy? Soustředí se seriály na stejné situace? Používají stejný typ postav z hlediska jejich funkcí a charakteristik? Jakým způsobem je v nich udržováno napětí?

Celkové srovnání seriálového zobrazení provedu v těchto **oblastech**:

- Žánr a typ seriality
- Charakteristika postav a jejich narativních funkcí (zaměřena na způsob prezentace letušek)
- Dějová linie, hlavní motivy a zápletky, okolo kterých se seriál odehrává; způsob udržování napětí, vytyčení hlavních prvků, jež evokují vznik konfliktů/zvratů
- Stereotypy (genderové, rasové aj.)
- Charakteristika prostředí, ve kterých se seriály odehrávají (kulisy/reálné prostředí/exteriéry)

Výše uvedené oblasti představují základní kritéria pro komparaci.

### **2.1.1 Formulace výzkumných otázek a hypotéz**

Ve svém výzkumu jsem stanovila několik výzkumných otázek, které korespondují s hlavními oblastmi výzkumu. Výzkumné otázky byly formulovány takto:

- Kolem jakých motivů se odehrávají hlavní dějové zápletky?
- Jak je prezentována pozice letušky v seriálech? Je idealizována? Jaké je seriálové zobrazení této pozice?
- Jak je v jednotlivých dílech obou seriálů vytvářeno napětí?
- Jaké stereotypy (genderové, rasové, aj.) se v seriálech projevují?
- Jak je vyobrazeno letecké neštěstí a jakou formou?

V závěru práce se pokusím ověřit tyto teze:

1. V obou seriálech se objevují stereotypní zobrazení. V českém seriálu však převládají stereotypy z genderové oblasti, naopak v americkém pojetí se vyskytují spíše rasové aj.
2. Hlavní dějové motivy a motivy, kolem kterých se odehrávají konflikty, se v obou seriálech různí – v české produkci jsou soustředěny hlavní dějové motivy do vnitřního prostředí seriálu – do rodiny a jejích širších kruhů. Naopak v produkci americké vychází z vnějšku – z pracovního (letištního) prostředí.
3. V americkém pojetí seriálu je pozornost často upřena na situace a děje, které jsou výrazněji inscenované. Větší míra fabulace je primárně určena k větší divácké atraktivitě.

### 2.1.2 Výběr vzorku

Vzhledem k charakteru předkládané práce bylo nutné výzkumný vzorek vybrat účelově, dle mnou stanovených kritérií. V počáteční fázi výběru televizních seriálů, kterým se budu věnovat, jsem si vytyčila následující podmínky, které museli dané vzorky splňovat:

1. Televizní seriál z české produkce vs. televizní seriál ze zahraniční produkce
2. Televizní seriál, jehož vznik je datován po roce 2000
3. Televizní seriál z prostředí civilního letectví
4. Fikční televizní seriál
5. Televizní seriál vysílaný v *prime time*<sup>3</sup>
6. Letištní prostředí jako primární námět (bude zobrazeno v každé epizodě)

Ačkoliv se výše popsaných podmínek může zdát mnoho, tak vzhledem k této komplexní analýze, kterou budu provádět, je užitečnější, aby se vybrané vzorky co nejvíce podobaly.

Následně byla volba mnohem jasnější. V české seriálové produkci je *Letiště* jediným takovým snímkem. K volbě *Pan Am* mne dovedla osobní zkušenost a celosvětová oblibenost. V roce 2011, kdy měl seriál premiéru, ho ve Spojených státech amerických sledovalo 11,08 milionů diváků (tvbythenumbers.zap2it.com, 2018). V České republice se záhy stal nejdiskutovanějším seriálem z letištního prostředí. Na Česko-Slovenské filmové databázi si vysloužil hodnocení 76 %. Tehdy jsem však snímek ještě neviděla. O několik let později, v pozici palubní průvodčí, jsem byla dotazována nejmenovaným kapitánem na jednom ze svých rutinních letů, zdali jsem seriál už viděla. Na doporučení kapitána, který obdivoval seriálové zpracování, kulisy i děj, jsem seriál zhlédla. O další dva roky později jsem si ho, po splnění všech podmínek, vybrala jako druhý vzorek pro mé zkoumání. Jiný zahraniční seriál, který by splňoval všechny mé požadavky jsem nenalezla. V předložené diplomové práci tedy dojde k porovnání seriálového zobrazení letištního prostředí ve snímku *Letiště* (2006) a *Pan Am* (2011).

---

<sup>3</sup>Prime time = z angl. *prime* hlavní; *time* časový úsek představuje časový úsek ve vysílání, který je charakterizován nejvyšší sledovaností a pro komerční televizi představuje nejlukrativnější část vysílání, jelikož cena reklamního času je v tomto úseku nejvyšší. Za hlavní vysílací čas pro televizní vysílání je považováno rozmezí od 19:00 – 23:00hod. (Reifová a kol. 2004: 191-192)

Primárními daty této analýzy bude první řada seriálu *Letiště*, která čítá 84 epizod a všech 14 epizod seriálu *Pan Am*. Oba seriály tvoří základní prameny, ze kterých budu vycházet.

## 2.2 Předmět zkoumání

Na následujících řádcích dojde k představení předmětu zkoumání, který byl tvořen dvěma televizními seriály z letištního prostředí.

### 2.2.1 Seriál *Letiště* (2006)

*Letiště* (2006) je český televizní seriál, který byl vysílán na TV Prima. Autorem konceptu, režisérem, ale i scénáristou v jedné osobě byl Petr Zahrádka. Seriál pochází z produkce společnosti Filmbrigade s.r.o., v jejímž čele stojí Vratislav Šlajer. *Letiště* bylo vysíláno ve dvou sezónách. Ta první z nich čítala 84 epizod, ve druhé pak diváci mohli sledovat dalších 34 dílů. Jedná se o audiovizuální dílo pojednávající o létání a lidech, kteří k němu patří. Napříč oběma sezónami sleduje osudy několika osob, které jsou spjaty s letištním prostředím. Na české seriálové scéně se tak jedná o první takto rozsáhlý počín, co se oblasti letectví týče.

Na samotném scénáři se podíleli Ondřej Provazník, Tereza Dusová, Petr Zahrádka a Jan Coufal. U seriálové tvorby je tato četnost scénáristů signifikantní jev. Tvůrci obvykle pracují pod velkým časovým a produkčním tlakem. „Je to díky tomu, jaké časové nároky jsou na tento typ televizní produkce kladeny, v současné době je psaní scénáře trochu jako pásová výroba,“ říká Jan Vávra (Vávra 2018).

Snímek byl natočen v době, kdy na české televizní scéně probíhala bitva seriálů. Na konkurenční televizi Nova bylo proti *Letišti* postaveno pokračování seriálu *Pojišťovna štěstí* (2004), který pojednával o osudech odehrávajících se kolem fiktivní rodinné pojišťovny. Z prvních ohlasů v médiích se dalo vyčíst, že TV Prima záměrně nasazuje seriál z neotřelého, v Česku dosud seriálově nevyužitého prostředí. „Pojišťovna štěstí byla hodně oblíbená a celý boj byl zprvu nejasný, ale *Letiště* svůj potenciál k získání divácké obliby jistě mělo,“ uvedl Jan Vávra (Vávra 2018). Nicméně po odvysílání poslední epizody druhé řady byl seriál ukončen. Vysvětlení pro jeho ukončení se různí. Producenti tvrdí, že seriálové postavy došly na konec svého příběhu a že TV Prima počítala jen se dvěma řadami. Na vině mohla být ale i nízká sledovanost, přestože začátek byl slibný, s každým dalším dílem byla sledovanost vždy nižší, než jakou měl seriál uvedený v *prime time* na

konkurenční televizi Nova. Posledním a neméně důležitým faktorem byly jistě i ekonomické důvody. Seriál z letištního prostředí vyžaduje vysoké náklady na jeho realizaci. Petr Zahrádka uvedl, že práce na seriálu, jakým je *Letiště*, „byl nesmírně složitý zatěžkávací proces“ (Zahrádka 2018).

Seriál měl premiéru 6. září 2006 a vysílán byl až do 19. prosince roku 2007. V programovém schématu byl zařazen dvakrát týdně do *prime time*. Vysílán byl každé pondělí a středu od 20:00 na TV Prima. V roce 2011 byla opakována jeho první řada na televizní stanici Prima Love a následně v roce 2012 na stejné stanici řada druhá. V současné době aktuálně probíhá opakování celého seriálu taktéž na stanici Prima Love nebo je k dispozici v internetovém archivu Prima Play. Délka jedné epizody se pohybuje v rozmezí 45-55 minut.

*Letiště* doplňuje řadu seriálů z profesního prostředí. Televizí Prima je seriál žánrově prezentován jako rodinné drama. Tvůrci se distancují od označení *soap opera* a užívají spíše výraz český televizní seriál. Nicméně k žánrové tematice se blíže vyjádřím v podkapitole s názvem *Žánr a typ seriality*. Jádrem celého snímku je postaveno na vyobrazení prostředí a vztahů s ním spojených. Vratislav Šlajer vysvětluje: „Vztahy jsou samozřejmě důležité a stojí na nich každý seriál, *Letiště* se však od čistě romantických televizních románů na pokračování přece jen liší, protože každá epizoda vedle vývoje proměn lásek, obsáhne navíc i samostatnou uzavřenou zápletku. Obsah byl přizpůsoben jak pravidelnému, tak příležitostnému divákovi“ (Šlajer 2018).

Děj celého seriálu je primárně soustředěn na fiktivní leteckou společnost Central Airlines a její zaměstnance, sekundárně děj doplňují dějové linky spojené se soukromým sportovním letištěm Točná. Seriálové zobrazení kombinuje scény z reálných prostředí a z uměle konstruovaných ateliérů. K této tematice se blíže vyjadřuji v samotné analýze, protože prostředí tvoří jednu z hlavních sledovaných oblastí. V hereckém obsazení sází *Letiště* na zvučná herecká jména z Česka i ze Slovenska. Hlavní role ztvárnili Anna Šišková, Maroš Kramár, David Matásek, Vojtěch Dyk, Zuzana Norisová, Jitka Schneiderová, Pavel Řezníček a další.

Mezi úspěchy snímku *Letiště* patří nominace na cenu Týty a prodej vysílacích práv do Spojených států amerických. Jako úspěch však může být považováno i to, že se v českém seriálovém prostředí jedná o zatím jediný snímek, rozsáhle se věnující prostředí letiště. *Letiště* by se tak dalo nazvat originálem svého druhu na tuzemské scéně.

Originálem také v tom smyslu, že zde absentuje inspirace napříč podobnými zahraničními seriály.

Jaký byl přesný rozpočet na natočení snímku *Letiště* není dohledatelné. Otázku na jeho výši jsem tedy položila autorovi konceptu Petru Zahrádkovi, ovšem i ten jej zanechal bez odpovědi. Hrubý nástin lze však vyčíst z jednoho článku, který rekapituluje investice českých televizních stanic do domácí seriálové produkce. „Letiště bude jedním z největších projektů Primy v letošním roce,“ prohlásil tehdejší ředitel televize Prima Martin Dvořák (Borovan 2006). Dále také uvedl, že cena jedné epizody bude přesahovat 1 milion korun. To, že se jednalo o finančně velice náročný počín dokládá i fakt, že cena jednoho dílu tehdy nejoblíbenějšího a nejsledovanějšího seriálu *Rodinná pouta* (2004) ani zdaleka tuto hranici nepřekročila. I tyto důvody ale televizi Prima tenkrát neodradily, protože *Letiště* zapadalo do strategie, kterou si v roce 2006 televize určila. Primárním cílem bylo specializovat se na novinky a nové formáty. A tím *Letiště* určitě bylo.

### **2.2.2 Seriál *Pan Am* (2011)**

Snímek *Pan Am* je americký televizní seriál, který byl vysílán na televizní stanici ABC. Premiéru ve Spojených státech amerických si odbyl 25. září roku 2011 a poslední epizoda byla odvysílána 19. února o rok později. Několik měsíců od odvysílání poslední epizody byl seriál zrušen. Autorem tohoto konceptu byl Jack Orman. V České republice byl vysílán od 6. července 2013 do 9. října téhož roku. Tehdy se snímku ujala TV Nova, později bylo jeho vysílání přesunuto na stanici Nova Cinema.

Dílo bylo vytvořeno ve spolupráci s produkční společností Sony Pictures Television, která jako jediná získala právo na použití značky Pan American World Airways.

Americkou televizní stanicí ABC je snímek prezentován jako dobové drama. Čítá 14 epizod, přičemž délka trvání jedné epizody je v rozmezí 43-48 minut. Snímek pojednává o letuškách, pilotech a dalších lidech, jejichž životy souvisí s prostředím letiště. Jedná se o dobový snímek, který mapuje 60. léta, tedy dobu, kdy proudová letadla prožívala svou premiéru.

V programovém schématu americké televize byl snímek vysílán taktéž v *prime time*. Televizní stanice ABC jej uváděla jednou týdně, vždy v neděli od 22:00 (epguides.com, 2011). Na českých obrazovkách jej diváci mohli vídat vždy v sobotu od 9:00 ráno.

Snímek je oživlým příběhem ikonické společnosti Pan American World Airways – odtud i název. Jedná se o fikční dílo, nicméně opírá se ovšem i o skutečné události. *Pan*

*Am* zvěčňuje příběh největší mezinárodní letecké společnosti v USA v šedesátých letech 20. století. *Pan Am* je vizuální poctou nejen logu této společnosti, ale všem, kteří s ní tehdy spojili své životy. V hlavních rolích se objevili Christina Ricci, Margot Robbie, Michael Mosley, Karine Vanasse, Mike Vogel a Kelli Garner.

Nákladnost této produkce u pilotního dílu činila 10 milionů amerických dolarů. Postupně byly náklady snižovány. Konkrétní čísla nejsou známa. Pro ilustraci uvádím porovnání rozpočtu na jednu epizodu *Letiště*. Pokud použiji aktuální kurz<sup>4</sup>, dostanu se na částku 206 milionů korun českých za jednu epizodu *Pan Am. Letiště* si vystačilo s částkou přibližně jednoho milionu korun českých. Vynásobím-li cenu jedné epizody celkovým počtem epizod jednotlivých snímků, dostanu se k závěru, že celková cena 118 dílů *Letiště* tvoří pouze něco málo přes polovinu rozpočtu, který měla k dispozici americká produkce na první epizodu *Pan Am*. Znárodný příklad je pouze ilustrační, jelikož pracuje pouze s přibližnými a neověřenými čísly.

Ačkoliv se děj seriálu odehrává napříč několika městy z různých částí světa, natáčeno bylo převážně v New Yorku a na blízkém ostrově Long Island. I zde jsou kombinovány kulisy reálné a kulisy uměle konstruované. K tématu se vrátím v kapitole věnované prostředí.

*Pan Am* získal kromě veliké obliby u diváků také hlavní cenu Rose d'Or v kategorii Nejlepší seriál. Na snímku je kromě samotného námětu velice oceňována také kvalitně zpracovaná dobová výprava.

### **2.2.3 Pozadí vzniku vybraných seriálů**

Při samotné analýze televizních seriálů považuji za důležité zmínit se alespoň v krátkosti o pozadí vzniku samotného námětu obou snímků. Na počátku všeho stojí samotné zadání napsat televizní seriál, který bude diváky bavit. Mě ale zajímalo, co konkrétně vedlo autory k tomu, aby televizní seriál zavedli právě do prostředí letiště. Poměrně jasnou odpověď jsem dostala při rozhovoru s autorem českého seriálu *Letiště* Petrem Zahrádkou. Popisuje, že na začátku všeho byla informace, že TV Prima poptává televizní seriál a pověřila jej, aby ho napsal. Co se tématu týče, dostal poměrně volnou ruku, a to bylo rozhodující. „Seriál z prostředí letiště jsem napsal, protože ho mám prostě rád. Nic víc v tom není“ (Zahrádka 2018). Žádná inspirace z tuzemska ani ze zahraničí,

---

<sup>4</sup> Kurz ČNB ke dni 20.2. 2018 1 USD = 20,515 Kč (kurzy.cz 2018)

čistě vlastní iniciativa vedla Petra Zahrádku ke vzniku *Letiště*. Diskutovat o tom, že použít takovéto specifické prostředí, které bude finančně náročné a které si svou úzkou profilací nemusí diváky vůbec získat, není třeba. Byl to odvážný krok. Nicméně na straně druhé je toto prostředí velice netradiční a neokoukané, a to by mohlo být důvodem oblíbenosti u diváků. Je jasné, že seriál ze zavedeného a divácky oblíbeného prostředí si svou diváckou základnu buduje snáz než námět zcela nového seriálu z prostředí, které většina diváků může znát pouze z doslechu. Na české seriálové scéně obecně mnoho filmů a seriálů z letištního prostředí nevzniká. Důvod je jasný. „Je to neskutečně finančně náročné. Když chci například točit v nemocnici, tak ji celou postavím a pár záběrů dotočím jinde.“ Letištní prostředí však vyžaduje natáčet venku, v letadlech, na letištní ploše, a to co možná nejautentičtěji“ (Vávra 2018). Pakliže je hlavním motivem seriálu nějaké typické prostředí, je zapotřebí jej vytvořit tak, aby výsledný dojem byl co nejvíce realistický. „Záběry musí být přesné, jasné, pravdivé.“ Není to snadný úkol. Ačkoli se nabízí otázka, zdali řešení nenabízí použití nejrůznějších triků a animací. Jan Vávra odpovídá: „Možné to je, a v některých scénách je použití triků nevyhnutelné, nicméně pořád je letištní prostředí velice limitujícím námětem nejen, co se rozpočtu týče“ (Vávra 2018) Americké televizní produkce mají v tomto ohledu mnohem větší možnosti. Autor konceptu seriálu *Pan Am* Jack Orman v jednom rozhovoru popisuje, co jeho dovedlo k myšlence natočit seriál o letuškách a pilotech. A i v tomto případě je důvod zcela jednoduchý. K napsání námětu ho inspirovala letecká společnost *Pan Am* a její logo. V rozhovoru řekl, že společnost *Sony* byla držitelem kreativních práv k natočení seriálu, který by přiblížil publiku myšlenku globálního cestování. To bylo prvotním impulzem. „Po nedlouhém přemýšlení jsem si vzpomněl na *Pan Am* a jejich ikonické logo. Věděl jsem přesně, co logo znamená“ (Porter 2011).

