

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky, katedra mediálních studií

Bc. Vítězslav Boch

**Seriál Ulice jako první česká denní soap
opera**

Bakalářská práce

Praha 2013

Autor práce: **Bc. Vítězslav Boch**

Vedoucí práce: **PhDr. Milan Kruml**

Rok obhajoby: 2013

Bibliografický záznam

BOCH, Vítězslav. *Seriál Ulice jako první česká denní soap opera*. Praha, 2013. 61 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Milan Kruml.

Abstrakt

Předmětem bakalářské práce „Seriál *Ulice* jako první česká denní soap opera“ je analýza denního seriálu TV Nova *Ulice*. V první části práce vymezuje žánr soap opery, historii, vývoj žánru a jeho definici. Vymezuje charakteristické rysy tohoto žánru. Poté se věnuje přímo seriálu *Ulice*. Popisuje vznik seriálu, produkci, prostředí a postavy, které se v seriálu vyskytují. Prostor věnuje i sociálním tématům, kterými se *Ulice* během vysílání zabývala. V průběhu práce je *Ulice* porovnávána s britskými seriály *Coronation Street* a *EastEnders*.

Abstract

The aim of the submitted thesis „TV show *Ulice (The Street)* as the first Czech daily Soap opera is to analyze TV Nova’s daily series *Ulice*. The first part of the thesis defines soap opera as a genre, it’s history, development and definition. It defines characteristic elements of genre. Then the thesis concerns with TV show *Ulice*. It describes creation of the show, production, environment and characters of the show. *Ulice* is compared with British shows *Coronation Street* and *EastEnders* throughout the thesis.

Klíčová slova

Seriál *Ulice*, denní seriál, soap opera, TV Nova, *Coronation Street*, *EastEnders*

Keywords

Series *Ulice*, daily serial, soap opera, TV Nova, *Coronation Street*, *EastEnders*

Rozsah práce: 123 486 znaků

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Kolíně dne 24. května 2013

Bc. Vítězslav Boch

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval PhDr. Milanu Krumlovi, vedoucímu této práce, za jeho ochotu, rady a cenné kontakty. Bývalému producentovi seriálu *Ulice* Mgr.

Michalu Reitlerovi za poskytnutí rozhovoru a jeho spolupráci, bez které by napsání této práce nebylo možné. A autorovi *Ulice* MUDr. Radku Bajgarovi za odpovědi na mé otázky. Poděkování patří i televizi Nova a všem autorům a hercům ze seriálu *Ulice* za jejich vytrvalou práci.

OBSAH

ÚVOD	3
ROZVRŽENÍ PRÁCE	3
POZNÁMKY K LITERATUŘE	4
POZNÁMKA K FORMALITÁM	4
ODCHÝLENÍ OD TEZÍ	5
CÍLE PRÁCE	5
1. VZNIK A VÝVOJ ŽÁNRU SOAP OPERA.....	6
1.1 Před vznikem vysílacích médií	6
1.2 Vznik soap opery na amerických rozhlasových vlnách	7
1.3 Soap opery a zrod televizního vysílání v USA	9
1.4 Nová témata a snaha získat nové diváky v 60. a 70. letech.....	11
1.5 Soap opera v hlavním vysílacím čase	13
1.6 Úpadek denních soap oper v posledních dvaceti letech.....	15
1.7 Britská soap opera.....	17
1.8 Soap opera na českých obrazovkách	18
2. DEFINICE SOAP OPERY.....	19
2.1 Americká definice soap opery	20
2.2 Britská definice soap opery.....	21
2.3 Teorie tří kategorií soap oper podle vztahů postav	22
2.4 Česká definice soap opery.....	23
3. CHARAKTERISTICKÉ RYSY SOAP OPERY.....	24
3.1 Serialita	24
3.2 Realismus.....	25
3.3 Hlavní motivy.....	26
3.4 Produkce.....	27
4. SERIÁL ULICE	28
4.1 VZNIK SERIÁLU	28
4.2 PRODUKCE	30
4.2.1 Náklady.....	30
4.2.2 Vysílací čas a sledovanost.....	30
4.2.3 Žnělka.....	32
4.2.4 Výroba epizod.....	34
4.2.5 Aktuální události.....	34
4.2.6 Product placement	35
4.3 PROSTŘEDÍ	38
4.4 POSTAVY.....	42
4.4.1 Postavy při vzniku Ulice.....	42
4.4.2 Dětské postavy.....	44
4.4.3 Vysokoškoláci	46
4.4.4 Menšiny.....	47
4.4.5 Sociální rozvrstvení.....	49
4.5 SOCIÁLNÍ TÉMATA	50
ZÁVĚR.....	54
SUMMARY	55
POUŽITÁ LITERATURA	57
KNIHY A ODBORNÉ ČLÁNKY	57
ŽURNALISTICKÉ ČLÁNKY	58
ROZHOVORY	61
SEZNAM PŘÍLOH	61

Úvod

Za téma své bakalářské práce jsem si vybral denní seriál TV Nova *Ulice*. Jistým způsobem mě fascinovala kreativita autorů tohoto projektu a jejich schopnost i po osmi letech vysílání objevovat stále nová témata a nové dějové linky. Seriál jsem začal pravidelně sledovat v průběhu druhé řady, ale díky repríze v odpoledních časech na TV Nova a především díky opakování starých dílů *Ulice* na kanále Telka mám přehled i o nejstarších epizodách seriálu.

Rozvržení práce

Rozhodl jsem se nejprve představit fenomén denního seriálu, který vznikl v americkém rozhlase v meziválečných letech. První kapitola práce přitom představuje kořeny žánru, jeho předchůdce v jiných médiích a osmdesát let vývoje soap opery na rozhlasových vlnách a na televizních obrazovkách. Pozornost je věnována především tvorbě americké, protože tam soap opera vznikla. Následně tvorbě britské, která český denní seriál nejvíce inspirovala. A v kapitole 1.8 českým soap operám a to jak dennímu seriálu *Ulice*, tak seriálům vysílaným v hlavním vysílacím čase (v primetimeu).

V druhé kapitole se snažím soap operu nadefinovat. Vycházím přitom z definic nejdůležitějších autorů – Roberta Allena a Dorothy Hobsonové. První autor je Američan a jeho práce je relevantní pro americké prostředí, Hobsonová potom pochází ze Spojeného království a její práce je relevantní pro britskou tvorbu. Představuji dělení soap oper podle vztahů mezi hlavními postavami a v části 2.4 se opět věnuji českému prostředí. Pokouším se najít charakteristické rysy pro českou tvorbu a nabízím vlastní definici české soap opery. Přidávám k tomu názory Michala Reitlera, bývalého producenta seriálu *Ulice*, a Radka Bajgara, autora projektu, na to, co je podle nich denní soap opera a jak by charakterizovali českou tvorbu ve srovnání se světovou.

Třetí kapitola popisuje hlavní charakteristické rysy soap opery. Jsou to: seriálová narace, důraz na realismus, společné hlavní motivy a společné prvky mající vliv na produkci seriálu.

Čtvrtá a nejdelší kapitola se potom věnuje přímo seriálu *Ulice*. V první podkapitole je popsán vznik seriálu. Druhá se věnuje samotné produkci *Ulice*. Třetí prostředí, v němž se *Ulice* odehrává. Čtvrtá podkapitola se věnuje postavám a tomu, jak se s nimi mohou identifikovat diváci, což je pro denní soap operu důležitý aspekt. Poslední podkapitola představuje hlavní sociální témata, kterým tvůrci *Ulice* za osm let vysílání věnovali pozornost.

Poznámky k literatuře

Hlavním zdrojem poznatků a inspirace pro tuto bakalářskou práci byla kniha *Soap Opera* od Dorothy Hobsonové. Práce Hobsonové představuje nejlepší a nejkompaktnější dílo o soap operách. Sloužilo nejen coby zdroj informací především o britské tvorbě, ale i jako zdroj inspirace, jak pojmout kapitolu věnující se *Ulici*.

Druhým významným dílem použitým při psaní této práce byla kniha *The Soap Opera Paradigm* amerického autora Jamese H. Wittebolse. Autor se sice zabývá myšlenkou, že klíčové prvky soap opery významně ovlivnily i ostatní formy televizní tvorby a především zpravodajství, ale jeho poznatky k charakteristikám žánru jsou nenahraditelné. Historii žánru jsem zpracovával díky knize *Soap Opera History* od Mary Ann Copelendové, která je lexikonem americké soap operové tvorby.

Česká tvorba o soap operách není příliš rozsáhlá. Čerpat bylo možné z lexikonu české seriálové tvorby od Jiřího Moce. O seriálu *Ulice* v roce 2012 vyšla kniha *Ulice: průvodce seriálem* od Aleny Šloufové, ale kniha nabízí pouze připomenutí příběhů jednotlivých postav seriálu a krátkou kapitolu o produkci. Primárním zdrojem pro tvorbu části věnované *Ulici* tak byl rozhovor s Michalem Reitlerem z 7. května 2013 a rozhovor s Radkem Bajgarem z 19. května 2013 provedený skrze emailovou komunikaci.

Poznámka k formalitám

V celé práci se důsledně vyhýbám doslovnému, nepřesnému a dle mého názoru i nepěknému překladu „mýdlová opera“. Používám buď anglický výraz „soap opera“ nebo termín „denní seriál“, pokud je myšlena soap opera vysílaná denně. Všechny názvy děl jsou uváděny kurzívou a v původním znění. U seriálů, které se dočkaly uvedení na českých obrazovkách, je v závorce uváděn i název, pod nímž byly uvedeny v České republice. Kurzívou jsou psány i všechny citace z knih a rozhovorů. Citace z anglicky psaných knih jsou přeloženy mnou.

Ženská jména jsou v celé práci přechylována. Kromě odkazů na literaturu a seznamu literatury, tam jsou uváděna v podobě, v jaké jsou na obálce knihy, tedy nepřechylována. K odkazům na literaturu jsou použity harvardské citace. Přílohy jsou pro přehlednost umístovány přímo do textu, jejich seznam je potom na konci práce.

Odchýlení od tezí

Nejvýraznější odlišností ve zpracování práce v porovnání s tezemi je vypuštění komparace s německou tvorbou. Reitler ani Bajgar německé soap opery nejmenovali jako zdroj výrazné inspirace pro *Ulici* a veškerá relevantní literatura byla pouze v německém jazyce, což mi vzhledem k mé osobní jazykové vybavenosti neumožnilo s ní pracovat.

Drobně jsem změnil i rozvržení kapitol. Protože je *Ulice* porovnávána jen s britskými seriály, je toto porovnání umístěno k relevantním podkapitolám 4. kapitoly místo, aby pro komparaci byla vytvářena kapitola samostatná. V práci je potom větší pozornost věnována definici soap opery, s čímž při psaní tezí nebylo počítáno.

Rozhovor s Radkem Bajgarem byl uskutečněn na základě doporučení vedoucího práce PhDr. Milana Krumla v tezích. Nicméně z vlastní iniciativy jsem druhého doporučeného respondenta, Petra Erbena, neoslovil a místo něj oslovil Michala Reitlera. Protože Erben, stejně jako Bajgar, stál u vzniku *Ulice*, zatímco Reitler byl hlavním producentem po většinu dosavadního vysílání seriálu, považoval jsem jeho poznatky za přínosnější.

Cíle práce

Cílem práce je představit čtenáři žánr soap opery. Představit vznik tohoto žánru a vývoj v době vysílacích médií. Upozornit na všechna dělení žánru (na denní a primetimeový seriál, podle vztahů postav, atd.) Ukázat, jaké jsou charakteristické rysy tohoto žánru.

A hlavní část si dává ambici být komplexní prezentací seriálu *Ulice*. Ukázat, co vedlo ke vzniku seriálu, jakým způsobem probíhá produkce epizod, v jakém prostředí se děj odehrává, jaká je skladba hlavních postav a proč je zrovna taková a jaká sociální témata *Ulice* vnesla na české obrazovky. Kde je to přitom vhodné, snažím se o komparaci s britskou tvorbou, k níž má *Ulice* blízko.

1. Vznik a vývoj žánru Soap opera

1.1 Před vznikem vysílacích médií

Žánr soap opery (mýdlové opery, nekonečného seriálu) máme pevně spojený s vysílacími médii, tedy s rozhlasem v meziválečných letech a s televizí v období po 2. světové válce. Ale kořeny tohoto žánru je potřeba hledat v mnohem starší době, u děl, které jako první začaly využívat seriálové narace.

Využití seriálové narace se rozšířilo s rozvojem periodického tisku v 2. polovině 18. století a stalo se velmi populární ve století devatenáctém. Tyto seriály pojil s moderními soap operami jeden prvek. Vznikaly proto, aby vytvářely loajální čtenářskou základnu, která se k periodiku bude stále vracet. Navíc lákaly ten typ čtenáře, který by si jinak noviny nekoupil (Wittebols 2004: 29). V době, kdy knihy byly ještě drahé a v podstatě symbolizovaly luxus, umožnily seriály v periodickém tisku rozložit vydavateli náklady na vydání díla a konzumentovi umožnily rozložit náklady na jeho pořízení (Law 2009: 567).

Se vznikem filmu a rozvojem filmového průmyslu se seriálová narace přesunula i do tohoto prostředí. První filmový seriál vytvořilo filmové studio Thomase Edisona ve spolupráci s magazínem *The Ladies' World*. Už zde můžeme vyzorovat snahu cílit na ženské publikum, charakteristický rys soap opery. Edisonovo studio vytvořilo v roce 1912 filmový seriál *What Happened to Mary* (Co se stalo Mary). Paralelně s tím v seriálové formě vycházel příběh v časopise *The Ladies' World*.

V době němého filmu představoval filmový seriál pro studia atraktivní způsob, jak dostat pravidelně diváky do kin. Jednotlivé seriály vznikaly s velmi omezeným rozpočtem, proto často měly podobu westernu. S rozvojem zvukového filmu začal filmový seriál přicházet o dospělé diváky a tak se často soustředil na děti a mládež. Westernové prostředí vystřídaly adaptace komiksů o superhrdinech, jako byl například asi nejslavnější filmový seriál *Flash Gordon*¹ (1936, Universal Pictures). Konkurenční studio Republic Pictures se ve 30. letech stalo specialistou na filmové seriály a na stříbrné plátno převedlo několik superhrdinů z marvellovských komiksů, jako byli *Captain Marvell* či *Captain America* (Johnson 2004). Filmový seriál ještě přežil nástup rozhlasu, ale už ne nástup televize a televizního seriálu. Republic Pictures natočily

¹ Původní seriál z roku 1936 měl třináct cirka dvacetiminutových epizod (nebo přesněji „kapitol“, protože jednotlivé díly se označovaly anglickým slovem „Chapter“). V roce 1938 na něj navázal patnácti epizodní sequel *Flash Gordon's Trip to Mars* a v roce 1940 dvanácti epizodní sequel *Flash Gordon Conquers the Universe*. Ve všech příbězích ztvárnil postavu Flashe Gordona herec Buster Crabbe.

poslední filmové seriály v roce 1955, Columbia Pictures potom ten úplně poslední – *Blazing the Overland Trail* – v roce 1956.

Filmové seriály přišly s několika pro rozhlasové a televizní soap opery důležitými prvky. Předně se vesměs jednalo o velmi levnou produkci. Výjimkou je výše zmíněný *Flash Gordon*, který měl velký rozpočet i ve srovnání s celovečerními filmy své doby. Tato levná produkce měla vytvořit návyk, aby si diváci na dané médium zvykli. Filmové seriály vynalezly otevřený konec – v angličtině „cliffhanger“. Příběhy totiž zpravidla končily tím, že se hlavní hrdina ocitl v neřešitelné situaci („visel na kraji útesu“ – „cliff“ je anglicky útes, „to hang“ znamená viset) a rozuzlení příběhu přinesla až další epizoda. Divák tak byl motivován k tomu, aby do stejného kina přišel i za týden a viděl, jak to s hlavním hrdinou dopadne (Johnson 2004). Otevřené konce si u televizní seriálové tvorby oblíbily především soap opery (ale i seriály, kde je většinou příběh uzavřen v rámci jedné epizody, občas využívají cliffhanger na konci televizní sezóny, aby diváky nalákaly na pokračování na začátku další sezóny). Když se frekvence vysílání soap oper rozrostla na 5 dní v týdnu, končil zpravidla cliffhangerem páteční díl, aby si divák pustil seriál zase v pondělí.

1.2 Vznik soap opery na amerických rozhlasových vlnách

Masivní nástup rádia odstartoval ve Spojených státech s koncem 1. světové války a již od počátku byl hnaný komerčními zájmy. Průmysloví giganti General Electric a Westinghouse se po válce spojili ve společnosti Radio Corporation of America (RCA), která měla v podstatě monopol na technologickou stránku vysílání. V roce 1926 spustili první národní síť NBC – National Broadcast Corporation. Vedle toho se o rok později zformovala druhá síť – CBS (Columbia Broadcast System). NBC budovala paralelně vedle sebe dvě sítě. Červená síť (Red Network) vznikala ze stanic ve větších městech a soustředila se na zábavu a komerční vysílání. Modrá síť (Blue Network) vznikala ze stanic v menších městech a obsahovala spíše nekomerční program jako zpravodajství (Wittebols 2004: 12-13).

Na konci 20. let již bylo rádio poměrně běžnou součástí amerických domácností. Seriál na amerických rozhlasových vlnách debutoval 19. března 1928, když chicagská stanice WMAQ vysílala první díl sitcomu *Amos 'n' Andy* o dvou Afroameričanech. Seriál v rádiu zafungoval naprosto stejně, jako předtím literární či filmové seriály. Otevřený konec epizod opět dokázal nalákat k přístroji věrné posluchače.

Vlastníci stanic hledali způsob, jak podobný úspěch zopakovat i mimo hlavní večerní (primetimeový) vysílací slot. Takový program musel mířit na ženy v domácnosti, které přes den tvořily největší posluchačskou skupinu. Marketingové průzkumy z 30. let navíc prokázaly, že ačkoliv nemají vlastní příjem, jsou to právě ženy v domácnosti, kdo nejčastěji rozhoduje o kupovaném zboží. Navíc právě ženy vnímaly rádio jako stále nezbytnější část vybavení domácnosti (Wittebols 2004: 30).

V roce 1930, konkrétně 20. října, se na chicagské stanici WGN poprvé objevil seriál, který je pokládán za první soap operu. WGN vysílala první díl seriálu *Painted Dreams*. Pro WGN jej vytvořila Irna Phillipsová (také ztvárnila hlavní roli vdovy Moyhianové). Seriál měl stopáž 15 minut, vysílal se odpoledne a hlavním sponzorem se stala společnost Mickleberry Products Company. WGN jej vysílala do roku 1943, ale Phillipsová produkci záhy v roce 1932 opustila, když stanice nesouhlasila s prodejem seriálu celonárodní síti (nakonec během soudních tahanic o právo na nakládání se seriálem mezi WGN a Phillipsovou stanicí souhlasila s prodejem seriálu CBS v roce 1933, ale vysílal se jen 16 týdnů, pak jej CBS z vysílání stáhla pro špatné výsledky) (Wargo 2010).

Po odchodu z WGN vytvořila Phillipsová pro modrou síť NBC nový seriál. Jmenoval se *Today's Children* a byl poměrně věrnou kopií *Painted Dreams*. Začal se vysílat v roce 1933 a skončil v roce 1937 po dohodě NBC a Phillipsové, která jej po smrti své matky chtěla nahradit seriálem novým, protože se matkou při tvorbě *Today's Children* inspirovala (Wargo 2010). *Today's Children* byly součástí hodinového bloku na vlnách NBC Blue Network, který sponzorovala potravinářská firma Pillsbury. Když se Pillsbury zdálo sponzorování pořadu nerentabilním a *Today's Children* reálně hrozilo zrušení, vystupovala Phillipsová na začátku pořadu a nabádala posluchačky, aby si mouku od Pillsbury kupovaly a pořad nebyl zrušen (Wittebols 2004: 31).

