

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Eva Kvasničková

**Rozdílné způsoby užití
„řízené“ a „neřízené“ seriality
na příkladu diváckých konzumací seriálu Ulice**

Rigorózní práce

Autor práce: Eva Kvasničková

Vedoucí práce: PhDr. Irena Raifová, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby: 2010

Hodnocení:

Praha 2010

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Fakulta sociálních věd
Institut komunikačních studií a žurnalistiky
Katedra mediálních studií
Mgr. Eva Kvasničková
Mgr. Irena Raifová, Ph.D.
2010
Mgr. Irena Raifová, Ph.D.
Mgr. Irena Raifová, Ph.D.
Mgr. Irena Raifová, Ph.D.

Bibliografický záznam

KVASNIČKOVÁ, Eva. *Rozdílné způsoby učení "fixace" a "netřezné" seriality na příkladu diváckých konzumací seriálu *Ulice**. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, katedra mediálních studií, 2010. 163 s. Vedoucí rigorózní práce PhDr. Irena Reifová, Ph.D.

Anotace

Rigorózní práce „Rozdílné způsoby učení „fixace“ a „netřezné“ seriality na příkladu diváckých konzumací seriálu *Ulice*“ je tvořena dvěma oddíly. V prvním z nich jsou shrnuty teoretické poznatky týkající se seriality, serialových narací a především jsou zpracovány dvě základní typy – série a seriál – a to nejen z hlediska teorie narace, ale také v rámci anglicky psané literatury věnované serialovým naracím. Práce se dále věnuje čtení myšlenek opřít, jen historii i některým současným žánrům, bytřkoliv a charakterizování jsou diváci modelových oper i jejich vztah s postavami. Představuje je koncept seriality „fixace“ a „netřezné“, který vychází z toho, že v rámci seriality „fixace“ existuje větší distributor narace, zatímco v rámci seriality „netřezné“ si naraci řadí sami diváci. V části praktické jsou popřes pomocí kvalitativní analýzy metodou zakotvené teorie zkoumány dvě skupiny diváků seriálu *Ulice* – diváci televizní (využívající serialitu „fixační“) a internetová (využívající serialitu „netřeznou“). Na základě jejich konzumací seriálu se práce snaží najít odpověď na otázku, zda se při učení seriality v rámci těchto dvou diváckých skupin. Data získaná z rozhovorů s diváky jsou následně interpretována s využitím teorie a učení seriality obou diváckých skupin je vzájemně porovnáváno. Součástí práce je také přílohová část, přičemž většina příloh je

Autor práce: **Eva Kvasničková**

Vedoucí práce: **PhDr. Irena Reifová, Ph.D.**

Oponent práce:

Datum obhajoby: **2010**

Hodnocení:

Annotation

Bibliografický záznam

KVASNIČKOVÁ, Eva. *Rozdílné způsoby užití "řízené" a "neřízené" seriality na příkladu diváckých konzumací seriálu Ulice*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, katedra mediálních studií, 2010. 165 s. Vedoucí rigorózní práce PhDr. Irena Reifová, Ph.D.

Anotace

Rigorózní práce „Rozdílné způsoby užití "řízené" a "neřízené" seriality na příkladu diváckých konzumací seriálu Ulice“ je tvořena dvěma oddíly. V prvním z nich jsou shrnuty teoretické poznatky týkající se seriality, seriálových narací a především jsou srovnávány dva dominantní typy – série a seriál – a to nejen z hlediska teorie narace, ale také v rámci anglicky psané literatury věnované seriálovým naracím. Práce se dále věnuje žánru mýdlové opery, její historii i některým současným žánrům hybridním a charakterizování jsou diváci mýdlových oper i jejich vztah s postavami. Představen je koncept seriality „řízené“ a „neřízené“, který vychází z toho, že v rámci seriality „řízené“ existuje vnější distributor narace, zatímco v rámci seriality „neřízené“ si naraci řídí sami diváci. V části praktické jsou pomocí kvalitativní analýzy metodou zakotvené teorie zkoumány dvě skupiny diváků seriálu Ulice – diváci televizní (využívající serialitu „řízenou“) a internetoví (využívající serialitu „neřízenou“). Na základě jejich konzumací seriálu se práce snaží najít odpověď na otázku, zda se liší užití seriality v rámci těchto dvou diváckých skupin. Data získaná z rozhovorů s diváky jsou následně interpretována a vyhodnocena a užívání seriality obou diváckých skupin je vzájemně porovnáno. Součástí práce je také přílohová část, přičemž většina příloh je kvůli velkému rozsahu připojena na CD.

Keywords

seriality, epizodická serial narace, seriál, série, mýdlová opera, televizní, internet, divák, kvalitativní analýza

Annotation

The thesis called „Different ways of usage of "directed" and "undirected" seriality shown on an example of spectator consumption of soap opera Ulice“ is composed of two main sections. In the first one the theoretical pieces of information about seriality and serial narratives are summarized. Foremost the focus is directed to the two dominant types – series and serial – not only in the perspective of narrative theory but also within the frame of English written literature about serial narratives. The thesis also deals with the genre called soap opera, with its history and some of the current hybrid genres. The soap opera viewers are characterized, as well as their relationship with the characters. Also the concept of “directed” and “undirected” seriality is introduced. It could be explained that within the “directed” seriality the external distributor of narrativity exist while in the case of “undirected” seriality it is the viewer himself who is in charge of managing seriality. In the practical part of this thesis the qualitative anylysis and grounded theory are used to examine two groups of spectators of a popular Czech soap opera Ulice (The Street) – first group consists of television viewers (who use the “directed” seriality) and the second group is composed of internet viewers (who use the “undirected” seriality). Based on their serial consumption this thesis tries to find out the answer to a question – are there any differences between the usage of seriality within these two groups? The data gathered from the interviews with the viewers are sequentially interpreted and evaluated and the usage of seriality of both viewers’ groups is compared. Supplements are also important components of this thesis. However, the dominant part of supplements is due to its enormous extent attached on a CD.

Klíčová slova

serialita, epizodické seriálové narace, seriál, série, mýdlová opera, televize, internet, divák, analýza kvalitativní

Keywords

seriality, epizodical serial narration, serial, series, soap opera, television, internet, viewer, qualitative analysis

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely výzkumu a studia.
3. Prohlašuji, že rozsah práce je bez příloh 305 676 znaků včetně mezer.

V Praze dne 10. září 2010

Eva Kvasničková



OBSAH

UVOD	str. 10
TEORETICKÁ ČÁST	
1. SERIALITA	str. 13
1.1 Základní pojmy: serialita, narace	str. 13
1.2 Series vs serial (v rámci teorie narace)	str. 15
1.3 Komarata	str. 17
1.4 Děvinnost	str. 20
1.5 Spojitá serialita a krátkodobost	str. 21
1.6 Maslovitost a tematicita seriálových narací	str. 22
1.7 Epizodicitas	str. 25
1.8 Podávky seriálových narací	str. 26
2. ŽANRY – DIVERZITA V RÁMCI SERIALOVÝCH NARACÍ	str. 27
2.1 Žánr a jeho definice	str. 27
2.2 Základní charakteristika tradičních seriálových narativních žánrů	str. 28
2.3 Hybridizace a prolínání žánrů	str. 30
2.4 Závěr seriálových narací, cliffhanger	str. 34
2.5 Diverzita seriálových narací v anglicky psané literatuře	str. 36
2.5.1 Existence zastřešujícího pojmu	str. 37
2.5.2 Historický vývoj rozdílů mezi jednotlivými žanry	str. 38
2.5.3 Problematické oblasti	str. 41
3. Jméno a žánr	str. 42

Poděkování

Mé poděkování patří především PhDr. Ireně Reifové, Ph.D. za podnětné, vstřícné a milé vedení konzultací, za trpělivost a především také za inspiraci při samotné formulaci tématu mého výzkumu. Dále děkuji šéfproducentovi seriálu Ulice Michalu Reitlerovi, který si našel čas na rozhovor se mnou, své sestře Janě Kvasničkové za pomoc se zpracováním dotazníků, Lukášovi Adamcovi za grafickou výpomoc se schématy, děkuji i svým rodičům za velkou podporu a zázemí při psaní a nerada bych zapoměla poděkovat všem 18 respondentům tohoto výzkumu za jejich ochotu si se mnou o svém sledování seriálu Ulice popovídat.

3.3 Narativní struktura myšlenkových map

str. 50

3.4 Závěrečné

str. 53

OBSAH:

ÚVOD	str. 10
TEORETICKÁ ČÁST	
1. SERIALITA	str. 13
1.1 Základní pojmy: serialita, narace	str. 13
1.2 Series vs serial (v rámci teorie narace)	str. 15
1.3 Kontinuita	str. 17
1.4 Důvěrnost	str. 20
1.5 Sepětí seriality a každodennosti	str. 21
1.6 Maskulinita a femininita seriálových narací	str. 22
1.7 Epizodicita	str. 25
1.8 Počátky seriálových narací	str. 26
2. ŽÁNRY – DIVERZITA V RÁMCI SERIÁLOVÝCH NARACÍ	str. 27
2.1 Žánr a jeho definice	str. 27
2.2 Základní charakteristika tradičních seriálových narativních žánrů	str. 28
2.3 Hybridizace a prolínání žánrů	str. 30
2.4 Závěr seriálových narací, cliffhanger	str. 34
2.5 Diverzita seriálových narací v anglicky psané literatuře	str. 36
2.5.1 Existence zastřešujícího pojmu	str. 37
2.5.2 Historický vývoj rozdílů mezi jednotlivými žánry	str. 38
2.5.3 Problematické oblasti	str. 41
2.5.4 Jiné typy dělení	str. 42
2.5.5 Ostatní žánry	str. 42
2.5.6 Shrnutí	str. 43
2.6 Diverzita seriálových narací v českém prostředí	str. 44
3. MÝDLOVÁ OPERA	str. 48
3.1 Historie žánru mýdlová opera	str. 48
3.2 Charakteristika žánru mýdlová opera	str. 53
3.3 Narativní struktura mýdlových oper	str. 56
3.4 Zakončení	str. 58

3.5	Publikum mýdlových oper	str. 59
3.6	Důvěrný vztah mezi diváky a postavami	str. 63
3.7	Návaznost mýdlových oper na místo vzniku	str. 64
3.8	Postavy v mýdlových operách	str. 66
4.	KONCEPT SERIALITY „ŘÍZENÉ“ A „NEŘÍZENÉ“	str. 67

PRAKTICKÁ ČÁST

5.	KVALITATIVNÍ VÝZKUM	str. 69
5.1	Charakteristika	str. 69
5.2	Zakotvená teorie	str. 71
5.3	Respondent Interviews	str. 72
6.	METODOLOGIE	str. 73
7.	PŘEDSTAVENÍ SERIÁLU ULICE...	str. 82
8.	INTERPRETACE DAT – ROZDĚLENÍ DLE KATEGORIÍ	str. 87
8.1	Motivace	str. 87
8.2	Background sledování	str. 95
8.3	Kontext sledování	str. 99
8.4	Fokus	str. 106
8.5	Míra soustředění se	str. 110
8.6	Funkční principy – divácké zapojení	str. 115
8.7	Hodnocení od diváků	str. 126
8.8	Kontinuálnost	str. 131
8.9	Svět kolem Ulice	str. 139
	ZÁVĚR	str. 142
	SUMMARY	str. 153
	SEZNAM SCHÉMAT	str. 154
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ	str. 155
	SEZNAM PŘÍLOH	str. 164
	PŘÍLOHY	

Úvod

Televizní seriál opakoval na zvláštní úroveň teoretické analýzy vědecké statusu českých

„Málokdy o tom přemýšlíme, ale trávíme naše životy ponořeni do vyprávění. Každý den plaveme v moři příběhů, které čteme nebo slýcháváme, a to od narození do smrti.

*I naše smrt je zaznamenána ve vyprávění...“*¹

Arthur Asa Berger

„seriálové narace“ lze naučit spojitur „vyprávění, ne pokračování“ a právě ten a jeho formami se budeme v této práci zabývat. Odborných prací na toto téma až byla naprosto nepochybně celá řada a možná i právě proto je terminologie spojená se seriálovými naracemi na vědy zcela málo častá. V různých kulturních, v různých jazycích a na různých kontinentech se liší umělé zvyklosti, jak které typy seriálových narací nazývá. Rozhodla jsem se proto v teoretické části této práce věnovat prostor právě také těm diverzně terminologicky smyšlejší a epizodickým seriálovým naracím v anglicky psané literatuře, čímž se pokusím o určitou deskriptivní terminologickou práci a rozdílného užítí termínů jednotlivými autory. Věci prostor ale dostane praktická část a kvalitativní výzkumem, v němž se zaměřím na rozdílné užítí seriálových narací dvou různých divadelních skupin, které sledují tentýž mediální produkt – českou mydlovou operu Ulice. Zkoumat budu diváky, kteří Ulici sledují v televizi a přes internet.

Co mi vlastně přišlo k tvorbě tohoto tématu? Prvně mám sama dlouhodobou a pravidelnou divadelní zkušenost s českými nebo zahraničními seriály, navíc moje zkušenosti nejsou jen čistě televizní, protože některé seriály jsem sledovala prostřednictvím internetu, jiné na DVD apod. Navíc si vzpomenu hned na několik klíčových momentů, které mě v seriálové a jejímu užítí přiměly přemýšlet. První z nich pochází z let 2001 až 2003, kdy jsem pravidelně coby au-pair trávila několik měsíců v roce ve Velké Británii. Způsob, kterým „moje rodina“ sledovala ukázkový seriál Coronation Street, mě fascinoval a fascinovat nepřestane.

V rámci časového zmevření dne měla tato britská mydlová opera své první místo. Sloužila jako motivující prvek při výchově dětí (8 a 10 let), které směly tento pořad sledovat jen v případě, že poslouchaly a dodržovaly pravidla. Málokdy se stalo, že by je

¹ Např. sledování úspěšného seriálu *Orlando* v ústředí zveřejněno bylo dne 25.3. 2010 v časopise *TV a Média* (číslo 27), % Zdroj: www.iao.cz [přístup 2010-10-04]

¹ Berger 1997: 1

ÚVOD:

Televizní seriál opanoval na počátku třetího tisíciletí prakticky všechny stanice českých televizí. Fiktivní dramatická tvorba na pokračování, navíc českého původu, dokáže k televizi v rámci jednoho kanálu přilákat v hlavním vysílacím čase až čtvrtinu obyvatelstva České republiky.¹ Denně je možné sledovat vlastní produkci českých televizních stanic, ale i seriály zahraniční provenience, a proto jsou seriálové narace zajímavým tématem i pro výzkumné záměry v rámci mediálních studií. Termín „seriálové narace“ lze nahradit spojením „vyprávění na pokračování“ a právě jím a jeho formami se budeme v této práci zabývat. Odborných prací na toto téma už byla napsána nepochybně celá řada a možná i právě proto je terminologie spojená se seriálovými naracemi ne vždy zcela jasně daná. V různých kulturách, v různých jazycích i na různých kontinentech se liší ustálené zvyklosti, jak které typy seriálových narací nazývat. Rozhodla jsem se proto v teoretické části této práce věnovat prostor právě také této diverzitě terminologie související s epizodickými seriálovými naracemi v anglicky psané literatuře, chci se pokusit o určitou deskripci terminologických nuancí a rozdílného užití termínů jednotlivými autory. Větší prostor ale dostane praktická část s kvalitativním výzkumem, v němž se zaměřím na rozdílné užití seriality dvou různých diváckých skupin, které sledují tentýž mediální produkt – českou mýdlovou operu *Ulice*. Zkoumat budu diváky, kteří *Ulici* sledují v televizi a přes internet.

Co mě vlastně přimělo k volbě tohoto tématu? Předně mám sama dlouhodobou a pravidelnou diváckou zkušenost s českými nebo zahraničními seriály, navíc moje zkušenosti nejsou jen čistě televizní, protože některé seriály jsem sledovala prostřednictvím internetu, jiné na DVD apod. Navíc si vzpomenu hned na několik stěžejních momentů, které mě o serialitě a jejím užití přiměly přemýšlet. První z nich pochází z let 2001 až 2003, kdy jsem pravidelně coby au-pair trávila několik měsíců v roce ve Velké Británii. Způsob, kterým „moje rodina“ sledovala nekonečný seriál *Coronation Street*, mě fascinoval a fascinovat nepřestane.

V rámci časového rozvržení dne měla tato britská mýdlová opera své pevné místo. Sloužila jako motivační prvek při výchově dětí (8 a 10 let), které směly tento pořad sledovat jen v případě, že poslouchaly a dodržovaly pravidla. Málokdy se stalo, že by je

¹ Např. sledovanost úspěšného seriálu *Ordinace v růžové zahradě* byla dne 25.3. 2010 v čase 20:10 až 21:19 dle ATO - Mediaresearch 27,1 %. Zdroj: www.ato.cz [přístup 2010-10-04]

porušily, a tak se ze sledování stal rodinný rituál číslo jedna. Z výletů bylo nutné se vždy vrátit v předstihu, dokonce jsme jednou „utíkali“ z týdenní dovolené, abychom stihli alespoň nedělní díl. Cestou zpět proběhl telefonát babičce. Ne snad kvůli tomu, zda se všichni v pořádku vrátili, ale bylo potřeba zjistit, k jakým zásadním zvratům během týdne došlo, aby byli všichni „v obraze“. Nejzajímavější však bylo sledovat rodinu přímo při samotném sledování Coronation Street. Každý z členů rodiny měl své místo v obývacím pokoji, kde „Corrie Orrie“, jak se seriálu přezdívalo, sledoval. Již samotná charakteristická úvodní znělka způsobila, že rodina Wattsových upadla do jakéhosi zvláštního tranzu, kdy během sledování nikdo nevyrušoval, ani jinak hyperaktivní syn. To se však změnilo ve chvíli, kdy sponzor pořadu, výrobce čokolády Cadbury, ohlásil reklamní přestávku. Jelikož tvůrci vždy přerušili reklamou nějakou vypjatou scénu, paní domu pokaždé pronesla větu: „Oh my goodness!“ a celá rodina se jala rozebírat nastalou situaci. Svým způsobem využívali Coronation Street i v rámci vysvětlování některých věcí dětem, nazvěme to třeba „rodinnou osvětou“. Obzvláště zajímavé potom bylo „sázení“ na budoucí vývoj. Sázky byly obvykle ve formě deseti nebo dvaceti pencí, a tak si mohl ten, kdo nejpřesněji odhadl děj, přijít na celou libru. Jakmile potom po reklamní přestávce pokračovalo vysílání, rodina se opět ponořila do hlubokého soustředění. A není asi třeba dodávat ani to, že právě čokoláda Cadbury neodmyslitelně patřila ke sledování Coronation Street. Něco podobného jsem poté zažila i při návštěvách v dalších britských rodinách a zajímavé bylo, že v mém okolí měla každá domácnost vybranou jednu mýdlovou operu, kterou primárně sledovala, ať už šlo o Coronation Street, EastEnders nebo Emmerdale. Když jsem pátrala po tom, proč sleduje každá rodina jiný seriál, bylo mi vysvětleno, že to silně souvisí s rodinnou tradicí. Pakliže si prý děti v mládí navyknou na sledování určité mýdlové opery a sžijí se s jejími postavami, de facto s nimi i vyrůstají, obvykle pak v jejím sledování pokračují i v dospělosti.

Druhým výrazným momentem, který mě přiměl přemýšlet nad serialitou, bylo vyprávění mojí matky, která absolvovala operační zákrok v jedné z nemocnic. Její spolupacientky na pokoji byly také po těžkých operacích, většinu dne trávily na lůžku, některé z nich volaly sestru kvůli vykonání potřeby. O to větší bylo překvapení, když se blížil čas 18:30 a tedy začátek seriálu Ulice. Prakticky všechny pacientky z pokoje se bolest nebolest přesunuly do televizní místnosti, aby jim jejich pravidelná „dávka emocí“ neunikla. V tu chvíli jsem si uvědomila, že se mi otevírá zajímavý prostor pro výzkum tohoto typu seriality u skupiny televizních diváků. Proti tomu postavím skupinu

sledující seriál Ulice zcela odlišně – prostřednictvím internetových stránek TV Nova, kde jsou všechny díly ke zhlédnutí. Jakým způsobem se bude lišit nakládání se seriálovým obsahem u obou skupin? Budou existovat významné nebo jen minimální rozdíly? Ačkoliv mám sama s oběma formami sledování své zkušenosti, nebyla jsem si jistá, zda mohu sama formulovat určitou hypotézu, kterou bych následně ověřovala. Proto v rámci kvalitativního výzkumu zvolím metodu zakotvené teorie, pomocí které se pokusím postihnout rozdíly mezi oběma skupinami a jejich nakládání se serialitou. V rámci zakotvené teorie nejprve provedu „předvýzkum“ formou reflexe internetových diskusních fór a poté budu už rovnou pracovat se zkoumanou oblastí. Coby způsob práce využiji metodu tzv. „respondent interviews“, pomocí nichž se pokusím získat rétorickou konstrukci diváckého zážitku. Oproti původnímu plánu nakonec využiji vícero respondentů, jejich počet se zvýší z odhadovaných 10 až 14 na 18. Domnívám se však, že to bude ku prospěchu věci. Rozhovory s diváky budou poté přepsány a pomocí programu Atlas.ti jim budou přiřazeny kódy. Z nich se pokusím vytvořit kategorie, na jejichž základě potom dojde k interpretaci dat a vyvození závěrů.

Plánované rozčlenění práce je tedy následující: V první kapitole shrnu teoretické zázemí týkající se seriálových narací a vysvětlím některé pojmy související se serialitou. Ve druhé kapitole se budu věnovat zejména základním a hybridním žánrům epizodických seriálových narací a dále také terminologickým rozdílům v rámci seriálových narací, jak v českém prostředí, tak i v anglicky psané literatuře. Ve třetí kapitole se zaměřím na mýdlovou operu jako takovou, shrnu historii žánru i žánrové charakteristiky a další specifika. Ve čtvrté kapitole se pokusím nastínit koncept „řízené a neřízené seriality“, jemuž se poté budu věnovat v praktické části práce. Tu budou tvořit čtyři kapitoly, v první představím kvalitativní výzkumné metody a zakotvenou teorii, v další přiblížím svůj metodologický postup v rámci vlastního výzkumu, třetí část představí mýdlovou operu Ulice a ve čtvrté části poté budu interpretovat data získaná z rozhovorů s diváky Ulice.

Svá zjištění shrnu v závěru práce. Rozsáhlé budou i přílohy. Vzhledem k velkému rozsahu přepsaných rozhovorů není vhodné, aby se v tištěné formě ocitly na místě obvyklém, proto je připojuju na CD. Přílohy menšího rozsahu jako např. scénář dotazníku nebo ukázkou kódování připojím na úplný závěr této práce.

1. SERIALITA

1.1 Základní pojmy: serialita, narace

Základ slova narace pochází z latinského narre, což znamená „učinit známým“², a jeho význam můžeme chápat především jako zprostředkování děje pomocí vyprávění, jinými slovy jako určitý kompoziční postup pro uspořádání prvků při zachycení děje slovními či jinými výrazovými prostředky, přičemž děj je prezentován coby sled určitých událostí.³ John Fiske charakterizuje naraci jako základní způsob, jak porozumět naší zkušenosti se skutečností.⁴

Podle Jana Jiráka existují určité rysy každého vyprávění, kterými jsou zápletka, syžet (dějové schéma) a dále také přítomnost vypravěče.⁵ Jednotlivé prvky jsou potom v rámci dějového schématu uspořádány buď lineárně, tedy v časové posloupnosti, nebo jinak, např. s časovými inverzemi „na přeskáčku“, pomocí kruhové kompozice, retrospektivně, případně se mohou různě proplétat. Většina příběhů mívá kompozici uspořádanou pravidelně. Dle Burtona a Jiráka je to právě narace, která je schopná zajistit, aby si příjemci k příběhu vytvořili vztah.⁶ Dělí naraci na subjektivní, kdy je divák vtažen do děje, a objektivní, v níž divák zůstává jako pozorovatel mimo děj.⁷

Jedním z postupů narace je potom serialita, čili určitá tematická či jiná návaznost a propojení jednotlivých sdělení. Hlavně televizní seriály záměrně konstruují děj tím způsobem, aby v divácích převládal zájem o další pokračování. Coby jeden ze základních narativních principů je serialita vedena snahou masových médií upevnit loajální vazbu příjemců k mediálnímu kanálu a vyvolat kontinuální pozornost publika určitých předvídatelných socioekonomických vlastností. Složení publika na sebe navazujících obsahů je poté možné lépe předvídat a podle mnohých se serialita stala v současné mediální kultuře dominantní.

Serialita jako taková je ale jevem složitějším, protože se týká nejen opakování určitého obsahu, ale i jeho přepracovávání nebo přejímání jednotlivých prvků při tvorbě dalšího produktu. Dle Olteana je serialita hlavní podmínkou pro mediální výstupy a seriálové

² Reifová a kol. 2004: 159

³ Reifová a kol. 2004: 159

⁴ Fiske 1987: 128

⁵ Reifová a kol. 2004: 159

⁶ Burton, Jiráka 2001: 224

⁷ Burton, Jiráka 2001: 224

narativní struktury jsou si bytostně vlastní,⁸ (zároveň však Oltean serialitu častokrát zaměňuje s periodicitou). Navíc si každé médium vyvinulo vlastní typ seriálových narací.⁹ Média dokáží se serialitou pracovat a vytvářet určité seriálové vzory, pomocí nichž potom zapojují své obecnstvo. Televize tímto způsobem umí navodit pocit tzv. „ontologického bezpečí“ a v divákovi tak vzbudit pocit, že je pevně spjat s realitou. A publikum hraje v tomto směru aktivní roli. Je zahrnuto v tomto procesu vzniku a znovuvytváření fiktivní reality, nejde jen o recepci, ale také o kooperaci.¹⁰ Oltean stanovuje tři základní potřeby:¹¹

1. pochopit serialitu jako ontologickou podmínku, kterou média využívají (condition d'existence)
2. porozumět diverzifikaci vypravování či příběhu
3. představit komparativní systém, který by byl obecně aplikovatelný při analýze seriálových narací

Serialita se týká především toho, jakým způsobem dochází k opakování mediálního materiálu a jak jsou jednotlivé prvky upravovány či přejímány. Vezmeme-li si za příklad televizní seriály, pak podle Olteana pro ně není nejdůležitější pouze jejich „tok“, ale právě spojení „toku a pravidelnosti“.¹² Popisuje dvě fáze – jednu jako „děj nebo dění“ (movement) a druhou jako „stázi“ (stasis), tedy to, co se odehrává mezi epizodami – fázi mimo hlavní dění. Tento vztah podle něho vytváří základní dialektiku v rámci seriálového paradigmatu. Právě střídání pohybu a stagnace a jejich frekvence jsou paradigmatickými pravidly, která se liší médium od média.¹³ Oltean svůj koncept seriality strukturuje kolem čtyř prvků:¹⁴

1. seriálová transformace příběhu
2. dialektika série či seriálu (viděna jako dva odlišné způsoby seriality)
3. vztah mezi kontinuitou a členitostí vytvářející a organizující vyprávění/příběh
4. narativní omezení a shodující se typologie seriálových konstrukcí

⁸ Oltean 1993: 8

⁹ Vezmeme-li si za příklad filmový průmysl, pak Arthur Asa Berger pracuje se čtyřmi základními typy seriality:

a) retake neboli nové pokračování příběhu točícího se kolem již známých postav (např. Indiana Jones)

b) remake neboli nová verze příběhu (např. King Kong)

c) série, v níž se nový příběh točí kolem ústředních postav (např. Jake a Tlust'och)

d) sága, dlouhodobé pokračování s mnoha epizodami. In: Berger 1992, cit. dle Burton, Jiráček. 2001: 180

¹⁰ Oltean 1993: 12

¹¹ Oltean 1993: 6

¹² Oltean 1993: 13

¹³ Oltean 1993: 13

¹⁴ Oltean 1993: 10

Princip seriality je pro podavatele a producenty výhodný také ekonomicky a různé formy seriality se tudíž objevily dříve či později prakticky ve všech médiích, protože dokázaly přilákat publikum a také jej následně dlouhodobě udržet. Epizodické seriálové narace je možné snadněji zařadit do dlouhodobého plánu vysílání, protože zaplňují vždy ten samý prostor po mnoho týdnů. Od počátku jsou přizpůsobeny tomu, že budou začínat a končit v přesně stanovený čas v rámci vysílání a i pro publikum je to jednodušší se orientovat v programu a vědět, že v ten který čas najde konkrétní typ pořadu na „svém místě“.¹⁵ Tím je zároveň upevňována loajalita příjemců k mediálnímu kanálu.¹⁶ Producenti mohou lépe předvídat složení publika a zajistit pro reklamní zadavatele v daný čas pravidelně publikum. To je zvláště důležité pro inzerenty. Právě schopnost zajistit v určitý daný čas konkrétní publikum je jedním z hlavních vztahů mezi zadavateli reklamy a producenty televizního vysílání. Roger Hagedorn k tomu poznamenává: „*Pokud médium potřebuje publikum, obrátí se k seriálu.*“¹⁷

Serializace je také typicky spojena právě s televizí a televizní dramatickou tvorbou. Svým způsobem je to ovlivněno i tím, o čem píše Raymond Williams. Sledování televize je podle něj silně ovlivněno tzv. „*tokem televizního obrazu*“, který plyne z povahy tvorby televizního programu. Jakmile jeden pořad skončí, ihned následuje další, aby nebyla narušena návaznost vysílání. I proto většina lidí mluví o tom, že se v určitý čas „dívali na televizi“, místo aby konkrétně specifikovali, co vlastně v televizi sledovali.¹⁸

1.2 Series vs serial (v rámci teorie narace)

Epizodický charakter televizní fikce může nabývat dvou různých podob – série (series) a seriálu (serial).¹⁹ Ty představují dva dominantní typy seriality, která v tomto případě nejen reprezentuje způsob seriálové narace, ale také proces, jakým publikum konstruuje a dekonstruuje textové spojitosti.

¹⁵ Gardner a Wyver 1983: 118 cit. dle Creeber 2004: 2

¹⁶ Reifová a kol. 2004: 225

¹⁷ Hagedorn 1995: 29

¹⁸ Angová 1985: 22

¹⁹ V rámci 1. až 3. kapitoly budu používat dělení na series (série) a serial (seriál) vzhledem k jejich odlišné strukturální formě v rámci teorii narace. Je-li v textu použito spojení series či série, pak jde o epizodickou seriálovou naraci typu series, je-li v textu spojení serial či seriál, pak jde o epizodickou seriálovou naraci typu serial. Specifiku české terminologie se věnuji v samostatné podkapitole 2.6. V praktické části potom o mýdlové opeře *Ulice* hovořím s diváky v rámci specifického českého úzu jako o „seriálu“.

Jako zastřešující pojem figuruje v anglofonním mediálním diskursu pojem „series“, který se obvykle užívá jako hlavní termín pro určitý narativní typ konstrukce.²⁰ Zároveň je „series“ užito v konkrétním smyslu jako protikladu k „serial“. Series (série) a serial (seriál) jsou tak v určitém smyslu dvěma rozdílnými typy series.²¹

Při použití teorie narace je však možné zřetelně odlišit série od seriálů a to především vzhledem k odlišné strukturální formě. Série sestávají ze souboru oddělených příběhů, které se v každé epizodě uzavrou. V případě seriálu příběh pokračuje bez konce od jedné epizody k druhé. Z toho vyplývá, že typ series (série) vyžaduje jiný typ příběhu než typ serial (seriál), je uzavřen v rámci každé epizody, zatímco seriál pokračuje díl k dílu s určitou dějovou linkou. Tradiční série je obvykle nekonečná a obsahuje samostatné epizody, které mohou být vysílány v jakémkoliv sledu, seriál má epizodickou narativní strukturu, která se progresivně posunuje kupředu směrem k rozuzlení, jednotlivé díly by tedy měly být vysílány striktně v chronologickém pořadí.²² V sériích je pojítka mezi jednotlivými epizodami poměrně vágní, ale v seriálu je základním pilířem. Ačkoliv jsou oba žánry epizodické, série více směřuje k určitému počtu samostatných epizod. Seriál velmi často pracuje s narativním obloukem a narativní trajektorie potom prochází omezeným počtem epizod. Mohou to být např. tři nebo čtyři díly, ale také se narativní oblouk může klenout v rámci celé seriálové řady/sezóny.

Seriál však zároveň sdílí určité společné rysy se sérií. Jak napsal Horace Newcomb – dvěma společnými prvky jsou „kontinuita“ a „důvěrnost“.²³

²⁰ Nemusí to tak platit ve všech případech, podrobně se této problematice věnuji v podkapitole 2.5.1. Jako zastřešující uvádí pojem series např. Albert Moran, viz Moran 1993: XIV

²¹ Oltean 1993: 14

²² Jakkoliv toto může působit samozřejmě, nebylo tomu tak vždy a diváci v Evropě zpočátku v některých případech mohli být silně zmateni. Např. když italská televize RAI vysílala Dallas, jednotlivé díly nebyly vysílány v zamýšleném pořadí, protože se vysílatel domníval, že jde o „series“, kde je možné pořadí zaměňovat. Také norští diváci zaznamenali určité problémy a to v 80. letech při sledování Dynastie. Domnívali se, že děj bude ukončen v rámci jednotlivých epizod tak, jak tomu byli zvyklí. In: O'Donnell 1999: 2

²³ Newcomb, cit. dle Allen 1985: 223

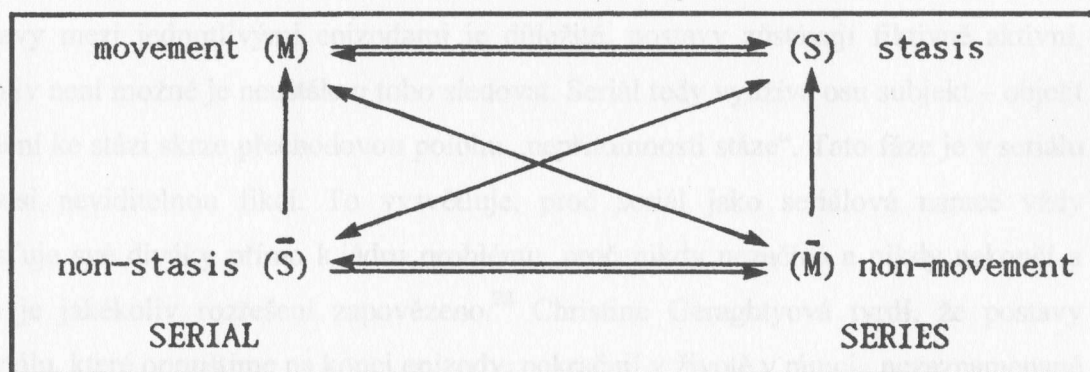
1.3 Kontinuita

Dle Olteana jsou nejdůležitějším prostředkem kontinuity v seriálových naracích postavy, které v nich vystupují, ať už se to týká jejich jednání či vztahů mezi nimi. Hlavní hrdinové (subjekty) zůstávají často nemění, postavy kolem nich (objekty) už ale nikoliv. Zde najdeme důležitý rozdíl mezi oběma typy narací: zatímco v sériích se vedlejší postavy obměňují díl od dílu, v seriálu zůstávají často mnoho dílů po sobě či dokonce neustále.²⁴

Opět se ale vraťme k tomu, co mají všechny seriálové narace společné – jde o fázi mimo hlavní dění (movement), kterou Oltean označuje jako tzv. stasis neboli stázi. Oba typy – jak série, tak seriál s tímto intervalem pracují a je velmi důležitý i pro vztah subjektu a objektu.

Series i serial představují dva alternativní módy neboli „narativní programy“.²⁵ Narativní program naznačuje nepřímý přechod z jednoho pojmu do opačného (od dění ke stázi, od dobrého a bohatého ke špatnému a chudému) a to skrze zprostředkující úsek non-movement (nepřítomnost dění) a non-stasis (nepřítomnost stáze).²⁶

FIGURE 1
Two Fundamental Types of Serial Continuity



Zdroj: Oltean 1993: 16

Série coby jedno ze základních narativních programování využívá centrální osu subjekt – objekt od dění ke stázi skrze nepřítomnost dění (M – M – S). A právě prvek nepřítomnosti dění je významný pro publikum. Cokoliv se odehrává v okolí ústředních

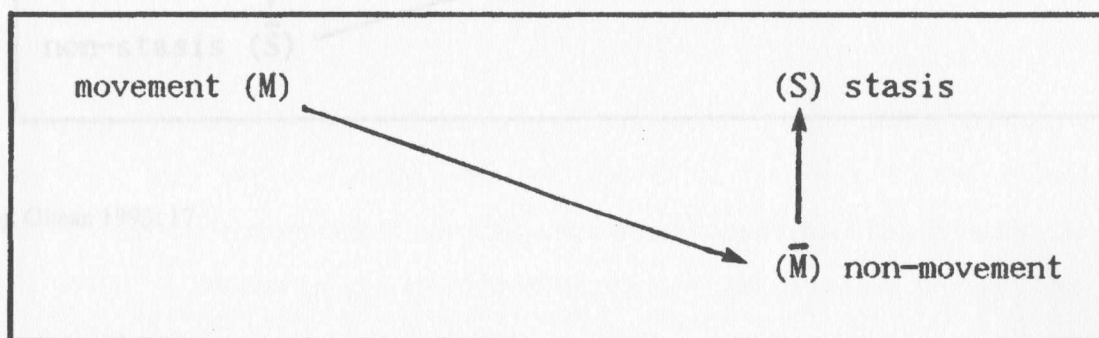
²⁴ McQuail 2002: 273

²⁵ Oltean 1993: 16

²⁶ Oltean 1993: 16

hrdinů „series“ jako je např. Kojak či Colombo není pro publikum nijak zásadní, vždy je to celá škála dalších a dalších objektů (kolegové detektivové, vrazi, lupiči, zloději apod.)²⁷

FIGURE 2
The Narrative Programme of Series



Zdroj: Oltean 1993: 17

Naproti tomu u seriálů je základní programování nasměrováno po jiné trajektorii. Pro publikum je důležitá právě naopak přechodová fáze „nepřítomné stáze“. Co dělají postavy mezi jednotlivými epizodami je důležité, postavy zůstávají fiktivně aktivní, ačkoliv není možné je neustále u toho sledovat. Seriál tedy využívá osu subjekt – objekt od dění ke stázi skrze přechodovou polohu „nepřítomnosti stáze“. Tato fáze je v seriálu jakousi neviditelnou fikcí. To vysvětluje, proč seriál jako seriálová narace vždy umísťuje své diváky přímo k jádru problému, proč nikdy nezačíná a nikdy nekončí a proč je jakékoliv rozřešení zapovězeno.²⁸ Christine Geraghtyová tvrdí, že postavy v seriálu, které opouštíme na konci epizody, pokračují v životě v rámci „nezaznamenané existence“, dokud nezačne další díl.²⁹ Seriály tedy konstruují pocit, že život postav jde dál i v případě absence našeho dívání se.³⁰

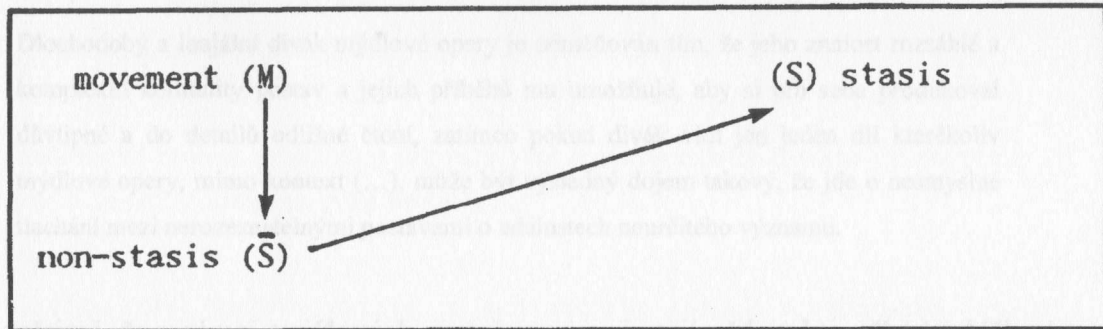
²⁷ Oltean 1993: 16

²⁸ Oltean 1993: 17

²⁹ Geraghtyová, cit. dle Angová 1985: 51

³⁰ Geraghtyová, cit. dle Angová 1985: 52

FIGURE 3
The Narrative Programme of Serials



Zdroj: Oltean 1993: 17

Dalším kritériem při odlišování sérií a seriálů coby distinktivních typů continuity je pokračování jednotlivých zápletkových linií. Na jedné straně existují systematické přechody od jedné linky k další (typ series), na straně druhé potom funguje několik metapříběhů zahrnujících několik linií zároveň (typ serial)³¹. V „series“ konzumují příjemci jeden příběh v rámci jednoho dílu a lze tedy hovořit o principu linearity, který vyvolává dojem, že si postavy prožívají své životní peripetie nezávisle na divácích, kteří je pouze příležitostně sledují. Naproti tomu u narace typu „serial“ se vyskytuje jakási síť souběžných dějových linií určité stálé skupiny vzájemně propojených postav a tyto jednotlivé příběhy nemohou být konzumovány zároveň všechny současně.³² Dochází zde k proplétání dějových linek do sítí a lze tedy hovořit o principu paralelním.

V této souvislosti užívá Glenn Creeber pojem „paradigmatická komplexita“, která podle něj seriálové drama silně ovlivnila.³³ Typicky ji můžeme pozorovat např. u seriálu typu mýdlová opera. Robert C. Allen tvrdí, že „mýdlová opera zaměřuje (v originále „trades“ pozn. aut.) *narativní zakončení za paradigmatickou komplexitu*“³⁴, čímž je míněno to, že mýdlové opery, tak jako život, nikdy nekončí, a výsledkem toho je, že spousta narativních linek může být vyprávěna paralelně. Mýdlová opera vyměňuje vklad do syntagmatické určenosti (syntagmatic determinacy = případný směr vývoj zápletky) za paradigmatickou komplexitu (paradigmatic complexity = to, jak určité události

³¹ Oltean 1993: 18

³² Oltean 1993: 18

³³ Creeber 2004: 4

³⁴ Allen 1985: 85

ovlivňují komplexní síť vztahů postav).³⁵ Allen to dále rozvádí a tvrdí, že toto uspořádání má vliv i na samotné diváky:³⁶

Dlouhodobý a loajální divák mýdlové opery je odměňován tím, že jeho znalost rozsáhlé a komplexní komunity postav a jejich příběhů mu umožňuje, aby si pro sebe produkoval důvtipné a do detailů odlišné čtení, zatímco pokud divák vidí jen jeden díl kterékoliv mýdlové opery, mimo kontext (...), může být výsledný dojem takový, že jde o nesmyslné tlachání mezi nerozeznatelnými postavami o událostech neurčitého významu.

Samozřejmě, že v rámci seriálových narací se nevyskytují vždy takto přísně oddělené a odlišné typy, tedy series a serial. Přímo i sám Oltean popisuje v rámci epizod jednotlivých sérií intraepizodickou linearitu, která určitým způsobem říká divákům, že sledují „serial“.³⁷ Intraepizodická multidimenzionalita seriálů je potom prodlužována v každém díle.³⁸

1.4 Důvěrnost

Obě formy, jak seriál, tak i série, umožňují divákovi svého hrdinu dobře poznat. Publikum může získat pocit důvěrné známosti a to také vysvětluje, proč se divákům postavy zdají tak reálné. Je to proto, že takováto postava nemá problém se před publikem vnitřně odhalit, a víme toho tudíž o ní kolikrát více, než o členech vlastní rodiny. Hobsonová tento jev označuje jako „intimate familiarity“ s postavami.³⁹ Blíže se důvěrným vztahem mezi postavami a diváky seriálových narací budeme věnovat v části věnované mýdlovým operám v podkapitole 3.6.

³⁵ Allen 1995: 7, 8

³⁶ Allen 1995: 8

³⁷ Oltean 1993: 18

³⁸ Oltean 1993: 18

³⁹ Hobsonová 2003: 31

1.5 Sepětí seriality a každodennosti

Serialita je nepochybně také spojená s každodenností. Jak píše Jaromír Volek ve své stati „Televize a konstrukce ontologického bezpečí“:⁴⁰

Každodenní život je neudržitelný bez řádu, jenž se manifestuje prostřednictvím různých tradic, rituálů, rutinních praktik a stereotypů...“

Pro člověka coby lidského jedince je tedy důležité pokusit se eliminovat chaos a nečitelnost světa. Z tohoto důvodu vznikly instituce jako rodina, komunita nebo národ, které pomáhají člověku v orientaci, protože uchovávají vědomí kontinuity, spolehlivosti a souvislosti věcí.⁴¹

Právě tyto pocity úzce souvisejí a tvoří základ pocitu tzv. „ontologického bezpečí“,⁴² k němuž v dnešním světě pomáhá také televize. Díky své schopnosti kontinuálně okupovat prostor našeho života může dojít ke vzniku závislosti a to především skrze vysílací schéma, kterým televize uspořádává své vysílání do pravidelných a opakujících se celků. Televize působí na diváky také využíváním samotných narací. Jaromír Volek označuje televizi jako „cyklický fenomén“, protože její schéma je konstruováno na principu konzumační pravidelnosti. Nekonečnou serialitu televizního vysílání vnímá jako nekonečný kruh ontologického bezpečí, které televize produkuje.⁴³ Volek nesouhlasí s tím, co tvrdí televizní producenti, tedy že serialita je pro ně příznivá hlavně kvůli ekonomickým důvodům. Podle něj pouze „reagují na hluboce pocíťovanou touhu publika či individua po kontinuitě“.⁴⁴ Televizní vysílání včetně seriálových narací vytvářejí pocit jistoty a stávají se pro nás oporou. A Jaromír Volek zdůrazňuje, že:⁴⁵

Pocit ontologického bezpečí je udržován prostřednictvím přesvědčení, že rozumím světu, který nás obklopuje. Tento stav je zásadně podmíněn vysokou mírou predikovatelnosti fyzických i mentálních aktivit, jež náš pobyt na světě charakterizují a obklopují.

⁴⁰ Volek 1998: 16

⁴¹ Volek 1998: 16

⁴² Giddens 1990: 92

⁴³ Volek 1998: 25

⁴⁴ Volek 1998: 25

⁴⁵ Volek 1998: 30

Náš život bez předvídatelných elementů by byl velmi komplikovaný. I proto má serialita svůj nezastupitelný vliv v rámci naší každodennosti:⁴⁶

V rámci každého dne existují pořady a časy, které mají svůj speciální význam. Tento „posvátný“ časo-prostor je pak přísně střežen a dochází tak k porušení pravidelného denního běhu. Příkladem jsou programy, při kterých se nezvedají telefony, nevaří či nemyje nádobí.

1.6 Maskulinita a femininita seriálových narací

Velmi zajímavé je i dělení seriálových narací na „mužské“ a „ženské“. Oltean vychází z toho, že „series“ uspořádávají příběhy podle principu linearity, a tím se pro něj stávají maskulinními seriálovými naracemi.⁴⁷ Je v nich přítomen určitý „metapříběh“ s postupně rozvíjenými dějovými liniemi a toto vnímání je charakterističtější pro mužskou část populace.

Paralelismus, tedy sledování více příběhů v jednom dílu, je zase typický pro serial, přičemž tento typ seriálových narací dle Olteana „vyžaduje, aby publikum začalo „pracovat“ už během recepce a to na základě paralelismu se skutečným životem a vlastními zkušenostmi“.⁴⁸ Tento princip zmiňuje ve své knize *Watching Dallas* také Ien Angová, která zjistila, že divačky připisují seriálu *Dallas* v konotativní rovině především emocionální význam a je tedy možné v tomto smyslu označit realističnost *Dallasu* jako „emocionální realismus“.⁴⁹ Krom toho rozlišuje také realismus empirický a klasický, které jsou postaveny na předpokladu, že realistický text nabízí znalost „objektivní sociální reality“. Pro jeden z nich je znakem „dobrý text“, pro druhý z nich „špatný text“. Empiricko-realistický text je reálný, opatřuje-li adekvátní znalosti reality, klasicko-realistický text ovšem pouze buduje iluzi takovéto znalosti. Realita *Dallasu* je však situována především do emoční roviny – to, co je považováno za reálné, není znalost světa, ale subjektivní zkušenost se světem. Autorka hovoří o termínu „tragic structure of feeling“.⁵⁰ Jsou to podle ní totiž právě emoce, které jsou podstatné pro „uspořádání pocitu“. Život je charakteristický svým kolísáním mezi štěstím a neštěstím,

⁴⁶ Volek 1998: 30

⁴⁷ Oltean 1993: 19

⁴⁸ Oltean 1993: 20

⁴⁹ Angová 1985: 45

⁵⁰ Angová 1985: 45

život je otázkou pádů a opětovných vstávání. Má v něm místo také tragičnost, protože štěstí nemůže nikdy trvat věčně. A právě radikální kontrast mezi hádajícími se postavami a postavami, které právě prožívají velkou lásku, může být to, čím jsou někteří diváci fascinováni. Problémy jsou považovány za problémy pouze tehdy, existuje-li šance na jejich vyřešení, jinými slovy existuje-li víra v lepší časy. Tento způsob recepce je dle Olteana vlastní ženskému publiku, proto on sám vnímá „serial“ jako typ femininní.

Svou roli však při tomto dělení na „mužské“ a „ženské“ formy hrají i další prvky. Např. přítomnost či nepřítomnost zakončení a rozuzlení. John Fiske v knize *Television Culture* považuje zakončení za patriarchální znak a seriálové narace typu series tudíž za maskulinní. Naproti tomu ty, v nichž konec absentuje, považuje za narativní strategii femininní.⁵¹ Podobný náhled na tuto problematiku má i Dorothy Angerová, podle níž jsou série svou narativní strukturou bližší mužskému vnímání světa. Přirovnává to k situaci prvních lovců a sběračů.⁵² V těchto prvních společenstvích to byly ženy, které se věnovaly sběru rostlin, semen apod. Byla to stále monotónní či stereotypní práce, která nikdy nekončila. Naproti tomu muži byli lovci, jejich práce vypadala jinak, což ovlivnilo i jiné vyprávěcí postupy. Muži se chystali na lov, museli si připravit zbraně, udělat plán lovu, potom následoval někdy dosti dramatický lov samotný a na konci měl celý příběh buď šťastné nebo nešťastné vyvrcholení v podobě ulovené nebo neulovené kořisti. Zatímco ženy pilně sbíraly a všechny dosahovaly podobných výsledků své práce, v mužské skupině byli jeden nebo dva „vůdci“, nejúspěšnější lovci. I zde najdeme paralelu se seriálovými naracemi. V seriálech či přímo mýdlových operách se obvykle vyskytuje mnoho postav na stejné úrovni, nikdo z nich není ústředním hrdinou, naproti tomu v sériích je ústřední hrdina či dvojice hrdinů víc než typická. To se odrazilo i na uspořádání vysílání, jak to vyplývá ze stati Gabriele Kreutznerové and Ellen Seiterové, podle nichž byl až do poloviny 70. let vysílací čas po 22. hodině večer opanován pořady „kulturně zařazenými“ jako mužské pořady. Šlo o různé typy detektivních či kriminálních filmů a sérií. Zatímco pro vysílání během dne bylo typičtější, že šlo o pořady seriálového typu, hlavní vysílací čas byl prakticky výlučně doménou epizodických narací typu série.⁵³

⁵¹ Fiske, cit. dle Mumfordová 1995: 87

⁵² Angerová 1999: 19

⁵³ Kreutznerová, Seiterová 1995: 236

Tania Modleski vysvětluje rozdíl tím, jak série a seriály pracují se svým publikem. Narativní struktura mýdlových oper (jeden z typů seriálu) funguje jinak, než u serií. V mýdlových operách převládá hermeneutický kód.⁵⁴ Divačky jsou žádány, aby se vztahovaly k seriálovým rodinám a postavám stejně, jako to dělají v rámci své vlastní rodiny. Dialogy mohou být uprostřed zastaveny, přeskakuje se z jedné zápletky na druhou, neustále dochází k přerušování, což je velmi podobné rytmu a aktivitám, které ženy zažívají v reálném životě.⁵⁵ Důležité jsou v tomto vztahu např. trpělivost a tolerance ke strastem, radost z útěchy a tohle všechno jsou elementy důležitější než samotné očekávání konečného rozuzlení. Oproti „mužským narativním žánrům“, v mýdlových operách nehrají nejdůležitější roli konečná vyvrcholení a rozuzlení, ale spíše jednotlivé miniklimaxy, např. když se zvyšuje dramatická napětí, které je následně přerušeno reklamou, a děj poté opět pokračuje poklidným tempem dál.⁵⁶ Divačka mýdlové opery je podle Taniei Modleski utvářena jako typ ideální matky: jde o osobu, která je moudřejší než všichni její potomci, její porozumění je dostatečně velké, aby obsáhlo protikladné zájmy všech (identifikuje se se všemi), a nemá sama žádné vlastní požadavky či přání (nedochází k výhradní identifikaci s některou z postav). A protože všechno o všech ví, dokáže všem všechno odpustit. („*To know all is to forgive all.*“).⁵⁷ Podle Modleski mýdlová opera ženy přesvědčuje, že jejich nejvyšším cílem je vidět svou rodinu šťastnou pohromadě, zkrátka dosáhnout perfektní rodinné harmonie. A cituje Carol Lopateovou, která píše:⁵⁸

Ženě zavřené ve svém domě naplňuje televize prázdná místa jejího dne, kdy je sama doma, usměrňuje její fantazie vzhledem k rodinným a milostným dramátům a slibuje jí, že její život může naplnit její potřeby. Naopak je zde snaha, aby žena nepocítila vlastní samotu a izolaci.

