

Muriel Mille

Jak z neobvyklého učinit všední

Produkce věrohodnosti v seriálu Plus belle la vie

Televizní seriál stanice France 3 PLUS BELLE LA VIE, vysílaný pět dní v týdnu, je vystavěn na paradoxu. Na počátku byl prezentován jako realistická kronika zachycující všední život na marseillském sídlišti, záhy se však začal ubírat jiným směrem — objevily se nečekané zvraty, kriminální zápletky s prapodivnými peripetemi a fiktivní sídliště bývalé fókajské metropole se proměnilo v nepřetržitý kolotoč vražd, spiknutí, obětí prohníhlých realitních makléřů, lyonských mafiánů, tibetských teroristů, ďábla... Na základě synopse uvedené na internetových stránkách produkční společnosti je možné vypožorovat, že i přesto je seriál nadále částečně prezentován jako „realistický“ a „blízký lidem“: „PLUS BELLE LA VIE vypráví příběhy současné společnosti, a díky tomu je opravdu blízký lidem. Sleduje životy obyvatel obyčejné čtvrti Mistral v samém centru Marseille.“¹⁾ I když se seriál odchýlil od svého původního konceptu, snaha zobrazit současnou společnost zde přetrvává. Svědčí o tom výroky producenta seriálu Huberta Bessona zveřejněné v článku o realističnosti televizních seriálů: „PLUS BELLE LA VIE se odehrává v naší společnosti, vypráví příběhy, které se jí týkají. [...] Je potřeba rozlišovat mezi aktuálností a realističností. Reálnost našeho seriálu hraje významnou roli.“²⁾ Seriál tedy deklaruje záměr dosáhnout shody se skutečností, ačkoli se sám naopak vyznačuje komplikovanými zápletkami plnými událostí a zvratů, ba i fantastickými prvky.³⁾

Snaha o realismus je hodnotícím kritériem, na něž se odkazuje během všech produkčních fází. Projevuje se pak různými způsoby dle konkrétního příběhu a podle toho, v jaké

1) Ukázka uvedená na stránkách produkční společnosti Telfrance věnovaných seriálu: <www.plusbellelavie.fr>. Seriál má mnoho webových stránek. Další oficiální stránky spravuje France 3, zbylé jsou neoficiální a vytvořili je fanoušci.

2) Cit. in Pierre L a n g l a i s , *Plus belle la vie ou le réalisme télévisé*. Slate.fr, 7. 2. 2010, <www.slate.fr>.

3) Fantastické příběhy, které se v seriálu objevovaly již od počátku, se nikdy uprostřed produkčního týmu neobešly bez diskusí — postava Lucase vídávala duchy, v seriálu se objevil ďábel v podobě postavy Vassaga, vypočítavého podnikatele, mladá Sybille se díky telepatickým schopnostem spojila se svým nevlastním bratrem Quentinem...

výrobní fázi se nacházíme. Ráda bych zde tento rozporuplný přístup prozkoumala a pokusila se popsat, jak lidé, kteří ovlivňují samotnou výrobu seriálu, aplikují, navzdory jeho proměnám, kontrolní mechanismy zajišťující věrohodnost, a jak se tento záměr promítá do rozhodování týkajících se narativu a způsobu natáčení. Tvůrci pořadu se k původní myšlence realismu seriálu staví opravdu nejednoznačně, vědomě souhlasí s nepravděpodobností většiny dějových linek, avšak během celého výrobního procesu jednají s ohledem na věrohodnost.

Snaha o realismus je zdrojem celé řady rozličných problémů (které se liší dle výrobní fáze), a funguje proto jako pracovní konvence pro různé účastníky procesu tak, jak tento pojem chápe Howard Becker.⁴⁾ Jednotliví aktéři vytvářejí kritéria rozhodování a hodnocení produktu, i když se jejich představa o divákovi nebo pojetí realističnosti mohou lišit v závislosti na vlastní společenské dráze, zkušenostech či postavení ve výrobním procesu.⁵⁾ I když by bylo přínosné zaměřit se na sociologické aspekty tohoto problému, mým cílem bude pochopit mechanismy prosazování realističnosti jakožto hlavního pracovního zámeru.⁶⁾

Jeden z mechanismů fungování realismu ve fikci spočívá v tom, co Roland Barthes analyzuje jako „efekt reálného“ (*effet de réel*), to znamená „objekt, který není ani nevhodný, ani signifikantní“,⁷⁾ a jehož funkcí je denotovat „konkrétní reálno“⁸⁾ skrze referenci ke konkrétnímu detailu. Částečně jsou to právě tyto efekty reálného, které navozují „iluzi reálného“, tak jak tento pojem vysvětluje Jean-Claude Passeron, když pojednává o románové iluzi.⁹⁾ Důraz, který tvůrci seriálu kladou na realismus, se tak odráží v práci a pozornosti, již věnují souboru prvků sloužících jako efekt reálného a vracejících dějové zvraty do rámce každodennosti. Požadavek realističnosti v procesu produkce vyvstává jako série narativních a technických problémů a je rovněž způsobem, kterým se tvůrci vztahují k výsledné práci, a tím i ke svému publiku.¹⁰⁾

Má práce vychází z dosud probíhajícího výzkumu, jenž spočívá v analýze zde zmíněného seriálu.¹¹⁾ Vycházím z projekcí jednotlivých dílů, četby sylabů a studia produkčního procesu založeného na zúčastněném pozorování scenáristických porad, přípravných porad před natáčením a během samotného natáčení. Realizovala jsem rovněž řadu rozhovorů s různými aktéry tohoto procesu, především pak scenáristy. Podařilo se mi také nashromáždit pracovní materiály, které mi umožní analyzovat změny v konstrukci děje od prvních pracovních porad až po samotné vysílání. Jedná se především o různé verze scénářů. Přiklonila jsem se k detailnější analýze transformací jedné zápletky v průběhu celé-

4) Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley — Los Angeles: University of California Press 1982, s. 42.

5) Dominique Pasquierová vysvětluje: „Tvorba obsahů je výsledkem vyjednávání mezi tvůrci pocházejícími z různého společenského a kulturního prostředí. Ti jsou posléze konfrontováni s diváky, kteří jsou sami různorodí a jejichž reakce jsou stěží předvídatelné.“ D. Pasquier, *Les scénaristes de télévision*. Paris: Nathan 1995, s. 6.

6) H. S. Becker, *Art Worlds*, s. 42.

7) Roland Barthes, Efekt reálného. *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 78.

8) Tamtéž, s. 80.

9) Jean-Claude Passeron, L'illusion romanesque. In: týž, *Le raisonnement sociologique*. Paris: Nathan, s. 214.

10) Srov. Sabine Chalvon-Demersay, Les scrupules de Robinson: les professionnels face à leurs responsabilités morales. *Médiamoprhoses*, 2007, numéro hors-série, s. 30–34.

ho výrobního procesu, a stejně tak se zaměřím na to, jak si se scenáristickými změnami poradila produkce.

Konkrétně mě budou zajímat prostředky, které byly využity k zarámování násilného jednání nezletilé postavy a k tomu, aby její čin působil věrohodně. Věnujeme-li pozornost tomuto konkrétnímu činu, můžeme analyzovat principy rozhodování v přípravné scenáristické a realizační fázi a rozhovory, které s tímto souvisejí, abychom pochopili scenáristické a morální dopady tohoto zvratu. Přednostně nás budou zajímat otázky věrohodnosti, které vyvstávají při práci scenáristů, a až posléze to, jakým způsobem se promítají do etických úvah a technických obtíží v průběhu produkčního procesu. Má studie je proto uspořádána do tří částí dle výrobních fází seriálu — psaní synopsí příběhů, vytvoření dialogové verze, přípravy natáčení a samotné natáčení. To nás nakonec přivede zpět ke koncepcím televizního publika, které jsou implicitně obsaženy v předešlých otázkách.

Diferencovaný přístup k věrohodnosti

Mladík Raphaël Cassagne v pondělí 16. března 2009 v poslední scéně 1176. dílu pobodá podnikatele Charlese Frémonta přímo na policejní stanici v Mistralu. Podrobnější rozbor této scény a diskusí, které vzbudila během přípravy scénáře i natáčení, nám poslouží jako referenční příklad při analýze přístupu tvůrců seriálu k věrohodnosti děje.