„Soap opera“ se svého označení dočkala díky spojení s výrobcí pracích prášků, kteří často pořady sponzorovali. Nejznámější byla společnost Procter & Gamble (P&G). Ke sponzoringu soap oper dostali Procter & Gamble manželé Frank a Anne Hummertovi, kteří před tím, než začali psát soap opery, pracovali v marketingu (Wittebols 2004: 32). Před druhou světovou válkou se týdně vysílalo 64 soap oper, které dominovaly ratingům denního vysílání. Nezmizely z vysílání ani za války. Ačkoliv některé produkty, které skrze vysílání společnosti jako P&G propagovaly, nebyly během války pro civilní obyvatelstvo dostupné, pokračovaly společnosti ve

sponzorování show a snažily se tak uchovat značku v povědomí posluchaček (Allen 1997).

Soap opery dominovaly ratingům denních pořadů i po válce, ale rádio záhy zcela zastínila televize a z rozhlasového vysílání soap opery během 50. let zmizely. Poslední epizody rozhlasových soap oper byly odvysílány 25. listopadu 1960, kdy CBS všechny soap opery najednou ze svého vysílání stáhla. Včetně seriálů *Ma Perkins* a *The Romance of Helent Tent*, které manželé Hummertovi vytvořili v roce 1933 a vysílaly se nepřetržitě 27 let.

1.3 Soap opery a zrod televizního vysílání v USA

Za začátek pravidelného komerčního vysílání ve Spojených státech můžeme považovat 1. červenec 1941, kdy NBC a CBS dostaly komerční licence pro jejich newyorské stanice. Už předtím v New Yorku spustily experimentální vysílání. Po udělení licencí ale rozvoj televize zastavil vstup USA do 2. světové války, takže skutečný rozvoj začal až v roce 1946. NBC okamžitě začala budovat síť stanic. Konkurenční síť začal budovat i výrobce televizní techniky DuMont.

CBS zatím vyčkávala a snažila se prosadit svůj standard pro vysílání a příjem barevné televize, který by ji poskytl konkurenční výhodu. Jenže tento systém nakonec schválen nebyl, přednost dostal systém RCA, který byl kompatibilní s dosavadní technologií. Navíc úspěch NBC s přenosy baseballové Světové série z roku 1947 přiměl CBS, aby záhy začala též budovat svojí síť. Čtvrtá síť (ABC), která vznikla za války, když NBC musela kvůli antimonopolní legislativě odprodat jednu ze svých rozhlasových sítí, konkrétně Blue Network, se k NBC a DuMontu přidala společně s CBS v sezóně 1948-49 (Brooks – Marsh 2007: xi – xii).

Hned několik seriálů je považováno za první soap operu. Úplně první seriál tohoto typu představila později zaniknuvší síť DuMont v roce 1946, když od 2. října vysílala seriál *Fareway Hill*. Ale *Fareway Hill* byl primetimeový seriál vysílaný živě, bohužel s hodně omezeným rozpočtem. Představoval první experiment tvůrců s novým médiem a zároveň odhaloval, že přechod od psaní pro rádio k psaní pro televizi bude náročnější, než mnozí očekávali. Rozpočet ve výši 300 dolarů na epizodu neumožňoval využít vizuální stránku. Autoři si pomáhali tím, co znali z rádia: myšlenky postav sděloval divákům hlas vypravěče. Seriál byl zrušen 18. prosince 1946 (Copeland 1991: 266).

Na konci ledna 1949 debutoval na NBC seriál Irny Phillipsové *These are my Children*. Patnáctiminutový seriál vysílaný živě s Chicaga byl skutečně první denní soap operou. Vysílal se 5x týdně v 17:00. Hlavní zápletka kopírovala seriály *Painted Dreams* a *Today's Children*. Hlavní hrdinkou byla vdova starající se o své děti. Ale seriál byl velmi záhy zrušen. Vysílal se od 31. ledna 1949 do 25. února 1949 (Copeland 1991: 277).

První dílčí úspěch si připsal seriál *The First Hundred Years* opět vytvořený Irnou Phillipsovou pro Procter & Gamble a vysílaný na CBS. První díl se na obrazovkách objevil 4. prosince 1950 a ve vysílání vydržel 27. června 1952 (Copeland 1991: 266). Ve vysílání je 30. června 1952 nahradil nejslavnější výtvar Irny Phillipsové, seriál *The Guiding Light*². Seriál Phillipsová vytvořila pro P&G a NBC Radio, kde se vysílal od 25. ledna 1937. CBS Radio jej převzalo 2. června 1947 a vysílalo do poloviny roku 1956. V letech 1952-56 tak běžel současně v rádiu i v televizi. V 90. letech se dostal i k českým divákům prostřednictvím televize Nova, která jej uvedla pod názvem *U nás ve Springfieldu*³. *The Guiding Light* drží rekordní zápisy coby nejdéle vysílaný seriál a seriál s největším počtem natočených epizod. CBS jej pro špatnou sledovanost ukončila až 18. září 2009 po 18 262 epizodách (v rádiu i televizi). *The Guiding Light* nebyl jediným rozhlasovým seriálem, který se tvůrci pokusili převést na televizní obrazovky. Ale výrazněji uspěl jen on a seriál *The Brighter Day*, který se vysílal osm let (Allen 1997).

První inovace žánru přišla záhy a opět za ní stála Phillipsová. V roce 1956, konkrétně 2. dubna, debutovaly na CBS dva nové seriály – *As the World Turns*⁴ a soap opera s prvky mysteriózního seriálu *The Edge of Night*. Oba unikátní svojí stopáží. Místo do té doby tradičních 15 minut trvala jedna epizoda půl hodiny, což se ihned projevilo pozitivně: tvůrci dostali na odvyprávění příběhu více času, náklady na produkci jedné epizody byly nižší než kdyby televize vysílala dva patnáctiminutové seriály a divačkám delší stopáž nevadila. Všechny následující soap opery se už natáčely jako půlhodinové a doposud vysílané seriály na tento formát začaly pomalu přecházet, byť třeba *The Guiding Light* až v roce 1968.

V 50. letech byly soap opery především doménou CBS. DuMont přestal vysílat v roce 1956. Na NBC se sice objevovaly také, ale ne v takovém množství a

² Od roku 1975 pouze *Guiding Light*, bez určitého členu „the“

³ Fiktivní město na středozápadě USA, kde se příběh od přesunu na televizní obrazovky odehrával

⁴ Vysílal se od 2. dubna 1956 do 17. září 2010 – celkem vzniklo 13 858 epizod

sledovanosti vévodila CBS. ABC byla tou menší ze tří televizních sítí a rivalové na ní měli náskok. Poprvé si ABC vyzkoušela podobný formát v sezóně 1960-61, seriál *Road to Reality* měl podobu antologie, využíval skutečné záznamy z terapií, které potom herci četli (Copeland 1991: 276). Ale seriál nebyl úspěšný. Nicméně souží jako příklad inovativního přístupu menší televize v boji s většími konkurenty. A i druhý pokus ABC o soap operu byl do jisté míry inovativní. Seriál *General Hospital* přenesl soap operu do nemocničního prostředí. Debutoval 1. dubna 1963 a o jeho úspěchu vypovídá fakt, že se vysílá do dnešního dne. Ve stejný den debutoval na NBC jiný seriál z lékařského prostředí, *The Doctors*, který vsázel více na konfrontační linku. Využití nemocničního prostředí vneslo do soap oper nový prvek. Takovéto prostředí nabízelo nespočet možností jak znovu zamotat děj. Do seriálu se dobře přidávaly nové postavy a nové příběhy. Nemocnice vystřídala domov hlavního hrdiny jako centrum dění seriálu. Ačkoliv se o to předtím jiné soap opery pokoušely, *General Hospital* a *The Doctors* jako první uspěly u diváků (Allen 1997).

1.4 Nová témata a snaha získat nové diváky v 60. a 70. letech

Autoři Soap oper v polovině 60. let začali hledat způsob, jak svůj seriál odlišit od stále početnější konkurence. Nejvíce inovativní přístup předvedla stanice ABC. Po úspěchu s *General Hospital* zkusila ABC soap operu inovovat zařazením nadpřirozených prvků. Vznikl seriál *Dark Shadows*. Ačkoliv ve srovnání s ostatními soap operami nebyl příliš úspěšný (vysílán od června 1966 do dubna 1971 a po celou dobu obsazoval dolní příčky v tabulce sledovanosti denních seriálů). Dostalo se mu nesmírné popularity právě pro jeho inovativnost. Na rozdíl od jiných seriálů se všechny epizody dochovaly do dnešních dní. NBC se v roce 1991 pokusila o revival, ale nová série měla jen 12 dílů. V roce 2004 plánovala obnovení seriálu stanice The WB, ale natočila jen pilotní díl. Seriál formou filmu *Dark Shadows* (česky *Temné stíny*) v roce 2012 oživil režisér Tim Burton.

ABC už ovšem uspěla se dvěma dalšími seriály. Za oběma stála Agnes Nixonová, která spolupracovala s Irnou Phillipsovou na jejích soap operách. Nixonová byla hlavní autorkou *Guiding Light*. Procter & Gamble ji v roce 1965 přesunul k seriálu NBC *Another World*, kterému hrozilo zrušení pro nízkou sledovanost. Změny, se kterými Nixonová přišla, seriál vystřelily mezi nejsledovanější soap opery a zrušen byl nakonec až v roce 1999. ABC si u ní po úspěších upraveného *Another World* objednala nový seriál.

Nixonová si prosadila, že by v novém seriálu chtěla řešit sociální a etnické otázky a ABC to schválila. *One Life to Live* debutoval v roce 1968. Hlavní hrdinové pocházeli z různých společenských vrstev, ale také měli různý původ (Američané polského původu, irského původu, židovští Američané). Jedna hlavní hrdinka měla afroamerický původ, ale ze začátku jej maskovala. Objevila se i problematika drogové závislosti. Koncem 80. let *One Life to Live* zkusilo znovu žánr inovovat nadpřirozenými prvky jako cestování v čase, tajné město existující pod městečkem, v němž se seriál odehrával, epizody odehrávající se v nebi, když jedna z postav bojovala o život (což umožnilo shledání s postavami, které během seriálu zemřely) a podobně (Copeland 1991). Vedle *One Life to Live* vytvořila Nixonová pro ABC také seriál *All My Children* zaměřený na vztahy mezi mladými hlavními hrdiny a vztahy s jejich rodiči. V *All My Children* se zase poprvé objevila tematika války ve Vietnamu. *All My Children*, *One Life to Live* a *General Hospital* vytvořily jeden fiktivní svět na obrazovkách ABC. Postavy z jednotlivých seriálů se objevovaly v ostatních. ABC se díky nim dařilo v odpoledním vysílání porážet CBS.

Kromě snahy bojovat s ostatními kanály o diváky tu byl ještě další faktor, proč se v průběhu 70. let měly soap opery měnit. Jejich obecenstvo totiž povážlivě stárlo. Pro americké zadavatele reklamy je nejdůležitější cílová skupina 18-49. Proto soap opery potřebovaly přilákat nové diváky. Navíc zaměstnanost žen rostla a ubývalo těch, které mohly odpoledne věnovat sledování televize. Kabelová televize se stále více rozšiřovala a divákům i přes den nabízela mnohem větší nabídku. V 80. letech se přidal raketový nástup domácího videa. Ratingy soap oper začaly postupně klesat.

Televizní stanice v 70. a 80. letech pokusily k soap operám nalákat mladší diváky. Do již vysílaných seriálů přidaly nové postavy, v nichž se měli mladí Američané najít. Společné sledování soap oper se stalo součástí denní rutiny mnoha mladých Američanů žijících v univerzitních kampusech. Soap opery jim sloužily k zábavě, poznávání reality, úniku ze všedního života. Nebo se dívali prostě proto, že se s postavami dokázali identifikovat (Rubin 1985, Perse 1986, Lemish 1985).

Reakcí CBS na měnící se demografickou diváckou základnu byl seriál *The Young and the Restless* vysílaný od roku 1973. Na českých obrazovkách se objevil v 90. letech pod názvem *Mladí a neklidní*. Autorem seriálu byl William Bell, který předtím spolupracoval s Irnou Phillipsovou na seriálech *Another World* a *As the World Turns*. Renomé získal, když v roce 1966 převzal trápící se seriál NBC *Days of Our Lives* (vysílaný dodnes, v České republice v 90. letech pod názvem *Tak jde čas*) a

udělal z něj úspěšný seriál. *The Young and the Restless* od počátku cílily na mladé publikum. Hlavní hrdinové byli mladí. Seriál měl mít „hollywoodský střih“ (Allen 1997). Takže Bell vsadil na úspěšné a dobře vypadající mladé hrdiny, kteří navíc velmi otevřeně (na svojí dobu i kontroverzně) řešili své sexuální problémy (Copeland 1991). Americká soap opera se tak ještě více vzdálila od reality svých diváků. *The Young and the Restless* dokázaly v sezóně 1988-9 vystřídat na prvním místě ve sledovanosti amerických soap oper *General Hospital*, která byla nejsledovanější soap operou celá 80. léta. A do roku 2013 nedokázal žádný seriál *The Young and the Restless* na prvním místě žebříčku sledovanosti nahradit. V roce 1987 k *The Young and the Restless* vytvořila CBS sesterský seriál *The Bold and the Beautiful* (v ČR vysíláno pod názvem *Báječní a bohatí*), také sázející na prostředí vyšší společenské třídy.

Seriál *Another World* 6. ledna 1975 přišel s podstatnou inovací. Stopáž jedné epizody byla prodloužena na celou hodinu. Většina soap oper příklad *Another World* ihned následovala. Výjimkou zůstává *The Bold and the Beautiful* vysílaná od začátku s půlhodinovou stopáží.

1.5 Soap opera v hlavním vysílacím čase

Televize se pokoušely zařadit soap opery do hlavního vysílacího času už od počátků televizního vysílání. Vůbec první soap opera se objevila právě v primetimeu, již výše zmíněné *Fareway Hill*. Ale v počátcích televizního vysílání programovému schématu dominovaly varietní show, sport a antologie (série povídkových příběhů, vždy s jiným námětem, scénou a herci). Ze seriálové tvorby se později prosadily sitcomy, westerny a detektivky. Až teprve v 60. letech se ABC (opět hnána snahou přijít s něčím inovativním, což by ji pomohlo v boji s konkurencí), pokusila do večerního vysílacího času zařadit dvakrát týdně půlhodinovou soap operu *Peyton Place*.

Peyton Place, adaptace stejnojmenného románu Grace Metaliousové, se vysílala od září 1964 do června 1969. ABC doufala, že si jej v programu najdou diváci odpoledních soap oper, ale to se nestalo (Allen 1997).

Zlom v úspěšnosti večerních soap oper nastal až s debutem *Dallasu* v podobě pětidílné minisérie v dubnu 1978, na což od září navázala regulérní sezóna. *Dallas* přenesl do primetimeu prvky denního seriálu: rozvětvenou rodinu, důraz na vztahovou zápletku, seriálovou naraci, která také ve večerních seriálech nebyla do té doby běžná. Většina seriálů měla epizody s uzavřeným příběhem. Prvním seriálem, který toto

porušil, byl zřejmě *Fugitive (Uprchlík*, seriál z roku 1963⁵, v roce 1993 byl na stejné téma natočen i stejnojmenný film), kde pojátkem epizod byla snaha poručíka Gerarda dopadnout hlavního hrdinu Richarda Kimbla. Prvky soap opery měly k seriálu nalákat divačky, mužské diváky potom měly lákat intriky okolo ropného businessu a také rančerský život rodiny Ewingů (Wittebols 2004: 159).

Dallas se vysílal 14 sezón (v roce 2012 seriál obnovila kabelová stanice TNT). Ze čtrnácti odvysílaných sezón, třikrát skončil jako nejsledovanější pořad roku, dvakrát se umístil na druhé příčce. Rozřešení cliffhangeru kdo střílel na hlavního hrdinu J.R. Ewinga, a jestli to dotyčný přežil, se stalo nejsledovanějším pořadem své doby (sledovalo jej 41 a půl milionu domácností, a dosáhl share 76%). Úspěch *Dallasu* vyvolal u ostatních stanic poptávku po stejných seriálech. CBS k *Dallasu* vytvořila spin-off *Knots Landing* a další primetimeovou soap operu *Falcon Crest*. ABC reagovala taktéž velmi úspěšným seriálem *Dynasty* (v ČR *Dynastie*).

Na konci 80. let se významně změnil americký televizní trh. Kromě stále rostoucí kabelové televize ukusující větší a větší podíl na sledovanosti se CBS, NBC a ABC objevil další vážný konkurent. V roce 1986 začalo svojí sítí televizních stanic pod názvem Fox budovat impérium Roberta Murdocha. Fox sice začal vysílat 7 večerů v týdnu až v lednu 1993, ale od počátku vsázel na připoutání diváků k vysílání prostřednictvím večerních seriálů s prvky soap opery. Fox cílil na mladší diváky než televize „velké trojky“. V jeho programu se objevily seriály jako *Beverly Hills 90210*, *Melrose Place*, *Ally McBeal* – všechny zaměřené na vztahy mezi hlavními hrdiny. V roce 1995 příkladu Foxu následovaly další dvě nově vzniknuvší sítě – The WB (budovaná společností Warner Bros.) a UPN (za níž stálo studio Paramount)⁶. Na jejich obrazovkách se objevily seriály jako *Dawson's Creek* (v ČR *Dawsonův svět*), či *Buffy the Vampire Slayer (Buffy, přemožitelka upírů)* a *Charmed (Čarodějky)*, které využívaly prvky fantasy (Wittebols 2004: 161).

Styl vyprávění příběhu ala soap opera se rozšířil i do dalších žánrů. Ovlivnil třeba seriály z lékařského prostředí *ER (Pohotovost)* a *Chicago Hope (Nemocnice Chicago Hope)*, kde se kromě medicíny řešily vztahy mezi hlavními hrdiny. Dobrým příkladem ovlivnění žánru soap operou je sága *Star Trek*. Zatímco v původním seriálu *Star Trek* z let 1966-69 mají epizody uzavřený příběh a mezi hlavními hrdiny jsou akorát pracovní a přátelské vztahy. Seriál *Star Trek: The Next Generation (Star Trek:*

⁵ Ze 120 epizod se v roce 1972 sedm dostalo na obrazovky Československé televize

⁶ Obě sítě byly v roce 2006 spojeny do jedné – The CW Network

Nová generace) z let 1987-94 sice vesměs zachoval uzavřený charakter epizod, ale vztahům mezi hlavními hrdiny se věnuje mnohem větší prostor. Od epizodních příběhů k soap opeře přešel během vysílání seriál *Star Trek: Deep Space Nine* (V ČR *Star Trek: Hluboký vesmír devět* nebo *Star Trek: stanice Deep Space Nine*). Mezi epizodami v prvních třech řadách je ještě malá návaznost, ale v dalších řadách na sebe jednotlivé díly vesměs přímo navazují a výjimkou nejsou ani cliffhangery táhnoucí se přes několik epizod. V seriálu *Star Trek: Voyager* (*Star Trek: Vesmírná loď Voyager*) už diváci sledují jednu příběhovou linku (snahu Voyageru dostat se z druhého konce galaxie domů). A zatím poslední seriál ze světa Star Treku *Enterprise* (2001-05) přináší jednotlivé epizody přímo na sebe navazující a spoustu prostoru pro řešení milostných problémů hlavních hrdinů. Pro sci-fi seriál podobně ovlivněný soap operou se také vžilo označení space opera.

Soap opery hrály nejvýznamnější roli v primetimeu v 90. letech. Po roce 2000 jejich pozici otrásl nejprve nástup televizních soutěží odstartovaný úspěchem *Who Wants to be a Millionaire* (*Chcete být milionářem?*) a následně především reality show.

1.6 Úpadek denních soap oper v posledních dvaceti letech

Po roce 1990 musely americké soap opery čelit rapidnímu úbytku diváků. Počet žen v domácnosti klesal od konce 2. světové války. Vsázka na mladší diváky se ukázala být pouze krátkodobým řešením, protože v 90. letech s nástupem počítačů mladá generace trávila svá odpoledne jinak. Na druhou stranu, seriály, které na mladé diváky vsadily na přelomu 70. a 80. let, chytly tu správnou vlnu a podařilo se jim vychovat si vlastní publikum, díky kterému přežívají dodnes (*The Young and the Restless*, *The Bold and the Beautiful*, *General Hospital*).