Modleski se tak snaží vysvětlit, že si divačky mohou pomocí mýdlových oper určitým způsobem svou rodinu projektovat jako v zrcadle a prožívat tak věci, po nichž dotyčná touží, např. si díky mýdlové opeře může prožít, jaké by to bylo mít rozvětvenou rodinu apod.⁵⁹

⁵⁴ Modleski 1997: 36

⁵⁵ Modleski 1997: 7

⁵⁶ Modleski 1997: 44

⁵⁷ Modleski 1997: 39

⁵⁸ Lopateová 1997, cit. dle Modleski 1997: 46

⁵⁹ Modleski 1997: 46

1.7 Epizodicita seriálových narací

Seriálové narace jsou definovány skrze nabízení narativního textu konzumentům ve formě izolovaných a relativně samostatných jednotek v předvídatelných časech. Těmto jednotkám se obvykle říká díly či epizody. A právě toto rozčlenění neboli epizodicita je jedním z důležitých znaků, který odlišuje seriálové narace od klasického narativního textu, jako je třeba román, rozhlasová hra apod.⁶⁰ Zatímco klasický narativní text může být konzumován kdykoliv projeví čtenář, divák či posluchač zájem, u televizních seriálových narací tomu tak obvykle nebývalo.⁶¹ V tradičním pojetí seriality se způsob prezentace epizodických seriálových narací odvíjí od podavatele, příjemce nemá nad produktem materiální kontrolu jako v případě klasických narací. Epizodicita je tedy jedním z rozlišovacích prvků této formy narace. Hagedorn to specifikuje a říká, že seriály a série měly od počátku tyto hlavní funkce:⁶²

- a) prostřednictvím úkolem každé epizody je propagovat následnou konzumaci dalších epizod stejného produktu
- b) prostřednictvím self-promotion daného média
- c) prostřednictvím prohlubování loajality k médiu

Každá epizoda v rámci typu „serial“ končí nějakým stupněm narativní neurčitosti, otázkou k ději, která nebude zodpovězena do další epizody.⁶³

⁶⁰ Hagedorn 1995: 28

⁶¹ Aktuální změny jsou popsány v kapitole č. 4 – Koncept seriality „řízené“ a „neřízené“

⁶² Hagedorn 1995: 28

⁶³ Allen 1995 : 17-18

1.8. Počátky seriálových narací

Prapočátky serializovaného vyprávění sahají hluboko do minulosti, protože jde o úspěšnou programovou strategii známou dokonce již několik století. Jedním z prvních důkazů jsou anglické seriálové publikace Josepha Moxona „Mechanik Exercises“ nebo „The Doctrine of Handy-Works“ z roku 1678. V 19. století bylo stěžejní otiskování románů na pokračování – např. Kronika Pickwickova klubu od Charlese Dickense.⁶⁴ Novinový seriál se poprvé objevil v Anglii, ale zdokonalili ho především vydavatelé ve Francii. Z novinových seriálů udělali Francouzi celosvětový fenomén. Zásahu na tom měli především Emile de Girardin a Armand Dutacq se svými periodickými tiskými La Presse a Le Siécle.⁶⁵ Romanopisec Honoré de Balzac začal do La Presse přispívat 23. října 1836. Úspěch byl zjevný, a tak se podobně zachovali i další vydavatelé novin a v roce 1842 už byla seriálová publikace součástí prakticky všech novin ve Francii. Nejúspěšnějším novinovým seriálem bylo dílo Les mystères de Paris autora Eugéne Sue.⁶⁶ Uplatňoval totiž vyprávěcí techniku, kdy díl končil vždy v tom nejnapínavějším okamžiku. Byl jeden z prvních, kdo naplno využil možností tzv. cliffhangeru (podrobněji o cliffhangeru v podkapitole 2.4). Navíc dílo vznikalo postupně, a Sue tak mohl pokračování upravovat s ohledem na reakce čtenářů.⁶⁷ Dalšími úspěšnými autory románů na pokračování v novinách byli Alexandre Dumas a Emile Zola. Serializované vyprávění se uplatnilo také třeba v komiksech a zmínit můžeme i filmové seriály. Např. do roku 1914 se objevilo kolem dvaceti filmových seriálů v hlavní distribuci, jedněmi z nejúspěšnějších byly potom seriály „Gloria’s Romance“ a „A Lass of the Lumberlands“, oba z roku 1916.⁶⁸ Jedním z důvodů využití principu seriality ve filmovém průmyslu byla i snaha přilákat k filmovým plátnům ženskou divačku. Postupně se objevilo také několik filmových seriálů pro děti, např. Undersea Kingdom z roku 1936.⁶⁹ Styl a strukturu filmů na pokračování potom svým způsobem uplatnila velká hollywoodská studia u filmových sérií typu Star Wars, Pán prstenů, Kill Bill, Harry Potter a další.⁷⁰ Populární byly i literární seriály či série – např. Tarzan, the Hardy Boys, and Nancy Drew, stejně jako ve filmu (Tarzan, Noční můra z Elm Street od 1984,

⁶⁴ Hagedorn 1995: 29

⁶⁵ Girardin a Dutacq začali v roce 1836 vydávat La Presse a Le Siécle. In: Köpplová, Köppl 1989: 264

⁶⁶ Hagedorn 1995: 30

⁶⁷ Hagedorn 1995: 30

⁶⁸ Hagedorn 1995: 34

⁶⁹ Hagedorn 1995: 35

⁷⁰ Creeber 2004: 3

sportovní hrdina Rocky od 1976, superhrdinové jako Superman, Batman či Spiderman a mnoho dalších).⁷¹ Naplno byl princip seriality využit v rámci rozhlasového a posléze především pak televizního vysílání, ačkoliv např. John Ellis upozorňuje na to, že jedním z prvních seriálových formátů s otevřeným koncem byl také zpravodajský bulletin, který „nekonečně upozorňoval na novinky a nikdy nepřinesl jejich shrnutí.“⁷²

2. ŽÁNRY - DIVERZITA V RÁMCI SERIÁLOVÝCH NARACÍ

2.1 Žánr a jeho definice

Definice pojmu žánr se nabízí hned několik. Obecně je to druh či typ rozlišující jakoukoliv kategorii kulturního výtvoru, jde o komplex témat, narativních struktur a stylů, v kontextu mediálních studií odkazujících „k ustálenému, opakujícímu se typu či kategorii mediálních produktů vyznačujících se společnými rysy (tematickými, kompozičními či formálními)“⁷³. Jinými slovy jde o jakýsi „stabilizovaný textový vzorec s očekávaným uspořádáním“⁷⁴, nelze ho však zaměňovat s přístupem k realitě, ani se stylem. Vztahovat lze potom žánr k jakékoliv kategorii obsahu, která vykazuje následující znaky:⁷⁵

- má identitu vnímanou víceméně shodně svými tvůrci (médií) i svými příjemci (publikem)
- tato identita (nebo definice) se vztahuje k jejímu účelu, její formě a jejímu významu
- je zavedená a zachovává známé konvence, tíhne k zachování kulturních forem, přestože i ony se mohou v rámci původního žánru měnit a vyvíjet
- konkrétní žánr bude dodržovat očekávanou strukturu vyprávění nebo řazení dějů, tíhnout k předvídatelné zásobě zpodobení a mít svůj repertoár variant základních témat.

Právě předvídatelnost či opakování některých prvků jsou důležité znaky, které pomáhají žánr rozpoznat a určit. Každý žánr je spojován se souborem klíčových prvků, z nichž je složen a na jejichž základě je potom možné sestavit tzv. žánrový vzorec. V rámci něho

⁷¹ Butler 2007: 33

⁷² Ellis 1982: 145

⁷³ Burton, Jiráček 2001 : 160

⁷⁴ Burton, Jiráček 2001: 160

⁷⁵ McQuail 2002: 295

může docházet i k různým obměnám, jak ale píše Burton s Jirákem: „V souhrnu tyto prvky vytvářejí textový vzorec daného žánru.“⁷⁶ Takovými prvky jsou:

- protagonisté a vedlejší postavy
- zápletky a situace
- ikonografie žánru
- prostředí a zpracování
- témata

Důležité je si uvědomit, že žánry také pomáhají svým způsobem naplňovat očekávání publika, které se tak v nabídce obsahů může lépe orientovat. Ještě dál jde v tomto ohledu Andrew, který tvrdí, že „žánry vlastně samy konstruuji svého pravého diváka, jemuž budou určeny. Vytvářejí touhu a následně ji uspokojují.“⁷⁷ Robert C. Allen ale na druhou stranu upozorňuje na to, že je důležité žánr „nereifikovat“, tedy nezvěčňovat jej, není to podle něho ani věc, ani pevně daná sada pravidel, je to nepsaná dohoda mezi producenty a konzumenty, která v sobě zahrnuje oboustranná očekávání.⁷⁸

2.2 Základní charakteristika tradičních seriálových narativních žánrů

Pro další srozumitelnost práce je nutné si alespoň základním způsobem charakterizovat jednotlivé žánry v rámci seriálových narací. Jak píše Greame Turner v knize „The Television Genre Book“, ještě v roce 1982 rozlišil John Ellis pouze hlavní rozdíly mezi sérií a seriálem a tímto základním dělením můžeme v naší práci začít i my. Klíčovým rozdílem bylo dle Ellise to, že série je tvořena samostatnými epizodami s relativně autonomními zápletkami, zatímco v seriálu byla určitá dějová linka, která propojovala jednu epizodu s následující.⁷⁹ Tuto charakteristiku můžeme zachovat i v současnosti, ale není již dostačující, protože došlo k další diferenciaci těchto dvou skupin. Pro naše účely můžeme využít základní charakteristiku tradičních narativních seriálových žánrů tak, jak ji sepsal Glen Creeber:⁸⁰

⁷⁶ Burton, Jirák 2001: 162

⁷⁷ Andrews, cit. dle McQuail 2002: 296

⁷⁸ Allen 1989: 45

⁷⁹ Ellis, cit. dle Turner 2001: 6

⁸⁰ Creeber 2004: 8

SERIES/SÉRIE: obvykle se týká stejných postav v rámci stejného prostředí, je tvořena samostatnými epizodami, které mají vlastní zakončení. Jednotlivé díly mohou být s minimem problémů uváděny i v jiném pořadí bez toho, aby ztratily narativní spojitost či souvislost. Příkladem jsou např. série jako Charlieho andělci, To je vražda napsala či Columbo apod. Dále se dělí na podžánry: day-time series, prime-time series

SERIAL/SERIÁL: kontinuální příběh, odehrává se po značný počet epizod, obvykle dochází k vyřešení a uzavření příběhu v posledním díle. Dále se dělí na podžánry: day-time serial, prime-time serial

SOAP OPERA/MÝDLOVÁ OPERA: kontinuální, nikdy nekončící dramatický příběh na pokračování, který se točí kolem záležitostí spojených s domovem a životem menší komunity, vysloveně vzdorující narativnímu závěru, příkladem je např. Coronation Street či EastEnders

MINI-SERIES/MINISÉRIE: co do struktury jde o formu velmi podobnou seriálu, obvykle bývá spojována s epickými dramaty, nejčastěji jde o adaptace úspěšných románových děl, obvykle jsou minisérie tvořeny čtyřmi až šesti epizodami a někdy se dokonce vysílají v hlavních vysílacích časech několik dní za sebou. Jejich výroba je nákladnější, ale dokážou přilákat k obrazovkám i ty diváky, kteří se na televizi obvykle nedívají.⁸¹ Příkladem je např. minisérie Kořeny či Holocaust

ANTHOLOGY SERIES/CYKLUS POVÍDEK: určitá sada jednotlivých příběhů propojených společným tématem, prostředním či postavami. Příkladem je např. Clocking Off

Creeber už však ale nezmiňuje další žánry, např. žánr SITCOM, který svou narativní strukturou obvykle naplňuje charakteristiky „série“, avšak v poslední době lze u sitcomu spatřit určitou míru hybridizace a prolínání se „seriálem“.

V rámci seriálových narací bychom si ještě měli vyčlenit také žánr TELENOVELA, což je forma melodramatického seriálu s obvykle předem pevně stanoveným počtem dílů.

⁸¹ Hagedorn 1995: 38

K vyvrcholení a rozuzlení dochází obvykle v posledním díle. Ačkoliv mýdlová opera a telenovela sdílí určité technické podobnosti, jde o různé seriálové narativní formy.

2.3 Hybridizace a prolínání žánrů

Většina seriálových narací je dnes charakteristická vzájemným prolínáním prvků. Glen Creeber hovoří o tom, že dochází k transformacím v rámci epizodických seriálových narací a to převážně směrem k seriálům, doslova říká: „*Série postupně mutují do podoby seriálů.*“⁸² Zvláště dobře se daří implementovat prvky z mýdlových oper do dříve zcela jinak žánrově vymezených sérií.⁸³ Creeber neváhá situaci dokonce přirovnat k žánrové „promiskuitní hybriditě“.⁸⁴

Vzniká také mnoho hybridních žánrů. Příkladem jsou třeba seriály z nemocničního prostředí (Casualty ve Velké Británii, Stadtklinik – Německo, Medisch Centrum West – Nizozemsko, Hospital – Španělsko atd.), v nichž jsou zápletky jednotlivých epizod kombinovány se zápletkami dlouhodobými a ty se prolínají nejen v rámci jedné seriálové řady, ale často i v rámci kompletního narativního celku.⁸⁵

Robin Nelson popisuje, že se drama na pokračování naučilo využívat tzv. flexi-narativitu, která dává prostor vyprávěcí komplexnosti mýdlové opery⁸⁶ pro další formy televizních žánrů.⁸⁷ Flexi-narativní forma podle něj lépe odpovídá komplexnosti, dvojnáčnosti a chybějícímu konci narativní konzistence.⁸⁸ Jde o to, že v rámci jedné epizody se kombinují jak prvky série, tak i seriálu, tedy narativní oblouk ukončený v závěru epizody, i dlouhodobé dějové linie.

Flexi-narativita podle něj „*maximalizuje slast jak pravidelných diváků, kteří sledují obvykle ob týden, tak i nepravidelných diváků, kteří jsou na konci epizody spokojeni, že se dočkali narativního závěru.*“⁸⁹

⁸² Creeber 2001: 6

⁸³ Příkladem může být třeba britský seriál z lékařského prostředí zvaný Doctors. Kombinuje v sobě prvky jak denního nekonečného seriálu, tak i klasický lékařský seriál. Z obou si vybral to nejlepší a vznikla tak nová hybridní forma. Hobsonová 2003: 203

⁸⁴ Creeber 2001: 6

⁸⁵ O'Donnell 1999: 2

⁸⁶ Mýdlová opera je živý žánr, který se neustále vyvíjí a také ovlivňuje žánry ostatní. Např. zvyšující se počet osobních vztahů v kriminálních či detektivních sériích lze přičítat právě úspěšnosti mýdlových oper.

⁸⁷ Nelson 1997: 5

⁸⁸ Nelson 1997: 5

⁸⁹ Nelson 1997: 82

SOAP BUBBLES:

Phil Redmond přišel s těmito novými prvky v 80. letech. Soap bubbles spočívá v tom, že jsou hrdinové mýdlové opery (soap opera) na určitý čas soustředěny na jiném místě, než jsou obvyklé a divákům dobře známé lokality. Můžou to být neznámé části určitého regionu nebo země či může jít o výlet do cizího města. Forma této „bubliny“ se stala doplňkovým prvkem žánru a projevuje se různě v různých mýdlových operách. Někdy se také vyskytuje „bublina“ v podobě zvláštního dílu, který se třeba odehrává v jiném čase. Nikdy by však nemělo dojít ke zmatení diváků.⁹⁰

SPINN-OFF:

Spin-off je možné vnímat jako určitý formát, kterým lze otestovat zájem publika před samotným „ostrým“ začátkem vysílání. Protože je rozjezd nové mýdlové opery náročný, je možné postupně nechat diváky přivykat novým hrdinům v méně exponovaných denních časech. Řada nejúspěšnějších mýdlových oper vznikla právě jako původně plánované seriálové řady o 13 dílech – např. Coronation Street nebo Emmerdale. Opakem jsou Brookside a EastEnders, které začaly rovnou v hlavních časech.⁹¹

HYDRA:

Zatímco žánry hybridní převzaly z mýdlových oper témata a zaměření na osobní vztahy, vyvinul se počátkem 90. let také žánr nový – DOCUSOAP. Ten v sobě kombinuje dokumentární pořad a zároveň sleduje všední život hlavních aktérů. Snaží se ukázat situace „reálného života“. Hrdiny jsou často „obyčejní lidé ve svých profesích“ – zobrazování jsou ale podobně, jako postavy v mýdlových operách. Z klasického dramatu si vypůjčili postavy, které působí skutečně, oslovují se křestními jmény, kompozičně pracují podobně jako mýdlové opery.⁹² Snahou je vyvolat v divácích dojem přirozeného děje, který ale často bývá pod taktovkou režiséra. Z obyčejných lidí se na určitý čas stávají mediálně známé „hvězdy“. Příkladem takový pořadů jsou např. ty, které zobrazují práci veterinářů se zvířaty. Problémem ale je, že diváci často tyto „docusoaps“ nevnímají jako zcela reálné. Obyčejní lidé paradoxně divákům nepřipadají dostatečně „reální“ a uvěřitelní a mají raději herce z mýdlových oper.⁹³

⁹⁰ Hobsonová 2003: 203

⁹¹ Hobsonová 2003: 203

⁹² Creeber 2001: 132

⁹³ Hobsonová 2003: 205

REALITY SHOWS:

Jak zdůrazňuje Hobsonová, tento koncept se zabývá spíše než sledováním reprezentace reality sledováním totální hyper-reality. Z mýdlových oper převzal tento nový formát zaměření na osobní život jednotlivých aktérů, což spojili tvůrci s formátem soutěžního pořadu. Účastníci soupeří nejčastěji v tom, kdo zůstane v soutěži nejdéle. Spojovací článek s mýdlovou operou spočívá dle Hobsonové i v tom, že kamery sledují soutěžící i ve chvílích mimo přímý přenos a skutečný záznam mohl být stylizován a upravován pro potřeby větší dramatickosti střihači a režiséry vysílání.⁹⁴

CULT SERIES:

Určitým svébytným typem žánrové hybridity by také mohly být tzv. cult series nebo cult serials. Zmiňují je např. Roberta E. Pearsonová a Sara Gwenllianová-Jonesová v knize *Cult Television*. Slovem „kultovní“ bychom mohli označit něco, co je nekonvenční či vyhraněné, něco, co si získá specializované publikum, může to mít i určitou nostalgickou formu, jde zkrátka o něco, co se stane symbolickým pro určitou skupinu lidí. Předmět kultu je obvykle milován svými fanoušky, kteří jsou nezdědka schopni doslovně citovat celé pasáže textů nebo si vymýšlet kvízy a testovat se ze znalosti těchto „kultovních“ obsahů.⁹⁵ Cult series bývají obvykle spojeny se sci-fi fikcí, fantasy, horory apod. V rámci těchto oblastí je totiž jednoduché vybočit z návaznosti a ocitnout se např. v budoucnosti či se vrátit do minulosti. Postavy se tudíž můžou objevovat a zase mizet, přeměnit se do někoho jiného apod.⁹⁶ Jako typický zástupce může sloužit série *Star Trek*. Jde o typ seriálové narace, která může být vysílána neustále dokola, čímž jsou uspokojováni stávající příznivci, i získávání nových.⁹⁷ *Star Trek* je však „produktem“, který si získal tak velkou podporu, že dochází k pronikání i do dalších forem mediálních výstupů. Frenčíza *Star Treku* v sobě nyní zahrnuje spoustu dalších kanálů, jak oslovit své skalní fanoušky: jedenáct celovečerních filmů,⁹⁸ šest televizních sérií, dále knihy, seriálové sborníky, komiksy, časopisy, počítačové hry, dále předměty pro sběratele, figurky, kalendáře, kartičky, plakáty a mnoho dalšího.⁹⁹

⁹⁴ Hobsonová 2003: 206

⁹⁵ Pearsonová, Gwenllianová-Jonesová 2004: IX

⁹⁶ Pearsonová, Gwenllianová-Jonesová 2004: XII

⁹⁷ Např. v jednu dobu vysílal kanál Sky One různé epizody v rámci *Star Trek: The Next Generation*, *Star Trek: Deep Space Nine*, and *Star Trek: Voyager*. Pearsonová, Gwenllianová-Jonesová 2004: XIII

⁹⁸ Zdroj: <http://www.airlockalpha.com/node/6469> [přístup 2010-10-04]

⁹⁹ Pearsonová, Gwenllianová-Jonesová 2004: XIV

Právě propojení s filmovým průmyslem je typické pro cult series. Samozřejmě jednotlivý film nemůže nahradit mnoho desítek hodin vysílání téhož na pokračování, filmoví tvůrci se však poměrně dobře naučili využívat potěšení z vyprávění na pokračování i ve filmové branži.

Mezi nejúspěšnější cult series řadí Pearsonová a Gwenllianová-Jonesová Star Trek, The X-Files nebo Buffy the Vampire Slayer. Za cult series by mohl být považován např. i Sex and the City, který se na televizních obrazovkách objevoval až do roku 2004, a poté došlo k plynulému navázání ve vyprávění o čtyři roky později tam, kde děj skončil, a to prostřednictvím filmu Sex and the City. Diváci dobře znali postavy i zápletky z televizní obrazovky, čili film byl jakýmsi prodlouženým dílem série. Na léto roku 2010 je připravena premiéra pokračování Sex and the City 2, čili opět je zde využita serialita. Sara Gwenllianová-Jonesová uvádí, že:¹⁰⁰

Kulturní televizní seriály (...) mají podobné rovnice, mají kumulované paralelní zápletky, jejich metatextualita, jejich všudypřítomná intertextualita a intratextualita, jejich přesah do ostatních druhů médií, její způsob sebereflexe a neustálé hraní si s přerušováním a nadbytkem, to vše pracuje dohromady k překonání pravidla příčiny a následku, tajemství a rozuzlení, rozšiřující příběhy a dění a další narativní a textové prvky v rámci neomezených sítí vzájemně propojených možností.

Reeves, Rodgers a Epstein odlišují kulturní pořady od ostatních tím, že velké procento diváků tvoří zanícení fanoušci a je možné je na rozdíl o jiných pořadů poměrně dobře odlišit, protože jsou „viditelní“.¹⁰¹ Zvláště oblíbené jsou cult series ve Spojených státech či Velké Británii.¹⁰²

S ohledem na aktuální změny se proto ukázalo nezbytné žánry aspoň částečně redefinovat, o což se pokusil právě např. Glen Creeber:¹⁰³

SÉRIE: stále jde o kontinuální a nekončící formu seriálové narace, dějová linka se nyní ale často vyvíjí od epizody k epizodě a dokonce se objevují i cliffhangers (více v kap. 2.4). Dochází k tomu, že jednotlivé díly už diváci nemusí vidět odděleně, ale často to bývá v jakýchsi na sebe navazujících sekvencích (příkladem je např. sitcom Přátelé)

¹⁰⁰ Gwenllianová-Jonesová 2002: 84

¹⁰¹ Reeves, Rodgers, Epstein „Rewriting Popularity“ 1996: 27

¹⁰² Pearsonová, Gwenllianová-Jonesová 2004: XIII

¹⁰³ Creeber 2004: 11

SERIÁL: seriál a minisérie směřují víc a víc k formě narativního závěru po určitém množství epizod, kontinuita mezi epizodami již není tak silná, aby příležitost „zorientovat se“ v ději a postavách dostali i diváci, kteří neznají celý příběh. Konečná vyřešení určitého problému se také „ztrácejí“, aby bylo možné se seriálem naložit dle případného diváckého zájmu

Roste hybridita televizních dramát, což se projevuje hlavně na sériích, seriálech a mýdlových operách. Všechny žánry jsou do určité míry flexibilní.

2.4 Závěr seriálových narací, cliffhanger

Jak jsme již zmínili, vyprávění na pokračování je definováno skrze nabízení narativního textu konzumentům ve formě izolovaných a relativně samostatných jednotek v předvídatelných časech. Jakým způsobem však „přinutit“ diváky k opakovanému sledování? Významnou roli hraje pojetí zakončení každé epizody. V rámci seriálových narací typu „serial“ jsou jednotlivé díly často zakončeny tzv. „cliffhangerem“.¹⁰⁴ Ten vznikl tak, že vyprávění bylo v tom nejnapínavějším momentě přerušeno a diváci byli vyzváni, aby zbytek příběhu sledovali zase v následující epizodě. Původ spojení cliffhanger pochází z období, kdy v amerických kinech běžely filmy na pokračování. Spojení cliffhanger je tvořeno dvěma slovy – cliff (skála) a hanger (to hang – viset). Hrdina takového filmu byl v ohrožení života, např. mohl opravdu viset na skále, a v ten moment bylo promítání přerušeno. Dnes se takový typ cliffhangeru nepoužívá v seriálové tvorbě příliš často, mnohem typičtější je tzv. „psychologický cliffhanger“. Ien Angová ho charakterizuje takto:¹⁰⁵

Epizoda nejčastěji končí v momentě, kdy se jedna z postav dostává do nové psychologicky konfliktní situace. Poslední záběr epizody je téměř vždy detailní záběr do obličeje postavy, které se to týká, což má za cíl naznačit psychologický konflikt, který on nebo ona prožívá. V jedné z dalších epizod - nemusí to nutně být ta bezprostředně následující - je pak ukázáno, jak se postava s tímto konfliktem vypořádala, nicméně čas mezitím postoupil dále a život pokračuje normálně dál.

¹⁰⁴ Jeden z nejznámějších cliffhangerů v historii byl použit v seriálu Dallas, kdy museli diváci několik let čekat, než se dozvěděli, jak to bylo se smrtí J.R. Ewinga.

¹⁰⁵ Angová 1985: 53

Jeremy Butler poznamenává, že cliffhangery se neomezují pouze na přestávky mezi jednotlivými díly, ale i na reklamní pauzy. Diváci jsou v průběhu reklam napnutí, jak bude příběh dále pokračovat, což jim brání v tom začít sledovat jiný pořad.¹⁰⁶ Samozřejmě není možné protahovat jednu dějovou linku do nekonečna a neustále diváky napínat, ať už formou cliffhangerů či jiným způsobem. I jednotlivé linky proto mají svá vyvrcholení ve formě tzv. klimaxů. Kdyby neměly, asi by je diváci přestali sledovat kvůli totální frustraci. Ale tyto klimaxy nikdy neústí do celkového narativního rozuzlení.¹⁰⁷ To vyplývá už ze samé podstaty definice seriálu. Pokud by k celkovému rozuzlení došlo, divák už by neměl důvod si seriál další den zapnout. Klimaxy jednotlivých dějových linek tak negenerují rozuzlení, ale pouze nové záhady. Oproti sériím navíc v seriálech hraje důležitou roli také čas mezi jednotlivými epizodami.

¹⁰⁶ Butler 2007: 44

¹⁰⁷ Butler 2007: 45

2.5 Diverzita seriálových narací v anglicky psané literatuře

Zatím jsme se v textu této práce setkali převážně se třemi termíny souvisejícími se seriálovými naracemi – se sérií (series), seriálem (serial) a s mýdlovou operou (soap opera). V anglicky psané literatuře se však můžeme setkat s mnohem širší paletou pojmů. Účelem této části práce samozřejmě není a ani nemůže být komparace užití názvosloví ve všech publikacích a odborných člancích, které se seriálovým naracím věnují, spíše jen určité prozkoumání „terénu“.

Pro člověka, který se v anglické terminologii vztahující se k seriálovým naracím úplně nevyzná, může být zprvu obtížné se v záplavě různých termínů a především jejich kombinací vyznat. Častokrát je možné, že jeden a týž seriál charakterizují různí autoři různými přívlastky a v některých chvílích může být určitě nejednotnost až matoucí. Během studia v Austrálii na Griffith University jsem měla možnost využívat velmi dobře vybavenou knihovnu, a proto jsem se rozhodla provést určitý minivýzkum. Vybrala jsem si zhruba 40 knih souvisejících se seriálovými naracemi či obecněji s televizním vysíláním nebo médií. K tomu jsem potom po návratu do ČR připojila dalších zhruba 10 knih, aby celkový vzorek tvořilo padesát publikací. Zaměřila jsem se především na srovnání terminologie použité v obecnějších publikacích, protože se dá předpokládat, že vznikne-li odborná práce zaměřená na nějaký určitý žánr, autor bude přesně vědět, o čem píše. Spíš mě zajímalo, zda existuje žánr dominantně seriálové narace zastřešující. Dále jsem také chtěla zachytit drobné nuance, kterak autoři jednotlivé typy seriálových narací vnímají, zda mezi nimi explicitně rozlišují. Otázkou bylo také to, zda v anglicky psané literatuře existuje podobný jev jako např. v češtině, kdy se slovem „seriál“ označuje vše a funguje jako zastřešující pojem. To se dá určitým způsobem vysledovat třeba i sledováním rejstříků jednotlivých knih, které pojmy se tam vyskytují a jak jsou charakterizovány.

Samozřejmě je možné se ptát, zda je vůbec nutné se nějakým způsobem zaobírat „terminologickou utříděností“ v rámci žánrů seriálových narací, zvláště v dnešní době, která se vyznačuje značnou žánrovou hybridizací, ale domnívám se, že ano. A např. i Paul Attallah si myslí, že celý televizní průmysl je organizovaný kolem produkce specifických žánrů a televize de facto mimo své vlastní žánry ani nemůže existovat.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Attalah, cit. dle Cunningham, Miller 1994: 9

2.5.1 Existence zastřešujícího pojmu

Hlavně v obecnějších publikacích věnovaných např. médiím, televizní tvorbě či publiku se častěji objevuje zastřešující „series“ než rozlišování na jednotlivé žánry.¹⁰⁹ Obvykle jsou seriálové narace coby „series“ stručně charakterizovány a poté jsou podrobněji představeny rozdíly mezi žánry. Nejčastěji jsou ve výčtu zmíněny: series, serial, sitcom, soap opera, mini-series. Jedno z vodítek, proč tomu tak je, nabízí Albert Moran, podle něhož je „series“ pojem shrnující seriálové narace a pokrývá cyklus povídek, série, mini-série a seriály. Pro tyto subžánry je charakteristickým pojítkem to, že vyplňují určitý programový slot a to v periodicitě od několikrát ročně až po každý den. Takto tedy vidí Moran základní členění žánrů vyprávění na pokračování.¹¹⁰ V minulosti bylo obvyklé vidět sérii a seriál v rámci binární opozice na opačných stranách spektra, zatímco v dnešní době se hlavní rozdíly mezi nimi stírají.¹¹¹ Allrath, Gymnich a Surkamp přišli se zajímavou osou kontinua mezi sérií a seriálem.¹¹²

SÉRIE – Simpsonovi – To je vražda, napsala – Ally McBeal – Buffy – Akta X – mýdl. opery – SERIÁLY

Tito autoři také navrhují používat termín série coby „deštník“ neboli zastřešující pojem a to pro všechny tradičně vnímané série i seriály, ale také nově se objevivší hybridní formy.¹¹³ Určité indicie, že se tohoto úzu drží i další autoři, je možné nalézt také v rejstřících prostudovaných publikací. Obvykle se tam vyskytuje buď jen series nebo series a serial a velmi často bývá přítomná také definice mýdlové opery. V mnohem menší míře je již v rejstříku zmíněn sitcom či telenovela, popř. prime-time series či day-time series.

Je však možné, že v případě series coby zastřešujícího výrazu jde o do značné míry specifické pojetí, které nemusí mít univerzální platnost a velkou roli může hrát také to, z které země autor textu pochází.

¹⁰⁹ Např. Barwise, Ehrenberg 1994: 92

¹¹⁰ Ve své knize Moran's Guide to Australia TV Series nabízí zaškutkování všech australských seriálových narací vysílaných až do roku 1993 a v rámci tohoto dělení rozlišuje Moran především klasicky mezi series a serial, několikrát se objevuje i mini-series a pak také subžánr, který označuje jako „historická serializace“, což je dle jeho popisu velmi výpravné a finančně náročné dílo – jako příklad uvádí „Against the Wind“ z roku 1978 se třinácti 60minutovými epizodami. Moran 1993: XIV

¹¹¹ Nelson píše, že dominantní formou TV dramatu je dnes hybrid mezi sérií a seriálem, podobající se často mýdlové opeře. Nelson, citováno dle Allrath, Gymnich, Surkamp 2005: 6

¹¹² Allrath, Gymnich, Surkamp 2005: 6

¹¹³ Allrath, Gymnich, Surkamp 2005: 6

2.5.2 Historický vývoj rozdílů mezi jednotlivými žánry

Terminologie seriálových narácí má samozřejmě úzkou souvislost s vývojem jednotlivých žánrů a subžánrů. S tím, jak se dramatická či melodramatická tvorba na pokračování přesouvala vlivem narůstající sledovanosti k hlavnímu vysílacímu času, bylo nutné přijít i s modifikací názvosloví. Změnila se tedy nejen struktura, výroba a náročnost pořadů, ale také zařazení v rámci seriálových narácí. Především od 70. let minulého století byl patrný velmi silný tlak na autory mýdlových oper, aby mezi sebou soupeřili ve sledovanosti jednotlivých pořadů. Konkurence byla obrovská a denní seriály tvořily značnou část programového schématu. Navíc zde byla patrná snaha přilákat ke sledování i mladší generace diváků a mužské publikum. Proto se v některých mýdlových operách začala objevovat témata, která před tím seriálové narace tohoto typu tolik nereflektovala.¹¹⁴ V 80. letech už jednu nebo vícero přes den vysílaných mýdlových oper sledovalo víc než 50 milionů Američanů.¹¹⁵ Mýdlová opera se stala fenoménem a byl zde velký potenciál dalšího nárůstu sledovanosti. Problém byl v tom, že se vysílaly přes den a v tu dobu nemohla většina Američanů seriály sledovat. To se změnilo právě na konci 70. a hlavně v 80. letech, kdy denní mýdlové opery pronikly do hlavního vysílacího času na amerických televizních stanicích. Poprvé se seriálová forma spojená s denními mýdlovými operami přenesla do hlavního vysílacího času v roce 1964 a to díky 2x týdně vysílanému seriálu *Peyton Place*,¹¹⁶ Nejvýraznějším průkopníkem v tomto ohledu byl ale *Dallas*, který se začal vysílat v roce 1978. Jeho enormní úspěch způsobil, že se otevřely cesty i pro další nástupce.¹¹⁷ *Dallas* si z denních mýdlových oper vypůjčil většinu ověřených a fungujících prvků a strategií, ale vypůjčil si i to nejlepší z „mužských žánrů“ – vše se točilo kolem velké rodiny, milostných problémů a k tomu přibyly prvky westernu, krimi a také soudních sporů. Důležitým rozdílem ale bylo to, že *Dallas* byl natáčen více „filmovým“ způsobem a periodicita vysílání byla jednou týdně.¹¹⁸ Mýdlová opera přestala být ostrovem v moři dopoledního a odpoledního času a jak píše Geraghtyová a Lusted, tento žánr „kolonizoval“ hlavní vysílací čas.¹¹⁹

¹¹⁴ Zdroj: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=soapopera> [přístup 2010-15-04]

¹¹⁵ Zdroj: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=soapopera> [přístup 2010-15-04]

¹¹⁶ Zdroj: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=peytonplace> [přístup 2010-15-04]

¹¹⁷ Zdroj: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=soapopera> [přístup 2010-15-04]

¹¹⁸ Zdroj: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=soapopera> [přístup 2010-15-04]

¹¹⁹ Geraghtyová, Lusted 1998: 125

Laura Stempel Mumfordová si všímá toho, že dokud se neobjevily velké mýdlové opery vysílané v hlavním vysílacím čase, nebylo výrazněji potřeba žánr mýdlové opery nějak definovat.¹²⁰ Nyní už bylo nutností obě žánrové skupiny odlišit. Otázkou by mohlo být např. to, zda je možné položit rovnítko mezi daily soap opera a primetime soap opera, zda se tyto dva subžánry liší pouze v čase vysílání, „daily“ přes den a „primetime“ v hlavním vysílacím čase.

Od klasických denních mýdlových oper se ty vysílané v hlavním vysílacím čase jednak liší výrobními náklady, ale také periodicitou. Zatímco denní mýdlové opery se vysílají obvykle každý všední den, primetimeové mýdlové opery zpravidla jen několikrát do týdne. Někteří autoři ale postavili dělicí čáru mezi televizní seriály a ostatní formy televizních melodramat, jiní zase, jako např. Gabriele Kreutznerová či Ellen Seiterová, potom chápou „primetime soap opery“ jako modifikaci „denních soap oper“. Problematicke se věnuje i Christine Geraghtyová, která se domnívá, že mýdlové opery nemohou být definovány podle vysílacího času, ale mělo by to být dle příběhů, které se mohou stát předmětem veřejného zájmu.¹²¹ Podle Dorothy Angerové lze vymezit čtyři hlavní znaky, které mýdlové opery odlišují od primetimeových seriálů:¹²²

1. vícečetné dějové linky linoucí se epizoda od epizody
2. případný konec není v dohledu (ani sepsán či vytvořen)
3. periodicita vysílání je víc než jednou týdně
4. obsah je cíleně propojen s emocemi

Greenberg a Buselle dělí seriálové narace v americkém prostředí na daytime a primetime, přičemž rozdíl mezi oběma nespátřují jen v odlišném vysílacím čase. Jako další uvádějí: vliv diváků, plánování psaní a výroby, náklady a identifikace herců s postavami.¹²³

Na příkladu seriálu Dallas je docela dobře možné vysledovat spoustu terminologických nuancí, protože ho ve svých textech zmiňuje obrovské množství autorů. Někteří z nich jej vnímají jako „velký seriál“ vysílaný v hlavním vysílacím čase, tedy jako primetime serial, pro jiné je to však „jen“ mýdlová opera vysílaná v hlavním vysílacím čase, tedy primetime soap opera. Dorothy Hobsonová jej však kvůli občasným přestávkám a

¹²⁰ Mumfordová 1995: 15

¹²¹ Geraghtyová, cit. dle Mumfordová 1995: 15

¹²² Angerová 1999: 16

¹²³ Greenberg, Buselle 1996: 6 - 8

nekontinuitě považuje za *primetime series*¹²⁴ a stejně tak i další seriálové narace podobného typu, které splňují tyto charakteristiky: jsou dlouhé 50 nebo 60 minut včetně reklam a vysílají se v hlavním vysílacím čase mezi osmou a devátou hodinou večerní. Jejich cílem je k obrazovkám přilákat co možná nejvíc diváků. Většinou jsou natočeny v rozsahu 13 dílů na jednu sérii/sezónu¹²⁵. A ačkoliv obsahují některé prvky charakteristické pro mýdlové opery, nikdy nemohou být přirovnávány např. k britským mýdlovým operám.¹²⁶ K tomuto dělení se přiklání i Glenn Creeber.¹²⁷

Mýdlovou operu vnímá řada autorů jako derivát seriálu. Pro jiné je na stejné úrovni k denním seriálům a ještě jinak to vidí např. Robert C. Allen. Ten dokonce v jednom ze svých textů nadřazuje pojem mýdlová opera vůči seriálu, když mýdlové opery dělí na otevřené a uzavřené.¹²⁸ Otevřené jsou ty, které nemají určitý konec, a řadí sem americké denní seriály (např. *General Hospital*), dále americké *primetimeové* seriály (hlavně ty z 80. let typu *Dallas* či *Dynastie*) a dále sem řadí i specifické britské (*Coronation Street*) a australské (*Home and Away*) mýdlové opery.¹²⁹ Do druhé skupiny uzavřených mýdlových oper řadí potom Robert C. Allen jihoamerické telenovely.

Jedním ze zajímavých rozdílů mezi mýdlovou operou a nákladnými *primetime series* je také to, že u mýdlových oper není hudba přímo součástí. *Dallas* a *Dynastie*, obě tyto americké *primetime series*, měly hudbu coby integrovanou složku, hrála důležitou roli a prolínala se jednotlivými epizodami jako jakási červená nit. Především ústřední melodie a úvodní znělka fungovala jako nástroj pro svolávání diváků. Hobsonová to přirovnává ke zvuku sirény, který svolává diváky k televizoru.¹³⁰ Někdy je v mýdlových operách hudba použita na oddělení jednotlivých scén či dějových linií. Není to tak, že by hudba

¹²⁴ Vysvětluje to mimo jiné tím, že v *Dallasu* se objevil jeden z nejznámějších cliffhangerů všech dob – tzv. „kdo zabil J.R.“? To bylo na konci 13. řady v roce 1991. Producenti však drželi diváky v napětí po dobu několika let, protože bylo rozhodnuto o tom, že 14. řada už se točit nebude, a diváci si tak na rozuzlení museli počkat až do roku 1996 ve filmu *Dallas: J.R. Returns*. V tom právě spočívá zásadní nedodržení žánru mýdlové opery, která musí neustále bez přerušení pokračovat, aby budila zdání reálně plynoucího času. Podle Hobsonové jsou tedy pořady typu *Dallas* či *Dynastie* sériemi vysílanými v hlavním vysílacím čase, které jen s mýdlovými operami sdílejí některé prvky jako např. důraz na emoce a každodenní život lidí, byť třeba pohádkově bohatých. Hobsonová 2003: 13

¹²⁵ V souvislosti s terminologií seriálových narácí lze také narazit na pojem „season“, v rámci kterých je možné popisovat počet řad či odvysílaných sezón. Obvykle tvoří jednu season 22 – 25 epizod a to nejčastěji od konce září. Často dochází ke sladění se skutečnými „významnými dny“, jako jsou Halloween, Den díkůvzdání, Vánoce apod.

¹²⁶ Hobsonová 2003: 13

¹²⁷ Creeber 2001: 48

¹²⁸ Zdroj: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=soapopera> [přístup 2010-12-04]

¹²⁹ Zdroj: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=soapopera> [přístup 2010-12-04]

¹³⁰ Hobsonová 2003: 71

v podkresu obvykle provázela jednotlivé obrazy a scény a to proto, že v reálném životě nám taky hudba vždy nepodbarvuje vše.¹³¹

2.5.3 Problematické oblasti

V anglicky psané literatuře se můžeme setkat se vzájemných zaměňováním především u těchto dvojic:

primetime series x primetime soap opera

daily serial x daily soap opera

soap opera x serial

Jak bylo vysledováno, bývají tyto pojmy často zaměňovány a mohou být používány klidně i jako prostá synonyma.¹³² Příkladem může být např. popis seriálu *Melrose Place* od Josepha Turowa, který ho vidí buď jako nighttime¹³³ mýdlovou operu nebo primetimeový melodramatický nekončený seriál.¹³⁴ Např. většina autorů se shoduje, že australský seriál *Home and Away* je čistou ukázkou žánru mýdlová opera, přesto však např. John Hartley o něm hovoří jako o dlouho běžícím seriálu¹³⁵, čili i z toho je možné usuzovat na obrovskou provázanost těchto dvou pojmů. S čím jsem se v literatuře prakticky nikdy nesečkala, bylo to, že by kdo nazval britské realistické seriály typu *Coronation Street* či *EastEnders* jinak, než jako mýdlové opery. Výjimkou byla snad jen jedna zmínka v knize Laury Stempel Mumfordové, kde označila *Coronation Street* jako „evening serial“.¹³⁶ U britských autorů se potom někdy můžeme setkat s tím, že bývá zaměňován termín seriál s mini-sérií, tato dvě označení taktéž v některých případech v britském prostředí fungují jako synonyma.¹³⁷

¹³¹ Hobsonová 2003: 72

¹³² O *Melrose Place* je psáno jako o series, ale zároveň jej lze označit jako primetime mýdlová opera, podobně jako *Dallas* či *Dynastii* Creeber 2001: 48

¹³³ Občas se můžeme setkat místo primetime s označení nighttime.

¹³⁴ Turow 2009: 138

¹³⁵ Hartley 1999: 106

¹³⁶ Modleski 1984 citováno dle Geraghtyová, Lusted 1998: 123

¹³⁷ Např. Neale 1980: 28 a další.

2.5.4 Jiné typy dělení

Krom už zmiňovaných dělení dle vysílacího času a dalších charakteristik se také můžeme setkat s dělením seriálových narácí na skupiny serial drama a serial comedy. Tím dochází k rozlišení nikoliv formy, ale spíš přítomnosti a nepřítomnosti humoru, který tvoří významnou složku těchto pořadů. Tohoto dělení si můžeme všimnout třeba u amerických televizních cen Emmy, v rámci nichž se ještě rozlišují tzv. Primetime Emmy Awards a Daytime Emmy Awards. V rámci Primetime Emmy Awards si potom ceny odnášejí tvůrci těchto typů pořadů: comedy series, drama series, variety, music or comedy series, miniseries, v rámci Daytime Emmy Awards jsou krom dalších kategorií rozdávány ceny také v rámci Drama Series.

2.5.5 Ostatní žánry

V anglicky psané literatuře se ve většině případů operuje hlavně s výše probíranými pojmy, ale občas se vyskytne i termín méně obvyklý. Dorothy Angerová např. zmiňuje tzv. téléroman¹³⁸. Jde o žánr, který se příliš v anglicky psané literatuře nevyskytuje, ale neměli bychom jej zapomenout zmínit ve výčtu. Jde o dramatickou seriálovou formu ve francouzštině a můžeme ji přirovnat buď k mýdlové opeře, nebo k telenovele. Je to žánr typický pro francouzsky mluvící oblasti, především v kanadském Quebecu. Ve Francii je téléroman znám spíš jako seriál (feuilleton télévisé).¹³⁹ Dalším zajímavým žánrem byl „soap noir“, který byl užít při popisu seriálu Městečko Twin Peaks.¹⁴⁰ Potom se samozřejmě občas objevují i inovace některých kreativnějších autorů, kteří, aby co nejlépe vystihli žánrové vymezení i tematické, vytvoří kombinaci typu „hospitality-series-soap“.¹⁴¹ Pakliže se někteří autoři přikloní k tomu, že raději používají dělení podle podžánrů a nikoliv podle času vysílání, jsou někdy seriály vysílané v hlavním vysílacím čase označovány jako „supersoaps“, místo primetime seriály nebo primetime soap opery. Např. Dallasu se tak dostalo prakticky všech možných označení: primetime series, primetime serial, primetime soap opera i supersoap.

¹³⁸ Dorothy Anger 1999: 17

¹³⁹ Zdroj: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=teleroman> [přístup 2010-12-04]

¹⁴⁰ Zdroj: <http://www.nytimes.com/1990/04/26/arts/a-soap-noir-inspires-a-cult-and-questions.html?pagewanted=1> [přístup 2010-12-04]

¹⁴¹ Uvedeno při popisu Casualty. Selby, Cowdery 1995: 178

2.5.6 Shrnutí

Po prostudování několika desítek knih lze konstatovat, že i v anglické terminologii mírná neutříděnost existuje a to především ve vztahu serial – soap opera (mýdlová opera). Jako zastřešující označení seriálových narácí bývá obvykle použito slovo „series“, které se ale samostatně objevuje obvykle ve správném významu, tedy jako narace typu „série“.

Terminologii používanou v souvislosti se seriálovými naracemi lze shrnout takto: (hybridní žánry zde zahrnuty nejsou)

1. dělení dle žánru

Series – sem patří série (často policejní, detektivní apod.), minisérie, sitcomy

Serials – sem patří seriály, mýdlové opery, telenovely

V rámci Serials dělení dle otevřenosti či uzavřenosti

Otevřené – mýdlová opera

Uzavřené – telenovela, minisérie¹⁴²

2. dělení dle vysílacího času

Daytime – vysílané přes den

Primetime (případně i nighttime) – vysílané v hlavním vysílacím čase

3. dělení podle zaměření a přítomnosti humoru

Drama

Comedy

Záleží tedy, k jakému systému klasifikace se dotyčný autor přikloní, pravdou je to, že jeden pořad může splňovat a obvykle splňuje i více jednotlivých charakteristik a z toho vyplývá, že i v anglicky psané literatuře se určité terminologické modifikace vyskytují. Je to však přirozené, protože i produkty tvůrců seriálových narácí nevznikají šablonovitě jeden jako druhý, ale tvůrci se vždy snaží přijít s něčím novým, co diváky zaujme. A jak

¹⁴² Zde je myšlena minisérie ve specifickém britském pojetí, kdy je tento termín brán jako synonymum pro seriál. Viz strana 41 této práce.

se k dělení a zařazení seriálových narací stavějí sami tvůrci a producenti? Zatímco stanice a americké programové sítě stále ještě mýdlové opery rozlišují podle vysílacího času na denní a ty v hlavním vysílacím čase, časopisy a programové věstníky již upřednostňují dělení jiné, obvykle volí diverzifikaci spíše podle obsahu, stylu, narativní struktury a často právě zařazení do programu zcela ignorují.¹⁴³

2.6 Diverzita seriálových narací v českém prostředí

Seriálová tvorba má v české (československé) televizní kultuře dlouhou tradici. První epizodickou seriálovou narací byl v roce 1959 seriál Rodina Bláhova, a až do dnešní doby vznikly stovky dalších.¹⁴⁴ Dá se říci, že seriály patřily k nejoblíbenějším televizním žánrům a dosahovaly velmi vysoké sledovanosti¹⁴⁵. I v současné době patří televizní seriály k tomu nejsledovanějšímu, co se krom zpravodajských pořadů na českých televizních stanicích vysílá.¹⁴⁶

České prostředí je do značné míry v tomto ohledu specifické. Typickým a někdy také jediným používaným pojmem v rámci seriálových narací bývá v českém prostředí „seriál“. Pro českého diváka může být seriálem vše, co má víc než dva díly a je to kontinuálně propojeno, např. společným hrdinou, tématem či názvem. Ale tento úzus není způsobem jen vlivem samotných diváků. I média a mediální pracovníci označují mediální produkty seriálového charakteru jako seriály. Zcela minimalizována je tedy

¹⁴³ Mumfordová 1995: 121

¹⁴⁴ Reifová 2009: 57

¹⁴⁵ „Premiérové díly nových seriálů skutečně dosahovaly sledovanosti 7 – 10 milionů diváků, seriály se podílely na propagandistickém působení Československé televize, vládnoucí režim jejich prostřednictvím divákům deklaroval normy, hodnoty a sankce socialistické společnosti.“ In.: Reifová, Bednařík 2009: 149

¹⁴⁶ Sledovanost českých televizních seriálů v roce 2008:

Název seriálu	Procento populace	Počet diváků
Ordinace v růžové zahradě (TV NOVA)	23,1 %	2 003 000
Ulice (TV NOVA)	14,4 %	1 248 000
Velmi křehké vztahy (TV PRIMA)	11,5 %	997 000
Hop nebo trop II (ČT)	10,4 %	900 000
Comeback (TV NOVA)	14,3 %	1 238 000
Nemocnice na kraji města 3 (ČT)	16,0 %	1 390 000
Pojišťovna štěstí (TV NOVA)	21,4 %	1 863 000
Zdivočelá země (ČT)	9,5 %	828 000

Zdroj: http://www.lidovky.cz/cesky-serial-laka-az-ctvrt-populace-d62-/JL/ln_noviny.asp?c=A090123_000074_ln_noviny_sko&klic=229664&mes=090123_0 [přístup 2010-25-03]

Pramen: ČT, Nova, Prima, ATO-Mediaresearch

v českém prostředí diferenciaci terminologie, jakou můžeme vidět a slyšet např. v anglofonních kulturách, v nichž i lidé nepracující v médiích obvykle rozlišují minimálně mezi sérií, seriálem a mýdlovou operou, zatímco v češtině se uchýlil jen „seriál“ a pojem „série“ je chápán spíše jako řada či ročník určitého seriálu (v angličtině obdoba termínu „season“). Tento jev dokumentuje např. i Miloš Smetana, který ve své knize „Televizní seriál a jeho paradoxy“ v úvodu shrnuje množství „seriálů“ vysílaných českými televizními stanicemi v roce 1999:

Televize Nova vysílala během tohoto náhodně zvoleného dne (18. června 1999 – pozn. aut.) 15 seriálů, opět amerických, až na dvě-tři výjimky. ČT 1 nabídla 8 seriálů, a to amerických, britských a jeden český. ČT 2 vysílala 6 seriálů, většinou opět dokumentárně-naučeného charakteru. TV Prima 12 seriálů. Většinou amerických.¹⁴⁷

Téměř ve všech případech se v jeho knize zmiňuje jen slovo seriál.¹⁴⁸ Seriálem označuje prakticky vše a to např. i včetně toho, co by zcela jednoznačně mělo spadat pod kategorii minisérie (např. čtyřdílná adaptace románu Charlotty Bronteové *Jana Eyrová*), ale alespoň k tomu pro doplnění připojuje termín „seriálová adaptace prozaických děl“. Jako seriál je např. označeno i dílo „Třicet případů majora Zemana“ (režie Jiří Sequens)¹⁴⁹, což je typický zástupce žánru „series“. Jako o seriálu hovoří Smetana dokonce i o *Dynastii* či *Esmeraldě*¹⁵⁰, které jsou v anglicky mluvící literatuře uváděny jako mýdlová opera případně prime-time serial a telenovela.

I on si je ale této terminologické „abnormality“ vědom a rozebírá ji v jedné z kapitol. Všimá si třeba toho, že seriály jako „*Jake a Tlustouch*“ nebo „*Colombo*“ mají jinou strukturu než např. „*Dallas*“ či „*Nemocnice na kraji města*“ a další.

Smetana proto v rámci české terminologie dělí seriály na dvě skupiny a hovoří o „*seriálech se společným dějem a společnými postavami, něco jako románech na pokračování*“ (paralela k serial) a druhou skupinu podle něj tvoří „*seriály složené z jednotlivých epizod či případů*“¹⁵¹ (paralela k series). Takové seriály dle jeho charakteristiky nemají společný a gradujících příběh, ale skládají se z jednotlivých příběhů, které lze podle něj označit jako epizody. Další charakteristikou je to, že jim

¹⁴⁷ Smetana 2000: 7

¹⁴⁸ Např. když popisuje období, v němž vznikla řada úspěšných seriálů, hovoří o „*Zlaté éře českých seriálů*“. Smetana 2000: 30

¹⁴⁹ Smetana 2000: 76

¹⁵⁰ Smetana 2000: 86

¹⁵¹ Smetana 2000: 117

„vévodí stále stejná postava, která musí být natolik přitažlivá, aby tu delší diváckou pozornost vydržela, a pokaždé vykouzlila něco nového, čím publikum upoutá a překvapí.“¹⁵² Sám potom vyjmenovává zaznamenané modifikace označení seriálu, ať už tak, jak byly označeny samotnými tvůrci, nebo programovými věstníky. Zmiňuje např. „seriál televizních her“ (Eliška a její rod), „román pro obrazovku“ či „román na pokračování“ (Byl jednou jeden dům), „cyklus komedií“ (Doktor z vejminku), „cyklus povídek“ (Prima sezóna), „cyklus televizních detektivek“ (Detektiv Martin Tomsa) atd.¹⁵³ Hříchy pro pátera Knoxe charakterizuje přívlastkem „seriál detektivních příběhů“, o Dobrodružství kriminalistiky se hovoří jako o „šestadvacetidílném cyklu“¹⁵⁴, přičemž cyklus podle Smetany označuje formu díla na pokračování, které v praxi připouští velkou nebo úplnou samostatnost jednotlivých dílů a jejich nezávislost na nějakém společném ději, který často vlastně neexistuje.¹⁵⁵

Nad důvody této specifické české terminologie v rámci vyprávění na pokračování lze přemýšlet, ale těžko lze vystopovat příčiny tohoto zavedeného úzu. Jde o jakési zjednodušení a jeho zachování snad vlivem odříznutosti Československa od ostatních zemí, které způsobilo, že se zde prakticky od počátku vysílání televize od roku 1953 používal jen zastřešující termín seriál. Po revoluci v roce 1989 a „otevření“ se okolnímu světu už byl pojem „seriál“ příliš zakořeněný v české společnosti, a tak ani lidé narození po roce 1989, kteří by teoreticky neměli být již předchozím stavem ovlivněni, nepoužívají ve většině případů diverzifikované termíny a zůstávají stejně jako jejich rodiče u zastřešujícího pojmu „seriál“.

Osvětlení tohoto problému pravděpodobně ani příliš nepomůže definice žánru „seriál“ přímo Jaroslavem Dietlem, který byl jedním z nejúspěšnějších seriálových tvůrců v české historii. Jeho definice totiž více méně připomíná spíše žánr série než seriál, případně jakýsi útvar na pomezí obého.¹⁵⁶

Věřím, že klasické principy výstavby dramatického díla, jak je definovali už staří Řekové, platí i pro seriál. Přesněji řečeno, seriál je jejich zvláštní aplikací, klasickému dramatu se podobá a zároveň se od něho liší, protože je to útvar epickodramatický. Když má třináct pokračování, musí mít třináct oblouků, které nesou celkovou klenbu jako ty klasické staré mostní konstrukce.

¹⁵² Smetana 2000: 116

¹⁵³ Smetana 2000: 115

¹⁵⁴ Smetana 2000: 50

¹⁵⁵ Smetana 2000: 118

¹⁵⁶ Smetana 2000: 66

3. MÝDLOVÁ OPERA

Termín „seriál“ se tedy ukazuje ve dvou světlech – jednak jako svébytný český žánr jakéhosi „velkého seriálu“ obvykle v délce 13 epizod a vysílaného v hlavním vysílacím čase. A za další cokoliv „vysílaného na pokračování“, tedy sitcomy, telenovely, mýdlové opery atd.

V tomto ohledu je u nás situace ne nepodobná stavu v Řecku, jak ji popisuje Angeliki Koukoutsaki ve své stati o žánrové diverzifikaci seriálových narací. Podobně jako v našem prostředí i tam existuje jeden zastřešující termín – sira, kterým označují různé typy seriálových narací.¹⁵⁷ V překladu však sira znamená série, Řekové tedy oproti Čechům v televizi sledují série a nikoliv seriály.

Termín seriál se v řečtině taky vyskytuje a to v podobě serial (vyslovováno jako „sirial“), ale používají ho více lidé v oboru a nikoliv běžní televizní diváci. Sirial potom do značné míry spadá do definice v rámci anglické terminologie, tedy Řekové vnímají sirial jako cyklus jednotlivých epizod, které na sebe navazují a tvoří homogenní příběh.¹⁵⁸ Naproti tomu série je v odborných kruzích vnímána jako soubor relativně nezávislých epizod, v nichž zápleтка dospěje do svého konce. Problém nastává s označováním dalších žánrů v rámci seriálových narací, např. u sitcomů. Ty někteří řečtí odborníci řadí mezi series, jiní mezi serial.

¹⁵⁷ Koukoutsaki 2003: 718

¹⁵⁸ Koukoutsaki 2003: 718

3. MÝDLOVÁ OPERA

„Pro vysílatele může být mýdlová opera příkladem naprosto perfektní televizní formy: dosahuje velké sledovanosti, opětovně si získává publikum, zajišťuje pozornost médií, vytváří kontroverzi, přináší reklamní zisky, podporuje společenský étos, generuje diskusi, rozbor, analýzu a úžas nad svým vlastním vývojem.“¹⁵⁹

Dorothy Hobsonová

3.1 Historie žánru mýdlová opera

Jedním z prvotních experimentů se seriálovou rozhlasovou tvorbou byl na počátku 30. let podvečerní komediální seriál s otevřeným koncem nazvaný Amos 'n' Andy. Ač se řada odpovědných pracovníků domnívala, že posluchači příběhy s otevřeným koncem nepřijmou, Amos 'n' Andy se stal mezi posluchači oblíbeným a otevřel tak cestu dalším následovníkům.¹⁶⁰

Vznik mýdlových oper byl svým způsobem snahou o řešení reklamního problému. Jak využít rozhlasového vysílání přes den a zaujmout široké vrstvy potenciálních konzumentů určitých produktů? Vznikající rozhlasové stanice byly z velké části stanicemi lokálními, ale v průběhu 30. let se postupně sdružovaly do národních sítí a to s sebou přineslo i vhodné podmínky pro vznik mýdlových oper. Výrobci potřebovali najít odbytiště pro své produkty a skrze rozhlasový éter měli k potenciálním kupujícím vhodnou cestu. Program měl pochopitelně za cíl zapůsobit hlavně na ženy v domácnosti, které přes den pobývaly doma.