PLUS BELLE LA VIE se vyznačuje některými prvky soap opery dle definice Muriel Cantorové a Suzanne Pingreeové z jejich knihy věnované tomuto žánru,¹²⁾ a sice — dlouhým vysíláním, nevyčerpatelností příběhů a spletími zápletek. Rozdíl je jen v tom, že napětí v seriálu nevytvářejí milostné zápletky, ale nečekané zvraty v podobě kriminálních zápletek. Každý díl je zakončen závěrečnou scénou, tzv. *cliffhangerem*,¹³⁾ který vyvolává otázky a napětí, a tím podněcuje diváka, aby seriál sledoval i následující den. Tyto postupy jsou vlastní jak románu na pokračování, tak i soap opeře, ale v případě PLUS BELLE LA VIE nepojednává závěrečná scéna o vztazích mezi postavami, nýbrž téměř vždy se jedná o detektivní zápletku. Mimochodem zde také dochází k mnohem čtenějším obměnám zápletek nežli v soap opeře. Rychlost obměňování nutí autory donekonečna vymýšlet nové příběhy a zvraty, aby děj nepostrádal akci a napětí. Hybridní způsob, jakým je seriál definován, vytváří narativní omezení při tvorbě scénáře i diferencovaný přístup k ambici dosáhnout realističnosti zápletek.

Předtím, než představíme dilemata scenáristů, musíme popsat organizaci scenáristické práce na tomto seriálu. Tvorba 260 dílů za rok je rozdělena do dvou scenáristických dílen. Základní strukturu děje má po celý rok na starost dílna autorů scénosledu složená ze sedmi scenáristů a hlavního scenáristy. Tato dílna se schází každý týden a v 85 scénách týdně rozvíjí různé zápletky pro pět dílů, které bývají odvysílány zhruba tři měsíce poté. První fáze psaní je kolektivní — scenáristé rozebírají jednotlivé scény z daného týdne

11) Autorka publikovala výsledky tohoto výzkumu ve formě disertační práce: *Produire de la fiction à la chaîne: sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*. EHESS, 2013.

12) Muriel G. Cantor – Suzanne Pingree, *The Soap Opera*. Beverly Hills: Sage 1983, s. 22.

13) *Cliffhanger* je pojem pocházející z amerických seriálů a filmů na pokračování končících napínavými scénami, aby donutily diváka přijít do kina na pokračování. Typickým příkladem je hrdina visící na okraji skály.

a předtím, než je představí celé skupině, na nich pracují ve dvojicích. Druhou dílnu tvoří sedm autorů dialogů — jeden autor pro každý díl a dva odpovědní scenáristé pro daný týden dohromady vytvářejí dialogové verze scénářů. Text je během svého vzniku opakovane pročitán, převypravován a rozebírán. Mechanismy, kterým text podléhá, výborně popisují v článku o zrodu seriálů Sabine Chalvonová-Demersayová a Dominique Pasquierová:

Je zřízena opravdová „kyvadlová doprava“, texty putují ke čtení od jedné skupiny ke druhé, podobně jako návrhy zákonů mezi poslanci, a jsou během nepřetržitých připomínkování opravovány, doplňovány a přepisovány.¹⁴⁾

V tomto případě probíhá kolování textů extrémně rychle a v každé fázi výroby podněcuje společné diskuse.

Větší důraz na důsledky nežli na dějové zvraty — diferencované zpracování zápletek

Naše scéna je tedy *cliffhangerem*, jelikož nechává diváky na pochybách o tom, jaké následky Raphaël za svůj čin ponese — zavraždil Frémonta? Hlavní dějová linka vypráví příběh policejního vyšetřování ve čtvrti Mistral, které se týká ilegálního obchodu pod vedením záhadného Kamského. Existuje podezření, že Charles Frémont, bývalý advokát a podnikatel, ústřední „zloduch“ seriálu, je ve skutečnosti tímto Kamským. Ve stejné době začíná Jennifer, mladá dívka s problematickou minulostí, chodit s Raphaëlem, který navštěvuje zdejší gymnázium. Jennifer je stále zapletena do pochybných obchodů a zdá se, že je v kontaktu s Kamským; ten jí přikazuje, aby našla jednu ilegální přistěhovalkyni, která mu utekla. Jennifer tuto povinnost neustále odkládá, v pátek 13. března nakonec závěrečná scéna ukazuje Jenniferino mrtvé tělo v kufru auta. Podnikatel Charles Frémont, který byl zprostředkovatelem mezi Kamským a mladou dívkou, je v zápětí podezřelý z vraždy. V pondělí je během dne zatčen. Ten stejný den večer ho přímo na policejní stanici napadne Raphaël s nožem, protože mu smrt přítelkyně dává za vinu.

Dějová linka je zde založena na hledání skutečné totožnosti tohoto Kamského a na přítomnosti zkorumpovaných policejních příslušníků. Tento nečekaný zvrat není pro příběh nijak zásadní, avšak slouží k udržování napětí a autory námětu od počátku staví před rozpor, jenž vyvěrá z důsledků tohoto činu — Frémont vyvázne bez újmy, ale Raphaël spáchal závažný čin. Raphaël je ústřední postavou a musí se nadále objevovat na obrazovkách. Seriál tedy nemůže vyprávět o pravděpodobných důsledcích jeho činu, jelikož by na nějaký čas z obrazovek musel zmizet. Pokus o vraždu se ale musí projevit v pokračování ústřední zápletky. Vyprávění se tak soustředí kolem Frémontova pobytu v nemocnici. Objevuje se však nedomyšlený dějový prvek, který tvůrci probírají po celou dobu výroby — závažný čin zůstává bez následků. Autoři, kteří jsou již od prvních fází tvorby scénáře konfrontováni s rozporuplností seriálu, vnímají věrohodnost tohoto děje jako problematickou.

14) Sabine Chalvon-Demersay – Dominique Pasquier, La naissance d'un feuilleton français. *Réseaux*, 1991, nr. hors série, s. 105–106.

Tým autorů scénosledů ani ostatní aktéři podílející se na produkci seriálu nezpochybňují pravděpodobnost zápletky jako takové. Pokus o vraždu přímo na policejní stanici není skutečně předmětem diskuse, hlavní dějové linky A bývají dokonce založeny na spektakulárních zvratech a událostech, které vybočují ze všední skutečnosti — únos, zjetí rukojmích, pokus o vraždu, vraždy a neustálá zatýkání. Tvůrci někdy až žasnou, co vše jsou diváci v seriálu schopni vnímat jako realistické:

Lidé mi často říkali, když jsem jim řekl, že pracuju na PLUS BELLE LA VIE, třeba pokladní, říkali mi: „no jo, ale tak to v životě chodí“. Jaký teda musí člověk vést život, aby se mu za jeden rok stalo to, co nějaké postavě z PLUS BELLE LA VIE? To je depka. (Dialogista)

Navzdory všemu si tvůrci během psaní i po celou dobu výroby kladou otázku, zda seriál odpovídá realitě soudobé francouzské společnosti, v případě námi zmíněné scény to však nečiní s ohledem na samotný čin, ale na následky daného činu. Otázka vyvstala již na prvním setkání autorů scénosledu. Autoři příběhu se setkávají dvě odpoledne a jedno odpoledne týdně, aby probrali a společně vymysleli, jak se budou vyvíjet jednotlivé dějové linky. Ve dvojicích pracují na některých zápletkách a poté výsledky práce představují týmu, zvláště pak hlavnímu scenáristovi. Na společné schůzce jsou probírány hlavní etapy linky A, především tento čin, který okamžitě vyvolává otázky:

Autor scénosledu 1:¹⁵⁾ A co se stane s Raphaělem v době, kdy do vězení posílají dvánáctileté děti?

Autor scénosledu 2: To by byla dobrá linka B o nezletilých ve vězení.

Na této ukázce můžeme pozorovat jeden z principů konstrukce příběhu seriálu, který bude pro způsob, jak budou zpracovány následky Raphaělova činu, určující — jakožto peripetie „zápletky A“ (nebo linky A) není otázka přístupu k nezletilým delikventům doopravdy nastolena, takový typ otázek spadá spíše do okruhu zápletek „typu B“, které se zabývají aktuálním stavem společnosti, tím, co nazýváme „společenskými problémy“. Koexistence těchto dvou druhů zápletek umožnila sladit počáteční koncepci seriálu s pozdějšími změnami v tomto druhu narace. U „zápletek B“ kladou autoři ještě více důraz na věrohodnost, jelikož mají často vzdělávací ambice.