V daytimeu se ale soap operám objevila značná konkurence v podobě talk shows. S tímto formátem v odpoledním slotu poprvé výrazně uspěla Oprah Winfreyová, jejíž show debutovala v roce 1986 jako syndikovaný program nabízený jednotlivým pobočkám televizí k vysílání v prostoru, který dostaly vyhrazený od mateřské sítě. Talk show měly oproti soap operám jednu podstatnou výhodu – produkce jedné epizody byla výrazně levnější, než u soap oper. Na přelomu 80. a 90. let se vedle talk show v odpoledním programu objevil ještě jeden výrazný konkurent a to byla reality TV, v tomto případě reprezentovaná různými show z prostřední soudní síně.

Televizní sítě na tyto změny reagovaly dvěma způsoby – začaly produkovat vlastní talk show, kterými v programu nahrazovaly soap opery, a také poskytly svým

pobočkám větší prostor ve vysílání. Kupříkladu stanice NBC v roce 1990 nechávala v denním vysílání (mezi 6:00 ráno a 19:00 večer) svým pobočkám čtyři a půl hodiny vysílacího času, v roce 2013 to bylo šest a půl hodiny.

Soap opery začaly rychle mizet z programů tří hlavních televizí. V roce 1990 měly všechny tři velké sítě (Fox odpoledne nevysílal) v programu čtyři soap opery vysílané mezi 12:30 a 16:00. V 90. letech se ještě televize pokoušely zvrátit trend omlazením seriálů a snahou znovu zaujmout novou generaci diváků. Kromě vnitřní obměny vysílaných seriálů odstartovala ABC soap operu *Port Charles*, spin-off seriálu *General Hospital*, zaměřující se nejprve na osudy začínajících lékařů a později snažící se zachránit sledovanost využitím nadpřirozených prvků. NBC nahradila v roce 1999 letitý seriál *Another World* seriálem *Passions*. Vytvořil jej bývalý producent seriálu *Days of our Lives* James Reilly. Už u *Days of our Lives* experimentoval s paranormálními jevy, které sice přitahovaly nové diváky, ale zároveň odrazovaly ty staré, tak mu NBC dala prostor k vytvoření nového seriálu. Premiéra *Passions* 5. července 1999 byla vůbec poslední premiérou denní soap opery na obrazovkách amerických televizí.

Skutečný úpadek soap oper potom nastal po roce 2009. V sezóně 2008-09 CBS zrušila *Guiding Light*, nejdéle vysílaný „nekonečný“ seriál. Následující sezóna byla poslední pro *As the World Turns*. CBS si tak v programu nechala jen dva mladší seriály – *The Young and the Restless* a *The Bold and the Beautiful*, které jednak byly od roku 1999 dvě nejsledovanější soap opery, a navíc je CBS úspěšně vyváží do zahraničí. Po CBS přistoupila k redukci také ABC. V září 2011 odvysílala poslední epizodu *All My Children* a v lednu 2012 skončil také *One Life to Live*. ABC v programu zůstala jediná soap opera – *General Hospital*. NBC má poslední soap operu (*Days of our Lives*) od přesunu *Passions* na satelitní televizi The 101 Network v roce 2007 (po roce vysílání na satelitu byl seriál taktéž zrušen).

Nicméně když se 14. ledna 2011 ABC rozhodla zrušit seriály *All My Children* a *One Life to Live* vysvitla soap operám naděje na novou budoucnost. 7. července 2011 oznámila společnost Prospect Park, že chce oba seriály převzít a vysílat je jako internetové seriály (ABC 2011). Nicméně společnosti se nepodařilo celý projekt odstartovat. Až 25. ledna 2013 po roce, respektive roce a půl, od odvysílání posledních epizod obou seriálů na ABC znovu společnost Prospect Park oznámila, že bude pokračovat ve vysílání *One Life to Live* a *All My Children* prostřednictvím video služeb Hulu a iTunes (Boedeker 2013). Prospect Park měl původně v plánu start čistě přes

internet šířeného placeného kanálu (The Online Network). A tak jako filmové seriály u kin, rozhlasové soap opery u rádia, televizní soap opery u televize, měly by i tyto on-line soap opery sloužit k propagaci nového média a k vytvoření diváckého návyku.

1.7 Britská soap opera

Britská soap opera se od americké v mnoha prvcích odlišuje a protože *Ulici* sloužily za vzor spíše britské *Coronation Street* a *EastEnders* než americké *The Young and the Restless* a *General Hospital*, je na místě se podívat také na britskou soap operovou tvorbu.

I v Británii můžeme počátky soap operové tvorby najít na rozhlasových vlnách. První britskou soap operu přineslo rádio BBC Light Programme v roce 1948 a jmenovala se *Mrs. Dale's Diary*. Hlavní hrdinka každý den vyprávěla posluchačkám o všedním dni v životě ženy ze střední třídy. Paní Daleová byla typickou představitelkou britské střední třídy. Seriál se vysílal až do roku 1969.

Na přelomu 50. a 60. let britské divadlo zažívalo velkou změnu. Prostředí nových her se přesunulo do rodin pracující třídy ve formě tzv. kitchen-sink dramát (dramat kuchyňského dřezu). Tato změna žánru ovlivnila i televizní tvorbu. Ale než se soap opera přesunula na televizní obrazovky, vznikla na vlnách rádia BBC série *The Archers*, pojednávající o životě fiktivní venkovské rodiny. Seriál se prvně objevil na začátku léta 1950, pravidelně začal být vysílán od 1. ledna 1951. Na rozdíl od amerických seriálů sponzorovaných komerční sférou, přispívalo na produkci *The Archers* britské ministerstvo zemědělství. Seriál je dodnes vysílaný a po zrušení *Guiding Light* převzal primát nejdéle vysílané soap opery.

Na televizní obrazovce poprvé žánr představila BBC. Seriál *The Groves* vysílala pravidelně jednou týdně v letech 1954-57. Úspěch přinesla až soap opera *Coronation Street* debutující v prosinci 1960 na obrazovkách stanice ITV. Program produkovala Granada Television vysílající pod hlavičkou ITV v severozápadní Anglii, přenášela jej většina stanic ITV, od 25. dílu (6. března 1961) pak všechny stanice ITV.

Coronation Street byla původně vysílána dvakrát týdně, od roku 1989 přidaly Granada a ITV třetí díl. V roce 1996 přibyl čtvrtý a od roku 2003 vysílají pět epizod týdně (během tří večerů). Kromě frekvence se od amerických seriálů odlišuje také vysílacím časem. Místo odpoledne běží na začátku hlavního vysílacího času (19:30 a 20:30). Necílí tak primárně na ženy v domácnosti, ale na celé rodiny.

Úspěch *Coronation Street* vedl ke vzniku celé řady dalších soap oper na obrazovkách ITV i BBC. BBC se dlouho s žánrem nedařilo uspět, průlom přišel až v roce 1985 díky seriálu *EastEnders*, který se, stejně jako *Coronation Street* vysílá dodnes.

1.8 Soap opera na českých obrazovkách

Překvapivě až do roku 2004 museli čeští diváci čekat na první soap operu domácí produkce. Tento žánr začala jako první natáčet televize Prima v březnu 2004. Její seriál *Rodinná pouta* byl příkladem soap opery pro hlavní vysílací čas. V mnohém se inspiroval americkou produkcí. Děj seriálu se točil kolem bohaté rodiny, místo těžby ropy ovšem podnikající ve sklářství. V rozvětvené rodině nemohl chybět mladší syn v roli kladného hrdiny a starší potomek v roli záporného hrdiny. Po vzoru *Dynastie* ovšem starším potomkem nebyl syn, ale dcera (Moc 2009). Autoři dokonce okopírovali nejslavnější cliffhanger *Dallasu*, když nechali na konci druhé série zápornou postavu Andrey postřelit a to jestli přežije, se diváci dozvěděli až po letní přestávce.

Po třech sezónách musela televize Prima poté, co změnila produkční firmu, seriál přejmenovat na *Velmi křehké vztahy*. Seriál televize Prima vysílala do konce roku 2009, pak jej zrušila. Podle tehdejšího generálního ředitele Marka Singera proto, že u mladších diváků v cílové skupině 15-54 zaostávala za konkurencí (Aust 2009). Sledovanost *Rodinných pout* atakovala i hranici dvou milionů diváků, *Velmi křehké vztahy* končily sledované více než milionem diváků.

Na úspěch *Rodinných pout* reagovala i nejsledovanější televize v České republice, televize Nova. Hned v roce 2005 začala vysílat vlastní nekonečný vztahový seriál *Ordinace v růžové zahradě*. Po přesunutí děje z gynekologického oddělení fiktivní kamenické nemocnice na chirurgii po 194 epizodách označila Nova seriál jako *Ordinace v růžové zahradě 2*. Seriál je i po osmi letech vysílání stále velmi úspěšný. Sledovanost sice už na jaře 2013 nepřesahuje 2 miliony diváků, jako tomu bylo ještě v roce 2012, ale stále se pohybuje kolem 1,7 milionu (share v divácké skupině 15+ nad 40%, v divácké skupině 15-54 cca 35%) (Polák 2013). Kromě *Ordinace* spustila TV Nova ve stejné sezóně také seriál *Ulice*. *Ulice* byla prvním českým seriálem vysílaným denně. Ale na rozdíl od amerických soap oper jej TV Nova vsadila do mnohem lukrativnějšího vysílacího času, přímo před svojí hlavní zpravodajskou relací *Televizní noviny*. Seriálu *Ulice* bude věnován prostor v dalších kapitolách.

Televizi Prima se po zrušení *Velmi křehkých vztahů* nepodařilo zlepšit své podíly ve skupině 15-54, naopak náhrady za *Velmi křehké vztahy* nebyly tak úspěšné ani ve skupině 15+ a tak se TV Prima vrátila k modelu nekonečného vztahového seriálu. Na pondělní a středeční večery (aby nekonkuroval *Ordinaci* vysílané v úterý a čtvrtek) nasadila v roce 2010 nový seriál *Cesty domů*. Vsázka na jistotu znamenala úspěch, seriál svojí sledovaností opět atakoval milion diváků a v pondělí a ve středu zvedal průměrnou sledovanost televize Prima.

K zajímavému souboji soap oper mělo dojít v televizní sezóně 2012-2013. TV Prima chtěla postavit svojí vlajkovou loď, *Cesty domů*, proti vlajkové lodi TV Nova, *Ordinaci v růžové zahradě*. Pondělní a středeční večery měl vyplnit nový seriál u *Obchodák* (Aust 2012). TV Nova na pondělní a středeční večery přichystala taktéž nový seriál, *Gympl s (r)učením omezeným*. Ze souboje ale nakonec sešlo. Seriál *Obchodák* nestihla TV Prima připravit včas, protože po zranění herečky Barbory Munzarové musela hlavní roli přeobsadit Terezou Kostkovou. Nakonec nechala *Cesty domů* ve vysílání v pondělí a ve středu, šly tak přímo proti seriálu *Gympl s (r)učením omezeným*. *Obchodák* byl nakonec nasazen v úterý a ve čtvrtek, Prima dokonce lákala diváky sloganem „Přepněte hned po *Ordinaci*“ (Potůček 2012). Ale seriál, který měl být novou vlajkovou lodí TV Prima, nedokázal ve vysílacím čase začínajícím ve 21:35 zaujmout dostatečné množství diváků a byl hned na konci roku 2012 zrušen.

Ačkoliv se TV Nova brání označení jejího *Gymplu s (r)učením omezeným* za soap operu, využívá se v programu podobným způsobem jako *Ordinaci v růžové zahradě*. Seriál má sice menší sledovanost a v počtu diváků většinou těsně zaostává za *Cestami domů* vysílanými souběžně na TV Prima, ale oproti nim dosahuje výrazně lepšího podílu u mladých diváků v cílové skupině 15-54 (přes 25% pro *Gympl*, 15% pro *Cesty domů*) (Mediaguru.cz 2013).

2. Definice soap opery

Definovat soap operu není tak snadné, jak by se na první pohled mohlo zdát, protože mnoho seriálů stojí na pomezí soap opery a jiného žánru. Za soap operu jsou často označovány seriály, které některý z prvků definice nespĺňují a navíc je těžko lze porovnávat s tradičními soap operami. Takové *Beverly Hills 90210* a *Guiding Light* mají společného pramálo, přesto jsou oba seriály za soap opery označovány. Ten druhý jistě právem, u toho prvního bychom o správnosti označení mohli pochybovat. Ovšem pokud bychom odmítli označit *Beverly Hills 90210* za soap operu, nemůžeme za ní

označit ani takový *Dallas*, přestože jej většina autorů mezi soap opery řadí (a najdeme jej i v knize *Soap Opera History* od Mary Ann Copelandové).

2.1 Americká definice soap opery

Robert Allen, možná nejvýznamnější americký autor zabývající se soap operami, soap opery vymezil následovně:

„Definuji prvkem pro soap opery je jejich serialita. Serialová narativita je příběh vyprávěný skrze skupinu jednotlivých příběhů propojených pokračování. Oproti epizodickým televizním programům, kde není narativní propojení mezi epizodami a každá epizoda vypráví víceméně uzavřený příběh, divákovy pochopení a užití si jakéhokoliv serialového dílu je ovlivněno, do určité míry, jeho či její znalostí toho, co se odehrálo v předchozích epizodách. Navíc každá serialová epizoda vždycky nechává otevřený konec, aby následující epizoda měla na co navázat. Vztah diváků k serialovým postavám je také oproti epizodickým pořadům jiný. V tom druhém případě postavy nemohou projít změnami, které přesahují danou epizodu a zřídka zmiňují dění z předešlých epizod. Serialové postavy se mění skrze epizody (stárnou či dokonce umírají) a mají svoji historii a vzpomínky. Serialové pořady jsou zřídka narativně rozdělené, jejich epizody jsou vytvořeny, aby dělily příběh do jednotlivých epizod, takže vyprávění příběhu a jeho recepce diváky je institucionálně regulovaná.

*Soap opery mají dva základní narativní typy: „otevřené“ soap opery, ve kterých není žádný závěr, ke kterému by se vyprávění posouvalo; a „uzavřené“ soap opery, ve kterých, bez ohledu na to jak zdouhavý proces to může být, se příběh nakonec uzavře. Příkladem otevřených soap oper mohou být všechny americké daytimeové seriály (*General Hospital, All My Children, Guiding Light, atd.*), vlna primetimeových amerických soap oper v 80. letech (*Dallas, Dynasty, Falcon Crest*), britské seriály jako *Coronation Street, EastEnders and Brookside* a většina australských seriálů (*Neighbours, Home and Away, A Country Practice*). Uzavřené soap opery jsou více obvyklé v Latinské Americe, dominují primetimeovému programu od Mexika po Chile. Tyto telenovely jsou vysílány každý večer a táhnou se přes tři či čtyři měsíce a stovky epizod. Ale jsou vytvořeny tak, aby eventuálně skončily. A je to právě očekávání uzavření, kterým se zásadně odlišují od otevřené formy,“ (Allen 1997).*

Allenova definice je velmi zajímavá, především její druhá část, protože stává rovnítko mezi soap opery a telenovely, což jiní autoři odmítají. Například Ana Lopezová, v Allenově sborníku *To Be Continued: Soap Operas and Global Media*

Cultures sice upozorňuje na to, že telenovely a soap opery měly stejný původ, i první latinskoamerické telenovely sponzorovaly společnosti jako Colgate Palmolive, ale v některých prvcích se výrazně liší. Telenovely jsou vždy plánovány s uzavřeným koncem. Zatímco soap opery (Lopezová píše výhradně o denních soap operách) jsou vysílány odpoledne, telenovely jsou v Latinské Americe primetimeový pořad, který z obrazovek úspěšně dokázal vytlačit i americkou produkci jako třeba *Dallas*. Práce na amerických soap operách je v USA považována za druhořadou, kdežto v Latinské Americe, která nemá rozvinutější filmový průmysl, je práce telenovele vrcholem kariéry a herci v telenovelách ti v Latinské Americe nejznámější. Navíc, soap opery stále (v době napsání sborníku) sponzorovaly společnosti jako Procter & Gamble, produkci telenovel platily televizní společnosti či nezávislé produkční společnosti (které pak prodávaly reklamní časy). Soap opery míří primárně na domácí trh, telenovely jsou hlavním exportním artiklem latinskoamerického filmového průmyslu (Lopez 1995).

Stejně tak nad správností označení tradičních soap oper a primetimeových seriálů jako *Dallas* za soap opery napanuje konsenzus. Cantorová a Pingreeová vidí rozdíl v ceně produkce jednotlivých epizod (seriál vytvořený pro primetime je výrazně dražší), v počtu vytvořených epizod a v obsahu (Cantor – Pingree 1983).

2.2 Britská definice soap opery

Britská odbornice na soap opery Dorothy Hobsonová přišla ve své knize *Soap Opera* z roku 2003 s vlastní definicí soap opery. Autorka zdůrazňuje, že je to definice žánru vycházející z toho, jak jej uchopila britská televizní produkce:

„Soap opera je rozhlasové či televizní drama v seriálové formě, které má určitý počet klíčových postav a lokací. Je vysíláno alespoň třikrát týdně, 52 týdnů v roce. Drama vytváří představu, že život ve fiktivním světě jde dál, i když se diváci nedívají. Narativní proces probíhá v lineární formě, má své vrcholy a nižší úrovně akce a emocí. Je to pokračující forma s opakující se katastrofami a dominantní narativní strukturou. Je založeno na fiktivním realismu a zkoumání a oslavě domácího, osobního a všedního ve všech formách. Funguje to, protože publikum je úzce a důvěrně obeznámeno s postavami a jejich životy. Skrze své postavy se soap opera musí spojit s prožitky svých diváků a jejím obsahem musí být obyčejné příběhy,“ (Hobson 2003: 35).

Kdybychom se striktně řídili definicí Hobsonové, dojdeme k závěru, že v České republice nikdy nevznikla žádná soap opera, protože ani *Ulice* se nevysílá 52 týdnů

v roce (má letní a v některých sezónách taktéž zimní přestávku). Primetimeové soap opery zase běží jen dvakrát týdně. Na druhou stranu tato novější definice soap opery je nesmírně užitečná. Žádná jiná definice nehovoří o tom, že život ve fiktivním světě pokračuje, i když se diváci nedívají – takovýto přístup přitom umožňuje přerušovat vysílání českých soap oper v době letních prázdnin, což je z pohledu televizní reklamy velmi slabé období (to samé platí o začátku roku, proto televize začínají vysílat premiérové díly svých seriálů až na přelomu ledna a února). Stejně tak britská definice vyzdvihuje souznění seriálových postav s jejich diváky. Divák britské soap opery musí mít pocit, že postavou zažívané situace se mohou přihodit i jemu. To zdaleka neplatí o amerických soap operách z prostředí vyšší třídy nebo dokonce využívajících nadpřirozené prvky.

2.3 Teorie tří kategorií soap oper podle vztahů postav

Tamar Liebesová a Sonia Livingstoneová ve své analýze evropské soap operové tvorby přišly s dělením soap oper na tři kategorie. Klíčovým kritériem není frekvence ani uzavřený/otevřený konec, ale vztahy mezi postavami. Na jejich základě dělí Liebesová a Livingstoneová soap opery na dynastické, komunitní a dyadické (Liebes – Livingston 1998: 4).

Dynastické soap opery jsou ty, v jejichž centru stojí silná (bohatá) rodina, jejíž členové jsou prostřednictvím romantických vztahů, sňatků a rivality napojeni na postavy zvnějšku. Naprosto typickým příkladem pro dynastickou soap operu je *Dallas*, z českého prostředí pak *Rodinná pouta*.

Komunitní soap opery nabízí skupinu rovnocenných, odděleně žijících rodin ze střední či dělnické třídy, které bývají multigenerační (rodiče s dětmi, včetně situací, kdy s dítětem žije jen jeden rodič) a také samostatných postav. Vztahy nejsou jen výhradně romantické. Postavy mají společné to, že žijí na jednom místě a patří do stejné komunity. Autorky nenašly žádný příklad v americké tvorbě. Na první pohled by se možná nabízelo sem zařadit seriály jako *Melrose Place* či *Beverly Hills 90210*, ale ty, ačkoliv postavy žijí v jedné komunitě (v případě *Beverly Hills 90210* v jedné čtvrti, u *Melrose Place* dokonce v jednom domě), postrádají ten prvek vztahů procházejících skrze generace a spadají do třetí kategorie.

Dyadické soap opery nabízejí destabilizovanou síť postav, silně vzájemně propojených, většinou stejné generace, s minulými, současnými a budoucími

romantickými vztahy. Kromě výše zmíněných seriálů z 90. let do této kategorie spadají všechny americké odpolední seriály. Českým příkladem je *Ordinace v růžové zahradě*.

