

TOULKY NAPŘÍČ (MAKRO)SVĚTY

Radomír D. Kokeš

I. PROLOG: OTÁZKY ZKOUMÁNÍ SERIÁLOVÉ FIKCE

K jednoduchému předpokladu o všeobecné oblibě narativní fikce uváděné na pokračování, navracející se k týmž či podobným postavám, týmž či podobným prostředím a týmž či podobným světům, není podle mého třeba nijak zvlášť důkladných výzkumů a vystačíme si s pouhou intuicí. Alexandre Dumas své romány nejen na pokračování vydával, ale například k mušketýrům D'Artagnanovi, Athosovi, Porthosovi a Aramisovi se dokonce ještě dvakrát v dalších příbězích po dvaceti a ještě deseti letech vrátil. Sir Arthur Conan Doyle svého geniálního detektiva Sherlocka Holmese sice v souboji u Reichenbašských vodopádů v *Posledním případě* zabil, ale nakonec byl rozlíceným davem čtenářů donucen ho v *Prázdném domě* zase oživit. Ian Fleming napsal o Jamesi Bondovi dvanáct románů – ale po jeho smrti bylo do dnešního dne s agentem 007 napsáno dalších třidvacet samostatných románů a brzy stejného počtu dosáhne i soubor oficiálních bondovek filmových. Přinejmenším od 80. let minulého století se koneckonců jen málokterý úspěšný hollywoodský film nedočká pokračování a u lacinějších filmů o hororových zabijácích se počty pokračování blíží k desítce, občas ji dokonce přesahují. V případě komiksového či televizního média pak představuje fikce na pokračování zcela dominantně uplatňovaný model, který se u komiksu systematicky rozvíjí od 30. a v televizi od 50. let minulého století. Tomuto fenoménu iterativnosti, variace a opakování v populární fikci se dílem věnovali například sémioticky založení badatelé v druhé polovině minulého století (např. ECO 1976, 1995; CALABRESE 1992). Na komplexní vědecké zmapování v podobné míře, v jaké se teorie vyprávění během minulého století věnovala například fikcím folklorním, literárním či filmovým, však seriálová fikce stále čeká.

To pak platí zejména pro seriály televizní, jimž se spíše než teoretici fikce věnují zejména kulturalistické výzkumy (srov. BORDWELL 1996) podchycující, jak jsou nebo byly televizní seriály napříč světem sledovány či interpretovány a nakolik třeba odrážejí genderové stereotypy nebo reprezentují určité ideologické vzorce. Publikacně mimořádně široké pole podobných projektů dobře dokumentuje mimo mnoha jiného sborník *To Be Continued...* (ALLEN 1995). Kulturalistické bádání nicméně u televizních seriálů provádí podobnou operaci jako například u zkoumání filmů: seriálové dílo přestává mít primárně estetickou funkci a důraz je kladen na funkce společenské, kdy se seriál chápe především jako symptom obecnějších tendencí, hodnot či dominantní ideologie. Estetická či poetická funkce díla recipienta vlastně z tohoto úhlu pohledu od zmíněných obecnějších tendencí, hodnot či dominantní ideologie potenciálně odvádí. Seriálová fikce jako umělecká forma, jako systém stylistických a narativních vztahů, se tak dostává mimo badatelský zájem těchto přístupů (srov. BORDWELL 1996). Domnívám se tedy, že je třeba se vedle (a) kulturalistické perspektivy a (b) perspektivy primárně hodnotící, jež se primárně snaží stanovit kvalitativní mantinely, které musí seriálové dílo splňovat, aby bylo označeno za kvalitní, a tak hodné dalšího zkoumání,¹ (c) *soustředit na vypracování takové pružné a dynamické analytické koncepce, která nebude shora zavádět, co by v jednotlivých analyzovaných seriálech mělo či nemělo být, nýbrž bude zespoda odhalovat co, jak a proč v jednotlivých seriálech je – a případně i to, čím je to činí ozvláštňujícími v porovnání se seriály jinými*, (d) *zaměřit pozornost k co nejkompaktnějšímu teoretickému zmapování televizní seriality jako umělecké formy, tedy specifického systému vztahů produkujícího určité podoby narativity a určité podoby fikčních světů, a to za pomoci aparátu vybudovaného v rámci pružné analytické koncepce.*²

¹ Do dlouhotrvající debaty o tzv. *kvalitní televizi (quality television)* – diskutující jak samotnou možnost existence kvalitní televize, tak možné podmínky, na základě nichž o ní ne/lze mluvit – přispěly například knihy *Television's Second Golden Age* (THOMPSON 1997), *Quality Popular Television* (JANCOVICH – LYONS 2003), *Quality TV* (McCABE – AKASS 2007), částečně pak *Storytelling in Film and Television* (THOMPSON 2003).

² Televizním seriálem jako fikčním uspořádáním se, pravda, zabývá například Jenkinsův výzkum transmediálního vyprávění, ale v jeho případě je televizní seriál právě jen jednou z možných dvou či více mediálních platforem, které daný fikční vesmír

Tento prolog práce se pokusí představit některé z problémů, s nimiž se takto vymezený výzkumný záměr musí v případě televizní fikční seriality vyrovnat. Jak dokazovala například studie *Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu* (KOKeš 2011a), efektivní badatelské východisko pro projekt zkoumání televizní seriality představuje teorie fikčních světů. Tuto teorii navrhli v návaznosti na logickou sémantiku možných světů myslitelé jako Lubomír Doležel (DOLEŽEL 1976a, b, c, 1980, 1997, 2003, 2008), Umberto Eco (Eco 1997, 2004, 2010), Marie-Laure Ryanová (RYANOVÁ 1991, 1997, 2005) a Ruth Ronenová (RONENOVÁ 2006). Co je tedy onen fikční svět? Doležel pod ním rozumí – a toto pojetí bude dále rozvíjeno – ontologicky nutně neúplnou časoprostorovou entitu, která je přístupná prostřednictvím sémiotického systému daného díla. Fikční svět podle Doležela tvoří množinu nerealizovaných možných stavů věcí a představuje totalitu entit materiální (č) i duševní povahy (srov. DOLEŽEL 2003). V této práci nicméně nehodlám úzce navazovat přímo na výše zmíněné badatele, nýbrž především na má dřívější rozpracování teorie fikčních světů, jež jsem navrhl pro světy televizních seriálů (KOKeš 2009, 2010, 2011a) a filmových děl (KOKeš 2011b).

Předem je důležité si uvědomit, že jakmile se rozhodnete podchytit narativní a fikční vlastnosti televizních seriálů, přičemž pro tento účel zároveň hodláte navrhnout instrumentálně jednotnou poetologickou koncepci, stojíte před závažnou překážkou. Jde o svého druhu past, jíž musíte čelit pravděpodobně vždy, když se snažíte podchytit nějaký obecnější umělecký jev: vymezit ho úzce, nebo široce?

Na jedné straně lze objekt zájmu vykolíkovat velmi úzce. Průzkumem takto určeného pole si pak jistě vybudujete více či méně přesnou představu o síti vztahů, která v něm platí a z níž vyvodíte model vztahů či daností. Pro tyto vztahy a danosti vysoustružíte analytické nástroje, které posléze uplatňujete na další a další představitele tohoto jevu, pokud odpovídají na začátku nastaveným podmínkám. Podobně vykolíkové badatelské pole se však může velmi snadno stát polem minovým: donekonečna na něm totiž můžete prokazovat platnost vašich hypotéz, aniž byste si třeba uvědomovali, že se točíte v kruhu sebe potvrzování. Všimáte si jen těch aspektů, které vidět chcete, zatímco ostatní blahosklonně přehlídíte, čímž se stáváte slepými k případným méně nápadným vnitřním posunům, posílením či změnám. Všechna díla spadající pod křídla popisovaného jevu se tak ukazují jako velmi podobná až skoro identická, protože analýza není schopná či ochotná podchytit specifičnost a ozvláštňující potenciál toho kterého z nich. A co je snad nejdůležitější, při podobně arbitrárním ohraničení nějakého uměleckého jevu nakonec lze jen obtížně rozpoznat, jestli podobná skupina děl mimo vaši reflexi opravdu existuje a neobětováni jste kvůli ní úplně jiné množiny či sítě formálních vazeb, do nichž vámi analyzovaná díla vstupovala či vstupují. Nic z toho samozřejmě nemusí vůbec či v plné míře platit, pokud z vědomí daných omezení vycházíte a nabízíte například metodický experiment, kdy vykolíkové pole podmínek představuje svého druhu východisko intelektuální hry, pomocí níž můžete získat povědomí a popsat jevy na úplně jiné úrovni: funkčnost analytických nástrojů v nestandardních uspořádáních, projevy autorství či určité modifikace žánru.

Řeknete si třeba, že objektem vašeho zkoumání budou lékařské seriály, které se odehrávají v nemocničním prostředí, přičemž podstatnou roli v nich hraje léčba pacientů. Získáte tak relativně konkrétní soubor děl, jež lze dále analyzovat, kategorizovat, členit jejich typické postavy, typické konflikty a typické pracovní postupy. Můžete v nich vypožorovat třeba určité vzorce zápletek, způsoby řešení morálních otázek a například rozvrstvení světa na lékaře, pacienty, nemocniční zaměstnance a civilní postavy. Současně si ale lze klást otázku, zda je skutečně opodstatněné budovat takto zobecňující poznání z tak různorodé skupiny děl jako *Nemocnice Chicago Hope*, *Pohotovost*, *Dr. House*, *MASH*, *Chirurgové*, *Plastická chirurgie s.r.o.* (USA), *All Saints* (Austrálie), *Dr. Stefan Frank*,

spoluvytvářejí. Nevěnuje se tedy pouze výzkumu specifík seriálu jako fikce na pokračování, jeho výzkum se týká skládání divákovy představy jednoho fikčního vesmíru z více zdrojů, což je sice inspirativní projekt, ale nebudu se jím v této práci podrobněji zabývat. Srov. např. JENKINS 2003, 2006.

Stefanie (Německo), *Nemocnice na kraji města*, *Sanitka* nebo *Ordinace v Růžové zahradě* (Československo/Česká republika). Soustředění se na to, co mají všechny tyto seriály alespoň na úrovni kategorizací společného, nás takřka jistě bude odvádět od toho, co společného nemají – čehož bude mnohem víc, jak pravděpodobně usoudí každý, kdo viděl někdy alespoň jednu epizodu většiny z nich. Abyste se tomuto úskalí vyhnuli, lze si samozřejmě nastavit další omezující podmínky: v lékařském seriálu má hlavní lékař blond vlasy, alespoň jedna sestřička vlastní kolii a přinejmenším v každé druhé epizodě zazní replika: „Intubovat!“ Pak můžete velmi snadno říci, že cokoli tento soubor podmínek nesplňuje, není lékařský seriál – a máte skutečně k dispozici kategorii, s níž nikdo nepohne. To nemusí být nutně špatně a podobný výzkum určitě odhalí mnohé o seriálech s intubujícími blondatými lékaři, kterým se během vizity plete pod nohy kolie jedné ze sester. O seriálové fikci jako takové však podobný výzkum poví jen minimum.

To zároveň v žádném ohledu nezakládá tvrzení, že je *a priori* nevhodné zabývat se narativy a fikčními světy lékařských seriálů (ačkoli bych zůstal u jejich prvního vymezení). Nabízí se však otázka, jestli by se tak mělo činit pomocí nástrojů vybudovaných cele na jejich základě, a nikoli prostřednictvím už dříve vytvořeného analytického aparátu podchycujícího seriály jako takové. Až v takovém případě bude totiž badatel schopen reflektovat lékařské seriály jako specifické projevy mnohem širšího pole možností, které se nějak k tomuto poli možností vztahují, a zároveň k němu mohou být dále vztahovány. Vlastnosti lékařské seriálové fikce tak bude možné později efektivně srovnávat se seriály nelékařskými, což by nešlo, pokud by se vytvořily speciální koncepty a pojmy pro seriály lékařské, seriály kriminální, seriály podle románů Jane Austenové, sitcomy nebo mýdlové opery. Ano, jde o výčet shlukující kategorie na více úrovních – ale ke každé z nich vznikly monografie, které přesně tímto způsobem postupovaly, byť pasáže o strategiích vyprávění v nich zabíraly jen dílčí prostor.

Na druhé straně lze umělecký jev jakožto objekt badatelského zájmu vymezit velmi široce. Tím se ale zase vystavujete nebezpečí, že zůstanete pouze na povrchu problému, případně sklouznete k normativně-esencialistickému hledání jeho specifík, tj. hledání globálních určujících vzorců (gramatik) či znaků příslušejících uměleckému jevu z jeho podstaty (srov. CARROLL 1996: 1-74). V případě seriálu by se pak mohlo jednoduše stát, že za „seriálovější“ a badatelsky hodnotnější budou považovány takové seriálové formy, které zdůrazňují jeho možnosti jako „narativně expanzivního média“ – a seriály, které nekladou silný důraz na pokračování či síťovitost vyprávění, by byly odsunuty mimo hlavní zájem jako příliš podobné dominantně uzavřeným narativním formám typu celovečerního filmu, povídky nebo románu. Podobným způsobem avantgardní filmoví teoretici odsouvali s opovržením mimo svůj primární zájem narativní kinematografii jako poplatnou literatuře, dramatu nebo divadlu (srov. BORDWELL 1974: 94-135). Filmové historikové do nástupu nové filmové historiografie zase reflektovali raný film jako primitivní, protože tvořil jen předstupeň narativní kinematografie a/nebo promyšlené podobě střihu či montážních postupů (srov. ELSAESSER 1990: 3-4). Obě skupiny myslitelů tak sice definovaly jako předmět svého zájmu film, ale v rámci něj stejně směřovali k hierarchizaci a užšímu vymezení toho, co je skutečně důležité. To „ostatní“ nakonec zůstávalo bez větší snahy o odhalení vlastních specifík stranou. Podobnou rétoriku pak můžeme pozorovat v některých příspěvcích již zmíněné debaty o kvalitní televizi: ty akcentovaly v seriálech všednodennost (tedy popření příběhu) a/nebo narativní komplikovanost (tedy překonání uzavřenějších narativních seriálových forem soustředěných na jednotlivé epizody, tvořících jen kvalitativní předstupeň komplexnějších forem – srov. THOMPSON 1997, MCCABE – AKASS 2007).

Zatímco tedy úzké vymezení problému vede ke strukturním redukcím a ztrátě představy o celku, široké vymezení problému zavádí vnější hodnotové diference a vnímání celku s upřednostněním jen některých jeho částí jako důležitějších než ty ostatní, ačkoli jejich formální organizace řídí úplně jiné funkce než formální organizace upřednostňovaných skupin děl.

Jakým směrem se tedy vydat? V této práci nabízený přístup může být, pravda, nařknut z postmodernistického zpochybňování estetických hodnot, když považuje za stejně důležité věnovat

se analyticky i obecněji poetologicky seriálům coby sériím uzavřených epizod, seriálům nabízejícím melodramatickou zábavu důchodcům a ženám v domácnosti během všednodenního odpoledne, seriálům pro náctileté i třeba pohádkovým seriálům pro děti. Estetická hodnota jednotlivých seriálových děl se však přece neodvívá jen od diktátu všeobecně v určité době a na určitém místě přijímaných estetických norem. Estetická hodnota telenovely, denní mýdlové opery, seriálu pro náctileté, krimiseriálu či seriálu o upírech může totiž spočívat v tom, jak ozvláštňují vzorce a postupy typické právě pro telenovely, denní mýdlové opery, seriály pro náctileté, krimiseriály či seriály o upírech. A naopak o specifičnosti narativně komplexních seriálů či seriálů, které popisují „bez příkras“ všední život určitých profesních či sociálních skupin, získáme jen omezenou představu bez vědomí estetických norem seriálů výše zmíněných či z pouhého srovnávání s normami kinematografickými. Jinak řečeno, pokud budeme v souladu s dominujícími estetickými normami neustále jisté skupiny seriálových děl selektovat, nikdy nedokážeme vytvořit dostatečně pružnou koncepci k analýze seriality, kterou by bylo možné aplikovat na všechny televizní seriálové formy, a tak dosáhnout poznání televizních seriálů jako umělecké formy – a v důsledku ani najít případná hodnotící kritéria vycházející z povahy zkoumaného materiálu a ne z vnějších hodnotících předpokladů (srov. CARDWELL 2007). Ačkoli poslední zmíněný úkol není cílem této práce, první dva ano – a tomu je podřízena i následná pracovní definice, která bude v druhé kapitole prologu problematizována a rozpracována: *Seriál je televizní audiovizuální dílo složené z více než dvou epizod (seriálových dílů), které vykazují společné rysy a tvoří makrostrukturu seriálu – a to nezávisle na tom, jestli epizody na sebe navazují a/nebo se vzájemně varíují.*

Zároveň může tento text čelit oprávněnému nařčení, že seriály vytrhává z toku televizního vysílání a že ho více zajímá více jejich povaha jako umělecké fikce než souvislosti jejich původního uvádění do oběhu. Ano, oprávněnému – ale nejde o rozmar a tento krok má svá opodstatnění. Z nichž nejdůležitější je, že pokud je záměrem podchytit seriály jako umělecký jev obecně, to by bylo prakticky nemožné při zohledňování jejich původního uvádění. Vezměme si prostý a snadno pochopitelný případ reklamních vsuvek. Americké televize jako ABC, CBS či Fox seriály uvádějí s reklamními vsuvkami, které obvykle čtyřikrát do hodiny běh vyprávění na několik minut přerušují. Televizní seriál *24 hodin* (stanice Fox) tak třeba stavěl reklamní kampaň na tom, že se odehrává v reálném čase a hodina televizního vysílání seriálu rovná se hodina času děje. Jednotlivé epizody nicméně měly jen třiačtyřicet minut, protože do reálného času se započítávaly i reklamy. Naproti tomu české komerční televize jako Nova či Prima sice také uvádějí seriály s reklamními vsuvkami, ale těchto je méně než v amerických televizích – na to koneckonců doplatilo i tuzemské uvádění seriálu *24 hodin*, jehož epizody netrvaly hodinu, narativní trik s reklamními vsuvkami bil více do očí a kampaň byla českými televizními diváky na internetových diskuzích vnímána jako svého druhu podvod. Pokud tedy české televizní seriály vyráběné a vysílané komerčními televizemi počítají s menším množstvím reklamních vsuvek než americké, lze předpokládat, že tato skutečnost se projeví i v jejich struktuře (srov. THOMPSON 2003: 36-71). A to je pouze hrubé srovnání pouze dvou trhů – nikdy by nebylo možno dosáhnout jednotného analytického aparátu a jednotného poznání seriálové fikce jako takové, kdyby se měla plně zohledňovat skutečnost, že *některé* seriály pracují s reklamními vsuvkami, kterých je v *různých* televizích a v *různých* zemích *různé* množství, nehledě na *různé* scénářistické tradice.

Zohlednění reklamních vsuvek v estetickém výzkumu může dokonce vést k tak pomýleným hypotézám, jaké předložila například Jane Feuerová. Ta v článku „Narrative Form in American Network Television“ z roku 1986 zjednodušeně řečeno tvrdí, že v případě seriálů je nemyslitelné mluvit o světě příběhu (diegezi), protože jsou neustále přerušovány a bez větších přechodů se střídají svět seriálu a světy televizních reklam, zpravodajství atp. (FEUER 1986). Pokud by však tento předpoklad platil, nebylo by možné hovořit o světě příběhu ani u filmů vysílaných v televizi. To by znamenalo, že filmy někdy světy tvoří a někdy ne. A naopak například seriály televize HBO, které jsou psané a vyráběné s tím, že budou vysílané bez reklam – podobně jako seriály České televize –, by byly pravděpodobně podle Feuerové seriály jiného řádu, protože na základě negativního rozvedení jejího

východiska světy zřejmě tvoří. Tedy jen potud, pokud by si licenci na jejich uvádění od HBO nezakoupila zahraniční komerční televize a nepřerušovala je reklamami. Pak totiž světy tvořit přestanou. Pravděpodobně by byla takto pragmaticky založená koncepce světa příběhu tolerovatelná (byť z hlediska teorie fikčních světů neakceptovatelná), kdyby byla založena alespoň na nosném intuitivním předpokladu – jenže tak tomu není. Jestliže je totiž divák schopen v paměti udržet informace o předchozích epizodách mýdlové opery i s týdenními odstupy (což očividně je, proč by je jinak sledoval?), není důvod, proč by na informace o stavu věcí ve světě příběhu nebyl schopen navázat po reklamní či zpravodajské pauze.

Již ve druhém odstavci prologu bylo uvedeno, že je třeba *soustředit se na vypracování takové pružné a dynamické analytické koncepce, která nebude shora zavádět, co by v jednotlivých analyzovaných seriálech mělo či nemělo být, nýbrž bude zespoda odhalovat co, jak a proč v jednotlivých seriálech je – a případně i to, čím je to činí ozvláštňujícími v porovnání se seriály jinými, a zároveň zaměřit pozornost k co nejkompexnějšímu teoretickému zmapování televizní seriality jako umělecké formy, tedy specifického systému vztahů produkujícího určité podoby narativity a určité podoby fikčních světů, a to za pomoci aparátu vybudovaného v rámci pružné analytické koncepce.*

I. 1. Analýza seriálové fikce

Není odůvodněné podle mého souhlasit s často přijímaným tvrzením, že lidé obecně koukají na seriály proto, že chtějí vlastně stále totéž, podobně jako děti stále dokola poslouchají či sledují stále tutéž pohádku a jsou nerudné, pokud se v ní cokoli změní. Pokud by tomu tak bylo, tak by diváci komplexních seriálů typu *Ztracených* nediskutovali na internetových fórech o skrytém významu číselných kódů, nespojovali si často zcela nespojité prvky či události do rozsáhlých teorií o povaze a řádu tajemného Ostrova, na kterém postavy (zřejmě z nějakých daných důvodů) ztroskotaly, a nezkoumali by spojitosti mezi osudy postav před pobytem na Ostrově, během pobytu na Ostrově a po pobytu na Ostrově. Diváci či divačky mexické telenovely *Esmeralda* zřejmě neuvažují o tom, nakolik se vzorce konfliktů v jednotlivých epizodách opakují, nýbrž vášnivě nenávidí či milují určité postavy a divoce spekulují nad dalším možným vývojem zápletky a nad často velmi složitými vztahy mezi postavami se složitými španělskými jmény. Pranic se pravděpodobně trápí vědomím, že děj nakonec určitě skončí tím, že se ústřední dvojice *Esmeralda* a *José Armando* nakonec vezme, a to navzdory komplikovaným intrikám a protivenstvím osudu, které tento akt 137 epizod odsouvají – a že by jim vlastně stačilo vidět poslední epizodu. Pravidelní diváci *MacGyvera* předpokládají, že v každé epizodě *MacGyver* přijde s nějakým lišáckým fyzikálně-chemicko-kutilským řešením zapeklité situace. Odvažují se ale tvrdit, že se vždy na další epizodu dívají ne proto, že chtějí dostat přesně to, co dostali minule, nýbrž že očekávají variaci daných vzorců ve více či méně nových souvislostech. U *MacGyvera* se například v první řadě seriálu střídají žánrové modely (katastrofický příběh, špionážní fikce, ekohoror, dobrodružný příběh) a částečné remaky existujících filmových dobrodružství (*Italian Job*, *Mzda strachu*, *Ohrožení Britannicu*). V jisté velmi specifické perspektivě nevidím velký rozdíl mezi tímto přístupem a mezi důvody, proč milovníci uměleckých filmů sledují každý další (pro ně nový) film Ingmara Bergmana nebo Michelangela Antonioniho, k nimž přistupují se srovnatelným souborem očekávání. Lze se tedy domnívat, že diváci nesledují seriály proto, že dostávají stále totéž, ale že v rámci rozvíjejícího se celku seriálové formy sledují – jakkoli třeba nevědomě – tradiční formalistické principy: funkce, podobnosti a opakování, odlišnosti a variace, paralelismy, vývojové vzorce na nižší a vyšší úrovni, míru soudržnosti (srov. BORDWELL – THOMPSON 2011: 96-106).