To u různých zápletek vyvolává diferencovaný přístup ke společenské skutečnosti a k poslání seriálu — líčení situace nezletilých vězňů by se sice dostalo do dějové linky se společenským a vzdělávacím posláním, ale nebylo by zařazeno do „linky A“. Navzdory skutečnosti, že se nacházíme uprostřed detektivní zápletky, kterou autoři sami považují za nereálnou, je zajímavé pozorovat, že oni sami vznášejí otázku o věrohodnosti. Jakmile vyvstává problém s věrohodností nepotrestání tohoto činu, okamžitě vytvářejí zápletku B o soudním stíhání Raphaëla. To se stane následující týden, zpočátku neplánovaným, předmětem rozpracování zápletky. Práce na této zápletkě přivádí na scénu mladíkova otce, ten

15) Jména dotazovaných byla nahrazena jejich pracovní funkcí. Autoři dialogů a scénosledů jsou chronologicky očíslováni v pořadí, v jakém se v příspěvcích vyskytují.

se soudcem probírá právní následky synova činu, poté žádá oběť, Frémonta, aby stáhnul žalobu, a nakonec se mladík Frémontovi omlouvá. V prvním plánu sledujeme utrpení dospívajícího chlapce, jež mu tato konfrontace způsobuje. Ve scéně, ve které má dojít k omluvě a kde je útočník s obětí konfrontován tváří v tvář, dochází ke zvratu situace, když se Frémont sám přichází omluvit a vyjádřit chlapci upřímnou soustrast k úmrtí dívky. Scéna vrací věci do původního pořádku — zlou postavou seriálu je Frémont, nikoli Raphaël, jehož čin je bagatelizován. Závěrečná scéna ukazuje Benoíta zdůrazňujícího, že šetření není u konce a je potřeba připravit s advokátem spis. Nakonec se Raphaëlovi udělá nevolno a žádný z následujících dílů se už k tomu, co udělal, ani k následkům jeho činu nevrátí. Po několika dílech, řadě zápletek a narativních odboček se po této události slehne zem a mladík na svůj zármutek rázem zapomene. Právní důsledky činu jsou zcela vyřešeny jeho ospravedlněním prostřednictvím sekundární dějové linky, trvající pouhý týden. Nacházíme zde další aspekt diferencovaného přístupu k věrohodnosti — postavy se vyvíjejí spíše díky „zápletkám B“, čili těm, které jsou považovány za „realističtější“ než zápletky „typu A“, a v důsledku tedy skrze ty, které se týkají spíše rodinných a milostných vztahů postav nežli jejich příhod s policií. Postavy se moc nemění, ale jsou poznamenávány vedlejšími zápletkami, zatímco ty „typu A“ je nikterak neovlivňují. Postavu Raphaëla tak určuje vztah k jeho sestře a k otci, rozvod jeho rodičů, ale pokus o vraždu vývoj jeho postavy nijak neovlivní a zármutek nad ztracenou přítelkyní ho brzy přejde. Jedním z mechanismů, jakými se tvůrci vypořádávají se spornými pasážemi seriálu, je kumulace vedlejších zápletek a příběhů, která znemožňuje neustále připomínat, co se stalo v předešlých dílech. Selektivní paměť postav je v souladu s postupným zapomínáním událostí, kterému divák podléhá v důsledku záplavy dějových zvratů. Toto postupné zapomínání můžeme sledovat také u samotných autorů, kteří při si tvorbě nových dílů více či méně nepamatují na staré zápletky. Aby si zachovali tvůrčí přístup, musejí zapomínat, a předpokládá se tomu tak i u diváků, kteří musejí být vždy překvapeni.

Hra s „efektem reálného“

Diskuse a otázky autorů vycházejí z jejich předpokladu, že by se společnost z PLUS BELLE LA VIE po srovnání fiktivního a reálného světa měla, jak jen to je možné, podobat soudobé společnosti (o tom svědčí otázka autora scénosledu č. 1 citovaná výše v textu nebo také následující reakce ostatních scenáristů). Autorům připadá pojetí události problematičtější především z právního hlediska. Následující den¹⁶⁾ během schůzky probírají scénu odehrávající se v pondělí ráno, kdy Benoît, otec Raphaëla, přichází na stanici vyzvednout syna:

Autor scénosledu 1: Normálně by rovnou vyfasoval basu, pět let.

Autor scénosledu 3: Není to věrohodné.

Hlavní scenárista: Soudce může rozhodnout o jeho propuštění.

Autor scénosledu 2: Prostě to není realistické.

16) Dílna autorů scénosledu se setkává ve čtvrtek odpoledne, v pátek odpoledne a v pondělí ráno za účelem skupinové práce na prepisu zápletek do scénosledů.

Autor scénosledu 1: Musí nést odpovědnost.

Autor scénosledu 3: [ověřuje na jednom z počítačů umístěných v zasedací místnosti a sleduje na internetu] Musí u toho být opatrovník.

Diskuse se tedy týká otázky, jak uvést v soulad to, co by se pravděpodobně stalo ve skutečnosti, s tím, co se odehrává v seriálu. Zmínění a následné zinscenování právního řízení zdánlivě funguje jako efekt reálného, postrádá opravdovou narativní funkci. Po diskusi a rozpracování příběhu si autoři pohrávají s právním rámcem, aby do něj zápletku tak či onak zasadili. I když se v seriálu udála řada nevšedních událostí, většina zápletek je zasazována do francouzského právního systému a jednotlivé spáchané činy jsou označovány právní terminologií.

Realismus emocí

Paralelně se soudním procesem je aplikován ještě jeden scenáristický prostředek určený k ospravedlnění Raphaëlova jednání. V různých scénách je zdůrazňován jeho zármutek a sledujeme, jak ho v pokoji postupně utiňuje kamarád Nathan, sestra, otec... nebo se objevují flashbaky z Jennifeřina pohřbu. Chlapcovo utrpení je zdůrazňováno s takovou naléhavostí, až se z něj stane ospravedlnění pro jeho čin. Z rozhovorů mezi autory totiž vyplývá, že se konzistentnosti zápletek dosahuje nejčastěji pomocí psychologického odůvodnění jednání, které nemusí působit vždy věrohodně, ale je motivováno city a emocemi, jež mladý středoškolák prožívá. Na připomínky o nerealističnosti seriálu scenáristé často reagují tak, že zápletky sice mohou působit nepravděpodobně, avšak podstatné je, aby skutečnosti odpovídaly reakce postav. Během rozprav v dílně autorů scénosledu jsou scény Raphaëlova utrpení popisovány následovně: „vztah mezi Nathanem a Raphaëlem jsme více psychologizovali“, doplňuje hlavní scenárista, když představuje odpolední práci zbylým scenáristům. Jak vysvětluje vedoucí dialogové dílny, realismus je tak vkládán do přesnosti emocí, které postavy projevují:

Znamená to, že v PLUS BELLE LA VIE jsou podstatné pocity. Je to totiž o postavách a o tom, co prožívají. Prostě o tom, co zažívají skrze své příběhy. A proto si lidi oblíbí někoho, kdo zažil něco nebývalého.

Může se nám zde vybavit pojem Ien Angové „emoční realismus“, který rozvíjela při výzkumu recepce seriálu DALLAS v Nizozemí — dotazované diváčky pokládaly emoce prožívané během sledování seriálu za skutečné.¹⁷⁾ V našem případě se jedná spíše o realističnost emocí postav. Nicméně tuto realističnost emocí je možné sledovat i v procesu identifikace, kterým během psaní procházejí samotní autoři. Debata o odpovědnosti autorů a seriálu nevyvolává pouze úvahy o možných reakcích diváků, objevují se rovněž osob-

17) Ien Ang, *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Routledge 1989; D. Pasquier, *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*. Paris: Éditions Maison des Sciences de l'homme 1999, s. 49.

ní reakce autorů na téma, jak by se v dané situaci zachovali oni sami. Dva autoři scénosledu, ve věku zhruba 40 let (což odpovídá věku Benoïta, Raphaëlova otce), tak reagují na obsah scény (Benoît se nachází tváří tvář svému synovi na policejní stanici) ze svého osobního hlediska:

Autor scénosledu 4: Benoïtova reakce typu „Ach, co tvá studia“, to je blbost... Mělo by to být spíš: „Zabití člověka, chápeš, cos udělal?“

Autor scénosledu 1: Benoît si vyčítá, že na něj nedohlížel. Já bych si to dával fakt hodně za vinu.