Zadavatelům reklam se z počátku nechtělo utrácet horentní sumy na výrobu nákladných pořadů pro ženy. Neviděli v takovém počínání příslib velkého zisku, protože publikum takových pořadů by bylo tvořeno ženami v domácnosti bez vlastních příjmů, které zůstávají během odpoledního bloku doma a věnují se domácím pracím. Nakonec však přistoupili ke zkušebnímu nasazení seriálu s epizodami dlouhými 15 minut. Jak píše

¹⁵⁹ Hobsonová 2003: XII

¹⁶⁰ Matelski 1999:15

Dorothy Hobsonová, princip fungování byl následující: zadavatelé si zakoupili hodinový "slot" a jednotlivé produkty mohly sponzorovat 15minutové segmenty.¹⁶¹ A toho využili právě výrobci pracích prášků a čisticích prostředků jako byli Colgate Palmolive-Peet nebo Proctor and Gamble. Bylo by ale mylné se domnívat, že výrobci „mýdla" byli jedinými zadavateli reklamy a tedy sponzory vysílání.¹⁶² Přesto však právě spojení s výrobcí pracích prostředků způsobilo to, že si dodnes původ slova „mýdlová opera" spojujeme s tím, že byly určeny ženám v domácnosti, které je poslouchaly v přestávkách mezi praním.

Jako první se objevil denní 15minutový seriál Painted Dreams (Malované sny) a to 20. října 1930¹⁶³ v jedné z chicagských rozhlasových stanic. Jeho autorkou byla Irna Phillipsová. Painted Dreams nebyl rozhodně žádný rozhlasový hit, ale tvůrce to od další práce neodradilo. Muž jménem Frank Hummert byl přesvědčen o tom, že pokud seriálová forma funguje v novinách a časopisech, tak musí fungovat v rádiu. V éteru vydržely Painted Dreams méně než rok, ale ustálily některé praktiky – např. pevné spojení se sponzorem pořadu, ženské publikum a seriálový vyprávěcí postup.¹⁶⁴ A postupně přibývaly další. Významnými producenty byly Frank a jeho žena Anne Hummertovi z Blackett-Sample-Hummert reklamní agentury, kteří byli podepsaní pod mnohými z prvních mýdlových oper a lze je považovat za průkopníky žánru. Postupem času se dokonce jejich tvůrčí postup začal označovat jako tzv. „Hummert formula". Ta kombinovala romanci spolu se známým prostředím každodenního života na malém městě či na venkově. Vždy tam byl důležitý hlavní hrdina či hrdinka.¹⁶⁵ Postupně vznikaly další mýdlové opery: Clara, Lu 'n Em, Vic and Sade, Just Plain Bill, The Romance of Helen Trent, Ma Perkins a Betty a Bob. Mezi lety 1933 a 1937 se staly mýdlové opery stabilní součástí denního vysílání a společnosti jako Procter and Gamble, Pillsbury, American Home Products nebo General Foods se stále víc soustředily na mýdlové opery, coby hlavní prvek své rozhlasové inzerce.^{166 167}

¹⁶¹ Hobsonová 2003: X

¹⁶² Rozhlasové seriály byly sponzorovány také výrobci snídaňových cereálií, zubní pasty, drogistického zboží a také výrobci potravin a nápojů. Willey, cit. dle Matelski 1999: 15

¹⁶³ Zdroj: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=soapopera> [přístup 2010-22-03]

¹⁶⁴ Hagedorn 1995: 36

¹⁶⁵ Matelski 1999: 16

¹⁶⁶ Hagedorn 1995: 36

¹⁶⁷ Popisujeme-li však historii mýdlových oper, ze jejichž kolébku je skutečně možné považovat Spojené státy americké, měli bychom zmínit i odlišný přístup ve Velké Británii. Na vlnách rozhlasové stanice BBC se také objevovaly seriály, jejich cílem však nebylo přilákat posluchače kvůli zájmu inzerentů, ale naopak např. seriál The Archers byl sponzorován Ministerstvem zemědělství. Jeho cílem bylo zvýšit

A mýdlové opery opravdu začaly být velmi rychle úspěšné a populární mezi posluchačkami. Už v roce 1936 dominovaly dennímu vysílání. Mezi nimi byly např. *The Goldbergs*, *Myrt and Marge*, *Love Song*, *Pepper Young's Family* a další.¹⁶⁸ K překvapení programových pracovníků se ženy ukázaly jako atraktivní skupina i pro zadavatele reklamy. Ženy v domácnosti sice neměly vlastní příjem, protože obvykle nechodily do práce, ale i tak rozhodovaly o většině nákupů pro domácnost. V roce 1939 tvořily náklady na reklamu k mýdlovým operám 26 milionů dolarů.¹⁶⁹ O méně než 10 let později utratil koncern Procter and Gamble 20 milionů dolarů každý rok za reklamu u mýdlových oper. Tento žánr tedy doplnil do té doby existující formáty, jako bylo čtení receptů, návody a rady, tipy pro domácnost a další.¹⁷⁰

Do roku 1940 bylo ve Spojených státech součástí vysílání 64 různých mýdlových oper, přičemž patřily k velmi poslouchaným pořadům. Ve 40. letech se potom vysílalo 39 mýdlových oper.¹⁷¹ V roce 1941 představovaly rozhlasové seriály dokonce 90 % všech sponzorovaných pořadů, přičemž ne všechny byly zaměřené jen na ženské publikum. Později odpoledne, když přišly ze školy děti, se vysílaly seriály zaměřené na tuto věkovou kategorii.¹⁷² Mnozí autoři také příznivě hodnotí vliv mýdlových oper na atmosféru ve společnosti. 30. léta ve Spojených státech nebyla jednoduchá kvůli nezaměstnanosti, chudobě, kriminalitě a politickým problémům a byly to právě mýdlové opery, které své posluchače v této době prostřednictvím svých hrdinek a hrdinů podporovaly a rozptylovaly.¹⁷³

V poválečné éře televize rychle nahradila rozhlas. Na začátku 50. let se většina úspěšných rozhlasových mýdlových oper přesunula na televizní obrazovku. S tím se museli vyrovnat jak tvůrci, tak samozřejmě také herci. Zatímco dříve se tvůrci mohli „rozmachnout“ a kulisovými zvuky v rozhlasu napodobit leckterá místa, v televizi to tak snadné nebylo. Zase zde však pro diváky přibyly nové vjemy a díky televiznímu obrazu bylo jasné, kde přesně se dané scény v mýdlových operách odehrávají a kdo všechno je přítomen.¹⁷⁴

vzdělanost posluchačů, skrze příběhy se posluchači dozvídali novinky o zemědělských technologiích. Viz Angerová 1999: 20

¹⁶⁸ Matelski 1999: 19

¹⁶⁹ Matelski 1999: 15

¹⁷⁰ Matelski 1999: 15

¹⁷¹ Hagedorn 1995: 36

¹⁷² Hagedorn 1995: 36

¹⁷³ Matelski 1999: 19

¹⁷⁴ Matelski 1999: 21

Televize také přetáhla rozhlasu většinu společností pro sponzoring seriálů. Experimentování s tímto žánrem začalo v televizi ve 40. letech, šlo o seriál *A Woman to Remember* z roku 1947.¹⁷⁵ Na rozhlasových vlnách zůstalo v letech 1952 – 53 jen pět seriálů, jejich počet se dále snižoval, až do roku 1956, kdy skončil i poslední z nich.¹⁷⁶ Jedinou rozhlasovou mýdlovou operou, která byla úspěšně adaptována na televizních obrazovkách, byla *The Guiding Light*. V rozhlase se vysílala 13 let¹⁷⁷ od roku 1937 a v roce 1952 jeho hrdinové přešli na televizní obrazovky. Vysílání bylo ukončeno v roce 2009 po 72 letech a stal se z něj stal nejdéle běžící seriál v historii audiovizuálního vysílání.¹⁷⁸

Později ke konci 50. let a v letech 60. nastal poměrně zásadní přesun od nekonečných seriálů k dramatickým příběhům z prostředí pracující třídy, kterým se někdy přezdívalo „kitchen-sink dramas“ neboli „dramata kuchyňského dřezu“, což se opět později odrazilo i na mýdlových operách.¹⁷⁹

Mýdlové opery vysílané rozhlasem trvaly kolem 15 minut a obvykle zahrnovaly kolem dvou scén, které většinou využívaly 2 – 3 postavy. Televizní mýdlové opery trvaly zpočátku také 15 minut. V polovině roku 1956 pak Procter and Gamble vytvořili první půlhodinová díla – vlašťovkami v tomto směru byly mýdlové opery *As the World Turns* a *The Edge of Night*.¹⁸⁰ Producenti totiž zjistili, že by se diváci rádi dívali déle a navíc že je delší programy vyjdou levněji. Všechny televizní mýdlové opery představené po roce 1956 byly minimálně půlhodinové a s tím se také zvyšoval počet postav, zápletek, míst apod.¹⁸¹ 60. léta s sebou potom přinesla ty úplně nejúspěšnější a nejdéle vysílané mýdlové opery jako *General Hospital*, *Another World* nebo *Days of Our Lives* (u nás známou jako *Tak jde čas*). V 70. letech se objevily mýdlové opery v délce jedné hodiny. Stále byly orientované hlavně na ženské publikum, ale postupně se začala objevovat i kontroverznější témata a zápletky.¹⁸²

Co se také změnilo, bylo propojení reklamních sdělení s mýdlovou operou. V rozhlase četl reklamní informace hlas vypravěče. Nejprve to tak bylo i v televizi, ale protože na počátku 60. let se ještě vysílalo živě, musely být televizní reklamy omezeny

¹⁷⁵ Hagedorn 1995: 37

¹⁷⁶ Hagedorn 1995: 37

¹⁷⁷ Allen 1985: 164

¹⁷⁸ Zdroj: <http://www.guidinglight.net> [přístup 2010-27-03]

¹⁷⁹ Hobsonová 2003: 10

¹⁸⁰ Matelski 1999: 22

¹⁸¹ Allen 1985: 167

¹⁸² Hagedorn 1995: 38

na jednoduché sdělení. V polovině 60. let se potom začalo vysílat i ze záznamu a reklamní spoty mohly být připraveny dopředu a vloženy do pořadu. Objev videopásu výrazně ovlivnil reklamní sdělení doprovázející mýdlové opery.¹⁸³

Svůj název si tento žánr nese už od 30. let 20. století, kdy jej takto s drobnou ironií začal označovat americký tisk. Časopis *American Speech* zařadil spojení „soap opera“ (mýdlová opera) na seznam nových slov v roce 1945, ale víme, že už v roce 1939 se objevilo v časopise *Newsweek*. Počátek termínu je pravděpodobně někdy na konci 30. let a nejspíš je spojen s časopisem *Variety*, který často tvořil podobné neologismy. V roce 1939 se používal krom „soap opera“ také termín „washboard weeper“ a to jako označení denního dramatického seriálu.¹⁸⁴ Mýdlo v názvu mýdlové opery má původ v tom, že tyto denní seriály sponzorovaly společnosti zabývající se výrobou čisticích prostředků do domácností. Naproti tomu opera je myšlena v ironické nadsázce. Zaprve termín „opera“ odkazuje k hudebnímu doprovodu, který dokresloval emocionální složku těchto příběhů, podobně jako v operetě či opeře.¹⁸⁵ Zadruhé opera bývá považována za nejelitnější uměleckou narativní formu a ve spojení s přídavným jménem „mýdlová“ je opera postavena na úroveň nástroje pro prodej podřadných komodit. Tyto dva pojmy stojí od sebe velmi daleko a jejich umístění vedle sebe působí už samo o sobě zvláštní pnutí. Opera předpokládá elitní publikum, zatímco typická posluchačka/divačka mýdlové opery byla často nevzdělaná, pracující žena v domácnosti.¹⁸⁶ Jinými slovy jde o jakousi „parodii“ – připodobňovat jednu z nejnižších forem k té nejvyšší. Něco podobného můžeme zaznamenat třeba i u westernů, kterým se přezdívalo „koňské opery“.¹⁸⁷

¹⁸³ Allen 1985: 167

¹⁸⁴ Allen 1985: 8

¹⁸⁵ Reifová a kol. 2004: 172

¹⁸⁶ Allen 1985: 9

¹⁸⁷ Allen 1985: 3

3.2 Charakteristika žánru mýdlová opera

Mýdlové opery tvoří dnes jednu z hlavních součástí televizního vysílání, někde jsou dokonce páteří programu. Žánrových definic bychom našli nepřeberně mnoho, prakticky každý, kdo o mýdlové opeře píše, nějakou takovou definici nabízí. Např. Jaromír Volek definuje mýdlovou operu jako cyklus melodramatických příběhů orientovaných na ženské publikum.¹⁸⁸ Autorka mnoha odborných prací na téma mýdlových oper Dorothy Hobsonová ji nejstručněji charakterizuje ve své knize takto:¹⁸⁹

Na nejjednodušší úrovni je mýdlová opera rozhlasové či televizní drama uváděné seriálovou formou. Má určitý počet hlavních postav a lokalit, v nichž se odehrává, a je vysílána častěji než třikrát týdně padesát dva týdnů v roce. Hlavní narativní zaměření je na každodenní osobní život jejích postav.

Christine Geraghtyová definuje mýdlovou operu jako „continuous serial“ – nepřetržitý, nepřerušovaný seriál. Argumentuje tím, že jsou zde organizovány časové pasáže, je zde vztah mezi postavami a vyprávěním a také říká, že mýdlová opera může běžet roky a přitom dokáže zajistit určitou míru stability tím, že zde pravidelně dochází ke změnám a brání se únavnému a nudnému opakování.¹⁹⁰ Charlotte Brunsonová nazvala mýdlovou operu „paradigmatickým televizním žánrem“ (domestikovaným, pokračujícím, současným, epizodním, repetitivním, fragmentovaným a orálním).¹⁹¹

Zdá se tedy, že v žánrovém vymezení mýdlových oper není mezi mediálními teoretiky příliš velký rozpor. Řada autorů se shoduje na tom, že mýdlová opera je formou nekonečného seriálu (Allen, Angová, Buckman, Buonanno, Fiske, Geraghtyová, Gripsrud atd.) V její struktuře je klíčovým prvkem absence závěru, ačkoliv částečná

¹⁸⁸ Reifová a kol. 2004: 171

¹⁸⁹ Hobsonová 2003: 1. Hobsonová tuto moderní definici srovnává s tou, kterou sepsala v roce 1982:

„Mýdlová opera se odehrává ve specifickém prostředí a objevuje se v ní daná sada hlavních postav, kolem jejich životů se točí hlavní dějové linky. Existují zde také vedlejší postavy, které se objeví a určitým způsobem zasáhnou do života hlavních postav. Každá epizoda má určitý počet témat a příběh, které se odehrávají, a na konci dílu se objevuje cliffhanger, který má za cíl udržet diváky v napětí až do další epizody a tím je povzbudit k opětovnému sledování. Tyto seriály tradičně nabízejí určitý počet silných ženských postav, což se stalo jedním z oblíbených rysů tohoto žánru. Zobrazují ženy rozdílného stáří a osobnostních typů nebo takové postavy, s nimiž můžou diváčky v publiku soucítit. Nechybějí ani mužské postavy, často v pozici milovníků či vtipálků nebo naopak zlých padouchů, ale převážně nemají v mýdlových operách dominantní role.“ In: Hobsonová 1982: 33

¹⁹⁰ Geraghtyová, cit. dle Hobsonová 2003: 22

¹⁹¹ Brunsonová cit. dle Mumfordová 1995: 14

zakončení určitých dějových linií nastat mohou.¹⁹² Tato „narativní nekonečnost“ je kombinována s podobnými dějovými liniemi a mnoha postavami. Mnohost postav v mýdlových operách označuje Milly Buonanno jako „polycentrický protagonismus“.¹⁹³ Dalšími charakteristickými pravidly tohoto žánru tak, jak je stanovil Jaromír Volek, jsou:¹⁹⁴

1. specifická práce s časovými a prostorovými charakteristikami
2. důraz je kladen na současná témata, resp. témata související s partnerskými či rodinnými vztahy
3. cílovou skupinu mýdlových oper tvoří ženy, ty se často identifikují s vyprávěním prostřednictvím tzv. emocionálního realismu, což je termín Ien Angové, která za distinktivní znak mýdlové opery považuje tzv. tragickou pocitovou strukturu („tragic structure of feeling“)
4. schematický didaktismus v podobě např. různých explicitních návodů, jak řešit obtížné životní situace

Z bodu číslo tři a čtyři tedy můžeme vysledovat, že diváci se při sledování mýdlových oper obvykle netěší na velké zvraty, protože se v nich neustále opakují již známé příběhy. To, co je u mýdlových oper baví, je naopak pozorování toho, jak s určitými událostmi, souvislostmi apod. postavy naloží a také se věnují tomu, je-li jejich odhad vývoje situace správný, jinými slovy, setkají-li se jejich představy s představami scénáristů. Slast pramení tedy spíše ze znovupoznání již pozorovaného. Velmi silně to souvisí i s tím, o čem píše Jaromír Volek, tedy že pro mýdlovou operu je typická práce s cyklickým pojetím času a principem nekonečné repetitivnosti.¹⁹⁵ Mýdlové opery tedy podle něj „*reprezentují aktuální, mytickou koncepci času jako věčného, cyklického principu.*“¹⁹⁶

Podobně to vnímá i Louise Spenceová, která cituje Umberta Eca. Ten zavedl spojení „*hlad po redundanci*“,¹⁹⁷ kterým popisuje to, co od mýdlových oper či seriálů obecně diváci chtějí – něco, co už známe, ale chceme to zažít znovu. A Spenceová doplňuje:¹⁹⁸

¹⁹² O'Donnell 1999: 6

¹⁹³ Buonanno 1994: 130 cit. dle O'Donnell 1999: 6

¹⁹⁴ Reifová a kol. 2004: 172

¹⁹⁵ Volek 1998: 29

¹⁹⁶ Volek 1998: 29

¹⁹⁷ Eco, cit. dle Spenceová 2005: 72

¹⁹⁸ Spenceová 1995: 193

Jen těžko můžeme říct, že se díváme, abychom se dozvěděli, co se stane. (...) my víme, co se stane, díváme se, jak se to stane tentokrát, s vědomím našich vlastních zkušeností a očekávání. (...) Možná většina našeho zaujetí pochází z čekání. Je to potěšení z toho, že nevíme, ale zároveň tušíme, že to bude nejspíš starý známý příběh.

V rámci mýdlových oper příběhy vlastně nikdy nejsou ukončeny a podle Volka „uzamykají diváky do mytické antické tradice, která je ovšem v zásadě uzavřena již na svém počátku.“¹⁹⁹ Právě tento princip cyklického uspořádání je podle něho důvodem, proč jsou zejména ženy častými divačkami mýdlových oper. Pocit „predikovatelné neměnnosti“ je tím, co u nich vytváří pocit bezpečí.²⁰⁰ Mýdlové opery také vytvářejí iluzi, že postavy i místa dění existují a pokračují v životě, ať se zrovna diváci dívají či nikoliv. Divák je zván do „známého prostředí“, aby se podíval, co je u jeho známých hrdinů nového, aby s nimi mohl sdílet jejich radosti i strasti. V ideálním případě se mýdlová opera vysílá každý všední den, aby byla navozena iluze „reálného toku času“ a jednou z podmínek přijetí tohoto žánru je to, aby publikum uvěřilo, že život pokračuje, i když hrdiny zrovna nesledují.²⁰¹ Úkolem mýdlové opery je vzbudit zdání, že reprezentují realitu, což je ovšem poměrně náročné. I proto se tvůrci snaží celý děj vztahovat k něčemu, co se v tu chvíli skutečně odehrává ve skutečném světě.²⁰² Samozřejmě není možné reagovat přímo na aktuality, protože se mýdlové opery obvykle natáčejí s určitým předstihem, přesto ale diváci se svými oblíbenými hrdiny mohou slavit Vánoce, dostat ve škole vysvědčení atd.²⁰³ Právě jednotlivá místa, postavy, to vše se může vyvíjet a inkorporovat do sebe změny jak v osobním životě postav, tak i jejich prostředí a samozřejmě i změny, které se odehrály ve „skutečném světě“, k němuž mýdlové opery odkazují.²⁰⁴ A nejen to využívají pro budování zdání reality. Také se

¹⁹⁹ Volek 1998: 29

²⁰⁰ Volek 1998: 29

²⁰¹ Hobsonová 2003: 2

²⁰² Z toho vyplývá i jedna zvláštnost mýdlových oper – ačkoliv jsou zde zobrazovány životy běžných lidí, jejich všednodenní starosti a problémy, ve chvíli, kdy se běžní lidé sejdou, spolu obvykle krom počasí mluví i o tom, co se aktuálně děje, zkrátka o tom, co hýbe světem (útoky, volby, svatby, narozeniny, narození, úmrtí atd.). Takové konverzace bychom obvykle v mýdlových operách hledali marně, protože je riskantní je zmiňovat, neboť se nemusí odehrát. Hobsonová 2003: 75

²⁰³ Ne vždy je to ale sázka na jistotu. Např. tvůrci seriálu Brookside se jeden rok rozhodli, že do děje začlení národní dostihový závod. Vše vyšlo podle plánu, ale dva roky poté byl např. tento dostih z důvodu bombových výhrůžek zrušen. V tu chvíli by tvůrci seriálu vypadali poněkud hloupě. Podobně zařadili tvůrci seriálu Crossroads zmínku o svatbě Lady Diany Spencerové s princem Charlesem a to v den, kdy touto událostí celá Británie žila. Takovéto pokusy lze však hodnotit jako poměrně riskantní.

Hobsonová 2003: 74

²⁰⁴ Hobsonová 2003: 107

snaží maximálně pracovat s vnímáním času tak, aby měl divák pocit, že to, co vidí, se skutečně právě odehrává.

Důležité je také si uvědomit, že u postav z mýdlových oper hraje velmi důležitou roli to, že diváci velmi dobře znají jejich minulost, a často si je právě publikum vědomo velmi důležitých detailů z jejich života.²⁰⁵ To by mohlo být potenciálně problém pro nové diváky, kteří o minulosti postav povědomí nemají. I proto se do mýdlových oper vkládají určité textové orientátory, které novým divákům napoví a zaplní „bílá místa“. Pro pravidelné diváky jde o určitou formu redundance a můžou ji vnímat jen jako připomenutí.

3.3 Narativní struktura mýdlových oper

Hugh O'Donnell se zabýval narativní složkou mýdlových oper a dospěl k jejímu rozlišení na tři úrovně:²⁰⁶

1. MIKRONARATIVNÍ – jde o úroveň individuální dějové roviny příběhu, založená na vztazích mezi postavami seriálu

2. METANARATIVNÍ – sem patří dějové linie týkající se aktuálních témat jakými jsou rasová diskriminace, homosexualita, AIDS, HIV, užívání drog, znásilnění, domácí násilí atd.

3. MAKRONARATIVNÍ – tato úroveň se vztahuje k určité konstruované (mini)sociálnímu společenství, která je mýdlovou operou či telenovelou konstruována. Může to být komunita pracujících tříd nebo tříd střední či vyšší třídy, nebo jejich kombinace

O'Donnell tvrdí, že diváci jsou nejvíce kritičtí v rovině makronarrativní, což je jakási rovina hodnot společnosti. Chyby v této rovině obvykle vedou ke ztrátě popularity daného seriálu. Diváci však jsou o poznání méně kritičtí k slasti, kterou jim sledování seriálu přináší.²⁰⁷

²⁰⁵ Hobsonová 2003: 2

²⁰⁶ O'Donnell 1999: 21 - 22

²⁰⁷ O'Donnell 1999: 219

Laura Mumfordová naproti tomu se při popisu narativních strategií mýdlových oper spíše věnuje samotné dějové lince. Nepracuje s termíny jako zápletka či sub-zápletka, ale spíše preferuje pojem „oblouk“.²⁰⁸ V epizodických naracích typu série bývá oblouk určitou dějovou linkou přesahující jednotlivé epizody a obvykle se po několika dílech vyřeší. U mýdlových oper Mumfordová vnímá oblouk coby souběh souvisejících dějových linek a záhad či tajemství, které jsou dramaturgicky pospojeny, protože se týkají stejného okruhu postav. Oblouk zde funguje jako narativní úroveň mezi individuálními dějovými linkami a další sítí vztahů. A v rámci tohoto oblouku je těžké se dobrat konce, protože nové příběhy vznikají neustále a jsou inkorporovány do předchozích linek. Mumfordová vysledovala, že průměrná mýdlová opera mívá kolem 12 – 15 dějových linek, což odpovídá zhruba třeba až pěti obloukům a zhruba třem nebo čtyřem hlavním příběhům.²⁰⁹

I mýdlové opery lze dále dělit do různých skupin, jedno z dělení nabízí Tamar Liebesová a Sonia Livingstoneová.²¹⁰ Prvním typem jsou mýdlové opery „dynastické“, které se točí kolem určité velké rodiny či rodinného klanu (např. Dallas nebo Dynastie). Typ druhý označují jako „komunitní“ a pro ten je společná určitá geografická komunita či společenství lidí ze sousedství (příkladem jsou Coronation Street či EastEnders). Posledním typem je mýdlová opera „dyadická“, která se zaměřuje na celou síť vztahů partnerů i příbuzných, často se týká mladších hrdinů (např. Beverly Hills 902 10 nebo Melrose Place).

Výroba mýdlové opery je podobná manufaktuře při výrobě dalších výrobků. Při vzniku lze uplatnit organizační strategie průmyslového kapitalismu v rámci produkce textů. Divák dostane pravidelně svou porci rozptýlení, důležitá je existence určitého slotu, v němž má mýdlová opera své stálé místo.²¹¹ Absolutní standardizace – stejná mýdla, každý den nový přísun podobného textu. O'Donnell dokonce při výrobě mýdlových oper pozoruje určité formy „tovární techniky“ či „výrobní linky“, „masové produkce“ či dokonce až „taylorizaci“²¹²

²⁰⁸ Mumfordová 1995: 76

²⁰⁹ Mumfordová 1995: 79

²¹⁰ Liebesová, Livingstoneová 1998: 153

²¹¹ Allen 1985: 46

²¹² O'Donnell 1999: 7

3.4 Zakončení

Přítomnost či nepřítomnost závěru vyprávění je primárním rozlišovacím prvkem mezi telenovelami a mýdlovými operami. Zatímco v telenovelách vše směřuje k rozuzlení a zakončení, mýdlové opery jsou „nekonečnými seriály“ bez jasného „světýlka na konci tunelu“ v podobě ukončení. Robert Allen dokonce používá termín „*absolutní rezistence vůči narativním závěrům*“.²¹³ O'Donnell si však nemyslí, že by mýdlové opery byly „nekonečnými příběhy“, jak zní častá definice. Domnívá se, že mýdlové opery nejsou vlastně „příběhy“ jako takovými. Příběhem je podle něj telenovela, ale mýdlová opera je dle jeho mínění narativní struktura, která umožňuje nekonečným řadám příběhů, aby byly vypravovány, obvykle za využití stejných postav či stejné lokality, ale sám o sobě to není příběh.²¹⁴ Zatímco Christine Geraghtyová má za to, že závěr mýdlové opery bývá předmětem „kontinuálního pozdržení“²¹⁵ a John Fiske hovoří o „nekonečném odkladu“²¹⁶, O'Donnell ani s jedním tvrzením nesouhlasí. Podle něj zakončení v tomto případě nemůže být „pozdrženo“ či „odloženo“, jelikož zkrátka není možné odložit něco, co ani není naplánováno.²¹⁷ A znovu se nyní můžeme vrátit k jedné z charakteristik žánru mýdlová opera a sice k tomu, že se tvůrci snaží navodit dojem, že postavy dál prožívají své příběhy i ve chvílích, kdy se diváci nedívají. Hobsová používá v této souvislosti pojem „recurrent catastasis“ neboli opakující se katastáze, přičemž katastáze je tou částí dramatu, v němž dochází k vrcholu určitého děje.²¹⁸ Navíc narativní struktura mýdlové opery s tímto záměrně pracuje a tvůrci dbají na to, aby jedna z dějových linek v dané epizodě vždy vrcholila, zatímco jiné budou ve fázi počáteční a jiné již ve fázi „dobíhajícího problému“. Pro mýdlovou operu je typické, že v rámci jednoho dílu jeden příběh začíná, jiný vrcholí a třetí je v závěrečném stádiu. Publikum má vždy jistotu, že přijde něco dalšího, co opět probudí adrenalin. A i z toho důvodu není snadné ukončit sledování po jednom vyvrcholení děje, protože divák chce vědět, jak dopadnou ostatní „rozběhnuté příběhy“ zatím neukončené dějové linie. Vyprávění jako takové se nikdy neuzavírá, obvykle nedochází k žádným „finálním rozuzlením“, ačkoliv rozuzlení „přechodná“ či „částečná“ jsou velmi častým jevem.

²¹³ Allen 1995, cit. dle Mumfordová 1995: 67

²¹⁴ O'Donnell 1999: 6

²¹⁵ Geraghtyová 1981:11

²¹⁶ Fiske 1987: 183

²¹⁷ O'Donnell 1999: 6

²¹⁸ Chambers 1972: 201, cit. dle Hobsonová 2003: 30

Sandy Flitterman-Lewis to označuje jako „pseudo-konec“²¹⁹ a Jeremy Butler dodává, že v mýdlových operách jde především o záhady bez trvalých rozřešení.²²⁰ Na konci dochází třeba jen k vyřazení konkrétní a velmi zásadní informace pro další vývoj děje. Pravidelní diváci očekávají a zároveň předvídají či tuší rozuzlení, čekají na něj, odhadují a spekulují, jaké následky bude mít na další postavy a celý příběh.

Mumfordová u mýdlových oper popisuje tyto typy různých zakončení jednotlivých epizod:²²¹

- konec s návnadou
- vyhýbavý konec
- přechodný konec
- konec ve stylu série

Divákova lačnost po dalších dílech bývá v mýdlových operách, tak jako i v dalších seriálech, stimulována určitou formou dramatického zakončení na konci epizody ve formě tzv. cliffhangeru. Ty jsou typické spíše pro klasickou seriálovou produkci, ale v mýdlových operách se cliffhanger taktéž vyskytuje. Podle Mumfordové je právě jejich neukončenost jedním z důvodů, proč mají ženy v tomto žánru takovou zálibu.²²² Zatímco v jiných seriálech svatbou vše končí, v mýdlových operách můžou být svatby naopak počátkem dalších a dalších zápletek. Velmi důležité je to, co zmiňuje Robert C. Allen – mýdlová opera dělá důsledky určitého jednání důležitější než bylo ono jednání samotné.²²³ Mumfordová si v tomto ohledu všimá i jiné důležité věci – pozdrzení. Hlavně ženy divačky sice touží vědět, jak příběh dopadne, ale dle Mumfordové je právě ono čekání to, co si užívají nejvíce.²²⁴

3.5 Publikum mýdlových oper

Mýdlová opera spojuje médium s jejím publikem. Rozhlas a posléze i televize musely vymyslet takový model, který by jí pravidelně přinášel publikum, proto bylo potřeba mít příběh a postavy, které budou diváky neustále nutit ke sledování dalších pokračování.

²¹⁹ Flitterman-Lewis, cit. dle Mumfordová 1995: 68

²²⁰ Butler, cit. dle Mumfordová 1995: 68

²²¹ Mumfordová 1995: 80

²²² Mumfordová 1995: 68

²²³ Allen, cit. dle Mumfordová 1995: 73

²²⁴ Mumfordová 1995: 86

David Liddiment, bývalý výkonný producent Coronation Street a programový ředitel ITV, použil v rozhovoru s Dorothy Hobsonovou příměr k „úrovni očí“ a to je přesně to, co tento vztah vystihuje – publikum musí sledovat mýdlovou operu tak, jako by sledovali příběhy lidí kolem sebe. Vše musí být pokud možno na stejné úrovni.²²⁵

Změna přístupu ať náhonem podobných přístupů k publiku a teorie, jako např. rovné vzta

Mýdlové opery byly vždy považovány za žánr určený převážně ženám. Ženy v domácnosti jsou obvykle těmi, kdo rozhodují o tom, jaké nákupy rodina pořídí a zároveň bývaly těmi, kdo trávil v domácnosti nejvíc času. Byly tedy snadno „dosažitelným“ publikem pro zadavatele reklamy, kteří mýdlové opery sponzorovali. Tematicky se mýdlové opery týkaly hlavně domácích záležitostí a problémů kolem rodiny. Už od počátku byly typickými hrdinkami vdané či ovdovělé ženy, obvykle matky, často respektované zbytkem společnosti, obvykle starší 40 let, jejichž děti v seriálu též vystupovaly. Nechyběly ani ženy ještě starší, často v pozici jakési morální autority pro své okolí.²²⁶ Hobsonová o hrdinkách rozhlasových i televizních mýdlových oper hovoří jako o „matriachal figures“. Postavy byly obvykle založené na předobrazu ženy sociálně zařazené do pracující třídy podobné tisícům jiných pracujících žen.²²⁷ Postupně se mýdlové opery vzdalovaly od toho, aby byly určeny čistě jen ženskému publiku. Žánr se změnil a vyvinul v něco, co je stěžejním prvkem celého televizního průmyslu. A je to teprve nedávno, kdy mezi hlavní postavy pronikly ve větší míře i muži. Upozornila na to např. Christine Geraghtyová ve svém textu z roku 1991. Podobný přístup je možné zaznamenat i v počtu a rozsahu dětských rolí.²²⁸ (podrobněji v části 3.8) Určitou roli zde však hraje i regionální umístění mýdlových oper. Např. ve Velké Británii jsou mýdlové opery více orientované na muže a rodinu jako takovou, protože se vysílají v hlavním vysílacím čase. Jejich zápletky se netočí čistě kolem romantických vztahů, jako tomu bývá u mýdlových oper amerických, vysílaných převážně v dopoledních či odpoledních hodinách a zacílených více na ženy.²²⁹

Laura Stempel Mumfordová upozorňuje na to, že my dnes neznáme zcela přesně publikum mýdlových oper, ale víme, že způsob jejich narace vyžaduje od diváka určitou sadu „znalostí a dovedností“, které bývají asociovány s ženami v rámci patriarchální

či pravidel a v odvolání na kritiku mýdlové opery

²²⁵ Hobsonová 2003: 41

²²⁶ Hobsonová 2003: 95

²²⁷ Hobsonová 2003: 86

²²⁸ Geraghtyová, cit. dle Hobsonová 2003: 85

²²⁹ Angerová 1999: 21

kultury.²³⁰ Publikum mýdlových oper bylo dlouho považované za poblouzněné či ošálené těmito nekonečnými seriály a jejich příběhy, ale tyto závěry většinou vyvozovali lidé neinformovaní, kteří považovali publikum mýdlových oper za nějakou hloupou či naivní skupinu lidí.

Změnu přinesly až některé pozdější přístupy k publiku a teorie, jako např. teorie užití a gratifikace či práce Denise McQuaila. Především to však byly teorie o aktivním publiku a mediální vědci jako Charlotte Brunsonová, David Morley či právě Dorothy Hobsonová, kteří začali publika analyzovat a snažili se je uchopit jinak. Publikum si podle nich přináší své vlastní zkušenosti, znalosti, preference a porozumění vůči jakémukoliv televiznímu textu. Tento text je poté interpretován a diváci si vybírají, co z něj přijmou za své a co nikoliv.

Laura Stempel Mumfordová rozděluje diváky mýdlových oper podle míry znalosti žánru na stupnici od diváka nekvalifikovaného až k expertovi.

nekvalifikovaný – ten, kdo nikdy žádnou neviděl, epizodě z náhodné mýdlové opery bude těžko rozumět, protože nebude obeznámen s nelineární strukturou, způsobu odkazování, možná ani příliš neporozumí obsahu

expert – má s mýdlovými operami dlouhodobé zkušenosti, jednu či více z nich pravidelně sledoval, při sledování náhodného dílu jiné mýdlové opery využije svých předchozích diváckých zkušeností a porozumí obsahu velmi dobře – pochopí jednání postav, jejich motivaci k činům, okamžitě pochopí vztahy mezi postavami atd.

Mezi těmito extrémy této škály najdeme potom další mezistupně:

novic – nový divák tohoto žánru, má chuť pochopit pravidla žánru

příležitostný divák – má s žánrem určité zkušenosti, ale chybí mu dlouhodobější historie či pravidelné sledování některé mýdlové opery

²³⁰ Mumfordová, 1995, s. 45

nepravidelný divák – může mít dlouhodobější historii, ale momentálně sleduje velmi nepravidelně či mohl jeho zvyk sledovat mýdlovou operu být narušen

kompetentní divák – má pravidelný divácký návyk sledovat mýdlovou operu a má i určité historické zkušenosti, ale nemá je dlouhodobé, postrádá zatím zkušenosti diváka experta

Typologie divácké kompetence dle Mumfordové:²³¹

nekompetentní – novic – občasný – nepravidelný – kompetentní - expert

Je však otázkou, co je v tomto směru dlouhodobá zkušenost s žánrem, zda sledování tři roky či deset nebo dokonce dvacet let. Divák se navíc může pohybovat v rámci vícero kategorií – vždy to závisí na tom, zda má zkušenost s tou či onou mýdlovou operou. V jedné z nich může být expertem, v jiné pouze nepravidelným divákem. Těžko však může dojít k situaci, kdy by se expert na jednu mýdlovou operu stal novicem při sledování jiné, protože vždy zde existují určité znalosti o žánru v obecné rovině.

Jinou klasifikaci diváků nabízejí Tamar Liebesová a Elihu Katz ve své studii *Crosscultural Reading of Dallas*. Popisují dva divácké rámce – referenční a kritický²³². Ve své práci zkoumaly izraelské publikum - 55 různorodých národnostních diváckých skupin, kterým byla puštěna jedna epizoda *Dallasu* a následně došlo k diskuzi, jak diváci „text“ četli. V rámci čtení referenčního byl pořad hodnocen vzhledem k realitě a sociálním a psychologickým podmínkám života diváků. Naproti tomu při čtení kritickém byl hodnocen coby „estetická konstrukce“.²³³ Kritika přitom směřovala nejčastěji buď k žánru, tématům či poselstvím obsaženým v pořadu.

Katz a Liebesová toto rozčlenění podporují jednotlivými tvrzeními zaznamenanými během diskusí s diváky, v rámci referenčního čtení např. jeden z diváků srovnává postavu J.R. Ewinga s vlastním strýcem, naproti tomu v rámci kritickém se jiná divačka o stejné postavě vyjadřuje silně kriticky a zároveň určitým způsobem i obdivně. Autorky však připouštějí, že ve všech diskuzích zaznamenaly více referenčních tvrzení než kritických. Mohlo by se navíc zdát, že referenční rámec umožňuje divákům větší zapojení se, zatímco kritický rámec

²³¹ Mumfordová 1995: 5

²³² Katz, Liebesová 1990: 53

²³³ Katz, Liebesová 1990: 55

nikoliv, ale Katz s Liebesovou upozorňují, že tomu tak není.²³⁴ Všimají si navíc, že to, jak diváci o seriálu diskutují, je vlastně formou, kterým si vzájemně své interpretace srovnávají, případně někteří diváci ostatním určité věci „dovysvětlují“. Jde vlastně o určité vyjednávání v tom, jak pořad ohodnotit, ať už morálně nebo esteticky.²³⁵

3.6 Důvěrný vztah mezi diváky a postavami

Mýdlová opera je jedním z formátů, které se nejvíc opírají o spojení mezi diváky a výsledným produktem, a právě postavy z mýdlových oper jsou stěžejní. Hobsonová to přirovnává k určité „chemii“ mezi diváky a seriálovými postavami. Diváci znají své postavy někdy lépe, než sami scénáristé, a diváci od svých postav očekávají určité formy chování. Pokud se postava zachová jinak, i to musí mít své odůvodnění. Vše musí být sladěno v rámci „assurance of recognition“ – „jistoty poznání“.²³⁶ Jednotlivé postavy by se vždy měly chovat tak, jako by skutečně žily i mimo obrazovku, mimo svět televizního pořadu. Publikum také s postavami sdílí minulost a je to jakési „společné tajemství“. Události, které se odehrály v minulosti, jsou dobře známé aktérům i divákům, ale nově přichozí postavy o nich nemusejí mít ponětí.²³⁷ Vyprávěcí postupy v mýdlových operách tedy umisťují diváka do pozice toho, kdo „ví“.²³⁸ Diváci zde vědí víc a právě vědění je v tomto případě elementem síly a slasti. David Buckingham ve své studii o britské mýdlové opeře *EastEnders* zavádí i termín „rozkoš z napětí“, kdy divák spekuluje nad tím, co se stane a jak postavy s vyzrazenými informacemi naloží. Diváci si podle něho při sledování ani tak neužívají prozrazené informace a tajemství, ale spíše je baví sledovat další jednání postav. S tímto také souvisí další záliba diváků mýdlových oper – sdílení svých pocitů a prognóza budoucího vývoje. I to je důležitou součástí potěšení ze sdílení tajemství, která znají jen vyvolení.²³⁹

Dennis Porter zmiňuje to, že v mýdlových operách jsou intimní vztahy velmi otevřené vůči divákům.²⁴⁰ Tento žánr podle něj redefinuje sféru privátní a veřejnou a to především v rámci konceptu soukromí. Postavy v mýdlových operách žijí své životy

²³⁴ Katz, Liebesová 1990: 56

²³⁵ Katz, Liebesová 1990: 58

²³⁶ Hobsonová 2003: 105

²³⁷ Hobsonová 2003: 96

²³⁸ Buckingham 1987: 63-4

²³⁹ Buckingham 1987: 64

²⁴⁰ Porter, cit. dle Mumfordová 1995: 47

takovým způsobem, že soukromí je prakticky vyloučené a diváci mají možnost sledovat sebemenší detaily jejich života. Divácká obec tak vlastně vytváří jakousi fiktivní komunitu, jejíž členové mají neomezený přístup k soukromí někoho jiného, vidí jeho nejnaternější emoce atd.²⁴¹ V rámci mýdlových oper tedy vlastně soukromá sféra neexistuje, protože zde není prakticky žádné soukromí. Ve světě mýdlových oper je všechno starostí všech. Dennis Porter hovoří dokonce o tom, že mýdlové opery zobrazují takové intimnosti, které by za normálních okolností viděli jen voyeurůi.²⁴² Je to způsobeno i tím, že místo dění (jako je domov), které patří obvykle do sféry soukromé, figuruje v tomto případě pro diváka jako veřejný prostor. To platí i pro dialogy. Ty se všechny odehrávají veřejně, nestává se, aby někdo řekl něco důležitého a divák u toho nebyl, protože si to postavy řekly v soukromí.²⁴³ Proto je tolik důležité, aby se v mýdlových operách objevovala místa, kam mají přístup všichni a kde nikdo není vyloučen – např. prádelny, obchody, hospůdky, bary atd. Diváci mýdlových oper jsou tak „vždy u toho“ a díky tomu jsou v pozici toho, kdo ví víc, než kterákoliv z postav. Občas to směřuje až k výše zmiňovanému voyerismu. John Hartley hovoří o tzv. „symbolických pedokraciích“²⁴⁴ a David Buckingham dodává, že televize umožňuje divákům se dívat bez toho, aby sami byli viděni.²⁴⁵

3.7 Návaznost mýdlových oper na místo vzniku

Porovnáme-li mýdlové opery pocházející z různých zemí, pak spatříme poměrně výrazné rozdíly, např. mýdlová opera z Německa bude vypadat jinak a bude vykazovat jiné charakteristické vlastnosti, než mýdlová opera z Velké Británie či Austrálie. V knize *Good Times, Bad Times* využívá Hugh O'Donnell Barthésovo rozdělení na „práci“ a „text“. „Práce“ je seriál jako konkrétní produkt, který může být kopírován, distribuován, prodán jiné stanici či do zahraničí. „Text“ je naproti tomu symbolická dimenze seriálu, komplexní škála potenciálních významů, které mýdlová opera či telenovela generuje skrze kontakt s institucemi a lidmi, které „stvořila“.

²⁴¹ Mumfordová 1995: 49

²⁴² Porter, cit. dle Mumfordová 1995: 50

²⁴³ Mumfordová 1995: 52

²⁴⁴ Hartley, cit. dle Mumfordová 1995: 62

²⁴⁵ Buckingham, cit. dle Mumfordová 1995: 63

A zatímco „práce“ může opustit toto prostředí, tuto síť (např. pokud je seriál prodán), „text“ podle O'Donnella tuto možnost nemá.²⁴⁶

Práce, která je vyvezena z prostředí svého vzniku je „re-energizována“ jako odlišný text a to tím způsobem, že je zařazena do kontextu nových vztahů nového prostředí.

Vzhledem k O'Donnellovi nemůže nikdy exportovaná mýdlová opera či telenovela generovat ten samý rozsah významů v „nové kultuře“, jako ve své původní „mateřské kultuře“. To se potvrdilo např. v pracích Katze a Liebesové (1990) či Millera a Millerové (1995).²⁴⁷ I proto je vývoz mýdlových oper do zahraničí problematický.²⁴⁸ Hugh O'Donnell se proto pokusil dát dohromady podmínky, které by měla mýdlová opera splňovat, aby byla pokládána za reálnou:²⁴⁹

- národní jazyk (skotská angličtina, vlámsština, valencijská katalánština)
- národní prvky z architektury, interiérového vybavení, vzhledu ulic, obchodů, národní měna, včetně detailů jako jsou poštovní schránky
- podobný životní styl hrdinů včetně charakteristického oblečení, účesů, volnočasových aktivit, stravy apod.

Čím více z nich může divák s postavami „reálně“ sdílet, tím jednodušší je pro něj takovou mýdlovou operu přijmout. Občas se sprádaří plány na vznik panevropské mýdlové opery, ale je otázkou, zda je něco takového vůbec možné. Zdá se, že regionalita a místní ukotvení je pro tento žánr klíčovou otázkou v boji o diváka.

²⁴⁶ O'Donnell 1999: 19

²⁴⁷ Až na několik výjimek (např. americká mýdlová opera *Báječní a bohatí* v Itálii či *Finsku* nebo brazilské telenovely v Portugalsku) jsou domácí produkty vždy nejpopulárnější.

Žádný z „národních trháků“ jako např. britská mýdlová opera *EastEnders* či německý *Marienhof* nezaznamenaly výraznější úspěch kdekoli jinde. Občas dochází k výměnám v rámci skandinávských států, kde je to možné kvůli určité formě spřízněnosti. Ale ani stejný jazyk není zárukou úspěchu v jiné zemi. Čestnými výjimkami jsou v tomto ohledu *Coronation Street*, která uspěla v Irsku, a *Lindenstrasse*, která uspěla v Rakousku. Dokonce ani např. veleúspěšná skotská mýdlová opera *High Road* nezaznamenala výraznější úspěch v anglické televizi. O'Donnell 1999: 213

²⁴⁸ Často dochází k „interpenetraci“ neboli pronikání mýdlové opery a telenovely a dalších aspektů národní či regionální kultury. To je také jeden z důvodů, které vysvětlují, proč se evropské seriály obtížněji vyvážejí, ačkoliv by zde třeba nebyla jazyková bariéra. O'Donnell 1999: 19

²⁴⁹ O'Donnell 1999: 217

3.8 Postavy v mýdlových operách

Zatímco v počátcích vysílání mýdlových oper, ať v rozhlase, či v televizi, dominovaly hrdinky ženy, v současných mýdlových operách se dnes objevuje i široká paleta reprezentací moderních mužů. Tento jev, tedy větší výskyt mužských postav, do určité míry pozměnil i celý žánr. I muži jsou nyní zobrazováni jako citliví jedinci, kteří neskrývají své emoce. Muži v mýdlových operách mluví o svých problémech, zdůvodňují svá rozhodnutí atd. Důvod je prostý. Mýdlová opera je žánr, který do značné míry stojí nikoliv na akci, ale na dialozích. Naproti tomu pořady určené primárně mužskému publiku jsou postaveny na dynamice a akci. Ovšem v mýdlových operách se tato orientace musela změnit. Takže i z mužů se hlavní postavy staly ve chvíli, kdy začali mluvit a probírat se svými přáteli a ženskými protějšky své problémy.²⁵⁰

Hobsonová se také věnuje problematice jinými autory poněkud opomíjené a to je obsazování dětských postav. V roce 1982 podle ní v mýdlových operách dětské postavy byly, účelem bylo co nejvíce napodobit skutečný život, ale angažování dětí v nekonečném seriálu způsobovalo některé problémy.²⁵¹ V porovnání s tím se situace změnila. Děti a mladí lidé se stali významnou součástí žánru. Mnoho dětských postav zůstává nyní prakticky od narození až do dospělosti a stárnou společně s mýdlovou operou. A totéž se týká i druhé strany – diváků. Řada z nich začala sledovat seriály tohoto typu už v dětském věku a přízeň jim zachovala až do dospělosti.²⁵² Hobsonová v této souvislosti hovoří o možném přirovnání mýdlové opery k tzv. „Bildungsroman“ – tedy výchovnému románu, v němž sledujeme vývoj postav od dětského věku do dospělosti a prožíváme s nimi nástrahy dospívání.²⁵³ I diváci mýdlových oper sledují své hrdiny roky, někdy i desítky let a mohou se tak nejen poučit z jejich chyb před tím, než by se jich potenciálně mohli dopustit sami, ale také tím zachytí vývoj postav v reálném čase.

²⁵⁰ Hobsonová 2003: 33

²⁵¹ Hobsonová 1982: 33

²⁵² Hobsonová 2003: 34

²⁵³ Hobsonová 2003: 34

4. KONCEPT SERIALITY ŘÍZENÉ A NEŘÍZENÉ:

Serialita je jako jeden ze základních narativních principů masových médií vedena snahou masových médií upevnit loajální vazbu příjemců k mediálnímu kanálu a vyvolat kontinuální pozornost publika určitých předvídatelných socioekonomických vlastností. V minulosti bylo obvyklé, že bylo jakékoliv podávání seriálových produktů vždy řízeno podavatelem, tedy např. televizním vysílatelem či vydavatelem novin, knih, filmovými producenty apod. Ti jediní mohli kontrolovat a usměrňovat přísun nových produktů, oni byli těmi, kdo příjemcům „dávkovali“ seriálové narace. Serialita se v tomto směru, především na poli televizním, jevila jako zlatý důl, protože zajišťovala v pravidelný čas podobné složení publika očekávajícího další díl svých příběhů na pokračování. I sami diváci si rychle zvykli, že jim podavatel sám dávkuje příběh a tím tak uspokojuje jejich touhu po dalším vývoji jejich oblíbených postav. Jak píše Reifová s Bednaříkem:²⁵⁴

Obliba seriality nemá psychologicky daleko k drobnému každodennímu masochismu, seriálová recepce nemůže existovat bez vnějšího přísného organizátora příběhu, který jej v přesnou chvíli utne.

Zvlášť u mýdlových oper je toto velmi podstatné. Ty se vysílají 52 týdnů za rok. Jsou značkami, vlajkovými loděmi jednotlivých televizních stanic a to, že je jejich serialita řízená, je jedním z jejích charakteristických rysů. I sami televizní tvůrci si to dobře uvědomují, jako např. Peter Salmon z BBC:²⁵⁵

Myslím si, že mýdlové opery jsou krom zpravodajství, jedním z momentů v týdenním programu, ke kterým jsou lidé instinktivně přitahováni, čehož my umíme příhodným způsobem využít. Jsou to orientační body a my plánujeme naše programové schéma právě kolem nich. Stojí na nich celé večerní vysílání a myslím, že dobře indikují, zda naše schéma funguje či nikoliv. Dobré mýdlové opery jsou skvělými indikátory pro plánovače vysílání a všichni jim věnují hodně pozornosti.

S tím souvisí i otázka, jak by publikum s těmito obsahy samo naložilo, kdyby zde nebyl vnější podavatel, jakýsi distributor narace, který o množství i periodicitě dávkování sám rozhodne. K této situaci, kdy publikum může samo určovat, kdy se na seriálové narace

²⁵⁴ Reifová, Bednařík 2008: 72

²⁵⁵ Salmon, cit. dle Hobsonová 2003: 44

bude dívat, začalo docházet od 80. let 20. století s rozšířením záznamových zařízení. Pomocí videorekordéru bylo možné epizodu zaznamenat a odložit tak její sledování na divákem zvolený čas. Byla zde však mnohá omezení, která odpadla s příchodem dalších technologií a především pak internetu. Serialita tedy již neexistuje pouze ve formě tzv. "řízené", kdy je divákům obsah dáván k dispozici pravidelně pouze v určitý čas a na určitém televizním kanálu, ale je také možné využít formu tzv. "neřízenou", kdy divák sleduje vybrané obsahy na internetu v čas, který jemu vyhovuje.²⁵⁶ Sledování některých pořadů už tedy není vázané na to, na kdy je vysílání plánované v rámci programového schématu. Diváci tím pádem nejsou limitováni tím, že nepřizpůsobí-li svůj čas televiznímu programu, o jimi vybrané epizodické seriálové narace přijdou.

Kvalitativní výzkum je práce hledat poznání získané na různých metodologických úrovních zkoumající dojem, směřující nebo lidského prožití. Výzkumník vytváří kontext, kolektivní obsah, nachází různé typy textů, informuje o různých scénářích výzkumu a provádí zkoumání v různých situacích.

Na počátku kvalitativního výzkumu stojí obvykle nějaká téma a základní výzkumné otázky, které je možné doplnit a změnit v průběhu výzkumu. Hlavní aktivita kvalitativního výzkumníka přetváří se k činnosti objevování – například když práce je vyhledávání a analyzování informací, které mohou otevřít výzkumné otázky, což výzkumník provádí prostřednictvím dedukce a indukce, pomocí nichž se snaží dospět k závěrům. Obvykle pracuje výzkumník s těmi přímo v závěru, kde sledí data. Následně provádě jejich analýzu a celý proces se několikrát může opakovat, dokud není výzkumník s výsledkem své práce spokojený a nepodaří se mu obsadit výzkumní otázky, například jak se lidé v daném prostředí a dané situaci chovají nebo jak se děje, proč jednat určitým způsobem a jak organizují své vědecké aktivity a interakce. Účel kvalitativního výzkumu mohou sloužit například ilustraci

²⁵⁶ Kanálů pro využití neřízené seriality je pochopitelně vícero, internetové sledování je jen jedním z nich. Další možností je využít záznamových médií – CD a DVD, video on demand, stahování pořadů z internetu k sobě na vlastní disk apod.

5. KVALITATIVNÍ VÝZKUM

5.1 Charakteristika

V rámci praktické části této práce bude proveden kvalitativní výzkum užití „řízené“ a „neřízené“ seriality na příkladu diváckých konzumací seriálu *Ulice*, proto bude vhodné si nejprve stručně kvalitativní výzkum charakterizovat.

Od výzkumu kvantitativního se liší v mnoha ohledech. Výzkumné techniky kvantitativní předpokládají, že lidské chování lze nějak měřit a také předvídat. Velkou roli hraje statistika a silně strukturovaný sběr dat pomocí testů, dotazníků a pozorování, kvantitativní výzkum je také ovlivněn hypotetické-deduktivním modelem vědy, a proto všechna měření musí být validní a spolehlivá.²⁵⁷ Naproti tomu ve výzkumu kvalitativním se výsledků nedosahuje pomocí statistických procedur či jiných způsobů kvantifikace.²⁵⁸ Jednu z možných definic toho, co je to kvalitativní výzkum, nabízí Cresswell:²⁵⁹

Kvalitativní výzkum je proces hledání porozumění založený na různých metodologických tradicích zkoumání daného sociálního nebo lidského problému. Výzkumník vytváří komplexní, holistický obraz, analyzuje různé typy textů, informuje o názorech účastníků výzkumu a provádí zkoumání v přirozených podmínkách.

Na počátku kvalitativního výzkumu stojí obvykle nějaké téma a základní výzkumné otázky, které je možné doplnit a měnit v průběhu výzkumu. Hendl aktivitu kvalitativního výzkumníka přirovnává k činnosti detektiva – náplní jeho práce je vyhledávání a analyzování informací, které mohou osvětlit výzkumné otázky, dále výzkumník prochází procesem dedukce a indukce, pomocí nichž se snaží dospět k závěru. Obvykle pracuje výzkumník s lidmi přímo v terénu, kde sbírá data. Následně provede jejich analýzu a celý proces se několikrát může opakovat, dokud není výzkumník s výsledkem své práce spokojený a nepodaří se mu objasnit výzkumné otázky, např. jak se lidé v daném prostředí a dané situaci dobírají pochopení toho, co se děje, proč jednají určitým způsobem a jak organizují své všednodenní aktivity a interakce. Cíle takového výzkumu mohou sloužit např. vyjasnění a ilustraci

²⁵⁷ Hendl 2008: 44

²⁵⁸ Strauss, Corbinová 1999: 10

²⁵⁹ Cresswell, cit. dle Hendl 2008: 48

kvantitativních výzkumů, k tvorbě výzkumných nástrojů, k vývoji určitých pojetí apod.²⁶⁰

Hlavní složky kvalitativního výzkumu jsou podle Strausse a Corbinové tři.²⁶¹ Za prvé jde o údaje posbírané od různých zdrojů, nejčastěji jsou to rozhovory nebo pozorování. Druhým významným činitelem jsou analytické a interpretační postupy, které výzkumník na své cestě za teoriemi či závěry používá, a třetí podstatnou složkou kvalitativního výzkumu jsou písemné a ústní výzkumné zprávy.