Je proto potřeba reflektovat a analyzovat seriály zároveň jako dílčí celky epizod – přičemž tyto epizody jsou uspořádáním svých částí –, a zároveň coby vyšší celky tvořené vztahy mezi svými částmi v podobě epizod. Optimálním se proto jeví již výše naznačený přesun pozornosti na úroveň sémantické makrostruktury seriálové fikce: na fikční svět televizního seriálu. Fikční svět seriálu (*makrosvět*) by pak byl současně nadřazen epizodické struktuře, tj. světům jednotlivých epizod (*epizodním světům*), a současně jí zespona tvořen a přetvářen. Nicméně i takto nastavené hledisko analýzy by samo o sobě neumožnilo seriály adekvátně podchytit. Román nebo film představují ukončené celky, respektive se u nich dominantně předpokládá, že budou jako celky vnímány a přijímány, takže jejich části (např. kapitoly) jsou směřovány ke známému celku. Seriál je na rozdíl od nich ze své povahy dílo předpokládané divákovi po částech s tím, že celek nemusí být znám a seriál může být kdykoli „předčasně“ ukončen. Nic na tom nemění fakt, že u *Columba* je to pocítováno výrazně méně než u otevřeného konce dramaticky plynule rozvíjené *Invaze*. Jakýkoli seriál by tak měl být analyzovatelný i ve chvíli, kdy de facto ještě nebylo uzavřeno a jeho svět se stále rozrůstá či se za určitou dobu opět rozrůstá bude. Nyní je třeba objasnit, z jakého důvodu by tomu tak mělo být – a v důsledku toho i odpovědět na otázku, proč přicházejí s novým modelem analýzy a proč se neobrátejí k dosavadním filmovědným koncepcím.

Předně podle mě nestačí sledovat jen jednu úroveň naratologické analýzy, ale je nezbytné zohledňovat přinejmenším tři z nich: (a) proces zprostředkování vodítek v toku seriálového textu za účelem umožnit vybudovat představu fikčního světa, (b) strukturní vzorce uspořádání seriálu a (c)

povahu fikčního světa i dějů v něm probíhajících.³ Tyto jsou v případě každého seriálového díla provázané, ale důraz může být kladen dominantně na libovolnou z nich. Tudíž pokud bych se v předkládané analytické koncepci zaměřil pouze na jedinou z úrovní, specifika uspořádání nezanedbatelného počtu seriálových děl by vždy nutně zůstala trestuhodně opomenuta. Podívejme se třeba na tři výše uvedené příklady. Klíčovou ozvláštňující úrovní (přinejmenším) první řady seriálu *Ztraceni* je povaha fikčního světa, který je primárně složen ze dvou svými možnostmi odlišných oblastí – Ostrova a světa mimo Ostrov. Seriál vybízí k tomu, aby divák rekonstruoval řád fungování obou oblastí fikčního světa a upřesňoval si jejich vlastnosti. Pokud bychom se v rozboru zaměřili pouze na proces zprostředkování vodítek, bude nám unikat fikční svět jako postupně se přetvářející významová makrostruktura, ale získáme představu o strategiích v určitém pořadí distribuovaných informací, které se navzájem doplňují, utvářejí význam vzájemným srovnáním nebo se přepisují. Soustředění se na strukturální organizace nám zase odhalí vzorec, na základě něhož každá epizoda pomocí jedné postavy a v určitém pořadí (jí příslušejících) flashbacků odhaluje kontrast mezi událostmi na ostrově a událostmi jim předcházejícími. Tento vzorec se v každé epizodě opakuje a vytváří dílem paralelismy mezi jednotlivými postavami (na nižší úrovni) i mezi jednotlivými epizodami (na vyšší úrovni).

V případě *Esmeraldy* je bezesporu důležitý tok informací o příběhu, skrze něhož seriál postupně odsouvá akt sňatku, komplikuje stav věcí a narůstajícím způsobem klade milencům do cesty překážky. Jakkoli má ale fikční svět *Esmeraldy* ve srovnání se *Ztracenými* spíše „horizontálně rozpínavý“ než „vertikálně komplexní“ charakter, je to právě organizace (ne)přátelských vztahů mezi postavami a rodinami, co určuje jeho povahu. A pomocí analýzy strukturálních vzorců lze zase odhalit, pomocí jakých globálních strategií a vývojových vzorců seriál zapojuje určité postavy, zařazuje jisté typy konfliktů a usouvzažňuje postavy či události, aby byl proces odkládání sňatku co nejméně nápadný. Fikční svět první řady *MacGyvera* bude ve srovnání s fikčními světy předcházejících dvou seriálových děl mnohem méně komplexní, byť soudržnější ve svých epizodických podobách – bez konstantně udržovaných a okázale předváděných spojnic se stavy věcí v epizodách jiných. Do popředí ale vystupuje zase rozbor strukturálních vzorců uspořádání. K zodpovězení se nabízejí analytické otázky typu: Jak se podobají, odlišují, varíují či jsou k sobě paralelní jednotlivé epizody? Které uspořádávající vzorce zůstávají konstantně přítomné, a které se naopak proměňují? Lze najít nějaký globální vzorec uspořádání typů epizod v rámci celé seriálové řady? Jak se proměňuje soubor informací vázaných na ústřední postavu MacGyvera? Bylo by možné analyzovat proměny vztahu krátkých MacGyverových dobrodružství před titulkovou sekvencí a následným hlavním dělem. Jinými slovy, *MacGyver* vyžaduje dominantní uplatnění jiné úrovně naratologické analýzy než *Esmeralda* – a ta zase jiné než *Ztraceni*.

Nabízí se námitka, zda je to opravdu specifické úskalí seriálů, tedy zda není možné narazit na tytéž problémy i u analýzy například filmových děl. Vždyť *Červená pustina* jistě vykazuje odlišné vlastnosti a pracuje s jinými uspořádávajícími vzorci vyprávění a světa než *Dobyvatelé ztracené archy* a oba dva zase jiné vlastnosti než *Stávka*. Dalo by se přece říci, že *Červená pustina* je nejlépe analyzovatelná jako specifický fikční svět, *Dobyvatelé ztracené archy* jako proces zprostředkování narativních vodítek a *Stávka* jako komplexní struktura stylistických a významových částí ve vzájemných vztazích. To je do jisté míry určitě pravda, ale jelikož ve všech třech případech máme k dispozici úplný celek filmové formy složený z usouvzažněných částí, libovolná ze tří zvolených úrovní nám o tomto celku poskytne řadu cenných analytických informací. Vztahujeme totiž části ke známému celku a podobu celku k jeho částem. Jakkoli jsou seriály o relativně malém množství epizod, které už se nebudou dále rozvíjet – *Sága rodu Forsythů*, *Firefly* či *Chalupáři*, tak v souladu s tím, co bylo řečeno výše, nelze u seriálů

³ V tomto ohledu volně vycházím z rozlišení Davida Bordwella. V knize *Narration in the Fiction Film* předkládá tři možné podoby analýzy vyprávění: (a) lze podle něj studovat svět, (b) můžeme sledovat narativ jako strukturu, specifický způsob kombinování částí ve vytváření celku, a (c) je možné zkoumat narativ jako proces, a to proces výběru, uspořádání a ztvárnění příběhového materiálu v pořadí dosahujícím časově určených účinků na vnímatele (BORDWELL 1985: xi). V pozdější studii *Three Dimensions of Film Narrative* pak Bordwell nabízí podobnou triádu: narace (proces), struktura syžetu (děje), narativní svět (BORDWELL 2008: 85-133).

znalost celku *nezbytně* předpokládat. Zároveň ale na druhé straně existují taková seriálová díla, u nichž bychom se (a) během svého života nemuseli jejich uzavřeného celku vůbec dočkat (*Tak jde čas, Ulice*) a (b) by byl tento předpokládaný celek o několika tisících epizodách extrémně rozsáhlý, aby byl postižitelný tradičními modely analýzy vyprávění.

Vezměme si třeba formalistické pojetí vztahu mezi syžetem a fabulí, jak je vidí Boris Tomaševskij: „Motivy se navzájem spojují a tvoří tak tematické spoje díla. Z tohoto hlediska je fabule souhrnem motivů v jejich logických, příčinných a časových souvislostech, syžetem je souhrn těchže motivů v následnosti a těch souvislostech, v jakých jsou předvedeny v díle. [...] Motivy bývají různorodé. Při pouhé reprodukce fabule ihned poznáme, co je možné vynechat, aniž by byla porušena souvislost vyprávění, a co vynechat nelze bez porušení příčinných souvislostí mezi událostmi“ (TOMAŠEVSKIJ 1970: 128-129). V případě seriálů jako *Sága rodu Forsythů* či *Firefly* známe celou fabuli, a jsme tedy schopni zpětně při analýze vztahů mezi fabulí a syžetem určit, co je možné vynechat (volné motivy) a co vynechat možné není (vázané motivy), aniž by se porušily kauzální vazby mezi událostmi. Ovšem v případě devíti řad *Akt X* už je podobná operace mnohem složitější a v případě více než dvanácti tisíc epizod seriálu *Tak jde čas* by to bylo zhora nemožné i za předpokladu, že by tento seriál už skončil – což se kupodivu doposud nestalo. Jinými slovy, pokud chceme postihnout vyprávěcí strategie jakéhokoli televizního seriálu, nelze se za tímto účelem obrátit k modelům naratologické analýzy, které dominantně určují strukturální povahu narativu od jeho zakončení (srov. RONEOVÁ 2006: 196-197).

Jak tuto situaci vyřešit, aniž by zároveň bylo nutné celý projekt jednotné koncepce analýzy seriálového vyprávění považovat za donkichotský, a tedy nerealizovatelný? Nejlepší cestou je podle mě vzdát se zakončení narativu jako základního organizačního principu, který ozřejmuje uspořádání celé narativní formy (srov. PRINCE 1982: 157). Stejně tak v logické souvislosti s tím nelze přijmout perspektivu Seymoura Chatmana, že narativ se jeví jako vadný, pokud v určitém okamžiku nevyjde najevo významnost zavedené události či jiného typu jevu (CHATMAN 2008: 21). Samotným nepřijetím těchto modelů (aniž bychom se některých jejich aspektů *a priori* zříkali) odvíjejících se od znalosti narativního zakončení by se ale ničeho nedosáhlo – je totiž zároveň třeba nabídnout jako alternativu takovou analytickou koncepci a takové její nástroje, aby (a) bylo ve výsledku možné seriály jako narativní fikční díla analyzovat v kterýkoli moment jejich plynutí; (b) se dalo zastavit hned u druhé nebo třetí epizody, a přesto odhalit specifika jejich uspořádání v dosavadní podobě; (c) zohledňovaly současně proces zprostředkování vodítek, uspořádávající strukturální vzorce i povahu fikčního světa a dějů v něm obsažených.

Jistěže se tak v případě řady seriálů může dít na úkor jejich poznání jako celku, jakkoli je v jejich případě pojem celku značně unikavý a v případě předčasně ukončených seriálů celek zdaleka neodpovídá tomu, co by se dalo považovat za uzavřené dílo. Toto vědomé omezení je ale podle mého na rozdíl od celků filmových děl přípustné, pokud považuji za badatelsky užitečné, ba nezbytné klást si právě takové otázky a problémy k řešení, na něž lze získat odpovědi a jež lze vyřešit – a ne epistemologicky rezignovat na samotnou teoretickou snahu o jednotný přístup proto, že určité odpovědi není možné získat u všech seriálů. Nabízený teoretický aparát však musí být zároveň nastavený natolik pružně, aby byl přizpůsobitelný specifickým každého konkrétního seriálového díla a analytickým otázkám, které si sice lze klást v jeho případě, ale třeba ne v případě některého seriálu jiného. Jinak a konkrétněji, pomocí jednoho aparátu musí být sice možné analyzovat vyprávění a fikční svět *Ztracených*, *Esmeraldy* i *MacGyvera*, ale zároveň tento aparát nesmí blokovat kladení otázek specifických pouze pro *Ztracené*, pouze pro *Esmeraldu* a pouze pro *MacGyvera* jakožto konkrétní a právě taková seriálová díla.

Shrneme-li si výše uvedená tvrzení a z nich vyplývající závěry, analytická teorie seriálové fikce se chce zaměřit na vytvoření dynamického instrumentáře sloužícího k rozboru vyprávění a fikčních světů seriálů během jejich postupného zrodu. Z důvodů, jež byly popsány výše, hodlá přitom současně

zohledňovat tři úrovně naratologické analýzy: (a) proces zprostředkování vodítek v toku seriálového textu za účelem umožnit vybudovat představu fikčního světa, (b) strukturální vzorce uspořádání seriálu a (c) povahu fikčního světa i dějů v něm probíhajících. Tyto tři úrovně přitom nejenže jsou schopny účinně postihnout specifika všech seriálových uspořádání, ale zároveň představují cyklický proces generování fikčního světa a dějů v něm obsažených, a to během divácké aktivity. S podobným tvrzením je ale třeba nakládat opatrně, protože jak psal již roku 1979 Umberto Eco, „pojem textové úrovně ve skutečnosti nemůže být než pojmem teoretickým, metatextovým schématem. A může se členit podle teoretického projektu, který se o něj má opírat, tedy různě“ (Eco 2010: 86). S vědomím této skutečnosti tedy pojďme hledat diváka, který bude oním naplňovatelem metatextového schématu nabízených úrovní.

Už z prostého pozorování tušíme, že způsobů sledování seriálů je velmi mnoho – od velmi povrchního sledování během žehlení či surfování na internetu až po mimořádně pozorné sledování fanoušků, kteří vidí každou epizodu opakovaně, hledají i ta nejnepatrnější vodítka a společně na internetových stránkách spekulují o mnoha úrovních povahy světa, možném vývoji dějových linií a skrytých významech. Někteří diváci spoléhají na řád daný tokem televizního vysílání, jiní seriál sledují najednou až ve chvíli, kdy je k dispozici více epizod, celá jeho řada nebo dokonce seriál jako celek. Někteří diváci přeskakují epizody, jiní zase nesledují seriál popořadě a vidí tu epizodu pozdější, tu epizodu dřívější. Shodneme se tedy pravděpodobně na tom, že vymezit způsob diváctví, které by účinně formoval hledisko analýzy, a zároveň by se vztahoval k diváctví skutečnému, je v důsledku velmi složité – a je to vůbec možné? Domnívám se, že v plné míře nikoli. Následující odstavec vysvětlí proč, ale předesílám, že i pokud je zmíněná obava oprávněná a toto spojení v plné míře možné není, daná skutečnost nijak nebrání se poznatky o skutečné divácké aktivitě inspirovat v konstrukci efektivního analytického modelu diváka.

Představitelé kognitivistické perspektivy filmové naratologie se pokusili pokrýt oblast diváckého vnímání, přijímání, zpracovávání dat a jejich porozumění, a to v souladu s dosaženým vědeckým poznáním lidské aktivity v těchto oblastech. Chtěli popsat, jak skutečně divák sleduje filmy, zpracovává vyprávění a buduje si představu o příběhu – a jak naopak filmová vyprávění na tyto vlastnosti lidského myšlení spoléhají. Úskalí jejich modelů však tkvělo v neustálém napětí mezi přesností výkladu diváckého zpracovávání dat, přesností výkladu narativních strategií filmových děl a flexibilitou využití pro konkrétní analýzy. Davidu Bordwellovi se pravděpodobně jako jedinému filmovému teoretikovi v jeho knize *Narration in the Fiction Film* (BORDWELL 1985) podařilo vytvořit dojem, že pružný naratologický model opravdu spojil s pojetím divácké aktivity, jež není pouze teoretickým konstruktem. Bordwell totiž v případě svého diváka předpokládal, že tento do maximální možné míry odpovídá diváctví skutečnému – jak divák skutečně vnímá film, jak skutečně zpracovává na základě série komplexních operací poskytovaná vodítka, jak si z nich skutečně během sledování skládá či přepracovává svou představu o celku příběhu *do kauzálně a chronologicky uspořádané fabule*. Bordwell doslova napsal:

„Navrhu vysvětlení formálních podmínek, na základě nichž rozumíme filmu. To znamená, že tady ‚divák‘ není určitá osoba, dokonce ani já ne. Stejně tak není divák ‚ideálním čtenářem‘, který v současné *reader-response* teorii směřuje k tomu být maximálně vybaveným vnímatelem textu, jakého si lze představit, tím nejadekvátnějším pro všechny aspekty prezentovaného významu. Přejímám pojem ‚diváka‘ k pojmenování hypotetické entity provádějící operace podstatné ke konstrukci příběhu na základě filmové reprezentace. [...] Pokud empirický divák dává příběhu smysl, jeho nebo její aktivity se shodují s procesem, který budu popisovat“ (BORDWELL 1985: 30).

Toto neskromné a dlouho zastávané tvrzení ale roku 2011 v on-line studii „Common Sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory?“ po šestadvaceti letech překvapivě přehodnotil. Píše v ní, že formalistické rozlišení mezi syžetem a fabulí (neustále v procesu sledování divákem přepracovávanou na základě hypotéz o tom, co se stalo, co se děje a co se pravděpodobně dít bude) je sice užitečný

analytický nástroj ke studiu možností narativu „deformovat“ základní příběh k estetickým účelům, ale v jeho *Narration in the Fiction Film* šlo toto rozlišení dál než k analýze. Tedy k tomu, co popsal výše, k psychologické realnosti kontinuální (re)konstrukce fabule na základě vodítek poskytovaných syžetem – což se podle jeho zmiňované revidující studiejevilo jako čistý případ splynutí vstupu „zdola-nahoru“ s kognicí jdoucí „shora-dolů“. Na což reaguje konstatováním: „Naneštěstí, argumentovali někteří, je to psychologicky nepřijatelné. Nakonec jsem musel souhlasit.“ Problém je mimo jiné v tom, že naše vzpomínky jsou spíše rekonstruující než fotografické, takže vytváření přesné fabule je extrémně obtížné. Píše, že „to, co se v průběhu filmu vytváří v naší paměti je přibližnější, výstřednější a překroucenější silnými momenty, a tak náchylnější k chybám než fabule, kterou je schopen sestavit analytik“ (BORDWELL 2011). Bordwell chápe tento svůj omyl jako produktivní a další výzkum směřuje především k inspirativnímu využití lidové psychologie (srov. též BORDWELL 2008: 85-133). Pro mou argumentaci je nicméně důležitější, že v důsledku nabídl v *Narration in the Fiction Film* navzdory své snaze opět jen variantu ideálního čtenáře/diváka, byť svými dispozicemi postaveného na empirických výzkumech skutečného diváctví – a učinil tak dílem pomocí podobných zdrojů jako šest let před ním Umberto Eco v konstrukci čtenářské kooperace v *Lector in fabula* (Eco 2010).

Zrekapitulujme si výše uvedená zjištění. Na jedné straně, „pojem textové úrovně ve skutečnosti nemůže být než pojmem teoretickým, metatextovým schématem. A může se členit podle teoretického projektu, který se o něj má opírat, tedy různě“ (Eco 2010: 86). Na druhé straně, je „to, co se v průběhu filmu vytváří v naší paměti přibližnější, výstřednější a překroucenější silnými momenty, a tak náchylnější k chybám než fabule, kterou je schopen sestavit analytik“ (BORDWELL 2011). Není tedy vhodné tvrdit, že popsané úrovně a aktivity nabízeného diváka odpovídají skutečnému lidskému zpracování textem poskytovaných dat. Pokud bude tato podmínka dodržena, není třeba se vzdávat (a) snahy o sestavení takových úrovní, které maximálně umožní analyzovat konkrétní seriálová díla, a zároveň podchytit povahu seriálové fikce jako takové, (b) snahy tyto přibližovat k co nejlepšímu vysvětlení strategií díla, třebaže půjde pouze o teoretické metatextové schéma a pouze o analyticky či obecněji epistemicky užitečný model diváctví. Současně je možné opustit složité konstrukce divácké aktivity vedené v rovině lokálně a globálně soudržných úsudků a hypotéz, případně konsekvenčních a antecedenčních úsudků (srov. KOKEŠ 2010: 236-240), případně komplexní modely schémat a kognitivních map (BORDWELL 1985: 30-47), a namísto toho nabídnout pro dané účely maximálně vysvětlující model hypotetické divácké aktivity.

Aktivní divák, jak se s ním bude pracovat zde, je na jednu stranu poctivý, takže sleduje epizody popořadě. Zároveň je zvědavý, pozorně zaznamenává textem poskytnutá vodítka, odhalovat vztahy mezi nimi, zodpovědět maximum předkládaných otázek a vybudovat si co nejpřesnější představu o fikčním světě i o dějích, které v něm probíhají. Tím pádem je schopen s textem tvořivě pracovat, doplňovat mezery v poskytnutých informacích, u nichž je mu naznačeno, že je doplňovat má – a zároveň nepodléhat potřebě svévolně zaplňovat ty mezery, u nichž není důvod předpokládat, že by je doplňovat měl. Pokud tomu tak totiž bude, včas se to od textu dozví. A nakonec je to divák analytický, který rozpoznává opakované či variované vzorce vyprávění a stylu – a s těmito dále pracuje, odhaluje strategie textového uspořádání. Jinými slovy, *zde nabízený divák je produktem strategií první úrovně textu (tok podnětů za účelem na diváka nějak působit), který je ochoten poskytnutá data pečlivě třídit v druhé úrovni textu (encyklopedie stylových, narativních a světových vzorců) a uspořádávat do své mentální (re)konstrukce fikčního světa a dějů, které v něm probíhají*. Jak jsem napsal výše, na teoretické bázi budu předpokládat, že se tak děje cyklicky a tento proces se během sledování neustále opakuje a všechny tři úrovně se neustále ovlivňují, na analytické úrovni s nimi je pak třeba pracovat způsobem, jaký si vyžaduje konkrétní seriálový text.