Scéna tak posléze zdůrazňuje otcovy pocity viny, v následující scéně se sám sebe táže, zda na tom nese odpovědnost. Scéna z následujícího dne mimochodem také ukazuje, jak na sebe Benoît přebírá synovu odpovědnost. Podtitul této scény ve scénosledu zní: „Dokáže Benoît uklidnit svého syna?“ Otcí je zde připisován silnější pocit zkroušenosti ze zprávy o možném uvěznění než synovi. Stejně tak šestá úterní scéna je nadepsána „Benoît se cítí provinile“. Aktéři procesu produkce tak fungují jako barometr diváckých reakcí s ohledem na věrohodnost jednotlivých detailů.

Vztah ke skutečnosti, o který seriál usiluje, se tak v této fázi vývoje opírá o dva registry zápletek, ale rovněž o aplikaci souboru detailů působících jako efekt reálného. V první řadě se jedná o zinscenování soudního řízení, které vede k potrestání činu, a také o věrohodnost hodnocenou na základě přesnosti pocitů postav. Zde se mimochodem objevuje hlavní mechanismus výroby seriálu — první osoby, které je nutné během psaní i celého produkčního procesu přesvědčovat, jsou ostatní scenáristé a další aktéři podílející se na výrobě.

Od příběhu k postavám

Na postavy a jejich reakce je kladen větší důraz spíše během druhé fáze psaní, kdy se vytvářejí dialogové verze scénářů. Každý týden je z řad autorů scénosledu vybrán „odpovědný autor“, ten společně s hlavním scenáristou, poté co autoři scénosledu dokončí scénosled, vysvětluje autorům dialogů jednotlivé scény. Během schůzky musejí hlavní scenárista s odpovědným autorem svou práci a rozhodnutí autorům dialogů jasně vyložit. Znovu se rozebírají jednotlivé scény a řeší se opět narativní koherence, věrohodnost děje a vývoj postav. Autoři dialogů se o tyto otázky opět zajímají s ohledem na své profesní zájmy — musí dát popisovaným scénám podobu dialogu, nějaký obsah a postavám charakterizaci.

Výběr slov

Autoři dialogů jsou často důslednější v otázce správného používání právnických pojmů. Raphaëlův čin tak opět vyvolává diskuse o právních dopadech. Povědomí autorů o soudobé společnosti se shoduje s tím diváckým, například díky tomu, že sledují stejné zprávy.

Věrohodnosti se posléze dosahuje pomocí detailů a výrazů, které zastávají funkci efektu reálného, například když se hovoří o „opatrovníkovi“ nebo také o tom, že bude Raphaël pod „ochranným dozorem“:

Vedoucí dialogové dílny: Nehrozí mu tady za to mnohem víc, když to měl předem promyšlené?

Autor dialogů 1: Jeden ten hráč rugby přece zabil svou ženu a řekli, že to nebylo předem promyšlené, i když přišel s boučákem, ale byl opilý.

Autor dialogů 2: Víme, co mu hrozí, ale budeme mlžit... Jak je starý?

Hlavní scenárista: Už mu bylo 16 let.

Vedoucí dialogové dílny 2: Má před maturitou, učí se dobře.

Autor dialogů 3: Zůstane venku.

Hlavní scenárista: Soudce se ho rozhodne nechat na svobodě.

Autor dialogů 1: Myslíš, že je to reálné?

Autor dialogů 4: To teda ne, no...

Autor dialogů 2: Ten, koho podřízl, je hovado... Můžeme použít třeba „psychiatrické pozorování“.

Autor scénosledu 3, odpovědný autor: Ano, „dočasně stíhán na svobodě před psychiatrickým vyšetřením“, půjde před soud pro nezletilé.

Zde vidíme, že autoři hodnotí věrohodnost příběhů dle vlastních znalostí a že je na terminologii kladen velký důraz. Zabývají se jí totiž stejně jako samotnými právními dopady činu. Výběr správných pojmů funguje jako upřesnění efektu reálného, o který se zmínkou o soudním procesu usiluje již od fáze scénosledu. Dané pojmy ukotvují příběh v realitě sociálních poměrů i trestního soudnictví. Jde o to nabídnout dialogistům to, o čem se „dá mluvit“, klíčové pojmy použitelné v dialogích (jak lze vidět v níže citované ukázce). Je zajímavé, že i když se sami tvůrci shodují na tom, že by to ve skutečnosti nebylo možné, rozvíjí se debata o používání právnických pojmů a hodnocení situace z právního hlediska.

Psát věrohodně znamená psát konzistentně

Posléze je potřeba rozepsat scénu do dialogů, vymýšlet argumenty a obhajobu obou stran. Scéna shrnutá ve čtvrtku ve 13 hodin do jedné věty už v pondělí ráno po schůzce autorů scénosledu zabírala celý odstavec. O týden později musela být přeformulována do dialogů.

Většina vět ve scénosledu je psána ve volné nepřímé řeči, avšak převést je do replik vyžaduje přesnou znalost terminologie nebo schopnost vymýšlet argumentaci pro rozdílné postavy. Dialogy se tedy nejčastěji zaměřují na motivace postav, aby jejich repliky měly z čeho vycházet. Na tato témata se začíná diskutovat již ve fázi tvorby scénosledu. Tyto potřeby dramaturgie a narativní koherence vedou autory k tomu, aby ospravedlnili a vysvětlili veškeré jednání postav — autoři musejí vysvětlit rozhodnutí ostatním, ať se jedná o přípravu scénosledu či dialogů. V procesu scenáristické tvorby se jedná o důležitý aspekt,

bere se přitom ohled na diváka, ale spíše implicitně. V první řadě je důležité, aby autora chápali kolegové, a teprve pak i diváci. V konečné dialogové verzi tak scéna pomocí různých argumentů rozvíjí věty scénosledu a navrhuje psychologické opodstatnění Raphaëlova činu i právní rámec, který vysvětluje jeho nepřítomnost při soudním procesu.

První scéna dílu 1777. V kanceláři komisařky Very Madiganové. Benoît přišel pro Raphaëla.

Benoît a Raphaël tedy sedí naproti komisařce. Raphaël má nepřítomný výraz. Benoît je zdrcený. Véra Raphaëlovi podává nějaký dokument.

VÉRA

Podepište to tady... (*Raphaël podepisuje papír.*) Byl jste u soudce pro nezletilé?

BENOÎT

Ano... Raphaël je obviněn.

VÉRA

Máte štěstí, že ho neposlali do vazby. Dnes už není problém poslat nezletilého do vězení. (*Véra ukazuje Benoîtovi dokument.*) Musíte to jakožto právní zástupce podepsat.

BENOÎT

Soudce usoudil, že jednal v afektu.

Benoît se podepsal. Véra uklízí dokument. Shovívavě se obrátí na Raphaëla.

VÉRA

Co vás to vzalo? Jste chlapec se vzděláním, slušně vychován. (*Raphaël mlčí.*) Odpovězte, snažím se to pochopit...

RAPHAËL

Měl jsem Jennifer rád.

VÉRA

Myslíte si, že láska vše ospravedlňuje?

RAPHAËL

No dobrý. Kázání už mi dával soudce.

(Véra zaujme přísnější postoj.)

VÉRA

To napadení vás bude pronásledovat po celý život. Zůstane ve vašem trestním rejstříku, nebudete moci zastávat veřejné funkce.

RAPHAËL

Na to kašlu.

BENOÎT

Raphaëli, nebuď takový, prosím.

RAPHAËL

Kašlu na nějaký podělaný život. Jennifer je mrtvá, na všechno ostatní kašlu...

VÉRA

Čas by byl vaším spojencem... Postupně byste její ztrátu přijal. Proces s vrahem Jennifer by vám pomohl pochopit, co se tehdy stalo.

RAPHAËL

Nemusíte se namáhat.

VÉRA

Dnes jste vystaven nejen zármutku ze ztráty své přítelkyně, ale jste také obviněn z pokusu o vraždu. Jak se můžete spolehnout, co bude zítra?

RAPHAËL

Zítřek? Takové slovo neznám.

VÉRA

Za pár let poznáte, co to znamená... Doufám, že nebude příliš pozdě.