Základním cílem kvalitativního výzkumu je získat data, která může výzkumník posbírat i poměrně málo standardizovanými metodami. Sebraná data mohou tvořit přepisy terénních poznámek z pozorování a rozhovorů, fotografie, audio a videozáznamy, deníky, osobní komentáře, poznámky, úřední dokumenty, úryvky z knih a všechno to, co nám přibližuje všední život zkoumaných lidí. Získaná data poté podléhají induktivní analýze a interpretaci. Jak píše Hendl: „*instrumentem je výzkumník sám*“, proto „*kvalitativní výzkumník nesestavuje ze získaných dat skládku, jejíž konečný tvar zná, spíše konstruuje obraz, který získává kontury v průběhu sběru a poznávání jeho částí.*“²⁶² Velmi důležité je, aby si výzkumník vždy psal ke svým aktivitám poznámky, které mu pomohou při interpretaci datového materiálu.

Stejně jako metody kvantitativní, i metody kvalitativního výzkumu mají své klady a zápory.²⁶³ Mezi jejich klady můžeme zahrnout to, že nabízejí podrobný vhled během zkoumání jedince a umožňují sledovat určité procesy přímo, fenomény jsou navíc zkoumány v přirozeném prostředí. Negativní stránkou kvalitativního výzkumu může být jejich zobecnitelnost²⁶⁴ ve chvíli, kdy mají být výsledky aplikovány v jiném prostředí. Navíc pro výzkumníka samotného je mnohem náročnější predikovat své výsledky, testování hypotéz a teorií může být komplikovanější a analýza dat i jejich sběr jsou časově velmi náročné. Navíc s ohledem na již zmiňovaný výrok, že „*instrumentem je výzkumník sám*“²⁶⁵ je nutné připomenout, že výsledky výzkumu jsou snadněji ovlivnitelné výzkumníkem a jeho osobními preferencemi.

²⁶⁰ Strauss, Corbinová 1999: 13

²⁶¹ Strauss, Corbinová 1999: 12

²⁶² Hendl 2008: 50

²⁶³ Hendl 2008: 50

²⁶⁴ Zobecnitelnost v kvantitativním výzkumu zajišťuje náhodný výběr, tato procedura se však v kvalitativním výzkumu vůbec nepoužívá.

²⁶⁵ Hendl 2008: 50

Jak píše Jan Hendl, neexistuje jediný obecně uznávaný způsob, jak dělat kvalitativní výzkum.²⁶⁶ Nabízejí se typy jako jsou např. zakotvená teorie, etnografie, fenomenologické pojetí či analýza rozhovorů. Protože je v této práci využita hlavně metoda zakotvené teorie, budeme se nyní věnovat jí.

5.2 Zakotvená teorie

Metodu zakotvené teorie vytvořili sociologové Anselm Strauss a Barney Glaser v roce 1967.²⁶⁷ Vzhledem k tomu, že se ale cesty těchto dvou vědců rozdělili, byla zakotvená teorie dále rozpracována Straussem a Juliet Corbinovou. Anglicky se tato metoda označuje jako „grounded theory“ a Strauss s Corbinovou ji definují jako teorii, která je:²⁶⁸

induktivně odvozená ze zkoumání jevu, který reprezentuje. To znamená, že je odhalena, vytvořena a prozatímně ověřena systematickým shromažďováním údajů o zkoumaném jevu a analýzou těchto údajů. Proto se shromažďováním údajů, jejich analýza a teorie vzájemně doplňují. Nezačínáme s teorií, kterou bychom následně ověřovali. Spíše začínáme zkoumanou oblastí a necháváme, ať se vynoří to, co je v této oblasti významné.

Cílem této metody je dospět k zobecnění, které bude podloženo získanými daty.

Třemi základními prvky zakotvené teorie jsou koncepty, kategorie a propozice, přičemž koncepty jsou jakési základní jednotky analýzy, kategorie představují „základní kameny vznikající teorie“²⁶⁹ a propozice jsou výsledkem propojení kategorií a konceptů, což bychom mohli jinými slovy označit také jako určitou obdobu hypotézy.

V rámci zakotvené teorie se začíná rovnou se zkoumanou oblastí, obvykle jde primárně o zdroj dat. Poté následuje proces souhrnně označovaný jako kódování, čímž se rozumí „rozkrýtí dat směrem k jejich interpretaci, konceptualizaci a nové integraci“.²⁷⁰ Strauss a Corbinová pracují se třemi typy kódování – oteřeným, axiálním a selektivním. Hendl předesílá, že není nutné tyto procedury používat zcela odděleně a výzkumník mezi nimi může plynule přecházet, nejobvyklejší postup je však od kódování otevřeného směrem k selektivnímu.²⁷¹

²⁶⁶ Hendl 2008: 47

²⁶⁷ Hendl 2008: 243

²⁶⁸ Strauss, Corbinová 1999: 14

²⁶⁹ Strauss, Corbinová 1999: 46

²⁷⁰ Hendl 2008: 246

²⁷¹ Hendl 2008: 246

V rámci otevřeného kódování dochází k tomu, že výzkumník prochází posbíraná data, označuje určitá témata v textu a přiřazuje k nim značku. Jde o jakousi konceptualizaci údajů se snahou odhalit zajímavá „místa“. Přiřazené kódy jsou potom dále tříděny a organizovány v rámci kategorií, kterým se výzkumník věnuje především v rámci navazujícího axiálního kódování. Jeho cílem je vytvoření určité „osy“, která by jednotlivé kategorie vzájemně propojila. Hledají se další kategorie a koncepty, které spolu souvisejí, provádí se slučování a zobecňování.²⁷² Dochází k vytváření spojení mezi kategoriemi a subkategoriemi, na což potom navazuje fáze, kdy jsou v rámci výzkumu identifikována hlavní témata a může dojít k integraci výsledků, tato fáze je označovaná jako selektivní kódování. Data, kódy i kategorie jsou znovu prozkoumány a cílem je vyhledání hlavních témat a kategorií, které se stanou základem nově vzniklé teorie. Důležité je najít případy, které ilustrují určitá témata. Užitečným nástrojem jsou v této části integrativní diagramy.²⁷³ Po dokončení této fáze je vhodné všechny vlastnosti a dimenze znovu přezkoumat pomocí dat.

5.3 Respondent interviews

Pro svou práci jsem se rozhodla využít rozhovorů s diváky vedených formou „respondent interviews“, jejichž koncept nastínili Lindlof a Taylor. Účelem takovýchto rozhovorů je získat od respondenta odpovědi s otevřeným koncem, což následně umožňuje to, aby výzkumník získal rétorickou konstrukci respondentova vlastního prožitku.²⁷⁴ Respondenti obvykle mluví za sebe a jsou požádáni, aby se vyjádřili k nějakému tématu či situaci, nebo aby vysvětlili, co si myslí a jak se cítí. Výzkumník se v tomto případě opírá o seznam otázek, které sice bývají často kladeny ve stejném sledu, ale nejsou určené přísně dogmaticky, a tak se mohou měnit v závislosti na respondentovi, tématu a situaci. Právě otázky jsou nejlepšími nástroji výzkumníka. Jsou vlastně jen určitou taktikou, jak navodit diskusi na dané téma, případně usměrnit příliš komunikativního respondenta správným směrem.²⁷⁵ Výzkumník se tak během „respondent interviews“ stává pozorovatelem interakce mezi osobními postoji jednotlivců, jejich přístupem a motivacích a jejich vnějším prostředím.²⁷⁶

²⁷² Hendl 2008: 243

²⁷³ Hendl 2008: 252

²⁷⁴ Lindlof, Taylor 2002: 178

²⁷⁵ Lindlof, Taylor 2002: 194

²⁷⁶ Lindlof, Taylor 2002: 179

6. METODOLOGIE

Vzhledem k tomu, že jsem se pro svou práci rozhodla využít zakotvenou teorii, nepracovala jsem s žádnou předem formulovanou teorií, kterou bych následně ověřovala, ale začala jsem rovnou se zkoumanou oblastí. Prvotní fáze mého výzkumu spočívala ve studiu internetových diskusních fór, případně jiných prostor, v nichž mohli diváci seriálu projevit svůj názor a konfrontovat své postoje s ostatními. Tato fáze trvala několik měsíců, během nichž jsem na diskusní fóra pravidelně virtuálně „docházela“, pročetla mnohdy velmi dlouhá vlákna a psala si poznámky pro budoucí potřeby. Především jsem sledovala internetové diskuse na adresách:

- <http://ulice.nova.cz/forum> (oficiální web TV s diskusí)
- <http://www.dama.cz/diskuse/d.php?d=1703>
- <http://ulice--serial.webnode.cz/diskuze/>

Jako velmi užitečný nástroj se v tomto směru ukázal také Facebook, kde se postupně vytvořilo několik skupin nebo fanouškovských stránek, v rámci nichž se příznivci shromažďují a různým způsobem seriál komentují. Např. oficiální skupina spravovaná týmem z TV Nova měla v dubnu 2010 již kolem 17 tisíc fanoušků²⁷⁷ a další skupiny sledovaly řádově tisíce nebo stovky příznivců. Tato fáze fungovala jako předvýzkum a sloužila jako příprava na další navazující části výzkumu, kterými se staly rozhovory diváky.

S ohledem na čtení těchto diskusních fór bylo zřejmé, že i sama autorka práce bude muset nutně alespoň určitým způsobem „proniknout“ do seriálu a začít ho sledovat, aby byla obeznámena se základními dějovými linkami i postavami a tedy také připravená během rozhovorů reflektovat stanoviska respondentů a reagovat z pozice „zasvěceného diváka“. To jsem tedy učinila a začala seriál Ulice také sledovat a to oběma způsoby – jak v televizi, tak i na internetu, abych se orientovala v obou typech prostředí a znala specifiky obou typů sledování.

Domluvila jsem si také návštěvu hostivařských ateliérů, v nichž se seriál Ulice natáčí, a 9. listopadu se uskutečnila má schůzka s šéfproducentem Michalem Reitlerem, který mě po ateliéru provedl a v rámci asi dvouhodinové schůzky ochotně zodpověděl všechny mé otázky související s Ulicí.

²⁷⁷ Např. 18. dubna 2010 byl počet FB fanoušků 17 113. Zdroj: <http://www.facebook.com/serialulice> [přístup 2010-18-04]

Fáze předvýzkumu byla tedy prospěšná hned z několika hledisek: předně jsem v internetových diskusích získala povědomí o tom, co vlastně diváci Ulice komentují, jaká témata rozebírají, jak hodnotí určité postavy, které postavy vyvolávají kontroverze apod. Byla jsem tedy schopná vyvodit určité předběžné kategorie jevů, které mě budou následně zajímat. Rozhodně mi předvýzkum usnadnil další krok, což byla tvorba dotazníku. Ten jsem pojala jako polostrukturovaný, tedy s předem připravenou sadou otázek, jež bylo ale možné v závislosti na respondentovi variovat a operativně doplňovat dalšími vhodnými dotazy směřovanými k respondentovi.

Tento předběžný dotazník jsem následně podrobila testu a absolvovala s ním tři pilotní rozhovory s diváky seriálu Ulice, abych si ověřila, zda jsem otázky do dotazníku volila správně. Podařilo se mi lokalizovat problematická místa a některé otázky jsem následně doplnila a upravila, jiné odstranila, načež vznikla finální sada otázek, které jsem pokládala všem respondentům. Dotazník je součástí příloh této práce.

Další fáze spočívala ve vyhledání vhodných respondentů, přičemž zastoupení diváků, kteří sledují seriál Ulice v televizi a přes internet, muselo být proporční, jak jsem si stanovila v teziích této práce. Původním záměrem bylo vyhledat 10 – 14 respondentů, tento počet byl však v průběhu navýšen na počet 18, tedy 9 diváků televizních a 9 internetových. K navýšení počtu došlo s ohledem na to, že jsem pozorovala určitý progresivní vývoj u mé osoby coby tazatele. Oproti rozhovorům vedeným na počátku se se zvyšujícím se počtem interview dostavil znatelný pokrok ve smyslu lepších reakcí na respondenty, lepší formulace doplňkových otázek a to se projevilo nejen na délce rozhovoru (poslední rozhovor byl vůbec nejdelší), ale i na výsledcích.

Diváky pro výzkum jsem vyhledávala sama. Snažila jsem se maximálně využít metody „sněhové koule“, v rámci níž jsou respondenti osloveni, aby doporučili dalšího potenciálního respondenta. Tento přístup se však zdařil jen z části. Především poslední fáze vyhledávání respondentů byla komplikovaná tím, že bylo poměrně problematické vyhledávat diváky sledující seriál přes internet. Metodu sněhové koule nešlo příliš uplatnit, neboť řada internetových diváků sleduje seriál Ulice o samotě, a pokud třeba i znají další diváky, tak ti sledují Ulici v televizi. Zde byl patrný nepoměr počtu televizních a internetových diváků, který je zmíněn v kapitole č. 7. Předpokládala jsem tedy, že internetoví diváci budou mít blíže k diskusním internetovým fórům, proto jsem své prosby o spolupráci vyvěsila zde. Zájem zúčastnit se výzkumu projevila řada diváků, všichni ale souhlasili pouze s psanou formou odpovědí a na mé prosby o setkání již poté nereagovali. Z tohoto důvodu jsem přistoupila na poměrně netradiční formu

rozhovoru. Ve dvou případech jsem v rámci skupiny internetových diváků využila službu Skype, tedy obdobu telefonického rozhovoru, ale přenášeného přes internet. Domnívám se, že forma vedení rozhovoru přes Skype (a nikoliv z očí do očí) neměla na průběh rozhovoru, ale ani kvalitu odpovědí, žádný vliv.

Vzorek diváků byl konstruován pomocí „účelového výběru“. Snažila jsem se poskládat jednotlivé divácké skupiny tak, aby je např. netvořily jen samé vysokoškolské studentky, protože to by mohlo celkový výsledek zkreslit. Velký zájem jsem měla o to, zapojit do svého výzkumu také mužské publikum, ale bylo to obtížnější, než jsem předpokládala. Když už se mi podařilo najít muže, který přiznal, že Ulici sleduje, tak nebyl ochoten si se mnou na toto téma povídat. Muži obvykle tvrdili, že seriál „nesledují natolik, aby jejich výpověď byla relevantní“ vzhledem k tématu výzkumu.

Zkoumaný vzorek tvořily dvě skupiny diváků. V první skupině se soustředili diváci sledující seriál Ulice v televizi, celkem 8 žen a 1 muž, ve věku od 17 do 75 let:

1. ILJA - věk 57 let, bývalá učitelka, nyní masérka
- pravidelná divačka se silným vztahem k seriálové tvorbě obecně, sleduje asi 3krát až 4krát týdně, výjimečně i na internetu, velmi komunikativní respondentka
2. JITKA - věk 22 let, studentka VŠ
- pravidelná divačka se středně silným vztahem k seriálu, snaží se sledovat pravidelně, výjimečně sleduje na internetu, středně komunikativní respondentka
3. PAVLÍNA - věk 17 let, studentka SŠ
- pravidelná divačka, sleduje Ulici v kolektivu na internátu 4x týdně, nesleduje na internetu, méně komunikativní respondentka
4. HELENA - věk 42 let, vychovatelka
- pravidelná divačka, seriál sleduje často coby zvukovou kulisu k dalším aktivitám, výjimečně sleduje na internetu, středně komunikativní respondentka
5. BOŽENA - věk 69 let, důchodkyně
- pravidelná divačka s velmi silným vztahem k Ulici, prakticky nevynechává žádný díl, nikdy nesleduje na internetu, velmi komunikativní respondentka

6. CAMILA - věk 55 let, úřednice
 - pravidelná divačka s velmi silným vztahem k Ulici, téměř nevynechává žádný díl, výjimečně sleduje na internetu, velmi komunikativní respondentka
 7. MAGDALÉNA - věk 42 let, novinářka
 - divačka se spíše slabším vztahem k seriálu Ulice, sleduje asi polovinu dílů, nikdy nesleduje na internetu, méně komunikativní respondentka
 8. OTAKAR - věk asi 70 let, důchodce, dříve scénárista
 - pravidelný divák se spíše slabším vztahem k seriálu, nikdy nesleduje na internetu, často o Ulici mluví s despektem, středně komunikativní respondent
 9. FRANTIŠKA - věk asi 75 let, důchodkyně
 - pravidelná divačka se silným vztahem k seriálu, občas sleduje na internetu, středně komunikativní respondentka
- Druhou skupinu tvořili internetoví diváci seriálu Ulice: dohromady 8 žen a 1 muž ve věku od 15 do 35 let:
10. JANA - 27 let, na mateřské dovolené
 - pravidelná divačka, sleduje hlavně po nocích jeden až dva díly, výjimečně sleduje i v televizi, nejméně komunikativní respondentka
 11. NAĎA - věk 32 let, učitelka
 - pravidelná divačka se silným vztahem k seriálu, sleduje v různý čas, typicky více dílů naráz, obvykle večer nebo o víkendu, velmi komunikativní respondentka
 12. VANDA - věk 26 let, servírka
 - pravidelná divačka žijící dlouhodobě v USA, sleduje v různý čas, často více dílů naráz, obvykle dopoledne nebo v noci, velmi komunikativní respondentka
 13. KATKA - věk 24 let, studentka VŠ
 - pravidelná divačka, původně silně televizní, sleduje nárazově více dílů najednou, obvykle dopoledne, velmi komunikativní respondentka

14. MARTINA - věk 24 let, zahradní architektka
- pravidelná divačka, sleduje v kolektivu a obvykle více dílů najednou, obvykle odpoledne nebo navečer, výjimečně sleduje v televizi, středně komunikativní respondentka
15. PETR - věk 15 let, student SŠ
- pravidelný divák s velmi silným vztahem k Ulici, náruživý divák kombinující kumulované a jednotlivé sledování, obvykle večer nebo o víkendu, někdy sleduje i v televizi, velmi komunikativní respondent – jeho rozhovor přikládám jako textovou přílohu této práce na ukázkou
16. ELIŠKA - věk 26 let, studentka VŠ
- pravidelná divačka se silným vztahem k seriálu, kombinuje sledování více dílů a jednoho, obvykle večer nebo o víkendu, výjimečně sleduje i v televizi, velmi komunikativní respondentka
17. ALENA - věk asi 35 let, na mateřské dovolené
- pravidelná divačka se silným vztahem k seriálu, občas sleduje i v televizi, velmi komunikativní respondentka
18. ŠÁRKA - věk 24 let, studentka VŠ
- pravidelná divačka se středně silným vztahem k seriálu, obvykle sleduje poslední díl, nejčastěji navečer, středně komunikativní respondentka

Moje původní domněnka, že obě skupiny diváků budou striktně oddělené, se rozhodně nepotvrdila, záměr se ukázal jako sice velmi zajímavý z výzkumného hlediska, ale v praxi poměrně těžko realizovatelný. Např. z televizní skupiny jen čtyři diváci (z 9 respondentů) nikdy neviděli Ulici na internetu, ostatní TV diváci o internetu buď věděli, nebo i sledování jeho prostřednictvím už sami vyzkoušeli. A obráceně – i diváci z internetové skupiny čas od času sledují Ulici v televizi.

Rozhovory s diváky jsem vedla formou „respondent interviews“ a probíhaly od 2. prosince 2009 do 28. února 2010. Průměrná délka rozhovoru byla 39 minut, přičemž nejkratší rozhovor trval 26 minut a nejdelší 59 minut. Místo natáčení rozhovorů bylo

obvykle voleno na základě domluvy s respondenty, nejčastěji jsem za nimi dojížděla buď do jejich bydliště, nebo na pracoviště, ve třech případech se odehrály v restauračním zařízení, dva zmiňované rozhovory proběhly pomocí služby Skype. Rozhovory probíhaly vždy pouze mezi mnou v roli tazatele a respondentem, nebyl u nich přítomen nikdo další.

Všech 18 rozhovorů jsem zaznamenávala na minidisc a poté uložila do počítače ve formátu mp3 a přepsala do textové podoby. Zachována byla mluvená podoba jazyka, většinou hovorového charakteru s nespisovnými koncovkami a redundantními slovy, ale domnívám se, že to lépe vystihuje charakter mluvčích. V rámci rozhovorů jsem kladla důraz především na subjektivní vnímání respondentů a pokusila jsem se získat rétorickou konstrukci jejich zážitku a dalších aspektů souvisejících se sledováním.

V rámci dalšího postupu podle principů zakotvené teorie jsem se rozhodla pro kódování rozhovorů využít program Atlas.ti. V listopadu 2009 jsem proto absolvovala seminář pořádaný Institutem sociologických studií Fakulty sociálních věd UK v Praze, kde jsem se s tímto programem naučila pracovat. Surová data, tedy textový přepis rozhovorů s diváky, jsem v rámci kódovacího procesu zpracovala pomocí tohoto programu, což mou práci výrazně systematizovalo, neboť bylo možné si následně rozdělit rozhovory podle jednotlivých kódů a ty dále analyzovat a třídit. Postup byl takový, že jsem rozhovory po jednom pečlivě pročítala a jednotlivým vybraným citacím reprezentující určité opakující se fenomény jsem přiřazovala kódy. Šlo tedy o tzv. otevřené kódování, charakterizované v předchozí kapitole. Tímto způsobem postupně vznikl systém 82 kódů. Tyto kódy byly následně podrobeny další analýze a podle pravidel zakotvené teorie sdruženy do 9 kategorií. Tyto kategorie odpovídají názvům podkapitol v 8. kapitole této práce nazvané Interpretace dat.

pořadí kategorií s jednotlivými kódy:

1. MOTIVACE:

ČESKOST – HERCI, SERIÁLY
DŮRAZ NA RODINU
DŮVOD PRO VÝBĚR ULICE
RELAX
ÚČELOVÉ SLEDOVÁNÍ
TIME-SLOT
HUMOR
IRONICKÉ SLEDOVÁNÍ – VÝSMĚCH

2. BACKGROUND SLEDOVÁNÍ:

DĚJ PŘED ZAČÁTKEM SLEDOVÁNÍ

FORMA SLEDOVÁNÍ

ZKUŠENOSTI SE SERIÁLY

VOLBA INTERNETU

REKLAMY

VOLBA TELEVIZE

STUD

POČÁTKY SLEDOVÁNÍ

3. KONTEXT SLEDOVÁNÍ:

ČAS SLEDOVÁNÍ

DODRŽOVÁNÍ ZAČÁTKU

JÍDLO

MÍSTO SLEDOVÁNÍ

ZPŮSOB SLEDOVÁNÍ

RITUÁLY PŘI SLEDOVÁNÍ

SLEDOVÁNÍ O SAMOTĚ

SLEDOVÁNÍ NE O SAMOTĚ

VYRUŠENÍ PŘI SLEDOVÁNÍ

SLEDOVÁNÍ JAKO RITUÁL

SPOLEČNÉ SLEDOVÁNÍ

4. FOKUS:

ČESKOST

HERECKÉ VÝKONY

ZAMĚŘENÍ SE (obecně)

ZAMĚŘENÍ SE NA POSTAVY

ZAMĚŘENÍ SE NA PŘÍBĚHY

ZAMĚŘENÍ SE NA TÉMATA

ZAMĚŘENÍ SE NA SCÉNÁŘ

ZAMĚŘENÍ SE NA STRUKTURU

5. MÍRA SOUSTŘEDĚNÍ SE:

AKTIVITY PŘI SLEDOVÁNÍ

KONCENTRACE

KONVERZACE BĚHEM SLEDOVÁNÍ

TOUHA PO SPOLEČNOSTI

NE-TOUHA PO SPOLEČNOSTI

ZVUKOVÁ KULISA

6. FUNKČNÍ PRINCIPY – DIVÁCKÉ ZAPOJENÍ:

INSPIRACE SERIÁLEM
INTERNET – 1 DÍL VS. VÍCE
INTERNET – ČERSTVÝ DÍL
INTERNET – KUMULOVANÉ SLEDOVÁNÍ
INTERNET – POSUN V DĚJI
INTERNET – ZASTAVOVÁNÍ
LÍTOST
NA NÁVŠTĚVĚ
NEGATIVNÍ EMOCE
OPAKOVANÉ SLEDOVÁNÍ
ORGANIZACE ČASU
OSVĚTA
TĚŠENÍ SE
VZTAH S POSTAVAMI
STUD
ABSENCE STRESU

7. HODNOCENÍ OD DIVÁKŮ

OBLÍBENÉ POSTAVY
NEOBLÍBENÉ POSTAVY
ZÁMĚNA HERCŮ A POSTAV
SYNCHRONIZACE S DIVÁKEM
REALISTIČNOST POSTAV
ZTOTOŽNĚNÍ SE
REÁLNOST SERIÁLU
OSOBNÍ ZAUJETÍ

8. KONTINUÁLNOST:

ABSTINENČNÍ PŘÍZNAKY
DÁVKOVÁNÍ VNUCENÉ
DVD – VLASTNÍ REŽIM
PRAVIDELNOST
PŘESKOČENÍ DÍLU
SERIALITA, NÁVAZNOST
SLEDOVÁNÍ NA DVD
UPOUTÁVKY
VIDEO
INTERNET – PROBLÉMY S ORIENTACÍ
SYNCHRONIZACE ČASU

9. SVĚT KOLEM ULICE:

ČTENÍ SI O ULICI
DISKUSNÍ FÓRA
MLUVENÍ O SERIÁLU
PŘEMÝŠLENÍ O SERIÁLU MIMO ČAS VYSÍLÁNÍ

Interpretace dat v rámci kategorií byla velmi náročným procesem, protože bylo nutné neustále srovnávat obě skupiny respondentů. Jednotlivé kategorie, do nichž se kódy sdružily, byly podrobeny deskripci. Mé vlastní interpretace zkoumaných oblastí vznikly na základě analýzy a byly podpořeny zvolenými citacemi. Na jejich základě byly vyvozeny závěry shrnující objevené poznatky týkající se rozdílného přístupu k užití „řízené“ a „neřízené“ seriality.

Vzhledem k tomu, že šlo v mém případě o první kvalitativní výzkum tohoto druhu a rozsahu, vyskytly se v jeho průběhu určitě i jisté obtíže. Především jsem je zaznamenala během rozhovorů s diváky, kdy jsem zpočátku měla problém, aby se jednotliví respondenti více uvolnili a „rozpovídali“. Vzhledem k tomu, že jsem jim pokládala otevřené otázky, jsem potřebovala, aby sami co nejvíc popisovali svůj způsob sledování. Osvědčilo se mi proto, když jsem na začátku zavedla řeč na seriál a popovídala si s nimi na nějaké aktuální téma související s Ulicí. Tím došlo k odstranění úvodní komunikační bariéry, která nutně musela v některých případech nastat, protože s většinou respondentů jsem se setkala poprvé tváří v tvář až ve chvíli rozhovoru. Také docházelo někdy k tomu, že respondenti odbíhali od odpovědi na otázku a já jsem se již nevrátila k původnímu dotazu, ale tato situace naštěstí nenastala příliš často. Občas jsem také možná až zbytečně moc formulovala některá vyjádření, s nimiž poté respondenti vyslovili buď souhlas nebo nesouhlas, ale již jen ve formě „ano“ nebo „ne“, místo toho, abych je nechala samotné své myšlenky formulovat vlastními slovy. Postupně jsem se však i v této oblasti dokázala více ovládat. V tomto ohledu se jako velmi užitečné ukázaly pilotní rozhovory.

Dále jsem musela překonat určité problémy technického rázu související s nepříliš velkou zkušeností s programem Atlas.ti, kdy jsem dokonce musela provést „překódování“ již zpracovaného materiálu, ale domnívám se, že to nebylo na škodu, protože jsem mohla využít nabyté zkušenosti.

7. PŘEDSTAVENÍ SERIÁLU ULICE

Pořad Ulice patří na TV Nova k nejsledovanějším. V průměru se např. v roce 2008 na Ulici dívalo 1 389 000 diváků starších 15 let.²⁷⁸ Označován bývá jako nekonečný seriál či denní seriál nebo také první česká mýdlová opera, případně i první česká denní dlouhotrvající mýdlová opera. Vysílání začalo 5. září roku 2005, ale ještě před tím v neděli 4. září 2005 byl v hlavním vysílacím čase odvysílán pilotní film k seriálu. V programovém schématu je Ulice zařazena každý všední den v podvečer na televizní stanici Nova a natáčení probíhá v hostivařských ateliérech v Praze. Příběh se točí kolem života několik rodin, které žijí v domech v seriálové ulici ležící na periferii Prahy.

Dá se říct, že právě Ulice svým charakterem zapadá do žánru mýdlové opery tak, jak byla charakterizována v předcházejících kapitolách této práce i v odborné literatuře. Jde o čtyři identifikační narativní rysy mýdlových oper, pomocí nichž ji popisuje Christine Geraghtyová:²⁷⁹

1. organizace času: Ulice se vysílá každý všední den v podvečer od 18:30 do 19:30 a vytvářejí se zde proto vhodné podmínky pro vznik tzv. „rituálu pravidelnosti“
2. vnímání budoucnosti: Ulice je charakterizována jako tzv. „nekonečný seriál“, čili i zde je vyřešení všech zápletek trvale odloženo
3. prolínání příběhů: Ulice stojí na tom, že se jednotlivé dějové linky proplétají vzájemně mezi sebou, je to jedna z hlavních narativních strategií
4. obsazení: i v rámci Ulice musí být zachován poměr kontinuálnosti a také určité touze po změně, v minulosti se děj často točil kolem jedné ústřední rodiny, dnes však bývá v centru pozornosti rodin vícero

²⁷⁸ Zdroj: <http://ulice.nova.cz/clanek/novinky/sledovanost-ulice-roste.html>. [přístup 2010-10-04]

Aktuální čísla o sledovanosti – např. 11. 3. 2010 byl ve skupině diváků starších 15 let podíl na trhu 44,73 % a Ulici sledovalo 1 464 000 diváků. Zdroj: <http://web.nova.cz/fimgs/sledovanostvelky.JPG> [přístup 2010-10-04]

²⁷⁹ Geraghtyová 1981: 9 - 26

Tvůrců Ulice je celá řada²⁸⁰, pro účely této práce byly okruhy jako zadání, geneze vzniku a výrobní postupy konzultovány s šéfproducentem Michalem Reitlerem. Ten potvrdil, že na počátku dostali tvůrci od vedení televize Nova zadání k vytvoření tzv. „daily soap opery“ ve snaze docílit rozšíření hlavního vysílacího času, za který je v České republice dle Asociace televizních organizací (ATO) považována doba mezi 19. a 23. hodinou. Rozšíření hlavního vysílacího před 19:00 se zdařilo a Michal Reitler k tomu podotknul.²⁸¹

Já tomu dokonce říkám, že jsou to jakoby takové „zprávy před zprávami“, jakoby zprávy z ulice. Otevřete si okno, vidíte lidi, které můžete poznat a potkat ve svém sousedství, můžete je potkat, když bydlíte v Praze, když bydlíte v Hodoníně nebo v Dobrušce...

Určitým spouštěcím momentem pro zadání „daily soap“ byl úspěch seriálu TV Prima Rodinná pouta (později přejmenovaného na Velmi křehké vztahy). Ten ukázal, že výroba televizních seriálů nemusí probíhat jen tak, jak to do té doby dělala Česká televize (vysoké náklady, dlouhá příprava, periodicita vysílání jednou týdně), a proto se i televize Nova rozhodla přistoupit k tomuto méně nákladnému způsobu výroby. Programoví tvůrci televize Nova si navíc byli vědomi toho, že český divák potřebuje určitou míru strukturovanosti televizního programu a značný stupeň pravidelnosti v tomto případě není na škodu. A ačkoliv zadání bylo poměrně jasné, sám Reitler uvádí, že Ulice není mýdlovou operou v obvyklém provedení, ale že zde došlo k určité modifikaci v rámci českého prostředí. Důvodem bylo jednak angažování zkušených televizních scénáristů, známých herců, ale také obsazení některých pozic lidmi z filmové branže, kteří jsou zvyklí na jiný styl práce. To ale podle jeho slov nebyl jediný důvod:²⁸²

A pak jsme se ještě odklonili od daily soap v tom, že daily umí jako by probírat den po dni např. schůzka šéfa v práci, ještě než jde na schůzku, pak ta samotná schůzka a pak se to ještě probírá po schůzi, my jsme nechtěli to dělat takhle analogicky, což v těch daily je poměrně obvyklé, že se o těch problémech hodně povídá.

²⁸⁰ Námět: Radek Bajgar, Petr Erben, šéfproducent: Michal Reitler, šéfrežisér: Stanislav Sládeček, režie: Dušan Klein, Ondřej Kepka, Miroslav Sobota, Juraj Deák, Milan Růžička, Patrik Hartl, Petr Orozovič, Tomáš Tintěra, Otakar Kosek, Kryštof Hanlík, Boro Radojčić, Marián Kleis a další, šéfautor: Lucie Paulová, dramaturg: Iva Bruknerová, výkonný producent Monika Hasmanová, Zdroj: <http://ulice--serial.webnode.cz/herci/tvurci-ulice/> [přístup 2010-12-03]

²⁸¹ Citováno z rozhovoru s Michalem Reitlerem ze dne 9. 11. 2009

²⁸² Citováno z rozhovoru s Michalem Reitlerem ze dne 9. 11. 2009

Krom toho se také tvůrci rozhodli věnovat se tématům, která se obvykle v mýdlových operách v zahraničí nevyskytují, protože jde spíš o témata vhodnější pro „velké seriály“ v hlavním vysílacím čase. Do scénáře také v Ulici častěji proniká humor a v určitém směru je pro mýdlové opery ne úplně typické, že jsou natáčeny v reálném prostředí, jakým je v Ulici např. škola. Český divák byl desítky let zvyklý na seriálovou produkci vysílanou převážně v hlavním vysílacím čase, takže vyžaduje více vidat určité vypjaté situace, které se v zahraničních mýdlových operách nevyskytují, např. dopravní nehody:²⁸³

Kde my si dovolíme v rámci děje věc, kterou by v daily soap neviděli, jakože se vybourá nějaká postava, tak my to chceme vidět, my chceme to, o čem se mluví, vidět. V některých případech je to už hodně drahé, ale jednou za čas chceme vidět bouračku, chceme vidět velký maturitní ples, protože prostě jsou to okamžiky, které jsou plné emocí a nestačí nám to jenom udělat opisem, že druhý den si dvě postavy vypráví o tom, jak to bylo pěkné. My to chceme vidět.

Michal Reitler přiznal, že tvůrci hledali inspiraci u zahraničních mýdlových oper, podrobnosti lze vysledovat s např. německými mýdlovými operami Gute Zeiten, schlechte Zeiten nebo Lindenstraße či s britskou Coronation Street. V nich najdeme právě i charakteristický prvek české Ulice – ulici, kde žijí hlavní představitelé a odehrává se zde většina děje.

Prvotní koncept celého projektu vytvořil Radek Bajgar, zodpovědný za autorský půdorys i charakter hlavních postav. Jeho spolupracovníkem přes oblast realizace a výroby byl Petr Erben a dohromady stvořili základní kostru. Bajgar především vytvořil specifický systém dějových linek, kdy jsou v rámci každé epizody vyprávěny tři denní příběhy, přičemž první z nich je teprve na začátku a je zde jeho expozice, druhý příběh pokračuje z předchozího dílu a už dosáhl do krize a třetí právě vrcholí a je to tedy tzv. „příběh dne“.²⁸⁴ S tím také roste počet obrazů, který je nejvyšší právě u „příběhu dne“. V současnosti už občas dochází k určitým modifikacím tohoto nastavení, ale i tak zůstává stále dominantní.

Tvůrci Ulice pracují záměrně také s cliffhangerem a to ve formě určitého „principu poslední scény“, která má za úkol otevřít téma dílu následujícího. Ze tří hlavních

²⁸³ Citováno z rozhovoru s Michalem Reitlerem ze dne 9. 11. 2009

²⁸⁴ Citováno z rozhovoru s Michalem Reitlerem ze dne 9. 11. 2009

dějových linek dané epizody bývají dvě z nich zakončeny cliffhangerem, ale to není dle Michala Reitlera všechno:²⁸⁵

Krom toho tam ještě děláme upoutávku, kdyby to nestačilo, takže my na konci těch háček máme asi 12. Ladíme to vždycky u každého dílu, podle toho, co v tom dílu je, když je řidší, tak holt musím prozradit všechno, co v tom dílu je, když je naopak nabitý, tak dáme jenom náběhové hrany. A někdy dokonce i uděláme falešnou stopu, když cítíme, že divák neví, jak to dopadne, aby se nám nestalo, že když ten divák vidí upoutávku, tak ví, co se v příštím díle stane, anebo ještě hůř, že se naučí, že ta upoutávka je dělaná dramatičtěji, než je pak ten samotný díl, to by se nám taky vymstilo.

Co se týče výrobní stránky Ulice, tak mimo herců a komparzistů čítá jeden štáb kolem 60 pozic, konkrétně jde o zhruba 15 scénáristů (rozdělení do třech skupin – dlouhodobé linky, scénosledy, dialogy) a dalších asi 35 lidí, přičemž štáby musejí být minimálně dva.

Samotná realizace výroby a natáčení je nesmírně složitý proces, který zde není možné do detailů popsat, základem je to, že se celý režim pohybuje ve 14denních jednotkách, v nichž dochází nejdřív k sepsání scénáře, poté přípravě natáčení, samotnému natáčení a postprodukci. Každý režisér pracuje v sedmítýdenních blocích, od čtení scénářů, přes samotné natáčení, až po střih a má na starosti kompletní výrobu deseti dílů.

Protože se Ulice natáčí v tak velkém předstihu, podle Michala Reitlera zde existuje jen omezená možnost nějak reagovat na zpětnou vazbu od diváků:²⁸⁶

Je pro nás hrozně pozdě. My už teď pracujeme na tom, jak dopadne sezóna. Čili ta zpětná vazba pro nás je spíš, jestli to cítíme dobře. A zatím intuice scénáristů je identická s očekáváním diváka.

Dle Michala Reitlera jsou organizovány focus groups s diváky a jednou proběhl i hlubší kvalitativní výzkum, ve kterém zjišťovali, bez které postavy si diváci Ulici představit neumí a které by naopak oželeli.

Mýdlová opera Ulice je jedním z pořadů, který TV Nova nabízí na svých webových stránkách ke zhlédnutí. Ulice má dokonce svůj webový speciál, kde se diváci mohou i zapojit do diskuse s dalšími diváky. Navíc jsou zde k dispozici všechny díly Ulice

²⁸⁵ Citováno z rozhovoru s Michalem Reitlerem ze dne 9. 11. 2009

²⁸⁶ Citováno z rozhovoru s Michalem Reitlerem ze dne 9. 11. 2009

od počátku vysílání v roce 2005.²⁸⁷ Počet zhlédnutí jednoho dílu je kolem 50 tisíc²⁸⁸. Reitler však dodává, že jde jen o jakousi „nadstavbu“ a Ulice nehledá primárně své publikum mezi uživateli internetu.²⁸⁹

My nebudeme patřit k největším hvězdám ve stahování. Protože my jdeme denně, tak my zároveň konstruujeme ty příběhy tak, aby lidi mohli vynechat díl nebo dva. My nejsme typ projektu, kde se čeká na výsledek, a když to prošvihnete, tak si to dohledáte. Nejsme Superstar. Nejsme Comeback, který jde jednou týdně, kde když ten díl nestihnete, tak vás to mrzí a chcete se na něj podívat. Ordinance má zcela jistě taky lepší čísla, co se stahování týče, čili my nejsme z tohoto hlediska vlastně událost.

Webový speciál Ulice nabízí dále např. videa ze zákulisí, on-line chaty s tvůrci i herci, soutěže, ankety, stručné anotace jednotlivých dílů a také speciální webové utility spojené s Ulicí – např. hry (Fotbálek Ulice, pexeso apod.) nebo poměrně unikátní projekt „Móda Ulice“, kdy se diváci dozví, kde byly jednotlivé kusy oblečení pro seriál pořízeny a zároveň tento oděv mohou v rámci diskuse přímo ohodnotit. Diváci tak mají možnost se i díky internetu s pořadem více identifikovat.

Všechny tyto elementy, tedy splnění žánrového vymezení mýdlové opery, pravidelné vysílání v televizi i možnost zhlédnout všechny díly prostřednictvím internetu dělá Ulici unikátním pořadem na českých televizních obrazovkách, a proto byla také zvolena pro praktickou část této rigorózní práce.

²⁸⁷ Zdroj: <http://ulice.nova.cz/rubrika/epizody> [přístup 2010-10-04]

²⁸⁸ Citováno z rozhovoru s Michalem Reitlerem ze dne 9. 11. 2009

²⁸⁹ Citováno z rozhovoru s Michalem Reitlerem ze dne 9. 11. 2009

8. INTERPRETACE ROZHOVORŮ S DIVÁKY

8. 1. MOTIVACE

U obou diváckých skupin jsem zjišťovala, co byly a jsou primární důvody pro volbu právě seriálu Ulice. Motivy se u obou skupin ukázaly jako poměrně různorodé, pro přehlednost nejprve uvedu motivy skupiny televizních a poté internetových diváků.

TELEVIZNÍ SKUPINA:

V rámci této skupiny uváděli dotazovaní jako důvod pro sledování nejčastěji **reálnost**²⁹⁰ seriálu, protože právě tak ho většina respondentů vnímá, např. Ilja říká: „...*mě na tom baví to, že to je teda reálný, myslím si, že 99 % věcí je tam reálných...*“ (1:35) a na Ulici hodnotí pozitivivně to, že je „...*česká, realistická, s výbornejma hercema. Dobře napsaná.*“ (1:39) K **reálnosti** coby jednomu z důvodů pro sledování se přiklání také Pavlína (3:20) a hned několik respondentů na Ulici ocenilo jakousi „normálnost“ oproti jiným příběhům na pokračování: „*Mně se jako líbí ten seriál všeobecně, že je prostě ze života, že tam hrajou lidi jako jsme my, prostě normální lidi.*“ (3:20) Františka oceňuje, že jde o seriál ze současnosti a líbí se jí, že jsou tam zobrazovány reálné problémy jak mladých, tak i starších lidí. (9:33)

Pro respondenty bylo velmi podstatné také to, že jde o seriál **český**, natáčený v českém prostředí a s českými herci. To vyzdvihuje např. Jitka: „*Tak já mám ráda seriály a kór, když jsou český, tak to má trošku českou mentalitu.*“ (2:3) Snad největší důraz kladla na fakt, že jde o seriál český, Ilja: „*Mě tady ty věci český hrozně bavěj, protože tam fakt jako nacházím, jak ten život jde. Myslím si, že je to i hodně pravdivý, někdo říká nadnesený, ale mně se to fakt líbí, ať je to Vyprávěj, Ulice nebo Ordinace. Český věci mám ráda, americký ne, tam se smějou a tleskaj, prostě se mi nelíbí, český miluju.*“ (1:12) Dle Dorothy Hobsonové sehrávají mýdlové opery důležitou roli při reflektování národní identity skrze reprezentaci. Podle ní totiž uvědomění si určité národní identity není vždy samozřejmé, ale často k němu dochází až při střetu s identitou odlišnou. Např.

²⁹⁰ Tučným písmem jsou v této kapitole zvýrazněny kódy nebo výrazy blízké samotným kódům, které byly sdruženy do jednotlivých kategorií.

britské mýdlové opery mají naprosto jinou povahu v rámci žánru. Roli hrají jazykové zvyklosti, nářečí a dialekty, přízvuky, řeč těla atd.²⁹¹

Vliv na volbu Ulice měly také **herecké výkony** jednotlivých představitelů, českých herců a hereček a i ty je tedy možné považovat za jeden z prvků motivace, např. Magdaléna to popisuje takto: „*Tak ze začátku to bylo jenom z důvodu únavy. Potom se mi líbilo obsazení, jsou tam herci, které mám ráda, které uznávám.*“ (7:13) A další důležitou motivací byl odpočinek a možnost **relaxace** během sledování Ulice. Otakar přímo tvrdí, že „*...až na některé epizody u toho člověk vůbec nemusí myslet.*“ (8:2) Magdaléna potom také vnímá Ulici jako určitý prostředek odpočinkového rituálu (7:25): „*Prostě když přijdu domů unavená, tak pustím televizi, lehnu si a u Ulice si odpočim.*“ (7:6) „*A když si chci zrelaxovat a nechce se mi ani číst, protože v mé pracovní náplni je i čtení, tak to беру jako dobrý vymývač mozku.*“ (7:8)

Únik od problémů a odpočinek ve formě eskapismu popisuje např. Sonia Livingstoneová, podle níž právě mýdlové opery umožňují divákům zmizet z jejich vlastního života, od jejich problémů a starostí. V případě mýdlové opery Ulice nelze hovořit v tomto smyslu o eskapismus do glamour světa, jako je to u některých jiných seriálů, v Ulici jde spíše o to, že divák může přestat myslet na vlastní život, zároveň se „svými postavami“ sdílí i vše dobré, jejich radosti a příjemné prožitky.²⁹²

Diváci sledující Ulici v televizi dále na jednom z předních míst mezi motivy uváděli tzv. **time-slot**, tedy jakýsi časový prostor, v němž se obvykle již vyskytují v domácnosti a v blízkosti televizního přijímače. Pro velkou většinu z nich bylo tohle jedním z primárních důvodů, proč začali seriál Ulice sledovat – byli v čase mezi půl sedmou a půl osmou na místě, kde se s Ulicí setkali, ta je zaujala, a když se ve stejném čase a prostoru vyskytovali příště, tak ve sledování pokračovali. To zmínila např. Pavlína: „*Je to hlavně i dobrej čas takovej, prostě se udělá jídlo, večeře, tak si tam jdeme sednout a podíváme se na tu Ulici. Je to dobrej čas.*“ (3:26) Ta právě připouští, že by v tento čas sledovala případně i jiný seriál. (3:28) Čili zde je jasná preference času sledování před konkrétním typem pořadu. Podobně uvažuje i Helena: „*Já se taky dívám hodně kvůli tomu času, protože ten čas je fakt dobrý, že u toho člověk udělá hodně práce a i se zároveň pobavíte.*“ (4:14) Jako hlavní výhodu vidí vysílací čas také Otakar: „*To víte že jo, je to akorát před Televizními novinami a na ty já se dívám pravidelně.*“ (8:35)

²⁹¹ Hobsonová 2003: 121

²⁹² Livingstoneová 1990: 57

Převážně kvůli vhodnému vysílacímu času sleduje Ulici také Helena (4:57) a Magdaléna (7:26), naopak cíleně seriál Ulice sledují Božena a Camila, která by Ulici sledovala i v jiný vysílací čas: „*Pořady v televizi já si vybírám, a když se mi něco nelíbí, tak televizi radši vypnu. Ulice by mohla být klidně od půl šestý do čtvrt na sedm a pak bych televizi vypnula a pustila si zprávy v půl osmý.*“ (6:56)

V určitém smyslu bychom mohli motiv **odpočinku** u sledování Ulice propojit s **time-slotem**. Ovšem ne vždy diváci, především pak divačky u sledování Ulice odpočívají. Řada z nich u toho aktivně vykonává další činnosti, např. vaří nebo žehlí. V takovém případě může docházet k tomu, že zde funguje kombinace obou vlivů – vysílá se ve vhodný čas, v němž si diváci rádi zpříjemní určité aktivity právě sledováním Ulice. Více se o aktivitách diváků při sledování Ulice dozvíme v kapitole č. 5 (Míra soustředění se).

Z dalších motivů pro volbu Ulice můžeme uvést romantiku, která je důležitá pro Boženu (5:5), stejná respondentka oceňuje také kvalitu seriálu: „*...celkově je to takový zajímavý a oddechový. Docela se na to těším, vždycky večer, od půl sedmý do těch půl osmý, když to dávají.*“ (5:2) Ilja zase vyzdvihuje fakt, že na začátku seriálu se vždy objevuje rekapitulace zásadních dějových situací z minulých dílů: „*...to mě právě na tom fascinuje, že oni dají zpětně, co bylo, a pak je tam nějaký avízo dopředu. Člověk se velmi rychle zorientuje.*“ (1:14) Magdaléna naproti tomu oceňuje určitou „rozvláčnost“ Ulice, která ji nenutí sledovat denně. Líbí se jí, že může začít sledovat kdykoliv bez toho, aniž by si musela zjišťovat, co se stalo v minulých epizodách: „*...ten děj je tak pomalý, že ho stačím sledovat, když seriál vidím dvakrát do týdne. Jsem v obraze.*“ (7:04) Pro Magdalénu je stěžejní také to, že jde o seriál zaměřený na celou **rodinu**. Podle ní „*...je to vlastně jediný rodinný seriál, což je takový fenomén současné doby, říkat všemu nezařaditelnému, že je to rodinné, ale u tohoto jsem si všimla, že je to rodinné do slova a do písmene, protože se tam řeší problémy jakékoli věkové kategorie. Tzn. od raného dětství, miminek až po důchody.*“ (7:16) Na toto specifikum mýdlových oper upozorňuje i Dorothy Hobsonová, podle níž bývá právě rodina ústředním tématem. Ač by se to mohlo zdát jasné a zřejmé, tak je vhodné si to uvědomit, protože v ostatních žánrech, jsou např. dokumenty či detektivní seriály, bývá obvykle rodinný život potlačen na minimum.²⁹³

²⁹³ Hobsonová 2003: 116

Speciální motivy pro sledování Ulice jsem potom objevila u Otakara. Ten se zaštiťuje svou manželkou, které je sama pravidelnou divačkou a kvůli které on seriál sledovat „musí“. (8:30) Vzápětí ale přiznal, že i když jeho manželka není doma, tak Ulici sleduje a to protože, „...když mě nějaký ten příběh od nějakého scénáristy zaujme, tak jsem zvědavý, jak to profesionálně dotáhne do konce.“ (8:30)

INTERNETOVÁ SKUPINA:

I pro diváky sledující seriál Ulice prostřednictvím internetu se jevila jeho **reálnost** jako primární motiv pro volbu tohoto pořadu. Petr si myslí, že je to seriál, který „prostě je o životě, není o tom, že tam jsou až takové velké intriky, ale je to ze života a myslím si, že tam je prostě taková parta super herců.“ (15:1) **Reálnost** Ulice hraje roli také pro Naďu: „Asi je to tak nějak chytře napsaný a jsou tam uvěřitelný ty postavy a vůbec i tím, že to probíhá už dlouho a vy s těma postava vyrůstáte i stárnete, tak to je člověk nějaký zvyklý a zatím mě nějak nezklamali. Jo ve chvíli, kdy by se tam odehrálo něco nepravděpodobného, tak si řeknu: „A dost, tak tohle ne.“ Ale jsou tam opravdu i věci, který vidíte kolem sebe, o kterých čtete v novinách, jako fakt příběhy lidí, který se dějou, jsou nemocný, zamilovaný, bohatý, chudý, je to takový přirozený. Víc než takový ty uzavřený seriály, kde v jednu chvíli střídá vlastně partner partnera a i třeba těch postav je tam víc, ale tady zas až tak takový střídačky nejsou.“ (11:56) Reálnost seriálu do určité míry stojí a padá s jednotlivými postavami, pakliže ty odpovídají představám diváků „o realitě“, vnímají text jako „ze skutečného života“, což platí např. pro Petra: „Já nežeru takový ty seriály, kde se vraždí nebo horory, prostě to ne, já mám rád seriály ze života, který prostě mi něco přinesou, přinesou mi určitej názor na ty postavy a to mi právě ta Ulice umožňuje....“ (15:03) Dobrou čitelnost postav oceňuje na seriálu Jana, (10:5) podle níž jsou postavy hodně ze života a přijdou jí blízké. (10:25) Jedinou, kdo se k reálnosti Ulice nevyjádřil pochvalně, byla Šárka: „...ze začátku to bylo dobrý, že to bylo takový jakože ze života, ale přijde mi, že v poslední době to přehánějí a snaží se tu sledovanost zvýšit a tu atraktivitu, takže už je to takový trošku ne tak reálný, jak se mi to zdálo na začátku.“ (18:5) Na místě je tedy otázka: jak může být seriál pro některé diváky reálný či realistický a pro jiné ne? Problematikou „reálnosti“ v seriálu se zabývala např. Ien Angová, která ve své studii o divácích seriálu Dallas zjistila, že právě efekt „nefalšovanosti“ či „uvěřitelnosti“ je ta nejdůležitější věc, kterou divák od seriálu očekává. Jedině pokud je fikce označena jako „pravá“ a „nefalšovaná“, mohou být do ní

diváci zapojení.²⁹⁴ Realnost v seriálu by však měla být spojena s obyčejnými lidmi, realita dle Angové totiž musí být rozpoznatelná a porovnatelná s vlastním prostředím každého diváka. Pakliže označují seriál jako nereálný, tak je to v mnoha případech proto, že podle nich nabízí „pokřivený obraz reality“. Tento typ realismu označuje Angová jako empirický a jsou v rámci něj srovnávány reality uvnitř a vně textu.²⁹⁵ Ovšem není možné zapomínat na to, že vše, co je v rámci textu zpracováváno, je výsledkem procesu selekce a adaptace: prvky „reálného světa“ fungují pouze jako syrový materiál pro proces zpracování textů.²⁹⁶ Ty mohou být „čteny“ na různých úrovních – denotativní nebo konotativní. Pakliže by byl text seriálu čten pouze na rovině denotativní, tak by řadě diváků připadal nereálný. Rovina konotativní se však vztahuje k přidruženým významům v textu – prim hrají především emoce. V tu chvíli mohou být lidé, vztahy a situace, které by nám připadaly nereálné v denotativní rovině, působit v rovině konotativní jinak – rozpoznatelně a zřejmě.²⁹⁷ Proto je tedy možné realismus v seriálu Ulice označit za emocionální a dospěli jsme k tomu, co již bylo zmíněno v teoretické části této práce, tedy že seriál Ulice působí „věrohodně“ a „reálně“ především na divačky, které dokáží v rovině konotativní emoce dobře identifikovat.