K přesnějším dispozicím zde představovaného diváka – který se snaží porozumět textu i jeho strategiím pudícím jej k tomu, aby mu nějakým způsobem rozuměl – se ještě během výkladu opakovaně dostanu. Druhá část disertace bude postupně v jednotlivých kapitolách vysvětlovat, zpřesňovat, zkonkrétňovat na příkladech a aplikovat na jeden společný seriál každou ze zmíněných

úrovni. Tok audio/vizuálních podnětů směřujících divákovu pozornost k (re)konstrukci fikčního světa a dějů v něm probíhajících nazvu *fikcizací*. Strukturovaná zásobárna znalostí, do níž si divák všechna fikcizací poskytnutá data ukládá do systémových vztahů (vzorců uspořádání), bude označena jako *fikcipedie*. Třetí úroveň se pak pokryje problémy spojené s povahou a organizací postupně (znovu)vybudovávaného fikčního světa, v rámci nějž se střetává jeho jednotlivých oblastí (*subsvětů*) a zájmů, představ a cílů postav (*mikrosvětů*) vytváří *narativní toky* a zakládá vyprávěcí dynamiku. Třebaže jsou tyto úrovně metaforicky vázány na diváckou aktivitu, především jde o tři úrovně analýzy seriálů, tři nástroje analýzy seriálové fikce. Tyto (a) umožní rozebrat a objasnit uspořádání jakýchkoli konkrétních seriálových děl v jejich formální bohatosti, a zároveň v procesu jejich generování bez závislosti na znalosti zakončení, (b) vysvětlit povahu seriálové fikce jako umělecké formy. A právě otázkami spojenými se seriály jako uměleckou formou se zabývá následující kapitola, vysvětlující východiska poetiky seriálové fikce.

I. 2. Poetika seriálové fikce

Následující kapitola přesune ohnisko výzkumného zájmu od konkrétního k obecnějšímu a posune se o úroveň výše. V závěru naznačí, jak bude v třetí části disertace převzat výše obecně představený instrumentář, který byl vytvořený k co nejefektivnější analýze jednotlivých seriálových uspořádání, a využít ke *zkoumání povahy fenoménu televizní seriálové fikce jako takové*. Aby to však bylo možné, je třeba nejprve zodpovědět klíčovou otázku: Lze vůbec pojímat televizní seriál jakožto strukturně homogenní uměleckou formu? Abych byl konkrétnější, lze ji pojímat jakožto strukturně homogenní uměleckou formu, která by vykazovala soubor analyzovatelných a systémově uchopitelných společných znaků nad rámec následující obecné definice: televizní seriál je audiovizuální dílo složené z více než dvou epizod (seriálových dílů), které vykazují společné rysy a tvoří makrostrukturu seriálu – a to nezávisle na tom, jestli epizody na sebe navazují a/nebo se vzájemně variují...? Moje odpověď bude možná překvapivá: Ne, nelze.

Vezměme si třeba seriály jako *Divadlo Raye Bradburyho*, *Columbo*, *Pravěk útočí*, *Dallas* nebo *Za rozbřesku*. V *Divadle Raye Bradburyho* každá epizoda seriálu adaptuje některou z Bradburyho povídek, které spolu ale nesdílí žádné postavy, žádné prostředí, žádné dějové linie. Epizody jsou uváděné samotným Bradburyem, jenž jednotlivé epizody i adaptoval do scénářů – a tak lze jejich vztahy hledat především v Bradburyho autorské poetice a/nebo ve sdílených narativních a stylistických vzorcích. V *Columbovi* sice vystupuje tatáž postava, ale epizody spolu nijak nekomunikují, dějové linie se napříč epizodami nerozvíjejí a poručík Columbo sám jako by zapomínal zápletky epizod předchozích. V seriálu *Pravěk útočí* sledujeme tým vědců a vládních zaměstnanců, jenž se musí v každé epizodě vypořádat s časoprostorovým tunelem mezi současností a jinými dávnými či budoucími obdobími, kterým do světa podobného tomu našemu pronikají prehistorická monstra. Hrdinové se obvykle s monstrem na poli jedné epizody vypořádají a daná zápletky se uzavře. Vztahy mezi postavami se však rozvíjejí napříč epizodami, stejně jako prohlubující se poznávání povahy těchto tunelů nebo pokračující intriky padouchů. A navíc – některé epizody sice navazují jen v těchto rovinách, některé ale rozvíjejí celou zápletku, takže ani strukturně nelze mluvit o stejnorodosti seriálového uspořádání. *Dallas* navazuje ve všech dějových liniích a další epizoda v drtivé většině případů navazuje tam, kde předchozí skončila. Ovšem s oživením dlouho mrtvé postavy Bobbyho a odhalení, že *nejméně* 31 epizod seriálu *Dallas* bylo snem jeho manželky Pamelky, se i tento vzorec ruší a nastoluje jiný. Ten však dále pokračuje opět kontinuálním rozvíjením jednotlivých dějů. A seriál *Za rozbřesku* zase v každé další epizodě zpětně přepisuje vědění o stavu věcí v jednom dni, do něhož se detektivní hrdina pokaždé znovu probouzí, aby odhalil spiknutí a pozadí politické vraždy.

Když se na příklady předchozích seriálů podíváme, není pochyb o tom, že o strukturní homogenitě seriálu jako umělecké formy nelze mluvit. S přihlédnutím k titulům *Pravěk útočí* nebo *Dallas* se pak dokonce nedá předpokládat ani nutně se vyskytující strukturní homogenita jednotlivých seriálových celků. Pokud ale seriály není možné pojímat jako strukturně homogenní uměleckou formu jak obecně, tak na poli jednoho fikčního uspořádání, nabízí se další důležitá otázka: Jak chce tedy teorie seriálové fikce provádět výše avizované zkoumání povahy fenoménu televizní seriálové fikce jako takové? Odpověď je následující: *Ačkoli televizní seriálová fikce jako taková strukturně homogenní uměleckou formou není, lze ji optikou teorie fikčních světů rozčlenit na pět typů seriality, které už strukturně homogenní jsou. Předpokládáme-li, že televizní seriálová fikce musí vždy s některým z těchto typů seriality pracovat, pak důkladným teoretickým výzkumem každého z nich získáme představu o fenoménu televizní seriálové fikce jako takové*. Ve zbytku této kapitoly se pokusím demonstrovat, jak přesně jsem k této hypotéze došel, a v následující kapitola pak na příkladu dílčího uplatnění jedné úrovní analýzy seriálové fikce (fikcipedie) zatím pracovně otestuje její platnost.

Je zřejmé, že nejsem první, kdo se o typologii seriálů v nějaké podobě pokouší. Je tudíž na místě nejdříve vysvětlit, proč se neobrátil k některé z typologií už existujících, respektive z jakého důvodu žádnou z nich nepovažuji za vhodnou pro potřeby teorie seriálové fikce. Nehodlám se přitom na

prostoru tohoto článku jednotlivými návrhy detailně polemicky zabývat – usiluji jen o to vytvořit pole argumentů, proč považuji za nutné pomocí teorie fikčních světů navrhnout řešení alternativní.

V angloamerickém kontextu by bylo například matoucí mnou užívané pojetí pojmu (televizní) seriál v obecném slova smyslu, protože by sugerovalo jen jeden pól kontinua mezi pojmy *seriál* a *série*. Zatímco v seriálu na sebe všechny epizody navazují, v sérii tomu tak naopak není a každá epizoda tvoří uzavřený příběh (srov. MCQUAIL 1999: 273). Jde o nejstarší, nejrozšířenější a překvapivě nejtrvanlivější typologizaci televizní seriality. Překvapivě proto, že už dávno pozbyla teoretickou užitečnost. Jak jsme viděli výše na příkladech *Divadla Raye Bradburyho*, *Columba*, *Pravěk útočí*, *Dallasu* a *Za rozbřesku*, řada dnes uváděných „fikcí na pokračování“ se tomuto dělení vzpírá. Za prvé se některé pohybují v rozmezí mezi těmito ideálními typy (např. *Pravěk útočí*). Za druhé existují seriálové struktury, které do pólů tohoto kontinua striktně vzato nespádají – třeba *Za rozbřesku* nebo *Ztraceni*, jež mají spíše síťový než lineární charakter.⁴ Pokud dichotomie seriál/série popisuje jen mezní hranice kontinua, a zároveň se velká část materiálu, kterým se chce teorie seriálové fikce zabývat, nachází *mezi* těmito hranicemi, případně stojí *mimo* ně, stává se pochopitelně toto dělení pro její potřeby neužitečným. Slovo seriál tak může i nadále představovat pojem zahrnující všechny typy fikčních audiovizuálních děl, které odpovídají obecné definici, jež byla předložena výše: televizní seriál je audiovizuální dílo složené z více než dvou epizod (seriálových dílů), které vykazují společné rysy a tvoří makrostrukturu seriálu – a to nezávisle na tom, jestli epizody na sebe navazují a/nebo se vzájemně varíují.

Největší problémy ambicióznějších typologií z hlediska teorie fikce pak vidím ve třech oblastech: (a) v historičnosti a/nebo lokální platnosti, (b) nestejnorodém založení jednotlivých kategorií a (c) v zobecňujícím chápání konkrétních seriálů jako strukturně jednolitých celků. Pokud je základem nějaké obecné typologie historicky či lokálně založené dělení, tato vždycky čelí dvěma úskalím. Za prvé, že další historické bádání platnost té či oné kategorie zruší či pozmění její vlastnosti. Za druhé, že se mohou objevit seriály z jiných než dosud zkoumaných lokalit, které stojí mimo nastavené kategorie. Příkladem prvního úskalí je výše popsaná situace se sérií a seriálem. Druhé úskalí pak představuje třeba typologie Jeffreyho Sconceho, která je založena pouze na historickém výzkumu produkčního označování a kritického dělení seriálových uspořádání v americké televizi od 50. do 90. let minulého století (SCONCE 2004). Pro jakýkoli globální výzkum televizní seriálové fikce ji tak nelze zobecnit, protože pak bychom předpokládali, že všechny seriálové fikce nezávisle na zemi původu odpovídají vzorcům (jak jejich označování, tak formálního uspořádání) uplatňovaným v americké televizi od 50. do 90. let. A to předpokládat nelze – vždycky budeme čelit nebezpečí, že narazíme na lokální produkci, která tomu bude odporovat, a typologie se nám tak zhroutí. Historicky či lokálně zakotvené dělení seriálů se tudíž nemůže stát základem pro teoretický výzkum televizní seriality jako obecného fenoménu.

Druhou problematickou oblastí dosavadních typologických návrhů je skutečnost, že kategorie v rámci jedné typologie jsou založeny v podmínkách nestejně a občas se dokonce překrývající povahy. Objevují se tak vedle sebe typy (a) postavené na elementární serialitě, (b) typy odvozené od specifických narativních vlastností, (c) typy postavené na spekulativní bázi atp. Případem elementární seriality je podmínka „epizody navazují/nenavazují“ – to najdeme u všech navržených typologií. Typy odvozené od specifických narativních vlastností mohou mít například povahu podmínky „vyprávění směřuje k nějakému cíli/vyprávění nesměřuje k nějakému cíli“ – to najdeme v CALABRESE 1992 či NDALIANIS 2005. Typy postavené na spekulativní bázi pak mají podobu například „je to, jako by měl zlé dvojče“ (SCONCE 2004), ale třeba i Ecovy dichotomie *smýčky* a *spirály*. V seriálech typu smýčky se podle Eca postavy neustále vrací do své minulosti, zatímco ve spirále se opakuje totéž schéma a

4 Tím je myšleno, že nutí diváka při výstavbě jeho představy o příběhu a fikčním světě k navracení se k předchozím epizodám, ke zpětnému propojování si poskytnutých narativních podnětů napříč nimi, případně i k zásadnímu přehodnocování závěrů, které se jevíly jako dané. Srov. též MITTELL 2006.

charakter postavy se prohlubuje (Eco 2004). Rozlišení mezi kategoriemi smyčky a spirály je však značně intuitivní. Typologie užitečná pro obecný výzkum povahy seriálové fikce musí být nicméně vystavěná způsobem, aby byl každý typ seriality svou povahou ve vztahu k ostatním typům jedinečný – a to na základě stejných podmínek. Ani v tomto případě tedy dosavadní návrhy nelze použít.

Třetí a poslední úskalí dosavadních typologií spočívá v přinejmenším implicitně obsaženém, ale nakonec obecně sdíleném předpokladu, že jeden konkrétní seriálový celek odpovídá jednomu typu, jednomu strukturnímu uspořádání. Jak jsme ale viděli třeba u seriálu *Pravěk útočí*, kde některé epizody navazují částečně a některé pokračují ve všech dějových liniích, takový předpoklad je jednoduše mylný. Totéž by se dalo říct namátkou třeba o *Doctorovi Who* nebo *Aktech X*, zapojujících v rámci jednoho seriálového celku řadu strategií navazování a variování epizod. Některé epizody *Akt X* stojí samostatně a nejsou nijak dějově provázány s epizodami dalšími. Jiné epizody sice vyprávějí samostatné příběhy, ale v určité významové linii či významových liniích otevřeně pokračují v nejméně jedné epizodě další. Najdeme tu i epizody, které na sebe úzce navazují ve všech dějových liniích a rozvíjejí jeden příběh. A nakonec zbývají epizody *Akt X*, které zpětně přepisují významy epizod předchozích. Jestliže tedy daný předpoklad, že jedno seriálové dílo jako celek odpovídá jednomu typovému uspořádání, očividně neplatí třeba jen u určitého vzorku děl, jež ale nutně spadají pod seriálovou fikci jako objekt zkoumání, nelze s ním nadále v žádném ohledu pracovat.⁵

Na základě tří výtek jsem vysvětlil, proč jsou dosavadní seriálové typologie nevyhovující. Zároveň jsem napsal, že fenomén seriálové fikce lze coby objekt obecného teoretického zkoumání uchopit pouze skrze jeho rozdělení do strukturně homogenních typů. Jisté je, že tyto typy musí odolat přinejmenším těm úskalím, kterým neodolaly typologie předcházející. Jak už jsem naznačil, řešení vidím v teorii fikčních světů. V myšlenkové návaznosti na teoretický výzkum Lubomíra Doležela předpokládám, že televizní seriály tvoří fikční sémantickou makrostrukturu. Ta v ideální podobě představuje totalitu prvků a vztahů mezi těmito prvky ze všech epizod, které byly do určité chvíle odvysílány (či odvysílány být mohly) – tuto makrostrukturu označím za *makrosvět*. Každá epizoda seriálu přitom tvoří *epizodní fikční svět* (dále jen *epizodní svět*), který může, ale nemusí být explicitně významově napojen na epizodní fikční světy jiné. Makrosvět je pak vždy *fikčním univerzem*, které chápou jako nadřazené fikčním světům: představte si hvězdokupu, v níž každá hvězda reprezentuje jeden svět, přičemž všechny spadají pod tuto hvězdokupu, univerzum makrosvěta.

Toto rozlišení na svět a jemu nadřazené univerzum se může jevit jako zbytečně komplikované či přímo nadbytečné, ale v případě seriálů je nezbytné. Seriál totiž podle mě nemusí nutně tvořit jeden rozvíjený fikční svět, ale i univerzum fikčních světů jednotlivých epizod, které se k sobě mohou vázat vztahem vzájemné podobnosti či alternativnosti. První dvě epizody *Krajních mezí* nesdílejí jedinou identickou fikční postavu, byť mají stejného vševědoucího vypravěče ve *voice over* komentáři, který stojí ale svou povahou mimo fikční světy jednotlivých epizod. Nelze tedy dokázat nutnou identičnost v rovině fikčního světa, ale oba tyto epizodní světy spadají do jednoho fikčního univerza a jsou si vzájemně podobné: v příbězích obou epizod se nějaký objekt vědeckého snažení (mimozemští mravenci, umělá ženská bytost) postaví proti vědci samotnému. Tento předpoklad ale nezaručuje, že bude totéž platit i pro třetí epizodu – a také neplatí. Třetí epizoda opět nesdílí s předchozími dvěma epizodami žádného obyvatele, ale navíc v ní nejde o vědecký výzkum, nýbrž o problematiku posmrtného života. Sdílí s nimi však v porovnání se světem naší každodenní zkušenosti (světem aktuálním) prvek nadpřirozena. I epizodní svět třetí epizody si je tedy s epizodními světy prvních dvou epizod *podobný*. Jde nicméně stále o tři různé fikční světy v rámci jednoho fikčního univerza: makrosvěta.

⁵ Jako příklad dalšího, ale už nikoli obvykle sdíleného problému některých dosavadních typologií, lze uvést jejich teleologický charakter, který předpokládá vývoj k lepším, kvalitnějším či „neobaroknějším“ formám seriality. To se objevuje nejen v CALABRESE 1992, ale především v již zmíněné debatě o tzv. kvalitní televizi. Srov. poznámku 1.

Soubor navržených hypotéz o nepropojených fikčních světech v rámci makrosvěta samozřejmě neodpovídá všem seriálovým uspořádáním. Jak ještě uvidíme, tato mohou být v některých případech naopak velmi propojená, a tak tvořit komplexní fikční svět odpovídající fikčnímu univerzu. Pro vztahy mezi prvními třemi epizodami *Krajních mezí* ale navržené hypotézy o nepropojenosti fikčních světů v makrosvětě platí – přinejmenším do konce třetí epizody, ba dokonce až do dvacáté druhé epizody. Dvacátá třetí epizoda *Krajních mezí* ale některé z těchto vztahů ruší. Určité samostatné fikční světy uvnitř jednoho univerza svazuje do fikčního světa jednoho, protože mezi nimi vytvoří explicitní kauzální spojnice spojené s invazí mimozemských civilizací na planetu Zemi. Vztah tříadvacáté epizody ke stavu věcí v nespojitém fikčním univerzu tvořeném epizodami 1-22 se tedy zásadně liší od vztahů, které jsem popisoval mezi třemi epizodami prvními. Stav věcí ve tříadvacáté epizodě totiž zpětně přepisuje stav věcí, který platil dosud. A právě *ve vztahu mezi stavem věcí v makrosvětě na konci epizody stávající a stavem věcí v makrosvětě na konci epizody minulé* vidím klíč k vytvoření typologie, která se vyhne úskalím typologií dosavadních.

Tento vztah nazvu *serialitou*, protože jeho přítomnost je nezbytnou podmínkou vzniku jakéhokoli seriálového uspořádání – bez něj by šlo o zcela autonomní fikční struktury, mezi nimiž bychom mohli hledat jen jiné typy vazeb, např. autorské či žánrové. Právě vztah *seriality* je tak podle mě důležité, ba nezbytné pečlivě prozkoumat. Zohledňuje totiž nutně lineární uspořádání epizod, a zároveň také pozici každé z nich v relaci k postavení epizod ostatních, čímž se současně udržuje představa o celku seriálového díla. Soustředění se na vztah seriality rovněž umožňuje využít celý analytický instrumentář dosavadní teorie seriálové fikce k důkladnému popisu všech jeho modifikací. A jak bylo řečeno výše, pokud televizní seriálová fikce musí vždy s některou z těchto modifikací pracovat, pak důkladným teoretickým výzkumem každého z nich získáme představu o fenoménu televizní seriálové fikce jako takové. Modifikace vztahu seriality budu dělit do *typů seriality* v závislosti na stupni vzájemného propojení fikčních prvků v makrosvětě na konci epizody stávající a na konci epizody předcházející. Výhodou je, že toto kritérium není historicky či lokálně založené, jde o jednu stejnorodou určující podmínku a nijak nepředpokládá platnost jednoho typu vztahu pro celý seriál. A těchto typů lze podle mě vypočítat pět:

Prvním typem je uspořádání, v němž každá ze dvou epizod tvoří autonomní fikční svět v rámci makrosvěta, protože s ostatními epizodami nesdílí žádné fikční postavy. Ve druhém typu sdílejí dvě epizody nejméně jednu fikční postavu, aniž by ale v rovině narativní kauzality byly oba fikční světy otevřeně propojeny. V případě třetího typu epizody prezentují relativně uzavřené narativní celky, ale zároveň některá dějová linie či některé dějové linie hranice epizody stávající překračují a prostupují do epizody další. Ve čtvrtém typu je propojování narativních linií napříč epizodami vedeno na mnoha úrovních, přičemž toto má lineární charakter. Pátý typ problematizuje dosavadní lineární uspořádání epizod. Spíše než jejich řadu totiž vytváří síť vztahů mezi fikčními prvky v obou stavech věcí makrosvěta, v níž se dosud platící stav věcí v makrosvětě přepisuje nebo zpětně (tedy nelineárně) doplňuje.

Všechny typy byly vlastně obsaženy už v odstavci charakterizujícím seriály *Divadlo Raye Bradburyho*, *Columbo*, *Pravěk útočí*, *Dallas* a *Za rozbřesku*. První a pátý typ jsem pak představil i na příkladu *Krajních mezí*.

Jak vyplývá z výše uvedeného, seriálová fikce rozhodně netvoří a ani nemůže tvořit strukturně homogenní uměleckou formu. Její nutnou součástí je ale vztah seriality, jenž je možné v jeho modifikacích detailně na různých úrovních rozebrat, popsat a vysvětlit, a tak dosáhnout komplexního poznání televizní seriálové fikce jako takové. Bylo řečeno, kritérium *seriality* není odvislé od lokální či historické indukce, má jakožto kategorie stejnorodý charakter a nezobecňuje celky seriálových děl na jeden typ uspořádání. Je tak podle mě metodologicky relativně pevná, a zároveň vykazuje dostatečně flexibilní a dynamickou povahu, aby nakonec skutečně umožnila kapitole předložené cíle naplnit.

Toho se pokusím dosáhnout ve třetí části disertační práce, v níž bude každý z typů na základě vybraného vzorku seriálových děl z různých období a různých zemí podroben pečlivému teoretickému průzkumu pomocí ficizace, fikcipedie a modelu narativní dynamiky fikčních světů.

I. 3. Fikcipedie pěti typů seriality

Aby prolog nezástal jen souborem teoretických úvah a dílčích příkladů, považuji za vhodné uzavřít jej kapitolou, v níž se za prvé vezme a v hrubé podobě představí jednu ze tří hlavních analytických úrovní – *fikcipedii*, a za druhé bude tato pracovně aplikována na pět typů seriality tvořících jádro poetologického zkoumání. Účelem závěrečné kapitoly prologu je tak čtenáři alespoň v hrubé, zkratkovité a čistě orientační podobě dokázat, že jeho čtenářská odysea je opodstatněná a směřuje ke srozumitelné formulaci konkrétních závěrů, založených na relevantních argumentech a jasných důkazech. Pomocí zhuštěně nastíněného konceptu fikcipedie, kterým se budu detailně a v revidované podobě zabývat ve druhé části disertace, zkusím objasnit některé základní vlastnosti pěti typů seriality, jimiž se budu naopak zevrubně zabývat ve finální části disertace.