BENOÎT

Můžeme jít?

Po chvíli.

VÉRA

Ano...

Benoît vstává. Raphaël zůstává na místě.

BENOÎT

Jdeš?

Raphaël se pomalu zvedá.

VÉRA

Pokud budete cokoli potřebovat, zastavte se.

BENOÎT

Děkujeme...

Véra se smutným výrazem pozoruje, jak Benoît s Raphaëlem odchází.¹⁸⁾

V dialogu se objevují úvahy o vězení pro nezletilé společně s řadou pojmů, které Raphaëlův čin právně vymezují. Setkáme se s nimi v pasáži, která popisuje obavy z následků, jež si mladík za svůj čin ponese po zbytek života, například když se komisařka při rozhovoru zmiňuje o tom, že najít práci ve veřejné sféře pro něj bude nemožné a že se s tím, co udělal, bude těžce vyrovnávat.

Dialogy zdůrazňují důvody Raphaëlova jednání, jeho čin je zasazen do logické zápletky podložené motivy, pohnutkami. Při tvorbě dialogů tento princip funguje jako hybná síla:

Hlavní autor dialogů: Takové situace bývají krajně složité, přesto je musíme zjednodušit. Zajistit, aby byly pro lidi srozumitelné. Složitá situace je taková, kdy se ptáme: ale proč tenhle chlápek dělá tohle? Protože lidi nechápou, proč to dělá. Pokud tedy dojdeme do bodu, kdy televizní divák nechápe, proč nějaká postava jedná tak, jak

18) Ukázka z dílu 1177.

jedná, jsme vyřízení. Znamená to, že už najednou nevěří postavě, příběhu, prostě ničemu. Proto musíme psát příběh srozumitelně.

Dramaturgická konzistentnost postav je jedním z důležitých prvků při budování věrohodnosti seriálu, kterého se ve zkoumaném případě dosahuje psychologickým odůvodněním pokusu o vraždu v afektu. Dialogisté nahlíží na postavy trochu odlišně. Jejich prací je také schopnost pochopit pohnutky rozličných postav tak, aby jejich pocity a motivace mohli převést do dialogu. Dialogy hrají zásadní roli v narativní ekonomii seriálu. Postavy tráví hodně času tím, že někomu vysvětlují své pohnutky nebo s ostatními probírají, co udělaly. Skrze dialogy je tedy dále rozváděno ospravedlnění Raphaělova činu. Ospravedlnění činu a zároveň jeho odsouzení ze strany otce je nám předkládáno v důvěrných rozhovorech během scén, které staví do popředí mladíkův zármutek.

Ve fázi psaní dialogů je nejznatelnější jeden z mechanismů, jímž se tvůrci vztahují k tématu seriálu, a sice hledání motivací a ospravedlnění činů jednotlivých postav. Koherence se rodí v četných debatách, jež autorům umožňují dosáhnout shody. V otázce konzistentnosti jednání postav musí usilovat alespoň o minimální shodu všech aktérů, a to na základě motivů, pohnutek.

Fáze dialogů umožňuje analyzovat, jak samotný mechanismus psaní, který je rovněž procesem argumentačním a formuluje jednání postav, buduje souvztažnost seriálu se skutečností. Konkretizuje se zde rovněž záměr seriálu dosáhnout efektu reálného.

Technická omezení věrohodnosti

Diskuse o věrohodnosti seriálu probíhají nejen během tvorby scénáře, ale rovněž během přípravných prací a v době natáčení. Každodenní natáčení se tak přizpůsobuje, na své úrovni, nepravděpodobnostem a nečekaným dějovým zvrátům tím, že je přeformuluje jako technická omezení daná limity výrobních prostředků, které byly do projektu vloženy. Tak jak to popsala Dominique Pasquierová na příkladu natáčení HELENY A JEJÍCH CHLAPCŮ¹⁹⁾ nebo Philippe Le Guern ve vztahu k JULIE LESCAUTOVÉ,²⁰⁾ natáčení pro televizi bývá velmi intenzivní a rychlé. Náš seriál je vysílán celoročně frekvencí 260 dílů za rok. Přípravy na natáčení jsou časově velmi omezené tak, aby byla tato tvrdá podmínka splněna — na jeden týden vysílání připadá zhruba týden práce. V zájmu urychlení výrobního procesu se scény nenatáčejí chronologicky dle děje, ale v závislosti na natáčecím plánu režiséra. Čas natáčení je striktně rozvržen: 67 interiérových scén se natočí během pěti dní. Jde o téměř tovární organizaci práce, kde má každý jasně definované zadání.

19) D. Pasquier, Conflits professionnels et luttes pour la visibilité à la télévision française. *Ethnologie française* 38, 2008, č. 1, s. 23–30.

20) Philippe Le Guern, Les professionnels de la profession: une enquête sur le tournage de la série *Julie Lescaut*. In: Geneviève Sellier – Pierre Beylot (eds.), *Les séries policières*. Paris: L'Harmattan — Ina 2002, s. 37–56.

Důraz na detaily

Důraz kladený na detaily vyvolává při natáčení komplikace a byl znát již od prvních fází přípravy scénáře. Představitelé stanice a lidé odpovědní za natáčení v Marseille zkontrolují scénosled. Hlavní architekt, režisér herců, manažer odpovědný za plánování, producent z France 3 a z produkční společnosti i koordinátorka scenáristů se každý týden vyjadřují k scénosledu. Těmto připomínkám se říká „poznámky z placu“ a týkají se především realizovatelnosti scén, možnostem natáčení, ale obsahují také úvahy o věrohodnosti a konzistentnosti zápletek. Zde se zabývají zvláště právními dopady napadení:

Kdyby Raphaël skutečně Frémonta bodl do břicha, vystavil by se vážným následkům. I přesto, že Frémont nepodal žalobu a Raphaël je nezletilý, státní zástupce, vzhledem k tomu, že Raphaël Frémonta vážně zranil, iniciuje alespoň občansko-právní řízení. Raphaël bude předán do rukou dětského soudce atd.²¹⁾

Zdá se, že o efekt reálného je během procesu výroby usilováno stále konkrétnějším způsobem. V tomto případě ještě stále pomocí právníké terminologie, ale rovněž povahou a umístěním bodné rány. Zrovna tak o několik týdnů později, během přípravné porady před natáčením,²²⁾ asistent architekta, který podává zprávu o rekvizitách, kostýmech a kulisách různých scén, poukázal na nepravděpodobnost zápletky a následků, které z ní plynou.

Asistent architekta má před sebou scénáře a komentuje scény s ohledem na rekvizity, nebo dokonce na jejich celkové inscenační pojetí. Vyjadřuje se ke scéně 1777/01 (první scéna dílu vysílaného v pondělí, čili následující den poté, kdy došlo k činu). Scéna, jejíž dialogovou verzi jsem citovala výše, zobrazuje Raphaëlova otce, Benoîta, jak přichází pro svého syna na komisařství.

Asistent architekta: Ten dokument (*scénář neuvádí, o jaký druh dokumentu se jedná*), co je to zač? Uděláme to tak, že to podepíše Benoît (*ve scénáři je uvedeno, že soudní dokument podepisuje Raphaël*) a Raphaël nebude podepisovat nic. (*K rekvizitáři*) Zavolaš na komisařství. Musíme mít dva výtisky. Raphaël nebude mít nasazená pouta.

Lidé odpovědní za natáčení dbají zvláště na inscenační pojetí, aby byly použity skutečné dokumenty. Použití reálného dokumentu, který na obrazovce sotva zahlédneme, slouží spíše jako efekt reálného pro samotné tvůrce. Všichni účastníci porady mají zcela jasno v tom, že je nezbytné ukázat pravý dokument. Na druhé straně se během natáčení úsilí o koherenci projevuje v kladení důrazu na detaily signifikantní pro vyprávění a věrohodnost jednotlivých postav. Například během téhož natáčecího dne se natáčela i scéna, v níž se Benoît se svým synem po noci strávené na komisařství vrací domů. V průběhu pří-

21) Výňatek z „Poznámek z placu“ týkající se daných dílů distribuovaných během porady autorů dialogů.