Realnost ale samozřejmě není jediným důvodem, proč si diváci seriál zvolili. Pro Vandu je Ulice důležitá vzhledem k tomu, že během svého pobytu v USA pociťuje deficit českých reálií a potřebuje se „...*občas podívat na něco z českého prostředí.*“ (12:1) Pro Katku se stěžejním důvodem pro sledování stali dva čeští herci, kteří tvoří jeden z ústředních párů seriálu: „...*Hrušínský a Maciuchová, který naprosto zbožňuju, i to je možná jeden z hlavních důvodů, proč na to koukám, tudíž jestli Maciuchová odejde, tak s Ulicí končím.*“ (13:34)

Řada respondentů volí seriál Ulice s ohledem na to, že si u něj mohou odpočinout a potřeba **relaxace** je v tomto případě ještě markantnější, než u diváků televizních. Pro Šárku je Ulice „...*hodinka fakt jako relaxu. Nemusím se na to nijak soustředit, baví mě to, fakt jako není to žádná náročná činnost, dobře si u toho odpočinu.*“ (18:38) Martina si Ulici pouští přes internet ve chvíli „...*když mě napadne, že bych chtěla mít trochu oddych...*“ (14:10) Jako takový vnímá seriál také Eliška (16:29). Pro Katku (13:7) je potom sledování Ulice vysloveně spojeno s odpočinkovým dnem a Vanda by si seriál, pokud by na něj neměla klid a nemohla odpočívat, dokonce ani nepustila:

²⁹⁴ Angová 1996: 34

²⁹⁵ Angová 1996: 36

²⁹⁶ Angová 1996: 37

²⁹⁷ Angová 1996: 42

„Nepustím si ten seriál, když vím, že přijdu domů a mám tři čtvrtě hodiny čas a hnedka potom se něco bude dít. Prostě pro mě je to odpočinek a chci ten seriál vidět a chci mít takovou svoji pohodu, prostě u toho odpočívám, takže si to pustím, když mám čas a ne jen na poslední chvíli.“ (12:40) U Ulice relaxuje také Šárka (18:38) A zajímavý je jistě i postřeh Aleny, která dříve sledovala Ulici v televizi a jak sama říká: „Dřív když jsem se dívala na tu TV, tak jsem se těšila na tu dobu, jako „vypnula jsem se“, teď jsem tady pro děti chvíli nebyla. To byly moje pohádky.“ (17:7)

Z dalších motivů pro sledování kladli někteří z dotazovaných velký důraz na „kvalitu“ seriálu, např. dle mínění Martiny jsou tam „...občas trošku inteligentní situace, to není úplně obvyklý, když to srovnám s těma ostatníma, ty situace jsou schůdný... Takže Ulice je schůdná, ty ostatní jsou takový scestný...“ (14:5)

U internetových diváků naopak zcela vypadá jako možný motiv tzv. **time-slot**, tedy vysílání v konkrétně vymezeném čase, ačkoliv právě time-slot stál na počátku sledování většiny internetových diváků, kteří později z různých důvodů od sledování v televizi upustili. Příkladem může být např. Šárka: „Tak jedna z věcí, která mi na Ulici vyhovovala, je čas, kdy se vysílá, od půl sedmé do půl osmé a to je akorát tak čas na večeři. Takže jsem si ji tak nějak spojila s tím večerním jídlem, i když teď jak se nedívám na televizi, tak nejsem limitovaná tím časem, kdy oni ji vysílaj, ale stejně to nějak přetrvalo tenhle zvyk a pouštím si ji v podobný čas takhle na večer.“ (18:11) A podobně se k Ulici dostala také Alena: „Vyhovuje mi ten čas. Třeba od osmi bych se nedívala, protože to ukládám dítě ke spaní, takže... proto asi Ulice.“ (17:2)

Jako jeden z důležitých faktorů volby bychom měli zmínit také **humor**, který se v Ulici vyskytuje, pro Alenu to byl např. jeden z rozhodujících motivů, proč ho začala sledovat, protože v té době „...byl mimořádně zábavný. Byl vážně veselý, já jsem se u něj často smála, což třeba teď není. Tak 2x jsem ho zahlédla, potom jsem se podívala víckrát a už mě zajímalo, jak to bude dál.“ (17:5) S humornou složkou Ulice souvisí i Alenina nejoblíbenější postava Simona, která „...je možná trochu míň uvěřitelná, ale zase je strašně zábavná.“ (17:26) a pozitivně vnímá v tomhle ohledu i další postavy, zvláště má ráda ty, které občas mají, jak sama říká - „hlášky“. (17:29) Humor v seriálu vnímá také Martina a to hlavně díky herecké dvojici Maciuchová – Hrušínský: „...to je elita herecká a tam jsou vysloveně vtipný, takže na ty se ráda podívám, vždycky tam jsou nějaký pasáže, kde se něco děje a nejsou nudný.“ (14:47)

Pro Katku je **humor** také velmi důležitým faktorem pro volbu Ulice, nejde však jako u ostatních u humor záměrný, který by se do Ulice cíleně pokoušeli vnést scénáristé a herci. Jde spíše o jakousi nadstavbu, sama respondentka to přímo pojmenovala jako **výsměch**: „...já na to koukám, protože mě to baví ne ve smyslu, že mě to zabavuje, ale v tom smyslu, že mi to přijde prostě vtipný, občas až i směšný, což ode mě teda není moc hezký, ale prostě já se tím bavím, trochu to zlehčuju všechno, určitě to nevidím jako osudy lidí, který by mohly být reálný, spíš mi to přijde hodně nadnesený...“ (13:28) Tento případ diváckého vnímání popisuje také Ien Angová, která hovoří o „ironickém sledování“. Ve své studii o divácích seriálu Dallas popisuje diváky, kteří měli seriál rádi a užívali si jeho sledování, ale na druhou stranu na něj pohlíželi jako na tzv. „*bad object*“ – „*zlý objekt*“.²⁹⁸ Byl u nich tedy patrný určitý rozpor ve vnímání, který často diváci řešili pomocí výsměchu a ironie.²⁹⁹ Někteří z nich při sledování očividně zažívali slast, ale na druhou stranu si ze seriálu vytvořili „předmět posměchu“³⁰⁰, což se projevilo hlavně při komentování. Někteří z nich se zprvu dívali ze zvědavosti a přezíravě, protože se jim ale seriál posléze zalíbil, nechtěli již dát svou náklonnost najevo a před svými blízkými tzv. „ztratit tvář“. Např. si vytvořili posměšná pojmenování hrdinů, aby před ostatními „zlehčili“ své sledování. Angová píše, že komentování Dallasu se stalo určitým rituálem a i v mém výzkumu jsem v několika případech pozorovala něco podobného. Z internetové skupiny např. Katka sledovala Ulici s bývalými spolubydlícími a Martina tímto stylem sleduje Ulici taktéž. Obě divačky během rozhovorů preferovaly to, že zážitek mohou sdílet s ostatními a komentovat společně děj, což pro ně bývá zdrojem pobavení. V rámci ironie dochází ke sdílení humorných narážek, které jsou často myšleny opačně apod. Podobně to popisuje Angová, když se pro některé diváky Dallas z melodramatického žánru transformoval do žánru komedie, které je možné se zasmát.³⁰¹ Právě melodramatické mýdlové opery jsou podle ní „extrémně zranitelným žánrem“ v tomto ohledu, protože žánr funguje jen za předpokladu, že se diváci ztotožní s jeho principem a pravidly. Pakliže k tomu nedojde, mohou divákům snadno např. vyhrocené situace s vypjatými emocemi připadat až komické.³⁰² Mýdlové opery se tedy mohou stát snadnou obětí pro ironii. Angová zmiňuje i to, že při ironickém sledování je divák jako by „nad věcí“,

²⁹⁸ Angová 1996: 96

²⁹⁹ Angová 1996: 97

³⁰⁰ Angová 1996: 97

³⁰¹ Angová 1996: 98

³⁰² Angová 1996: 98

a z toho důvodu si může seriál užívat, protože není jeho otrokem. Vnímá jej jako „zlou masovou kulturu“.³⁰³ Tomu naprosto odpovídá i postoj Katky, která tvrdí, že sledováním seriálu baví sama sebe (13:40): „*Vtipu se zasměju, ale spíš ve smyslu vysměju, já opravdu na to koukám spíš takhle skepticky. A i kolikrát jakoby vážnějm věcem se tam zasměju, protože mně přijdou třeba zbytečně nafouknutý, nebo neadekvátně zpracovaný, že jako ta reakce třeba těch osmnáctiletých lidí, co tam hrajou, by byla naprosto jiná, než to, co tam hrajou.*“ (13:29) Toto ironické sledování si Katka vybuodovala již před časem, kdy seriál sledovala hromadně s dalšími spolubydlíci: „*...občas, když jsem třeba doma a běží celý týden upoutávky na tu Ulici, že se bude dít nějaká akční scéna, tak jakoby se o tom bavíme a smějeme se tomu, co v Ulici zase vymysleli a tak, anebo když se tam stane něco opravdu radikálního, takže jenom v tomhle smyslu no.*“ Toto vnímání u ní přetrvalo až do současnosti, byť už nyní sleduje o samotě: „*...dřív jsme se u toho docela nasmály, komentovaly různé repliky a trošku si jako by dělaly srandu z těch protagonistů, teď jako by už se můžu smát jenom v duchu.*“ (13:25)

Podobný následek mělo společné sledování i u Martiny, která seriál sleduje obvykle ve společnosti dvou nebo tří dalších lidí: „*Jsou situace, kdy se člověk samozřejmě musí zasmát, protože by se to takhle asi nestalo, i když těžko říct v mém věku, ale není to tak fádní.*“ (14:31)

Pro Elišku je zase důležité to, že Ulice klade důraz na **rodinné hodnoty**: „*Ulice mi připadá taková rodinnější, odpočinková, může se na to s vámi dívat kdokoli, řeší tam ukázkový situace z normálního života.*“ (16:33) Určitou formu **účelového sledování** jsem potom zaznamenala u Martiny, která v jednu dobu seriál sledovala kvůli svému dědečkovi, pravidelnému divákovi: „*...děda mě furt nabádal, abych se na to podívala, tak jsem to dělala, abych se s ním měla o čem bavit, protože jsem chtěla bejt v obraze.*“ (14:17)

Očekávání, že internetoví diváci Ulice jako jeden z důvodů výběru právě tohoto seriálu uvedou to, že je k dispozici na internetu, tedy mají jej možnost sledovat kdykoliv, se nepotvrdilo. Jedinou výjimkou byla Jana, pro kterou to je jedna ze stěžejních věcí. (10:47)

³⁰³ Angová 1996: 101

8. 2. BACKGROUND SLEDOVÁNÍ

TELEVIZNÍ SKUPINA:

U obou diváckých skupin jsem zjišťovala, jak vypadaly **počátky jejich sledování**. Důležitým rozlišovacím prvkem bylo spíš to, zda sledovali do počátku nebo se přidali až v průběhu vysílání. Jedinou divačkou z televizní skupiny, která sleduje prokazatelně od prvního dílu, byla Camila (6:1). Vzhledem k tomu, že seriál již běžel, když ho většina respondentů začala sledovat, bylo zajímavé zjistit, zda měli diváci potřebu si nějakým způsobem zjistit děj, který se odehrál před tím. Skupina televizních diváků žádnou takovou potřebu nepociťovala, např. Pavlína si myslí, že „...*to tak hezky na sebe navazovalo a nepotřebuju vědět, co bylo dva roky zpátky, je mi to jedno.*“ (3:4) Mé další otázky v rámci této kategorie směřovaly ke zkušenostem diváků se seriálovými naracemi. Většina diváků již měla před začátkem sledování Ulice určité **zkušenosti**, některé z nich můžeme dokonce charakterizovat jako „náruživé diváky“ – např. Boženu (5:7) nebo Camilu, která samu sebe dokonce popsala jako „*naprosto seriálový typ*“. (6:2) Jitka podle svých slov sleduje téměř všechny seriály, nikoliv pouze Ulici (2:31). Tu sleduje v televizi, ale v zásadě u dalších seriálů preferuje ty, které jsou k dispozici zároveň i online. Televiznímu sledování dává jednoznačně přednost, ale ve chvíli, kdy jí nějaký díl uteče, tak si ho dohledává na internetu. (2:7) Jedinou výjimkou co do **zkušeností** byla Pavlína, která před tím žádný seriál nesledovala (3:5).

Co se týče **formy sledování**, tak mě zajímaly odpovědi na otázky, proč si jednotliví diváci pro sebe zvolili právě tu konkrétní formu a co jim případně vyhovuje nebo nevyhovuje na té opačné. Jak už jsem naznačila v části věnované metodologii, nedá se říct, že by obě divácké skupiny byly striktně oddělené. Ve skupině televizních diváků byli např. jen čtyři diváci, kteří nikdy neviděli žádný díl Ulice na internetu. Šlo o Boženu, která nemá přístup k internetu (5:8), Otakara, který tvrdí „...*já to prostě odmítám, to mám lepší zábavy, než abych se díval po internetu.*“ (8:11), Magdalénu (7:5) a Pavlínu (3:6). Ostatní z televizní skupin využívají občas internetové sledování jako jakousi „pojistku“. Ve chvíli, kdy by jim nějaký zásadní díl seriálu utekl, tak nemají problém si ho dohledat a zhlédnout online. Svůj postoj vysvětluje Františka takto: „*Já se dívám na televizi, když to stihnu do těch půl sedmé, tak samozřejmě televize, tam je ten obraz větší, že jo, mám to hezčí podívání, no a pokud se mi stane, že*

do půl sedmé nestihnu ten seriál a nerada bych přišla o nějakou tu epizodu, abych byla v obraze, tak si to třeba druhý den ráno při snídani pustím ten internet a podívám se, co ten předchozí večer se tam odehrálo.“ (9:5) Obvykle jde ale jen o zanedbatelné množství dílů a diváci z této skupiny jednoznačně preferují sledování v televizi. Důvody souvisejí nejčastěji s tím, že sledování televize je pro ně coby diváky příjemnější, nemají příliš zájem o nadstavbu, kterou internetové sledování nabízí. Např. Petr na televizním sledování upřednostňuje vlastní komfort: *„Přece jenom v tý televizi je to takový osobitější, že si člověk u toho i lehne, odpočine, nemusí furt vstávat, dávat si zvuk nahlas, prostě má jenom ovladač...“* (15:6), Heleně nevyhovuje dívat se na počítačový monitor (4:12), Otakar se nechce stát podle svých slov *„otrokem média“*, tedy internetu (8:9), Camila pracuje s počítačem v práci a v domácím prostředí preferuje *„...tu televizi, tam je pěkně velká obrazovka.“* (6:13) Ilju zase rozčilují problémy technického rázu: *„...občas na tom internetu, že se to sekne, když se to načítá, tak to mně vadí, no prostě to je asi ten zvyk ta televize.“* (1:17) Sledování ze zvyku rozebereme podrobněji v podkapitole „Kontext sledování“.

INTERNETOVÁ SKUPINA:

Jedinou divačkou z této skupiny, která si vybavuje **sledování od úplného počátku**, byla Jitka: *„Tak já jsem ho začala sledovat vlastně hned, jak se začal vysílat, protože jestli si dobře pamatuju, tak to začalo nějakou dlouhou reklamní kampaní a tak jako ze zvědavosti jsem se podívala a koukám se doteď.“* (18:1) Ostatní respondenti si na přesný **začátek sledování** nemohli vzpomenout, u všech devíti respondentů sledujících přes internet došlo ale k tomu, že začali Ulici sledovat nejprve v televizi (např. Jana (10:1), Vanda (12:2), Martina (14:2), Eliška (16:1), Alena (17:1)) a až poté se z různých příčin „přesunuli“ na internet. Většina z nich neměla potřebu si dohledávat to, co se stalo před tím, než se ke sledování připojili a důvod vysvětluje např. Katka: *„Ne, neměla jsem problém se do toho dostat, protože tam je hrozně... že si myslím, že se do toho člověk rychle dostane, že je to stupidní.“* (13:2) Pokud internetoví diváci hledali starší díly v archivu, činili tak spíše ze zájmu o vývoj jednotlivých postav, např. Vanda to vysvětluje tak, že *„...když jsem během sledování něco nechápala, tak jsem si pak zpětně určité věci dohledávala, abych zjistila, co se tam stalo. I když teda, bylo to občas trochu pracný, protože jsem si k tomu musela přečíst u každého dílu takovej komentář, kde je*

popsáno, co se tam událo, takže člověk si tak vydedukuje, jestli to je ten díl, kterej hledá, nebo ne.“ (12:5) Další, kdo si vyhledával dříve odvysílané díly, byla např. Eliška, která nerozuměla určitým pointám v seriálu, a proto si dohledala to, co jí uniklo (16:2).

Co se týče **zkušeností se seriálovými obsahy**, tak lze konstatovat, že většinu ve skupině tvořili diváci, kteří již měli předchozí zkušenosti se seriálovými naracemi - Šárka (18:3), Alena (17:4), Petr (15:5), Martina (14:4), Katka (13:05), Vanda (12:6), Naďa (11:5), Jana (10:4).

Co se týče formy sledování, pak bychom ty, kteří sledují Ulici přes internet, mohli rozdělit do dvou skupin. První budou tvořit ti, kdo by preferovali sledování v televizi, ale např. z časových nebo jiných příčin to nemohou uskutečnit. Přesto, pokud se jim někdy podaří stihnout Ulici v televizi, jsou rádi a v případě volby by se k televiznímu sledování rádi vrátili. Sem patří např. studentka Katka, která momentálně televizor nevlastní nebo Šárka (18:4), která Novu na své televizi nenaladí, a proto „musejí“ obě sledovat Ulici prostřednictvím internetu. Např. Katka si ale výhody internetového sledování uvědomuje: *„Kdybych tu televizi měla a možná v tom daným čase byla zrovna doma a neměla co dělat, tak spíš asi si to pustím v tý televizi, ale kdybych ten čas neměla, já nevím, měla bych v ten čas školu, tak bych asi spíš, než spěchat a uvazovat se k tý televizi, tak ten internet mi dává větší volnost.*“ (13:13) I Alena má občas ještě tendenci se vrátit ke sledování v televizi, ale už jí to tolik nestresuje, jako když musela v minulosti sledování přerušit: *„Asi od té doby, co se dívám na internetu, tak se dívám tam. Třeba včera se stalo, že jsem kolem půl sedmé měla klid, nikdo nikde nebyl, nikdo po mně nic nechtěl, tak jsem si pustila Ulici v televizi, ale během pěti minut se změnilo všechno, takže jsem televizi úplně s klidem vypnula, takže vlastně dávám internetu přednost a občas, když jsem zvědavá, tak mám v tu hodinku takovou tendenci mrknout na to v televizi, ale jinak to jakoby neberu vážně.*“ (17:13)

Druhou skupinu potom tvoří ti, kdo vysloveně preferují možnosti, které jim online sledování nabízí, tedy např. libovolný čas sledování, zastavování, přeskakování v ději, opakované sledování apod. Takovou uživatelkou je např. Vanda, která vyzdvihuje, že *„je to flexibilní a můžu si sama určit čas, kdy budu koukat, protože pevněj čas vyhovuje tak spíš důchodcům a takovejmhle lidem a to se mě netýká, takže internet je pro mě určitě schůdnější.*“ (12:9) Pro Naďu je zase výhodné, že si může dohledávat jednotlivé díly pomocí popisků: *„Na tom internetu máte obsah těch jednotlivých dílů, takže víte, že*

prostě v tomto a tomto díle se odehrálo to a to a třeba, že jste to neviděla, takže se na to zpětně kouknete.“ (11:40) Eliška si během sledování ráda děj zastavuje kvůli dalším činnostem: „Když potřebuju na záchod např., tak mi neunikne žádná pointa, což by se asi jinak v televizi stalo. Nebo si v klidu uvařím čaj, vyřídím návštěvu a pak si stopnutý díl dokoukám.“ (16:26) A Aleně dává sledování na internetu pocit určité jistoty, protože: „...je to nejpohodlnější. Tady vím, že to tam najdu, že to tam je, sednu, pustím, mám rychle internet, nemám žádný problém si to kdykoli pustit, když si vzpomenu.“ (17:9) Libovolný čas sledování je stěžejní pro Nad'u (11:8), Petra (15:49) a opět pro Elišku (16:9), která zdůrazňuje také kvalitní obraz: „Tak mně ten internet vlastně vyhovuje natolik, že je to tam v super kvalitě, ve velkém rozlišení...“ (16:12)

Na čem se ale diváci sledující přes internet shodují, že velkým bonusem je absence dlouhých **reklamních přestávek** a to se krom ostatních faktorů ukázalo i jako jeden z výrazných motivů, proč někteří diváci preferují sledování prostřednictvím internetu. Uvědomuje si to dobře Eliška: „V tom mi právě vadí reklamy, když je to v televizi. No a tady si to o minutu posunete a reklamní a marketingový tahy vás vlastně úplně minou...“ (16:25) A podobný názor má i Katka: „Vadí mi dlouhé reklamy, což je na tom internetu super, protože tam běží jen nějaká rychlá vsuvka, někdy v některých dílech dokonce myslím ani není uprostřed anebo je to opravdu pár vteřin, kdežto jakoby v té televizi to člověka otravuje třema pětiminutovejma reklamama.“ (13:15) Kratší **reklamy** si pochvaluje také Jana (10:41) nebo Petr (15:8), kterému vadí nejen jejich délka, ale i to, že v televizi přerušují reklamy děj často v nějakém napínavém okamžiku: „Ten děj je nastupňovanej a oni tam daj reklamu! To prostě úplně nesnášíme.“ (15:60)

Reklamní přestávky nejsou populární ani u skupiny televizních diváků (např. Jitka – 2:48), a proto je obvykle spíše využívají k jiným činnostem, např. Jitka si během reklamních přestávek odběhne vyřídít potřebné věci (2:30), Camila je zase ráda, když může během přestávky okomentovat děj, protože si během sledování jinak nepřeje být vyrušována. (6:61)

8. 3. KONTEXT SLEDOVÁNÍ

V rámci této kapitoly se pokusím charakterizovat, jakým způsobem obě dvě skupiny seriál Ulice sledují. Od Shauna Moorese jsem si pro tuto podkapitulu jako zastřešující pojem vypůjčila termín „kontext sledování“, kterým odkazuje na něco, čemu říká „everyday micro-setting“, tedy jakési každodenní mikronastavení či mikrouspořádání. Jde o rutinní záležitosti jako je např. fyzická poloha a další charakteristiky sledování.³⁰⁴ Jak píše Robert C. Allen, mýdlové opery patří k žánrům, které jsou silně „time-shifted“, jejich sledování je tedy silně podřízeno vysílacímu času.³⁰⁵ V tomto ohledu je mezi oběma skupinami zcela zásadní rozdíl. První z nich, tvořená televizními diváky, nemá možnost volby, a pokud chce Ulici sledovat, musí se přizpůsobit rozhodnutí programových pracovníků, kteří Ulici zasadili do programu ve všední dny od 18:30 do 19:30. Naproti tomu pro skupinu druhou, tvořenou těmi, kdo sledují přes internet, představuje právě volba času sledování asi největší devízu oproti sledování v televizi.

TELEVIZNÍ SKUPINA:

Čas sledování je v tomto ohledu jasný, spíše bylo zajímavé sledovat, jakým způsobem si diváci uvědomí nebo vzpomenou, že Ulice začíná. Většina z nich si to určitým způsobem hlídá, nikdo z respondentů si nenastavuje budík nebo něco podobného, spíše sami sebe určitým způsobem upozorní, že už se blíží **začátek**. Např. Jitka to popisuje: „*No já si vždycky říkám: „Aha, blíží se půl sedmá, bude Ulice!“ , pak přepnu kanál a mám ji tam.*“ (2:15) Božena obvykle plynule přejde ze sledování předchozích pořadů na Ulici (5:10). Oproti tomu na internátu, kde sleduje s dalšími dívkami seriál Pavlína, to probíhá tak, že jedna z dívek ostatní ke sledování svolává: „*...někdy to tak je, že třeba když prostě máme puštěný DVDčko a koukáme na nějaký film, tak najednou je ta půl sedmá a někdo třeba řekne: „Hele holky, je Ulice, jdeme se koukat.“ Tak se to vypne a koukáme na Ulici.*“ (3:12) Naproti tomu Helena si **čas začátku** nijak zvlášť nehlídá, jen po očku pozoruje kuchyňské hodiny. (4:31)

Co se týče **času sledování**, tak k zajímavé situaci dochází u Otakara, který Ulici sleduje převážně proto, že ji sleduje jeho manželka, a v 19 hodin by již rád začal sledovat

³⁰⁴ Moores 2000: 32

³⁰⁵ Allen 2004: 249

zpravodajský blok České televize: „*No přepnout by mi žena nedovolila. Ale když je něco důležitého a já to chci vidět, tak jdu do jiné místnosti a ty zprávy si poslechnu tam. To není žádný problém.*“ (8:37) Ilja má zase začátek vysílání seriálu spojený se silným motivem úvodní znělky: „*Ty obrázky, ty střechy, to jo... To už většinou jsem u křesla a čekám a koukám, jestli už to začalo.*“ (1:28)

Zajímavé bylo zjišťovat také to, jak televizní diváci nakládají se **začátkem vysílání**, zda se jim snaží přesně dodržovat, daří se jim to či nikoliv. Většina respondentů z této skupiny se snaží začátek stihnout – Ilja (1:27), Jitka (2:20), Božena (5:21), Františka: „*Tady na stole mám hodiny, takže se vždycky dívám na hodiny a jsem zvyklá kolem té šesté hodiny večeřet, takže už vím, že po té šesté hodině v půl sedmý přijde Ulice. Budíka si nenařizuju na to, to ne. (smích) Aby mi zazvonil nebo mobil aby mě upozornil: „Pozor, Ulice.“ to ne... (smích)*“ (9:27) Helena popisuje, že stihnout začátek Ulice je důležité jak pro ni, tak i pro studentky na internátu, které seriál sledují: „*Patří to jako k tomu režimu tady na internátu. Holky se jdou vysprchovat, udělají si večeři a sedí u televize. Doma to mám taky tak, začne Ulice, začnu tohle, tohle a tohle, spíš jakože to patří k režimu dne.*“ (4:28) Dobrá znalost televizního programu pomáhá v orientaci také Jitce (2:21).

Cummins a Gordon tvrdí, že televizní diváci jsou „vycvičení“ léty praxe sledování a jsou zvyklí si plánovat své sledování a mezi to včleňovat ostatní aktivity, kterým se chtějí věnovat. Televize podle těchto autorů nich změnila náš osobní vztah s časem.³⁰⁶ Dle Gauntletta a Hillové je televize silně inkorporována do života lidí a stala se nedílnou součástí našeho domácího prostoru.³⁰⁷ Často dochází k tomu, že naše denní rutiny se odvíjejí od televizního schématu a právě třeba mýdlová opera může dobře fungovat jako fixní bod plánování času. Určitým způsobem může takový bod i oddělovat některé fáze dne – např. ohlašovat konec stresující pracovní části a začátek poklidného večera v rodinném zázemí.³⁰⁸ Proto si řada diváků své sledování dopředu plánuje a počítá s ním ve svém časovém harmonogramu. Někteří diváci si třeba i dopředu zatrhávají v programových věstnících, které pořady chtějí vidět. Jiní diváci zase něco takového nepotřebují, stačí jim vědět, v kolik hodin jde jejich oblíbená mýdlová opera a o zbytek

³⁰⁶ Cummins, Gordon 2006: 184

³⁰⁷ Gauntlett, Hillová 1999: 23

³⁰⁸ Gauntlett, Hillová 1999: 27

se nezajímají.³⁰⁹ Určitě ale také existují diváci, kteří své sledování tak bedlivě neplánují, nebo to alespoň nepřiznávají. Stihnout **začátek** seriálu tedy není podstatné pro Pavlínu (3:17), Magdalénu (7:27) či Otakara: „*Ulice není nosný bod dne, Ulice není modla. Ono je to rozděleno do tří částí, a když tu první například nevidím, tak z toho nemám, jak se lidově říká, žádné bobky. Prostě jsme zcela netypičtí v tomto smyslu.*“ (8:19)

V rámci této kategorie jsem se snažila zjistit také to, jaké jsou okolnosti, za nichž respondenti seriál sledují. Většina z nich má např. určité obvyklé **místo či polohu**, v jaké seriál pravidelně sledují. U některých diváků už se vytvořil jakýsi **zvyk**, např. u Ilji: „*Tak přijdu domů, pustím počítač, pustím televizi, uvařím si čaj, nebo možná už naleju víno, (...) no a už mám relax, podívám se na mailíka, a už jde ta muzika a už jsem naladěná a už se těším, jak to všechno bude.*“ (1:21) A podobně je na tom i Camila: „*...pustím si televizi, vezmu si něco dobrého nebo kafčo a úplně v klídku celou sleduju. Né, že bych odbíhala někam, nebo u toho vařila, žehlila. Ne! Já jsem pěkně v klídku, nenechám se vyrušit, nezvedám telefony, nechodím otevírat dveře.*“ (6:4) V této souvislosti se tedy přímo nabízelo zjistit, zda diváci během sledování nepraktikují určité **rituály**. Postupem času si např. ho při sledování seriálu Ulice utvořila Camila a podle vlastních slov jí přijemňuje prožitek: „*A pak mám takej jako nezdravej rituál, naprosto. Ale to není úplně pravidelně, protože to bych byla fakt ještě víc tlustá, než jsem teď. Tak já si k tomu prostě jím zakysanou smetanu. A když je reklama, tak přestanu jíst, a až když začne další část, tak já jím taky.*“ (6:16) A jiný **rituál** zase praktikuje Pavlína: „*Někdy si u toho třeba i uděláme popcorn a koukáme se na Ulici.*“ (3:57) Pro Jitku je seriál Ulice spojen s přípravou do školy: „*No většinou se u toho nějakým způsobem učím, ale to bych asi nebrala jako rituál, to spíš jako povinnost. A taky u toho občas zobu nějaké jídlo.*“ (2:18) Nutno dodat, že velká většina dotazovaných má sledování Ulice spojeno právě **s jídlem**. Obvykle ale nejde pravidelně o nějaký jeden konkrétní pokrm pojídaný během sledování. Z televizní skupiny má Ulici s jídlem spojenou nejen Jitka (2:18), ale i Pavlína (3:27), Božena (5:20), Camila (6:17), Magdaléna (7:22), Otakar (8:17) a Františka (9:13)

Pakliže už rozebíráme **rituály spojené se sledováním**, tak můžeme zmínit i příklad toho, kdy se samotné **sledování Ulice stalo určitým rituálem** pro některé respondenty. Např. Ilja sama označuje sledování seriálu jako: „*...takovej podvečerní rituál, člověk*

³⁰⁹ Gauntlett, Hillová 1999: 35

navodí takovou atmosféru...“ (1:44) A důležitou součástí všedního dne je sledování Ulice také pro Camilu, která, ačkoliv má možnost ji sledovat přes internet a jiné pořady takto sleduje, u Ulice je striktně proti a chce ji sledovat v podvečer prostřednictvím televize: „*Já to vnímám jako reálný čas v podstatě. V půl sedmý je Ulice a hotovo. A koukat se na ní na internetu, to prostě není ono. Prostě Ulice je v půl sedmý a basta!*“ (6:49) Na dotaz, zda bere Ulici jako jakýsi záchytný bod ve svém denním programu, odpověděla: „*Záchytný bod ne, je to zvyk jako cokoli jiného. Jako když někdo kouří, tak já se dívám na Ulici.*“ (6:49) A ani v případě, že by např. na internetu byly k dispozici díly dopředu, by neuvažovala o tom, že by sledovala Ulici jinak, než v televizi: „*Ne to ne, je to opravdu o tom rituálu, je to o tom, že večer v půl sedmý je Ulice.*“ (6:55)

Sledování mýdlové opery Ulice tedy pro některé diváky funguje jako mediální rituál, který je pro ně zajímavý především díky tomu, že poskytuje strukturu, která přináší pocit úlevy a jistoty v rámci všedního dne. Jak píše Reijnders, právě opakované sledování televize fixované na určitý čas zakládá mediální rituál.³¹⁰ Podle něj jde o to, že rituály naplňují přirozenou potřebu lidí po určité pravidelnosti a soudržnosti společnosti. Podle Couldryho by však rituály neměly být interpretovány jako podřízené existující společnosti, ale naopak spíše jako aktivní tvůrce společenského pořádku.³¹¹ V rámci mediálního rituálu dochází často také ke vtažení publika. Pravidelným sledováním určitého pořadu si divák v průběhu času vytváří ritualizované užití daného média. Diváci už nepřemýšlejí nad tím, co budou sledovat, zkrátka v daný čas je pro ně automatické sledovat určitý konkrétní pořad.³¹² Aby však nedošlo k záměně, měli bychom předeslat, že ačkoliv diváci mohou vzhledem ke svému mediálnímu rituálu vykazovat určitou závislost, nejde o závislost ve smyslu nadměrného užívání. Ritualizované sledování je možné pokládat za zcela normální sledovací zvyklost, přičemž tomuto tématu se věnují také Barwise a Ehrenberg, kteří tvrdí, že televizní diváci si často vybírají pořad, který jsou zvyklí sledovat. A ačkoliv tento zvyk může být slabý a nepravidelný, je pro nás snadnější sledovat něco, co už známe a sáhneme po tom určitým způsobem automaticky.³¹³

Věnujeme-li se kontextu sledování, pak bychom nepochybně neměli opomenout ani to, zda respondenti sledují Ulici o **samotě**, nebo mají **společnost**. Z diváků televizních sleduje o samotě Ilja (1:29), Božena (5:29), Magdaléna (7:28), Františka (9:21) a

³¹⁰ Reijnders 2007: 236

³¹¹ Couldry, cit. dle Reijnders 2007: 237

³¹² Reijnders 2007: 238

³¹³ Barwise, Ehrenberg 1994: 124

obvykle také Jitka (2:22). Zajímavým způsobem sleduje Camila, která žije ve společné domácnosti s dalšími diváky Ulice: „*No my si ji sledujeme každé sám. My máme několik televizí, v podstatě v každé místnosti nějaká je. Takže já si sleduju sama, syn s přítelkyní si to taky sledují sami a přítel, když je náhodou doma, tak to sleduje se mnou. Ten to ale spíš dohání na tom internetu.*“ (6:23)

Ve společnosti několika dalších dívek potom Ulici sleduje Pavlína a právě společnost je pro ni natolik zásadní, že ji toto sledování baví: „*Já když se na to doma koukám sama, tak je to takový no... se na to podívám a dobrý, ale s těma holkama to nějakým způsobem komentujeme nebo se o tom bavíme a tak, takže to je zase o něčem jiným.*“

(3:16) Naopak sledovat seriál ve společnosti jiných lidí než své manželky si neumí představit Otakar: „*No to přece, kdybychom v té době měli hosty, tak to přeci nemůžeme sledovat nějaký seriál. To je vrchol neslušnosti. Když přijdou hosté, tak mají přednost, v tom jsme vychováni. Ale když jsme doma sami a já nemám práci, tak se díváme. Jak to jde.*“ (8:20)

Pokud by během sledování došlo k vyrušení, tak by se to jednoznačně nelíbilo Camile, která s tím seznámila zbytek rodiny (6:61). Příjemné by to nebylo ani Františce, ale záleží na tom, kdo by oním „vyrušitelem“ byl, protože u některých je ochotná to kdykoliv tolerovat. (9:18)

INTERNETOVÁ SKUPINA:

Internetoví diváci jsou oproti těm televizním, co se týče sledování, „pány svého času“. Mohou si libovolně zvolit čas, který bude vyhovovat jim, nejsou omezeni rozhodnutím někoho jiného a jsou si toho dobře vědomi. I zde je ale možné vysledovat to, že si někteří diváci své sledování jakýmsi způsobem sami „zpravidelňují“. Třeba Jana sleduje Ulici obvykle večer kolem desáté hodiny, když uloží ke spánku svého syna, jen výjimečně, pokud nestíhá večer, tak sleduje následující den v dopoledních hodinách. (10:18) Vysloveně přesný čas sledování ale nemá. (10:19) Naďa sleduje Ulici obvykle také pozdě večer nebo v sobotu dopoledne (11:13), Vanda ji sleduje kdykoliv, když má „prostě chuť“, ale „...spíš to bývá ve večerních hodinách, možná to souvisí s tím, že člověk už je tak jako unavenější...“ (12:15). Pro Šárku je sledování Ulice spojeno s večerí, čili si určitým způsobem udržela zvyk z doby, kdy ještě sledovala Ulici v televizi: „Právě díky tomu spojení s tou večerí si tu Ulici pouštím v ten podvečer, někdy třeba

o trošku dřív, než se vysílá v televizi, ale pořád je to tak kolem té šesté hodiny večer.“ (18:16) Alena sleduje Ulici buď večer, a když to nestihne, „...*tak se dívám kolem poledne, kdy se dcera dívá po obědě na pohádku a já se zase dívám na svou pohádku.*“ (17:8) Katka ustálený čas sledování nemá a sleduje tak, že: „...*spíš si jakoby třeba vyhradím jeden den v tejdnu, kdy mám jakoby volnějš, kdy nemám školu a věnuju se spíš takhle jako sama sobě, takže když si potřebuju něco udělat, plácnu - chci si třeba nalakovat nehty, prostě věnovat čas sama sobě, tak si právě to pustím jako kulisu a koukám na to.*“ (13:9) Martina sleduje seriál se svými spolubydlícími a také pravidelný čas nemají, jen si je jistá, že to nikdy není dopoledne, spíš preferují odpoledne. (14:24) Eliška sledují nejčastěji ve večerních hodinách, ale nebrání se ani sledování o víkendu (16:14) a Petr sleduje také v různý čas: „*Je to jak kdy, o víkendu třeba ráno na probuzení si pustím Ulici a je to takový hrozně příjemný, vidět zase ty oblíbený hrdiny hnedka po ránu, ale jinak ve všední dny je to vždycky tak kolem té... když skončí něco v televizi.*“ (15:12) Právě konec jeho oblíbeného večerního pořadu v televizi je pro něj určitým spouštěcím momentem, kdy si uvědomí, že by se mohl podívat ještě na seriál Ulice, u kterého častokrát také usne. (15:12)

Co se týče místa a polohy sledování, tak u internetových diváků je obvyklé **místo sledování** seriálu buď u stolu, na němž leží počítač (Naďa (11:21), Šárka (18:20), Jana (10:6)) nebo na posteli, kam si s sebou berou notebook (Vanda (12:10), Katka (13:16), Eliška (16:13)), případně si např. notebook vezmou do kuchyně k vaření – to je třeba případ Aleny (17:14).

Co se týče **rituálů** praktikovaných u seriálu Ulice, tak např. Naďa si ke sledování Ulice vaří čaj (11:22), zatímco u Elišky sledování Ulice předchází vícero aktivit: „*No tak třeba když přijedu z práce, tak si udělám kafe, čaj, dám si sprchu, zalezu si do postele a dívám se většinou prostě, když už mám takový ten klídek.*“ (16:49) Zajímavý **rituál** potom popisuje Petr, který Ulici občas sleduje u své tety: „*Ta si často vaří se svejma synama k tý Ulici popcorn. Takže k tomu mě hodně navedli, že to mají jako v kině, že si zatáhnou, sednou si prostě, udělají si pohodli, mají kolu a popcorn a sledují prostě Ulici a mají to jako domácí kino, což je taky určitě hezký, ale já vzhledem k mojí postavě, tak bych jako trošku rostl, rostl, rostl, takže si popcorn nemůžu dovolit, ale čaj nebo nějakou limonádu u toho piju pravidelně a furt, neustále.*“ (15:15)

I internetoví uživatelé Ulice mají sledování spojeno častokrát s konzumací **jídla**, ať už jde o Katku (13:14), Martinu (14:18) a u Šárky je dokonce spojitost mezi večerí a sledováním Ulice velmi silná (18:12). Ve většině případů jde potom o samotnou konzumaci, které předchází příprava, aby už během sledování nebyli rušeni. (Šárka 18:19)

Z internetových diváků **sleduje Ulici o samotě** většina z nich. Jde o Janu (10:20), Elišku (16:15), Alenu (17:16) s Šárku (18:31). Právě ta má ale z minulosti zkušenosti se **skupinovým sledováním**. (18:32) To, že seriál sleduje **o samotě**, je stěžejní pro Nadu: „*Fakt je, že jsem zvyklá to sledovat sama a je tam i takový to, že mě baví, že jsem s těma postavama jenom já, že jsou v tý chvíli jenom pro mě, takže zase úplně abych říkala, hele, já dneska nechci sledovat Ulici sama, pojď ke mně, budem sledovat ve dvou, tak to zas ne. To je můj seriál, nikomu ho nedám.*“ (11:29) Katka má zkušenosti se společným sledováním ve více lidech, ale změna formy sledování, přechod z televizního na internetové sledování, u ní tento aspekt proměnil: „*Jakoby v tý televizi jsme to sledovaly s tou mamkou nebo i někdy s kamarádkama, ale teď, co se týče toho internetu, tak opravdu sama, protože ten notebook má každě svůj a má tam u toho ten svůj prostor.*“ (13:23)

Martina sleduje ve společnosti spolubydlících a to obvykle stylem, že: „*Tak to je prostě, když nás napadne, že nemáme vyloženě nic na práci, nic těžkýho, k jídlu si to občas takhle pouštíme, takže uděláme si večerí společnou, (...) Jako vyloženě si nevzpomínám, že bychom se nějak svolávali jako „Teď se jdeme koukat“, ale spíš tak jako: „Hele a tak si k tomu něco pustíme.“ A většinou pak padne to slovo Ulice.*“ (14:15) A takovéhle **skupinové sledování** je pro ni i mnohem příjemnější: „*Určitě, určitě, to je rozhodně větší sranda, komentujeme to, říkáme, co je možný, co není možný, takže každopádně v kolektivu je to lepší.*“ (14:19)

U Petra je sledování proměnlivé, někdy se dívá sám a jindy se s ním dívá jeho matka a rozhodně ho tento způsob sledování baví, protože to podle něj napomáhá i lepším vztahům: „*...a když na to koukáme po internetu, tak to potom komentujeme po tom dílu, (...) a vyměňujeme si názory a to se mi líbí a mám pocit, že to upevňuje i ty rodinný vztahy, že prostě máme nějaký zájem společnej, kterej je pravidelnej, a je to hezký.*“ (15:19)

Co se týče vyrušení během sledování Ulice, tak to nebývá prakticky pro nikoho z internetových diváků problém, protože si mohou přehrávání libovolně přerušit a poté se ke sledování opět vrátit.

8. 4. FOKUS

Jeden z okruhů otázek pro respondenty byl zaměřen na to zjistit, na co se diváci v seriálu **soustředí a zaměřují**, případně zda-li zde existují nějaké rozdíly, podobnosti, souvislosti atd. Toto téma se ukázalo jako poměrně náročné na uchopení a řada respondentů měla z počátku problém definovat to, na co se v seriálu soustředí, protože o tom obvykle nikdy nepřemýšleli. Proto jsem je vždy nejprve nechala mluvit, aby se pokusili se vyjádřit, a pokud to bylo obtížnější, nabídla jsem jim jednotlivé možnosti, které jsme postupně rozebrali a zhodnotili.

TELEVIZNÍ SKUPINA:

V rámci skupiny televizní popsala Ilja, že ji baví různorodost seriálových rodin (1:34): „*Já jsem to takhle nikdy neanalyzovala, já to prostě беру jakože to jsou příběhy několika lidí, který se vzájemně prolínají a všechno je tam zajímavý.*“ (1:38) Jitka se soustředí na „*všechny problémy a všechny zápletky*“ (2:27), Pavlíně to přijde těžké vybrat něco konkrétního, protože se jí líbí celý seriál všeobecně, (3:19) a Otakar přiznává, že svou pozornost částečně směřuje na zástupkyně ženského pohlaví: „*No tak samozřejmě jsem normální mužský a všechny hezké paní a dívky mě zajímají.*“ (8:29) Magdaléna se potom obecně zaměřuje na to, co se jí osobně dotýká (7:18).

POSTAVY:

K tomu, že se v seriálu **zaměřují převážně na jednotlivé postavy**, se přiznaly Pavlína (3:21), Božena (5:36) a také Františka (9:34). Všechny zmínily, že je zajímá osud postav a celkový vývoj. Samozřejmě je ale pochopitelné, že se na seriálové postavy tak jako tak zaměřují alespoň částečně prakticky všichni diváci. Jiný názor na to měla jen Jitka: „*Mě spíš zajímá celkově, co se tam děje.*“ (2:29) Pro většinu respondentů však nebyl problém identifikovat v seriálu postavy jim blízké a sympatické a naopak, což rozebírá podkapitola Hodnocení od diváků.

PŘÍBĚHY:

Zaměření se na příběhy a jednotlivé dějové linky spojuje potom Boženu (5:35) a Otakara. Ten v této otázce uplatňuje poměrně specifický přístup: „*Já se obávám, že se nesoustředím speciálně na nic. No takhle... soustředím se na příběh, který se mě de facto týká, protože jsem starý pán a moje žena je přiměřená mému věku. Takže ten vztah té paní profesorky, paní Maciuchové teda a pana Hrušínského a myslím, že ten vztah teda je citlivě a hezkým způsobem podaný, i když je nerealistický. (...) Takže to je snad jediný příběh, na který bych se soustředil, pakliže bych se vůbec na něco soustředil.*“ (8:28)

TÉMATA:

Témata jsou v seriálu v televizní skupině diváků hlavní pro Camilu a Magdalenu. Camilu např. zaujalo téma stalkingu: „*Tak třeba tohle téma, nebo teď je průběžně celý rok téma maturita, takže podle toho, jestli mě to konkrétně nějak více osloví, tak asi ano a já se na to více zaměřím, ale není to pravidlem.*“ (6:32) Magdalenu zase často upoutá určité téma, které se třeba v jiných seriálech příliš neobjevuje: „*Spíš mě asi zajímá popis těch situací, když se tam objeví něco jako začlenění dítěte do pěstounské péče, tak asi jak ten příběh konkrétně dopadne. Nebo když se objeví nevěra v mladé manželské dvojici, tak jak k tomu ti dva přistupují. Celkem je mi jedno, jak to dál řeší, jakou to má jinou dějovou linii, to mě nezajímá.*“ (7:18) Ovšem stejně jako jsou jí některá témata blízká, tak jiná ji zase vůbec nezajímají: „*Potom jsou tam nějaký problémy s odebráním licence jedné hospody, místo toho tam má být zaražený podnik a je to řešeno přes politiku, tak to mě nebere.*“ (7:19)

HERECKÉ VÝKONY:

Další okruh odpovědí na otázku, nač se diváci v seriálu zaměřují, směřoval poměrně často k **hereckým výkonům** jednotlivých protagonistů. Soustředí se na ně např. Helena a podle jejích slov ji tyto výkony fascinují (4:35) a dokonce je i sama pro sebe rozebírá: „*Hodnotím to, jestli to k ní jde nebo nejde ta role, jestli to je opravdu přirozené pro ni, nebo jestli už to hodně hraje a tak.*“ (4:37) Na herecké výkony se zaměřuje také Iļa (1:37) a to, jak se s úkolem vypořádají Hana Maciuchová a Rudolf Hrušínský, sleduje v seriálu i Magdaléna: „*To je právě možná to osobní, na ně se tam těším, protože pro mě jsou to páni herci, takže i to, jak si poradí s těmi obyčejnými seriálovými rolemi, tak to mě zajímá.*“ (7:51)

STRUKTURA:

Na strukturu a proces výroby se v Ulici zaměřuje bývalý scénárista, nyní již důchodce, Otakar: „*To mě na tom zajímá nejvíc, trochu a skromně se v této sféře pohybuji.*“ (8:32) Čili i to je jeden ze zajímavých aspektů.

INTERNETOVÁ SKUPINA:

Ve skupině internetových diváků seriálu Ulice se v obecné rovině toho, nač se zaměřují, objevuje např. u Aleny romantika: „*Určitě na romantiku, jednoznačně první, protože to vím, že mě zajímá, prostě když vím, že se schyluje k nějakému vztahu, romantice, tak to mě zajímá, to dávám větší pozor.*“ (17:19) Elišce se líbí to, že v Ulici může pozorovat různé roviny příběhů. (16:22) Petra zase baví sledovat propletenost děje: „*Sleduju ty intriky, teď mě hrozně baví, jak třeba, pan Liška podvádí a myslí si naivně, že prostě ta jeho manželka, maminka Františka, tak ten si naivně myslí, že ta jeho přítelkyně s ním bude dál, ale já bych byl docela proto, aby mu hrnec naflákala na hlavu a poslala ho k vodě.*“ (15:22) A Naďa se primárně nesoustředí na nic: „*...nechám se tím unášet myslím, spíš se mi líbí, jak je to dělaný, a jako oslovuje mě to a že bych se chtěla úplně na něco soustředit, to ne, ať se předvedou oni, ať mi ukážou jako, na co se mám soustředit.*“ (11:34)

POSTAVY:

Repliky **postav** sleduje v seriálu Katka (13:19) a dodává: „*Jsou tam některý postavy, který třeba úplně nesnáším a u toho se dokážu třeba i vzteknout, a jiný postavy, který mě zajímaj.*“ (13:30) Jednotlivé postavy potom sleduje ještě také Šárka (18:39) a Vanda, která se však více soustředí na postavy, které se v seriálu vyskytují déle: „*Když se to týká nějakých těch hrdinů, co v tom figurujou už od začátku a týká se to třeba těch dětí, tak to podle mýho názoru automaticky začne zajímat víc, než když se to týká postavy, která se tam od začátku neobjevuje. Takže si myslím, že když se nějaký téma, který by mě normálně nezajímalo, začne týkat postavy, která tam je od začátku, tak to člověka zajímat začne.*“ (12:29)

PŘÍBĚHY:

Příběhy dominují v rámci internetového sledování Ulice u Aleny, které určité dějové linky sleduje raději, než jiné. (17:19) Určité příběhy ji dokážou polapit a „...*potom jsou tam příběhy, který třeba nějak rezonují s mojí zkušeností s mým životem a ty mě prostě potom do toho vtáhnou, ty mě zajímají, na ty jsem zvědavá, jak to bude dál.*“ (17:22) Po chvíli konverzace nakonec i divačka Nad'a připouští, že se zaměřuje hlavně na jednotlivé příběhy: „...*soustředím se na to, jak se ten příběh bude dál vyvíjet.*“ (11:32)

TÉMATA:

Na **témata** se v seriálu Ulice nejvíc zaměřuje Jana (10:26), také Vanda, ale s tou výhradou, že ne všechna témata ji baví stejně: „*Třeba když se tam řešej nějaký rodinný záležitosti, tak to mě zajímá víc, než třeba když se řeší nějaký drogy.*“ (12:28) Po jednotlivých zajímavých tématech „jde“ v seriálu také Martina, kterou napsledy výrazně zaujalo např. téma stalkingu. (14:41)

HERECKÉ VÝKONY:

Z internetových diváků se jich hned několik v Ulici **zaměřuje na herecké výkony**. Sem patří např. Martina (14:46), Katka (13:32), Alena, která je hodnotí jako „uvěřitelné“, (17:25) a asi nejdál jde v tomto směru Petr, pro něhož je to to hlavní, co v Ulici sleduje: „*Já se zaměřuju na to, jaké jsou výkony herců. Třeba před těmi třemi lety, já jsem měl zavedený sešit a do toho jsem si psal vždycky ten herecký výkon a známkoval jsem si to jako ve škole. A pravidelně jsem si tam po každé Ulici psával, že tenhle den Tereza Brodská měla jedničku, paní Maciuchová, ta to dneska měla za tři, takže takovéhle praktiky jsem měl, když jsem byl mladší.*“ (15:21)

STRUKTURA:

Poměrně velkým překvapením pro mě bylo zjištění, do jaké míry se internetoví diváci Ulice **zaměřovali na strukturu seriálu**. Místo toho, aby to brali jako samozřejmost, tak o struktuře často přemýšleli. Např. Nad'a (11:4) se zaměřuje na to, jakým způsobem se jednotlivé příběhy proplétají. A prakticky identický objev udělala i Vanda: „*Mě většinou zaujme to, jak se tam prolíná těch příběhů víc, tak já jsem si třeba všimla toho, že vždycky je jeden příběh, kterej je jakoby navrchu. A pak zase se vyřeší a dostane se navrch jinej příběh, takže já většinou se jakoby zaměřím jen na ten hlavní příběh toho*

dne.“ (12:22) Čili Vanda si je vědoma toho, že se, aniž by záměrně chtěla, zaměřuje hlavně na to, co tvůrci chtějí, co momentálně v seriálu akcentují: „*Moje pozornost jde tam, kde se něco začíná dít. Takže nemám jakoby jednu konkrétní postavu, který bych se věnovala celej seriál. Proto možná mě ten seriál baví.*“ (12:24) A Vanda také pozitivně hodnotí fakt, že Ulice zobrazuje mnohem pestřejší škálu vztahů než jiné seriály: „*...tam je třeba deset rovin, deset úrovní vztahů, ale všechny ty vztahy jsou o něčem jiným, když se podíváme na nějaký jiný seriály, tak tam třeba je sedm vztahů z deseti, kde se řeší manželský problémy. A tady se prostě v každým tom vztahu řeší něco jinýho, ať je to vztah babička - syn, ať jsou to drogy, škola, prostě každej ten vztah je o něčem jiným.*“ (12:23) A strukturu Ulice mnohem více vnímá i Katka, která si právě podle struktury vybírá díly, které si na internetu pustí. Na základě toho, že odpozorovala určité strukturní zákonitosti seriálu Ulice, toho dovede využít ve svůj prospěch, aby si nepouštěla díly, v nichž budou dominovat postavy nebo dějové linky, které ji tolik nezajímají. (13:41)

8. 5. MÍRA SOUSTŘEDĚNÍ SE:

V této kapitole se budeme podrobněji věnovat tomu, jakou pozornost věnují jednotlivé skupiny diváků seriálu Ulice. Vodítkem k tomu byly otázky zjišťující, zda jednotliví uživatelé vykonávají během sledování nějakou další aktivitu, zda je jejich pozornost spíše rozptýlená či koncentrovaná na děj, zda si během vysílání s někým povídají, zda by je takový rozhovor spíše rušil či jim byl příjemný anebo zda nemají seriál puštěný spíše jako zvukovou kulisu.

TELEVIZNÍ SKUPINA:

Diváky sledující v televizi bychom mohli rozdělit na dvě podskupiny. První z nich je menší a tvoří ji ti, kdo sledují velmi pečlivě a soustředěně a žádné další aktivity během toho neprovodí. Takovou divačkou je např. Camila, která si vysloveně nepřeje být během sledování nikým rušena. Na dotaz, zda o tom vědí členové její rodiny, odpověděla: „*Vědí! A na zprávy taky, ty jsou hned následně, to vědí taky. Ale od těch už dokážu i odběhnout, protože některý, no ty se fakt sledovat nedají.*“ (6:26) A jakákoliv snaha o konverzaci by ji v tomto ohledu silně vadila: „*Tak to by mě rušilo teda! To nesnáším, když do toho někdo kafrá.*“ (6:27)

Magdalena sleduje Ulici primárně proto, že u toho odpočívá a další aktivitu, krom občasné konzumace jídla, tedy nevykonává. (7:23) Františka je už přes 70 let a na Ulici se také podle svých slov spíše soustředí: „*Pokud jsem se nestihla do té půl sedmé navečeřet, tak při tom jím, dám si pivečko nebo něco, ale jinak ne, nějakou další činnost už ne, protože večer už mě bolí oči, tak to bych nemohla plést u toho nebo háčkovat, že jsem to jen tak vnímala sluchově, ale teď už ne.*“ (9:15)

Druhou skupinu potom tvoří diváci, kteří nevěnují sledování 100 % své pozornosti. Zástupkyní je např. Ilja: „*Sleduju ji jako všechno, celej svůj život, že u toho něco dělám, třeba píšu na počítači, pracuju na počítači, prostě se dívám a poslouchám. Pro mě sedět v křesle je nuda, strašný nicnedělání, dřív jsem třeba pletla nebo háčkovala, když byly holky malý, takže pro mě jen sedět nebo ležet, to už vůbec ne, já u toho něco musím dělat.*“ (1:9) Typem jejích aktivit je práce u počítače, vyřizování mailové korespondence apod. (1:24) I Pavlína u sledování Ulice pracuje na počítači, např. dělá úkoly: „*...někdy víc vnímám tu televizi a někdy víc vnímám tu práci. Podle toho, jestli jsem na internetu nebo jestli dělám něco do školy.*“ (3:34)

Helena u Ulice obvykle vaří nebo uklízí (4:15), pakliže sleduje v práci, tak u Ulice pracuje s počítačem (4:24) a říká: „*Já to slyším, nemusím je vidět. Záleží, kdo tam je. Když je tam třeba Niklová a Nikl, tyhle si vybírám, tak to se teda zastavím a podívám se, jinak to spíš jenom poslouchám.*“ (4:16) Otakar během sledování vyřizuje e-mailovou poštu (8:8), případně u toho s manželkou večeří (8:17), spíše se ale snaží sledovat, protože „*...abych se na něco díval a dělal u toho deset věcí, to považuji téměř za nesmysl. Protože já nelibě nesu i během filmu reklamy a takové záležitosti.*“ (8:15) Božena u sledování Ulice cvičí (5:19) nebo večeří (5:18) a ani Jitka se nevěnuje čistě pouze sledování: „*Málokdy se stane, že u toho ještě nedělám něco jiného, málokdy se stane, že se jen dívám na tu televizi.*“ (2:8)

To, že jsou dějové linky primárně udržovány spíše konverzacemi, než na vizuální úrovni, pomáhá divákům v různých situacích zvládat sledování a k tomu vykonávat určité další činnosti. Hobsonová to označuje jako určitou formu „polovičatého sledování“ – jde vlastně o poslech dialogů, zatímco je dotyčný divák zády k televizní obrazovce a Hobsonová to vysvětluje tím, že „*...sledování televize (...) není oddělenou aktivitou, která by se odehrávala v perfektně klidném (...) v tmavé místnosti... tak, jak si to představujeme v akademických kruzích.*“³¹⁴

³¹⁴ Hobsonová 1982: 110

Moorees zmiňuje, že tvůrci mýdlových oper jsou si takové formy sledování vědomi. I proto není možné oddělovat samotný text od podmínek jeho recepce.³¹⁵

Zajímalo mě i to, zda jsou si televizní diváci sami vědomi toho, že by pro ně seriál Ulice představoval spíš **zvukovou kulisu**, s čímž souhlasí např. Ilja, která během sledování pracuje: „*No tak možná není ten obraz až tak úplně podstatný, když vlastně slyším ten hovor, tu mluvu, přitom třeba si něco kontroluju nebo čekám, až to naběhne...*“ (1:26), někdy si Ulici zapínají jako **zvukovou kulisu** také Helena (4:5) a Pavlína (3:35).