Jestliže je fikcizace v teorii seriálové fikce regulativním zprostředkovatelem všech podnětů, fikcipedie je ústředním řídicím systémem, do něhož divák ukládá vše, co se o fikčním světě z toku podnětů dozví, nebo co o něm v souladu s určitými principy usoudí⁶ (srov. KOKEŠ 2011a: 236-240). Fikcipedie je tedy „významové pojivo“ seriálových epizod. Informace se v ní shlukují ve vzájemně komplexně propojených trsech, které zpřehledňují sémantickou makrostrukturu seriálu a které divák neustále přepracovává. Tyto jsou *textové pravidelnosti a hesla*.

Hesla zahrnují všechna vyvozená data v systemizovaných clusterech, zatímco textové pravidelnosti divákovi určují, jak přesně a v jakých ustálených uspořádáních se vyjevují v audiovizuálním textu: v jakém pořadí a podobě je fikcizace zpřístupnila, zpřístupňuje a pravděpodobně zpřístupňovat dále bude (KOKEŠ 2011a: 245). Postava může mít nějakou tvář, hlas či jasně rozpoznatelný kostým. Columbo má například tvář a hlas herce Petera Falka, nosí balonový plášť, jezdí v rozpadajícím se autě apod. V čistě textové podobě jde o znaky postavy Columba, díky nimž vždy rozpoznáme, že viděná postava je ztotožnitelná s postavou viděnou v předchozí scéně či ve fikčním světě předchozí epizody. Na vyšší úrovni se ale mohou textové pravidelnosti shlukovat do *stylistických scénářů*, tedy systematicky se opakujících vzorců řešení nějakých situací (např. montáž záběrů na poušť a město v poušti na začátku každé epizody *Kriminálky Las Vegas*, kdy je divák uváděn do fikčního časoprostoru světa), které už ale nemusí mít na rozdíl od textových pravidelností denotativní charakter.⁷

Sémanticky založená hesla pak mají podobu hesel *singulárních* a *relačních*. Singulární hesla jsou shluky vlastností, které se týkají jen a pouze konkrétních fikčních entit. Vždy, když lze o nějaké fikční entitě uvažovat jako o sumě vlastností, kterou je možné odlišit od sumy vlastností entit jiných, zakládá se pro ni ve fikcipedii singulární heslo. Problém ovšem je, že suma vlastností v singulárním hesle může být zcela minimální. Například jedinou prokazatelnou vlastností Columbovy manželky v seriálu *Columbo* je skutečnost, že je manželkou vyšetřovatele jménem Columbo – je totiž zřejmé, že Columbo účelovými historkami o své ženě často jen mate podezřelé, a tudíž s nimi divák nemůže pracovat jako s věrohodnými informacemi. Identitu fikčních entit tak neurčuje jen soubor fikčních vlastností v singulárním hesle, ale zejména vztah tohoto singulárního hesla k singulárním heslům entit jiných (srov. Eco 2010: 190). Tvrdím tedy, že fikční entity ve fikčním světě divák nerozpoznává primárně na základě hesel singulárních, ale na základě shlukování a interakce hesel singulárních do hesel relačních.

⁶ Pracuji tu už s divákem, jak byl představen v první kapitole. Empirický divák může samozřejmě pracovat i s informacemi získanými jiným způsobem. Představme si třeba situaci v samoobsluze, kde prodavačka Petra během načítání potravin kupující Mileně vzrušeně vypráví, o čem byla včerejší epizoda seriálu, kterou Milena neviděla, a tak hltavě naslouchá, o co přišla. Lze ale předpokládat, že pokud jde o seriál s narativně propojenými epizodami (třetí až pátý typ), bude Milena při sledování další epizody důsledně ověřovat vše, co se od Petry dověděla (a zapamatovala si). Taková operace je nicméně v teoretickém systému jen obtížně postižitelná (protože může nabývat blíže neurčitelné řady různých podob a variací), a „svému“ hypotetickému divákovi nepřipisují.

⁷ Srov. s funkcemi stylu v knize *Figures Traced in Light* (BORDWELL 2005).

Podobně jako v případě stylistických scénářů nicméně můžeme pozorovat i v sémantické rovině fikcipedie vyšší rovinu uspořádání – *narativní scénáře*. Jde o určité opakující se strategie fikcizace: specificky uplatňované narativní vzorce (např. v *Columbovi* je to nestandardní uspořádání detektivky v pořadí „příprava a realizace zločinu, po níž nastoupí vyšetřovatel – a divák už ví, kdo je pachatel a jak byl zločin proveden“) či nastavení modální organizace světa (např. paranormální povaha světa⁸ v *Aktech X* či *Lovcích duchů*).⁹

Fikcipedie tak utváří komplexní divákovo povědomí o uspořádání stavů věcí v makrosvětě: totalitu textových a sémantických prvků ve vztazích, které určují jejich pozici v systému seriálu (KOKEŠ 2011a: 245-246).¹⁰

Když se nyní vrátím k pěti typům seriality, lze už nyní předložit několik základních intuicí o jejich odlišném fikcipedickém založení. O prvním typu jsem mluvil výše v souvislosti s nepropojenými epizodními světy *Krajních mezí*. Psal jsem, že makrosvět *Krajních mezí* plní v případě prvních tří epizod funkci fikčního univerza (nikoli jednoho fikčního světa), protože epizodní světy epizod spolu nijak explicitně nekomunikují. Představují příběhy, u nichž nelze nezbytně předpokládat, že se odehrávají v identickém fikčním světě, protože nesdílejí žádnou fikční postavu. Mezi stavem věcí v makrosvětě na konci epizody stávající a stavem věcí v makrosvětě na konci epizody předešlé první typ seriality nerozvíjí žádná singulární hesla obyvatel jednotlivých světů, a zároveň netvoří žádná relační hesla jakýchkoli fikčních entit.

Makrosvět prvního typu seriality občas tvoří jen fikční univerzum, občas jeden fikční svět (pokud se opakují prostředí typu měst, států, případně u některých sci-fi seriálů planet atp.), který je ovšem časoprostorově nespojitý. Je navíc třeba detailně teoreticky popsat funkci uvádějících entit na vyšší úrovni než svět, protože jednotlivé světy bývají uváděny vypravěčem: promotér v první epizodě *The Twilight Zone*, Alfred Hitchcock v *Alfred Hitchcock uvádí*, voice-over komentář vypravěče v *Krajních mezích*. Pomocí fikcipedie ale můžeme epizodní světy uvnitř tohoto makrosvěta efektivně porovnávat a pozorovat mezi nimi vztah na bázi variace a opakování. Lze vyhledávat sdílené stylistické a narativní scénáře, které dodávají serialitě prvního typu kontinuitu na bázi strategií fikcizace.¹¹

V případě třeba prvních dvou epizod *Alfred Hitchcock uvádí* lze pozorovat jasně se opakující narativní scénář: fikcizace navádí pozornost diváka k osudu nějaké postavy, která se dostává do nebezpečné situace – a na konci epizody stav věcí v epizodním světě úplně převrátí, když všechny dosavadní znalosti uvede do nových souvislostí.

V první epizodě je zavražděna dívka a vypadá to, že ji zavraždil potulný tramp – a právě jeho vezme jako stopaře obchodní cestující. Oba muži se ocitnou ve stejném vězení: tramp kvůli podezření z vraždy, cesták za banální nedorozumění ve věci technického stavu svého vozidla. Trampovi se povede utéct, zatímco cesták se dostává do spárů místních v čele s otcem zavražděné dívky. Ti ho považují za zatčeného trampa a chystají se ho zlynčovat. Lync se na poslední chvíli nepovede, policie mu zabráni a cestákovi se omluví. Vše se jeví jako šťastný konec až do chvíle, kdy fikcizace odhalí, že

⁸ Nancy Traillová vysvětluje modus paranormální fikce tak, že v něm „probíhá strukturální změna: přirozená oblast je rozšířena a zahrnuje zvláštní oblast přístupnou těm, kdo mají mimořádné vnímací schopnosti. Nadpřirozené jevy jsou reinterpretovány a začleněny do paradigmatu přirozeného“ (TRAILL 2011: 31-32).

⁹ Narážím tu na Doleželovu koncepci narativních modalit, které mohou být založeny *aleticky* (možné), *deonticky* (řád), *axiologicky* (hodnoty) a *epistemicky* (vědění) – DOLEŽEL 2003: 121-137. Tyto pak podle Doležela coby hlavní formativní faktory tvarují „narativní světy ve struktury, které mají schopnost tvořit (generovat) příběhy“ (DOLEŽEL 2003: 121).

¹⁰ Fikční encyklopedie u Lubomíra Doležela zahrnuje dva významy, které pojmově rozlišují: (a) v jednom významu ji Doležel váže na znalosti čtenáře – to je *fikcipedie*, (b) v druhém významu o ní mluví jako o globální encyklopedii znalostí, které mají k dispozici obyvatelé světa: „Fikční encyklopedie je jedinou zásobárnou znalost fikčních postav, k encyklopedii světa aktuálního přístup nemají“ (DOLEŽEL 2003: 179). Tuto významovou vrstvu pojmu pak nazývám *encyklopedií fikčního světa*.

¹¹ To samozřejmě platí pro všechny typy, ale tady jde o dominantní prostředek nacházení kontinuity v makrosvětě.

skutečným úkladným vrahem mladé dívky byl právě cesták, který se chystá v samém závěru epizody zavraždit další dívku. V druhé epizodě je divákova pozornost směřována k výsledku nebezpečné sázky. Stařec se vsadí s mladým mužem, že pokud se mladému muži podaří desetkrát za sebou zapálit zapalovač, získá luxusní auto. Pokud ne, přijde o malíček levé ruky. Fikcizace postupně graduje s každým zapálením narativní napětí – ale divák se může na základě zkušenosti s narativním scénářem první epizody ptát, jak ho vlastně může fikcizace překvapit. Buď vyhraje mladý muž, nebo vyhraje stařec. V okamžiku posledního vzplanutí zapalovače ale vchází do místnosti žena. Sázka se ruší, stařec je zaskočený, mladý muž nechápe. Je to starcova manželka, která oznamuje, že auto starci nepatří a nepatří mu vlastně už nic, protože ačkoli to trvalo dlouho a stálo to spoustu bolestí, nyní už vlastní všechno ona. V tu chvíli si sundá rukavici a divák vidí, že má na ruce jen jeden prst.

Stav věcí na konci epizody první není nijak rozvíjen na konci epizody druhé, ba oba epizodní světy spolu ani nijak nesouvisejí, není mezi nimi žádný časový vztah – byť se oba pravděpodobně odehrávají v témže fikčním světě Ameriky podobné Americe osmdesátých let. Uplatňují nicméně stejný narativní scénář, kdy fikcizace směřuje pozornost diváka k *něčemu*, ale na konci ho překvapí překvapivou pointou, která nevyplývá z otázek, které si mohl divák klást předtím. Zatímco u trampa předpokládal vinu, u cestáka nebyl důvod se domnívat, že by tomu tak bylo. U druhé epizody se fikcizace zaměřovala na sázku, ale příchod manželky a její specifický způsob nabytí manželova majetku divák očekávat nemohl. Současně uplatňuje stejný narativní i stylistický scénář, kdy jsou obě epizody uvedeny samotným Hitchcockem v krátkém skeči stojícím mimo fikční světy obou příběhů. Principem kontinuity je tedy variace uspořádání obou epizodních světů, nikoli propojenost prvků.

Druhý typ seriality nevytváří mezi stavy věcí na konci předešlé a stávající epizody žádná explicitně rozvíjená relační hesla v rovině postav. Lineárně však rozvíjí jejich singulární hesla a variuje případná uzavřená relační hesla uvnitř daných epizodních světů. Spojnice mezi nimi jsou ale jen uzavřené: na úrovni divákova srovnávání relačních hesel v jednom epizodním světě a v epizodním světě druhém. Když se podíváme na první dvě epizody *Profesionálů*, můžeme mezi sebou srovnávat relační hesla mezi Bodiem, Doylem a Cowleyem v epizodě první a v epizodě druhé, aniž by se tato relační hesla trojice vyšetřovatelů v druhé epizodě rozvíjela v kauzálním vztahu na epizodu první.

Kontinuitu mezi stavem věcí na koncích epizod však v sémantické rovině makrosvěta druhého typu seriality zaručují především (a) rozvíjená singulární hesla (protože není nutné, aby se opakovala více než jedna postava, a tudíž aby existovalo nějaké relační heslo sdílené v obou stavech věcí), (b) uplatňované textové pravidelnosti: jména, tváře, kostýmy, rekvizity, prostředí, (c) uplatňované narativní scénáře. Makrosvět druhého typu seriality je ve fikcipedii spojitý, ale složený pouze z uzavřených časoprostorových celků epizodních světů. Mezi stavem věcí na konci epizody stávající a stavem věcí na konci epizody předešlé přitom není žádný rozpoznatelný časový vztah. Divák jednoduše nemůže dovodit, jestli od stavu věcí na konci předešlé epizody uběhl den, týden či rok. Počet relačních hesel existujících jen a pouze v jednotlivých světech vysoce převyšuje počet relačních hesel, která bychom mohli v časově neurčitých vztazích *srovnávat* v obou světech.

V prvních dvou epizodách *Nulové šance* máme pětičlenný tým hlavních postav, tajných agentů pověřených splněním určité mise. Můžeme pozorovat relační hesla mezi singulárními hesly každého z nich. Tato relační hesla jsou ale čistě profesionálního charakteru a s výjimkou nadřazené pozice Jima Phelpse jako šéfa týmu postrádají jakýkoli osobní rozměr nad úroveň „jsou kolegové a svého druhu přátelé“. Počet relačních hesel v každém z obou epizodních světů je sice nesrovnatelně vyšší (setkání s padouchy, jejich poskoky, určitými prostředími). Platí nicméně vždy pouze pro daný epizodní svět a jeho stav věcí. Tato hesla nejen nejsou v rámci makrosvěta rozvíjena, ale ani se do něj nenavrací: hrdinové se s danými postavami už nepotkají ani je nezminí. Současně se uplatňuje tentýž narativní scénář: V prologu se nastíní pozadí případu. Po znělce nastoupí Jim Phelps a dostane instrukce k misi, jejíž splnění se zdá být mimořádně obtížné (dopadení nájemného vraha, který vždy mění postup; infiltrace mezi organizátory nacistického hnutí v Německu a nalezení tajného

nacistického zlata). Společně s týmem Jim naplňuje strategii obelhání a dopadení padoucha, jejíž realizace pak zabírá většinu epizody. Na konci se odmaskovaný tým (tvořený týmiž postavami) po úspěšné misi sejde na jednom místě a odchází...

Ve třetím typu seriality je fikcipedie makrosvěta časově i kauzálně v některých heslech provázaná. Fikcizace totiž explicitně rozvíjí nějaká z jeho relačních hesel napříč stavy věcí obou epizod. Relační hesla některých fikčních entit na konci epizody následující jsou tedy v určitých ohledech prokazatelně bohatší než na konci epizody předcházející. Stále je však značně nesouměrný počet relačních hesel platících pouze pro daný epizodní svět a relačních hesel rozvíjených napříč oběma stavy věcí v makrosvětě. Fikcizace totiž v každém epizodním světě rozvíjí uzavřený příběh, který je vůči rozvíjeným relačním heslům navracejících se fikčních entit paralelní.

V úvodních dvou epizodách *Lovců duchů* sledujeme dobrodružství dvou bratrů Deana a Seana, kteří cestují po Americe a vyrovnávají se s nadpřirozenými monstry: duchem, stvůrou podobnou vlkodlakovi. Každý z obou případů zahrnuje řadu relačních hesel vytvořených jen a pouze pro daný epizodní svět – s postiženými, svědky, podezřelými apod. Současně ale bratři v obou epizodách pátrají po svém otci, nechávají se vést jeho deníkem a snaží se odhalit, co stálo za tajemným úmrtím jejich matky i Seanovy přítelkyně. Relační hesla jako Dean-Sean, Dean-Sean-otec jsou tak na rozdíl od relačních hesel se svědky a spol. kontinuálně rozvíjena, a to s vědomím časového trvání i kauzality mezi událostmi v jednotlivých epizodách.

Ve fikcipedii čtvrtého typu seriality je počet rozvíjených relačních hesel s jasnou časoprostorovou návazností i narativní kauzalitou ve stavech věcí na konci obou epizod ekvivalentní. Opakují se fikční postavy, fikční prostředí, singulární i relační hesla se na všech úrovních rozvíjejí. Stav věcí v makrosvětě na konci stávající epizody víceméně představuje pozdější verzi stavu věcí na konci epizody minulé. Počet relačních hesel platících jen a pouze pro stav věcí v jednom epizodním světě je minimální. Důraz se tak ve fikcipedii makrosvěta přesouvá na převládající linearitu sítě relačních hesel. Kupříkladu první dvě epizody *Dallasu* reprezentují volně se rozšiřující makrosvět relačních hesel, tvořený složitou interakcí singulárních hesel na několika úrovních: hesel vázaných na jednotlivé postavy (John Ross, Bobby, Pamela, Cliff atd.), na generační vztahy (každá generace je v rámci rodinného systému vnímána odděleně) či na rodinné systémy (Ewingovi vs. Barnesovi).

Pokud první čtyři typy seriality směřovaly k sílící linearitě fikčních prvků ve vztahu mezi stavy věcí na konci epizody stávající a předešlé, pátý typ naopak linearitu v nějakém ohledu narušuje. Fikcizace poskytuje ve stávající epizodě podněty, které nikoli pouze rozšiřují, nýbrž *přepisují, zpochybňují* či *nelineárně doplňují* stav věcí v makrosvětě na konci epizody předcházející. Jinak řečeno, nějakým způsobem se přepisuje či zpochybňuje dosavadní uspořádání fikcipedie makrosvěta – a tedy i jeho hesel.

Vezměme si třeba 23. epizodu první řady seriálu *24 hodin*. Na konci 22. epizody platil v makrosvětě stav věcí, ve kterém agentka Nina Meyersová představovala jednu z nejdůležitějších kladných postav, důležitého spojence hlavního hrdiny Jacka Bauera. Na konci 23. epizody ale fikcizace odhalí, že Nina je zrádce v řadách protiteroristické jednotky, který napomáhal padouchům a sabotoval vyšetřování. Divák je tak donucen všechna relační hesla, kterých byla fikční entita Niny součástí, zpětně přebudovat – některé aspekty přehodnotit, jiné zcela přepsat. Celý makrosvět je najednou nahlížen v nové perspektivě a fikcipedie se této perspektivě musí přizpůsobit. V případě *24 hodin* nicméně stále platí, že stavy věcí jednotlivých epizod i vztahy mezi nimi fikcizace reprezentuje chronologicky, ale zpětně přepisuje či zpochybňuje funkci jednotlivých prvků.

Pátý typ nicméně zahrnuje i seriály zpochybňující chronologickou reprezentaci makrosvěta. Tak je tomu například v prvních dvou epizodách *Ztracených*. Divák během jedné epizody dostává střídavě informace o stavu věcí ve fikčním světě *nyní* a o stavu věcí ve fikčním světě *dříve*, z čehož vyplývá

trvající nejistota o povaze hesel ve fikcipedii. V případě *Ztracených* jde o neustálé přepisování singulárních hesel. Fikcizace do vyprávění o postavách ztroskotaných na záhadném Ostrově opakovaně vkládá flashbaky o minulosti těchto postav – což samozřejmě mění i podobu relačních hesel a fikcipedické představy o povaze makrosvěta. Divák už není fikcizací šokován, ale už v rovině stylistických a narativních scénářů s takto uspořádanou distribucí dat počítá a přizpůsobuje tomu podobu fikcipedie. Podobně jako v případě prvního typu seriality je povaha makrosvěta, a tedy i jeho fikcipedie i v pátém typu značně nestálá.

Jakkoli byla výše předložená analýza pěti typů seriality pomocí konceptu fikcipedie nutně zkratkovitá, i tak poukázala na značně různorodé způsoby seriálových uspořádání a na rozsah strategií, kterých seriálová fikce využívá. Naznačené intuice je samozřejmě třeba dále teoreticky prověřit, projasnit a rozšířit – a to bude cílem třetí části disertační práce.

II. ANALYTICKÁ POETIKA SERIÁLOVÉ FIKCE

Předpokládejme, že každé (a to nejen) fikční narativní dílo představuje systém, ve kterém se každý prvek nějak váže k prvkům jiným, nějak na ně působí. Jinak řečeno, každý prvek v systému díla plní nějakou funkci, a kdyby se kterýkoli takový prvek vyňal, celkový systém vzájemných vztahů se změnil. Parafrazuji tu východiska a tvrzení ruského formalisty Jurije Tyňanova, který předpokládal neustálou tenzi mezi jednotlivými prvky díla, a zároveň tenzi systému díla ve vztahu k systémům vůči dílu vnějším. Ovšem, jak uvidíme dále, Jurij Tyňanov pracoval s konceptem syžetu a fabule, který je – jak bylo řečeno dříve – ve své vzájemně provázané dichotomické podobě pro poetiku seriálové fikce problematický. Předpokládá totiž ve všech svých raných i pozdějších modifikacích znalost celku díla, kdy se vztahy mezi syžetem a fabulí odvíjejí od analytickova vědomí konce syžetu. U seriálových děl ovšem (a) nemůžeme *ipso facto* znalost úplného celku ve chvíli jejich analýzy automaticky předpokládat, (b) mnohá seriálová díla mají natolik rozsáhlá formální uspořádání, že se zpětné poznání povahy a funkce jednotlivých částí na základě jejich vztahování se k úplnému celku jeví být pro libovolný analytický model neuskutečnitelné.

Řekl jsem dříve, že chci předložit alternativní trojúrovňový epistemický model, který bude schopen bez nutné znalosti celku díla podchycovat povahu díla jakožto úžeji narativního či šířeji fikčního systému. Systému, jehož prvotním cílem je prostředkovat *příběh a fikční svět*. Příběh se přitom odehrává v rámci podmínek možného v tomto fikčním světě, a zároveň fikční svět je do značné míry budován v souladu s potřebami vyprávění příběhu. První úroveň je proces postupného zprostředkování informací o tomto světě a v něm se odehrávajících dějích – *fikcizace*. Druhou úroveň zvanou *fikcipedie* tvoří vzorce uspořádání (a) významových prvků tohoto makrosvěta a uplatňovaných narativních postupů, (b) textových pravidelností a specifitěji stylistických prostředků. Třetí úroveň představuje sémantická makrostruktura tímto systémem zakládané časoprostorové entity *fikčního makrosvěta*. Ten představuje soubor řádů svého fungování a je tvořen oblastmi nižších úrovní světů, jejichž vzájemným střetáváním vzniká narativní dynamika, tedy dění v tomto světě. Tyto tři úrovně představují cyklický proces sledování a zpracovávání dat hypotetickou entitou *diváka*. Právě divákova předpokládaná aktivita spojuje tyto úrovně do jednoho systémového celku, a zároveň do něj vnáší významy založené na „parazitování“ seriálového makrosvěta fikčního na řádu fungování a stavech věcí *světa aktuálního*.