22) Porada „rekvizity a kulisy“, na které se schází asistent architekta, režisér, druhý asistent režie, rekvizitář, vedoucí výroby.

prav týden před natáčením tedy asistent architekta upřesňoval asistentům režie, kteří následně předávali pokyny maskérům a stejně tak kostymérně, že na obou postavách musí být znát, že strávily celou noc na nohou. Večer před natáčením jsou rozdány instrukce s upřesněními pro tuto scénu: „Scéna 1176/6 — Raphaël a Benoît vypadají jako v předvečer. Raphaël má na rukávě skvrnu od krve.“ Při natáčení dohlíží na scénu zpoza režisérova ramene maskérka a rozcuchá herce, který hraje Raphaëla.

Řada činností vrací komisařství do zaběhnutých kolejí — objevuje se tady řada lidí, během scény vidíme v pozadí procházet místností komparzisty v policejních uniformách nebo jako obžalované. Stejně tak v mnohých scénách postavy vykonávají různorodé činnosti, které vytvářejí atmosféru všednosti a ukazují návyky postav. Účelem je kompenzovat neustálé dialogy. Takže když přichází Nathan utěšit svého kamaráda Raphaëla, hlášení dle pokynů štábu architekta podrobně popisuje, jaké místo tato důvěrná scéna zastává v současném světě dospívajících: „Scéna 1776/14: Raphaël na svém notebooku sleduje video s Jennifer. Zařídí sluchátka. Použitelný pytlík chipsů k opakovanému použití + Nathana nákupní taška.“ Přítomnost Nathanovy nákupní tašky mimo jiné osvětluje skutečnost, že u něj Raphaël strávil den. Detaily výpravy navozují pocit všednosti, což umožňuje nahradit mimořádné události průměrností běžného života.

Co je viditelné, a co skrýváme — když se narativ stane technickou překážkou

Na place se intelektuální dilema mění v praktické problémy a z úvah o věrohodnosti se stávají úvahy nad inscenačním pojetím a hra s tím, co se na obrazovce ukáže. Technické potřeby a omezení se zde mísí s intelektuálními požadavky. Jak zranění a míra jeho závažnosti, tak i inscenování tohoto činu přináší během příprav a samotného natáčení řadu praktických a technických problémů. Na režijní poradě:

Porada štábu režiséra, středa 3. února:

Asistent architekta: 76/16tka, uvnitř komisařství. Raphaël už je na svém místě, sedí v čekárně, Véra podepisuje zproštění, transfer. Raphaël přichází s rukama v kapsách. Je vlastně pravák nebo levák? Na jaké straně bude rána... prostě to ověřte. Takže Raph odstrčí Samiu, neděláme detail rány, když se vrhá na Frémonta, vidíme nůž, ale ne, jak se zabodává do těla. „Zaklifujem“²³⁾ to tím, že budou tělo na tělo.

Režisér: V tom pohybu bych chtěl zajít co nejdál.

Asistent architekta: Já nechci, abychom používali umělou krev, museli bychom Frémontovi měnit kostým.

Režisér: Nesmí být ve stínu, musí být oba dobře vidět. (*Zdůrazňuje, co s pouty a pro rekvizitáře použití zasouvacího nože.*)

Asistent architekta: Musíme zařídit páteřák pro herce, aby do něj mohl Raphaël pořádně skočit a neublížil mu. A je potřeba vybrat zasouvací nože.

23) „Cliffer“ je pojem, který tvůrci PLUS BELLE LA VIE používají k označení způsobu, kterým jsou natáčeny poslední záběry závěrečné scény. Sloveso je odvozeno od výrazu „cliffhanger“, zkráceně „cliff“. Tzv. „cliffs“ jsou v případě tohoto seriálu snímány jako detaily tváří postav, nebo se naopak tzv. „odcliffuje“, to naopak znamená oddálení kamery a snímání celé scény ve velkém celku.

Pokud tvůrci chtějí dosáhnout věrohodnosti, vystává zde několik praktických a technických problémů — nutnost sehnat zasouvací nůž a pytlík s umělou krví, určit, jak bude scéna snímána nebo jak se budou herci pohybovat. Jde o to, aby lidé uvěřili tomu, že Raphaël mohl Frémonta na komisařství napadnout, ale zároveň z útoku ukázat co nejméně. Proto bylo doplněno, že rána nebude vidět, což ušetří práci maskérům a zároveň už se tímto bodem tvůrci nebudou muset zabývat. Ze stejného důvodu neuvidíme ani krvácení oběti. Přineslo by to totiž nejen technické komplikace, ale bylo by to i v rozporu s úsporností natáčení: kostýmy se nezničí skvrnami od krve a při opakování scény nedojde k poškození více kusů. Tento postup však tvůrcům umožňuje tvářit se, že zranění nebylo až tak vážné.

Ve scénáři scéna končí tím, že se Frémont zhroutí. Při natáčení dojde k rozvinutí této myšlenky. Během scény, kdy dojde k napadení, dvě kamery směřují, dle pokynů štábu architekta, k Frémontovi a jedna snímá Raphaëla. Akce je snímána zezadu a všechny tři kamery se zastaví na Frémontově tváři. Současně je zdůrazňována Frémontova zlomyslnost a manipulativní podlost postavy Kamského tak, aby byl Raphaëlův čin zrelativizován. Herec v roli Charlese Frémonta staví svůj výkon na ohavnosti a vysměvačnosti postavy — když ho dva policisté vedou spoutaného komisařstvím, tváří se pohrdavě a utahuje si z nich, v zápětí je napaden. Herec přidal několik málo slov, kterými demonstroval aroganci, a když mu Raphaël zasadí ránu, zkroutí se bolestí. V záběrech z následujícího týdne ho vidíme, jak se promenáduje po nemocnici a pohrdá policisty.

Zjišťujeme tedy, že otázka věrohodnosti, která vyvstala již na začátku v souvislosti s příběhem a samotným obsahem těchto scén, se postupně objevuje na všech úrovních výroby a v jednotlivých etapách se promítá do záměrů různých účastníků produkčního procesu. Při přípravě nemocničního pokoje tak rekvizitář musí v rámci zachování kontinuity dávat pozor na to, aby se doutníky a román, které Frémontovi do nemocnice přinese dcera, objevily i v následujících scénách, které však byly natáčeny dříve. Doutníky symbolizují Frémontův blahobyt a jeho společenské postavení a prozrazují zcela jasně povahu „záporáka“. Tím, že kamery neukážou ránu, se také usnadňuje návaznost v dalších dílech. Tento krok je tedy motivován organizačními důvody, a stejně tak tím, že umožňuje odlehčit závažnost Raphaëlova činu. Ve snaze o věrohodnost se tak mísí technické úvahy a ohled na divácké reakce.

Díky obavám o věrohodnost věnují tvůrci velkou pozornost celé škále detailů, které střídají neuvěřitelné zvraty seriálu a zasazují je do každodenního života, a jsou navíc v souladu s úsporností seriálu. Přesto, že se v seriálu objevuje řada policejních zápletek a akčních scén, tvůrci byli z důvodu úspornosti produkce nuceni vymyslet si vlastní strategii, jak ztvárňovat společenskou realitu.

Podobnost se společenskou realitou a představy o publiku a recepci seriálu

Paradox, který vyvolal realismus jakožto kritérium rozhodování a referenční rámec aplikovaný po celou dobu výroby, a způsob, jakým se projevuje během různých fází produkce, jsou upozaděné představami různých aktérů výroby o publiku a o návycích televizních diváků. To je zvláště rozpoznatelné na příkladu Raphaëlova činu, jelikož nastoluje odpo-

vědnost tvůrců vůči divákům. Při té příležitosti můžeme vypožorovat, jak se starost o publikum projevuje rozličnými způsoby dle toho, na jaké části výrobního procesu se daný tvůrce podílí. V rozhovorech, které autor scénosledu popsal během natáčení, se vyskytuje určitá koncepce přijetí fikce (*adhésion à la fiction*), a skrze to i jasná představa o publiku.