Co se týče **konverzace během sledování**, tak si většina televizních uživatelů povídá ráda i během samotného sledování. Vzhledem ke společnému sledování je časté komentování děje u Pavlína na internátu (3:15) a přiznává se, že právě možnost se o seriálu bavit je pro ni důležitým motivem pro sledování: „*Já když se na to doma koukám sama, tak je to takový no... se na to podívám a dobrý, ale s těma holkama to nějakým způsobem komentujeme nebo se o tom bavíme a tak, takže to je zase o něčem jiným.*“ (3:16) Se svou matkou si u seriálu povídá Jitka (2:26), děj často komentuje i Helena. (4:25) Touhy mít s kým během sledování seriálu si povídat si je vědomá také Ilja, které se to občas podaří, když ji navštíví přítelkyně (1:30), komentovat děj by si přála i Jitka (2:23): „*Pokud by to bylo k něčemu užitečné, že by třeba ten někdo tomu rozuměl a já bych se s ním konkrétně mohla bavit jako: „No to je hrůza, co se tam děje!“, tak asi ano.*“ (2:24) A jednoznačně by sledování ve společnosti přivítala i Božena (5:32) a Františka: „*Přesně tak, to mi právě chybí, protože od té doby, co jako manžel zemřel, je to takový divný u tý televize, protože když jsme sledovali filmy, zprávy nebo seriály, tak vždycky okamžitě jeden nebo druhý zareagoval a mohli jsme si o tom popovídat. Teď když se něco děje, tak si povídám sama pro sebe, je to hrozný, ale je to tak.*“ (9:23)

Naopak silným odpůrcem konverzace o ději byla Magdalena: „*Kdyby na mě někdo mluvil, tak bych radši relaxovala jinak. Šla bych třeba do vany radši, než sledovala Ulici.*“ (7:29) a také Otakar: „*Já k tomu přistupuji jako k výsledku lidské práce a já to nemám rád to sdělování dojmů během toho.*“ (8:22) Jeho manželka by si přitom o Ulici popovídala ráda: „*No manželka má samozřejmě nutkání, je to žena. Já zpravidla odpovídám jednoslabičně a ona už si zvykla, že nechci být rušen.*“ (8:21)

³¹⁵ Moorees 2000: 42

Co se týče samotné **míry soustředěnosti**, tak té si byla vědoma právě Magdaléna, která seriál sleduje primárně jako relaxační aktivitu: „*Nedívám se na to jako na film, který by mi něco dával, u kterého musím být ve střehu.*“ (7:24)

INTERNETOVÁ SKUPINA:

Internetoví diváci si sledování Ulice více plánují do chvil volna, protože u toho řada z nich žádné další činnosti vykonávat nechce, ale neplatí to bez výjimky.

Administrativní práci na počítači vykonává během sledování Jana (10:9), Ulici má otevřenou ve zmenšeném okně na ploše. (10:15) Katka si pouští Ulici např. při žehlení (13:17) a Martina sleduje hromadně se spolubydlíci a občas u toho dělají úkoly: „*Většinou u toho děláme nějaký jako stálý věci v tom pokoji, protože tahat počítač do kuchyně je blbost, takže většinou v pokoji, kde máme ten počítač, u toho jíme nebo kreslíme do školy a takhle.*“ (14:21)

Petr je naproti tomu plně soustředěný na sledování: „*...právě tohle já mám vymezený, že přes den si udělám tohle, surfování, že si trošku užiju na tom internetu a večer se plně věnuju tý obrazovce a tomu, co se v tý Ulici odehrává, protože jak jsem už říkal, ta Ulice mě vtáhne do sebe a neumožňuje mi to... Třeba jenom že si u toho hraju s tužkou, ale jinak nic jinýho, nedává mi to možnost u toho prostě dělat něco jiného.*“ (15:14) Šárka u Ulice dříve, když ji ještě sledovala v televizi, vykonávala různé domácí práce nebo večerela, „*...ale teď na tom monitoru přece jenom je to takový menší, že u toho člověk musí sedět a soustředit se.*“ (18:22)

Plně se Ulici věnuje také Nad'a, protože „*...třeba když si u toho otevřu ještě nějaký jiný okno internetový, tak je riziko, že mi to spadne, protože nemám ten ideální internet rychlejš, takže většinou to fakt sleduju, jakože v rámci počítače sleduju hlavně ten seriál a jestli něco kolem toho, tak to jo, třeba odběhnu, já nevím, když vím, že potřebuju se psama, tak to stopnu a jdu pryč, ale jinak ne že bych se tomu přímo nevěnovala, fakt na to koukám docela, jo, že bych si přímo u toho listovala nějakou knížkou, tak asi ani ne.*“ (11:19) A velmi podobná je situace i u Vandy: „*Většinou u toho nic nedělám, a když u toho něco dělám, tak se na tu věc stejně nemůžu soustředit, protože se soustředím na ten seriál, takže většinou u toho nic dalšího nedělám, prostě si lehnu a koukám vyloženě na seriál.*“ (12:14)

V této skupině sleduje většina respondentů Ulici o **samotě**, proto u nich dochází ke konverzaci během sledování v omezené míře, o to více se ale u některých projevuje touha po tom „mít někoho, s kým by bylo možné si promluvit“.

Toto přání mít během sledování s kým konverzovat pak ale bylo v několika případech vzápětí popřeno, protože by jednak byli někteří z nich vyrušováni a za druhé by bylo komplikované se „přizpůsobit“ jiným osobám, co se týče preference času a místa sledování.

Výhodu v tomto směru měla jako jediná Martina, která sleduje Ulici téměř vždy se svými spolubydlícími a jednoznačně to preferuje před sledováním o samotě: „*To je rozhodně větší sranda, komentujeme to, říkáme, co je možný, co není možný, takže každopádně v kolektivu je to lepší.*“ (14:20) Snaží se však, aby to nebylo na úkor vnímání, tedy spíše komentují určité situace, než aby celý díl „propovídali“. (14:23) Občas sleduje Ulici ve společnosti jiných lidí také Šárka: „*Tak většinou na to koukáme s holkama, takže je to od komentářů o tom, co mají na sobě, přes děj, jestli je to reálný, že třeba v normálním životě by se tenhle děj nestal.*“ (18:34) Společnost s možností konverzace by částečně uvítala Nad'a (11:28) a Eliška (16:16), určitě by ji uvítala Alena, ale to jen za určité podmínky: „*Musela by to být společnost někoho, koho to baví... klidně bych si to užila.*“ (17:17) Naopak proti případné společnosti se vyslovila Jana (10:21), **konverzace během sledování** by rušila také Vandu (12:16), která nemá ráda, když u toho někdo je. Poměrně jasně formulovala svůj názor na společné sledování taky Katka: „*Jakoby v té televizi mě to bavilo, to asi jo, ale u toho internetu, jakože bych někoho na to pozvala, aby se na to se mnou koukal, to už by bylo moc pro mě svazující. Naplánovat, že někdo přijde, že si to teď pustíme, to opravdu ne, na to musím mít chuť, že zrovna - jo, podívám se na Ulici, ale ne určitě to plánovat dopředu zas až tak jako. Takovej divák nejsem.*“ (13:26) A společnost by rušila i Petra, který by se nemohl soustředit: „*Kdybych se na to měl koukat třeba s kamarádkou nebo kamarádem, tak by mě to nebavilo, protože já si to potřebuju vychutnat, já potřebuju vědět, na co naváže ten příští díl, a kdybych takhle s nějakou tou společností třeba s mojí věkovou kategorií se koukal, tak to by nešlo.*“ (15:20)

8. 6. FUNKČNÍ PRINCIPY – DIVÁCKÉ ZAPOJENÍ:

Zcela zásadní byla v této kategorii otázka zjišťující, jak moc seriál Ulice zasahuje do denního rytmu respondentů, zda plánují své aktivity s ohledem na sledování Ulice, či nikoliv. Velmi odlišné je to v tomto ohledu u diváků televizních a internetových.

TELEVIZNÍ SKUPINA:

V rámci televizní skupiny se vyprofilovala podskupina diváků, kteří připouštějí, že jim Ulice čas silně **organizuje**. Mezi ně patří třeba Božena, která přiznává, že jí konkrétně Ulice výrazně zasahuje do plánování aktivit během dne (5:47): „*To jo, já si to tak naplánuju, aby mi to vyšlo na těch půl sedmý, abych mohla koukat.*“ (5:25) Být na půl sedmou na Ulici doma se snaží také Františka: „*...plánuju si to, abych to do těch půl sedmé stihla, ale nevychází to, to musím jako přiznat, že to nevychází, byť bych snahu měla. Ale já zas nejsem takový televizní maniak...*“ (9:29) Velký vliv Ulice připouští také Camila: „*No, dá se říci, že jo. Já si podle toho řídím i schůzky! Když vím, že od půl sedmý je Ulice, tak to ne, to až pak anebo před.*“ (6:10) Camila sice sleduje více televizních seriálů, ale Ulice je podle ní jediná, které přizpůsobuje svůj denní režim (6:11), a pakliže se blíží čas vysílání, tak si uvědomuje, že by se měla rychle vrátit domů, aby stihla vysílání. (6:12) Heleně osobně Ulice do denního rytmu nezasahuje a svůj čas jí nepřizpůsobuje, ale na pracovišti se musel kvůli Ulici upravit denní harmonogram: „*Pracuju jako vychovatelka na internátu, kde jsou středoškolačky, takže schůze se studentkami se musí načasovat tak, abych je neprudila, čili dříve to bývalo v sedm hodin, ale to jde Ulice, tak jsme to musely přesunout na 19.30, aby se stihla popřípadě zase v osm Ordinace. Takže v tomhle jsme se Ulici musely přizpůsobit. Kdybych jim to dala vprostředku seriálu, tak bych se se zlou potázala.*“ (4:50)

Podle Heleniných slov patří sledování Ulice do režimu internátu. (4:29) Jednou z takových studentek je Pavlína, která to, že jí Ulice částečně organizuje denní režim, připouští: „*No docela jo, protože před tím se jdu třeba umejt, abych nešla v tý době, kdy je Ulice, to jako jo, ale jinak ne.*“ (3:43)

Vlivu televize na organizaci volného času se věnovala ve své knize Crossroads i Dorothy Hobsonová, která popsala, jak její respondenti integrovali mýdlovou operu

Crossroads do svých životů.³¹⁶ Diváci často popisovali své sledování jako zvyk, čímž nebylo myšleno nic negativního, pouze to, že pravidelné umístění určitého pořadu v programu způsobuje to, že se tyto pořady stávají součástí určitého časového pásma v životech diváků. Tomu se přizpůsobují programoví pracovníci, kteří tvoří koncepci vysílání, a zároveň se tomu přizpůsobují i diváci, když „rytmus své domácnosti“ přizpůsobují televizním programům. Čas jídla, čas spánku a čas zábavy tak bývá podřízen tomu, kdy je v televizi vysíláno něco, co chtějí diváci vidět. Obě skupiny si zkrátka vycházejí vstříc.

Další podskupinu tvoří diváci, kteří sice Ulici sledují rádi, ale potenciální **zmeškání dílu** je příliš nestresuje. Takovou divačkou je např. Ilja: „*Jako že by to ovlivňovalo můj život, tak to asi ne. Že bych si řekla: „Hele, musíme spěchat z toho nákupu, abych v půl sedmý byla doma na Ulici“*, tak to asi ne. To si myslím, že ne.“ (1:50) A podobně je na tom i Jitka (2:38) Naproti tomu zcela kategoricky (8:41) odmítá **vliv Ulice na organizaci vlastního času** Otakar: „*Ulice není nosný bod dne, Ulice není modla.*“ (8:18) Zasazení Ulice do vysílacího schématu nijak neovlivňuje ani Magdalénu (7:38)

Velmi velký vliv na **úbytek stresu** v tomto ohledu má internet. Ačkoliv Tito respondenti sledují Ulici dominantně v televizi, řada z nich už zjistila, že díly jsou dostupné i online, takže v případě závažného zvratu v ději během dílu, který by jim unikl, si vybraný díl můžou pustit zpětně. Sama na to upozornila Ilja (1:19) nebo Jitka: „*Hlavně člověk ví, že to má prostě vždycky na tom internetu, takže vím, že když se teď nekouknu, tak se nic nestane.*“ (2:45) Výjimečně by tuto možnost využila i Camila (6:45) nebo Františka, která se jinak snaží Ulici „stihnout“ v televizi: „*Určitě, určitě to úleva je, takže s klidem můžu třeba klidně o půl sedmé svůj byt opustit a jít třeba do divadla nebo někam že jo za nějakou jinou zábavou, protože vím, že prostě o to nepřijdu a že druhý den ráno si to můžu v klidu pustit.*“ (9:30)

Protože je sledování Ulice určitou volnočasovou aktivitou, většina z respondentů se na něj **těší**. Sem patří Božena (5:4), Camila (6:31), Františka, která si dopředu čte na internetu obsah, aby se měla víc nač těšit (9:11). Menší míru „**těšení**“ se projevila jen Pavlína (3:41) a Magdaléna (7:46)

³¹⁶ Hobsonová 1982: 115

Většina televizních diváků se seriálem Ulice **záměrně či vědomě neinspiruje** pro svůj vlastní život. To potvrdila např. Františka (9:40), Magdaléna (7:42), Helena (4:54), Pavlína (3:50), Jitka (2:42) i Camila, která se naopak v duchu neustále snaží radit jednotlivým postavám (6:38) Jediná Ilja si takovou **inspiraci** představit umí, ale zatím ji nevyužila (1:55)

Někteří dotazovaní si však uvědomovali, že pro jiné diváky Ulice **zdrojem inspirace** být může, např. Helenu velmi zaujalo téma stalkingu (4:61) a Otakar více méně považuje Ulici za vcelku „**osvětový**“ **seriál**: „...v Ulici zase to domácí násilí nebo ten stalking, který tam teďko probíhá. Tak to si myslím, že je dobře, že ti tvůrci tyhleto seriály využívají taky pro osvětu. Využívají ji málo poměrně, ale proto je to taky takové jako údernější, když je to jenom občas. Kdyby to bylo pořád jenom mravokárný, nebo část tý Ulice byla jako antidrogová, že... takže to považuji za poměrně velký přínos. Stejně jako ta rodina, jak si bere ty dvě děti z toho domova a tak dále.“ (8:25) To popisuje třeba i Sonia Livingstoneová, která zmiňuje, že televize může hrát roli v diváckém poznávání. Tímto tématem se ve své knize zabývá i Lesley Hendersonová, která se věnuje tomu, jak sociální tematika proniká do televizní fikce. Zmiňuje třeba i „vzdělávací telenovely“ typické třeba pro Mexiko, jejichž prostřednictvím byly divákům předávány informace ohledně plánovaného rodičovství, užívání drog, prevence onemocnění AIDS apod.³¹⁷ Skrze narativní požadavky na konzistenci, koherenci a redundanci mohou pořady uspořádat divácké názory a myšlenkové rámce a to určitým zjednodušujícím způsobem, vytvářením dichotomií, protikladů, formování asociací a konotací, které před tím diváci nevyužívali. Televize může také zvýšit důležitost určitých myšlenek či způsobů myšlení, které už diváci znají. Dále může televize upřednostňovat některá témata prostřednictvím agenda setting tím, že říká divákům, co jsou klíčová témata, o nichž mají přemýšlet.³¹⁸ Znalosti diváka a jeho zkušenosti jsou ale tak jako tak velmi důležité, protože text je komplexní a rozmanitý (v rámci synchronní i diachronní struktury) a zve diváka, aby si udělal závěr sám s ohledem na jeho vlastní zkušenosti a smýšlení.³¹⁹

³¹⁷ Hendersonová 2007: 19

³¹⁸ Livingstoneová 1990: 20

³¹⁹ Livingstoneová 1990: 52

Zajímavá je v tomto ohledu i otázka **studu**. Divákům jsem ji položila v závěru dotazování a prakticky všichni se vyslovili v tom smyslu, že se za sledování Ulice rozhodně nestydí. To platí např. o Camile (6:57), Pavlíně (3:52), Heleně (4:56), Boženě (5:55), Ilje (1:57) nebo Františce: „*To zase není tak nejhorší seriál nebo tak stupidní seriál, kdy by se člověk musel stydět a už jsem taky ve věku, kdy na seriály mám nárok.*“ (9:42)

Ochotná Ulici dokonce bránit je Jitka: „*No já jsem taková, že to o mně všichni vědí, takže ne. A když se na mě kvůli tomu občas někdo divně koukne, tak ho nějak usadím.*“

(2:41) Z počátku se za sledování Ulice styděla Magdaléna, ale později se přesunula do opozice a začala Ulici určitým způsobem hájit. (7:44) Vysloveně se za své sledování ale stydí Otakar, který by to podle svých slov nikomu ze svých přátel neprozradil, že Ulici sleduje. (8:23)

INTERNETOVÁ SKUPINA:

Vliv Ulice na denní režim jsem zkoumala i u skupiny internetových diváků. Ti se samozřejmě nemusejí přizpůsobovat tomu, kdy se Ulice vysílá, spíš jde o to, že si respondenti své sledování sami plánují a zařazují do časového schématu. Takovou divačkou je např. Naďa (11:44), která s tím předem počítá, kdy bude Ulici sledovat a také si to i plánuje. Sledování žádným způsobem neorganizuje čas Vandě (12:41), Elišce (16:38), Šárce (18:46), Martině (14:53) ani Katce, protože: „*...ten internet mi dává naprostou svobodu. Když prostě čas nemám, třeba celej tejden, tak se na to prostě na tu Ulici nepodívám, protože nejsem závislák, a pak mám, že se mi najednou prostě objeví další týden dva dny volna, nemám co dělat, řeknu si, že si udělám práci doma, tak prostě si to pustím a koukám na to třeba půl dne.*“ (13:49)

Zajímavým příkladem je Alena, která dříve sledovala Ulici v televizi, kdy ji zasahovala do jejích časových plánů. Často musela řešit dilema, zda přerušit určitou venkovní aktivitu a vrátit se domů, aby mohla sledovat Ulici. (17:42): „*Já když jsem porodila dítě, tak jsem se rozhodla se mu věnovat a možná jsem to nějak přehnalá, postupem času jsem byla velice vyčerpaná, dítě se naučilo mě pořád u sebe mít a pořád mě mít k dispozici. A ten seriál mi umožnil si vzít nějaký čas pro sebe. Já jsem si to jakoby jinak zorganizovat neuměla, abych si řekla, tady od pěti do šesti nevím co. Nic tak pádného jsem nenašla, až ten seriál, který byl pro mě dost zajímavý, takže jsem si dovolila si označit ten čas jako svůj. A vlastně se vyrvat z toho dne. Uvařit večeři, být*

v klidu s tím, že jako teď po mně nikdo nesmí nic chtít.“ (17:40) To se poté s přechodem na internetové sledování změnilo, kdy se pro ni Ulice stala položkou, kterou je potřeba nějak zařadit do denního plánu, ale to zařazení je libovolné. (17:41) Zbavila se díky tomu nervozity z toho, že ji nějaká část oblíbeného seriálu uteče: „...nejsem tak nervózní, protože když je to v TV a zrovna se tam něco děje a já to chci vidět a zrovna dítě potřebuje čůrat a manžel večeri, tak jsem byla protivná a říkala jsem: „Počkejte!“ Prostě byl to konflikt toho času, kdežto takhle je to naprosto volný, kdykoli se k tomu můžu vrátit. Víc si to užívám.“ (17:11) Naopak ji sledování Ulice v určitých vypjatých situacích uklidňuje. (17:11)

Mezi internetovými diváky seriálu, se na další díl těší Jana (10:43), Martina (14:48), Petr (15:52), Naďa (11:23) a poměrně hodně své **těšení** prožívá Eliška: „...když vidím aktuální díl toho dne a koukám na to na internetu a vidím nějaké ukázky, tak už si říkám: „Už aby bylo zítra!“, abych si to mohla pustit a je jedno jestli na internetu nebo v televizi a zároveň si o tom třeba přečtu ten článek, co bude v příštím díle, a tam je to rozepsané i trochu víc, než co je v ukázkách.“ (11:23)

V rámci obou skupin jsem zjišťovala i to, zda s ním uživatelé nějakým způsobem dál pracují, např. ho využívají jako **inspiraci ve vlastním životě**. Jana si není vědoma toho, že by záměrně čerpala ze seriálu inspiraci (10:30), stejně tak i Naďa (11:50). Martina určitou míru připouští, ale je to spíš podvědomě (14:43), podobně je na tom i Vanda: „No kdyby se mi stalo něco z toho, co prožívají postavy, tak si myslím, že třeba si na to člověk vzpomene a třeba si z toho něco vezme, ale mně se přímo nějaká situace nestala. Víím, že je teda hodně lidí, který se s tím ztotožňují a zachovali by se tak právě díky tomu seriálu.“ (12:47) Eliška se seriálem inspiruje častokrát: „Mně se třeba líbí, když tam někdo někoho překvapí. Například Lenka pro toho svého Hejla udělala večeri, došla koupit víno, tak já jsem si řekla - no taky bychom si mohli udělat klidnou večeri, už jsme spolu s přítelem dlouho v klidu neposeděli. Takže určitou motivaci v tom vidím. Ale zase ne tak negativně, že když oni se tam hádají, tak já bych měla náladu taky na přítele nějak vyjet a být protivná jen proto, že v seriálu měli nějaké konflikty.“ (16:41) Eliška si uvědomuje, že sledováním Ulice čerpá **inspiraci** i pro reálné situace, např. nedorozumění: „Podívám se na to jakoby jinýma očima, z jiné strany a třeba si někdy uvědomím, že to byla vlastně moje chyba a že on to mohl myslet takhle a takhle. Takže určitě to ovlivňuje.“ (16:42) Naopak to, že respondentům Ulice připomene jejich vlastní

zážitky se stává poměrně často, je to případ Aleny (17:47) nebo Šárky: „...*když jsem třeba doma a koukám na to s mamkou a stane se něco, tak třeba potom s nadsázkou říkáme: „Jo, to je jako z Ulice.“*“ (18:49)

Martina také zmínila, že pro ni Ulice představuje určitou formu **osvěty**, např. ji zaujalo téma stalkingu: „...*to si myslím, že hodně třeba i lidem pomohlo, že mohli s tím vyjít na povrch, že viděli, že to není problém.*“ (14:7)

Co se týče **studu** za to, že si diváci vybrali právě seriál Ulice, který bývá pro své zařazení mezi denní mýdlové opery či nekonečné seriály některými lidmi vnímán ne příliš pozitivně, tak u respondentů z internetové skupiny se stejně jako u televizní prokázalo to, že se za své sledování nestydí – tak se vyslovily např. Jana (10:45), Vanda (12:48), Šárka (18:52). Další diváci se nejenže nestydí, ale jsou dokonce ochotni si právě i Ulici před případnými kritiky bránit. Takovým zástupcem je např. Petr, podle něhož je to každého osobní volba (15:55) Nad'a Ulici už obhajovala vícekrát (11:51), stejně tak i Katka, které na mínění ostatních nezáleží: „*Jiný lidi koukaj na takový bejkárny, že Ulice není jako nic extrémního.*“ (13:53)

Kdo se za sledování ne přímo stydí, ale zároveň to příliš neventiluje, je Martina: „*Já o tom nemluvím, ale jako stydět... Možná v určitý skupině lidí se o tom nezmiňuju. Takže tak, ale každé si to někdy doma zapne.*“ (14:49) Nejvíc si určitý stud z dané skupiny uvědomuje Alena: „*Asi to tam někde jako je. Třeba před svou bývalou šéfovou, profesorkou na univerzitě, bych tohle nijak nevytahovala. Na druhou stranu by mi jako úplně nevadilo, že to o mně ví, ale styděla bych se to před ní nějak jako probírat. To určitě ano. Ale takových lidí je málo, kteří mi připadají nějakým způsobem „na výši“, že by jim to přišlo hloupý.*“ (smích) (17:49)

SPECIFIKA INTERNETOVÉHO SLEDOVÁNÍ:

V rámci skupiny diváků sledujících Ulici na internetu bylo pro mě velmi zajímavé zjistit, jakým způsobem ji vlastně na internetu sledují. Zatímco pro diváky televizní je maximální periodicita sledování dána jasně, u diváků internetových je to zcela v jejich režii. Nabízí se tak celá řada možností, jak Ulici sledovat.

OBJEM SLEDOVÁNÍ:

Nejprve mě zajímalo, jaké velký **objem sledování** z celkového počtu odvysílaných dílů internetoví diváci sledují. Žádný díl obvykle nevynechává Eliška, která podle svých slov viděla do této doby všechny díly (16:7) a záměrně žádný z nich nevynechala. Přesto by nerada byla označována za „závisláka“ na seriálu. (16:36) Velmi „poctivým“ divákem je v tomto směru i Petr, který se snaží sledovat všechny díly (15:10), naproti tomu Katka sleduje zhruba každý druhý díl, což ji stačí pro udržení kontinuity vyprávění (13:12). Šárka sleduje asi 80 % z toho, co TV Nova odvysílá (18:8) Záměrně se nesnaží žádné díly vynechávat ani Jana (10:33), Naďa (11:41), Vanda (12:37) a Alena (17:34) s Martinou (14:33).

Dále bylo zásadní zjistit, zda internetoví diváci postupují stejně jako televizní, tedy že se dívají na nejnověji odvysílaný díl každý den, nebo zda preferují sledování kumulované. Názorně si můžeme vypomoci tím, že diváky rozdělíme na „lovce“ a „sběrače“.

Divák „lovec“

- snaží pokud možno „ukořistit“ nejnovější díl, který producenti umístili na web
- obvykle nebývá ve velkém skluzu oproti televizním divákům

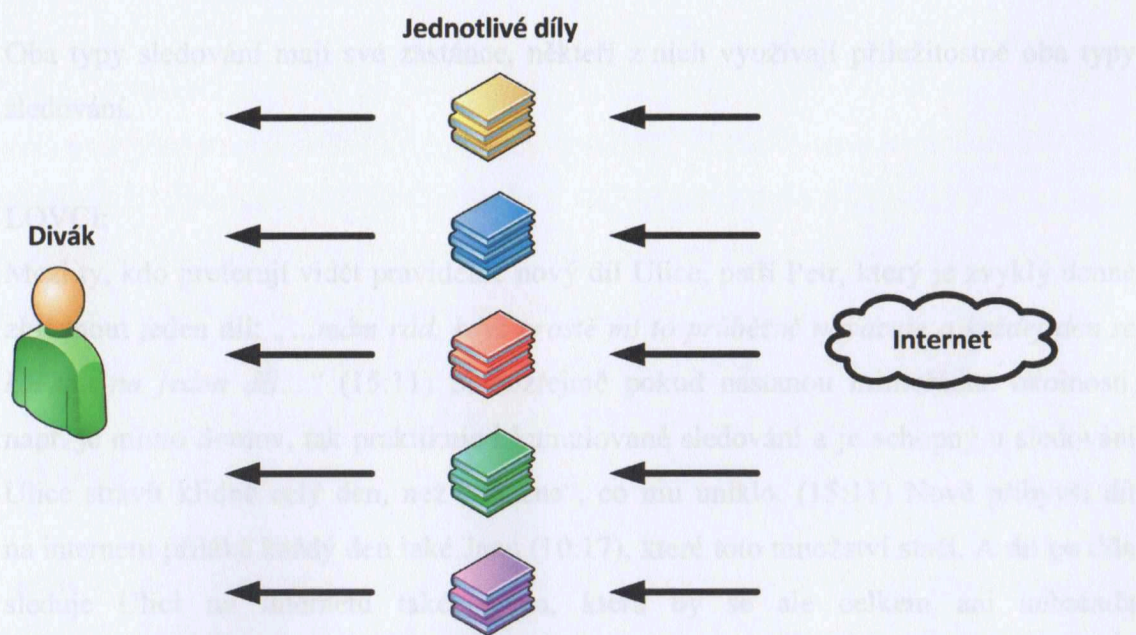


Schéma č. 1 – divák „lovec“

Divák „sběrač“

- z různých důvodů nemá možnost nebo nechce sledovat „nejčerstvější“ díl, ale sleduje vícero dílů naráz
- často si je dobře vědom toho, že mu kumulované sledování přináší větší slast, než sledování po jednom dílu

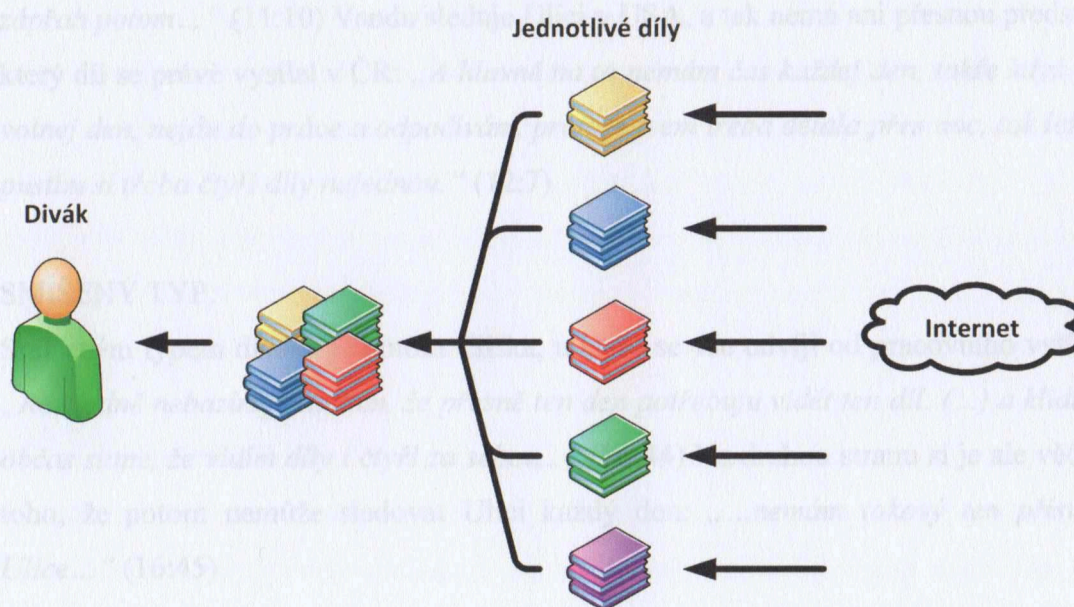


Schéma č. 2 – divák „sběrač“

Oba typy sledování mají své zastánce, někteří z nich využívají příležitostně oba typy sledování.

LOVCI:

Mezi ty, kdo preferují vidět pravidelně nový díl Ulice, patří Petr, který je zvyklý denně zhlédnout jeden díl: „...mám rád, když prostě mi to průběžně navazuje a každé den se kouknu na jeden díl...“ (15:11) Samozřejmě pokud nastanou mimořádné okolnosti, např. je mimo domov, tak praktikuje i kumulované sledování a je schopný u sledování Ulice strávit klidně celý den, než „dožene“, co mu uniklo. (15:11) Nově přibývší díl na internetu přiláká každý den také Janu (10:17), které toto množství stačí. A díl po dílu sleduje Ulici na internetu také Alena, která by se ale celkem ani nebránila kumulovanému sledování. Nechce to však praktikovat cíleně: „Já se spíše jako těším, že si každý den dám trošku.“ (17:36) Víc času než hodinu denně by Ulici stejně ani věnovat nechtěla. (17:37)

SBĚRAČI:

Do skupiny „sběračů“ můžeme zařadit Martinu, která se svými spolubydlícími sleduje Ulici častokrát v blocích, někdy i celé odpoledne při práci a stihnou zhlédnout všechny „zmeškané“ díly. (14:25) Šárka si v archivu TV Nova vybere díly, které ji zajímají, a ty si přímo potom pustí (18:7). Kumulované sledování je atraktivnější také pro Naďu: „...*když mám volnou sobotu, tak si za sebou pustím třeba pět dílů, což je teda docela záprah potom...*“ (11:10) Vanda sleduje Ulici v USA, a tak nemá ani přesnou představu, který díl se právě vysílá v ČR: „*A hlavně na to nemám čas každé den, takže když mám volnej den, nejdu do práce a odpočívám, protože jsem třeba dělala přes noc, tak ležím a pustím si třeba čtyři díly najednou.*“ (12:7)

SMÍŠENÝ TYP:

Smíšeným typem diváka je potom Eliška, u které se vše odvíjí od pracovního vytížení: „*Rozhodně nebazíruju na tom, že přesně ten den potřebuju vidět ten díl. (...) a klidně se občas stane, že vidím díly i čtyři za sebou...*“ (16:44) Na druhou stranu si je ale vědoma toho, že potom nemůže sledovat Ulici každý den: „*...nemám takový ten přísun té Ulice...*“ (16:45)

Jednou z výrazných odlišností oproti televizním divákům je to, že internetoví uživatelé si mohou průběh sledování sami řídit.

ZASTAVOVÁNÍ:

Libovolné přerušování sledování využívají prakticky všichni respondenti: Jana (10:38), Šárka (18:29), Martina (14:34), tlačítko stop také využívá třeba Alena: „*...docela často to vidím po kouskách. Že bych viděla celej díl, to se mi povede v noci, když ostatní spí, miminko houpám...*“ (17:12) a dále také Naďa, které vyhovuje, že „*...člověk je u toho internetu vlastně svým pánem.*“ (11:18) V nutných případech přerušuje sledování i Petr (15:44) anebo Eliška, které díky tomu „*neunikne žádná pointa, což by se asi jinak v televizi stalo.*“ (16:26)

Zajímavé bylo v této otázce zjistit taky to, jak na internetu ve výjimečných případech sledují Ulici diváci obvykle televizní. Camila si ani na internetu děj nezastavovala a prakticky kopírovala sledování v televizi. Ulici zhlédla od začátku do konce. (6:42). Velmi podobný přístup uplatňuje příležitostně na internetu také Františka, která sleduje

také bez přerušování děje: „*Já si na to udělám ten čas. A zas to netrvá tak dlouho.*“ (9:12)

POSUN V DĚJI – DOPŘEDU I ZPĚT:

Při přehrávání Ulice z internetových stránek TV Nova je možné využít toho, že kurzor lze posouvat dopředu nebo dozadu a tím se přesunovat v ději. Internetoví diváci této možnosti využívají opět velmi často, jde např. o Janu, která u sledování pracuje na počítači, takže v případě, že ji něco unikne, děj vrátí zpět. (10:38) Nadřa se naproti tomu v ději spíše posouvá kupředu a přeskakuje pasáže, které ji nebaví, nebo méně oblíbené postavy (11:14): „*...když už mě to fakt jako deptá, tak to přeskakuju. Ale ono zase je to někdy těžký potom najít, kde vlastně tohle končí a to druhý začíná, jako než se to načte na tom internetu, takže ono je vlastně výhoda to nechat uplynout. Ale někdy, když už mě to fakt štve, tak přeskakuju. Anebo třeba když nemám čas a chci vidět to svoje, tak se jako snažím nějak.*“ (10:39) Vanda přeskakuje v ději, pokud už se nějaká dějová linka příliš dlouho táhne, nemá spád a ji to přestane bavit (12:39). Ze stejného důvodu se v ději posouvá kupředu i Katka, která tímto manévrem zvláště „obchází“ její neoblíbené postavy, jejichž dialogy jí přijdou nudné: „*...jakmile se to bude týkat báby Niklový nebo Šáši Krastyho, což je táta od Františka, tak ty jejich repliky přejíždím, protože ty lidi mě nuděj, jsou až jakoby trapný.*“ (13:36) Martina se v ději posouvá spíš dozadu, pokud se stane, že se při hromadném komentování děje se svými spolubydlicemi „zapovídají“ (14:35). Pokud je na monitoru děj, který je příliš nebaví, tak děj neposouvají dopředu, ale spíše si třeba přinesou pití a vrátí se za chvíli. (14:36) V ději se dopředu neposouvá ani Petr a to především z určité úcty k hercům a dalším tvůrcům (15:46). V ději nepřeskakuje ani Alena: „*Pokud jde o ten proces sledování, tak já se na tom internetu dívám v zásadě stejně, jako v televizi. Že to neposunuju. Jenom to zastavování je naprosto zásadní rozdíl, že to jde přerušit.*“ (17:39)

Eliška se v ději naopak dopředu posouvá a hodnotí to jako vynikající možnost (16:24): „*No teď poslední dobou např. vztah pana Peška a Miriam, oni spolu žijí a chtějí se vzít, tak tam nedošlo k naplnění toho opravdového partnerského vztahu po fyzické stránce. No ze začátku to bylo ještě takový dobrý, vtipný, že i staří lidé potřebují sex. Tak ale potom už to bylo takový nudný, když to řešili třeba deset dílů, tak už jsem si to posouvala, abych se dostala třeba k ostatním dvojicím, anebo rodinám, které v tom dílu vystupovaly.*“ (16:27) V ději se kupředu o zpět se potom posouvá i Šárka (18:26).

OPAKOVANÉ SLEDOVÁNÍ:

Z respondentů se opakovaně na Ulici přes internet nikdy nedívala Jana (10:37), Martina (14:37) ani Katka (13:44) nebo Alena, které by to nic dalšího nepřineslo, když už ví, co se v dané epizodě stalo. (17:38) Opakovaně se většinou nedívá ani Eliška, ale chystá se znovu se podívat na vánoční díl, v němž došlo k porodu dítěte, a ráda by si tuto epizodu připomněla. (16:37)

Naproti tomu Nad'a se na Ulici opakovaně dívá a to nejen na vybrané scény, ale i na celé díly a to hlavně v případě, kdy zjistí, že jí unikla určitá souvislost, kterou se pak snaží zpětně vypátrat. (11:17) Navíc když má čas, tak se dívá své oblíbené díly třeba i několik let staré. (11:41) S opakovaným sledováním má zkušenosti také Vanda, ale ne z důvodu, že by jí něco uniklo, ale spíš si to pustí pro připomenutí: „*No, stává se mi to, párkrát se mi to stalo, že se mi ten díl líbil, tak jsem ho viděla 2x. Nepustím si ho třeba hned, ale pustím si ho třeba až zase za čas, nejčastěji to jsou nějaký díly, kde je třeba happyend, tak jako jo.*“ (12:38)

Opakovaně sleduje Ulici i Petr a to především tehdy, když nemůže pochopit určitou zápletku nebo příčinu čehosi: „*Stal se mi teda rekord, kdy jsem jeden díl sledoval asi 4x a furt jsem to nemohl pochopit. A potom přišla mamka a tak mi to právě vysvětlila no. A já se na ní ještě zlobil, že jsem to chtěl sledovat po pátý, ale pak jsem jí poděkoval, že mi to vysvětlila, protože asi mi mělo být jasný, že i kdybych to sledoval po pátý, tak že bych to prostě nerozluštil.*“ (15:38) Z celkového objemu sleduje Petr takto opakovaně průměrně asi tak tři díly měsíčně, ale protože Ulice je skutečně jeho koníček, tak si občas pouští starší díly jen tak pro připomenutí: „*Stane se mi třeba, že na díly starý půl roku se podívám, to určitě. Ale prostě na to kliknu, ani nevím proč a prostě mě to nějak vtáhne a prostě to sleduju, protože mě to baví, i když nevím, co se dělo před tím, co se bude dít potom... Ale jenom tak jako porovnávám ty postavy, ten jejich vývoj, co bylo před půl rokem, co je teď.*“ (15:40)

8. 7. HODNOCENÍ OD DIVÁKŮ

Do této kategorie jsem zařadila výroky hodnotící různé aspekty seriálu.

TELEVIZNÍ SKUPINA:

Diváci se vyjadřovali poměrně pochvalně o hereckých výkonech v seriálu *Ulice*, pro některé z nich je to dokonce jeden z hlavních důvodů, proč vůbec seriál sledují. **Oblíbenost určitých postav** je typická pro seriály. Camila má tři nejoblíbenější postavy: „*Miriam Hejlovou, no a pak mladého Jordána, protože ho osobně znám od dětství, tak proto ho mám ráda. No a Simču z kadeřnictví, tu taky mám ráda.*“ (6:34) Při probírání konkrétních postav jsem si ale všimla jedné podstatné věci – někteří diváci zaměňují jméno postavy a jméno hereckého představitele. Např. Heleniny nejoblíbenější postavy jsou: „*Maciuchová, Hrušínský, Niklová, Nikl, (smích) no a ještě ta kadeřnice Simona. (smích), tak to jsou ty moje postavy.*“ (4:18) Hana Maciuchová a Rudolf Hrušínský jsou jména hereců, kteří v seriálu ztvárnili výrazné role páru Miriam Hejlové a Vlastimila Peška a pro některé diváky byl jejich výkon natolik přesvědčivý, že si pro sebe sloučili seriálovou postavu i hereckého představitele.

To je podle Butlera způsobeno odlišným přístupem.³²⁰ Herci z mýdlových oper nefungují jako herci filmoví, kteří jsou někdy bráni jako hvězdy. Své role často střídají, kdežto herce z mýdlových oper obvykle diváci nevidávají v jiné roli, než právě v té z mýdlové opery. Podobně třeba i magazíny referují spíše o postavách než o hereckých výkonech jednotlivých představitelů.³²¹ Vliv má i to, že self-promotion jednotlivých mýdlových oper stojí obvykle na jménech postav³²², což opět snižuje význam samotných herců coby hvězd, z čehož vyplývá i jedna z charakteristik žánru mýdlová opera - žádný z herců není v mýdlové opeře nenahraditelný. Richard Dyer si toto sepjetí herců s postavami dobře uvědomoval a navrhl označovat je jako tzv. „perfect fit“.³²³ Dochází k němu právě ve chvíli, kdy si diváci ztotožňují hrdinu s jeho hereckým představitelem, typickým projevem je třeba to, pokud se třeba někdo obrátí s lékařským

³²⁰ Butler 1995: 147

³²¹ Butler 1995: 147

³²² Např. v seriálu *Tak jde čas* byla jedna z anoncí: „Zjistí Holly, že její dcera, Blake, měla aféru s Hollyiným bývalým manželem Rossem? Viz Butler 1995: 147

³²³ Dyer, cit. dle Butler 1995: 148

dotazem na herce, který hraje doktora. Někdy tomuto propojení s postavou napomáhají dokonce sami herci.³²⁴

Pokud se vrátíme k tomu, jak diváci hodnotili jednotlivé postavy, Hanu Maciuchovou a Rudolfa Hrušínského uvedla při své odpovědi na otázku k **nejoblíbenějším postavám** také Magdaléna (7:50) a Jana opět sloučila jméno herečky a postavy: „*Tak mám ráda Maciuchovou a Peška, ty mi přijdou jako takovej hezkej pár a Lenku s Jardou...*“ (10:27) Např. Pavlína ale konkrétní „nejoblíbenější“ postavy nemá, protože: „*Oni tam jsou všichni jakoby dobrý, svým způsobem.*“ (3:32)

Vymezovat se vůči některým postavám také patří k typickým jevům publika. Jasně v tomto ohledu má třeba Camila: „*Kukačka! A teď si pohoršil Bedřich, ten si pohoršil hodně teďka...*“ (6:35), Pavlína negativně vzpomíná na: „*No teď už tam nehraje takovej Rusák, nevím, jak se jmenuje... Světlany toho. Tak ten mi byl takovej nesympatickej. Ale bylo mi to úplně jedno na jednu stranu. Tak co prostě. Hrál tam? Hrál tam.*“ (3:33)

Většina z televizních diváků pozitivně hodnotí na seriálu „**reálnost**“, kdy jim seriál připadá „jako ze života“, což je případ třeba Ilji: „*...mě na tom baví to, že to je teda reálný, myslím si, že 99 % věcí je tam reálnejch...*“ (1:36), a zatímco jiné mýdlové opery vnímá jako více vyfabulované, Ulici mezi ně podle ní nepatří (1:58). Podle Heleny má hlavní podíl na reálnosti seriálu především scénář: „*Třeba jak teď se tam objevuje ta nevěra, tak mám známý, vím, že kdo to zažil, že to probíhalo takhle, i když to třeba vypadá hystericky v tom seriálu, ale skutečně to odpovídá.*“ (4:21) Podobný názor má i Božena (5:6) a Magdaléna (7:17)

Postavy vnímá jako reálné Ilja s jedinou výjimkou: „*Já myslím, že málokdo je tam nereálný. Až na toho Kukačku. Ten je trochu přitaženej za vlasy.*“ (1:54) Jako reálné je vnímá i Pavlína (3:49), Božena (5:41), Františka (9:39) a Helena, kterou ale rozčiluje postava Aničky kvůli její naivitě: „*...ta mně přišla, že opravdu byla velmi hodná nebo hloupá a nevím, jestli by to tak skutečně bylo.*“ (4:53) S rezervami přistupuje k reálnosti postav Magdaléna (7:41). Camila dokonce sama zná několik lidí, kteří typově odpovídají postavám z Ulice, a na seriálu se jí líbí to, že: „*...se s nima dokážu ztotožnit, protože jsem je buď prožila já nebo můj nějaký blízký, známý člověk.*“ (6:36)

Vztah s postavami je nepochybně ve vztahu k seriálu významný. Ve fiktivním textu jako je televizní seriál jsou postavy v centru dění. Skrze postavy získávají pozici a funkci

³²⁴ Např. herečka Jeanne Cooperová podstoupila kosmetickou operaci, která byla zapracována do děje seriálu Mladí a neklidní, operace se dokonce natáčela a záběry z ní se staly součástí seriálu. Viz Butler 1995: 148

v rámci zápletky také určité elementy textu (situace, akce, místa, určení času apod.)³²⁵ Dle Ien Angové nastává **identifikace diváků** s jednotlivými postavami např. tím, že si vyberou tu „svou nejoblíbenější“. Ale tato identifikace nevzniká jen tím, že člověk „rozpozná“ v určité postavě sám sebe. Velmi důležité jsou i postavy kolem, protože, jak píše Angová: „*Identifikace s postavou je možná jedině v rámci celého strukturálního rámce narace.*“³²⁶ Diváci se s k postavám vztahují, zažívají pocity porozumění a sympatie vůči nim, cítí, že jsou to charaktery rozpoznatelné, které jim připomínají jejich vlastní známé, můžou se s postavami identifikovat, dívat se na svět jejich očima a cítí se vtaženi do života postav (parasociální interakce), vnímají postavy jako reálné osoby, součást své rodiny a oni sami se cítí jako součást „rodiny postav“³²⁷ Horton a Wohl zmiňují také to, že diváci mohou díky postavám zakusit interakci podobně, jako kdyby jí byli sami účastni, a to především během konverzování o seriálu. Mohou si vybrat stranu sporu, odpovídat a emociálně reagovat.³²⁸

Během rozhovorů jsem se ale setkávala nejen s pozitivními ohlasy, ale i s negativními. Nejvíce kritických poznámek k Ulici měli Magdaléna s Otakarem. Určitá **negativita** se u nich projevovala zvláštním způsobem. Otakar měl pocit, že je svou manželkou nucen se dívat na někdy hloupý televizní pořad: „*No já mám už v té době tak vygumovaný mozek, že se musím na nějakou takovou blbost dívat.*“ (8:42) Zároveň ale přitom několikrát sám podotkl, že sleduje se zaujetím, a ve chvíli, kdy manželka doma není, tak by si Ulici také sám pustil. (8:44) Přesto jeho názor je vůči Ulici poměrně vyhraněný: „*Ulice pro mě není dílo, které bych si chtěl uchovat, to je komerční zábava, je to šidítka a náhražka opravdického života.*“ (8:50)

Magdaléna sleduje Ulici ráda, ale občas má kvůli tomu výčitky, protože má pocit, že by v tu dobu měla dělat něco jiného: „*Naopak mi Ulice vadí v tom, že když se na ni zadívám, že mi utečou zprávy na ČT1. To mam vztek sama na sebe, že jsem jim zase na to skočila a nechala jsem se zlákat na nějakou dějovou linku místo toho, abych se dívala na zprávy.*“ (7:39)

³²⁵ Angová 1996: 29

³²⁶ Angová 1996: 29

³²⁷ Livingstoneová 1990: 56

³²⁸ Horton, Wohl, cit. dle Livingstoneová 1990: 56

Ve skupině internetových diváků jsem opět vyzorovala záměnu jména postav s jménem hereckého představitele a opět šlo o Hanu Maciuchovou coby Miriam Hejlovou s Rudolfem Hrušínským coby panem Peškem, kteří jsou ze seriálu nejvíc sympatičtí Martině (14:45). Petr si dokonce toto splývání role s herečkou sám uvědomuje: „Často se mi stává, že neuvažuju nad tím, že Tereza Jordánová je normální holka, ale že to je Patricie Solaříková.“ Právě Petr také za své nejoblíbenější postavy označil paní Maciuchovou a Rudolfa Hrušínského, což opět nejsou názvy seriálových postav (15:23). Vysvětlení tohoto jevu nabízí např. Ien Angová, která tvrdí, že diváci vnímají postavy jako živé subjekty, tyto elementy jsou zbaveny jejich arbitrarности a získávají místo ve vypravování.³²⁹ Navíc styl herectví napodobující skutečný život zajišťuje, že vzdálenost mezi hercem a jeho postavou je minimalizována, takže vzniká iluze, že příběh pojednává o skutečné osobě. Postava divákovi může připadat tak skutečná, že má pocit, že existuje nezávisle na situacích zobrazovaných v seriálu. Postavy mohou dle diváků vést autonomní život mimo svět seriálové fikce, stává se postavou z masa a kostí, což navíc podporují i další média – jména herců a hereček a jejich postav jsou často zaměňována.³³⁰

Co se týče **oblíbených postav** jednotlivých respondentů, tak Eliška má nejradši tělocvikáře, protože „to je hezký chlap.“ (16:30), Šárku baví: „...klasicky paní Hejlová a pan domovník Pešek a kdo mě ještě baví? Ta bláznivá kadeřnice Simona a Jordánovi dejme tomu.“ (18:40), Alena má ráda: „...ředitelku s Hejlem, ti se mi líběj děsně a vůbec teď, když se málem rozcházej, tak to hrozně prožívám... jako hlavně, abys se nerozešli, protože... to může jako někdo škrtnout na papíře a všechno může být jinak. No to by mě teda štvalo. A pak mám ráda Simonu, ta je možná trochu míň uvěřitelná, ale zase je strašně zábavná a vlastně mi bylo hrozne líto, když utekl Sochor, ten se mi taky strašně líbil...Baví mě ti herci, zase je to o tý uvěřitelnosti. Oni jsou takoví uvěřitelní.“ (17:24)

Angová vnímá uvěřitelnost jednotlivých postav jako určité měřítko jejich oblíbenosti. Tvrdí, že čím víc je někdo v seriálu uvěřitelný, tím lépe je hodnocen. Dochází také k tomu, že postav, které nejsou tolik uvěřitelné, si diváci tolik nepovažují. Stejně jako ve výzkumu Angové i v mém případě ale bylo možné vycítit, že diváci jsou si vědomi

³²⁹ Angová 1996: 30

³³⁰ Angová 1996: 30

toho, že sledují fikci a herecké výkony. Angová hovoří o fiktivních avšak „skutečných“ lidech.³³¹

Reálnost a uvěřitelnost postav tedy opět diváci hodnotí jako velmi důležitou. Uvádí to např. Naďa (11:26), Alena (17:21), Eliška (16:35), Martina, která si myslí, že Ulice není extrémně smyšlená (14:30) nebo Vanda, která vnímá i to, když se to občas nepodaří: „*A právě proto, že ten seriál je dost shodnej s realitou, tak když se tam pak stane něco, co se realitě vymyká, tak člověka napadá, že se to tam nehodí.*“ (12:46) Poněkud kritičtěji se k reálnosti Ulice staví Šárka (18:37) nebo Katka: „*Určitě to nevidím jako osudy lidí, který by mohly bejt reálný, spíš mi to přijde hodně nadnesený.*“ (13:27)

Postavy samotné vnímá jako potenciálně reálné Jana (10:31), Martina (14:40) i Vanda: „*Člověk se nimi dennodenně setkává a vidává je, tak to člověku přijde... Mně se třeba stalo, že jsem dvě z těch postav v Ulici potkala v divadle a člověk má pocit, že ty lidi zná.*“ (12:41) Jako reálné je nevnímá tolik Katka, která má stále na paměti to, že jsou to postavy hrané herci (13:52), nebo Šárka, která si od seriálu i jeho postav snaží udržet odstup a připomíná si, že jde čistě o fikci. (18:48)

Z **neoblíbených postav** se respondenti nejčastěji shodovali na Bedřichu Liškovi. Toho uvedla Jana (10:28), Martina (14:28) a Šárka (18:28). Zajímavé bylo, že zatímco jedna skupina diváků nejpozitivnější na seriálu Ulice hodnotila postavy Miriam Hejlové a pana Peška, další skupina je naopak uváděla jako neoblíbené – např. Naďa, která jejich dějové linky dokonce záměrně přeskakuje (11:15). Mladší postavy by ze seriálu vyřadila Vanda (12:26). Petrovy nejméně oblíbené postavy jsou Kukačka, Světlana, paní Niklová a malý Boris (15:24): „*...ten se mi přičí, toho prostě nemůžu vystát a to samý tu Libušku, která prostě se k němu chová jak ségra, takže to nemám rád.*“ (15:45) Eliška by se v seriálu obešla bez rodiny Farských, protože „*...pan Farský mi přijde docela slizkej, takže když je tam mám, tak si třeba i někam odběhnu, což bych teda asi mohla i kdybych se dívala i v TV, ale odběhnu si a hned se vrátím, protože vím, že tam není jakoby nic důležitého. Ale jinak si myslím, že všechny postavy kladné i záporné jsou dobře situovaný.*“ (16:31) Eliška oceňuje taky to, že se v postavách „každý najde“: „*Řeknete si, jo tohle se mi stalo a zasmějete se nad tím, nebo si řeknete „Ty jo, tak se to nestává jenom mě, to přece není normální!“ a připadá mi super, že si někoho tam i můžete oblíbit...*“ (16:23) Právě ztotožnění se s postavami hraje důležitou roli v přijetí textu. S postavami je dle svých slov sžítá třeba Alena (17:50) a postavy chápe jako

³³¹ Angová 1996: 33

„staré známé“. Nad'a dokonce postavy hrdiny ze seriálu bere jako součást své rodiny: „*Když máte ty svoje postavy, které sledujete léta, které jsou součástí vaší rodiny, vaší domácnosti, (...) je to tak, že se nemusím bát, že mi ty lidi odejdou, oni mi neumřou, oni se mnou budou furt, tak to je hezký.*“ (11:7) A v některých případech se i přímo sama poznává (11:31) Petr si zase užívá to, jak Hana Maciuchová ztvárňuje roli Miriam Hejlové a určitým způsobem se i on snaží „*vžít do té role, která tam je, a hrozně mě baví třeba prožívat tu krizi s paní Maciuchovou...*“ (15:36) A několik postav z Ulice mu silně připomíná osoby z jeho skutečného života (15:25).