Jednotlivé úrovně poznání podchycují a vysvětlují sice často tytéž nebo podobné rysy díla, ovšem děje se tak vždy z jiné perspektivy, která klade důraz na jiné jeho vlastnosti: proces zprostředkování, systém uspořádání a prostředkovanou sémantickou makrostrukturu. Systém konkrétního díla v konkrétních vztazích jeho konkrétních prvků pak sám selektuje, která z těchto úrovní a které z jejich nástrojů jsou pro vysvětlení jeho povahy jakožto právě takového a ne jiného uměleckého uspořádání signifikantnější než jiné. Jinými slovy, systém konkrétního díla je řízen nějakým specifickým konstrukčním principem. Tím se vracíme zpátky k Tyňanovovu nahlížení uměleckého díla jako neustálé tenze jeho částí, ovšem bez nutnosti k tomuto dospět skrze znalost jeho úplného celku.

1. Fikcizace

Fikcizací nazývám strategie průběžného zprostředkovávání informací o fikčním makrosvětě a dění, které v něm probíhá, přičemž tuto definici ještě dále zpřesním a rozvedu. Je načase se ptát, jak fikcizace souvisí s televizní serialitou jakožto uměleckým fenoménem zpřístupňování určitých fikčních příběhů a určitých fikčních makrosvětů. Jak se seriálová fikcizace projevuje či projevovat může, čím je potenciálně odlišná od fikcizací neseriálových a jak nám fikcizace může objasnit způsoby práce (někdo by řekl manipulace) s diváckou pozorností. Striktně vzato fikcizace začíná okamžikem, kdy začíná divák sledovat konkrétní dílo, jemuž se rozhodl porozumět. Už od prvního záběru dostává divák nějaké informace, a to nikoli náhodně, nýbrž v určité podobě a v určitém pořadí, přičemž oboje na něj nějak působí. Divák se neustále snaží pochopit, *co a koho* sleduje, *kde* to je, *kdy* to je, *proč* to je a *jak* to případně souvisí s tím *co, někdo, někde, někdy, nějak* a *z nějakého důvodu* už bylo. Fikcizace je pak právě tím procesem, který mu to umožňuje – tok vizuálních, audiálních nebo písemných podnětů v nějaké podobě a nějakých vztazích. To by platilo i pro libovolný film, ovšem seriálová fikcizace nutí diváka přinejmenším do poslední epizody – respektive do té epizody, o níž divák ví nebo se alespoň domnívá, že je poslední – předpokládat, že bude v nějaké podobě pokračovat někdy příště. Otevřenost vyprávění nebo alespoň otevřenost zprostředkovávaného makrosvěta činí seriálovou fikcizaci výjimečnou ve vztahu k fikcizaci jakéhokoli jiného než seriálového díla. A to přesto, jak vyplývá z jednotlivých typů seriality, že ona *podoba někdy příště* může být značně různorodá.

Strategie fikcizace jakožto kontinuálního procesu můžeme sledovat dvěma způsoby: za prvé v procesu jejího rozvoje právě teď a právě tady, za druhé ve vztahu k dílčím celkům epizod. Ono druhé nevylučuje, že lze sledovat strategie fikcizace ve vztahu k několika epizodám za sebou, ve vztahu k seriálové řadě i ve vztahu k úplnému seriálovému celku. Ono první ale naznačuje, že i když si zvolíme jen první dvě či prvních pět epizod či první seriálovou řadu, na níž však navazuje nebo by mohla navazovat seriálová řada další, neznemožňuje nám to platně vysvětlit její povahu. Zároveň fikcizace představuje proces, který referuje jak ke způsobům rozvíjení vyprávění, tak ke způsobům budování fikčního makrosvěta, přičemž tyto dva cíle mohou být v různých poměrech. Předpokládám, že fikcizace prvního a druhého typu seriality bude dominantně referovat k vyprávění příběhu, protože makrosvět těchto serialit je nespojitý, tvořený vnitřně zcela nekomunikujícími nebo jen minimálně komunikujícími částmi. Fikcizace třetího typu seriality bude pravděpodobně obvykle ve srovnatelné míře referovat jak k vyprávění příběhu (každá epizoda nějaký relativně uzavřený příběh vypráví), tak k budování makrosvěta (epizody jsou mezi sebou kauzálně propojené, rozvíjejí určité stavy věcí). V případě čtvrtého a pátého typu seriality lze ale předpokládat silící převahu odkazování se fikcizace k povaze makrosvěta, protože dějové linie jsou usouvztažněny v mnohem širším komplexu relací a působících řádů. Aby bylo možné tyto hypotézy později ověřit, je třeba nejdříve objasnit principy a nástroje fikcizace, tedy bazální povahu fikcizace jako procesu zprostředkování informací a konkrétní způsoby jejího působení na diváka.

Fikcizace je proces určitého zprostředkování dat, který divákovi slouží k porozumění vyprávěnému příběhu a rekonstrukci fikčního (makro)světa, tedy tímto procesem zakládané makrosémantické časoprostorové entity s vlastním řádem možného, ve které se daný příběh odehrává. Divák dostává tato data v určitém logickém pořádku, přičemž tento logický pořádek se vyjevuje ve třech typech vztahů:

(a) v jasně daném vztahu k času projekce, kdy jsou tyto informace zprostředkovávány v právě takovém pořadí a v právě takové podobě, v jakých je divák dostává ke zpracování – ačkoli tyto mohou být dílem zkresleny (například dabingem či titulky), předpokládá se jejich ustálená textová podoba;

(b) ve vztahu k divákově postupné rekonstrukci fikčního (makro)světa a vyprávěného příběhu, kdy poskytnuté informace zpracovává jak samy o sobě, tak jako vzájemně usouvztažněné v závislosti na jejich relevanci pro stav věcí ve fikčním (makro)světě;

(c) ve vztahu k logickému, časovému a prostorovému uspořádání fikčního (makro)světa jakožto autonomní makrosémantické entity, která je v souladu s vlastnostmi dané fikcizace divákem postupně během sledování rekonstruována, přepracována a rozšiřována.

Tyto tři typy vztahů se analogicky vážou ke třem epistemickým úrovním poetiky seriálové fikce. A to i z toho důvodu, že u úrovní fikcipedie a fikčního makrosvěta se předpokládá jejich založení právě v úrovni neměnného a nějak určitým způsobem uspořádaného toku informací ve fikcizaci. Otázkou je, jak tento tok informací věcně a srozumitelně uchopit jako organizovaný proces. A to proces, který za prvé určitým způsobem na diváka působí, čehož dosahuje prostřednictvím specifických a popsatelných strategií, a za druhé je teoreticky nastavený jako nástroj podchycující specifika seriálové fikce způsobem, jak je jiné existující nástroje srovnatelným způsobem podchytit nedokážou. Mnou nabízený koncept fikcizace je v jistých podstatných aspektech blízky dvěma teoretickým rámcům – neoformalistické *naraci* Davida Bordwella a erotické *naraci* u Noëla Carrolla –, ovšem v jiných neméně podstatných aspektech se jim zase vzdaluje, přičemž v těch nejsignifikantnějších aspektech se prvním vzdaluje více než druhému.

1.1. Neoformalistická narace vs. fikcizace

Bordwell ve své knize *Narration in the Fiction Film* nabídl (v úzké návaznosti zase na Meira Sternberga¹²) vnímání filmové narace jakožto procesu interakce mezi syžetem a stylem poskytujícího divákovi vodítka k rekonstrukci fabule. Podchycoval pak taktiky syžetové konstrukce a přišel s užitečnou triádou vlastností narace: vědění, komunikativnost a sebeuvědomělost.¹³ Jak jsem ale napsal, pro poetiku seriálové fikce je Bordwellův koncept v jistých důležitých aspektech problematický. První úskalí vyplývá už z dříve řečeného. Je jím Bordwellův předpoklad existence syžetu a fabule, kdy syžet konkrétního díla nějakým způsobem deformuje fabuli, kterou divák nakonec (z)rekonstruuje v jejích kauzálních a chronologických souvislostech. Z hlediska působení na diváka je tedy narace u Bordwella skutečně procesem zprostředkování vodítek, které během sledování zpracovává. Z badatelského hlediska však je syžet, jeho konstrukce a v důsledku tak i vlastnosti narace určované znalostí finální podoby fabule, a tu v případě seriálu nemůžeme předpokládat. Druhým důvodem problematičnosti Bordwellova konceptu pro poetiku seriálové fikce je víceméně opomíjení či zlehčování tenze mezi fabulí a světem díla. Bordwell předpokládá, že divákovým cílem je rekonstrukce fabule, a tak její znesnadňování v případě například narace uměleckého filmu je vnímáno jako nekomunikativnost narace.¹⁴ Vzhledem k zacílení na rekonstrukci fabule je to samozřejmě logický úsudek, ovšem z mého pohledu narace uměleckého filmu v mnoha případech pouze přesouvá divákovu pozornost na rekonstrukci způsobů existence fikčního světa, jeho axiologického řádu (*Sedmá pečeť*) či řádu možného (*Loni v Marienbadu*).

¹² Sternberg, Meir (1978): *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.

¹³ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, s. 48-62.

¹⁴ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, s. 205-233.

Druhý problém by šlo z perspektivy *filmové* naratologie ošetřit pouhým posunutím analytických akcentů a rozšířením pojmu fabule, a to rozšířením stále na poli ruské formální školy. Bordwell vychází z Borise Tomaševského, u nějž

„je fabule souhrnem motivů v jejich logických, příčinných a časových souvislostech, [kdežto] syžetem je souhrn těchže motivů v té následnosti a těch souvislostech, v jakých jsou předvedeny v díle.“¹⁵

Pro posunutí významu fabule směrem, který by byl schopen podchytit striktně narativní aspekty díla i aspekty blízké uvažování teorii fikčních světů, by bylo potřeba předefinovat fabuli v duchu Jurije Tyňanova, který píše:

„Fabulí se obvykle nazývá statické *schéma* vztahů (...). Buď [ale] riskujeme, že vytvoříme schémata nepřiléhající k dílu, anebo musíme [pře]definovat fabuli jako veškerý sémantický (významový) půdorys příběhu. Syžet pak bude chápán jako dynamika díla, vznikající ze vzájemného působení všech souvislostí materiálu (mezi jiným i fabule jakožto souvislosti příběhu) – souvislosti slohu, fabule atp.“¹⁶

Odmyslíme-li si, že syžet u Tyňanova na rozdíl od narace v Bordwellově pojetí nevychází ze směřování procesu na kognitivní vlastnosti diváka (což je z historického hlediska samozřejmé), pak by Tyňanovův způsob definování syžetu jakožto dynamiky díla, vznikající ze vzájemného působení všech souvislostí materiálu de facto významově pokrýval proces narace, protože pokrývá právě onu interakci syžetu (v Tomaševského pojetí) a stylu. Ovšem, zase neumožňuje tyto dvě složky ve vzájemném poměru efektivně odlišit, což Bordwell udělal záměrně (pročež se – avšak nejen z tohoto důvodu – vyhnul zavedení naratologického pojmu narativního diskursu), aby mohl podchytit typy postupů určitých modernistických filmů, kde stylistické vzorce dominují nad těmi narativními.¹⁷ Důležitější ovšem je, že fabule se u Tyňanova stává veškerým významovým půdorysem příběhu, nikoli jen schematickým zachycením fabule v jejích příčinných a chronologických souvislostech, takže logicky zahrnuje i tenzi mezi vyprávěným příběhem a makrosémantickým rámcem, do něhož je tento zasazen. Takový postup by byl ale možný jakožto revize Bordwellovy pružné a explanativně efektivní koncepce pro potřeby efektivního propojení s epistemickými potřebami teorie fikčních světů v případě *filmové naratologie*. Sám koncept syžetu jakožto zpětně badatelsky rekonstruované deformace fabule – a to přesto, že u Tyňanova je tato jeho pozice ne tak zřejmá – je však pro poetiku seriálové fikce *ipso facto* nevhodný, a proto s ním i Bordwellova narace, která je v interakci syžetu se stylem založena.

Tento diskurz byl užitečný už proto, abych jasně vysvětlil, proč je třeba zavést fikcizaci, aniž bych pouze rozšiřoval tradiční naratologický nešvar, kdy je jeden jev s jedním ustáleným pojmenováním s velmi jemným posunem akcentu jednoduše nahrazen pojmem jiným.

1.2. Erotická narace vs. tázací model fikcizace

Druhým teoretickým rámcem, s nímž sdílím určité základní předpoklady, ale v jiných základních předpokladech s ním naopak nesouhlasím a z hlediska požadavků poetiky seriálové fikce ani souhlasit nemohu, je koncept erotické narace amerického filmového teoretika Noëla Carrola. Ten označuje erotickou narací *proces neustálého pokládání otázek a zprostředkovávání odpovědí*.¹⁸ Činí přitom

¹⁵ Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, s. 128.

¹⁶ Tyňanov, Jurij (1984): O podstatě filmu. In: *Poetika, rytmus, verš*. Praha: Svět Sovětů, s. 75-76.

¹⁷ Srov. např. Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, s. 21-26.

¹⁸ Srov. Carroll, Noël (1988): *Mystifying movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, s. 170-181, 199-213; Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York –

v návaznosti na ruského teoretika filmové montáže a praktikujícího filmového režiséra Vsevoloda Pudovkina, který zejména ve své učebnici *Od libreta k premiéře* model otázek a odpovědí jakožto svého druhu dynamický princip naznačuje, jakkoli se tak děje spíše mezi řádky. V pasáži věnované konstruktivní montáži popisuje sérii záběrů zobrazující konflikt dvou mužů jakožto motivovaný přesouváním divákovy pozornosti na základě implicitně obsažených otázek: Nač se dívá? Jak zareaguje první muž? Jak reaguje druhý muž?

Pudovkin pak píše:

Filmový pracovník, snažící se pokud možno o co největší výraznost a jasnost scény, filmuje ji jednotlivými částmi a ukazuje jednotlivé její kousky ve spojení, řídí divákovu pozornost na jednotlivé momenty a nutí jej dívat se tak, jak by to dělal skutečný divák, pozorující scénu ve skutečnosti.¹⁹

V jiné pasáži knihy Pudovkin vysvětluje emocionální montáž scén, kde se zabývá mimo jiné křížovým střihem u záchranu na poslední chvíli ve finále moderního příběhu z Griffithovy *Intolerance*, přičemž dochází k závěru, že „účel tohoto způsobu spočívá v tom, aby byl divák přiveden do maximálního vzrušení neustálým očekáváním: ‚Přijdou včas? ...přijdou včas?‘ Způsob čistě emocionální a dnes hodně zevšednělý, avšak najisto jeden z nejpůsobivějších dosud známých způsobů filmového finále.“²⁰ Jinak řečeno, donutit diváka klást si správné otázky a v souladu s nimi nabízet či odkládat odpovědi je podle Pudovkina velmi efektivní způsob vedení filmového vyprávění.

Ačkoli první Pudovkinův příklad váže otázky k přítomnosti dění, zatímco druhý je směřuje k možné jeho budoucnosti, tak společným a nikoli nepodstatným rysem obou z nich je, že si je Pudovkin vybral z americké kinematografie a výslovně na tuto skutečnost upozorňuje. Tento Pudovkinův krok totiž zároveň odpovídá jednomu ze základních předpokladů Noëla Carrola, s nímž budu dále polemizovat: erotický model sice představuje nejtýpější model vyprávění v (hollywoodském) populárním filmu, ale nelze jej považovat za přístup potenciálně vysvětlující narativní organizaci filmů obecně. Carrollův argument pro platnost této hypotézy je však založený v axiomu, že erotická narace na předložené otázky *odpovídá*. Pak samozřejmě Carroll může tvrdit, že

„ne všechny narativní filmy používají tento [erotický] postup. Modernistické filmy často kladou otázky – např. Setkal jsem se s ní v Marienbadu již někdy předtím? – aniž by dávaly jakoukoli odpověď. Nebo mohu zaznamenat na filmový pás svůj den na pláži: nejprve jsem snědl párek, pak jsem se natřel krémem na opalování, pak jsem plaval a nakonec jsem šel domů.“²¹

V případě prvního argumentu s modernistickým filmem však namítám: pokud si nebudeme klást jako nutnou (a ve své apriornosti neopodstatněnou) podmínku, že vyprávění *musí* odpovídat na předložené otázky, pak nevidím důvod, proč by organizace modernistického filmu svou strukturou předkládaných otázek jakožto hybného principu neměla být srovnatelná se strukturou předkládaných otázek v populárním filmu. Tvrdím totiž, že i divákovi populárního filmu nezbyvá než do posledního záběru věřit, že na své otázky dostane odpovědi. A kdyby je nedostal (striktně vzato otevřený konec *Butche Cassidyho a Sundance Kida*)²² nebo dokonce dostal úplně jiné odpovědi, než očekával (konec

London: Routledge; Carroll, Noël (1991): Síla filmu. In: Vlastimil Zúška (ed.): *Sborník filmové teorie I*. Praha: Český filmový ústav, s. 59-72; Carroll, Noël (2008): *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing, s. 134-144.

¹⁹ Pudovkin, Vsevolod (1932): *Od libreta k premiéře*. Praha: Filmový kurýr, s. 39-40.

²⁰ Pudovkin, Vsevolod (1932): *Od libreta k premiéře*. Praha: Filmový kurýr, s. 46.

²¹ Carroll, Noël (1991): Síla filmu. In: Vlastimil Zúška (ed.): *Sborník filmové teorie I*. Praha: Český filmový ústav, s. 69.

²² Ve filmu *Občan Kane* koneckonců sice divák dostane odpověď na otázku, co je Poupě, ale rozhodně nezíská úplnou a jasně formulovanou odpověď na otázku, co toto slovo skutečně vypovídalo o samotném Kaneovi.

Šestého smyslu), nepřestane snad kvůli tomu daný film být populárním filmem, byť třeba narušuje některé jeho konvence.

V případě druhého Carrollova argumentu se dnem na pláži bych zvažoval, jestli takový film vůbec můžeme považovat za narativní z hlediska obecně sdíleného předpokladu, že „události v narativech jsou zásadním způsobem souvztažné, že se zřetězují a jedna z druhé vyplývají“.²³ Vztah mezi jednotlivými scénami v příkladem představené podobě totiž nelze označit za kauzální, přičemž i časovou souvztažnost těchto scén (pokud by ve filmu nebyly uváděny oněmi „a pak“) bychom mohli z podobného sledu scén vyvozovat jen implicitně. Ironické však je, že ačkoli Carroll používá příklad se dnem na pláži jako argument *proti* obecné platnosti erotetického principu, je to právě erotetický princip jakožto samotným Carrollem navrhovaná alternativa požadavku příčinné provázanosti,²⁴ co nám umožní takto zachycený den na pláži kvalifikovat jakožto *film narativní*. Každá další scéna totiž odpovídá přinejmenším na otázku: Co bude jeho hrdina dělat dál?

Z důvodů předložených výše tvrdím, že Carrollova snaha zúžit platnost modelu otázek/odpovědí pouze na populární film je sice chvályhodným pokusem vymezit hranice platnosti navrhovaného uvažování, ale tato je založena hlavně na předpokladu, který paradoxně neplatí ani u mnohých filmů populárních: erotetická narace nutně odpovídá na předložené otázky. Pokud tento předpoklad odmítneme, skutečně lze použít myšlenku vysvětlovat proces komunikace mezi filmem a divákem skrze otázky a potenciální odpovědi na ně nejen jako platnou pro populární produkci, nýbrž v jisté podobě platnou pro narativní produkci obecně. Na závěr tohoto bodu své argumentace jen doplním, že sám Pudovkin – o nějž se Carroll dílem opírá – po letech použil vzorec otázek a odpovědí jako příklad postupu, jak on sám pracuje a jiným tvůrcům doporučuje pracovat na scénáři:

„Je-li scénář napsán správně, pak každá jednotlivá scéna dává podnět k dalším scénám a vyvolává v divákovi otázku: co bude dál? Začátek každé scény musí do určité míry vyplývat z předešlé. (...) Začátkem každé jednotlivé scény má být konec scény předešlé a konec každé scény má být začátkem scény následující. Bude-li totiž každá scéna uzavřena, stane se film brzy nudným.“²⁵

Pudovkin přitom nepíše o scénáři populárního filmu, nýbrž o scénáři filmu spadajícího pod doktrínu socialistického realismu, která je vůči hollywoodskému populárnímu filmu vnímána jako alternativní.²⁶

Druhým úskalím Carrollova přístupu pro poetiku seriálové fikce je, že v případě erotetické narace podobně jako Bordwell klade do popředí znalost ukončení narativu. Činí tak zejména v knize *The Philosophy of Motion Pictures*, kde ukončení věnuje celou jednu podkapitulu (s. 134-138). Dokonce se vysloveně vymezuje vůči uplatnitelnosti erotetického modelu v seriálu, když cituje Aristotelův

²³ Chatman, Seymour (2008): *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, s. 45.

²⁴ „Nedá se (...) hodnověrně tvrdit, že scény ve většině populárních vyprávění za sebou následují kauzálně zřetěžené. Ve skutečnosti je většina následných narativních scén kauzálně nedourčená“ [Carroll, Noël (2006): *Horor a napětí*. In: Kino-Ikon 10, č. 1, s. 134]. Srov. Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York – London: Routledge.

²⁵ Pudovkin, Vsevolod (1954): K některým otázkám tvůrčí práce. In: *O filmovém umění. Články a projevy z let 1945-1953*. Praha: Orbis, s. 157-158.

²⁶ Je pravda, že sám Pudovkin pravděpodobně při konstrukci této hypotézy pravděpodobně pro výstavbu filmu socialistického realismu vycházel ze svých důkladných znalostí konstrukčních principů hollywoodské kinematografie. Pudovkinův vzorec značně připomíná vzorec vzájemného vázání scén na základě nutnosti vždy nejméně jednoho otevřeného kauzálního řetězce, jak jej později v klasickém hollywoodském filmu induktivně objevil Bordwell. Viz Bordwell, David – Steiger, Janet – Thompson, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema*. London: Routledge and Kegan Paul – New York: Columbia University Press, s. XY. Jelikož jde ale spíše o podpůrný argument, neovlivňuje to podle mě validitu námitek, jež jsem předložil výše.

požadavek začátku, prostředku a konce, přičemž třeba mýdlové opery mají jen neurčitelně rozpínavé prostředky. Filmové konce podle něj dávají celku dojem kompletnosti, kdežto mýdlové opery jsou ze své povahy nekompletní.²⁷ I erotický model v Carrollově proto uvažuje o existujícím zakončení jakožto určující perspektivě uvažování o jeho částech. Jinak řečeno, znalost úplného celku díla je podle Carrolla nezbytnou podmínkou pro posuzování funkcí jednotlivých otázek, přičemž tuto podmínku spojuje s již zmíněným požadavkem maxima odpovědí na předložené otázky v rámci tohoto celku.

