

FF MU

TOULKY NAPŘÍČ MAKROSVĚTY

POETIKA SERIÁLOVÉ FIKCE

Radomír D. Kokeš

2013

OBSAH

1. PROLOG: východiska, cíle a omezení poetiky seriálové fikce	3
1.1. Serialita a její typy	6
1.2. Poetika deskriptivní a poetika analytická	11
1.3. Úrovňový model poznání	13
1.4. Televize jako zprostředkovatel seriálů	17
1.5. Aktuální svět, seriálová fikce a motivace	18
1.6. Tři mody diváctví	22
1.7. Shrnutí	25
2. FIKCIZACE	26
2.1. Narace u Davida Bordwella a Noëla Carrola	27
2.2. Cesta k tázacímu modelu: pořádek a úroveň zprostředkování informací	29
2.2.1. Pořádek zprostředkování informací	29
2.2.2. Úroveň zprostředkování informací	33
2.3. Tázací model	37
2.3.1. Podurčené otázky	39
2.3.2. Dynamika určených a podurčených otázek	42
2.3.3. Transkompoziční otázky	46
2.3.4. První typ seriality	49
2.3.5. Druhý typ seriality	51
2.3.6. Třetí typ seriality	51
2.3.7. Čtvrtý typ seriality	53
2.3.8. Pátý typ seriality	55
2.4. Závěr	56
2.4.1. Analyticko-systémová úroveň	57
2.4.2. Analyticko-spekulativní úroveň	58
3. FIKČNÍ MAKROSVĚT	60
3.1. Univerzum, fikční svět a vlastnosti entit	61
3.1.1. Vlastnosti entit v deskriptivní poetice	65
3.2. (Seriálové) fikční světy jako světy složené	70
3.2.1. Význačné světy Thomase Pavela	70
3.2.2. Soukromé světy Marie-Laure Ryanové	71

3.2.3.	Mikrosvěty, subsvěty a narativní toky	73
3.3.	Trojice segmentů aneb trojice makrosvětů: fikcizace a fikční makrosvět	74
3.3.1.	Bangkok Hilton	75
3.3.2.	Pán času	77
3.3.3.	MacGyver	79
3.4.	Makrosvět a jeho dění v pěti typech seriality	81
3.4.1.	První typ seriality	82
3.4.2.	Druhý typ seriality	82
3.4.3.	Třetí typ seriality	83
3.4.4.	Čtvrtý typ seriality	84
3.4.5.	Pátý typ seriality	88
3.5.	Závěr (k pěti typům seriality)	90
3.5.1.	Vlastnosti fikčních entit	90
3.5.2.	Uspořádání světa do mikrosvětů, subsvětů a narativní dynamiky	92
4.	FIKCIZACE A FIKČNÍ MAKROSVĚT SERIÁLU <i>24 HODIN</i>	94
4.1.	Fikcizace, makrosvět a dělení na bloky	96
4.2.	Subsvěty a mikrosvěty	98
4.2.1.	Subsvět padouchů (vs. subsvět padouchů)	98
4.2.2.	Subsvět CTU	99
4.2.3.	Subsvět politiky	102
4.2.4.	Mikrosvět a subsvět Jacka Bauera	103
4.3.	Fikcizace, otázky, deadliny a cliffhangery	108
4.3.1.	Příčný stříh, střídání linií a práce s deadliny	108
4.3.2.	Cliffhangery	113
4.4.	Závěr	115
6.	BIBLIOGRAFIE	117
6.1.	Citovaná bibliografie	Chyba! Záložka není definována.
6.2.	Konzultovaná bibliografie	Chyba! Záložka není definována.
7.	SERIÁLY A FILMOGRAFIE	129
7.1.	Citované seriály	129
7.2.	Filmografie	132

1. PROLOG: východiska, cíle a omezení poetiky seriálové fikce

Ted' už musel lapat po dechu. Sáh si na ledový obličej. Měl dojem, že Mathis jde k němu. Cítil, že se mu podlamují kolena. Řekl, nebo si myslel, že říká, „Já už mám tu nejkrásnější...“ Pomalu se otočil na patě a složil se na vínový koberec.

Ian Fleming: Srdečné pozdravy z Ruska¹

Pokračování příště. Pokud se chce čtenář dozvědět, jak to s Jamesem Bondem dopadlo, musí sáhnout po románu *Dr. No*, který jej uklidní, že agent 007 zákeřný útok sovětské agentky nakonec přežil. Narativní fikce uváděné na pokračování, jež se navracejí k týmž či podobným postavám, týmž či podobným prostředím a týmž či podobným světům, se těší již nejméně dvě století neustávající oblibě. Wolfgang Iser v souvislosti s Charlesem Dickensem píše, že publikum předminulého století „román uveřejňovaný na pokračování často považovalo za lepší než identický text v knižní podobě.“²

Alexandre Dumas st. 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. Výše citovaný Ian Fleming napsal o Jamesi Bondovi dvanáct románů – a po jeho smrti bylo do dnešního dne s agentem 007 napsáno dalších třiatdvacet samostatných románů a stejného počtu dosáhla i množina 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 komiksu či televize pak představuje fikce na pokračování dominantně uplatňovaný model, který se u komiksu systematicky rozvíjí od 30. let a v televizi od 50. let minulého století.³

Na komplexní vědecké zmapování v podobné míře, v jaké se **teorie vyprávění** a **teorie fikce** během minulého století věnovala například fikcím folklorním, literárním či filmovým, však seriálová fikce víceméně čeká. A právě **příspěvek k tomuto tématu chce nabídnout zde předpokládaná práce, centrem jejíhož zájmu jsou (a) možnosti a realizace zkoumání (televizní) seriálové fikce an sich coby specifického formálního uspořádání, (b) možnosti a realizace analýzy konkrétních (televizních) seriálových děl.**

V žádném ohledu nechci naznačovat, že bych snad vstupoval na nezpracované pole bádání. Žádný dosud napsaný příspěvek k tématu nicméně (a) nepřistupoval k seriálovému vyprávění a seriálové fikci z pozic, z nichž na ně chci **na příkladu televizní seriálové fikce** nahlédnout v této práci, (b) nepoužíval pojmové nástroje, které by cele odpovídaly zájmům, jimiž bude tato práce řízena, a otázkám, jež chce zodpovědět.⁴

Jinými slovy, nešlo a ani nemělo jít o soustředěné naratologické výzkumy, jež by usilovaly poskytnout badatelský aparát zohledňující právě ta specifika, jimiž se vyprávění na pokračování **jakožto zvláštní typ narativní fikce** odlišují od vyprávění ukončených v rámci téhož textového

¹ Fleming, Ian (1997): *Srdečné pozdravy z Ruska*. Praha: Delfín, s. 187.

² Iser, Wolfgang (2001): Apelová struktura textu. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy. In: Miloš Sedmidubský et al. (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, s. 48.

³ Srov. Hagedorn, Roger (1995): Doubtless to be continued. A Brief History of Serial Narrative. In: Robert C. Allen (ed.): *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. London – New York: Routledge, s. 27–48.

⁴ Standardní postup představuje jistým způsobem mechanické přejímání literárněvědného či filmovědného naratologického aparátu, jež je ale – jak vysvětlím dále – vždy poněkud problematické. Srov. Kozloff, Sarah (1992): Narrative Theory and Television. In: Robert C. Allen (ed.): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. London – New York: Routledge, s. 67–100; Alexander, John (1991): *Televersions. Narrative Structure in Television*. Surrey: InterMediaPublications; Abercrombie, Nicholas (1996): *Television and Society*. Cambridge: Polity Press, s. 19–26; Allrath, Gaby – Gymnich, Marion (eds.) (2005): *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills – New York: Palgrave Macmillan.

celku, v němž byly započaty.⁵ A proto než bych předkládal zevrubné zpřehlednění dosavadních prací k tématu, rozhodl jsem se k jednotlivým příspěvkům přistupovat zejména v průběhu a v souvislostech plynoucího výkladu. V některých případech polemicky ke konkrétním předpokladům, argumentům a závěrům, v jiných kontextově v poznámkách pod čarou, které tak tvoří jakýsi rozcestník k dalším textům, jež se určitému problému věnují podrobněji nebo z jiné perspektivy než já.

Jistou výjimku mezi dosavadními příspěvky představuje stále ještě vznikající monografie Jasona Mittella nazvaná *Complex TV. Poetics of Contemporary Television Series*. Její rukopis autor postupně v pracovní podobě publikuje na stránkách Media Commons Press a ponechává prostor ke komentování jednotlivých odstavců i celých kapitol.⁶ Mittell předpokládá, že zejména **od nového století lze v americké televizní seriálové fikci pozorovat signifikantní změny v postupech vyprávění**. Tvrdí třeba, že svého času riskantní inovativní prostředky jako subjektivní narace nebo zpřeházená chronologie se najednou během tohoto období staly bezmála klišé.

Ve své knize chce tento posun popsat a vysvětlit, jak se změnilo televizní vyprávění a které kulturní praktiky na poli televizního průmyslu, techniky a diváctví tyto transformace umožnily a podpořily. Podle něj dané změny vedly k novému modu televizního vyprávění, který nazývá komplexní televizi a jeho kniha vypráví příběh tohoto narativního modu. Činí tak z podobných pozic, z jakých vycházím i já – zejména z poetiky, v jeho případě konkrétně historické poetiky, kognitivní poetiky a čtenářsky orientované poetiky.⁷ Oba výzkumy probíhaly souběžně, přičemž Mittellové prostředky a cíle se dílem zásadně odlišují od těch mých, a tak čtenář obou prací nedostane redundantní zprostředkování identických závěrů, nýbrž dvě různá řešení podobných problémů.

Mittellova kniha totiž centrem svého zájmu činí **povahu a vývoj určitého narativního modu v americké televizní produkci, a to během určitého období**. Tento je pojímán jako série vzájemně propojitelných problémových oblastí, které se s postupně vznikající knihou navíc proměňují a přibývají problémově založené kapitoly. Na začátku předpokládal oblasti/kapitoly **autorství, komplexita v kontextu, historie, hodnocení, orientující paratexty, porozumění, postava, transmediální vyprávění, začátky, zakončení, žánr**. V květnu 2013 ovšem tento už tak značně rozkročený soubor pohledů a problémově založených oblastí obohatil o **seriálové melodrama** a lze předpokládat, že pole oblastí se ještě rozšíří (anebo naopak zúží).

Sám o sobě daný mnoha-perspektivní přístup naznačuje, co Mittell ostatně sám zdůrazňuje – že se distancuje od strukturalistických a striktně textuálních modelů vyprávění.⁸ Jinými slovy, Mittellovův způsob uvažování o televizní serialitě není systémově založený. To jí na jedné straně umožňuje historicky, místně i kulturně jasně zakotvenou komplexní narativitu nahlížet z řady inspirativních pozic, ale zároveň se signifikantně odlišuje od perspektivy a cílů práce, již držíte v rukou.

⁵ Řada publikací nabízí (zpravidla na poli podkapitol, kapitol či rozsáhlejších sekcí) srovnání televizního seriálu s filmem. Tato nicméně mají především svého druhu mediálně esencialistický charakter, kdy se předpokládá statický soubor estetických kvalit vlastního filmu a vlastního televizního seriálu, které (a) jako by nemohly být překročeny, či dokonce (b) od doby vzniku textu již překročeny byly. Srov. např. Metz, Christian (1974): *Language and Cinema*. The Hague – Paris: Mouton, s. 235-240 (jeho pohled je nicméně odlišný od dalších jmenovaných, přistupuje totiž ke srovnání striktně ze sémiotických pozic své teorie kódů a subkódů); Ellis, John (1982): *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. London – New York: Routledge; Hayward, Jennifer (1997): *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: The University Press of Kentucky.

⁶ Mittell, Jason (2012-2013): *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Pre-publication edition. Media Commons Press

<<http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpres/complextelevision/>> (verifikováno 25. 7. 2013).

⁷ Srov. <<http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpres/complextelevision/introduction/>> (verifikováno 26. 7. 2013).

⁸ Tamtéž.

Ta volně navazuje na více či méně systémově založené tradice formalismu, strukturalismu a teorie fikčních světů. Jak jsem napsal výše, centrem jejího zájmu jsou přitom (a) možnosti zkoumání (televizní) seriálové fikce *an sich* coby specifického formálního uspořádání, (b) možnosti analýzy konkrétních (televizních) seriálových děl. Předpokládám, že toho lze dosáhnout prostřednictvím sjednocující perspektivy poetiky seriálové fikce, která považuje seriálovou fikci za specifickou **uměleckou formu**. Za **uměleckou** v duchu kantovského pojetí umění vymezeného nezaujatostí estetické libosti, kdy tato znamená, že jsme k uměleckému dílu „ve vztahu zvláštní uvolněnosti, který je produktivní v jiném smyslu, než jak chápeme produktivnost v oblasti praktické, resp. i mravní.“⁹ Výmluvnější však bude funkční vymezení vycházející z tradic českého strukturalismu, kdy definičním rysem umění je **převaha estetické funkce**.

Jan Mukařovský píše:

„Převaha estetické funkce činí z věci nebo aktu, na kterých se projevuje, autonomní znak, vyvázaný z **jednoznačné** souvislosti se skutečností, ke které ukazuje, i se subjektem, od kterého vychází, popř. ke kterému směřuje. [...] Pozornost je při estetickém znaku soustředěna k **vnitřní výstavbě znaku samého**, nikoli k jeho souvislostem s věcmi a subjekty, ke kterým znak poukazuje nebo směřuje. Jakožto estetický znak je umělecké dílo na rozdíl od znaků služebných, jakým k svým účelům užívá funkce praktická i teoretická (poznávací), znak svébytný, ba samoúčelný. [...] I do estetického znaku, kterým je umělecké dílo, vnáší proto konkrétní obsah mimoestetické funkce, uvádějíc jej v přímou souvislost se skutečnostmi, které jsou mimo něj.¹⁰ [...] Estetická funkce pak sama není s to pro svou ‚formálnost‘ [...], aby zastínila kteroukoli z funkcí ostatních, tím méně pak celý jejich soubor. Její převaha záleží jen v tom, že funkcím mimoestetickým tvoří protiváhu, nedovolí žádné z nich potlačit ostatní, ale organizuje jejich vzájemné vztahy a napětí, aby zřetelně vyplynula mnohost funkcí soustředěných na jediné věci, tj. v daném případě na uměleckém díle.“¹¹

Nabízí se protiargument, že seriálová fikce přece často podléhá praktické funkci. Jsou do ní v případě televize vkládány reklamní bloky a cena seriálu pro výrobní společnost se pak odvíjí od jeho sledovanosti (a tedy tržní hodnoty reklamy), případně literární seriálové fikce jistě slouží i jako nástroj zvýšení prodejní atraktivity novin či časopisu, v nichž na pokračování vycházejí atp.

Za prvé se ale **tyto funkce odvíjejí právě od síly působení její estetické funkce**, které přetrvávají i při vyjmutí díla z původních souvislostí.¹² Za druhé zdaleka **ne všechna** seriálová fikce vykazuje zmíněné vlastnosti v takové zřetelnosti (např. seriály na kabelových či veřejnoprávních televizích, undergroundové komiksy menších nakladatelství). Za třetí lze neplausibilitu daného argumentu dobře demonstrovat na srovnání s reklamou. Ta je intuitivně v toku televizního vysílání nebo v pásmu před hlavním programem v kině divákem primárně vnímána jako podléhající funkci praktické (zvýšení tržní hodnoty nabízeného produktu), přičemž estetická funkce je pouze průvodní.¹³ Televizní, literární, komiksová nebo filmová **seriálová fikce však primárně vyvolává estetický postoj**: vyprávění fikčního příběhu a utváření fikčního světa, v němž se tento příběh odehrává. Tyto reprezentují umělecká fakta, jsou vyňaty z množiny životních faktů a vytrženy z řady obvyklých asociací, v nichž se nachází.¹⁴

⁹ Sobota, Milan (1975): Úvodem ke Kritice soudnosti. In: Immanuel Kant: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, s. 9.

¹⁰ Tento postup budu dále osvětlovat pomocí pojmu **kulturní encyklopedie**.

¹¹ Mukařovský, Jan (2005): Umění. In: Jan Mukařovský: *Studie I*. Brno: Host, s. 185-186.

¹² Třeba v jiné televizi bez reklam, popřípadě při vydávání na DVD, srov. Kompare, Derek (2006): Publishing Flow. DVD Box Sets and the Reconceptation of Television. In: *Television & New Media*, 7, č. 4, s. 335-360.

¹³ Srov. Mukařovský, Jan (2005): Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Jan Mukařovský: *Studie I*. Brno: Host, s. 91. I z tohoto rámce mohou být reklamy vyjmuty, např. v televizních výběrech „nejlepších, nejtupnějších, nejnápaditějších“ reklam či v rámci tematických pásem typu Noci reklamožroutů [www.reklamožrouti.cz] verifikováno 25. 8. 2013]. Estetická funkce je však i v takovém případě vnímána spíše jako příznaková, vědomí původní propagační funkce nelze potlačit, jakkoli při daných příležitostech dominuje estetický postoj.

¹⁴ Srov. Šklovskij, Viktor (1923): *Zakon neravenstva*. In: *Chod koňa*. Gedikon: Moskva, s. 115. Zdroj: Steiner, Petr (2011): *Ruský formalismus. Meta-poetika*. Brno: Host, s. 54.

Jinými slovy, lze se opět obrátit k Mukařovskému, který píše, že

„v umění estetická funkce je funkcí dominantní, kdežto mimo ně, i je-li přítomna, má postavení druhotné. Proti tomuto tvrzení mohla by se ovšem uplatnit námitka, že i v umění bývá nezřídka estetická funkce, ať ze strany autorovy, ať ze strany publika, programově podřizována funkci jiné, srv. např. požadavek tendence v umění. Tato námitka však není průkazná: pokud je dílo spontánně zařadováno do oblasti umění, je důraz kladený na jinou funkci než estetickou hodnocen jako polemika proti bytostnému určení umění, nikoli jako příklad normální.“¹⁵

Seriálová fikce tedy z výše uvedených důvodů **může být považována za umělecký jev**. A to jakkoli třeba modernistické teorie umění, jejichž „kritériem pro rozlišování umělecké hodnoty bylo **novátorství**, vysoká míra informace,“¹⁶ by seriálová díla pravděpodobně do oblasti umění nezařazovaly. Za **formu** pak seriálovou fikci považují z toho důvodu, že vztah vzájemné závislosti mezi dvěma fikčními texty předpokládá přítomnost určitých systémových vlastností a funkčních vazeb, které není nutné předpokládat u textů bez vztahu vzájemné závislosti na textech jiných.

Poetika seriálové fikce jednoznačně nemůže pokrýt celé pole problémů pokrývané například Jasonem Mittellem, jenž vědomě reprezentuje tzv. multidiskurzivní přístup k televiznímu seriálu¹⁷, který posléze ve výše uvedené knize činí součástí svého pojetí poetiky. Z jeho hlediska pravděpodobně značně omezenou šíří svých epistemických možností zde předkládaná poetika seriálové fikce nicméně nahrazuje trvalým usilováním o **hloubku, systematickosti a vzájemnou porovnatelnost dosaženého poznání**.

V tomto prologu dále představím nejdříve koncept **seriality**, který umožní zkoumání povahy fenoménu televizní seriálové fikce *an sich* (1.1). Posléze objasním východiska a působnost poetiky seriálové fikce jejím rozlišením na **poetiku analytickou** a **poetiku deskriptivní** (1.2). Centrálním badatelským nástrojem bude **úrovňový model poznání** (1.3). Nakonec se budu postupně věnovat oblastem, problémům a otázkám, které stojí **mimo možnosti zde představované perspektivy, mimo možnosti zde představované práce či jsou nahlíženy jen určitým způsobem** (1.4-1.6).

1.1. Serialita a její typy

Pokud chci nabídnout možnosti zkoumání povahy fenoménu televizní seriálové fikce *an sich*, 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 fikční narativní dílo složené ze dvou a více epizod (seriálových dílů), které vykazují společné rysy a tvoří makrostrukturu – a to nezávisle na tom, jestli epizody na sebe navazují a/nebo se vzájemně variují...?** Moje první 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 a dějové linie se napříč epizodami nerozvíjejí. Poručík Columbo jako by zapomínal

¹⁵ Mukařovský, Jan (2005): Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Jan Mukařovský: *Studie I*. Brno: Host, s. 88.

¹⁶ Eco, Umberto (1990): Inovace a opakování. Mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou. In: *Film a doba*, č. 1, s. 38.

¹⁷ Srov. Mittell, Jason (2004): *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Londýn – New York: Routledge.

zápletky epizod předchozích. V seriálu *Pravěk útočí* sledujeme tým vědců a vládních zaměstnanců, jenž se musí v každé epizodě vypořádat s časoprostorovými tunely (tzv. anomáliemi) mezi současností a jinými dávnými či budoucími obdobími, kterými 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 víceméně ve všech dějových liniích a další epizoda v drtivé většině případů navazuje tam, kde předchozí skončila. Ovšem s oživením dlouho mrtvé postavy Bobbyho a odhalením, že *nejméně* 31 epizod seriálu *Dallas* bylo snem jeho manželky Pamel, 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, jeví se, že není pochyb o nemožnosti nějaké strukturní homogenity seriálu coby umělecké formy. 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 *an sich*?

Odpověď je následující: **Jakkoli se televizní seriálová fikce jako celek nejeví být strukturně homogenní uměleckou formou, lze ji optikou teorie fikčních světů rozčlenit na pět typů seriality, které už strukturně homogenní budou. Předpokládám-li, že televizní seriálová fikce musí vždy s některým z těchto typů seriality pracovat, pak teoretickým výzkumem každého z nich získáme představu o fenoménu televizní seriálové fikce *an sich*. Právě rozčleněním zdánlivě nejednotného celku na pětici částí, jež budou zkoumány samostatně i ve vztahu k sobě navzájem, lze totiž holisticky nabýt představy celku, který bude více než jen součtem svých částí – a právě vztahování se těchto strukturně homogenních částí k sobě odhalí coby strukturně homogenní i televizní seriálovou fikci jako takovou.** Ve zbytku této podkapitoly se pokusím demonstrovat, jak přesně jsem k této hypotéze došel – a ve zbytku práce budu testovat její platnost.

Je zřejmé, že nejsem první, kdo se o typologii seriálů v nějaké podobě pokouší. Je tudíž na místě nejdříve vysvětlit, proč se neobráťím k některé z typologií už existujících, respektive z jakého důvodu žádnou z nich nepovažuji za vhodnou pro potřeby poetiky seriálové fikce. Nehodlám se přitom na v rámci této kapitoly jednotlivými návrhy detailně polemicky zabývat – usiluji jen o to vytvořit pole argumentů, proč považuji za nutné 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.¹⁸ Jde o nejstarší, nejrozšířenější a překvapivě nejtrvanlivější typologizaci televizní seriality. Překvapivě proto, že už dávno pozbyla vysvětlovací užitečnost. Jak jsme viděli výše na příkladech *Divadla Raye Bradburyho*, *Columba*,

¹⁸ Srov. McQuail, Denis (2002): *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, s. 273; Kozloff, Sarah (1992): *Narrative Theory and Television*. In: Robert C. Allen (ed.): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. London – New York: Routledge, s. 91; Hammond, Michael (2005): *Introduction to PART II: THE SERIES/SERIAL FORM*. In: Michael Hammond – Lucy Mazdon (eds.): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 75-82.

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 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.¹⁹ Pokud dichotomie seriál/série popisuje jen mezní hranice kontinua, a zároveň se velká část materiálu, kterým se chce poetika 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 fikční dílo složené ze dvou a více 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 jednoduchých 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 Sconce, která je založena pouze na historickém výzkumu produkčního označování a kritického dělení seriálových uspořádání v americké televizi od 50. do 90. let minulého století.²⁰

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 knize *Neo-Baroque* Omara Calabreseho²¹ či ve studii „Television and the Neo-Baroque“ Angely Ndaliansové, jež z Calabreseho vychází²².

Typy postavené na spekulativní bázi pak mají podobu například „je to, jako by měl zlé dvojče“²³, ale třeba i Ecovy dichotomie *smyčky* a *spirály*. V seriálech typu *smyčky* se podle Eca postavy

¹⁹ 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 jeví jako dané. Srov. též Mittell, Jason (2006): *Narrative Complexity in Contemporary American Television*. In: *Velvet Light Trap*, 58, Fall, s. 29-40.

²⁰ Sconce, Jeffrey (2004): „What if. Charting Television's New Textual Boundaries“. In: Lynn Spigel – Jan Olsson (eds.): *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham – London: Duke University Press, s. 93-112.

²¹ Calabrese, Omar (1992): *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press.

²² Ndalians, Angela (2005): *Television and the Neo-Baroque*. In: Michael Hammond – Lucy Mazdon (eds.): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 83-101.

²³ Sconce, Jeffrey (2004): „What if. Charting Television's New Textual Boundaries“. In: Lynn Spigel – Jan Olsson (eds.): *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham – London: Duke University Press, s. 93-112.

neustále vrací do své minulosti, zatímco ve spirále se opakuje totéž schéma a charakter postavy prohlubuje.²⁴ 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 víceméně 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.²⁵

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 vysvětlím dále, řešení vidím v **teorii fikčních světů**. V myšlenkové návaznosti na teoretický výzkum Lubomíra Doležela, Umberta Eca, Marie-Laury Ryanové, Thomase Pavela nebo Ruth Ronenové 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 chápu 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 alternativy. 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

²⁴ Eco, Umberto (2004): *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.

²⁵ 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, Omar (1992): *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press, ale především v debatě o tzv. kvalitní televizi, které se ale jinak věnovat nehodlám. Nicméně do dlouhotrvající diskuze o tomto problému, v níž se spekuluje jak o samotné možnosti existence kvalitní televize, tak o podmínkách, na jejichž základě o ní lze či nelze mluvit, přispěly například knihy Thompson, Robert J. (1997): *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*. New York: Syracuse University Press; Jancovich, Mark – Lyons, James (eds.) (2003): *Quality Popular Television*. London: British Film Institute; McCabe, Janet – Akass, Kim (eds.) (2007): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. New York: I. B. Tauris; částečně pak Thompson, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge – London: Harvard University Press; případně srov. též studii Jaramillo, Deborah L. (2002): *The Family Racket*. AOL Time Warner, HBO, *The Sopranos*, and the Construction of a Quality Brand. In: *Journal of Communication Inquiry*, 26, č. 1, s. 59-75, zabývající se utvářením značky kvalitního seriálu z průmyslových pozic.

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 *Krajních mezí* 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.

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, resp. zásadně přepracovává do vztahů jiných. 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 předcházející** 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 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. A jak bylo řečeno výše, pokud televizní seriálová fikce musí vždy pracovat s nějakou modifikací seriality, pak teoretickým výzkumem seriality získáme představu o fenoménu televizní seriálové fikce *an sich*. Modifikace vztahu seriality budu dělit do **typů seriality** v závislosti **na stupni vzájemného propojení a způsobu vztahování se 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 seriality 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 (vyprávějí samostatné příběhy), ale zároveň některá dějová linie či některé dějové linie hranice mezi epizodami stávající překračují a prostupují z epizody předcházející do epizody stávající. 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 na první pohled netvoří a nemůže tvořit strukturně homogenní uměleckou formu. Její nutnou součástí je ale vztah seriality, jenž je možné v jeho modifikacích na různých úrovních rozebrat, popsat a vysvětlit, a tak dosáhnout poznání televizní seriálové fikce *an sich*, jež se navíc ukáže strukturně homogenní uměleckou formou být. Jak 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 předložené cíle naplnit.

Toho se pokusím dosáhnout v rámci této disertační práce, v níž budou jednotlivé typy podrobovány teoretickému průzkumu. Bylo by přehnanou ambicí na poli disertační práce důsledně zmapovat každý typ seriality ve všech jeho modifikacích, zejména kvůli absenci existujících výzkumných nástrojů, jež je třeba nejdříve předložit. Mým záměrem je tedy paralelně **navrhnout flexibilní badatelský aparát, který bude adekvátní i pro podchycení specifik konkrétních seriálových děl**. Tento chci kromě jeho vysvětlování na konkrétních dílech zároveň **průběžně aplikovat právě na jednotlivé typy seriality, a tak postupně objasňovat ty jejich rysy, jimiž se jednotlivé typy seriality liší od typů seriality ostatních**.

1.2. Poetika deskriptivní a poetika analytická

Předchozí podkapitolu jsem ukončil příslibem, že jednotlivé typy seriality budou podrobeny teoretickému průzkumu možností jejich vyprávění a fikčního makrosvěta. Chci proto nyní načrtnout, jakou má mít tento výzkum podobu. Budu se zabývat tím, z jakých teoretických předpokladů vychází, na jaké otázky chce odpovědět, jaké otázky z praktických důvodů odkládá stranou, ačkoli by na ně hypoteticky byl schopen odpovědět, a jaké oblasti jsou mimo oblast jeho vysvětlovací síly. Dosud se jevílo být mým přednostním zájmem objasnit z různých perspektiv povahu jednotlivých typů. Takový dojem je dílem správný, ale zároveň neopominutelným způsobem zkreslující. Jakkoli osvětlení povahy jednotlivých typů napomůže k **obecnému** pochopení fenoménu seriality, není to zároveň vhodný způsob poznání povahy **konkrétních** seriálových děl.

Předpokládám totiž, že každé fikční narativní dílo – a tedy i dílo seriálové – 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 změní. A některé prvky působí na ostatní prvky silněji než prvky jiné, čímž je deformují či se významněji než ony podílejí na konstrukci celku. Volně parafrázuji východiska a tvrzení ruského formalisty Jurije Tyňanova.²⁶ Ten předpokládal neustálou tenzi mezi jednotlivými prvky díla, a zároveň tenzi systému díla ve vztahu k systémům vůči dílu vnějším:

„Systém literární řady je především systémem funkcí této řady, která se nachází neustále v korelaci s ostatními řadami. [...] Systém neznamená rovnoprávné vzájemné působení všech prvků, nýbrž předpokládá vůdčí postavení skupiny prvků.“²⁷

Ve chvíli, kdybych ke konkrétnímu dílu přistupoval z obecné perspektivy povahy jednotlivých typů, specifická daného seriálového díla by se vytratila. Výsledkem by byla pouze jakási mechanicky aplikovaná kombinatorika. O tu za prvé neusiluji a za druhé by jakýkoli podobný soupis kombinací byl vždy neúplný, protože podle mého není v silách žádné teorie vyčerpávat všechny realizovatelné kombinace prvků systému díla tvořeného jistou uměleckou formou. Respektive možné to pravděpodobně je, ale pouze za rizika setrvání na takové úrovni obecnosti, že se o konkrétních dílech nepoví vlastně nic, co by nebylo více či méně zjevné i bez této kombinatoriky.

²⁶ Tyňanov, Jurij Nikolajevič (1987): O literární evoluci. In: Jurij Nikolajevič Tyňanov: *Literární fakt*. Praha: Odeon, s. 189-201.

²⁷ Tamtéž, s. 196.

Toto riziko odmítám podstoupit, a tak zde předkládaný koncept poznání seriality a fikčních děl, jež odpovídají principu seriality (tj. děl seriálových), chce ve svém výkladu jít souběžně **dvěma směry**. Za prvé zdola nahoru k poznání povahy konkrétních děl. Zadruhé shora dolů k poznání povahy obecných typů seriality, a tedy k poznání fenoménu seriality jako takové. V obou případech usiluji o **poetiku seriálové fikce**: v prvním případě jde o **poetiku analytickou** (umožňující podchycení **principů výstavby konkrétních děl**) a v druhém případě o **poetiku deskriptivní** (podchycující **obecné principy výstavby typů seriality**). Konkrétní seriálová díla totiž nikdy nejsou pro poetiku seriálové fikce manifestací jednotlivých typů seriality a svou povahou se jim mohou dokonce vzpírat.

Vezměme si polský seriál *Dekalog* o deseti epizodách, z nichž každá svým příběhem zpodobňuje jeden z bodů desatera přikázání. Vzhledem k tomu, že hrdinové jednotlivých epizod se nenavrací, spadají vazby mezi epizodami pod první typ seriality. Ve většině epizod se ovšem navrácí bezejmenná postava v pozadí a opakují se určitá prostředí, takže *Dekalog* přísně logicky vzato spadá pod druhý typ seriality, i když by jinak splňoval takřka všechny rysy uspořádání typu prvního. Pro analýzu *Dekalogu* by bylo značně reduktivní se nechat tímto schizmatem omezovat a za každou cenu o něm uvažovat jako o reprezentantovi seriality druhého typu. Stejně jako by u jiných seriálů bylo zkreslující dohadovat se, zdali už je to serialita čtvrtého typu, anebo je to ještě serialita třetího typu.

Jinými slovy, typy seriality jsou užitečné pro deskriptivní poetiku seriálové fikce především jako nástroj obecného zkoumání možností vztahu seriality z hlediska míry propojení jednotlivých epizodních světů, a to na úrovni jimi zakládaného makrosvěta. Analogicky k myšlení Maxe Webera jde o **ideální typy sui generis**, o účelové konstrukty sloužící k prozkoumání konkrétního jevu (v našem případě prostřednictvím typů seriality zkoumání seriálové fikce *an sich*), které empiricky v čisté podobě neexistují:

„Tato konstrukce, získaná **myšlenkovým** stupňováním určitých prvků skutečnosti, má co do obsahu charakter **utopie**. Její poměr k empiricky daným faktům [...] spočívá pouze v tom, že můžeme pragmaticky **znázornit** a v **ideálním typu** zpřístupnit **svéráz** těch souvislostí, které byly ve skutečnosti **zjištěny** anebo **předpokládány** jako souvislosti do určitého stupně působící, a které jsou v oné konstrukci zobrazeny abstraktním způsobem. [...] V bádání chce ideálnětypický pojem zdokonalovat přiřazující soud: **není**, 'hypotézou', ale chce tvorbě hypotéz ukazovat směr. **Není zobrazením** skutečnosti, ale chce pro zobrazení poskytovat jednoznačné výrazové prostředky. [...] [Ideální typ] je získáván jednostranným **stupňováním jednoho** či **několika** hledisek a sloučením množství jednotlivých difusních a diskretních jevů, které se vyskytují tu více, tu méně, místy vůbec ne, a které se spolu s jednostranně zdůrazněnými hledisky spojují ve vnitřně jednotný **myšlenkový obraz**“ [zvýraznil Weber].²⁸

Budeme-li o typech seriality uvažovat v návaznosti na tuto analogii, pak analytická poetika seriálové fikce bude základem pro deskriptivní poetiku seriálové fikce (pracující s ideálními typy seriality), ale deskriptivní poetika seriálové fikce nemůže usilovat, a tak ani neusiluje adekvátně postihnout povahu konkrétních skutečných seriálových děl, jak bylo vysvětleno výše.

Jsem si přitom vědom toho, že poetika je věda původně literární, „zabývající se básnictvím jakožto uměním“²⁹, respektive „systematické studium literatury jakožto literatury“³⁰, čímž se míní „vyvíjející se soubor předpokladů, pojmů a metod, které vzestupně budují důsledný přístup k literatuře“.³¹ Pro mě bude nejužitečnější definice Vladimíra Macury, který poetiku vymezuje coby „součást teorie literatury zabývající se otázkami stavby a tvaru literárních děl, ať již jednotlivě nebo v určitých historických nebo typologických seskupeních.“³²

²⁸ Weber, Max (2009): „Objektivita“ sociálněvědního a sociálněpolitického poznání. In: Max Weber: *Metologie, sociologie, politika*. Praha: Oikoimenh, s. 43.

²⁹ Žirmunskij, Viktor (1980): Úkoly poetiky. In: Viktor Žirmunskij: *Poetika a poezie*. Praha: Odeon, s. 17.

³⁰ Hrushkovski, Benjamin (1976): Poetics, criticism, science. In: *PTL – A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1, s. xv.

³¹ Doležel, Lubomír (2000): *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno: Host, s. 13.

³² Macura, Vladimír (1977): Poetika. In: Štěpán Vlašín (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, s. 281.

Jakkoli se totiž poetika dominantně rozvinula v literární teorii, nevidím důvod ji jakožto **perspektivu** nevyužít i při zkoumání seriálových děl. A to i s přihlédnutím k tomu, že ruští formalisté pojmenovali svůj sborník filmově teoretických textů *Poetika kino*³³ a že třeba David Bordwell svou poetiku filmu rozpracovává už desítky let.³⁴ Perspektivou pak míním právě soustředění se na ony Macurov formulované **otázky stavby a tvaru děl, ať již jednotlivě nebo v určitých typologických seskupeních**. Budu navazovat na některé z předpokladů, pojmů a metod literárněvědného poetologického bádání, a zároveň vycházet z filmově neoformalistické poetologické tradice. Považuji ale za nezbytné **nabídnout především vlastní předpoklady, pojmy a metody, tj. autonomní epistemický aparát analytické a deskriptivní poetiky seriálové fikce, který bude plně uzpůsoben jejím potřebám**.

1.3. Úrovňový model poznání

V jádru mého badatelského zájmu stojí vyprávění a fikční makrosvět seriálové fikce, a tak se nabízí otázka, nakolik je vůbec potřeba vynacházet nový model jeho analýzy a nedospět k deskriptivní poetice pouze skrze naratologické nástroje už existující. Nejjednodušeji řečeno, dosavadní koncepce analýzy vyprávění se odvozovaly od předpokladu znalosti celku díla, kdy se jeho povaha jakožto vyprávění odvíjela od analytikova vědomí jeho zakončení. Mnohá seriálová díla však 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. A zároveň, jak bylo řečeno výše, ani konkrétní seriály nepředstavují strukturně homogenní uměleckou formu a samotná jejich analýza vyžaduje subtilnější rozlišení jednotlivých strategií, které bude zohledňovat různé způsoby uspořádání.

Jinými slovy a detailněji, pokud román nebo celovečerní film nenahlížíme v určitých případech jako součást díla seriálového, obvykle samy o sobě představují ukončené celky. Dominantně se u nich předpokládá, že budou jako celky vnímány a přijímány, takže jejich části (např. kapitoly či scény) jsou ke známému celku vztahovány. Seriál je na rozdíl od nich v souladu se vztahem seriality dílo předpokládané po částech s tím, že celek nemusí být znám a seriál může být kdykoli „předčasně“ ukončen. Nic na tom nemění fakt, že třeba u *Columba* je to pocítováno výrazně méně než u otevřeného konce dramaticky plynule rozvíjené *Invaze*. Jakýkoli seriál by tak měl být analytickou poetikou vysvětlitelný i ve chvíli, kdy *de facto* ještě nebyl uzavřen a jeho makrosvět se stále rozrůstá či se za určitou dobu opět rozrůstá bude. Existují jistě seriály o relativně malém množství epizod, které už se nebudou dále rozvíjet – *Sága rodu Forsytů*, *Firefly* či *Chalupáři*. Zároveň ale na druhé straně existují taková seriálová díla, u nichž by se analytik během svého života nemusel jejich uzavřeného celku vůbec dočkat (*Tak jde čas*, *Ulice*). Anebo by byl tento předpokládaný celek o několika tisících epizodách příliš rozsáhlý, než 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 reprodukci fabule ihned poznáme, co je možné vynechat, aniž by byla porušena souvislost vyprávění, a co vynechat nelze bez porušení příčinných souvislostí mezi událostmi.“³⁵

V případě seriálů jako *Sága rodu Forsytů* 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, aniž by se porušily příčinné vazby mezi událostmi (vázané motivy). Ovšem v případě devíti řad *Akt X* už je podobná operace mnohem složitější. A v případě více než

³³ Ejchenbaum, Boris Michajlovič (ed.) (1927): *Poetika kino*. Moskva – Leningrad: Kinopechat. Slovenský překlad obsažen v Mihálik, Peter (ed.) (1986): *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. SFÚ: Bratislava.

³⁴ Srov. Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press; Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*. New York – London: Routledge.

³⁵ Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, s. 128-129.

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. Pokud tedy chceme postihnout vyprávěcí strategie jakéhokoli televizního seriálu, nelze se za tímto účelem obrátit k modelům naratologické analýzy, které dominantně určují strukturní povahu narativu od jeho zakončení.³⁶ Je podle mě třeba vzdát se zakončení narativu jako základního organizačního principu, který ozřejmuje uspořádání celé narativní formy.³⁷ Stejně tak v logické souvislosti s tím nelze přijmout názor Seymoura Chatmana, že narativ se jeví jako vadný, pokud v určitém okamžiku nevyjde najevo významnost zavedené události či jiného typu jevu.³⁸

S nepřevzetím těchto modelů odvíjejících se od znalosti narativního zakončení chci ale zároveň nabídnout jako alternativu takovou koncepci analytické poetiky a takové její nástroje, aby bylo ve výsledku realizovatelné seriály jako narativní fikční díla rozebírat v kterýkoli moment jejich plynutí. To jest, aby se dalo zastavit hned u druhé nebo třetí epizody, a přesto odhalit specifika jejich uspořádání. Jistěže se tak v případě řady seriálů může dít **na úkor poznání těchto děl jako celku**, jakkoli je tedy 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 přípustné, pokud považuji za badatelsky užitečné klást si takové otázky a problémy k řešení, na něž lze získat odpovědi a jež lze vyřešit. Souběžně s tímto řekněme horizontálním omezením chci poznávací potenciál analytické poetiky rozšířit naopak vertikálně. Analytická poetika seriálové fikce nemá sloužit pouze poetice deskriptivní, ale má plnit i účel aparátu pokud možno objasňujícího výstavbu konkrétního seriálu jakožto konkrétního vyprávění a konkrétního fikčního makrosvěta. Potom ale podle mého nestačí sledovat jen jednu úroveň naratologické analýzy. Dlouho jsem považoval za nejlepší řešení sledovat tři epistemické úrovně:

- (a) proces zprostředkování informací o fikčním makrosvětě a dění v něm probíhajícím,**
- (b) proměňující se zásobárnu informací o strukturních vzorcích seriálového textu a uspořádání jím zakládaného fikčního makrosvěta,**
- (c) fikční makrosvět a dění v něm probíhající.**

Ze **systemového hlediska** se jeví tyto tři úrovně poznání každého seriálového díla provázané, přičemž objasňují různé důležité aspekty jeho povahy. Zohledňují propojení mezi epizodními světy i dění v makrosvětě, čímž spojují dvojí perspektivu – analýzu fikčního světa jako sémantické makrostruktury a analýzu vyprávění. Seriály umožňují, ba až vyžadují využít dvojí zájem narativní sémantiky fikčních světů, kdy „fikčnost ustavuje vztahy mezi světy, [zatímco] narativita podřizuje fikční systém vnitrosvětovým principům organizace.“³⁹ Přiblížme si ale vysvětlující aspekty trojúrovňového modelu na konkrétních příkladech.

Klíčovou ozvláštňující úrovní (přinejmenším) první řady seriálu *Ztraceni* je povaha fikčního makrosvěta, který je primárně složen ze dvou svými možnostmi odlišených oblastí – Ostrova a světa mimo Ostrov. Seriál vybízí k tomu, aby se rekonstruoval řád fungování obou oblastí fikčního makrosvěta a upřesňovaly se jejich vlastnosti. Pokud bychom se v rozboru zaměřili pouze na proces zprostředkování informací, bude nám unikat fikční makrosvět jako postupně se přetvářející významová struktura. Získáme však představu o strategiích v určitém pořadí distribuovaných informací, jež se navzájem doplňují, utvářejí význam vzájemným srovnáním nebo se přepisují. Soustředění se na zásobárnu znalostí o makrosvětě a jeho dění 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

³⁶ Ronenová, Ruth (2006): *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, s. 196-197.

³⁷ Prince, Gerald (1982): *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlín – New York – Amsterdam: Mouton, s. 157.

³⁸ Chatman, Seymour (2008): *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, s. 21.

³⁹ Ronenová, Ruth (2006): *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, s. 24.

předcházejícími. Tento vzorec se v každé epizodě opakuje a vytváří určité paralely mezi jednotlivými postavami (na nižší úrovni) i mezi jednotlivými epizodami (na vyšší úrovni).

V případě telenovely *Esmeralda* je zase bezesporu důležitý tok informací o dění v makrosvětě, skrze něhož tento seriál postupně odsouvá akt sňatku, komplikuje stav věcí a narůstajícím způsobem klade milencům do cesty překážky. Jakkoli má ale fikční makrosvět *Esmeraldy* ve srovnání se *Ztracenými* spíše rozpínavý než komplexní charakter, je to právě organizace (ne)přátelských vztahů mezi postavami a rodinami, co ovlivňuje konstrukci jeho uspořádání. A pomocí analýzy strukturních vzorců tohoto uspořádání lze zase odhalit, pomocí jakých globálních strategií a vývojových vzorců seriál zapojuje určité postavy, zařazuje jisté typy konfliktů a souvztažňuje postavy či události, aby byl proces odkládání sňatku co nejméně nápadný.

Makrosvět první řady seriálu *MacGyver* je ve srovnání s makrosvětou 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 strukturních vzorců uspořádání fikčního textu. K zodpovězení se nabízejí analytické otázky typu: Jak se podobají, odlišují, varíují či jsou k sobě výslovně 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 hrdinových dobrodružství před titulkovou sekvencí a následným hlavním dějem. Jinými slovy, *MacGyver* vyžaduje upřednostněné uplatnění jiné úrovně analýzy než *Esmeralda* – a ta zase jiná než *Ztraceni*.

Zatímco jsem však u těchto tří seriálů pro jednodušší výklad zvažoval jistou míru jejich strukturní stejnorodosti, seriály se často mohou epizodu od epizody uplatňovanými strategiemi měnit (*Akta X*, *Pravěk útočí*). Hypoteticky se tak mění i důraz kladený analytikem na jednotlivé epistemické úrovně v závislosti na tom, co povaha rozebíraného seriálového díla vyžaduje. A to již v procesu rozvíjení se jeho fikčního makrosvěta, kdy lze dosáhnout plausibilního poznání i po omezeném množství rozebíraných epizod. **Předpokládám** jsem, že 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 (který označuji jako **fikcizaci**), vzorce uspořádání (jenž označuji jako **fikcipedii**) a prostředkovanou sémantickou makrostrukturu (**fikční makrosvět**). Systém konkrétního díla v konkrétních vztazích jeho konkrétních prvků pak sám selektuje, která z těchto úrovní a které z jejích nástrojů jsou pro vysvětlení jeho povahy jakožto právě takového a ne jiného uměleckého uspořádání signifikantnější než jiné. Tím se koneckonců vracíme zpátky k Tyňanovovu nahlížení uměleckého díla jako neustálé tenze jeho částí, ovšem bez nutnosti k tomuto dospět skrze znalost jeho úplného celku, což Tyňanov činí.⁴⁰

A zatímco fikcizaci a fikčnímu makrosvětu se bude věnovat celý zbytek práce, **s fikcipedii** je to komplikovanější. Ze systémové pozice tato tvoří stabilní základnu nashromážděných informací o povaze fikcizace a uspořádání makrosvěta. Umožňuje na jedné rozdělit fikční makrosvět do hesel, která shrnují vlastnosti entit a vlastnosti entit mezi sebou, přičemž entitami mohou být myšleny postavy, instituce, prostředí, ale i jednotlivé oblasti světa a epizodní světy. Na straně druhé straně usnadňuje rozčlenit fikcizaci v jejích principiálních vztazích (např. podobnost, opakování, odlišnost, variace, paralelismy), a tak odhalit a zařadit organizující stylistické a narativní vzorce (scénáře) jejího uspořádání. Zároveň se u fikcipedie předpokládá, že reprezentuje stabilní a zpřehledňující diváckou zásobárnu všeho, co se o díle a jím zakládáném

⁴⁰ Srov. Tyňanov, Jurij (1968): O podstatě filmu. In: Jurij Lotman (ed.): *Poetika, rytmus, verš*. Praha: Svět Sovětů, s. 76.

světě dozví či o něm předpokládá.⁴¹ Nabídl jsem doposud různé verze fikcipedického uspořádání⁴² a jsem i nadále přesvědčen o užitečnosti zkoumání fikcipedie jakožto epistemického nástroje, ale navzdory tomu jsem se rozhodl **fikcipedii z poetiky seriálové fikce vypustit a z trojúrovňového epistemického modelu učinit model dvojúrovňový**.

Fikcipedie totiž nedokázala dostát podmínce, kterou jsem opakovaně zdůrazňoval v doposud publikovaných náčrtech modelu poznání, jenž v této práci předkládám:

„Nícméně každý kritický přístup je nakonec tak dobrý, jak dobré jsou analýzy, které je schopný vyprodukovat.⁴³ A tak teprve ve chvíli, kdy bude zde načrtnutá teorie seriálové fikce testovaná na konkrétních seriálech, ukážou se všechny její možnosti, omezení a nedostatky. Jistě bude nezbytné ji dále opravovat a přepracovávat, aby dokázala co nejlépe plnit svůj účel: analyzovat seriálovou fikci v její estetické bohatosti a přizpůsobovat se **jejím** možnostem – nikoli naopak.“⁴⁴

A jakkoli je fikcipedie logicky opodstatněnou součástí systému, žel nakonec vždy více hovoří spíše o systému poznání samotném než o objektu jeho zkoumání. O tom jsem se opakovaně přesvědčil při praktickém testování epistemických možností své teorie ve chvíli, kdy jsem nepsal primárně o teorii jako takové, ale s její pomocí o konkrétních dílech nebo souborech děl. Nakonec totiž všechna tato díla „diktovala“ při své analýze postupovat způsobem, který nutil rozpouštět epistemické kompetence fikcipedie **průběžně** během výkladu o jeho fikcizaci nebo fikčním makrosvětě. Jakákoli snaha uplatňovat pečlivě strukturované pojmy z úrovně fikcipedie tak šla *de facto* proti požadavkům analyzovaného díla. **Fikcipedie si ve svém nastavení uzurpuje pozornost sama pro sebe, dynamické prvky činí statickými a je nakonec užitečná pouze sama o sobě, bez přímého souvztažení s dalšími dvěma úrovněmi.**⁴⁵

Trojúrovňový model poznání analytické poetiky se tak nakonec mění v **dvojúrovňový model poznání**, v němž jsem však rozpustil klíčové aspekty fikcipedie, a tak není ohrožena dynamická povaha, jejíž důležitost byla výše akcentována. Tento bude v dalších kapitolách zevrubně po jednotlivých úrovních rozpracováván a využíván, přičemž zároveň podchytí obecnější problémy spojené s různými aspekty povahy jednotlivých typů seriality, a jako takový vytvoří základ pro deskriptivní poetiku seriálové fikce. Dvojúrovňový model ovšem není, nechce a vlastně ani nemůže být nastavený tak, aby pokryl každý aspekt seriálové fikce – jak jsem napsal výše, cílem poetiky seriálové fikce není všezahrnující kombinatorika možností. Neusiluje o variantu narativní či dokonce seriálové gramatiky⁴⁶, nýbrž chce nabídnout vzájemně se doplňující perspektivy na seriálovou fikci a nástroje umožňující rozpoznat jisté její rysy – nikoli ale pomocí kategorií apriorně určujících povahu těchto rysů.

⁴¹ To jistě není neopodstatněný předpoklad a encyklopedické uspořádání vědění o daném díle patří k běžné aktivitě fanouškovské kultury: ta vytváří rozsáhlé encyklopedické zpracování jednotlivých seriálů na Wikipedii či pečlivě strukturované webové stránky o konkrétních seriálech s rozpisy dění jednotlivých epizod, charakterizací všech postav, institucí a klíčových prostředí, hypotézami o budoucím dění atp. Viz např. <http://en.wikipedia.org/wiki/Doctor_Who>, <<http://www.edna.cz/lost/>> (cit. 20. 8. 2013). Oblibu takového zpřehledňujícího materiálu ostatně naznačuje popularita různých knižních seriálových průvodců, zejména z doby před internetem. Viz např. Lowry, Brian (1996): *Tam někde venku je pravda. Oficiální průvodce Akty X*. Praha – Plzeň: Beta – Dobrovský & Ševčík.

⁴² Srov. Kokeš, Radomír D. (2010): *Teorie seriálové fikce. Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská diplomová práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU. (Nepublikováno.); Kokeš, Radomír D. (2011): *Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy seriálu*. In: Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, s. 228-257.

⁴³ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. In: *Illuminace*, 10, č. 1, s. 38.

⁴⁴ Kokeš, Radomír D. (2011): *Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy seriálu*. In: Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, s. 254.

⁴⁵ Tak tomu bylo například in Kokeš, Radomír D. (2012): *Fikce, (makro)světy a typologie seriality*. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 149-179.

⁴⁶ Srov. třeba snahu aplikovat proppovsky založenou naratologii na kriminální seriály v textu Chandlera Harrisse „Policing Propp“ [Harris, Chandler (2008): *Policing Propp. Toward a Textualist Definition of the Procedural Drama*. *Journal of Film and Video*, 60, č. 1, s. 43-59], případně pokus Roberta C. Allena nabídnout zase v duchu Rolanda Barthesa a Umberta Eca skupinu kódů pro mýdlové opery: stylistické, generické, textuální, intertextuální a ideologické [Allen, Robert C. (1985): *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, s. 81-91].

Analytická poetika seriálové fikce je tak ze všeho nejvíc právě **perspektivou**, která může být v konkrétních analýzách doplňovaná o další metody či nástroje v závislosti na nárocích uspořádání daného díla. Především perspektivou pak chce být i deskriptivní poetika fikce, kdy soupis vlastností každého typu seriality bude ze své podstaty vždy neúplný, protože ačkoli představuje ideální typy vztahů mezi epizodními světy, tak tyto vztahy by měly poskytnout poznání především o seriálech jako umělecké formě, která zahrnuje řadu možných uspořádání a snaha o vysoce formalizovanou kombinatoriku by takové poznání znesnadňovala. Cílem deskriptivně poetologických pasáží v této práci je tak ze všeho nejvíc nabídnout vzorek toho, co integrace různých nástrojů analytické poetiky může pro pochopení seriality nabídnout.⁴⁷

Vymezením deskriptivní i analytické poetiky jako perspektivy se volně dostávám k oblastem, k nimž se poetika seriálové fikce ve svém nastavení vyjadřovat nedokáže, nehodlá či se k nim vztahuje výhradně selektivně a/nebo specificky – a tato rozhodnutí patřičně zdůvodnit. Týkají se (a) specifík televize jakožto zprostředkovatele seriálové fikce, (b) vztahu fikčního makrosvěta a našeho světa aktuálního, (c) problematiky diváctví.

1.4. Televize jako zprostředkovatel seriálů

Poetice seriálové fikce by se dalo namítnout, že navzdory svému soustředování se na uměleckou formu televizního seriálu se vůbec nevěnuje televizi jakožto médiu, který tuto formu zprostředkovává, pracuje se specifickými způsoby uvádění a součástí seriálů jsou například reklamní vsuvky. S tím souhlasím, ovšem mám přinejmenším dva důvody, proč tomu tak je.

První zdůvodnění objasním právě na příkladu 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 hodině času děje. Jednotlivé epizody nicméně měly jen třiačtyřicet minut, protože do „reálného času“ se započítávaly i reklamní vsuvky. 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 se stal očividnějším. 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.⁴⁸ Bylo pro deskriptivní poetiku seriálové fikce vysoce problematické dosáhnout jednotného poznání povahy seriality, kdyby 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** scenáristické tradice.

Zohlednění reklamních vsuvek ve výzkumu seriálové fikce navíc může vést k jen obtížně udržitelným hypotézám. Jane Feuerová například 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). Tyto jsou totiž podle ní neustále přerušovány a bez větších přechodů se střídají svět seriálu a světy televizních reklam, zpravodajství atp.⁴⁹ Pokud by však tento předpoklad platil, nebylo by lze hovořit o světě příběhu ani u filmů vysílaných v televizi – a tak vlastně filmy někdy takové světy tvoří a někdy ne. A naopak například seriály televize HBO, které jsou psané a vyráběné s tím, že budou vysílané bez reklam, by pak mohly být podle Feuerové seriály jiného řádu, protože zřejmě naopak světy tvoří. Tedy jen do chvíle, kdy by si licenci na jejich uvádění od HBO nezakoupila zahraniční komerční televize a nepřerušovala je

⁴⁷ Srov. Ronenová, Ruth (2006): *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, s. 106.

⁴⁸ Srov. Thompson, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge – London: Harvard University Press, s. 36-71.

⁴⁹ Feuer, Jane (1986): Narrative form in American network television. In: Colin McCabe (ed.): *High Theory/Low Culture*. Manchester: Manchester University Press, s. 101-114.

reklamami. Pak totiž světy tvořit přestanou. Její postulát však podle mého neplatí ani intuitivně. Jestliže je totiž divák schopen v paměti udržet informace o předchozích epizodách třeba mýdlové opery i s týdenními odstupy (což očividně je, proč by je jinak sledoval?), není důvod se domnívat, že by na informace o stavu věcí ve světě příběhu nebyl schopen navázat po reklamní či zpravodajské pauze.

Druhý důvod, proč se poetika seriálové fikce nevěnuje televizi jako zprostředkujícími médiu, nemá podobně polemickou povahu. Ačkoli se v této práci věnuji primárně televizním seriálům, ve skutečnosti pro mě není jádrem badatelského zájmu ani tak televizní seriál jako **serialita coby specifický typ narativní fikce**, kdy televizní seriál je vlastně případovou studií. Věnuji se televiznímu seriálu, protože na rozdíl od literatury, divadla či filmu představuje serialita v televizi dominantní modus produkce. Poskytuje mi tak vzájemně porovnatelný vzorek pro zkoumání seriality a pro zkoumání konkrétních děl. Současně se coby filmový teoretik necítím dostatečně kompetentní teoretizovat o serialitě v komiksu, kde je vztah seriality rovněž dominantním způsobem vyprávění.⁵⁰ Předpokládám však, že mnohé zde poskytnuté poetologické závěry platné pro serialitu v televizi budou platit i pro komiks – a koneckonců i pro film nebo literaturu.

V souvislosti s médiem zprostředkovávajícím fikční makrosvět se ovšem nabízí ještě jedno podstatné omezení poetiky seriálové fikce, jak ji zde předkládám: nevěnuji se fenoménu utváření makrosvěta napříč různými médii, jak jej z jiných perspektiv a v jiných pojmoslovích popisují například Henry Jenkins,⁵¹ Marie-Laure Ryanová⁵² nebo James D. Bounds.⁵³ Snaha zohlednit fikční makrosvět zároveň i na průsečíku více textů by však zájem této práce pohřbilo, protože jsem se z praktických důvodů rozhodl na tuto snahu rezignovat, a to s přiznaným vědomím toho, že fikční makrosvět některých seriálů může být působením paralelních textů rozšiřován nad rámec toho, jak jej popisují zde.⁵⁴ Třebaže jsem se ale tomuto jevu důsledně nevěnoval, intuitivně se domnívám, že jen minimum konkrétních seriálů spoléhá na znalost paralelních textů (internet, počítačové hry, komiksy, literatura) do té míry, aby původním textem zprostředkovávaný makrosvět nebyl konzistentní i bez těchto paralelních textů, byť je třeba řídit.⁵⁵

1.5. Aktuální svět, seriálová fikce a motivace

Omezení poetiky ve vztahu k aktuálnímu světu naší žité zkušenosti naznačuje už Macura v již citovaném hesle o poetice ze *Slovníku literární teorie*:

„V současnosti [...] tento přístup [poetika] vykazuje za hranicemi literární teorie celou řadu problémů, které netvořily její tradiční náplň a byly formulovány nověji nebo dotýkány jen okrajově (vztah literárního díla ke skutečnosti, vztah literatury a ideologie, otázky společenských funkcí literárního díla, psychologie a sociologie literární komunikace.“⁵⁶

Některá z těchto omezení jsou jistě platná i v případě poetiky seriálové fikce, například vztah seriálové fikce a ideologie, otázky společenských funkcí díla či problémy založené sociologicky. Poetika seriálové fikce si nechce klást otázky spojené s tím, jak dané seriálové dílo reflektuje

⁵⁰ Srov. Hayward, Jennifer (1997): *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: The University Press of Kentucky.

⁵¹ Srov. Jenkins, Henry (2003): *Transmedia Storytelling*. In: *Technology Review*, 15, January; Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

⁵² Srov. Ryanová, Marie-Laure (2012): *Transmediální vyprávění příběhů a transfunkcionalita*. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 127-147.

⁵³ Bounds, James D. (1996): *Perry Mason. The Authorship and Reproduction of a Popular Hero*. Wesport: Praeger.

⁵⁴ Srov. Jenkins, Henry (2009): *The Aesthetics of Transmedia: In Response to David Bordwell [Part One – Part Three]*. In: *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 10. září, 13. září, 16. září.

On-line: <http://henryjenkins.org/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i.html>, <http://henryjenkins.org/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i_1.html>, <http://henryjenkins.org/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i_2.html> (verifikováno 18. 7. 2013).

⁵⁵ Srov. Bordwell, David (2009): *Now leaving from platform 1*. In: *Observations on film art*. 19. srpna. On-line: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2009/08/19/now-leaving-from-platform-1/>> (verifikováno 18. 7. 2013).

⁵⁶ Macura, Vladimír (1977): *Poetika*. In: Štěpán Vlašín (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, s. 281.

ideologické či obecněji kulturní vzorce aktuálního světa, případně jak k nim otevřeně referuje. Předpokládá totiž autonomii předkládaného fikčního makrosvěta a kulturní vzorce aktuálního světa jsou pro ni relevantní jen do té míry, do jaké jsou nezbytné k porozumění fikčnímu makrosvětu. Protože však začíná hrozit směšování dvou typů vztahů mezi světem aktuálním a (makro)světlem fikčním, pozastavme se nad touto problematikou i východisky poetiky seriálové fikce detailněji.