Český seriál je pojmenován obecně a jednoduše „*Letiště*“ a odkazuje tedy rovnou k prostředí, ve kterém se děj bude odehrávat. Seriál *Pan Am*, tak jak název napovídá, nese zkrácenou verzi jména tehdejší americké letecké společnosti *Pan American World Airways*, která byla považována za symbol nejen americké letecké dopravy, ale i Ameriky jako takové. Hned od začátku tak signifikuje, že centrem dění bude také letištní prostředí, ale s úzkým zaměřením pouze na jednu leteckou společnost.

### 3 Analýza

Samotná analýza je tvořena komparací dvou seriálů, které budu porovnávat na základě oblastí, jež jsem specifikovala v předchozích částech své práce.

#### 3.1 Žánr a typ seriality

Oba dva analyzované snímky jsou označovány jako televizní seriály. Jedná se tedy o „fikční audiovizuální díla, která jsou složená z více než dvou epizod, které mají společné znaky a tvoří makrostrukturu seriálu – a to nezávisle na tom, jestli epizody na sebe navazují nebo se vzájemně variují“ (Kokeš 2011: 228). Touto citací bych ráda upozornila na fakt, že v anglofonních zemích se rozlišuje ještě na *serials* (seriál) a *series* (série). Nicméně na české seriálové scéně se ujal termín seriál bez ohledu na to, zda na sebe jednotlivé díly navazují či nikoli. Vycházejí z Kokeše, používám tedy pro oba snímky označení seriál a možná specifika návaznosti jednotlivých epizod diskutuji níže.

Televizí Prima je *Letiště* prezentováno jako český televizní seriál bez žádné další specifikace. „Žánrová klasifikace se na české seriálové scéně obecně moc neřeší“ (Vávra 2018). Jak jsem zmínila v teoretické části, určit žánr u nějakého snímku je mnohdy nelehká věc a často produkty náleží k více typům žánrů. Čeští seriáloví tvůrci tak většinou operují s více druhy najednou a celek pak označí jako televizní seriál. Jak vypadá klasický český televizní seriál pregnantně vysvětluje Smetana: „Jedná se o realistickou hru ze života, která je ne nutně doplněna dramatickými a komediálními prvky.“ Dle něho je česká seriálová scéna žánrově nevyhraněná (Smetana 2000: 120-128). Bližší informace ke snímku *Letiště* v rozhovoru sdělil Petr Zahrádka: „My jsme klasický, český, rodinný, televizní seriál“ (Zahrádka 2018). Ačkoliv autor nepodal nijak výraznou žánrovou definici, potvrdil tím tezi o žánrové nevyhraněnosti i fakt, že si většina českých seriálů bere od všeho něco.

Pakliže se mýdlová opera vyznačuje především emocemi a propletení mezilidských vztahů a je cílena povětšinou na ženy, je možné podotknout, že i takové vlastnosti by se daly snímku *Letiště* jistě připsat. Tomu se však tvůrci brání, nejen z důvodu vědomí, že mýdlové opery představují obecně umělecky nedoceněný žánr, ale i proto, že snímek *Letiště* měl být zcela novým počinem i na poli žánru (Zahrádka 2018).

Stejně tak by popisem mohl doprovázet seriál *Pan Am*. Domnívám se, že oba zmíněné snímky lze stabilně kategorizovat jako drama. V případě *Letiště* jako drama rodinné a profesní s prvky mýdlové opery. V případě *Pan Am* za drama dobové a profesní

s prvky jak mýdlové opery, tak i akčního seriálu. Analyzované snímky jsou tedy zdárným příkladem toho, že k překračování žánrů skutečně dochází.

K tomu, abych zjistila, jaký typ seriality se ve zkoumaných seriálech uplatňuje, využívám výše zmíněné analytické nástroje, které zavedl Radomír Kokeš (Kokeš 2016). Využívaje jeho terminologie, přiřazuji *Letiště* ke čtvrtému typu, tedy k „serialitě návazné“. Ta je charakterizována spojením vyprávění napříč jednotlivými epizodami, a to na více úrovních. Epizodní světy jsou navazující. Nová epizoda začíná tam, kde předchozí skončila. Tento způsob seriality je uplatňován ve všech dílech snímku *Letiště*. Fikční svět seriálu sdílí stejné postavy a je zasazen do stejného prostředí. Televizní seriál *Pan Am* je, co se týče typu seriality, složitější a je zdárným příkladem Kokešovy „typové hybridity“. Z modelové typologie vyplývá, že odpovídá dvěma způsobům uplatňování seriality najednou. V *Pan Am* koexistuje čtvrtý a pátý model. Jedná se o návaznou a rozrušující serialitu. Rozrušující serialita je nejproblematictější model, protože nepředstavuje „přímočaré uspořádání fikčních světů“ (Kokeš 2016: 17). Vše vyřčené tvoří spleť sítí, která napříč epizodám podléhá modifikaci. Dosavadní vědění je možné poupravit nebo zcela změnit. To se děje v důsledku neustálých flashbacků, jimiž je děj *Pan Am* prostoupen. Flashbacky nebo také retrospektivy jsou skoky v čase, které narušují kontinuitu ve vyprávění *Pan Am*. Bordwell je charakterizuje jako „změny vyprávěcího pořádku, při níž se syžet vrací zpět, aby ukázal události, které ve fabuli předcházeli událostem již ukázaným“ (Bordwell 2011: 641) a dále je dělí na flashbacky osobní a neosobní. Mezi ty osobní patří vzpomínky postav, sny a halucinace, jež přímo zasahují do děje na obrazovce. Neosobní flashbacky nejsou pevně spjaty s časem na obrazovce, jsou zařazeny většinou pro paradoxně lepší orientaci diváka. Ukazují, jak se daná událost z dřívějšíka skutečně odehrála. Oba dva druhy mohou být spjaty s jednou či více postavami najednou. V případě *Pan Am* tyto prvky diváka nutí pozměnit výše zmíněné dosavadní vědění (Bordwell 2011: 382). Kokeš by řekl, že je divák nucen přeformulovat svou fikcipedii (Kokeš 2011: 245). Flashbacky mohou být ve snímku užity ve formě podtitulku, voice-overu (neboli pomocí komentáře vypravěče) či jednoduše mohou být uvedeny náhlým střihem. Ve snímku *Letiště* se žádné flashbacky nenachází, na druhé straně *Pan Am* jimi oplývá. V páté epizodě *Pan Am* s názvem *Mince pro štěstí* jsem napočítala sedm flashbacků neosobního typu, které osvětlovaly události týkající se jedné z hlavních postav. Klíčová scéna, která byla v dané epizodě řešena, tak byla rozehrána sedmkrát a pak teprve byl divák schopen udělat si komplexní rozřešení a dojít k ucelenému závěru, který dává

smysl. Uvádění flashbacků se zde děje pomocí náhlého střihu, po kterém následuje návrat v čase. Celý princip stříhového uvádění zůstává stejný ve všech epizodách. V *Letišti* je narativní linie čistě plynoucí a není jimi nijak narušena. Ačkoliv v tomto snímku jsou využívány mnohem jednodušší postupy vyprávění, domnívám se, že složitost je ve snímku doháněna pomocí spleťtých vztahů, k jejichž osvětlení mnohdy divák dochází až po několika desítkách epizod.

## 3.2 Postavy

Postavy jsou jednou z kategorií, které budu zkoumat a porovnávat napříč oběma seriály. Existuje mnoho způsobů a úhlů pohledu, jak na ně nahlížet. Vzhledem k zaměření mé práce, která má za cíl poskytnout přehlednou komparativní studii o tom, jak se s totožnou problematikou vyrovnaly dvě zcela odlišné produkce, jsem se zaměřila pouze na ty perspektivy, které by mohly mít nosnou vypovídající hodnotu relevantní k mému tématu. Zvolila jsem tedy následující subkategorie:

- Seriálové postavy obecně (Jak s postavami naložili tvůrci?)
- Hlavní postavy a jejich propojení s dějovou linií
- Postavy z hlediska jejich profesního zaměření v rámci zkoumaného prostředí
  - Profesní odbornost palubního personálu v seriálech (v dané podkategorii bude podrobněji diskutována dominantní pracovní pozice zkoumaného seriálového prostředí, kterou představuje pozice palubní průvodčí)

David Bordwell se ve svých publikacích tematicke postav nevěnuje. Na jedné stránce se ale přeci jen k postavě vyjadřuje. Bere si do úst slova Andrého Bazina: „Není divadla bez člověka, ale filmový příběh může probíhat bez herců“ (Bordwell 2011: 162). Na této větě se pokouší demonstrovat, že postava jako taková nemusí být vždy navýsost stěžejním prvkem nějakého díla. Zkrátka některé snímky se bez ní jednoduše obejdou, protože v nich místo postav hovoří prostředí, a tak je člověk pouze přidanou hodnotou díla. Ve specifickém prostředí, jakým je seriálová produkce, je to však nemožné. Připouštím však, že ve snímku, jakým je *Pan Am*, si to díky impozantní mizanscéně lze představit. V kombinaci s dosazením fundovaných postav však celé prostředí tímto ožívá. Naopak v *Letišti* tato představa možná není, protože zde postavy tvoří centrum celého dění a mizanscéna se stává pouze kulisou.

### 3.2.1 Seriálové postavy obecně

V následující subkategorii bych se ráda zaměřila na seriálové postavy obecně – z pohledu jejich tvůrců. Jaké postavy z hlediska věku do snímků obsadily, co bylo možným důvodem jejich výběru a jakou důležitost hrají v jednotlivých snímcích.

Seriálové postavy se dle své četnosti v zobrazování zpravidla dělí obecně na hlavní, vedlejší a epizodní. Jejich počet je většinou závislý zhruba od počtu dílů tak, aby měli tvůrci co největší prostor pro rozehrání několika příběhů. Co do počtu postav, jedná se v českém seriálu o poměrně vyvážený stav. Postav hlavních je stejně jako postav vedlejších, a to devět. Ve snímku se objevují i čtyři postavy epizodní, které však figurují v méně než patnácti epizodách. Ačkoli má snímek *Pan Am* pouhých čtrnáct dílů, zastoupení postav z hlediska druhu je zde bohatší. *Pan Am* sleduje životy šesti hlavních a dvou vedlejších postav. Epizodních rolí, které figurují v méně než třech epizodách, je více než sedmdesát tři. Věkové rozmezí hlavních seriálových postav se napříč oběma seriály různí. Tvůrci *Pan Am* se rozhodli pracovat s výrazně mladší generací, jejich seriálové postavy v hlavních rolích nejsou starší třiceti let. Tvůrci českého seriálu *Letiště* pracují v rozmezí mezi dvaceti a sedmdesáti lety. Zaměření se na mladší věkovou kategorii v americké verzi může pramenit z požadavků doby, ve které se snímek odehrává, neboť ta určovala přísná kritéria pro věk leteckého personálu. Vzhledem k faktu, že v americkém seriálu tvoří všechny hlavní postavy jednu posádku letadla, je jasné, odkud zaměření plyne. Věková hranice pro výkon pozice palubní průvodčí, tehdy v roce 1963, byla jiná a mnohem striktnější, než je tomu dnes. Je však nutné podotknout, že věkovou hranici pro pozici palubní průvodčí si stanovuje každá letecká společnost sama. S jakým věkovým limitem pro pozici palubní průvodčí pracuje seriálové zobrazení *Letiště* v samotném snímku nezazní, na první pohled však můžeme usoudit, že věkové rozpětí je mnohem rozmanitější. S ohledem na to, že český seriál se odehrává v roce 2000, tak pro ilustraci přikládám, jaká je věková situace v současné době například u letecké společnosti Travel Service. Palubní průvodčí musí být věkově v rozmezí 19–60 let (TVS 2018). V tomto ohledu se seriál *Letiště* shoduje s realitou. Preferovaná věková hranice pro letušky *Pan Am* v roce 1963 byla 20–25 let, dále pak musela být svobodná a bezdětná (Kim 2016). Z výše uvedených požadavků je tedy jasné, že obě seriálová zobrazení věkovou hranici u palubních průvodčích dodržely, a dalo by se tedy říct, že reálně odráží tuto pozici s ohledem na věk i kontext doby. Seriál *Pan Am* pracuje však na rozdíl od *Letiště* pouze s piloty a kapitány, kteří se řadí k mladší generaci. Tvůrci však zřejmě potřebovali dodržet

seriálový koncept, kdy je létání výsadou krásných, mladých, atraktivních a vzdělaných lidí. V *Letišti* je v tomto ohledu kladen důraz spíše na profesionalitu a letité zkušenosti. Na pozicích pilotů a kopilotů jsou dosazovány postavy starší čtyřiceti let, v seriálovém zobrazení *Pan Am* je horní hranicí věk třiceti let. Věkové omezení pro tvůrce seriálových postav však nepramení jen z doby a tehdejších požadavků na určité profese, ale určité věkové limity stanovuje také cílová skupina, které je snímek určen. Existenci tohoto faktu pak potvrzuje i Jan Vávra: „Česká seriálová industrie pracuje s cílovou skupinou 15–54 let, to je gro, které ho se drží. Komerční televize musí produkty prodávat co nejvíce lidem, to je jediné, na čem záleží.“ Logickým krokem je pak rozvrstvit seriálové postavy dle věku tak, aby si každý modelový divák našel svého „vrstevníka“. Na americkém seriálovém trhu je situace jiná. „V Americe si stanovují profil diváků řekněme podle jejich image, podle zájmů.“ Dále dodává, že velikost amerického trhu, je diferencována tak, že věnovat prostor osobním zájmům diváků je možné (Vávra 2018). Možná proto si Spojené státy americké dokáží snáze prosadit seriál z letištního prostředí, ve kterém hraje hlavní roli právě letectví, a příběhy postav jsou druhořadé. Tím lze vysvětlit i jejich cílení na úzce zaměřenou věkovou kategorii.

V České republice je seriálový trh mnohem menší. Je potřeba reagovat rychle a tvořit tak, aby si vytvořený produkt našel co nejvíce diváků (Zahrádka 2018). Vzhledem k charakteru domácího trhu, ale i k faktu, že letištní prostředí je pro české diváky stále ještě úzce-profilovým prostředím, lze soudit, že možná právě proto si *Letiště* nezískalo tolik diváků. V českém seriálovém prostředí, kde je stále, jak říká Petr Zahrádka, „hlad po každodenních peripetiích“, je nutné díky postavám vytvořit pro takové věci prostor (Zahrádka 2018). Každodenní malicherné problémy jednotlivých postav se kombinují s vážnějšími otázkami – řeší se kariéra, rodina, narození dítěte, nemoci a smrt – a přesně právě proto, musí být přítomna věková rozmanitost postav. Na druhé straně stojí *Pan Am*, který inklinuje spíše k reportážnímu duchu. Kromě jiného vypovídá o obrazu tehdejší společnosti, která determinuje mezilidské vztahy, o letectví a jeho rozmachu a o osobních problémech, které jsou ovšem v přímé spojitosti s pracovním (letištním) prostředím. Zvolená věková kategorie pak u snímku *Pan Am* logicky omezuje množství problémů, se kterými se mohou postavy v průběhu děje vypořádat. V kapitole *Dějová linie, hlavní motivy a zápletky* se pak dozvíme, že pro *Pan Am* tato limitace nepředstavovala závažný problém.