Mohlo by se tedy zdát, že rovněž Carrollův model erotické narace je pro poetiku seriálové fikce nevhodný, a to z podobných důvodů, z jakých jsem pro její potřeby nemohl využít Bordwellovu koncepci. Pro Carrollův koncept v jeho úplné podobě systému požadavků a jednotlivých analytických nástrojů (jimž jsem se záměrně nevěnoval) to jistě platí, přičemž bych považoval vůči jeho uvažování i postupům za značně nešetrné přizpůsobovat je vlastním nárokům. Ani jeden z Carrollových zpřesňujících nároků však (na rozdíl od Bordwellova usouvztažení syžetu, fabule a narace) není logicky nutně navázán na platnost samotné Pudovkinovy (implicite) i Carrollovy (explicite) elementární myšlenky, a sice reflektovat filmové vyprávění coby soubor otázek, skrze něž jsou jednotlivé scény propojeny. Pouze z této jednoduché myšlenky budu dále ve své koncepci tázacího modelu fikcizace vycházet a rozpracovávat ji v souladu s potřebami poznání povahy seriálové fikce jako takové i konkrétních jejích představitelů. *Budu předpokládat, že fikcizace na lokální a globální úrovni za prvé explicitně otázky klade a za druhé poskytuje divákovi vodítka, aby si je kladl on sám, přičemž se tak děje jak v rámci jednotlivých epizod, tak v rámci vztahů mezi epizodami.*

1.3. Východiska tázacího modelu fikcizace

Vymezil jsem výše tři úrovně vztahů, v nichž se vyjevuje fikcizace ve vztahu k divákovi jakožto data zprostředkovávaná v určitém logickém pořádku. Vztahování se fikcizace k logice, času a prostoru fikčního světa (a jeho dění) bude otázkou řešenou v příslušné kapitole, pročež se nyní hodlám zevrubně zabývat především interakcí mezi na jedné straně fikcizací ve vztahu k ustálené textové podobě (data v takovém pořadí a podobě, v jakých je divák dostává ke zpracování) a na druhé straně fikcizací ve vztahu k divákově postupné rekonstrukci fikčního (makro)světa a vyprávěného příběhu.

Abyste byla poetika seriálové fikce schopna podchytit principy vztahování se fikcizace k divákově rekonstrukci fikčního světa a v něm obsaženého dění, je třeba strukturu kladených otázek subtilněji promyslet a jednotlivé její úrovně pečlivě odlišit. Činím tak pomocí tří dvojic otázek rozdělených na základě jejich povahy: (a) otázek *lokálních* a *globálních*, (b) otázek *podurčených* a *explicitních*, (c) otázek *motivovaných kompozičně* a otázek *motivovaných transkompozičně*, a na vyšší úrovni pomocí otázek založených funkčně: (a) otázek směřujících k *vyprávění* a k *fikčnímu (makro)světu*, (b) otázek *retrospektivních*, *přítomných* a *prospektivních* (tedy ptajících se na stavy minulé, přítomné a budoucí).

[FUNKČNÍ OTÁZKY V DALŠÍM TEXTU NEJSOU ZATÍM ROZPRACOVANÉ.]

V případě otázek lokálních jde o otázky soustředující se na jednotlivinu, na proces nebo na oblast dané scény, zatímco otázky globální se tážou na stavy věcí týkajících se několika scén či celé epizody. V případě otázek podurčených dává fikcizace vodítka k položení si otázky divákem, u otázek explicitních sama fikcizace dané otázky obvykle prostřednictvím postav pokládá. V případě otázek kompozičně motivovaných jde o otázky na příběh či uspořádání epizodního světa, zatímco otázky

²⁷ Carroll, Noël (2008): *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing, s. 134

transkompozičně motivované se týkají prvků či souboru prvků týkajících se více než jedné epizody. V případě všech předložených sad otázek přitom platí, že se mohou vázat *k logice, času a prostoru jak fikčního světa, tak konkrétních v něm obsažených příběhů*.

První sadu otázek lokálních a globálních objasním v rámci sady otázek podurčených a explicitních, zatímco ke třetí sadě otázek se dostanu až posléze. Je tomu tak zejména proto, že pro fikcizaci ještě více než pro další dvě epistemické úrovně poetiky seriálové fikce (fikcipedie, fikční makrosvět) platí, že zejména v případě prvního, druhého a dílem i třetího typu seriality vykazuje drtivou většinu společných znaků s jakýmkoli jiným audiovizuálním dílem. Specificky seriálovou činí fikcizaci zejména v případě prvních dvou typů seriality až zesílené prostředky vlastního opakování, variování či odlišování při srovnání jednotlivých epizod či seriálových řad. V rámci strategií uplatňovaných v jednotlivých epizodách se nicméně nebude zejména v těchto dvou typech příliš lišit od fikcizace (více či méně) uzavřeného filmového díla. Budu se proto nejdříve fikcizaci z perspektivy společné seriálovým i neseriálovým narativním formám, přičemž se znalostí těchto jejích vlastností se posléze přesunu ke specifickým fikcizace seriálové.

Předně si připomeňme, že jsem výklad začal předpokladem, že divák se během sledování díla již od prvních sekund i nadále snaží porozumět tomu, *co a koho sleduje, kde to je, kdy to je, proč to je a jak to případně souvisí s tím co, někde, někdy, nějak a z nějakého důvodu* už bylo. I když se poetika (seriálové) fikce nezabývá tím, jak divák sledování seriálu prožívá, samotný předpoklad jakéhokoli prožívání je vázán na předpoklad porozumění²⁸ – a to je dáno neustálou potřebou zodpovídání lokálních a globálních otázek, a to v rámci otázek podurčených a explicitních (které pak spadají pod otázky kompozičně a transkompozičně motivované).

1.4. Podurčené otázky v seriálové i neseriálové fikcizaci

Podurčené otázky jsou takové, k nimž fikcizace dává svými vodítky podnět, ale sama je otevřeně nepokládá. Může se jednat o prosté rozpoznání prvků (auto) či jednoduchých procesů (auto jede, protože nějak funguje). Na vyšší úrovni pak o strukturovanější otázky po funkci nějakého prvku, vlastnostech postav či objektů, obecnější povaze jevu, důsledcích sledovaných akcí, podobě prostoru, časového zařazení či řádu fungování určité oblasti světa. A na nejvyšší úrovni pak o komplexní soubory stavů věcí v minulosti světa (minulost postavy, dějiny organizace, historie rodinných vztahů), stavy věcí v přítomnosti světa (zatímco v této oblasti to funguje takhle, jak to funguje v tamté oblasti) či možné stavy v budoucnosti světa (není náhodou celá ta obchodní společnost zkažená, nejsou v ní nepřátelští agenti, neumřou nakonec tyhle postavy, nezkomplikuje se hladký průběh tajné operace – a když, tak jak). Problém je, že čím strukturovanější a komplexnější podurčené otázky jsou, tím menší je divákova šance, že na ně nakonec získá nějakou odpověď. Vášniví fanoušci seriálu *Ztraceni* byli poslední epizodou seriálu zklamáni, protože počet nezodpovězených podurčených otázek – v jejichž pokládání se navíc vzájemně podporovali – byl nakonec mnohem rozsáhlejší, než kdy mohla fikcizace zodpovědět. To ale platí *mutatis mutandis* třeba pro některé filmy Davida Lynche (*Ztracená dálnice*, *Mulholland Dr.*) nebo zmiňované modernistické filmy (v japonském filmu *Ostrov* se divák nakonec nedozví nic o minulosti ústřední rodiny).

²⁸ To naznačuje například výzkum Torbena Grodala, který uvádí čtyři úrovně divákova zapojování se do fikce, kdy emocionální napojení následuje až po porozumění. Srov. Grodal, Torben (1997): *Motion Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Oxford University Press; Grodal, Torben (2009): *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford: Oxford University Press.

Na základní úrovni lokálních podurčených otázek fikcizace vyžaduje od diváka, aby si předkládané podněty analogicky spojil s nějakým prvkem ze své *kulturní encyklopedie*, tedy ze souboru vlastních znalostí o fungování aktuálního světa, jeho zákonech, řádech, normách či existujících kulturních vzorcích.²⁹ Jde často o otázky vztahů mezi fikčními a fikčně historickými jednotlivinami,³⁰ které podmiňují samo rozpoznání toho, co divák vlastně sleduje. A to, aniž by mu to fikcizace explicitně vysvětlila, ačkoli u takových otázek současně předpokládá takřka okamžitou odpověď. Jsou přitom řízeny nejjednoduššími reakcemi na otázky co, kde a případně i kdy: les, město, muž, žena, pes, fotbal, televize, puška, ale třeba i Londýn (divák vidí Big Ben), starověk (vidí římské legionáře), středověk (vidí mířit rytíře na koních k hradu). Fikcizace obvykle nevysvětluje, co je les, město, muž, žena, pes, fotbal, televize nebo puška a divák to standardně ani nevyžaduje. Na vyšší úrovni ale fikcizace může poskytnout další vodítka a nespolehat pouze na divákovu kulturní encyklopedii. Záběr na město tak třeba doprovodí nápisem „Londýn – 1:30 PM“, jakkoli se musí spolehnout, že divák si umí zařadit heslo Londýn a způsob zápisu časového údaje.

Lokálně podurčené otázky však fikcizace zapojuje i u složitějších procesů či specifitějších kulturních kompetencí. Při uplatnění hororové konvence, kdy se postavě v automobilu, k němuž se blíží monstrum, nedaří nastartovat, fikcizace obvykle nedává divákovi lekce v technických principech fungování automobilu. Předpokládá, že těmto principům rozumí – a soustřeďuje se na rozvíjení explicitní otázky: „Podaří se postavě nastartovat automobil včas?“ Ne všechny procesy či kulturní kompetence jsou ale tak notoricky známé či sdílené jako startování automobilu nebo třeba návštěva restaurace. Fikcizace filmu *Muž, který věděl příliš mnoho* například divákovi sdělí, že k atentátu na důležitou postavu během koncertu ve velkém koncertním domě dojde ve chvíli, kdy se zapojí činelista. Divákovu napětí je vedeno odkládáním odpovědi na explicitní otázku: „Podaří se hrdinovi zabránit atentátu?“ Nemůže mu ale dostatečně zprostředkovat důležitou informaci, která by mu odpověděla na otázku: „Kolik má hrdina přesně času?“ Hudebníkuv úder do činel je totiž odvislý od notového zápisu, a ačkoli kamera přejíždí listy partitury, nemá fikcizace možnost zprostředkovat divákovi informaci, ve které notě se činelista zapojuje.

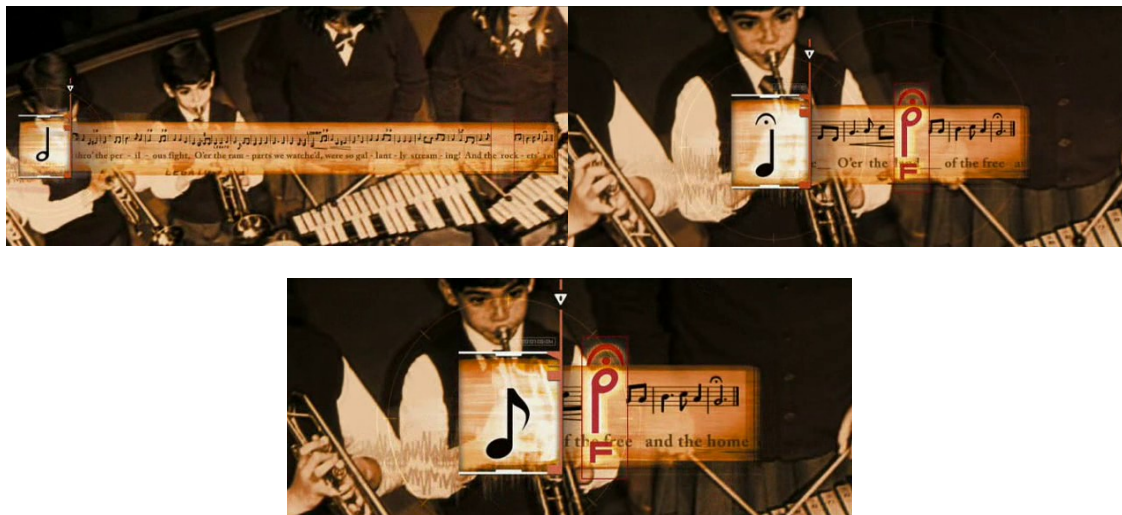
Režisér filmu Alfred Hitchcock k tomu v *Rozhovorech* s Francoisem Truffautem říká: „...a při této jízdě po notách kamera přejíždí přes všechna ta prázdná místa a přibližuje se k jediné notě, kterou má činelista zahrát. Napětí by bylo silnější, kdyby diváci dovedli číst partituru.“³¹ Na rozdíl od startování auta nebo návštěvy restaurace totiž čtení partitury nepředstavuje běžnou kompetenci, na niž by se mohla fikcizace spolehnout. Srovnajme ale výše uvedený film a film *Oko dravce* z roku 2008, jehož fikcizace na výše popisovanou scénu upomíná. Vyvrcholení děje je opět vázáno na partituru, v jejímž jednom bodě dojde k atentátu na důležitou postavu, kterému se hrdinové snaží zabránit. Na rozdíl od filmu z roku 1956 má však k dispozici stylistický nástroj, jak se vyhnout lokální podurčenosti

²⁹ Pojem kulturní encyklopedie částečně přejímám od Umberta Eca. Ten ho však používá i v širším chápání encyklopedie aktuálního světa, což mi připadá zbytečně široké a zužuji ji tedy na užití pouze ve smyslu znalostních dispozic individua. Eco nezavádí žádnou univerzální typologii encyklopedií. Jejich rozsah i pojmenování v různých monografiích a studiích střídá. Namísto encyklopedie aktuálního světa třeba hovoří o sémiotické encyklopedii atd. Oboje se objevuje např. v knize Eco, Umberto (2002): *O zrcadlech a jině eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá Fronta.

³⁰ Fikční je taková entita, která existuje pouze ve fikčním světě. Fikčně historická pak entita, kterou si fikcizace vypůjčuje ze světa aktuálního, nicméně tato podléhá na hranici fikčního světa transformaci, kdy ve světě fikčním existuje jakožto alternativa entity aktuální pouze do té míry, do níž (a) to vyžaduje pochopení její funkce ve fikčním světě, (b) se nemění její vlastnosti v závislosti na nárocích světa fikčního. Ulice historického Londýna pak sice referují ke skutečnému Londýnu jakožto fikčně historické entitě, ale zároveň nemusí ve své fikčně historické podobě odpovídat podobě či uspořádání ulic, jak bychom je našli v historickém Londýně aktuálním.

³¹ Hitchcock, Alfred – Truffaut, Francois (1987): *Rozhovory Hitchcock-Truffaut*. Praha: Československý filmový ústav, s. 130.

problematické otázky „Která nota to je?“, a tak posílit divákovu napětí. Dá mu totiž vědět, za jak dlouho k atentátu dojde a kolik mají hrdinové času na to, aby události zabránili. Během jejich pátrání po prostoru budovy totiž fikcizace *Oka dravce* pravidelně zapojuje digitálně vytvořený záběr partitury, který ukazuje jak místo, u něž jsou hudebníci v danou chvíli, tak později i místo, během něhož dojde k atentátu.



Jak bylo řečeno, k lokálním podurčeným otázkám fikcizace sice dává vodítka, ale klade si je divák, aby porozuměl tomu, co vlastně sleduje. S různými kulturními encyklopediemi empirických diváků se však mohou tyto otázky měnit. Pro moji babičku bude i návodný titulěk „Ósaka 1:30 PM“ referovat jen k „někde v Japonsku“ a naopak ačkoli jsem u našeho diváka předpokládal, že partituru číst neumí, hudebník bude pravděpodobně scénu v *Muži, který věděl příliš mnoho* automaticky vnímat stejně, jako divák neschopný číst partituru vnímá variaci této scény v *Oku dravce*.

Podurčené otázky, ke kterým fikcizace sice poskytuje vodítka, ale explicitně je neformuluje, nicméně mohou mít také charakter otázek globálních. Jinak řečeno, nemusejí se týkat jen malého segmentu vyprávění nebo malého segmentu fikčního světa, nýbrž mít podobu třeba i rozsáhlejšího souboru otázek po větším celku vyprávění a větší části světa. Globálně podurčené jsou často ty fikcizací zprostředkované prvky, na které je sice kladen určitý akcent, případně nějakým způsobem vypadávají ze vzorců, které doposud divák vyzpovozoval, ale fikcizace explicitně neříká, proč a zda vůbec by jim měl divák v danou chvíli věnovat pozornost a ptát se po jejich účelu či důsledcích. Anebo naopak to mohou být otázky po informacích, které fikcizace zamlčuje, ačkoli je pro soudržnější představu o fikčním světě relevantní se na ně ptát – a z otázek lokálních se posléze mění na otázky globální (u seriality třetího až pátého typu pak dokonce třeba na otázky transkompozičně motivované).

Historicky první epizoda seriálu *Doctor Who* z roku 1963 („An Unearthly Child“) začíná velmi dlouhým záběrem. Nejdříve fikcizace ukazuje policistu v mlze, od něhož se přesouvá do dvora plného harampádí, kde se nakonec záběr dlouze zastaví na policejní budce a nakonec najede na detail nápisu na budce, který začíná: „Police telephone – free for use of public...“ Pokud si pokusíme představit kulturní encyklopedii britského televizního diváka z roku 1963, policejní budka pro něj nereprezentuje nic výjimečného. Fikcizace divákovi v dlouhém záběru představuje v daný okamžik zdánlivě jen historicky fikční objekt, což se ale děje na prostoru onoho velmi dlouhého 84

sekundového záběru, který nutí diváka se ptát, co je na této budce zvláštního a proč bude asi důležitá – ačkoli mu fikcizace prostřednictvím žádné postavy neřekla, že by zvláštní a někdy důležitá měla být.

Na tuto podurčenou spíše globální otázku ovšem fikcizace brzy naváže, když se přesune k dialogu dvou pedagogů – Barbary a Iana, kteří si povídají o výjimečné dívce Susan, jež je na svůj věk mimořádně inteligentní a vzdělaná, ale odmítá někoho pozvat k sobě domů, přičemž na udané adrese je jen prázdný dvůr plný harampádí. Postavení této scény a předcházející scény akcentující policejní budku na dvoře plném harampádí diváka vede k tomu, že podurčenou globální otázku rozšíří: „Má policejní budka něco společného se záhadou Susanina domova?“ Když se Barbara s Ianem rozhodnou přijít záhadě na kloub a počkat na stanovené adrese, fikcizace jasně identifikuje prostředí s prostředím z prvního záběru. V jedenácté minutě pak během prohledávání dvora, do kterého před chvílí Susan vešla, dojdou až k policejní budce – a Ian pronese: „To je telefonní budka. Ale co proboha dělá tady? Tyhle budky jsou obvykle na ulicích!“ Teprve v tu chvíli se z globálně podurčené otázky stává explicitně pronesená lokální otázka, která se spojí s fikzací explicitně nabídnutou globální rozvitou otázkou: „Proč je Susan tak zvláštní, proč nechce doma návštěvy, proč dědeček nemá rád cizince a kde vlastně bydlí?“

Příkladem podurčené globální otázky, která je dána zamlčením určité pro soudržnost světa důležité informace, pak ve stejné epizodě *Doctora Who* může být původ tajemného Doctora i jeho vnučky Susan. Ian a Barbara se dostanou do budky a zjistí, že v malé policejní budce se skrývá obrovský prostor nějaké lodi. Fikcizace prostřednictvím šokovaných učitelů Iana s Barbarou nabízí divákovi sérii otázek po specifičnosti fikčního (makro)světa *Doctora Who*, které Doctor s vnučkou vzápětí zodpovídají a poskytují divákovi možnost od jeho aktuálního světa v lecčem zásadně odlišný fikční svět rekonstruovat. Pro Iana a Barbaru fyzikálně nemožná loď ve tvaru budky, která je uvnitř mnohonásobně větší než zvenčí, se například jmenuje TARDIS (Time And Relative Dimensions In Space), tedy může se pohybovat kamkoli v čase a prostoru. Ian a Barbara pokládají nedůvěřivé otázky za diváka, přičemž Doctor v určité chvíli začne mluvit o své *civilizaci* a o tom, že se Susan jsou vyhnanci z *vlastní planety* bez přátel a ochrany. Je relevantní se jako divák ptát, *co* je to za civilizaci, *jaká* je to planeta a *proč* jsou Doctor se Susan vyhnanci. Nikdo se na to však nezeptá, fikcizace v danou chvíli neposkytne příslušné informace a jde proto o globálně podurčenou otázku (která se po konci epizody stane otázkou transkompozičně motivovanou).

Popsané globálně podurčené otázky ale pořad nepokrývají celou šíří funkcí, pro něž fikcizace globálně podurčené otázky využívá, protože právě globálně podurčené otázky obvykle napomáhají diváka zaujmout a jsou sdílené s postavami, i když je žádná z nich explicitně neformuluje. Postavy musí splnit nějaký cíl (zachránit prezidenta, dostat zpět unesené dítě, připravit se na důležitý hokejový zápas), musí se dostat z nějaké nezáviděníhodné situace (ztroskotání na pustém místě, hrozící rozvod, invaze mimozemské civilizace, přežít při apokalypse) atp. Třebaže žádná postava neformuluje tento globální cíl nebo nezáviděníhodnou situaci, divák si daný stav věcí může velmi snadno formulovat jako globálně podurčenou otázku: Kdo chce zabít prezidenta a podaří se tomu hrdinovi zabránit? Kdo unesl dítě a podaří se je dostat rodičům zpět? Vyhrají postavy ten hokejový zápas, co pro to budou muset udělat a jakým komplikacím čelit? Proč se postava na pusté místo dostala a jak se jí podaří zachránit? Vyřeší rodina manželskou krizi? Jaké jsou úmysly mimozemské civilizace? Jak a kteří hrdinové během apokalypsy přežijí? Ačkoli nejsou tyto otázky formulovány, sdílí je divák s postavami a klade si je v souladu s jejich jednáním, během něhož navíc mohou být posléze formulovány jako explicitní (jak jsme viděli na příkladu s policejní budkou v *Doctorovi Who*).

Na rozdíl od uzavřených fikcí může divák seriálu alespoň předpokládat, že i když se odpověď na svou globálně otázkou podurčenou nedozví v dané epizodě, může se tento stav někdy v budoucnu změnit. Naopak divák uzavřené fikce by v takovém případě zůstal bez odpovědi navždy (pokud by se z této podurčené otázky nestala otázka explicitní a nebyla následně fikcizací zodpovězena) a jakákoli jeho hypotetická odpověď bude stejně planá jako kterákoli hypotetická odpověď diváka jiného.