Příloha 1 (Tabulka) – Dělení soap oper na tři kategorie podle vztahu postav. Podle Liebes – Livingston: 1998: 28, o české příklady doplněno autorem

	Dynastické	Komunitní	Dyadické
USA	Dallas, Dynasty		The Young and the Restless
Evropa	Die Schwarzwaldklinik (Německo)	EastEnders, Coronation Street (Velká Británie), Lindenstrasse (Něm.)	Gute Zeiten, Schlechte Zeiten (Německo)
ČR	Rodinná pouta, Velmi křehké vztahy, Cesty domů	Ulice	Ordinace v růžové zahradě, Obchodník

2.4 Česká definice soap opery

Ve svém lexikonu české seriálové tvorby se v pasáži věnované seriálu *Ulice* Jiří Moc pokusil definovat denní soap operu, píše:

„Nekonečný seriál vysílaný denně, seriál oplývající enormní škálou figur, seriál vysílaný pro širokou diváckou obec od hospodyň v domácnosti až po akademiky, od puberťáků až po osmdesátileté seniory, od velkoměst až po poslední samotu v horách,“ (Moc 2009: 244).

Ale autor má v definici žánru jinak zmatek, protože *Rodinná pouta* za soap operu označuje, na druhou stranu, u *Ordinace v růžové zahradě* píše, že se *„nejde o žádnou soap operu,“* (Moc 2009: 158).

Kapitoly 2.1 – 2.3 naznačují, že charakteristické rysy soap opery jsou podmíněné místem vzniku konkrétního díla. Proto nelze podle ustálené definice britských či amerických autorů posuzovat konkrétní dílo, ale je potřeba si ustanovit definici odpovídající českému prostředí. Pokusil bych se ji definovat takto:

Česká soap opera je drama v seriálové formě. Vysílá se buď denně odpoledne (denní soap opera) nebo alespoň dvakrát týdně (primetimeová) v hlavním vysílacím čase. Jejím cílem je vytvořit loajální diváckou základnu, která bude opakovaně pořad sledovat, proto je děj jednotlivých epizod propojen. Vysílá se po celý rok, kromě letní a zimní přestávky, během nichž se ovšem děj posouvá dále, i když se divák nedívá. Příběh nemá plánován uzavřený konec. Výrobní náklady na epizodu jsou oproti jiné seriálové produkci díky využití stejných kulis relativně nízké. V seriálech se ovšem (na

rozdíl od USA a Velké Británie) hojně objevují největší české herecké hvězdy (jako v telenovelách).

Přemýšlel jsem, zda do definice zařadit i prvek fiktivního realismu a souznění diváků s postavami, který najdeme v definici britské soap opery podle Hobsonové a jednoznačně můžeme říct, že se vztahuje na *Ulici*. Ovšem na rozdíl od britské tvorby se v českém prostředí točí i soap opery nekomunitního typu s postavami pocházející z vyšší třídy a život hlavních hrdinů *Rodinných pout* se od života jejich diváků asi dost podstatně lišil.

Na jejich vnímání české denní soap opery jsem se zeptal i bývalého producenta *Ulice* Michala Reitlera a autora projektu Radka Bajgara. Reitler vnímá denní seriál takto: „*Je to nejlivnější žánr, který je k dispozici. Denní seriál jako zrcadlo obyčejného života. Chtěli jsme k tomu přistupovat tak, že budeme banalitu života prezentovat nebanálně. Hledat půvab v obyčejnosti,*“ (Reitler 2013). Na české produkci nevidí nic výrazně kulturně podmíněného. *Ulici* porovnává s britskými *Coronation Street* a *EastEnders*. Protože stejně jako první jmenovaný seriál i *Ulici* vysílá komerční stanice, převažuje motiv diváka bavit. Nicméně autoři k *Ulici* přistupovali i trochu „veřejnoprávně“, dávali v ní prostor prezentaci určitých sociálních problémů: „*Zadáním pro Ulici bylo 5x týdně bavit diváky. Naše ambice byla, když už je bavíme, tak ať jim je po zhlédnutí Ulice lépe, než jim bylo předtím. Ať se také něco dozvědí. Ať pomáhá naše prostředí kultivovat,*“ (Reitler 2013).

Radek Bajgar vidí podobnost *Ulice* a britské tvorby. Při vzniku seriálu se jí inspirovali namísto tvorby americké, protože si mysleli, že v této podobě má seriál větší šanci se na českém trhu uchytit. Taktéž vyzdvihuje britskou tvorbu jako zrcadlo života, zatímco americkou považuje za zrcadlo aspirací: „*Rozhodli jsme se pro britský typ daily soap, která, je na rozdíl od americké civilnější, realističtější, levnější. Navíc reflektují reálné poměry ve společnosti, sociální problémy, apod. Americké daily víc vycházejí z pohádky a aspirace diváků - dívají se často na atraktivní prostředí, kam by chtěli patřit,*“ (Bajgar 2013).

3. Charakteristické rysy soap opery

3.1 Serialita

Základním prvkem charakteristickým pro všechny soap opery je vypravování příběhu seriálovou formou (anglicky serial narrative). Jednotlivé příběhy se přelévají

z jedné epizody do dalších epizod. Oproti tomu stojí starší způsob vyprávění příběhů televizních seriálů, anglicky označený jako „series“, kde příběhy mají epizodický charakter a přímo na sebe nenavazují (Allen 1997).

Tento způsob vypravování příběhu umožňuje stále lákat věrné publikum a vytvářet věrnost konzumentů ke značce (Wittebols 2004). Bývalý programový ředitel britské BBC a výkonný ředitel Channel 4 a ITV Michael Grade mluvil o soap opeře jako o programu, který stanici odliší od jiných: *„Hlavním úkolem (soap oper) je odlišit váš kanál od jiných kanálů. Je tu několik takových klíčových programů, které každý kanál má. Jedním jsou zprávy, váš styl zpravodajství a vaši zprávaři dávají vaší značce unikátnost. Zprávy jsou pro odlišení vašeho kanálu důležité, protože se vysílají každý večer a soap opery spadají víceméně do stejné kategorie a nabízí stejnou možnost pro odlišení vašeho kanálu. Je tu očividně faktor loajality, pokud je pořad úspěšný. A jak je Coronation Street značkou ITV, jsou EastEnders značkou BBC1 a Brookside je velkou součástí značky Channel 4.“*

„Soap opera je důležitá, protože se vysílá 52 týdnů v roce. A je jen velmi málo programů, kromě zpráv, které se vysílají 52 týdnů v roce několikrát do týdne. To jsou ty klíčové pořady, které odlišují váš kanál od ostatních, a proto jsou velmi, velmi důležité. Pokud jsou úspěšné, pak očividně jsou komerčně velmi cenné,“ (Hobson 2003: 45).

Kromě toho, že příběh linoucí se přes několik epizod, nutí diváky stále znovu usedat k obrazovkám, umožňuje jim zároveň, pokud občas některou z epizod nevidí, neztratit přehled o ději (Allen 1985).

3.2 Realismus

Dalším klíčovým prvkem soap oper je realismus. Míra realismu je kulturně podmíněna a liší se podle toho, jestli se jedná o soap operu americké provenience nebo evropské soap opery. Jak bylo zmíněno v pasáži věnující se vývoji žánru, americké soap opery si velmi často zařazením nadpřirozených prvků pomáhaly. Příběh *One Life to Live* se v roce 1989 točil kolem tajného v podzemí existujícího města Eterna (Copeland 1991). O rok dříve zase některé hlavní postavy cestovaly o sto let do minulosti. *General Hospital* v dobách své největší slávy sáhlo doslova k „bondovské“ zápletce, kde se záporný hrdina snaží zmrazit celý svět a hlavní hrdinové seriálu mu v tom zabrání. Jednu z hlavních hrdinek *Days of our Lives* zase posednul Ďábel (Conradt 2009).

Soap opery z USA bychom tak mohli přirovnat k v Latinské Americe velmi populárnímu literárnímu žánru magického realismu. Nicméně realistické prvky jsou důležité i pro ně. Především reálný běh času, kdy postavy prožívají stejné kulturní svátky (Díkůvzdání, Vánoce) a události (prázdniny), jako jejich diváci. Protože to umožňuje prohloubit vazbu mezi divákem a seriálem (Wittebols 2004).

Britské a ostatní evropské soap opery se vydaly jinou cestou. Snad možná, minimálně v případě Velké Británie, můžeme za důvod, proč se britská tvorba vydala ryze realistickou cestou, označit bohatou realistickou tradici v literatuře (Charles Dickens, Daniel Defoe, Thomas Hardy). Vlna realismu se do britské tvorby vrátila koncem padesátých let formou „Kitchen sink drama“ – formou sociálního realismu zaměřeného na dělnickou třídu (working class) a ovlivnila i autory první úspěšné britské soap opery *Coronation Street*. Stejný přístup zvolili i autoři dalších seriálů v 80. letech. Producentka seriálu *EastEnders* Julia Smith řekla: „*My život nevytváříme, my ho zrcadlíme,*“ (Geraghty 1995: 67). Nicméně bylo by chybou domnívat se, že je britská soap opera zaměřená výhradně na třídu pracujících. Není tomu tak, objevují se zde i postavy spadající do střední třídy, což ostatně platí i o *Ulici*.

Důraz na realismu je v britské tvorbě podpořen také tím, že seriály plní jakousi veřejnoprávní službu a to i u *Coronation Street* či *Emmerdale* vysílaných komerční stanicí ITV (o *EastEnders* na veřejnoprávní BBC ani nemluvě). Veřejnoprávní „osvětovou“ roli plní i telenovely v Latinské Americe (Wittebols 2004).

3.3 Hlavní motivy

Americké soap opery jsou co do hlavních motivů mnohem jednodušší a dají se charakterizovat třemi body: 1) chaos a konflikt vytváří napětí, 2) dobro a zlo je jasně definováno a divák si snadno vybere, jestli postavu milovat či nenávidět, 3) zasazení do vyšší střední třídy reflektuje aspirace na „dobrý život“ (Wittebols 2004: 38).

Evropská tvorba je v tomto směru rozmanitější. Jak bylo napsáno v předchozí kapitole, zasazení příběhů reflektuje skutečnou společnost, nikoliv aspirace. Postavy jsou většinou mnohem rozmanitější.

Hlavním motivem evropské soap opery jsou mezilidské vztahy, když ITV začala vysílat *Coronation Street*, stály sociální problémy spíše stranou. *Coronation Street* vždy sázela především na silné ženské postavy, humor a pocit nostalgie vyplývající z prostředí severoanglického předměstí. Až *EastEnders* na BBC a *Brookside* na Channel 4 v 80. letech vsadily na prezentaci sociálních problémů,

částečně coby úlitbu povinností veřejnoprávní televize (u BBC a *EastEnders*) a pak především jako způsob, jak k obrazovkám nalákat mužské diváky (Geraghty 1995).

Pro britskou tvorbu platí ještě jedno specifikum vyplývající z tamního způsobu organizace televizního vysílání – soap opery reprezentují obyvatelstvo a životní styl regionu, v němž vznikají. *Coronation Street* reprezentovala sever Anglie. Fiktivní městečko Weatherfield, v němž *Coronation Street* leží, vzniklo podle skutečného města Salford, části manchesterské aglomerace. *Brookside* reprezentuje nedaleký Liverpool. *EastEnders* se odehrávají v Londýně a *Emmerdale* (do roku 1989 pod názvem *Emmerdale Farm*) reprezentuje anglický venkov (Hobson 2003).

Centrem dění soap opery byla od začátku rodina. První soap opery počítaly s tradiční rodinou, *Coronation Street* už při svém vzniku v 60. letech reflektovala společenské změny a akceptovala možnost existence neúplných rodin (Hobson 2003). Britské soap opery přinesly do žánru nový prvek a tím byla komunita, v níž se děj odehrával. V 80. letech, jak se stále posouvala hranice toho, co je společensky přijatelné, aby se objevilo na televizní obrazovce, přibyla témata jako otázka rasy, sexuální orientace a problematika AIDS, sexuálního obtěžování či znásilnění (Geraghty 1995).

Nic nepolarizuje diváckou obec soap opery tak, jako otázka sexuální orientace. Až v 80. letech se v soap operách začaly objevovat homosexuální postavy. V Americe byla první denní soap operou s homosexuální postavou *As the World Turns* a to až v sezóně 1988-89. Předběhla jej primetimeová *Dynasty*, kde se bisexuální postava objevovala už od roku 1981, ale většinou navazovala heterosexuální vztahy. V Británii se první homosexuální postava objevila v seriálu *Brookside* už v první polovině 80. let.

Joy Fuquaová (1995) za jednu z příčin, proč se homosexuální postavy do soap oper dostaly až tak pozdě, označuje fakt, že na rozdíl od jiných sociálních jevů, jako je třeba třídní původ nebo prostituce, homosexualita je vlastnost, kterou u postavy nelze změnit. Pokud se postava začne věnovat prostituci, může toho v budoucnu nechat. Pokud pochází z dělnické třídy, může se provdat do vyšší třídy, ale pokud je jednou homosexuální, je to trvalý stav.

3.4 Produkce

Soap opera je pro televizní stanice atraktivní především díky relativně nízkým nákladům na produkci, schopnosti generovat věrné publikum a tím pádem ziskovosti celého podniku (Wittebols 2004). Dorothy Hobsonová získala od představitelů BBC

konkrétní náklady na produkci jedné půlhodinové epizody *EastEnders* – 130 000 liber. Oproti tomu hodinová epizoda detektivního seriálu *Dalziel and Pascoe* stála 700 až 800 tisíc liber. Soap opery z lékařského prostředí se pohybovaly někde uprostřed. Hodinové epizody *Casualty* a *Holby City* stály přibližně 400 tisíc liber (Hobson 2003: 46).

Americká televize ABC zvažovala na léto 2012 přesun poslední soap opery *General Hospital* z odpoledního času do primetimeu. Náklady na jednu epizodu seriálu se pohybovaly kolem 200 000 dolarů, přitom běžná epizoda primetimeového seriálu stojí 1 milion dolarů (The Series Finale 2012).

Nižší produkční náklady nespočívají jen v tom, že se náklady na výstavbu kulís rozloží na více epizod. Je nutné vzít také v potaz, že účinkování v soap opeře a produkce soap opery umožní hercům a tvůrcům získat stálé pracovní závazky dlouhodobého charakteru a tím pádem i náklady na lidskou sílu lze rozložit na více epizod.

4. Seriál Ulice

4.1 Vznik seriálu

První klapka pilotního dílu k seriálu Ulice padla v hostivařském ateliéru 6. června 2005. Na televizních obrazovkách seriál debutoval 5. září. Začal přitom vznikat na podzim 2004. Za vznikem stáli Radek Bajgar, který měl vývoj nových pořadů na TV Nova na starost, producent Petr Erben a zkušený režisér Dušan Klein. S objednávkou na denní seriál přišlo přímo vedení televize Nova. Bajgar za impuls, který vedl ke vzniku Ulice, považoval nástup nového vedení TV Nova, kdy se v roce 2003 stal generálním ředitelem Petr Dvořák (v roce 2013 generální ředitel České televize) a programovou ředitelkou Libuše Šmuclerová (Bajgar 2011, 2013).

Někdejší producent seriálu Ulice Michal Reitler vidí zlomový bod v české seriálové tvorbě, který umožnil vznik Ulice, úspěch seriálu Rodinná pouta na TV Prima: „*Myslím si, že hlavní zlom v dramatické tvorbě v komerčních televizích přinesla Rodinná pouta. Nejprve Nova udělala Pojišťovnu štěstí (2004). Pojišťovna štěstí byl luxusní projekt. Nova chtěla udělat drahý hraný seriál, který zvalcuje seriálové pondělky České televize. Pak přišla Rodinná pouta a předvedla, že dokážou velmi levně dělat seriál na nízké úrovni, který ale diváci chtějí. To si myslím, že odblokovalo možnost uvažování Novy pustit se do ještě náročnějšího projektu, do denního seriálu,*“ (Reitler 2013).

Díky spojení s renomovaným režisérem Kleinem, v počátku realizace projektu plnicím roli šéfrežiséra, se do seriálu podařilo obsadit skutečně přední české herce, jakými byli například Radoslav Brzobohatý, Alena Vránová, Jaroslava Obermaierová, Bronislav Poloczek, Hana Maciuchová či Rudolf Hrušínský.

Přesto se produkce musela potýkat s řadou komplikací, vyplývajících z unikátnosti projektu. Radek Bajgar poznamenal: „*Tady nebyla vůbec tradice týmového psaní, dostat do toho dobré scénáristy, a vůbec poznat, kdo je dobrý scénárista a je schopný pracovat v týmu, to bylo pro mě největší dobrodružství,*“ (Bajgar 2011).

Bajgar dodal, že zahraniční televize, které obdobné denní seriály natáčí, si know-how velmi pečlivě střeží, takže tvůrci *Ulice* se natáčet denní seriál museli naučit sami: „*Snažili jsme se zjistit, jak je organizovaná výroba a psaní scénářů, ale moc jsme se toho nedozvěděli, každý si to chrání. Většinu jsme si museli vymyslet sami,*“ (Bajgar 2013).

Michal Reitler prozradil, v čem se *Ulice* inspirovala v zahraničí: „*Inspirovali jsme se sociálním aspektem. Na začátku nás lákalo, že jsou to příběhy našich sousedů, příbuzných, bratrů, sester, rodičů. To je v jádru konceptu a je to společné pro všechny denní seriály. Jsou to příběhy, jaké může prožívat vaše sousedka. Rovnou jsme věděli, že chceme vyprávět dramata-melodramata, [...] věděli jsme, že musí jít o současnost. Že potřebujeme zacílit na nejrozšířenější cílovou skupinu, věkově i vzděláním. To znamená spíše do nižší střední třídy, že se pohybujeme ve věkové kategorii 35 – 45 u hlavních postav, a od nich se dostaneme k rodičům a dětem. Nastavení vztahů, které spíše odpovídá malému městu jako je Kolín. Inspirace byla spíš v matici, ve které charakter a vztahy skládají,*“ (Reitler 2013).

Takto nejistý projekt s sebou nesl velká rizika v podobě zmařené investice. Podle Reitlera trvá rok až rok a půl, než se denní seriál rozjede a tvůrci dostanou jasnou představu o tom, jestli je projekt životaschopný či nikoliv (Reitler 2013). Nova byla ochotná dát *Ulici* zkušební dobu dva roky, protože právě na dva roky uzavírala smlouvy s herci (Koiš 2012).

4.2 Produkce

4.2.1 Náklady

Nízké náklady na výrobu jedné epizody jsou charakteristickým rysem soap oper. Nejinak tomu je i u seriálu *Ulice*. Vzhledem k výrazně vyššímu využití kulis a dlouhodobým kontraktům s tvůrci a herci se náklady na jeden díl pohybují v pro televizi velmi zajímavých číslech. Ovšem celkové náklady na produkci celé sezóny (1. sezóna *Ulice* měla 214 půlhodinových dílů) jsou na české podmínky na nevídané úrovni.

Michal Reitler *Ulici* porovnává se seriálem *Ordinace v Růžové zahradě*: „*Je to úplně nejlevnější věc v dramatice. Na díl, ročně jsou to ale zásadní peníze. Ve výsledku jsme v přepočtu na stopáž na půlce nákladů Ordinace, ale z hlediska sledovanosti je výkon jen o třetinu nebo čtvrtinu nižší.*“ (Reitler 2013).

Radek Bajgar stál u vzniku *Ulice* a nabídl i konkrétní čísla: „*Náklady včetně amortizace počáteční investice se pohybovaly cca kolem půl milionu na díl. Seriály, které jsou vysílány dvakrát týdně (PRT soap) (Ordinace, Cesty domů apod.) se mohou pohybovat kolem 1,5 mil. Běžné seriály mají rozpočty od tří do třeba sedmi mil. Pak jsou různé excesy, zejména v ČT, které stály mnohem víc,* (Bajgar 2013).

Bajgar zřejmě mluví o nákladech na půlhodinový díl, proto je jeho údaj ve srovnání s *Ordinací* třetinový, kdežto Reitler uváděl, že náklady jsou poloviční majíce zřejmě na mysli 43 minutovou epizodu.