### 3.2.2 Hlavní postavy a jejich propojení s dějovou linií

Všechny hlavní postavy v analyzovaných seriálech jsou smyšlené a žijící ve fiktivním světě. Jména a příjmení byla stvořena v hlavách jejich tvůrců. Petr Zahrádka mi v rozhovoru sdělil, že většinu postav v seriálu *Letiště* pojmenoval podle reálně existujících světových básníků (Zahrádka 2018). Tím ale jakákoliv návaznost na propojení s reálnými lidmi končí. Na následujících řádcích se pokusím hlavní postavy představit. Dějovou linii zde uvádím ve zkratce a ve spojitosti pouze s hlavními postavami. Uvádím ji nejen za účelem lepší orientace v samotném příběhu, ale především ke zřehlednění následujících kapitol.

#### 3.2.2.1 *Pan Am (2011)*

Letuška **Kate** má ve vyprávění funkci hlavního aktéra. Je hybatelkou celého děje, což je pregnantně nastíněno hned v první epizodě s názvem *První let*. Děj sledované epizody se odehrává v domě jejích rodičů, kde se právě schyluje ke svatbě **Laury** – její mladší sestry. Ta se ovšem vdávat nechce, protože se cítí být na tento krok příliš mladá. Chce cestovat po světě, chce poznávat nové lidi a nové kultury, ale především chce dělat něco, co chce ona sama, ne nikdo jiný. Její starší sestra Kate situaci velmi rychle pochopí, ze svatby utečou a Laura začne pracovat pro *Pan Am*, stejně jako Kate. Obě dvě si uvědomují, jak moc je v jejich životě rodina ovlivnila. Stabilní rodinné zázemí a materiální zabezpečení bylo těžce vykoupeno. Rodiče jim celý život diktují, co budou dělat a proč. A tak se do onoho dne jejich životy jevily jako ztělesnění neuskutečněných zájmů jejich rodičů. V průběhu dospívání však obě pochopily, co od života očekávají. Laura je mladá, naivní a nezkušená dívka, která se v průběhu děje mění v dospělou ženu. Na jejím seznamovacím letu je její sestra Kate na doporučení oslovena agentem z FBI, zdali by pro ně nechtěla pracovat jako tajný kurýr. Kate, která po celý život žila s pocitem, že byla podceňována, a kromě vysněné pozice v *Pan Am* nic nedokázala, souhlasí. A záhy dostává svůj první úkol, vyměnit vízum jednoho z cestujících za prošlé. Kate je starostlivá, aktivní a organizačně schopná vedoucí kabiny. Ve své úloze kurýra se prezentuje z počátku velice nervózně, nesměle a bez zkušeností, ale svůj úkol zvládá. Na pozadí této špionážní akce se divák seznamuje s dalšími ústředními postavami. Je jím mladý kapitán **Dean**, který žádá o ruku letušku **Bridget**. Ta je ovšem bývalým kurýrem u FBI. Bohužel byla prozrazena a nyní musí zmizet ze světa. Tak rychle, jak se ve snímku objeví, stejně rychle zmizí. S falešným pasem, pozměněným jménem a bez udání důvodu

odmítá zasnuby a žije v ústraní. Byla to právě ona, která agentu **Richardsonovi** doporučila Kate jako svou náhradu.

Kapitán Dean je tak bez vysvětlení odmítnut a v následujících epizodách po své Bridget pátrá. To se však ukáže jako marné, a tak se jeho postava na delší čas omezuje jen na pracovní povinnosti a otázky hledání nové partnerky. Zažívá romantiku, ale i zklamání. Po pár úvodních epizodách navazuje vztah s empatickou letuškou **Collete**, která pochází z Francie a její dějová linie začíná scénami v Paříži, kde vzpomíná na svou rodinu, o kterou přišla v boji proti nacistům. Collete představuje citlivou a rozumnou postavu. Ta se v průběhu děje vypořádává se svou minulostí, ale i se vztahem s Deanem. Po pár následujících epizodách se na scénu opět vrací Bridget, jež byla propuštěna ze služeb vlády a nyní se může vrátit ke svému jménu i své práci v Pan Am. Milostný trojúhelník se pak dále komplikuje i díky příchozím epizodním postavám. V kokpitu kromě kapitána Deana sedí ještě nesmělý první důstojník **Ted**. Jeho dějová linka také začíná tím, že ho rodina nikdy nepodpořila, vždy byl podceňován a v příběhu původně tvoří postavu hodného, vtipného a nesmělého. Ted je sám a na svou partnerku teprve čeká. Se svou pozicí prvního důstojníka není spokojen, protože sám dříve pracoval jako pilot u námořnictva. Z této pozice byl však sesazen kvůli leteckému incidentu, který se později ukázal být nešťastnou náhodou. V posledních dílech svůj život spojí s letuškou Laurou, jejíž postava prošla největším vývojem. Poslední hlavní protagonistku tvoří černovlasá rázná letuška **Maggie**. Její příběh opět začíná pohledem do historie. Rok 1959 Washington a kavárna na jeho periferii. Maggie dělá servírku, je nespokojená, touží po lepším životě. Bohužel neumí jazyky, nemá vzdělání, a tak tápe, hledá se. Díky své odhodlanosti, ráznosti a schopnosti se ze všeho vymluvit a vše si vyložit pravidly vlastního světa se dostává do Pan Am jako letuška. Maggie je v seriálu proslulá lhaním. Díky tomu musí čelit různým situacím. Maggie partnera nijak nevyhledává, příležitostně se seznamuje s různými muži, podle toho, kam ji zavedou pracovní povinnosti. Maggie uzavírá kruh hlavních protagonistů, které spojila společnost **Pan Am**. Všichni jsou přátelé a společně tvoří jednu posádku letadla.

### **3.2.2.2 Letiště (2006)**

Český seriál *Letiště* se odehrává v současnosti a pojednává o životech lidí, kteří jsou prostředím letiště různorodě determinováni. Hlavní protagonistkou, jejíž příběh tvoří osu hlavní dějové linie, je emancipovaná žena středního věku letuška **Anna**. Anna pochází ze Slovenska a pracuje ve fiktivní letecké společnosti Central Airlines, dále jen CA. Dějová

linie je dále doplňována o její rodinné příslušníky, přátele a kolegy z malé letecké společnosti. Annin příběh je sledován napříč všemi díly. Zároveň ale každý člen, který má k Anně nějaký vztah, lze pokládat za zdroj, který rozšiřuje množství postav a příběhů, které zasahují do děje. Vzhledem k rozsahu seriálu do děje zasahuje mnohem více postav než do seriálu *Pan Am*. Příběh Anny začíná ve chvíli, kdy je ve vztahu se šéfem palubního personálu CA stewardem **Karlem**. Anna je bezdětná, ale se svým bývalým přítelem pilotem **Václavem** vychovávala **Tomáše**, který tragicky přišel o svou matku a později se dozvídáme, že i o otce. Na jeho oslavě osmnáctých narozenin se s Václavem opět sblíží. Začíná se tedy formovat partnerský trojúhelník. Václav představuje zodpovědného pilota, který šéfuje sportovnímu letišti Točná. Tam provozuje soukromé vyhlídkové lety a zároveň se podílí na výrobě dopravního zpravodajství. S Annou se neustále rozchází a schází. Karel je cílevědomý, atraktivní, moderní muž, který si je všeho náležitě vědom. Jeho postava zahrnuje jednak pracovní, ale i milostné eskapády. V průběhu seriálu vystřídá několik partnerek. Ze vztahu s Annou si ovšem odnáší potomka. Dceru Anežku (jak ji Anna pojmenovala po mrtvé matce) však vychovává Václav, se kterým Anna až do konce její role žije. Do příběhu dále zasahuje Václavův bratr kapitán **Robert**, jehož příběh se odvíjí nejen od vztahu se svou manželkou Ivanou, se kterou má dvě děti. Robert taktéž pracuje jako kapitán v CA. V čele společnosti stojí postarší bývalý kapitán **Roman Fila**. Je cholerický, autoritářský typ, jehož hlavním cílem je udělat z CA dobré aerolinky. Je to šovinista a má rád mladé ženy. Právě on přivádí na osobní doporučení do CA mladou budoucí letušku **Petru**. Petra je atraktivní, naivní, ztřeštěná holka, jejíž příběh začíná ve chvíli, kdy nastupuje do nového zaměstnání. Její seriálová postava řeší především milostné poměry. Poslední dvě hlavní postavy tvoří citlivá dispečerka CA **Tereza** a starší kapitán **Blatný**. Tereza pracuje na centrálním dispečinku CA, zároveň plní roli holky pro všechno a zpovědní vrby všech členů aerolinek. Tereza je sama, ale ve skrytu duši touží po kapitánu Blatném. Jeho seriálová postava představuje největší autoritu mezi piloty ve společnosti. Je zodpovědný a má mnoho životních, ale i profesních zkušeností. Jak jsem zmínila výše, příběh sleduje životy nejen těchto devíti hlavních postav ale i postav, které jsou v jejich ústřední spojitosti. Hlavní dějová linka je ale primárně závislá na Anně, jejíž seriálové kotrmelece jsou ústřední pro vyprávění. První řada seriálu se tak uzavírá ve spojitosti s její tragickou smrtí.

Hlavní postavy v seriálu *Pan Am* vystupují vždy v každém díle a každé postavě je věnován stejný prostor. *Letiště* pracuje přesně naopak. Není pravidlem, že by v každé

epizodě vystupovali všichni hlavní protagonisté a zároveň byla každému připsána nějaká dějová zápletka. Dalším rozdílem vycházejícím z problematiky postav je jejich charakterový vývoj. Dalo by se předpokládat, že vývoj charakterů budeme sledovat pravděpodobně spíše u postav českého seriálu, který snímá delší časový úsek hlavních postav, během kterého prochází určitými vývojovými stádii a různými životními etapami. Nicméně je tomu přesně naopak. Seriál *Letiště* pracuje s postavami, jejichž charaktery jsou od začátku stabilní. Dle Davida Bordwella tak v tomto ohledu český seriál splňuje nároky na klasické hollywoodské vyprávění, jež je definováno především obsazením jednoduše pojmenovaných postav, jejichž charaktery se v průběhu nemění (Bordwell 2011).

V přesném protikladu jsou postavy amerického seriálu. Jeho protagonisté, ač jsou mladí a seriál mapuje pouze jeden rok jejich života, prochází morálním i charakterovým vývojem. Vymezení postav na kladné a záporné není podstatné. Důležité je však zmínit, že seriál *Pan Am* pracuje s postavami vyloženě kladnými a zakládá si na pozitivním a přátelském duchu, ve kterém se celý seriál nese. To se ovšem o českém seriálu tvrdit nedá, zde záporné postavy vystupují a konflikt je jedním z hlavních motivů. Pro americké zpracování je ve spojitosti s postavami příznačná také prezentace jejich snů, přání a vzpomínek, kterých se postavy v díle snaží dosáhnout. Toto dosažení pak představuje pomyslný konec všech vyprávěných linií. Cíl každého z hlavních protagonistů je pregnantně naznačen již v úvodním díle. Tento jev v českém zpracování absentuje.

### **3.2.3 Postavy z hlediska jejich profesního zaměření v rámci zkoumaného prostředí**

Spektrum profesí, jejichž náplň může divák ve snímku *Pan Am* sledovat, je vymezené poměrně úzce. Hlavní postavy se dají shrnout pod výraz letová posádka. Tento výraz zahrnuje jak kapitána a druhého pilota, tak i palubní průvodčí. Okrajově snímek zobrazuje také figuru vysloužilé palubní průvodčí, která nelétá a stará se o kontrolu uniformní kázně v budově společnosti Pan Am. Stejně tak snímek zčásti zobrazuje i disciplinární komisi, v jejímž čele stojí vysoce postavené osoby z řad vedení společnosti. Tento jev se však vyskytuje ve snímku ojedinele. Mnohem širší mozaiku profesí zobrazuje *Letiště*. To pracuje nejen s palubním personálem, jeho vedením, disciplinární komisí, ale i s řadou osob, vykonávajících dohled nad vedením letecké společnosti či nad letištěm jako takovým. Nechybí zde nastínění problematiky výcvikového střediska, s nímž se pojí pozice instruktora, školitele, ale i leteckého psychologa. Dále pak pozice z Úřadu pro civilní

letectví, vyšetřovatelů z Úřadu pro vyšetřování leteckých nehod či dispečerů z Řízení letového provozu. Mozaika profesí je v *Letišti* rozšířena ještě o pozice, které se pojí s provozem soukromého letiště, kde může divák sledovat práci například leteckého fotografa, vedoucího aeroklubu či sportovního pilota.

Z hlediska profesí pracuje *Letiště* s mnohem širším záběrem a ukazuje tak prostředí letiště z podrobnější perspektivy než *Pan Am*. Nicméně, aby došlo k úplnému zobrazení a přiblížení každodenního chodu letištního prostředí z hlediska pracovního, bylo by nutné zařadit přítomnost pozemního personálu letištních, ale i odbavovacích ploch a mnoha dalších pracovních profesí, které jsou esenciální pro chod tak specifického prostředí jakým letiště je.

#### **4.2.3.1 Profesní odbornost palubního personálu v seriálech**

V dané podkategorii bude podrobněji diskutována dominantní pracovní pozice zkoumaného seriálového prostředí, kterou představuje pozice palubní průvodčí.

Seriálové zobrazení pozice palubní průvodčí v *Pan Am* je přímo vymezeno dobovým kontextem, ve kterém se příběh odehrává. Palubní průvodčí byla v šedesátých letech profese velice žádaná, náročná a výjimečná. Za povšimnutí stojí scéna, která je přítomna vždy, když posádka odchází k letadlu a která pregnantně vystihuje onu nedosažitelnost a výjimečnost. Za sklem stojí malé dítě, někdy chlapec, jindy dívka. Udiveně a se zájmem pak vzhlíží přes sklo k těmto profesím a ve skrytu duše sní „být jednou jako oni“. Scéna je povětšinou podkreslena jazzovou hudbou. Na toto povolání jsou v seriálu i v dané době kladeny vysoké nároky nejen na vzhled, věk, ale především na vzdělání a jazykovou vybavenost či kultivované vystupování. Odvrácená tvář této profese, která zahrnuje například nepravidelný režim, ztrátu soukromého života, ale i fyzické a psychické vyčerpání zobrazena není, ani na ni není nijak upozorňováno. Neustálé vyzdvihování pozitiv této profese je však přítomno v každé epizodě. Palubní průvodčí, které seriál sleduje, jsou krásné, mladé, upravené, výrazně nalíčené a přitažlivé ženy.

Seriál *Pan Am* velice výrazně dbá na dobovou výpravu a tomu odpovídají i autentické uniformy. Z palubních průvodčích, které jsou zobrazeny v seriálu *Pan Am*, srší sex appeal, dobrá nálada a profesionalita za jakékoliv situace. Příručka pro palubní personál z roku 1950 říká, že tehdejší letuška musela být „...žena s vlastnostmi vojenského instruktora, s kvalitou matky a podřízeností gejši“ (Šedý 2009). Charakterově tomuto

modelu všechny odpovídají. Seriálové palubní průvodčí se vyjadřují vždy kultivovaně, mile a jsou cestujícím vždy nápomocny.

Idealizace této profese byla tvůrci vedena na několika různých úrovních. Výrazná idealizace se ale projevovala především ve vizuálním zobrazení. Hlavní postavy byly vždy šťastné, upravené a těšící se do práce. Jejich „seriálová vizáž“ byla bezchybná. Jednalo se o povolání, díky kterému se ženy podívají do světa a pomohou se do světa podívat i stovkám dalších vybraných lidí, které vezmou na palubu ikonického boeingu *Pan Am*. Důraz byl také kladen na dobré finanční ohodnocení tohoto povolání. Seriálové letušky byly zobrazovány jako samostatné, finančně nezávislé a plnohodnotné jednotky. Hodnotit profesní odbornost ve snímku lze, nicméně musím dodat, že figury nebyly vystavovány závažným kritickým situacím tak, jako tomu je u českého seriálu. Všechny zobrazované palubní průvodčí přistupovaly ke své práci zodpovědně a s pokorou. Místy to však působilo až nepřírozně. Docházelo i k situacím, kdy palubní průvodčí měly tendence vždy upřednostňovat pracovní život před osobním, mnohdy kvůli práci riskovaly i zdraví. A výjimkou nebyly ani situace, kdy se hlavní postavy v soukromí chovaly stále, jako by byly v zaměstnání. Napříč seriálem jsou zmiňovány rysy, které by měla ideální letuška *Pan Am* mít. Shrnuje je pravidlo tří D: disciplinovanost, distingovanost a diplomacie. Zkrátka být tvář seriálového *Pan Am* znamenalo status, který je nutné dodržovat i v soukromém životě. Úkolem tvůrců bylo nasnímat Zlatou éru létání a prostřednictvím tohoto povolání ukázat elegantní způsob života vyšší společnosti. Jakkoliv přirozně a dobově to mělo vypadat, výsledek je značně diskutabilní a vzniklý mediální obraz palubních průvodčích je značně generalizovaný.