Jedním typem vztahu je interpretace seriálového díla jakožto **symptomu**: seriálové dílo do sebe v této perspektivě nějak nasává ideologické souvislosti či vzorce aktuálního světa, ve kterém vzniklo, a tak se stává **příznakem těchto více či méně skrytých souvislostí či vzorců**. V osmdesátých letech minulého století vzbudil ohlas například **mytický přístup** k televizi. Hledal paralely mezi populární fikcí a univerzálně platnými kulturními vzorci, kdy televize podle této perspektivy vlastně nahrazuje tradiční funkci mýtů, především pak mýtů v pojetích Clauda Léviho-Strausse a Rolanda Barthesa.⁵⁷ Analytická poetika seriálové fikce nehodlá tento přístup jakkoli zpochybňovat a dalo by se s ním v určité úrovni dokonce počítat jako se způsobem, jak zpětně srovnávat konkrétní fikční makrosvět se světem aktuálním (**nikoli** ale jak fikční makrosvět světem aktuálním **korigovat**). Deskriptivní poetika seriálové fikce se k nástrojům tohoto přístupu obracet ze své povahy ani nemůže. Jak totiž bylo řečeno výše, chce se soustředit na typy seriality jako na ideální typy coby více či méně komplexní systémů vztahů, v rámci nichž je každý prvek nějak funkčně usouvztažněn s nějakým prvkem jiným, a zároveň s celým tímto systémem.⁵⁸ Jelikož navíc tato řekněme **symptomatická perspektiva** představovala a dosud představuje dominantní pozici, z níž se na televizní seriály nahlíží,⁵⁹ lze vůči ní chápat poetiku seriálové fikce jakožto perspektivu **alternativní**, resp. **doplňující**, jež klade svůj badatelský důraz na ty možnosti poznání, které symptomatický přístup naopak spíše upozaduje.

Druhým a pro nás mnohem podstatnějším typem vztahu je míra závislosti seriálového díla jakožto fikčního makrosvěta na světě aktuálním. V tomto ohledu podle mě stále platí, co napsal v knize *Lector in fabula* Umberto Eco: „Žádný narativní svět nemůže být zcela a naprosto nezávislý na světě reálném, nemohl by totiž vymezit **maximální a konzistentní** stav věcí tak, že by pro něj pořídil veškeré vybavení individui a vlastnostmi *ex nihilo*“ [zvýraznil Eco].⁶⁰ Jak ale vysvětlit tuto závislost, a zároveň zachovat autonomii fikčního makrosvěta jako sémantické makrostruktury s vlastním řádem či vlastními řády fungování, která je navíc na rozdíl od světa aktuálního vždy nutně neúplná? Výchozím předpokladem je, že **žádný** prvek fikčního (makro)světa – ať je to Lomnice nad Popelkou, Škoda Octavia, Jan Hus nebo třeba socha svatého Václava na Václavském náměstí – není tímž prvkem jako ve světě aktuálním. Je jeho možným protějškem, jeho **fikčním překladem**, přičemž vazba mezi oběma entitami se odvíjí od spojení na základě **mezisvětové totožnosti**.⁶¹ Jak ostatně píše i Ronenová, „fikční světy jsou ontologicky i strukturně odlišné: fakty aktuálního světa nemají žádné apriorní ontologické privilegium před fakty světa fikčního. Systém fikčního světa je nezávislý systém, ať je jím konstruován jakýkoli typ fikce a ať tato fikce čerpá z našich znalostí aktuálního světa v jakémkoli rozsahu.“⁶² Jinými slovy, cokoli se v rámci daného překladu aktuálního prvku do prvku existujícího fikčně změní, je v plně v pravomoci fikčního textu. Ačkoli tedy (makro)svět fikční do sebe absorbuje a pro své potřeby

⁵⁷ Srov. třeba rozsáhlou práci Rogera Silverstonea, z níž lze zmínit například Silverstone, Roger (1981): *The message of television. Myth and narrative in contemporary culture*. London: Heinemann Educational Books. Dále srov. Carey, James W. (ed.) (1988): *Media, Myths, and Narratives. Television and the Press*. Newbury Park – Beverly Hills – London: Sage Publications.

⁵⁸ Tyňanov, Jurij Nikolajevič (1987): O literární evoluci. In: Jurij Nikolajevič Tyňanov: *Literární fakt*. Praha: Odeon, s. 189-201.

⁵⁹ Za všechny z mnoha desítek prací psaných primárně z této perspektivy zmíním například slavný a vlivný sborník *To Be Continued...* [Allen, Robert C. (ed.) (1995): *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. London – New York: Routledge.

⁶⁰ Eco, Umberto (2010): *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, s. 159.

⁶¹ Srov. Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, s. 31.

⁶² Ronenová, Ruth (2006): *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, s. 21.

pozměňuje **některé** prvky světa aktuálního, jež usouvztažňuje s prvky čistě fikčními, tak svět aktuální nemůže představovat korektiv (makro)světa fikčního.

Tuto terminologii teorie fikčních světů podchycující vztah mezi aktuálním a fikčním bych nyní rád pro účely poetiky seriálové fikce *mutatis mutandis* transponoval do pojmosloví blízké formalistické tradici. Tak nám totiž později poslouží k efektivnějšímu podchycení i vysvětlení operací směřujících od fikčního textu k fikčnímu makrosvětů a od něj zpět k fikčnímu textu. Přepřacuji pro tyto účely koncept **motivací**. Vyjdu za prvé z podoby navržené (pozdním) formalistou Borisem Tomaševským a za druhé z verze motivací u filmové neoformalistky Kristin Thompsonové. Boris Tomaševskij ve své *Teorii literatury* motivacemi nazývá systém metod, které odůvodňují uvádění jednotlivých motivů a motivických komplexů do díla, přičemž rozlišuje tři jejich typy, a sice motivaci **realistickou**, **kompoziční** a **uměleckou**.⁶³ 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.“⁶⁴

Pro nás je ale důležitější jeho předpoklad, že lze pomocí realistické motivace „snadno pochopit i uvádění mimoliterárního materiálu do uměleckého díla“.⁶⁵ To jest uvádění takového materiálu, který prochází – řečeno terminologií fikčních světů – překladem ze světa aktuálního do světa fikčního. 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.⁶⁶ 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...)⁶⁷ Thompsonová potom píše, že kompoziční motivace zkrátka ospravedlňuje zapojení jakýchkoli prostředků, které jsou nezbytné pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času.⁶⁸

S uměleckou motivací je to komplikovanější, protože Tomaševskij neposkytuje žádnou její definici a setrvává spíše v rovině opisů. Umělecky motivované nejdříve nejasně vymezuje pomocí Boileauova výroku, že „pravda je někdy nepravděpodobná“, kdy ono nepravděpodobné je podle Tomaševského umělecky motivovaným. Poněkud konkrétnější je při uvedení **zvláštního případu** umělecké motivace, jenž nazývá (bez odvolání se na Viktora Šklovského) **metodou ozvláštňení**: „Aby z uměleckého díla netrčel použitý mimoliterární materiál, musí být jeho použití motivováno novátorstvím a individuálním osvětlením materiálu.“⁶⁹ Umělecká motivace je sice Tomaševským kladena do vztahu k motivaci realistické, ale nikoli do vztahu k motivaci kompoziční, a tak zůstává nejisté, jaký je rozdíl mezi využitím prvku pro kompoziční motivaci a pro motivaci uměleckou. Thompsonová se snaží nabídnout o něco přesnější formulaci, jež ale problém s uměleckou motivací stejně nevyřeší:

„Umělecká motivace je nejobtížněji definovatelným typem. Na jedné straně má každý prostředek v uměleckém díle uměleckou motivaci, jelikož částečně směřuje k vytvoření podstaty díla, jeho tvaru – formy. Přesto má mnoho, pravděpodobně většina prostředků, dodatečnou, nápadnější kompoziční, realistickou či transtextuální⁷⁰ motivaci, a v těchto případech není umělecká motivace příliš viditelná. [...] V jiném smyslu je však umělecká motivace přítomna

⁶³ Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, s. 137-145.

⁶⁴ Tamtéž, s. 142.

⁶⁵ Tamtéž, s. 143.

⁶⁶ Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. A Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 16.

⁶⁷ Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, s. 137-138.

⁶⁸ Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. A Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 16.

⁶⁹ Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, s. 144.

⁷⁰ Motivace doplněná neoformalisty, u Bordwella také jako generická – srov. Bordwell, David – Steiger, Janet – Thompson, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema*. London: Routledge and Kegan Paul – New York: Columbia University Press, s. 19-23.

skutečně viditelně a signifikantně pouze tehdy, když ostatní tři typy motivace jsou potlačeny. Jejich převládající kvalita uměleckou motivací odsouvá stranou.“⁷¹

Thompsonová se sice snaží vymezit uměleckou motivaci konkrétněji, než je tomu u Tomaševského, ale její status činí vlastně ještě problematičtější. Pokud je totiž na rozdíl od ostatních motivací přítomna **vždy**, pak nemůže jít o motivaci na stejné úrovni jako motivace ostatní. Jestli ji má totiž **každý prostředek** v uměleckém díle, lze ji jednoduše chápat i jako analytický trik, jehož pomocí se přisoudí motivace i každému takovému prvku, s jehož zařazením si nejsme jisti. Kristin Thompsonová na to narazila ve snaze vyřešit vztah mezi postupem **odhalování prostředku** a uměleckou motivací už dříve, kdy psala ve své neoformalistické monografii o *Ivanu Hrozném*, že „formalistická definice motivace je logicky všeobsažná. Nazývají [formalisté] cokoli, co není realisticky nebo kompozičně motivováno, ‚umělecky‘ motivovaným. S užitím této velmi obecné ‚rozmanité‘ [miscellaneous] kategorie učinili jasným, že cokoli v díle má nějakou motivaci, dokonce včetně toho, co upozorňuje samo na sebe.“⁷² Ačkoli tedy upozorňuje na logickou všeobsažnost formalistických motivací a rozmanitost, smíšenost či roztěkanost kategorie umělecké motivace (uvozovky naznačují, že slovo miscellaneous nepoužívá bezpříznakově), nakonec jí stačí vymezit odhalování prostředku jako specifický její typ.⁷³ Problém s nestejnorodostí motivací jako jednoho klastru kategorií ale zůstává.

Ačkoli jsem se tedy v poetice seriálové fikce rozhodl z koncepce motivací vyjít, bylo nutné ji zásadně pro své účely přepracovat a učinit jednoznačnější. Zavádím pouze dvě základní motivace, z nichž první operuje na dvou úrovních: **motivace trans/kompoziční** a **motivace umělecké**. Trans/kompozičně motivované jsou přitom všechny prvky, které se podílejí na výstavbě časoprostorové entity fikčního makrosvěta i dění v něm. Předpokládám přitom, že všechny **překládané** prvky (a tedy i ty, které by Tomaševskij i Thompsonová považovali za realisticky motivované) procházejí na hranici fikčního světa transformací. Nabývají pak v tomto procesu stejné ontologické povahy jako prvky čistě fikční. Například vesmírná loď TARDIS ve fikčním makrosvětě seriálu *Doctor Who* tak není o nic méně nebo více skutečná než Londýn, Winston Churchill nebo hugenoti.

Pokud totiž uvažuji o fikčním makrosvětě jako o ontologicky autonomní časoprostorové entitě, pak i 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. Pak jsou 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. Ty označuji za **motivované umělecky**. **Pomocí trans/kompozičně motivovaných prvků tak v poetice seriálové fikce text referuje k fikčnímu makrosvětě, zatímco pomocí umělecky motivovaných prvků zase fikční makrosvět referuje ke svému textu.**

Podchytil jsem dva typy vztahu mezi fikčním makrosvětěm a aktuálním světem, jež poetika seriálové fikce zohledňuje. Činí tak ovšem primárně z pozic výstavby díla a ptá se především po relacích mezi textem a fikčním makrosvětěm, kdy aktuální svět je osvětlujícím rámcem pro jisté aspekty těchto relací. Jak jsem napsal, analytická poetika seriálové fikce jakožto nástroj pro rozbor a vysvětlení povahy konkrétních seriálových děl nechce blokovat interpretaci fikčních makrosvětů jakožto v rovině **analogií** a **paralel** významově srovnatelných se světem aktuálním. Podobná interpretace však není zájmem této práce. Za závažnější považuji vyřešit, jak se výše

⁷¹ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. In: *Illuminace*, 10, č. 1, s. 17.

⁷² Thompson, Kristin (1981): *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 36.

⁷³ Tamtéž, s. 36-37.

představený vztah mezi aktuálním světem, textem a fikčním makrosvětlem promítá do procesu čtení tohoto textu a rekonstruování jím zakládaného světa. Jinými slovy, zbývá se zabývat otázkou diváctví a v jeho souvislosti načrtnout i problém historického pohledu na seriálovou fikci.

1.6. Tři mody diváctví

Začnu banálním předpokladem, že empiričtí diváci televizních seriálů mají mnoho podob. Jejich škála je zřejmá už ze dvou mezně nastavených variant. Na jedné straně máme empirické diváky řekněme povrchní a nepozorné. Sledování seriálu pro ně představuje spíše doprovodnou aktivitu při jiné činnosti (domácí práce, práce na počítači...). Nesledují epizody nutně popořadě a rekonstrukce fikčního makrosvěta i dění v něm je pro ně podstatná jen na základní úrovni porozumění. Na druhé straně jsou oddaní diváci fanouškovští, kteří sledují každou epizodu opakovaně, všímají si nejmenších detailů a vytvářejí komplexní internetové databáze a encyklopedie jejich fikčních makrosvětů. Setkávají se na specializovaných stránkách či fórech. Na nich sdílejí svoje postřehy a hypotézy o funkci jednotlivých replik, konkrétních fikčních entitách nebo o minulosti, budoucnosti i zákonitostech daných fikčních makrosvětů.⁷⁴

Povahou empirického televizního diváctví se zabývají zejména televizní společnosti, sociální vědy a historici médií, přičemž zdrojem dat jsou jim například ratingy⁷⁵ nebo kvantitativní i kvalitativní dotazníková šetření. Mnohostranná rozmanitost empirického diváctví je však současně důvodem, proč nemůže poetika seriálové fikce jakožto systémová koncepce s empirickým diváctvím pracovat. Každý předpoklad o divácké aktivitě by totiž bylo možné potvrdit i vyvrátit zároveň. Tím neříkám, že empirické diváctví je neúčinné pro poetiku seriálové fikce, ale naopak že poetika seriálové fikce dokáže říci k empirickému diváctví jen velmi málo, což je dáno omezeními plynoucími z jejích systémových ambicí.

Platí však, že „text je mechanismus líný (nebo šetrný), žije z nadhodnoty smyslu, vkládaného do něj příjemcem [...]. Jak postupně přechází [...] k funkci estetické, text přenechává interpretační iniciativu čtenáři, třebaže si obvykle přeje být interpretován s co největší jednoznačností.“⁷⁶ A seriálová fikce je navíc text nezřídka expanzivně narůstající. Zpětně se může navracet ke zdánlivě náhodným narážkám v předchozích epizodách a klást velké nároky na usouvztažňování jednotlivých prvků v zakládané sémantické makrostruktuře. A nakonec, dvojúrovňový epistemický model fikcizace a fikční makrosvět reprezentuje zároveň cyklický proces, kdy ve chvíli zařazení poskytnuté informace do příslušného místa ve struktuře makrosvěta už přichází prvek další. Už samo podchycení totality samotných těchto explicitně zprostředkovaných informací je mimo možnosti jakékoli analytické či teoretické koncepce.

Je proto vhodné delegovat na jedné straně selekci a na druhé straně interpretační kooperaci s textem na entitu stojící mimo zmíněné úrovně, a zároveň původce jejich realizace. Fikcizaci tak chci zakotvit přímo v divácké kooperaci (v tzv. tázacím modelu fikcizace) a fikční makrosvět je pak výsledkem diváckého zpracování. Takový divák ovšem **nebude skutečný** a nepůjde **pouze o** strategii textu, jak o svém modelovém čtenáři hovoří Umberto Eco,⁷⁷ nýbrž má reprezentovat **funkční a heuristický instrument** poetiky seriálové fikce.⁷⁸

⁷⁴ Srov. Hills, Matt (2002): *Fan cultures*. London – New York: Routledge; Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. When Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

⁷⁵ Nejslavnějším je pravděpodobně Nielsen ratings <www.nielsen.com> (verifikováno 27. 7. 2013).

⁷⁶ Eco, Umberto (2010): *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, s. 68.

⁷⁷ Tamtéž, s. 65-84; mimo mnoha dalších Ecových příspěvků k problematice modelového čtenářství. Eco svůj koncept zařazuje do širší diskuze o čtenářsky orientovaných poetikách např. in Eco, Umberto (2004): *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, s. 53-73.

⁷⁸ Srov. s Davidem Bordwellem, který podobně hovoří o svých kategoriích filmových významů [Bordwell, David (1989): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge – London: Harvard University Press, s. 10].

Představitelé kognitivistické perspektivy filmové naratologie se pokusili v této souvislosti 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 divák – skutečný a v závislosti na něm i ten jimi vytvořený – sleduje filmy, zpracovává vyprávění a buduje si představu o příběhu. A naopak, jak 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. Badatelem, který se dlouho domníval, že se mu podařilo dosáhnout syntézy pružného naratologického modelu a pojetí divácké aktivity nad rámec teoretického konstruktů, byl David Bordwell.

Předpokládal, že „jeho“ divák – jak jej představil v knize *Narration in the Fiction Film* – do maximální možné míry odpovídá diváctví skutečnému. Jak vnímáme film, jak zpracováváme na základě série komplexních operací poskytovaná vodítka, jak z nich během sledování skládáme či přepracováváme představu o celku příběhu do kauzálně a chronologicky uspořádané fabule.⁷⁹ Po šestadvaceti letech však přiznal, že i „jeho“ divák je pouze teoretickým konstruktem: „Naneštěstí, argumentovali někteří, je to [Bordwellův koncept zpracování vodítek do fabule] psychologicky nepřijatelné. Nakonec jsem musel souhlasit.“⁸⁰ Srovnáme-li Bordwellův pokus s návrhy dalších filmových kognitivistů s naratologickými ambicemi (Edward Branigan, Torben Grodal, Carl Plantinga, Murray Smith), jeví se mi další pokus o totéž neefektivní. Cílem poetiky seriálové fikce koneckonců není popsat diváctví, nýbrž popsat povahu seriálových děl a seriálové fikce. Jakkoli se tedy lze kognitivistickými výzkumy inspirovat, budu pracovat s vědomě **umělým** hypotetickým diváctvím, které poslouží jako zmíněný funkční a heuristický instrument.

Napsal jsem, že takový divák nebude skutečný a nepůjde pouze o strategii textu, jak o svém modelovém čtenáři hovoří Umberto Eco, přičemž na slovo „pouze“ kladu důraz. Do značné míry totiž považuji za nezbytné předpokládat, že hypotetický divák strategií textu je, ale je třeba si být vědom toho, že takového příjemce konstruuje sám analytik. Není to žádný prokazatelně existující konstrukt, jde o analytikův konstrukt, jemuž bude přisuzovat operace, pomocí kterých bude prokazovat platnost svých hypotéz o povaze systému analyzovaného díla či nějaké povaze umělecké formy.

Eco ve studii „*Intentio lectoris: stav umění*“ píše, že si můžeme položit otázku, „zda to, co jsme v textu našli, je (i) tím, co text říká díky své textové soudržnosti a díky označujícímu systému v pozadí, nebo (ii) tím, co v něm našel adresát na základě svého vlastního systému očekávání.“⁸¹ Sám navrhnul už v *Lector in fabula* nahlížet „na textovou strategii jako na systém instrukcí, jenž usiluje o to produkovat možného čtenáře, jehož profil je designován textem a uvnitř textu, lze jej z něj extrahovat a popsat jej nezávisle na jakémkoli empirickém čtení a dokonce i před ním.“⁸² Eco se v polemice s tzv. interpretačním či hermetickým driftem (radikální pragmatismus a teorie dekonstrukce) snaží obhájit právo textu na korekci vlastních interpretací,

„udržet dialektické spojení mezi **intentio operis** [záměr či intence textu] a **intentio lectoris** [záměr či intence čtenáře], [...], kdy intence textu se nevyjevuje v lineární manifestaci textu. [...] Člověk se ji musí rozhodnout ‚vidět‘. Proto je možné mluvit o intenci textu jenom jako o výsledku **dohadu** ze strany čtenáře. [...] Když začnu číst nějaký text, nikdy již od počátku nevím, zda k tomuto textu přistupuji z perspektivy náležité intence. Má iniciativa začíná být zajímavá přesně v tom bodě, když už zjišťuji, že má intence by se mohla střetnout s intencí textu.“⁸³

⁷⁹ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 30-47.

⁸⁰ Bordwell, David (2011): *Common Sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory? David Bordwell's website on cinema* <<http://www.davidbordwell.net/essays/commonsense.php>> (verifikováno 27. 7. 2013).

⁸¹ Eco, Umberto (2004): *Intentio lectoris. Stav umění*. In: Umberto Eco: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, s. 59.

⁸² Tamtéž, s. 61. Srov. Eco, Umberto (2010): *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, s. 65-84.

⁸³ Eco, Umberto (2004): *Intentio lectoris. Stav umění*. In: Umberto Eco: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, s. 69-70.

Jde vlastně o abduktivní⁸⁴ hledání zákonů osvětlujících výsledek – o hypotézu osvětlující dosavadní povahu textu na základě dostupných informací, kdy korektivem těchto dohadů je pokračování textu: „Každá interpretace týkající se jisté části textu může být přijata, je-li potvrzena, a naopak odmítnuta, je-li zpochybněna další částí stejného textu. V tomto smyslu interní textová koherence kontroluje jinak nekontrolovatelné pohnutky čtenáře.“⁸⁵ Tato Ecem (a vlastně i Aureliem Augustinem) postulovaná procesualita neustálého ověřování hypotéz je pro poetiku seriálové fikce klíčová, protože umožní korigovat analyticko-teoretickou aktivitu poetologa seriálové fikce, který může svému hypotetickému divákovi přisuzovat právě ty operace, které projdou tímto sítím neustálé textové auto-korekce. Hypotéza, že má zarputilý proti-teroristický agent Jack Bauer ze seriálu *24 hodin* vlastně mimozemský původ (protože nikdy nemusí chodit na záchod), je natolik nepravděpodobná, že není pro analytika užitečné jí potměšile svého diváka vybavovat.

Pravděpodobnost hypotéz na základě vodítek poskytovaných textem vede k inferenční úspornosti a do této míry může poetika seriálové fikce stále ještě vycházet z Ecova konceptu intence (modelového) čtenáře jako dialekticky spojeného s intencí textu. Jak ale uvidíme v dalších kapitolách, povaha seriálové fikce jakožto potenciálně extrémně rozpínavého typu textu znemožní analyticky i teoreticky pracovat v plné míře pouze s divákovými inferencemi, tedy úsudky o entitách, událostech a uspořádání zprostředkovaného makrosvěta.

Donutí nás přesunout se na vyšší a svou abduktivností potenciálně nebezpečně spekulativní úroveň analýzy: nebudeme pracovat ani tak s veškerými textem poskytovanými informacemi, nýbrž s otázkami (a) předkládanými textem, (b) textem naznačovanými, jež si má hypotetický divák klást. Půjde o dílem proti-intuitivní postup, protože velkou část takových otázek si empirický divák nikdy nepokládá, ačkoli by **mohl**. K tomuto problému se v příslušné kapitole ještě vrátím, nicméně už nyní lze říci, že o to důležitější klást důraz na umělost a funkčnost hypotetického diváka.

Právě proti-intuitivnost a pružnost konceptu divákových otázek během sledování seriálu ale zase umožní popsat strategie textu na úrovni nejnižší (záběr či část scény), střední (epizodní svět), vyšší (jedna seriálová řada jako soubor epizodních světů) i nejvyšší (více seriálových epizod), aniž by analytik musel problematicky redukovat množství poskytnutých informací a jednotlivých možných inferencí, i když s nimi pracuje jako s pomocnými nástroji **tázacího modelu**. Předpokládané otázky po povaze makrosvěta a dění v něm tak budou otevřeně přiznané coby komplexní strategie seriálového textu v rovině fikcizace – zprostředkované metajazykem analytické poetiky seriálové fikce. Ta jejich pokládání (a) v otevřené podobě přisuzuje textu a (b) naznačené podobě rétorickému nástroji v podobě hypotetického diváka zpracovávajícího text.⁸⁶

Takto účelově založený koncept diváka přiznaně rezignující na ambice hovořit o diváctví empirickém umožňuje poetice seriálové fikce funkčně rozlišovat i samotné diváctví. Může tak (a) subtilněji podchytit působnost jednotlivých strategií seriálového textu, (b) zabývat se deskriptivní poetikou pouze z jedné konkrétní pozice. Předpokládám tři různé mody diváctví: imerzivní, analytické a historické.

Imerzivní divák⁸⁷ je divák pohroužený, jehož cílem je pouze porozumět fikčnímu makrosvětu a jeho dění, neklade si žádné otázky nad rámec tohoto doslovného porozumění, nezajímají ho

⁸⁴ Abdukcce je typ logického vyvozování navržený Charlesem Sandersem Peircem, tj. úsudku, „kde shledáváme jisté velmi zvláštní okolnosti, které mohou být vysvětleny domněnkou, že se jedná o případ jistého obecného pravidla, a následkem toho tuto domněnku přijmeme“ [Peirce citován dle Eco, Umberto (2004): *Teorie sémiotiky*. Brno: JAMU, s. 153].

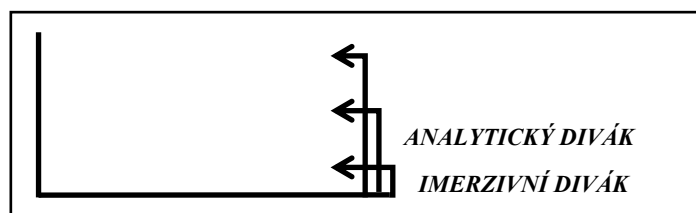
⁸⁵ Eco, Umberto (2004): *Intentio lectoris*. Stav umění. In: Umberto Eco: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, s. 69.

⁸⁶ I přes toto tvrzení se však k problematice diváctví v tázacím modelu ještě v příslušné kapitole zevrubněji vrátím.

⁸⁷ Srov. Ryan, Marie-Laure (2001): *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore – London: The John Hopkins University Press.

opakující se vzorce uspořádání či historické souvislosti. Zabývá se jen trans/kompozičně motivovanými prvky, i když se u něj samozřejmě předpokládá omezený soubor znalostí, jež mu k porozumění napomohou. **Analytický divák** se nad rámec porozumění fikčnímu makrosvětů a jeho dění ptá, pomocí jakých strategií text dosahuje tohoto porozumění a jaká je jeho povaha jakožto uměleckého textu, sleduje narativní a stylistické vzorce uplatňovaných postupů i jejich vzájemné vztahy. Ptá se současně, jakým způsobem chce seriálová fikce dosahovat nějakých účinků. **Historický divák** umožňuje poetice seriálové fikce vysvětlovat povahu seriálového díla v širších souvislostech, kdy si nad rámec aktivity imerzivního a analytického „uvědomuje“, že seriálové dílo neexistuje ve vzduchoprázdnu, ale reflektuje nějaké tradice, vzniká v určitých souvislostech a volí umělecká řešení z penza možných uměleckých řešení v určité době a na určitém místě. Jinými slovy, historický divák hledá důvody pro vzorce postupů odhalované analytickým divákem.

Imerzivní divák jde pouze od aktuálního světa přes text k fikčnímu makrosvětů. Analytický divák rekonstruovaný fikční makrosvět konfrontuje s uspořádáním textu, jenž tento makrosvět zakládá. Historický divák se vrací zpět k aktuálnímu světu – srovnává vztahy mezi aktuálním světem, textem a fikční makrosvětů v konkrétním díle s konvencemi, jak jsou či mohou být tyto vztahy realizovány v daném kulturním kontextu.



Tři mody hypotetického diváctví

Jednotlivé mody diváctví jsem se rozhodl zužitkovat tak, že objektem výkladu bude **imerzivní diváctví**, přičemž výklad povedu z **pozic blízkých analytickému diváctví**, přičemž jakákoli vztahování vzorců jednoho díla k dílům či zobecnění určitých vzorců lze pak považovat za **produkt historického diváctví**.

1.7. Shrnutí

V prologu k poetice seriálové fikce jsem předložil definici vztahu seriality jako základního východiska zkoumání seriálové fikce, přičemž jsem vymezil pět jejich (ideálních) typů. Ty tvoří základ deskriptivní poetiky seriálové fikce podchycující seriálovou fikci obecně v jejích možnostech coby určitého druhu umělecké formy. Deskriptivní poetika bude realizována optikou dvojúrovňového epistemického modelu (fikcizace, fikční makrosvět), který bude schopen bez nutné znalosti celku díla podchycovat povahu díla jakožto úžeji narativního či šířeji fikčního systému. Systému, jehož prvotním cílem je prostředkovat fikční makrosvět a jeho dění, přičemž cokoli přecházející z aktuálního světa naší žité skutečnosti do makrosvětů fikčního prochází na hranici tohoto světa překladem. Prvky referující od textu k fikčnímu makrosvětů se označují jako trans/kompoziční. Prvky podchycující vlastnosti seriálového textu coby estetického uspořádání, jež nejsou účelné pro porozumění fikčnímu makrosvětů, budou označovány jako umělecky motivované. Dvojúrovňový model podchycuje cyklický proces sledování a zpracovávání podnětů textu hypotetickým divákem coby funkčním a heuristickým nástrojem poetiky seriálové fikce, jehož jsem rozdělil do tří módů: imerzivní divák, analytický divák a historický divák. Poetika seriálové fikce si je vědoma jistých omezení své vysvětlovací působnosti, ať už v rovině ukončených celků seriálových děl, v rovině symptomatické interpretace makrofikčního světa ve vztahu ke světu aktuálnímu, v rovině nezohledňování textů vůči hlavnímu seriálovému textu paralelních nebo v rovině zkoumaných děl jakožto produktů televizního média.

2. FIKCIZACE

Vyjdou z předpokladu, že televizní seriálová fikce je podobně jako film umělecká forma zakotvená v čase. Divák během sledování seriálu podléhá předem určenému časovému podání, kdy seriálová forma za normálních okolností absolutně kontroluje časové vztahy prezentovaných událostí.⁸⁸ Normálními okolnostmi míním nepřeskakování scén, nepoužívání rychloposuvu (vpřed ani zpět) a sledování epizod v předem určeném pořadí. Imerzivní divák si postupně utváří představu fikčního (makro)světa a dění v něm, přičemž analytický divák rozpoznává, kterak je toto utváření nutně kompozičně řízeno strategickými postupy a vzorci distribuce informací v podobě vodítek. V perspektivě historického diváka dané postupy a vzorce v konkrétních dílech nějak čerpají z lokálně a dobově podmíněných konvencí, jimiž se podobné strategie realizují. **Fikcizací** pak nazývám právě tento proces, který v čase sledování uplatňuje určité strategické postupy směřující imerzivního diváka od textury díla k reprezentaci fikčního makrosvěta a jeho dění.

Poetika seriálové fikce směřuje k tzv. **tázacímu modelu fikcizace**. V této kapitole nejdříve zdůvodním východiska směřující právě k tázacímu modelu. Představím přitom (ve vztahu k němu pomocné) **analyticko-systémové** nástroje v podobě **pořádku** a **úrovně zprostředkování informací**. Následně vysvětlím **analyticko-spekulativní** tázací model jako strukturovaný nástroj poetiky seriálové fikce. Selektivně potom popíši a vysvětlím některé z konvenčních vzorců fikcizačních uspořádání, jež lze jeho pomocí podchytit. Průběžně přitom budu výklad vztahovat k deskriptivní poetice, tj. **zamýšlet se nad proměnou povahy a funkcí určitých postupů v jednotlivých typech seriality**. Tento způsob výkladu mi umožní v logické posloupnosti sledovat utváření i možnosti fikcizace jakožto epistemické úrovně. Tedy úrovně operující se souborem konkrétních teoretických nástrojů, pomocí nichž lze dosahovat právě specifického analytického a deskriptivního poznání.

O působení fikcizace hovoříme od okamžiku, kdy začíná imerzivní divák sledovat seriálové dílo, jemuž se rozhodl porozumět. Již od prvního okénka je o něm nějak informován, a to nikoli náhodně, nýbrž podněty v určité podobě a v určitém pořadí. Neustále se snaží **pochopit a ptát, 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** – a **co, někde, nějak** a **z jakého důvodu možná bude**. Na rozdíl od uzavřeného díla přitom seriálová fikcizace nutí imerzivního diváka do poslední epizody předpokládat, že bude v nějaké podobě pokračovat někdy příště. Tato udržovaná otevřenost vyprávění a/nebo otevřenost zprostředkovávaného makrosvěta činí seriálovou fikcizaci výjimečnou ve vztahu k fikcizaci jakéhokoli jiného než seriálového díla. A to jakkoli ona **podoba někdy příště** může být značně různorodá.

Strategie fikcizace jakožto kontinuálního procesu můžeme sledovat dvěma způsoby: za první 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 si k tomu lze zvolit **třeba jen** první dvě epizody, prvních pět epizod či první seriálovou řadu. Na ni možná navazuje nebo by mohla navazovat seriálová řada další. Tato skutečnost však neznemožňuje vysvětlit povahu právě oněch prvních dvou epizod, prvních pěti epizod či první seriálové řady. 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.

Nehodlám však zůstat jen u teoretických hypotéz a argumentů, účelových příkladů nebo dílčích případových analýz. Funkčnost v této a v příští kapitole nabízených modelů uvažování proto nakonec ve čtvrté kapitole práce důsledně otestuji. Učiním tak v **analytické případové studii**,

⁸⁸ Srov. Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 74.

již založím na dynamickém propojení i střídání dominance perspektiv fikcizace a fikčního makrosvěta. Rozeberu a vysvětlím v ní povahu seriálu *24 hodin* jako **seriálového celku** se zaměřením na **dílčí celek jeho čtvrté řady**, přičemž součástí dané studie nakonec bude i **analýza jedné epizody** jako nejmenšího celku **seriálové** makrostruktury. Ověřím tak nakonec i platnost výše uvedeného tvrzení, že je možné strategie fikcizace sledovat za prvé v procesu jejího rozvoje právě teď a právě tady, a za druhé ve vztahu k (dílčím) celkům epizod.

Předpokládám přitom, že fikcizace prvního a druhého typu seriality bude dominantně referovat k vyprávění příběhu. A to proto, že makrosvět těchto typů serialit je nespojitý, tvořený vnitřně zcela nekomunikujícími nebo jen minimálně komunikujícími částmi. Fikcizace třetího typu seriality bude zpravidla ve srovnatelné míře referovat jak k vyprávění příběhu (každá epizoda zpřístupňuje nějaký relativně uzavřený příběh), tak k budování makrosvěta (epizody jsou mezi sebou kauzálně propojené a rozvíjejí určité stavy věcí). V případě čtvrtého a pátého typu seriality lze ale zvažovat sílící převahu odkazování se fikcizace k povaze makrosvěta. Dějové linie jsou totiž usouvztažněny v mnohem širší množině relací a působících řádů. Abych mohl tyto značně obecné hypotézy postupně prověřit, je nejprve třeba vymanit fikcizaci z abstraktního teoretizování a učinit z ní skutečný nástroj poznání. Nástroj, pomocí nějž lze stejně tak **sledovat a vysvětlit strategie působení na úrovni části scény, scény, několika scén vedle sebe, epizodního světa, několika epizodních světů vedle sebe, seriálové řady či seriálových řad.**

Nabízený koncept fikcizace lze v jistých podstatných aspektech považovat za blízký 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 rysech se prvnímu vzdaluje více než druhému.

2.1. Narace u Davida Bordwella a Noëla Carrolla

Bordwell ve své knize *Narration in the Fiction Film* nabídl (v úzké návaznosti na Meira Sternberga⁸⁹) vnímání filmové narace jakožto procesu interakce mezi syžetem a stylem poskytujícího divákovi vodítka k rekonstrukci fabule.⁹⁰

Prvním problematickým místem pro poetiku seriálové fikce je 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. Avšak z **hlediska analytika** jsou syžet, jeho konstrukce a v důsledku tak i vlastnosti narace nutně určované znalostí finální podoby fabule, a tu v případě seriálu nemůžeme předpokládat. Druhý problém přitom tvoří i samo **zakotvení** analýzy v blíže neurčitelném množství vodítek na jedné straně a divákových inferencích na straně druhé. Když se pracuje s konkrétními informacemi, konkrétními vodítky a konkrétními z nich vyplývajícími inferencemi, lze bezesporu relativně přesvědčivě rekonstruovat způsob práce s divákem.

Jenže jakkoli bychom znali zakončení – a jak bylo několikrát řečeno, to a *priori* u seriálové fikce očekávat nemůžeme – třeba i u relativně krátkého seriálu, jako je šesti-epizodní *Pýcha a předsudek*, stejně budeme na ploše blížící se šesti hodinám projekčního času **konfrontováni s obrovským množstvím vodítek a inferencí**. Ty samozřejmě můžeme zjednodušit na několik základních vzorců. Poté se však začnou na jedné straně stírat hranice mezi epizodami a na druhé straně snižovat zahuštěnost fikčního makrosvěta. Proč? Protože pořad musíme pracovat s **konkrétními** informacemi, vodítky a úsudky. Posunout se na vyšší úroveň analýzy znamená

⁸⁹ Sternberg, Meir (1978): *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.

⁹⁰ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 48-62.

především zvětšit propustnost jednotlivých informací, podobně jako vyšší měřítko u mapy znamená získat mnohem obecnější představu o rysech reprezentovaného terénu.

Bordwell zkoumá pouze naraci, takže tento problém obchází hypotézami o její povaze (komunikativnosti, sebeuvědomělosti, vědění). Pokud však chceme zkoumat i vztah mezi fikcizací a fikčním makrosvětem, jakékoli „zvýšení měřítko“ znamená při práci s konkrétními informacemi, vodítky a inferencemi zároveň **ochuzení zakládaného fikčního makrosvěta o řadu jeho prvků a vlastností**. Zatímco se tedy práce s konkrétními informacemi, vodítky a inferencemi jeví být užitečnou na úrovni scén či obecněji na úrovni kompozičně motivované (tj. jedné epizody), stává se z popsanych důvodů vysoce problematickou na úrovni transkompozičně motivované (tj. vztahů mezi dvěma a více epizodami). Informace, vodítka a inference proto nemohou představovat **centrální nástroj** analytické poetiky seriálové fikce.

Noël Carroll navrhuje alternativní model erotetické narace, což je proces neustálého pokládání otázek a zprostředkovávání odpovědí.⁹¹ Tvrdí přitom, že erotetický model sice představuje nejtypičtější způsob vyprávění v 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 erotetická narace na předložené otázky **odpovídá**, což podle něj splňují právě jen populární filmy.⁹² Namítám však, že i divákovi populárního filmu nezbyvá než do posledního záběru věřit, že na své otázky dostane odpovědi. A kdyby je nedostal (jako striktně vzato na konci *Butche Cassidyho a Sundance Kida*)⁹³ nebo dokonce dostal úplně jiné odpovědi, než očekával (konec *Šestého smyslu*), nepřestane snad kvůli tomu daný snímek být populárním filmem, byť třeba narušuje některé jeho konvence.

Nevidím tedy důvod na této apriorní direktivě nezbytně trvat, díky čemuž se idea analýzy vyprávění skrze otázky osvobodí jako koncept uplatnitelný nejen pro populární produkci, nýbrž pro narativní produkci obecně. Nepřekročitelným úskalím Carrollova přístupu nicméně pro poetiku seriálové fikce je, že v případě erotetické narace klade jako podmínku **znalost ukončení narativu**, kdy seriály dokonce z její působnosti výslovně vyděluje.⁹⁴ Ani jeden z Carrollových zpřesňujících nároků však (na rozdíl od Bordwellova usouvztažnění syžetu, fabule a narace) není logicky nutně navázán na platnost samotné Carrollovy elementární myšlenky: reflektovat vyprávění coby soubor otázek, skrze něž jsou jednotlivé scény propojeny.⁹⁵ A pouze z této jednoduché myšlenky budu dále ve své koncepci vycházet.

Jinými slovy, považuji za v(ý)hodné namísto informací, vodítek a inferencí učinit **jádrem** fikcizace jakožto analytického nástroje **otázky**. To neznamená opuštění stabilní **systémové** základny v rovině informací, vodítek a inferencí, nýbrž účelový posun na **spekulativní**, ale z hlediska přizpůsobení se vlastnostem díla nesmírně flexibilní úroveň analýzy. Otázky jsou přitom zakotvené právě (a) v informacích coby vodítkách, (b) v diváckých inferencích. **Mohou být kladeny na úrovni scén, epizodních světů, vztahů mezi epizodními světy, seriálových řad i napříč celými seriály, aniž by jakkoli redukovaly bohatost uspořádání makrosvěta**. A to proto, že odhalují strategie fikcizace pouze ve vztahu k uspořádání seriálové textury,

⁹¹ 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 – London: Routledge; Carroll, Noël (1991): Síla filmu. In: Vlastimil Zuska (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.

⁹² Carroll, Noël (1991): Síla filmu. In: Vlastimil Zuska (ed.): *Sborník filmové teorie I*. Praha: Český filmový ústav, s. 69.

⁹³ 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.

⁹⁴ Carroll, Noël (2008): *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing, s. 134

⁹⁵ Tuto si přitom vypůjčil od Vsevoloda Pudovkina. Srov. Pudovkin, Vsevolod (1932): *Od libreta k premiéře*. Praha: Filmový kurýr, s. 39-46; též Pudovkin, Vsevolod (1954): K některým otázkám tvůrčí práce. In: *O filmovém umění. Články a projevy z let 1945-1953*. Praha: Orbis, s. 157-158.

zvolených stylistických prostředků a reprezentace makrosvět, aniž by toto uspořádání ve výkladu daných strategií nutně redukovaly.

2.2. Cesta k tázacímu modelu: pořádek a úroveň zprostředkování informací

Tázací model fikcizace vychází z interakce či spíše kooperace mezi dvěma póly. Na jedné straně je to „doslovná“ podoba veškerých prvků v pořadí a kombinaci, v jaké se vyjevují v **textuře**. Na druhé straně je to **hypotetický divák**, který prvky textury pro své potřeby zpracovává. To se děje prostřednictvím **procesu** fikcizace, která prvkům textury (trans)kompozičně určuje funkci ve vztahu k fikčnímu makrosvět a jeho dění. Fikcizace signifikantním a systematickým využitím určitých prostředků **stylisticky** zprostředkovává informace coby vodítka v určitém **pořádku** a na jisté **úrovni**. **Pořádek zprostředkování** informací přitom neplní jen funkci matrice pro **spekulativně založený tázací model**. Je současně **klíčovým systémovým nástrojem deskriptivní poetiky seriálové fikce**.

2.2.1. Pořádek zprostředkování informací

Pořádek zprostředkování informací rozdělují na **kumulativní**, **komparativní** a **retrográdní**. V **kumulativní** podobě se prostě vodítka kupí v řadě za sebou a postupně narůstajícím způsobem upřesňují představu o makrosvětě a jeho dění: divák vidí postavu, nějak se jmenuje, někde je, nějak to tam vypadá, někam jde, něco chce, s někým se potká, ten někdo se nějak jmenuje a také něco chce. Jinak řečeno, platí $A + B = AB$. V **komparativním** uspořádání imerzivní divák informaci X vyvozuje na základě dvou různých informací, z nichž ani jedna ani druhá informaci X neobsahuje, a tak je třeba ji dovodit. Toto dovození může mít podobu úsudku primitivního (záběr na budovu + záběr na místnost = místnost na druhém záběru je uvnitř budovy z prvního záběru) i velmi komplexního (srovnání výpovědí svědků v detektivce s cílem odhalit pachatele). Nejčastějším zdrojem takových úsudků je však divákova **kulturní encyklopedie**, jeho zásobárna znalostí o aktuálním světě, o jiných fikčních dílech a o uměleckých konvencích. Ve všech případech však platí, že $A + B = C$.

A nakonec, v **retrográdní** podobě nějaký prvek zpětně přepisuje dosavadní vztahy mezi prvky. Může se tak třeba najednou ukázat, že postava dosud zdánlivě mrtvá je ve skutečnosti naživu. O retrográdním uspořádání ovšem mluvíme i v případě, kdy se reviduje dosud udržovaná varianta komparativně založeného úsudku. V jednodušší podobě se může ukázat, že místnost v druhém záběru je v úplně jiné budově než v té z prvního záběru. Ve složitější podobě pak třeba všechno nasvědčuje tomu, že postavy muže a ženy jsou v milostném smyslu slova partneři, i když to nikdo otevřeně neřekl (tj. kumulativně zprostředkována ta informace nebyla). Berou si stejné apartmá v hotelu, drží se za ruce a rozpustile spolu před recepčním žertují. Později ale fikcizace odhalí, že jsou to agenti a jejich vztah byl jen krycí identitou před dosud nijak neakcentovaným mužem u hotelového baru.

Pořádek zprostředkování informací ve všech třech svých podobách umožňuje mimo jiné vysvětlit, jak fikcizace zakládá otázky, o nichž bude řeč dále. Jde ale především o základní matici pro otázky, protože jak bylo řečeno výše, jakákoli analýza založena pouze na informacích, podnětech a úsudcích je pro analýzu seriálové fikce příliš detailní (jak jsem popsal v souvislosti s Bordwellovým konceptem narace), či naopak příliš obecnou perspektivou. Lze totiž říci, že ve třiatřicáté epizodě první řady *Krajních mezí* divák dostane informace, které zásadně přepíší stav věcí v epizodních světech předcházejících, takže fikcizace v tu chvíli využívá retrográdního uspořádání informací v textuře. Ovšem tím se mimo zájem odsune řada dalších důležitých vlastností utváření makrosvět *Krajních mezí*, přičemž získané vědění o konkrétní seriálové fikci nevyváží vědění tímto krokem odsunutě na vedlejší kolej. Víceméně totiž jen jiným způsobem pojmenuje relativně očividný kompoziční postup, podobně jako v *Dallasu* zázračné oživení jednatřiceti epizod mrtvé postavy Bobbyho pomocí náhlého probuzení jeho manželky ze špatného snu jistě lze popsat jako případ okázale retrográdního způsobu zprostředkování

informací (jak dále uvidíme). O *Dallasu* jako mnohem rozsáhlejší celku nám to však poví poměrně málo. Přesto ale můžeme pořádek zprostředkování informací ve fikcizaci využít jako systémový základ pro **deskriptivní poetiku seriálové fikce**.

V **prvním typu seriality** je divák odkázán na komparativně uspořádané globální vzorce na úrovni kompoziční motivace (pokud makrosvět tvoří jen univerzum dílčích světů) či transkompoziční motivace (pokud makrosvět tvoří jeden svět).⁹⁶ Imerzivní divák si v druhém případě může komparativně utvářet selektivní představu o makrosvětě coby jednom světě: např. o jeho dějinách optikou dobrodružství jednotlivých zbojníků ve *Slavných historkách zbojnických* nebo optikou vývoje kriminalistických technik a metod v *Dobrodružství kriminalistiky*.⁹⁷

V **druhém typu seriality** divák stále čerpá z komparativně zprostředkovaných informací. Netvoří si už ale selektivní představu **jen** o makrosvětě jakožto obecné makrostruktuře, nýbrž i o jejích entitách, nejčastěji konkrétních postavách. Když použiji příklad třeba *Columba* (který obvykle vykazuje znaky druhého typu seriality), divák se skrze srovnání jeho vyšetřovacích postupů v jednotlivých epizodních světech komparativně vytváří představu o celku vlastností poručíka Columba jako fikční postavy. Tato představa není napříč epizodami kumulativně utvářená, k tomu chybí otevřená spojitost s předchozími poručíkovými případy a explicitně utvářená časová kontinuita – jde pouze o **sérii komparativně založených divákových abdukci**.⁹⁸

Ve **třetím typu seriality** se rovnoměrně kombinuje komparativní a kumulativní uspořádání. Na úrovni dále nerozvíjených postav uzavřených příběhů v jednotlivých epizodních světech v makrosvětě bude stále platit **víceméně** totéž co pro druhý typ. Víceméně proto, že do vztahu v makrosvětě se dostává explicitní vědomí časové kontinuity a kauzálního propojení některých prvků. Některé stavy věcí a některé s nimi spojené postavy se totiž kumulativně rozvíjejí napříč epizodními světy v makrosvětě. Explicitně nerozvíjené stavy věcí a explicitně nerozvíjené postavy pak tomuto časovému řádu podléhají rovněž, což činí komparativně založené abdukce detailnějšími a pravděpodobnějšími.

Kumulativně zprostředkované informace o příčinně spojitých stavech věcí tvoří časovou a logickou osu makrosvěta jako celku, i když mnohé jevy zůstávají na této ose jen volně

⁹⁶ Pro rozdíl mezi makrosvětem jako univerzem a makrosvětem jako světem viz podkapitola 1.1, přičemž detailně se tímto rozdílem budu zabývat v 3.1.

⁹⁷ Upozorňuji, že hovořím o vztahu mezi epizodními světy, protože fikcizace jednotlivých epizodních světů samozřejmě může uplatňovat všechny tři způsoby uspořádání informací. V první epizodě *Slavných historek zbojnických* je například uvězněný zbojník Václav Babinský opakovaně konfrontován s „vybájenými“ verzemi svého života. Fikcizace nejdříve prostřednictvím nějaké postavy nabídne jednu verzi události (která je zároveň v rovině zapuštěného vyprávění i zobrazena), nicméně Babinský ji posléze vyvrátí a nahradí skutečnou (nebo přinejmenším jím posvěcenou) verzí události. To je případ retrogradního uspořádání informací, která má navíc deziluzivní dopad nejen čistě spekulativně na imerzivního diváka, ale zejména na Babinského posluchače, kteří jsou nuceni přepsat romantickou verzi o Babinského minulosti verzí mnohem „prozaičtější“ (méně romantickou, méně hrdinskou, méně narativně atraktivní). Retrogradní pointy stojící na konci fikcizace epizody pak využívá řada jiných seriálů, které se svými postupy blíží serialitě prvnímu typu, jako třeba *The Twilight Zone*, *The Outer Limits* nebo *Draculův švagr*.

⁹⁸ O abdukci už byla řeč v první kapitole, ale jelikož pojem abdukce popisuje divákovy zpracování komparativně zprostředkovaných informací asi nejpřesněji, věnuji mu tady o něco rozsáhlejší poznámku. Podle Charlese S. Peirce jde o „argument, který předpokládá ve své premise fakta, mající jistou podobnost s faktem uvedeným v závěru, která by však dobře mohla být pravdivá, i kdyby závěr pravdivý nebyl“ [Peirce, Charles Sanders (1931-1958): *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, on-line verze, kapitola 2.96 (přel. RDK)]. Považuje ji tedy za „metodu tvoření obecné predikce bez pozitivní jistoty, že predikce bude úspěšná, ať ve zvláštním případě nebo obvykle, přičemž oprávnění této metody spočívá v tom, že je to jediná možnost, jak racionálně řídit naše budoucí chování, a že indukce z minulých zkušeností v nás vzbuzují naději, že bude predikce i v budoucnosti úspěšná“ [Tamtéž, kapitola 2.270]. Umberto Eco pak popisuje Peircovu abdukci jako jev, kdy „mám-li nějaký zvláštní výsledek v dosud neprostudované oblasti jevů, nemohu hledat nějaký zákon v této oblasti (kdyby existoval a kdybych ho znal, na jevu by už nebylo nic zvláštního). Musím jít ‚uchvátit‘ nebo ‚vypůjčit si‘ zákon někde jinde. Chcete-li, musím uvažovat analogicky“ [Eco, Umberto (2002): *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, s. 218].

zavěšeny. Roland Barthes podobně uvažuje o jádrech a katalyzátorech⁹⁹: „Všechny jednotky nemají stejnou ‚důležitost‘; jsou mezi nimi takové, které tvoří skutečnou osu vyprávění [...], jsou jiné, které jen ‚vyplňují‘ vyprávěcí prostor mezi [...] osami: nazývejme ty první [...] **jádra** a ty druhé vzhledem k jejich doplňující povaze **katalyzátory**.“¹⁰⁰ Podle mě se pak **pozice jader a katalyzátorů v seriálové makrostruktuře seriality třetího typu mění** v závislosti na perspektivě. **Co v dění epizodních světů seriality třetího typu představuje jádra** (stavy věcí kumulativně vázané na uzavřené příběhy daných epizod), **je pro dění makrosvěta seriality třetího typu pouze katalyzátory.** **A vice versa, co v dění makrosvěta seriality třetího typu představuje jádra** (stavy věcí kumulativně rozvíjené napříč epizodami), **je pro dění epizodních světů pouze katalyzátory.** **Zatímco tedy jednotlivé příběhy jsou k sobě vázány v celku dění makrosvěta jako komparativně uspořádané informace** (množiny převážně kumulativně uspořádaných informací), **rozvíjené stavy věcí v dění makrosvěta jsou kumulativně uspořádané.**

V epizodních světech první řady *Kriminálky Las Vegas* tak postavy řeší samostatné příběhy, které mezi sebou divák může porovnávat a utvářet si na základě tohoto srovnání abdukce o sumě vyšetřovacích metod a specializacích jednotlivých postav. V dění makrosvěta se ale napříč těmito epizodními světy rozvíjejí osudy napojené na dvě postavy: Catherine a Warricka. Catherine řeší soukromé obtíže s časem věnovaným práci a časem věnovaným dceři, Warrick se potýká se závislostí na hazardu, která ho může učinit profesionálně nekompetentním. Pozice těchto informačních linií je ve vztahu k vyšetřovaným příběhům spíše komparativní, ale z hlediska vztahů mezi epizodními světy je především kumulativně rozvíjená, na přerušené stavy věcí se v případě Catherine i Warricka plynule explicitně navazuje.

Ve **čtvrtém typu seriality dominuje kumulativní zprostředkování informací.** Stavy věcí se rozvíjejí napříč epizodními světy, aniž by jednotlivé epizodní světy byly řízeny vůči sobě jen komparativně vztahujícími se příběhy. I když epizodní svět může utvářet více či méně uzavřené soubory stavů věcí (například rozsáhlejší konflikt), tyto jsou kumulativně provázané s více či méně uzavřenými soubory stavů věcí v nějakém epizodním světě předcházejícím. Vyplývají ze sebe a souběžně rozvíjejí dění v celku makrosvěta. Samozřejmě může nastat třeba situace, kdy budou epizodní světy v rámci čtvrtého typu seriality řízeny i komparativně, tj. kdy divák dostává k dispozici dvě vůči sobě paralelní dějové linie s vlastním stavem věcí. Ale i tyto pak budou napříč epizodními světy seriality čtvrtého typu rozvíjeny **primárně kumulativně a až sekundárně vztahovány komparativně k sobě navzájem.** Koneckonců výstavba makrosvěta pomocí několika vůči sobě komparativním způsobem vázaných linií stavů věcí je ve čtvrtém typu seriality běžnou strategií. Dává totiž fikcizaci v epizodních světech větší svobodu práce s informacemi, a tak možnost informovat o makrosvětě z většího množství hledisek.

Může třeba sledovat osudy více rodin, více pracovních týmů, více specifických skupin postav, jako je tomu v seriálu *Pod kupolí*. V něm se americké maloměsto dostane pod záhadnou neproniknutelnou kupolí a musí bojovat s nedostatkem zásob, strachem z nedostatku vzduchu či s narůstající panikou. Fikcizace zprostředkovává informace o několika skupinách postav na různé sociální úrovni a s různými cíli: policistka snažící se udržet pořádek, novinářka s cílem odhalit pozadí událostí, dobrodruh s nejasnými záměry, bezskrupulózní politik maskující důkazy o svých činech a s ambicí ovládnout město, mladistvý psychopat věznící dívku proti její vůli ve sklepení atd. Divák spojnice mezi těmito skupinami v celku makrosvěta usuzuje často na základě komparativního zprostředkování informací (a v rámci těchto linií se může pracovat i s komparativním i retrogradním zprostředkováním informací). **Samy epizodní světy jsou**

⁹⁹ V systémovější a lépe definované podobě rozpracovává tento předpoklad Seymour Chatman ve své koncepci jader a satelitů. Paradoxně ale právě systémovější a lépe definovaný charakter jeho návrhu jej činí pro mé čistě účelové využití méně vhodným, protože bych jej žel nezbytně zjednodušil (i proto, že se opět odvíjí od postulátu znalosti celku narativu). Viz Chatman, Seymour (2008): *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, s. 54-56.

¹⁰⁰ Srov. Barthes, Roland (2002): Úvod do strukturální analýzy vyprávění. Petr Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, s. 20.

však k sobě v rovině seriality vztahovány na všech těchto úrovních prvotně na základě kumulativního zprostředkování informací.

Jinak je tomu pak v případě **pátého typu seriality**, který sice **parazituje na kumulativním i komparativním zprostředkování informací, ale tyto cíleně rozrušuje a pomocí nových informací retrográdně odhaluje jako neplatné nebo platné jinak**. Čtvrtý typ a dílem i třetí typ seriality fungují na základě pozvolného narůstání nebo řízeného srovnávání informací od epizodního světa ES₁ k epizodnímu světu ES₂. Propojování epizodních světů tak má dopřední charakter: od jednoho stavu věcí k dalšímu v sérii postupných kroků. Pátý typ seriality naproti tomu staví na iluzi, že se posouvá kumulativně kupředu, případně že klade nové informace ve stávajícím epizodním světě komparativně k událostem v epizodním světě předcházejícím. Ovšem **předchozí stavy věcí se v jeho případě stávají jinými stavy věcí**: mění se funkce dříve předložených informací a už nikdy to nebudou tytéž informace a tytéž stavy věcí.

Vezměme si už zmíněný příklad s Bobbym, který v *Dallasu* tragicky při autonehodě zemřel, události se od autonehody kumulativně rozvíjely v závislosti na tom, že je Bobby mrtvý – a byl takto mrtvý v jedenatřiceti epizodních světech. Pak se však náhle jeho žena Pamela probudí z dlouhého snu, dojde do koupelny – a tam se sprchuje živý Bobby, který ji po ránu s úsměvem pozdraví. „Ještě ve čtvrtém typu seriality“ Bobby zemře, ale předtím byl v realitě fikčního makrosvěta normálně živý. Je to zásadní zlom v dosavadním uspořádání makrosvěta, ale nijak neovlivňuje nic z toho, co Bobbyho smrti předcházelo. Ovlivňuje pouze to, co bude po Bobbyho smrti následovat. Ovšem Bobbyho probuzení je náhle reprezentantem vlastností pátého typu seriality, a to za pomoci retrográdního zprostředkování.

Jakmile je Bobby najednou živý, už nikdy předtím v realitě fikčního makrosvěta nebyl mrtvý. A to jakkoli se tento krok maskuje za pouhé kumulativní zprostředkování informací: Pamela se probudí a její muž je v koupelně. **Informace neovlivňuje jen stavy věcí budoucí, ale zásadně mění či úplně ruší stavy věcí předchozí.** Jak jsem napsal výše, o *Dallasu* jako seriálovém celku nám tento příklad vskutku mnoho nenapoví. Napovídá však mnohé o povaze pátého typu seriality jako odvozaného od retrográdního zprostředkování informací. Je ale třeba přiznat, že případ *Dallasu* je poněkud extrémní verzí možností pátého typu seriality. Těžko si představit seriálové dílo, které by bylo postavené pouze na podobně fatálních „restartech“ celku makrosvěta během dlouhého časového období.

Efektivnější je pro fikcizaci pátého typu seriality **podobu, funkci či validitu některých stavů věcí narušovat, zatímco jiné zůstávají stabilní**. Toto rozrušování přitom staví jak na rozrušení kumulativně zprostředkovávané linie, tak třeba na účelném využívání komparativního způsobu zprostředkování. V první řadě špionážního seriálu *24 hodin* se tak hned v první epizodě odhalí, že uvnitř protiteroristické organizace je zrádce, ba dokonce je tento zrádce fikcizací odhalen – ale hlavní hrdina Jack Bauer hypotézu zavrhne. Ačkoli by se dalo pracovat s řadou dalších příkladů retrográdního zprostředkování informací ve *24 hodinách*, zůstaňme u otázky zákeřného zrádce. Seriál je rozvíjen komparativně uvnitř epizod a kumulativně napříč epizodami: realizuje několik samostatných prvotně kumulativně a sekundárně komparativně (když postavy po něčem pátrají a stíradají stopy) řízených linií akce: Jack Bauer, kandidát na prezidenta a jeho rodina, teroristé atd. Signifikantní část stavů věcí v makrosvětě (ať už postupně získaných kumulativně, nebo postupně vyvozených komparativně) se nezmění, ovšem důležitá je hned na začátku fikcizace naznačená postava zrádce.