Reitler ovšem nepovažuje finanční návratnost *Ulice* za jedinou přidanou hodnotu pro televizi Nova. Tím, že je seriál na obrazovce každý pracovní den, podílí se na tom, jak diváci vnímají brand TV Nova. Proto převažují v *Ulici* kladní hrdinové, kteří se snaží jednat správně, protože divákům potom takový seriál vysílá pozitivní signál a oni stanici vnímají jako nositele tohoto pozitivního sdělení. Autoři se snažili k seriálu přistupovat tak, aby byl *receptem na život*, (Reitler 2013). O významu soap opery coby brandu stanice hovořil i Michael Grade (viz kapitola 3.1).

4.2.2 Vysílací čas a sledovanost

Vysílací čas *Ulice* je v porovnání se soap operami v jiných státech unikátní. *Ulice* běží každý pracovní den od 18:30 do 19:30, kdežto americké seriály mají v programovém schématu prostor v brzkém odpolední (*General Hospital* – 14:00 – 15:00; *The Young and the Restless* a *The Bold and the Beautiful* tvoří blok od 12:30 do

14:00; *Days of our Lives* 13:00 – 14:00). Britské *Coronation Street* a *EastEnders* začínají až v 19:30 respektive 20:00.

Nova si *Ulici* objednala schválně tak, aby tvořila náběhovou hranu pro *Televizní noviny* (Reitler 2013). Kromě toho prodloužila hlavní vysílací čas (Primetime) o hodinu a začala reklamu za primetimeové ceny prodávat už od 18:00. *Ulice* pravidelně dosahuje publika přesahujícího 1 milion diváků v kategorii 15+, což ji řadí na špici televizní sledovanosti i v porovnání s pořady vysílanými po 20. hodině.

Ulice umožnila Nově vytvořit páteř programu ve složení *Ulice – Televizní noviny – Ordinace v růžové zahradě*. Čím má *Ulice* lepší sledovanost, tím zvyšuje i sledovanost následujících pořadů. Ale její hlavní význam pro TV Nova spočívá v tom, že poutá diváky k obrazovkám TV Nova v době, kdy na ostatních stanicích začínají hlavní zpravodajské relace. Pokud divák sleduje *Ulici*, velmi pravděpodobně bude pokračovat ve sledování TV Nova, i co se týče sledování hlavní zpravodajské relace.

Ulice začínala se stopáží 30 minut, v průběhu druhé řady začala vysílat dvě epizody denně. Jednu krátkou patnáctiminutovou a jednu tradiční třicetiminutovou. Později toto tvůrci odstranili a vysílali denně jednu 43 minut dlouhou epizodu.

Pro autory byl postupný náběh na 43 minutové epizody důležitý. Protože v roce 2005 neměli zkušenosti s tvorbou denního seriálu, natož takového, který by měl stopáž 43 minut.

Michal Reitler k tomu říká: „*Na začátku nám zadali 30 minut, 5x týdně a nikdo neměl představu, jak se to zvládne. Byli jsme rádi, že jsme přežili první měsíc vysílání. Po tři čtvrtě roku, když šel share nahoru, řekli, abychom to protáhli na 40 minut. To už jsme zdatněji psali, věděli jsme, jak to zatíží scénáristy, jak to zatíží realizaci a už to šlo. Kdyby nám dali vyrábět 40 minut od začátku, tak si myslím, že by na tom Ulice možná krachla,*“ (Reitler 2013).

Ulice začínala s podílem na sledovanosti kolem 36 procent (diváků, kteří měli v danou chvíli zapnutou televizi). Postupně se share zvýšil až na 44 procent (Reitler 2013). Potom ovšem začal opět klesat s tím, jak postupovala v ČR digitalizace a startovaly stále další televizní kanály, čímž se sledovanost rozměňovala. I dnes dosahuje *Ulice* slušného share kolem 35 procent. Přičemž průměrná sledovanost TV Nova klesla ze 40,95 % v roce 2005 na přibližně 25 % v roce 2012.

Na rozdíl od britské produkce vysílané 52 týdnů v roce, se čeští autoři rozhodli pro letní přestávku. Podle Michala Reitlera především z finančních důvodů, platit přes léto premiéry je pro komerční televizi nerentabilní, uvádí však i další důvody:

„Pro komerční televizi je zbytečné investovat do léta. Reklamní agentury do prázdninového období neinvestují. Komerční televize vysílá premiéry jen tam, kde se to vyplatí. Celou první sezónu jsme vyráběli shrnující padesátiminutové díly, ty měly jít v létě. A. Sarbou tehdy řekl: „Nedávejme divákům *Ulici*, nechme je vyhladovět, ať se těší na září a rozhodl, že přes prázdniny *Ulice* nepůjde ani v repríze“ Měl pravdu a funguje to. Když divákům *Ulici* seberete, chybí jim. Na druhou stranu si spousta z nich řekne: „Uff, nemusím být v určitý čas doma, užiju si léto a budu se těšit na návrat *Ulice* v září.“ Ale důvod byl především finanční. Proč platit přes léto premiéry,“ (Reitler 2013).

Kromě letní pauzy si z podobných důvodů v některých sezónách *Ulice* vybrala i zimní přestávku. Ačkoliv je na jednu stranu atraktivní vysílat i přes období vánočních svátků a ukázat divákům, jak tráví postavy Vánoce v *Ulici*, i období začínající Štědrým dnem a končící v druhé polovině ledna je pro zadavatele reklamy nerentabilní. Obecně zadavatelé reklamy předpokládají, že lidé utratí většinu svých úspor za vánoční dárky a období po novém roce je tak z pohledu nákupů chudší, proto objednávají méně reklamy v televizích a komerční televize premiéry v první polovině ledna nevysílají. Stejně tak vysílání přes vánoční svátky je sice atraktivní z pohledu příběhu, ale podobně jako v letní prázdniny i období vánočních svátků je časem, který potencionální diváci tráví především mimo domovy, tudíž i zimní přestávky, která trvala i tři týdny, platí stejná logika jako u letní.

4.2.3 Znělka

Znělka soap opery, nebo jinými slovy intro, je pro seriál velmi důležitý prvek. Hobsonová (2003: 71) ji označuje za „*sirénu, která svolává diváky ke sledování*“. Musí být natolik signifikantní, že ji divák okamžitě rozpozná. Že jakmile ji zaslechne třeba ve vedlejší místnosti, než má přijímač, ihned se rozeběhne k televizi.

Autorem hudby k seriálu *Ulice* je Petr Malásek. Malásek vytvořil nejen znělku, ale i ostatní hudební motivy. V jejich používání se *Ulice* odlišuje od britské tvorby. *Coronation Street* ani *EastEnders* nepoužívají hudební podbarvení scén. Pokud ve scéně slyšíme hudbu, tak výhradně z nějakého přijímače v místnosti, třeba v hospodě z rádia. Scény autoři britských seriálů hudebně nepodbarvují, protože absenci podbarvení berou jako prvek realismu. Náš rozhovor s rodinnými příslušníky ve skutečnosti přeci také hudba nepodbarvuje (Hobson 2003: 72).

Radek Bajgar přítomnost hudebních podbarvení v *Ulici* vysvětloval takto: „Potřebovali jsme snížit riziko nepřijetí u publika. Proto jsem zvolil taktiku, aby se náš každodenní seriál co nejvíc podobal PRT seriálům, na které jsou lidé zvyklí. Proto používal obdobných postupů,“ (Bajgar 2013).

Nejen hudební motiv je důležitým prvkem znělky soap opery, záleží i na vizuální stránce. Úvodní titulky ukazují prostředí seriálu – záběr na střechy domů v *Coronation Street*, záběr na východní Londýn v *EastEnders* (Hobson 2003: 72). *Ulice* za osm let vysílání jednou upravila hudební motiv znělky a dvakrát vizuál.

První znělka se vysílala od začátku přibližně do poloviny druhé řady. První znělka obsahovala záběr na list snášejíci se pomalu na ulici. Ovšem v polovině druhé řady přišla výrazná změna. Ačkoliv je základ hudebního motivu stejný, zrychlilo se tempo, změnily nástroje a znělka má mnohem větší ráz. Petr Malásek ji navíc otextoval pro populární zpěvačku Lucii Bílou, která ji prvně zazpívala na předávání cen TV Nova Anno (Blesk.cz 2006).

S upravenou hudební stránkou se změnil i vizuál. Začátek znělky nápadně připomíná znělku používanou *Coronation Street* v 90. letech. Kamera přejíždí přes střechy směrem do ulice. Následují záběry na běžný život v ulici. Přitom se na stěny domů promítají obličejové hlavních postav. Znělka končí záběrem na logo *Ulice*, což je nápis „ULICE“ na značce, kterou se v ČR běžně označují názvy ulic. Od šesté sezóny Nova mírně poupravila vizuál. Změnily se ony scény zachycující běžný život v ulici. Krom toho se samozřejmě průběžně mění obličejové, které jsou promítány na stěny domů, podle toho, jak se mění obsazení seriálu.

Coronation Street využívá stále stejný motiv vytvořený Ericem Sparem, ale průběžně obměňuje vizuál. Tvůrci hudby pro seriál *EastEnders* jsou kreativnější. Původní hudební motiv Simona Maye a Leslieho Osbornea se dočkal několika remixů (jazzová verze, slow verze, rocková verze, moderní verze pro on-line spin-off *EastEnders: E20* cílící na mladší diváky). Třikrát byla píseň nazpívána. Nejprve hned v roce 1986 herečkou ze seriálu Anitou Dobsonovou jako „*Anyone Can Fall in Love*“, v roce 1988 jako hymnus „*Glory Be to God On High*“ a v roce 1993 jazzová verze znělky jako „*I'll Always Believe in You*“. Kromě toho May vytvořil alternativní (jemnější) verzi znělky, kterou *EastEnders* používají u dramatických momentů a odchodů postav, podle autorky seriálu Julie Smithové pojmenovanou „*Julia's Theme*“ (Smith – Holland 1987).

4.2.4 Výroba epizod

Když si divák pustí v 18:30 ve všední den *Ulici*, sleduje materiál natočený přibližně před dvěma a půl měsíci. S takovým předstihem se jednotlivé epizody natáčí. Ovšem natáčení je vyvrcholením celého procesu vzniku epizody.

Tento proces začíná i rok a půl před vysíláním samotného dílu. Na poradě si autoři domluví vývoj jednotlivých postav a jejich příběhů. Jako příklad je možné uvést příběh Miloslava Stárka, druhého manžela Vilmy Nykové.

Autoři chtěli oživit postavu Nykové tím, že ji na lázeňském pobytu seznámí s nějakým šarmantním mužem. Roli Miloslava Stárka hrál Stanislav Zindulka. Jeho první vystoupení v *Ulici* zaujalo tvůrce natolik, že se rozhodli vytvořit pro postavu dlouhodobou dějovou linku. Dějové linky připravují na pololetí, rok nebo tři pololetí. Stárkova dějová linka byla na tři pololetí. V prvním měl vystupovat jako šarmantní postava, která si postupně podmaňuje *Ulici*. Během druhého pololetí začínají ostatní vidět, že je to sňatkový podvodník, jen Nyková ne. A ve třetím pololetí se *Ulice* snaží Stárka zbavit (Reitler 2013).

Dějové linky jsou poté rozepsány do jednotlivých epizod, autoři dialogů rozepíší děj epizod do konkrétních dialogů a může začít natáčení. Hrubý natočený materiál ještě prochází postprodukcí, kde se sestřihá, koriguje, vybaví hudebním podtextem a připraví do vysílání.

Radek Bajgar vytvořil základní model vyprávění dějových linek. V každé epizodě se prolínaly tři příběhy. Každý byl přítom v jiné fázi. Jeden příběh v dané epizodě začínal, druhý byl zrovna na vrcholu a třetí byl uzavírán. Tento model považoval Bajgar za důležitý z hlediska organizace produkce, ale zároveň také důležitý pro komfort diváků při sledování (Bajgar 2013).

4.2.5 Aktuální události

Zařazení aktuálních událostí do denního seriálu není nikdy jednoduché. U dopředu plánovaných událostí hrozí riziko zrušení, což by vedlo k faux pas, pokud by se i přesto v seriálu objevily. Hobsonová uvádí jako příklad zmínku postav v seriálu *Brookside* o dostihovém závodě Velká národní, kterou postavy učinily v den konání závodu. Ovšem o pár let později musel být závod zrušen kvůli bombové výhrůžce. Potom, kdyby se postavy v seriálu bavily o tom, že závod sledovaly, by seriál vypadal hloupě (Hobson 2003: 74).

Autoři *Ulice* ovšem tento strach nesdíleli, jak prozrazuje Radek Bajgar: „Vědomě jsme do děje zařazovali události, které se daly z podstaty předvídat (hokej, volby, svátky...) a byli jsme připraveni reagovat i na nepředvídatelné události,“ (Bajgar 2013).

Takto jsme se v *Ulici* dočkali i komunálních voleb v roce 2010. A tady se autoři zrovna netrefili. Při psaní scénáře totiž ještě neznali přesné datum voleb, to prezident Klaus určil až později a bohužel pro *Ulici* na víkend předcházející tomu, který vybrali scénáristé (Fanklub *Ulice* 2010). Radek Bajgar zmínil i aktuální přetáčení obrazů v reakci na signifikantní událost, Michal Reitler o tom řekl:

„Cítili jsme, že to umíme rychle a dělali jsme aktuální přetáčení obrazů. Zjistili jsme, že jsme schopni za tři dny dostat reakce na nějakou aktuální situaci do vysílání. A tak jsme tehdy do tří dnů reagovali na jadernou katastrofu v Japonsku, nebo krizi Sazky či odposlechy poslankyně Kočí. Ale udělali jsme to jenom třikrát, protože se ukázalo, že to je ošidné. Že nás lákají témata, která jsou pro Novu a pro každou televizi komplikovaná,“ (Reitler 2013).

Zakomponování reakce na aktuální událost v případě těchto zásahů znamenalo bleskové přetočení jedné scény bez toho, aby změna výrazně narušovala děj. Na druhou stranu to přispívalo k realismu seriálu. Některé výraznější změny ovšem nešlo realizovat. Například i po vyhlášení prohibice v září 2012 způsobené početnými otravami metylalkoholem konzumovali hrdinové *Ulice* dále alkohol. I kreativní producent *Ulice* Matěj Podzimek potvrdil, že přetočení všech scén, v nichž si postavy objednávají v Coolně či hospodě u Jindřicha alkohol, prostě nebylo včas možné (Oficiální stránky *Ulice* 2012).

Ulice se zřejmě k přetáčení scén za účelem zakomponování aktuálních událostí jen tak nevrátí. Předešlé pokusy spíše vyvolávaly kontroverzi a i podle Bajgara nejsou důležité. Diváci více akcentují kvalitní příběh než zakomponování aktuálního dění (Bajgar 2013).

4.2.6 Product placement

Pod pojmem „product placement“ se myslí umístování reklamních sdělení přímo do děje pořadu. Pro televizní stanice znamená vítaný zdroj příjmů. Televize Nova si v roce 2012 účtovala za pasivní ukázání produktu v seriálu *Ulice* 150 000,- Kč, za aktivní product placement – tedy zapojení produktu přímo do děje – až 300 000,- Kč.

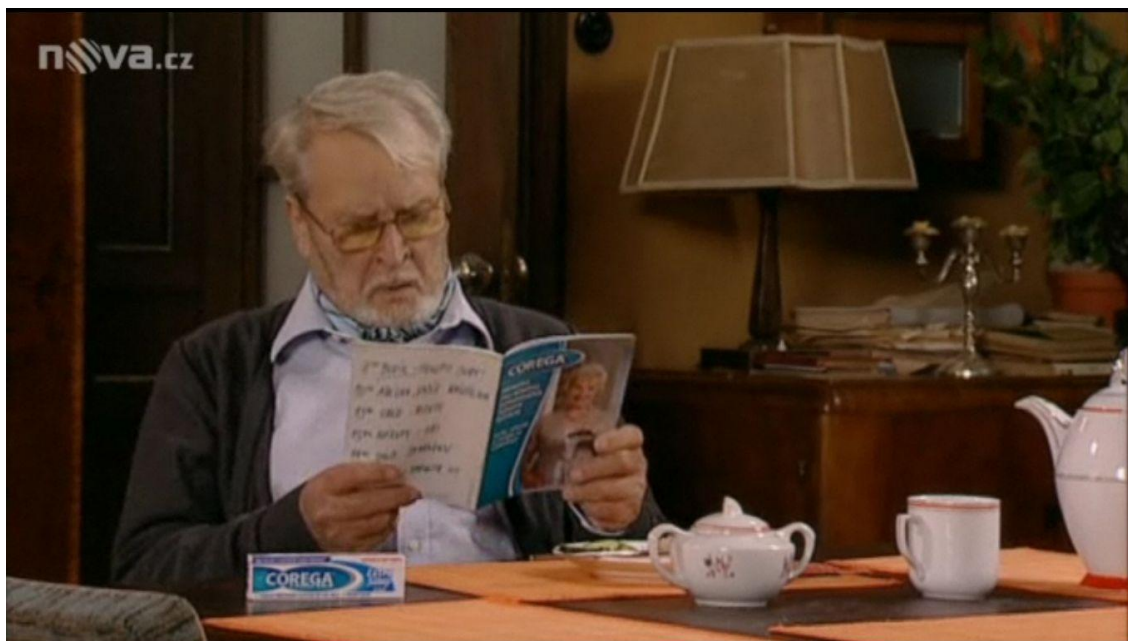
Pro srovnání: Pasivní PP v *Ordinaci v Růžové zahradě 2* stál 200 000,- Kč a aktivní 400 000,- Kč (Obchodní politika 2012 – Branded Entertainment 2012).

Pro inzerenta, který si product placement objedná, je důležité, že na rozdíl od reklamního bloku je divák „donucen“ reklamní sdělení vidět. Při vysílání reklamního bloku velká část diváků přepíná jinam, to u product placementu nehrozí.

Michal Reitler oceňuje především velkou variabilitu poskytovanou denním seriálem product placementu: „*Product placement je součástí zdroje financování seriálu. Vždycky jsem klientům říkal, že jestli chtějí reklamu na Boeing, my to vymyslíme. Máte tak rozsáhlou síť postav, že vždy lze najít vhodný kontext, který seriál ani postavu nepoškodí a vyhoví poptávce,*“ (Reitler 2013).

Oficiálně byl product placement povolen v českých televizích od 1. června 2010, ale předtím byl tolerován, pokud příliš nevyčnival. Do *Ulice* se samozřejmě dostal hned několikrát. Jeden z prvních případů se TV Nova příliš nepovedl. Umístění fixační pasty Corega do *Ulice* totiž připadalo Radě pro rozhlasové a televizní vysílání jako reklama a nikoliv product placement a Novu kvůli tomu i vyšetřovala (Potůček 2010)

Příloha 2 (Obrázek) – Příklad product placementu v Ulici, fixační pasta Corega. Zdroj: TV Nova



Corega symbolizuje aktivní product placement. Do stejné kategorie v *Ulici* spadá třeba energetický gigant RWE. Postavy v několika dílech řešili přechod k tomuto dodavateli energií. Asi nejaktivnější product placement předvedla na začátku osmé sezóny pojišťovna ING. Nejenže byly v záběru smlouvy s jejím logem, ale její jméno dokonce pochvalně zmínila Miriam Hejlová (Hana Maciuchová).

Naopak kvalitně udělaný pasivní product placement jsme viděli v případě sítě kadeřnictví Bomton. Kadeřnictví hrálo v seriálu podstatnou roli od první řady. V osmé řadě si ovšem jeho majitelka Ingrid Ševčenko od této sítě pronajala frančizu a tak nejenže se záběry na Bomton objevují při scénách v exteriéru v ulici, ale i postavy v kadeřnictví pracující chodí ve firemních tričkách. Podobně kvalitní product placement si objednal i řetězec s elektronikou Euronics. Euronics umístil svůj obchod přímo do ulice (stejně tak učinil i prodejce nádobí Tescoma) a kampaň ještě podpořil sloganem „Euronics – elektro z vaší ulice“.

Příloha 3 (Obrázek) – Obchod Tescoma umístěný v Ulici. Zdroj: Tescoma.cz



Product placement je i určitou formou realismu, což z něj činí vlastně pozitivní prvek pro denní seriál. Pokud se diváci mají najít v postavách, je přece přirozené, že tyto postavy používají stejné věci, jako jejich diváci. Jezdí auty skutečných výrobců, nakupují ve skutečných obchodech, konzumují potraviny reálných značek a podobně.