Pozorování postav z blízka je jednou z věcí, které na sledování seriálu nejvíc baví Nad' u. Umožňuje jí to až určitou skrytou formu voyerismu, který ona sama označuje za „povolený“: „*Mě třeba bavilo fakt pozorovat lidi, jo že třeba v restauraci, i když tam s někým jsem, tak mě strašně baví se rozhlížet a jako i nějaký dialogy, co tam probíhají, a říká si, co asi řešej, jaký maj mezi sebou vztahy, a tahle ta Ulice je něco, co já vlastně můžu sledovat, aniž bych byla sledována.*“ (11:36)

Negativní emoce u Ulice prožívá určitým způsobem např. Vanda: „*Třeba jsem si teď ale vzpomněla na jednu věc, která mi tam úplně strašně vadí a to je vztah toho pana Peška s tou paní Hejlovou. Oni spolu x let žijou a furt si vykaj! To mně prostě úplně strašně vadí...*“ (12:25) Poněkud podobně je na tom v tomto ohledu i Nad'a, která má také výhrady ke vztahu těchto dvou postav: „*...třeba teď bylo právě dost divný, když tam mezi Peškem a Hejlovou probíhal nějaký ten sexuální kontakt, tak to mi přišlo úplně divný to sledovat, to už fakt vidíte člověku do postele.*“ (11:33)

8. 8. KONTINUÁLNOST:

TELEVIZNÍ SKUPINA:

U televizních diváků mě zajímalo, jak moc **pravidelně** Ulici v televizi sledují. Ilja by si přála sledovat každý díl, ale její pracovní povinnosti jí to neumožňují a Ulici tedy vídává v průměru asi 3x týdně. (1:16) Jitka sleduje podle svých slov Ulici pravidelně (2:14). Pavlína je velmi pravidelnou divačkou: „*...když jsem na intru, tak od pondělí do čtvrtka, v pátek někdy, když jsem doma a stihnu to, tak se dívám, ale není to nutný...*“ (3:8) Skoro každý díl v televizi sleduje pravidelně Helena (4:2) a stejně tak i Camila

(6:9) a Božena, která se dívá prakticky bez výjimky. (5:13) Stejným způsobem sleduje i Otakarova manželka, z čehož vyplývá, že také on sleduje Ulici velmi pravidelně a to hlavně v zimních měsících (8:4). Ne úplně pravidelnou divačkou je Magdaléna, která se dívá zhruba v polovině případů (7:12). Pravidelně sleduje Ulici i Františka, které nějaký díl uteče jen výjimečně (9:2)

Zjistit jsem chtěla i to, jakým způsobem si jednotliví diváci zjišťují, co se v **proměškané epizodě** odehrálo, zda třeba kontaktují jiného diváka nebo si to vyhledávají sami jiným způsobem, či zda to vůbec neřeší a plynule navážou až dalším dílem. Příliš velký důraz na zjišťování zameškaného obsahu neklade Františka, které zcela stačí rekapitulace děje na začátku dalšího dílu, případně si to „domyslí“, co se minule stalo. (9:32) Svou představivost využívá i Otakar (8:39), kterého by ani nenapadlo to nijak zjišťovat: „...*to bych si připadal, jako že jsem se úplně zbláznil.*“ (8:38) Úvodní rekapitulace stačí k zorientování i Boženě (5:44) a Magdaléně, která si myslí, že tvůrci na takové diváky jako ona, kteří nesledují díl po dílu, počítají. (7:37) Naproti tomu Camila si děj, který ji utekl, zjišťuje: „*Když díl večer nevidím, tak první, co při ranní kávě v práci udělám, tak se vyptávám kolegyně a probereme, co bylo v Ulici. No abych o něco nepřišla.*“ (6:19) Děj u jiných diváků si zjišťuje také Helena (4:47) a Pavlína (3:39). Obě dvě ale navíc oceňují i rekapitulaci děje na začátku. Zmeškaný děj vadí Ilje: „...*když se tam něco změní, tak si říkám, co se to děje, líbá se Liška s nějakou Benešovou a já teďka ani nevím proč!*“ (1:45), ale v rámci jednoho dílu to obvykle nijak neřeší a spolehne se na rekapitulaci: „...*to mě právě na tom fascinuje, že oni dají zpětně, co bylo, a pak je tam nějaký avízo dopředu. Člověk se velmi rychle zorientuje.*“ (1:13) Ani Jitce jedno vynechání nevadí a nevyvede ji z kontextu: „*Není to tak, že bych už ten seriál nemohla bez jednoho dílu dál sledovat. Takže buď si to člověk domyslí, nebo není to tak těžké odhadnout, co se tam asi stalo.*“ (2:47)

Televizní diváci jsou si vědomi toho, že se ve svém sledování musejí přizpůsobovat programový plánům producentů a ani se nezdá, že by to divákům vadilo. Naopak se některým z nich líbí, že jejich sledování má určitý řád, zapadá do jisté rutiny a pro diváky je to pohodlnější. S tím se ztotožňuje např. Helena (4:13) U některých respondentů může dokonce postupem času dojít k synchronizaci některých aktivit, což je případ např. Boženy: „*Ráno vstanu, mám snídani, pak do školy a děti vypravit a tohle to... člověk se tak nějak přizpůsobí.*“ (5:42) A synchronizaci vlastního času s časem

vysílání Ulice zažila i Camila: „*Já to vnímám jako reálný čas v podstatě. V půl sedmý je Ulice a hotovo.*“ (6:50)

Ulice hodně staví na tom, že se vysílá pravidelně každý všední den ve stejný čas. Není to však seriál, který by těžil z toho, že je na konci zajímavý cliffhanger a diváci nemohli dospát dalšího dne. Proto jsem zjišťovala, jakým způsobem tuto **návaznost** vnímají sami diváci. Pro Jitku je to jeden z důvodů, proč seriál Ulice sleduje: „*...určitě je to jako zajímavější, člověk je dýl napjatěj, než se to nějak vyuzluje a vyřeší a zase se to může zauzlovat.*“ (2:46)

To, že tvůrci seriál někdy přeruší v tom nejzajímavějším, nechává chladnou Helenu, které to přijde vtipné. (4:52) Pro Boženu je návaznost Ulice na sebe stěžejní a uzavřený seriál typu „series“ by nesledovala: „*Ne, to by mě nezajímalo. To už by mě neupoutalo. Protože člověk už čeká, až jak to dopadne, jak to bude pokračovat. A né, že by se to vyřešilo a pak zase jinak... to ne!*“ (5:54) Františka se na další pokračování sice těší, ale není to tím, že by byla napjatá, jak to bude pokračovat. (9:48)

Tvůrci Ulice v tomto směru uplatňují také určité „vějičky“, ve kterých odkryjí, čeho se bude týkat díl následující. Jak v rozhovoru připustil šéfproducent Michal Reitler, nejsou upoutávky tvořeny tak, aby se v nich diváci dozvěděli, co se v příští díle stane, spíš jde skutečně o vábničku, která je někdy záměrně sestříhána jinak, než se potom odvíjí.³³² Toho si všimla např. Magdaléna: „*Možná jsem jim na to skákala, to si vzpomínám, tak prvních 14 dní. Nebo když jsem s tím začínala, že jsem musela další díl vidět, než jsem přišla na to, že je to jen rozehrávka dějů na delší dobu.*“ (7:35) Toho samého si všimla ještě Pavlína (3:48). **Upoutávky** ale i tak dokážou spoustu diváků dobře stimulovat, důležité jsou pro Helenu (4:45)

EXPERIMENT S DVD:

V rámci rozhovoru jsem také respondentům položila jednu teoretickou otázku: Zkuste si představit, že dostanete DVD přehrávač a spolu s ním zásobu DVD nosičů se seriálem Ulice na několik let dopředu. Jak byste se v takové situaci zachovali? Dokázali byste odhadnout své hypotetické sledování?

³³² Citováno z rozhovoru s Michalem Reitlerem z 9.11. 2009

Ilja by takové sama sebou řízené sledování přivítala, větší kontrola nad režimem a časem sledování by se jí líbila a klidně by Ulici sledovala denně v nočních hodinách místo televizního programu od půl desáté do půl jedné, než jde spát, takže by zvládla až tři díly. (1:61)

Jitka by pro sebe praktikovala mnohem intenzivnější sledování a pouštěla by si seriál ve chvílích volna: „...*my to takhle děláme se všema seriálama, i s přítelem. To, co máme v zásobě, tak si pouštíme díl po dílu za sebou.*“ (2:52)

Pavčina by pokračovala ve stejném typu sledování, jaké praktikuje dnes, tedy že by se dívala denně na jeden díl (3:53) Vidět vícero dílů za sebou ji absolutně neláká, vidět jeden díl denně jí stačí. (3:54)

U Heleny by záleželo na počasí a ročním období: „*Kdyby byl podzim a bylo hnusně a neměla bych co dělat, tak bych třeba víkend nějak si jich pustila těch dílů třeba pět, ale že by mě to jako nějak... Ani nevím, jestli bych si to pouštěla každý den.*“ (4:58)

Božena by si jednotlivé díly sama pouštěla v podobném rytmu, jako jsou teď vysílány v televizi, jen by zvolila jiný čas, vyhovovalo by jí to spíš dopoledne. (5:58)

Camila by si žádná DVD nepřehrávala: „...*já bych se prostě dívala v půl sedmý večer na televizi.*“ (6:58) A ani sledování více dílů za sebou ji v nejmenším neláká.

Magdaléna by se na seriál Ulici na DVD také nejspíš nedívala, pakliže by nešlo o nějakou „zhuštěnou“ verzi, protože: „...*to je obrovské žrout času a ten děj je hrozně rozmělněnej.*“ (7:47)

Otakar by Ulici na DVD také nesledoval. (8:49)

Františka by Ulici na DVD sledovala, ale ne denně: „...*možná že bych si to dávala tak dvakrát do týdne a víc dílů v kuse, takový dva tři díly.*“ (9:43)

Pravidelnost sledování jsem se snažila zjistit i u internetových diváků, ačkoliv u této skupiny to není vlastně příliš podstatná otázka. Jistý systém pravidelnosti sledování lze najít např. u Nadi (11:9), zhruba na 3x týdně odhaduje svůj počet sledování Vanda (12:8), podobně je na tom Šárka (18:6), Katka sleduje obvykle jednou týdně (13:11) a podobně, tedy jednou nebo dvakrát týdně sleduje Ulici také Martina (14:12) U Elišky to záleží na více okolnostech: „*Dá se říct, že si to 3x - 4x v týdnu pustím. Nebo i jednou, že si nasleduju celý ten týden najednou, když si pouštím díly, co už byly.*“ (16:8) Jana sleduje většinou každý den. Pokud jí nějaký díl uteče a nestihne ho, tak to kvůli nedostatku času nedohání, ale pokračuje ve sledování navazující epizody následující den. (10:34) **Zmeškaný děj** si většinou zjistí ve shrnutí z předchozí části v úvodu seriálu. (10:36) U internetových diváků je situace se sledováním jednotlivých dílů poměrně specifická. Zatímco pokud televiznímu divákovi uteče nějaký díl, musí to nějakým způsobem sám vyřešit, internetový divák si sám volí, na který díl se podívá. Může se rozhodnout, že se bude dívat na převážnou většinu dílů, anebo může některé z dílů přeskočit, protože nemá potřebu sledovat všechny. Rozhodují se obvykle podle toho, co je napsáno v popisu dílů. Málokdy nějaký díl záměrně vynechává Martina (14:26) a Naďa (11:41), naopak to připustila třeba Katka (13:43) nebo Šárka (18:44). Obě si to potom kompenzují rekapitulací na začátku dalšího dílu.

Jediná, kdo připustila, že občas může vynechat některý z dílů nezáměrně, byla Vanda: „*Když se mi stane, že nějaký díl vynechám, tak jenom kvůli tomu, jak je to na tom internetu udělaný, protože si myslím, že to není úplně přehledný a že tam člověk snadno ten díl přeskočí prostě, za prvé už jsou tam těch dílů tisícovky a člověku se to může snadno zmást ty čísla a za druhý nemají název ty díly, nejmenujou se konkrétně, takže se člověku může snadno stát, že aniž by to věděl, tak to přeskočí.*“ (12:37)

Co se týče neshlédnutých dílů, tak zajímavá situace občas nastane u Petra, který vysloveně nemá rád, když se mu obsah snaží někdo sdělit, pokud on ho ještě neviděl. Jeho matka sleduje Ulici v televizi v podvečer a někdy se mu snaží děj převyprávět: „*A já říkám: „Ne mami, já to nechci slyšet, já se na to podívám večer!”*“ (15:17)

Elišce určitým způsobem vyhovuje to, že na internetu přibudou každý den jen dva poslední odvysílané díly, protože jinak by asi sledování propadla a věnovala mu neúměrně moc času: „*Mně se líbí, že to sledování není organizovaný jen mnou, protože když jsem byla třeba 14 dní nemocná, tak jsem byla ráda, že si to třeba každý večer*

můžu pustit, a kdybych mohla, tak jsem byla schopná za těch 14 dní zhlédnout celou sérii. Myslím, že je dobře, že to někdo ovládá... Teď se sice dívat chcete, ale nemůžete.“ (16:51) A velmi podobně je na tom i Alena, která se obává, že její vůle není dostatečně silná na to, aby si sledování seriálu odepřela, proto je ráda, že jí někdo Ulici odměruje. (17:52)

Nadě se na Ulici velmi líbí to, čeho si sama všimla a to, že vše ubíhá po jednotlivých dnech, což ji přijde velmi přirozené: „...*je to fakt jakože den. Takže to začíná ráno a pak jako to probíhá odpoledne až do večera, tak jakoby to opravdu kopírovalo ten den.*“ (11:58) To Naděu někdy přivede i k přemýšlení nad strukturou seriálu a jeho synchronizaci s reálným časem diváků, ať už se to týká počasí nebo jiných věcí: „...*myslím, že se snaží, že když třeba jsou nějaký volby, tak že tam jsou taky volby, jo jako takový ty důležité věci, no ale že bude zemětřesení na Haiti, to tam nikdo neví. Prostě to, co je předvídatelné, to je synchronizované.*“ (11:59) A totéž si uvědomuje i Vanda, pro kterou je důležité, že postavy prožívají stejné dny jako ona sama: „*To si myslím, že žádný seriál nemá tady teda u nás, že jakoby ty dny odpovídají té naší současnosti. Je Štědrej den, je Silvestr, je Valentýn, tyhle ty dny anebo přípravy na ně, blíží se Vánoce, člověk doma peče a oni tam pečou taky, to myslím, že tam jsou jako by souběžný ty dny.*“ (12:30) O tom píše ve své knize věnované mýdlovým operám i Dorothy Hobsonová, která tuto synchronizaci považuje za zvláštnost žánru. Upozorňuje ale na to, že ne ve všech ohledech je taková synchronizace možná:³³³

Ačkoliv jsou zde zobrazovány životy běžných lidí, jejich všednodenní starosti a problémy, ve chvíli, kdy se běžní lidé sejdou spolu obvykle krom počasí mluví i o tom, co se aktuálně děje, zkrátka o tom, co hýbe světem (útoky, volby, svatby, narozeniny, narození, úmrtí atd.). Takové konverzace bychom obvykle v soap operách hledali marně, neboť je riskantní je zmiňovat, neboť se nemusí odehrát.

To, že jde o provázaný seriál, skutečně typ „serial“, kdy jeden děj navazuje na druhý, je důležité pro většinu respondentů. Naděa oceňuje to, že v Ulici oproti jiným seriálům zná postavy mnohem víc: „...*když máte ty svoje postavy, které sledujete léta, které jsou součástí vaší rodiny, vaší domácnosti...*“ (11:6) Neuzavřenost děje nutí k pokračování ve sledování také Vandu (12:43) a Katka se přiznává, že je typem diváka, který si na seriálech dokáže vypěstovat silnou závislost, kdy je třeba schopná je sledovat několik

³³³ Hobsonová 2003: 75

hodin v kuse každý den. Takto silná ale pro ni Ulice není a to kvůli tomu, že „...v Ulici není žádná záhada, v Ulici není nic napínavého, ani tam není žádné tajemství. Prostě je to jakoby normální běh životem těch lidí. Ze dne na den se tam nestane vražda, únos a takový věci...“ (13:56) Nikdo z nich to však nehodnotil jako „chybu“ Ulice, třeba Šárka si je vědoma toho, že jde spíš jen o jiné pojetí (18:55). Petr je ale velmi háklivý na přerušení Ulice „v tom nejlepším“ – ať už jde o závěrečnou scénu nebo reklamní přestávku: „Ten děj je nastupňovanej a oni tam daj reklamu! To prostě úplně nesnášíme. Prostě člověk je do toho zakoukanej, zažranej... Mamka ta dokonce říká, že jí to připadá, jako kdyby chtěli člověka od té televize vyhnat, odsunout, jako kdyby už nechtěli, aby se na to koukal. (...) Mě třeba hrozně štve, když dají reklamu, když hraje někdo z mých oblíbených herců.“ (15:59)

Upoutávky v závěru dílu hrají pro internetového diváka velmi důležitou roli. Pakliže nejde o úplně poslední epizodu, která je na internetu k dispozici, pak internetový divák nemusí čekat a může si „anoncovaný díl“ pustit hned vzápětí. To je třeba častokrát případ Katky: „Když je něco, co mě baví, já nevím, třeba bude celej ten díl o těch dvou protagonistech, který mám ráda, tak si to pustím klidně hned ten druhý díl najednou, protože vím, že se u toho pobavím.“ (13:42) Naprosto stejně to funguje i pro Martinu (14:38) a Šárku (18:42) Alena si podobně jako někteří diváci z televizní skupiny všimla toho, že upoutávka ne vždy odpovídá budoucímu vývoji děje: „...dokonce vím, že v té upoutávce je to udělaný tak, aby to vypadalo jinak, než to tam potom bude, jsou to vlastně vybraný hrozně chytré ty repliky. Takže nad tím, přemýšlím, jak to vybírali, to mi přijde zajímavý.“ (17:45) Té samé věci si všimnul i Petr, ale jeho naopak tato hra tvůrců Ulice s diváky v upoutávkách baví (15:35).

EXPERIMENT S DVD:

I skupina internetových diváků byla požádána, aby si představila situaci, kdy dostanou k dispozici DVD přehrávač se zásobou Ulice na DVD na několik let dopředu. Jejich úkolem bylo popsat, jaký model sledování by praktikovali.

Jana by Ulici na DVD přehrávači sledovala prakticky totožně s tím, jak sleduje dnes. (10:48), možná by časem zvýšila počet sledovaných epizod na více, ale nikdy by jich nesledovala třeba deset za sebou. (10:49)

Nad'a by z počátku uplatnila model „intenzivního“ sledování a poté by „zvolnila“: „*Asi nejdřív bych se podívala, na kolik bych zvládla, a pak bych asi zjistila, že už je to hrozně úmorný, tak bych si musela najít nějaký systém...*“ (11:60) Pravděpodobně by si podle popisů v titulcích vybírala díly s jejími oblíbenými postavami a ty by sledovala. (11:60)

Vanda by nechtěla u Ulice strávit enormně času, protože: „*...za první na to nemám čas a za druhý už je to moc, protože to je tak akorát, když si člověk pustí ten jeden nebo dva díly, dobře - dám si odpočinkovej den, půl dne, pustila bych si těch dílů víc, ale myslím si, že by se to zase odvíjelo od toho volna.*“ (12:49) Preferovala by sledování zhruba dvou nebo tří dílů, hlavně ve večerních hodinách před spaním.

Katka by nejdřív sledovala intenzivněji, než doposud: „*Tak ze začátku možná by mě to chytlo, jakoby že bych možná byla zvědavá, pokud by to zrovna navázalo na něco důležitýho, čím by to skončilo na tom internetu, něco, co člověka navnadí pokračovat na tom DVDčku...*“ (13:54) Poté by ale sledování opět omezila a sledovala podobně jako nyní na internetu – kumulovaně, ve chvílích volna. (13:54)

Martina by si Ulici na DVD pouštěla při déle trvajících aktivitách a sledovala by kumulovaně více dílů po sobě, protože jinak by měla špatné svědomí, že tím sledováním přichází o čas. (14:50)

Petr byl otázkou zaskočen a odpověděl poměrně svérázně: „*Ježísmarjá, to jsem vůbec nečekal takovouhle otázku... Myslím se, že opravdovej poctivej fanoušek Ulice by u té bedny seděl poctivě každé den několik hodin, ale já si myslím, že vcelku by to potom bylo o ničem, protože když by to dokoukal, tak co pak bude dělat? Zase znova? Koukat na totéž? V televizi na to samý. Samozřejmě na tohle nejde odpovědět. Já bych se rozhodnul, až by to tady stálo.*“ (15:57)

Eliška by na svých diváckých návycích nic moc neměnila, opět by své sledování přizpůsobila času, někdy by sledovala díl jeden, jindy třeba tři. (16:50)

Alena by možná DVD ani nevyužila, protože měla obavy, že by taky sledováním mohla strávit celou noc. Druhým důvodem bylo to, že by přišla o svou každodenní „dávku“ Ulice: „*Takhle bych to rychle zkonzumovala a pak bych jako neměla. Takže asi bych*

řekla, že nechci, no... Ulice je v tomhle trochu jako droga. Člověk by chtěl a dal by si, ale vlastně má dobrý důvody, proč to neudělat. Prostě jako dobrá čokoláda. Buď si každé den dám jeden bonbón, když je sežeru všechny, tak je mi pak z toho trochu špatně a už žádnej nemám.“ (17:51)

Šárka by zůstala také u současného stylu sledování, kdy si „dávkuje“ dva nebo tři díly za sebou, a ani by ji tato možnost mít k dispozici velkou zásobu epizod Ulice příliš nezajímala, nejspíš by DVD ani nevyužila, protože jí maximálně vyhovuje současný stav. (18:53)

8. 9. SVĚT KOLEM ULICE:

Většina z respondentů o seriálu alespoň určitým minimálním způsobem **mluví, přemýšlí**, čtou si o něm apod., a proto je následující kapitola věnována právě těmto otázkám.

TELEVIZNÍ SKUPINA:

Diváci sledující Ulici v televizi o svém seriálu mluví poměrně rádi. Ilja probírá děj pravidelně po cvičení (1:5), Božena během setkání s přítelkyněmi (5:33) a vysloveně potřebu probrat děj má Camila, která jinak sleduje Ulici sama, nepřeje si být nikým rušena, ale jakmile děj skončí: „...to hned běžím k synovi do pokoje a ptám se ho: „Viděl si to, co tomu říkáš?“ a hned to proberem. A nebo pak ráno v práci to probírám s kolegyněma, který to taky sledujou.“ (6:28) Božena by o seriálu s někým mluvila ráda, ale nemá s kým. (9:24) Jak píše David Buckingham, zálibou diváků mýdlových oper je sdílení svých pocitů a prognóza budoucího vývoje. I to je důležitou součástí potěšení ze sdílení tajemství, která znají jen vyvolení, čímž jsou myšleni diváci seriálu.³³⁴ O tom, že proces odhadování děje během sledování pořadu přináší slast, píše i Greame Turner, podle nějž lze to samé tvrdit i o následných diskusích s ostatními diváky, s nimiž je možné probrat očekávání a zaspekulovat si o dalším ději.³³⁵

³³⁴ Buckingham 1987: 64

³³⁵ Turner 2003: 128

Helena komentuje děj během sledování, ale následně už nemá potřebu to dál rozebírat (4:41). Podobně je na tom i Magdaléna, která o seriálu obvykle s nikým nemluví: „*Mně to nepřipadá tak duchaplný, abych tím strávila čas ještě jinak, než při odpočinku.*“ (7:32) Děj s nikým dalším nerozebírá ani Otakar (8:23)

Televizní diváci naproti tomu příliš nevyhledávají texty o seriálu v tisku nebo na internetu, příliš se o to nezajímá Ilja (1:41), Jitka (2:33), Magdaléna (7:33) a Camila (6:39). O články o Ulici se zajímá Františka (9:35), Pavlína si čte rozhovory a „drby“ o hercích (9:30), Helena čte občas rozhovory (4:42), stejně tak Božena (5:38).

V rámci internetové komunity jsou televizní diváci poměrně pasivní, **diskusní fóra** nebo online chaty nevyhledávají, nenavštěvují je, jediná Ilja o ně projevila určitý zájem: „*Nebyla jsem tam nikdy, to mi už připadá jako ztráta času, mě prostě zajímá ten příběh, ani nevím, co tam řešej. Ale možná, že se tam teda podívám, protože mě zajímá, co ty lidi zajímá.*“ (1:42)

Poslední okruh otázek potom směřoval k tomu, zda televizní diváci o Ulici **přemýšlejí i mimo dobu, kdy se vysílá**. Jitka takové myšlenky připouští: „*Možná, že někdy jo, občas, ale to musí být něco zrovna fakt zajímavého, abych si řekla: „Ty jo, tak dneska se s ní možná fakt vyspí, tak to bude něco!“*“ (2:40) Občas seriál zpětně konfrontuje s vlastními zážitky Magdaléna (7:40). Přemýšlení o seriálu si není vědomá Františka (9:38), Otakar (8:45), Camila (6:47), Božena (5:49), Helena (4:51), Pavlína (3:47) a ani Ilja: „*Spíš ne, možná udělám jenom nějakou paralelu s někým, koho znám. Ale spíš mě takový myšlenky ani tolik nepřepadaj.*“ (1:53)

INTERNETOVÁ SKUPINA:

Mezi internetovými diváky, kteří Ulici obvykle sledují o samotě, je patrná **touha po tom děj nějak následně rozebírat**. Daří se to např. Nadě, které to původně připadalo jako promrhaný čas, ale nyní už ji diskuse nad seriálem baví (11:27). Pravidelně a poměrně intenzivně děj se svými kamarády probírá také Petr: „*Hrozně hodně, s jednou kamarádkou, to je něco jako moje ségra, my se známe od dětství, bydlíme společně, tak o tom seriálu si povídáme hrozně hodně a hrozně často. Je to v tom, že ona jde ke mně, je to moje sousedka přes Ulici, povídáme si a jsme schopni třeba s tím strávit celý odpoledne.*“ (15:26) S kamarády si o Ulici povídá i Katka (13:38) Alena by si o seriálu povídala ráda, ale nemá s kým (17:30)

V rámci určitých doprovodných aktivit si o Ulici čte Alena, která si kvůli hereckým představitelům i časopisy kupuje: „...kdybych viděla třeba některou z těch oblíbených hereček na titulní stránce nějakého časopisu, tak bych si ho třeba koupím. To už se mi asi i párkrát stalo.“ (17:30) Jinak se zbytek respondentů shoduje v tom, že si čtou nikoliv rozhovory, ale popisky jednotlivých dějů na internetovém portálu Ulice, na němž jednotlivé díly online sledují, např. Eliška (16:20) nebo Šárka (18:41) a Vandu navíc zajímají i ohlasy na jednotlivé epizody (12:35). Nejaktivnějším divákem je v tomto ohledu asi Petr, který si o Ulici čte „...v časopisech, v Blesku teda, ale na internetu si čtu hodně o těch hercích, čtu si online rozhovory, do kterých taky někdy zasílám svoje příspěvky, abych se něco dozvěděl, co mě zajímá, třeba nedávno měla právě Patricie Solaříková, tak jsem jí psal, jak to právě zvládá všechno a ona mi odepsala...“ (15:28) Vůbec nic si o Ulici nečtou Jana (10:23) s Katkou (13:39) a to hlavně z nedostatku času. **Diskusní fóra** a internetové komunity Ulice nevyhledává Jana (10:24) ani Šárka (18:43), Alena diskusní fóra několikrát navštívila, ale nezaujala ji (17:32), stejně tak tomu bylo u Elišky (16:21), naproti tomu Vanda už se do nich několikrát zapojila: „Jednou jsem si dokonce takhle přečetla nějakou diskusi a něco mě tam tak jakože rozhořčilo, nějaká reakce, tak jsem na to reagovala a ten člověk na to zrovna reagoval taky, takže se tam rozproudila taková debata asi na čtyři odpovědi a tím to zase skončilo. Párkrát se mi stalo, že jsem s někým komunikovala, ale spíš si to čtu ty reakce.“ (12:36) Aktivním členem internetové komunity je Petr, účastní online rozhovorů s herci a tvůrci Ulice a přispíval i do diskusního fóra: „To jsem dělal na Lidech (www.lide.cz - pozn. autorky), kde je fórum Ulice - nekonečný seriál, ale pak mě to nějakým způsobem omrzelo, protože mě štvaly a mrzely názory lidí, který o tomhle světě vůbec nic nevědí.“ (15:30)

Mimo vysílání o seriálu a jeho hrdinech **přemýšlí** třeba Vanda, zvláště když sama zažije nějakou podobnou situaci (12:42), stejně je na tom i Naďa, které se dokonce o Ulici i v noci zdají sny (11:46). A specificky to prožívá Katka, které se vybaví konkrétní postava, když jde do obchodu nakupovat: „...je tam podobná ženská, která je stejně protivná jako ona, takže mi ji připomíná. A nikdo jinej mi nerozumí, když říkám, že jdu prostě k bábě Niklový pro rohlíky.“ (13:51) Na seriál si přes den vzpomene i Alena (17:43) nebo Eliška, která si klidně vybaví nějakou zajímavou nebo vtipnou pasáž (16:39), Martina si na seriál vzpomene jen tehdy, když potká herečku Hanu Maciuchovou, která bydlí nedaleko od ní. (14:39) Naopak Šárka na Ulici mimo vysílání nemyslí (18:47).

ZÁVĚR:

V rámci své rigorózní práce jsem se věnovala hned několika oblastem souvisejícím s epizodickými seriálovými naracemi. V části teoretické jsem nejprve shrnula obecnou teorii, z níž jsem následně ve své práci vycházela. V rámci teorie narace jsem se zaobírala serialitou a vysvětlila základní strukturální rozdíly mezi sérií a seriálem, které v tomto směru představují dva alternativní módy – první uplatňující princip lineární a druhý princip paralelní. Podobně lze tyto typy dělit na maskulinní nebo femininní. Dále jsem se věnovala žánrové diverzitě v rámci seriálových narací a nastínila současné trendy v této oblasti související s žánrovou hybridizací, přičemž větší prostor jsem v této kapitole věnovala komparaci terminologie související se seriálovými naracemi v anglicky psané literatuře. Důvod souvisí do značné míry s tím, že v češtině existuje pro epizodické seriálové narace jeden zastřešující termín – seriál. Cílem mého rozboru bylo zjistit, zda v anglicky psané literatuře existuje podobný úzus, a také určitým způsobem popsat rozdíly, které autoři uvádějí pro zpřesnění jednotlivých termínů. V anglické terminologii existuje velké množství pojmů a mezi nimi existují někdy jen velmi drobné nuance. Často je např. jeden konkrétní seriálový text označován jednotlivými autory různě a pro čtenáře to může být komplikované se v označeních vyznat. Diverzita v rámci terminologie způsobuje jistou neutříděnost a já jsem se pokusila popsat, jak jednotliví autoři s termíny pracují a také zformovat systém zařazení v rámci celého systému epizodických seriálových narací. Přestože se mi v několika případech podařilo potvrdit existenci zastřešujícího termínu ve formě „series“, nelze tvrdit, že jde o všemi autory obecně uznávanou praxi a v některých případech stále zůstává stěžejní a vždy důrazné odlišování „series“ a „serial“.

V navazující kapitole jsem se poté již konkrétně zaměřila na mýdlovou operu. Popsala jsem historii jejího vzniku a charakterizovala tento žánr. Věnovala jsem se mýdlové opeře i z hlediska narativní struktury a pozornost jsem zaměřila na specifika související se zakončením. Prostor jsem věnovala také publiku mýdlových oper, vztahu diváků s postavami i postavám samotným. V kapitole číslo čtyři jsem popsala poměrně nový koncept seriality „řízené“ a „neřízené“, který se stal stěžejním východiskem pro praktickou část práce. Ta se věnovala kvalitativní analýze užívání seriality dvou diváckých skupin – diváků televizních a diváků internetových, přičemž coby výzkumná metoda byla v rámci kvalitativní analýzy zvolena zakotvená teorie. Praktické části této práce dominuje potom interpretace dat získaných z rozhovorů vedených formou

„respondent interviews“ s diváky mýdlové opery *Ulice*. Srovnání dvou diváckých skupin se ukázalo jako velmi zajímavé, především asi díky tomu, že bylo možné pozorovat jak kontrast, tak i styčné plochy obou diváckých skupin.

Sledování seriálových narací přes internet je dosti specifické a i samy televize jsou si vědomé toho, že když umístí jednotlivé díly na internet formou streamu, kdy si divák může kdykoliv a odkudkoliv spustit konkrétní pořad z webových stránek, nejde o přímou konkurenci k televiznímu vysílání. Ukázkovým příkladem je v tomto ohledu právě *Ulice*. Sledovanost jednoho dílu se pohybuje nad jedním milionem televizních diváků³³⁶, zatímco sledovanost přes internet je kolem 50 tisíc na jeden díl.³³⁷

Je tedy možné vnímat to, že televize nabízí možnost sledovat přes internet, ale nejde o dominantní způsob sledování. Spíše jde o jakýsi bonus či nadstandard pro diváky, pokud jsou třeba právě na dovolené nebo jim určitý díl unikl a rádi by to „dohnali“. Televize dobře vědí, že bude-li mít divák možnost, zřejmě se vrátí zpět k televizní obrazovce. Jak píše Roger Silverstone, televize je zároveň objektem i médiem v rámci domesticity. Naše volba technologie, naše inkorporace do privátní sféry, do osobního času a zvyklostí naší domácnosti je paralelní ke stejné volbě, s níž vybíráme pořady a práci v rámci našeho domácího prostoru – abychom z nich udělali naše vlastní.³³⁸ Pro ilustraci této skutečnosti se víc než hodí připomenout citát divačky Nadi, který již zazněl v interpretační části: „*To je můj seriál, nikomu ho nedám.*“ Z toho jasně vyplývá, že v tomto případě došlo opravdu k velmi silnému souznění. A zajímavý je jistě i postřeh Langdona Winnera, který píše:³³⁹

Věci, kterým říkáme technologie, jsou způsoby, kterými vytváříme pořádek v našem světě. Mnoho technologickým zařízení a systémů důležitých v každodenním životě v sobě zahrnuje možnosti pro různé způsoby lidské aktivity. Ať už vědomě či nikoliv, úmyslně či bezděčně, společnosti si vybírají struktury pro technologie, které ovlivňují to, jak lidé chodí do práce, komunikují, cestují, konzumují atd. po velmi dlouhou dobu.

Na druhou stranu se ale vyprofilovala úzká skupina diváků, kterým sledování přes internet vyhovuje více, než „řízené“ sledování v televizi. Nové distribuční kanály, v tomto případě jde o internet, jsou pro diváky přitažlivé tím, že obvykle nabízejí

³³⁶ Např. 11. 3. 2010 byl ve skupině diváků starších 15 let podíl na trhu 44,73 % a *Ulici* sledovalo 1 464 000 diváků. Zdroj: <http://web.nova.cz/fimgs/sledovanostvelky.JPG> [přístup 2010-10-04]

³³⁷ Citováno z rozhovoru s Michalem Reitlerem ze dne 9. 11. 2009

³³⁸ Silverstone 1994: 175

³³⁹ Winner, cit. dle Silverstone 1994: 81

jakousi extra porci svobody, co se týče výběru. Tak to popisují Barwise s Ehrenbergem, kteří doplňují, že diváci alternativních distribučních kanálů si obvykle vybírají ke sledování stejné pořady, které by sledovali jinak v televizi. Proto tvrdí: „*Nové distribuční kanály nejsou z hlediska diváckých voleb revoluční a televize je stále televize.*“³⁴⁰ S přechodem k jiným kanálům však ale souvisí i možná změna určitých diváckých strategií či návyků, což podle Cumminse s Gordonem není jen otázkou přizpůsobení se novým technologiím, ale znamená to i celkové přeorientování se v rámci nakládání s volným časem.³⁴¹

Na začátku mého výzkumu stála zdánlivě jednoduchá otázka: bude se nějak lišit užívání seriality mezi diváky, kteří sledují seriál v televizi a na internetu? A pakliže ano, tak jak? Odpovědi můžeme najít v citacích z rozhovorů uvedených v praktické části práce, ale pro větší přehlednost se určité tendence rozdílného přístupu k užívání seriality pokusím shrnout podle jednotlivých kategorií. Výsledky samozřejmě není možné kompletně zobecňovat a považovat je za platné pro zbytek populace, ale je možné popsat, jak se serialitou nakládají ony dvě skupiny diváků, které jsem zkoumala.

1. MOTIVACE PRO SLEDOVÁNÍ:

Důvody pro volbu seriálu *Ulice* byly podobné u obou skupin, důležité bylo, že divákům seriál připadá reálný, že si u něj mohou odpočinout, pro televizní diváky byl důležitým motivem vysílací čas, internetoví diváci zase zmiňovali častěji humor.

2. BACKGROUND SLEDOVÁNÍ:

V rámci této podkapitoly bylo popsáno to, jakým způsobem diváci seriál sledují. Obě skupiny mají pro volbu televize, respektive internetu své důvody a je jasné, že jsou schopni si sami zvážit určitá pro a proti.

³⁴⁰ Barwise, Ehrenberg 1994: 7

³⁴¹ Cummins, Gordon 2006: 184

3. KONTEXT SLEDOVÁNÍ:

V této podkapitole jsem se věnovala okolnostem, za nichž diváci seriál sledují. Diváci televizní se v tomto směru, co se týče času, musejí přizpůsobit času vysílání, zatímco internetoví diváci mohou s časem sledování nakládat dle vlastního uvážení. Přesto jsem vysledovala, že někteří internetoví diváci si sami vytvořili určité schéma sledování a dívají se v nějaký pravidelný čas. Lze tedy říci, že si sami utvářejí určitý mediální rituál, který není nikým z vnějšku řízen, ale jim vyhovuje, že je jejich volný čas více strukturován.

Co se týče společnosti, tak televizní diváci sledují jak o samotě, tak ve společnosti. Z internetových diváků sleduje Ulici o samotě většina z nich. Touha po společnosti je v tomto případě velmi ambivalentní. Internetoví diváci mají potřebu sdílet své dojmy, ale zároveň jim vyhovuje, že se můžou dívat, kdy chtějí a být tak pány svého času. Potřeba sledovat s někým není tak silná, protože by se museli podřizovat cizím potřebám ohledně místa a času sledování. Než aby se s někým na sledování domlouvali, to raději společnost oželí. Navíc pro některé z internetových diváků je také sledování záležitostí poměrně intimní, nikoho u toho nechtějí mít a společnost by je výrazně rušila.

4. FOKUS:

V rámci zaměření se na jednotlivé složky seriálu Ulice se mi nepodařilo vysledovat výrazné rozdíly. Obě skupiny se soustředí rovnoměrně na postavy, na děj, herecké výkony či na témata. Rozdíl byl však v tom, že internetoví diváci jsou mnohem více zaujati seriálovou strukturou. Např. divačce Vandě se podařilo rozkrýt cyklické schéma dějových linek Ulice a má vyzorované, že většinou od rozehrání zápletky do finále jde o tři díly. Internetoví diváci také mají mnohem lepší povědomí o struktuře seriálu – např. si díly velmi často vybírají podle toho, zda v nich budou hrát prim jejich oblíbené postavy, pakliže ne, tak klidně i díl přeskočí, to televizní divák obvykle nedělá, protože zkrátka „sleduje svůj seriál“, nebo o tomto systému střídání dějových linií často neví a ani si neuvědomuje, že když v minulé epizodě došlo k rozuzlení nějaké zápletky, tak v dalších několika dílech dostane postava menší prostor. Porozumění světu seriálu se může stát dle Eagletona zdrojem slasti³⁴² a je patrné, že někteří internetoví diváci si právě v tomto svou slast našli.

³⁴² Eagleton 1983: 63

5. MÍRA SOUSTŘEDĚNÍ SE:

Výsledkem rozboru rozhovorů je v tomto případě zjištění, že televizní diváci sledují dvěma rozdílnými způsoby: buď mají Ulici jako zvukovou kulisu, nebo se na to naopak velmi koncentrují a vše si udělají dopředu, aby je potom nic nerušilo. Oproti tomu internetoví diváci už si zapínají Ulici konkrétně za účelem záměrného sledování v jimi zvolenou chvíli – mají čas a obvykle se silně koncentrují na sledování. Mají jiné divácké návyky. Obvykle sledují na obrazovce počítače, u něhož buď přímo sedí nebo leží, ale mají monitor často velmi blízko u sebe a také mají na dosah ovladače, kterým si mohou sledování sami uzpůsobovat vlastním potřebám a chutím. Z toho vyplývá i určitá větší míra soustředěnosti na sledování (neplatí to bez výjimky – i někteří internetoví diváci mají občas Ulici jako zvukovou kulisu, ale je jich méně dva z devíti). Internetoví diváci často přeskakují pasáže, zastavují apod., věnují pozornost ději, hereckým výkonům, struktuře, výrobním aspektům, je zde přítomno to, že si Ulici záměrně pouštějí. Samozřejmě to nelze zcela zobecňovat na celou skupinu televizních diváků, že by snad všichni z nich sledovali „nepozorně“ nebo „nekoncentrovaně“, ale diváci internetoví vědí, proč si Ulici na internetu pouští. Pokud ji chtějí sledovat, pak si na to vyhradí čas a skutečně sledují, zatímco televizní diváci u toho často provozují další aktivity. Pro obě skupiny platí, že si řada z nich spojuje Ulici s jídlem plus mají další zajímavé rituály.

6. FUNKČNÍ PRINCIPY – DIVÁCKÉ ZAPOJENÍ:

V rámci televizní skupiny se vyprofilovala podskupina diváků, kteří připouštějí, že jim Ulice čas silně organizuje. Pro televizní diváky, kteří měli s integrací Ulice do programového schématu svého časového rozvrhu potíže, představuje sledování přes internet výrazný úbytek stresu z toho, že některý díl zmeškají. U internetových diváků je možné odlišit sledování kumulované, tedy vícero dílů naráz, a sledování postupné, navázané na to, jak se vysílají nové díly na televizní obrazovce. Toto rozlišení jsem pracovně označila jako koncept diváka „sběrače“ (kumulované sledování) a koncept diváka „lovce“.

Schéma č. 3 – divák „sběrač“

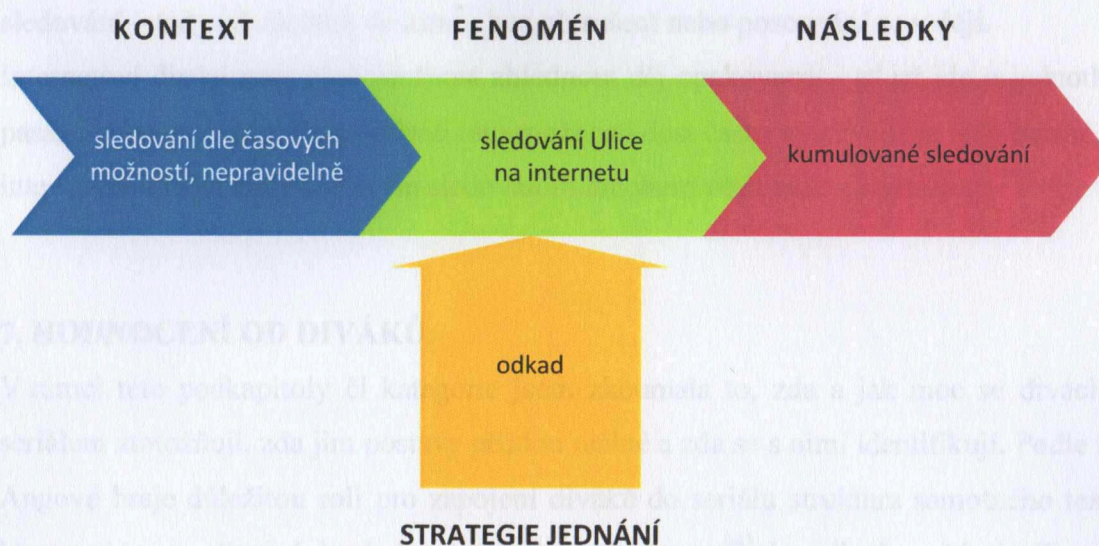
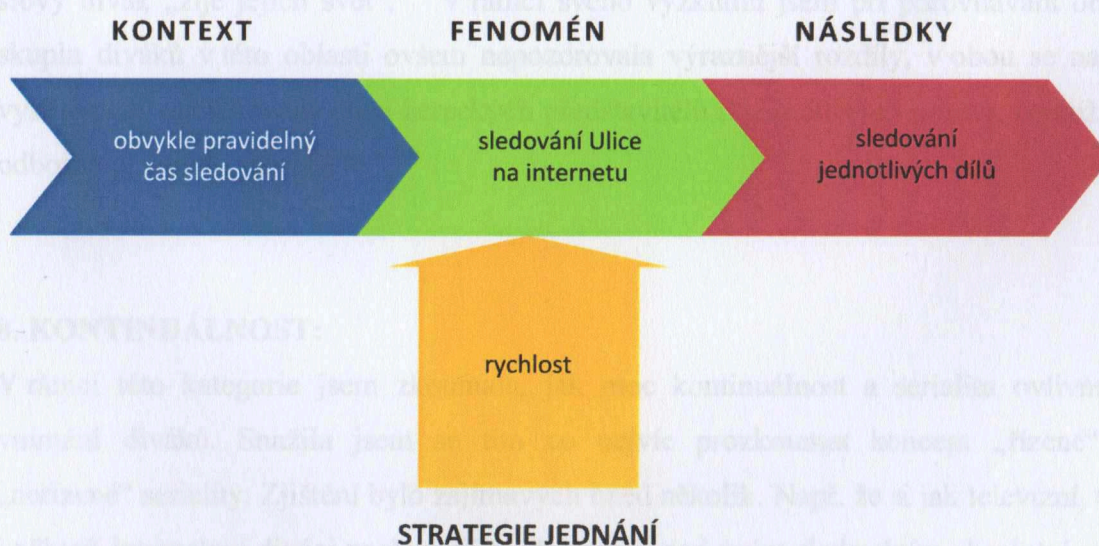


Schéma č. 4 – divák „lovec“



Jednou z výrazných odlišností oproti televizním divákům je to, že internetoví uživatelé si mohou průběh sledování sami řídit a přizpůsobit vlastním potřebám. Internetoví diváci nejčastěji v ději přeskakují dopředu tehdy, kdy jsou na scéně neoblíbené postavy, děj je rozvláčný či nesouhlasí s vývojem postav nebo dějovou linkou. Zastavování

využívají všichni internetoví diváci bez výjimky. Zajímavé bylo v této otázce zjistit to, jak na internetu ve výjimečných případech sledují Ulici diváci obvykle televizní. Lze konstatovat, že ve většina případů došlo k tomu, že diváci kopírovali televizní model sledování – tedy od začátku do konce bez přerušení nebo posouvání se v ději.

Internetoví diváci mají také možnost zhlédnout děj opakovaně – ať už jde o jednotlivé pasáže nebo celé díly. Respondenti této možnosti dost často využívali. Je tedy patrné, že internetoví diváci mají nad svým sledováním mnohem větší moc a kontrolu.

7. HODNOCENÍ OD DIVÁKŮ:

V rámci této podkapitoly či kategorie jsem zkoumala to, zda a jak moc se diváci se seriálem ztotožňují, zda jim postavy přijdou reálné a zda se s nimi identifikují. Podle Ien Angové hraje důležitou roli pro zapojení diváků do seriálu struktura samotného textu, která může za příznivých okolností diváky stimulovat.³⁴³ I podle Jean-Marie Piemma jsou diváci schopni ve světě seriálu participovat, podle něj totiž není možné sledovat televizní seriál bez určitého stupně zapojení.³⁴⁴ V rámci sledování se divák nechá vtáhnout do děje, nechá se držet v napětí, sdílí pocity s postavami, rozebírá jejich psychické motivace a jejich chování, rozhoduje se, zda udělali dobře či nikoliv, jinými slovy divák „žije jejich svět“.³⁴⁵ V rámci svého výzkumu jsem při porovnávání obou skupin diváků v této oblasti ovšem nepozorovala výraznější rozdíly, v obou se např. vyskytovalo zaměňování jmen hereckých představitelů a jednotlivých postav, čemuž se odborně přezdívá „perfect fit“.³⁴⁶

8. KONTINUÁLNOST:

V rámci této kategorie jsem zkoumala, jak moc kontinuita a serialita ovlivňuje vnímání diváků. Snažila jsem se tím co nejvíc prozkoumat koncept „řízené“ a „neřízené“ seriality. Zjištění bylo zajímavých hned několik. Např. že si jak televizní, tak i někteří internetoví diváci pochvalují to, že nemají nad svým sledováním absolutní moc a kontrolu, protože jinak by jim hrozilo „neřízené“ sledování, kdy by trávili neúměrné množství času sledováním seriálu. Takto jsou omezeni, ať už výrobním schématem nebo

³⁴³ Angová 1996: 28

³⁴⁴ Piemme, cit. dle Angová 1996: 28

³⁴⁵ Angová 1996: 28

³⁴⁶ Dyer, cit. dle Butler 1995: 148

alespoň tím, že nové díly přibývají na internetu v závislosti na televizi. V rámci experimentu s hypotetickým sledováním Ulice na DVD nosičích projeví někteří diváci určité obavy z přílišného sledování, proto by raději z preventivních důvodů vůbec DVD nevyužili, nebo by zhruba v polovině případů (u obou skupin) zůstali u stejného objemu sledování. Druhá polovina by naopak sledovala intenzivněji a televizní diváci by uvítali větší míru kontroly nad sledováním.

Zajímavé bylo v rámci této kategorie zjištění, že si internetoví diváci uvědomovali určitou snahu tvůrců Ulice o synchronizaci se skutečným životem.

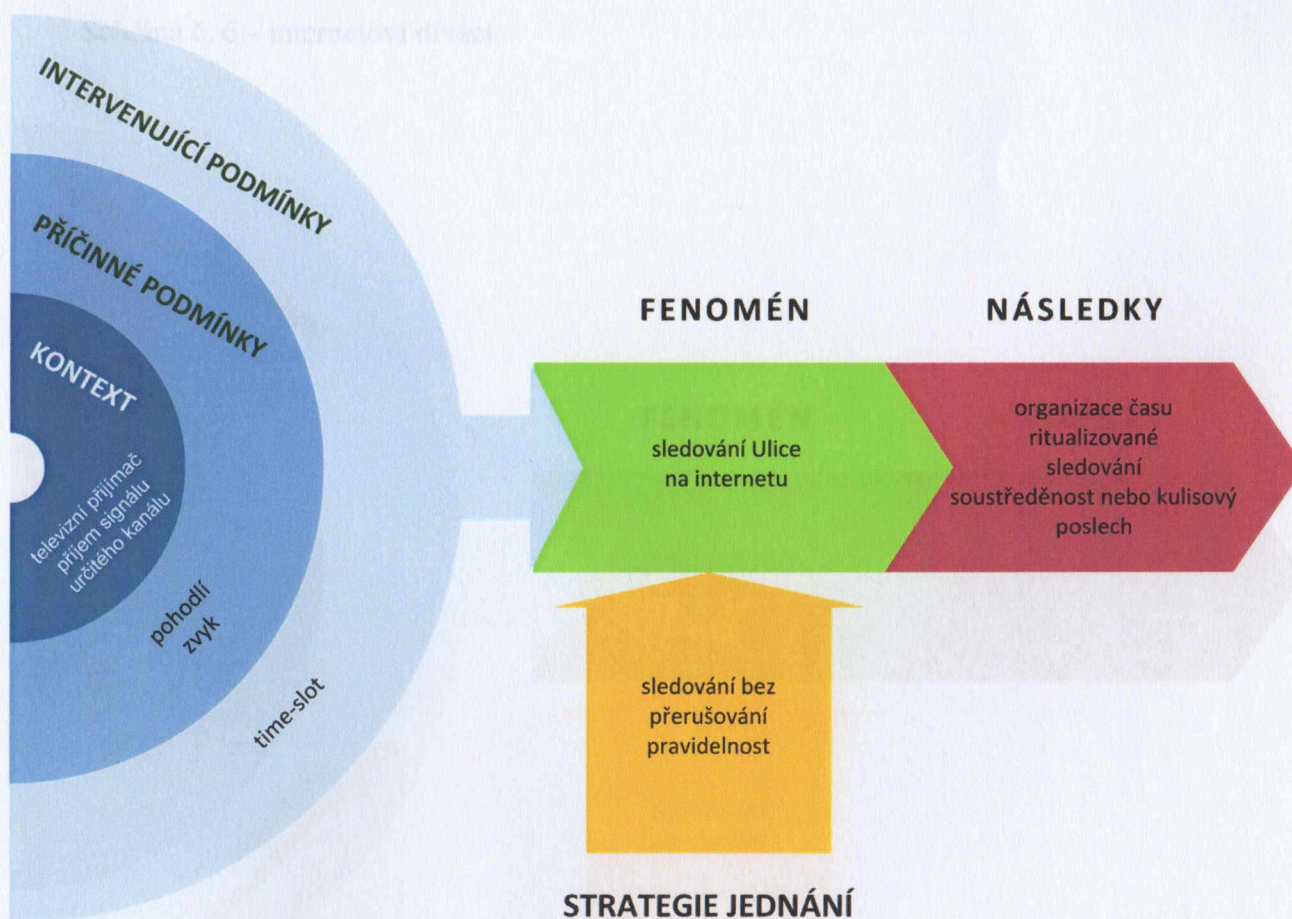
9. SVĚT KOLEM ULICE:

V rámci televizní skupiny je možné vysledovat značnou touhu diváků po tom, mít možnost s někým dalším rozebrat děj seriálu. Televizní diváci často děj během sledování komentují a to se projevuje i v tom, že si chtějí sdělovat dojmy s ostatními. Také na něj častěji myslí, protože jsou si vědomi toho, že seriál zařazují do svého denního harmonogramu. Internetoví diváci seriál tolik nerozebírají, což souvisí i s tím, že jej častěji sledují o samotě. Oč méně o seriálu mluví, o to víc si ale o něm zjišťují informace na internetu, navštěvují diskusní fóra, online chaty apod.

V rámci zakotvené teorie jsem se pokusila také vytvořit dvě schémata, která by mohla charakterizovat jednotlivé divácké skupiny a jejich užití seriality na příkladu konzumací seriálu Ulice. V rámci jednotlivých kategorií je možné vysledovat různé formy rozdílného užití seriality.

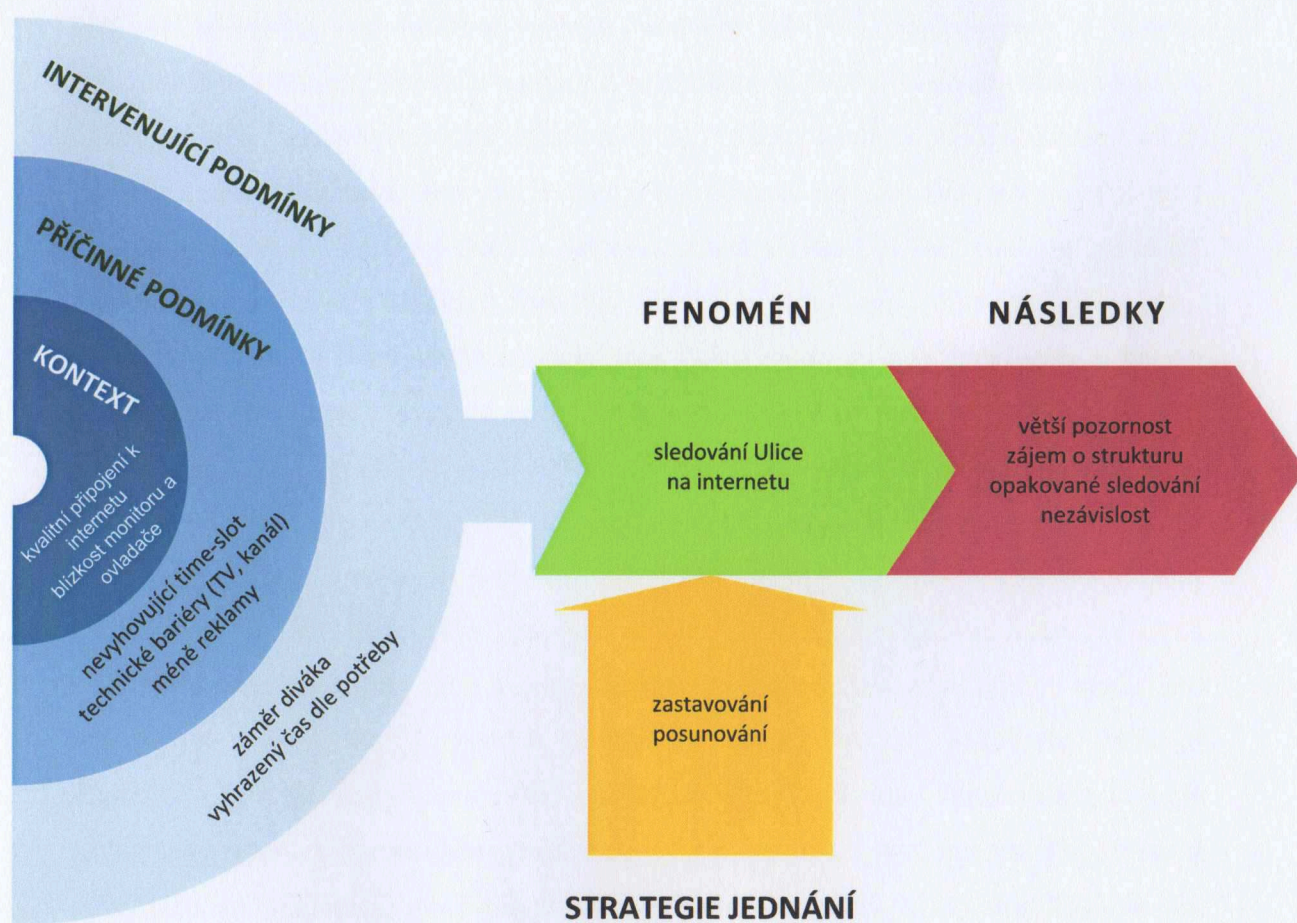
Skupina televizních diváků není zcela homogenní a projevují se zde významné rozdíly v rámci jednotlivých diváckých typů. Někteří diváci sledují seriál Ulice coby zvukovou kulisu k dalším aktivitám, jiní diváci ji sledují s velkým zaujetím a soustředí svou pozornost na televizní obrazovku. Všem televizním divákům je ale společné to, že jejich serialita je „řízena“ z vnějšku. Seriál začíná v konkrétní čas a je na divácích, zda se této podmínce pro sledování podřídí či nikoliv.

Schéma č. 5 – televizní diváci



Naproti tomu skupina diváků sledujících přes internet se vyznačuje tím, že při serialitě „neřízené“ se divák často dostává do mnohem silnější pozice – aktivně se seriálovou narací nakládá a to nejen tím, že si vybírá, které díly bude sledovat, ale i tím, že přeskakuje méně zajímavé pasáže nebo neoblíbené postavy, děj si zastavuje, volí si čas sledování a také se prokázalo to, že internetoví diváci se mnohem více zajímají o strukturu seriálu a výrobní postupy, více se zaměřují na herecké výkony a jsou v určitých věcech pozornější, než televizní diváci. Ulici sledují záměrně, nikoliv proto, že jsou v čase vysílání poblíž televizoru, jako někteří televizní diváci. Méně často využívají Ulici jako zvukovou kulisu. Zajímavé je nepochybně i to, že ačkoliv nezávislost na čase vysílání je pro internetové diváky velmi důležitá, sami si v některých případech své sledování „zpravidelňují“ tím, že Ulici sledují obvykle v určitý pravidelný čas dle vlastního uvážení.