Ve třiadvacáté epizodě je totiž odhaleno, že zrádcem byla skutečně ta osoba, která byla jako zrádce označena na začátku. Ta ovšem platila za jednoho z Jackových nejbližších spolupracovníků. Je proto najednou třeba z tohoto hlediska zásadně retrográdně přehodnotit řadu stavů věcí, ve kterých tato osoba hrála důležitou roli. A to navzdory tomu, že důsledky těchto stavů věcí se nemění: mění se nicméně jejich funkce pro celek uspořádání makrosvěta, případně funkce zrádce v těchto událostech. Stále tak platí, že v **pátém typu seriality už nikdy**

nemohou být určité stavy věcí nahlíženy tak, jak byly nahlíženy dosud, ale zároveň řada dalších stavů věcí zůstává nezměněna (na rozdíl od *Dallasu*).

Seriál *Za rozbřesku* na rozdíl od *24 hodin* pracuje pouze s jednou stabilní kumulativní linií a je retrográdní mnohem okázaleji – ovšem z pozice hrdiny. Detektiv Brett Hopper se ocitne uprostřed rozsáhlého spiknutí, je obviněn z vraždy a jeho přítelkyně je zavražděna. Retrográdní zprostředkování informací se však dostane do popředí, když zjistí, že se **probouzí do stále stejného dne**. Během něho může volit vždy jiná řešení své situace, a tak odhalit spiknutí, které je prorostlé celým makrosvětlem fungujícím na principu paradoxu: zatímco makrosvět jako celek je omezen pouze na časový rámec jednoho dne (respektive na čas tomuto dni předcházející), Hopperova časová linie neustále pokračuje, zranění mu zůstávají a pokaždé se probudí do nového dne, byť ve stejném uspořádání. A každý jeho den retrográdně mění stav věcí platný do posledního probuzení. Makrosvět je nestálá entita, která má fixní minulost, s výjimkou Hoppera žádnou budoucnost, ale zato permanentně se přepisující přítomnost. Fikcizace využívá Hoppera – jehož linie je kumulativně zprostředkovaná, ale s nímž divák vyhodnocuje informace komparativně – jako stabilního průvodce retrográdně neustále přepisovaným dnem. Opět se tak v případě *Za rozbřesku* ukazuje, **do jaké míry se rysy pátého typu seriality odvíjejí od retrográdního parazitování na možnostech kumulativního a komparativního zprostředkování.**¹⁰¹

Chci-li se tato pozorování zobecnit, sledujeme s narůstajícími typy ve vztahu mezi epizodními světy **posun od dominance komparativního zprostředkování ke zprostředkování kumulativnímu**, kdy nakonec pátý typ retrográdně parazituje na prostředcích typů předchozích. V případě prvních dvou typů je makrosvět tvořen sérií narativně uzavřených jader, ergo se fikcizace **primárně zaměřuje na vyprávění epizodních příběhů**. Makrosvět třetího typu tvoří funkčně dvoudomou strukturu, kdy se fikcizace současně soustřeďuje na komparativní řetězení samostatných jader, a současně tato jádra provazuje kumulativně dílčími spojnicemi dění, v rámci jejichž propojování se v makrosvětě jsou daná jádra pouze katalyzátory. Fikcizace tak zapojuje dva typy strategií zprostředkovávání informací: (a) vodítka soustřeďovaná na **příběhy** v epizodních světech a (b) vodítka vztahující tyto epizodní světy napříč makrosvětlem, a tak se **soustřeďující na stavy věcí, jež mají v makrosvětě obecnější platnost**. Rozměňování ostrých hranic mezi epizodními světy je pak ještě silnější v případě čtvrtého a pátého typu, kdy informace o dění přirozeně vyplývají z informací o makrosvětě – a zatímco v **případě čtvrtého typu směřují lineárně kupředu ve stabilně nastaveném makrosvětě**, u **pátého typu se sám makrosvět stává objektem zpochybnování**.

Nástroje analýzy pořádku zprostředkování informací poskytnou spíše selektivní a zobecňující poznání konkrétních seriálových děl. Posloužily ale jako nástroj poetiky deskriptivní, když **odlišily z hlediska využití jednotlivých způsobů zprostředkování informací z hlediska jejich pořádku v textuře jednotlivé typy seriality**. Věřím proto, že jejich zavedení nebylo heuristicky redundantní a i přes spíše dílčí využití v analytické poetice napomohly snaze pochopit možnosti seriálové fikce *an sich*.

2.2.2. Úroveň zprostředkování informací

Doplňkovým, avšak důležitým nástrojem pro poznání seriálové fikcizace a zavedení jejího tázacího modelu je potom **úroveň zprostředkování informací**. Vyjdu z tradičního filmově-naratologického rozdělení formy na **diegetické a nediegetické prvky**. Diegetické prvky spadají do fikčního makrosvěta a postavy je hypoteticky mohou vidět či slyšet, zatímco nediegetické

¹⁰¹ Jestliže jsem však upozorňoval, že konkrétní seriály ne vždy jednoznačně spadají pod konkrétní typy seriality jakožto typy ideální, pak u pátého typu seriality je to výraznější než u typů ostatních. Často totiž seriály využijí prostředky pátého typu, ačkoli předchozí epizodní světy se k sobě tímto způsobem nestavěly. Stejně tak se stav věcí na konci žádné z dalších epizod nemusí tímto způsobem vázat k těm, které následují po té, která možnost pátého typu využila. K většině konkrétních příkladů konkrétních jevů spojených s pátým typem seriality je proto třeba takto přihlížet.

prvky do makrosvěta nespádají: titulky, náladotvorná hudba atp.¹⁰² Jakkoli se toto bazální dělení může jevit na první pohled jasným, v souvislosti se seriálovou fikcí je otázka úrovně zprostředkování informací složitější – a to zejména v souvislosti s **prvním typem seriality**.

V jeho případě nastává totiž často zásadní problém s tím, která je vlastně ona primární úroveň vypovídání o fikčním makrosvětě a od jaké úrovně vyprávění se bude fikční makrosvět rozvíjet. Serialita prvního typu realizuje epizodní světy nesdílející žádné konkrétní fikční postavy. Ovšem častým prostředkem utváření kontinuity mezi těmito světy je figura průvodce či řečeno teatrologicky opovědníka. Není sice součástí těchto epizodních světů, ale diváka do nich uvádí. Pokud tento průvodce mluví jen v komentáři mimo obraz, není třeba dlouze pochybovat o jeho nediegetické povaze, ovšem tak tomu nutně nebývá a průvodce do textury vstupuje i vizuálně. Jako víceméně jednoznačně nediegetický by se dal klasifikovat ještě průvodce v seriálu *Zóna soumraku*, který fyzicky vstupuje do časoprostoru obývaného fikčními postavami, i když tyto ho nevidí a žijí si svou fikční existenci, jako by mezi nimi průvodce nestál a nemluvil o nich k divákům.



Zóna soumraku (ep. 1 a 3): průvodce obračející se k divákovi, aniž by ho postavy viděly

Zásadnější problém ovšem nastává, pokud průvodce hovoří z časoprostoru neidentického s časoprostorem fikčních postav, o nichž je posléze vyprávěno – filmové studio, tajemná galerie, táborový oheň v přírodě, dostihové závodiště či vysokoškolská kancelář. Takový časoprostor bychom totiž už mohli klasifikovat jako fikční svět *sui generis*. Není pak ale tento průvodcem obývaný časoprostor onou základní úrovní zprostředkování informací, do níž jsou epizodní světy seriality prvního typu zapuštěny jen jako vnořené neaktualizované světy s vlastním děním? Jinými slovy, nabízí se otázka, zda není fikční makrosvět vlastně obýván jen touto osobou průvodce (jako třeba v *Příbězích Alfreda Hitchcocka*). Tedy zda vlastně nevypadává daný model z působnosti seriality prvního typu a nespádá do seriality druhého typu, přičemž ovšem samotné epizodní světy jsou součástí tohoto makrosvěta jen jako podřazené „fikční satelity“.



Alfred Hitchcock Presents (ep. 1): průvodce k divákovi hovoří z časoprostoru neobývaného postavami epizodního světa

Ještě nejasnější případ reprezentují *Slavné historky zbojnické*. I v nich se průvodce – pravděpodobně historik – otevřeně obrací k divákovi. Zároveň se však nachází ve vysoce konkrétních prostředích (dostihová dráha, vysokoškolská kancelář), kde interaguje s určitými osobami (dostihový fanoušek) nebo s knihami a nákresey. Ale nejen to, svět kolem něj

¹⁰² Srov. např. Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2012): *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, s. 113-114.

se navíc plynule mění na svět jím vyprávěného příběhu v různých časech. Stojí na louce, vypráví o historických bitvách a tyto bitvy kolem něj fyzicky probíhají, ačkoli on není jejich součástí.

A jako by nebyl průvodce ve *Slavných historkách zbojnických* dostatečně teoreticky zapeklitý, náš problém se ještě více komplikuje, pokud dané fikční uspořádání pracuje se skupinou **spolu** komunikujících osob. Tyto se ke všemu neobracejí primárně na imerzivního diváka, nýbrž vyprávějí příběhy „dekameronovsky“ samy sobě. Tak je tomu v seriálu *Bojíte se tmy?*, o němž bude řeč za chvíli.



Slavné historky zbojnické (ep. 2 a 3): průvodce na dostihových závodech a průvodce na bojišti

Udělat ze **všech** těchto exemplárních seriálů případy, které stojí jakožto **konkrétní** seriálová uspořádání aberačně na pomezí dvou ideálních typů, mi nepřipadá šťastné. Takový krok totiž nikterak nenapomůže vyřešení otázky, jak coby fikční uspořádání skutečně fungují. Pro samotné uchopení i pochopení vztahu mezi texturou, fikcizací a fikčním makrosvětlem z hlediska analytické i deskriptivní poetiky seriálové fikce je nezbytné rozhodnout, **kam** vlastně výše popsané rámcující úrovně vypovídání spadají. Tedy kde hledat výchozí základ pro fikční makrosvět, který tvoří svého druhu amalgám stavů věcí v epizodních světech. Narážíme na otázky spojené s debatou kolem **úrovní narace**, již vedli (mimo jiné) francouzský naratolog Gérard Genette a izraelská naratoložka Shlomith Rimmon Kennanová. Během této debaty Genette poznamenává: „Rimmonová má samozřejmě pravdu, připomíná-li (což jsem v příslušnou chvíli učinil i já), že ‚zapuštěný‘ narativ může být tematicky důležitější nežli ten, jenž jej rámuje (jak tomu ve skutečnosti nejčastěji je).“¹⁰³ To je důležitý postřeh zejména v souvislosti se seriálem *Bojíte se tmy?*.

V případech *Slavných historek zbojnických* nebo *Příběhů Alfreda Hitchcocka* je nejisté, zda vůbec hovořit o narativech. Jenže v případě *Bojíte se tmy?* o jednoduché narativy skutečně jde. Vezměme si hned první epizodu. Divák vidí praskající oheň, načež zazní v komentáři mimo obraz chlapecký hlas: „Říkali jsme si Půlnoční klub.“ Následuje záběr na chlapce dívajícího se do kamery, který mluví o tom, že sami o sobě jsou odlišní, zajímají se o odlišné věci, mají odlišné přátele a chodí na odlišné školy, ale jedna věc je drží pohromadě: temnota. Záběr postupně přerámovává v detailu z jednoho člena Půlnočního klubu na druhého, všichni upřeně zírají do kamery. Chlapec **divákovi** vypráví, že se každý týden setkávají kolem toho ohně, kde sdílejí svůj strach při podivných a děsivých příbězích. To je tím, co je drží pospolu a vrací zpět k ohni. Svůj monolog uzavírá slovy: „Toto je varování pro kohokoli, kdo se k nám chce přidat. Musíš opustit světlo a učinit krok do světa nadpřirozeného.“ On i ostatní děti se shromáždí před kamerou, dívají se do objektivu...

...načež chlapec otočí hlavou doleva a pokyne prstem na dvojici jiných chlapců vzdálených v lese. Z nich jeden má oči převázané šátkem a právě on má dnes poprvé vyprávět svůj děsivý příběh. Po sérii pošťuchování adepta ze strany zavedených členů klubu začne nový chlapec vyprávět: „Tak tedy, toto je důkaz, že k vám patřím. Budu vyprávět ‚Příběh o přízračném taxíku.‘“ Když příběh skončí, vrací se fikcizace se zpět k dětem, které nadšeně souhlasí s přijetím nového člena,

¹⁰³ Genette, Gérard (1988): *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca – New York: Cornell University Press, s. 90 (přel. Martin Punčochář). Srov. Rimmon, Shlomith (1976): *A Comprehensive Theory of Narrative*. G. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Narrative. In: *PTL – A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, č. 1.

příčemž divák slyší i jejich jména – chlapec jménem Frank je přijat a všichni mu gratulují. Ačkoli se chlapec nejdříve obrací na diváka, jde o jednoduchý příběh přijetí chlapce do zvláštního klubu, který vypráví zapuštěný fikční příběh o přízračném taxíku. Fikcizace se podobným způsobem k hrdinům u ohně pravidelně vrací, v dalších řadách seriál někteří členové klubu odcházejí, jiní přicházejí. **Úvodní i závěrečné scény tak představují jiný případ uvedení imerzivního diváka do jednotlivých nespojitých epizodních světů než všechny výše zmíněné případy.**



Bojíte se tmy? (ep. 1): chlapec hovoří k divákovi a panoramatický záběr je vystřídán záběrem postav dívajících se do objektivu...



...načež postavy přesouvají pozornost od diváka směrem k sobě a baví se o nově příchozím chlapci.

Seriál dominantně pracující s postupy seriality prvního typu tak **zároveň** využívá rámcující narativ v souladu s vlastnostmi seriality druhého typu. Jeho makrosvět tvoří fikční svět sdílený skupinou dětí setkávající se kolem ohně. Tyto spolu navzájem i s imerzivním divákem sdílejí „zapuštěné“ fikční světy, jež ale představují pro imerzivního diváka sekundární makrosvět. Děti nejsou průvodci, jsou to svébytné – byť jednoduché a s minimem vlastností – **diegetické** fikční postavy. Jejich příběhy coby „fikční satelity“ nicméně **tak jako tak představují makrosvět**. Každý má plně audiovizuální texturu a vlastní úvodní titulky: ani jedno děti sdílet nemohou. Zkušenost imerzivního diváka se zprostředkovaným makrosvěttem je proto odlišná od zkušenosti fikčních dětí s vyprávěnými příběhy. Jsou fikcizací odděleny. Třebaže je tedy úroveň zapuštěného vyprávění (i jím zprostředkovaného makrosvěta) bezesporu **důležitější** než úroveň výchozího vyprávění, tak výchozí vyprávění nelze opominout. **Fikcizace souběžně zprostředkovává dva makrosvěty, kdy jeden je součástí druhého.**

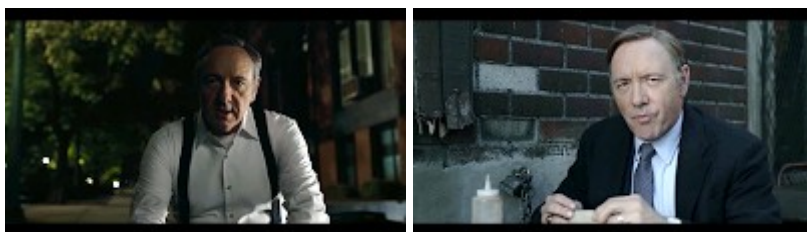
Detailnější pozornost věnovaná popsanému aspektu seriálu *Bojíte se tmy?* byla užitečná, a to kvůli odlišení dvouúrovňové povahy jeho makrosvěta¹⁰⁴ (kdy obě úrovně jsou diegetické, a tudíž součástí fikčního makrosvěta) od postupu zprostředkování informací uplatňovaného například zmíněnými seriály *Příběhy Alfreda Hitchcocka*, *Slavné historky zbojnické* nebo *Zóna soumraku*.

Ve všech těchto seriálech (a samozřejmě nejen v nich) se totiž **průvodci obrazení přímo na imerzivního diváka, k němuž je veškerá jejich aktivita směřovaná**. Nestávají se autonomními fikčními postavami, které by si přítomnost diváka najednou „přestaly

¹⁰⁴ Ta je – možná překvapivě – poměrně neobvyklá, i když se občas objevují srovnatelné postupy, jako třeba v seriálu *Jak jsem potkal vaši matku*. Jeho makrosvět nicméně není dvouúrovňový jako u *Bojíte se tmy?*, protože přítomné rámcující vyprávění otce svým potomkům sice produkuje zapuštěné možné světy a zapuštěné příběhy, ale tyto mají status minulosti stejného makrosvěta. Imerzivní divák tedy dostává srovnatelně menší množství informací o přítomnosti makrosvěta v porovnání s množstvím informací o jeho možné minulosti, ale pořád je to součástí téhož makrosvěta. A protože jde o odchylku, nebudu se dále seriálem *Bojíte se tmy?* zabývat.

uvědomovat“. Jejich jedinou funkcí je totiž právě, aby zpravovali diváka o souvislostech spojených s fikčním světem, o němž bude/je/bylo vyprávěno. Tito průvodci tak pro fikcizaci představují prostředky, jak narušovat hranice fikčního makrosvěta. Jsou ve vztahu k vyprávění i fikčnímu makrosvětu **nediegetičtí**, ale zároveň do oblasti vypovídání o fikčním vstupují. Představují tak pro mě případ **zvláštní podtyp úrovně zprostředkování informací**: prvek **metaleptický**.¹⁰⁵ Navazují v jeho pojmenování volně na (jedno z) vymezení Gérarda Genetta, že **metalepse** označuje „úmyslné překračování hranic, do nichž je vyprávění zasazeno“.¹⁰⁶ Respektive vycházím z předpokladu Johna Piera, že „zapouštění narativu obvykle respektuje oddělení úrovně vyprávění a úrovně vyprávěných událostí, nicméně metalepse tyto úrovně „zkratuje“.“¹⁰⁷ V mém pojetí pak **mohou být metaleptické prvky niediegetické i diegetické. Niediegetické narušují hranice fikčního makrosvěta zvnějšku, zatímco diegetické zevnitř, přičemž v obou případech jde o nástroje fikcizace, jak manipulovat imerzivním divákem.**

Průvodci komentující pro diváka stav věcí v epizodním světě, aniž by sami byli jeho obyvateli, a zároveň upozorňující na jeho povahu coby uměleckého konstrukt, jsou **nediegetickými-metaleptickými prvky**. Mohou o světě vypovídat v podobě **komentáře mimo obraz** (jako třeba vypravěč v *Krajních mezích*, který příběhy rámcuje všeobecnými poučeními), mohou o něm vypovídat z **prostoru mimo fikční makrosvět** (filmového ateliéru, galerie) i **uvnitř něj** (stoje mezi postavami, které je nevidí). Úroveň niediegetických-metaleptických prvků je důležitá zejména pro serialitu prvního typu, protože pomáhá fikcizaci udržovat kontinuitu mezi nespojitými epizodními světy. Ale můžeme ji objevit ve slabší podobě i u seriálů využívajících převážně prostředků vyšších typů seriality. Například u komentáře mimo obraz v seriálu *Záhada hlavolamu*. Ten u členů klubu Rychlých šípů upozorňuje, že „příběhy těchto chlapců se staly legendou“, případně předjímá budoucí události. Můžeme ale vysledovat i **diegetické-metaleptické prvky**, kdy samy postavy narušují hranice svého fikčního makrosvěta a obracejí se na imerzivního diváka. Činil tak třeba chlapec na začátku první epizody *Bojíte se tmy?*. Systematicky tento postup oslovování imerzivního diváka napříč hranicemi fikčního makrosvěta využívá seriál *House of Cards*, jehož ústřední postava cynického politika své jednání opakovaně komentuje směrem k divákovi (viz okénka níže, ze začátku a konce první epizody).



House of Cards (ep. 1): diegetická postava metalepticky hovoří k divákovi

2.3. Tázací model

Pořádek a úroveň zprostředkování informací představují nástroje tázacího modelu fikcizace, k němuž se nyní konečně dostáváme. Napsal jsem, že budu předpokládat, že fikcizace za prvé otevřeně otázky klade a za druhé poskytuje hypotetickému divákovi vodítka, aby si je kladl on

¹⁰⁵ Pojem **metalepse** má dlouhou tradici. V roce 1730 se jím v knize *Des Tropes* zabýval César Chesneau Dumarsais, roku 1818 pak Pierre Fontanier v přímé návaznosti na Dumarsaise v knize *Commentaire des Tropes* [přejímáno z Genette, Gérard (2005): *Metalepsa. Od figúry k fikcii*. Bratislava: Kalligram, s. 6-11]. V moderní naratologii jej rozpracoval zejména francouzský teoretik Gérard Genette. Problémem jeho knihy *Metalepsa* však je, že působnost ústředního pojmu v rámci své přiznané teoretické hry neustále rozšiřuje, až nakonec není zcela zřejmé, jaký soubor jevů má přesně označovat a co mají tyto jevy společného. Nedrží se příliš ani zpočátku vymezeného pojetí **autorské metalepse** jako jevu, „který v nějakém smyslu spojuje autora s jeho dílem, anebo – šířeji řečeno – původce nějaké reprezentace se samotnou reprezentací“ [Tamtéž, s. 12 (ze slovenštiny přel. RDK)]. Pokud se tedy pro své potřeby chci tímto pojmem inspirovat, musím jej poněkud v rozporu s Genettovou hrou zásadně zúžit.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 12 (ze slovenštiny přel. RDK).

¹⁰⁷ Pier, John (2005): *Metalepsis*. In: David Herman – Manfred Jahn – Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge, s. 303 (přel. RDK).

sám, přičemž se tak děje jak v rámci jednotlivých epizod, tak v rámci vztahů mezi epizodami. Podobný předpoklad svádí k vytváření klastrů všelikých otázek, které by si imerzivní divák během sledování seriálu mohl pokládat, aby fikčnímu makrosvětlu a jeho dění porozuměl. Při analýze konkrétního seriálu nebo určitého žánrového uspořádání pochopitelně může usnadnit lepší vysvětlení jeho fikcizačních strategií, pokud vytvoříme specifické otázky vázané na určité postavy, na určité oblasti fikčního makrosvěta či na určité žánrové vzorce. Je navíc samozřejmě možné, ba produktivní zvažovat otázky spojené s funkcemi a vývojem stylu, který může zakládat vlastní umělecky motivované vzorce. Budeme však pracovat **úsporně** (jakkoli kategorizační úspornost je vždy poněkud subjektivní) **jen s několika základními klastry fikcizačních otázek vázaných jen na imerzivního diváka**, které napomohou **objasnit různé úrovně fungování seriálového díla**.

Na nejvyšší úrovni jsou to otázky **podurčené** a **určené**. V případě otázek podurčených dává fikcizace vodítka k položení si otázky divákem, ačkoli ji sama skrze žádnou fikční postavu nepokládá. V případě otázek určených je daná otázka formulována otevřeně, ať už pomocí diegetických (nějaká postava, masmédiu, dopis, nápis na počítačové obrazovce) či nediegetických prvků (komentář mimo obraz, titulek, metaleptický průvodce). Podurčené a určené otázky pak mohou být **kompoziční** a **transkompoziční**. Otázky kompoziční se vážou k prvkům či souborům prvků v jednom epizodním světě (jejich podkategorií jsou pak rozsahové otázky **lokální** a **globální**, lokální se vážou ke konkrétní scéně, globální od dvou scén až k celé ploše epizodního světa). Otázky transkompoziční pak směřují k prvkům či souborům prvků týkajících se nejméně dvou epizodních světů (ty v příslušné podkapitole rozsahově rozdělím na **poepizodní**, **krátkodobé** a **dlouhodobé**). Následují otázky vázané na **uspořádání světa** a na jeho **dění**, kdy se lze ptát na všechny souvislosti s tím spojené (např. postavy, instituce, řešení konfliktů). Nechci je však dále specifikovat s výjimkou otázek **časových**, které se ptají na minulost, přítomnost nebo budoucnost fikčního makrosvěta a jeho dění: **retrospektivní**, **přítomné** a **prospektivní**.

Pořadí otázek, jak byly představeny, jde od nejobecnějších k nejkonkrétnějším, takže vlastně každá další úroveň zpřesňuje úroveň předcházející. V centru výkladu přitom budou stát na jedné straně otázky kompoziční a transkompoziční, a na druhé straně otázky podurčené a určené. Tyto pak chci průběžně doplňovat o otázky zbývající, které v souladu se svou funkcí budou především zpřesňovat otázky na vyšší úrovni.

Výklad o fikcizaci jsem začal předpokladem, že imerzivní 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 buď tím co, někde, někdy, nějak a z nějakého důvodu už bylo, anebo co, někde, někdy, nějak a z nějakého důvodu teprve bude. Kompoziční otázky se vážou na plochu jednoho epizodního světa a pokrývají tak oblast částí scén, scén (lokální) a scén mezi sebou (globální). Divák se jejich pomocí táže na mnohem určitější aspekty zprostředkovaného světa a jeho dění, než se ptá v rovině selektivnějších otázek transkompozičních.

Během sledování třetí epizody *Akt X* se tak divák může na velmi konkrétní **lokální** úrovni tázat, za jak dlouho si Scullyová uvědomí, že jí během večerní lázně nepozorovaně vnikl do domu genetický mutant a chce ji zabít. Na relativně konkrétní **globální** úrovni se pak už dříve během též epizody pravděpodobně dotazoval, zdali a jak se podaří Mulderovi se Scullyovou zastavit řádění tohoto genetického mutantu požírajícího lidská játra, který se dokáže protáhnout extrémně úzkými prostory. Pokud ale nebude epizoda **ukončena** uprostřed scény s ohrožením Scullyové, pravděpodobně daná lokální otázka zůstane **kompoziční** a bude zodpovězena. Otázka po dopadení mutantu se ale snadno může stát otázkou **transkompoziční** a její zodpovězení odloženo na některou z následujících epizod.

Nejde přitom o hypotetickou situaci, protože se tak skutečně stane. Mulder se Scullyovou tohoto mutantu jménem Tooms sice dopadnou, zatknou a nechají uvěznit, ale... Epizoda končí Toomsovým dlouhým pohledem na okénko jeho vězeňské cely, které vzhledem k jeho

schopnosti protahovat se extrémně úzkými prostory nepředstavuje nezbytný problém. Usměje se. Transkompoziční otázka, zda se ještě vrátí a zda jej Mulder se Scullyovou opět zastaví, je tak na místě a fikcizace k ní dává jasná vodítka. Jde o otázku **podurčenou**.



Akta X (ep. 3): Uvzněný Tooms se v závěru epizody dívá na otvor ve dveřích a začíná se usmívat

Pokud mám ale u výchozího příkladu *Akt X* ještě zůstat, pak uvedená transkompoziční otázka vykazuje povahu otázky relativně konkrétní a je založena v jasných souvislostech, které mohou být dále rozvíjeny a ve dvacáté epizodě skutečně rozvíjeny budou. Transkompoziční otázky ale mohou mít povahu mnohem obecnější a očekávání jejich odpovědi tak být nejistější, jakkoli i k nim může dávat fikcizace vodítka.

Tak je tomu třeba v případě **podurčené** otázky, zda se Mulderovi **někdy v budoucnu** podaří objasnit traumatizující mimozemský únos sestry, **když mu bylo dvanáct let**. Takováto transkompoziční otázka spojuje aspekty **prospektivní** otázky zaměřené na **dění** (budoucí odhalení) i **retrospektivní** zaměřené na **svět** (cílem odhalení je stav věcí v minulosti makrosvěta). A stejně jako u Toomse nejde o hypotetický příklad. Fikcizace první řady *Akt X* k ní jasně kumulativně navádí jak v první epizodě (kdy Mulder o únosu sestry hovoří se Scullyovou), tak třeba komparativně ve čtvrté epizodě (v níž vyšetřuje případ únosu dívky mimozemšťany v touze získat další informace o únosu své sestry).

Jakkoli v obou epizodách jde opět o otázku **podurčenou**, vodítka fikcizace jsou i tady zřejmá. Na konci čtvrté epizody zní záznam Mulderova rozhovoru s psychologem v hypnóze, v němž říká, že během únosu sestry mu zněl v hlavě uklidňující hlas, který mu říkal, aby se nebál, že se sestra jednou vrátí. Psycholog se ptá, zda tomu hlasu věří. „Chci mu věřit,“ odpoví Mulder. Na příkladu *Akt X* byly ukázány všechny typy otázek v jejich užití a v možných vztazích, a tak i demonstrována jejich základní funkčnost. Lze se proto posunout k jejich zevrubnějšímu podchycení.

2.3.1. Podurčené otázky

Jak bylo řečeno, **podurčené** otázky jsou takové, k nimž fikcizace dává svými vodítky podnět, ale sama je otevřeně nepokládá. Na nejnižší úrovni se jedná o primitivní operace v rovině kumulativně zprostředkovaných informací rozpoznávaných na základě divákovy kulturní encyklopedie. Na vyšší úrovni už ale skutečně jde o **zaostřené** nebo **rozptýlené otázky po funkci nějakého prvku, vlastnostech postav či objektů, obecnější povaze jevu, důsledcích sledovaných akcí, podobě prostoru, časovém zařazení či řádu fungování (určité oblasti)**

makrosvěta. A na nejvyšší úrovni se pak tázání váže na **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**. Když použiji příklad empirických diváků, pak vášniví fanoušci seriálu *Ztraceni* byli poslední epizodou seriálu zklamáni. Počet nezodpovězených podurčených otázek – v jejichž pokládání se navíc vzájemně podporovali – byl totiž nakonec mnohem rozsáhlejší, než kdy mohla fikcizace zodpovědět.¹⁰⁸

Na základní úrovni fikcizace od imerzivního diváka vyžaduje, aby si předkládané podněty analogicky spojil s nějakým prvkem ze své kulturní encyklopedie. Ta reprezentuje soubor vlastních znalostí o fungování aktuálního světa, jeho zákonech, rádech, normách či existujících kulturních vzorcích. Jde často o otázky vztahů mezi (a) fikčními jednotlivinami a aktuálně existujícími jednotlivinami transformovanými do jednotlivin fikčních, (b) fikčními jednotlivinami a aktuálně existujícími obecninami transformovanými do jednotlivin fikčních.

Tyto mikroskopické podurčené otázky jsou založené v nejjednodušších kombinacích kumulativně a komparativně zprostředkovaných informací. Jde tak o odpovědi na „co“, „kde“ a případně i „kdy“: les, město, muž, žena, pes, fotbal, televize, puška, ale třeba i Londýn (fikcizace ukazuje Big Ben), starověk (ukazuje římské legionáře) nebo středověk (ukazuje mířit rytíře na koních k hradu). Fikcizace zpravidla nevysvětluje, co je les, město, muž, žena, pes, fotbal, televize nebo puška. Může ale poskytnout další kumulativní nebo komparativní vodítka a nespoléhat pouze na divákovu kulturní encyklopedii. Záběr na město tak třeba doprovodí nápisem „Londýn – 1:30 PM“, jakkoli imerzivní divák musí pochopit význam pojmu „Londýn“ a způsob zápisu časového údaje (a spojit si je komparativně s obrazem). Na kulturní encyklopedii se ale fikcizace spoléhá 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 lokální podurčené otázky: „Podaří se postavě nastartovat automobil včas?“ Popsané mikroskopické operace na ose podurčená otázka-odpověď je třeba předpokládat, ale těžko se mohou samy o sobě stát analytickým nástrojem. Jde pouze o bazální porozumění sledovaného, které je nutnou podmínkou pro komplexnější fikcizační operace.

Abych podrobněji ukázal, jak se podurčené otázky (dílem v kombinaci s určenými) mohou doplňovat a vést divákovu pozornost, použiji příklad historicky první epizody seriálu *Doctor Who* („An Unearthly Child“) z roku 1963. Ta začíná velmi dlouhým záběrem. Nejdříve fikcizace ukazuje policistu v mlze, od něhož se přesouvá do dvora plného harampádí. V něm se nakonec záběr významně zastaví na policejní budce... a nakonec najede na detail nápisu na budce, který začíná: „Police telephone – free for use of public...“ Pokud imerzivního diváka pro tento účel vybavím kulturní encyklopedií, již by šlo předpokládat u britského televizního diváka z roku 1963, policejní budka pro něj nereprezentuje nic výjimečného. Fikcizace tak divákovi v dlouhém záběru představuje v daný okamžik běžný objekt. Ovšem právě ono trvání záběru pudí diváka se ptát, co je na budce zvláštního a proč bude asi důležitá – ačkoli mu fikcizace prostřednictvím žádné postavy neřekla, že by zvláštní a někdy důležitá měla být.

¹⁰⁸ Viz např. McNamara, Mary (2010): Of love ‚Lost‘. In: *Los Angeles Times*, 24. května; Mucha, Peter (2010). Lame ending proves ‚Lost‘ was a long con. In: *The Philadelphia Inquirer*, 24. května.



Doctor Who (ep. 1): úvodní dlouhý záběr projíždí ulicí kolem policisty ke dveřím do dvora...



...uvádí diváka dovnitř, projíždí kolem harampádí, až se dlouze zastaví...



...na policejní budce, najede na detail nápisu na dveřích - a následuje kompozičně návazný střih na chodbu školy.

Na tuto spíše globálně podurčenou otázku ovšem fikcizace brzy naváže, když se přesune k dialogu dvou středoškolských pedagogů – Barbary a Iana. Povídají si 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. Komparativní postavení této scény a předcházející scény (akcentující policejní budku na dvoře plném harampádí) diváka vede k tomu, že svou globální podurčenou otázku rozšíří: „Má policejní budka na dvoře 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 projekce 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 určená lokální otázka**, která se spojí s dřívější fikcizací **určeně** 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 určených otázek** po specifičnosti fikčního makrosvěta *Doctora Who*. Ty Doctor s vnučkou vzápětí po jejich vyslovení zodpovídají a poskytují divákovi možnost rekonstruovat makrosvět, který je od jeho aktuálního světa v leccem zásadně odlišný.

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. Doctor pak 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 imerzivní divák ptát, (a) **co** je to za civilizaci a **jaká** je to planeta (**otázky na stav věcí ve světě**), (b) **proč** jsou Doctor se Susan vyhnanci (**retrospektivní otázka na dění ve světě**). Žádná postava se na to však nezeptá a fikcizace v danou chvíli neposkytne příslušné informace. Jde proto o **globální podurčenou otázku, která se po konci epizody stane otázkou transkompoziční**.

V *Doctorovi Who* vysledované globálně podurčené otázky ale stále nepokrývají celou širší funkci, pro něž fikcizace globálně podurčené otázky využívá. Právě globálně podurčené otázky totiž obvykle napomáhají diváka zaujmout a jsou sdílené s postavami. Postavy totiž často musí splnit nějaký konkrétní cíl (zachránit prezidenta, dostat zpět unesené dítě, připravit se na důležitý hokejový zápas) či se musí dostat z nějaké nezáviděníhodné situace (ztroskotání na pustém místě, hrozící rozvod, invaze mimozemské civilizace, přežít při apokalypse) atp. **Jakkoli přitom žádná postava tento konkrétní cíl nebo nezáviděníhodnou situaci neformuluje tázacím způsobem, divák si daný stav věcí může snadno formulovat jako globálně podurčené otázky:** 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?

Jakkoli přitom nejsou tyto otázky **postavami určeně** formulovány jako otázky, divák je s postavami *de facto* sdílí a v souladu s jejich jednáním i dále upravuje. Nehledě na to, že **podurčené otázky se mohou posléze změnit v otázky určené**. Tak se ostatně stalo v případě policejní budky v *Doctorovi Who*. Zároveň se otázky mohou snadno měnit z kompozičních na transkompoziční. Příklad s apokalypsou můžeme sledovat v seriálech jako *Jericho* (o výbuchu atomové bomby) či *Pod kupolí* (kde se maloměsto dostane do totální izolace od okolního světa), dotazy na civilizaci a cíle mimozemšťanů jsou průběžně rozvíjené v seriálech jako *V* nebo *Invaze*, manželská či obecněji rodinná krize je běžným námětem transkompozičních otázek v mnoha seriálech, a to nejen melodramatických, ale kupříkladu v seriálech z profesního prostředí (kriminální, nemocniční, právnícké).

Poetika seriálové fikce přitom **u svého imerzivního diváka předpokládá, že není v jeho zájmu jakožto heuristického nástroje klást si takové otázky a vyvozovat takové možné odpovědi, které signifikantně nenapomáhají porozumění logice fikčního makrosvěta a jeho dění**.¹⁰⁹

2.3.2. Dynamika určených a podurčených otázek

Podurčené otázky spolupracují ve fikcizaci s otázkami určenými, které jsou jí otevřeně pokládány, a to obvykle prostřednictvím replik postav ve fikčním makrosvětě nebo pomocí niediegetických (metaleptických) prvků. Zatímco ale podurčené otázky najdeme v určité podobě a na různých úrovních víceméně v každém fikčním uspořádání, určené otázky zdaleka tak samozřejmě v určité podobě a na různých úrovních přítomny nejsou. Ba co víc, fikcizace každého

¹⁰⁹ Srov. též 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 Graesser, Arthur C. – Singer, Murray – Trabasso, Tom (1994): Constructing inferences during narrative text comprehension. In: *Psychological Review*, č. 101, s. 371-395; Graesser, Arthur C. – Millis, Keith K. – Zwaan, Rolf A. (1997): Discourse comprehension. In: *Annual Reviews*, č. 48, s. 163-189; Graesser, Art – Tipping, Pam (1999): Reading text. In: William Bechtel – George Graham (eds.): *A companion to cognitive science*. Malden – Oxford – Carlton: Willey Blackwell; Van Dijk, Teun – Kintsch, Walter (1983): *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic.

fikčního uspořádání s nimi může nakládat různými způsoby a i fikcizace jednoho seriálového uspořádání je třeba využívat v jedné epizodě funkčně odlišně než v epizodě jiné. Abych tyto možnosti lépe podchytil, poukážu **pro tyto účely** selektivně na konkrétních příkladech na několik konvencionalizovaných postupů práce s otázkami na kompoziční úrovni.¹¹⁰

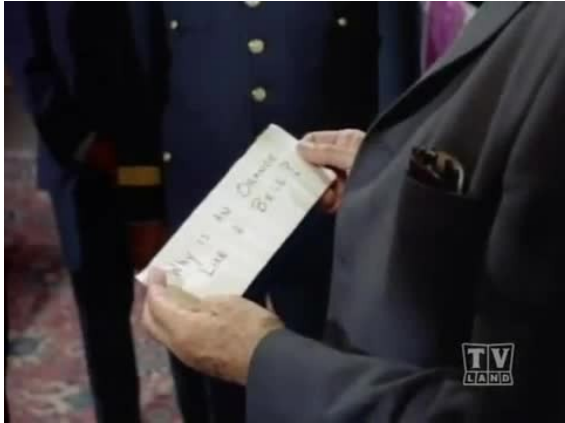
V některých epizodních světech se sice fikcizace obrací k nejjednodušším určeným otázkám na úrovni rozhovoru mezi postavami (Jak se jmenuješ? Kam jdeš? Odkud jdeš? Jak se máš?), ale úroveň rozsahu těchto otázek příliš nepřekračuje. Scénu od scény tak řídí tatáž globální a prospektivní podurčená otázka: „Jak se to bude vyvíjet dál?“ Tak je tomu například u fikcizace epizody „Láska na Kramberku“ z českého seriálu *Draculův švagr*, kde divák během dvaceti minut trvání projekce postupuje od scény ke scéně právě tímto způsobem.

Fikcizace mu ukazuje potulného malíře s batohem, jemuž 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. Imerzivního diváka fikcizace co do rozsahu informací o epizodním světě omezuje na pozici potulného malíře, který objevuje pravidla hry v určitém prostředí 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 retrogradně větší množství informací: 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 neposkytovala divákovi žádné určené otázky a nutila ho sledovat sled scén, kdy ta další byla s tou předchozí spojena právě zmíněnou zvědavou podurčenou otázkou. **Role určených přítomných otázek je v takovém případě minimální** (sdělí nám jména postav a pravidla hry) a **role globálních určených otázek nulová** – divák *de facto* žádnou takovou k dispozici nedostane. Neplatí to ale pro fikcizaci *Draculova švagra* jako celku a třeba v epizodě „Pohřební vůz“ tato naopak pracuje s relativně širokým polem určených otázek.

Zcela opačnou strategií, než reprezentuje „Láska na Kramberku“, je **přehlčení diváka určenými otázkami**. Takový postup lze ukázat třeba na první epizodě *Batmana* z roku 1966. Ústředním padouchem dvacetiminutové epizody je Hádankář (Riddler). Hádankář 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 **určená otázka** zazní hned v úvodní předtitulkové sekvenci s moldavským politikem, na jehož recepci vybuchne dort a na padáčku se snese první hádanka. S ní si gothamský 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 (do češtiny nepřeložitelnou) odpověď: „Answer: Because they both must be peel/peel.“ V rámci rozhovoru Batmana, Robina a politiků – který má podobu nestálého kladení lokálních otázek a nabízení odpovědí – se odhaluje Hádankářova strategie kladení otázek. Tím se činí určenou a částečně hned i zodpovězenou dosud podurčená otázka, co je tento padouch zač. A odpověď na anoncovanou Hádankářovu otázku? Peale Art Gallery! (Což už je třetí zápis foneticky identického slova.)

¹¹⁰ Jinými slovy, popisované konvenční postupy si nečiní žádný nárok na všeobecnou platnost a slouží primárně k efektivnější demonstraci vysvětlovacího potenciálu otázek v komplexnějších vztazích. Tento předpoklad přitom platí pro jakákoli taková zobecnění v této práci, protože zkoumaný vzorek nemůže být navzdory své šíři (z hlediska původu vzniku, doby vzniku a žánrové rozmanitosti) považován z historiografického hlediska za vzorek reprezentativní.



Batman (ep. 1.): Hádankářova otázka dovede hrdiny...



...přes odpověď do Peale Art Gallery.

K pochopení strategie, o níž je řeč, není třeba rekonstruovat celou strukturu fikcizace rozvíjené skrze Hádankářovy otázky, nalézání odpovědí a jejich další interpretaci ve vztahu k padouchovu plánu. Jako hádanky/otázky jsou nicméně hrdiny posléze odhalena i vodítka, která se takovými dlouho nejevila být. V druhé půli epizody se nicméně hrdinská dvojice na základě takových skrytých otázek a nalezení odpovědí přesune do padoušského sídla, kde tok takto vystavených globálních určených otázek ustane a nechává diváka klást si 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 určené 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 totiž metalepticky zdůrazněny **určené transkompoziční otázky, které diváka prospektivně 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 určené otázky k explicitní odpovědi, která vyvolává další určenou otázku, případně postavy posune na jiné místo, kde na další určenou otázku narazí. Popravdě *Batman* reprezentuje do značné míry spíše parodii tohoto postupu, který však může relativně snadno v méně karikované podobě tvořit fikcizační vzorec prostředkování otázek v díle.

Kupříkladu mimořádně populární romány od Dana Browna jsou organizovány právě takovým způsobem: symbololog (sic!) Robert Langdon se společně s ženskou hrdinkou po boku posouvá od hádanky k hádance, které dodávají dění dojem neustálého pohybu. Princip určených hádanek

pak určuje i vysoké množství kapitol rozdělených na základě určené či podurčené globální otázky (obvykle vázanou na osud hrdinů nebo na odhalení identity tajemného padoucha). Na niž chce čtenář dostat odpověď, a tak netrpělivě přejde ke kapitole následující. Tento model kulometného dávkování určenými otázkami v podobě hádanek je i přes svou průhledně manipulativní povahu 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 (otázek) v omezeném časovém limitu. Sám fenomén *Sherlocka Holmese* je koneckonců na pokládání určených otázek postaven: geniální *Sherlock Holmes* má po boku věčně intelektuálně nesmělého a detektivními schopnostmi svého druha dětinsky fascinovaného dotazovatele, který se u každého úsudku určeně zeptá, jak k němu došel.

Z hlediska celkového uspořádání fikcizace epizod staví na provázané sérii určených otázek nedávná vlna kvazivědeckých kriminálních či lékařských seriálů jako *Kriminálka Las Vegas* (a další *CSI* seriály), *Sběratelé kostí*, *Vražedná čísla*, *Myšlenky zločince* nebo *Dr. House*. Fikcizace nechává diváka sledovat **tok neustálého pokládání si určených vyšetřovacích otázek a testování možných kriminalistických/diagnostických verzí**.¹¹¹ 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. Imerzivní divák je udržován v dojmu, že postupuje v poznání souběžně s hrdiny – a že si pokládá stejné otázky jako oni. Uspořádání fikcizace mu přitom stejně jako hrdinům ve správný čas poskytuje adekvátní zamítavé, potvrzující nebo revidující odpovědi. **Funkce podurčených otázek je podřízená otázkám určeným**. Dobrým příkladem aplikace tohoto mechanismu vedení divákova porozumění je druhá epizoda druhé řady ze seriálu *Kriminálka Las Vegas* („Teorie chaosu“). Vyšetřovatelé se snaží objasnit případ vysokoškolačky na kolejích, která záhadně zmizela – odešla ze svého pokoje, ale do taxíku před budovou už se nedostala. Postupným přeuspořádáním již známých či nových faktů vytvářejí **série určených otázek a série zdánlivě přesvědčivých kriminalistických verzí**... které se ale navzdory vši pravděpodobnosti pokaždé ukáží jako mylné. Až na závěr epizody dojdou experimentálně k odpovědi, že dívčino zmizení (a úmrtí) bylo důsledkem souhry nešťastných náhod.¹¹²

Dosud se pracovalo s předpokladem, že povaha fikcizace epizody je jednotná – ale to není nutně pravda a její **strategie rozmístování určených otázek a vodítek k otázkám podurčeným se mohou zásadním způsobem během epizody 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. Porozumění a zájem imerzivního diváka 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 určené otázce identity zločince a motivace či průběhu zločinu. Přesouvá se totiž na rovinu otázek směřovaných na vyšetřovatele: Jak bude vrah usvědčen?

Tato fáze pak v případě *Columba* mívá podobu dlouhé série matoucích určených 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,

¹¹¹ Kriminální seriálovou fikcí jsem se z pozic teorie fikčních světů zabýval in Kokeš, Radomír D. (2009): Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu. In: *Illuminace*, 21, č. 4, s. 5-36; kvazivědeckou tendencí v krimiseriálech in Kokeš, Radomír D. (2008): Od makra k mikru. Kvazivědecká tendence a koncept novosti v seriálu *Kriminálka Las Vegas*. In: *Cinepur*, 16, č. 55, s. 27-32; srov. též Gever, Martha (2005): The spectacle of crime, digitized. *CSI: Crime Scene Investigation and social anatomy*. In: *European Journal of Cultural Studies*, 8, č. 4, s. 445-465; Allen, Michael (ed.) (2007): *Reading CSI. Crime TV Under the Microscope*. London – New York: I. B. Tauris; Kirby, David A. (2013): Forensic fictions. Science, television production, and modern Storytelling. In: *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, č. 44, s. 92-102; Jermyn, Deborah (2013): Labs and slabs. Television crime drama and the quest for forensic realism. In: *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, č. 44, s. 103-109.

¹¹² Srov. Kokeš, Radomír D. (2009): Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu. In: *Illuminace*, 21, č. 4, s. 28-29.

kteří se navzájem určeně ptají, jak zločince usvědčit, přičemž podurčené otázky pak směřují k úspěšnosti jejich lstí. V seriálu *Právo a pořádek* je zase každá epizoda tvořena odlišnými částmi jiné povahy: částí vyšetřovací a částí soudní. Z nich 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 předchozí odpovědi vyvrátit. **V případě seriálů jako *Columbo*, *Jake a tlustoch* nebo *Právo a pořádek* tak nesledujeme otázkové vztahy jen mezi scénami, ale také mezi většími celky.**

Na závěr pojednání o kompozičních otázkách se zaměřím na **méně rovnoměrně rozloženou, ale o to efektivnější strategii práce s různými formami pokládání podurčených a určených otázek**, než je tomu u *Columba*, *Jakea a tlustocha* nebo *Práva a pořádku*. Lze ji najít 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 a bude snaha zachránit zraněného člověka tvořit centrální zájem dění ve fikčním makrosvětě? Není tak podstatné, 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 postavu mladé dr. Čeňkové, která do nemocnice v Boru (jež tvoří ústřední prostředí makrosvěta *Nemocnice na kraji města*) právě nastupuje.

Čeňková si klade stejné (určené) otázky na povahu světa 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 určené otázky Čeňkové (a tedy i divákovi) odpovídá, přičemž úvodní autonehoda je upozadována. Ovšem ve chvíli, kdy je Čeňková se všemi důležitými informacemi obeznámena, fikcizace autonehodu opět zapojí, seznámí diváka 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 určené prospektivní otázky, na něž 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 určených otázek, které posléze vedou k otázkám na ostatní postavy – a rozvíjí se transkompozičně také v dalších epizodách. I v *Nemocnici na kraji města* tedy vidíme **strategicky různorodou fikcizaci, která model pokládání určených a sugerování podurčených otázek systematicky ve svém průběhu proměňuje**. A to navzdory tomu, že tento postup lze shledat mnohem méně zřetelným než v případě výše zmíněných detektivek. To je způsobeno i **cílem**, tj. **snadnou proměnou kompozičních otázek v rámci epizodního světa na transkompoziční otázky, které budou postupně rozvíjené napříč epizodními světy makrosvěta**. A právě k vzorcům transkompoziční tázací aktivity a její realizace v různých typech seriality se nyní od vzorců kompozičních otázek přesuneme.

2.3.3. Transkompoziční otázky

Dosud jsem podchycoval primárně kompoziční otázky, kdy jsem jen postuloval jejich potenciál stát se otázkami transkompozičními. Jsou to však až **transkompoziční otázky, jejichž funkce se s každým dalším typem seriality výrazně proměňuje**. Abych toto pole zpřehlednil, nabízím tři orientační kategorie rozsahových transkompozičních otázek: **poepizodní**, **krátkodobé** a **dlouhodobé**. Nejde o žádnou závaznou typologii, ale opět především o pomůcku, jež dále pomůže lépe porozumět transkompozičním vztahům, respektive načrtnout šíři i podobu jejich působnosti. Jakékoli případné využití v analýze je přitom třeba odvíjet od množství i uspořádání analyzovaných a/nebo existujících epizod, které budou určovat zejména poměr mezi krátkodobostí a dlouhodobostí. Zároveň z perspektivy **deskriptivní poetiky** jsou **tyto kategorie nastavené pouze pro podchycení třetího až pátého typu seriality**. Jak totiž

uvidíme dále, **transkompoziční tázací vztahy v prvních dvou typech seriality vyžadují odlišné teoreticko-analytické ošetření.**

Poepizodní otázky směřují divákovu pozornost od epizody k epizodě. Na konci fikcizace epizodního světa ES₁ vtrhne do bytu hrdiny Jakuba maskovaný muž a namíří mu pistolí na hlavu. Divák se bude ptát, jak to s Jakubem dopadne, kdo je onen maskovaný muž, proč k Jakubovi vtrhl a co po něm chce. Na **začátku** ES₂ pak dostane očekávanou odpověď, přičemž na **konci** ES₂ pro změnu Jiřinu srazí auto, a tak se divák zase do začátku třetí epizody ptá, zda to Jiřina přežila a tak dále.¹¹³ Takové poepizodní otázky jsou fikcizací řazeny na konce epizod a vedou divákovu bezprostřední tázací pozornost od stavu věcí na konci epizodního světa ke stavu věcí na začátku následujícího epizodního světa. Mohou přicházet v konkrétních seriálech víceméně s každou epizodou (*Flashforward*, *Alias*, *24 hodin*), každou druhou epizodou (*Batman*) či v několika epizodách po sobě (epizody *Doctora Who*, které odpovídají serialitě čtvrtého typu). Někdy ale bývají zařazovány až na konec seriálových řad, aby zaháčkovaly diváka palčivou otázkou po dobu, kdy seriál nebude vysílán (*Dallas*, *Dynastie*, *Dr. House*, *Sherlock*, *NCIS*).

Někdy jsou zodpovězeny během hned příštího epizodního světa, ale jindy se mohou transformovat do **otázek krátkodobých**. Ty bývají obvykle **spojovány s nějakým jasným deadlineem v budoucnosti makrosvěta**, který ale přesahuje trvání makrosvěta v epizodním světě. Jak uvidíme ve čtvrté kapitole na seriálu *24 hodin*, ten pracuje často s deadlineem přesahujícím trvání několika epizod, přičemž každá reprezentuje hodinu trvání v makrosvětě: za tři hodiny popraví ministra, za tři hodiny se roztaví elektrárna, za dvě hodiny někam dopadne raketa. Takový případ je ovšem extrémní a krátkodobé otázky mohou být **směřovány třeba na určitý problém postavy**, jehož vyřešení má dočasnou povahu a jasné kontury: Za jak dlouho se uzdraví hokejista Rezek v *Nemocnici na kraji města*? Jak hrdina *Doctora Who* v další epizodě či několika epizodách nakonec zachrání svět? Jak to, že agentka Scullyová v *Aktech X* dostala rakovinu, má to něco společného s jejím únosem a podaří se Mulderovi najít odpovědi, a tak ji zachránit?¹¹⁴ Podaří se Katarině v seriálu *Bangkok Hilton* dostat z indického vězení, do něž byla nespravedlivě uvržena?

Může jít samozřejmě i o otázky spojené se světem: minulost nějaké postavy (záhadný cizinec v seriálu *Pod kupolí*, jehož minulost je postupně odkrývána) nebo určitá oblast světa (míra aktivit armády v seriálu *Invaze*). V souvislosti se vztahem mezi striktně poepizodními otázkami a poepizodními otázkami, které se stávají otázkami krátkodobými, se nabízí srovnání se strategiemi platnými už v literatuře devatenáctého století:

„Román na pokračování pracuje technikou stříhů. Většinou přeruší tam, kde vzniklo napětí, které vyžaduje řešení, nebo kde by se člověk rád dozvěděl něco o tom, k jakému konci právě přečtené dospěje.¹¹⁵ Přerušení, případně protahování napětí vytváří základní podmínky pro stříh. Takový suspenzivní efekt však způsobí, že se pokusíme představit si informaci o dalším průběhu děje, která v tento okamžik není k dispozici. **Jak to bude dál?** Když si klademe **tuto otázku a otázky podobné**, zvyšujeme tak podíl své účasti na realizaci dění“ [zvýraznil RDK].¹¹⁶

Zatímco tady Wolfgang Iser píše víceméně o otázkách poepizodních, dále se zabývá podmínkami, které už poepizodně zakládají otázky, jež výše označuji jako krátkodobé (a které samozřejmě nemusí být a často ani nebyvají zakotveny jen v otázkách poepizodních):

„Bylo by možné rozvinout objemný katalog stříhových technik, které jsou většinou rafinovanější než opravdu primitivní, ale přece jen velmi účinný suspenzivní efekt. Například jiný způsob, jak čtenáře přimět k většímu kompozičnímu výkonu, spočívá v tom, že se jednotlivými stříhy bezprostředně uvádějí nové osoby, ba dokonce

¹¹³ Záměrně nepoužívám pojem *cliffhangeru*, který je přece jen spojen s širším okruhem fikčních vztahů než s tázací aktivitou. K tomuto pojmu se však vrátím a navrhuji jeho pracovní dělení v rámci analýzy *24 hodin* ve čtvrté kapitole.

¹¹⁴ Do jaké míry se například tato otázka v *Aktech X* navrácí a rozvíjí, popisuje Kevin Howley in Howley, Kevin (2001): Spooks, Spies, and Control Technologies in *The X-Files*. In: *Television & New Media*, 2, č. 3, s. 257-280 (zejm. s. 268).

¹¹⁵ Tillotson, Kathleen (1962): *Novels of the Eighteen-Forties*. Oxford: Oxford University Press, s. 25.

¹¹⁶ Iser, Wolfgang (2001): Apellová struktura textu. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy. In: Miloš Sedmidubský et al. (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, s. 49.

začínají úplně nové linie děje, takže se **vnucuje otázka po vztazích mezi doposud známým příběhem a novými, nepředvídatelnými situacemi**" [zvýraznil RDK].¹¹⁷

K problému vztahu mezi poepizodními a krátkodobými otázkami se ještě vrátím ve čtvrté kapitole, ale nyní se posunu k **otázkám dlouhodobým**, jež jsou **časově spíše neurčité a vyplývají z širších souvislostí**. Podaří se Esmeraldě získat znovu zrak? Podaří se posléze jejímu vyvolenému Josému Armandovi získat znovu zrak? (Ano, tak to v *Esmeraldě* je.) Vezmou se nakonec? Podaří se Mulderovi zjistit pravdu o své unesené sestře? Podaří se proměněným postavám v *Invazi* ovládnout celé město, co tím sledují a co to bude pro makrosvět znamenat? Jak dopadne svět obsazený mimozemšťany v seriálu *V*, jakou má tato invaze podobu a co je jejím cílem? Jaká je vlastně povaha Ostrova ve *Ztracených* a má všechno podivné dění na něm nějaký smysl z hlediska uspořádání makrosvěta – a pokud ano, tak jaký?

I dlouhodobé otázky ale **mohou mít relativně konkrétní podobu**: Co za démona zabil matku bratrských hrdinů v *Lovcích duchů*, proč jejich otec na začátku první řady seriálu tak náhle zmizel, zanechává jim podivná vodítka, co jimi chce říct, jaký je jeho plán a kdy se skutečně rozhodne s nimi setkat? Zabrání Jack Bauer ve *24 hodinách* atentátu na možného prezidentského kandidáta? Na co nakonec musí Hopper v seriálu *Za rozbřesku* přijít, aby jeho nekonečný den skončil? Kdo zabil Lauru Palmerovou v *Městečku Twin Peaks*? **Odpověď na dlouhodobé otázky je obvykle odkládána sérií krátkodobých otázek a krátkodobé otázky jsou někdy členěny otázkami poepizodními.**

Všechny tyto ukázkové příklady transkompozičních otázek ukazují **velký rozptyl v konkrétnosti a obecnosti, v retrospektivnosti a prospektivnosti, v zaměření na svět a na dění, a to nezávisle na jejich poepizodní, krátkodobé či dlouhodobé povaze**. Daný seriál navíc může být řízen hierarchizovanou strukturou transkompozičních otázek o menším a větším rozsahu, kdy navíc **odpověď na část transkompoziční otázky nemusí znamenat odpověď na jinou její část**, případně se **transkompoziční otázky proměňují do transkompozičních otázek jiných** nebo se **rozdělují do množiny vzájemně propojených transkompozičních otázek**. Některé seriály jsou rozvíjené ve vztahu k dlouhodobé transkompoziční otázce (Vezmou se nakonec? Co musí Hopper nakonec zjistit?), jiné se prostě posouvají od jedné krátkodobé transkompoziční otázky k další, takže lze dlouhodobou určující transkompoziční otázku zobecnit třeba jen na „Jak se bude hrdinčin život vyvíjet dál? Najde konečně své štěstí?“ (tak je tomu třeba v seriálu *Co přináší řeka*).

Jinými slovy, transkompoziční otázky mohou podléhat řadě různých strategií v závislosti na různých **vývojových vzorcích**. Zvláštní strategii v tomto případě uplatňuje například zmíněný seriál *Za rozbřesku*. Každá jeho epizoda je řízena určenou kompoziční otázkou v samotném jejím názvu, kdy se dlouhodobá transkompoziční otázka rozčleňuje na sérii vysoce globálních otázek kompozičních: Co když utečou? Co když ji nechá jít? Co když může změnit den? Co když je může najít? Co když odejde pryč? Co když ona je klíč? Transkompoziční otázka přitom nemusí být plynule rozvíjená, nýbrž může nabýt třeba podoby nečekaně se objevující či navracející dlouhodobé otázky po určité postavě. Tak je tomu třeba v seriálu *MacGyver*, kde se opakovaně po mnoha epizodách vrací padouch jménem Murdoc, ačkoli (několikrát) zdánlivě zemřel.¹¹⁸

V retrográdně založené podobě pak zase transkompoziční otázka směřuje retrospektivně a odpověď na ni přepisuje dosavadní stav věcí makrosvěta: Když se postava v první řadě *24 hodin* ukáže jako zrádce, co všechno se v minulosti makrosvěta změní? V první řadě seriálu *Pán času* (*Doctor Who* v obnovené podobě z roku 2005) se v šesté epizodě objeví padouch z rasy Daleků, největších Doctorových nepřátel. Jeví se jako poslední přeživší svého druhu, ale skrze konflikt jeho a Doctora fikcizace Daleky podrobně představí. Ve dvanácté a třinácté epizodě se ale ukáže, že Dalekové přežili a divák se musí transkompozičně ptát, co jsou zač, odkud se vzali

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Viz podkapitola 3.3.3 v této práci.

a jaký je jejich vztah k Doctorovi – odpověď na dlouhodobou transkompoziční otázku nachází právě v předcházející šesté epizodě.¹¹⁹

Vzhledem k takové variabilitě možností tedy nebude na rozdíl od kompozičních otázek směřována rozsáhlejší pozornost k všeobecným konvenčním vzorcům využití, ale posuneme se k možnostem jejich realizace v pěti typech seriality.

2.3.4. První typ seriality

Mohlo by se přitom zdát, že transkompoziční otázky jsou plausibilní kategorií jen v případě seriality třetího až pátého typu. To sice platí pro transkompoziční otázky určené, ale nikoli pro transkompoziční 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 budou znát kriminalistické postupy objevené v epizodách předchozích.