Ve Velké Británii povolil regulační úřad product placement také až v roce 2010 a to pod tlakem stejné evropské směrnice jako v ČR. Záhy toho využila ITV. Bezejmenný bankomat v krámku s potravinami v *Coronation Street* nahradil bankomat sítě Nationwide (Millar 2011).

4.3 Prostředí

Seriál je od počátku situován do nejmenované ulice na pražské periférii. Původně ani čtvrť nenesla konkrétní jméno, ale později (v souvislosti s komunálními volbami v roce 2010) se diváci dozvěděli, že ulice leží ve fiktivní čtvrti Praha – Křečovice. Samotná ulice je spíše náměstím, ostatně i Dušan Klein prozradil, že se tvůrci inspirovali jedním skutečným náměstím v Břevnově (Šloufová 2012: 11).

Centrem je nájemní dům. Na začátku seriálu využívala produkce v tomto bytě čtyři domácnosti, v roce 2013 využívá šest domácností a jedna další postava bydlí v bytě, jehož interiér se nikdy na obrazovce neobjevil a diváci vidí jen vstupní dveře do bytu. Druhé patro zatím zůstává divákům utajeno, ale v osmé sezóně jedna z postav prozradila jména nájemníků. V ulici dále najdeme jednu firmu (v prvních řadách to byla hračkářská dílna Království hraček, později přestavěna na pekárnu Stárek a syn). Nad dílnou/pekárnou je ještě ubytovna a byt majitelů, čímž jsou v Ulici ubytovány další hlavní postavy.

Vedle firmy byla z jedné strany dílna, která v průběhu osmé sezóny vyhořela a z druhé strany Hospoda u Jindřicha. Dále v Ulici najdeme kadeřnictví (což je pracoviště několika hlavních postav), vedle byla původně večerka, později přestavěna na tetovací salón a kavárnu (provozovaná jednou z nájemnic obytného domu). V šesté sezóně začala produkce využívat další dům v Ulici, v jednom z bytů začali žít mladší postavy, které nastoupily na vysokou školu. V přízemí jednoho z domů si v šesté sezóně jedna z hlavních postav (MUDr. Seidl) zřídila ordinaci. Uprostřed tohoto náměstí se nachází malý parčík.

Jako většina podobných seriálů, i Ulice je natáčena prakticky výhradně v interiérech. Prostředí samotné ulice je nejčastějším exteriérem, v němž se děj odehrává. Kromě ulice jsou často coby exteriér využívány prostory před základní školou a gymnáziem, kam část hrdinů chodí jednak jako studenti ale i zaměstnanci. Dále mimo ulici leží studentský klub Coolna, kde produkce využívá nejen interiér, ale i záběr na budovu zvenčí.

Reitler logiku scén vysvětluje následovně: „*Abychom mohli vyprávět vztahy, tak potřebujeme intimní prostředí domova, to je základ. Archetypálně potřebujete rodinu, která má tátu a mámu. Potřebujete děti, abyste se dostali o generaci níž. Potřebujete rodiče, abyste se dostali o generaci výš. Potřebujete být v bytě, abyste viděli, co řeší a jak to řeší. [...] Potom potřebujete postavy vyvést do prostředí mimo rodinu. Rodiče do*

pracovního prostředí, děti do školy, ale zároveň ve škole potřebujete dospělou postavu, aby konflikty byly mezi či obgenerační. [...] Navíc potřebujete nějaké potkávací prostředí, což jsou hospody, náměstí, obchody, večerky,“ (Reitler 2013).

I když v ulici bydlí většina hlavních postav, některé bydlí mimo. Z jejich domovů v drtivé většina vidíme jen interiér. Je zajímavé, že i postavy bydlící mimo ulici po sobě až nebývale často svá bydliště „dědí“. Samozřejmě ze zcela praktických důvodů, scéna je jednou postavena a je snazší ji upravit pro nové nájemníky, než vytvářet zcela nový interiér. Takto se manželé Farší přestěhovali do bytu po Petru Boháčovi, nebo garsonka původně využívaná Tomášem Jordánem a Hankou Petříkovou změnila nájemníky už několikrát, bydlel v ní Jordánův kamarád Pavel Tesařík, Ingrid Ševčenko se svým manželem a nakonec profesorka Hejlová. Samozřejmě v průběhu osmi let byly i některé interiéry zcela opuštěny, třeba byty, v nichž bydlela původně profesorka Hejlová se svým synem, kadeřnice Betty a Digi, Lumír Nykl se svojí manželkou Světlanou a později milenkou Pavlou.

Škola, kadeřnictví, hračkářská dílna a mimo ulici se nacházející fitness centrum plnily v první řadě roli pracovního prostředí postav. Tu samou roli v určité míře plnily i večerka a hospoda, které pro některé hlavní postavy byly pracovním prostředím, ale především hrály roli potkávacího prostředí.

Při porovnání se zahraniční tvorbou v tomto směru *Ulice* nikterak nevybočuje. Například hospoda je centrem dění jak u *Coronation Street* (Rovers Return Inn) tak u *EastEnders* (The Queen Victoria). Oba dva seriály mají jako jedno z potkávacích prostředí malý krám s potravinami – Corner Shop u *Coronation Street* a Minute Mart u *EastEnders*. Původně v *Ulici* tuto roli plnila Večerka Nykl a v osmé sezóně je to pekárna Stárek a syn.

Postupně do *Ulice* přibyl jako potkávací prostor studentský bar Coolna. Tvůrci tak dostali k dispozici prostor, v němž se mohly setkávat mladší postavy, když se dostaly do věku, v němž lze legálně konzumovat alkohol. Přímou v ulici již jedna hospoda byla, ale asi by nebylo úplně vhodné, kdyby se mladí scházeli v restauraci, kterou ke stejnému účelu využívali jejich rodiče.

Exteriéry pro natáčení *Ulice* byly postaveny v Praze – Hostivaři. Ale postavena byla jen přední průčelí domů (u rohového nájemního domu potom i jedna boční strana). Na rozdíl od britské produkce, kde na pozemku Granada Television v Manchesteru (*Coronation Street*) respektive na pozemcích studií BBC v Londýnském Elstree stojí celé domy.

Interiéry kadeřnictví, večerky (později přestavěno na tetovací salón a kavárnu), pekárny a ordinace MUDr. Seidla jsou postaveny přímo v domech v hostivařských kulisách. Postavy uvnitř budovy tak mohou pozorovat dění v ulici a komentovat děj, čehož autoři využívají především u postavy Vilmy Nykové (Jaroslava Obermaierová). Toto uspořádání umožňuje jednoduchý a plynulý přechod scény z interiéru do exteriéru a opačně.

I *EastEnders* mají ve svých kulisách v Elstree tři interiéry postavené v příslušném domě. Prodejnu aut Branning & Son, obchod s rychlým občerstvením prodávající tradiční britskou rybu a hranolky Beale's Plaice a večerku Minute Mart (*EastEnders guided tour with Rob Kazinsky 2008*).

Příloha 4 (Obrázek) – Ulice postavená v pražské Hostivaři, zdroj: Mapy.cz



Pro srovnání *Coronation Street* bude od roku 2013 využívat již třetí kulisy. Nejprve se natáčela uvnitř jednoho manchesterského studia. Celá *Coronation Street* byla zmenšena o čtvrtinu. Po osmi letech natáčení přesunula Granada Television natáčení ven, ale využívala přitom vesměs stejných kulis (Tinker 1987). Nových kulis, byť stále ne v poměru 1:1, se *Coronation Street* dočkala v roce 1982 (slavnostně je otevírala královna Alžběta II.). Kulisy vznikly přímo na pozemku Granada Television, viz příloha 5 (Little 2000). Nicméně v roce 2013 se produkce s nimi rozloučí a přesune se do nových kulis ve čtvrti Trafford, které mají být ještě více realistické než současné kulisy.

Příloha 5 (Obrázek) – Coronation Street na pozemcích Granada Television v Manchesteru (využíváno v letech 1982 – 2013), zdroj: Google Maps



Mnohem ambicióznější při výstavbě kulis byla britská veřejnoprávní televize BBC. V roce 1985 si v severní části Londýna na pozemku studií Elstree postavila rovnou celou fiktivní londýnskou čtvrť Walford. Centrum Walfordu tvoří náměstí Albert Square s hospodou The Queen Victoria a s parkem. Ale ve Walfordu najdeme další náměstí a několik ulic, několik restaurací a fastfoodů, bary a noční klub, prodejnu automobilů, památník obětem světových válek (lavičky se jmény „padlých“, přičemž jsou na nich vyryta jména lidí, kteří se na produkci seriálu podíleli) či dokonce vlastní stanici metra Walford – East (Smith 2005).

Příloha 6 (Obrázek) – Walford postavený ve studiích BBC, zdroj: Bing maps



4.4 Postavy

4.4.1 Postavy při vzniku Ulice

V roce 2005 tvořily jádro *Ulice* čtyři domácnosti žijící v nájemním domě v ulici. Jordánovi (rodiče Tomáš, Bára a děti, čtrnáctiletá dvojčata Matěj a Tereza), Farští (rodiče Olda, Jitka a dcery Monika a Lída), majitel domu Vlastimil Pešek žijící se svojí patnáctiletou vnučkou Adrianou a do ulice se nově přistěhovavší svobodná učitelka Lenka Drápalová. Bára Jordánová a Jitka Farská pracovaly přímo v ulici, první zmíněná jako ředitelka firmy Království hraček, druhá coby kosmetička v salónu Michal.

Obě pracovní prostředí do děje zapojovaly další postavy. V Království to byly postavy majitele dílny Václava Krále a jeho ženy Marie (bydleli v bytě nad dílnou, tedy též přímo v ulici), ukrajinského dělníka Hrihorije Lisečka, na podmínku propuštěného bývalého vězně Bedřicha Lišky, který společně s Lisečkem žil na jednopokojové ubytovně nad dílnou. A postavy pěti zaměstnanců, kteří žili mimo ulici a v dílně pracovali – technolog Jarda Hejl, sekretářka Zdena Čistá, obchodní ředitel Petr Boháč a dělnice Růža Habartová a Anča Málková. Kadeřnictví do děje zapojovalo kadeřnice Digi (Dagmar) Bendovou a Betty (Alžběta) Stárkovou, majitele salónu Michala Šnajdra a recepční Ingrid Šmídovou.

V ulici dále fungovala hospoda u Jindřicha, v níž se postavy scházely. Hospodu provozoval Američan Henry Rettig. A také večerka, kterou provozovala rodina Nyklových, postarší manželský pár Vilma a Stanislav. V příběhu se objevoval i jejich syn Lumír, úspěšný podnikatel ovšem nešťtící se využívat někdy ne úplně košer praktik. Poslední postavou, která nebyla přímo spojená s ulicí, byla profesorka Miriam Hejlová. Její syn Jaroslav pracoval v Království hraček. Byla též profesorkou na víceletém gymnáziu, kde sdílela kabinet s Lenkou Drápalovou a vyučovala dvojčata Jordánova, Adrianu Peškovou a Moniku Farskou.

Tyto postavy představili tvůrci divákům v úvodních epizodách. Záhy se ovšem počet postav začal rozšiřovat. Ještě v průběhu prvního týdne vysílání se k Petru Boháčovi nastěhovala zpět jeho žena Eva s malou dcerou Anežkou. Po čtvrt roce přijela z Kyjeva Hrihoriova sestra Světlana. Bedřich Liška urovnal svůj vztah s otcem Daliborem, který jej ztratil, když byl Bedřich odsouzen za neúmyslné zabití k nepodmíněnému trestu. Bedřich též vyhledal ženu, kvůli níž se popral a skončil ve

vězení, Zuzanu Hrubou, která se mezitím stala narkomankou a v hrůzných podmínkách s ní žil i její syn František.

Dětské postavy do britských soap oper přinesly až na konci osmdesátých let *EastEnders* (Hobson 2003: 100). Do té doby nebyly dětské postavy v denní britské tvorbě dostatečně reprezentovány. Tvůrci *Ulice* je ovšem do děje zařadily hned od prvního dílu. Tereze a Matějovi Jordánovým bylo v úvodu seriálu 14 let, Adriana Pešková byla o rok starší a Monika Farská v první sezóně maturovala. Všichni čtyři navštěvovali víceleté gymnázium a vyučovaly je Lenka Drápalová a Miriam Hejlová.

Michal Reitler vysvětluje, že tvůrci se zaměřili na střední generaci, protože od ní snadno mohli odvodit různé typy konfliktů): *„Bylo to velmi racionální rozhodnutí - trefit generaci, odkud máme jen jeden krok k dětem a jen jeden krok k rodičům. Abychom uměli kombinovat tyto tři věkové kategorie. Aby vznikal co největší počet archetypálních konfliktů: se starším sourozencem, mladší sourozenec vs. máma, starší sourozenec vs. táta, jak do toho vstupuje babička. Co si o tom myslí děda. Děda si myslí něco jiného, než jeho snacha,“* (Reitler 2013).

Škola, což mimochodem v britské tvorbě rozhodně není obvyklé prostředí pro soap opery, se do děje dostala, protože to bylo „pracovní prostředí“ dětských postav. Ovšem zároveň tvůrci chtěli mít v ději starší postavy, s nimiž by ve škole mohli dětské interagovat. Tento účel plnily profesorky Hejlová a Drápalová. Navíc, obě zástupkyně jiné generace, v čemž spočíval jejich různý přístup ke studentům a k životu. Generační konflikt se tak nevytvářel jen mezi studenty a vyučujícími, ale i mezi Hejlovou a Drápalovou.

Postava Lenky Drápalové měla v roce 2005 další úkol. Tím, že se v pilotní epizodě přistěhovala do domu Vlastimila Peška, vytvořila nějakou změnu, od které se mohl odvíjet start seriálu. Podobně začínaly *EastEnders* smrtí jednoho z obyvatel Albert Square Reginalda Coxe, protože autoři chtěli, aby seriál začal zvratem, který vrhne diváky přímo doprostřed děje (Brake 1995). Podobně je zlomem v *Ulici* příjezd Drápalové. Dostane se přímo doprostřed některých příběhů – Olda Farský má už nějaký čas milenku, Matěj Jordán navázal vztah s Adrianou Peškovou, Petr Boháč žije odloučeně se svojí ženou Evou, Stanislav Nykl chce dokázat, že jeho otec německého původu nebyl za války nacist a dům mu byl zabaven neprávem, Lída Farská přemýšlí, co se životem poté, co se nedostala na vysokou školu, atd. Přesně podle hesla, že příběh v soap opeře se odehrává, i když se diváci nedívají (Hobson 2003).

Michal Reitler v postavě Lenky viděl ještě jeden důležitý aspekt podstatný pro děj seriálu. A to sice že vnášela jiný pohled na důležité téma soap opery – manželství: „Jedním z hlavních hřišť denního seriálu jsou vztahy v rodině, resp. manželství. „Jak lze přistoupit k manželství“ - Nastavili jsme v počátku tři výchozí situace. Manželství funkční – příkladné (Jordánovi), manželství před rozpadem (Farští), manželství rozpadlé (Boháčovi) a single dívku toužící po manželství Lenka si vysnívá, jaké to v manželství bude. Jedna kamarádka ji říká „manželství je kompromis, je to těžký a připrav se na to, že tě bude podvádět,“ a druhá kamarádka ji říká: „manželství je funkční,“ a věří tomu,“ (Reitler 2013).

Druhý aspekt děje denního seriálu vidí Reitler v pracovních vztazích a skloubení práce a soukromého života: „Pak máte rozměr „jak přežít v práci“. Jak skloubit práci a partnerství. Jak přežít manželství a práci když jste střední třída. Jak to přežít, když jste nižší střední třída. A jak to přežít, když jste nízko-příjmová skupina nebo Ukrajinec,“ (Reitler 2013).

4.4.2 Dětské postavy

Ačkoliv to tedy podle rozhovoru s Michalem Reitlerem nebyl záměr, tvůrcům se podařilo postavy věkově rozdělit tak, že většina diváků si našla sobě věkově blízké postavy, s nimiž se mohla identifikovat.

Příloha 7 (Graf) – rozdělení postav do věkových skupin při zahájení vysílání Ulice v roce 2005



Kromě dětských postav, které začaly do seriálu pronikat až postupněji, jak dostala větší prostor Anežka Boháčová a především, když do seriálu přibyl František Hrubý. Ostatně nasazování dětských postav s sebou nese pro produkci spoustu komplikací. Pokud je dítě školou povinné, musí skloubit náročné natáčení denního seriálu a školu. Nikdo v českém prostředí neměl vyzkoušené, jak takové malé dítě zvládne učit se spoustu textu pro hraní v denním seriálu.

Navíc tyto dětské postavy jsou přímo spojené s jejich seriálovými rodiči a naopak. Pokud je potřeba „odepsat“ jednu z hlavních dospělých postav, která má vztah s jinou dospělou postavou, není problém takový vztah ukončit a postavu z děje vyškrtnout. Ale vyškrtnout dětskou postavu a nechat v seriálu její rodiče či naopak, vyškrtnout rodiče a nechat v seriálu samotné dětské postavy, dost dobře nejde.

Jedinou dětskou postavou, která seriál skutečně opustila a přitom v něm zůstala s ní spojená dospělá postava, byla Adriana Pešková, která se od svého dědy odstěhovala mimo ulici ke své matce. Ovšem v osmé sérii se obě do děje vrátily, byť přeobsazené jinými herečkami. V osmé sérii na půl roku zmizeli také Miky Seidl a Michaela Krausová, tvůrci je poslali na studijní pobyt do Anglie, ale v *Ulici* nadále hostovali prostřednictvím videohovorů. Zcela ze seriálu zmizela Anežka Boháčová. Po tragickém závěru vztahu jejich rodičů se nakonec odstěhovala s matkou.

Odchod rodičů ze seriálů při současném zachování jejich dětských postav tvůrci řešili častěji. Ze seriálu prakticky definitivně zmizeli oba rodiče Terezy a Matěje Jordánových. Nejprve se Bára a Tomáš rozvedli a postava Tomáše byla převedena z hlavní role na vedlejší, v níž se velmi zřídka a příležitostně objevuje dodnes. U Báry Jordánové se objevil problém již v první sezóně, kdy Tereza Brodská nemohla ze zdravotních důvodů několik týdnů seriál natáčet. Tehdy to tvůrci vyřešili „americkým způsobem“, Terezu Brodskou na několik epizod nahradila v roli Báry Veronika Žilková. Bára Jordánová byla později též převedena na vedlejší postavu, když začala po zániku Království hraček pracovat pro reklamní agenturu a pobývat v Brně.

Do děje se ovšem vrátila v šesté sezóně jako hlavní postava. *Ulice* procházela velkou přeměnou. Opustila ji rodina Nekonečných, která se odstěhovala do Francie. Tereza a Matěj Jordánovi a s nimi spojené postavy odmaturovali z gymnázia a začali studovat na vysoké škole. Skrze Báru Jordánovou mohla produkce do děje přivést nové postavy a to Ondřeje Krause, Bářinu známost z Brna a pozdějšího manžela, a jeho dcery Janu a Michaelu. Ty společně se synem manželů Seidlových Mikulášem (Miky) nastoupili na víceleté gymnázium. Populární prostředí školy mohlo zůstat zachováno (byť to by zůstalo i tak, protože tvůrci předtím gymnázium spojili se základní školou, kterou navštěvovaly mladší postavy), a v příběhu zůstali hrdinové, v nichž se mohli identifikovat diváci ve věku kolem 15 let, protože řešili podobné problémy.

Když se pak Tereza Brodská rozhodla *Ulici* definitivně opustit, přestěhovala se její postava s rodinou do satelitu za Prahou. Nicméně dcery Ondřeje Krause v příběhu zůstaly coby studentky gymnázia. Seriál opustily i matky Zuzana Hrubá a Marta

Seidlová. Hrubá přitom měla syna Františka ve školním věku. Absenci jeho matky vyřešili tvůrci tak, že se o něj na čas staral Bedřich Liška a v jednu chvíli dokonce Hrubý skončil v dětském domově (což ovšem umožnilo vytvořit nové zápletky, ukázat nové prostředí, atd). Odepsat Martu Seidlovou už nebyl takový problém, protože její syn byl dost velký na to, aby se mohl rozhodnout zůstat v ulici se svým otcem.