České seriálové letušky byly zobrazovány zcela odlišně. Povolání palubní průvodčí představovalo každodenní rutinní práci, která s sebou přináší jak pozitiva, tak i negativa. Nutno podotknout, že pozitiv v seriálu mnoho nenajdeme. Jakkoli vyznívá *Pan Am* optimisticky, seriál *Letiště* má tendence zobrazovat jen to negativní. Odbornost palubního personálu lze hodnotit poměrně dobře. Zde bych však ráda upozornila na fakt, že tyto výhrady se snažím prezentovat nezaujatou optikou a selektuji pouze ty případy, které je schopný rozeznat i divák-laik. Děj sleduje hlavní postavy především v kritických situacích, které ale seriálové postavy neumí řešit. Odborná nezpůsobilost je patrná zejména v dialogích postav. Tento jev lze nejčastěji vysledovat v interakcích palubních průvodčí mezi sebou či v konfrontaci s cestujícími. Seriálové postavy hovoří hovorovým jazykem, který je často doprovázen vulgarismy. Právě využití těchto jazykových prostředků

v situacích, kdy je figura ve výkonu své práce, je na můj vkus velice nemístné a nevhodné. V nasnímaných nouzových situacích je pak obsah promluvy zcela očištěn od jakékoli snahy o kultivované vyjadřování. Ani jednání těchto postav v nouzových situacích není možné hodnotit kladně natož profesně odborně. Níže prezentuji jen ty situace, kde je sledovaný jev tedy „neodbornost“ nejmarkantnější.

### **Epizoda 1**

Letuška Petra má za úkol postarat se o nedoprovázené dítě na palubě.

Letuška Petra směrem k dítěti: „Moc mě neštvi, ty podělanej hajzlíku, nebo až budeme nahoře, tak tě z tohohle podělanýho eroplánu vykopnu, že z tebe dole nezbyde ani mastnej flek. Rozumíš?“

### **Epizoda 7**

Epizoda zobrazuje situace, kdy dochází k úmrtí na palubě.

Personál: „Ježiši, co budeme dělat. Do prdele, jak to mám vědět?“

### **Epizoda 13**

Let v bouřce, v letadle vypadává proud. Letuška si pro rozsvícení svítí zapalovačem.

Kapitán: „Oheň na palubě, zbláznila jste se ženská? Kde máte baterku?“

Letuška: „Jjjjaaakou baterku? Jé baterku.“

### **Epizoda 12**

Vězeň na palubě.

Kapitán promlouvá k cestujícím.

Kapitán: „Dobrý den, jsem kapitánem letadla a ten, co sedí v první řadě, není vrah, ale sňatkový podvodník.“

Letuška k vězni, který má nemístné poznámky adresované na její osobu.

Letuška: „Jestli si něco dovolíš, tak tě potom zabiju, protože na tohle mám na týhle palubě plný právo.“

### **Epizoda 35**

Letuška Petra se ptá šéfstevarda Karla.

Letuška: „A do jakého měsíce může těhotná letuška létat?“

Karel: „Prosím tě, jak to mám vědět, nejsem encyklopedie.“

### **Epizoda 35 a 36**

Kapitán má předtuchu a nabádá cestující k vystoupení z letadla. Tvrdí jim, že se mu zdálo, že dojde k pádu tohoto letadla.

Zvolit nejproblematičtější oblast, tedy ohnisko vzniku neodborných jevů, lze v seriálovém zobrazení jen velice obtížně. Zřetelné aspekty lze nejčastěji vysledovat především v komunikaci a v řešení krizových situací. Lze identifikovat jevy, mezi které patří neuvážená jednání, stres či nevědomost. Zde je nutno podotknout, že nevědomost zde není kvalifikována jako prohřešek a je většinou vyřešena s úsměvem. Častým jevem je také vyvolávání paniky na palubě palubním personálem.

Určitý dopad na negativní prezentaci tohoto povolání mají i nastíněné požadavky, které jsou na tuto pozici v seriálu kladeny. Až do 16. epizody těmito požadavky byl pouze estetický vzhled, ideální míry a sympatické vystupování. Výčet těchto elementů pak figuroval v seriálovém výběrovém řízení. V této epizodě došlo k obratu a seriálové nároky na tuto pozici byly adekvátně zpřísněny. Seriálové zobrazení této pozice bylo ztvárněno mnohem realističtěji. Epizoda vyprávěla o konkurzu na palubní průvodčí. Nechyběly zde testy fyzické způsobilosti, zkoušky z cizích jazyků, písemné psychotesty, zdravotní prohlídky či ústní pohovory. Seriálové postavy pak prezentovaly, že k povolání stewardky neodmyslitelně patří také dochvilnost, odolnost vůči stresu či neustále přítomný úsměv na tváři.

Obě produkce tak seriálové postavy v této profesi uchopily po svém, nicméně výrazně zde akcentuje přizpůsobivost. Ať už s ohledem na kontext doby, jak je tomu v případě *Pan Am*, tak ke konvencím seriálovým, jako tomu je u *Letiště*. Seriálové zobrazení palubní průvodčí však z mého pohledu nevyznívá příznivě a dle mého názoru působí místy až provokativně. Nicméně je nutné podotknout, že podobný fenomén lze spatřovat i u postavy ředitele letecké společnosti CA, jehož praktiky jsou poněkud kuriózní. Jeho postava se v zaměstnání primárně orientuje dle ekonomického kalkulu na úkor bezpečnosti cestujících.

Tuto postavu charakterizuje soubor takových vlastností a chování, které si lze v reálném životě u člověka zastávajícího takto zodpovědnou pozici jen stěží představit. Přestože seriál je fiktivní, vychází přeci jen z reality a některé z vyobrazených scén jsou

bohužel ztělesněním diskreditace palubního personálu. Díky těmto seriálovým prohrěškům pak vrhají špatné světlo i na celé zpracování.

Přílišná zinscenovanost, jak pozitivní, tak i negativní, je pak závažným pochybením, které se odráží v seriálovém výsledku. Je s podivem, že tyto chyby seriál ještě zdůrazňuje.

### 3.3 Hlavní motivy a zápletky

V následující kategorii se budu snažit identifikovat shodné a odlišné prvky v práci s motivy, které jsou v jednotlivých seriálech protežovány. Dále se budu snažit popsat strukturu jednotlivých epizod a jejich vztah k celku příběhu. V závěru se pokusím vymezit, jakého druhu jsou zápletky, které představují stěžejní plochu každé jednotlivé epizody.

Pojivem dějové linie v obou snímcích jsou **hlavní postavy seriálu** a **pracovní prostředí**, které je jim společné.

Děj amerického seriálu *Pan Am* se odehrává primárně na letišti JFK, na palubě letadel *Pan Am* a v různých státech světa. Seriál má 6 hlavních protagonistů. Jsou jimi letuška Kate a její sestra letuška Laura, dále pak letušky Maggie a Collete, kapitán Dean a druhý pilot Ted. Všechny tyto postavy, jak jsem zmínila, tvoří jednu posádku letadla, která v každé epizodě ve stejné formaci vyráží do vzduchu na pravidelných linkách dříve existující letecké společnosti Pan Am. Časové zařazení snímku jsou 60. léta dvacátého století. Seriál líčí události jednoho roku, sledované období je v rozmezí let 1963-1964.

Pakliže divák zhlédne všechny epizody tohoto seriálu, dojde k názoru, že snímek pracuje s poměrně ustálenou narativní strukturou. Každá epizoda má jednu stěžejní narativní hádanku, která je spojená vždy se stejnou postavou. Divák tedy s každou začínající epizodou ví, co bude následovat. Narativní hádankou, dále pak zápletkou, je vždy špionážní akce, kterou vykonává letuška Kate. Kate byla pověřena FBI, aby se stala jejich tajnou agentkou. Ona jako letuška se totiž snadno může pohybovat po nejrůznějších koutech světa a zcela bez podezření. Motiv špionáže se projevuje v každé epizodě, pokaždé je však Kate nucena vyřešit jiný úkol v jiné zemi. Aby však děj nebyl prvoplánový a nudný, rozvíjí se i řada zápletek, které souvisí s ostatními postavami. Ať už jde o vztahy, které mají mezi sebou nebo vztahy, které navázaly „venku“, obojí má však stejný jmenovatel a tím je pracovní prostředí. Vzhledem k tomu, že všechny hlavní postavy představují jednu posádku, jsou v každodenním kontaktu jak profesním, tak osobním, protože dalším ustáleným prvkem každé epizody je cesta do nějaké destinace. Záměrně používám výraz cesta nikoli let, protože v dané době, kdy se na trhu objevila proudová

letadla, uskutečňoval *Pan Am* lety do vzdálených destinací. Létal se samozřejmě i linky zpáteční, nicméně ve sledovaném seriálu byl děj zaměřen výlučně na dálkové lety. Posádka létala destinace dlouhé, takže bylo nutné, aby si v dané lokalitě také odpočinula. Tvůrci tak každou epizodu zasadili do jiného koutu světa. A právě toto je dalším významným rysem. Přestože pracovní prostředí je zde úzce vymezené, díky možnostem, kterým disponuje profese leteckého personálu, který zde hraje hlavní roli, se lokace rozšiřují a stávají se rozmanitými.

Výše jsem zmínila, že *Pan Am* vytváří příběh na pozadí společenských a politických událostí, a právě ty jsou stěžejní pro rozvoj veškerých zápletek. Společenský a politický kontext pozadí však v tomto snímku netvoří jen vděčnou kulisu, na jejíž pozadí je nasnímán obraz tehdy nejslavnější letecké společnosti a vyprávěn příběh šesti konkrétních zaměstnanců, ale zde tvoří základní referenční rámec, který ovlivňuje všechny zápletky. Při hlubší analýze jsem dospěla k závěru, že právě toto je nejspíše tím důvodem, proč se *Pan Am* neřadí mezi „obyčejné seriály“. *Pan Am* se však neomezuje jen na obraz zahraniční politiky Spojených států amerických, ale rozebírá plošně tehdejší problémy celého světa. Samozřejmě v závislosti na tom, kam se zrovna sledovaná posádka chystá. Ústřední zápletkou špionážní akce letušky Kate primárně vychází z problémů studené války. Konfrontace USA a Sovětského svazu tematicky prostupuje každou jednotlivou epizodou, avšak je doprovázena i konflikty dalších zemí. Řeší se zde italský fašismus, situace v Berlíně, Židé v Dachau, diktatura na Kubě, konflikty na Haiti. V ději se objevují přímé odkazy na společenské události, jakým je například projev prezidenta Kennedyho v Berlíně, v Římě se posádka účastní církevního koncilu, v NY má výstavu Andy Warhol, kterého okouzlí fotky letušky Laury, diskutován je také koncert skupiny Beatles, nesehnatelné publikace Friedricha Nietzscheho, tajné plány na let prvního člověka do vesmíru, tradiční silvestrovské sledování sestupu koule na Times Square. Díky prostředí, do kterého je děj seriálu zasazen, tak lze sledovat důležité milníky nejen té doby, což bylo pro tvůrce stěžejní. Nicméně je nutno podotknout, že se tak děje nenuceným způsobem a vzhledem k propojenosti se vztahovou linkou postav je to pro diváka i víceméně uvěřitelné.

Dá se tedy říci, že snaha seriálu ukázat obraz fungování jedné slavné letecké společnosti na poli dějinných událostí, je nejen jedním z lákadel celého snímku, ale primárně základním rámcem, ze kterého se ostatní vyvíjí.

Dalším nepřehlédnutelným motivem v *Pan Am* je snaha o co nejpozitivnější pohled na leteckou společnost Pan American World Airways. Televizní seriál *Pan Am* jako celek leckdy působí dojmem, že se jedná o snímek propagační. Tento fenomén se odehrává nejčastěji prostřednictvím verbální komunikace hlavních protagonistek.

Ve třetí epizodě s názvem *Jsem Berlínčan* se posádka snaží nalézt nejvhodnější místo ke sledování projevu prezidenta Kennedyho. Když u vchodu výškové budovy provádí dozor selekci příchozích, letuška Maggie argumentuje: „Jsme Pan Am, kdo by odmítnul Pan Am“. Ve dvanácté epizodě se dostáváme na palubu letadla mířícího do Říma, kde cestující požaduje občerstvení, nicméně nemá na zaplacení. Okamžitě přispěchá letuška Collete s nabídkou lehkého oběda a odvěti „Pan Am je štědrý.“ V několika dalších epizodách se opakuje věta „Pan Am se přátelí se světem.“ Z čehož lze vyčíst, že Pan je Am je skvělá společnost plná milých lidí, která otevírá lidem cestu do celého světa. Ve čtrnácté epizodě se letuška Maggie vypraví na večeři s přítelem. Místo kabelky si však bere pracovní tašku s logem Pan Am, načež je svými spolubydlícími tázána, proč si bere tašku do práce i na rande. Maggie odpovídá: „Proč asi...Zajistí mi nejlepší stůl ve městě.“ V šesté epizodě letí posádka vstříc Riu de Janeiru. Letušky hned po příletu vyráží na místní trhy za účelem sehnání kabelky z krokodýlí kůže. Při rozlišování padělků a originálů se hádají. Jedna z nich kabelku sebere a nezaplatí. Další scéna se odehrává na policejní stanici. Laura a Maggie sedí na lavičce a čekají na výslech. Místo aby zpytovaly svědomí, jedna z nich prohlásí „Jsme přece letušky Pan Am!“ Vstane, narovná si sukni a vkráčí do místnosti. Zdá se tedy, že být součástí seriálové společnosti Pan Am může znamenat jednak vstupenku na lepší místa, ale zároveň i propustku z problematických situací.

Toto je pouze výčet situací, které vypovídají o tom, že snímek záměrně **pracuje s logem Pan Am jako se značkou**, na kterou je třeba upozornit. A proto lze tak poměrně snadno vytvořit obraz toho, jaká společnost je, jaké jsou její silné stránky, jakými vlastnostmi musí disponovat její personál. To vše se děje, jak jsem zmínila výše, negativním i pozitivním způsobem.

Pokud bych měla shrnout **nejdůležitější prvky**, se kterými pracuje každá jednotlivá epizoda snímku, uvádím:

- propagace letecké společnosti Pan Am a jejího leteckého personálu
- náhled na politický problém dané země, se kterou je epizoda spojena
- pojednání o společenské události, která byla v té době aktuální či významná

- nastínění vybrané otázky plynoucí z problematiky organizační struktury tehdejší společnosti a její následné doporučené řešení

Nyní jsem nastínila strukturu jednotlivých epizod. Dalším logickým krokem je identifikovat způsob, jakým je vyprávění posunováno vpřed. Na začátku jsem zmínila, že hlavním pojivem všech epizod je prostředí letecké společnosti a životy šesti hlavních postav, jež figuruji v každém díle. V seriálu je přítomna jedna přímá dějová linie, která se s těmito postavami pojí a která s poslední epizodou spěje k závěru. Ta je však proložena vedlejší dějovou linií, která se vždy v aktuální epizodě vyřeší a do dalších dílů nepokračuje. Postavy, které jsou s touto vedlejší dějovou linkou spjaty, pak do ostatních epizod neprostupují. Přestože se celek z hlediska jeho struktury jeví jako do jisté míry předvídatelný, ze strany tvůrců dochází k míchání pořádku událostí. Úrovně vědění se neustále mění. Stěžejní scény nutné k rozřešení jsou nejprve vypuštěny, aby se poté díky flashbackům mohli vrátit a změnit tak pohled a chápání určité rozehrané scény. Kokeš by řekl, že dochází k neustálé proměně fikcipedie diváka (Kokeš 2016).

Z podrobného nastudování sledovaného seriálu *Pan Am* lze shrnout, že hlavní zápletky, kolem kterých se odehrávají jednotlivé epizody, plynou především z kontextu dané doby a daly by se výstižně charakterizovat výrazem minulost. Seriál *Pan Am* staví příběhy na tom, jak se hlavní postavy vypořádávají s minulostí osobní, ale z dnešního pohledu i minulostí, ve smyslu historických událostí snímané doby.

**O hlavních dějových zápletkách** lze říci, že v seriálu *Pan Am* :

- pramení z osobní minulosti – minulost jako hlavní spouštěč (téma rodiny)
- vychází vždy z pracovního prostředí
- jsou těsně spjaty se společensko-politickým kontextem snímané doby

Stručně řečeno, rozsah a druh zápletek vychází pouze z výše zmíněného. Vše se děje z nějakého důvodu. Příběh není klasickým každodenním vyprávěním o běžných problémech a řešeních nahodilých situací. Snímek působí promyšleně a vážně. Na stranu druhou je pro jeho úplné pochopení nutná znalost pozadí historických souvislostí. Konkrétní informace k hlavním dějovým zápletkám přináším níže.

Centrální úlohu má v hlavních zápletkách *Pan Am* rodina, potažmo rodiče, kteří všechny protagonisty z nějakých důvodů přivedli na palubu této společnosti. Každá z hlavních postav se v průběhu svého seriálového života vypořádává s následkem své

osobní minulosti, která pramení ze špatných rodinných vztahů: rodina, která nepodporuje v úsilí – Dean; rodina, která nedůvěřuje a podceňuje – Ted; rodina zcela absentuje – Collete, Maggie; rodina, která má tendenci řídit životy svých členů – Laura a Kate. V seriálu *Pan Am* je tedy, dá se říci, nukleární rodina vykreslena veskrze negativně.