Transkompoziční otázka se tak v případě **prvního typu seriality** může přesouvat na úroveň **tématu**: kriminalistika v *Dobrodružství kriminalistiky*, životy zločinců ve *Slavných historkách zločnických* či osudy špiónů v seriálu *Espionage*. Častěji se ale transkompoziční otázky přesouvají na roveň **uspořádání fikcizace**. Na **povrchové úrovni** lze hovořit zejména o žánrových modelech a vlastnostech takto zakládaného makrosvěta. Například jde o práci fikcizace s fantastickými či konkrétněji hororovými motivy, kdy je **pozornost diváka směřována k transkompozičnímu očekávání světa i dění s nějakými určitými vlastnostmi**. Divák tedy na základě sledování jednotlivých epizod ví, že pokaždé dostane svět s určitými specifickými rysy a může se ptát, jak se bude povaha makrosvěta jakožto množiny takových epizodních světů dále proměňovat. K tomu fikcizace zpravidla využívá nediegetického-metaleptického průvodce. Průvodce tento dojem posiluje a **popouzí diváka vnímat jednotlivé fantastické světy jako součást soudržného světa, který má nějaké určité vlastnosti, po nichž se může ptát**. V seriálu *Zóna soumraku* ho vypravěč uvede do každého epizodního světa, kdy pokaždé neopomene zdůraznit, že co uvidí, je možné právě jen v „zóně soumraku“. V *Night Gallery* je to třeba zase ona průvodcem proklamovaná „noční galerie“.

Alternativu tohoto postupu představují na sofistikovanější sjednocující úrovni *The Outer Limits* či novější *Krajní meze*, jež pracují s nediegetickým-metaleptickým komentářem vypravěče mimo obraz. Fikcizace každého epizodního světa je uvedena následujícím monologem:

„Závada není na vašem přijímači. Nesnažte se srovnat obraz. Vysílání teď řídíme my. My nastavujeme obraz horizontálně i vertikálně. Můžeme vás zaplavit tisícem různých vysílacích kanálů nebo rozvinout jeden obraz do křišťálového jasu. A umíme ještě víc. Můžeme vám vytvořit vizi čehokoli. Stanete se otroky naší fantazie. Příští hodinu budeme řídit všechno, co uvidíte a uslyšíte. Pocítíte strach z neznámého, sahajícího do nejzazších hlubin vědomí až po krajní meze.“

Vypravěč mimo obraz pak samotný epizodní svět rámuje do obecného poselství, kdy na jeho začátku položí poněkud abstraktní kompoziční otázku, na níž na konci odpoví. Povaha makrosvěta tak tvoří jakýsi věnec zneklidňujících odpovědí na otázky spojené například s lidskou nesmrtností, snahou vdechnout technice život či ovládnutím neznámých civilizací. Jakkoli vágní transkompoziční otázky jsou pak směřovány k tomu, jakou povahu bude mít ústřední kompoziční otázka příště, na jaké téma se zaměří a pomocí jakého napínavého fantastického příběhu bude zodpovězena.

Podobnou strukturu má třeba seriál *Věřte, nevěřte*, který vytváří v divákovi iluzi vztahu k jeho aktuálnímu světu. Fikcizace každé epizody pomocí nediegetického-metaleptického průvodce

¹¹⁹ Viz podkapitola 3.3.2 v této práci.

vypráví dva příběhy, které jsou vlastně samy o sobě spojeny transkompozičně (na bázi prvního typu). I tento seriál je uváděn návodným niediegetickým-metaleptickým monologem: „Žijeme ve světě, ve kterém existuje reálné i zdánlivě nemožné, kde skutečnost na sebe bere podobu iluze a kde jsou některé věci nevysvětlitelné. Dokážete odlišit pravdu od smyšlenky? Vyzkoušejte si to. Podívejte se na následující příběhy a věřte, nevěřte.“ Fikcizace tak zakládá **dva makrosvěty, kdy jeden fikčně referuje k aktuálnímu světu** (jakkoli jen v rovině hry), **zatímco druhý je okázale fikční**, přičemž divák je nabádán je od sebe odlišit. Na úrovni **vztahu mezi „podepizodními“ světy** v jednotlivých epizodách se pak transkompozičně táže, který z těchto dvou příběhů by byl **možnější** v aktuálním světě. (Obvykle je to ten nepravděpodobnější.) Na úrovni **vztahu mezi epizodními světy** pak využívá znalosti těch předchozích a transkompozičně se ptá, nakolik ten který ze dvou příběhů bude odpovídat dosavadnímu nastavení jednotlivých makrosvětů (fikčně-aktuálního a fikčního).

Na **hlubinné úrovni uspořádání fikcizace** pak serialita prvního typu operuje s ustálenými vzorci, které řídí divákova očekávání, a tak tvarují **transkompoziční otázky po strategiích fikcizace jako takové**. Tady už se ale dostáváme do kompetence **analytického diváka**, který je na rozdíl od imerzivního diváka schopen variující se strategie fikcizace vnímat a zpracovávat. Ukázu to na příkladu prvních dvou epizod *Příběhů Alfreda Hitchcocka*.

Fikcizace v nich navádí pozornost imerzivního 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 zabil 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 kvůli technickému 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. Lynč se na poslední chvíli nepovede, policie mu zabrání a cestákovi se omluví. Vše se jeví jako šťastný konec až do chvíle, kdy fikcizace retrogradně odhalí, že skutečným úkladným vrahem mladé dívky byl právě cesták, který se chystá v samém závěru epizody zavraždit dívku další.

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 s každým zapálením posiluje narativní napětí: **kompozičně** nabádá k lokální otázce, zda tentokrát zapalovač neselže. **Transkompozičně** se ale analytický divák může na základě zkušenosti s narativním vzorcem první epizody ptát, jak ho chce fikcizace překvapit. Buď přece 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 nesouvisějí, není mezi nimi žádný časový vztah – byť se oba pravděpodobně odehrávají v témže fikčním světě Ameriky podobné soudobé Americe. Uplatňují nicméně stejný narativní vzorec, kdy **fikcizace směřuje pozornost diváka k něčemu, ale na konci ho překvapí překvapivou pointou, která nevyplývá z otázek, které si mohl 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.¹²⁰

¹²⁰ Jakub Korda podobně, ale na mnohem větší ploše analyzuje narativní a stylistické vzorce v *Dobrodružství kriminalistiky*, přičemž ve svém rozboru objevuje, že zatímco první řada seriálu směřuje k pečlivému uplatňování identických postupů

2.3.5. Druhý typ seriality

Mnohé z popsaných rysů utváření transkompozičních otázek u seriality prvního typu lze pak pozorovat i v případě **druhého typu**. Jinými slovy, předmětem transkompozičního tázání se je především míra soudržnosti, podobnosti, odlišnosti a variace mezi vlastnostmi epizodních světů; respektive mezi povahou fikcizace v tom stávajícím ve vztahu k fikcizaci toho předešlého či těch předešlých. Budu se proto zabývat jen aspektem, v němž se transkompoziční tázací strategie fikcizace v těchto typech nutně odlišují: **na rozdíl od prvního typu je tentokrát makrosvět zabydlen nejméně jednou fikční postavou, která prochází napříč epizodními světy**. Transkompoziční otázky se tak nevážou jen na téma nebo vzorce uspořádání (tj. povahu fikcizace a makrosvěta), ale **rovněž** na vlastnosti dané postavy či daných postav, kdy její či jejich konání vykazuje nějaké konstantní rysy.

Jak jsem napsal výše, tak třeba u fikcizace *Columba* si divák skrze srovnání vyšetřovacích postupů v jednotlivých epizodních světech komparativně vytváří představu o celku vlastností poručíka Columba jako fikční postavy. Tato představa není kumulativně utvářená, k tomu chybí otevřená spojitost s předchozími poručíkovými případy a explicitně utvářená časová kontinuita – jde pouze o sérii divákových abdukcí. Z perspektivy tázacího modelu se pak tyto abdukce realizují právě skrze transkompoziční otázky, kdy **tázání se po jednotnosti hrdinových postupů tvoří zdroj kontinuity makrosvěta**. Divák skrze předcházející absorbování vzorců hrdinova jednání vede svá očekávání: Bude Columbo postupovat stejně nebo podobně jako v předchozí epizodě? Skutečně tentokrát onu filmovou hvězdu tak obdivuje, když minule to byl jen trik, jak padoucha skrze jeho ješitnost donutit Columba podceňovat a přestat si dávat pozor na své kroky? **Jde o transkompoziční otázky, protože jsou zakotvené nikoli primárně ve stavu věcí daného epizodního světa, nýbrž ve stavu věcí v makrosvětě před začátkem této epizody**. A podobně, čím víc epizod *MacGyvera* divák vidí, tím konkrétnější jsou transkompoziční otázky, nakolik bude jeho příští kutilské řešení zapeklité situace odpovídat těm předchozím (retrospektivní transkompoziční otázka), případná jak asi pomocí šikovných kutilských řešení dosáhne cíle tentokrát, když mu to minule vyšlo (prospektivní transkompoziční otázka).

Podobný princip pak platí pro serialitu druhého typu obecně. A to proto, že právě **transkompoziční otázky po jednotnosti fikčních postav z hlediska jejich vlastností jsou tím principem konstrukce makrosvěta seriality druhého typu jakožto jednotné entity, kterým se odlišuje od seriality prvního typu**.¹²¹ **Od seriality dalších typů je pak odlišena skutečností, že se tak děje striktně podurčeně bez jakýchkoli příčinných vodítek**.

2.3.6. Třetí typ seriality

Dostávám se tak k transkompozičním otázkám fikcizace **třetího typu seriality**. Jak bylo řečeno v souvislosti s pořádkem zprostředkování informací, na úrovni dále nerozvíjených postav uzavřených příběhů v jednotlivých epizodních světech v makrosvětě bude stále platit **víceméně** totéž co pro druhý typ. Víceméně, jelikož do vztahu v makrosvětě se dostává explicitní vědomí časové kontinuity a kauzálního propojení některých prvků. Dění realizované pouze kompozičně v jednotlivém epizodním světě tedy umožňuje být strukturně na úrovni narativních vzorců transkompozičně srovnáváno. Stejně tak může být transkompozičně srovnáván řád fungování

narativní i stylistické výstavby, pak další řady už se od tohoto souboru vzorců dílem odchylojí a nahrazují je vzorci jinými. *Dobrodružství kriminalistiky* se tak v pozdějších řadách podle Kordy „atomizuje“, přičemž „epizody pracují s různými narativními schémata, například co se týká míry informovanosti diváka i postav“ [Korda, Jakub (2011): *České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti*. Disertační práce /nepublikováno/. Olomouc: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií FF UP, s. 76].

¹²¹ Úskalí, které z tohoto předpokladu pro poetiku seriálové fikce plynou, pak budou východiskem další kapitoly, v níž se budu zabývat mimo jiné právě vlastnostmi fikčních entit, jejich jednotností napříč epizodními světy a otázkami identity postavy v makrosvětě, pokud se tyto vlastnosti v různých epizodních světech liší.

makrosvěta v jednotlivých epizodních světech. **Nicméně na úrovni časově a příčinně rozvíjených stavů věcí fikcizace třetího typu seriality umožňuje klást mnohem konkrétnější, primárně kumulativně založené transkompoziční otázky.**

Vzpomeňme třeba už zmíněnou první řadu *Kriminálky Las Vegas*, v níž kriminalisté řeší samostatné příběhy. Ty mezi sebou divák může porovnávat a utvářet si na základě tohoto srovnání transkompoziční otázky na sumu vyšetřovacích metod a specializace jednotlivých postav. V dění makrosvěta se ale napříč těmito epizodními světy rozvíjejí osudy napojené na Catherine a Warricka. Divák si klade krátkodobé transkompoziční otázky, zda Catherine o svou dceru nepřijde. Podobně je tomu u Warrickovy závislosti na hazardu, kdy jakékoli podezření vyvolává u postav i u diváka transkompozičně založené určené otázky, které se v danou chvíli opět stávají otázkami kompozičními: nepadne do toho zase, nepřijde kvůli tomu o své místo vyšetřovatele? V první epizodě se tematizuje Warrickova návaznost na soudce, který ho zřejmě vydírá, pročež zemře mladá kriminalistka. Toto selhání je vyřešeno hned ve druhé epizodě, ale zůstává ve spojitosti s Warrickovou závislostí na hazardu jako transkompoziční motiv přítomno i nadále (např. epizody 10 a 11).

Kriminálka Las Vegas ale představuje velmi slabý příklad seriality třetího typu, protože příčinně založené krátkodobé i dlouhodobé transkompoziční otázky jsou ve výrazné menšině vzhledem k soustředění se fikcizace na kompoziční otázky spojené s případy. (Obvykle každá řada rozvíjí jen jednu až dvě takové série dlouhodobých transkompozičních otázek, ve druhé řadě je to třeba Grissomova postupující hluchota.) Je to dáno tím, že vztahy mezi postavami jsou přinejmenším v prvních řadách *Kriminálky Las Vegas* především profesionální, zatímco soukromé vazby se potlačují. Postavy jsou až na zmíněné linie především jakési stroje na kriminalistické poznání, přičemž jakékoli osobní zainterесování na úkor jejich „strojového“ nastavení je vnímáno jako odchylka (např. pátá epizoda první řady).¹²²

Větší prostor pro rozvíjení krátkodobých a dlouhodobých transkompozičních otázek dávají třeba seriály jako *Sběratelé kostí* nebo *Vražedná čísla*. Ty rovněž většinu času operují s prostředky seriality třetího typu, ovšem ve srovnání s *Kriminálkou Las Vegas* je mnohem vyšší míra fikcizační pozornosti věnované soukromí postav, a tedy i rozvíjení vztahů mezi nimi napříč epizodními světy. Ve *Sběratelích kostí* jsou členové vědeckého týmu nejen kolegové, ale i přátelé – a soukromé vztahy jsou navíc dynamizovány spoluprací se zcela nevědeckým federálním vyšetřovatelem Boothem. Značně se tak rozšiřuje pole možných transkompozičních otázek po světě (v rovině vědění o jednotlivých postavách) i dění (na rozvoj vzájemných vztahů). Ve *Vražedných číslech* se uplatňuje podobný princip, přičemž vědec a vyšetřovatel jsou zároveň bratři, což obohacuje množinu transkompozičních otázek o společnou minulost a širší rodinné vazby.

Komplexní případ seriálu působícího na půdě seriality třetího typu, a zároveň pracujícího s velkou měrou transkompozičního tázání se napříč makrosvětem, představuje pak *Dr. House*. První řada *Dr. House* začala „blízko“ postupům třeba *Sběratelů kostí*, kdy dominantní bylo rozvíjení vzorce léčení záhadných lékařských případů, které dostal do rukou geniální House a jeho diagnostický tým. Fikcizace postupně umožňovala ptát se transkompozičně na zvláštní přátelský vztah mezi asociálním Housem a empatickým onkologem Watsonem, na vztah mezi Housem a jeho nadřízenou Cuddyovou (kdy se dlouhodobá transkompoziční otázka po jejich vztahu dočká odpovědi až v mnohem pozdějších řadách) a na vztahy mezi Housem a jeho týmem, případně lidmi v týmu. Souběžně se rozvíjí dlouhodobá retrospektivní transkompoziční otázka, co se vlastně Houseovi stalo, že kulhá a pojíždá ve velkém analgetikum Vicodin. Na ni se odpoví v samém závěru první řady.

¹²² Srov. Kokeš, Radomír D. (2008): Od makra k mikru. Kvazivědecká tendence a koncept novosti v seriálu *Kriminálka Las Vegas*. In: *Cinepur*, 16, č. 55, s. 27-32.

Všechny tyto otázky jsou ale po většinu trvání fikcizace upozad'ovány jednotlivými epizodními případy, a tak tvoří opravdu jen volné spojnice mezi epizodními světy. V dalších řadách se tento poměr mění: vztahy mezi týmem a Housem, případně vztahy postav v týmu se stávají objektem čím dál konkrétnějších a pevněji provázaných krátkodobých i dlouhodobých transkompozičních otázek, jež jsou založené v konfliktech či milostných vztazích mezi postavami. To vyvrcholí na konci třetí řady rozpadem týmu, kdy House ve čtvrté řadě transkompozičně buduje nový tým (takže transkompoziční utváření týmu je pro rozvoj makrosvěta krátkodobě stejně důležité jako případy v jednotlivých epizodních světech). Bývalí členové týmu ovšem z přítomnosti makrosvěta nemizí, nýbrž dostávají se (byť dočasně) mimo případy epizodních světů, a tak jsou už objektem striktně jen napříč vedených transkompozičních otázek. Postupně se napříč seriálem stává pro dlouhodobé transkompoziční otázky čím dál podstatnější problém Houseovy závislosti na Vicodinu, která vyvrcholí po zničujících halucinacích jeho pobytem v blázinci.

A přitom stále jde o seriál **z logického hlediska** spadající pod serialitu třetího typu, kdy s výjimkou dvou epizod každý epizodní svět *Dr. House* řeší konkrétní samostatný případ. Pouze se **postupně mění poměr mezi vertikální kompoziční organizací fikcizace (případy) a jejím transkompozičním horizontálním rozvíjením se napříč makrosvětlem**. Transkompoziční otázky se postupně zvrstvují a nabývají různé konkrétnosti i rozsahu. Právě díky tomu nám *Dr. House* jako příklad umožnil podchytit široké pole možností, kterak může tento typ seriality pracovat s transkompozičními otázkami.¹²³

2.3.7. Čtvrtý typ seriality

U **čtvrtého typu seriality** se pak systematicky rozvíjí ta část vlastností fikcizace, jež reprezentuje transkompoziční tázací propojení u seriality třetího typu. Dominuje ale celé fikcizaci, která je **dominantně řízena právě transkompozičními otázkami**. U každé výrazněji globální kompoziční otázky nalezneme potenciál stát se alespoň částečně otázkou transkompoziční, jelikož nějaká část této otázky zůstává okázale nezodpovězena. Ať už je to podurčená (a nakonec dlouhodobá) otázka minulosti Doctora a jeho vnučky položená v první epizodě *Doctora Who*, nebo třeba určená otázka (krátkodobá) na zdravotní vyhlídky zraněného hokejisty Rezka v *Nemocnici na kraji města*. Jak jsem napsal výše v souvislosti s pořádkem zprostředkováním informací: i když epizodní svět čtvrtého typu seriality může utvářet více či méně uzavřené soubory stavů věcí, tyto jsou vždy provázané s více či méně uzavřenými soubory stavů věcí v epizodním světě předcházejícím.

Jinak řečeno, **každý další epizodní svět (a) odpovídá na transkompoziční otázky položené dříve, (b) rozvíjí otázky položené dříve, (c) zakládá nové transkompoziční otázky**. Ve fikcizaci seriality čtvrtého typu logicky nemůže nastat stav, kdy by nezůstaly žádné krátkodobé či dlouhodobé transkompoziční otázky, protože pak už by *ipso facto* nemohlo jít o serialitu čtvrtého typu.

Realizuje se tak zpravidla složitý systém více či méně využívaných poepizodních otázek, ale zejména **dynamická interakce transkompozičních otázek krátkodobých a dlouhodobých**. Tyto jsou pak zakotveny v jednotlivých liniích dění, a zároveň propojovány s transkompozičními otázkami na svět. (Vzpomeňme dříve zmiňovaný příklad seriálu *Pod kupolí*, kde se americké městečko ocitne odříznuté od světa z neznámého důvodu podivnou kupolí neznámé povahy – dlouhodobá otázka na povahu světa, zatímco fikcizace pracuje s odlišnými liniemi akce vázanými na jednotlivé postavy a skupiny postav – spíše krátkodobější otázky na dění.) **Každá z těchto linií přitom zahrnuje vlastní soubor krátkodobých a/nebo dlouhodobých otázek, přičemž**

¹²³ Kdybych však měl rozebírat *Dr. House* jako autonomní konkrétní dílo z pozic analytické poetiky, hovořil bych v jeho případě spíše o ozvláštňujícím spojování vlastností třetího typu seriality s některými vlastnostmi čtvrtého typu, jakkoli z logického hlediska spadá až na zmíněné dvě epizody pouze pod třetí typ. Je v tomto ohledu skutečně ojedinělým případem podobně důsledného setrvávání u jednoho typu seriality, který napíná jeho možnosti natolik, že se stal efektivním vysvětlovacím příkladem.

jsou zároveň jednotlivé linie vztahovány k sobě zase jinými krátkodobými a/nebo dlouhodobými otázkami. Fikcizace tak může **průběžně na jednotlivé otázky odpovídat, zatímco se v další linii rozvíjejí jiné.**

Tak je tomu například v seriálu *Dallas*, který rozvíjí osudy dvou naftařských rodin Barnesů a Ewingů: krátkodobější otázky jsou vázány na vztahy uvnitř rodin (konflikty mezi Bobbym a J. R., zprvu způsobené třeba nežádoucím manželstvím Bobbyho Ewinga s Pamelou z rodiny Barnesů), dlouhodobější pak na vztahy těchto rodin (a to jak retrospektivně, kdy se rekonstruuji původy jejich nepřátelství, tak prospektivně na budoucí vývoj jejich vztahů, a to napříč různými generacemi).

Rovněž v seriálu *Invaze* jsou primárními stabilními centry otázek dvě rodiny, které sdílejí tytéž děti (otec a matka se rozvedli, nyní je každý z nich součástí jiné rodiny). Transkompoziční otázky spojené s jednou manželskou dvojicí jsou vázány na postupné pronikání do invaze mimozemšťanů, protože jak manžel, tak manželka jsou už proměněni mimozemskými agresory – a manželka postupně odhaluje příznaky, které s tím souvisejí (na ni jsou navázány mnohé poepizodní otázky). Otázky spojené s druhou manželskou dvojicí (plus švagrem) se naopak snaží odhalit povahu a cíle této invaze, pročez si kladou řadu určených krátkodobých i dlouhodobých otázek. Dlouhodobé otázky spojené s povahou makrosvěta postupně ovládaného mimozemšťany pak fikcizace zpřesňuje, a to (a) srovnáváním těchto dvou rodin a odpovídáním na krátkodobé otázky s nimi spojenými, (b) informováním o dalších dílčích postavách.

Fikcizace seriálu *Městečko Twin Peaks* byla zpočátku řízena dlouhodobou otázkou, kdo zabil Lauru Palmerovou, ale tato postupně ustupuje jiné dlouhodobé otázce, mnohem rozptýlenější: jaká všechna tajemství v sobě makrosvět Twin Peaks skrývá a co všechno se tají za plaňkovými ploty jeho obyvatel? Fikcizace posléze imerzivnímu divákovi nečekaně odhalí, že Lauru Palmerovou zabil její otec, **aniž by na to přišli sami vyšetřovatelé... a aniž by to byl očekávatelný konec seriálu.** Mezitím se totiž rozvinula síť dalších krátkodobých a dlouhodobých otázek, které otázku původce smrti nebohé Laury Palmerové dávno odsunuly na vedlejší kolej.

Fikcizace přitom nesetrvává jen při dlouhodobé rozptýlené otázce po tajemstvích obyvatel městečka Twin Peaks. Nabízí namísto toho další dlouhodobou otázku: Kdo je Bob? Je to jen výplod Palmerovy schizofrenie, nebo nějaké konkrétní zlo, které Palmera pouze posedlo a v městečku sídlí? Vývojový vzorec vyšetřování vázaný na jednání postav dvou představitelů zákona ustupuje vývojovému vzorci spíše hororové fikce. Ten je řízený otázkou, na niž může fikcizace nenápadně odpovídat i neodpovídat jak ve vazbě na všechny obyvatele světa, tak na povahu makrosvěta samotného, přičemž v souvislosti s různými postavami, skupinami postav a oblastí světa rozvíjí krátkodobější otázky.

A nakonec, vysoce promyšlenou tázací strategii představuje seriál *Chobotnice*. Fikcizace první epizody budí dojem, že dlouhodobou transkompoziční otázkou bude rozřešení podezřelé smrti vyšetřujícího policisty v sicilském městě, pročez je do města na jeho místo povolán komisař Cattani. Tato linie je paralelně rozvíjena o zdánlivě dlouhodobé soukromé otázky rodiny Cattaniových: jaké jsou důvody problematického hrdinova manželství. Fikcizace v první epizodě detailně představí postavy spojené s první i druhou transkompoziční otázkou, jež budou postupně v dalších epizodách zapojeny do jejich rozvíjení. Cattani se snaží najít odpověď s pomocí mladého policisty, ovšem epizoda končí poepizodní transkompoziční otázkou, kdy je mladý policista v poslední scéně zavražděn. Klíčem k jeho vraždě je zřejmě uvězněný bratr místní mladé hraběnky, která je zase napojena na podezřelého prodejce aut, a zároveň dodavatele drog.

Hned v druhé epizodě ale fikcizace strategicky člení dlouhodobé otázky na otázky mnohem krátkodobější: nečekaně odpoví na otázku spojenou s vraždou policisty (zavraždil ho prodejce

aut/dodavatel drog) a odhalí důvody krize Cattaniho manželství (manželka mu byla krátce po svatbě nevěrná). Tyto zprvu zdánlivě vedou k dalším dlouhodobým otázkám: nakolik bude obtížné dodavatele drog usvědčit a zda se podaří Cattaniovým manželství urovnat. Ovšem ještě během druhé epizody se Cattani úspěšně vláká dodavatele drog do pasti (epizoda končí poepizodní otázkou: Cattani je napaden, ubrání se a kráčí k jednomu z útočníků... což je právě dodavatel drog, jak fikcizace odhalí na začátku třetí epizody) a manželka je opět nevěrná. V případě, že by se to Cattani dověděl, by se poněkud zkrátila platnost otázky po záchraně jejich manželství. Jakou transkompoziční tázací strategii tedy *Chobotnice* uplatňuje?

V případě manželství se **zdánlivě krátkodobé otázky nakonec stávají mnohem dlouhodobějšími** a definitivní odpověď na ně je odkládána. V rovině Cattaniho vyšetřování se naopak **zdánlivě dlouhodobé otázky rozčleňují na sérii krátkodobých, jejichž odpověď ale pokaždé vede k jiné krátkodobé otázce**. Mafie ve městě je totiž jako chobotnice, kdy Cattani sice postupně odsekává jednotlivá chapadla, ale vždycky se objevují další a silnější. Dlouhodobá otázka je tak nakonec vedena v obecné rovině: **Jaký je rozsah mafie ve městě (svět) a podaří se Cattanimu celou síť odhalit a zlikvidovat, nezlikviduje mafie naopak jeho – anebo to nakonec vzdá (dění)?** Dynamickou strategií fikcizace je pak **rozvíjení krátkodobých otázek spojených Cattaniho snažením, jejichž odpovědi by mohly tuto členitější dlouhodobou otázku definitivně zodpovědět**. Ovšem nestane se tak – a takto ji fikcizace udržuje v platnosti až do konce čtvrté řady, kdy Cattaniho zavraždí, a tak se daná otázka přesouvá na dalšího hrdinu.

2.3.8. Pátý typ seriality

S transkompozičními otázkami **pátého typu seriality** je to komplikovanější, protože tyto obvykle **nejsou plynule rozvíjeny, nýbrž vpadávají do fikcizace nečekaně a mají destruktivní vliv na stavy věcí platící dříve**. Deformují tak transkompoziční strategie typů seriality předchozích, zejména pak čtvrtého. Použiji už dřívější příklad: když je v triadvacáté epizodě *24 hodin* klíčová postava v **poepizodní podobě** (tj. na samém sklonky epizody) fikcizací odhalena jako zrádce, má tato poepizodní otázka **nejen popřední směřování, ale zejména zpětné směřování**. Takže toto **odhalení má zároveň konvenční užití poepizodní otázky čtvrtého typu** (Co z toho poplyne pro manželku hrdiny Jacka Bauera, s níž je zrádkyně zrovna v kontaktu? Jak to ovlivní úspěšné naplnění cílů všech postav? Proč je zrovna ona zrádce, jaké jsou její motivace?), a **zároveň plní funkci dlouhodobé otázky v pátém typu** – a sice **retrográdně přepisující otázky** po proměně makrosvěta (Co všechno v jeho minulosti platí jinak?). Imerzivní divák odpověď na ni už nedostane, musí si ji komparativně vyvodit srovnáním nového stavu věcí s původním stavem věcí. U *24 hodin* tak jde v důsledku o přepsání dění makrosvěta, kdy jednotlivé kroky zrádkyně v minulosti najednou reprezentují jiné kroky, než do té doby pro imerzivního diváka reprezentovaly.

V první řadě *Ztracených* je využit zdánlivě obdobný postup, ovšem plně zaměřený na povahu Ostrova jako specifického řádu svého fungování. Fikcizace na sklonku čtvrté epizody ve dvojitém flashbacku odhalí, že dosud normálně chodící Locke byl před odletem a ztroskotáním letadla na Ostrově chromý. **Přepisují se sice vlastnosti postavy, ale to je pro imerzivního diváka mnohem méně podstatné než zásadní odhalení nadpřirozených vlastností Ostrova**. Co dosud reflektoval jako přirozené prostředí, ve kterém se „pouze“ pohybuje záhadné monstrum, se najednou stává nadpřirozeným prostorem umožňujícím zázračná uzdravení. Fikcizace pátého typu seriality tak dosáhla opačného efektu než u *24 hodin*. Tam poepizodní otázkou a odpovědí na ni fikcizace primárně přepisovala dosavadní stav věcí a až sekundárně posilovala napětí možnými odpověďmi v budoucnosti světa. Naopak v případě *Ztracených* je **právě odpověď na otázku po jiném předchozím stavu věcí, než se dosud dalo předpokládat, základem pro dlouhodobou transkompoziční otázku po povaze Ostrova**.

Jak tuto skutečnost zobecnit na zjištění o povaze pátého typu seriality? *24 hodin* je seriál působící primárně na bázi čtvrtého typu seriality a zapojení přepisujících postupů pátého typu vneslo fatální zpětný rozpor do jeho primárně dopředního rozvíjení. Fikcizace *Ztracených* naproti tomu převážně operuje na poli pátého typu seriality. Pracuje s neustálou tenzí mezi minulostí a přítomností makrosvěta, s transkompozičním přepisováním přítomnosti optikou minulosti (u Locka a jeho uzdravení) či transkompozičním přepisováním minulosti optikou přítomnosti. Tak je tomu později v první řadě, když postavy odhalí symboliku záhadných čísel: ty se objevovaly i v předchozích epizodách a nabývají nových funkcí. **Fikcizace *Ztracených* přítom parazituje na vlastnostech čtvrtého typu seriality zdánlivě řízeného vývojovým vzorcem robinsonády.** Určující transkompoziční otázky jsou však zakládány **neustálým napětím, že stavy věcí, jak se jeví, se mohou stát kdykoli stavy věcí jinými.** (Fikcizace třetí řady navíc zavede tenzi i mezi přítomnost a budoucnost, protože začne využívat flashforwardy.)

Fikcizace seriálu *Hranice nemožného* pak na rozdíl od *Ztracených* parazituje spíše na serialitě třetího typu. Ovšem konkrétní řešené případy jsou nakonec navazovány na otázky spojené s tajemnou společností Massive Dynamics, s vědeckými pokusy v minulosti makrosvěta a s osobou pološíleného podivínského vědce, který je zároveň otcem jednoho z vyšetřovatelů. I u *Hranic nemožného* se zdánlivě nespojitě informace dostávají zpětně do nových souvislostí, jejich původní vyznění je zpochybňováno a na konci první řady se ukáže, že makrosvět je navíc rozštěpen na (nejméně) dva různé paralelní světy. Mezi nimi lze přecházet, přičemž postavy se v jednotlivých paralelních světech začínají zmnožovat či nejsou odhadnutelné. Jednotlivé řešené případy tak fikcizace využívá jako síť matoucích vodítek k transkompozičním otázkám, které jsou ale opět pokaždé zakládány s vědomím, že dosavadní verze stavu věcí se může jevit nějak a být odhalena jinak.

Jinými slovy, ačkoli serialita pátého typu parazituje na vlastnostech třetího a čtvrtého typu, její specifikum spočívá v tom, že mnohé transkompoziční otázky jsou samy o sobě podrobovány otázkám po vlastní plausibilitě. Dynamika fikcizace pátého typu je totiž založena právě v činění samotného procesu tázání se po minulosti, přítomnosti a budoucnosti makrosvěta i jeho dění objektem tázání se.¹²⁴

Pokud tato zjištění zobecním, lze tvrdit, že transkompoziční vztahy v jednotlivých typech seriality vždy rozvíjejí možnosti typu předchozího, resp. všech typů předcházejících. Jakákoli transkompoziční **tázací** operace fikcizace možná v typu nižším je možná i v typech vyšších, ovšem liší se její **funkce**. Fikcizace funkčně opět směřuje od operací vázaných primárně na epizodní světy a jejich narativní dynamiku k operacím vázaných primárně na makrosvět. Tehdy je narativní dynamika v jednotlivých epizodních světech vázána na stavy věcí v epizodních světech předchozích a předpokládá potenciál navázání na sebe v epizodních světech následujících. Zatímco přítom transkompoziční vazby do čtvrtého typu vykazují lineární vlastnosti směřující otázky založené v kumulativně a komparativně se rozvíjejícím makrosvětě, pak pátý typ využívá transkompoziční aktivity retrográdně: otázky jsou (a) nelineárně vázány na plausibilitu stavů věcí doposud platných, (b) vázány na sebe samé, tj. na plausibilitu otázek jako takových.

2.4. Závěr

Představil jsem koncept fikcizace jakožto procesu, jenž v čase sledování uplatňuje určité strategické postupy směřující imerzivního diváka od textury díla k reprezentaci fikčního makrosvěta a jeho dění. Fikcizace signifikantním a systematickým využitím určitých prostředků

¹²⁴ O členitěm seriálovém toku informací v komplexní interakci s temporálními vazbami píše např. Booth, Paul (2011): *Memories, Temporalities, Fictions. Temporal Displacement in Contemporary Television*. In: *Television & New Media*, 12, č. 4, s. 370-388.

stylisticky zprostředkovává informace coby vodítka v určitém pořádku a na jisté úrovni.¹²⁵ U fikcizace přitom předpokládám u imerzivního diváka následující vzorec fungování, přičemž analytický divák přehlídí tento proces jako celek a historický divák jej srovnává s konkrétními i obecnými konvencemi ovlivňujícími jeho realizaci:

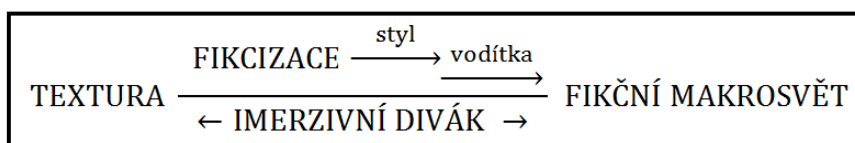


Schéma fikcizace

Koncept fikcizace lze přitom rozdělit na úrovně analyticko-systematickou a analyticko-spekulativní.

2.4.1. Analyticko-systémová úroveň

Na **analyticko-systémové úrovni** koncept podchycuje pořádek a úroveň zprostředkování informací. Pořádek zprostředkování může být kumulativní, komparativní a retrográdní, kdežto úroveň zprostředkování diegetická, nediegetická, diegetická-metaleptická a nediegetická-metaleptická. V rámci fikcizace pak primárně pořádek a sekundárně úroveň zprostředkování reprezentují vzorce uspořádání promítané z textury do makrosvěta buď přímo (zejména kumulativní zprostředkování), nebo nepřímo (komparativní zprostředkování, do značné míry spolupracující s kulturní encyklopedií).

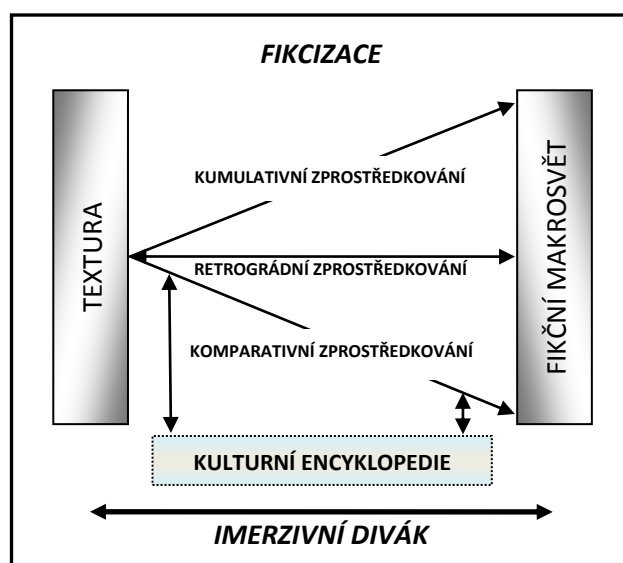


Schéma zprostředkování informací

Zpřehlednění povahy pořádku zprostředkování informací v jednotlivých typech seriality pak umožnilo dospět k následujícím závěrům: s narůstajícími typy sledujeme ve vztahu mezi epizodními světy **posun od dominance komparativního zprostředkování ke zprostředkování kumulativnímu**, kdy nakonec pátý typ retrográdně parazituje na

¹²⁵ Styl v tomto užití primárně předpokládá jeho denotativní či symbolické funkce, kdy denotativní přímo **označují** určité prvky makrosvěta a jeho dění, kdežto symbolické určité prvky makrosvěta a jeho dění na základě kulturních konvencí **naznačují**. Expresivní a dekorativní funkce stylu sice mohou posilovat vědění o pocitech postav nebo pomocí určitých vzorců v mizanscéně dílem charakterizovat prostředí, ale současně mohou **umělecky motivovaně** (viz 1.5) referovat k samotné povaze textury díla. Stylistické, ale i narativní vzorce se tak stávají prostředkem ozvláštňování, které ale zpravidla vyplývají z pozice díla v kontextu jiných děl, a tak jejich rozpoznání jakožto ozvláštňujících prvků je dominantně v kompetenci historického diváka. Imerzivní divák je nezohledňuje ve vztahu k makrosvětu, analytický divák je chápe pouze jako funkční odlišným způsobem než prvky trans/kompozičně motivované. Ke kategoriím funkcí stylu (denotativní, expresivní, symbolické, dekorativní) srov. Bordwell, David (2005): *Figures Traced in Light*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, s. 32-40.

prostředcích typů předchozích. V případě prvních dvou typů je makrosvět tvořen sérií narativně uzavřených jader, ergo se fikcizace **primárně zaměřuje na vyprávění epizodních příběhů**. Makrosvět třetího typu tvoří funkčně dvoudomou strukturu, kdy se fikcizace současně soustřeďuje na komparativní řetězení samostatných jader, a současně tato jádra provazuje kumulativně dílčími spojnicemi dění, v rámci jejichž propojování se v makrosvětě jsou daná jádra pouze katalyzátory. Fikcizace tak zapojuje dva typy strategií zprostředkovávání informací: (a) vodítka soustředěvaná na **příběhy** v epizodních světech a (b) vodítka vztahující tyto epizodní světy napříč makrosvětem, a tak se **soustřeďující na stavy věcí, jež mají v makrosvětě obecnější platnost**. Rozmělňování ostrých hranic mezi epizodními světy je pak ještě silnější v případě čtvrtého a pátého typu, kdy informace o dění přirozeně vyplývají z informací o makrosvětě – a zatímco v **případě čtvrtého typu směřují lineárně kupředu ve stabilně nastaveném makrosvětě**, u **pátého typu se sám makrosvět stává objektem zpochybňování**.

Potvrzují se tak teze načrtnuté na začátku kapitoly, kdy jsem předpokládal určitou proměnu postupů fikcizace napříč typy. V **nižších typech je skutečně primárním postupem vyprávění příběhů, kdy makrosvět tvoří pouze nezbytný referenční rámec pro jejich realizaci. Ve vyšších typech pak vskutku sílí převaha odkazování se k povaze makrosvěta, kdy dějové linie jsou usouvztažněny v mnohem širší množině relací a působících rádu.**

2.4.2. Analyticko-spekulativní úroveň

Pro analýzu konkrétní seriálové fikce jsou nicméně tato zjištění příliš obecná, jakkoli z podrobných rozborů určitých děl pochopitelně vycházejí. Není možné na ploše seriálu rekonstruovat komplexní systém zprostředkovávání informací, aniž by výsledkem nebyla spíše deformace povahy textu, fikcizace i makrosvěta. Jinými slovy, obrátím-li se podobně jako dříve ke kartografické metafoře, platí slova Jorgeho Luise Borgese citovaná Marií-Laure Ryanovou¹²⁶:

„Kdyby mapa zachycovala vše, musela by být velká jako mapované území. V narativním slova smyslu (oproti geografii) se stává problém naléhavým, neboť interpretace textů zahrnuje mnohem více informace než pouhou sumu jednotlivých významů dílčích vět. Dokonalá narativní mapa, pokud vůbec může existovat, by byla mnohonásobně větší než území zkoumaného textu.“¹²⁷

Bylo tedy potřeba přijít zároveň s flexibilnějšími nástroji na méně systémové a poznání konkrétního díla svazující úrovni, tedy na **úrovni analyticko-spekulativní**. Tu reprezentuje tázací model fikcizace, který jsem rozčlenil do několika souborů otázek, jejichž chování jsem posléze sledoval (a) **kompozičně** na tázacích vzorcích určitých epizod, (b) **transkompozičně** ve vztazích epizod mezi sebou. Samotná analyticko-spekulativní povaha tázacího modelu znemožňuje ustavit úplnou a veškeré možné mody chování seriálové fikce podchycující kombinatoriku možných organizací otázek. To je dáno i tím, že **otázky jsou analytický nástroj: nejsou nezbytně přítomné v díle, nýbrž k podchycení světotvorných a narativních strategií v díle slouží**.

Změna perspektivy výkladu ze systémové na spekulativní se pak projevila i v aplikaci tázacího modelu na pět typů seriality: **systémová omezení jednotlivých typů vytvořila logické mantinely, v rámci nichž ale fikcizace může sledovat sumu rozmanitých strategií, ze kterých jsem vybral vždy jen několik vzájemně se doplňujících či rozvíjejících**.

Z pozorování možností jednotlivých typů pak vyplynulo, že transkompoziční vztahy v typech seriality vždy rozvíjejí možnosti typu předchozího, resp. všech typů předcházejících. Jakákoli transkompoziční **tázací** operace fikcizace možná v typu nižším je možná i v typech vyšších,

¹²⁶ Původní zdroj se mi nepodařilo dohledat, ale i pokud by Ryanová citovala Borgese nepřesně, pro účely výkladu je důležitý samotný význam této citace z druhé ruky.

¹²⁷ Citováno přes Ryanovou, Marie-Laure (2005): Literární kartografie – mapujeme území. In: Bohumil Fořt – Jiří Hrabal (eds.) (2004): *Od struktury k fikčnímu světu. Lubomíru Doleželovi*. Olomouc: Aluze, s. 192.

ovšem liší se její **funkce**. Fikcizace funkčně opět směřuje od operací vázaných primárně na epizodní světy a jejich narativní dynamiku k operacím vázaných primárně na makrosvět. Tehdy je narativní dynamika v jednotlivých epizodních světech vázána na stavy věcí v epizodních světech předchozích a předpokládá potenciál navázání na sebe v epizodních světech následujících. Zatímco přitom transkompoziční vazby do čtvrtého typu vykazují lineární vlastnosti směřující otázky založené v kumulativně a komparativně se rozvíjejícím makrosvětě, pak pátý typ využívá transkompoziční aktivity retrográdně: otázky jsou (a) nelineárně vázány na plausibilitu stavů věcí doposud platných, (b) vázány na sebe samé, tj. na plausibilitu otázek jako takových.

Pole seriality se nám tak vyjevuje jako komplexní systém provázaných postupů, který z epistemické perspektivy fikcizace odhaluje mnohé o jevu seriálu jako umělecké formě zahrnující sumu specifických vlastností. Jinými slovy, pomocí rozčlenění seriálu optikou pěti typů seriality se podařilo dosáhnout určitého obecného poznání o seriálu jako takovém. Ve výzkumu by bylo lze pokračovat mnohem hlouběji a zkoumat např. ustavující tázací vzorce fikcizace prvních epizod, ustavující a uzavírací tázací vzorce epizod v seriálové fikcizaci, tázací postupy v tzv. narativních synopsích na začátcích a/nebo koncích epizod (které mohou propracovaně vést pozornost třeba střídáním otázek retrospektivních a perspektivních či akcentujícím výběrem specifických stavů věcí k tázání se) atp. Vysloveně se nabízí pečlivěji prozkoumat fikcizační vztah mezi stylistickými postupy¹²⁸ a utvářením makrosvěta, tj. ustavit nějaký soubor stylistických otázek. A samozřejmě je možné pokračovat otázkami specifitěji žánrovými či různě kontextualizujícími, kdy se bude zcela odlišně ptát hypotetický divák znalý upoutávek, rozšiřujících informací na internetových stránkách nebo paralelního fikčního makrosvěta (*Buffy, přemožitelka upírů x Angel, Pán času x Torchwood*), a naopak hypotetický divák těmito znalostmi nevybavený.

Styl, žánr i specifické paratexty lze však podle mého jen stěží validně podchytit bez adekvátního badatelského zúžení, kdy jsou zohledněny příslušné estetické normy ovlivňující vznik seriálu v dané době, na daném místě a v závislosti na určitých kulturních či produkčních podmínkách. Cílem této kapitoly nebylo pokrýt všechny tyto oblasti, ale naopak soustředit se lineárně na ty vlastnosti seriálové fikce, o nichž lze hovořit všeobecně – a současně mohou být právě dalším zaostřenějším výzkumem jednotlivé mé závěry testovány, zpřesňovány nebo vyvráceny. Protože je ale vztah seriality a jeho typy od počátku poetikou seriálové fikce nastaven jako ahistorický logický konstrukt, předpokládám správnost svých závěrů v systémových aspektech fikcizace typů seriality. A to jakkoli účelové demonstrace popisovaných postupů na konkrétních dílech mohou být dalším zkoumáním vyvráceny.

Ze stejných výkladových pozic nyní přistoupím ke kapitole zabývající se epistemickou perspektivou fikčního makrosvěta, v níž (a) opět nabídnou nejdříve náhled analyticko-systémový (fikční entity a jejich singulární a relační vlastnosti), a následně náhled analyticko-spekulativní (mikrosvěty, subsvěty a narativní toky), přičemž (b) je střídavě využiji pro analytickou a deskriptivní poetiku seriálové fikce.

¹²⁸ Stylem zejména v americké televizi se systematicky zabývaly například monografie Caldwell, John Thorton (1995): *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press; Butler, Jeremy (2010): *Television Style*. New York – London: Routledge. Ve formě učebnice se Butler k televiznímu stylu vyjadřuje též in Butler, Jeremy G. (2002): *Television. Critical Methods and Applications. Second Edition*. Londýn: University of Alabama.

3. FIKČNÍ MAKROSVĚT

Fikcizace představuje perspektivu popisující dynamický proces kooperace mezi vlastnostmi textury a divákem, který si na první úrovni (imerzivního diváctví) na základě zprostředkujících a tázacích strategií fikcizace průběžně utváří představu fikčního makrosvět a dění v něm. Právě vlastnosti fikčního makrosvět a jeho dění budou zevrubně vysvětleny v této kapitole, kdy je perspektivou uspořádání fikčního makrosvět. Z **analyticko-systémového** hlediska je toto založeno v komplexních vztazích fikčních entit, systémově navázaných na pořádek a úroveň prostředkování informací. Z **analyticko-spekulativního** hlediska pak budou klíčové relace mezi nižšími úrovněmi světů, které jsou podobně jako tázací model vysoce flexibilně nastaveným modelem analýzy.

Již v prologu jsem rozlišil makrosvět jakožto univerzum a makrosvět jakožto fikční svět. Použil jsem metaforu hvězdokupy, kdy hvězdokupa je univerzum a její hvězdy jednotlivé světy. O makrosvětě jako univerzu hovoříme, když jeho epizodní světy představují různé samostatné hvězdy této soustavy. Makrosvět jako fikční svět pak označujeme v případě, kdy můžeme epizodní světy chápat coby různé stavy věcí na jedné hvězdě. Od podrobnějších úvah o tomto dosud jen načrtnutém vztahu se odrazím, přičemž výklad nás nakonec dovede k problému reference a přístupnosti mezi jednotlivými epizodními světy. Toto pole uvažování se liší od tradičního zájmu teorie fikčních světů, která spekuluje o problematičnosti přístupnosti fikčního světa primárně ve vztahu k aktuálnímu světu¹²⁹ naší žité zkušenosti. A to ať už aktuální svět představuje stabilní jednotnou množinu stavů věcí¹³⁰, nebo nestabilní kulturně založený konstrukt.¹³¹

Problémy spojenými s referencí makrosvět ke světu aktuálnímu jsem se zabýval už dříve v souvislosti s překladem prvků světa aktuálního do prvků světa fikčního. V první následující podkapitole se přesunu k otázkám spojeným s referencí jednotlivých epizodních světů ke svému makrosvět na jedné straně a k jiným jednotlivým epizodním světům na straně druhé. Vezměme si velmi jednoduchý příklad: Kdy **lze** tvrdit, že entita Columbo z epizodního světa ES₁ je identická s entitou Columbo z ES₂? Anebo kdy naopak **nelze** tvrdit, že entita Columbo z ES₁ je identická s entitou Columbo z ES₂? Jinými slovy, jak se vyrovnat třeba se situací, za níž stav věcí platných entitu Columbo v ES₁ v jistých aspektech **odporuje** stavu věcí platných pro entitu Columbo v ES₂? Je to ještě tatáž entita, je to ještě tentýž fikční svět? Navrhu řešení v podobě **singulárních a relačních vlastností fikčních entit** , jež nám současně napomůže popsat základní úroveň výstavby makrosvět.

Teprve po osvětlení systémových vztahů vzájemné identifikovatelnosti entit napříč epizodními světy a zobecnění těchto vztahů na pět typů seriality bude možné postoupit ve výkladu dál. Poetika seriálové fikce totiž směřuje ve svém pojetí fikčního makrosvět k pochopení fikčních světů jakožto entit, v rámci nichž se něco **děje** a toto dění se odvíjí od vztahů mezi jejich nižšími úrovněmi: **subsvěty** a **mikrosvěty** . Samotné subsvěty a mikrosvěty tvoří v mém pojetí určitý řád fungování: soubor možného, pravidel a znalostí, případně záměrů, cílů a představ. Setkávání se řádů fungování pak zakládá dění, a protože seriálová fikce je výsledkem konstrukční umělecké aktivity, budu o tomto dění hovořit jako o **narativní dynamice** , přičemž těmito oblastmi se bude zabývat druhá následující podkapitola, v níž se současně vyrovnám s předchozími návrhy teoretiků fikčních světů.

¹²⁹ Ruth Ronenová píše, že v „literárních interpretacích se na přístupnost hledí jako na záležitost vztahů mezi tím, co víme o [aktuálním] světě, a tím, co nám říká fikce“ [Ronenová, Ruth (2006): *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, s. 84]. Neplatí to doslova, protože přístupností mezi různými ontologicky rozličnými oblastmi světů se zabývali třeba Lubomír Doležel [Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, s. 185-195] nebo Thomas Pavel [Pavel, Thomas (2012): *Fikční světy*. Praha: Academia, s. 68-104, 183-198].

¹³⁰ Srov. Ryan, Marie-Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.

¹³¹ Eco, Umberto (2010): *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia.

Přes teoretickou diskuzi rozvíjenou primárně v rovině deskriptivní poetiky seriálové fikce se tak propracujeme k dalším nástrojům analytické poetiky: za prvé rozdělení světů na nižší úroveň, pomocí nichž lze popisovat uspořádání fikčního makrosvěta, za druhé pak chápání interakce těchto úrovní jako aktivity vedoucí k dění, tj. k narativní dynamice. A protože právě k těmto dvěma úrovním se vztahují otázky fikcizace, dospějeme nakonec k nástrojům, jež nám pomohou osvětlit seriálová díla a typy seriality nejen z hlediska fikčních světů coby statických entit, nýbrž – a to především – i coby fikční (makro)světy jako narativně dynamické entity zachytitelné v procesu jejich postupného utváření se.

Možnosti takového poznání načrtnu v třetí podkapitole věnované trojici rozsahově nevelkých případových analýz konkrétních seriálových děl se zaměřením na různé aspekty vztahů mezi epizodními světy a makrosvětlem. Po nich se pak ve čtvrté podkapitole ještě jednou krátce přesuneme k deskriptivní poetice a k dílčímu zobecnění dosavadních poznatků na pět typů seriality.

3.1. Univerzum, fikční svět a vlastnosti entit

Nabídl jsem charakterizaci fikčního makrosvěta jakožto sémantické makrostruktury, která v sobě soustřeďuje stavy věcí všech epizodních světů a jako taková představuje (a) fikční univerzum (zahrnující souběžně existující různé fikční světy), (b) fikční svět (reprezentující jeden spojitý fikční svět).

Postuloval jsem, že o fikční univerzum půjde především v případě seriality prvního typu, kde není důvod **automaticky** předpokládat, že jednotlivé nespojitě epizodní světy referují k témuž fikčnímu světu. Ačkoli se třeba jednotlivé epizodní světy mohou odehrávat na planetě Zemi, proč by se nutně mělo jednat o tutéž verzi planety Země a proč by stav věcí platící pro epizodní svět ES₁ měl být platný i pro epizodní svět ES₂. Jinými slovy, proč by se mělo u ES₂ považovat za samozřejmé, že někde jinde v témže fikčním světě existují, existovaly nebo budou existovat tytéž fikční entity, jež prokazatelně existovaly v ES₁. Notabene, jestli se v ES₁ setkávali jeho obyvatelé s duchy zemřelých prodavačů párků z newyorské 5. Avenue, není důvod ES₂ nejen implicitně zabydlovat duchy zemřelých prodavačů párků z newyorské 5. Avenue, ale navíc ani předpokládat samu **možnost**, že by se kterákoli entita z ES₂ mohla setkat s duchem jakékoli zesnulé entity z minulosti ES₂, potažmo jakékoli zesnulé entity všeobecně.

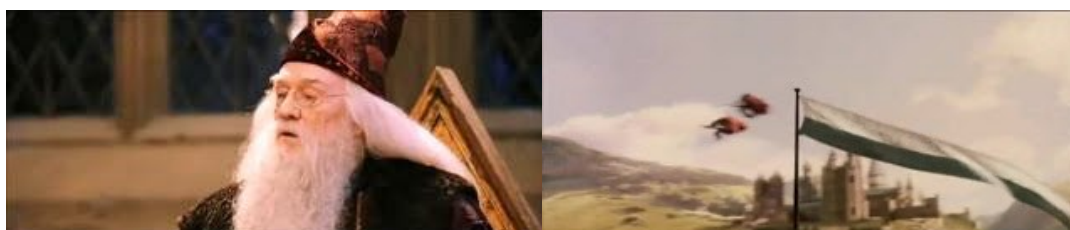
To vše za podmínky, že fikcizace jakkoli nenaznačí, že je sdílení možného či sdílení fikčních entit opodstatněné – což třeba činí fikcizace *Slavných historek zbojnických* nebo *Dobrodružství kriminalistiky*, kde nediegetický-metaleptický průvodce nebo kontextualizující titulky vztahují jednotlivé epizodní světy ke sdílenému rámci jednoho fikčního světa. V rámci fikčního světa *Slavných historek zbojnických* se souběžně v různých obdobích v minulosti tohoto světa proháněli zbojníci. Třebaže se tito odlišovali svými zájmy, prostředky, cíli i osudy, tak jejich osudy jsou vzájemně paralelní a utvářejí soudržnou představu o rozmanitosti stavu věcí tohoto světa (vztah mezi epizodními světy z hlediska utváření makrosvěta je především komparativní). Ve fikčním světě *Dobrodružství kriminalistiky* naopak fikcizace nabízí prostřednictvím jednotlivých epizodních světů, a zároveň prostřednictvím jednotlivých jejich dění doplňující se mapu rozvíjejícího se kriminalistického poznání v makrosvětě jakožto jednom fikčním světě. Výsledkem dění jednotlivých epizodních světů je pak ustavení nějaké kriminalistické metody či techniky (vztah mezi epizodními světy je proto především kumulativní).

Takto nastavené rozlišení mezi fikčním makrosvětlem jakožto univerzem a fikčním makrosvětlem jakožto fikčním světem je ještě poměrně jednoduché. Předpokládá totiž vztah pouze mezi epizodními světy jako sémantickými strukturami, které nesdílí žádné konkrétní psychofyzické fikční entity (postavy). Analytický divák tak může na základě tohoto rozlišení jednotlivé epizodní světy mezi sebou srovnávat a hledat vývojové vzorce vztahování se fikcizace skrze imerzivního

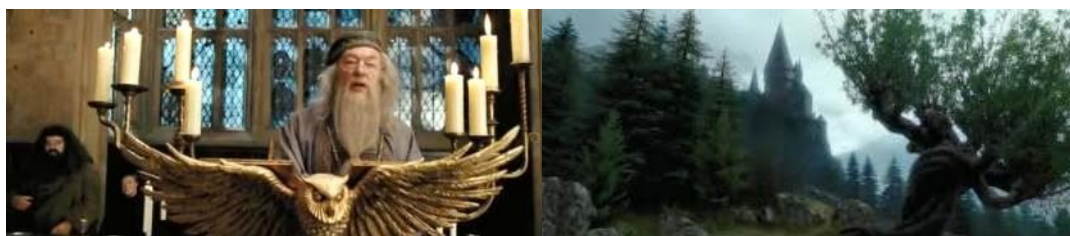
diváka k fikčnímu makrosvětů, aniž by dopředný progres seriálového textu nějak tento vztah v rámci daného typu seriality výrazně komplikoval.

Ovšem dělení makrosvětů na univerzum a fikční svět není charakteristické pouze pro první typ seriality a může se projevovat třeba i ve druhém typu seriality, ačkoli v něm epizodní světy sdílí nejméně jednu fikční postavu. I přes toto sdílení nejméně jedné fikční postavy se totiž daná postava napříč epizodními světy nijak nerozvíjí, neboť fikcizace seriality druhého typu explicitně obvykle nevytváří žádný časový a *eo ipso* kauzální vztah mezi jednotlivými epizodními světy. (Obvykle proto, že nepřímý jistý časový vztah utvářet může, například příslušným údajem v titulku, kalendářem na zdi atp.) Jak jsem napsal výše, například entita jménem Columbo může mít v ES₁ jiné vlastnosti než v ES₂. Je proto třeba vyjasnit, za jakých podmínek jsou tyto vlastnosti jen změnou některých rysů postavy, aniž by tato postava přestala být **toutéž** postavou v **tomtéž** fikčním světě, a za jakých podmínek je nutné uvažovat o vzájemně neslučitelných vlastnostech, a tak se nabízí v souvislosti s ní uvažovat o **dvou různých fikčních světech v rámci jednoho univerza**.

Mohlo by se zdát, že tento problém je specifický jen pro serialitu druhého typu, protože v dalších typech seriality už je na základě dalších indicií zřejmé, že jde o tentýž fikční svět. Jenže i v takových případech přece může nastat situace, kdy se určité signifikantní (záměrně používám logicky vágní pojem) vlastnosti nějaké konkrétní fikční entity změni. Vezměme si například filmový seriál o Harrym Potterovi. Zatímco v prvních dvou epizodních světech *Harry Potter a kámen mudrců* a *Harry Potter a Tajemná komnata* měla postava profesora Brumbála určitou tvář, hlas, kostým, gestikulaci i způsob vyjadřování, v třetím epizodním světě *Harry Potter a vězeň z Azkabanu* se u Brumbála všechny zmíněné distinktivní rysy zásadně změnil. Stále je to ovšem profesor Brumbál, stále je to ředitel kouzelnické školy a stále je ostatními postavami vnímán jako tatáž entita, aniž by kdokoli reflektoval změnu jeho vizáže, hlasu i způsobu vyjadřování jako změnu. Podobně se ve *Vězni z Azkabanu* změnila podoba samotné čarodějnické školy v Bradavicích i její okolí – ani tyto skutečnosti nejsou postavami reflektovány jako jiné, nikdo se nad nimi nepodivuje a všichni obyvatelé fikčního světa jednají, jako by toto uspořádání platilo odjakživa.



Harry Potter a kámen mudrců: Brumbál (vlevo) a škola v Bradavicích (vpravo vzadu)



Harry Potter a vězeň z Azkabanu: Brumbál (vlevo) a škola v Bradavicích (vpravo vzadu)

Současně ale epizodní svět *Věznů z Azkabanu* časově i kauzálně navazuje na stavy věcí v *Kameni mudrců* i *Tajemné komnatě*, ačkoli každý z nich vypráví samostatný příběh – sleduje tak převážně postupy typické pro serialitu třetího typu. Je to stále tentýž fikční svět, anebo už jde o jiný fikční svět v rámci téhož fikčního univerza, přičemž minulost i řád tohoto světa jsou do vysoké míry podobné stavům věcí v *Kameni mudrců* a *Tajemné komnatě*? Zdá se být absurdní tvrdit, že je to jiný fikční svět. V britském seriálu o Sherlocku Holmesovi z osmdesátých let došlo mezi *Z archivu Sherlocka Holmese* a *Návratem Sherlocka Holmese* ke změně tváře dr. Watsona,

ačkoli entity Sherlocka Holmese, paní Hudsonové i domu na Baker Street 221b zůstaly beze změny. I v tomto případě by se jevil jako necitlivě tvrdit, že už nejde o tentýž fikční svět, ačkoli příběhy na sebe převážně nenavazují a vztahování se epizodních světů k sobě dominantně odpovídá postupům seriality druhého typu.