Nejmladším věkovým skupinám, novorozencům a kojencům, se *Ulice* vyhýbala až do sedmé a osmé řady. Pokud předtím herečka reálně otěhotněla, byla její účast v seriálu přerušena či ukončena. Takto seriál opustily kadeřnice Betty a Digi, když jejich představitelky založily rodinu. Světlana Nyklová a Libuše Nekonečná seriál opustily dočasně, zatímco jejich herečky byly na rodičovské dovolené, jejich těhotenství do děje zakomponováno nebylo.

Seriálovými matkami byly Lenka Drápalová (byť její dějová linka byla přerušena, se svým přítelem Jardou a dcerou Miriam odjeli na čas do Německa, protože těhotná byla i představitelka Lenky Michaela Badinková a ta odešla na mateřskou dovolenou), Gábina Pumrová, Karolína Kynclová (s níž má nemanželského syna MUDr. Seidl) a Lída Kostková (rozená Farská).

Autorům jejich příběhy umožňují přidat do děje další rozměr – péči o malé dítě. U Gábiny Pumrové umocněné atraktivním tématem těhotenství nezletilé, neboť Pumrová otěhotněla ještě na střední škole. V osmé sezóně dostává tento rozměr stále větší prostor v dějových linkách.

4.4.3 Vysokoškoláci

Jedinou při zahájení vysílání *Ulice* skutečně opomíjenou skupinou byli studenti vysokých škol. V jejich věku byla Lída Farská, ale ta se na vysokou školu nedostala. A když se jí to v pozdějších sezónách podařilo a začala studovat psychologii, byla její dějová linka potlačena. Lída se odstěhovala od rodičů a v *Ulici* pouze hostovala.

Vysoká škola se do příběhu dostala až v šesté sezóně. Předtím na konci páté sezóny odmaturovali Tereza a Matěj Jordánovi, Gábina Pumrová, Thea Nekonečná či Vojtěch Kalich a nastoupili na vysokou školu. Vysokoškolské prostředí se na obrazovky příliš nedostalo, za tři roky bakalářského studia hlavních hrdinů ukázali autoři pouze chodby pedagogické fakulty a kabinet jednoho z vyučujících. Stavět kulisy pro velkou vysokoškolskou posluchárnu by bylo finančně velmi náročné. Ovšem jednoho nového prostředí se studenti dočkali a to bytu v ulici, kam se v šesté sezóně část z nich nastěhovala.

Nové prostředí ovšem přineslo několik nových postav, s nimiž postavy z ulice interagovaly. Od šesté sezóny to byl Edie Rambousek a od osmé Vašek Hartl.

Proč se postavy studentů vysokých škol dostaly do Ulice až v šesté sezóně je nasnadě. Počet postav, které autoři museli na začátku seriálu představit divákům, byl mnohem větší, než na co byli diváci u dosavadní české produkce zvyklí. Přidáním vysokoškoláků by museli připsat další postavy, k nim vytvořit postavy z vysoké školy, s nimiž se budou scházet. Museli by je nějak napojit na ostatní postavy v ulici. A v neposlední řadě vytvořit interiéry pro vysokou školu. Vzhledem k potenciálnímu množství vazeb, vztahů a zápletek, které měla původní skladba postav, tvůrci další skupinu postav a prostředí prostě nepotřebovali. Až v šesté sezóně přirozeně zestárlí dosavadní hrdinové a tvůrci pro ně nové prostředí hledat museli. Zároveň se potvrdila důležitost školy coby potkávacího prostředí, když do děje přivedly nové postavy a ty zaujala místa studentů, kteří odmaturovali.

4.4.4 Menšiny

Ulice hned několikrát dala prostor národnostním menšinám. Samozřejmě primárně k tomu autory vedlo, že tím získávali prostor pro nové zajímavé zápletky, ale nepopírají i jistou míru veřejnoprávního přístupu, tedy snahu vylíčit život těchto menšin, bojovat proti předsudkům většinového obyvatelstva.

Hned od prvního dílu až do své smrti na začátku osmé série byl jednou s hlavních postav ruský dělník Hrihorij Lisečko. Jeho rodina pocházela ze Sibíře, ale odstěhovala se do Kyjeva, kde se také narodila jeho sestra Světlana, takže někdy je považován za Rusa jindy za Ukrajince (Šloufová 2012). V průběhu první sezóny do *Ulice* přišla i jeho mladší sestra Světlana. Ačkoliv Hrihorij žil v Česku mnohem déle, Světlana se integrovala snáze, rychleji odbourala výrazný ruský přízvuk (velký vliv jistě měl i fakt, že zatímco Hrihorije hrál ruský herec Alexandr Minajev, Světlanu ztvárnila česká herečka Tereza Bebarová). Provдалa se za Lumíra Nykla, ale později se s ním opět rozvedla a novým partnerem Pavlem Millerem odjela do Moskvy.

Hrihorij a Světlana posloužili k prezentaci několika problémů, se kterými se ukrajinská/ruská menšina v Česku potýká. Světlaninu příjezdu předcházela boj s úřady, aby vůbec do České republiky mohla přijet. Jejich dějové linky protínala ukrajinská mafie, vedená jejich bratrancem Vasilem Ševčenkem, který si později vzal Ingrid Šmídovou. Ukrajinské kriminalitě věnovali tvůrci velkou pozornost.

Hrihorij byl symbolem všestrannosti, začínal jako dělník v hračkářství, později vařil v hospodě, pracoval na ranči v Texasu, pekl v pekařství a dělal v truhlárně. Postava ovšem měla i negativní vlastnosti – kladný vztah k alkoholu a cigaretám, v jednu dobu propadnutí gamblingu a chandra pramenící z vykořenění v cizí zemi.

Ve třetí sezóně přibyla do *Ulice* vietnamská studentka Lan Thi Trung. Ona a její rodina se staly archetypem vietnamské komunity v Česku. Tvrdě pracující ambiciózní otec svojí dceru přísně vychovávající a tzv. „banánové dítě“, tedy zvenčí žluté a uvnitř bílé (generace mladých Vietnamců, kteří do ČR přišli v útlém věku nebo se tu narodili se tak sama nazývá) se stejnými zájmy, jako její čeští vrstevníci.

Lan byla spolužačkou Terezy a Matěje na gymnáziu. Ač si to otec nepřál, s Matějem navázala vztah, což je jedno z témat, která mnohdy mladí čeští Vietnamci řeší, jejich rodiče si přejí, aby si coby partnery našli jiné Vietnamce. Lan musela čelit ambicím jejího otce, který požadoval, aby se pečlivě učila a byla ve třídě nejlepší, což je typický přístup vietnamských rodičů. Ambice otce se jí nakonec staly osudné, protože ji poslal na lepší školu do Německa a její působení v *Ulici* tím skončilo.

Posledním cizincem, který byl pravidelnou postavou *Ulice*, byl hospodský Henry Rettig. Henry provozoval v ulici Hospodu u Jindřicha, do Česka přišel v 90. letech kvůli české přítelkyni, s níž se později stejně rozešel, ale v Praze už zůstal. Alespoň do osmé sezóny *Ulice*, pak se musel kvůli špatnému zdravotnímu stavu matky vrátit do Texasu. *Ulici* předtím ze stejného důvodu na čas opustil, v osmé sezóně zřejmě definitivně, protože provozování restaurace se vzdal.

Americká menšina v Praze není zrovna významná, Henry spíše reprezentoval všechny obyvatele ze západoevropských a zámožských států, kteří do Prahy a ostatních zemí Východního bloku přišli v 90. letech podnikat. Ačkoliv nikdy nedostával větší dějové linky, a prakticky výhradně se vyskytoval pouze ve své hospodě, působil v roli jakéhosi komentátora. Často se postavám svěřoval, že nechápe, proč něco je v České republice takto či proč mají Češi určitý povahový rys a že v USA to funguje jinak. Mohl nabídnout pohled zvenčí.

Stejně jako britská tvorba ani *Ulice* nedává příliš prostoru homosexuálním postavám. Fuquaová to vysvětlovala tím, že homosexuální postava má vlastnost, která se nedá změnit. Dá se změnit drogová závislost, dá se změnit třídní příslušnost, ale nelze mít homosexuální postavu a udělat z ní heterosexuální (Fuqua 1995). V *Ulici* hráli homosexuálové jen okrajovou roli. První se objevil hned na začátku. Homosexuální byl totiž majitel kadeřnictví Michal Šnajdr. Vydržel však v *Ulici* pouze

rok a větší prostor nedostal. Další homosexuální postavou byla Karolína Fenclová, která měla blízký vztah k Farským, jednu dobu u nich dokonce bydlela. A třetí postavou s homosexuální orientací je Jiří Kreuzer. Jeho otec a rodiče Simony Pavlicové se je snažili dát dohromady, když o jeho orientaci ještě nevěděli. Jen Kreuzer dostal v *Ulici* výraznější dějovou linku spojenou s jeho orientací. Dokonce uzavřel registrované partnerství s Martinem Havránkem (*Ulice* tak ukázala svatbou dvou osob stejného pohlaví, což je velmi progresivní krok na denní seriál). Ale Havránek záhy umírá. Ovšem do *Ulice* přivedl svojí dceru Markétu, kterou měl z předešlého vztahu.

Překvapivě v *Ulici* se doposud ani okrajově neobjevila romská menšina. Autoři si zřejmě uvědomují kontroverzi, kterou by takové postavy asi vyvolávaly a zatím, pokud to je možné, preferují jiné zápletky.

4.4.5 Sociální rozvrstvení

Postavy z *Ulice* většinou patřily mezi střední třídu, nižší střední třídu a dělnickou třídu. Vyšší střední třídu zastupovali akorát Lumír Nykl coby úspěšný podnikatel a později politik (a na něj napojené vedlejší postavy ať už z businessu nebo z radnice), možná do této kategorie spadne i Libor Seidl coby lékař. Výraznější zastoupení vyšší střední třídy nebo dokonce nejvyšších tříd není nutné, protože má menší průnik s diváky. Ti se spíše nachází ve střední třídě a v dělnické třídě.

V průběhu vysílání seriálu se většina postav začínajících jako dělnická třída vypracovala alespoň na nižší střední třídu – Bedřich Liška založil vlastní firmu, Anča Málková se za něj provdala, a i když dál pracuje v dělnické profesi (nejprve v pekárně a pak jako uklízečka) jejich celková rodinná situace se na konci osmé sezóny řadila mezi nižší střední třídu. Jarda Hejl se z technologa v hračkářské dílně nejprve dostal na post obchodního ředitele, pak obchodního zástupce německé firmy a v osmé sezóně začal podnikat s Bedřichem Liškou.

Autoři tak zřejmě chtěli k seriálu přistupovat pozitivně. Vysílat signál, že i člověk, který na začátku vyšel z vězení a pracoval v dílně, se může vypracovat. Proto se žádné postavě během seriálu sociální status výrazně nezhoršil. Akorát Libuše Nekonečná musela vyměnit provozování vlastního tetovacího salónu za práci v pekárně, což byl ale primárně následek alkoholismu způsobenému domácím násilím. Nekonečná potřebovala pracovní prostředí s pevným režimem.

4.5 Sociální témata

Hobsonová rozděluje soap opery na dva typy. U jedněch jsou hlavním hybatelem děje postavy (character-led) a u druhé hýbou dějem sociální témata (story-led nebo také issue-led). Mnou s *Ulicí* komparovaná dvojice britských soap oper *Coronation Street* a *EastEnders* jsou soap operami, v nichž dějem hýbou postavy. Pro soap operu *Brookside* jsou důležitější sociální témata (Hobson 2003: 111). Ale i u seriálů soustředících se na postavy hrají sociální témata důležitou roli.

Jejich roli a způsob, jakým k nim tvůrci *Ulice* přistupovali, popsal Michal Reitler následovně: „*Denní seriál se má věnovat tématům, která hýbou společností. Vždy jsme se obraceli v přípravě na odborné poradce. Děláte-li seriál s denní sledovaností přes milion diváků, máte mít zodpovědnost za to, co lidem vyprávíte. Rádi a často jsme spolupracovali s Bílým kruhem bezpečí. Měli jsme poradce na školství. Řešili jsme státní maturity a chtěli jsme k tomu přistoupit správně. Zpracovali jsme téma domácího násilí v jeho nejtypičtějších projevech. Po té, co jsme zpracovali téma epilepsie, dostávali jsme děkovné dopisy od epileptologů, že jim pomáháme rozptylovat předsudky kolem projevů epilepsie. Toto vše je velká hodnota denního seriálu, když se správně uchopí příležitost. Věnovali jsme se problematice drog, alkoholizmu, AIDS atd. Ulice si tuto ambici drží dodnes. Když se rozhodnou zpracovat nějaké společenské téma, nedělají to podle toho, jak si to představuje scénárista, ale začínají od poctivých rešerší, (Reitler 2013).*

Ulice měla prakticky od počátku alespoň jedno sociální téma rozehrané v rámci aktuálních dějových linek. Nejvýraznější téma první sezóny byl příběh Zuzany Hrubé a jejího syna Františka. Hrubá předtím, než ji autoři představili divákům, propadla drogové závislosti. V hrozných podmínkách s tím spojených „vychovávala“ svého syna v předškolním věku. Autoři se snažili poodhalit divákům svět drogově závislých a především dopad na nejbližší rodinu narkomanů. František poté na čas skončil v dětském domově. Právě tématu dětí z dětských domovů věnovala *Ulice* hodně prostoru. V dětském domově vyrůstala kadeřnice Digi. Na čas se do něj dostal František Hrubý a seznámil se v něm se sourozenci Toužimskými. Mladší Emu si Františkovi náhradní rodiče Bedřich a Anna Liškovi poté vzali do pěstounské péče. Starší Mirek Toužimský (vedlejší postava) byl naopak archetypem dítěte, které musí v dětském domově dospívat. V dětském domově prožila většinu dětství i Markéta

Havránková, u ní se zase autoři pokusili poukázat na obtíže provázející přechod z dětského domova do světa venku.

Postava Petra Boháče symbolizovala, jak dokáže člověka zničit alkohol. Boháč začínal jako úspěšný obchodní ředitel Království hraček a poté, co seriál opustil a jeho dcera Anežka jej chtěla najít, vyšlo najevo, že pracuje u technických služeb. Byť u Boháče vyvolal zničující alkoholismus jeho složitý vztah s manželkou Evou, která se jej pokusila přejít, měl k opíjení tendence už v předcházejících dílech. Ty ovšem u diváků budily spíše úsměv. Než alkohol zničil Boháčovi život a jeho dceři dětství. Alkohol mohl i za úmrtí Hrihorije Lisečka, který usnul se zapálenou cigaretou v truhlářské dílně a uhořel. Pro autory alkohol představuje výzvu. Na jednu stranu je společenským fenoménem, který nelze ignorovat, a postavy jej prostě pravidelně konzumují. Na druhou stranu je potřeba čas od času poukázat na možné negativní následky.

Velkou pozornost věnovala *Ulice* otázce stalkingu. Za jistou formu stalkingu můžeme označit už příběh, se kterým do *Ulice* vstupovala Lenka Drápalová. Do Prahy se Lenka přestěhovala z Vyškova poté, co ji tchýně jejího bývalého milence začala dávat za vinu smrt své dcery. Paní Popelková přitom Lenku do Prahy následovala a velkou část první sezóny ji doslova terorizovala (nastěhovala se do stejného domu, nechávala ji u dveří do bytu svíčky a portrét své mrtvé dcery, navštívila gymnázium a varovala před Lenkou její studenty, nakonec se pokusila unést Anežku Boháčovou, kterou Lenka hlídala).

Ovšem opravdový stalking symbolizoval příběh Jitky Farské a Vladimíra Kukačky. Poté, co se na scéně objevil nemanželský syn Jitčina manžela Oldy, opustila Farská svoji rodinu a začala žít s šarmantním Vladimírem Kukačkou. Kukačkův příběh začínal poměrně nenápadně, u Jitky si objednal dort pro svoji manželku, ale pak se postupně sblížovali, až se k němu Jitka nastěhovala. Ovšem brzy ji začala Kukačkova přehnaná péče vadit a opustila jej. Tím odstartovala příběh, který se táhl skoro dva roky.

Kukačka se nejprve snažil Jitku přesvědčit, aby se k němu vrátila. Když to nezabíralo, začal postupně přitvrzovat a ze sympatické postavy se měnil v hlavní zápornou postavu *Ulice*. Jitku začal regulérně pronásledovat a nakonec jí a její dceru Lídu unesl. Ale ani poté, co byly Lída s Jitkou zachráněny, případ Kukačka neskončil.

Autoři totiž příběhu využili, aby poukázali na nedokonalou legislativu, protože příběh se odehrál ještě před přijetím tzv. antistalkingového zákona. Proto se Kukačka

dostal z vazby na kauci a pomalu mohl opět začít ztrpčovat Jitce život. Soudní stání bylo pro celou rodinu Farských, ostatně jako pro všechny oběti stalkingu, velmi náročné. Nakonec Kukačka znovu zaútočil a Jitku opět unesl. Tentokrát měl jeho únos horší následky a Kukačka Jitku pobodal. Nicméně tím jeho příběh v *Ulici* skončil, protože byl odsouzen na 14 let.

Ulice se několikrát věnovala i vážným onemocněním. Nejprve si Adriana Pešková vypěstovala anorexii. Její příběh měl být varováním, jak může snaha hubnout také končit. V případě Adriany to bylo ohrožení na životě a pobyt v nemocnici. Adriana své hubnutí navíc podporovala prášky od jednoho drogového dealera. U dalších nemocí tvůrci volili trochu odlišný přístup. Nešlo tak ani o to před nimi varovat, jako v případě anorexie, ale spíš představit život s tímto onemocněním a problémy, se kterými se nemocný běžně setkává.

Zuzana Hrubá objevila, že se při drogové závislosti nakazila virem HIV. Ale její postava přesto dokáže v *Ulici* žít plnohodnotný život, pracovat v pekárně, mít vztah, starat se o syna, byť jej v trvalé péči mají Liškovi. Ono tmářství reprezentovala postava Vilmy Nyklové. Když zjistila, že Hrubá je HIV pozitivní, doslova se štitila nejen jí, ale i jejího syna Františka, kterého odmítala obsloužit ve svém obchodě, „aby se nenakazila“. *Ulice* tak mohla skrze Zuzanin příběh vysvětlovat, jak se virus HIV přenáší, že pokud je někdo nakažen, tak to neznamená okamžitou smrt, ale že se s ním dá ještě dlouho plnohodnotně žít. Prostřednictvím seriálu se diváci dozvěděli o existenci Domu světla, coby instituce, která pomáhá lidem virem HIV nakaženým (Zuzana v Domě světla i jednu chvíli bydlela).

Ani postava Františka Hrubého nezůstala ušetřena těžké nemoci. Objevila se u něj epilepsie. Autoři využili jeho postavy k tomu, aby toto relativně rozšířené onemocnění oddémonizovali. Zaměřili se na to, aby divákům vysvětili, jak onemocnění epilepsií ovlivňuje běžný život. Role lidí s předsudky vůči epileptikům připadla na Františkovy spolužáky. Ti nejprve na Františka koukali skrze prsty, někteří se mu dokonce kvůli jeho onemocnění vysmívali. Ale postupně jim dospělé postavy vysvětlovaly, co je epilepsie zač a jejich přístup se měnit. Nova dokonce *Ulici* nominovala do mezinárodní soutěže Epilepsy 2011 (Potůček 2011a).

Se zdravotním stavem souvisejí i úrazy. Dvakrát se v *Ulici* přihodilo, že postava skončila na invalidním vozíku. Nejprve Ingrid Ševčenko (tehdy ještě Šmídová) vypadla z okna fitness centra a poranila si páteř. Několik měsíců strávila na vozíku, její problémy byly ovšem psychosomatického rázu. Zato postava Vojtěcha Kalicha na tom

byla hůř. Pomohl dívce, kterou se dva mladíci pokusili znásilnit, a po zásahu železnou tyčí měl poraněnou páteř. Jeho rekonvalescence se táhla celou sedmou sezónou. Autoři zvolili zajímavou formu, v jaké jeho rekonvalescenci zpracovávali. Jeho kamarád a filmař Štěpán Stránský o ní natáčel dokument. Kromě toho, že diváci viděli rekonvalescenci zakomponovanou do děje, při rozhovorech pro dokument se dozvěděli, co postava cítí. Jaké to je pro mladého, zdravého člověka aspirujícího na kariéru učitele tělocviku, když bojuje s tím, že možná už nikdy nebude chodit.