Schéma č. 6 – internetoví diváci



SUMMARY:

Z uvedeného tedy vyplývá, že diváci televizní a internetoví v užívání seriality uplatňují určité rozdílné přístupy, ačkoliv v některých se případech se chovají obě skupiny velmi podobně. Všichni diváci stále sdílejí např. motivace ke sledování a mýdlové opery se stávají součástí jejich životů. Jak píše Dorothy Hobsonová, jsou mýdlové opery pro ty, kdo je sledovali, součástí kulturního vývoje a kulturní paměti. Stávají se součástí lidských zkušeností a toho, jak lidé vnímají a jak si pamatují své životy.³⁴⁷

I tried to figure out whether there are any specific differences between these two types of seriality and for this I used a qualitative research based on the grounded theory and respondent interviews. My respondents were selected as representatives of two groups – television and internet viewers of a popular Czech soap opera called *Ulice* (The Street). I did 18 interviews with these viewers, transcribed them and according to the grounded theory they were used for three types of coding – open, axial and selective. The interviews were interpreted and on the basis of selected quotations the differences between these two groups were illustrated and the usage of seriality characterized. The main difference between television and internet viewers seems to be the independence of internet viewers, their watching habits are pretty much different. The television viewers have to adjust to the television producers' decision about the time and periodicity, usually watch without interruption and they are either very focused or use this soap opera as a background sound. The time-slot is a very important element of the "directed" seriality. The television viewers admitted that this television programme organized their time. Viewers who watch *Ulice* on the internet treat their viewing in a different way. They are very active, they watch selected programme not because of the time-slot but because they chose it, their watching is intentional. They select episodes they watch, they can make breaks during watching, skip "during" parts or they also watch repetitively. They have bigger control over their watching. However, not only qualitative research enriches the research of this thesis. The first part at the beginning brings important pieces of new research about seriality. The focus is directed to the two dominant types – series and serial – not only in the perspective of narrative theory but also within the frame of *Ulice* or the literature about serial narrative. The thesis also deals with the genre *Ulice* as a soap opera's history and some of the current hybrid genres. The thesis is supported by relevant supplements which consist mainly of quotes used in the

³⁴⁷ Hobsonová 2003: 212

SUMMARY:

The thesis called „Different ways of usage of "directed" and "undirected" seriality shown on an example of spectator consumption of soap opera Ulice“ tried to examine the relatively new concept of „directed“ and „undirected“ seriality. The first one is based on the existence of an external distributor of narrativity while the second one could be regarded as working contrariwise – the external distributor of narrativity is absent and instead of this it is the viewer himself who is in charge of managing seriality. I tried to figure out whether there are any specific differences between these two types of seriality and for this I used a qualitative research based on the grounded theory and respondent interviews. My respondents were selected as representatives of two groups – television and internet viewers of a popular Czech soap opera called Ulice (The Street). I did 18 interviews with these viewers, transcribed them and according to the grounded theory they were used for three types of coding – open, axial and selective. The interviews were interpreted and on the basis of selected quotations the differences between these two groups were illustrated and the usage of seriality characterized. The main difference between television and internet viewers seems to be the independence of internet viewers, their watching habits are pretty much different. The television viewers have to adjust to the television producers decision about the time and periodicity, usually watch without interruption and they are either very focused or use this soap opera as a background sound. The time-slot is a very important element of the “directed” seriality. The television viewers admitted that this television programme organized their time. Viewers who watch Ulice on the internet treat their viewing in a different way. They are very active, they watch selected programme not because of the time-slot but because they chose it, their watching is intentional. They select episodes they watch, they can make breaks during watching, skip “boring” parts or they also watch repetitively. They have bigger control over their watching. However, not only qualitative research creates the contents of this thesis. The first part at the beginning brings important pieces of information about seriality. The focus is directed to the two dominant types – series and serial – not only in the perspective of narrative theory but also within the frame of English written literature about serial narratives. The thesis also deals with the genre called soap opera, with its history and some of the current hybrid genres. The thesis is completed by important supplements which consist mainly of quotes used in the research. Due to its enormous extent this annex is attached on an enclosed CD.

SEZNAM SCHÉMÁT:

- LITERATURA
- Schéma č. 1 – divák „lovec“ – str. 121
- Schéma č. 2 – divák „sběrač“ – str. 122
- Schéma č. 3 – divák „sběrač“ – str. 147
- Schéma č. 4 – divák „lovec“ – str. 147
- Schéma č. 5 – televizní diváci – str. 150
- Schéma č. 6 – internetoví diváci – str. 151

- ALLEN, Robert C. (ed.). *To be continued...*. London: Routledge, 1995.
- ALLEN, Robert C. *Speaking of soap operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983.
- ALLRATH, Galy, GYMNIČ, Martin, SURKAMP, Carla. *Introduction: Towards and Normology of TV Series*. 2005.
- ANG, Jen. *Watching Dallas*. Methuen, London 1985.
- ANGER, Dorothy. *Other worlds: society seen through soap operas*. Peterborough: Broadview Press, 1998.
- BARKER, Chris. *Cultural Studies: Theory and Practice*. Vydání 3. London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore: SAGE Publications, 2008.
- BARKER, Chris. *Slovníčkováčeských studií*. Praha: Fortál, 2006.
- BAKWELL, Patrick, BRENNBERG, Andrew. *Autore, Television and its audience*. London: SAGE Publications Ltd, 1998.
- BRONAUER, Petr - REIPOVA, Jana. *Občasně přerušovaný český televizní seriál v letech 1989-1991*. In: Brk, J. - Křípplová, B. - Kral, Kofimannová, B. (ed.). *Média a společnost*. Praha: Fortál, 2005, s. 149 - 151.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ: Media and Everyday Life

Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 1997.

LITERATURA:

BLUMENTHAL, Danielle. *Women and soap opera: a cultural lexicon*. Wulfen.

ABERCROMBIE, Nicolas, LONGHURST, Brian. *Audiences*. London: Sage. 1998.

ALASUUTARI, Pertti a kol. *Rethinking the Media Audience. The New Agenda*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1999.

BURTON, George, JIRÁK, Jan. *Česko na zrcadle médií. Druhá historie české televize*. Praha: Portál, 2006.

ALLEN, Robert C. a kol. *To be continued....* London: Routledge, 1995.

ALLEN, Robert C. *Speaking of soap operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.

ALLRATH, Gaby, GYMNIICH, Marion, SURKAMP, Carola. *Introduction: Towards and Narratology of TV Series*. 2005.

ANG, Ien. *Watching Dallas*. Methuen, London 1985.

ANGER, Dorothy. *Other worlds: society seen through soap opera*. Peterborough: Broadview Press. 1999.

BARKER, Chris. *Cultural Studies: Theory and Practice*. Vydání 3. London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore: SAGE Publications, 2008.

BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál. 2006.

BARWISE, Patrick, EHRENBERG, Andrew. *Television and its audience*. London: SAGE Publications Ltd. 1994.

BEDNAŘÍK, Petr - REIFOVÁ, Irena. *Obsahové proměny českého televizního seriálu v letech 1989-2009*. In Jirák, J. - Köpplová, B. - Kasl Kollmannová, D. (ed.). *Média dvacet let poté*. Praha: Portál, 2009, s. 149 – 158.

- BERGER, Arthur Asa. *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 1997.
- BLUMENTHAL, Dannielle. *Women and soap opera: a cultural feminist*. Westport: Praeger. 1997.
- BUCKINGHAM, David. *Public Secrets: EastEnders and Its Audience*. London: British Film Institute, 1987.
- BURTON, Graeme, JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií*. Brno : Barrister & Principal, 2001.
- BUTLER, Jeremy G. „I’m not a doctor, but I play one on TV“. Characters, actors and acting in television soap opera. In ALLEN, Robert C. eds. *To be continued....* London: Routledge, 1995.
- BUTLER, Jeremy G. *Television – Critical Methods and Application*. New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2007.
- CANTOR, Muriel G., PINGREE, Suzanne. *The Soap Opera*. Beverly Hills, California: Sage, 1983.
- COMSTOCK, George, CHAFFEE, Steven a kol. *Television and Human Behavior*. New York: Columbia University Press. 1978.
- CREEBER, Glenn. *The Television Genre Book*. London: BFI. 2001.
- CREEBER, Glen. *Serial television. Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2004.
- CUMMINS, Walter, GORDON, George. *Programming Our Lives: Television and American Identity*. London: Praeger. 2006.
- CURRY, Chris. *Writing for Soaps*. London: A & C Black. 2002.

CUNNINGHAM, Stuart, MILLER, Toby. *Contemporary Australia Television*. Sydney: University of New South Wales Press. 1994.

DeCERTEAU, Michel. "The Practice of Everyday Life" in John Storey (ed) *Cultural Theory and Popular culture: A Reader*. Hemel Hempstead: Prentice Hall. 1998.

DeFLEUR, Melvin L., BALLOVÁ-ROKEACHOVÁ, Sandra J. *Teorie masové komunikace*. Praha: Karolinum. 1996.

EAGLETON, Terry. „Poetry, Pleasure and Politics.“ In Tony Bennett. *Formations of Pleasure*. London: Routledge. 1983. s. 59 – 65.

ELLIS, John. *Visible fictions*. London: Routledge, 1982.

FISKE, John. *Television Culture*. London: Methuen. 1987.

PEARSON, Roberta E., GWENLLIAN-JONES, Sara. *Cult Television*. University of Minnesota Press. Minneapolis, London. 2004.

FRAN, Martin. *Interpreting Everyday Culture*. London: Arnold. 2003.

GAUNTLETT, David, HILL, Annette. *TV Living: Television, culture and everyday life*. London and New York: Routledge. 1999.

GERAGHTY, Christine. *Women and Soap Opera*. Cambridge: Polity Press, 1991.

GERAGHTY, Christine. „The Continuous Serial – A Definition“, In Richard Dyer, Christine Geraghty, Marion Jordan, Terry Lovell, Richard Patterson, John Stewart. *Coronation Street*. London: BFI Publishing. 1981. s. 9 – 26.

GERAGHTY, Christine, LUSTED, David. *The Television Studies Book*. London: Edward Arnold, 1998.

GIDDENS, Antony. *The consequences of modernity*. Stanford: Stanford University Press. 1990.

GOODHARDT, G. J., EHRENBERG, A. S. C., COLLINS, M. A. *The television audience: Patterns of viewing*. Setmead: Saxon House. 1975.

GREEBBERG, Bradley S., BUSSELLE, Rick W. "Soap Operas and Sexual Activity: A Decade Later," In *Journal of Communication*, autumn 1996; s. 153.

GWENLIAN-JONES, Sara. „The Sex Lives of Cult Television Characters“, In *Screen* 43, 2002. č. 1.

GIDDINGS, Robert, SELBY, Keith. *The Classic Serial on Television and Radio*, New York: Palgrave. 2001.

HAGEDORN, Roger. „Doubtless to be Continued: A Brief History of Serial Narrative“, In R.C. Allen (ed.) *To Be Continued ...: Soap Operas Around the World*. London: Routledge. 1995. s. 27 – 48.

HARTLEY, John. *Use of Television*. London and New York: Routledge. 1999.

HENDERSON, Lesley. *Social Issues in Television Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2007.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005.

HOBSON, Dorothy. *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*. London: Methuen, 1982.

HOBSON, Dorothy. *Soap Opera*. Oxford: Polity Press, Blackwell Publishing, 2003.

KÖPPLOVÁ, Barbara, KÖPPL, Ladislav. *Dějiny světové žurnalistiky*. Praha: Novinář, 1989.

KOUKOUTSAKI, Angeliki. „Greek Television Drama: Production Policies and Genre Diversification“. In *Media Culture Society*, 2003; 25; 715, s. 715 – 735.

KREUTZNER, Gabriele, SEITER, Ellen. „Not all “Soaps” are Created Equal: Towards a Cross-cultural Criticism of Television Serials“, In R.C. Allen (ed.) *To Be Continued...: Soap Operas Around the World*. London: Routledge. 1995. s. 234 – 255.

KUBEY, Robert, CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Television and Quality of Life: How Viewing Shapes Everyday Experience*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 1990.

LANGFORD, Barry. "Our usual impasse", In Jonathan Bignell and Stephen Lacey (eds) *Popular television drama: Critical Perspective*, Manchester & New York: Manchester University Press. 2005.

LIEBES, Tamar, KATZ, Elihu. *The Export of Meaning. Cross-cultural Reading of Dallas*. Cambridge: Polity. 1993.

LIEBES, Tamar, LIVINGSTONE, Sonia. „European soap opera. The diversification of a genre“. In *European Journal of Communications*, 1998; 13; 2; s. 147 – 180.

LINDLOF, Thomas R., TAYLOR, Bryan C. *Qualitative Communication Research Methods*. London: Sage. 2002.

LIVINGSTONE, Sonia. *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*. London: Routledge. 1998.

MATELSKI, Marilyn J. *Soap Operas Worldwide. Cultural and Serial Realities*. Jefferson and London: McFarland & Company, Inc., Publishers. 1999.

McQUAIL, Dennis. *Audience Analysis*. London: Sage. 1997.

McQUAIL, Dennis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha : Portál, 2002.

MIKLITSCH, Robert: *Roll over Adorno. Critical theory, popular culture, audiovisual media*. New York: State University of New York Press. 2006.

MODLESKI, Tania. *Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1982.

MODLESKI, Tania. „The Search for Tomorrow in Today’s Soap Operas”. In Charlotte Brunson, Julie D’Acci, Lynn Spigel (ed) *Feminist Television Criticism*. New York: Oxford University Press. 1997.

MOORES, Shaun. *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*. London: Sage. 2000.

MORAN, Albert. *Moran’s Guide to Australia TV Series*. Australian Film, Television & Radio School: North Ryde. 1993.

MORLEY, David. *Television, Audiences and Cultural Studies*. London: Routledge. 1992.

MUMFORD, Laura Stempel. *Love and Ideology in the Afternoon*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

NEALE, Stephen. *Genre*. London: BFI. 1980.

NELSON, Robin. *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. London and New York, NY: Macmillan, 1997.

NIGHTINGALE, Virginia. *Studying Audiences. The shock of the real*. London and New York: Routledge. 1996.

O’DONNELL, Hugh. *Good Times, Bad Times*. London: Cassell/Leicester University Press. 1999.

O’DONNELL, Victoria *Television Criticism*. Thousand Oaks, California: Sage Publications, Inc. 2007.

O’SHAUGHNESSY, Michael, STADLER, Jane. *Media and Society: an introduction*. Melbourne: Oxford University Press. 2005.

- OLTEAN, Tudor. „Series and Seriality in Media Culture“. In *European Journal of Communication*, 1993; 8; 5; s. 4 – 31.
- PEARSON, Roberta E., GWENLLIAN-JONES, Sara. *Cult Television*. University of Minnesota Press. Minneapolis, London. 2004.
- REEVES, Jimmie L., RODGERS, Mark C., EPSTEIN, Michael. „Rewriting Popularity: The Cult Fines“ in David Lavery, Angela Hague, Marla Cartwright. *Deny All knowledge: Reading the X-Files*. London: Faber. 1996.
- REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál. 2004.
- REIFOVÁ, Irena. „Rerunning and „Re-watching“ Socialist TV Drama Serials“. In *Critical Studies in Television*. 2009; 4; 2. s. 57.
- REIFOVÁ, Irena, BEDNAŘÍK, Petr. „Televizní seriál - záhada popkulturního sebevědomí“. In *Mediální studia*, 2008; 3; 1; s.72 – 80.
- REIJNDERS, Stijn. „Media rituals and festive culture: Imagining the nation in Dutch television entertainment.“ In *International Journal of Cultural Studies*. Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: SAGE Publications. 2007. 10, 225.
- SILVERSTONE, Roger. *Television and Everyday Life*. London, Routledge. 1994.
- SELBY, Keith, COWDERY, Ron. *How to Study Television*. London: Macmillan Press Ltd. 1995.
- SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV nakladatelství. 2000.
- SPENCE, Louise. *Watching Daytime Soap Operas – The Power of Pleasure*. Middletown: Wesleyan University Press. 2005.
- SPIGEL, Lynn. *Welcome to the Dreamhouse. Popular Media and Postwar Suburbs*. Durham and London: Duke University Press. 2001.

STARK, S.D. *Glued to the set: The 60 television shows and events that made us who we are today*. New York: Free Press. 1997.

STRAUSS, Anselm, CORBINOVÁ, Juliet. *Základy kvalitativního výzkumu*. Boskovice: Albert, 1999.

TULLOCH, John. *Television Drama – Agency, Audience and Myth*. London and New York: Routledge. 1990.

TULLOCH, John. *Watching Television Audiences*. London: Arnold. 2000.

TULLOCH, John. „The implied audience in soap opera production. Everyday rhetorical strategies among television professionals“. In Pertti Alasuutari, eds. *Rethinking the Media Audience*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1999.

TURNER, Graeme. „Genre, Hybridity and Mutations“ In Glen Creeber (ed.) *The Television Genre Book*. London: BFI, 2001.

TUROW, Joseph. *Media Today. An Introduction to Mass Communication*. New York and London: Routledge. 2009.

VOLEK, Jaromír. „Televize a konstrukce ontologického bezpečí“. In *Sociální studia*. 1998; 0; 3, s. 1 – 32.

WILLIAMS, Raymond: *Television – Technology and cultural form*. London: Routledge. 1990.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

<http://ulice.nova.cz/>

<http://ulice.nova.cz/rubrika/epizody>

<http://ulice--serial.webnode.cz/herci/tvurci-ulice/>

<http://ulice.nova.cz/clanek/novinky/sledovanost-ulice-roste.html>.

<http://web.nova.cz/fimgs/sledovanostvelky.JPG>

<http://www.facebook.com/serialulice>

<http://www.ato.cz>

<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=peytonplace>

<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=soapopera>

<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=teleroman>

<http://www.nytimes.com/1990/04/26/arts/a-soap-noir-inspires-a-cult-and-questions.html?pagewanted=1>

<http://www.guidinglight.net>

OSTATNÍ ZDROJE:

rozhovor s šéfproducentem seriálu Ulice Michalem Reitlerem ze dne 9. 11. 2009

SEZNAM PŘÍLOH : pro rozhovor s diváky seriálu Ulice:

Přílohy vytištěné:

Příloha č. 1: Dotazník pro rozhovor s diváky seriálu Ulice

Příloha č. 2: Ukázka kódovacího postupu v programu Atlas.ti

Příloha č. 3: Ukázka zakódování vybraného rozhovoru

Přílohy na CD:

Příloha č. 4: Kompletní přepis všech rozhovorů

Příloha č. 5: Výpis všech citací dle kódů

Příloha č. 6: Výpis všech citací dle respondentů

Příloha č. 1 - Dotazník pro rozhovor s diváky seriálu Ulice:

- Počátky sledování – pamatujete se ještě, jak jste se dostal/a ke sledování Ulice?
- Sledujete Ulici od začátku nebo jste se připojil/a až v průběhu?
- Řekl vám o seriálu někdo?
- Máte zkušenosti se sledováním i jiného seriálu?
- Sledujete Ulici pravidelně? Jak často?
- Jak Ulici sledujete?
- Využíváte televizi, internet, nahráváte si ji na video nebo volíte jiný způsob?
- Proč sledujete Ulici v televizi nebo na internetu?
- Kombinujete někdy tyto formy sledování?
- Už jste to někdy zkoušeli jinak? Pokud ne, tak proč?
- Kdy a kde sledujete? Máte u sledování nějaké rituály?
- Snažíte se přesně dodržovat začátek?
- Sledujete Ulici o samotě?
- Preferujete společnost? Proč ano/ne? Ruší vás u sledování Ulice ostatní?
- Na co se v seriálu soustředíte?
- Proč vlastně Ulici sledujete?
- Povídáte si s přáteli o seriálu?
- Čtete si o Ulici? Přispíváte do diskusí, online chatů? Čtete rozhovory s protagonisty?
- Když vynecháte díl, mrzí vás to?
- Snažíte se to dohnat? Jak?
- Díváte se někdy opakovaně?
- Přeskakujete některé pasáže?
- Organizuje vám Ulice denní režim? Snažíte se uzpůsobit svůj program?
- Když jste někde na návštěvě, odejdete včas nebo požádáte o zapnutí?
- Přemýšlíte o hrdinech i mimo čas vysílání?
- Vnímáte hrdiny jako reálné bytosti?
- Už jste někdy zápletku v seriálu využil/a v reálném životě?
- Napadne vás někdy, že tady udělali scénáristé chybu a mělo by to být jinak?
- Stydíte se za sledování Ulice?
- Díval/a byste se ve stejný čas i na jiný pořad?
- Kdybyste dostali k dispozici DVD se seriálem Ulice na rok nebo dva roky dopředu, jakým způsobem byste se na seriál díval/a?

Příloha č. 2: Ukázka kódovacího postupu v programu Atlas.ti

ULICE - ROZHOVORY - KODOVANI - ATLAS.ti

File Edit Documents Quotations Codes Memos Networks Views Tools Extras Windows Help

P-Docs P15: LYSAK - I Quotes 1:1 E: Vzpome Codes ABSENCE STRE Memos

024 L: Podle toho, jak to stihám, když to stihnu, tak rád koukám v televizi, protože přece jenom v tý televizi je to takový osobitější, že si
025 člověk u toho i lehne, odpočine, nemusí furt vstávat, dávat si zvuk nahlas, prostě má jenom ovladač... Na internetu je to výhodnější, že tam
nejsou tak dlouhé reklamy, jako v televizi, který mě v tý televizi neskutečně vytáče. Jsou vlastně takový hrozně zdoluhavý a řekl bych, že
ty reklamy jsou o ničem. Takže na televizi, když stihám, ale radši to mám na internetu.

026

027 E: A stane se ti někdy, že když se na to díváš v televizi, ale ještě u toho něco dalšího musíš dělat, třeba úkoly, že se na to potom ještě
podíváš v klidu na internetu?

028

029 L: Záleží na tom, jestli mě to zaujme nebo ne, když to je díl, kde se prostě všechno opakuje, a kde si prostě jenom stačím pochytit ty
základní body, který by mě zajímaly a který prostě mě přenesou do toho dalšího dílu a věděl bych, jak by to pokračovalo, tak si to
nepustím, ale samozřejmě, jak jsi říkala, když třeba dělám úkoly a prostě vidím, že ten díl je zajímavý, tak těch úkolů nemůžu nechat,
protože je potřebuju stihnout, protože mně to potom po tý osmý hodině na školu přestane myslet, tak si to druhý den pustím na internetu.

030

031 E: Teď co se týče nějaké pravidelnosti sledování, tak ty jsi pravidelný divák?

032

033 L: Sleduju všechny díly... no nemůžu říct všechny, ale většinu dílů, když mi vypadne jeden díl týdně, tak je to fakt jako pro mě docela
srdeční záležitost, protože nevím, na co ten další díl navazuje. Ale jinak když mám čas, tak třeba jedno odpoledne jsem schopnej strávit
celý u Ulice na internetu.

034

035 E: Když to tedy sleduješ pravidelně, tak sleduješ to tím způsobem, že si vždycky na tom internetu pustíš jakoby ten díl, který šel zrovna v
televizi, anebo jestli sleduješ nějakým jiným způsobem. Jestli je to po tom jednom dílu nebo po vícero...

036

037 L: Záleží na tom, jak je to časově, že jo samozřejmě když mám čas, tak jsem schopnej... mám rád, když prostě mi to průběžně navazuje a
každý den se kouknu na jeden díl, ale když jsme třeba na dovolený a tam nemáme televizi třeba týden, tak potom fakt jsem schopnej u tý
Ulice celý den na tom internetu, abych prostě dohnal to, co vlastně teď bude běžet večer zrovna v televizi, kde třeba zrovna budu mít čas
se na to koukat, tak se na ten celý týden kouknu na tom internetu, ale jinak jsem zvyklý koukat na jeden díl.

038

039 E: Mohl bys mi popsat, jakým způsobem vlastně sleduješ? Ty jsi mi říkal, že se často díváš třeba večer, kdy už ti neleze do hlavy ta škola,
říkal jsi něco o půl desáté večer, takže to je takový pro tebe obvyklý čas, kdy si tu Ulici pouštíš?

040

041

- VOLBA TELEVIZE
- REKLAMY
- VOLBA INTERNETU
- OPAKOVANE SLEDOVANI
- INTERNET - SLEDOVANY OBJEM
- INTERNET - 1 DIL VS VICERO
- CAS SI FDOVANI

loading: SARKA - S.doc 93% ANSI CP: 0 22:25

ULICE - ROZHOVORY - KODOVANI - ATLAS.ti

File Edit Documents Quotations Codes Memos Networks Views Tools Extras Windows Help

P-Docs P 6: COUFALC Quotes 1:1 E: Vzpome Codes ABSENCE STRE Memos

234 C: No to bych byla nastvana, tak bych asi koukala po vecerech na internet. Ale...to by me asi tak nebavilo.

235

236 E: Proč by vás to tak nebavilo?

237

238 C: Nevím, já to vnímám jako reálný čas v podstatě. V půl sedmý je Ulice a hotovo. A koukat se na ni na internetu, to prostě není ono. Prostě Ulice je v půl sedmý a basta!

239

240 E: Proč to není ono na tom internetu, přijdeme na to?

241

242 C: Protože to je prostě v jiné čas. Je to jindy a Ulice je prostě od půl sedmý.

243

244 E: Tam by byla vlastně ta zodpovědnost na vás, kdy si to pustíte, že?

245

246 C: To taky, ale je to jindy, je to po, rozhodně je to po... a to není ono.

247

248 E: Takže vám vyhovuje to, že vám televize dávákuje seriál pravidelně každý den, v ten samý čas, je to pro vás jistota, záchytný bod?

249

250 C: Záchytný bod ne, je to zvyk jako cokoli jiného. Jako když někdo kouří, tak já se dívám na Ulici.

251

252 E: Co kdyby došlo k tomu, že by na internetu uveřejnili jeden díl dopředu a teprve den poté by šel v televizi. Počkala byste si na televizi?

253

254 C: Určitě ano.

255

256 E: Asi byste si to nepustila, protože vás to zajímá, jak to bude pokračovat?

257

258 C: Ne to ne, je to opravdu o tom rituálu, je to o tom, že večer v půl sedmý je Ulice. Ale je pravda, že už se jim stalo, že za sebou odvysílali dva díly stejný.

259

260 E: Takže půl sedmá a televize, to není jen vhodný čas, jak strávit dobu před Televizními novinami?

261

262 C: Ne, to né. Takhle to nemám nastavený, pořady v televizi já si vybírám, a když se mi něco nelíbí, tak televizi radši vypnu. Ulice by mohla být klidně od půl šestý do čtvrt na sedm a pak bych televizi vypnula a pustila si zprávy v půl osmý.

SLEDOVANI JAKO RITUAL SYNCHRONIZACE S DIVAKEM

SLEDOVANI JAKO RITUAL VOLBA TELEVIZE

VOLBA TELEVIZE

VOLBA TELEVIZE

SLEDOVANI JAKO RITUAL

TIME SLOT

103 E: Je to tak, že preferujete společnost?
104 C: No my si ji sledujeme každéj sám. My máme několik televizi, v podstatě v každé místnosti nějaká je. Takže já si sleduju sama, syn s
105 přítelkyní si to taky sledují sami a přítel, když je náhodou doma, tak to sleduje se mnou. Ten to ale spíš dohání na tom internetu.
106 E: Čím to je, že to sledujete takhle zvlášť a přitom ten prožitek sdílíte?
107 C: No protože syn, ten si u toho třeba ještě chatuje na PC a dělá sponustu jinejch věcí. A já, já si to fakt užívám! Když přijdu z práce, tak
108 něco honem udělám a pak si v klidu sednu a mám 45 minut nebo kolik ten svůj klid a pak zase se vrhnu na ty další povinnosti domácí.
109 E: Takže vlastně nechcete být ani rušena?
110 C: No to nechci, opravdu nechci.
111 E: Je to tedy taková vaše chvílka, váš čas?
112 C: Určitě!
113 E: Vědí o tom ostatní členové rodiny, že když je půl sedmá, nemají po vás nic chtít?
114 C: Vědí! A na zprávy taky, ty jsou hned následně, to vědí taky. Ale od těch už dokážu i odběhnout, protože některý, no ty se fakt sledovat
115 nedají.
116 E: Když by to s vámi někdo sledoval, rušilo by vás to? Kdyžby na vás někdo mluvil, okomentoval, co se zrovna stalo?
117 C: No, tak to by mě rušilo teda! To nesnáším, když do toho někdo kafrá.
118 E: A naopak, když ten díl skončí, máte chuť si o tom s někým popovídat?
119 C: No to rozhodně, to hned běžím k synovi do pokoje a ptám se ho: „Viděl si to, co tomu říkáš?“ a hned to proberem. A nebo pak ráno v
120 práci to probírám s kolegyňama, který to taky sledujou.
121
122
123
124
125
126
127
128
129

SLEDOVANI O SAMOTE

SLEDOVANI O SAMOTE

VYRUSENI PRI SLEDOVANI SLEDOVANI O SAMOTE

KONCENTRACE NE-TOUHA PO SPOLECNOSTI

KONCENTRACE NE-TOUHA PO SPOLECNOSTI

MLUVENI O SERJALU

Příloha č. 3: Ukázka zakódování vybraného rozhovoru

P12: VANDA - V.doc - 12:1 [hlavně jsem jako měla potřebu ..] (8:8) (Super)

Codes: [CESKOST - HERCI, SERIALY]

No memos

hlavně jsem jako měla potřebu se občas podívat na něco z českého prostředí.

P12: VANDA - V.doc - 12:2 [E: Jak jste se vlastně dostala..] (6:8) (Super)

Codes: [POCATKY SLEDOVANI]

No memos

E: Jak jste se vlastně dostala ke sledování seriálu Ulice?

V: Tak seriál Ulice jsem začala sledovat už tady, ještě než jsem odjela do Ameriky. Tady jsem ho teda sledovala v televizi, pak jsem odjela do Ameriky a začala jsem ho sledovat prostřednictvím internetu, protože jsem tam neměla jakoby jinou možnost, jak to vidět, a hlavně jsem jako měla potřebu se občas podívat na něco z českého prostředí.

P12: VANDA - V.doc - 12:3 [začala jsem ho sledovat prostř..] (8:8) (Super)

Codes: [VOLBA INTERNETU]

No memos

začala jsem ho sledovat prostřednictvím internetu, protože jsem tam neměla jakoby jinou možnost, jak to vidět

P12: VANDA - V.doc - 12:4 [hlavně jsem jako měla potřebu ..] (8:8) (Super)

Codes: [DUVOD PRO VYBER ULICE]

No memos

hlavně jsem jako měla potřebu se občas podívat na něco z českého prostředí.

P12: VANDA - V.doc - 12:5 [E: A dohledávala jste si nějak..] (14:16) (Super)

Codes: [DEJ PRED ZACATKEM SLEDOVANI]

No memos

E: A dohledávala jste si nějak ty starší díly, abyste věděla, co se tam na začátku odehrávalo nebo jste se prostě chytila v průběhu?

V: Chytila jsem se v průběhu, ale je pravda, že když jsem během sledování něco nechápala, tak jsem si pak zpětně určité věci dohledávala, abych zjistila, co se tam stalo. I když teda, bylo to občas trochu pracný, protože jsem si k tomu musela přečíst u každého dílu takovej komentář, kde je popsáno, co se tam událo, takže člověk si tak vydedukuje, jestli to je ten díl, kterej hledá, nebo ne.

P12: VANDA - V.doc - 12:6 [E: A měla jste zkušenosti se s..] (18:24) (Super)

Codes: [ZKUSENOSTI SE SERIALY]

No memos

E: A měla jste zkušenosti se sledováním jiného seriálu nebo Ulice je váš první pravidelně sledovaný seriál?

V: V češtině? Jo, tak seriál, který jsem teda sledovala od začátku a který mě hrozně bavil, tak to byl Život na zámku, když jsem byla mladší.

E: A ze zahraničních?

V: Ze zahraničních... asi tak před sedmi lety telenovelu s Natalií Oreiro Divoký anděl, tak tu jsem sledovala hodně, to jsem nějak nastoupila na gympl, takže to je tak deset let.

P12: VANDA - V.doc - 12:7 [nesleduju každý den jeden díl,..] (28:28) (Super)

Codes: [INTERNET - KUMULOVANE SLEDOVANI]

No memos

nesleduju každý den jeden díl, když jsem v Americe, tak ani nevím, jestli to tomu odpovídá, co se zrovna vysílá u vás. A hlavně na to nemám čas každý den, takže když mám volnej den, nejdu do práce a odpočívám, protože jsem třeba dělala přes noc, tak ležím a pustím si třeba 4 díly najednou.

P12: VANDA - V.doc - 12:8 [E: A dokázala byste charakteri..] (30:32) (Super)

Codes: [PRAVIDELNOST]

No memos

E: A dokázala byste charakterizovat, jak často se třeba v průběhu týdne k seriálu Ulice dostanete?

V: No v průměru je to třeba 3x týdně, to je různé, někdy třeba mám jen chvilku čas, tak si to pustím, když si jdu lehnout, většinou u něj i usnu, takže si ho pak druhý den jakoby dokoukám. Ale tak když to shrnu, tak 3x týdně.

P12: VANDA - V.doc - 12:9 [V: No asi bych dala přednost t..] (40:40) (Super)

Codes: [VOLBA INTERNETU]

No memos

V: No asi bych dala přednost tomu internetu, protože mi vyhovuje v tom, že je to flexibilní a můžu si sama určit čas, kdy budu koukat, protože pevný čas vyhovuje tak spíš důchodcům a takovejmhle lidem a to se mě netýká, takže internet je pro mě určitě schůdnější.

P12: VANDA - V.doc - 12:10 [E: Když se v Americe tedy na U..] (42:44) (Super)

Codes: [MISTO SLEDOVANI]

No memos

E: Když se v Americe tedy na Ulici díváte, tak jak a kde se díváte? Máte třeba nějaké oblíbené místo?

V: V posteli. Většinou v posteli. Tak my tam hlavně máme dva pokoje, takže většinou v posteli, protože když jsem u počítače, tak to je většinou, že si jdu lehnout

P12: VANDA - V.doc - 12:11 [když jsem sama doma a nemám, c..] (44:44) (Super)

Codes: [CAS SLEDOVANI]

No memos

když jsem sama doma a nemám, co jinýho dělat, tak si jdu lehnout a pustím si, na co mám prostě chuť.

P12: VANDA - V.doc - 12:12 [z toho vyplývá, že to nesleduj..] (44:44) (Super)

Codes: [SLEDOVANI O SAMOTE]

No memos

z toho vyplývá, že to nesleduju s nikým jiným, sleduju to většinou sama.

P12: VANDA - V.doc - 12:13 [To je můj takovej odpočinek, r..] (44:44) (Super)

Codes: [RELAX]

No memos

To je můj takovej odpočinek, relax

P12: VANDA - V.doc - 12:14 [E: Děláte u toho i něco jiného..] (46:48) (Super)

Codes: [KONCENTRACE]

No memos

E: Děláte u toho i něco jiného, nebo se plně soustředíte na ten seriál?

V: Většinou u toho nic nedělám, a když u toho něco dělám, tak se na tu věc stejně nemůžu soustředit, protože se soustředím na ten seriál, takže většinou u toho nic dalšího nedělám, prostě si lehnu a koukám vyloženě na seriál.

P12: VANDA - V.doc - 12:15 [E: Máte nějaký pravidelný čas,..] (54:56) (Super)

Codes: [CAS SLEDOVANI]

No memos

E: Máte nějaký pravidelný čas, kdy tady k tomu sledování dochází?

V: Spíš to bývá ve večerních hodinách, možná to souvisí s tím, že člověk už je tak jako unavený a už má chuť prostě po tom dni... Ale zase je pravda, že když jsem třeba dělala večer od 5 hodin v práci, tak přítel šel v poledne pryč, já jsem se nasnídala nebo naobědvala a lehla jsem si k tomu, když jsem měla volno a neměla jsem co dělat, jakože ze začátku to bylo často, protože tam je strašný horko a člověku se nechce nic moc dělat, takže jsem si lehla doma. Čili to je jedna varianta. Anebo potom ta druhá, což je spíš v těch večerních hodinách, když už ležím v posteli a chce se mi spát, tak si to pustím.

P12: VANDA - V.doc - 12:16 [V: Asi bych u toho neuvítala s..] (60:60) (Super)

Codes: [NE-TOUHA PO SPOLECNOSTI]

No memos

V: Asi bych u toho neuvítala společnost, já když takhle sleduju nějaký seriál, prostě si ho většinou pustím, když jsem sama, prostě mám ten svůj čas, hodinu nebo dvě a nemám ráda, když u toho někdo je. Za první by to musel být někdo, koho to taky baví ten seriál, a když to není někdo, koho to baví, tak prostě do toho skáče a chce se třeba o něčem bavit a to potom neodpočívám, to nemusím vůbec mít seriál puštěný.

P12: VANDA - V.doc - 12:17 [E: To znamená, že vy to spolu ..] (65:67) (Super)

Codes: [MLUVENI O SERIALU]

No memos

E: To znamená, že vy to spolu sledujete, tak to potom nějakým způsobem probíráte?

V: Jojo, probíráme, třeba se bavíme o tom, že nějaký hrdina udělal něco, co nám třeba přijde nepřírozený nebo když je něco moc natahovaný nebo to naopak může být nějaká situace, která se třeba přibližuje něčemu, co se člověku někdy stalo, jakože mně se to teda stalo jednou taková věc, protože můj brácha se vyboural, asi je to 2 roky a něco podobného se stalo v Ulici a zrovna ten díl viděla i moje mamka a můžu teda říct, že to s náma dost zatočilo, a myslím si, že se nám to v tu chvíli zase dost vrátilo všechno. Potom jsme to probírali doma a bavili jsme se o tom.

P12: VANDA - V.doc - 12:18 [E: Na co vy sama se v seriálu ..] (69:71) (Super)

Codes: [ZAMERENI SE]

No memos

E: Na co vy sama se v seriálu soustředíte? Co je to, proč se na ten seriál díváte?

V: Mě většinou zaujme to, jak se tam prolíná těch příběhů víc, tak já jsem si třeba všimla toho, že vždycky je jeden příběh, kterej je jakoby navrchu. A pak zase se vyřeší a dostane se navrch jiný příběh, takže já většinou se jakoby zaměřím jen na ten hlavní příběh toho dne. Že většinou se soustředím na to, co je zrovna cíl toho seriálu, že tam zrovna je něco vyzdvíženého a člověk se na to kouká a podvědomě chce vidět ten další díl, protože chce vědět, jak to vlastně dopadne ta nějaká vyhrocená situace. Pak se to vyřeší a zase se tam řeší jiný příběh, kterej se třeba dlouho táhne a najednou vyjede, tak se zase začnu soustředit na tuhle novou dějovou linku.

P12: VANDA - V.doc - 12:19 [V: Mě většinou zaujme to, jak ..] (71:71) (Super)

Codes: [ZAMERENI SE - PRIBEHY]

No memos

V: Mě většinou zaujme to, jak se tam prolíná těch příběhů víc, tak já jsem si třeba všimla toho, že vždycky je jeden příběh, kterej je jakoby navrchu. A pak zase se vyřeší a dostane se navrch jiný příběh, takže já většinou se jakoby zaměřím jen na ten hlavní příběh toho dne. Že většinou se soustředím na to, co je zrovna cíl toho seriálu, že tam zrovna je něco vyzdvíženého a člověk se na to kouká a podvědomě chce vidět ten další díl, protože chce vědět, jak to vlastně dopadne ta nějaká vyhrocená situace. Pak se to vyřeší a zase se tam řeší jiný

příběh, kterej se třeba dlouho táhne a najednou vyjede, tak se zase začnu soustředit na tuhle novou dějovou linku.

P12: VANDA - V.doc - 12:20 [E: Takže na vás to hodně působ..] (73:75) (Super)

Codes: [SERIALITA, NAVAZNOST]

No memos

E: Takže na vás to hodně působí i v tom smyslu, že oni rozehrají nějaký příběh, potom ho přeruší...

V: A já jako chci to pokračování.

P12: VANDA - V.doc - 12:21 [člověk se na to kouká a podvěd..] (71:71) (Super)

Codes: [SERIALITA, NAVAZNOST]

No memos

člověk se na to kouká a podvědomě chce vidět ten další díl, protože chce vědět, jak to vlastně dopadne ta nějaká vyhrocená situace.

P12: VANDA - V.doc - 12:22 [V: Mě většinou zaujme to, jak ..] (71:71) (Super)

Codes: [ZAMERENI SE NA STRUKTURU]

No memos

V: Mě většinou zaujme to, jak se tam prolíná těch příběhů víc, tak já jsem si třeba všimla toho, že vždycky je jeden příběh, kterej je jakoby navrchu. A pak zase se vyřeší a dostane se navrch jinej příběh, takže já většinou se jakoby zaměřím jen na ten hlavní příběh toho dne. Že většinou se soustředím na to, co je zrovna cíl toho seriálu, že tam zrovna je něco vyzdviženého

P12: VANDA - V.doc - 12:23 [E: Je tohle i jedna z věcí, kt..] (77:79) (Super)

Codes: [ZAMERENI SE NA STRUKTURU]

No memos

E: Je tohle i jedna z věcí, které vás na Ulici baví?

V: Asi jo no, asi jo, já si myslím, že tohle na tom baví hodně lidí, oproti jinejm seriálům, protože tam je třeba deset rovin, deset úrovní vztahů, ale všechny ty vztahy jsou o něčem jiným, když se podíváme na nějaký jiný seriály, tak tam třeba je sedm vztahů z deseti, kde se řeší manželský problémy. A tady se prostě v každým tom vztahu řeší něco jiného, ať je to vztah babička - syn, ať jsou to drogy, škola, prostě každej ten vztah je o něčem jiným.

P12: VANDA - V.doc - 12:24 [V: No to právě že souvisí s tí..] (83:83) (Super)

Codes: [ZAMERENI SE NA STRUKTURU]

No memos

V: No to právě že souvisí s tím, co zrovna běží, jako když třeba zrovna je ten úryvek toho seriálu, kde je zrovna vyzdviženěj vztah babička - syn a to se tam zrovna řeší, tak v tuhle tu chvíli, aniž bych chtěla, tak se zaměřuju na tyhle postavy, protože je to tam vyzdvižený v tom seriálu. A zase potom, když se tam příliš neobjevujou ty postavy, nebo se tam objevujou, ale nic se tam s nima neděje, tak se na ně přestanu zaměřovat a moje pozornost jde tam, kde se něco začíná dít. Takže nemám jakoby jednu konkrétní postavu, který bych se věnovala celej seriál. Proto možná mě ten seriál baví. Jako nemám jednu postavu. Mám je prostě všechny a záleží na tom, co se zrovna děje a co člověka zajímá.

P12: VANDA - V.doc - 12:25 [Třeba jsem si teď ale vzpomněl..] (87:87) (Super)

Codes: [NEGATIVNÍ EMOCE]

No memos

Třeba jsem si teď ale vzpomněla na jednu věc, která mi tam úplně strašně vadí a to je vztah toho pana Peška s tou paní Hejlou. Oni spolu x let žijou a furt si vykaj! To mě prostě úplně strašně vadí, která mi přijde přitažená za vlasy.

P12: VANDA - V.doc - 12:26 [A co se týče postav, tak já by..] (87:87) (Super)

Codes: [NEOBLIBENE POSTAVY]

No memos

A co se týče postav, tak já bych třeba vyřadila postavy ty mladý, třeba co se tam teď řeší, to mi přijde úplně vytržený z kontextu, ta Vanda tam ani nemá žádnou svou roli stálou, ta se tam prostě ukáže a zase odejde, takže tu bych tam jako mít nemusela.

P12: VANDA - V.doc - 12:27 [V: No jsou to problémy součas..] (91:91) (Super)

Codes: [REALNOST]

No memos

V: No jsou to problémy současnosti, ať to jsou rodinný vztahy, rozvody, drogy, děti, sexuální zkušenosti, problémy na gymnáziu, prostě to, co nás potkává ve všedním životě, když si vezmu mladýho člověka prostě, co řeší v běžným denním životě.

P12: VANDA - V.doc - 12:28 [třeba když se řešej tam nějaký..] (95:95) (Super)

Codes: [ZAMERENI SE - TEMATA]

No memos

třeba když se řešej tam nějaký rodinný záležitosti, tak to mě zajímá víc, než třeba když se řeší nějaký drogy.

P12: VANDA - V.doc - 12:29 [když se to týká nějakých těch..] (95:95) (Super)

Codes: [ZAMERENI SE - POSTAVY]

No memos

když se to týká nějakých těch hrdinů, co v tom figurují už od začátku a týká se to třeba těch dětí, tak to podle mého názoru automaticky začne zajímat víc, než když se to týká postavy, která se tam od začátku neobjevuje. Takže si myslím, že když se nějaký téma, který by mě normálně nezajímalo, začne týkat postavy, která tam je od začátku, tak to člověka zajímat začne.

P12: VANDA - V.doc - 12:30 [E: Máte pocit, že ty postavy z..] (97:99) (Super)

Codes: [SYNCHRONIZACE S DIVAKEM]

No memos

E: Máte pocit, že ty postavy ze seriálu Ulice znáte, že už s nimi několik let žijete?

J: To mám no a myslím si, že to hlavně dělá to, že oni prožívají stejný dny jako my. To si myslím, že žádný seriál nemá tady teda u nás, že jakoby ty dny odpovídají té naší současnosti. Je Štědrý den, je Silvestr, je Valentýn, tyhle ty dny anebo přípravy na ně, blíží se Vánoce, člověk doma peče a oni tam pečou taky, to myslím, že tam jsou jako by souběžný ty dny.

P12: VANDA - V.doc - 12:31 [zase se dostáváme k tomu, že ta..] (103:103) (Super)

Codes: [ZAMERENI SE NA STRUKTURU]

No memos

zase se dostáváme k tomu, že tam je nějaký příběh, kterej je navrchu, dejme tomu, když se tam řešil vztah Matěje a Libušky

P12: VANDA - V.doc - 12:32 [já jsem to teď pár dílů nevidě..] (103:103) (Super)

Codes: [MLUVENI O SERIALU]

No memos

já jsem to teď pár dílů neviděla, tak jsem se jí ptala, jak se to vyvíjí, co se tam jako děje a zase se tam řeší další vztah a ona o tom začala mluvit úplně sama a jak je to teďka napínavý a on to je vůbec člověk, kterej to s těma postavama dost prožívá, takže jsme se o tom bavily. No prostě že se sedí s přáteli rodičů a někdo zabrousí na téma seriály a začnou se o tom ty lidi bavit. S vrstevníky se o tom moc nebavím.

P12: VANDA - V.doc - 12:33 [on to je vůbec člověk, kterej ..] (103:103) (Super)

Codes: [REALISTICNOST POSTAV]

No memos

on to je vůbec člověk, kterej to s těma postavama dost prožívá,

P12: VANDA - V.doc - 12:34 [herec Jas Traban, kterej tam h..] (107:107) (Super)

Codes: [REALISTICNOST POSTAV] [ZAMENA JMEN HERCU A POSTAV]

No memos

herec Jas Traban, kterej tam hraje tátu těch dvou dětí, tak to je třeba herec, kterýho jsem měla ráda už dlouho před tím, ale tady v tom seriálu jako by jsem se s ním víc poznala,

P12: VANDA - V.doc - 12:35 [na internetu, když teda běží t..] (107:107) (Super)

Codes: [CTENI O ULICI]

No memos

na internetu, když teda běží ten seriál, tak za prvé si nejdřív přečtu, o čem ten díl bude, abych třeba věděla, jestli to je něco, na co mám zrovna náladu, a pak si vždycky čtu ohlasy na ten díl, jakoby jestli se to těm lidem líbilo, jaký jsou reakce.

P12: VANDA - V.doc - 12:36 [E: Takže takováhle virtuální k..] (109:111) (Super)

Codes: [DISKUSNI FORA]

No memos

E: Takže takováhle virtuální komunita kolem seriálu, třeba co jsou ty různé diskuse, tak na to jste už taky někdy zabrousila?

V: Zabrousila no, jednou jsem si dokonce takhle přečetla nějakou diskusi a něco mě tam tak jakože rozhořčilo, nějaká reakce, tak jsem na to reagovala a ten člověk na to zrovna reagoval taky, takže se tam rozproudila taková debata asi na čtyři odpovědi a tím to zase skončilo. Párkrát se mi stalo, že jsem s někým komunikovala, ale spíš si to čtu ty reakce.

P12: VANDA - V.doc - 12:37 [E: Ačkoliv se díváte tedy přes..] (113:115) (Super)

Codes: [INTERNET - PROBLÉMY S ORIENTACÍ]

No memos

E: Ačkoliv se díváte tedy přes internet, tak stává se vám třeba shodou různých okolností, že vám nějaký díl uteče?

V: Když se mi stane, že nějaký díl vynechám, tak jenom kvůli tomu, jak je to na tom internetu udělaný, protože si myslím, že to není úplně přehledný a že tam člověk snadno ten díl přeskočí prostě, za prvé už jsou tam těch dílů tisícovky a člověku se to může snadno zmást ty čísla a za druhý nemají název ty díly, nejmenujou se konkrétně, takže se člověku může snadno stát, že aniž by to věděl, tak to přeskočí. A vzhledem k tomu, že ty díly na sebe navazují, ale těsně před je takový to shrnutí, co bylo v minulém díle, tak to v člověku může vyvolat dojem, že už to viděl. Takže to přeskočí a třeba mu to dojde až potom. Takže já se to snažím nepřeskakovat ty díly, ale říkám, když se mi to stane, tak je to většinou kvůli tomu, jak je to udělaný na tom internetu a ne proto, že to chci přeskočit.

P12: VANDA - V.doc - 12:38 [E: A stane se vám někdy, že kd..] (117:119) (Super)

Codes: [OPAKOVANE SLEDOVANI]

No memos

E: A stane se vám někdy, že když se vám nějaký díl líbí, tak že si ho pustíte znovu?

V: No, stává se mi to, párkrát se mi to stalo, že se mi ten díl líbil, tak jsem ho viděla 2x. Nepustím si ho třeba hned, ale pustím si ho třeba až zase za čas, nejčastěji to jsou nějaký díly, kde je třeba happyend, tak jako jo.

P12: VANDA - V.doc - 12:39 [E: Stane se vám někdy, že tam ..] (121:123) (Super)

Codes: [INTERNET - POSOUVANI V DEJI]

No memos

E: Stane se vám někdy, že tam je v tom jednom dílu nějaké téma nebo zápletka nebo něco úplně nezajímá, tak že si to třeba posunete?

V: Stane no a hlavně je to třeba protože se to strašně dlouho táhne, že se tam nic neděje a řeší se to třeba už tři díly a už to člověka prostě nebaví a už ví, jak se to vyřeší a nemá to jakoby spád, takže to potom třeba jo.

P12: VANDA - V.doc - 12:40 [Nepustím si ten seriál, když v..] (127:127) (Super)

Codes: [RELAX]

No memos

Nepustím si ten seriál, když vím, že přijdu domů a mám tři čtvrtě hodiny čas a hnedka potom se něco bude dít. Prostě pro mě je to odpočinek a chci ten seriál vidět a chci mít takovou svoji pohodu, prostě u toho odpočívám, takže si to pustím, když mám čas a ne jen na poslední chvíli.

P12: VANDA - V.doc - 12:41 [E: Zasahuje vám to, že Ulice e..] (125:127) (Super)

Codes: [ORGANIZACE CASU]

No memos

E: Zasahuje vám to, že Ulice existuje, nějak do vašeho denního rytmu, že si třeba i přizpůsobujete denní režim?

V: Tím, že to můžu sledovat na tom internetu, tak mi to příliš do toho harmonogramu nezasáhne a to je taky důvod, proč to na tom internetu v Americe sleduju a sledovala bych to i tady, protože za prvý se můžu podívat na víc dílů najednou, a když to odpoledne mám pro sebe, tak mi to dá víc než když se mám podívat třeba v nějakým stresu, protože musím. Já to neudělám. Nepustím si ten seriál, když vím, že přijdu domů a mám tři čtvrtě hodiny čas a hnedka potom se něco bude dít. Prostě pro mě je to odpočinek a chci ten seriál vidět a chci mít takovou svoji pohodu, prostě u toho odpočívám, takže si to pustím, když mám čas a ne jen na poslední chvíli.

P12: VANDA - V.doc - 12:42 [E: Přemýšlíte někdy o těch hrd..] (129:131) (Super)

Codes: [PREMYSLIENI MIMO CAS VYSILANI]

No memos

E: Přemýšlíte někdy o těch hrdinech i mimo tu dobu, kdy se na to díváte?

V: No asi si vzpomenu, když se třeba něco stane, co s tím seriálem zrovna souvisí, jak říkám, to, co nás potkává dennodenně, takže se to člověku zrovna vybaví. Já si myslím, že to ani nejde si to nevybavit tu situaci, když ta situace se tam třeba řeší 14 dní.

P12: VANDA - V.doc - 12:43 [Kdybyste měla možnost na tom i..] (133:135) (Super)

Codes: [SERIALITA, NAVAZNOST]

No memos

E: Kdybyste měla možnost na tom internetu sledovat seriál, který na sebe takhle nenavazuje, dívala byste se?

V: To bych se asi dívala, ale určitě bych se nedívala takhle pravidelně, to asi ne, protože pak člověka nic nenutí, nemá potřebu se podívat na další díl. Takže ano, koukala bych se, nejspíš by to nějak skončilo ten díl, ale nenutilo by mě nic se dívat na další díl.

P12: VANDA - V.doc - 12:44 [E: Vnímáte ty hrdiny jako živé..] (137:139) (Super)

Codes: [REALISTICNOST POSTAV]

No memos

E: Vnímáte ty hrdiny jako živé bytosti?

V: Člověk se nimi dennodenně potkává a vidává je, tak to člověku přijde... Mně se třeba stalo, že jsem dvě z těch postav v Ulici potkal v divadle a člověk má pocit, že ty lidi zná.

P12: VANDA - V.doc - 12:45 [E: Napadne vás někdy, že tady ..] (145:147) (Super)
Codes: [OPRAVA SCENARISTU]
No memos

E: Napadne vás někdy, že tady udělali scénáristi chybu?

V: Napadne no, hodně často, ať to vykání nebo když tam přišla nějaká ta Vanda, občas je tam něco, co úplně bije do očí. A právě proto, že ten seriál je dost shodnej s realitou, tak když se tam pak stane něco, co se realitě vymyká, tak člověka napadá, že se to tam nehodí.

P12: VANDA - V.doc - 12:46 [A právě proto, že ten seriál j..] (147:147) (Super)
Codes: [REALNOST]
No memos

A právě proto, že ten seriál je dost shodnej s realitou, tak když se tam pak stane něco, co se realitě vymyká, tak člověka napadá, že se to tam nehodí.

P12: VANDA - V.doc - 12:47 [E: Už jste někdy nějakou záple..] (148:151) (Super)
Codes: [INSPIRACE SERIALEM]
No memos

V: No kdyby se mi stalo něco z toho, co prožívají postavy, tak si myslím, že třeba si na to člověk vzpomene a třeba si z toho něco vezme, ale mně se přímo nějaká situace nestala. Víím, že je teda hodně lidí, který se s tím ztotožňují a zachovali by se tak právě díky tomu seriálu.

P12: VANDA - V.doc - 12:48 [E: Stydíte se za to, že sleduj..] (153:155) (Super)
Codes: [STUD]
No memos

V: Ne, vůbec. Já jsem se o tom bavila s x lidma a já si myslím, že to je každého věc, co sleduje, vůbec to neřeším.

P12: VANDA - V.doc - 12:49 [E: Představte si, že by vám ně..] (157:159) (Super)
Codes: [SLEDOVANI PRES DVD]
No memos

E: Představte si, že by vám někdo dovezl velkou bednu s DVD přehrávačem a zásobou DVD se seriálem Ulice na příští tři roky. Jakým způsobem byste si ten seriál pro sebe dávkovala?

V: Za prvé bych se začala dívat od začátku, protože to člověku vlastně vůbec nedochází, že ten seriál trvá už tak dlouho a jak ty hrdinové zestárlí. A jak bych se na to dívala? Asi zase by to souviselo s tím mým volným časem, kdybych měla hodně času... Určitě bych teda u toho neležela celej den, protože za prvý na to nemám čas a za druhý už je to moc, protože to je tak akorát, když si člověk pustí ten jeden nebo dva díly, dobře - dám si odpočinkovej den, půl dne, pustila bych si těch dílů víc, ale myslím si, že by se to zase odvíjelo od toho volna. Asi by to teda nebyl jednom jeden díl, protože to vidím na tom internetu - když má člověk čas. Asi kdy bych těch dílů viděla nejvíc, to by bylo večer, protože já večer nemůžu spát, takže třeba vidím tři díly než usnu...