Kdyby se ovšem změnila tvář poručíka Columba, pravděpodobně by se totéž tvrzení jako tak absurdní nejevilo, třebaže principiálně jsou změna tváře profesora Brumbála, změna tváře dr. Watsona i změna tváře Columba změnami stejné povahy. Proč se tedy v předchozích dvou příkladech tentýž úsudek jeví jako proti-intuitivní, zatímco u Columba se tak nejeví? ¹³² Skutečně to souvisí jen a pouze s inherentními vlastnostmi konkrétních pozměněných entit? Napoví nám, že ačkoli třeba psího komisaře Rexe v seriálu *Komisař Rex* sice představovalo hned několik různých vlčáků, a to nejen napříč makrosvětlem, nýbrž i v jednotlivých epizodních světech, stejně všichni tito vlčáci pro imerzivního diváka referují k jedné fikční entitě – a to proto, že všichni ostatní obyvatelé epizodních světů všechny tyto vlčáky jakožto jednu a právě jen jednu fikční entitu chápou.

Zatímco jsem rozvíjel otázky spojené s udržitelností statusu fikčního makrosvěta jako jednoho fikčního světa, ačkoli se jeho entity mohou v podstatných svých rysech měnit, narážel jsem ve skutečnosti na mnohem obecnější otázku: jak vůbec rozpoznáváme entity v (seriálových) fikčních světech jakožto právě takové a stále stejné entity. Proč si imerzivní divák neklade s každým dalším epizodním světem při prvním objevení se příslušné entity podurčené otázky „Kdo to je?“ „Co to je?“ „Jaké jsou jeho/její vlastnosti?“ Konkrétněji, proč si je obvykle nebude klást ani ve chvíli, kdy se příslušné entitě změní tvář (Brumbál, Watson) nebo se kompletně změní její prostorové uspořádání (Bradavice). Oblíbeným postupem v teorii fikčních světů je logická koncepce **rigidní deignace** Saula Kripkeho:

„Nazvěme něco **rigidním designátorem**, jestliže v každém možném světě to označuje týž objekt, a **nerigidním**, nebo **případkovým designátorem**, pokud tomu tak není. Nevyžadujeme ovšem, aby tyto objekty existovaly ve všech možných světech. [...] Uvažujeme-li o nějaké vlastnosti jakožto esenciální pro nějaký objekt, míníme tím zpravidla, že tato vlastnost je pravdivá o tomto objektu v každém případě, v němž by existoval. [...] Jednou z intuitivních tezí, kterou budu zastávat [...], je, že **jména** jsou rigidní designátory.“¹³³

Thomas Pavel pak tvrdí, že „strukturní úvahy předložené kauzální teorií lze aplikovat na fikční jména stejně dobře jako na běžná vlastní jména.“¹³⁴ Zároveň lze souhlasit s Doleželem, že „z teorie rigidního označení neplyne, že jedna osoba musí mít pouze jedno jméno. Může být známa pod několika jmény – falešnými jmény, přezdívkami nebo pseudonymy. Jestliže však objevíme referenční vztah mezi různými jmény („Dr. Jekyll“ = „Pan Hyde“), vytvoříme mezisvětový spoj mezi příslušnými protějšky.“¹³⁵ Jenže v případě neliterární, v našem případě audiovizuální fikce nenarážíme jen na Doleželem zmíněný problém, že postavy mohou mít více různých jmen, ale že **nemusí mít žádná vlastní jména**. Ve filmu *Pro hrst dolarů* se ústřední pistolník v podání Clinta Eastwooda prostě nijak nejmenuje. V první epizodě seriálu *Anatomie lži* trvá šest minut, než se prozradí jméno hlavního vyšetřovatele – i když už během této doby imerzivní divák získal řadu různých informací: úspěšné ověření jeho vyšetřovacích schopností, základní informace o profesi i vědecké kariéře. Uvažování o vlastních jménech jako rigidních designátorech tedy poetiku seriálové fikce nemůže považovat za uspokojujivé řešení.

Nabízí se alternativa, že rigidním designátorem může být tvář – postava sice nemá jméno, ale divák ji rozeznává na základě tváře nebo kostýmu. Jak jsme ovšem viděli výše, ani tento rys

¹³² Pro úplnost doplním, že v seriálu *Dallas* – navazujícím zase zejména na serialitu čtvrtého typu – se takto dočasně změnila představitelka Miss Ellie Ewingové, a podobně se dočasně měnili představitelé postav třeba v českém seriálu *Ulice*. Ovšem i v těchto případech platí totéž co pro Harryho Pottera nebo Sherlocka Holmese: bylo by problematické tvrdit, že došlo ke změně fikčního světa v rámci téhož univerza.

¹³³ Kripke, Saul A. (2005): Jméno a nutnost. I.1. In: Jiří Fiala: *Analytická filosofie. První čítanka*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, s. 262-263.

¹³⁴ Pavel, Thomas (2004): Fikční entity. In: *Aluze*, č. 1, s. 114.

¹³⁵ Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, s. 32.

neplatí nezbytně vždy. Zaměstnavatel Charlie ze seriálu *Charlieho andílci* se zase fikčně projevuje jenom přes hlas v reproduktoru, jeho tvář divák nezná. Jistě, potom by bylo možné tvrdit, že rigidní designátory mohou tvořit vlastní jména, hlas, tvář, případně kostým (u maskovaných postav). Ale jsou případy, kdy postava nemusí mít jméno, tvář... a dokonce ani hlas, aby tvořila fikční individuum. Např. ve filmu *Zabij mě něžně* hlavní hrdince někdo telefonuje, ale z přístroje se nikdy neozve žádný hlas. Divák se samozřejmě podurčeně může ptát, **kdo jí opakovaně volá**, ale stejně k této otázce může dojít jen skrze komparativně založený úsudek, že jde o jednu a tutéž entitu – a ta má pro uspořádání fikčního světa nesporný význam.

Stojíme tedy před úskalím, že **všeobecně** nelze tvrdit, že v seriálové fikce bude mít vždy a za každých okolností nějaká postava alespoň jeden rigidní designátor, že bude mít **sama o sobě** nějakou opakující se stálou vlastnost, která ji bude označovat v **každém** epizodním světě jakožto právě takovou a ne jinou entitu. Jedinou vlastností zmíněného telefonisty je, že pravidelně volá hlavní hrdince – stejně jako jedinou prokazatelnou (ověřitelnou) vlastnost Columbovy manželky v seriálu *Columbo* představuje skutečnost, že je manželkou vyšetřovatele jménem Columbo.

Bylo by tedy možné říci, že to není soubor vlastností vázaných pouze na danou entitu (říkejme těmto vlastnostem **singulární**), nýbrž vztah singulárních vlastností dané entity k singulárním vlastnostem fikční entity jiné, co umožňuje rozpoznávat určitou entitu jako právě takovou a ne jinou. Umberto Eco tomuto jevu říká **s-nezbytné vlastnosti** (strukturně nezbytné vlastnosti) a píše, že to sice „není možná způsob, jímž identifikujeme **x** v naší zkušenosti (i když by se o této možnosti mělo uvažovat), skutečností však je, že to je způsob, jímž identifikujeme **x** v narativním textu.“¹³⁶ Ovšem ani tento přístup sám o sobě neposkytuje nástroj, jak identifikovat entitu napříč všemi epizodními světy, který by byl platný ve všech typech seriality, protože někdy napříč těmito epizodními světy prochází jen jedna entita, a zároveň tyto epizodní světy nejsou kauzálně provázány s epizodními světy dalšími.

Obloukem se tak dostáváme k problému rozvinutému v úvodu této podkapitoly a k odpovědi na otázku, proč se může jevit v makrosvětě *Harryho Pottera* nebo *Sherlocka Holmese* jako nepatřičné hovořit se změnou tváře jedné z entit o změně fikčního světa jako celku, nicméně třeba v *Columbovi* se to jako nepatřičné jevit nemusí. Zatímco totiž v případě *Harryho Pottera* nebo *Sherlocka Holmese* je princip rigidní designace podřízen principu s-nezbytných vlastností (říkejme jim dále vlastnosti **relační**), v *Columbovi* je imerzivní divák odkázán pouze na singulární vlastnosti, na princip rigidní designace. Není žádná další entita, která by byla napříč epizodními světy s Columbem křížově provázána, a tak by ji identifikovala jakožto tutéž entitu navzdory tomu, že se změnil jeden z jejích rigidních designátorů: tvář.

Columbo má sice v některých epizodách svého psa, ale ne ve všech – a jeho vztah jakožto fikční entity ke své manželce je pouze jednostranný (mluví o ní), a tak manželka nemůže křížově stvrdit Columbovu identitu i po jeho změně tváře.¹³⁷ Ačkoli by se tedy *Columbo* s jiným hercem dále odehrával v tomtéž makrosvětě, zakládal by se nový fikční svět vůči tomu předchozímu sice podobný, ale nikoli identický – a makrosvět by jakožto fikční univerzum do sebe oba tyto fikční světy zahrnoval. Naopak v případě *Harryho Pottera* nebo *Sherlocka Holmese* primárně působí princip relačních vlastností, kdy entity s nezměněným souborem svých singulárních vlastností opakovaně identifikují změněnou entitu jakožto právě tutéž entitu. Toto křížové potvrzení tedy stvrzuje nový stav věcí jakožto součást stále stejného fikčního světa a k posunu by došlo pouze

¹³⁶ Eco, Umberto (2010): *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, s. 190. Srov. Eco, Umberto (2004): *Malé světy*. In: Umberto Eco: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, s. 73-92. Eco provazuje vlastnosti nezbytné s vlastnostmi esenciálními a akcidentálními, ale ačkoli by bylo užitečné tímto způsobem uvažovat i o ukládání informací do fikční encyklopedie, prozatím tuto možnost odložíme stranou.

¹³⁷ Je kuriózní, že existuje televizní seriál *Mrs. Columbo*, který buduje vztah k fikčnímu makrosvětu seriálu *Columbo* z hlediska s-nezbytných vlastností právě pomocí Columbova psa, sám Columbo se v něm nikdy neobjeví.

v případě, že by se signifikantně změnila singulární vlastnosti všech fikčních entit.¹³⁸ Všichni vlčáci představující psiho vyšetřovatele v seriálu *Komisař Rex* pak představují jen jednoho Rexe, protože z hlediska relačních vlastností všichni ostatní obyvatelé epizodních světů (makrosvěta) referují pouze k jedné entitě.

3.1.1. Vlastnosti entit v deskriptivní poetice

Proto je často tak obtížné určit vztah makrosvěta k epizodním světům v serialitě prvního typu, jelikož vedle sebe postavené epizodní světy představují pouze soubor singulárních vlastností, ale nemusí být navzájem propojeny soubory vlastností relačních. Ve chvíli, kdy můžeme rozpoznat relační vlastnosti mezi epizodními světy – jak tomu bylo třeba u zmíněných *Slavných historek zbojnických* nebo *Dobrodružství kriminalistiky* –, lze o těchto epizodních světech říci, že v makrosvětě zakládají jeden fikční svět. O dokazatelných relačních vlastnostech lze hovořit třeba i v případě *Zóny soumraku*, kde nediegetický-metaleptický průvodce opakovaně v každé epizodě divákovi říká, že vyprávěné události se mohou odehrát právě jen „v zóně soumraku“, což tedy z makrosvěta jakožto fikčního světa dělá poněkud nehostinné místo pro žití, ale o to atraktivnější pro imerzivní divácké navštěvování. Naopak v případě *Příběhů Alfreda Hitchcocka* spíše není důvod předpokládat, že epizodní světy sdílejí nějaké relační vlastnosti, a tak makrosvět představuje univerzum různých fikčních světů uváděných nediegetickým-metaleptickým průvodcem.

V druhém typu seriality jsme vypořizovali dva modely. **Jeden model** je řízen relačními vlastnostmi mezi více postavami procházejícími napříč epizodními světy, takže ačkoli nejsou dané epizodní světy kauzálně provázané, jsou z hlediska relačních vlastností usouvztažněné jak mezi sebou, tak ve svých fikčních uspořádáních. Vezměme si třeba příklad seriálu *Nulová šance* o skupině tajných agentů s různými specializacemi, kteří tvoří tým precizně strategicky plnící v jednotlivých epizodních světech různé špionážní mise. Singulární vlastnosti jednotlivých postav jsou relativně omezené na soubor (a) rigidních designátorů (jméno, tvář), s nimiž se navíc pomocí různých účelových změn identity, kostýmů a masek manipuluje, (b) doplňkových vlastností typu odborné specializace či úsečných, jen minimálně rozvíjených informací o soukromí. Ačkoli se ale prostředí jednotlivých epizodních světů zásadně mění, pětice opakujících se fikčních entit je navzájem provázaná pomocí relačních hesel – ačkoli společně tvoří vlastně jednu entitu na vyšší úrovni: tým IMF. Za předpokladu, že by se rigidní designátory všech členů týmu nezměnily najednou, resp. zůstal by alespoň jeden člen týmu s přetrvávajícím souborem singulárních vlastností, který by na základě relačních vlastností křížově identifikoval všechny ostatní členy týmu jako právě týž, nebyl by důvod zakládat v makrosvětě další fikční svět.

Druhým modelem je stav, kdy napříč epizodními světy přechází pouze jedna fikční entita se stálým souborem singulárních vlastností, a tak chybí možnost jejího relačního ověření. Právě tato entita je jediným souborem relačních vlastností sdílených epizodními světy, a tak spojujícím prvkem epizodních světů jakožto jednoho fikčního světa. Ve chvíli, kdy se libovolný rigidní designátor ze souboru singulárních vlastností této postavy změní, je odůvodněné předpokládat, že makrosvět nabude povahy univerza zahrnujícího dva různé, byť sobě velmi podobné fikční světy. To by mohlo nastat nejen u zmíněného *Columba*, ale třeba do desáté epizody u seriálu *MacGyver* (v jedenácté se objevuje postava Petera Thorntona, jež MacGyvera jako postavu po drtivou většinu epizodních světů v makrosvětě relačně usouvztažňuje). A ačkoli si nejsem vědom žádného seriálu, v němž by k takovému stavu došlo – což může být způsobeno jen mou neznalostí –, deskriptivní poetika seriálové fikce musí s takovou možností v podchycování druhého typu seriality počítat.

¹³⁸ Pak jde obvykle jen o dočasnou odchylku, o alternativní svět vnořený do fikčního makrosvěta – metaforicky řečeno o jakýsi satelit možného stavu věcí obíhající kolem stále hvězdy jednoho fikčního světa, který navíc bývá jakožto takovýto alternativní stav věcí nějak zarámován: „co by kdyby?“ (dvou-epizoda „Jak to mohlo být“ v seriálu *Přátelé*), „vstup do alternativní reality“ (epizoda „Turn Left“ v seriálu *Doctor Who*), „sen postavy“ (epizoda „Serenity“ v seriálu *MacGyver*).

V případě třetího a čtvrtého typu se relační usouvztažňování entit zvyšuje, ačkoli samozřejmě větší provázanost makrosvětů skrze příčinné řady stavů věcí neznamená **nutně** větší počet relačně usouvztažněných entit. Zvyšuje se však míra jejich relační závaznosti, protože obvykle vědomě sdílejí minulost svého bytí ve fikčním makrosvětě, případně sdílejí cíle – nebo naopak nesdílejí, pokud jsou ve vztahu k sobě v konfliktním vztahu. V seriálech jako *Jeremiah* nebo *Lovci duchů* (první řada) jsou třeba jen dvě entity procházející všemi epizodními světy fikčním světem (Jeremiah a Kurdy potulující se po postapokalyptickém makrosvětě; bratři Winchesterové snažící se vypátrat svého otce, zatímco po své cestě v každém epizodním světě zlikvidují nějaké nadpřirozené monstrum), ale protože procházejí epizodními světy v čase a s vědomím svých předchozích dobrodružství, jejich singulární i relační vlastnosti jsou mnohem komplexnější, než mohou být tytéž vlastnosti v případě seriality druhého typu.

Sílu takového souboru postupně budovaných relačních vlastností můžeme vidět ve třinácté epizodě první řady seriálu *Pána času*, kde je sice vícero opakujících se entit, nicméně všemi epizodními světy procházejí pouze mimozemský dobrodruh Doctor a jeho pozemská společnice Rose. Doctor je představitelem prastaré rasy Pánů času, kteří mají schopnost v okamžiku smrti regenerovat – změní se jejich vzhled, hlas i povaha. To ovšem Rose netuší, a tak je šokovaná, když se Doctor před jejíma očima změní do úplně jiného muže. Sice jí stačí vysvětlit, že je to stále on, ale poté zkolabuje a Rose má problém tak radikální změnu singulárních vlastností Doctora jakožto entity přijmout, resp. akceptovat referenci tohoto nového Doctora k Doctorovi, s nímž je tolika předchozími společnými dobrodružstvími relačně svázána.



Pán času (ep. 13): změna Doctora z jedné podoby do druhé

Celý následující epizodní svět „A Christmas Invasion“ je tak věnován postupnému ověřování Doctora jakožto Doctora, přičemž ověřovacím nástrojem je právě pochybující Rose. Když se hrdina v napínavém okamžiku konečně probudí a čelí invazi zákeřných mimozemšťanů, relativní vyprázdňenost souboru svých singulárních vlastností otevřeně přizná, když na otázku mimozemšťana, co je zač, odpoví, že neví: „„Jsem Doctor, ale mimo to, nemám zdání... doslova nevím, kdo jsem. Nevyzkoušeno. Jsem legrační? Sarkastický? Sexy? Utrápený? Plný života? Pravák, levák? Hráč, rváč, zbabělec, zrádce, lhář, troska? Zřejmě mám dost prořízlou pusou.“ O chvíli později přichází klíčový moment, když Rose hodí Doctorovi během souboje s padouchem meč se zvoláním: „Doctore!“ Ten se zeptá: „Takže jsem stále Doctor?“ A Rose rázně odvětlí: „Bez debat!“ Podobně rozsáhlý proces ověřování něčí fikční entity jakožto právě fikční entity by nebyl možný v serialitě druhého typu. Odvíjí se totiž právě od dlouhodobě rozvíjených relačních vlastností Doctora a Rose napříč epizodními světy. Je to zároveň jiný případ než u *Pottera* nebo *Holmese*, protože proměna rigidně designačních singulárních vlastností neprobíhá jen na ose „entita-imerzivní divák“, nýbrž na ose „(entita-fikční svět)-imerzivní divák“.

Jak ale rozlišit třetí a čtvrtý typ seriality z hlediska povahy světa jako množiny entit (a) se singulárními vlastnostmi, (b) provázaných mezi sebou relačními vlastnostmi? Ve třetím typu seriality bude **převažovat počet entit s relačními vlastnostmi funkčními primárně pro stav věci v daném epizodním světě**, tj. pro uzavřený příběh, který je v tomto epizodním světě vyprávěn. Vyšetřovatelé v *Kriminálce Las Vegas* se setkávají s podezřelými, svědky či jinými civilisty spojenými pouze s řešeným detektivním případem, ale tyto entity už se do makrosvěta nevrací a nejsou ani zmiňovány. Lékaři v *Nemocnici Chicago Hope*, *Pohotovosti*, *Dr. Housovi* nebo *Stefanie* potkávají v jednotlivých epizodních světech zraněné, nemocné či jejich příbuzné, z nichž se do makrosvěta rovněž už málokdo navrátí či bude lékaři v jiných epizodních světech zmiňován. Neplatí to vždy a za každých okolností, protože například v situačních komediích využívajících občas možností třetího typu seriality si fikcizace vystačí se souborem opakujících se postav (např. *Krok za krokem*), nicméně i tam se objevují jednorázové postavy obývajících makrosvět jen a pouze v daném epizodním světě.

Naopak ve čtvrtém typu seriality převažuje ve srovnání s třetím typem seriality důraz na rozvíjení množiny postav, které se v jednotlivých epizodních světech navracejí. Směřuje se tak **k více či méně rovnoměrné relační provázanosti entit v makrosvětě, kdy se neutvářejí uzavřené sítě dále nerozšiřovaných relačních vlastností v uzlových bodech epizodních světů**. Obvykle ale využívají více paralelně se rozvíjejících linií, na které jsou soubory relačních vlastností navázány, ať už jde o linie vázané na konkrétní postavy nebo na kolektivy postav. V rámci těchto linií je pak koncentrace sdílení relačních vlastností vyšší než mezi těmito liniemi, čehož je dosahováno tím, že některé postavy jsou součástí vícera linií. V souvislosti s pořádkem zpracování informací jsem zmiňoval seriál *Pod kupolí*, kde sledujeme linii policistky, linii kolem záhadného cizince, linii psychotického mladíka věznického dívku v protiatomovém bunkru, linii pátrající novinářky a linii bezskrupulózního politika. Tyto postavy se sice setkávají s dalšími postavami, ale členitější soubor relačních vlastností obvykle sdílejí jen s jednou nebo dvěma jinými obyvateli světa.

V pátém typu seriality má rozvíjení fikčního makrosvěta sítovou povahu, stavy věci epizodního světa následujícího se úzce váží ke stavům věci epizodního světa předchozího – a rovněž organizace jednotlivých epizodních světů zpravidla referuje k několika různým časovým pásmům makrosvěta, což má významný dopad na podobu singulárních vlastností a v jejich důsledku i na podobu vlastností relačních. Pokud jsou imerzivnímu divákovi některé postavy (či třeba institucionální entity) odhaleny jako někdo jiný či nějak jinak, než se jevíly dosud, pak se mění i jejich vztahování se k jiným postavám (či třeba institucionálním entitám). Zrádkyně odhalená v seriálu *24 hodin* sdílí značné množství relačních vlastností s hlavním hrdinou Jackem Bauerem, s nímž ostatně měla v minulosti poměr. Do okamžiku jejího odhalení mají tyto relační vlastnosti pozitivní charakter. Ovšem od jejího odhalení jako hlavního zrádce ve fikčním makrosvětě, který ve skutečnosti celou dobu jako dvojitý agent (resp. dvojitá agentka) pracoval pro nepřátele, se nejen mění soubor jejích singulárních vlastností, ale zároveň soubor relačních vlastností sdílených s jinými entitami, zejména pak s Jackem Bauerem.

V *Aktech X* se takto s vývojem fikcizace a fikčního makrosvěta mění singulární i relační vlastnosti Mulderovy sestry Samantha. Zejména se však proměňují singulární relační vlastnosti institucionální entity „vláda USA“, která se v makrosvětě projevuje veskrze zprostředkovaně skrze vojáky, tajemné muže v oblecích či konkrétní entity – a posléze se rozděluje na „vládu USA“ a „mocnou tajnou společnost“ vedenou „mužem s pěstěnými rukama“.¹³⁹ Relační vlastnosti této mocné tajné společnosti sdílené s hrdinou Mulderem a Scullyovou jsou dlouho jen jednostranně rozvíjené, protože ona na hrdiny působí a imerzivní divák to ví, nicméně Mulder a Scullyová o její existenci nemají ponětí. Každopádně její postupné odhalování vede diváka k podurčeným

¹³⁹ John Edward Campbell postupné vytváření mimozemsko-vládní konspirace v *Aktech X* zřehledňuje – byť z úplně jiných metodických pozic – in Campbell, John Edward (2001): Alien(ating) ideology and the American media. Apprehending the alien image in television through *The X-Files*. In: *International Journal of Cultural Studies*, 4, č. 3, s. 327-347.

otázkám, jakou přesně mají relační vlastnosti této tajné společnosti sdílené s Mulderem a Scullyovou podobu. Jinými slovy, jak přesně osvětlují určité aspekty dění spojené s dřívějšími dobrodružstvími Muldera a Scullyové.

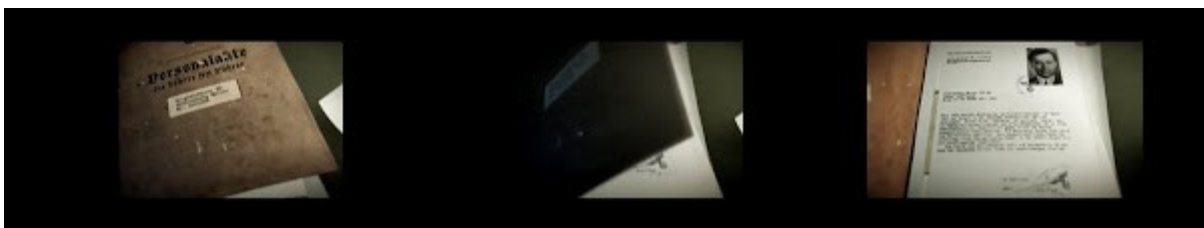
Když předchozí výklad shrnu, a současně posunu na obecnější roveň uvažování o povaze seriálové fikce, pak singulární a relační vlastnosti entit představují základní strukturu epizodních světů a makrosvěta jakožto sémantické makrostruktury, která v sobě stavy věcí epizodních světů zahrnuje (v rovině univerza, nebo v rovině fikčního světa). Umožňují nám vysvětlit vzájemné vztahování se epizodních světů a vzájemné vztahování se entit, a to kompozičně uvnitř epizodních světů i transkompozičně napříč nimi. Entitou přitom nemusí být jen postava, ale jakákoli s konkrétní jednotlivinou fikčního (makro)světa spojená suma singulárních vlastností, která je svou povahou odlišitelná od sum singulárních vlastností spojených s jinými jednotlivinami fikčního (makro)světa.

Suma singulárních vlastností zahrnuje vlastnosti platící jen a pouze pro danou entitu. Tato suma singulárních vlastností **bude ve fikci vždy eo ipso neúplná**, protože imerzivní divák se nikdy o fikční entitě nemůže dovědět víc než fikcizace kumulativně sdělí nebo komparativně naznačí. Imerzivnímu divákovi tak navěky zůstane v makrosvětě seriálu *Columbo* utajena třeba tvář paní Columbové. Fikcizace přitom nikdy nemůže o entitě vypovědět vše, co by o ní bylo možné vypovědět, ačkoli zároveň nelze říci, že by množství vypovězených informací bylo výsledkem nějaké selekce.

Fikcizace nevybírá informace z nějakého úplného stavu věcí, nýbrž konstruuje neúplný svět z úplného množství informací obsažených ve fikční textuře. Přitom spoléhá v rovině komparativního zprostředkování i na divákovu schopnost určité vlastnosti fikčních entit abdukčně vyvozovat na základě své kulturní encyklopedie. (To se týká například prostorových vztahů, kdy stříhem či zvukem mimo obraz fikcizací utvářený fikční prostor spoléhá na schopnost imerzivního diváka komparativně si fikční prostor na základě těchto vodítek sestavit.)

Z hlediska fikčního makrosvěta lze jen obtížně říci, že některé entity jsou z hlediska svých singulárních vlastností neúplnější než jiné, protože neexistuje nějaké měřítko úplnosti. Lze však tvrdit, že některé entity jsou z hlediska svých singulárních vlastností **individualizovanější** než jiné. Imerzivní divák tak třeba zná u určité entity nejen značné množství rigidních designátorů (jméno, tvář, hlas, postavu, kostým u superhrdinských postav), ale i řadu nerigidních designací jako minulost, zvyky, profese či specifické schopnosti entity. V seriálu *Sedmnáct zastavení jara* například fikcizace poskytne u určitých entit obsah jejich spisu z archivu nacistické rozvědky (viz okénka níže). Tím je učiní výrazně individualizovanějšími než jiné entity. Z první epizody ocituji fikcizací verbálně i vizuálně prezentovaný spis shrnujícího některé singulární vlastnosti Waltra Schellenberga:

„Přísně tajné. Osobní spis Waltra Schellenberga, Brigadeführera-SS, velitele 6. odboru RSHA, hlavní správy říšské bezpečnosti. Kádrový posudek Waltra Schellenberga, člena NSDAP od roku 1933, Brigadeführera-SS, velitele 6. odboru RSHA, politická rozvědka. Pravý Árijec. Charakter nordický, odvážný, tvrdý. K přátelům a kolegům v práci je otevřený, společenský, přátelský. Nemilosrdný k nepřátelům Říše. Příkladný otec rodiny. Kandidatura manželky schválena Reichsführerem-SS. Žádné kompromitující vztahy neměl. Vynikající sportovec. V práci se projevil jako skvělý organizátor.“





Sedmnáct zastavení jara (ep. 1): Spis Waltra Schellenberga

Řada z těchto informací není relevantní pro dění fikčního makrosvěta. Ba dokonce ve skutečnosti imerzivnímu divákovi neposkytuje o daných entitách bezprostředně užitečné vědění. Zřetelně však tyto entity ve smyslu vybavenosti singulárními vlastnostmi vydělí ze sumy entit dalších, přičemž po dvojici fikčních překladů historických entit je takto ustavena entita čistě fikční, a sice hlavní hrdina Stierlitz (o němž je na konci epizody odhaleno, že je ve skutečnosti sovětským tajným agentem v nacistických službách).

Když se od *Sedmnácti zastavení jara* vrátím zpět k hovoření o fikčních světech obecně, tak o jiných entitách naopak fikcizace v rovině singulárních vlastností poví jen naprosté minimum, jsou to bezejmenné postavy v davu, hosté v restauraci, číšníci v kavárně, průvodčí ve vlaku či úředníci v budově nacistické rozvědky. Ovšem jejich relativní neindividuálnost je pro fikcizaci funkční, protože ačkoli slouží k prokreslení fikčního světa, tím jejich účel končí – absence dalších informací o nich stejně jako absence jiných informací tvaruje podobu fikčního světa i jeho dění. Jak píše Lubomír Doležel: „Prázdné domény jsou – právě tak jako domény ‚vyplněné‘ – konstitutivními prvky struktury fikčního světa.“¹⁴⁰ Fikční dílo je umělecky zkonstruovaný artefakt a imerzivní divák dostává právě ty (kompozičně a transkompozičně motivované) informace, které potřebuje k rekonstrukci příslušného fikčního makrosvěta a dění v něm, v čemž je přítomnost určitých informací stejně důležitá jako jejich nepřítomnost: v obou případech je specifickým způsobem směřována pozornost i aktivita imerzivního diváka.¹⁴¹

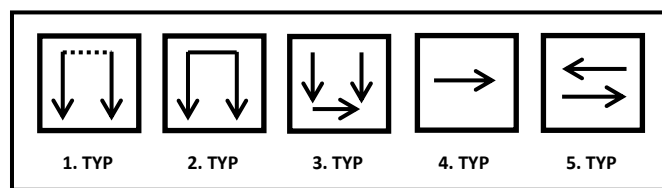
Singulární vlastnosti nicméně referují jen k fikčním entitám *an sich*, zatímco makrostruktura fikčního světa je určována až vztahy mezi fikčními entitami, tedy relačními vlastnostmi. Hustota relačních vlastností, a tedy i důležitost daných entit pro uspořádání fikčního (makro)světa přitom není nutně odvozena od míry individualizace příslušných entit. Singulární vlastnosti „muže s pěstěnými rukama“ z *Akt X* jsou z hlediska jeho individualizace v porovnání s jinými entitami makrosvěta *Akt X* relativně řídké, ale jeho relační vlastnosti jsou velmi bohaté, protože má signifikantní vliv na dění ve fikčním makrosvětě a sdílí tyto vlastnosti s řadou dalších entit, z nichž některé rovněž disponují řadou relačních vlastností (třeba tajemný „Kuřák“ jako hlavní aktér konspirace v pozadí makrosvěta). Jak jsme přitom viděli na jednotlivých typech seriality, právě **komplexnost a provázanost relačních vlastností napříč epizodními světy (a v důsledku relačních vlastností těchto epizodních světů) určuje míru komplexnosti makrosvěta sama o sobě.**

Čím komplexnější povahu přitom makrosvět má, tím menší je autonomie epizodních světů, protože než by se zaváděly soubory nových relačních vlastností, rozšiřují se relační hesla stávající, a tak je s každým dalším typem seriality epizodní svět závislejší na epizodních světech předešlých. Po zpřehlednění povahy fikcizace jakožto zprostředkovatele informací v nějakém pořádku (v minulé kapitole), a zároveň po osvětlení způsobů, jak tyto informace referují k singulárním a relačním vlastnostem entit ve fikčním makrosvětě, pak lze říci následující: **Typy seriality směřují od vertikálních strategií fikcizace soustředěvaných na dění jednotlivých epizodních světů k horizontálním strategiím fikcizace soustředěvaným k povaze**

¹⁴⁰ Doležel, Lubomír (1997): Mimesis a možné světy. In: *Česká literatura*, č. 6, s. 611. Srov. též Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, s. 178-184.

¹⁴¹ Protože k úplnosti a neúplnosti fikčních entit se vyjadřuje většina teoretiků fikčních světů i řada filozofů, odkážu jen na systematické shrnutí i kritické zhodnocení různých přístupů in Ronenová, Ruth (2006): *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, s. 128-168.

makrosvěta jako složitého systému vztahů, kdy dění tyto vztahy především zpřesňuje a rozvíjí.



Relační vlastnosti: od vertikální k horizontální organizaci

3.2. (Seriálové) fikční světy jako světy složené

Pokud jsem dosud hovořil o fikčním makrosvětě ve smyslu kompozitní makrostruktury, odkazoval jsem především k jeho složenosti z epizodních světů. Byla tedy řeč o syntakticky pravidelně rozšiřované soustavě, která zatím představovala svým založením sémanticky stejnorodou časoprostorovou (makro)entitu, ve které probíhá **nějaké** dění, jež se **nějak** realizuje interakcí fikčních entit. V této podkapitole hodlám za prvé vysvětlit, že fikční makrosvět je podle mě **sémanticky různorodá časoprostorová entita složená z různých oblastí**, tj. světů nižších úrovní, byť tyto na rozdíl od **systémově založených fikčních entit** budou mít **vždy spekulativní povahu** odvíjenou od uspořádání díla a potřeb analýzy. Za druhé objasním **povahu dění**, a to skrze vzájemné působení těchto oblastí. A za třetí chci dané poznatky zobecnit na **analytickou koncepci narativní dynamiky**, která bude ve svém nastavení schopná **podchytit, popsat a vysvětlit výstavbu dění**. A to nezávisle na tom, zda je dané dění omezeno na jeden epizodní svět, prostupuje více epizodními světy za sebou nebo se po delší době do makrosvěta v některém z pozdějších epizodních světů navrácí.

Jak bylo naznačeno výše, světy nižších úrovní jsou pojímány jako **pružné analytické kategorie**. Bude proto užitečné s nimi pracovat zejména tehdy, kdy účelně napomohou zodpovězení konkrétních badatelských otázek, a tak skutečně poslouží poznání epizodního světa, makrosvěta, typů seriality nebo třeba určitého žánrového uspořádání. Se světy nižších úrovní přitom pracovali už někteří teoretici fikčních světů přede mnou, a tak nejdříve objasním, proč je nelze v celku jejich nastavení jednoduše převzít, a tedy proč považuji za vhodné nabídnout vlastní přístup, jakkoli tento se bude s některými aspekty předchozích návrhů překrývat.

3.2.1. Význačné světy Thomase Pavela

Prvním takovým návrhem je koncept **význačných světů** Thomase Pavela, předložený v druhé kapitole jeho knihy *Fikční světy*. Jelikož tento koncept je ve své úplnosti poměrně členitý, zaměřím se především na ty aspekty, jež by mohly být pro poetiku seriálové fikce inspirativní. Pavel vychází z předpokladů teorie předstírání estetika Kendalla Waltona¹⁴², která zjednodušeně vysvětluje působení fikce v analogii k dětské hře, kdy se třeba hrudky z bláta stávají ve světě této hry koláčky a černé kamínky hrozkami. **Komplexní struktura** jednoho univerza se tak podle Pavela rozčleňuje na **duální strukturu** zahrnující dvě různá univerza, kdy v jednom půjde o hrudky z bláta s kamínky, zatímco v druhém o koláčky s hrozkami.¹⁴³ Jelikož pak svět, který „je opravdu skutečný, požívá výsady naprosté ontologické priority před světy předstírání, můžeme uvnitř duálních struktur rozlišovat mezi primárními a sekundárními univerzy, z nichž

¹⁴² Srov. Walton, Kendall (2005): Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného. In: *Aluze*, č. 2, s. 87-99 [studie vyšla poprvé roku 1978]; Walton, Kendall (1984): Do We Need Fictional Entities? Notes Toward a Theory. In: *Aesthetics. Proceedings of the Eighth International Wittgenstein Symposium*. Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky [studii k dispozici nemám, ale Pavel z ní vychází a cituje ji]. Srov. též pozdější Waltonovo shrnutí těchto předpokladů do monografické podoby in Walton, Kendall (1990): *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press. Přesněji řečeno, Thomas Pavel současně rozvíjí i teoreticky strukturovanější rozpracování Waltonova konceptu Garethem Evansem [Evans, Gareth (1982): *The Varieties of Reference*. New York: Oxford University Press, s. 343-372].

¹⁴³ Pavel, Thomas (2012): *Fikční světy*. Praha: Academia, s. 85.

ta první ustavují základ, na němž jsou ta druhá vystavěna.¹⁴⁴ Příklad s koláčky předpokládá jednoduchý izomorfní vztah mezi univerzy, protože každý prvek primárního univerza získává odpovídající protějšek v tom sekundárním. **Význačnými strukturami** pak Pavel nazývá „ty duální struktury, v nichž primární univerzum nevstupuje do izomorfismu s univerzem sekundárním, neboť toto obsahuje entity a stavy věcí, které nemají odpovídající protějšek v prvním univerzu. [...] Tyto struktury se neomezují na hry předstírání.“¹⁴⁵ Pro nás je důležité, že Pavel aplikuje tento model uvažování i na fikční literární díla, přičemž v některých případech je vztah mezi primárním a sekundárním univerzem rozhodnutelný (*Don Quijote*), ale jindy není možné dominanci jednoho univerza nad druhým určit (*Král bývalý a král budoucí*).¹⁴⁶

Takovéto duálně strukturní rozdělení fikčního makrosvěta či alespoň epizodního světa je jistě v některých případech inspirativním řešením, jak rozpoznat organizující strukturu a vysvětlit fungování fikčního světa. Kanadský seriál *Odysea* nebo britský seriál *Life on Mars* představují příklady duálních struktur s jasně rozděleným primárním a sekundárním univerzem (v Pavelově užití pojmu), americké seriály *Procitnutí* a *Hranice nemožného* naopak toto rozdělení znejasňují.

Chlapec v *Odyseji* upadne po pádu ze stromu do kómatu, ve kterém prožívá ve své myslí dobrodružství v postapokalyptickém světě, kde má navíc řada entit své sekundární protějšky z primárního univerza. Hrdina v *Life on Mars* působí roku 2006 jako elitní manchesterský kriminalista, ovšem po autonehodě se dostane jako kriminalista do Manchesteru roku 1973, kde je nucen přizpůsobit se úplně novým (resp. starým) pracovním podmínkám i postupům – a zároveň z různých médií občas slyší hlasy ze své současnosti, jež naznačují, že ve skutečnosti leží v kómatu v nemocnici. Příkladem duální struktury s nerozhodnutelným referenčním světem je už zmíněný seriál *Procitnutí*, v němž hrdina během autonehody přijde o manželku/syna. Fikcizace pracuje s tím, že kriminalista netuší, o koho z nich vlastně přišel, protože kdykoli usne, přesune se do druhé verze světa, v níž je živý ten druhý z nich – a obě verze světa se jeví jako stejně skutečné, přičemž v obou verzích světa mu psycholog/psycholožka tvrdí, že právě jeho/její realita je skutečná, zatímco ta druhá je pouze sen. V *Hranicích nemožného* je zase makrosvět rozdělen na alternativní reality, z nichž sice jedna je referenční rétoricky (je z ní vyprávěno), ale ontologicky jsou si rovnocenné. I v obou těchto případech je makrosvět rozčleněn na význačný svět s duální strukturou, byť ontologický poměr mezi univerzy je rovnocenný.¹⁴⁷

Problém pro poetiku seriálové fikce je ovšem dvojitý: **za první je toto dělení sice platné, ale neříká nám mnoho o specifitějších aspektech daných světů**¹⁴⁸, **za druhé podchycuje jen velmi malou oblast seriálové fikce a jako univerzální nástroj pro její poznání je tak v důsledku nevhodné.**

3.2.2. Soukromé světy Marie-Laure Ryanové

Druhým probíraným konceptem, jenž je uvažování poetiky seriálové fikce mnohem bližší, je návrh Marie-Laure Ryanové.¹⁴⁹ Zjednodušeně řečeno je pro Ryanovou základním nástrojem

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 85-86.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 86.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 91-94.

¹⁴⁷ K otázce ontologických krajin, s níž by bylo možné rovněž pracovat, se Pavel vyjadřuje v poslední kapitole své knihy „Ekonomie imaginárního“ [Tamtéž, s. 183-198], ovšem spíše z historické než teoretické perspektivy a spíše ve vztahu fikčního k aktuálnímu než ve vztahu k rozložení fikčních světů literatury. Komentáře k tomuto konceptu in Allén, Sture (ed.) (2013): *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Praha: Academia, s. 304-319.

¹⁴⁸ V tomto ohledu je teoreticky mnohem propracovanější a epistemicky produktivnější koncept Lubomíra Doležela, který se otázkou dvojdomých, (moderně) mytologických či obecněji hybridních světů detailně zabýval v *Heterocosmica* [Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, s. 134-137, 185-195]. V rámci svého rozpracování tzv. aletických světů se pak těmto otázkám věnuje i v současnosti, např. v cyklu přednášek „Heterocosmica pro bohemisty“ na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v podzimním semestru roku 2011 (27. září – 13. října).

¹⁴⁹ Srovnatelné pojetí ale nabízí i Umberto Eco [Eco, Umberto (2010): *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia] nebo ještě před ním Lucia Vainaová [Vaina, Lucia (1977): *Les Mondes possibles du texte*. In: *Versus*, č. 17, s. 3-13].

rozčlenění fikčního světa na soukromé světy postav, které se vztahují za prvé ke svému textovému aktuálnímu světu a za druhé k soukromým světům jiným postav. Ryanová vychází z modálních operátorů Lubomíra Doležala, který rozlišuje čtyři narativní modalities: aletickou (možné, nemožné a pravděpodobné), deontickou (dovolené, nedovolené, povinné), axiologickou (hodnotné, nehodnotné a indiferentní) a epistemickou (známé, neznámé, věšené).¹⁵⁰ Tyto jsou podle něj hlavní formativní faktory, které se podílejí na tvarování narativních světů „ve strukturech, které mají schopnost tvořit (generovat) příběhy.“¹⁵¹

Na základě Doleželových operátorů zavádí Ryanová roviny strukturace narativního světa: „Operátory aletického systému vztahují AW [aktuální svět] k TAW [textovému aktuálnímu světu], zatímco další operátory vztahují TAW k soukromým světům postav.“¹⁵² Epistemický systém podle ní podmiňuje **svět vědění**, axiologický systém **svět přání** a **svět povinností**, navíc obyvatelé fikčních světů utíkají ze svých světů skrze **světy představ**.¹⁵³ Podle Ryanové je pak „z pohledu účastníků [postav] cílem narativní hry, která je pro ně hrou života, dosáhnout toho, aby se textový aktuální svět shodoval s co nejvíce jejich soukromými světy [...]. Tahy této hry jsou akce, skrze něž se postavy pokoušejí pozměňovat vztahy mezi světy.“¹⁵⁴ Za základní podmínku narativních vesmírů Ryanová považuje konflikt¹⁵⁵, přičemž konflikt nastává, kdykoli zůstává potřeba nějakého soukromého světa v textovém aktuálním světě neuspokojená.¹⁵⁶ Jinak řečeno, základní úroveň konfliktu je střet mezi textovým aktuálním světem a jedním ze světů privátní domény, což Ryanová dále rozvíjí celou typologií konfliktů.¹⁵⁷

Jakkoli nechci s Ryanovou polemizovat v rovině důležitosti soukromých světů postav, nehodlám ani přejímat její detailní a příliš psychologizující rozčlenění těchto světů, a zároveň **nemohu akceptovat příliš obecné založení konfliktu ve střetu soukromého světa s textovým aktuálním světem**. Umberto Eco píše, že při práci s možnými světy je „metodologická nezbytnost pojednávat ‚reálný‘ svět jako [kulturní] konstrukt.“¹⁵⁸ Pokud však lze pojímat aktuální svět jako heterogenní, encyklopedicky organizovanou kulturní entitu, proč bychom pak měli svět fikční (který je kulturní konstrukt *eo ipso*) vnímat jako entitu homogenní? Nemyslím si, že fikční svět lze za všech okolností nahlížet jako jeden a tentýž textový aktuální svět, ke kterému se vztahují soukromé světy postav.

Pravděpodobně by takový stav nastal, pokud by fikční svět zahrnoval pouze jeden soukromý svět postavy, který by čelil přírodní síle, ale s takovými fikčními světy se přinejmenším v audiovizuální fikci setkáváme relativně zřídka. Jakkoli se třeba většina fikcizace věnuje osudu jedné postavy ve vylidněném světě, tomuto stavu věci obvykle předchází úvodní část s řadou dalších postav (film *Trosečník*), případně taková část následuje (film *The Quiet Earth*). Překvapivé pro mě je, že když už se setkáme se světem obývaným pouze jednou postavou čelící nástrahám přírodní síly, podle Doležala pak jde pouze o jednu oblast, ačkoli bych právě v tomto případě hovořil o střetu soukromého světa s textovým aktuálním světem:

¹⁵⁰ Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, s. 121-137.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 121.

¹⁵² Ryan, Marie-Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, s. 111.

¹⁵³ Tamtéž, s. 111. Ryanové koncepci soukromých světů představ využívá např. Marion Gymnichová v analýze televizního fikčního fenoménu *Star Treku* [Gymnich, Marion (2005): *Exploring Inner Spaces. Authoritative Narratives and Subjective Worlds in Star Trek: Deep Space Nine, Voyager and Enterprise*. In: Gaby Allrath – Marion Gymnich (eds.): *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills – New York: Palgrave Macmillan, s. 62-79].

¹⁵⁴ Ryan, Marie-Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, s. 120.

¹⁵⁵ Srov. též Herman, David (2002): *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln – London: University of Nebraska Press.

¹⁵⁶ Ryan, Marie-Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, s. 120.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 120-123.

¹⁵⁸ Eco, Umberto (2010): *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, s. 161.

„Hlavní příklad sémantického rozdělení narativních světů skýtá rozdělení podle oblastí konatelů. Každý fikční konatel tvoří svou vlastní oblast sestávající ze souboru jeho vlastností, sítě jeho vtažů, jeho soustavy názorů, oboru jeho akcí atd. [...] Je-li ve světě jen jeden konatel, jako je tomu například v Hemingwayově povídce ‚Velká řeka s dvěma srdci‘ (Big Two-Hearted River), pak je oblast tohoto konatele totožná s fikčním světem.“¹⁵⁹

Posunu se proto nyní k původnímu návrhu, který sice takřkajíc kráčí ve stopách předchozích teoretických modelů, ale současně je vůči nim alternativní.

3.2.3. Mikrosvěty, subsvěty a narativní toky

V poetice seriálové fikce z výše uvedených důvodů **nabízím vlastní variantu rozčlenění nižších úrovní světů**. Za prvé jsou to **mikrosvěty** (tj. soukromé světy fikčních entit) a za druhé **subsvěty**, kdy bude fikční svět pojímán jako soubor různých subsvětů.¹⁶⁰ Nezbytně jsou sice postavami spolutvořené, ale pro užitečnost tohoto pojmu neplatí, že jedna postava **rovná se** jeden subsvět. Jedna či (většinou) více postav spíše reprezentují nějaký subsvět jako aktualizovanou nižší úroveň fikčního světa. S tímto subsvěttem pak může být jiná postava v konfliktu či v něm působit jako cizinec¹⁶¹, ale nemusí být přitom nutně ve střetu s **celým** textovým aktuálním světem.

Pokud si dovolím čistě *ad hoc* analogii s aktuálním světem, pak kulturní encyklopedie mého mikrosvěta sice vylučuje přítomnost vesmírné flotily Aštara Šerana na Plejádách, ale pravděpodobně bych to nevymluvil reprezentantům Vesmírných lidí. Subsvět Vesmírných lidí a jeho obyvatelé jsou totiž (pravděpodobně) přesvědčeni o tom, že Aštar Šeran i zlovolní ještírkové jsou stejně nezpochybnitelnou součástí aktuálního světa jako třeba Socha svobody. Aktuální svět totiž ve své objektivitě **coby možná hypotéza** snad existuje, ale člověk není schopen jej pojmout. S odkazem na Umberta Eca „tyto názory neusilují o idealistické potlačení ‚reálného‘ světa tvrzením, že realita je kulturní konstrukt (i když náš způsob popisu reality jím nepochybně je),“ ale šlo o rétorický postup usnadňující demonstrovat koncept subsvětů na fungování aktuálního světa, **aniž bych jakkoli seriózně popouzel k jeho obecnějšímu používání v tomto smyslu**.¹⁶²

Touto optikou lze ve fikčních světech rozpoznat mnoho různých subsvětů, které sice tvoří konkrétní jedinci, ale existence většiny těchto subsvětů není od jedné konkrétní postavy odvislá. Katolická církev ve filmu *Ve šlépějích Spasitele* existovala i poté, co zemřel předchozí fikční papež, jehož mikrosvět odpovídal normám subsvěta reprezentovaného katolickou církví v tomto fikčním světě. Sportovní týmy jako svého druhu subsvěty mohou ve fikčních světech stát proti sobě a vítězství či prohra jednoho z týmů mohou hrát v životech všech hráčů důležitou roli. To však nijak nevylučuje, aby se jednotliví hráči napříč těmito subsvěty blízce přátelili, protože jakkoli jsou jejich subsvěty ve střetu, jejich mikrosvěty v žádném konfliktu stát nemusí – anebo naopak mohou být ostře nepřátelské, i když hrají za stejný tým a reprezentují též subsvět.

Zvláštní uspořádání subsvětů můžeme vidět například ve filmu *Šťastné a Veselé* odehrávajícím se během první světové války ve francouzských zákopech: jsou Vánoce a v protilehlých zákopech jsou vojáci reprezentující (a) dva nepřátelské subsvěty (skotský a německý), ale zároveň (b) dva subsvěty sdílené vojáky v daných zákopech. A ačkoli první dva nadřazené subsvěty zůstávají ve válce i nadále, během Štědrého večera druhé dva subsvěty reprezentované vojáky v zákopech

¹⁵⁹ Doležel, Lubomír (2013): Možné světy a literární fikce. In: Sture Allén (ed.): *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Praha: Academia, s. 276.

¹⁶⁰ Tím své pojetí tohoto pojmu očišťuji od významů, které mu byly přisuzovány v mnohem obecnějším užití například Umbertoem Ecem, Ruth Ronenovou nebo Marií-Laure Ryanovou.

¹⁶¹ O cizinci Doležel hovoří, pokud se postava nějak vyčleňuje z dominantního modálního nastavení daného světa [Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, s. 121-137]. Například Supermana lze jistě v jeho fikčním světě považovat za cizince, a to **přinejmenším** za cizince aletického, protože vládne možnostmi, kterými nikdo jiný nevládne a které ostatní obyvatelé tohoto světa nepovažují s výjimkou Supermana za fyzikálně možné.

¹⁶² Každopádně srovnatelné je v tomto ohledu již zmíněné Pavelovo pojetí ontologických krajín, které vysvětluje právě na fungování skutečného světa [Pavel, Thomas (2012): *Fikční světy*. Praha: Academia, s. 183-198].

ustanoví příměří a mezi mikrosvěty konkrétních vojáků v těchto zákopech se dokonce rozvinou přátelské vztahy. Jeden fikční svět filmu *Šťastné a Veselé* tak představuje časoprostorovou sémantickou makrostrukturu, jejíž dění je odvozeno od proměn vztahů mezi jejími nižšími sémantickými úrovněmi.

V souladu s předchozím výkladem můžeme **subsvět** vymezit jako **úroveň fikčního (makro)světa, jež tvoří aktualizovanou a přístupnou součást tohoto světa, přičemž reprezentuje soubor vědění, pravidel či hodnot sdílený přinejmenším hypoteticky více než jednou fikční postavou**. Hypoteticky proto, že i jedna fikční postava může **reprezentovat** nějaký subsvět, Columbo například zastupuje při vyšetřování případů policejní subsvět, který mu dává právo klást podezřelému otázky, ačkoli žádný jiný vyšetřovatel z oddělení vražd se v epizodním světě neobjeví. Podmínkou přístupnosti se pak z působnosti subsvěta vylučují sny nebo představy. Tyto budou vždy jen produktem nějakého **mikrosvěta**, jímž rozumím **úroveň fikčního (makro)světa vázanou na singulární vlastnosti, sny, přání a představy konkrétní fikční entity**.

O **dění** v (makro)světě hovoříme tehdy, když **interaguje (a) přinejmenším jeden subsvět s přinejmenším jedním subsvětem dalším, (b) přinejmenším jeden mikrosvět s přinejmenším jedním subsvětem, (c) přinejmenším jeden mikrosvět s přinejmenším jedním mikrosvětem dalším, (d) jeden stav věcí v mikrosvětě s jiným stavem věcí v mikrosvětě**. Každou takovou sérii interakcí pak označím za **narativní tok**. **Narativní toky mohou začínat i končit v jednom epizodním světě, mohou se rozvíjet napříč několika epizodními světy, případně se mohou do makrosvěta navrátit po řadě epizodních světů**. Nemusí přitom jít vždycky o konflikt, protože narativní tok se zakládá i v případě spolupráce subsvětů nebo mikrosvětů ve snaze dosáhnout nějakého cíle. A jakkoli třeba čelí nějaké překážce, ne každá překážka musí mít povahu konfliktu: když musí hrdinové překonávat subsvět přírodní síly – hasit požár, zlézt horu, zastavovat náhodně rozjetou lokomotivu, eliminovat technický problém v jaderné elektrárně –, lze těžko hovořit o konfliktu, zkrátka řeší nějaký problém.

3.3. Trojice segmentů aneb trojice makrosvětů: fikcizace a fikční makrosvět

Nechci však nabízet žádnou členitou kategorizaci subsvětů¹⁶³ či mikrosvětů, kombinatoriku jejich možných vztahů nebo typologizaci narativních toků. Hrozilo by totiž podle mého omezení vysvětlovacího potenciálu, protože každá další taxonomie jen snižuje citlivost analytické poetiky k vlastnostem uspořádání daného fikčního díla. Rozhodl jsem se proto jít cestou tří krátkých případových analýz několika konkrétních seriálových děl, kdy budu s každou vzestupně proměňovat analytickou perspektivu. Ukážu různé způsoby práce s nižšími úrovněmi světů a narativními toky v jednom epizodním světě (*Bangkok Hilton*), v jednom epizodním světě zakládajícím podmínky pro uspořádání makrosvěta seriálové řady (*Pán času*) a při navracení se fikční entity po řadě epizodních světů (*MacGyver*). Všechny tři dílčí analýzy ukazují relativně specifické pohledy, protože v další kapitole následuje detailní a komplexní rozbor seriálu *24 hodin*. V něm (a) z mnohem obecnější a syntetičtější perspektivy podchycují strategie

¹⁶³ Kdo by měl o podobnou kategorizaci zájem, před lety jsem nabídl jisté pracovní rozdělení subsvětů na aletické a ideologické ve studii Kokeš, Radomír D. (2011): *Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*. In: Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, zejména s. 249-253. Se svou koncepcí subsvětů, mikrosvětů a narativních toků pak pracuji i ve studiích Kokeš, Radomír D. (2012): *Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech českých sci-fi komedií*. In: *Illuminace*, 23, č. 3, s. 71-92 a Kokeš, Radomír D. (2013): *Působení protisil. Všichni dobří rodáci a jejich fikční svět*. In: Briana Čechová (ed.): *Všichni dobří rodáci*. Praha: NFA, s. 90-113. Ve studii „Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu“ pak optikou subsvětů – jakkoli jsem je pojmával poněkud odlišně než dnes – rozdělují fikční světy kriminální fikce na trojici základních subsvětů: vyšetřování, případu a soukromí. Cílem subsvěta vyšetřování je rekonstruovat subsvět případu zakotvený ve stavu věcí minulosti, o němž vyšetřovatel dostává jen zprostředkované informace. Subsvět soukromí pak zahrnuje všechny stavy věcí, které nijak nespádají do vztahu mezi subsvětem vyšetřování a subsvětem případu. Viz Kokeš, Radomír D. (2009): „Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu“, *Illuminace*, 21, č. 4, s. 5-36.

fikcizace i postupy uspořádávání makrosvěta seriálu jako komplexního fikčního díla, (b) testují epistemický potenciál celé zde nabízené analytické poetiky seriálové fikce. Současně zde propojují epistemickou úroveň fikcizace s úrovní utváření a uspořádání fikčního makrosvěta. A zatímco v následujících třech kratších textech používám fikcizace jako pomocného nástroje k vysvětlení organizace makrosvěta, v rozsáhlé kapitole o seriálu *24 hodin* už budu určující perspektivy fikcizace a makrosvěta během výkladu měnit.

3.3.1. Bangkok Hilton

Australský seriál *Bangkok Hilton* natočený roku 1989 se dominantně zaměřuje na narativní tok spojený s osudy mladé hrdinky Katriny Stantonové, která při pátrání po svém otci nespravedlivě skončí v tvrdém bangkokém vězení. Tomuto narativnímu toku ovšem předchází v první epizodě dva jiné, byť se nakonec setkávají v bodě jejího narození – a poté fikcizace přeskočí nejdříve pět a posléze dalších patnáct let v čase fikčního makrosvěta, až je hrdinka dospělá. A právě na tuto epizodu se nyní zaměřím a poukážu na postupy utváření se sémantické struktury fikčního makrosvěta a dění v něm, kdy se stav věcí spojených s prvními dvěma narativními toky postupně stávají objektem pátrání v narativním toku Katriny.

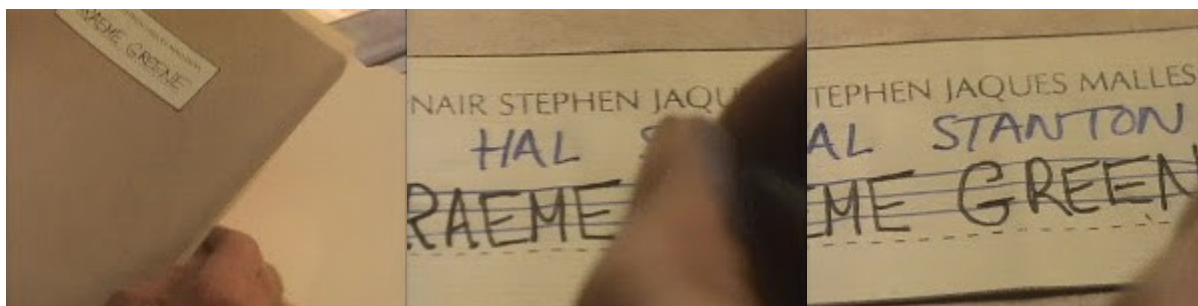
Fikcizace uvádí imerzivního diváka do světa pomocí diegetického-metaleptického průvodce Hala Stantonova, který v úvodních minutách první epizody pro diváka rekapituluje svůj životní příběh a poskytuje o sobě řadu singulárních informací, kdy v rámci jeho mikrosvěta vstupujeme desítky let do minulosti. Hal je člen vážené britské rodiny, přičemž jeho otec je navíc válečný hrdina – ovšem Hal se z války vrátil s potupou a stanul před vojenským soudem, kdy byl odsouzen. Hal zahanben z rodinného domu utekl a začal se toulat pod falešnými jmény po světě, až „skončil“ po několika desetiletích jako právník Graeme Greene v Austrálii ve společnosti pana McNaira.

V otázkách Stantonova mikrosvěta je tak fikcizace vysoce sdělná, nicméně v rovině samotného důvodu vojenského soudu zůstává nejasná. Imerzivní divák může se ptát po dalších detailech Halova mikrosvěta, přičemž odpovědi na tyto otázky později zkomplikují celý ústřední narativní tok: Přijdou jeho zaměstnavatelé na to, že není, kým se vydává být, a že má pošpiněnou minulost? Podstatné je, že sama Halova minulost v sobě ve zkratce zahrnuje narativní tok střetu mikrosvěta hrdina se subsvětlem vážené rodiny a jejích tradic, což fikcizace posléze variuje v samotném dění epizody. Hal (alias Graeme) dostane jako právník na starost majetek ctihodné rodiny Faulknerů, což je subsvět reprezentovaný panovačnou, manipulativní lady Faulknerovou, jejím bezvýrazným manželem Faulknerem, zakřiknutou dcerou Catherine a své paní oddané věrnou služkou Cameronovou.

Zatímco tento subsvět zůstává v platnosti a rozvíjí se, když lady neustále hovoří za celou rodinu a její lpění na konzervativních hodnotách, rozvíjí se relační vlastnosti Halova mikrosvěta a mikrosvěta Catherine, kteří se do sebe zamilují a na Vánoce se spolu i vyspí, což všechno pozorně sleduje služka. Fikcizace diváka zprvu klame, když soustředí divákovy otázky na stav věcí kolem majetku subsvěta Faulknerů, ale řídicí funkci přebírá narativní tok milostného vztahu Hala a Catherine, který je však neustále komplikován palčivou dějovou otázkou: Provalí se Halova identita i minulost? Vydrží to jejich vztah? A jak na to zareaguje subsvět Faulknerových? Odpovědi na tyto otázky přicházejí překvapivě brzy, už ve třinácté minutě projekce, kdy po Vánocích vycházejí noviny se zprávou o úmrtí lorda Stantonova – a na fotografii s ním je i jeho syn Hal, a to včetně detailní poznámky o jeho minulosti.