1.4.1. Možné námitky k pojetí podurčených otázek

Nabízí se ovšem námitka, že podurčené otázky pravděpodobně tvoří v mnoha fikcích dominantní součást dynamiky vztahu mezi fikcizací, divákem a jeho rekonstrukcí fikčního (makro)světa, přičemž jsou ale jen obtížně analyticky vymežitelné. Podurčeně založených otázek můžeme přece v extrémním případě najít blíže neurčitelné množství. Vždyť jen na lokální úrovni lze v rámci každé scény najít desítky otázek, na které si divák okamžitě odpovídá, a na globální úrovni se dostáváme na nebezpečné pole předpokladů, které se bude lišit od jednoho každého empirického diváctví. Jinak řečeno, lze namítnout v podstatě totéž, co psal v souvislosti s rekonstruovanou fabulí David Bordwell v kritické revizi svých vlastních předpokladů z knihy *Narration in the Fiction Film*: „To, co se v průběhu filmu vytváří v naší paměti je přibližnější, výstřednější a překroucenější silnými momenty, a tak náchylnější k chybám než fabule, kterou je schopen sestavit analytik.“³² Jakkoli tedy mohou předpokládat hypotetického diváka, s nímž pracuji, je tímto způsobem zpochybnitelná sama vysvětlovací hodnota analýzy založené na předpokladech, které se mohou tolika různými způsoby lišit.

Ba co víc, poetika seriálové fikce v takto volně nastavené podobě podurčených otázek jednoduše nemůže předpokládat dlouhou řadu diváckých dotazů, které potenciálně zanášejí sám proces vyprávění i rekonstruovanou podobu fikčního světa řadou neadekvátních prvků či hypotéz. Samotná definice, že fikcizace u podurčených otázek dává vodítka, která k nim vedou, je ve své podobě příliš obecná, aby podchytila veškerou vyvozujiící otázkou aktivitu, kdy divák na základě své kulturní encyklopedie nechápal jako taková vodítka *de facto* cokoli. Empirický divák sledující dobrodružství mladého kouzelníka Harryho Pottera se přece může ptát, proč Harry jakožto kluk z nekouzelnického prostředí při svém zarputilém souboji se extrémně zlými kouzelníky nepoužije něco tak přízemně mudlovského jako pistole, která smrtijedovi prostřelí čelo dřív, než stihne z Avada Kedavra zamumlat byt' jen první slabiku. Že je to absurdní? Vzhledem k tomu, že v knize *Filozofie a Harry Potter* se seriózní snahy o odpovědi dočkaly i tak absurdní podurčené otázky jako „na jakém fyzikální principu funguje přemístování kouzelníků?“ (na principu červích děr, samozřejmě³³), je třeba s takovou možností počítat.

Naštěstí pro poetiku seriálové fikce lze na obě námitky kriticky reagovat. A to z hlediska výkladové úspornosti a z hlediska vědeckých výzkumů recepční inference. Ačkoli totiž poetika seriálové fikce vychází z předpokladu, že seriál lze analyzovat v jeho průběhu a k poetologickému poznání povahy fikcizace není třeba znalosti úplného seriálového celku, vždy se k nějakým dílčím celkům vztahuje. Z hlediska seriality je to přinejmenším vždy stav věcí v makrosvětě konci epizody stávající ve vztahu ke stavu věcí v makrosvětě na konci epizody minulé. Třebaže analyzujeme scénu z poloviny času projekce stávající epizody, velmi pravděpodobně už známe její konec a selektujeme pro výklad ty

³² Bordwell, David (2011: Common sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory?. In: *Observations on Film Art*. Online: <<http://www.davidbordwell.net/essays/commonsense.php>> (Ověřeno: 9. 10. 2012)

³³ Srov. XXX

otázky, které mohou o povaze fikcizace a jejích funkcích pro diváckou rekonstrukci fikčního makrosvěta a v něm probíhajícího dění říci něco relevantního.

Dejme tomu, že v první scéně vidíme dvě ženy, kdy se jedna po třech sekundách na tu druhou otočí a řekne jí: „Marie, podej mi klíče.“ Bylo by značně redundantní rekonstruovat celý řetězec lokálních podurčených otázek, které vedly diváka k tomu, že na základě své kulturní encyklopedie rozpoznal dvě ženy, posléze k jedné z nich přiřadil jméno a správně si zařadil pojem klíče pod předmět k odemykání zámku složený z hlavy a trnu, kdy trn bývá vybaven zuby nebo drážkami na základě mechanismu ke klíči příslušejícího zámku. Divák se v tu chvíli sice může ptát, jestli potřebuje druhá žena odemknout místnost nebo nastartovat automobil. Předpokládejme však, že v následující scéně tato postava sedne do BMW se slovy „Jedu za Josefem“ a v následující scéně přijede k domu, u něhož čeká muž, jehož tato žena pozdraví „Ahoj, Josefe“ a vášnivě jej políbí. Potom je poněkud zbytečné tento řetězec otázek a odpovědí zpětně rekonstruovat. A to podobně jako psát o tom, že scéna s jejich polibkem odpověděla na podurčenou otázku, jaký je mezi ženou a Josefem vztah. Ačkoli tedy poetika seriálové fikce není schopna v úplnosti postihnout většinu lokálně podurčených otázek, na jejím vysvětlovacím potenciálu to mnoho neubírá.

S globálně podurčenými otázkami je to podobné, protože jak naznačuje řada výzkumů recepční aktivity, recipient uměleckého díla sám značně selektuje jak své otázky, tak usuzované odpovědi. Diskurzivní psycholog Arthur Graesser píše, že „lidé si vytvářejí úsudky, když se snaží porozumět při čtení textu, sledování filmu nebo při pozorování skutečného světa. (...) Nicméně mezi textem, filmem a skutečným světem jsou nezanedbatelné rozdíly.“³⁴ V souladu s těmito výzkumy pak příjemce při recepci fikce předpokládá, že ty důležité odpovědi prostě od fikcizace dostane. Reflektuje pravděpodobně jen ty lokálně i globálně podurčené otázky, které jsou vysloveně fikcizací akcentovány jako podstatné. Tedy takové, které mu nějak významně pomohou (a) porozumět uspořádání fikčního makrosvěta a jeho dění, (b) odhalit strategie fikcizace na základě organizace audiovizuálního textu jakožto toku prvků v právě takové podobě a právě takovém pořadí, v jakém se k němu dostávají.

Přestože si empirický divák či skupina empirických diváků může klást řadu komplexních otázek či vytvářet sítě možných teorií, poetika seriálové fikce může v souladu s výše řečeným předpokládat u svého hypotetického diváka, že není v jeho zájmu klást si otázky a vyvozovat na ně možné odpovědi, pokud ve fikcizaci obsaženy či naznačeny nejsou. Jinými slovy, že není v jeho zájmu jakožto výkladového nástroje poetiky seriálové fikce klást si takové otázky a vyvozovat takové možné odpovědi, které významně nenapomáhají porozumění logice fikčního makrosvěta a jeho dění. A to s vědomím toho, že podobné rozhodnutí nečiní z poetiky seriálové fikce od empirického diváctví odtrženou teorii, která by byla založena v slonovinové věži sebe potvrzujících předpokladů. Pouze selektuje ze souboru možných podurčených otázek ty, které jsou skutečně podstatné pro zmíněnou makrostrukturu seriálového díla jakožto díla zakládajícího nějaký fikční makrosvět.

³⁴ Graesser, Arthur C. – Wiemer-Hastings, Peter – Wiemer-Hastings, Katja (2001): Constructing Inferences and Relations during Text Comprehension. In: Ted Sanders – Joost Schilperoord – Wilbert Spooren (eds.): *Text Representation. Linguistic and psycholinguistic aspects*. Amsterdam – Philadelphia: Benjamin, s. 249-271. Srov. též Van Dijk, Teun – Kintsch, Walter (1983): *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic.

1.5. Explicitní otázky v seriálové i neseriálové fikcizaci

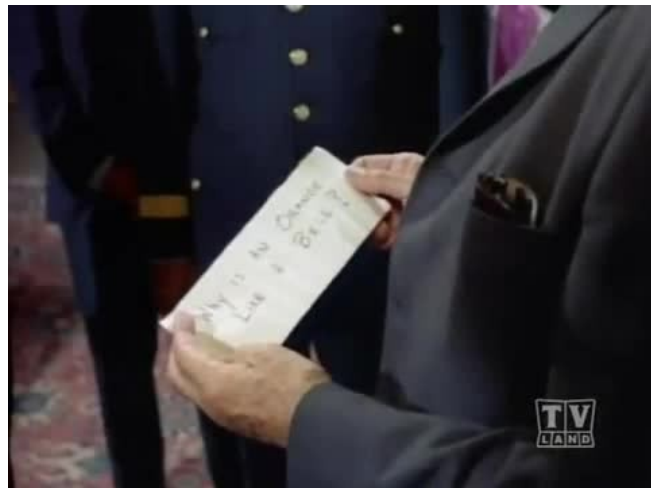
Jak jsme dílem viděli i výše, podurčené otázky spoluprací ve fikcizaci s otázkami explicitními, které jsou jí otevřeně pokládány, a to obvykle prostřednictvím replik postav ve fikčním makrosvětě nebo jeho komentátorů z tzv. přechodové oblasti. Přechodovou oblastí míním velmi volně v duchu předpokladů filmového teoretika Johna Careyho pásmo, které sice netvoří součást fikčního makrosvěta, ale stav věcí v tomto makrosvětě přímo či nepřímo je z tohoto pásma fikcizací *otevřeně* komentován.³⁵ Může jít o vložené titulky s časově, místně, jmenovitě či jinak upřesňujícími informacemi, o konvenční figury typu montážní sekvence novinových titulků, o nediegetické vypravěče v komentáři mimo obraz, o komentující průvodce ve studiu (Alfred Hitchcock v *Příběžích Alfreda Hitchcocka*) nebo o entity vstupující zdánlivě do fikčního časoprostoru, které ale samy fikční postavy nevidí a neslyší, resp. je vidět a slyšet nemohou, protože daná entita v jimi obývaném časoprostoru neexistuje (průvodce v *Zóně soumraku*). Zatímco ale podurčené otázky najdeme v určité podobě a na různých úrovních víceméně v každém fikčním uspořádání, explicitní otázky zdaleka tak samozřejmě v určité podobě a na různých úrovních přítomny nejsou. Ba co víc, fikcizace každého fikčního uspořádání s nimi může nakládat více či méně jinak a fikcizace jednoho seriálového uspořádání s nimi může nakládat v jedné epizodě zcela odlišným způsobem než v epizodě jiné.

V některých epizodních světech se tak sice fikcizace třeba obrací k nejlokálnějším explicitním otázkám na úrovni rozhovoru mezi postavami (Jak se jmenuješ? Kam jdeš? Odkud jdeš? Jak se máš?), ale úroveň rozsahu těchto otázek příliš nepřekračuje. Scénu od scény tak řídí tatáž globálně podurčená otázka „Jak to bude dál?“ či „Jak se to bude vyvíjet dál?“. Tak je tomu například u fikcizace epizody „Láska na Kramberku“ z českého seriálu *Draculův švagr*, kde divák v čase projekce dvaceti minut postupuje od scény ke scéně právě tímto způsobem. Fikcizace mu ukazuje potulného malíře s batohem, kterému ujede poslední autobus, seznámí se se skupinou mladých lidí, kteří ho pozvou na noc na hrad, kde hrají podivnou hru ve středověkých kulisách na obvinění a trest. Diváka fikcizace co do rozsahu vědění o světě omezuje na pozici potulného malíře, který objevuje pravidla hry a zamilovává se do jedné z dívek, která mu ale na konci epizody v rámci „herního trestu“ setne hlavu. Až poté, co hrdina zemře, poskytne fikcizace větší množství informací, když rozhovor postav po hrdinově úmrtí pokračuje a divák se dovídá, že to byla už („teprve“) druhá dívčina poprava. V rámci soustředování se fikcizace na pointu tato záměrně neposkytuje divákovi žádné explicitní otázky a nutí ho sledovat sled scén, kdy ta další je s tou předchozí spojena právě zmíněnou zvědavou podurčenou otázkou. Role explicitních lokálních otázek je v takovém případě minimální (sdělí nám jména postav a pravidla hry) a role explicitních globálních otázek nulová – divák de facto žádnou takovou k dispozici nedostane.

Zcela opačnou strategií je přehlčení diváka explicitními otázkami na lokální i globální úrovni, přičemž ze seriálů lze takový postup objevit třeba v první epizodě *Batmana* z roku 1966. Ústředním padouchem dvacetiminutové epizody je Hádankář (Riddler), který se projevuje právě tím, že neustále klade hrdinům zákeřné hádanky, jež je posléze navádějí k dalšímu bodu pátrání po něm a jeho plánech. První Hádankářova explicitní otázka zazní hned v úvodní předtitulkové sekvenci

³⁵ Srov. Carey, John (1991): Konvence a význam ve filmu. In: Vlastimil Zuska (ed.): *Sborník filmové teorie I*. Praha: Český filmový ústav, s. 50-53. Pokud říkám, že navazuji na Careyho volně, pak je tomu tak proto, že on sám se zabývá jakýmkoli přechody mezi scénami, tj. i výpustkami typu zatmívačky a prolínačky. Sám jsem těmto přechodovým pásmům říkal semidiegetická vrstva, ale protože lze jen obtížně rozhodnout, kdy je ještě prvek semidiegetický a kdy už nediegetický, nakonec jsem od tohoto konceptu ustoupil. Srov. Kokeš, Radomír D. (2010): *Teorie seriálové fikce. Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská diplomová práce. Brno: FF MU, Ústav filmu a audiovizuální kultury, s. 49-51.

s moldavským politikem, na jehož recepci vybuchne dort a na padáčku se snese první hádanka. S ní si gothajský starosta a jeho poradci nedokážou poradit, a tak jsou nuceni zavolat Batmana s Robinem, kteří posléze čelí dalším a dalším Hádankářovým otázkám. První otázkou je „Why is an orange like a bell?“, přičemž Robin na ni okamžitě nalezne (nepřeložitelnou) odpověď: „Answer: Because they both must be peal/peel.“ V rámci rozhovoru Batmana, Robina a politiků – který má podobu nestálého kladení lokálních otázek a nabízení odpovědí – se odhaluje Hádankářova strategie kladení otázek, čímž se činí explicitní dosud podurčená otázka, co je tento padouch zač. A odpověď na anoncovanou otázku? Peale Art Gallery! (Což už je třetí zápis foneticky identického slova.)



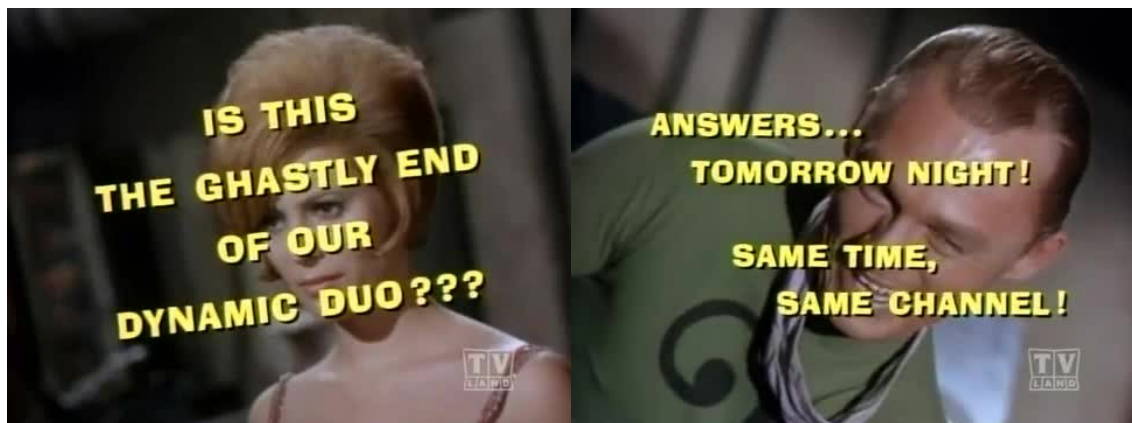
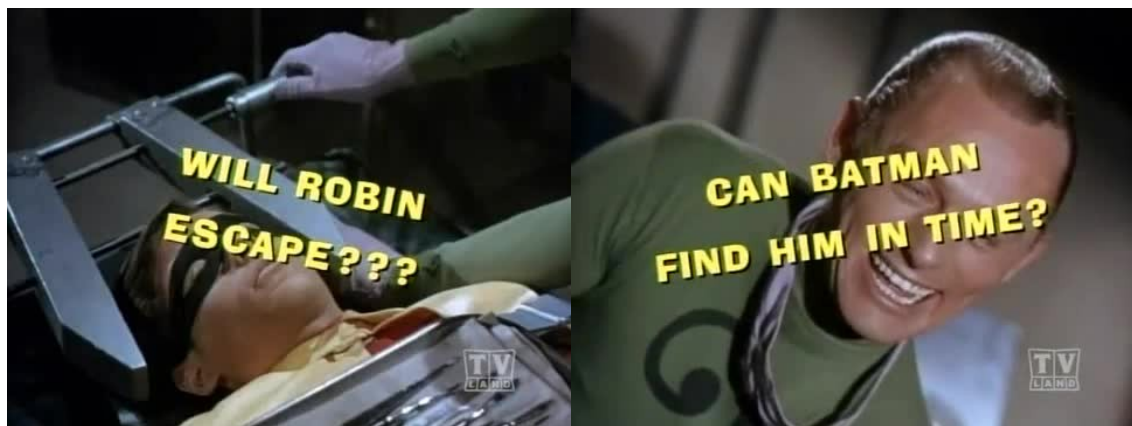
Batman S01E01: Hádankářova otázka v první scéně vede hrdiny...

...přes odpověď do Peale Art Gallery.



Nemyslím, že je třeba rekonstruovat celou strukturu ficizace rozvíjené skrze Hádankářovy otázky, nalézání odpovědí a jejich další interpretaci ve vztahu k padouchovu plánu, přičemž jako hádanky/otázky jsou hrdiny posléze odhaleny i vodítka, která se tak dlouho nejevila. V druhé půli epizody se nicméně hrdinská dvojice na základě takových skrytých otázek a nalezení odpovědí přesune do padoušského sídla, kde tok takto vystavěných globálních explicitních otázek ustane a nechává diváka klást si lokální a globální otázky podurčené (Nechá se Batman vlákat do nějaké léčky? Je Robin v batmobilu před padouchy v bezpečí?). Podstatný je však závěr, který důraz kladený na explicitní otázky završí ve chvíli, kdy se Robin před závěrečnými titulky ocitne v zajetí padouchů. Jak v písemné podobě, tak dramatickým hlasem komentátora mimo obraz jsou explicitně zdůrazněny

základní otázky, které diváka směřují k další epizodě: „Podaří se Robinovi uniknout???. Dokáže ho Batman najít včas? Jde o hrozivý konec našeho dynamického dua???. Odpovědi... zítra večer! Ve stejný čas, na stejném kanálu! Jedna nápověda... To nejhorší teprve přijde!“



Fikcizační postup v *Batmanovi* vede divákovu pozornost krok po kroku od explicitní otázky k explicitní odpovědi, která vyvolává další explicitní otázku, případně postavy posune na jiné místo, kde na další explicitní otázku narazí. *Batman* reprezentuje do značné míry parodii tohoto postupu, který ale může tvořit relativně snadno řídicí fikcizační princip prostředkování otázek v díle. Když si vezmete mimořádně populární romány od Dana Browna, jsou organizovány identickým způsobem – vyšetřovatel Robert Langdon se s příslušnou ženskou obdivovatelkou po boku posouvá od hádanky k hádance, které dodávají dění dojem neustálého pohybu. Struktura přívalu explicitních otázek a odpovědí přitom především maskuje, že hádanky a řešení odvádějí divákovu pozornost obloukem od

velmi samotné zápletky, kdy většina zjištěných informací na tuto není bezprostředně navázána a román působí jako průvodce historickými a místopisnými kuriozitami na jedné straně či rozličnými konspiračními teoriemi na straně druhé. Aby se princip explicitních hádanek ozvlášťoval z hlediska rozvíjení zápletky, mají knihy velmi vysoké množství kapitol rozdělených na základě podurčené globální otázky (obvykle vázanou na osud hrdinů nebo na odhalení identity tajemného padoucha), na níž čtenář chce dostat odpověď a netrpělivě přejde ke kapitole následující. Tento princip je i přes svou transparentně manipulativní strategii velmi oblíbený. Stačí si vzpomenout na nedávný film *Havran*, první díl posledního filmového *Sherlocka Holmese* či třetí epizodu první řady seriálu *Sherlock*, v níž Moriarty nutí Holmese vyřešit sérii dílčích případů v omezeném časovém limitu. Sám fenomén *Sherlocka Holmese* je vůbec na pokládání explicitních otázek postaven: geniální Sherlock Holmes má po boku věčně intelektuálně nesmělého a dětinsky detektivními schopnostmi svého druha fascinovaného dotazovatele, který se u každého úsudku explicitně zeptá, jak k němu došel.

Z hlediska celkového uspořádání fikcizace epizod staví na sérii explicitně pokládaných otázek celá nedávná vlna kvazivědeckých kriminálních či lékařských seriálů jako *Kriminálka Las Vegas* (a další *CSI*), *Sběratelé kostí*, *Vražedná čísla*, *Myšlenky zločince* nebo *Dr. House*. Fikcizace nechává diváka explicitně sledovat tok neustálého pokládání si vyšetřovacích otázek a testování možných kriminalistických/diagnostických verzí. Jelikož tyto seriály se odvíjejí od interpretace a testování vědecky podložených dat, nikoli dominantně od výslechu podezřelých sledujících vlastní cíle, je podobná procedurální struktura kladení otázek velmi efektivní. Divák má dojem, že postupuje v poznání souběžně s hrdiny – a že si pokládá stejné otázky jako oni, přičemž uspořádání fikcizace mu stejně jako hrdinům ve správný čas poskytuje adekvátní zamítavé, potvrzující nebo revidující odpovědi. Funkce podurčených otázek je podřízená otázkám explicitním. Dobrým příkladem aplikace tohoto mechanismu vedení divákova porozumění je epizoda „Teorie chaosu“ ze seriálu *Kriminálka Las Vegas* (Ř02E02). Vyšetřovatelé se snaží objasnit záhadu vysokoškolačky na kolejích, která záhadně zmizela – odešla ze svého pokoje, ale do taxíku před budovou už se nedostala. Vyšetřovatelé postupným přeuspořádáním již známých či nových faktů vytvářejí série explicitních otázek a série zdánlivě přesvědčivých kriminalistických verzí... které se ale navzdory vši pravděpodobně pokaždé ukážou jako mylné. Až na závěr dojdou experimentálně k odpovědi, že dívčino zmizení (a úmrtí) bylo důsledkem souhry nešťastných náhod.