Smysl pro odpovědnost — věřit ve vliv médií

Raphaëlův čin a jeho dopady vyvolávají i jiné druhy úvah, ve kterých se s obavami o minimální věrohodnost mísí vědomí morální odpovědnosti tvůrců seriálu. Ponechání pokusu o vraždu bez právních dopadů vzbuzuje morální problémy rovněž u scenáristů. Jde o to zdůraznit závažnost činu. Ohled na diváky a jejich možné reakce se projevuje i tehdy, když scenáristé přemýšlejí nad poselstvím, ponaučením, které zápleтка nabízí. Sabine Chalvon-Demersayová při zkoumání televizních seriálů vypožorovala, že úvahy o konzistentnosti postav jsou často propojené s myšlenkami o jejich morálních postojích.²⁴⁾ Pokud dojde v jednáních na otázku věrohodnosti, vyvstane rovněž smysl pro odpovědnost vůči divákům a tomu, o čem se v seriálu vypráví. Jeden ze scenáristů se o tomto pocitu odpovědnosti zmiňuje:

Autor scénosledu 4: Každopádně, neseme velkou odpovědnost. Myslím, že všichni máme svědomí... vyjadřujeme se nějakým způsobem k tomu, o čem vyprávíme. Zcela zjevně se nějak vyjadřujeme, a proto si klademe otázku, o čem to tedy vyprávíme? Co na to říká někdo, kdo to sleduje?

V tomto pocitu odpovědnosti se skrývá vidina diváků a toho, jak seriál přijmou. Úspěch i stále zdůrazňovaný realismus seriálu vede tvůrce k obavám, aby se diváci, nebo někteří z nich, plně oddali efektu víry vyvolanému realističností seriálu. Zde vycházejí částečně najevo „pedagogické“ ambice scenáristů a seriálu, které někdy bývají vyjadřovány zcela explicitně. To jim umožňuje šířit jejich poselství, přičemž skutečnost, že je seriál vysílán na veřejnoprávním kanále, zásadně ovlivňuje jeho chápání ze strany tvůrců. Jak dále vysvětluje hlavní architekt: „Naším úkolem je přece jen opravdu služba veřejnosti, tu se snažíme naplňovat, chápeš. Upozorňovat lidi na určité společenské jevy, pokoušet se popohnat některé kauzy.“ Jde rovněž o vůli šířit určitá sdělení, jak na to upozorňuje producent v rozhovoru citovaném výše: „Podáváme přímo hotová poselství,“ říká hrdě Hubert Besson. „Například před dvěma lety jsme hovořili o civilním křtu. Řešili jsme také dárcovství krve. Tyto vedlejší zápletky, linky B, ovlivňují chování televizních diváků. Musíme to tedy dělat velmi opatrně, s citem pro občanské povinnosti, protože víme, že to naše televizní diváky ovlivní.“²⁵⁾ Tato představa o poslání je spojená s realismem seriálu, jelikož díky tomu, že je seriál považován za realistický, může poskytovat příležitost k šíření poselství nebo upozorňovat diváky na určitý problém. To směřuje k obrazu diváka, který se

24) Sabine Chalvon-Demersay, „Des personnages de si près tenus“: TV Fiction and Moral Consensus. *Qualitative Sociology Review* 3, 2007, č. 3, s. 6–21.

25) Cit. in Pierre Langlais, *Plus belle la vie ou le réalisme télévisé*.

plně oddává efektu reálného a je zcela ponořen do fiktivního světa seriálu. Zdá se, že tito pracovníci médií sdílejí všeobecnou myšlenku mediálního efektu, který působí na jejich diváky a jemuž přizpůsobují svou práci. Toto pojetí vlivu televize se částečně shoduje s historicky prvními způsoby uvažování o vlivu televize²⁶⁾ a částečně spočívá na koncepci „pasivního“ diváka.²⁷⁾

Tento záměr je v jednáních scenáristů někde mezi všemi těmi otázkami o věrohodnosti stále čitelný. Scenáristé se ve skutečnosti zdržují hovorů o divácích. Upozornila na to Dominique Pasquierová v *Les scénaristes de télévision*.²⁸⁾ Způsob, jakým zareaguje divák, často v diskusích nebývá vyřčen, ale skrytě modeluje hranice toho, co je, a co už není možné říci. V procesu výroby k zmínkám o reakcích diváků přistupuje každý jinak. V tomto duchu je postupná konkretizace snahy o dosažení efektu reálného znatelná napříč všemi výrobními fázemi — ze zmínky o soudním procesu se stává rešerše exaktní terminologie a posléze pátrání po autentickém dokumentu, který by byl na obrazovkách vidět. Projevuje se to spíše ve způsobu, jakým se hovoří o publiku. Největší péči mu věnuje distributor a producent. Během porady autorů dialogů hlavní scenárista poznamenává, že producent není spokojený s tím, kam zápleтка směřuje. Odpovědná producentka seriálu za televizní stanici, která se ke scénosledům vyjadřuje každý týden, si dokonce stěžuje na používání násilí páchaného nezletilými, které bylo v seriálu zinscenováno (s odkazem na scénu, vysílanou o několik dní později, kde dospívající dívka odcizí střelnou zbraň, aby chránila svého otce), považuje to za nevhodný příklad, který by se v televizi neměl objevovat, a ze strany autorů se podle ní jedná o excés. Rozdělíme-li si kompetence jednotlivých složek, nejvíce možné reakce diváků zaměstnávají v zásadě producenta a distribuční kanál, jelikož jsou rovněž odpovědní za výdělečnost a ekonomický úspěch produktu.

Myslet na postavy, myslet na recepci

S pozorností věnovanou konzistentnosti postav a odůvodnění jejich jednání souvisí rovněž, jak již bylo řečeno, schopnost představit si diváckou recepci seriálu. Postavy a jejich jednání jsou tedy definovány a promyšleny na základě adekvátních motivů. Celý proces psaní stojí na debatách a argumentacích usilujících o jasné formulování pohnutek jednotlivých postav. Jde tedy o to vysvětlit kolegům jednání postav a skrze ně i rozhodnutí týkající se narativní konstrukce, která musejí vycházet z racionality těchto postav. Měřítka srozumitelnosti a přijatelnosti pro všechny zúčastněné je ověřováno v průběhu přípravy scénářů a stává se rovněž modelem divácké recepce seriálu a přijetí fikce publikem — divák bude seriálu věřit tehdy, pochopí-li jednání postav. Jakým způsobem představy o divácích a divácké recepci ovlivňují narativ seriálu, lze skvěle vyčíst z výroků jednoho z odpovědných autorů dialogového oddělení (stejně jako z výše citovaných úryvků):

26) Éric Maigret, *Sociologie de la communication et des médias*. Paris: Armand Colin 2003, s. 59.

27) Brigitte Le Grignou, *Du côté du public*, Paris, Economica 2003, s. 16. Na toto pojetí televizního diváka upozorňovali již Pierre Bourdieu a Jean-Claude Passeron, *Sociologie des mythologies et mythologies des sociologues*. *Les Temps modernes*, 1963, č. 211, s. 998–1021.

28) D. Pasquier, *Les scénaristes de télévision*. Paris: Nathan 1995, s. 95.

Vedoucí dialogového oddělení: A v určitou chvíli je potřeba pro každou scénu vymyslet, na co se zaměří. Co v ní bude prožívat postava? A posunout tu situaci dál. Hlavní scenárista předkládá situace, které jsou pro postavy velmi, velmi složité, a my, naším úkolem je, aby taková situace co nejvíce odpovídala původní myšlence. Ale musíme to učinit co nejjednodušším způsobem, takže nesmíme zacházet do příliš komplikovaných pocitů, ve kterých bychom se ztráceli. Ne, podstatou věci je jednoduchost.

Pochopení, identifikace se seriálem se tedy dosahuje pomocí jednoduchosti a jedinečnosti motivací postav. Autoři scénáře se totiž často snaží už od scénosledu vyhýbat scénám, které by měly dvojí záměr. V jednom záběru by se vždy měla odehrávat jen jedna akce. Ze stejného důvodu mají autoři dialogů pravidlo, že zápletky musejí mít vždy jen jednu úroveň, a zvláště pak nesmějí být komické, respektive v policejních zápletkách se nesmí objevovat vtipné repliky. Jedinečnost a jednoduchost postav by měla zajistit přízeň širokého a různorodého publika.