Hal je vyhoštěn z firmy, ale především se nezávisle on i Catherine dostávají do ostrého konfliktu se subsvětlem Faulknerových. Lady Faulknerová s pomocí paní Cameronové přesvědčí Hala, že Catherine ho už nechce vidět, a naopak zmanipulují Catherine, že Hal už nikdy nechce vidět ji, že se jí vůbec neozval a že je to zlosyn, který ji zneužil. Ovšem Catherine je s ním těhotná a lady Faulknerová zabráni potratu, protože je proti pravidlům, jež subsvět Faulknerových vyznává.

Divák se může ptát, jak se změní uspořádání subsvětů Faulknerových, co udělá Hal a zda se Catherine vzepře rodinnému subsvětů.



Bangkok Hilton: McNair provádí akt přejmenování, když přepisuje jméno na Halově zaměstnanecké složce...

Fikcizace ovšem diváka podvede: Halův mikrosvět z fikčního makrosvětů dočasně mizí, což je prokázáno i krátkým vstupem do doby, kdy je malé Katrině pět let a ptá se po svém otci. Na to je jí odpověděno, že zemřel ještě před jejím narozením. Poté fikcizace zobrazí stav věcí ve fikčním světě až o dalších patnáct let později, kdy je Katrině dvacet, lady Faulknerová i lord Faulkner jsou mrtví a Catherine zrovna umírá na rakovinu, přičemž Katrininým poručíkem se stává McNair (ano, Halův zaměstnavatel). Opět se ovšem opakuje stejný vzorec uspořádání: Hal byl v konfliktu se subsvětů své rodiny a utekl, Catherine byla v konfliktu se subsvětů své rodiny a ačkoli neutekla, v konfliktu zůstala až do smrti – ale nakonec se opět stala svou matkou, a když Katrinou okázale manipuluje, používá stejné věty jako její matka, když po Halově „odchodu“ manipulovala jí, přičemž Katrinu drží v subsvětů Faulknerových jako ve vězení.

To ostatně Katrina sama reflektuje, a tak se i ona dostává do konfliktu se subsvětů své rodiny, až nakonec zůstane sama a jediným reprezentantem subsvětů Faulknerových zůstává služka Cameronová... a Catherinin deník, který Katrina objeví a zjistí, že její otec nezemřel a vše bylo jinak, než jí celý život říkali. Ovšem Cameronová nepromluví, McNair zná jen malé zlomky Halových singulárních vlastností – kromě jména, a tak Katrina vydává po stopách svého otce, odhodlaná odhalit minulost rodiny, kterou ale divák zná a jeho otázky jsou směřované ke Katrinině cestě k dospělosti, nikoli k objektu jejího pátrání. A hned na začátku druhé epizody tyto otázky dostanou vysoce konkrétní podobu, protože Katrina už je ve vězení (skutečném, nikoli jen metaforickém).



...což po dvaceti letech McNairovi umožní Halově dceři zjistit, jak se otec skutečně jmenoval...



...a v encyklopedii dohledat jeho rodinu, což udá směr jejího pátrání (narativního toku) v dalších epizodních světech.

První epizoda *Bangkok Hilton* tedy realizuje dva různé po sobě jdoucí narativní toky s velkou časovou elipsou ve fikčním světě, což zakládá řadu určených (je můj otec pořád naživu?) i podurčených otázek po stavu věcí Halova mikrosvěta během tohoto období. Stavby věcí i dění toho prvního narativního toku (Hal, Catherine a Faulknerovi) se stávají objektem zájmu toho druhého, kdy Katrinin mikrosvět sice není v narativním střetu s žádným soudobým subsvětlem (matce neodporuje, ačkoli je v subsvětě Faulknerových nešťastná a nesvobodná), nicméně je v interakci se subsvětlem minulosti, jehož obyvatelé už nežijí (Faulknerovi), nechtějí vypovídat (Cameronová) nebo si moc nepamatují (McNair). Právě tato interakce Katrinu nutí konečně opustit vězení svého rodinného subsvěta (dokonce o sobě začne mluvit jako Greenové) a svou zakřivenost, začne se definovat jako aktivní fikční entita – která bude posléze ústředním činitelem dalších epizodních světů, v nichž její narativní tok bude pokračovat.¹⁶⁴

3.3.2. Pán času

Obnovená podoba seriálu *Doctor Who* se dostala na televizní obrazovky roku 2005 a běžela u nás pod názvem *Pán času*, kterého se budu držet – a představím práci se dvěma narativními toky v prvním epizodním světě, již posléze rozvinu do stručné charakterizace funkcí mikrosvětů, subsvětů a narativních toků v první řadě *Pána času* (ep. 1-13). V epizodním světě nazvaném prostě „Rose“ rozvíjí fikcizace nejdříve mikrosvět a rodinný subsvět dívky Rose, která má z rodičů už jen matku, chodí s chlapcem jménem Mickey a pracuje v londýnském obchodním domě. Ovšem stav věcí v subsvětě, který Rose považuje za svůj reálný svět a o jehož fyzikálních možnostech má určitou představu, zásadně naruší vstup subsvěta mimozemšťanů, kteří ožívají figuríny, jejich pomocí vraždí lidi a sledují nějaké cíle – což jsou aletické vlastnosti, které dosud Rose za možné nepovažovala a je nucena se s nimi vyrovnat. Na druhé straně je tu tajemný muž Doctor, který je naopak za možné bez větších problémů považuje, operuje s podivným sonickým šroubovákem a sám je zřejmě mimozemského původu. V epizodním světě „Rose“ se tak realizují **dva víceméně souběžné narativní toky**.

Prvním tokem je mikrosvět Rose v interakci s mikrosvětlem Doctora. O Rose imerzivní divák dostává řadu kumulativně uspořádaných singulárních i relačních informací, kdy epizodní svět zahrnuje hned ze začátku montáž jejího všedního dne i s matkou a Mickeym. Nicméně sám Doctor je pro diváka stejně jako pro Rose jádrem pro sérii otázek, které směřují jak jeho mikrosvět (Kde vlastně je? Co všechno umí? Je ten dobrý? Co je zač ten sonický šroubovák?), tak k jeho narativní aktivitě (Odkud přišel? Už padouchy někdy potkal? Ochrání Rose?), které jsou vzhledem k jejich určenosti, protože si je v určené podobě klade i Rose, rychle průběžně zodpovídány a umožňují rozvíjení druhého narativního toku. **Druhý narativní tok** tvoří konflikt subsvěta Doctora, Rose a jejích blízkých se subsvětlem padouchů, přičemž cílem hrdinů je zabránit realizaci cílů padouchů. Ty ale nejsou zpočátku jasné a tvoří základ určených i podurčených otázek na svět (Kdo jsou zač? Odkud přišli? Jakými možnostmi disponují?) i dění (Co padouchové udělají? Přežijí to hrdinové? Jak padouchy porazí?). Subsvět padouchů má přitom pro usnadnění rozvíjení prvního narativního toku přísně kolektivní povahu, jeho obyvatelé mají naprosté minimum singulárních vlastností a sdílí jednotné cíle.

Na místě je však srovnání imerzivního diváka, u kterého předpokládáme setkání s Doctorem až v epizodě „Rose“, a diváka historického, který seriál sleduje s historickou znalostí *Doctora Who* jako dlouhá desetiletí se expanzivně rozšiřujícího makrosvěta o několika stech epizodních světech. Během fikcizace „Rose“ se tak od imerzivního liší, a to zejména v případě prvního narativního toku, kdy jeho pozornost směřuje nikoli k soudobé identitě Doctora a k rekonstrukci jeho základních singulárních vlastností, ale spíše k širším souvislostem jeho mikrosvěta. Ví, že je

¹⁶⁴ Srovnatelnou strukturu má třeba první epizoda jiného australského seriálu *Co přináší řeka*, kde však britské mladé hrdince zemřou rodiče hned na začátku trvání epizodního světa během ztroskotání lodi, na které se společně s hrdinkou přesouvali do nového světa: Austrálie. Hrdinka je nucena vyrovnat se se subsvětlem australské aristokracie a s rodinným subsvětlem svých australských příbuzných a postupně se aktivizovat jako aktivní konatel, čehož je dosaženo i tím, že členové jejího rodinného subsvěta postupně umírají, až se ve třetím epizodním světě osvobodí zcela a vydá se na cestu říční lodí.

to devátá Doctorova inkarnace, srovnává ho s předchozími inkarnacemi a přemýšlí nad tím, do jaké míry je stav věcí kompatibilní se stavy věcí v makrosvětě *Doctora Who* obecně – a nakolik jde o tentýž fikční svět. Čeká na nějakou ověřovací entitu, jejíž sdílené relační vlastnosti s Doctorem jej mohou potvrdit jako téhož Doctora.

Odpovědi na tyto podurčené transkompoziční otázky přitom dostane až v dalších epizodních světech, kde zaprvé Doctora poznávají jiné entity (zejména pak Dalek v šestém epizodním světě, jehož fikcizace konečně nabídne obsáhlejší vhled do minulosti Doctorova mikrosvěta) a kde se zadruhé začíná mluvit o důležitých časových válkách, kdy Doctor „zavraždil“ všechny představitele své rasy Pánů času i rasy Daleků. Současně pak historický divák předem ze své kulturní encyklopedie ví, že Doctor cestuje v TARDIS se společníky či společnicemi, a tak se může ptát, zda se Rose stane jeho další společnicí a nakolik bude této pozici odpovídat, protože se soustřeďuje na její schopnosti řešit nečekané problémy. Jinými slovy, **ptá se z hlediska základních singulárních vlastností detailněji na její mikrosvět než na ten Doctorův.**

Rose a Doctor pak v závěru – po úspěšném ukončení druhého narativního toku – definitivně založí stabilní společný subsvět, kdy se Rose vydá s Doctorem na cesty jeho lodí TARDIS. Další interakce tohoto subsvěta se subsvěty a mikrosvěty jinými pak utváří konstantní sérii narativních toků napříč makrosvětem celé první řady seriálu. Mnohé takto založené narativní toky začínají i končí v daném epizodním světě (ep. 1, 2, 3, 6, 7, 8). Některé se ale otevřeně rozvíjejí ve dvou epizodách (ep. 4-5, 9-10, 12-13), případně se na ně později opět naváže. Je tomu tak v rovině mikrosvěta účastníka narativního toku, který navzdory dosavadním očekáváním přežil a pokračuje v realizaci plánů svého subsvěta Slitheenů, i když ostatní obyvatelé jsou mrtví (ep. 4-5 + 11).

Nepřímo se na narativní tok navazuje v rovině rozvíjení subsvěta padoušské rasy Daleků, která je skrze jednoho svého jediného přeživšího představitele důkladně představena jako soubor singulárních vlastností, a zároveň ve svém letitém relačním konfliktu s Doctorem jako úhlavním nepřítelem. Tento Dalek zemře a jeho mikrosvět nemůže být dále rozvíjen, ovšem Dalekům a jejich subsvětu se podařilo přežít a napadnou Zemi, přičemž znalosti o motivacích i vlastnostech Daleků fikcizace odvíjí od jejich představení skrze jednoho konkrétního dříve (ep. 6 + 12-13). A nakonec se rozvíjí narativní tok v rovině prostorového rámce¹⁶⁵ moderního satelitu obíhajícího kolem Země v jiném časovém období makrosvěta, než ho fikcizace reprezentovala poprvé (ep. 7 + 12-13).

Pozoruhodný je však zejména retrográdně vytvořený narativní tok spojený se slovním spojením „Bad Wolf“, na něž Doctor a Rose na svých cestách makrosvětem v různých časech, v různých prostorových rámcích i v různých souvislostech neustále narážejí – a který se zpětně objasní ve 13. epizodním světě. Spojení „Bad Wolf“ se přitom do 10. epizodního světa objevovalo obvykle jen jako nepodstatná součást nějakého prostorového rámce, případně bylo zmíněno ve zcela odlišných souvislostech (dívkou v 3. epizodním světě).

¹⁶⁵ Pod **prostorovými rámcí** rozumím v návaznosti na Marii-Laure Ryanovou „rozličná místa, která jsou zjevována prostřednictvím narativního diskurzu nebo prostřednictvím obrazu. [...] Prostorové rámce [...] mohou vyústit jeden do druhého, např. při pohybu postav uvnitř nějakého domu se rámec ‚salón‘ může proměnit v rámec ‚ložnice‘. Prostorové rámce jsou hierarchicky uspořádány pomocí vztahů uzavřené nádoby (místnost je podprostorem domu) a jejich hranice mohou být buď ostré a zřetelné [...], nebo neostré [...]“ (Ryanová, Marie-Laure (2010): Narativní prostor. In: *Aluze*, č. 3, s. 39). Domy jsou přitom součástí prostorového rámce ulice, ulice je součástí vesnice nebo města, město součástí státu až se dostaneme k prostorovému rámci světa, který v sobě všechny prostorové rámce zahrnuje – přičemž prostorové vztahy mezi těmito podřízenými rámcí mohou být určité (z města A do města B je to deset mil), přibližné (město A je na západ od města B) nebo neurčité (jde o různé prostorové rámce uvnitř jednoho světa).



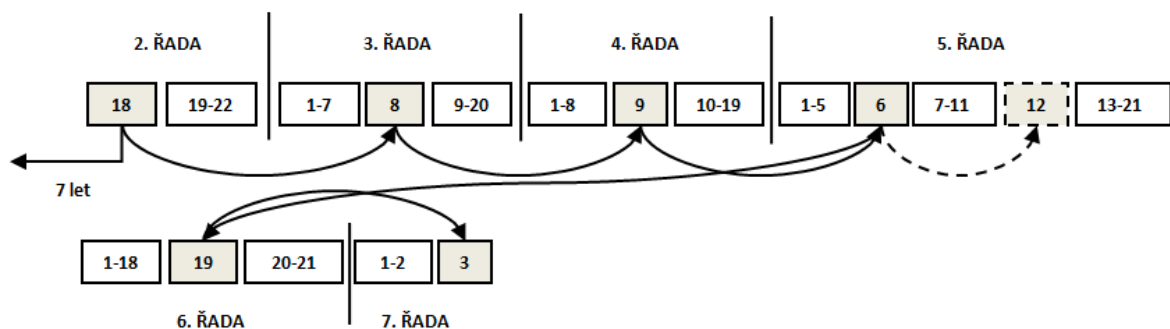
Pán času: šest epizodních světů první řady, v nichž se ve vizuální podobě objevilo spojení „Bad Wolf“

Opakování tohoto detailu v kumulativním přísunu informací fikcizace nejprve v 11. epizodním světě zdůrazní jako důležitý prostřednictvím repliky: „Kamkoli se dostaneme, pronásledují nás dvě slova – „Bad Wolf.“ Ve 12. epizodním světě je už spojení v podobě určené otázky akcentováno a fikcizace zrekapituluje prostřednictvím flashbacků jeho výskyt v předchozích epizodních světech. V 13. epizodě je pak spojení definitivně vysvětleno samotnou Rose, která se díky němu dostane k Doctorovi a zachrání jej: „Já jsem „Bad Wolf“. Vytvořila jsem sebe samotnou. Vezmu slova... rozptýlím je v čase a prostoru. A zpráva mě přivede sem.“ Jinak řečeno, spojení do všech časů a míst vesmíru zanesla jako znamení pro sebe samotnou Rose, která nahlédla do nitra vesmírné lodi TARDIS, propojila se s časovým vírem a získala na okamžik neuvěřitelnou moc.

Tím se kauzálně propojí stav věcí v tomto epizodním světě se stavy věcí v řadě epizodních světů předchozích, čímž se zásadně mění i jejich dosavadní funkce – narativní tok je založen v interakci dvou různých poloh Rosina mikrosvěta, kdy její pozdější já předávalo zprávy dřívějším já, díky nimž se dostala na určité místo a zachránila Doctora. Ponechme stranou otázky časových paradoxů, které z toho vyplývají – pro nás je důležitý **retrográdní postup, pomocí něž byl fikcizací dvěma různými směry vytvořen narativní tok jdoucí napříč makrosvětlem celé první řady seriálu *Pán času*.**

3.3.3. MacGyver

U seriálu *MacGyver* se zaměřím pouze na několik určitých epizodních světů rozmístěných napříč makrosvětlem v průběhu rozsáhlých šesti řad seriálu. Zajímá mě přitom navracení se konkrétní fikční entity do tohoto makrosvěta, kdy se s odstupem času vždy naváže na narativní tok rozvíjený jí a hlavním hrdinou MacGyverem. Touto entitou je nájemný vrah Murdoch, MacGyverův nepřítel, jehož mikrosvět je po většinu času v ostrém konfliktu s tím MacGyverovým – a je pro něj charakteristické zdánlivě umírat, ale navzdory tomuto dojmu přežívat. V průběhu toku fikcizace se vrátí sedmkrát (nepočítaje v to dva epizodní světy, kde je jen součástí MacGyverova mikrosvěta jako vzpomínka), což ale nikdy nenastane ve dvou epizodních světech za sebou, ale vstupuje do makrosvěta vždy s velkými časovými rezervami.



MacGyver: Murdochův výskyt v makrosvětě, kdy šedě jsou „jeho“ epizodní světy, bíle pak epizodní světy ostatní.

Poprvé se Murdoc do makrosvěta zapojí v epizodním světě „Partneři“ (Ř02E18)¹⁶⁶. MacGyver a jeho kamarád/zaměstnavatel Peter se na začátku epizody setkají na vrakovišti přesně sedm let poté, co se poprvé seznámili – a to při pronásledování nájemného vraha Murdoca. Ten tehdy zemřel při výbuchu, jenže oba brzy zjišťují, že na parkoviště je svolal po sedmi letech právě on a chce je zabít. Fikcizace v epizodě „Partneři“ souběžně rozvíjí dva narativní toky, ačkoli jsou v důsledku součástí jednoho: dění před sedmi lety a dění nyní, přičemž tyto jsou k sobě paralelní a variují se stejné formy střetů mezi mikrosvěty postav. Orientace imerzivního diváka je fikcizací udržována pomocí série retrospektivních určených otázek, které si kladou MacGyver s Peterem, a tak motivují své vzpomínání (a jejich zobrazení) na události před sedmi lety.

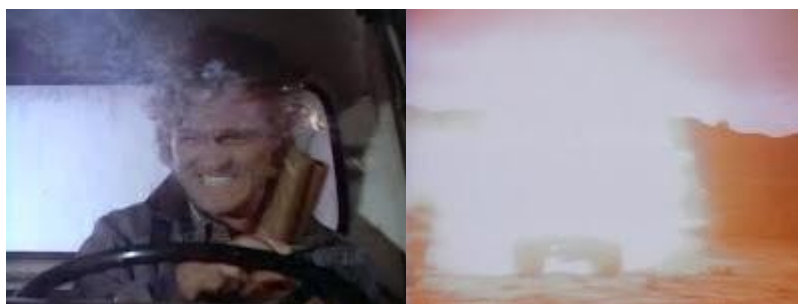
Otázky se vztahují za prvé k mikrosvětu Murdoca tehdy, za druhé k tehdejšímu dění, za třetí k mikrosvětu současného Murdoca a za čtvrté k současnému dění. Murdoc tehdy zdánlivě zemřel, ale nakonec přežil a nyní se mstí – to vede nakonec k určené otázce na Murdocův mikrosvět na konci epizodního světa „Partnerů“, kdy Murdoc opět zemře: Zemřel skutečně? Když se Murdoc opět objeví v epizodě „Zabiják“ (Ř03E08), je definitivně fikcizací zaveden jako navracející se fikční entita, u níž jakákoli informace o úmrtí není ověřená. Fikcizace odpovídá na podurčené transkompoziční otázky po Murdocových a MacGyverových relačních vlastnostech, když zobrazuje dění v minulosti jejich společného narativního toku v sérii flashbacků do obou časových rovin „Partnerů“.



MacGyver – „Partneři“: MacGyver u sebe nachází rozvěšené fotografie, které vyvolají (transkompoziční) vzpomínky...



...a to nejdříve na první setkání sedm let před druhým...



...a posléze na druhé, kdy Murdoc zdánlivě vyletěl do povětří i s kamionem...

¹⁶⁶ Druhá řada, osmnáctá epizoda.



...což se nestalo a navíc si to Murdoc samosponšouť vyfotil – a na tuto fotku se nyní MacGyver dívá.

Na konci epizody Murdoc „opět“ umře, ale zatímco imerzivní divák si opět může klást otázku, zda je tentokrát skutečně mrtvý a jeho mikrosvět ukončený, tak analytický divák se současně ptá, zda se do makrosvěta ještě vrátí a narativní tok bude dále pokračovat. Bylo by redundantní detailně se zaobírat všemi posuny v murdocovsko-macgyverovském narativním toku a všemi epizodními světy, pokud by ovšem ficizace neudělala zásadní obrat v jeho založení mikrosvět vs. mikrosvět. V epizodním světě „Maškaráda“ (Ř05E06) totiž Murdoc (doposud reprezentující subsvět hodnot otevřeně nepřátelský vůči subsvětu hodnot reprezentovanému MacGyverem) nejenže stále žije, ale dokonce požádá MacGyvera o pomoc při záchraně své sestry, již unesli gangsteři. Dva dosud nepřátelské mikrosvěty se tak spojí do jednoho subsvěta otevřeně bojujícímu proti subsvětu gangsterů, aby dosáhly společného cíle. Hned v následujícím „platném“ epizodním světě je ale sdílený hodnotový subsvět obou mikrosvětů Murdocem zrušen a stav věcí uveden do původní podoby, v níž jsou hodnotové subsvěty i soukromé mikrosvěty MacGyvera a Murdoca v ostrém konfliktu, ačkoli jejich narativní tok zůstává stále tentýž.¹⁶⁷

MacGyver tak demonstruje způsob, **jak se může narativní tok v makrosvětě i po dlouhých obdobích neaktivity opakovaně začít znovu rozvíjet, a zároveň jaké postupy ficizace zapojuje, aby okamžitě odpovídala na případné otázky imerzivního diváka po detailech jeho předchozích stavů věcí, a zároveň aby tento narativní tok pro analytického diváka ozvláštňovala.**

3.4. Makrosvět a jeho dění v pěti typech seriality

Uspořádání mikrosvětů, subsvětů a narativních toků v makrosvětě reprezentuje podobně flexibilní soubor nástrojů jako tázací model. Otázky v tázacím modelu mají stabilní povahu konkrétních formulovatelných strategií odvozujících se od jejich funkce. Takovou stabilitu však nelze předpokládat u subsvěta coby úrovně fikčního makrosvěta, jež tvoří aktualizovanou a přístupnou součást tohoto světa, přičemž reprezentuje soubor vědění, pravidel či hodnot sdílený přinejmenším hypoteticky více než jednou fikční postavou. Subsvěty, mikrosvěty a narativní toky jsem nastavil jako vysoce pružné analytické nástroje umožňující zpřehlednění a vysvětlení organizace jakéhokoli fikčního (makro)světa. Jejich **předpokládaná efektivita na tomto poli nicméně snižuje jejich efektivitu na poli deskriptivní poetiky.**

Mohu podobně orientačně jako v případě transkompozičních otázek vymezit určité mantinely dané logickým nastavením typů. *Ipsa facto* však nikoli vyčerpávající soubor možností, jak může být narativní dynamika uvnitř makrosvětů typů seriality realizována. Podnětem, který mi umožní obohatit dosavadní poznání typů, pro mě bude Calabreseho **rozlišení, zda je seriál řízen nějakým cílem, nebo není (akumulace vs. pokračování)** – díky čemuž odlišuje třeba *Lassii* od *Star Treku*.¹⁶⁸ Toto pak lze podle mě nalézt jako **určitý distinktivní rys narativní dynamiky ve všech typech seriality.** Jde rys pozorovatelný v rozsáhlém kontinuu svého

¹⁶⁷ V „platném“ epizodním světě proto, že mezi nimi je ještě „Serenity“ (Ř05E12), odehrávající se na divokém západě, kdy padouchem je Murdoc – a na konci trvání epizodního světa je tento stav věcí odhalen jen jako sen, tedy sémantický „zapuštěný“ produkt MacGyverova mikrosvěta.

¹⁶⁸ Calabrese, Omar (1992): *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press, s. 30.

uskutečňování, jenž se proto sice sám o sobě nemohl stát definičním znakem typu, ale současně deskriptivní poetice poslouží k přesnějšímu podchycení různých typových aspektů.

3.4.1. První typ seriality

Serialita prvního i druhého typu bude i z hlediska narativní dynamiky stabilně zakotvena v **podobnostech, odlišnostech a srovnávání vzorců** uplatňovaných v jednotlivých epizodních světech. Odlišovat se ale budou ony vzorce, protože **serialita prvního typu pokaždé znovu vyžaduje kompletní vytvoření podmínek narativní dynamiky**. Fikcizace u jejich vytváření může spoléhat na divákovu kulturní encyklopedii, a tak operovat pouze s načrtnutými subsvěty (např. americké maloměsto, československá pohraniční služba, rakousko-uherská monarchie). Ovšem musí je současně vybavit pro daný epizodní svět specifickými singulárními a relačními vlastnostmi, díky nimž mohou interagovat mezi sebou jako rozpoznatelné entity. Nejlépe toho dosáhne tak, že založí mikrosvět určité postavy, již vybaví omezeným souborem singulárních vlastností, ale zejména množinou relačních vlastností: manžel s manželkou a dětmi, cizinec v konfrontaci s místní policií, vědec komunikující s mimozemskou entitou atp.

Aby se tento proces urychlil, užívá fikcizace seriality prvního typu často **nediegetických-metaleptických průvodců, kteří mikrosvět dané entity ve zkratce představí, případně překlenou určitá časová období v epizodním světě komentářem**. Cílem je tedy co nejstručněji vytvořit základ pro alespoň jeden narativní tok, jehož členitost (či případně vznik dalšího narativního toku) se odvíjí od trvání projekce, během něhož je epizodní svět představován. Fikcizace epizod čtyřicetiminutových až sedmdesátiminutových (*Espionage, Dobrodružství kriminalistiky, Ve znamení Merkura, Krajní meze, Přejděte na druhou stranu*) nabídnou mnohem členitější narativní toky než fikcizace o trvání projekce kolem dvaceti minut (*Neuvěřitelné příběhy, Zóna soumraku, Divadlo Raye Bradburyho*). Ty zpravidla vystaví silnou výchozí situaci interagujících mikrosvětů, která je orientovaná k nečekanému rozřešení (jak jsem v předchozí kapitole ukázal na prvních dvou epizodách *Příběhů Alfreda Hitchcocka*). **Subsvěty tak sice mohou zůstat napříč epizodními světy v hrubém nastavení konstantní** (např. losangeleská policie v *Police Call*), **ale konkrétní mikrosvěty je třeba vždy znovu představovat**.

V prvním typu seriality lze nakonec najít i způsob **utváření makrosvěta, které je směřováno k nějakému cíli, byť tento bude zakotven jen v konceptu uspořádání epizodních světů**. Například *Dobrodružství kriminalistiky* přinejmenším v první řadě směřuje k převážně chronologickému zpřehlednění kriminalistického poznání. Makrosvět je tak postupně zaplňován jednotlivými kriminalistickými postupy a technikami, přičemž někdy jeden postup vytlačí druhý (bertillonáž je tak třeba vytlačena sádrovým odlitkem).

3.4.2. Druhý typ seriality

V serialitě druhého typu už se narativní toky v epizodních světech odvíjejí od **víceméně konstantně v makrosvětě existujícího mikrosvěta, souboru mikrosvětů, subsvěta či souboru subsvětů**. V *Columbovi* je stabilním mikrosvěttem sám Columbo, který zároveň reprezentuje subsvět oddělení vražd losangeleské policie. Ovšem každý epizodní svět je reprezentován nejdříve nově představeným mikrosvěttem, který je natolik v konfliktu s jiným mikrosvěttem, že jedna postava zavraždí postavu jinou. Ale podobně jako Columbo představuje subsvět zákona, mikrosvět jeho protivníka rovněž pokaždé reprezentuje nějaký obecnější subsvět: je to režisér filmu, spisovatel, šéf firmy, věhlasný psycholog, expert na vína atp. Po vraždě totiž nastupuje Columbo, přičemž narativní tok vyšetřování (jehož výsledek divák zná) je zakotven ve dvou liniích: (a) Columbo postupně usvědčuje vraha, (b) Columbo vraha mate otázkami právě na souvislosti spojené se subsvěttem, který padouch zastupuje (takže se vyptává na natáčení filmu, na psaní detektivek, na chod firmy, na psychologické kuriozity, na someliérství atp.).

V *Nulové šanci* pak mikrosvěty sdružené pod subsvětlem IMF týmu bezmála první polovinu trvání každého epizodního světa utvářejí falešný subsvět, kdy padoucha musí donutit jeho existenci uvěřit, a tak se chytit do pastí. (Podobně fungují třeba *Podfukáři* nebo *M15*, ale tato díla už využívají spíše třetí typ seriality.) V *Nulové šanci* jsou nicméně mikrosvěty konstantních obyvatel makrosvěta poněkud upozaděné, neustále se transformující do falešných mikrosvětů v rámci falešných subsvětů. Upozadění stabilních mikrosvětů lze pozorovat třeba i v *Právu a pořádku*, kde každý epizodní svět je rozdělen na dva oddělené subsvěty, jejichž podoba je naopak vysoce stabilní. První subsvět je reprezentován vyšetřovateli, druhý žalobci a obhájci – obě skupiny jen dělají svou práci a o jejich soukromí fikcizace víceméně nic neříká. Jako mikrosvěty se proto dostávají do popředí jen vyslyšení, podezření a obžalování, kteří se ale epizodní svět od epizodního světa mění. Nejdříve je narativní dynamika v epizodním světě řízena procesem vyšetřování (subsvět vyšetřování vs. subsvět vyšetřovaného případu vs. mikrosvěty vyslychaných podezřelých a svědků), který je ukončen obviněním. Poté následuje narativní tok věnovaný přelíčení (subsvět soudního procesu x subsvět kriminalistické verze předložené vyšetřovateli x výpovědi podezřelých a svědků).

V původním seriálu *Star Trek* se zase variuje vzorec posádky vesmírné lodi Enterprise jako stabilního subsvěta, který je reprezentován několika význačnými mikrosvěty (Kirk, Spock, Kostra, Uhura), jež se dostávají do interakce se subsvěty jiných civilizací ve vesmíru. Jak jsem ukázal na několika příkladech, **druhý typ seriality sice nemůže vést narativní toky napříč světy, ale staví na variující se kombinaci mikrosvětů/subsvětů s určitými singulárními i relačními vlastnostmi a nových entit, které více či méně plní stále tutéž funkční roli ve vzorci narativního toku. Jednotlivé epizodní světy přitom nejsou v makrosvětě příčinně provázané, ale mohou mezi nimi existovat bazální časové vazby.** Ve *Star Treku* třeba kapitán Kirk pravidelně v každém epizodním světě předčítá z deníku hvězdné datum. To následný narativní tok vždy časově usouvzážní s narativními toky jiných epizodních světů (jakkoli jen velmi přibližně). Od ostatních zmíněných se *Star Trek* odlišuje tím, že každý epizodní svět tvoří součást rozsáhlejší mise – makrosvět je řízen **vývojovým vzorcem kvestu**, jehož cílem je postupná interakce s jinými civilizacemi (subsvěty) během výzkumné cesty Enterprise vesmírem.

První i druhý typ seriality jsou dominantně podřizovány narativním tokům v jednotlivých epizodních světech. S výjimkou *Dobrodružství kriminalistiky* (což je skutečně jen odchylka) první typ netvoří spojitou množinu stavů věcí v makrosvětě, které by společně reprezentovaly celek na vyšší úrovni. V druhém typu seriality lze v případě *Star Treku* mluvit o postupném rozšiřování makrosvěta, ale i toto není násobné, jen sčítající. Makrosvět má povahu jakési potenciálně nekonečné encyklopedie samostatných subsvětů, které posádka Enterprise navštívila a jež byly představeny primárně ve vazbě na konkrétní narativní tok (příběh), aniž by se vsazovaly do souvislostí se samostatnými subsvěty dalšími.

3.4.3. Třetí typ seriality

Odlíšná situace nastává u třetího typu seriality, kde princip kvestu může představovat důležitý vzorec – jednotlivé narativní toky epizodních světů jsou v takovém případě z jedné perspektivy zdržovacími mechanismy kvestu, oddalováním jeho naplnění, ale z opačné perspektivy je zase kvest jen záminkou pro narativní toky v jednotlivých epizodních světech.

Kvestem je řízena třeba první řada *Lovců duchů*: bratři cestují po Spojených státech s cílem nalézt svého otce a vybojovat souboj s neurčitým mocným zlem, které jim zabilo matku a jednomu z bratrů přítelkyni. Každý epizodní svět představuje zároveň z hlediska tohoto rámujícího narativního toku (jemuž se říká také *story arc*) jen dílčí narativní tok, kdy bratři bojují s jednotlivými monstry. Z nich některé demony porážejí, protože jim to otec zadal ve svém deníku, a tyto dílčí souboje by **mohly** nějak souviset s centrálním cílem kvestu. Ústřední zlo

přítom představuje neurčitý subsvět, o jehož uspořádání bratři Winchesterové nemají přesnou představu, ale postupně si doplňují informace a směřují k jeho poznání. Na druhou stranu, souboje s jinými temnými projevy subsvěta nadpřirozena či mikrosvěty konkrétních démonů je vybavují jak jistými dílčími informacemi o subsvětě ústředního zla, tak nutnými zkušenostmi. **Kvest dává sérii epizodních světů logickou strukturu a makrosvět se přirozeně rozšiřuje, byť se tak děje skokově po „uzlech“ epizodních narativních toků.**

Lovci duchů představují vysoce uspořádanou podobu práce s ústředním cílem v rámci převážně třetího typu seriality. Podobný princip lze nicméně pozorovat třeba v animovaném seriálu *Malá čarodějnice*, jejíž konkrétní epizodní narativní toky jsou podřízeny tomu, aby se do roka stala dobrou čarodějnici a mohla s ostatními čarodějnicemi tančit o filipojakubské noci. **Někdy je cíl spíše obecnější dlouhodobou otázkou mikrosvěta, jež má zpočátku jen potenciál stát se konkrétním velkým cílem, k němuž se souběžně s narativními toky jednotlivých epizodních světů směřuje:** Co se stalo s rodiči Temperance Brennanové ve *Sběratelích kostí*? (Po zjištění, že otec žije, se otázka mění v kvest.) Co se stalo s Mulderovou sestrou v *Aktech X*? (I tady se tato otázka postupně transformuje v kvest, ve snahu odhalit subsvět spiknutí.) Proč subsvět mocné Aliance tak jde po šestnáctileté sestře River jednoho z hrdinů *Firefly*? (Otázka čím dál výrazněji vystupuje do popředí a ovlivňuje jednání obyvatel světa.)

Potenciál však nemusí být naplněn, otázka prostě je, anebo není zodpovězena, případně je nahrazena otázkou jinou: Podaří se Leonardovi sbalit Penny v *Teorii velkého třesku*? Jak skutečně poznal otec matku v seriálu *Jak jsem poznal vaši matku*? Ohluchne nakonec Grissom ve druhé řadě *Kriminálky Las Vegas*? Obvykle takovéto otázky dílem motivují jisté interakce mikrosvětů a subsvětů. Dokud se však tyto netransformují v opravdu určité jasné cíle jednání postav, má podobný narativní tok jen minimální roli v tvarování makrosvěta jako celku. Tvaruje především mikrosvět postavy či mikrosvěty postav. V takovém případě se **makrosvět utváří zejména lineární akumulací samostatných narativních toků. Tyto jsou realizovány v epizodních světech a propojeny jen volněji vymezenými narativními toky, které sice mohou, ale také nemusí mít nějaký formulovatelný dílčí cíl:** V rovině střetu soukromé oblasti mikrosvěta s nároky subsvěta pracovních povinností (Catherine či Warrick v *Kriminálce Las Vegas*), soukromého života profesionálních ústředních postav obecně (interakce mikrosvěta Castla, mikrosvěta jeho dcery a mikrosvěta jeho matky v *Castlovi na zabití*, proměny soukromých vztahů ve *Vražedných číslech* atp.) či interakce mikrosvěta mezi dvěma subsvěty (Buffy jako přemožitelka, a zároveň jako středoškolská studentka v *Buffy, přemožitelce upírů*).

Makrosvět třetího typu seriality je tak stále zakotven především v narativní dynamice jednotlivých epizod. Fikcizace však může souběžně s děním soustavně rozvíjet jednotlivé mikrosvěty a subsvěty jako množiny vlastností (v rovině hodnot, pravidel, znalostí), a to nad rámec epizodních narativních toků. Tato tendence je potom ještě posílena v případě práce seriality třetího typu s kvestem či obecněji se situací, kdy postavy vědomě směřují k nějakému určitému cíli: ve svých narativních tocích jsou tak samostatné epizodní světy současně neustále vztahovány k celku makrosvěta coby komplexnějším systému vztahů.

3.4.4. Čtvrtý typ seriality

Čtvrtý typ seriality nabízí široké pole možností, jak mohou být narativní toky uskutečněny. To je **dáno posílením horizontálních vazeb a oslabováním vertikální autonomie epizodního světa**, kdy jsou jeden nebo více narativních toků založeny i ukončeny v jeho rámci. Zapojím dělení na narativní dynamiku rámovanou nějakým jasným cílem a narativní dynamiku bez zřejmého cíle. Zároveň však využiji dalšího dělení usnadňujícího sledování výkladu. Předpokládám totiž, že obvykle je **větší množství narativních toků víceméně podřízených jednomu či dvěma narativním tokům centrálním, zakotveným zejména v jedné řídicí oblasti makrosvěta, již lze dále členit.**

Rozdělím nyní čistě pro účely tohoto výkladu ony řídicí subsvětý hierarchicky na **demografické** (např. město, vesnice, dům), **institucionální** (např. nemocnice, policie, politika), **rodinné** (kdy jsou základními řídicími subsvětý rodinné systémy) a **individuální** (narativní dynamika je primárně vázána na jedince, tj. subsvětý a/nebo mikrosvětý). Podobné perspektivy jsou bezesporu značně propustné a s proměnlivou dominující funkcí v konkrétních dílech. V případě deskriptivní poetiky čtvrtého typu seriality ale napomáhají ke zpřehlednění onoho širokého pole možností, jak mohou být narativní toky vedeny.

Vysvětlující funkci nicméně plní toto členění pouze pro deskriptivní poetiku, kdy demonstrace na konkrétních dílech počítá s jejich striktně exemplifikačním využitím ad hoc. Jakkoli totiž členění objasňuje jisté signifikantní aspekty typu seriality (vztah v makrosvětě mezi dvěma stavy věcí na koncích trvání epizodních světů), současné členité systémy konkrétních děl nutně zkresluje a zjednodušuje.

Demografické určení

V opakovaně příkladném seriálu *Pod kupolí* se centrální narativní tok uskutečňuje konfrontací subsvětá amerického maloměsta s projevem neznámého subsvětá, který jejich domovy zakryl monumentální kupolí – subsvět obyvatel města jako celek se musí s nastalou situací nějak vyrovnat, ovládnout návaly paniky, řešit problém s potravinami atp. Makrosvět je ale v rovině obyvatel maloměsta dále rozčleněn na interakce samostatných dílčích subsvětů: policie, politika, média, rodiny. A na nejnižší úrovni jsou to mikrosvětý jednotlivých postav, které (a) spadají do zmíněných dílčích subsvětů a jednají v jejich zájmu, případně se vůči nim naopak vymezují, (b) se spolčují s mikrosvětý některých postav, a naopak konfrontují s mikrosvětý postav jiných. Celý svět je ale tvarován oním společným cílem: vyrovnat se s extrémními podmínkami danými existencí záhadné kupole.

Podobný princip je uplatněn v seriálech jako *Invaze* (město čelí postupnému porobení mimozemšťany a nahrazování svých obyvatel replikami) nebo *Jericho* (kde je zase město ochromeno vědomím nedalekého výbuchu jaderné bomby). Ale subsvět města může být konfrontován i s ne tak mimořádným jevem. Například s nečekanou vraždou, jako je tomu v *Městečku Twin Peaks* nebo *Broadchurch* (makrosvětěch dále členěných na institucionální a rodinné subsvětý a individuální mikrosvětý utvářejících další narativní toky). V seriálu *Byl jednou jeden dům* se obyvatelé tohoto domu vyrovnávají s hrozbou blížící se války. V *Cranfordu* lze zase společným problémem shledávat postupné pronikání moderních hodnot rozrušující dosud konzervativní hodnotový systém subsvětá britského maloměsta. Městečko *Everwood* **zpočátku** spojuje zájem o příchod nového lékaře s rodinou, který navíc vzhledem ke své původní profesi špičkového neurochirurga dává naději na vyléčení zdejšího chlapce.

Ve všech zmíněných případech je demografický rámuující subsvět spojen společným cílem nebo problémem křešení. Až dále je daný subsvět členěn na subsvětý a mikrosvětý s vlastními narativními toky – a daný problém je někdy jen východiskem k postupnému pronikání k subsvětům na nižší úrovni, které mohou, ale nemusí být na centrální problém navázány. (Nehledě na to, že centrální problém se může postupně stát v narativní dynamice i v poznávání povahy makrosvětá jen vedlejším, jako třeba vražda Laury Palmerové v *Městečku Twin Peaks*.) **Demografická úroveň je pak zpravidla určující tehdy, kdy je jako celek** (stát, město, vesnice, ale třeba i jeden dopravní prostředek – např. loď plující do Austrálie v seriálu *Až na konec světa*, nebo naopak dva protilehlé světy – v *Arabele*) **konfrontována s nějakým sdíleným problémem či spojena nějakým cílem.**

Lze jistě oponovat třeba seriálem jako *Dawsonův svět*, kde je makrosvět rovněž primárně soustředován na prostor jednoho města, případně českým „nekonečným seriálem“ *Ulice*. Jenže i v prvním zmíněném vnese do subsvětá města coby demografického celku (podobně jako v *Everwoodu*) rozruch příjezd dívky z města. Svým životním postojem i drogovou minulostí totiž

odporuje zdejšímu konzervativnímu systému hodnot. V *Ulici* zase není titulní ulice striktně vzato pro narativní dynamiku určujícím subsvětlem, jen obecným prostorovým rámcem pro řídicí rodinné a individuální subsvěty: k tomu koneckonců dospějí i uspořádání makrosvětů *Everwoodu* a *Dawsonova svět* (když jejich postavy z městeček odjedou, naruší se i relativní omezení makrosvětů na prostorové rámce měst jako takových).

Institucionální určení

Zatímco u demografického určení je vnímání např. města jako narativně dominujícího subsvěta do značné míry vázáno na sdílený cíl nebo problém, u institucionálního určení tato potřeba není tak výrazná. Běžné je to ještě u policejních vyšetřovatelů – třeba tým policistů v seriálu *Whitechapel* sdílí zřejmé základní cíle (v prvních dvou řadách vždy po jednom, ve třetí řadě pak trojici po sobě následujících). U politicky založeného subsvěta sice může takový cíl tvořit například vítězství voleb, vyvolání převratu nebo překonání krize, ale zároveň serialita snadno politicky založené subsvěty rozvíjí bez směřování k cíli. V seriálu *Gottwald* je cíl zřejmý, ale u *Muže na radnici* nebo *Okresu na severu* zdaleka tak silné cíle nenajdeme. Politický subsvět je navíc výrazně propojen s narativními toky vázanými jen na mikrosvěty a rodinné subsvěty. To je ostatně standardní postup: (a) **politický subsvět vs. mikrosvět silné individuality, která jeden politický subsvět svět využívá, a zároveň je s jiným v tenzi** (*Boss, House of Cards*), (b) **různé politické a jim podřízené rodinné subsvěty stojící proti sobě** (např. *Hra o trůny*).

Ještě silnější segmentaci nalézáme třeba u řídicího nemocničního či lékařského subsvěta, u kterého obvykle makrosvět tvarují mocenské zájmy subsvěta jako celku, jeho podřízených oddělení, rodinných subsvětů i mikrosvětů individualit (např. *Nemocnice na kraji města* nebo *Ordinace v Růžové zahradě*). **Jednotlivé interakční toky mezi těmito oblastmi se napříč makrosvětlem rozvíjejí signifikantně rámovány sdíleným lékařským subsvětlem, aniž by serialita čtvrtého typu nutně využívala společné cíle, k nimž by stav věcí v makrosvětě dlouhodobě směřoval.** Výše zmíněné instituce jsou samozřejmě pouze příklady. Jen na poli československých seriálů totiž najdeme řadu dalších řídicích institucionálních subsvětů, které jsou jako celky dále členěny na subsvěty rodinné a mikrosvěty individualit: *Dobrá voda* (prostředí chovatelství koní), *Cirkus Humberto* nebo třeba *My všichni školou povinní*.

Systematickou práci s cíli a s institucionálními subsvěty lze pozorovat v první řadě seriálu *The Hour*. V makrosvětě se vzájemně doplňují tři institucionální subsvěty: subsvět špionáže, subsvět televizní stanice BBC a subsvět britské politické garnitury. Subsvět špionáže je vázán především na zájmy mikrosvěta mladého novináře Freddieho. Freddie se snaží retrospektivně objasnit institucionální pozadí záhadných vražd akademika a své dávné kamarádky (jasně určený cíl), přičemž mu postupně začíná jít o život. Subsvět BBC a subsvět politiky zpočátku cíle nemají. Nový diskuzní pořad *The Hour* se ustavuje a narativní tok spojený s BBC se týká problémů s kritikami konceptu i moderátora. Subsvět politiky přitom upevňuje své pozice ve vztahu k subsvětů BBC, jímž se snaží manipulovat. Ovšem ve druhém a ve třetím epizodním světě začíná otevřeně vyvstávat cíl vázaný na BBC i politiku: Suezská krize.

Zatímco subsvět BBC chce v pořadu *The Hour* podat co nejobektivnější zpravodajství, politický subsvět se mu v tom snaží bránit, především pak kritice svých vlastních kroků a zvaní pro něj nepříjemných hostů. Propojením mezi oběma centrálními narativními toky je Freddieho mikrosvět. Ten souběžně s objevováním informací o subsvětě špionáže zkouší prosadit reportáž jdoucí proti zájmům subsvěta politiky, která se odvíjí i od jeho pátrání po povaze špionážního subsvěta. Zároveň je subsvět BBC spojen s narativními toky vázanými na mikrosvěty: soukromé i profesionální vztahy jeho obyvatel. ***The Hour* tak reprezentuje řadu způsobů, jak může serialita čtvrtého typu (byť na konci první řady seriál směřuje spíše k pátému typu seriality) komplexně pracovat právě surčujícími institucionálními subsvěty, jejich interakcí a dalším členěním.**

Rodinné a individuální určení

Rodinné systémy tvoří (podobně jako pracovní kolektivy) základ seriality čtvrtého typu, protože spolehlivě **operují na několika úrovních: (a) představují velmi silné soubory relačních hesel jednotlivých obyvatel uvnitř, (b) vystupují jako více či méně jednotný subsvět ve vztahu k jiným subsvětům či k makrosvětů jako celku, (c) reprezentují referenční hodnotový rámec pro své obyvatele, kteří zároveň působí jako obyvatelé jiného subsvěta či jiných subsvětů** (a tak se musí rozhodovat mezi hodnotami dvou nebo více různých systémů). Všechny tyto tři úrovně snadno zakládají narativní toky, a proto jsou právě rodinné subsvětů pro kontinuální rozvoj dění v makrosvětě (nejen) seriality čtvrtého typu klíčovou oblastí. V případě rodinného určení, kdy je koncept takového systému řídicím nástrojem narativní dynamiky, zpravidla nacházíme dva a více rodinných subsvětů v interakci.

Podobný model umožňuje jednoduché kontinuální rozvíjení narativní dynamiky bez nutnosti jasně definovaného „velkého cíle“. Tato je totiž postavena na proměnlivém vyjednávání, intrikaření a konfrontování různých rodinných subsvětů. Určujícími rodinnými subsvětů jsou v Ewingové a Barnesové v *Dallasu*, Colbyové a Blakeové v *Dynastii*, ale i řada různých rodin v *Ulici* nebo *Esmeraldě* (byť tam je řídicí spíše mikrosvět individuality, konfrontovaný právě s různými rodinnými systémy). Pokud je ale rodina dostatečně členitá, vystačí si makrosvět s jednou ústřední – např. *Panství Downton* nebo *Pýcha a předsudek* –, která je nicméně nakonec stejně konfrontována i s jinými subsvětů (často rodinnými). **Rodinné systémy přitom mohou mít alternativu v uzavřených přátelských kolektivech** (které hrají důležitou roli třeba v *Coronation street*, v *Heleně a jejích chlapcích*, *Divokém andělovi* nebo *Bylo nás pět*).

Rodinný (ale i institucionální) subsvět jako referenční rámec pak hrává důležitou roli i v případě individuálního určení, kdy je narativní dynamika v makrosvětě navázaná na mikrosvět **individuality**. V jihoamerických telenovelách¹⁶⁹ je běžně využíván **vývojový vzorec „Popelky“**: slepá, zneužitá či chudá dívka je zpočátku okázale podřízená určitým rodinným či institucionálním systémům, jejich rozmarům, intrikám i dobrodiním, ale postupně se osamostatňuje. Nakonec je to ona, kdo v makrosvětě přebírá aktivní roli v pracovním i milostném prostředí. Podobně došla štěstí *Esmeralda* (vrátí jí zrak a získá profesionální renomé), *Ošklivka Betty* (která se z vysmívané „ošklivky“ mění v krásnou ženu s velkými podnikatelskými úspěchy) či *María* v jedné z historicky nejpopulárnějších telenovel *Siplemente María*, jejíž hrdinka se vypracuje na úspěšnou majitelku prestižního francouzského butiků.¹⁷⁰

„Popelkovská“ proměna je jasně motivována cílem, k němuž vývoj v makrosvětě směřuje (byť to jeho obyvatelé netuší). Postupné popasování se ženské hrdinky s nástrahami rodinných a institucionálních systémů však může tvořit vývojový vzorec seriálu i bez tak zřejmého cíle. V seriálu *Co přináší řeka* britská hrdinka přijde na cestě do Austrálie o své rodiče, žije u příbuzných komplikujících jí život, pozbuje během hospodářské krize zděděné jmění, stane se spolumajitelkou nákladní lodní dopravy atd. Ke specifickým rodinným i institucionálním subsvětům vztahují individuality i makrosvětů sledující život konkrétního překladu historické osobnosti: např. *Jindřich VIII. v Tudorovcích* (soustředujících se jen na určité období Jindřichova života) nebo ústřední mikrosvět v seriálu *Alexandr Dumas starší* (kdy makrosvět zahrnuje celou dospělou kariéru spisovatele).

A nakonec, v makrosvětě **nemusí být přítomen pouze jeden řídicí mikrosvět, nýbrž i paralelně se rozvíjející narativní toky několika různých stejně podstatných mikrosvětů**: osudy čerstvých maturantů v makrosvětě *Bylo nás šest* nebo trojice absolventů Yale v seriálu *The Company* (i když ten se postupně mění na makrosvět řízený institucionálním subsvětém CIA a institucionálním subsvětém KGB). Dosud jsem se zabýval případy, kdy mikrosvět postavy

¹⁶⁹ Srov. Nowicky, Pavel (2006): *Co jest telenowela*. Warszawa: Aspra-JR.

¹⁷⁰ Srov. Singhal, Arvind – Obregon, Rafael – Rogers, Everett M. (1994): Reconstructing the story of *Siplemente María*, the most popular telenovela in Latin America of all time. In: *International Communication Gazette*, 54, č. 1, s. 1-15.

vědomě nesměřoval k žádnému konkrétnímu cíli či neřešil nějaký konkrétní dlouhodobý problém. Alternativou jsou tedy **makrosvět, strukturované právě snahou mikrosvěta dosáhnout nějakého určitého cíle v konfrontaci s dalšími subsvěty.**

Uvedu příklad v minulé kapitole rozebírané *Chobotnice*, kdy je centrální narativní tok postavený na kontinuálně a dílem cyklicky probíhajícím souboji ústředního mikrosvěta Cattaniho s okolními subsvěty. V *Chobotnici* je demograficky vymezený subsvět města prolezlý diktátem subsvěta mafie. To má dopad na policii a soudy (instituce), rodinné subsvěty i konkrétní jedince. Ale až komisař Corrado Cattani se moci mafie vzepře a musí vyjednávat i soupeřit se všemi úrovněmi světa, a to včetně mafií ovlivňovaného subsvěta policie, jehož je obyvatelem. Přes individuality se dostává k rodinám a institucím, aby dosáhl až na nejvyšší úroveň mafií ovládaného města. Ústřední narativní tok seriálu dynamizuje Cattaniho neustálá snaha ovlivnit všechny vyšší úrovně, aby mohl dosáhnout na institucionální subsvět mafie. Nakonec ale vždy zlikviduje jen individualitu, aniž by tento institucionální subsvět zásadně ohrozil – a navíc má jeho snaha destruktivní dopad na jeho vlastní rodinný subsvět (dcera je v první řadě znásilněna a v druhé řadě spáchá sebevraždu, ve třetí řadě je zavražděna Cattaniho manželka, ve čtvrté řadě pak sám Cattani).

Účelové rozdělení seriality čtvrtého typu na úrovně tak umožnilo **zpřehlednit rozsáhlé pole strategií, jimiž se narativní dynamika v makrosvětě tohoto typu seriality realizuje.** Jak ale bylo řečeno, toto členění je čistě modelové a vytvořené jen pro účely deskriptivní poetiky. V konkrétních seriálových uspořádáních se totiž dominance i funkce jednotlivých úrovní proměňují. To dokazuje například seriál *24 hodin*, jehož precizní práci se subsvěty a mikrosvěty osvětlím v následující kapitole. Kromě poznání povahy daného seriálu přitom tato analýza poslouží i ke zpřesnění zde předložených pozorování o možnostech organizace a dění makrosvěta čtvrtého typu seriality (z jehož možností *24 hodin* převážně čerpá).

3.4.5. Pátý typ seriality

Ze závěrů o povaze pátého typu seriality prezentovanými výše vyplývá, že dominující vlastností jeho narativní dynamiky bude **přepisující charakter:** permanentně nestabilní stav věcí v makrosvětě. V nominálně nižších typech seriality se stavy věcí v makrosvětě sčítají a shlukují do větších vzorců pravidelností (v rovině singulárních vlastností mikrosvětů a subsvětů a relačních vlastností mezi nimi), což je dynamizováno děním v tomto makrosvětě – a s každým dalším typem je proto daný svět komplexněji provázaný relačními vlastnostmi jeho entit. V pátém typu seriality ale každý platný stav věcí ve světě může proměnit svou povahu, protože **dění zpětně transformuje soubory už ustavených singulárních vlastností a vzorců pravidelností.**

Rumburakovy destruktivní přepisy ustavených narativních vzorců pohádek v televizním vysílání pro děti v seriálu *Arabela* fatálně zasahují do chodu subsvěta pohádek (takže se stejně fatálně mění i singulární vlastnosti tohoto subsvěta). Díky kouzelnému prstenu může navíc kdokoli vypadat a mluvit stejně jako kdokoli jiný. Destabilizují se tím jak singulární vlastnosti mikrosvětů, tak relačních vlastností mezi mikrosvěty. Když někdo vypadá a mluví stejně jako někdo jiný, ale zároveň jedná zásadně odlišně, mikrosvět napodobované entity je v důsledku toho najednou jinými mikrosvěty vnímán odlišně od vnímání dosavadního.

Obě **ruptury** (chod světa pohádek i pokřivení mikrosvěta v očích ostatních obyvatel světa) jsou navíc jen obtížně napravitelné. Makrosvět se v subsvětě pohádek člení na dvě vzájemně rozporné varianty. Ke znovuoobnovení původního stavu věcí v subsvětě pohádek by musel Majer (tj. skutečný Majer, ne Rumburak vystupující jako Majer) v televizi znovu opravit pohádky do původní podoby. Ovšem do té doby **subsvět pohádek existuje v makrosvětě dvakrát:** (a) v předpokládané správné, ale najednou neexistující verzi, (b) ve špatné, ale nyní fikčně-aktuální

verzi, ve které pohádkové bytosti provádějí úkony v rozporu s hodnotovým nastavením svého mikrosvěta.

Současně je *de facto* **nevratný původní stav relačních vlastností Majera a obyvatel diváckého subsvěta**. Diváci totiž viděli **právě** Majera říkat v televizi ohavné varianty pohádek. Předpoklad, že se Majer zbláznil, bude přitom pro obyvatele subsvěta lidí jako celku pravděpodobnější vysvětlení než „zlý čaroděj ze světa pohádek pomocí kouzelného prstenu změnil podobu na Majera a v televizi místo něj říkal verze pohádek, které naprosto rozvrátily dosavadní podobu subsvěta pohádek“. Později se přepíše i soubor Majerových singulárních vlastností, když se promění v mluvčího jezevčíka, jenž je signifikantně nepodobný Majerovi před proměnou – ale je zaměnitelný s psem rodiny Majerových.

V opakovaně připomínaném seriálu *Za rozbřesku* se podoba stavů věcí v makrosvětě fatálně mění s každým dalším (a zároveň tímž) dnem, který Hopper prožívá – jiné jeho entity přežívají, jiné jeho entity umírají, konkrétní entity odlišně jednají atp. Jak bylo řečeno, narativní dynamika v makrosvětě spočívá v paradoxu, protože Hopperův čas (i vědění) se plynule rozvíjí a každý další den je jen hodně podobný tomu předešlému, ale je to **další den**. Nicméně v makrosvětě je to pořád **tentýž den**, kdy každá další varianta neguje tu předchozí. Makrosvět tak nabývá podobu **univerza alternativních světů, a zároveň jednoho fikčního světa**: každý následující den zakládá nový alternativní svět s identickými výchozími stavy věcí, které jsou ale **příčinně provázány** cestovatelem mezi nimi, a zároveň právě tou entitou, která je činí alternativními, protože je svým konáním pozměňuje: Hopperem.

Méně extrémní variantu paradoxního makrosvěta představuje seriál *Flashforward*. V určitém momentu všichni (vlastně ne zcela všichni, což už v první epizodě zakládá klíčovou určenou transkompoziční otázku) jeho obyvatelé omdlí. Během bezvědomí vidí sami sebe přesně za šest měsíců v budoucnosti. Platnost vize se ověří, protože někteří lidé se viděli navzájem, a zároveň zažili (resp. zažijí) tytéž věci. Tyto vize jsou součástí budoucnosti makrosvěta, ovšem dění je založeno na neustálém vědomí možného rozporu: lze tuto budoucnost změnit, anebo byl ukázaný budoucí stav věcí právě **důsledkem** snah postav o jeho změnu, a tak jakékoli možné pokusy o jeho změnu už v sobě zahrnul?

Ve všech uvedených příkladech využívá pátý typ seriality určitých forem nadpřirozených motivů, a to jak ve vztahu k našemu světu, tak i pro mikrosvěty přinejmenším velké části obyvatel popisovaných makrosvětů. Navíc všechny stavěly **na jasně definovaném cíli jeho obyvatel**, který byl s touto deformací makrosvěta spojen. Fikcizace ale může **přepisovat makrosvět čistě v rovině pořádku zprostředkování informací** nebo **bez konkrétního cíle**. V rovině pořádku zprostředkování informací se neustále pozměňuje třeba makrosvět *Rubiconu*, v němž hrdina postupně odhaluje spiknutí spojené se špionážním subsvětlem, které dává řadě stavů věcí význam odlišný od předcházejícího. Toto odhalování je přitom ale hrdinovým cílem, a tedy výsledkem jeho narativní aktivity. Tak tomu však není u odhalení zrádkyně ve *24 hodinách* nebo u oživení Bobbyho v *Dallasu*, kdy se nečekaně odkrývají informace kruciólně proměňující dosavadní povědomí imerzivního diváka o uspořádání makrosvěta.

Vracím se tak opět k otázkám **parazitismu** a/nebo **agresivity** seriality pátého typu ve vztahu k předchozím typům. V případě *Arabely*, *Flashforwardu* nebo *Rubiconu* parazituje pátý typ na možnostech čtvrtého typu seriality. V seriálu *Za rozbřesku* zase využívá třetího typu seriality – **tentýž** epizodní příběh se navrácí, zatímco hrdina plynule pokračuje napříč epizodními světy. Všechny jmenované seriály přitom dominantně spočívají v subverzivní povaze pátého typu seriality. Ten **parazituje na předchozích typech a retrográdně překrucuje jejich kumulativně-komparativní postupy**. Nicméně u *24 hodin*, *Dallasu* nebo třeba *Krajních mezí* (viz 1.1) možnosti pátého typu **agresivně vstupují jako ruptura do dosavadních vazeb epizodních světů** na poli čtvrtého (*24 hodin*, *Dallas*) nebo dokonce prvního (*Krajní meze*) typ seriality.