Všechny zápletky přímo souvisí s letištním (pracovním) prostředím. Například špionáž je vykonávána letuškou na palubě letadel nebo v destinacích, kam jsou letušky pracovně vysílány. Vztahové zápletky primárně vznikají a odehrávají se v zaměstnání. Epizodní postavy zasahující do děje představují většinou cestující či zaměstnance společnosti *Pan Am*. Lze tedy říci, že většina ostatních zápletek se také odehrává v době, kdy jsou protagonisté v zaměstnání.

Společensko-politický kontext dané doby ovlivňuje všechny zápletky, které se v seriálu odehrávají. Určují například charakter úkolu, který letuška Kate dostane. Kupříkladu třetí epizoda s názvem *Jsem Berličan* reflektuje napjaté vztahy západu a východu. Kate se nachází v Berlíně, kde má za úkol koupit knihu Friedricha Nietzscheho *Vůle k moci* a dopravit ji do USA. Stejně tak Colletina zápletka v této epizodě má původy v historickém kontextu. Collete přijíždí do Berlína odpustit. Vzpomíná, jak ve válce přišla o svou rodinu, kterou jí nacisté vyvraždili. Ve třetí epizodě jsou tak vykresleny nejen její osobní vztahy k Němcům, ale je zde vykreslen i obraz války samotné.

Jako příklad třetího bodu uvádím dále ještě epizodu osmou, která nese název *Neplánovaný odlet*. Seriálová posádka se vydává na let do Venezuely. Na letové trase ovšem musí čelit hurikánu Ginny, který v roce 1963 sužoval Haiti a okolí. Přistává tedy neočekávaně na letišti Port au Prince na Haiti. Na palubě kolabuje cestující a podezření padá na infarkt. Posádka se vydá do místní vesnice, aby sehnala pomoc. Tu ovšem „Američanům“ nikdo nechce poskytnout. Haiti je zubožené, všude je plno mrtvých těl a chudoba. K letadlu *Pan Am*, které zde přistálo, míří ozbrojenci. Jsou si vědomi toho, že americké letadlo právě přistálo na nepřátelském území. Cestující v letadle se bouří a venku se vraždí. Cestou do vesnice posádka potkává místní dívku, která právě přišla o celou rodinu. Empatická letuška Collete ji chce vzít na palubu a dovést do USA, kde jí poté zařizuje zelenou kartu.

Posledním poznatkem, který lze tvrdit o zápletkách v seriálu *Pan Am* je, že vždy vychází ze lži. Ústředním hybatelem narace je vždy nějaké nepravdivé tvrzení. Následující pasáže tuto existenci reflektují.

Celá dějová linie spjata s Collete se odvíjí od toho, že její rodiče byli ve francouzském odboji a ve válce je nacisté nemilosrdně zavraždili. Ve třetí epizodě, která se odehrává v Berlíně, kde má mít projev prezident Kennedy, tak vzpomíná na noc, kdy ji rodiče odvedli k sousedce a už se nevrátili. Při projevu prezidenta Kennedyho na rozdíl od všech skandujících pláče. V poslední epizodě seriálu se však dozvídáme, že Collete nemá stejné příjmení jako její rodiče. Zjistí se, že jí bylo pozmeněno z bezpečnostních důvodů. Důvodem bylo, že Collete byla židovka. A tak celý její seriálový příběh stojí na tom, že ani neví, kým vlastně po celou dobu byla.

Stejně tak dějová linie spojená s postavou Kate je založena na neustálém lhaní, které se děje za účelem nevyzradit její druhé zaměstnání. Kate jako kurýr, později jako agent FBI, musí pracovat v utajení. Lže tak nejen všem svým kolegům a přátelům, ale později i svému partnerovi.

Kapitán Dean, který byl odmítnut letuškou Bridget, se napříč všemi epizodami také vyrovnává se lží. Netušil, že má co dočinění s někým, kdo pracuje pro tajné služby.

První důstojník Ted pracoval s nepravdou dokonce několikrát. Za dob jeho služby u námořnictva měl nehodu, která byla pro jeho život stěžejním okamžikem. Ted si byl jistý, že nehoda se stala v důsledku špatného technického stavu letadla. Nicméně disciplinární komise viděla za pádem letadla selhání lidského faktoru. Tedovi byla odebrána pilotní licence a byl nucen pracovat v administrativě. Jeho vlivný otec mu však nabídl, že pokud bude nadále lhát, dostane ho do *Pan Am*. Postava Teda se vyrovnávala se lží i v rovině osobní. Jeho budoucí snoubenka Amanda v sobě záměrně potlačovala lesbické sklony, lhala sama sobě, aby nebyla vyloučena ze společnosti. Zamlčovala svou orientaci i Tedovi, kterého si přesto chtěla vzít.

Předmětem zájmu scénáristů *Letiště* bylo zachycení všedního života na letišti, které bylo doplňováno dramatickými scénami s ním spojené. Seriál primárně mapuje osudy lidí. Nehraje v něm roli společensko-historický kontext, politické problémy, ani nepopisuje vztah jednotlivce ke konkrétní době tak, jak je tomu u amerického seriálu. Pojednává „tady a teď“ o událostech v okamžiku jejich uvedení na obrazovku. Hlavní rozdíl analyzovaných snímků je tudíž v tom, že *Letiště* nepojednává o minulosti a stojí především na vztahovosti. Existence hlavních postav v seriálu *Letiště* není nijak ovlivněna ekonomikou, vývojem technologií nebo názory, které ve snímané době převládali. Propojení děje předchozí dílu s novým je přímo navazující. Struktura českého seriálu je ale mnohem rozmanitější. Díky většímu množství postav je narativní struktura rozšířena do několika dalších dějových

linek. Každá epizoda je jiná, v každé se řeší příběhy z těch předchozích, ale i některé zápletky se řeší napříč více díly. *Pan Am* má strukturu sevřenější a příběhy postav se vzájemně neprolínají. Hrdinové seriálu *Letiště* řeší stále stejné problémy. Díky generační rozmanitosti postav a počtu dílů se dá říci, že každá postava se nakonec vyrovnává se stejnými tématy, akorát v jiném časovém sledu. Zde si dovoluji Kokešovu poznámku, který reflektuje názory Roberta C. Allena, který právě výše zmíněné společenství různých postav považuje za jasný rys tzv. mýdlových oper. „Jednotlivým postavám se pak může přihodit velké množství věcí – několikanásobná manželství, těhotenství, ztráta paměti, dočasná slepota, ochromující nehody a tak podobně“ (Allen 1985 in Kokeš 2016: 190). To je u *Letiště* (2006) znatelný jev.

Hlavní postavy řeší propojení osobního a profesního života, partnerské a kolegiální vztahy, každodenní problémy a problémy vážnější, které střídavě vychází buď z prostředí profesního, nebo soukromého. Dějových motivů je několik. Jedním z nich jsou neustálé **konflikty** mezi pracovníky CA. Ať už pramení z osobní nesnášenlivosti, ze snahy získat lepší pozici nebo ze špatného řešení konkrétní nenadálé pracovní situace. Dále pak **konflikty ve sféře rodinné**. Ty se omezují především na konflikty ve vztahu rodič-dítě, partner-partnerka, rodiče-prarodiče. V seriálu *Letiště* je představeno několik generací a osudy a problémy všech hrdinů navzájem prostupují. Seriál *Pan Am* v tomto duchu působí spíše izolovaněji.

Děj seriálu *Letiště* je soustředěn do dvou centrálních míst. Tím je fiktivní letecká společnost Central Airlines sídlící na letišti v pražské Ruzyni a malé sportovní letiště Točná. Na pozadí těchto dvou stěžejních míst se rozvíjí příběhy. Ačkoli i v tomto seriálu posádky cestují do různých destinací, jedná se pouze o lety krátké a zpáteční. Dané scény se na rozdíl od seriálu *Pan Am* do místa nepřesouvají. Posádky seriálu *Letiště* nejčastěji cestují do měst, jež nejsou vzdálena více než 4-5 hodiny letu od domovského letiště. Jsou jimi například Vídeň, Lisabon, Nice, Bratislava, Atény či Moskva. Podstatné zápletky, které jsou spojeny s palubním personálem v zaměstnání se tak na rozdíl od *Pan Am* odehrávají na palubě letadla či v některých částech letiště. Složení těchto posádek je ve snímku *Letiště* vždy různé vzhledem k množství postav a rozsahu celého seriálu. V *Pan Am* se na každém letu setkávají stejní jedinci.

Na začátku jsem zmínila, že na rozdíl od amerického seriálu, který pracuje s ustálenou narativní strukturou jednotlivých epizod, u českého seriálu to tak není.

Pokud bych však měla shrnout alespoň nějaké **nejdůležitější prvky**, které strukturují každou epizodu snímku, pak je to jistě následující:

- každá postava v jednotlivé epizodě řeší několik problémů
- není pravidlem, že všechny zápletky vychází z pracovního prostředí
- není pravidlem, že se v každé epizodě řeší nějaká hlavní dějová zápletka (existují i epizody, kde se kromě běžných problémů neřeší nic zásadního nebo napříč několika epizodami doznívají hlavní zápletky předchozích dílů)
- všechny problémy a zápletky jsou divákovi nastíněny (tj. jsou mu na obrazovce přímo ukázány)

Hlavní dějovým motivem seriálu *Letiště* jsou mezilidské vztahy. V centru dění tak stojí rodina a práce. Hlavní dějové propletence se tedy odvíjejí od těchto hlavních motivů, které navzájem prostupují. Nejčastějšími typy zápletek, které pochází z rodiny, jsou nevěra, výchova dítěte, nevyjasněné otcovství, nečekaná těhotenství, onemocnění, utajovaná láska, problémy dospívání a stáří. Nejčastější zápletky pocházející z pracovního prostředí jsou kariérní růst, propouštění, hledání nového zaměstnání, banální i vážné problémy, se kterými se potýká letecký personál na palubách letadel.

Aktuální společenské a politické události do *Letiště* zařazovány nebyly, vyjma těch, které lze podle tvůrců snadno předvídat. A těmi jsou například svátky. Co se týče každodenního fungování mezinárodního letiště, byly zde nasnímány reálné problémy, se kterými se například Letiště Ruzyně muselo za dob své existence vypořádat. Mezi tato témata patří například lidé bez domova přespávající v letištních halách, přívalové deště, které zaplavily přistávací a odletové dráhy nebo uprchlíci shromažďující se v prostorách letiště. Nastíněna zde byla také problematika terorismu. V důsledku seriálové letecké katastrofy, která se uskutečnila v rozmezí dílů 35-38, se seriál okrajově zmínil o reálné největší letecké katastrofě v českých dějinách, která se odehrála v Suchdole v roce 1975. Fiktivní seriálová letecká katastrofa, kterou zde tvůrci zkonstruovali, tak byla prezentována jako druhá nejtragičtější událost, která se stala českému dopravnímu letadlu.

### **3.3.1 Opakující se scény a příklady jejich řešení v jednotlivých seriálech**

Přestože se obě seriálové varianty, které jsou předmětem této analýzy, primárně soustředí na různé příběhy, bylo možné zde identifikovat zaměření tvůrců na shodné momenty. Každá produkce se však odlišuje ve vlastním uchopení daného jevu.

V následujících řádcích některé jevy prezentuji, zařazuji do kontextu dění daného seriálu a popisuji i jejich následný vývoj či rozřešení.

**Motiv mrtvého muže** na palubě zařadily obě produkce shodně do osmého dílu svého vyprávění. V obou případech byl důvod zařazení této scény odlišný. V české verzi se posádka připravovala na důležitý inspekční let, na jehož provoz dohlíželi agenti z Bezpečnostní informační služby a ředitel aerolinek Roman Fila. V průběhu tohoto jinak klidného letu se do přední části kabiny dostal cestující, který posádce sdělil, že jeho soused je nejspíše mrtvý. Následoval kolotoč událostí, které zachycovaly, jak se posádka s touto akcí vypořádá. Vzhledem k tomu, že cestující byl již po smrti, neměl divák možnost sledovat, jaké záchranné postupy posádka zvolila a mohl tak hodnotit pouze následný přístup ke vzniklé situaci. Řešení bylo scénáristy zdramatizováno natolik, že u diváků mohli vzbudit dojem, že sledují spíše komediální představení než tragickou zápletku. Posádka se prezentovala nejčastěji větami: „Já nevím, co budeme dělat.“ a „Ježíš, tak někomu zavolej.“ Ředitel Fila, který řídil celou situaci tzv. „ze země“, vedoucímu kabiny po telefonu sděloval: „To si nemůžeme dovolit, víš, co to znamená? Nouzové přistání, dvoudenní karanténa, vrácení peněz za letenky, převoz nebožtíka do vlasti, náhradní spoje. Předstírejte, že usnul.“ Zde je opět nastíněno neprofesionální jednání všech zaměstnanců fiktivní společnosti. Zápletkou se ve výsledku jevila jako úsměvná, nicméně podle záměru tvůrců měla být zdrojem hlavního napětí v dané epizodě. *Pan Am* obdobnou zápletku zasadil záměrně tak, aby byl důvod pro neplánované přistání, které bylo dominantní zápletkou této epizody. I v tomto případě umírá starší muž na palubě letadla, nicméně zde se scénáristé pokusili o zachycení záchrany života ze strany palubního personálu. První pomoc byla ovšem minimální a zahrnovala pouze přemístění postiženého do klidnější části letadla. Zde vycházeli scénáristé z reálných možností, které v daném období měla posádka k dispozici. V roce 1963 palubní personál neprocházel kurzy první pomoci, ani nebyl cvičen na nouzové a evakuační postupy. To napomohlo scénáristům k rozšíření prostoru pro další zápletky, které na situaci přímo navazovali. Následovalo důvodné přistání na Haiti, ozbrojený konflikt, odchod posádky pro pomoc, uklidňování cestujících a na samém konci stěžejní scéna celého dílu. Zde však ze strany tvůrců došlo k několika pochybením. Scéna byla ztělesněním něčeho nepravděpodobného a bizarního. Efektem sněhové koule se tvůrci snažili nabalovat jeden problém za druhým. Počínaje nepovoleným přistáním na zavřeném letišti, kde nefunguje ani osvětlení drah, natož nějaké řízení letového provozu, následovalo odchodem posádky do vesnice, která ale neměla k dispozici schody k letadlu.

Scéna pokračovala útočnou střelbou na posádku, která ujížděla do vesnice pro lékaře, který by pacienta zachránil. Starší muž však nečekaně, krátce po příjezdu pomoci, stejně umírá. Když už je letadlo připraveno k odletu, kapitán zjišťuje, že dráha je o polovinu kratší, než letoun potřebuje a váha letadla je několikanásobně vyšší, než je povolený limit. Nezbyvá nic jiného, než vysadit mrtvého muže, položit na opuštěnou ranvej a zavalit ho zavazadly cestujících ve snaze odlehčit boeing. Dle mého názoru je tato epizoda zdárným příkladem toho, že urputné snažení za účelem nutného zdramatizování příběhu a vytvoření napětí se může zcela vymknout kontrole. Nutno podotknout, že ostatní epizody se ještě držely na hranici únosnosti.

Další prvek, o jehož zasazení do vyprávění došlo v obou snímcích, je **motiv letušky-nováčka**. Ta je v *Pan Am* ztělesněna Laurou, která se snaží vzít život do vlastních rukou a díky pílí a odhodlanosti, prochází náročným výběrovým řízením do společnosti Pan Am, kde pak svědomitě plní pracovní povinnosti. Díky tomu si pak seriálová postava sama sebe váží a ke svému zaměstnání přistupuje vážně. Diametrální rozdíl v rozehrání scény s letuškou – nováčkem jsem identifikovala v *Letišti*. Tam se o zaměstnání ucházela naivní a prostořeká Petra, která však svého cíle dosáhla díky osobním preferencím pana ředitele, který měl slabost pro mladé ženy. Zde jsem shledala pravděpodobně nejdůležitější poznatek týkající se náhledu na profesi palubní průvodčí v obou seriálech. Jak jsem zmínila výše, přístup k této problematice byl velice rozdílný a dalo by se říci, že v prostředí českého seriálu docházelo k vyzdvihování spíše negativ s tímto povoláním spojených. *Letiště* znázorňovalo tuto pozici spíše devalvujícím způsobem. Přestože si je divák vědom, že se jedná o fikci, domnívám se, že některé scény toto povolání opravdu dehonestovalo.

Mezi další prvky, které jsem identifikovala jako shodné v obou variantách, byl **motiv vztahu letuška-cizinec**, **motiv rodinného příslušníka**, který si koupí letenku na let, kde slouží jeho příbuzný za účelem vyřešit soukromý problém a v neposlední řadě **motiv nevyjasněného rodičovství**. Do obou snímků také pronikl **motiv rodiče**, který nutí svého potomka do vztahu, dle svého vlastního přesvědčení.