Sedmá série obecně byla o velkých sociálních tématech. Příběh Vojtěcha Kalicha nebyl jediným velkým tématem. Bývalý manžel Miriam Hejlové a otec Jardy Hejla Cyril se po letech vrátil zpět do ČR. Záhy se diváci (dříve než postavy) dozvěděli, že je to kvůli rakovině. Cyril vážné nemoci na konci sezóny podlehl. Ačkoliv sledovat umírání jedné z hlavních postav příliš nenapovídá snaze o pozitivní přístup seriálu, vnášela rakovina Cyrila Hejla do *Ulice* jeden důležitý aspekt – jak se rodinní příslušníci vyrovnávají s tím, že ztrácí svého blízkého.

Ve stejné sezóně se v *Ulici* objevilo ještě jedno důležité sociální téma, které stojí za zmínku, a to domácí násilí. Obětí se stala Libuše Nekonečná a agresorem její partner, pozdější manžel a otec jejího syna Borise Eliáš Neumann. Eliáš do *Ulice* vstupoval coby úspěšný muž, obchodník, zprostředkovatel. Ale několik obchodů se mu nepovedlo, nevyšla vsázka na potencionální fotbalovou kariéru jeho syna a záhy se dostal do finančních potíží. Neúspěchy si vybíjel na svojí ženě a Libuši začal týrat. Navíc se u ní objevily vzorce chování typické pro oběť domácího násilí – snaha brát na sebe vinu a pachatele omlouvat. Libuše pomalu podlehla alkoholismu. Naštěstí včas zasáhli její otec Boris a bratr Max, Eliáše z Prahy vypudili a Libuši poslali na protialkoholní léčení.

Domácí násilí kromě toho, že pomohlo prezentovat činnost Bílého kruhu bezpečí, odhalovalo několik pastí, do kterých se oběti dostávají. Útočníkům se podaří vsugerovat jim představu, že viníkem je oběť. Následky násilí se začínou projevovat i v jiných oblastech – u Libuše to byl alkoholismus a následně také neschopnost provozovat tetovací salón. Domácí násilí má vliv i na dítě. U mladého Borise se začaly v osmé sezóně projevovat agresivní sklony ventilované především ve formě nenávisti k otci.

Vedle všech pozitivních reakcí na přístupy *Ulice* k vážným sociálním tématům se za osm let vysílání objevila i jedna negativní reakce. V polovině šesté sezóny se objevila dějová linka, v níž František Hrubý a jeho kamarád Mirek Toužimský způsobí

Františkovu nevlastnímu otci Bedřichovi a jeho tehdejší partnerce Lucii Wolfové problémy, když stahují z internetu filmy. Do jejich bytu vtrhne policie a Česká protipirátská unie a počítač zabaví. Wolfová pak musí zaplatit pokutu v řádu desetitísiců.

Jenže Nova mylně informovala, že stahování obsahu z internetu je nelegální. Ono tomu tak není, nelegální je sdílení obsahu, tedy nahrávání děl chráněných autorským zákonem na internet či šíření pomocí P2P sítí. Aktivita obou chlapců tak zákon neporušovala (Potůček 2011b). Ihned se objevily názory, že tím Nova chtěla diváky neinformovaně postrašit, aby z internetu nestahovali její vlastní tvorbu či díla, která legálně (za poplatek) nabízí ve své videopůjčovně Voyo.cz. V době vysílání těchto dílů nabízela nejnovější díly své dramatické tvorby zdarma, později je zpoplatnila. Reitler účelovost této dějové linky odmítá a tvrdí, že šlo pouze o chybu, která jej mrzí: „*To jsme udělali botu a je to šrám. Nemůžeme takhle nekvalifikovaně posílat divákům strašáky. To byla chyba, která se mi přihodila, a je to mrzuté,*“ (Reitler 2013).

I přes tento jeden šrám dokázala *Ulice* za osm let vysílání pojmout řadu důležitých sociálních témat a prezentovat je zhruba milionu diváků, kteří každý den v 18:30 usedají k televizním obrazovkám. Nad sociálními tématy dozorovali odborníci a tak mohla *Ulice* pojmout tato témata tak, aby pomohla lidem, kterých se přímo týkají.

Závěr

Soap opera je vlivný žánr, který vznikl ve 30. letech v americkém rozhlasu. Své pojmenování získal díky sponzoringu od společností vyrábějících čisticí prostředky, jako byla třeba společnost Procter & Gamble. Tyto společnosti platily vznik seriálů, za což byly do děje umísťovány jejich produkty, nebo je přímo vyráběly. Soap operu se podařilo úspěšně přenést z rádia na televizní obrazovky. Stejně jako u rádií lákala denně k obrazovkám věrné diváky, stala se tak vlastně propagátorem samotného média.

Postupně ovšem ve Spojených státech začal zájem o soap opery upadat a v denním vysílání je nahrazovaly jiné, levnější žánry, především reality show a talk show. V Evropě, konkrétně ve Velké Británii, byl tento žánr populární i v době úpadku v USA a zůstává populární dodnes.

Charakteristickými rysy žánru jsou serialita a seriálová narace, jednotlivé příběhy jsou propojené, táhnou se přes několik dílů a nutí tak diváky stále se ke

sledování pořadu vracet. U evropské tvorby je dalším charakteristickým rysem realismus. Americká tvorba se od tohoto odchyluje a reflektuje spíše ambice diváků, než jejich reálný život, nebojí se ani sáhnout k nadpřirozeným jevům. Hlavními motivy jsou seriálů často mezilidské vztahy, případně u některých seriálů sociální témata. Výroba epizod je většinou poměrně levná, především ve srovnání s jinou dramatickou tvorbou.

První a doposud jediný český denní seriál *Ulice* vznikl v roce 2005. Inspiroval se přitom britskou tvorbou, alespoň pokud jde o prostředí komunity určité ulice a vztahy mezi postavami. Inspirace při tvůrčích postupech nebyla možná, protože si televize své know-how chránily. Seriál vznikl díky podpoře tehdejšího vedení TV Nova a podařilo se mu etablovat se na obrazovkách. Jeho sledovanost je nadprůměrná, TV Nova umožnil rozšířit hlavní vysílací čas o hodinu a pravidelně zvyšuje sledovanost hlavní zpravodajské relace.

Samotné natáčení epizod probíhá asi 2 měsíce před jejich vysláním. Nicméně dějové linky se plánují i 18 měsíců před vysláním. Kulisy stojí v pražské Hostivaři. Náklady na jednu epizodu se pohybují na polovině nákladů primetimeových soap oper a v porovnání s jinou dramatickou produkcí je *Ulice* ještě výrazně levnější.

Při vymýšlení jednotlivých postav si autoři kladli za cíl zachytit nejtýpější věkovou skupinu, od které by se snadno mohli dostat ke dvěma dalším generacím. Ovšem podařilo se jim též nastavit hlavní postavy tak, že pro jednotlivé divácké skupiny (z pohledu věku i sociálního prostředí) se vždy našlo několik postav, k nimž si mohli vytvořit vazbu.

Seriál *Ulice* je sice příkladem soap opery, u níž jsou hybatelem děje vztahy, nicméně přesto se autoři často pouštěli do prezentace různých sociálních témat, jako byly alkoholismus, drogy, AIDS, domácí násilí, vážné nemoci a stalking. Spolupracovali přitom s odbornými poradci. Nechtěli přitom diváky pouze bavit, což by bylo u tvorby na komerční stanici nasnadě, ale chtěli využít seriálu k osvětě o těchto problémech.

Summary

Soap opera is an important genre created in 1930's in American radio. It got its name due to sponsoring of detergent making companies like Procter & Gamble. These companies pay the shows and their products were placed in the stories or they even produced the shows. Soap operas were successfully transformed from the radio to TV

screens. Like during the radio years soap operas daily attracted loyal viewers and helped to promote the medium.

During the years, interest in soap opera in the United States has declined and they were being replaced in daytime broadcast by cheaper formats, for example reality shows and talk shows. In Europe and particularly in the United Kingdom this genre remained popular during the decline in popularity in the United States and it is still popular in present days.

Characteristic elements of this genre are seriality and serial narration, particular stories are connected, and they span throughout multiple episodes and force viewers to return and watch more episodes. Another characteristic element of the European soap operas is realism. On the other hand, American soap's tend to reflect ambitions of their audience instead of their real lives. Main issues in these serials are relationships, or social issues.

First and only Czech daily soap opera *Ulice* was created in 2005. Authors were inspired by British shows. Especially in environment of a street's community and relationships among characters. They couldn't inspire themselves in terms of creational procedures because televisions protect their know-how. TV show *Ulice* was created because of support of TV Nova's leadership. It found it's place in TV market. It has better-than-average ratings and TV Nova could extend primetime. And it helps to increase TV Nova's main news relation's rating regularly.

Episodes are filmed two months before broadcast. But stories are planned even 18 months in advance. Sets are built in Prague Hostivař district. Costs for one episodes are around half of prime time soaps' costs. And they are much lower compare to other primetime programs

When authors were creating particular characters they wanted to focus on the most common age group, so they could get easily to next two generations. But they also managed to created characters so most viewers could connect with characters.

TV show *Ulice* is an example of character-led soap opera. But authors also exploited social issues regularly, like alcoholism, drugs, AIDS, domestic violence, serious illnesses and stalking. Specialized advisers were used for these issues. Authors of *Ulice* wanted more then entertain audience but they wanted to teach them something about these issues.

Použitá literatura

Knihy a odborné články

- ALLEN, Robert (1985): *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill: UNC Press.
- ALLEN, Robert (1997): *Soap Opera*, In: NEWCOMB, Horace (1997): *The Encyclopedia of Television*, Chicago: Fitzroy Dearborn. On-line verze 1. vydání: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=soapopera> (cit. 31. března 2013).
- BRAKE, Colin (1995): *EastEnders: The First 10 Years: A Celebration*. London: BBC Books.
- BROOKS, Tim - MARSH, Earle (2007): *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows*, New York: Random House.
- CANTOR, Muriel - PINGREE, Suzanne (1983): *The Soap Opera*. Beverly Hills: Sage Publication.
- COPELAND, Mary Ann (1991): *Soap Opera History*, Lincolnwood: Publications International.
- FUQUA, Joy V. (1995): *"There's a queer in my soap!"*: *The homophobia/AIDS story-line of One Life to Live* in ALLEN, Robert. (1995): *To Be Continued: Soap Operas and Global Media Cultures*. Florence: Routledge.
- GERAGHTY, Christine (1995): *Social issues and realist soaps: A study of British soaps in the 1980s/1990s* in ALLEN, Robert. (1995): *To Be Continued: Soap Operas and Global Media Cultures*. Florence: Routledge.
- HOBSON, Dorothy (2003): *Soap Opera*. Cambridge: Polity Press.
- LAW, Graham (2009). *"Serials and the Nineteenth-Century Publishing Industry"*. In BRAKE, Laurel; DEMOOR, Marysa (2009): *Dictionary of Nineteenth-Century Journalism*. London: Academia Press. p. 567.
- LEMISH, Dafna (1985): *Soap Opera Viewing in College. A naturalistic Inquiry*, In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, Volume 29, Number 3, Summer 1985, pp.275-293.
- LIEBES, Tamar - LIVINGSTONE, Sonia (1998): *European soap operas: the diversification of a genre*. London: LSE Research Online. On-line text: <http://eprints.lse.ac.uk/402/> (cit. 1. dubna 2013).

- LITTLE, Daran (2000): *40 Years of Coronation Street*. Manchester: Granada Media.
- LOPEZ, Ana. (1995): *Telenovelas: Our Welcomed Guests*. In ALLEN, Robert. (1995): *To Be Continued: Soap Operas and Global Media Cultures*, Florence: Routledge.
- MOC, Jiří (2009): *Seriály od A do Z*. Praha: Česká televize.
- *OBCHODNÍ POLITIKA 2012 - BRANDED ENTERTAINMENT* (2012): Prezentace TV Nova a MediaPro Pictures.
- PERSE, Elizabeth (1986): *Soap opera Viewing Patterns of College Students and Cultivation*. In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, Volume 30, Number 2, Spring 1986, pp. 175-193.
- RUBIN, Alan (1985): *Uses of daytime television Soap Operas by College Students*, In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, Volume 29, Number 3, Summer 1985, pp.241-258.
- SMITH, Julia - HOLLAND, Tony (1987): *EastEnders - The Inside Story*. London: BBC Books.
- SMITH, Rupert (2005): *EastEnders: 20 Years in Albert Square*. London: BBC Books.
- ŠLOUFOVÁ, Alena (2012): *Ulice: Průvodce seriálem*. Praha: Nakladatelství Brána
- TINKER, Jack (1987): *Coronation Street - A Fully-Illustrated Record of Television's Most Popular Serial*. London: Littlehampton Book Services
- WITTEBOLS, James (2004): *The Soap Opera Paradigm: Television Programming and Corporate Priorities*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Žurnalistické články

- ABC (2011): *"One Life to Live" and "All My Children" Will Live On*. ABC.com. On-line text: <http://abc.go.com/shows/one-life-to-live/OLTL-licensing-announcement> (cit. 31. března 2013).

- AUST, Ondřej (2009): *Prima letos ukončí Velmi křehké vztahy*. Lidovky.cz. 27. května 2009. On-line text: http://www.lidovky.cz/prima-letos-ukonci-velmi-krehke-vztahy-d9j-/media.aspx?c=A090527_124323_In-media_aus (cit. 31. března 2013).
- AUST, Ondřej (2012): *Prima staví Cesty domů proti Ordinaci Novy. Bohdalovou, Pohlreicha a Krause proti pátkům ČT1*. Mediář.cz. 2. srpna 2012. On-line text: [prima-stavi-cesty-domu-proti-ordinaci-novy-bohdalovou-pohlreicha-a-krause-proti-patkum-ct1](http://www.mediar.cz/prima-stavi-cesty-domu-proti-ordinaci-novy-bohdalovou-pohlreicha-a-krause-proti-patkum-ct1) (cit. 31. března 2013).
- BLESK.CZ (2006): *Lucie Bílá: Nastupuje do Ulice!* Blesk.cz. 13. ledna 2006. On-line text: <http://www.blesk.cz/clanek/celebrity/39607/lucie-bila-nastupuje-do-ulice.html> (cit. 22. května 2013).
- BOEDEKER, Hal (2013): *'All My Children,' 'One Live to Live' reborn via Hulu*. Orlando Sentinel. 25. ledna 2013. On-line text: http://blogs.orlandosentinel.com/entertainment_tv_tvblog/2013/01/all-my-children-one-live-to-live-reborn-via-hulu.html (cit. 31. března 2013).
- CONRAD, Stacy (2009): *The Quick 10: 10 Really Bizarre Soap Opera Plots*. mental_floss. 4. října 2009. On-line text: <http://mentalfloss.com/article/23185/quick-10-10-really-bizarre-soap-opera-plots#ixzz2U2UNCetL> (cit. 22. května 2013).
- *EastEnders guided tour with Rob Kazinsky* (2008): Kanál EastEnders na Youtube.com. 8. září 2008. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=j2IdO0zKNDw> (cit. 22. května 2013).
- FANKLUB ULICE (2010): *Volby v Ulici*. Fanklub Ulice. On-line text: <http://ulice--serial.webnode.cz/web/volby-v-ulici/> (cit. 22. května 2013).
- JOHNSON, Gary (2004). *The Serial: An Introduction*. On-line text: <http://www.imagesjournal.com/issue04/infocus/introduction5.htm> (cit. 12. února 2013).
- KOIŠ, Juraj (2012): *Co se skrývá za úspěchem nekonečného seriálu Ulice?* Radiotv.cz. 23. ledna 2012. On-line text: http://www.radiotv.cz/p_tv/co-se-skriva-za-uspechem-nekonecneho-serialu-ulice/ (cit. 22. května 2013).

- MEDIAGURU.CZ (2013): *Seriálové pondělí nejlépe pro Cesty domů*. Mediaguru.cz. 12. března 2013. On-line text: <http://www.mediaguru.cz/aktuality/serialove-pondeli-pro-cesty-domu/> (cit. 31. března 2013).
- MILLAR, Paul (2011): *'Coronation Street' to have UK's first primetime product placement*. Digital spy. 20. října 2011. On-line text: <http://www.digitalspy.co.uk/soaps/news/a348277/coronation-street-to-have-uks-first-primetime-product-placement.html> (cit. 22. května 2013).
- OFICIÁLNÍ STRÁNKY ULICE (2012): *Prohibice v Ulici?* Ulice.nova.cz. 17. září 2009. On-line text: <http://ulice--serial.webnode.cz/web/volby-v-ulici/> (cit. 22. května 2013).
- POLÁK, Lukáš (2013): *Primě family se v úterý nedařilo, její neúspěch kompenzovala rekordní Liga mistrů na Coolu*. Digizone.cz. 13. března 2013. On-line text: <http://www.digizone.cz/clanky/prime-family-se-v-prime-timu-nedarilo-jeji-neuspech-kompenzovala-rekordni-liga-mistru/> (cit. 31. března 2013)
- POTŮČEK, Jan (2010): *Nově hrozí pokuta za propagaci lepidla na zubní protézu v seriálu Ulice*. Digizone.cz. 22. prosince 2010. On-line text: <http://www.digizone.cz/clanky/nove-hrozi-pokuta-za-propagaci-lepidla-na-zuby/> (cit. 22. května 2013).
- POTŮČEK, Jan (2011a): *Nova přihlásila seriál Ulice o mezinárodní soutěže Epilepsy 2011*. Digizone.cz. 13. prosince 2011). On-line text: <http://www.digizone.cz/clanky/nova-prihlasila-serial-ulice-do-souteze-epilepsy/> (cit. 22. května 2013).
- POTŮČEK, Jan (2011b): *Nova straší v Ulici: stahování filmů z internetu je trestné. Není to pravda*. Digizone.cz. 25. února 2011. On-line text: <http://www.digizone.cz/clanky/nova-strasi-v-ulici-stahovanim-filmu-z-internetu/> (cit. 22. května 2013).
- POTŮČEK, Jan (2012): *Přepněte hned po Ordinaci, láká Prima family na Obchodák*. Digizone.cz, 14. září 2012. On-line text: <http://www.digizone.cz/clanky/prepnete-hned-po-ordinaci-laka-prima-family-na-obchodak-nove-se-to-nelibi/> (cit. 31. března 2013).

- The Series Finale (2012): *General Hospital: Could the Soap Move to Primetime?* The Series Finale. 19. ledna 2012. On-line text: <http://tvseriesfinale.com/tv-show/general-hospital-primetime-21877/> (cit. 22. května 2012).
- WARGO, Rob (2010): *80 Years Ago Today: The soap Opera was Born.* Welovesoaps.net, on-line text: <http://www.welovesoaps.net/2010/10/80-years-ago-today-soap-opera-was-born.html#more> (cit. 12. února 2012).

Rozhovory

- BAJGAR, Radek (2011): *Rozhovor ve Snídani s Novou.* 20. května 2011. Dostupné on-line z Ulice.Nova.cz: <http://ulice.nova.cz/clanek/novinky/ondrej-pavelka-vstoupit-do-ulice-bylo-jedno-velke-dobrodruzstvi.html> (cit. 22. května 2013).
- BAJGAR, Radek (2013): *Rozhovor pro potřeby této práce.* 19. května 2013.
- REITLER, Michal (2013): *Rozhovor pro potřeby této práce.* 7. května 2013.

Seznam příloh

- Příloha 1 (Tabulka) – Dělení soap oper na tři kategorie podle vztahu postav. Podle Liebes – Livingston: 1998: 28, o české příklady doplněno autorem – str. 23.
- Příloha 2 (Obrázek) - Příklad product placementu v Ulici, fixační pasta Corega - str. 36
- Příloha 3 (Obrázek) – Obchod Tescoma umístěný v Ulici. - str. 37
- Příloha 4 (Obrázek) – Ulice postavená v pražské Hostivaři - str. 40
- Příloha 5 (Obrázek) – Coronation Street na pozemcích Granada Television v Manchesteru - str. 41
- Příloha 6 (Obrázek) – Walford postavený ve studiích BBC – str. 41
- Příloha 7 (Graf) – rozdělení postav do věkových skupin při zahájení vysílání Ulice v roce 2005 - str. 44