3.5. Závěr (k pěti typům seriality)

Pojednání o fikčním makrosvětě podobně jako u předchozí kapitoly sledovalo dva výkladové postupy: nejdříve jsem se zabýval vlastnostmi fikčních entit, a posléze přešel k mikrosvětům, subsvětům a narativním tokům. Jejich shrnutí přitom nyní využiji, abych směřoval **výklad o pěti typech seriality k finálním závěrům**.

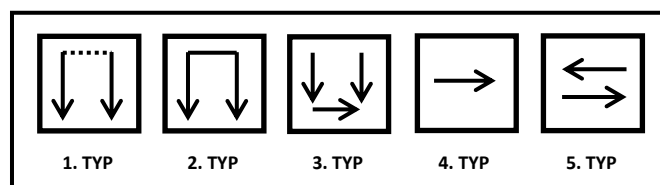
3.5.1. Vlastnosti fikčních entit

Výklad o fikčních entitách postupně rozvíjel problém spojený se vzájemnou přístupností epizodních světů v makrosvětě, kdy nejdříve řešil otázku makrosvěta jako jednoho fikčního světa a makrosvěta jako univerza různých fikčních světů. Řešením se ukázala právě **identifikovatelnost fikčních entit v makrosvětě skrze jejich singulární a relační vlastnosti**, jež představují **základní organizaci epizodních světů a makrosvěta jakožto sémantické makrostruktury, jež v sobě stavy věcí epizodních světů zahrnuje**. Reflexe singulárních a relačních vlastností umožňuje vysvětlit vzájemné vztahování se epizodních světů a vzájemné vztahování se entit, a to kompozičně uvnitř epizodních světů i transkompozičně napříč nimi.

Bylo současně řečeno, že entitou přitom nemusí být jen postava, ale jakákoli s konkrétní jednotlivinou fikčního (makro)světa spojená suma singulárních vlastností, která je svou povahou odlišitelná od sumy singulárních vlastností spojených s jinými jednotlivinami fikčního (makro)světa. **Suma singulárních vlastností zahrnuje vlastnosti platící jen a pouze pro danou entitu**. Tato suma singulárních vlastností **bude ve fikci vždy eo ipso neúplná**, protože imerzivní divák se nikdy o fikční entitě nemůže dovědět víc než fikcizace kumulativně sdělí nebo komparativně naznačí. Singulární vlastnosti přitom referují jen k fikčním entitám *an sich*, zatímco **makrostruktura fikčního světa je určována až vztahy mezi fikčními entitami, tedy relačními vlastnostmi**.

Zevrubnou aplikací uvažování o singulárních a relačních vlastnostech na poli deskriptivní poetiky jsem dospěl k závěru, že právě **komplexnost a provázanost relačních vlastností napříč epizodními světy určuje míru komplexnosti makrosvěta samotného**. Typy seriality přitom směřují od vertikálních strategií fikcizace soustředěvaných na dění jednotlivých epizodních světů k horizontálním strategiím fikcizace soustředěvaným k povaze makrosvěta jako složitého systému vztahů, kdy dění tyto vztahy především zpřesňuje a rozvíjí. Platí totiž, že **čím komplexnější povahu makrosvět má, tím menší je autonomie epizodních světů, protože než by se zaváděly soubory nových relačních vlastností, rozšiřují se relační hesla stávající, a tak je s každým dalším typem seriality epizodní svět relačně závislejší na epizodních světech předešlých**.

Nabídl jsem pak následující schéma, které z jiné perspektivy rozvíjí závěry předcházející kapitoly:

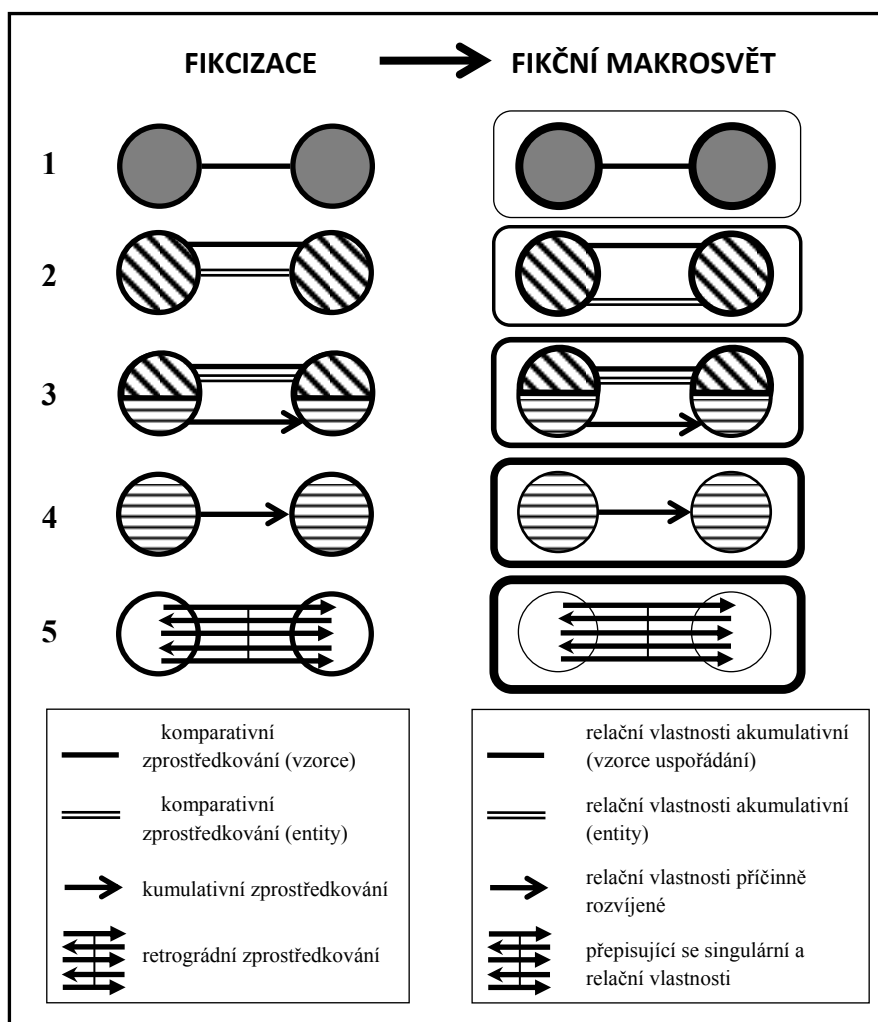


Relační vlastnosti: od vertikální k horizontální organizaci

Lze přitom chápat (a) vertikální organizaci makrosvěta jako ekvivalentní ke komparativnímu zprostředkování informací fikcizace, (b) dopřední lineární horizontální organizaci makrosvěta jako ekvivalentní kumulativnímu zprostředkování informací fikcizace a (c) zpětnou i dopřední nelineární horizontální organizaci makrosvěta jako ekvivalentní retrográdnímu zprostředkování informací fikcizace.

U pořádku informací jsme přitom s narůstajícími typy pozorovali ve vztazích mezi epizodními světy posun od dominance komparativního zprostředkování ke zprostředkování kumulativnímu: od sérií narativně uzavřených jader v prvních dvou typech přes dvoudomou strukturu fikcizace ve třetím typu až k posilujícímu se rozměňování ostrých hranic mezi epizodními světy v případě čtvrtého a pátého typu. V jejich případě informace o dění přirozeně vyplývaly z informací o makrosvětě – a zatímco v případě čtvrtého typu směřovaly lineárně kupředu ve stabilně nastaveném makrosvětě, u pátého typu se sám makrosvět stal objektem retrogradního zpochybňování.

Funkční systémová korelace pořádku zprostředkování ve **fikcizaci** a sémantického uspořádání **fikčního makrosvěta** z hlediska relačních vztahů jeho entit pak vyplývá i z následujícího schématu.¹⁷¹ V něm jsem se pokusil graficky oddělit vlastnosti jednotlivých typů, ale zejména demonstrovat prostřednictvím tloušťky linií (a) postupné oslabování autonomie epizodních světů (a jejich narativních založených v relačních vlastnostech entit) se vzrůstajícími typy, (b) postupné narůstání důležitosti fikčního makrosvěta jako referenčního rámce pro relační vlastnosti fikčních entit.



Funkční korelace analyticko-systémových úrovní fikcizace a fikčního makrosvěta

Získáváme tak konečně **představu o korelační provázanosti obou úrovní poetiky seriálové fikce: fikcizace a fikčního makrosvěta**. Zároveň postupným popsáním a vysvětlením specifik

¹⁷¹ Pro větší srozumitelnost jsem u seriality prvního typu předpokládal povahu fikčního makrosvěta coby jednoho fikčního světa.

jednotlivých typů seriality coby svým založením strukturně homogenních jevů nabýváme **představy o celku seriality jako specifického fenoménu, který ale nyní není strukturně heterogenním jevem, jakým se jevil být na začátku.** Stává se totiž výsledku **více než jen součtem svých částí, když vykazuje strukturní homogenitu právě v logice vzájemného působení svých částí, tedy v globálním směřování od sčítajících se epizodních struktur ke komplexní makrostruktuře.** Toto poznání není současně přímo odvislé od historického zakotvení a specifických kulturních vzorců, nýbrž jde o systémová zjištění o **serialitě jako takové,** přičemž tato vycházela z logicky nastavené podmínky přístupnosti mezi epizodními světy v rámci makrosvěta.

3.5.2. Uspořádání světa do mikrosvětů, subsvětů a narativní dynamiky

Nakonec byla předložena původní koncepce mikrosvětů, subsvětů a narativních toků. **Subsvět** je úroveň fikčního (makro)světa, jež tvoří aktualizovanou a přístupnou součást tohoto světa, přičemž reprezentuje soubor vědění, pravidel či hodnot sdílený přinejmenším hypoteticky více než jednou fikční postavou. **Mikrosvětem** je úroveň fikčního (makro)světa vázanou na singulární vlastnosti, sny, přání a představy konkrétní fikční entity. O **dění** v (makro)světě pak bylo navrženo hovořit tehdy, když interaguje (a) přinejmenším jeden subsvět s přinejmenším jedním subsvětém dalším, (b) přinejmenším jeden mikrosvět s přinejmenším jedním subsvětém, (c) přinejmenším jeden mikrosvět s přinejmenším jedním mikrosvětém dalším, (d) jeden stav věcí v mikrosvětě s jiným stavem věcí v mikrosvětě. Každou takovou sérii interakcí jsem označil za **narativní tok.**

Podobně jako tázací model fikcizace reprezentuje i předložený koncept **narativní dynamiky flexibilní model** uvažování. Řekl jsem, že fikcizační otázky často nejsou v díle přítomny, ale poskytují **analytický nástroj k poznání povahy díla.** Srovnatelně i subsvěty nemusí být postavami reflektovány jako přítomná součást světa jejich fikční existence, ale **slouží badatelsky jako analytický nástroj k popsání, zpřehlednění a vysvětlení členité organizace makrosvěta.** Základem pro jejich rozpoznání jsou přitom **specifické klastry relačních vlastností,** tedy jsou zároveň zakotveny v analyticko-systémové úrovni poetiky seriálové fikce.

Napsal jsem, že **narativní toky mohou začínat i končit v jednom epizodním světě, mohou se rozvíjet napříč několika epizodními světy, případně se mohou do makrosvěta navrátit po řadě epizodních světů.** Tato tvrzení jsem posléze s využitím výše uvedené klasifikace nižších úrovní světů demonstroval na trojici kratších případových analýz tří seriálových segmentů: *Bangkok Hilton*, *Pán času* a *MacGyver*. *Bangkok Hilton* ukazoval rozčlenění jednoho epizodního světa na dva narativní toky, z nichž jeden skončí a utvoří základ pro další. *Pán času* reprezentoval jak souběžné rozvíjení dvou narativních toků v jednom epizodním světě, tak jejich postupné využívání napříč první řadou seriálu. A *MacGyver* demonstroval, jak se jeden narativní tok do makrosvěta opakovaně navrácí i po dlouhých přerušeních.

Optikou narativní dynamiky pak poetika seriálové fikce podobně optikou tázacího modelu poskytla **orientační soubor vzájemně se rozvíjejících strategií jednotlivých typů, jež umožnila zpřehlednit pole možností seriality jako specifického narativního a světotvorného fenoménu.** Možnosti narativní dynamiky v pěti typech seriality, podchycené výše, přitom vykazují srovnatelné vlastnosti výstavby i možností jednotlivých typů seriality, jež byly dosud podchyceny a popsány v souvislosti s **pořádkem zprostředkování informací, s tázacím modelem fikcizace a s funkcemi singulárních a relačních vlastností** fikčních entit. Vzhledem k jejich dynamickému nastavení přitom ale **nelze hovořit o funkční korelaci mezi tázacím modelem a modelem narativní dynamiky.** Přinejmenším ne ve smyslu, jak o funkční korelaci bylo hovořeno výše.

Ačkoli se nabízí srovnání dlouhodobých transkompozičních otázek a dlouhodobých jasných cílů v narativní dynamice, tyto nejsou zcela ekvivalentní: dlouhodobě se lze u fikcizace ptát na aspekty makrosvěta nezakotvené v jednání postav, zatímco jasným cílům v narativní dynamice musí být jednání postav přinejmenším *implicitě* (např. „popelkovského vzorce“) podřízeno. *A vice versa*, zatímco v případě *Dobrodružství kriminalistiky* nebo *Star Treku* je možno hovořit o dlouhodobých řídicích cílech (dosahovat čím dál lepšího kriminalistického poznání, navštěvovat další a další civilizované planety), tyto lze jen stěží formulovat jako dlouhodobé otázky.

S narůstajícími typy pravda nabývají na důležitosti dlouhodobé otázky u fikcizace i dlouhodobé jasné cíle u narativní dynamiky. V případě fikcizace jsou však **posilující se dlouhodobé transkompoziční otázky určující vlastností** jednotlivých typů (respektive typů 1-4). Naopak v případě narativní dynamiky není přítomnost dlouhodobého jasného cíle definičním znakem žádného z typů, vždy jde pouze o jednu z kompozičních alternativ. Určujícím znakem narativní dynamiky v pěti typech seriality je **narůstající strukturovanost makrosvěta na úkor autonomie struktur epizodních světů**. Ta je přitom logicky dána **závislostí** možností narativní dynamiky na zprostředkování informací na straně fikcizace a na systému vlastností fikčních entit coby bazálního uspořádání fikčního makrosvěta na straně druhé. Jinak řečeno, **povaha narativní dynamiky v makrosvětě je přímo odvislá právě od funkční systémové korelace zprostředkování informací a vlastností fikčních entit**.

Tato skutečnost tak nakonec odhaluje **autoregulační povahu analytické poetiky seriálové fikce**. Badatelsky lze rozpoznávat řadu různých subsvětů, a tak podchycovat a vysvětlovat rozvíjení narativní toků. Jak ale vyplývá z výše řečeného, míra analytické svévole je nezbytně zespona korigována (a) pořádkem zprostředkování informací a (b) vlastnostmi fikčních entit. Současně se přitom zpětně koriguje i produkce podurčených otázek, protože tyto jsou podřízeny vlastní užitečnosti pro porozumění fikčnímu makrosvětů a jeho dění. Jinými slovy, **ačkoli jsou analyticko-spekulativní nástroje poetiky seriálové fikce založeny jako velmi pružné a přizpůsobivé ve vztahu k bohatosti uspořádání rozebíraného díla či děl, tak samo nastavení poetiky seriálové fikce usměrňuje jejich užívání, a tak zamezuje arbitrárnímu zmnožování fikcizačních otázek či rozpoznávaných subsvětů**.

Uzavřel jsem tak výklad o pěti typech seriality, nicméně pole možností poetiky jako analytického nástroje zůstává stále neuzavřené, protože dosavadní analýzy měly (a) značně výběrovou povahu, (b) sloužily nezřídka jako pomůcka pro výklad o pěti typech seriality. V poslední kapitole práce se tak zaměřím na zevrubný rozbor konkrétního díla, během něhož navíc vysvětlovací nástroje analytické poetiky (věřím, že) efektivně propojím s vysvětlovacími prostředky jiných analytických metod. Pokusím se tedy demonstrovat epistemologický potenciál nástrojů, o nichž bylo dosud pojednáváno, čímž současně v důsledku otestuji možnosti poetiky seriálové fikce v samotné analytické praxi.

4. FIKCIZACE A FIKČNÍ MAKROSVĚT SERIÁLU 24 HODIN

V následující analýze se hodlám zabývat řídicími konstrukčními principy fikcizace a makrosvěta špiónážního seriálu *24 hodin*, na nějž jsme už během výkladu opakovaně narazili v souvislosti s jeho vysláním, časovou strukturou i retrográdními postupy přepisování informací. *24 hodin* je lákavým objektem pro analýzu, protože představuje vysoce racionalizovaný systém dynamických postupů podřízených principu v duchu klasicistních tradic maximální srozumitelnosti pro imerzivního diváka. Historický divák si povšimne, že na rozdíl třeba od špiónážních seriálů jako *The Hour* nebo *Rubicon* nebuduje enigmatický a statický makrosvět stavu věcí, které se hrdina či hrdinové snaží odhalit. S každým dalším poznáním přitom zjišťuje, že tento je reprezentovaný ještě komplexnější množinou různých systémových a personálních vztahů, než se dosud jevil být. Závěr prvních řad obou zmíněných seriálů má spíše otevřenou povahu nejednoznačnosti, kdy dosažené poznání nevede hrdinu či hrdiny k očekávanému pocitu vítězství, nýbrž spíše k ještě větší nejistotě a ztrátě víry v platnost hodnotových systémů. *24 hodin* sice zakládá mimořádně členitý makrosvět, ale tento má až předynamizovanou povahu, když „upřednostňuje [až] hyperkinetickou narativní strukturu.“¹⁷²

Seriál zakládá své ozvláštnění na vyprávění v reálném čase, kdy čas projekce každé epizody pokrývá stejnou hodinu, jakou prožívají postavy v jejím epizodním světě, přičemž seriálová řada pak pokrývá plochu přesně jednoho dne v makrosvětě.¹⁷³ Jak by si ale povšiml analytický divák, jde o trik hned na dvou úrovních: (a) čas projekce každé epizody není 60 minut, nýbrž ca. 41 minut, přičemž zbytek času je vyplněn reklamními vsuvkami, během nichž čas v makrosvětě plyne dál (a někdy ani to ne, i když časomíra poskočí dál, akce buď přímo navazuje, anebo se naopak posunou mnohem dál, než by mohly za tu dobu stihnout); (b) stav věcí v makrosvětě není zobrazován kontinuálně, ale fikcizace zprostředkovává po většinu času simultánně jen jeden nebo dva narativní toky, takže ve skutečnosti je ve vypovídání o makrosvětě vysoce eliptická.

Podobně pak stylistické postupy typu děleného obrazu a časomíry především plní mnoho různých funkcí, kterými fikcizace ani tak neposouvá estetické možnosti audiovizuálních uměleckých forem, ale spíše precizně řídí divákovu pozornost. Zapojením zdánlivě sebeuvědomělých postupů především posiluje působivost a neviditelnost vyprávění. Funkcemi časomíry, děleného obrazu a (nejen) subjektivizačních způsobů snímání se inspirativně ve své analýze „Today is going to be the longest day of my life‘: A Narratological Analysis of 24“ zabývají Elizabeth a Hanne Birkovy, ačkoli jejich inspirativní rozbor je navzdory názvu spíše stylistický než naratologický.¹⁷⁴

Já se chci naopak spíše než na styl zaměřit primárně na sofistikované **postupy fikcizace a strategie výstavby makrosvěta 24 hodin**. Budu přitom směřovat k tvrzení, že **navzdory zakládání dojmu své narativní progresivity seriál 24 hodin vlastně jen extrémně posiluje a vrství některé z bazálních narativních principů klasického hollywoodského filmu**, jak je

¹⁷² Chamberlain, Daniel – Ruston, Scott (2007): *24 and Twenty-First Century Quality Television*. In: Steven Peacock (ed.): *Reading 24. TV Against the Clock*. London – New York: I. B. Tauris, s. 19.

¹⁷³ Při prvním českém uvedení na televizi Nova byl seriál mohutně propagován jako revoluční dílo, což doprovázela i nevídaná reklamní kampaň, jež od té doby neměla obdoby: „V Česku vůbec poprvé budou na seriál zvat billboardy – obří poutače, které se dnes [15. 1. 2004] objeví po celé zemi. Je na nich hvězdný představitel hlavní role Kiefer Sutherland, nápis Nejlepší seriál a datum, kdy se na Nově začne vysílat – od 10. února. Prosvícené plakáty seriálu 24 hodin se objeví rovněž na zastávkách městské hromadné dopravy a upoutávky na něj poběží dokonce i v kinech. ‚To je úplná novinka,‘ potvrdil mluvčí Novy Dan Plovajko, ‚dosud tomu bylo vždy obráceně, televize vysílají upoutávky na filmové novinky vstupující do kin.“ <http://kultura.idnes.cz/nova-zve-na-serial-24-04i-/filmvideo.aspx?c=A040115_184756_filmvideo_lja> (verifikováno 30. 8. 2013).

¹⁷⁴ Birk, Elizabeth – Birk, Hanne (2005): „Today is going to be the longest day of my life“: A Narratological Analysis of 24. In: Gabby Allrath – Marion Gymnich (eds.): *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills – New York: Pallgrave Macmillan, s. 47-61. Funkcím děleného obrazu v seriálu 24 hodin a jejich srovnání s tradicemi využívání ve filmové historii se věnuje i Michael Allen ve studii „Divided Interests“ [Allen, Michael (2007): *Divided Interests. Split-Screen Aesthetics in 24*. In: Steven Peacock (ed.): *Reading 24. TV Against the Clock*. London – New York: I. B. Tauris, s. 35-47].

rozpoznali a popsali David Bordwell nebo Kristin Thompsonová. Podle Davida Bordwella klasické hollywoodské vyprávění staví do centra zájmu psychologicky jednoduše definované postavy s jasně stanovenými cíli, kdy vyprávění směřuje k naplnění těchto cílů. Volí k tomu nejčastěji rozdělení na dvě linie akce: pracovní a soukromá. Pracovní linie má obvykle podobu nějakého poslání (zachránit svět, uzavřít obchod, vysvobodit někoho z vězení, vykrást banku, usvědčit vraha), kdežto linie soukromá pokrývá osobní vztahy a cíle postav, které mohou být opoziční vůči pracovnímu poslání nebo se s ním rozvíjejí paralelně (láska, rodina, přátelství).¹⁷⁵

Kristin Thompsonová zase rozpoznala tradiční strukturaci klasického hollywoodského filmu do syžetových segmentů – úvod, komplikace děje, vývoj a vyvrcholení –, přičemž každý z nich plní specifické funkce ve výstavbě syžetu. **Úvod** představuje postavy a vytváří cíle jejich konání, **komplikace děje** manipuluje s dosavadním uspořádáním informací, které může vést k naplnění cílů, ale zároveň třeba stanovit cíle úplně nové a vytvořit jakýsi protiúvod. **Vývoj** odkládá úspěšnou realizaci cílů, staví postavám do cesty další překážky, a tak odsouvá **vyvrcholení**. To pak leckdy nastává ve chvíli, kdy se situace jeví být beznadějnou, nicméně nakonec vede k úspěšnému naplnění či naopak nenaplnění stanovených cílů.¹⁷⁶

Předpoklady Bordwella a Thompsonové tvoří heuristické pozadí pro mou analýzu, kdy budu vysvětlovat, jak fikcizace postupně napříč rozsáhlou organizací čtyřicetiletých epizodních světů seriálové řady jednoho makrosvěta pozornost imerzivního diváka. Dosahuje toho pomocí rozdělení členitého makrosvěta na **čtveřici stabilních subsvětů** a obvykle jednoho doplňkového. Tyto (a) samy o sobě zakládají vlastní narativní toky, a to jejich rozdělením na pracovní a soukromé zájmy mikrosvětů jejich obyvatel. Stojí (b) v kooperaci nebo konfliktu s jinými subsvěty, což zakládá další narativní toky. Obsahují (c) postavy přecházející mezi jednotlivými subsvěty a s proměnlivými zájmy, což je dáno obvykle neřešitelným střetem s jejich původním subsvětlem.

Tyto základní subsvěty tvoří **subsvět hrdiny Jacka Bauera** a jeho rodiny či spolupracovníků, institucionální **subsvět centrály CTU** (protiteroristické jednotky), zákonodárný **subsvět politiky** a podvrtný **subsvět padouchů**. Fikcizace zapojuje ještě **subsvět civilistů**, který ale na rozdíl od výše uvedených není konstantně přítomný a objevuje se spíše akcidentálně, obvykle ve spojitosti s Bauerovým subsvětlem. Základní subsvěty pak bývají dočasně děleny ještě na jasně rozpoznatelné subsvěty nižší úrovně, například na konkrétní dlouhodobě přítomné rodiny či vlády jiných zemí než Spojených států amerických.

Nejdynamičtější entitu pak představuje Jack Bauer: V rovině svého **mikrosvěta** neustále uzavírá a ruší spojenectví s jinými subsvěty, pokud to vyžaduje poslání. Jako **subsvět** pod sebe často podvrtně stahuje mikrosvěty postav z jiných subsvětů, které tak kvůli Jackovi jednají proti zájmům svých subsvětů (zaměstnanci CTU, představitelé vlády, rodinní příslušníci padouchů). Subsvět padouchů je potom z hlediska svého nastavení i obyvatel nejproměnlivější entita. Fikcizace spoustu informací o něm zatajuje a nutí klást si za prvé spíše **určené otázky** společně s Jackem Bauerem a jeho spojenci, za druhé **podurčené otázky** vyplývající z přísunu informací, které Jack Bauer a jeho spojenci nemají.

Obyvatelé subsvěta padouchů se navíc mění: zločinecký plán je totiž zpravidla postavený na souladu mnoha různých akcí prováděných mnoha různými postavami, které jsou představiteli subsvěta Jacka Bauera a subsvěta CTU likvidovány; a naopak do subsvěta padouchů přibývají zrádné postavy, které se dosud jevíly jako obyvatelé CTU nebo politiky. Navíc je subsvět padouchů hierarchizovaný, přičemž vyšší úrovně jeho organizace zůstávají dlouho utajovány: plán zločinecké akce a případně jeho šéf se s postupujícím časem během klíčového dne

¹⁷⁵ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 156-166.

¹⁷⁶ Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press, s. 21-49.

v makrosvětě ukazuje jako součást vyššího plánu s případným dalším šéfem, což může dosáhnout řady úrovní.

Záměrně jsem zůstal na vysoké úrovni obecnosti, protože popsany princip uspořádání makrosvěta platí pro všechny seriálové řady *24 hodin*. Načrtává systematičnost jeho organizace, ovšem nevysvětluje jeho konkrétní realizace, které mají navzdory extrémní členitosti takového subsvěta plynule vést pozornost imerzivního diváka a udržovat povědomí, že přesně ví, co se v daný moment kde ve fikčním makrosvětě děje, kdo sleduje jaké cíle a kdo je právě v nebezpečí. Budu na příkladu **čtvrté seriálové řady** hovořit z pozice analytického diváka, přičemž čtvrtá řada je užitečná pro rozbor i proto, že do značné míry syntetizovala dosavadní postupy fikcizace a systémovost uspořádání dosáhla maxima.

To je v páté řadě ještě ozvláštněno oslabením času věnovaného vyšetřování, vyjednávání a pobytu postav v centru CTU ve prospěch dlouhodobého působení v terénu, většího počtu akčních scén a zvrátů v rozložení sil. V šesté, sedmé a osmé řadě už jsou ale především variovány ozkoušené fikcizační postupy a ozvláštnění se omezuje na přesun do exotičtějších prostorových rámců. Čtvrtá řada nám tak umožňuje nejlépe zachytit specifika *24 hodin* jako narativního díla, ve kterém se promyšleně realizují postupy popsané v předchozím odstavci. Zároveň lze poukázat na způsoby práce s mikrosvětly postav v dlouhodobější časové perspektivě, kdy se fikcizace čtvrté řady transkompozičně odkazuje na stavy věcí rozvíjené v předchozích „nejdelších dnech v životech ústředních postav“.

4.1. Fikcizace, makrosvět a dělení na bloky

Na nejobecnější úrovni střetu mezi subsvětlem padouchů a subsvětly ostatními lze čtyřiadvacet epizodních světů (dále budu místo o epizodách hovořit o **hodinách**) rozdělit na **čtyři postupně se rozvíjející bloky**. Tyto jsou řízeny (a) komplexními transkompozičními otázkami po podobě a posléze úspěšnosti cílů padouchů, (b) postupy ostatních postav při snaze tyto cíle překazit. Rozdělení makrosvěta čtvrté řady *24 hodin* je přitom velmi pravidelné: pokrývá vždy pět až šest hodin ve čtyřech blocích, a zároveň první a druhý blok stejně jako třetí a čtvrtý blok představují dva ještě větší bloky o dvou fázích, které se navíc kopírují: politický atentát jako prostředek realizace jaderného útoku.

(1) První hodina začíná útokem na vlak, během něhož padouchové ukradnou jednomu z cestujících důležitý kufřík. Postava programátora Andrewa objeví podezřelou aktivitu na internetu (v arabštině) a Jackovi je divné, že by se dva zachycené zdroje informací o útoku lišily o hodinu (sedm hodin a osm hodin). Nepodaří se mu však zabránit druhému útoku a teroristé na konci první hodiny **unesou ministra zahraničí Hellera** (pro něhož Jack pracuje) a jeho **dceru Audrey** (s níž Jack chodí). Cílem padouchů je realizovat internetem přenášený zinscenovaný soud s Hellerem, na jehož konci bude pravděpodobně popraven. Na konci páté hodiny se Jackovi podaří sídlo padouchů objevit a v šesté hodině Hellera i Audrey osvobodit, a současně zabít šéfa padoušské skupiny Omara, ten byl ale jen podřízený **Habiba Marwana**.

(2) V troskách teroristického objektu, kde byl ukrýván Heller, agenti CTU objeví kufřík ukradený na začátku první hodiny. Kufřík je však prázdný – uvnitř byl **nadřazovač** vyrobený armádním dodavatelem zbraní. Nadřazovač umožňuje ovládnout jaderné elektrárny, přičemž vysoce sledovaný přenos soudu s Hellerem měl jen odvést pozornost od datově náročné akce na internetu, která by jinak pozornosti CTU neunikla. Technikům v CTU se podaří většinu elektráren odpojit, ale pět jich zbývá a k jejich odpojení je třeba získat od padouchů nadřazovač. **Jedna elektrárna vybuchne** a zamoří celé město, ale v jedenácté hodině Jack a další agenti CTU na poslední chvíli nadřazovač zajistí a katastrofě zabrání. Hlavní padouch Habib Marwan však unikne.

(3) Ve dvanácté hodině už je zřejmé, že Habib Marwan neskončil a jeho plán pokračuje (což imerzivní divák na rozdíl od kladných postav ví). Před obyvateli ostatních subsvětů i imerzivním

divákem zůstává ale dlouho utajeno, jaká je podoba tohoto plánu. To se z hlediska divácké pozornosti saturuje mimo jiné tím, že tento má před obyvateli ostatních subsvětů stále informační náskok. Do makrosvěta vstupuje další padouch **Anderson** (13. hodina). Ten zajme válečného pilota, převlékne se za něj a v neustálém kontaktu s Marwanem pronikne do válečného komplexu, pilota zavraždí a sedne do speciálního neviditelného letadla (14-15. hodina). Během celého tohoto dění mají obyvatelé subsvěta CTU doslova před nosem klíčová vodítka. Marwan ale pomocí falešných vodítek odvádí jejich pozornost, aby je přehlédli – a dostanou se k nim až pozdě a jiným způsobem. Na přelomu šestnácté a sedmnácté hodiny se tak Andersonovi v ukradeném letadle (a s ním i Marwanovi) podaří **sestřelit Air Force One** i s prezidentem na palubě. **Stejně jako byl Hellerův únos pouze politickou záminkou pro vyšší jaderný cíl, je tomu tak i u atentátu na prezidenta** (prezidentem se stává zbabělý a akce-neschopný viceprezident Logan). Cílem sestřelení Air Force One byl **jaderný kufřík**, k němuž se Marwan navzdory Bauerově snaze nakonec v osmnácté hodině dostane a ukradne pár stránek z příručky.

(4) Počínaje osmnáctou hodinou je finálním Marwanovým cílem **ukrást jednu z jaderných hlavic**, jejichž pozice a kódy byly v ukradených stránkách – Marwan chce **napadnout nějaké americké město**. Bauer a ostatní se zarputile snaží Marwana vypátrat a zabránit odpálení rakety, ale všechny pokusy skončí nezdarem a na konci jednadvacáté hodiny Marwan raketu skutečně odpálí. Obyvatelé všech zbývajících subsvětů musí společnými silami **zjistit, kam přesně letí a sestřelit ji**, což se jim povede až v polovině závěrečné čtyřiadvacáté hodiny (zatímco **Marwan sám zahyne už ve třiadvacáté hodině**).

Výše načrtnuté rozložení globálního narativního toku je založeno v interakci mezi subsvěttem padouchů a subsvěty ostatními. Navzdory jeho členitosti na nejvyšší úrovni přitom můžeme rozpoznat uspořádání bloků **srovnatelné** (nikoli identické) s uspořádáním syžetových bloků klasického hollywoodského filmu, jak je popisuje Kristin Thompsonová.

První blok plní funkce **úvodu**: za prvé je představena výchozí množina fikčních entit: současný život Jacka Bauera, ministr Heller a jeho dcera Audrey, současné rozložení sil v CTU a základní soubor padouchů, kdy hlavní padouch Marwan je alespoň opakovaně zmíněn; za druhé jsou představeny první cíle: soud a veřejná poprava ministra Hellera na jedné straně a nalezení místa Hellerova věznění a překažení tohoto soudu i popravy na straně druhé. Druhý blok reprezentuje **komplikaci děje**, které má zároveň funkci **protiúvodu**: první cíl byl jen prostředkem druhého cíle padouchů; na významu nabude dosud funkčně nejasný ukradený kufřík; zbývajících subsvětů musí společnými silami zkoordinovat evakuaci ohrožených měst, zablokovat ovládání ohrožených elektráren, najít nadřazovač a zabránit výbuchu těch elektráren, které nelze zablokovat. Tím by hypoteticky mohlo vyprávění skončit, ale záchrana elektráren je jen **středový bod** (mid-point). Marwan totiž unikne, může dále řídit a druhá půle jeho plánu nepřímou variací tu první. Rozdělení seriálové řady se tak dostává do bloku **vývoje**, který oddaluje rozřešení – a končí v okamžiku krize, kdy Marwan ukradne stránky z jaderného kufříku, může se zmocnit libovolné z tisíce hlavic a jí zaútočit na kterékoli americké město. V ten moment začíná **vyvrcholení**, kdy se veškeré snažení soustřeďuje na dopadení Marwana, protože jen on může vypustit raketu.

Jak tedy uvidíme dále, v **hodinách reprezentujících bloky vývoje a vyvrcholení fikcizace využívá i paralelní narativní toky dlouhodoběji, aby mohly být definitivně rozřešeny až ve finálních hodinách na konci „čtvrtého dne“**.

Otázkou je, zda nenajdeme rozdělení na bloky i v samotném rozdělení na bloky. Mohli bychom pak předpokládat, že fikcizace celé seriálové řady možná následuje klasické rozložení bloků nejen na nejvyšší úrovni čtyřiadvaceti hodin, ale i v rámci jednotlivých bloků: odhalit cíle padouchů (**úvod**), využít všechny možné svědky i informace k překažení cílů (**komplikace děje**) a zabránit cíli padouchů (**vyvrcholení**). S tím by ještě šlo souhlasit na úrovni globálního

narativního toku (konflikt s padouchy), ale už nikoli na úrovni paralelních toků, které se rozvíjejí napříč čtyřmi hlavními bloky.

Ještě problematičtější by pak bylo uplatnit strukturaci do bloků na jednotlivé hodiny. To se na jedné straně nabízí, protože jsou samy o sobě rozděleny vždy čtyřmi „reklamními vsuvkami“¹⁷⁷. V první části se tak dokončí přerušené stavy věcí z konce minulé epizody (takže se dokončí **vyvrcholení**). V druhé části se stanoví z tohoto stavu věcí vyplývající nové cíle (**úvod**), kdy subsvět padouchů pokračuje v realizaci plánu a subsvěty ostatní se pokouší stanovit další postup jejich odhalení/překažení (komplikace **děje**). Ten pak čelí nečekaným dalším úskalím či je oddalován soukromými liniemi (**vývoj**). Nakonec je realizován (**vyvrcholení**) a tato realizace přerušena koncem hodiny v okamžiku nejvyššího napětí.

V rovině konkrétních hodin je však toto dělení už spíše zkreslující než vysvětlující. Zejména proto, že „reklamní vsuvky“ s posunem časomíry často neslouží fikcizaci k oddělení jednotlivých dramatických bloků, ale třeba k urychlení přesunu postav mezi dvěma místy. A navíc někdy přichází „konec hodiny“ v okamžiku nejvyššího napětí nikoli během vyvrcholení, ale spíše v dalším úvodu. Tak je tomu třeba v sedmácté hodině, během níž Jack Bauer „soutěží“ s reprezentanty subsvěta padouchů o to, kdo se dřív dostane k jadernému kufříku ze ztroskotaného letadla. Epizoda nekončí **vyvrcholením**, protože Marwan „soutěž“ vyhraje a podaří se mu uniknout, když odvede Bauerovu pozornost k jadernému kufříku, kterého se překvapivě vzdá. Tím končí vyvrcholení, ovšem fikcizace pokračuje – v příručce chybí pár stránek, které informují o poloze a kódech jaderných hlavic. Pomocí příčného stříhu pak fikcizace informuje na jedné straně o subsvětě Jacka Bauera (v poušti) a CTU (v centrále) a na druhé straně o subsvětě politiky, kdy nový prezident Logan skládá přísahu. Nato se šéf tajné služby Mike Novick a poradce prezidenta poprvé telefonicky spojí s Jackem Bauerem, čímž hodina končí. To už ale z logiky dělení Kristin Thompsonové **není vyvrcholení, nýbrž úvod** – a to jak další hodiny, tak posledního bloku seriálové řady.¹⁷⁸

Rozdělení fikcizace do bloků nám tak užitečně charakterizuje obecnou strukturu globálního narativního toku mezi subsvěttem padouchů a zbývajícími subsvěty: seriálová řada *24 hodin* navzdory sofistikované práci s členitým vyprávěním i makrosvěttem skutečně na nejvyšší úrovni především sleduje postupy klasického hollywoodského narativu. Jde však o příliš hrubé dělení na to, abychom byli schopni rozpoznat subtilnější strategie uspořádání makrosvěta, které jsou mnohem propracovanější, než se může z rozdělení fikcizace na bloky jevit.

4.2. Subsvěty a mikrosvěty

Posuňme se proto nyní na úroveň uspořádání konkrétních subsvětů a mikrosvětů jejich obyvatel. Půjdu od subsvěta padouchů přes subsvěty CTU a politiky až k nejdynamičtějšímu mikrosvětů a subsvěta Jacka Bauera, jehož vztahování se k ostatním subsvětům se v průběhu seriálové řady neustále mění.

4.2.1. Subsvět padouchů (vs. subsvět padouchů)

Subsvět padouchů sám o sobě není tak jednoduchý, jak by se mohlo z předchozího výkladu zdát, protože je zaprvé hierarchizovaný (každá z operací má své podvelitele, kteří podléhají

¹⁷⁷ Srov. Thompson, Kristin (2005): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge – London: Harvard University Press, s. 40-55.

¹⁷⁸ Což může být částečně protiargument některým předpokladům Kristin Thompsonové v knize *Storytelling in Film and Television*, kde provádí analýzu epizod právě optikou syžetových bloků. Vybírá si pro to však seriály sledující hlavně postupy druhého typu seriality, u nichž lze ale vzhledem k uzavřené povaze epizodních světů strukturaci v souladu klasickým narativem předpokládat, zatímco v případě komplexně uspořádaných seriálů jako *24 hodin* může být takový přístup přinejmenším zkreslující a odvádět pozornost od alternativních strukturujících postupů. Thompsonová sice vychází z rozhovorů se scenáristy, nicméně i tito psali scénáře využívající postupů druhého až třetího typ seriality [srov. Thompson, Kristin (2005): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge – London: Harvard University Press, s. 40-55].

Marwanovi, a zároveň konkrétní pracovníky, kteří podléhají podvelitelům) a zadruhé rozdělený na dílčí subsvětů s rozporem pracovních a soukromých cílů. Nejvýraznější je v tomto ohledu subsvět rodiny Arazových, která se pět let před „čtvrtým dnem“ přestěhovala jako součást teroristické buňky do Ameriky. Tento (pod)subsvět je tvořen fanatickými rodiči Navim a Dinou, kteří mají syna Behrúze. Behrúz však chodí s americkou dívkou Debbie, což Navi rezolutně neschvaluje a nutí ho se rozejít. Dina je pak sice věrná svému teroristickému poslání, ale zároveň nadevše miluje syna Behrúze. Zatímco subsvět padouchů je jako celek tvořen komplexní sítí až na smrt oddaných teroristů a nemilosrdných žoldáků podléhajících Habibu Marwanovi, tomuto subsvětů podléhající subsvět Arazových slouží fikcizaci jako funkční nástroj (a) vytváření dynamiky narativního napětí uvnitř subsvětů padouchů, (b) napojování se subsvětů Jacka Bauera a subsvětů CTU na subsvět padouchů.

Behrúz se totiž v rámci svého mikrosvětů odmítá svému otci podřídit a s Debbie se rozchází velmi neochotně. To si Debbie vysvětluje tak, že chodí s někým jiným – a zrovna když jde Behrúz během druhé hodiny předat kufřík (s nadřazovačem) Omarovi do základny, kde je uvězněn ministr Heller se svou dcerou, Debbie ho sleduje a kontaktuje. To ovšem jeden z Omarových mužů uvidí a řekne Navimu. Navi přikáže Behrúze, aby Debbie zavola k nim domů, přičemž Behrúz ve zlé předtuše prosí matku, aby to otci vymluvila. Ta ale Debbie zavolá sama (3. hodina). Debbie přijíždí a Dina dá Behrúze do ruky zbraň, aby ji na otcovo přání zastřelil. Behrúz to nedokáže a snaží se s Debbie utéct, ale matka už ji předem otrávil jedem a Debbie u nich v domě umírá (4. hodina). V obavě o Behrúze však Dina manželovi namluví, že ji zabil syn – nicméně Navi Behrúze stejně nevěří a objedná si jeho vraždu, kdy se ale Behrúze podaří uniknout a zabít naopak svého protivníka (6. hodina). Volá matce, která se domluví, že se s ním sejde – ale Navi ji slyší a jede s ní, a to s tím, že Behrúze zavraždí sám, až k ní nastoupí do auta. Dina však manžela z obav o syna zradí, je Navim zraněna, ale společně s Behrúzem ujíždí pryč (7. hodina).

Postavením mikrosvětů Behrúze a nakonec i mikrosvětů Diny do konfliktu s teroristickým hodnotovým nastavením subsvětů rodiny Arazových vytváří fikcizace narativní tok. A ten je až na výjezd s kufříkem **víceméně nezávislý na globálním narativním toku**, založeném na opozici subsvětů padouchů a subsvětů ostatních. Současně ale subsvět Arazových nemizí, ale **narativní tok zůstává v platnosti i nadále**, přičemž se ale **mikrosvětů Diny s Behrúzem** na útěku před Navim **postupně začleňují pod subsvětů Jacka Bauera a CTU**. Jejich obyvatelé je objeví, zachrání před Navim (kterého nakonec zabije Behrúz) a na základě dohody – kdy **Dina z lásky k Behrúze definitivně zradí subsvět padouchů** – se jim podaří je nejdříve využít jako zdroj informací (9-10. hodina).

Využijí je i posléze jako záminku k průniku do subsvětů padouchů (když se Jack vydává za Dinino rukojmí a snaží se tak společně proniknout k jednomu z teroristů – 14. hodina). A naopak Marwan nakonec využije Behrúze u CTU, když se snaží odvést pozornost subsvětů CTU od potenciálního zdroje informací vedoucí ke krádeži vojenského letadla a nabídne výměnu zajatého Bauera za Behrúze (15. hodina). Na nižší úrovni střetu subsvětů padouchů a subsvětů Jacka Bauera či CTU lze pak pozorovat způsoby využívání dalších konkrétních mikrosvětů obyvatel subsvětů padouchů. Obvykle jde žoldáky podléhající mučení (Prado v 18. hodině) či přistupují na dohodu o beztrestnosti (bezejmenná atentátnice ve 24. hodině). A obráceně, v případě agentky Marianne dojde k zrádnému **přesunu ze subsvětů CTU do subsvětů padouchů**.

4.2.2. Subsvět CTU

V případě subsvětů padouchů – s výjimkou Arazových – všichni jeho obyvatelé oddaně slouží sdíleným cílům a jejich pozornost není směřována jinam. Subsvět CTU je naopak zabydlen množstvím vzájemně i uvnitř sebe soupeřících mikrosvětů. Na pracovišti CTU se odehrává neustálý boj o pozice a moc (řevnivost mezi jednotlivými pracovníky, ochota na sebe donášet, odmítání pomoci), a zároveň se postavy musí samy rozhodovat mezi pracovními a soukromými

zájmy. Zatímco tedy úroveň makrosvěta obývaná padouchy má vlastně jen tři vrstvy (sebevražední teroristé, prodejní žoldáci a rodina Arazových), úroveň makrosvěta navázaná na CTU je zvrstvený systém nejednoznačných relačních vlastností a střetů různých zájmů, což zakládá řadu krátkodobějších narativních toků.

Agent Curtis musí čelit osobní averzi proti své bývalé milence Marianne, která ambiciózně využije krize a vetře se do subsvěta CTU. Načež je odhalena jako zrádkyně ze subsvěta padouchů, a to nejdříve divákovi (konec 6. hodiny), díky čemuž fikcizace může zakládat podurčené otázky po důsledcích jejích činů a po jejím odhalení, a nakonec ostatním postavám. Marianne se přitom vymstí, že nejdříve vydírala technika Edgara (5. hodina), který je posléze tím, kdo ji dílem v osobní pomstě jako zrádce odhalí (8. hodina). Tím Mariannina funkce nekončí: subsvět CTU poslouží k přesunu do budovy obývané Marwanem, kde ale zahyne (10. hodina). Šéfka CTU Erin Driscollová řeší ve svém mikrosvětě kromě národní krize i osobní krizi se schizofrenní dcerou Mayou (od 4. hodiny). Nechá ji převézt na kliniku CTU (7. hodina), kde ale dcera vyvádí a neustále matku nutí tříštit svou pozornost, až nakonec tragicky spáchá sebevraždu (11. hodina). Erin v důsledku toho opouští vedoucí místo (12. hodina). Technický analytik Edgar má matku v oblasti postižené vybuchlou jadernou elektrárnou, přičemž není možné ji z oblasti dostat – a matka nakonec spáchá sebevraždu, protože nechce zemřít na následky radioaktivního spadu (9. hodina). S tím se musí Edgar psychicky vyrovnat, aby mohl dál dělat svou práci pro subsvět CTU, ale jeho výkonnost a soustředěnost to přesto zasáhne.

Nejvýrazněji se působení osobních zájmů mikrosvětů a pracovních zájmů subsvěta CTU projevuje u Tonyho Almeidy a Michelle Dresslerové. Ti patřili mezi mimořádně důležité postavy v makrosvětě během předchozích „dnů“. Na konci toho posledního Tony zradil svůj subsvět, aby zachránil Michelle – a z vězení mu pak nakonec pomohl Jack Bauer. Fikcizace „čtvrtého dne“ obohacuje relační vlastnosti obou dvou fikčních entit o řadu informací z období mezi „třetím“ a „čtvrtým dnem“. Během něho se jim rozložilo manželství a Tony skončil jako alkoholik, zatímco Michelle povýšila na divizi. Během „čtvrtého dne“ vytáhne Jack Bauer Tonyho z civilu a dovede ho zpět do subsvěta CTU, kterému Tony dokonce po odchodu Driscollové dočasně šéfuje, než pošlou z divize nového ředitele: Michelle (12. hodina). Tony a Michelle tak musí zároveň řešit problémy plynoucí z napětí jejich mikrosvětů, a zároveň plnit své pracovní povinnosti pro subsvět CTU. Ovšem zatímco mikrosvěty ostatních postav v souboji s potřebami subsvěta CTU prohrávají (Driscollová, Edgar), Tony s Michelle během „čtvrtého dne“ dosáhnou naopak souladu a na jeho konci jsou opět spolu. A to navzdory tomu, že Michelle je postavena před fatální konflikt mikrosvěta a subsvěta: potenciální smrt milionů lidí vs. potenciální Tonyho smrt v rukou teroristky (23. hodina). (Pravdou je, že fikcizace seriálu jim mnoho štěstí nedopřeje, v prvních minutách první hodiny „pátého dne“ Michelle zahyne a Tony je smrtelně zraněn.)

Když se na rozložení interakcí mezi mikrosvěty postav a subsvětem CTU podíváme, jasně z něj vyplývá strategie fikcizace při rozkládání narativních toků během jednotlivých polovin „čtvrtého dne“. Zatímco globální narativní toky vyplývající ze střetu mezi subsvětem CTU a subsvětem padouchů řídí svým deadlinovým založením krátkodobé transkompoziční otázky napříč šesticemi epizod, které řídí chod subsvěta CTU a jednání jeho obyvatel, pak konflikty mezi mikrosvěty a subsvětem CTU jsou rovnoměrně rozloženy a tvoří sérii kompozičních (Edgar), poepizodních transkompozičních v po sobě jdoucích epizodních světech (Marianne) či dlouhodobých transkompozičních otázek oddalujících jiné transkompoziční otázky (Driscollová a její dcera na klinice, jejíž vstup má vždy charakter ruptury, iracionálního chaosu v dělbě práce CTU).

V prvních šesti hodinách mají tyto konflikty v CTU spíše nejasný charakter (Curtis vs. Marianne). Vůči globálnímu paralelní narativní tok mikrosvětů a subsvěta přednostně stojí založen v peripetiích rodiny Arazových. **V druhých šesti hodinách** se zesilují mikrosvětově založené narativní toky v subsvětě CTU: Marianne jako dvojitý agent ve službách subsvěta padouchů, Edgar a jeho matka, vyvrcholení tragédie mikrosvěta Driscollové. Narativní tok

rodiny Arazů se naopak postupně přesouvá pod křídla subsvětů CTU a stává se součástí globálního narativního toku pátrání po nadřazovači. V druhé polovině „čtvrtého dne“ jsou ale dočasné mikrosvětově založené narativní toky nahrazeny dlouhodobě trvajícím narativním tokem, zaprvé je to Michelle a Tony, zadruhé konflikty spojené s mikrosvěttem Jacka Bauera a zatřetí konflikty založené v subsvětě politiky.

Subsvět CTU ovšem zároveň zakládá řadu dílčích narativních toků ve snaze odhalit a překazit plány subsvětů padouchů. V takovém případě fikcizace využívá množství obyvatel subsvětů CTU. Někteří jsou takřka výhradně v ústředí CTU: technická analytička Chloe, Edgar, Driscollová, v druhé půli „dne“ Michelle, Buchanan, Audrey a Tony. Jiní vyjíždějí do terénu (Curtis, občas Tony), přičemž většinu nemá význam jmenovat, protože mají značnou úmrtnost. Kooperace ústředí CTU s agenty v terénu přitom nutně vyžaduje orientovanost diváka v prostorových rámcích makrosvětů, kdy v terénu nezřídka operuje několik týmů souběžně a mohlo by snadno dojít k prostorovému zmatení. Stabilní prostorový rámec ústředí CTU a akcidentální prostorové rámce v terénu jsou proto neustále propojovány skrze telefonní spojení, vysílačky, kamery, satelitní sledování a virtuální plány budov. Tím fikcizace nenápadně, ale velmi systematicky orientuje diváka v prostorovém rámci makrosvětů jako celku: každý narativní tok na bázi ústředí-terén či terén-terén je kooperačně zapuštěn v komunikaci několika postav, které se neustále informují o svých krocích – případně o krocích nepřátel.

Příkladem je hned v první hodině scéna, kdy Jack Bauer vejde k Driscollové do kanceláře, zatímco v terénu probíhá akce agenta Lobella. Ten během pátrání po teroristovi Šerekovi vejde do obchodu, který je s Šerekem nějak spojený. Umístí na pult telefon a klíčenku, které jsou zároveň kamerami. Pošle tak do kanceláře Driscollové záběry z obchodu, které může sledovat i Jack Bauer.



Jack ale ze své pozice v kanceláři vidí, že je něco špatně a sdělí to Driscollové: „Ten něco tají. [...] Má sice otevřeno, ale zatažený závěsy. Nejsou tam další zaměstnanci, je nějak moc nervózní. Erin, věř mi, ten něco tají.“



Driscollová řekne Lobellovi vysílačkou do ucha, aby se k prodáváči na chvíli otočil zády. To jí a Jackovi umožní sledovat prodáváčovy reakce ve chvíli, kdy neví, že je pozorován. Podívá se letmo doprava, díky čemuž mohou Jack s Driscollovou nasměrovat Lobellovo pátrání – a schovaný Šerek začne utíkat.





Dva komparativně se doplňující prostorové rámce spojené vysílačkou a kamerami se kauzálně i prostorově propojují v jeden dočasný narativní tok, který pokračuje Šerekovým zatčením a výslechem, přičemž končí souběžně s koncem první hodiny.

V každém epizodním světě takto proběhne řada telefonátů, které mají často několikanásobnou povahu – postava „A“ zavolá osobě „B“, která ji přepojí na osobu „C“. Zatímco tedy globální narativní tok konfliktu mezi subsvětlem padouchů a subsvětly ostatními sice plynule pokračuje napříč celým makrosvětlem „čtvrtého dne“, tento je zároveň složen z mnoha desítek dílčích narativních toků: pronásledování podezřelých, zachraňování ohrožených svědků, cesta za možnými důkazy, složitá jednání o dalším postupu atp.¹⁷⁹ Ty se sbíhají do akcí v souladu s jednáním daného subsvěta a nebo naopak rozbíhají v konfliktech mikrosvětů se svými subsvětly. Tím prokládají kompoziční a transkompoziční otázky po globálním narativním toku a pozadí jeho subsvětů (například vztahy mezi padouchy, ideologické pozadí jejich jednání, majitelé budov jejich působení). Činí tak přitom pomocí kompozičních a transkompozičních otázek po s narativních tocích spojených se zájmy mikrosvětů jednotlivých postav (jak jsme si popsali výše). Tyto mají ale nakonec navzdory své původní rozbíhavosti stejně sbíhavý dopad na stav věcí v domovském subsvětě CTU a v důsledku tak nepřímou i na globální narativní tok. Marianne (v konfliktu s Curtisem a posléze i s Edgarem) se ukáže jako zrádce a poskytne informace vedoucí k Marwanově úkrytu. Driscollová po smrti své dcery odejde z místa ředitelky CTU. Edgar je po smrti matky dočasně nepozorný při plnění důležitých povinností – jinak by třeba neodkládal zpracování důležitých informací spojených s Andersonem a jeho krádeží letadla. Vztah Tonyho a Michelle pak nakonec nepřímou vyústí v úspěšné vyřešení celé krize.

4.2.3. Subsvět politiky

Subsvět politiky po většinu „čtvrtého dne“ takřka splývá se subsvětlem padouchů a subsvětlem CTU. Prezidentovy vstupy z Air Force One jsou sice důležité (rozhodnutí o útoku na místo věznění ministra Hellera, poskytování milostí potenciálním svědkům ze subsvěta padouchů), ale víceméně se kryjí s postupy CTU. Aktivním představitelem politického subsvěta je totiž ministr obrany **Heller**. Ten je od druhé do šesté hodiny v zajetí padouchů a od šesté do dvanácté hodiny zůstává v CTU a pomáhá koordinovat činnost subsvěta CTU (přičemž i on řeší konflikt založený v mikrosvětě, ovšem je bezvýhradně loajální svému subsvětlu a nechá mučit svého vlastního syna Richarda). V tom se „čtvrtý den“ podstatně odlišuje od organizací makrosvěta předchozích „dnů“, které s autonomním subsvětlem politiky pracovaly stejně intenzivně jako se subsvětly ostatními. Rozložení makrosvěta se však během „čtvrtého dne“ zásadně mění pádem Air Force One a nástupem nového prezidenta v 17. hodině.

Viceprezident a posléze prezident **Charles Logan** – navzdory tomu, že mu radí strategicky schopný šéf tajné služby Mike Novick (výrazně vystupující i v minulosti makrosvěta) – je však mimořádně slabý vůdce. Nedokáže ve strachu o sebe sama čelit politické krizi a **namísto kooperace se subsvětlem CTU jeho cíle sabotuje**. Především není schopen z obavy o svou pozici zaujmout jasný politický postoj a udělit výjimku ohledně výsledku klíčového svědka. A tak zatímco neustále žádá o další čas na rozhodnutí, Jack Bauer je nucen v rozporu s jeho postojem

¹⁷⁹ Postupy stylistické realizace těchto telefonních hovorů podchycují na příkladu první řady 24 hodin např. Elizabeth a Hanne Birkovy in Birk, Elizabeth – Birk, Hanne (2005): „Today is going to be the longest day of my life“: A Narratological Analysis of 24. In: Gabby Allrath – Marion Gymnich (eds.): *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills – New York: Pallgrave Macmillan, s. 52-54.

provést výslech na vlastní pěst (18. hodina). Ačkoli z něj dostane klíčovou informaci a společně s agenty CTU obklíčí bar, ve kterém se skrývá Marwan, prezident se o výslechu dozví. V záchvatu ješitnosti pak rezolutně nařídí Bauerovo okamžitě zatčení tajnou službou, i když to může operaci ohrozit. Zaměstnanci tajné služby při pokusu o Bauerovo zatčení operaci skutečně prozradí a Marwan uprchne, což nepřímo způsobil právě Logan.

V uvědomění si vlastní inkompetence řídit subsvět politiky Logan požádá o pomoc velmi zkušeného bývalého prezidenta **Davidu Palmera**, jehož mikrosvět je spojený s řízením politického subsvěta ve všech předchozích „dnech“ (19. hodina). Palmer se tak v pozadí ujme strategického vedení, ovšem není v časových možnostech dosáhnout dohody o propuštění důležitého svědka z čínského velvyslanectví. Ze své pozice tak bez Loganova vědomí Palmer pověří Jacka Bauera přísně neoficiálním průnikem na čínský konzulát, při němž ale nešťastnou náhodou zemře konzul (20. hodina). Jakmile se to Logan dozví, opět se rozzuří a povolí čínskému vyšetřovateli okamžitý vstup do CTU – uprostřed krize, čímž opět sabotuje chod subsvěta CTU (21. hodina). To navíc zásadně ovlivní další Bauerův osud na konci „čtvrtého dne“, kdy má být Jack vydán Číňanům – a Logan nepřímo schválí jeho vraždu –, na konci „pátého dne“ a na začátku „šestého dne“.

I v subsvětu politiky ale nastává **konflikt mikrosvětů**, když jde Loganovi po krku z mocenských důvodů Don Ashton, který nesouhlasí s jeho kroky a už vůbec ne s angažmá Davidu Palmera. Není divu, po Loganovi je totiž kandidátem na prezidenta Ashton sám (22. hodina). I v případě subsvěta politiky tak lze pozorovat **postupné zahušťování makrosvěta konflikty na úrovni střetu mikrosvěta** (Hellerova nelítostnost k synovi, Loganova ješitnost a zbabělost, Ashtonova mocenská ambicióznost) a **subsvěta**. I tyto konflikty pak v důsledku nepřímo ovlivňují především globální narativní tok (dopadení důležitého svědka v případě Richarda Hellera, zkažený útok na Marwana u Logana) či subsvět Jacka Bauera (čínský konzulát). **A děje se tak právě v hodinách, kdy ostatní paralelní narativní toky založené primárně v mikrosvětech zůstávají utlumeny**, protože činnost CTU je maximálně soustředěována na Marwanovo dopadení, a tak fikcizace využívá k tomuto účelu právě dosud spíše upozadovaný subsvět politiky.

4.2.4. Mikrosvět a subsvět Jacka Bauera

Jak jsem napsal výše, Jack Bauer jakožto ústřední fikční entita v makrosvětě zároveň představuje i entitu nejdynamičtější. V rovině svého **mikrosvěta** neustále uzavírá a ruší spojení s jinými subsvěty, pokud to vyžaduje poslání. Jako **subsvět** pod sebe často podvrtně stahuje mikrosvěty postav, které kvůli Jackovi jednají proti zájmům svých subsvětů (zaměstnanci CTU, představitelé vlády, rodinní příslušníci padouchů).