### 3.4 Udržování napětí a ztvárnění leteckých incidentů

Proces udržování napětí se napříč zkoumanými seriály různí. Snímek *Letiště* na rozdíl od *Pan Am* nemusí zařazovat centrální dramatickou scénu do každé epizody. Díky velkému množství příběhů, které se rozvíjí napříč celým seriálem, je napětí kontinuálně udržováno v průběhu celého dne. Z hlediska míry napětí se ale jednotlivé epizody liší.

Zhruba v každé čtvrté epizodě je kromě probíhajících příběhů přítomna centrální zápletka v podobě leteckého incidentu. Ten je vždy natolik rozsáhlý, že jeho důsledky a konečné rozuzlení zasahuje i do následujících dílů. Tento moment zpravidla přichází s blížícím se závěrem vyprávění, tedy po 30. minutě dané epizody. Místní zařazení centrální zápletky zde přímo odpovídá seriálovým konvencím. Po rozehrání centrální zápletky pak přichází upoutávka na další díl, která trvá zhruba 20 vteřin a obsahuje rozřešení předchozí narativní hádanky. Toto rozřešení je však divákovi předkládáno útržkovitě, tak, že to v něm vyvolává touhy si vyprávění spojit a pustit si další epizodu. Seriál *Pan Am* s upoutávkami nepracuje, nicméně stejně jako *Letiště* pracuje s rekapitulací předchozí epizody. Smyslem rekapitulace je poskytnout divákovi oživení, shrnutí klíčových poznatků z uplynulého dílu, které je nutné k plynulému sledování následující epizody. Rekapitulace v obou snímcích není delší než 40 vteřin. Hlavním prvkem, který udržuje napětí v americké verzi je špionáž, která je představena na začátku každé epizody. V průběhu děje pak divák sleduje, jak k dosažení zadaného úkolu dochází, přičemž vždy shodně dochází k zařazení nějakého prvku, který hrdince splnění úkolu znemožňuje. Tento prvek pak nabývá několika podob. Z nichž ten nejčastější souvisí s leteckou tematikou.

Incidenty, které se stávají hlavním postavám obou seriálů můžeme rozdělit na **běžné a závažné**. U každého seriálu lze poměrně snadno identifikovat, který z uvedených typů tvůrci upřednostnili. Mezi ty běžné, ke kterým v obou snímcích docházelo, patří slabší i silnější turbulence z důvodu nepříznivých meteorologických podmínek, mírné zdravotní potíže cestujících pramenící ze strachu z létání, agresivní chování některých cestujících či osamocené dítě na palubě. V užití a modifikaci závažných incidentů se obě produkce výrazně liší. *Pan Am* pracovalo s vážnou příhodou pouze jednou, a to v epizodě *Neplánovaný odlet*, kterou jsem popisovala ve spojitosti s infarktem na palubě. Zmíněná scéna byla nasnímána velice dramaticky. Tvůrci zde kumulují problémy na sebe, čímž navozují dojem prvoplánovosti. Je důležité podotknout, že už vybrané podněty, které následně způsobovaly potíže, byly samy o sobě nepravděpodobné, a to ani s ohledem na snímané období. Absentují zde bezpečnostní opatření i jakékoliv činnosti řízení letového provozu. Divák tedy nemusí být ani znalcem daného prostředí a ihned si vyvodí, co vše nemůže být „opravdové“. Přítomna je zde i technická chyba, které se tvůrci dopustili. V záběru odlétajícího letounu záhadně zmizí přistavené schody a směr, který letoun nabírá, nekoresponduje s výchozí pozicí. Pozoruhodné je také chování palubního personálu, který všechny potíže přijímá tak, jako by to bylo běžné a nijak se nevymykající standardům.

S ohledem na vážnost snímané scény jejich chování vyznívá odlehčeně až komicky. Z profesního hlediska zde došlo k několika dalším prohřeškům, které shodně identifikovali i moji kolegové z odborné sféry. Například opuštění kokpitu i kabiny personálem, manipulace se zemřelým, nástup cestujícího bez dokladu, nepovolený odlet, nedůstojné jednání s cestujícími aj.

*Letiště* je svým zpracováním dramatických incidentů mnohem otevřenější. Vyznačuje se především četností a rozmanitostí těchto katastrof, ale i přílišnou snahou o atraktivitu. Za „seriálové“ dva roky nastane tolik incidentů, které by se neuskutečnily několika aeroliniím za celou dobu jejich působení na trhu dohromady. Konstrukce dramatických zápletek v seriálu *Letiště* nijak nepřispívá autentické podobě leteckého prostředí, natož aby vypovídala cokoli o jednání palubního personálu v nouzových situacích. V *Letišti* můžeme sledovat únos letadla, bombu na palubě, trhavinu v letištní hale, pád letadla, převoz vězňů, výpadek řídicích ploch, výsadek motoru, nouzové přistání, inkapitaci posádky, požár na palubě a mnoho dalších. S nadsázkou lze říci, že chybělo už jen přistání na vodě. Ačkoliv Vávra hovoří o tom, že nahuštění děje se střídá s okamžiky uvolnění, které jsou zpravidla delší než samotná „akce“, tento jev českému seriálu vlastní není (Vávra 2018). Odpovídá tak spíše americké verzi. Nad tematikou specifických scén jsem diskutovala s Petrem Zahrádkou také, přičemž mi sdělil, jaká specifika s sebou tyto scény přináší. Otázka četnosti zařazení těchto incidentů není stěžejní. Tento jev zřejmě pramení z existence většího počtu scénáristů, kteří pracují paralelně. Zahrádka říká: „Scénáristé dostali námět epizody (nebo si ho sami vymysleli) a podle toho epizodu napsali. Klíčový byl jenom zajímavý děj a humor. Nic víc v tom nebylo. Většinou tyto situace vycházejí z reálných událostí, které se modifikují podle potřeby“ (Zahrádka 2018). Rozsáhlá modifikace těchto scén byla podřízena nikoliv autentičnosti, ale spíše seriálovým konvencím. Vávra k tomuto dodává, že většina českých tvůrců pracuje „na hranici možné pravděpodobnosti“. Je zapotřebí atraktivní děj, který musí jít ruku v ruce s věrohodností. „Většina režisérů se tak pohybuje na hraně, ale je to pochopitelné. Ty nejnapínavější věci se v reálném životě prostě nestanou“ (Vávra 2018).

Seriáloví tvůrci se snažili především zatraktivnit tyto scény pro své konzumenty, nicméně celek vyznívá velice nepřesvědčivě. Tvůrci *Pan Am* byli, co se týče zařazení leteckých incidentů střídmejší, i když i v tomto snímku byly některé technické detaily opomenuty (viz opakující se motivy).

### 3.5 Stereotypy a preferovaná témata

Letištní prostředí je specifické místo, ve kterém můžeme shledat nejrůznější druhy stereotypních představ. Ať už se jedná o genderové představy o profesích spojených s létáním či o stereotypy národnostních a etnických menšin. Do skupiny menšin se řadí i otázky homosexuality, které jsou výrazně spojovány s profesí palubní průvodčí. Oba mnou analyzované seriály jsou těmito fenomény prostoupeny, avšak liší se způsobem, jakým na ně seriálový tvůrce upozorňuje.

Televizní seriál *Pan Am* ukazuje americkou společnost v letech šedesátých. S ohledem na situaci, ve které se Amerika v té době nacházela a na charakter seriálu je jasné, že se zde objevují otázky rasismu, sexismu, feminismu, ale i témata kouření a alkoholu. Přirozeně jsou přítomné i typizované představy vázané na tento druh prostředí, mezi které se řadí sdílené polemiky o tom, jak vypadá život palubní průvodčí, jak vypadá typický cestující, jaká je náplň práce palubního personálu za letu apod. Těmito přirozeným běžným představám se zde záměrně nevěnuji, protože na nich neshledávám nic neobvyklého. Věnovat se zde budu výhradně těm představám, které v dílech převažují a na které je upozorňováno. Primárním cílem této subkategorie tedy nebude zkoumat konkrétní druhy a projevy těchto stereotypních představ, ale spíše si na několika málo ukázkách definovat, jakým způsobem s těmito fenomény tvůrce pracovali.

Pro *Pan Am* je příznačná kritika stereotypního uvažování. Způsob jejich užití ve snímku odkazuje spíše k samotnému upozornění na dané jevy než k jejich reprodukci. Není pravidlem, aby každá jednotlivá epizoda obou snímků byla těmito konstrukty prostoupena. Nicméně u *Pan Am* jsou součástí zhruba pěti epizod a jsou činem záměrným. Zde je na „protistereotypní“ vyznění často upozorněno velice nápadně. Tak, aby diváka nutilo o situaci přemýšlet, ale i tak, aby došel ke kýženému cíli, tedy pochopení a poučení. U českého *Letiště* jsou zařazeny bez jakékoliv intence a spíše přirozeně seriálové prostředí prostupují. Nad tematikou stereotypních představ jsem diskutovala se samotnými tvůrci. Bylo mi sděleno, že nad vznikem a distribucí určitých stereotypních představ nikdo dozor nevykonává. „Scénář je v rukou několika scénáristů, kteří rozepisují dialogy naráz, a to podle svého vlastního vědomí a svědomí, takže jestli tam nějaké stereotypy jsou, tak jsou, jestli ne, tak vám nikdo neřekne ‚chybí to tam, tak to tam dejte.‘“ V českém seriálovém prostředí tak, dá se říci, panuje situace značně rozvolněná. Kontrola ze strany televize je patrná. „Nicméně pokud to vysloveně nikoho neuráží nebo to stereotypy vyloženě nepřekypuje, nikdo to neřeší“ (Vávra 2018). Je zřejmé, že na české seriálové scéně nejsou

otázky společenské přijatelnosti zásadní natolik, aby to ovlivnilo přepracování díla. Zahrádka zdůrazňuje, jakou roli v tomto hraje nedostatečný čas. „Ono by se to samozřejmě dalo všechno lépe ohlídat, několikrát si díly pouštět, ale v seriálovém prostředí to možné není, diskutovat nad tím, tohle proběhnout nemůže, ‚tohle je předpojaté, tahle postava je prototyp stereotypní představy,‘ to nejde, když máte udělat jeden díl týdně. Zkrátka to uděláte, tak nějak normálně, aby to diváky bavilo, ale zároveň nepohoršilo“ (Zahrádka 2018). Do jaké míry se toto povedlo, je značně spekulativní. V 52. epizodě je stěžejní scénou únos letadla. Za únosem letadla stojí skupinka mužů z Turkmenistánu, snažících se vyhrožovat posádce. Posádka musí vyhovět požadavkům, tedy obrátit směr na Spojené státy americké. Pokud nevyhoví jejich požadavkům, vyhodí stroj do vzduchu. Nasnímaná scéna je tak agresivní, že by tolik diskutovaný „většinový divák“ mohl snadno upevnit svou představu o tom, že každý druhý muslim je terorista. V obdobném duchu je diskutováno i o občanech ostatních států. Celkový kontext vyznívá tak, že občané jiné státní příslušnosti činí pouze problémy. Odpovídá tomu i situace ve 12. epizodě. Letuška Lucie má za manžela Libanonce, nicméně to je důvodem jejího sesazení z funkce. V epizodě, kterou popisují, jsou všichni zaměstnanci CA podrobeni prověrkám Bezpečnostní informační služby z důvodu zvýšeného rizika terorismu. Celý byrokratický proces je prostoupen nepříjemnými otázkami, na které zaměstnanci musí odpovídat. Řeší se milostné a majetkové poměry, atmosféra a vztahy na pracovišti, ale i pracovní historie. Letuška Lucie dříve pracovala jako au-pair v Sýrii, po příchodu do Čech si za manžela vzala Libanonce. A to je důvodem, proč prověrkami neprošla. Libanonský manžel a vazby na Sýrii by tak mohly být potenciálními zdroji terorismu. Byla okamžitě propuštěna. Dalším tématem by mohli být uprchlíci, kteří v letištní hale přespávají a ve snaze získat povolení k pobytu jsou vykresleni jako agresivní, neovladatelná sorta lidí, která tvoří přítěž nejen letišti a leteckým společností, ale i celé zemi. Posledním nejvýraznějším příkladem je epizoda 36., ve které dochází k pádu letadla CA mezi Moskvou a Smolenskem. Ve vzduchu se víří otázky, zdali bylo příčinou technické selhání či lidský faktor. Zde je nahlíženo na ruskou službu vyšetřující příčiny leteckých nehod jako na „neschopnou, pomalou a s výraznými sklony k tomu něco pokazit“. Zde je nastíněna představa, že nejvíce leteckých incidentů má na svědomí právě Ruská federace. Na tento fakt, zde bylo nahlíženo přinejmenším nemístně. Jakkoli toto nebylo záměrem tvůrců či scénáristů, mohou zmíněné situace sloužit k reprodukování stereotypních představ. K upevnění dochází i v oblasti představ týkajících se stereotypního zobrazování příslušníků menšin.

Tyto tendence lze spatřovat ve spojitosti se zobrazováním homosexuálně orientovaných mužů. Tu v českém seriálu reprezentuje postava stewarda Libora, ten veřejně svou orientaci přiznal. Jeho chování zde plně odpovídá představě femininního muže. Ostatní protagonisté si z něj v průběhu seriálového vyprávění dělají legraci. Například v 8. epizodě je mu sděleno ředitelem letecké společnosti, aby se upravil a dodržoval uniformní kázeň. Když seriálová postava odejde, ředitel prohodí: „Myslel jsem, že chlapi týhle orientace nemaj problém s úpravou.“ Libor je také ztělesněním časté představy o tom, že většina mužů pracujících na pozici palubního průvodčího patří k homosexuálům. Nicméně v tomto ohledu nepůsobí narážky na tyto menšiny nijak násilně či mechanicky. Zvýšenou pozornost zobrazování naopak ženské homosexuální orientace předvádí seriál *Pan Am*. Jako lesbická hrdinka je označována přítelkyně kopilota Teda. Ta zprvu o své orientaci nechce mluvit, stydí se za ni a nalhává si, že ona taková přece není. Nadále setrvává v heterosexuálním svazku. To ale jen do chvíle, než dojde ke sblížení s letuškou Maggie. Pak seriál úplně obrací a prezentuje lesbickou orientaci jako něco normálního, co je poplatné dané době a dané společnosti. Jako něco, za co se nemusí jedinec stydět, na co může být pyšný. Ovšem zde je nutné podotknout, že zobrazování homosexuálních menšin obecně se mění v závislosti na kontextu doby, společnosti a její kultury. Pakliže šedesátá léta byla obdobím, kdy se uvolňovala pravidla a konvence napříč několika sférami, je výše zmíněný příklad urputným upozorněním na danou skutečnost. Důležitým faktem, na který je zde tak upozorňováno, je faktický zrod hnutí za práva gayů a leseb, jehož kolébkou se staly právě Spojené státy americké, nicméně stalo se tak až o několik let později, tedy ne v době, o které seriál hovoří. V podobném duchu seriál reprodukuje také rasismus. Po druhé světové válce byly rasové teorie odsouzeny. Postupně byla zrušena rasová segregace v různých sférách a byl kladen důraz na lidská práva. V souvislosti s touto tematikou hovoří *Pan Am* i o postavě Martina Luthera Kinga. Tato problematika je tvůrci nasnímána prostřednictvím letušky Laury. Ta se na jednom ze svých letů seznámí s afroamerickým námořníkem. Jakkoliv se jí zdá sympatický, hodný a ona k němu chová určité city, uvnitř sama sebe bojuje se strachem „z neznámého“. To je důvodem k tomu, že ho v noci zamyká do vedlejšího pokoje ze strachu, že by ji mohl napadnout či znásilnit. Z obav před názory společnosti ho na veřejnosti záměrně nebere za ruku. Stejně tak ho na nátlak majitele bytu vyhazuje z pronájmu. Rozzuřený majitel totiž shledal ubytování příslušníka afroamerické rasy jako nebezpečné a nežádoucí. Tvůrci tak prostřednictvím Laury upozornili na názory, ze kterých je třeba se vymanit. Práce tvůrců, jež se podíleli na *Pan Am*, tak vykazuje

značné rozdíly v přístupu ke stereotypům a tématům, která budou v díle stěžejní. Tvůrci českého seriálu *Letiště* byli v tomto ohledu mnohem benevolentnější (Vávra 2018).