Najít společně shodu, abychom byli ve shodě s divákem

Mechanismus hledání shody ohledně motivů jednání postav a detailů scénáře zdánlivě funguje jako vyjednávání jednotlivých aktérů o způsobu hodnocení a vnímání reálného. Při hledání shody mezi jednotlivými aktéry procesu výroby ale jde v podstatě o snahu dosáhnout shody s diváckým způsobem uvažování. Na tuto funkci mnohočetného pročitání scénářů poukazuje Sabine Chalvon-Demersayová a Dominique Pasquierová: „Vše probíhá, jako by reakce prvních čtenářů představovaly redukováný vzor diváckých reakcí.“²⁹⁾

Sdílení společných hodnot, skrze které vnímáme společnost, je cílem tvůrců po celou dobu výroby při hledání „největšího společného jmenovatele“, tak jak jej Michael Baxandall popsal v souvislosti s malíři pracujícími v patnáctém století na objednávku.³⁰⁾

To nás vede k lepšímu pochopení, jak přesně dochází k tomu, že divák svět realistické fikce přijme a uvěří mu. Tento fenomén popisuje Bourdieu v souvislosti s dílem Gustava Flauberta — propojuje totiž efekt reálného realistické fikce se sdílením mentálních struktur čtenáře a autora,³¹⁾ a líčí tak „prazvláštní druh víry“, která dle něj spočívá „ve shodě mezi presupozicemi, k nimž se text odvolává, a těmi, které my sami vkládáme do běžné životní zkušenosti.“³²⁾ Během výroby seriálu se tedy různí zúčastnění aktéři řídí každý svou vlastní každodenní životní zkušeností, aby tak vyzkoušeli a prověřili působení „efektů reálného“, čili realismus seriálu. Různé zde uvedené diskuse svědčí o tomto působení — tvůrci ve svém hodnocení patřičnosti a věrohodnosti zápletek vycházejí pokaždé z vlastního úsudku a subjektivního vnímání společnosti. Například při přípravách na natáčení scény v nemocnici, kde je zraněný Frémont, se vede debata o tom, že je nutné vědět, jakou

29) Chalvon-Demersay – Pasquier, *La naissance d'un feuilleton français*, s. 106–107.

30) Michael Baxandall, *Loeil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris, Gallimard 1985, s. 64.

31) P. Bourdieu, *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 430–431.

32) P. Bourdieu, *Pravidla umění*, s. 57.

lékařskou asistenci a jakou stravu vyžaduje Frémontovo zranění. Stejně jako v právní oblasti zmiňované dříve, se i zde scéna a jednotlivá rozhodnutí zakládají na osobních zkušenostech tvůrců:

Asistent architekta: Nebudeme používat ten přístroj, co tak směšně pípá. Nemůže jíst, je na morfu, zavedeme mu hadičku.

Režisér: To nic není, je to jen hadička, dáme Frémontovi infuzi.

Asistent architekta: Nepřichází v úvahu, aby Frémont dostal máslo, bude mít jen jablčnou přesnídávku, nic víc. Léo do přesnídávky udeří, a ta se roztříští.

Toto směřování pozorujeme již ve fázi přípravy scénáře — je potřeba dosáhnout minimální shody s hodnotami vnímání a těmi nejvšeobecnějšími znalostmi z oblasti práva a lékařství, které jsou posuzovány hodnotami a znalostmi tvůrců seriálu, ať už se to týká dokumentu z komisařství, nebo nemocniční stravy. Debaty se o tom vedou v každé fázi výroby a pokaždé mají téměř totožný scénář — každý se pasuje na znalce soudnictví nebo lékařské terminologie. O tom, co je, a není možné, autoři scénáře rozhodují selským rozumem a rozhodnutí stavějí na svých osobních znalostech a společenských zkušenostech. Například právníké detaily jsou doplňovány nebo specifikovány na základě osobní zkušenosti, ale také s ohledem na předpokládanou společenskou zkušenost diváka. Této technice psaní se věnuje Sabine Chalvon-Demersayová v analýze amatérských scénářů:

Autor používá postavy, předměty, kontexty a zápletky, které mu nabízí kultura, v níž žije, a dostupné literární konvence. Ze všeobecně známého repertoáru čerpá odkazy, které se mu líbí a ke kterým má přístup, následně je zkombinuje a uspořádá tak, aby vzniklo jeho vlastní dílo.³³⁾

Tvůrci se při psaní a výrobě seriálu přehrabují v řadě odkazů, které scenáristé, a následně i další aktéři podílející se na produkci, považují za všeobecně známé. Tato stránka věci by si však zasloužila důkladnější a méně přímočarý pohled — pojetí publika nebo definice věrohodnosti tvůrců se může u jednotlivých aktérů lišit dle toho, na jaké výrobní fázi se podílejí,³⁴⁾ což jsme si ukázali již dříve, nebo také dle jejich osobní zkušenosti, odlišné úrovně socializace či kulturního zázemí.

Závěr

Proces výroby tohoto televizního seriálu je tedy poznamenán určitou kontradikcí mezi nepravděpodobností zápletek a snahou o realismus, která byla definována již při vzniku seriálu. Tento paradox se odráží v obavách o realističnost, které vyúsťují v řadu dramaturgických a technických otázek. Důraz kladený na realismus se v tomto případě stává pra-

33) S. Chalvon-Demersay, *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*. Paris: Métailié, coll. Leçons de choses 1994, s. 13.

34) D. Pasquier, *Les scénaristes de télévision*, s. 6.

covní konvencí, která jednotlivé etapy koordinuje skrze toto hodnotící kritérium. Pracují-li tvůrci s nějakou představou o znalostech sdílených napříč širokým publikem, s použitelnými kódy, jazykovými úrovněmi nebo indiciemi, které by divák mohl rozluštit, aby porozuměl tomu, co se v seriálu odehrává, pak je tato představa nevyřčená a jako prvotní publikum, na kterém se věrohodnost ověří, poslouží oni sami či jejich kolegové. Seriálová produkce tedy spočívá také na určitém způsobu, kterým jsou tvůrci schopni interpretovat jeho význam, a sice skrze hledání shody v kategoriích vnímání společenského světa jedněch i druhých. Debaty, které se táhnou celým výrobním procesem, směřují zvláště k posílení úsilí o realismus, což se projevuje především v důrazu na konzistentnost a motivace jednání různých postav. Psát scénář znamená vymyslet celý řetězec argumentů s cílem přesvědčit ostatní aktéry podílející se na výrobě, a proto se scenáristé při hledání efektů reálného v přesných detailech obklopených dějem zároveň snaží o zachování koherence. Způsob, jakým se usiluje o to, aby všichni uvěřili tomu, co je vyprávěno, je zde zastoupen představami o publiku a o návycích televizních diváků, se kterými přicházejí tvůrci zakládající své představy na osobní zkušenosti a vlastních reakcích. Výroba seriálu je tak ovlivňována rozporuplností, která je obsažena již v počáteční definici seriálu. Ta sice děj zarámovala do každodenního života marseillského sídliště, ale zároveň do vyprávění zasadila nečekané zvraty. Tvůrci pořadu tak čelí výzvě — učinit z neuvěřitelného věrohodné — tato podmínka spočívá na jejich vlastních představách o přijetí fikce. To se zde zakládá na principu identifikace diváka s postavami a jeho schopnosti chápat jejich jednání. Představa o tom, co je v případě seriálové fikce věrohodné, proto souvisí s představami o diváckých návycích. Ty mohou být ovlivněny kulturní praxí tvůrců, jejich profesní dráhou i vztahem ke kultuře, jelikož jsou ve svém televizním angažmá konfrontováni s otázkou, jaký je jejich vztah k populární kultuře.

Přeložila Lada Žabenská.

Přeloženo z francouzského originálu: Mille Muriel, „Rendre l'incroyable quotidien“: Fabrication de la vraisemblance dans *Plus belle la vie*. *Réseaux* 1, 2011, č. 165, s. 53–81.

Poznámka o autorce

Muriel Mille je francouzská socioložka, jejíž odborné zájmy zahrnují mj. sociologii médií, umění, práce a profesí. V současnosti působí jako postdoktorandka v Národním výzkumném centru (Centre National de la Recherche Scientifique — CNRS), kde se podílí na výzkumu rodinného života ve vztahu k rodinnému právu a právní praxi. V roce 2013 obhájila disertační práci o produkci televizních seriálů *Produire de la fiction à la chaîne: sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, z níž vychází i studie, přeložená pro toto číslo *Illuminace*. V disertaci si klade otázku, do jaké míry je narativní obsah a obraz sociálního světa v televizním seriálu překladem zájmů financierů produkce a výsledkem pracovních podmínek a spolupráce v různých fázích produkčního procesu. Mille kombinuje metody etnografického zúčastněného pozorování práce scenáristů i realizačního štábu, polostrukturovaných rozhovorů a textuální analýzy jak seriálů, tak interních dokumentů a veřejného diskursu.