Dosud jsem vycházel z předpokladu, že povaha fikcizace epizody je jednotná – ale to samozřejmě není nutně pravda a její strategie rozmísťování explicitních otázek a vodítek k otázkám podurčeným se mohou zásadním způsobem proměňovat. V detektivních seriálech jako *Columbo* nebo *Jake a tlustoch* se třeba standardně pracuje s postupem, že fikcizace nejdříve ukáže průběh zločinu a motivace zločince. Divákovo porozumění a zájem se tak řídí sérií podurčených otázek: proč to dělá, jak to realizuje, jestli se mu to povede, kterým směrem se budou události po zločinu vyvíjet a kde udělal chybu. Ve chvíli, kdy nastoupí na scénu vyšetřovatel či vyšetřovací tým, už proto není divákova pozornost směřována k podurčené či explicitní otázce identity zločince a důvodech či průběhu zločinu, ale přesouvá se na rovinu otázek směřovaných na vyšetřovatele: Jak bude vrah usvědčen? Tato fáze pak v případě *Columba* mívá podobu dlouhé série matoucích explicitních otázek na zločince, který na ně nějak reaguje – a to jak v komunikaci s Columbem, tak ve snaze od sebe podezření odvrátit. U *Jakea a tlustocha* je naopak divák svědkem komunikace mezi vyšetřovateli, kteří se navzájem explicitně ptají, jak zločince usvědčit, přičemž podurčené otázky pak směřují k úspěšnosti jejich lstí. V seriálu *Zákon a pořádek* je zase každá epizoda tvořena odlišnými částmi jiné povahy, a části vyšetřovací a části soudní, z nichž každá pracuje s otázkami a odpověďmi jiným

způsobem. Soudní část přitom nemusí nutně kladně potvrzovat odpovědi na otázky z vyšetřovací části, ale naopak kladením jiných otázek předchází odpovědi vyvrátit. V případě seriálů jako *Columbo*, *Jake a tlustoch* nebo *Zákon a pořádek* tak nesledujeme otázkové vztahy jen mezi scénami, ale také mezi většími celky.

Méně rovnoměrně rozloženou, ale o to efektivnější strategii práce s různými formami pokládání podurčených a explicitních otázek můžeme pozorovat v první epizodě *Nemocnice na kraji města*. V předtitulkové scéně fikcizace ukáže autonehodu, na níž se vážou podurčené otázky – jak se to stalo, kdo to byl, bude snaha zachránit zraněného člověka tvořit centrální zájem dění ve fikčním makrosvětě? Nebudu se nyní zaměřovat na to, že u autonehody je přítomen mladý dr. Sova, jehož pak fikcizace sleduje a skrze něj představuje další důležité postavy, přičemž na autonehodu opakovaně v rozhovorech upomíná. Po úvodních titulcích totiž fikcizace představuje novou postavu mladé dr. Čeňkové, která do nemocnice v Boru (jež tvoří ústřední bod makrosvěta *Nemocnice na kraji města*) právě nastupuje. Čeňková si klade stejné otázky jako divák: kdo je v nemocnici kdo, jaké tam panují vztahy, jaké je pracovní prostředí. Skrze průvodce v postavě dr. Štrosmajera fikcizace na všechny tyto explicitní otázky Čeňkové (a tedy i divákovi) odpovídá, přičemž úvodní autonehoda je upozadřována. Ovšem ve chvíli, kdy je Čeňková se všemi důležitými informacemi obeznámena, fikcizace autonehodu opět zapojí, seznámí s identitou vážně zraněného (kterým je slavný mladý hokejista Rezek) a nová doktorka dokonce asistuje u operace, při níž lékaři mohou projevit další své vlastnosti. To už je ale v danou chvíli sekundární strategie fikcizace, protože do centra zájmu se v druhé části epizody dostávají explicitní otázky, na níž Čeňková, Rezkovi příbuzní a hokejoví manažeři chtějí získat odpověď: Přežije to? Bude ještě hrát? A za jak dlouho zase nastoupí na led? Čeňková i Rezek jsou v nemocnici (stejně jako divák) noví a úvodní epizoda na ně váže maximum důležitých explicitních otázek, které posléze vedou k otázkám na ostatní postavy – a rozvíjí se i v dalších epizodách. I v *Nemocnici na kraji města* tedy vidíme strategicky různorodou fikcizaci, která model pokládání explicitních a sugerování podurčených otázek systematicky ve svém průběhu proměňuje, nicméně tento postup je mnohem méně zřetelný než v případě výše zmíněných detektivek. To je způsobeno i cílem, který budu rozvíjet později – snadnou proměnou kompozičně motivovaných otázek v rámci epizody na transkompozičně motivované otázky postupně rozvíjené napříč epizodami. Ten je pro *Nemocnici na kraji města* klíčový, kdežto zmíněné detektivní seriály dominantně pracují na úrovni dění v makrosvětě s kompozičně motivovanými otázkami.³⁶

1.6. Kompozičně a transkompozičně motivované otázky

Na kompozičně a transkompozičně motivované otázky už jsme několikrát narazili. Dosud jsme si vystačili s dříve uvedenou charakterizací, že v případě otázek kompozičně motivovaných jde o otázky na příběh či uspořádání epizodního světa, zatímco otázky transkompozičně motivované se vážou k prvkům či souboru prvků týkajících se více než jedné epizody. Protože ale s problematikou motivací budu tady i v dalších kapitolách pracovat, považuji za opodstatněné se nad nimi pozastavit o něco podrobněji.

Vycházím v jejich rozlišení volně z vymezení ruského formalisty Borise Tomaševského, který ve své *Teorii literatury* motivacemi nazývá systém metod, které odůvodňují uvádění jednotlivých motivů a motivických komplexů do díla, přičemž rozlišuje tři typy, a sice motivaci *realistickou*, *kompoziční* a

³⁶ POZN – dopsat část o ustavovacích postupech.

uměleckou.³⁷ Realistickou motivaci Tomaševskij spojuje s otázkami realismu, tj. prvky pravděpodobnými či přirozenými, přičemž ale tyto jsou podle něj stejně nutně podrobovány „zvláštním zákonům umělecké struktury, které jsou z hlediska reálné skutečnosti konvencemi.“³⁸ Pro nás je ale důležitější jeho předpoklad, že lze pomocí realistické motivace „snadno pochopit i uvádění mimoliterárního materiálu do uměleckého díla“,³⁹ tj. takového materiálu, který jsme nazvali historicky fikčním. To je ještě přesněji řečeno Kristin Thompsonovou, která Tomaševského motivace rozpracovává a označuje za realisticky motivované takové prvky v díle, které nás nutí hledat vysvětlení své přítomnosti ve skutečném světě.⁴⁰ Kompoziční motivaci pak Tomaševskij člení na dva druhy, z nichž první spočívá v ekonomice a účelnosti motivů z hlediska jejich využití pro příběh (viz známý Čechovův výrok, že pokud na začátku zmíněn hřebík na zdi, musí se na něm na konci hrdina oběsit), zatímco druhý napomáhá charakteristice (postavy, prostředí...)⁴¹ Thompsonová píše, že kompoziční motivace zkrátka ospravedlňuje zapojení jakýchkoli prostředků, které jsou nezbytné pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času.⁴²

V poetice seriálové fikce jsem se rozhodl z koncepce motivací vyjít, nicméně zásadně ji pro své účely přepracovat. Zavádím pouze dvě základní motivace, z nichž první operuje na dvou úrovních: *motivace (trans)kompoziční* a *motivace umělecké*. (Trans)kompozičně motivované jsou všechny prvky, které se podílejí na výstavbě časoprostorové entity fikčního světa i dění v něm. Předpokládám přitom, že všechny historicky fikční prvky (a tedy i ty, které by bylo možné považovat za realisticky motivované) procházejí na hranici fikčního světa transformací. Nabývají v tomto procesu stejné ontologické povahy jako prvky čistě fikční, takže výše zmíněná TARDIS ve fikčním makrosvětě *Doctora Who* není o nic méně nebo více skutečná než Londýn, Winston Churchill nebo hugenoti. Pokud totiž uvažují o fikčním makrosvětě jako o ontologicky autonomní časoprostorové entitě, pak potenciálně realisticky motivované prvky *de facto* spadají pod motivaci (trans)kompoziční, která z nich součást tohoto světa tvoří a určuje jim specifické místo v něm. Kompozičně motivované prvky jsou přitom vázány na stav věcí v jednom epizodním světě, zatímco transkompozičně motivované prvky platí ve více než jednom epizodním světě. Jakékoli prvky, které neplní funkci prvků (trans)kompozičních, utvářejí povahu stylu jakožto souboru technických prostředků a uměleckých postupů sloužících k zprostředkování (trans)kompozičně motivovaných prvků, a tak mohou být potenciálně považovány za ozvláštňující, jsou pak motivované umělecky. Pomocí (trans)kompozičně motivovaných prvků tak text referuje k fikčnímu makrosvětě, zatímco pomocí umělecky motivovaných prvků zase fikční makrosvět referuje ke svému textu.

Problém kompozičně a transkompozičně motivovaných otázek fikcizace jsem tak ukotvil v širších souvislostech uvažování o seriálovém díle, přičemž o obou platí, že mohou být podurčené a explicitní, ale pouze kompozičně motivované mohou být lokální a globální, zatímco transkompozičně motivované jsou ze své povahy vždy globální. Jinými slovy, kompozičně motivované otázky jsou nástrojem objasňujícím strategie fikcizací konkrétních epizod, zatímco transkompozičně motivované otázky podchycují strategie fikcizace seriálové, směřující k povaze utvářeného makrosvěta, v němž

³⁷ Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, s. 137-145.

³⁸ Tamtéž, s. 142.

³⁹ Tamtéž, s. 143.

⁴⁰ Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. A Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 16.

⁴¹ Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, s. 137-138.

⁴² Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. A Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 16.

spolu prvku nějak souvisejí. Transkompozičně motivované otázky jsou takové, které jako skutečně transkompozičně motivované rozpoznáváme až při znalosti nejméně dvou epizod, kdy se dané podurčené nebo explicitní otázky dále rozvíjejí nebo zodpovídají. Do té doby jsou jen potenciálně transkompozičně motivované – jako třeba podurčená globální otázka z první epizody *Doctora Who*, proč jsou Doctor a jeho vnučka Susan vyhnanci, z jaké planety pocházejí a jakou civilizaci zastupují.

Jiné otázky se jako transkompozičně motivované mohou vyjevit až ve chvíli, kdy se fikcizace vrátí k nějakému dříve zdánlivě pouze kompozičně motivovanému stavu věcí. Například v nové verzi *Doctora Who* z roku 2005 se v šesté epizodě první řady poprvé objeví mimozemšťan z rasy Daleků, který se vyjeví jako mimořádně nebezpečný protivník, jehož civilizaci vyvraždil sám Doctor a on je pravděpodobně jejím posledním představitelem. Na konci epizody Dalek zemře a fikcizace následujících epizod se k Dalekům nijak nevrací. Ovšem ve finále první řady se během dvanácté a třinácté epizody právě Dalekové ukážou být hlavními Doctorovy protivníky, přičemž fikcizace spoléhá na to, že divák už je z Daleky obeznámen z šesté epizody. Minulost Daleků i jejich vztahu k Doctorovi je transkompozičně motivovaná otázka, na níž divák najde odpověď právě ve zmíněné šesté epizodě. Samozřejmě, že ačkoli jsou explicitní otázky na konci první epizody Batmana (zda se Robin zachrání, jestli se k němu Batman stihne dostat včas a jestli to není drtivý konec našich hrdinů) striktně vzato otázky kompozičními, jejich transkompoziční povaha se dá předpokládat – a bylo by velmi překvapivé, kdyby fikcizace následující epizody na tyto otázky neodpověděla a začala vyprávět úplně nový příběh.

Mohlo by se zdát, že transkompozičně motivované otázky jsou plausibilní kategorií jen v případě seriality třetího až pátého typu. To sice platí pro explicitně transkompozičně motivované otázky, ale nikoli pro transkompozičně motivované otázky podurčené. Vždyť v případě třeba *Dobrodružství kriminalistiky*, což je seriál dominantně uplatňující serialitu prvního typu, každá další epizoda představuje nové kriminalistické poznání v makrosvětě. Fikcizace neustále operuje s podurčenou transkompoziční otázkou, zda se stav věcí v makrosvětě v další epizodě rozšíří o další kriminalistický postup či zda postavy znají kriminalistické postupy objevené v epizodách předchozích. V případě seriálu *Columbo* – který zase dominantně uplatňuje serialitu druhého typu – divák odhaduje hrdinovo uvažování na základě znalosti jeho jednání v předchozích epizodách, otázky po jednotnosti jeho povahy jakožto víceméně jediného stálého obyvatele fikčního makrosvěta jsou otázky transkompoziční povahy. Čím víc epizod *MacGyvera* divák vidí, tím konkrétnější jsou transkompozičně motivované otázky, nakolik bude jeho příští kutilské řešení zapeklité situace odpovídat těm předchozím. A podobný princip vlastně platí pro většinu představitelů seriality druhého typu, protože právě transkompozičně motivované otázky po jednotnosti fikčních entit z hlediska uspořádání jejich vlastností jsou zároveň základním principem konstrukce makrosvěta jakožto jednotné entity.

Fikcizace samotná referuje v serialitě prvního a druhého typu stále jen ke stavu věcí dění daného epizodního světa, přičemž používá vágní předpoklad rámuujícího makrosvěta („je to možné jen v pásmu soumraku“, „dovedeme vás až za krajní meze“, „vítejte v noční galerii“) nebo nejméně jednu napříč tímto makrosvětem se explicitně nerozvíjející fikční entitu (*Columbo* se o žádném minulém případě nezmíní, *MacGyver* obvykle nevzpomíná na svá starší dobrodružství, v *Nulové šanci* neplánuje tým agentů novou akci v závislosti na tom, jak se jim podařila ta předchozí). I přes svou referenci jen k jednotlivým epizodním – kompozičně motivovaným – stavům věcí ale zároveň vybízí diváka k jejich srovnávání a tedy k neustálému opakujícímu se podurčenému transkompozičnímu

tázání po jeho soudržnosti. Co v dalších typech seriality provádí sama, nechává v prvních typech na divákovi a spoléhá na to, že divák se bude skutečně neustále ptát, nakolik je makrosvět ve stávající epizodě ve vztahu k té předcházející/k těm předcházejícím i nadále jednotný a nakolik naopak nejednotný – ostatně, proč by se k němu jinak vracel?

Ve třetím typu seriality fikcizace dílem neopouští důraz na kompozičně motivované otázky soustředěvané na stav věcí daného epizodního světa – většina explicitních globálních otázek je zároveň v tomtéž epizodním světě explicitně zodpovězena: Kdo je pachatel? Jakou měl pacient nemoc? Podaří se záchranářům dostat dva zraněné turisty z nebezpečného tatranského převisu? Zároveň ale poskytuje prostor pro transkompozičně motivované podurčené otázky založené nikoli jen na srovnávání, nýbrž i na rozvíjení stavů věcí, a zároveň pracuje s explicitními transkompozičně motivovanými otázkami.

**CHYBÍ U FIKCIZACE DOPSAT (JEN V POZNÁMKÁCH, NÁSTŘELECH A PRVNÍCH VERZÍCH JINDE):
FUNKČNĚ ZALOŽENÉ OTÁZKY, USTAVOVACÍ VZORCE, DALŠÍ DVA TYPY SERIALITY VE VZTAHU KE
KOMPOZIČNĚ/TRANSKOMPOZIČNĚ MOTIVANÝM OTÁZKÁM, NARATIVNÍ SYNOPSE, ZPŮSOBY
ZPROSTŘEDKOVÁNÍ INFORMACÍ (KUMULATIVNÍ, KOMPARATIVNÍ, RETROGRÁDNÍ), CELKOVÉ SHRNUTÍ
A ZHODNOCENÍ KONCEPCE OTÁZEK, DETAILNÍ ANALÝZA THE HOUR; U PROLOGU – PŘEDĚLAT CELÉ,
VYHÁZET ČÁSTI, JINÉ DOPSAT, NAPŘ. DOPLNIT PASÁŽE O POETICE (CO JE POETIKA, JAKÉ MÁ TRADICE,
JAK SE K JEJÍM TRADICÍM A KE KTERÝM Z NICH KONKRÉTNĚ VÁŽE PSF, PROČ JE EFEKTIVNÍ PRO
POZNÁNÍ SERIALITY JAKO BADATELSKÁ PERSPEKTIVA... ARGUMENT, ŽE JE TO NEJLEPŠÍ MOŽNÁ
BADATELSKÁ PERSPEKTIVA PRO VÝZKUM UMĚNÍ JE SICE PRAVDIVÝ, ALE NEUSPOKOJÍ TU VĚTŠINU,
KTERÁ S NÍM NĚJAKÝM OMYLEM NESOUHLASÍ :))**

BIBLIOGRAFIE K PROLOGU:

ALLEN, Robert C. (ed.)

1995 *To Be Continued... Soap Operas Around the World* (London – New York: Routledge)

BORDWELL, David – CARROLL, Noël (edd.)

1996 *Post-theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: The University of Wisconsin Press)

BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin

2011 *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* (Praha: NAMU)

BORDWELL, David

1974 *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, And Film Style* (Disertační práce, Iowa City: The University of Iowa)

1985 *Narration in the Fiction Film* (Madison: The University of Wisconsin Press)

1996 „Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory“, David Bordwell – Noël Carroll (edd.): *Post-theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: The University of Wisconsin Press, s. 3-36)

2005 *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Barkeley – Los Angeles – London: University of California Press)

2008 *Poetics of Cinema* (New York – London: Routledge)

2011 „Common sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory?“ On-line: <<http://www.davidbordwell.net/essays/commonsense.php>> (Ověřeno: 9. 10. 2012)

CALABRESE, Omar

1992 [1987] *Neo-Baroque: A Sign of the Times*; přel. Charles Lambert (New Jersey: Princeton University Press)

CARDWELL, Sarah

2007 „Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and Troubling Matter of Critical Judgement“, Janet McCabe – Kim Akass (edd.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (New York: I. B. Tauris, s. 19-34)

CARROLL, Noël

1996 *Theorizing The Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press)

DOLEŽEL, Lubomír

1976a „Extensional and Intensional Narrative Worlds“, *Poetics* 8, č. 8, s. 331-344.

1976b „Narrative Modalities“, *Journal of Literary Semantics* 5, s. 5-14.

1976c „Narrative Semantics“, *Poetics – Theory of Literature* 1, s. 129-151.

1980 „Truth and Authenticity in Narrative“, *Poetics Today* 1, s. 7-25.

1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Československý spisovatel)

1997 [1988] „Mimesis a možné světy“, přel. Petr Kaiser, *Česká literatura* 45, č. 6, s. 600-624

2003 [1998] *Heterocosmica: fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

2008 *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Academia)

ECO, Umberto

1976 *Il superomo di massa: retorica e ideologia nel romanzo popolare* (Milano: Bompiani)

1984 *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington: Indiana University Press)

1995 [1964] *Skeptikové a těšitelé*; přel. Zdeněk Frýbort (Praha: Nakladatelství Svoboda)

1997 [1994] *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*; Bronislava Grygová (Olomouc: Votobia)

2002 [1985] *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*; přel. Vladimír Mikeš a Veronika Valentová (Praha: Mladá Fronta)

2004 [1990] *Meze interpretace*; přel. Ladislav Nagy (Praha: Karolinum)

2010 [1979] *Lector in fabula: role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*; přel. Zdeněk Frýbort (Praha: Academia)

ELSAESSER, Thomas

1990 „Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology“, Thomas Elsaesser – Adam Barker (edd.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (London: BFI, s. 11-30)

FEUER, Jane

1986 „Narrative form in American network television“, Colin McCabe (ed.): *High Theory/Low Culture* (Manchester: Manchester University Press, s. 101-114)

HAMMOND, Michael – MAZDON(OVÁ), Lucy (edd.)

2005 *The Contemporary Television Series* (Edinburgh: Edinburgh University Press)

CHATMAN, Seymour

2008 [1978] *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a ve filmu*; přel. Milan Orálek (Brno: Host)

JANCOVICH, Mark – LYONS, James (edd.)

2003 *Quality Popular Television* (London: British Film Institute)

JEDLIČKOVÁ, Alice – FEDROVÁ, Stanislava (edd.)

2011 *Intermediální poetika příběhu* (Praha: ÚČL AV ČR – Akropolis)

JENKINS, Henry

2003 „Transmedia Storytelling“, *Technology Review* 15, January

2006 *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press)

KOKEŠ, Radomír D.

2009 „Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu“, *Illuminace* 21, č. 4, s. 5-36

2010 *Teorie seriálové fikce: analýza vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*, magisterská diplomová práce (Brno: Masarykova univerzita, FF, Ústav filmu a audiovizuální kultury)

2011a „Teorie seriálové fikce: možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu“, Alice Jedličková – Stanislava Fedrová (edd.): *Intermediální poetika příběhu* (Praha: ÚČL AV ČR – Akropolis, s. 228-257)

2011b: „Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech českých sci-fi komedií“, *Illuminace* 23, č. 3, s. 71-92

MCCABE(OVÁ), Janet – AKASS(OVÁ), Kim (edd.)

2007 *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (New York: I. B. Tauris)

MITTEL, Jason

2006 „Narrative Complexity in Contemporary American Television“, *Velvet Light Trap* 58, Fall, s. 29-40

NDALIANIS(OVÁ), Angela

2005 „Television and the Neo-Baroque“, Michael Hammond – Lucy Mazdon(ová) (edd.): *The Contemporary Television Series* (Edinburgh: Edinburgh University Press)

PRINCE, Gerald

1982 *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Berlin – New York – Amsterdam: Mouton)

RONENOVÁ, Ruth

2006 [1994] *Možné světy v teorii literatury*; přel. Miroslav Červenka (Brno: Host)

RYAN(OVÁ), Marie-Laure

1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press)

1997 „Možné světy v soudobé teorii literatury“; přel. Miroslav Červenka, *Česká literatura* 45, č. 6, 570-599

- 2005 „Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky“; přel. Jitka Cardová, *Aluze* 9, č. 3, s. 105–118
- SCONCE, Jeffrey
2004 „What if. Charting Television’s New Textual Boundaries“, Lynn Spigel(ová) – Jan Olsson: *Television After TV: Essays on a Medium in Transition* (Durkham – London: Duke University Press)
- SPIGEL(OVÁ), Lynn – OLSSON, Jan (edd.)
2004 *Television After TV: Essays on a Medium in Transition* (Durkham – London: Duke University Press)
- THOMPSON, Robert J.
1997 *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* (New York: Syracuse University Press)
- THOMPSON(OVÁ), Kristin
2003 *Storytelling in Film and Television* (Cambridge – London: Harvard University Press)
- TOMAŠEVSKIJ, Boris
1970 [1925] *Teorie literatury* (Praha: Lidové nakladatelství)
- TRAILL(OVÁ), Nancy
2011 [1996] *Možné světy fantastiky*; přel. Lubomír Doležel (Praha: Academia)