V rámci zkoumání zobrazených genderových stereotypů se v obou seriálech objevil specifický jev, se kterým shodně pracovaly obě produkce. Ačkoli teorie tvrdí, že v českém seriálovém prostředí převládá patriarchální dominance, bylo zde možné sledovat utváření specifického typu ženství. To je možné spatřovat i v seriálu *Pan Am*. Ženy jsou zde zobrazovány jako hrdinky, silné ženy s bohatými životními zkušenostmi. Protagonistky byly ambiciózní, toužící po úspěchu a spokojenosti paradoxně nejen v soukromé sféře. Tuto skutečnost bychom mohli nazvat jako seriálové zaměření na posílení ženské genderové identity, s cílem nepodporovat poddajnost, ale zvyšovat sebevědomí žen. Všechny protagonistky se napříč epizodám vyrovnávají s úspěchy i s neúspěchy, nicméně z těch se dokázali poučit. Většinu seriálových neúspěchů protagonistky brali jako výzvu. V obou seriálech můžeme například sledovat jejich ztrátu zaměstnání, ke které se staví hrdinky podobně. V českém seriálu jsou ženy akční a ihned vymýšlí novou náplň (budují restauraci, poradnu pro uprchlíky aj.). V seriálu *Pan Am* se zase zaměřují na seberealizaci (píší politické články, věnují se fotografování). Emancipace žen je v obou snímcích velice výrazná. Seriály také nijak nepodporují tvrzení, že ženy jsou zobrazovány v profesích, které náleží čistě tomuto pohlaví a ve vztahu k těm mužským jsou podřadné. V seriálu *Letiště* zastávají i ženy vysoké pozice, objevují se v pozicích dopravní pilotky či ředitelky aerolinií, vedoucí palubního personálu aj. Ve snímku *Pan Am* jejich obsazení ve vyšších pozicích zobrazeno není, jelikož to neumožňuje dobový kontext.

S ohledem na tematiku genderových stereotypů lze tedy v obou analyzovaných dílech vysledovat fenomény, které souvisí spíše se způsobem jejich užití než v převaze užívání některých jejich druhů. V americké produkci však lze sledovat tendence na zažité genderové stereotypy výrazně upozorňovat a zpochybňovat je.

### **3.6 Charakteristika prostředí a mizanscény**

V následující kapitole se budu snažit definovat, co pod výraz letištní prostředí zahrnuje jak americká, tak i česká produkce, jaké rozdíly lze v seriálových obrazech letištního prostředí nalézt a jakou funkci má daná lokace pro vyprávění. Zaměřím se také na využití reálných prostředí a kulis.

Prostředí je v obou seriálech, které zkoumám primární, protože definuje podstatu celého narativu. Letištní prostředí v americkém snímku zahrnuje především scény ze sídla

společnosti Pan Am. Nedá se však říci, že by se jednalo o lokace rozmanité. Neustále se opakují stejné záběry. Každá epizoda začíná leteckým pohledem na sídlo společnosti, následuje příchod posádek na recepci, záběry z přípravy pro palubní personál, poté odchod přes letištní halu přímo do letadla. Dá se říci, že seriál zobrazuje místa chronologicky tak, aby korespondovala s běžným dnem palubního personálu. Interiéry letištního zázemí jsou tedy v každé epizodě stejné a jsou nasnímány tak, aby si divák udělal obrázek o chodu a funkci zobrazovaného prostředí. Větší prostor v celém snímku je věnován exteriérům, protože velká většina zápletek se odehrává venku. Zde lze spatřovat značnou diferenci od českého seriálu, kde ústřední zápletky probíhají v interiérech. *Pan Am* pracuje s exteriéry, jež odpovídají nejrůznějším státům. Zde hraje důležitou roli i diegetický zvuk v podobě hudby, která vždy odpovídá tradičnímu vkusu dané kultury tak, aby atmosféra „dálék“ působila ještě věrohodněji, posádky ve svých dialogích často probírají, jaké památky či slavná místa v dané destinaci navštíví či jaký je pro dané místo typický pokrm. Čtvrtá epizoda divákovi například představuje atmosféru tropické Jakarty. Posádka se vydává na místní trh, kde prochází shlukem místních obyvatel oblečených v typických barevných oděvech, kde ochutnává smaženou rýži a další indonéské speciality. Druhý den divák sleduje kohoutí zápasy, které jsou pro obyvatele posvátným rituálem. Atmosféru tropického ráje dokresluje horké, místy deštivé počasí a diegetický zvuk v podobě arabsko-indických rytmů. V pozadí lze zaslechnout rozhovory obyvatelstva, které vhodně představují jazykové zvyklosti dané lokality. Záměrem tvůrců *Pan Am* tak bylo především autentické představení daných destinací, jejichž prostor je primárně určen pro rozehrání scén se špionážní zápletkou. Český seriál s tímto záměrem nepracuje, přiklání se spíše k napodobení běžného chodu palubního personálu, ať už v soukromé či pracovní sféře. Paradoxně však, co se exteriérů týče, využívá spíše reálné prostředí. Letištní prostředí je zde diferencováno mezi dvě ústřední místa. Jedním z nich je prostředí letiště Ruzyně se zázemím fiktivní společnosti CA, kde se nejčastější scény odehrávají v kanceláři ředitele. Druhým místem je malé letiště nedaleko Prahy, kde se odehrávají další dějové linie. Díky malému sportovnímu letišti jsou tak divákovi představeny i další fenomény aviatiky, mezi které patří například provozování menších soukromých letadel a s nimi spojené pořádání vyhlídkových letů, aerotaxi, paragliding či parašutismus. Rodinná zázemí hlavních postav byla shodně zkonstruována uměle v ateliérech. Výjimku tvoří industriální zázemí v podobě přízemního rodinného domku Schindlerových v českém seriálu, který se nachází na letišti Točná.

V obou seriálech se objevuje několik záběrů na letadla ve vzduchu, v obou případech se jedná o záběry počítačově vytvořené. Tyto jsou pak doplněné ještě o scény startujícího či právě přistávajícího letounu. Zde je možné shledat rozdíly v jednotlivých snímcích. *Letiště* pracuje se záběry reálnými, které pocházejí z pražského ruzyňského letiště a jsou uzpůsobeny seriálu, tj. na ocasní části letounu se nachází logo fiktivní letecké společnosti CA, které pochází z rukou počítačových expertů. Stejně záběry využívá i *Pan Am*, ovšem zde jsou vytvořeny výhradně pomocí 3D modelů a retuší.

Dominantní záběry tvoří scény, které se odehrávají v interiéru kabiny letadly. Tam se odehrávají ústřední scény a je sledována pracovní náplň palubního personálu. Co se kokpitu neboli pilotní kabiny týče, ten je zobrazován spíše v americké verzi seriálu a stává se prostorem pro soukromé rozhovory pilotů, spíše než pro dramatické situace.

Vzhledem ke stejnému charakteru kulis letadel dosahovaly scény z technického hlediska ve výsledku podobné úrovně. Domnívám se ale, že samotná tvorba kulis u seriálu *Pan Am* byla mnohonásobně složitější. Už jen k faktu, že letoun typu B707 již v dnešní době nelétá a reálně je možné ho vidět už jen v muzejních expozicích. Pro účely natáčení tohoto snímku si tedy tvůrci nechali vyrobit plnohodnotnou repliku boeingu 707, jež byla zkonstruována v brooklynských studiích Navy Yard. Je zapotřebí dodat, že trup byl vytvořen opravdu detailně a funkčně, aby působil jako věrná iluze letounu, který v šedesátých letech představoval revoluci v civilním letectví. Nechyběl zde plnohodnotný bar, polstrovaná křesílka s příkrývkami a popelníky, zázemí pro palubní personál a toalety. Vše bylo zpracováno na míru a s důrazem na dobové vyobrazení. Stejně tak technickou náročnost vyžadovala tvorba exteriérů, se kterými *Pan Am* pracovalo. Vzhledem k situaci, že se děj v každé epizodě odehrával napříč několika zeměmi světa, bylo nutné v každé epizodě kulisy obměňovat tak, aby co nejlépe vystihovaly zobrazení kultury dané země. Český seriál *Letiště* pracoval s letouny typu boeing 737, alespoň tak je to představeno v seriálu. Nicméně, předpokládám, že ne na všechny scény bylo výlučně použito tohoto druhu. K natáčení seriálu bylo primárně využito uměle vytvořených kulis a dekorací, jež vznikaly v ateliérech v pražské Kolbenově ulici. Jistou lokační výhodou oproti *Pan Am* mělo *Letiště* u několika scén, které, jak jsem již zmínila, byly natáčeny v reálných podmínkách. Mezi tyto scény patří záběry z malého letiště Točná, autentické letecké záběry z malých sportovních letadel či scény odehrávající se ve vyřazeném trupu letadla. Na podrobnosti využití vyřazeného trupu letadla jsem se zeptala Petra Zahrádky: „Ano, měli jsme tu možnost. Jednou jsme točili v reálném nákladním letadle společnosti DHL,

které bylo zaparkováno v hangáru v Ruzyni, jinak byla část letadla postavená v ateliéru“ (Zahrádka 2018).

Oba seriály při své tvorbě využívaly odborného poradenství. Vzhledem k tomu, že *Pan Am* vypráví příběh o letectví v šedesátých letech, bylo třeba za účelem zajištění autenticity využívat poradenství nejen při samotné konstrukci dobových reálií, ale i při vizuální a verbální konstrukci figur, jež tvořily palubní personál. V případě *Pan Am* tak bylo činěno i ze sfér reálných palubních průvodčí, které pro ikonické aerolinie tehdy pracovaly. Christal Vane byla letuškou Pan American World Airways mezi lety 1959 a 1984, tedy i v časovém úseku, ve kterém se seriál odehrával. V rozhovoru sdělila, jak opravdově a s příslovečnou lehkostí byl tento snímek natočen a jak věrně vše zobrazuje. Mírnou stylizovanost však přisuzuje chování seriálového palubního personálu, který byl i ve vypjatých situacích zobrazován chladně a bez emocí. Sama vzpomíná nejen na chvíle pohody a štěstí, ale i na momenty strachu a bezmoci, které, ač nejsou a neměly by být navenek vidět, k pozici palubní průvodčí neodmyslitelně patří (Peacock 2013). *Letiště* využívalo odborného poradenství primárně za účelem tvorby scén odehrávajících se přímo na palubě letounu. Přestože se jedná o fikci, nelze opomenout záměr představit divákovi, jak vypadá a funguje dané prostředí, který je přítomný u obou snímků. Proto musí stěžejní profesní scény vycházet z reality. Petr Zahrádka popisuje, jak ve snímku *Letiště* odborná spolupráce probíhala. „Různé veselé historky a náměty nám dodával Jan Čech, letecký mechanik. Scénáristé (i já) jsme za ním chodili osobně nebo si s ním dopisovali. Vyloženou supervizi jsme tam ale neměli“ (Zahrádka 2018).

Práce s hudební složkou, která podkreslovala letecké prostředí v obou snímcích, nebyla nijak výrazně odlišná. Tvůrci využívali shodně k dotvoření atmosféry leteckého prostředí nahrané zvuky z leteckých simulátorů.

### **3.7 Binární opozice a shrnutí obou snímků**

V následující kapitole bych ráda shrnula jevy, které jsem ve zkoumaných vzorcích identifikovala a které jsou pro obě díla příznakové. Tyto jevy představují základní binární opozice, skrze které k nám text promlouvá. Tyto fenomény není možné na první pohled rozeznat, jelikož vyvstávají až v procesu důkladného čtení, v mém případě sledování.

První binární opozicí, kterou lze ve snímcích sledovat je kolektivismus a individualismus. Význam kolektivu a pocit sounáležitosti k určité skupině lze sledovat ve snímku *Pan Am*. Tuto skupinu může tvořit jednak značka Pan Am, pracovní kolektiv,

přátelé, či Amerika jako taková. Nutno zmínit, že primární společenskou instituci zde netvoří nukleární rodina, ta je zde vykreslena spíše negativním způsobem. V seriálu je zobrazeno společenství jako dějotvorný prvek, který tvoří kostru vyprávění. Paradoxní je, že tento fenomén sledujeme ve snímku, jež pojednává o období, pro které je signifikantní autonomie, důraz na individuální vyjádření a do jehož popředí se dostávají i lidské tužby a osobní přání. Sledované postavy ve snímku jednají v zájmu určité skupiny, kterou ctí a možnost vyřazení by pro ně znamenala vlastní selhání. Společenství je motiv, díky kterému seriálové postavy čelí světu mnohem snáze. Důraz na pospolitost a samotný patriotismus lze spatřovat v kinematografii o letecké tematice velice často. Poměrně pregnančně je nastíněn také ve snímku *Sully: Zázrak na řece Hudson*, zde byla národní hrdost neopomíjeným faktem. *Pan Am* klade důraz na dobré pracovněprávní i soukromé vztahy a na lidskost a morální kvality. Naproti tomu ideologii individualismu se projevuje v českém seriálu, kde postavy jednají zcela autonomně, bez ohledu na ostatní a hlavním cílem je vlastní uspokojení. Ať už se jedná o pracovní či soukromou sféru, obě jsou seberealizací prostoupeny. Vztah jedince a společnosti zde nabývá opozitních rozměrů, než jak je tomu u amerického seriálu. Další binární opozici tvoří pozitivní a negativní (re)prezentace. Pozitivní (re)prezentace charakterizuje způsob vyprávění v *Pan Am*, kde je na všechna témata poukazováno výrazně optimistickou optikou. Přestože tematika seriálu je značně ovlivněna dobovými reáliemi, které jsou spojeny se Studenou válkou, napjaté politické a společenské okamžiky jsou líčeny neutrálně a díky propojením s romantickou zápletkou vždy vyznívají v pozitivním duchu. Nelze opomenout ani fakt, že i řešení velice kontroverzních témat je ve výsledku otevřené a odlehčené. Zcela evidentní snahu o negativismus lze identifikovat v *Letišti*. Zde je pesimisticky nahlíženo na letecké prostředí jako na celek, stejně tak protagonisté jsou často skeptičtí a mají povětšinou pochmurnou náladu, hlavními motivy jsou konflikty a pracovní potíže. Tendence zobrazování katastrofických scénářů je tak častá, až se tato kumulace, ale i následná řešení zdají být extrémně nepravděpodobné. Oba seriály se nekriticky staví na jasně vymezenou stranu, což je dle mého názoru škoda. K oběma opozicím bylo pravděpodobně přistoupeno primárně za účelem zatraktivnění formy vyprávění, snímek *Pan Am* však tuto cestu zvolil také proto, aby vzájemně korespondovala a odpovídala náladě, která tehdy ve společnosti vládla.

Prezentace negativních jevů a nepříjemných zážitků představuje jednostranný pohled, který pak může vytvářet hojnou půdu pro případnou kritiku celého snímku. Další

pomyslnou hranicí, která je v přímé souvislosti s touto binární opozicí je nepřirozená stylizovanost a nadměra zinscenovanosti. Nepřirozená stylizovanost je patrná především ve snímku *Pan Am*, a to jak po vizuální, tak po obsahové stránce. Nepochybuji o tom, že sledované období bylo ve znamení euforické a pozitivní atmosféry, stejně tak jako letecký průmysl sám o sobě. Nicméně stylizovanost se projevovala i ve scénách a dialogích, jež reflektovaly vážné historické události či kontroverzní témata. Po vizuální stránce *Pan Am* vytvořil dojem idylické podívané, která mnohdy působila až nepřirozeně. Ať už se jednalo o vždy atraktivní dobové kostýmy personálu či autentickou podobu rekvizit, která je samozřejmě ocenitelná, pokud jí není až příliš. Co se celistvosti obrazu letištního prostředí týče, *Pan Am* svým zpracováním mozaikovitě líčí jedinečnost daného prostředí. Vysoká míra inscenovanosti zase determinuje český letištní seriál, který ač oproti *Pan Am* přináší poměrně ucelený obraz každodenního chodu letištního prostředí, děje se tak na úkor tvoření nepravděpodobných, nevhodných scén a dialogů. Nutno podotknout, že těžiště inscenovanosti se v obou snímcích nachází v jiné rovině. Ačkoliv by se dalo předpokládat, že v seriálu *Letiště* bude inscenovanost vycházet z roviny vztahové, není tomu tak. Vztahové peripetie jsou dle mého názoru v tomto snímku uvěřitelné a v reálném životě i pravděpodobné. Zvýšená míra fabulace se projevuje především v rovině ztvárnění scén s leteckou tematikou. Oba seriály tak zjednodušeně představují paralelu mezi světem idylickým a reálným, což se odráží především na mediálním obrazu letištního prostředí jako celku.

## 4 Závěr

V předkládané diplomové práci jsem zpracovávala téma obrazu letištního prostředí v televizních seriálech. Provedla jsem komparativní obsahovou analýzu dvou snímků, ve kterých jsem sledovala výskyt předem vytyčených fenoménů, snažila jsem se identifikovat odlišnosti v jejich zobrazování a následně je pokusila interpretovat. V úvodu jsem si položila několik výzkumných otázek, na které jsem v průběhu mého výzkumu hledala odpovědi. Snažila jsem se popsat odlišnosti, případné shody v zobrazování a identifikovat tak styčné plochy takto zaměřených seriálů.

Oba seriály vyprávěly primárně příběhy lidí, kteří tvoří posádku dopravního letadla. V *Letišti* jsou jednotlivé profese, které tvoří letecký personál, zobrazovány jako obyčejná rutinní zaměstnání. *Pan Am* představuje protagonisty v profesi, která je neobyčejná, výjimečná a určena jen pro ty nejlepší. Sama o sobě je známkou určité prestiže. Rozdílnosti lze najít v samotných postavách, ale i v příběhu jako takovém. V americkém snímku vystupuje mladá generace, a tak jsou centrální problémy, které řeší, přímo úměrné dané věkové kategorii. Český seriál se zaměřuje plošně na konflikty mezigenerační. Činí tak přirozeně díky rozmanitému věkovému spektru postav a za účelem zaplnit rozsah seriálu různorodými příběhy. Hlavní protagonisté seriálu *Pan Am* se primárně zabývali otázkami své minulosti, se kterou se museli vypořádat, aby mohli vyjít vstříc budoucnosti. Hluboké úvahy nad otázkami smyslu života a hledání správné cesty, jak nejlépe ho vést, nebyly ničím neobvyklým, zatímco český seriál zobrazoval spíše rutinu a každodennost. Což bylo zřejmě hlavními ambicemi jeho tvůrců. Vztahové peripetie prostoupily do obou sledovaných snímků, což je logické vzhledem k charakteru obou mediálních produktů. Nicméně se tak dělo v rozdílné míře a s rozdílným důrazem, který byl na tento motiv kladen. Zobrazení profese palubního personálu je v obou snímcích odlišné a je ovlivněno historickým vývojem. Všechny epizody seriálu *Pan Am* jsou rámovány dobovými událostmi, které ovlivňují životy protagonistů. Protagonisté řeší témata poplatná dané době a danému místu, kde se zrovna nachází. Je tedy nasnadě konstatovat, že každodenní pracovní cíle seriálové posádky *Pan Am* nemají s chodem a organizací reálné letecké společnosti nic společného. Destinace jsou předem promyšlené a vybrané svými tvůrci velice pečlivě tak, aby dané prostředí poskytlo atraktivní prostor pro nové zápletky. Všechny společenské události jsou zde vyobrazeny diegeticky a hlavní postavy se jich přímo účastní. Dobová věrnost je zde dokazována mizanscénou, která tvoří hlavní složku

celého snímku. Nejvýraznějšími aspekty jsou zde prostředí a kostýmy. Je potřeba říci, že dobového kontextu zde není využíváno primárně za účelem hodnocení nějakých historických událostí, ale slouží spíše jako námět pro jednotlivé příběhy a vytváří prostor pro dramatické a emočně vypjaté chvíle ve vyprávění. Ačkoliv snímek prezentuje napjatou politickou atmosféru, reflektuje klíčové události studené války. Lze ocenit, že se nevyhýbá kontroverzním tématům. Stěžejní část významu je v *Pan Am* zasazena do obrazu a atmosféry celého snímku. Ačkoliv je prezentace dobových událostí zjednodušená, je vylíčena barvitě. Význam *Letiště* tkví v příběhu a dialogích. Napětí, které prostupuje do každé epizody, nabývá v obou snímcích jiného druhu i rozměru. V českém seriálu je udržováno leteckým incidentem a vztahovým konfliktem, v americkém seriálu je zdrojem napětí detektivní zápletka. S tematikou stereotypů se obě produkce vypořádaly jinak. Český seriál rasové a etnické stereotypy spíše distribuoval, americký seriál se v tomto ohledu ukázal jako záměrně proti-stereotypní. Shodně však oba snímky pracovaly se stereotypy genderovými, které se snažily spíše nabourávat.

Zpracování leteckého neštěstí bylo u českého seriálu výrazně fabulované a inscenované. Také množství zobrazování tohoto jevu je výrazně vyšší než u seriálu americké produkce. Ta zobrazovala letecké neštěstí pouze jednou a v konečném důsledku akce dospěla k dobrému konci. Oba televizní seriály z letištního prostředí jsou něčím specifické a staví na jiných základech, nicméně jedno mají společné. Z hlediska perspektivy, z jaké nám oba seriály toto prostředí představují, se jedná o velice limitující téma, jehož důsledek se vždy nějakým způsobem projeví. Tato limitace pak osvětluje to, co je v obou seriálech zcela evidentní. A tím je urputná snaha nějak zaujmout. Jednoduše řečeno, náměty a motivy, o které se opírá nejen vizuální, ale i obsahová stránka těchto seriálů, jsou velice rychle vyčerpatelné. Seriály z jiných profesních prostředí, jakým je například zdravotnické, školní aj., tak mají možnost využít poměrně neomezené spektrum událostí a motivů tak, aby celkový dojem působil neutrálně a přirozeně. Možná to je důvodem toho, proč jsou tyto seriály obsahově tak rozsáhlé. Letištní prostředí je námět specifický a nevšední. Mezi ostatními druhy snímků z profesních prostředí vyčnívá tím, že již v počátcích je stanoven koncept, který je jasně ohraničený a má předem daný začátek i konec.

Domnívám se, že se mi v diplomové práci podařilo zodpovědět všechny stanovené výzkumné otázky. Hypotézy (pracovní teze), které jsem na začátku vyslovila, však musím v závěru modifikovat dle získaných zjištění.

- **V obou seriálech se objevují stereotypní zobrazení. V českém seriálu však převládají stereotypy z genderové oblasti, naopak v americkém pojetí se vyskytují spíše rasové aj.**

Stereotypní zobrazování je v obou snímcích vyvážené, značné distinkce lze shledávat spíše ve způsobu jejich užití.

- **Hlavní dějové motivy a motivy, kolem kterých se točí konflikty, se v obou seriálech různí. V české produkci jsou soustředěny hlavní dějové motivy do vnitřního prostředí seriálu – do rodiny a jejích širších kruhů. Naopak v produkci americké vychází z vnějšku – z pracovního (letištního) prostředí.**

V české produkci pochází hlavní dějové motivy z obou prostředí. V americké produkci vychází z letištního prostředí.

- **V americkém pojetí seriálu je pozornost často upřena na situace a děje, které jsou výrazněji inscenované. Větší míra fabulace je primárně určena k větší divácké atraktivitě (což mnohdy divák-laik ani nestačí postřehnout).**

Tato hypotéza platí pro oba seriály. Inscenovanost však v jednotlivých snímcích pochází z odlišných sfér. V českém seriálu pramení ze zobrazení leteckých incidentů. V americkém seriálu jsou zinscenované především zápletky a jevy, vyvstávající z dobového kontextu.

V závěru bych se také v krátkosti ráda zmínila o tom, jak byly zkoumané seriály přijaty publikem, ačkoliv výzkum diváckých recepcí daných televizních seriálů však nebyl primárním cílem této práce. Považuji však za důležité zmínit, jaké kvality či naopak nedostatky na sledovaných produktech konzumenti shledávali. Vycházejí z procentuální oblíbenosti, kterou uvádí Česko-Slovenská filmová databáze, má český seriál *Letiště*, oproti americkému *Pan Am*, hodnocení poměrně nízké. Domácím publikem nebyl přijat pozitivně, nicméně sledovanost hovoří jinak. Potvrdila se tak do jisté míry teorie o „nepřiznaném sledování“, kterou jsem uváděla v teoretické části.

Sumarizací názorů a komentářů, které jsem dohledala především na zmíněné Česko-Slovenské filmové databázi, lze jednoznačně určit, jaké důvody k oblibě daného seriálu vedly. Americký *Pan Am* byl hodnocen veřejností jako velice kvalitní počin, na kterém diváci oceňovali především to, že nevtíravým způsobem představuje divákům určité historické období optikou letecké tematiky. Nicméně je nutné podotknout, že tvůrci využili v tomto směru již osvědčený koncept. V podobném stylu, ovšem z prostředí reklamní agentury, vypráví o období šedesátých let i americký seriál *Mad Men* (2007). Nedá se říci,

že *Pan Am* byl natočen výlučně na jeho motivy, ale domnívám se, že letecká tematika zde byla dosazena do již vyzkoušeného a veřejností vysoce oblíbeného pojetí. Velice překvapujícím jevem však pro mne bylo, že přílišná stylizovanost ve zpracování zde byla hodnocena kladně a pro diváky představovala prvek, který umocňuje kvalitu mizanscény. *Letiště* je na druhé straně počinem, který je na domácím prostředí nový. Nejmarkantnější pozitivní ohlasy se týkají právě snahy tvůrců o originalitu, nadsázku a využití zcela inovativního prostředí. Právě tento aspekt pak mnohdy vede k tomu, že divák omlouvá i některé nedostatky seriálu. Mezi ty nejzmiňovanější patří výše zmíněná přílišná inscenovanost, vágnost obsahu a místy inklinace k žánru soap opery. Patrným jevem, který lze vysledovat z komentářů diváků, jsou stále se zvyšující nároky na kvalitu obsahu a zpracování televizních seriálů obecně. V kontextu českého seriálového prostředí tak nemohu souhlasit s názorem Jana Vávry, že „českému prostředí tento způsob zpracování a zaměření se na aspekt reality stačí“ (Vávra 2018). Dle mého názoru chce současný divák nejen zabavit, ale stále více i nějakým způsobem obohatit, což pro seriál z profesního prostředí platí dvojnásob. Oba zkoumané seriály představují prostředí letiště odlišně, a je tedy především na divákovi, jakým způsobem je zpracuje a co si z obsahu odnese.

S ohledem na fakt, že se jedná o první práci, která tuto problematiku zpracovává, jistě není analýza, kterou jsem provedla, zcela vyčerpána, a zcela určitě existují prvky, které lze na tomto konkrétním typu seriálu dále zkoumat. Nicméně se domnívám, že obraz a specifika zasazení letištního prostředí do televizního seriálu tak, jak jsem si v úvodu stanovila, se mi zachytit podařilo.

## 5 Zdroje

- Allen, R. C** (1995). *To be continued...soap operas around the world*. London: Routledge.
- Moran A. and Malbon J.** (2006). *Understanding the global TV format*. Bristol: IntellectBooks.
- Berger, A. A.** (1997). *Narratives in Popular Culture. Media and Everyday Life. Thousand Oaks*. London: New Delhi: SagePublications.
- Berger, P. L. and Luckmann T.** (1999). *Sociální konstrukce reality*. Brno: CDK.
- Bourdieu, P.** (2002). *O Televizi*. Brno: Doplněk.
- Bordwell D. and Thompson, K.** (2011). *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění.
- Castells, M.** (1999). *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Blackwell, Cambridge, Mass.
- Creeber, G.** (2004). *Seriál television: Big drama on the small screen*. London: BFI.
- Eco, U.** (2004). *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.
- Eco, U.** (1997). *Šest procházek literárními lesy: Přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia.
- Fiske, J.** (2007). *Television Culture*. New York: Routledge.
- Giddens, A.** (1999). *Sociologie*. Praha: Argo.
- Hagerdorn, R.** (1995). „Doubtless to beContinued: A Brief History of Seriál Narrative“, In Robert C. Allen (ed.) *To be continued...: Soap Operas Around the World*. London: Routledge.
- Hall, S.** (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Hendl, J.** (2005). *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál.
- Kean, M. and Moran A.** (2008). *Television's new engine*. Television new media.
- Kokeš, R.** (2011). Teorie seriálové fikce: možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Kokeš, R.** (2012). Fikce, (makro)světy a typologie seriality. In *Fořt, Bohumil. Heterologika : poetika, lingvistika a fikční světy*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Kokeš, R.** (2016). *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis.

- Korda, J.** (2013). *Úvod do studia televize. Faktuální televize a její žánry*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Lacey, N.** (2000). *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press Ltd.
- Lippmann, W.** (2015). *Veřejné mínění*. Praha: Portál.
- Luhmann, N.** (2014). *Realita masmédií*. Praha: Academia.
- McQuail, D.** (2002). *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.
- McLuhan, M.** (2011). *Jak rozumět médiím*. Praha: Mladá fronta.
- Meyrowitz, J.** (2006). *Všude a nikde: vliv elektronických médií na sociální chování*. Praha: Karolinum.
- Moran A. and Malbon J.** (2006). *Understanding the global TV format*. Bristol: IntellectBooks.
- Oltean, T.** (1993). *Series and seriality in Media Culture*. In: European Journal of Communication
- Osvaldová, B. A Halada J. a kol.** (2007). *Praktická encyklopedie žurnalistiky*. Praha: Libri.
- Reifová, I. a kol.** (2004). *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál.
- Reifová, I. a Bednařík, P.** (2008) Televizní seriál - záhada popkulturního sebevědomí. In *Mediální studia*. roč. 3, č. 1. Praha: FSV.
- Renzetti C. M. and Curran D. J.** (2004). *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.
- Rozehnal, A.** (2004). *Mediální právo*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, s.r.o.
- Scherer, H. a kol.** (2004). *Analýza obsahu mediálních sdělení*. Praha: Karolinum.
- Smetana, M.** (2000). *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství.
- Thompson, J. B.** (2004). *Média a modernita*. Praha: Karolinum.
- Thompson, K.** (1999). *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- Thompson, R. J.** (1996) *Television's Second Golden Age: from Hill Street Blues to ER*. Syracuse University Press.
- Trampota, T.** (2006). *Zpravodajství*. Praha: Portál.
- Volek, J.** (1998). Televize a konstrukce ontologického bezpečí. In *Sociální studia*. Roč. 1998, č. 3. Brno: Fakulta sociálních studií MU.

## Online

- Borovan, A.** (2006) Prima investuje do dalších seriálů. [online] Dostupné z: <https://ihned.cz/c1-18929050-prima-investuje-do-dalsich-serialu/> [Citace: 3. únor 2018].
- Birczová, H.** (2016) Americká quality TV stojí na showrunnerech. Máme je i v Česku? [online] Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/americka-quality-tv-stoji-na-showrunnerech-mame-je-i-v-cesku-5208435> [Citace: 10. březen 2018].
- Dvořáček, M.** (2008) Nejsme nevěrné, zrušte seriál, žádají letušky. [online] Dostupné z: [https://kultura.zpravy.idnes.cz/nejsme-neverne-zruste-serial-zadaji-letusky-f3z-filmvideo.aspx?c=A080122\\_094005\\_serialy\\_kot](https://kultura.zpravy.idnes.cz/nejsme-neverne-zruste-serial-zadaji-letusky-f3z-filmvideo.aspx?c=A080122_094005_serialy_kot) [Citace: 11. leden 2018].
- Epguides.com** (2011) Pan Am. [online] Dostupné z: <http://epguides.com/PanAm/> [Citace: 12. leden 2018].
- Johnson, G.** (2004) The Serial: An Introduction. [online] Dostupné z: <http://www.imagesjournal.com/issue04/infocus/introduction5.html> [Citace: 14. únor 2018].
- Kibodeaux, R.** (2017) Workplace TV Shows that make us want to change careers. [online] Dostupné z: <http://www.geekinsider.com/workplace-tv-shows-make-us-want-change-careers/> [Citace: 20. leden 2018].
- Kim, S.** (2016) Flight attendant requirements: the good, the bad and the beautiful. [online] Dostupné z: <https://www.independent.ie/life/travel/flight-attendant-requirements-the-good-the-bad-and-the-beautiful-34597231.html> [Citace: 21. únor 2018].
- Mediaguru.cz** (2017) Borovský spustí v pátek televizi o létání Up Network. [online] Dostupné z: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2017/04/borovsky-spusti-v-patek-televizi-o-letani-up-network/> [Citace: 15. leden 2018].
- Peacock, L.** (2013) 'Being a Pan Am air stewardess was best job for a woman' [online] Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/9909671/Being-a-Pan-Am-air-stewardess-was-best-job-for-a-woman.html> [Citace: 25. únor 2018].
- Porter, B.** (2011) Pan Am Debuts Sunday! Plus: Our Q&A with Show Creator Jack Orman [online] Dostupné z: <http://www.travelandleisure.com/blogs/pan-am-debuts-Sunday-plus-our-qa-with-show-creator-jack-orman> [Citace: 26. únor 2018].
- Ryan, M. - L.** (2003) „On Defining Narrative Media.“ In Image & Narrative [online] č. 6. Dostupné z: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielaureyan.html> [Citace: 5. leden 2018].

**Šedý, M.** (2009) Jak se cvičí letušky. [online] Dostupné z: <http://vztlak.net/Technika-a-legislativa/Jak-se-cvici-letusky/> [Citace: 19. únor 2018].

**Tvbythenumbers.zap2it.com** (2018) Pan Am Ratings. [online] Dostupné z: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/tag/pan-am-ratings/> [Citace: 2. únor 2018].

## **Databáze**

**Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD).** [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz) [online databáze], [cit. 10. 1. 2018]. Dostupné z <http://www.csfd.cz/>.

## **Primární prameny**

Letiště (2006) – 84 epizod

**Letiště.** In: ČSFD.cz [online]. [cit. 10. 3. 2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/223736-letiste/prehled/>

Pan Am (2011) – 14 epizod

**Pan Am.** In: ČSFD.cz [online]. [cit. 10. 3. 2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/297533-pan-am/prehled/>

## **Komunikační partneři**

**Jan Vávra** – bývalý šéfredaktor zpravodajství TV Nova, producent, herec

**MgA. Petr Zahrádka** – scénárista, režisér (Letiště)

## **Ostatní zdroje**

**TVS** – TVS Operational manual – Part A, Praha: TVS