U Jacka má imerzivní divák jednoznačně nejrozsáhlejší povědomí o jeho singulárních i relačních vlastnostech ze všech obyvatel makrosvěta. Zároveň je postavou s největším množstvím relačních vlastností, protože je svázán s entitami napříč všemi subsvěty. Jeho nejcharakterističtější singulární vlastností je ale zarputilost, s níž jde za naplňováním svých cílů doslova přes mrtvoly a navzdory jakémukoli osobnímu riziku. Když mu Audrey řekne, že porušuje prezidentův příkaz a musí si být vědom důsledků, jen odvětí: „Věř mi, nikdo nezná důsledky lépe než já“ (19. hodina). Palmer ho v následující hodině požádá, aby zcela neoficiálně pronikl na čínský konzulát, ale když bude chycen, nemohou se za něj postavit a bude souzen podle čínského práva. Jack odpoví, že si rizika dobře uvědomuje, na což Palmer věcně zareaguje, že u kohokoli jiného by silně pochyboval o tom, že si rizika skutečně uvědomuje, ale u něj ne. (Koneckonců rozsáhlé množství relačních vlastností Bauer sdílí právě s Palmerem.) Jackovi kvůli práci zavraždili manželku („první den“), dcera s ním nechce mít nic společného („první“ až „třetí den“, „pátý“, „sedmý“ a „osmý den“), bojuje kvůli misi s heroinem („třetí den“), je prohlášen za mrtvého („čtvrtý den“), skončí dlouhodobě mučen v čínském vězení (mezi „pátým“ a „šestým“ dnem), je souzen americkým soudem („sedmý den“) a nakonec stojí zcela mimo zákon („osmý

den“). *De facto* jediným významným rozdílem mezi jeho singulární zarputilostí a singulární zarputilostí třeba Habiba Marwana je vyznávání protilehlých ideologických systémů, ale jinak neváhá nikoho mučit nebo okamžitě zabít, pokud to napomůže splnění pracovních cílů jeho mikrosvěta.

Nikdy tak plně nespadá do žádného subsvětů – a s každým „dnem“ méně –, protože s jakýmkoli subsvětům i mikrosvětům je ochoten se během okamžiku střetnout. Když se podíváme na jednotlivé subsvětů a pomůžeme si výše uvedenou čtveřicí modalit Lubomíra Doležela, můžeme načrtnout povahu jejich modálního nastavení.¹⁸⁰ Subsvět padouchů je z hlediska makrosvětů dominantně řízen axiologickou modalitou, protože jeho obyvatelé jednají striktně hodnotově: ideologicky v případě teroristů a ve vztahu k movitým statkům u žoldáků. Z hlediska fikcizace a narativní dynamiky ve vztahu k ostatním subsvětům je pak narativní tok subsvětů padouchů založen za prvé deonticky (porušují zákony) a za druhé epistemicky (ostatní subsvětů se neustále snaží dohnat znalostní deficit o krocích a cílech padouchů). Subsvět CTU staví na silné deontické organizaci řádu protiteroristické rozvědky, kdy jsou jasně rozloženy oblasti kompetencí, řízení a moci, které pak podléhají deontickému řádu fungování státu a politických nadřízených. Obyvatelé subsvětů CTU se pak axiologicky snaží síť svých kompetencí rozšířit, případně stojí v rozporu zodpovědnost k cílům CTU a zodpovědnost k soukromým hodnotám. Aby jich dosáhli, obcházejí přitom nejen etická pravidla (špehují své kolegy, manipulují jimi, vydírají je), ale stavějí se občas i do opozice k deontickému nastavení subsvětů CTU: Marianne tak zradí CTU, Chloe naopak pomáhá Bauerovi, protože kompetenci svých nadřízených nevěří.

Subsvět politiky je řízen komplexněji: jeho čelní představitelé (Logan, Palmer, Novick) mají velkou deontickou sílu, ale musí jednat v souladu s axiologií svých předpokládaných voličů nebo politických partnerů. Logan tak není schopen ze strachu o sebe a o svou pozici před voliči zaujmout žádné rozhodnutí nebo naopak z ješitných důvodů zneužívá své deontické síly. Palmer zase vysílá Jacka Bauera na čínský konzulát (protože epistemicky ví, že Jack má pravdu, a axiologicky to považuje za správné rozhodnutí), ale může tak učinit striktně neoficiálně, protože ačkoli má tu deontickou moc, zároveň se staví do opozice k deontickým možnostem Číny (která to může brát jako vyhlášení války). Naopak níže postavení představitelé politického subsvětů na základě vyznávaných hodnot napadají kompetenci výše představených a snaží se dosáhnout jejich mocenské síly, čímž se subsvět politiky zase podobá na vyšší úrovni subsvětů CTU.

Jack Bauer je často cizincem či rebelantem ve všech modálních oblastech. Je aleticky nadřazený, protože při své zarputilosti fyzicky vydrží očividně mnohem víc než kdokoli jiný: dvakrát přežije svou smrt, opakovaně ho mučí a s výjimkou „prvního dne“ nedává během oněch čtyřadvaceti hodin najevo známky únavy z nevyspání. Epistemicky je nadřazený všem ostatním, protože – jak výše ukazovala i scéna se sledováním videa z prodejny během terénního pronásledování Šereka – vidí víc, lépe si skládá souvislosti do spojitých hypotéz a má vysoce efektivní strategické myšlení. To je koneckonců důvod, proč ho občas následují jiní obyvatelé světa více či méně navzdory nastavení svých subsvětů. (Pracovníci CTU riskují práci a vězení, politici pozici, civilisté život.) Zejména je ale Bauer deontickým a axiologickým cizincem svého makrosvětů. Z deontického hlediska pravidelně porušuje příkazy nadřízených a dostává se do rozporu se zákony svého státu (přepadne benzínku, aby zdržel podezřelého, než Chloe – v rozporu s příkazy Driscollové – nastaví satelit). Toto jeho jednání má ale pozitivní důsledky pro narativní tok. V první hodině vtrhne v rozporu s rozkazy Driscollové do výslechové místnosti a vysoce násilným způsobem z Šereka dostane odpověď na své otázky, přepadení benzínky opravdu zdrží podezřelého, přepadení čínského konzulátu vede ke klíčové informaci o Marwanově pozici. Z axiologického hlediska pak jedná nezřídká eticky značně rozporně, což ho potenciálně staví i do protilehlé pozice i k jeho spojencům.

¹⁸⁰ Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, s. 121-137.

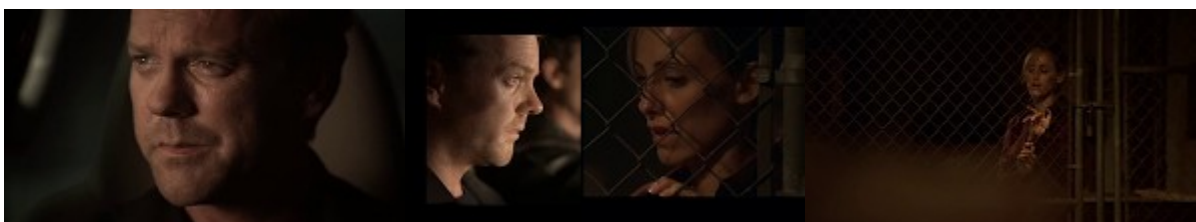
Během prvních hodin se na něj bez vědomí Driscollové obrátí Chloe, že její kamarád Andrew Paige objevil podezřelou činnost na internetu v arabštině. Zavolají Paigovi, kterému mezitím teroristé postříleli kolegy v práci a domluví se s ním na setkání za půl hodiny na nádraží. Nevědí ovšem, že teroristé mezitím zavraždili i Andrewovu matku a odposlouchávají mu telefon (2. hodina). Bauer se dočasně spojí se subsvětlem CTU a vydají se na nádraží, ovšem terorista Hasan se k Andrewovi dostane dřív – a tady se dostáváme k deonticko-axiologickému vzepření. S Lobellem mají možnost Andrewa zachránit, ale Bauer si uvědomí, že Hasan s Andrewem v autě je může dovést k místu Hellerova zajetí. V rozporu s nařízením CTU (deonticky) a s přáním Chloe (axiologicky) tak Andrewově záchraně zabrání, což nakonec stojí Lobella život. (3. hodina). To ovšem ještě Chloe netuší a dokonce ve třetí epizodě, kdy je **hlavním cílem CTU dopadnout a zatknout Bauera**, vystoupí proti CTU a Jackovi začne pomáhat při sledování, čímž se stane součástí jeho subsvěta.

Zásadní axiologický rozpor mezi Bauerem a Chloe však nastane později, kdy Hasan vytáhne Andrewa z auta na místě, kde čekají další dva kolegové – a společně začnou Andrewa bít, aby zjistili, kolik toho ví. Chloe sleduje životu nebezpečnou situaci svého kamaráda skrze dálniční kameru a Bauer s puškou opodál může mučení snadno zachránit, ovšem odmítá to udělat, protože by přišel o možnost sledování Hasana. A ve chvíli, kdy Hasan odjíždí, dokonce sbalí pušku, jde za ním a nechá Andrewa svému osudu – a ačkoli se ve chvíli, kdy už se teroristé chystají Andrewa popravit, nakonec vrátí a oba zastřelí, Chloe to rozhodně nevnímá jako vstřícný krok. Odmítá mu po této axiologické zradě dále pomáhat, ale nakonec to stejně udělá a všechno mu odpustí. (Mezitím je ovšem sledovaná Driscollovou a na její příkaz také svou kolegyní Sarah, a tak musí do subsvěta Jacka Bauera zatáhnout i Edgara, kterého pak kvůli tomu začne vydírat Marianne.) Jack posleze na konci páté hodiny odmítne (deonticky) poslechnout i přímý rozkaz prezidenta a vydá se Hellera osobně zachránit, což ale opět nakonec umožní získat informace o kufríku s nadřazovačem – a tak by se dal Jackův narativní tok coby série okázalých revolt proti modálnímu nastavení jiných subsvětů i mikrosvětů sledovat napříč celým „dnem“ a vlastně celým makrosvětlem *24 hodin*.

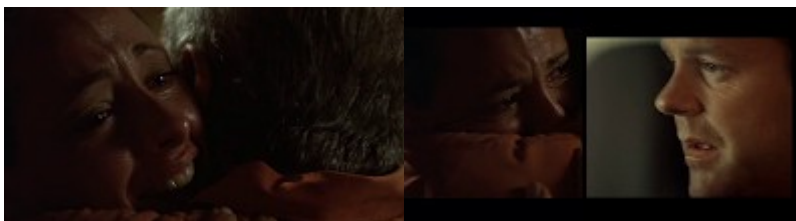
Díky tomu je právě mikrosvět Jacka Bauera pro fikcizaci nejsignifikantnějším posuvníkem v rozvíjení narativních toků napříč makrosvětlem. Zároveň má ale Jack Bauer své spojence, kteří zároveň jako by byli sami podobně revoltujícími modálně vyčnívajícími jedinci: svou inteligencí, strategičností, neústupností a odvahou – jeho „avatary“ v dalších subsvětech. Ať už jde například o (bývalého) prezidenta Palmera (který je jeho chladnokrevnou machiavelistickou alternativou v politickém subsvětě), ministra Hellera (jenž tvoří Bauerovu politickou alternativu po většinu „čtvrtého dne“ a neváhá nechat mučit svého syna), již zmíněnou brilantní technickou analytičku Chloe O'Brianovou, čas od času Tonyho Almeida (oba jsou schopní deontických revolt, ale nikoli axiologických) nebo klidně i chladnokrevného teroristu, pokud to napomůže situaci (Hamri Al-Assad během „šestého dne“). Tato skupina postav, které se v určitém okamžiku postaví proti pravidlům svých subsvětů a spolupracují s Bauerem navzdory akutnímu hrozícímu nebezpečí (protože se skoro nikdy nemýlí, s osudnou výjimkou zrádkyně Niny během „prvního dne“, která mu na jeho konci zavraždí manželku), případně ještě náhodní spojenci z řad civilistů (často skončí mrtví nebo zmrzačení) – ti všichni představují obyvatele **subsvěta Jacka Bauera**. Nutno dodat, že Jack Bauer je přitom stejně tak ochotný nasazovat život za ně.

Během „čtvrtého dne“ můžeme sledovat dvě paralelní linie fikcizace, po nichž se Jackova cesta makrosvětlem ubírá: (a) linie plnění mise zahrnující řadu různých narativních toků, z nichž některé jsou takřka destruktivní i pro soukromé vztahy s jeho spojenci (viz Andrew), (b) narativní tok milostného vztahu s Audrey Rainesovou, který se v druhé půlce dne systematicky rozkládá, a to v kontrastní paralele ke zlepšujícímu se vztahu Tonyho a Michelle. A zatímco fungování první linie jsme si ukázali na příkladu sledování Andrewa s Hasanem (a posleze jen Hasana, což zahrnuje řadu dalších akcí, včetně onoho přepadení benzínové pumpy), zaměřím se nyní na druhou, soukromou, linii vztahu s Audrey Rainesovou (s krátkým návratem k toku Jack-Andrew-Chloe).

Hned ve třetí scéně první hodiny je imerzivnímu divákovi ukázáno, že Jack Bauer a Audrey Rainesová jsou milenci. Ten během zbytku hodiny ještě zjistí, že (a) Audrey je stále vdaná za Paula Rainese, byť s ním už přes půl roku nežije, (b) její otec – ministr Heller – o vztahu mezi Jackem a Audrey zatím neví, protože pro něj pořád patří k Paulovi, přičemž (c) Audrey navíc Jackovi vyznává lásku – a Jack jí. Na konci první hodiny je však Audrey i se svým otcem unesena: Jack Bauer se z úředníka pracujícího pro subsvět politiky opět stává Jackem Bauerem využívající těch svých singulárních vlastností, které z něj činí brilantního terénního agenta, ale méně brilantního partnera. Během následujících čtyř hodin, kdy je Audrey s Hellerem v zajetí, fikcizace ještě dvakrát komparativně zdůrazní sílu jejich partnerského svazku. Ve druhé hodině se Ronnie během jízdy v autě ptá Jacka, jestli mu práce v terénu nechybí. Jack řekne: „Chtěl jsem zas trochu žít, a to nešlo, když jsem dělal v terénu.“ Ronnie se sarkasticky optá, jestli mu ten velký plán vyšel a trochu žije. Jack odvětí: „Jo, trochu žiju.“ Následuje prostřih v děleném obraze na zajatou Audrey, na níž Jack v danou chvíli očividně myslí.



Ve třetí hodině pak Heller nutí Audrey, aby ve chvíli nepozornosti utekla a nechala ho teroristům na pospas, což Audrey odmítá. Heller říká: „Já chci, abys žila vlastní život, plný život. Já chci, abys měla rodinu. Na ničem jiném mi nezáleží. Jsi moje dítě.“ Audrey pláče – a upíná svou mysl na Jacka.



Tyto subjektivizační postupy zároveň slouží fikcizaci jako hladké přechody z jedné scény a jednoho prostorového rámce do druhé scény a druhého prostorového rámce: pokládá se, a zároveň zodpovídá lokální podurčená otázka: „Co právě teď dělá ten druhý?“ Druhý přechod zároveň plní pro fikcizaci i jinou funkci: zlidšťuje v očích imerzivního diváka Jacka po jeho nevybíravém jednání s Andrewem a Chloe jako ochránce a partnera. Rozvíjený vztah Jack-Audrey tak zároveň pomáhá vytvořit prostředí pro odpověď na podurčenou otázku, co se stalo s Andrewem a jak bude dále postupovat Chloe, která se po útoku na Andrewa zhroutila v CTU v pláči na toaletách. Prostřih z Audrey na Jacka tak vzápětí vede k Jackovu telefonátu Chloe, během jejichž rozhovoru jasně vyplývá, co jsem psal výše: Jackova zarputilost při verbování lidí do svého subsvěta a jejich víra v jeho epistemickou nadřazenost, kdy lépe než ostatní ví, co dělat.



Jack: „Chloe, to jsem já.“

Chloe: „Právě jsem si přečetla zprávu dopravní policie. Andrew je na tom hodně špatně. Nikdy ti to neodpustím! Slyšíš mě?!“

Jack: „Chloe, já chápu, jak ti je, ale musíš uvažovat jasně. Máme v Americe teroristy. Provedli bombový útok a unesli ministra obrany. Naše jediná šance je sledovat útočníka a doufat, že nás dovede k Hellerovi.“

Chloe: „Ne, už tě nebudu poslouchat. Já se tebou končím. Půjdu za Driscollovou a...“

Jack: „Ne, nepůjdeš. Ty víš, že mám pravdu.“

Chloe: „Ne, nevím!“

Jack: „Chloe, kdybys nevěřila tomu, co dělám, už bys to nahlásila.“

[Delší pauza.]

Chloe: „Nechci, aby se tohle dělo.“

Jack: „Já taky ne. Chloe, bez tebe to nedokážu. Musíš mi pomoci je zastavit. Chloe...“

Chloe: „Co?“

Jack: „Jseš se mnou?“

Chloe: „Jo. Zavolám ti, až bude ten satelit.“

Jack: „Děkuju.“



Po osvobození Audrey ze zajetí se Jackův vztah s ní dále pozitivně rozvíjí, a když za ní její manžel Paul Raines přijde do CTU a prosí ji o odpuštění, odmítne ho s tím, že už s někým chodí – a nakonec vyjde najevo i to, že tím někým je Jack. To nakonec schválí i Heller, který Paulovi projeví účast, ale proti vztahu Audrey a Jacka nic nenamítá (6. hodina a 7. hodina). Audrey se dokonce stává součástí Jackova subsvěta, když se s ním vydá do terénu identifikovat podezřelého na záznamových páskách. Jsou Marianne zrazeni, přepadeni a nebýt Jackova telefonátu Tonymu Almeidovi, pravděpodobně by zemřeli (7. hodina). Jedou k Tonymu domů, a zatímco Tonyho život je očividně v rozkladu, vztah Jacka a Audrey je zdánlivě nerozlučitelný (8. hodina). Tento stav věcí v jejich relačních vlastnostech se ovšem začne měnit v desáté a jedenácté hodině, kdy se ukáže, že Paul Raines je pronajímatelem domu, ve kterém teroristé plánovali útok na vlak i únos Hellerových. Audrey se vydá Paula do hotelu zdržet pod záminkou promluvy o možné společné budoucnosti, ale Paul je čím dál agresivnější – a v samém závěru desáté hodiny do pokoje vpadne Jack a Paula zatlačí do kouta.

Skutečný zlom v pohledu Audrey na Jacka nastane v jedenácté hodině, kdy Jack musí provést výslech Paula. Požádá Audrey, aby odešla, ale ona se rozhodne zůstat – a Jackův krutý výslech jejího manžela elektrickým proudem ji vyděsí. Paul se ukáže nebýt zrádcem, ale jeho firma byla zneužita Marwanem. Všichni tři odjíždějí do CTU, během čehož Audrey něžně hledí Paula po ruce, což zároveň vidí i Jack (11. hodina). Zatímco Audrey zůstává v CTU, Paul se stává součástí Bauerova subsvěta, když s ním jede do zbrojní firmy, která dodala Marwanovi nadřazovač, přičemž Paul dokonale jejich software, protože ho pomáhal vytvořit (12. hodina). Audrey se baví s otcem o zkušenosti s Jackovým výslechem, přičemž Heller sice jednoznačně obhajuje Jackovy postupy, ale zároveň chápe, že se Audrey svého přítele začíná bát. Paul je navíc vážně postřelen, když vběhne do rány určené Jackovi (13. hodina) a on skončí ve vážném na klinice CTU (14. hodina). Až do dvacáté hodiny se během Paulova pobytu na klinice Audrey se svým manželem čím dál více sblíží (zejména od 16. hodiny), zatímco Jackovi se naopak vzdaluje a nedokáže akceptovat jeho porušování příkazů a bezcitnost při plnění mise (19. hodina).

Celá krize pak vyvrcholí právě ve dvacáté hodině, na jejímž začátku Audrey Paulovi řekne, že s ním odjede a definitivně opustí Jacka. Paulovi se extrémně zhorší fyzický stav a musí na operační sál, přičemž na klinice je pouze jeden operující lékař. Jack ale mezitím zajistí klíčového čínského svědka Leeho, který je smrtelně postřelen a je třeba ho okamžitě operovat – kvůli čemuž je Jack postaven do fatálního axiologického rozhodnutí v rámci svého mikrosvěta: buď může být zachráněn Paul, nebo Lee. Před očima Audrey vytáhne zbraň a donutí lékaře přerušit Paulovu operaci, aby mohl zachránit Leeho. Paul navzdory Jackově následné snaze o jeho oživení zemře a Audrey už nechce Jacka nikdy vidět (20. hodina). Jakkoli se v posledních čtyřech hodinách Jack zoufale snaží získat znovu její náklonnost, je to marné – akceptuje ho jako terénního agenta a chápe jeho obrovský přínos na řešení krizí celého „čtvrtého dne“, ale

nedokáže ho akceptovat jako člověka (24. hodina). Jinými slovy, Jackova rozhodnutí v axiologických konfliktech v rámci svého mikrosvětů jsou sice mimořádně efektivní při řešení krize v makrosvětě, ale zároveň v rozporu s milostným životem. (Podobným rozkolem pak začíná „pátý den“, kdy své přítelkyni unese syna, aby nemohl prozradit akci, a nepřímo tak způsobí, že se její syn dostane do smrtelného nebezpečí během biologického útoku na letiště.)

Rozklad Jackova vztahu s Audrey představuje kontinuálně rozvíjený paralelní narativní tok založený v relačních vlastnostech mikrosvětů obou entit, který pokrývá druhou půlku „čtvrtého dne“, zatímco první půlka byla tvořena fragmentárnějšími paralelními narativními toky Arazových, Dresslerové, Edgara nebo Marianne. Současně tvoří převrácenou paralelu k postupně se posilujícímu vztahu Tonyho a Michelle (kteří se v posledních hodinách „dne“ o Jackovi a Audrey nejednou baví), a zatímco ten se ve 24. hodině definitivně ustaví, Jackův ve stejné hodině definitivně selže. Imerzivnímu divákovi umožňuje tato paralela nejen sledovat samostatnou sérii otázek nenavázaných přímo na globální narativní tok, ale i utvářet vrstevnatější představu o singulárních i relačních vlastnostech mikrosvětů Jacka Bauera jako centrální fikční entity makrosvětů *24 hodin*. Čím významnější je Jack Bauer hrdina a čím vícrát zachrání miliony životů obyvatel makrosvětů, tím bezúspěšnější je jeho mikrosvět, až v „osmém dni“ skončí jako psanec a cizinec ve vlastním makrosvětě.

4.3. Fikcizace, otázky, deadliny a cliffhangery

Popsal jsem a vysvětlil (a) fungování globálního narativního bloku v tocích, (b) funkce a rozložení jednotlivých subsvětů ve vztahu ke svým mikrosvětům i ve vztahu k sobě navzájem. Přesunu se proto ke konkrétní realizaci těchto postupů v toku fikcizace jako procesu. Imerzivní divák je zpravován kumulativně, komparativně i retrogradně o stavech věcí v několika subsvětích současně, systematicky naváděn k určitým otázkám a jeho rekonstrukce fikčního světa přerušována na koncích jednotlivých hodin cliffhangery, kdy je nastolena důležitá otázka a odložena odpověď na ni. Není samozřejmě únosné ani efektivní na příkladu celého „čtvrtého dne“ vysvětlovat postupné proměny v zakládání otázek v každý moment fikcizace, a proto se zaměřím spíše na charakteristiku typických postupů s konkrétními příklady: na práci s liniemi v rámci jednotlivých hodin, na práci s časovými údaji (deadliny) a na práci s cliffhangery na koncích epizod (i když by se dalo hovořit i o cliffhangerech v jejich průběhu). Jinými slovy, od nejvyšší úrovně fikcizačních bloků přes střední úroveň uspořádání a interakci světů se dostávám k nejnižší úrovni konkrétních narativních technik fikcizace a její soustavnou práci s utvářením podmínek pro divácké otázky.

4.3.1. Příčný stříh, střídání linií a práce s deadliny

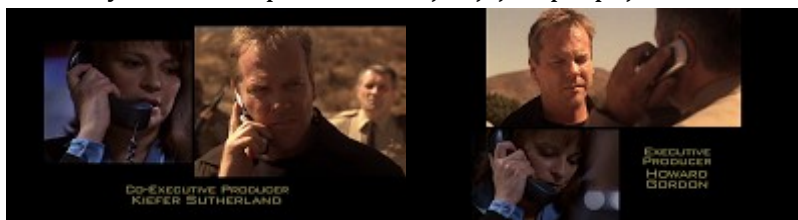
Fikcizace při reprezentaci jednotlivých subsvětů a narativních toků využívá především příčný stříh, kdy se pravidelně prostřihává mezi (a) obyvateli a akcemi různých subsvětů, (b) prostorovými rámci uvnitř konkrétních subsvětů. Nelze hovořit o žádném jednotně dodržovaném postupu, protože poměr těchto dvou modů se v jednotlivých epizodách podstatně mění v závislosti na funkcích, které musí plnit – i když lze říci, že s blížícími se konci bloků mají jednotlivé linie akce sbíhavý charakter: logicky se doplňují, postavy se blíží k témuž prostorovému rámci, hodně se telefonuje napříč různými prostorovými rámci a sbíhají se informace z různých zdrojů. Naopak na začátku bloků mají rozbíhavý charakter: objevují se nové postavy z řad civilistů i subsvětů padouchů, souvislost mezi prezentací subsvětů padouchů a subsvětů ostatních je pouze časová, ale nikoli logická.

Zatímco rozbíhavý postup reprezentuje primárně paralelně běžící linie akce (např. v prvních hodinách druhé poloviny dne), sbíhavý postup nám může lépe demonstrovat, jakými postupy fikcizace jednotlivé subsvětů i jednotlivé narativní toky využívá, aby vedla i udržovala divákovu pozornost, nutila je klást otázky a hlavně zatajovala míru eliptičnosti, na níž „vyprávění v reálném čase“ ve skutečnosti stojí. Sbíhavost lze dobře popsat na páté hodině – kdy její první

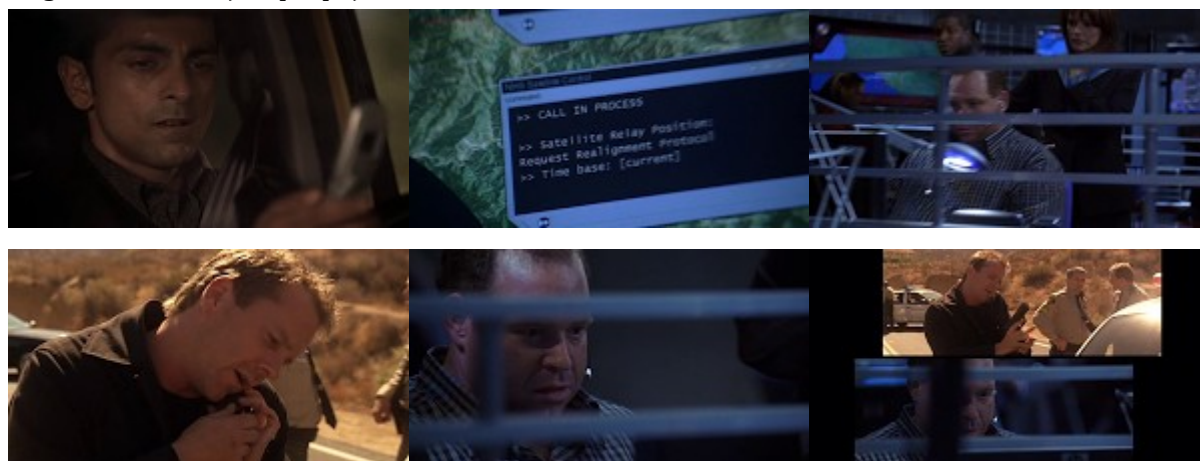
polovinu budeme sledovat velmi pečlivě, zatímco tu druhou k ní orientačně vztáhneme. Na konci čtvrté hodiny totiž obyvatelé subsvětla CTU ze satelitu viděli, jak Hasan ukradl automobil, a podařilo se jim získat záznam jeho hovoru Omarovi, že k němu míří, zatímco Jack byl zatknut policií (za vykradení benzínky). Na začátku páté hodiny se Jack opět spojí se subsvětlem CTU, jehož obyvatelé už nyní vědí, že měl pravdu a Hasan je skutečně zavede k Hellerovi. Sekvence začíná, když do CTU zavolá šerif – a Driscollová telefon přijme. Fikcizace skrze telefonní rozhovor prostřihává prostorový rámeček CTU a místo Jackova zatčení, přičemž divák se může lokálně ptát, zda Driscollová nevyužije příležitosti a nenechá zatčeného Jacka přivést.



Driscollová však učiní Jacka koordinátorem celé policejní operace, což posléze oznámí i šerifovi, kdy fikcizace souběžně s ním zobrazuje i poslouchajícího Jacka (vynechávám záběry z jednotlivých prostorových rámečků a ponechávám jen jejich propojení skrze dělený obraz).



Jack šerifovi zadá úkol, aby zrušil hlášení krádeže auta, kterým Hasan jede – kompoziční otázka, jaké by mohlo mít důsledky, kdyby Hasana zastavili policisté, bude zodpovězena v posledních deseti minutách projekce dané hodiny, kdy skutečně Hasana zastaví policisté, a Jack zjistí, že hlášení krádeže auta je stále v platnosti. Na místě je nyní odsouvaná otázka, co právě nyní dělá právě Hasan, na niž fikcizace vzápětí odpoví. Zatímco policista dokončuje větu „okamžitě odvolejte pátrání po hledaném vozidle“, na ono vozidlo se prostřihne a následně i dovnitř, přičemž Hasan zvedá telefon a někomu volá. Následuje stříh do CTU, kde Edgar vidí, že Hasan znovu telefonuje. Driscollová přikáže, aby zvuk hovoru přepojili Bauerovi. Jack telefon zvedne, Edgar ho informuje a přepojí.



Hasan telefonuje, prostřihne se na Omara, následně na oba aktivní účastníky hovoru v děleném obraze, a nakonec na všechny tři účastníky hovoru včetně Bauera.



Hned první část jejich hovoru je určena i divákovi, který pomocí Omarovy určené prospektivní otázky zjistí, za jak dlouho bude Hasan na místě („Za půl hodiny.“). Další klíčovou podurčenou otázkou pronese Hasan: „Jak to vypadá se servery?“ Omar mu sice odpoví, ale účel serverů zůstává utajen jako podurčená (krátkodobá transkompoziční) otázka. Hasan i Omar slouží fikcizaci zároveň jako nástroj, jak pro Jacka a CTU shrnout události spojené s Audrey a Hellerem: dozví se, že Heller podepsal „doznání“, ale že ho k tomu museli donutit pomocí jeho dcery – která ale **ještě** není mrtvá. Jack zneklidní a ještě během dokončování telefonního hovoru teroristů se ptá, kde má auto. Teroristé dohoví, v prostřihu na CTU se začne rozhovor analyzovat, Jack nasedá do svého auta a odjíždí, zatímco časomíra v obraze immerzivnímu divákovi ukáže, co přesně „za půl hodiny“ znamená.



Rozhovor padouchů o Hellerovi a Audrey zároveň fikcizaci poslouží jako logický most k následujícímu stříhu před celou obou unesených. Následně proniká dovnitř, kde se oba domluví, že se zavraždí plynem, který posléze skutečně uvolní. Divák se může podurčeně ptát, jestli se Jack dostane na místo včas, aby zabránil úmrtí plynem, nebo zabitím teroristy. Okamžitou odpověď však vzhledem k „reálnému“ plynutí času nemůže očekávat. Plyn uniká, Jack pronásleduje jedoucího Hasana, a tak fikcizace nejdříve zařadí eliptickou časomíru (čas poskočí o pár minut dál), a posléze vyplňuje časové trvání jinými narativními toky, které k tomu slouží: interními konflikty v subsvětě CTU a posunem událostí v subsvětě Arazových. Nejdříve ukáže, jak Marianne opět vydírá Edgara, že chce větší přístup k tajným informacím. Edgar jí ho nechce dát, ale nakonec povolí a souhlasí (Proč Marianne tak riskuje? Jen kvůli kariéře?). Poté se fikcizace zaměří na rozhovor Jacka s Driscollovou...

Rekapitulují stav sledování, načež Driscollová oznámí, že námořní pěchota (vyslaná prezidentem) opouští základnu. Jack ji přesvědčuje, aby Chloe pustila z vazby k práci, kde skončila, protože zradila CTU pro Jacka. Driscollová odmítne, ale v následující scéně nabídne Chloe, že pokud sama podá rezignaci na práci v CTU, nebude ji trestně stíhat. Také jí ale nedá doporučení – to jí musí dát Jack. Po sekvenci spojené se CTU fikcizace přesouvá pozornost k Arazovým: Dina s Behrúzem diskutují nad mrtvolou čerstvě zavražděné dívky Debbie. Byla otrávena, ale protože ji měl zabít Behrúz, musejí ji i střelit. Dina tematizuje svůj axiologický konflikt: „Jsi můj syn a já tě miluju, ale nedovolím ti zničit vše, na čem tady tak usilovně pracujeme.“ Dina se vzápětí snaží Behrúze před otcem bránit, když předstírá, že ji zabil on. Na

mobilní telefon dceři volá Debbiina matka a Behrúz je vyděšený: Jak to vyřeší? Ví matka, kam Debbie jela? Nezabijí ji taky?



Místo odpovědi se fikcizace opět vrátí do CTU a uzavře předchozí sekvenci: Edgar oznámí Marianne, že má to oprávnění, ale současně položí v určené podobě otázku, které si předtím mohl podurčeně položit divák: „O co vám vlastně jde? K čemu je vám to oprávnění?“ Marianne odpoví dost vágně: „Teď mám šanci se prosadit a chci ji využít.“ Důležité je, že Edgara a Marianne vidí Curtis a tváří se podezřívavě: Dojde mu, že Marianne slabého Edgara využívá? Edgar mezitím vidí, jak Chloe odchází – ta si ale ještě před odchodem neodpustí ponížit Sarah za to, jak průhledným způsobem ji sledovala, a zároveň ujistí Edgara, že o jeho pomoci nikomu neřekla. Divák se může lokálně ptát, jestli jí Edgar poví o vydírání Marianne, ale ten nic neřekne. Chloe mu popřeje hodně štěstí a odchází – načež fikcizace opět zařadí eliptickou časomíru. Teprve teď se fikcizace definitivně vrátí k narativnímu toku Jack Bauer-Hasan, během jehož reprezentace se opět střídají telefonicky propojené prostorové rámce: ústředí CTU, Jackovo auto, Hasanovo auto, Omar v sídle teroristů. Protože ale stále nevešlo v platnost storno hlášení o krádeži auta a vejde v platnost až během Hasanova rozhovoru s policisty, Hasan si povšimne změny v jejich chování, uvědomí si hrozbu sledování a zabije se. Následuje další skok v časomíře...

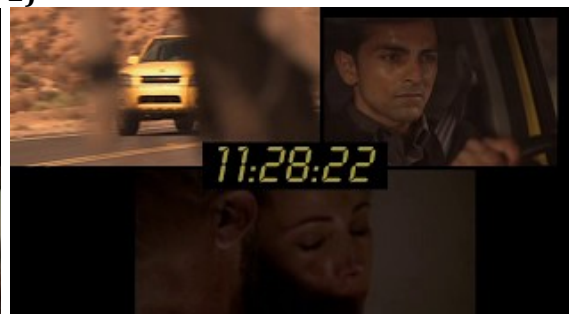
Ve zbytku hodiny pak fikcizace střídá linie následně: Jack zadá CTU vyhledávat vhodné prostory pro úkryt v okruhu kilometrů, kam se mohl Hasan dostat; soukromé narativní toky v CTU (Driscollové dcera na klinice; Marianne – Edgar – Curtis); Araz hovoří s Omarem (kdy zazní klíčové vodítko k podurčené otázce po dalších plánech teroristů: „Proces s Hellerem je jen začátek.“); Hellerovým se nepodaří zabít a jsou zachráněni, přičemž Audrey pozná jednoho vězňů (klíčové vodítko k podurčené otázce po jeho identitě, na níž se snaží Jack a Audrey odpovědět v 7. a 8. hodině); Jackovi a Driscollové se podaří určit průmyslový komplex, kde teroristé pravděpodobně skrývají Hellerovy, přičemž Jack tam vyráží; prezident dává rozkaz k bombardování komplexu; **eliptická časomíra**; Arazovi vs. Debbiina matka (podaří se ji přesvědčit, že Debbie vůbec nepřijela); prezident trvá na svém rozkazu; Jack se navzdory jeho rozkazu sám vydává do průmyslového komplexu zachránit Hellerovy. **Konec hodiny**. V platnosti zůstávají poepizodní a krátkodobé transkompoziční otázky: Podaří se Jackovi během desíti minut zachránit Hellerovy před útokem letadel? Jaká je další část plánu padouchů? Koho to Audrey poznala? Co udělají Arazovi s mrtvolou Debbie a neví náhodou Navi, že ve skutečnosti Behrúz nevrátil?

S každou eliptickou časomírou fikcizace navíc rekapituluje stav věcí ve všech stávajících subsvětech, resp. jejich dalších částech, kdy poskytuje alespoň vizuální odpovědi na některé kompoziční otázky po stavu věcí v makrosvětě. Povšimněte si na následujících okénkách dvou věcí. Zaprvé je to stylistické rozlišení jednotlivých linií pomocí kamerových filtrů a odlišného osvětlování, které usnadňuje orientaci v prostorových rámcích fikčního makrosvěta. Pronásledování Hasana je snímáno žlutými filtry s rozptýleným a zdánlivě přirozeným osvětlením (1 vpravo dole, 2 nahoře). Prostorové rámce v CTU reprezentují modré filtry a ostré umělé osvětlování (1 vlevo dole, 3 nahoře). Subsvět Arazových je pracuje s přesvětlením a takřka pastelovými barvami (4 vpravo dole, viz též okénka výše) a záběry Hellerových jsou snímány červenými filtry s výrazným low-key osvětlováním (1 nahoře, 2 a 3 dole). Zadrhé můžete vidět, jak eliptické časomíry ukazují postupující otravu plynem Hellera a jeho dcery, jakkoli se jim dané části fikcizace nevěnovaly a odsouvaly odpověď na otázku, jestli jsou stále naživu:

1)



2)



3)



4)



Na páté hodině jsem demonstroval, že fikcizace využívá obou modů příčného stříhu, přičemž jednotlivé linie plní různé funkce. Dominantními liniemi přísně navázanými na časovou logiku globálního narativního toku jsou vzájemně usouvztažněné (a) sledování Hasana, (b) osud Hellera a Audrey v zajetí. Na ty jsou soustředěné relativně jednoznačné globální (kompoziční) otázky: Dovede Hasan Jacka Bauera až k sídlu padouchů? Neznamená Hasanova smrt konec dosáhnout včasného nalezení sídla padouchů? Přežijí Heller a Audrey únik plynu? Protože ale Jack s Hasanem musí překonat určitou vzdálenost a plyn v případě Hellera a Audrey musí nějakou dobu unikát, potřebuje fikcizace toto trvání saturovat paralelními narativními toky: konfliktem mezi Edgarem a Marianne, konfliktem mezi Driscollovou a Chloe, soukromými problémy Driscollové s dcerou na klinice, Arazovými a jejich peripetemi s mrtvou Debbie.

Tyto paralelní narativní toky by se z hlediska plynutí času v makrosvětě mohly odehrávat dříve i později, ale odehrávají se právě ve chvíli, kdy je zůstává stav věcí v subsvětěch a mikrosvětěch navázaných na globální narativní tok víceméně neměnný. Cíle všech těchto subsvětů i mikrosvětů jsou totiž dané a pouze závislé na časovém trvání, kdežto v jiných hodinách paralelní narativní toky ustupují do pozadí, protože fikcizace může být soustředěna na globální narativní tok: pátrání po informacích na straně subsvětů CTU a Jacka Bauera, postupné skládání jednotlivých částí plánu na straně subsvětů padouchů.

V páté epizodě byl navíc využit i postup, ke kterému se fikcizace *24 hodin* obrací velmi často, protože umožňuje prospektivně zakotvovat divákovy otázky na kompoziční i transkompoziční úrovni. Je to systém deadlineů, kdy si postavy explicitně sdělují, za jak dlouho někde budou, jak dlouho něco potrvá nebo kolik ještě do nějaké události zbývá času. Většinou to navíc bývají snadno zapamatovatelné údaje: tři hodiny, půl hodiny, patnáct minut, deset minut. Nebudu přesně vypočítávat, kolikrát a za jakých okolností někdo během „čtvrtého dne“ někde bude nebo něco udělá „za patnáct minut“ nebo „za půl hodiny“, ale je to vysoké číslo, které hraje významnou roli na orientaci diváka v časovém uspořádání makrosvěta a na přesnosti jeho otázek. Za všechna využití dva příklad tříhodinových deadlineů: během třetí hodiny se hned dvakrát připomene, že do Hellerova „soudu“ zbývají tři hodiny, a v sedmé hodině se pak tříhodinový deadline objeví znovu, když expert v CTU oznámí, že jádra napadených jaderných elektráren se začnou tavit přesně za tři hodiny. Když si vezmeme, že fikcizace mnohokrát během každé hodiny

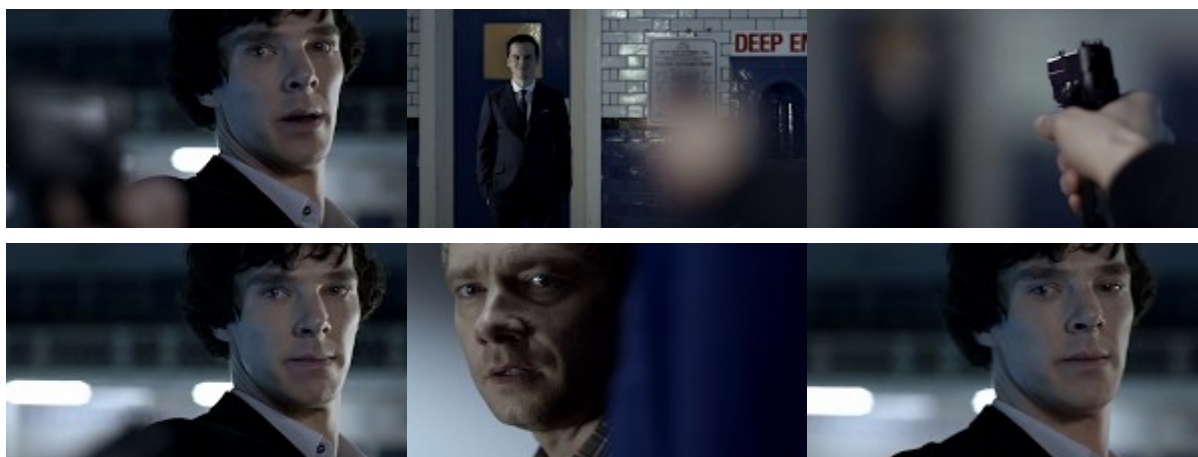
poskytne divákovi přesnou informaci o stávajícím čase makrosvěta, jsou taková vodítka při zakládání prospektivních otázek jejím důležitým nástrojem.

4.3.2. Cliffhangery

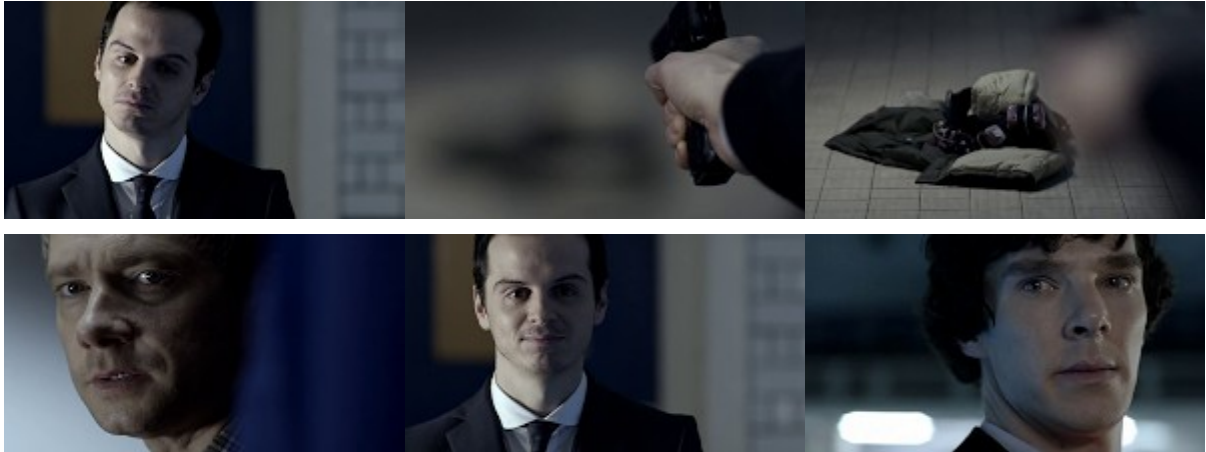
Fikcizace *24 hodin* dozajista okázale pracuje s cliffhangery, ovšem tyto cliffhangery mají poněkud odlišnou povahu, než mívají cliffhangery v klasické podobě udržované od raných filmových seriálů až dodnes: kdy je vyprávění přerušeno v okamžiku nejvyššího napětí, přičemž obvykle jde o **situaci**, kdy hrdina padá s automobilem z útesu, propadá se do bažiny nebo mu někdo míří pistolí na hlavu. Dramatická situace je v tomto momentu přerušena, divák je vystaven palčivé otázce „jak to s hrdinou dopadne?“ a jakmile si pustí další epizodu, tatáž situace je překvapivě snadno vyřešena: podařilo se mu ve skutečnosti z automobilu těsně před útesem vyskočit, z bažiny se dostane pomocí vhodně narostlé liány visící na dosah ruky a padouchovi mířícímu mu na hlavě buď došly náboje, nebo prostě hrdina dokáže dostatečně rychle uhnout a protivníka odzbrojit.

Narativní tok pak plynule pokračuje, ale cliffhangeru se povedlo splnit cíl, tedy zaháčkovat diváka od konce jedné epizody k začátku epizody další. Jak píše David Bordwell a Kristin Thompsonová v *Dějínách filmu*: „Typické bylo, že každá epizoda končila v okamžiku vrcholícího napětí, kdy hlavní postava byla vystavena nebezpečí. Tyto cliffhangery (nazývané tak proto, že hlavní postava často končila zavěšena na útesu či na budově) lákaly diváky na další pokračování.“¹⁸¹

Příkladem takového cliffhangeru je například konec druhé a začátek třetí epizody špionážního seriálu *Alias*. Druhá epizoda končí ve chvíli, kdy hrdinka drží v rukou plutoniové jádro, načež se cizí objeví muž a zamíří jí pistolí na hlavu. Zdánlivě neřešitelná situace, která je ale na začátku třetí epizody promptně vyřešena, když hrdinka vyhodí jádro do vzduchu, fyzicky během několika zlikviduje protivníka a jádro opět chytí. Poněkud sofistikovanější variantu tohoto typu cliffhangeru nabízí konec třetí epizody (a první řady) seriálu *Sherlock*, kdy u bazénu stojí Sherlock Holmes a John Watson, proti nim stojí arcipadouch Jim Moriarty, mezi nimi leží vesta k prasknutí nacpaná výbušninami – a na Sherlocka s Johnem míří desítky laserových zaměřovačů pušek skrytých odstřelovačů skrytých kolem. Samotný cliffhanger má stupňovitou podobu několika možných odpovědí, co Sherlock udělá, kdy fikcizace pomocí přeastřování rozděluje prostorový rámec na několik vnitrozáběrových prostorových rámců. Sherlock nejdříve namíří na Moriartyho, pak ale zbraní klesne a namíří níž, načež se přeastří na vestu plnou výbušnin – následuje série detailů. A konec.



¹⁸¹ Thompsonová, Kristin – Bordwell, David (2007): *Dějiny filmu*. Praha: NLN – AMU, s. 69



Následoval rok a půl čekání, jak se bezvýhodná cliffhangerová situace na začátku druhé řady vyřeší a odpověď byla v duchu tohoto seriálu vysoce ironická: Moriarty mu náhle někdo zavolá, ten se Sherlocka zdvořile dovolí, zda může hovor přijmout, Sherlock přikývne a Moriarty začne s někým jednat. Po chvilce hovoru se na oba hrdiny jen krátce otočí a prohlásí, že není vhodný den na umírání. Odvolá své muže, odejde a konec. Tedy vlastně začátek.

Tento typ cliffhangeru, který označuji za **situační cliffhanger** (a který je řízen primárně poepizodní transkompoziční otázkou), jsem zevrubněji představil hlavně proto, abych od něj mohl odlišit cliffhangery užívané ve *24 hodinách*. Ty se totiž mnohem více než situačním cliffhangerům podobají **zapuštěným cliffhangerům**, které můžeme znát spíše z moderní hollywoodské kinematografie (a jež směřují ke krátkodobým otázkám). Dočasným zakončením přerušovaný stav věcí není okamžitě řešitelný prostým posunem akcentu v situaci či náhlým objevením se záchranného prostředku, protože je zapuštěný v samém uspořádání narativního toku, je logickým vyústěním dosavadních vlastností narativního toku. O zapuštěných cliffhangerech lze hovořit v případě konce filmů jako *Návrat do budoucnosti II*, *Impérium vrací úder* nebo *Matrix Reloaded*, kde Marty McFly zůstane uvězněný v minulosti, boj s Impériem se jeví být beznadějný a Neo pozbuje jakékoli jistoty ohledně svého poslání vyvoleného, kdy se navíc na palubu lodi hrdinů nepřímo dostane hlavní padouch Agent Smith. Právě se zapuštěnými cliffhangery pak pracuje na konci jednotlivých hodin fikcizace seriálu *24 hodin*, jak si ukážeme opět na příkladu „čtvrtého dne“.

O situačním cliffhangeru jde mluvit snad jen v případě Jackova zatčení na konci čtvrté hodiny, které je hned na začátku páté hodiny stornováno. Na pomezí situačního a zapuštěného jsou i cliffhangery třetí a páté hodiny, kdy Jack vyráží přepadnout benzínku a kdy vyráží osvobodit Hellera. Nejde sice o přerušovanou situaci, ale jde o jednu přerušovanou narativní akci, které sice vyvolává napínavé poepizodní transkompoziční otázky, ale odpovědi jsou alespoň zčásti odhadnutelné: Jack nemůže být zabit, a tak je pravděpodobné, že přinejmenším úspěšně unikne náletu prezidentem vyslaných letadel. Jinak jsou ale všechny cliffhangery zapuštěné v dlouhodobě rozvíjeném stavu věcí, který je náhle narušen nebo nabere nečekaný směr a jeho napravení není možné náhlým *deus ex machina*.

Má podobu zajetí kladných postav (1. hodina, 2. hodina, 14. hodina); vyjevení ničivých záměrů padouchů (2. hodina, 17. hodina) nebo fatální prohry dosavadního snažení kladných postav. Takovými prohami na samých koncích jednotlivých hodin jsou úmrtí klíčových svědků (8. hodina), Marwanův únik (11. hodina), sestřelení Air Force One (16. hodina) nebo definitivní vypálení jaderné rakety (21. hodina). Někdy fikcizace v cliffhangeru odhalí hrozby, o nichž se sice dozví imerzivní divák, ale nikoli ostatní postavy – a tak si může klást otázky, jestli na ně přijdou a jaké mohou mít důsledky. Takovými hrozbami jsou demaskování Marianne jako zrádkyně v subsvětě CTU (6. hodina), prezidenta jako cíle útoku (13. hodina) a s tím související Andersonův vzlet v ukradeném vojenském letadle (15. hodina).

Jindy jde o podmínku, kdy kladné postavy musí čelit zásadním rozhodnutím nebo si uvědomí eskalující nebezpečí: šest reaktorů je mimo kontrolu a jejich roztavení nelze bez nadřazovače zabránit (7. hodina), Dina oznámí, že jim v případě Behrúzovy smrti nic neřekne (9. hodina), případně je Michelle postavena před fatální volbu, jestli zradit misi, anebo zachránit Tonyho (22. hodina). V jednom případě jde o Tonyho soukromí, kdy najednou musí čelit Michelle jako nové šéfově CTU (12. hodina), ve třech případech pak o Jackův mikrosvět: nejdříve napadnutí Paula během výslechu, což je začátek konce jeho vztahu s Audrey (10. hodina), posléze jím způsobená Paulova smrt (20. hodina) a nakonec Bernovo označení Jacka Bauera čínským vyšetřovatelům coby strůjce atentátu na konzulát (23. hodina). Jen ve dvou případech pak fikcizace v cliffhangeru nabídne pozitivní příslib posunu ve vyšetřování, byť je pokaždé příslib násilný – Jack dostane při nelegálním výslechu informaci o Marwanově úkrytu (18. hodina) a Chloe i se svědkyní přežije násilný útok, i když při něm sama musí v rozporu s vlastní axiologií někoho zavraždit (19. hodina).

Každý z těchto zapuštěných cliffhangerů reprezentuje komplexní soubor krátkodobých transkompozičních otázek po důsledcích daných změn stavu věcí na rozložení makrosvěta i na budoucí dění v něm. Tyto v sobě nemají implicitně obsažené odpovědi či předpoklady jednoduchého narativního zvratu, jak je tomu u poepizodních situačních cliffhangerů, protože odpovědi na tyto otázky mohou opět vyplývat z širších souvislostí daného narativního toku či narativních toků. Na druhou stranu pak přinejmenším analytický divák tyto cliffhangery očekává, takže konec hodiny sám o sobě představuje deadline svého druhu: události v tomto bodě eskalují do nějakého zapuštěného cliffhangeru. A tak se v důsledku i globální prospektivní otázky směřující k tomuto cliffhangeru spolupodílí na intenzitě působení a imerzivní síly fikcizace *24 hodin*.

4.4. Závěr

V analýze seriálu *24 hodin* jsem šel od nejobecnější perspektivy k perspektivě nejkonkrétnější, abych postupně ukázal vysokou míru systematickosti a propojení na všech jeho úrovních, s níž dosahuje účinku na diváka. Demonstroval jsem strategie práce s fikcizací a s rozložením makrosvěta: až hyperkinetická práce s globálním narativním tokem a narativními toky paralelními kombinuje s mimořádnou komplexností a rozsahem fikčního makrosvěta jako sítě vzájemně neustále provazovaných fikčních entit v mnoha různých prostorových rámcích. Navzdory své komplexnosti, rozsáhlosti a překotnému dění je však makrosvět *24 hodin* v každém momentu fikcizace přehledný a srozumitelný.

Toho se ale dosahuje nikoli revolučními postupy, ale spíše systematickým posilováním už existujících postupů klasického hollywoodského filmu. Z analýzy „čtvrtého dne“ jako (dílčího) celku rozděleného na čtyři bloky vyplynulo, že přinejmenším na své povrchové úrovni odpovídá globální tok tradiční strukturaci narativu do čtyř srovnatelně trvajících bloků. A to navzdory tomu, že v rámci těchto bloků pracuje s řadou dalších narativních toků, které se ale nakonec k tomu globálnímu ve většině případů přímo nebo nepřímo vztahují. Na normy klasického filmu ale *24 hodin* navazuje i ve strategiích své fikcizace, když využívá psychologicky účelně definovaných jedinců, kteří sledují konkrétní cíle – a děje se tak u řady postav ve dvou liniích akce: pracovní a soukromé.

Tato skutečnost ale nijak nepopírá ozvláštňující sílu *24 hodin* jako uměleckého díla, protože postupy klasického filmu jsou jen záchytnými body pro virtuózní práci s obrovským množstvím entit, o nichž je informováno komparativně (napříč liniemi), kumulativně (uvnitř linií) i retrogradně (odhalování zrádců). V analýze jsem se snažil důsledně popsat a vysvětlit řídicí postupy, pomocí nichž je tato virtuózní práce realizována. Jinými slovy, jimiž (a) využívá zdánlivě umělecky motivované stylistické prostředky (dělený obraz, filtry, časové údaje) ke striktně kompozičně motivovanému posilování zmíněné soudržnosti i srozumitelnosti

makrosvěta a (b) vede pozornost diváka napříč vpravdě gargantuovskou sedmnáctihodinovou fikcizací.

Domnívám se, že bych tak nemohl učinit bez nástrojů analytické poetiky seriálové fikce, jak byly představeny v předchozích kapitolách, čímž jsem – chci věřit – prokázal jejich vysvětlovací možnosti a právo na existenci. V souladu se specifiky daného seriálového díla jsem je pak doplňoval o další už existující analytické postupy a badatelské závěry, což jsem ostatně už v prologu naznačil jako žádoucí přístup. Zároveň se odvažuji předpokládat, že analýza povahy *24 hodin* jako fikčního díla naznačuje cestu, jak lze lépe porozumět i dalším složitě uspořádaným seriálovým fikcím o řadě provázaných subsvětů a s velkým množstvím mikrosvětů, jako jsou například dříve zmíněné seriály *Alias*, *Flashforward*, *The Hour* nebo *Rubicon*.

6. BIBLIOGRAFIE

V bibliografii je zahrnuta citovaná i konzultovaná literatura:

- ABERCROMBIE, Nicholas (1996): *Television and Society*. Cambridge: Polity Press.
- ALEXANDER, John (1991): *Televersions. Narrative Structure in Television*. Surrey: InterMediaPublications.
- ALLEN, Michael (2007): Divided Intererers. Split-Screen Aesthetics in 24. In: Steven Peacock (ed.): *Reading 24. TV Against the Clock*. London – New York: I. B. Tauris, s. 35-47.
- ALLEN, Michael (ed.) (2007): *Reading CSI. Crime TV Under the Microscope*. London – New York: I. B. Tauris.
- ALLEN, Robert C. (1985): *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- ALLEN, Robert C. (ed.) (1992): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. London – New York: Routledge.
- ALLEN, Robert C. (ed.) (1995): *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. London – New York: Routledge.
- ALLÉN, Sture (ed.) (2013): *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Praha: Academia.
- ALLRATH, Gaby – GYMNICH, Marion (eds.) (2005): *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills – New York: Palgrave Macmillan.
- ANDREW, Dudley (1984): *Concepts in Film Theory*. Oxford – New York – Toronto – Melbourne: Oxford University Press.
- ANTONINI, Anna (ed.) (2003). *Il cinema e I suoi molteplici*. Udine: Forum.
- ARISTOTELÉS (2008): *Poetika*. Praha: Oikoymenh.
- AUMONT, Jacques (2005): *Obraz*. Praha: AMU.
- BAGGETT, David – KLEIN, Shawn (eds.) (2009): *Harry Potter a filozofie*. Praha: XYZ.
- BAL, Mieke (1985): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- BARTHES, Roland (2002): Úvod do strukturální analýzy vyprávění. Petr Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, s. 9-43.
- BARTHES, Roland (2007): *S/Z*. Praha: Garamond.
- BARTLETT, Frederic C. (1932): *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BECHTEL, William – GRAHAM, George (eds.) (1999): *A companion to cognitive science*. Malden – Oxford – Carlton: Willey Blackwell.
- BIRK, Elizabeth – BIRK, Hanne (2005): „Today is going to be the longest day of my life“: A Narratological Analysis of 24. In: Gabby Allrath – Marion Gymnich (eds.): *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills – New York: Pallgrave Macmillan, s. 47-61.
- BOBROW, Daniel G. – COLLINS, Allan (eds.) (1975): *Representation and Understanding. Studies in Cognitive Science*. New York: Academic Press.

- BOOTH, Paul (2011): Memories, Temporalities, Fictions. Temporal Displacement in Contemporary Television. In: *Television & New Media*, 12, č. 4, s. 370-388.
- BORDWELL, David – CARROLL, Noël (eds.) (1996): *Post-theory. Reconstructing film studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, David – STEIGER, Janet – THOMPSON, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema*. London: Routledge and Kegan Paul – New York: Columbia University Press.
- BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin (2012): *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU.
- BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, David (1989): A Case for Cognitivism. *Iris*, č. 9, s. 11-40.
- BORDWELL, David (1989): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- BORDWELL, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge – Londýn: Harvard University Press.
- BORDWELL, David (2005): *Figures Traced in Light*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- BORDWELL, David (2007): Konvence, konstrukce a filmové vidění. *Illuminace* 19, č. 2, s. 25-46.
- BORDWELL, David (2007): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley – Los Angeles – Londýn: University of California Press.
- BORDWELL, David (2008): *Poetics of Cinema*. New York – London: Routledge.
- BORDWELL, David (2008): Three Dimensions of Film Narrative. In: David Bordwell: *Poetics of Cinema*. New York – London: Routledge, s. 85-133.
- BORDWELL, David (2011): Common Sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory? *David Bordwell's website on cinema* <<http://www.davidbordwell.net/essays/commonsense.php>>.
- BOUNDS, James D. (1996): *Perry Mason. The Authorship and Reproduction of a Popular Hero*. Wesport: Praeger.
- BRANIGAN, Edward (1984). *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton De Gruyter.
- BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. Londin – New York: Routledge.
- BUCKLAND, Warren (1999): Between science fact and science fiction: Spielberg's digital dinosaurs, possible worlds, and the new aesthetic realism. *Screen*, Summer.
- BUCKLAND, Warren (2001): A reply to Sellors's 'mindless' approach to possible worlds. *Screen*, Summer.
- BURCH, Noël (1973): *Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press.
- BUTLER, Jeremy (2010): *Television Style*. New York – London: Routledge.
- BUTLER, Jeremy G. (2002): *Television. Critical Methods and Applications. Second Edition*. Londýn: University of Alabama.
- CALABRESE, Omar (1992): *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press.

- CALDWELL, John Thorton (1995): *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- CAMPBELL, John Edward (2001): Alien(ating) ideology and the American media. Apprehending the alien image in television through *The X-Files*. In: *International Journal of Cultural Studies*, 4, č. 3, s. 327-347.
- CAREY, James W. (ed.) (1988): *Media, Myths, and Narratives. Television and the Press*. Newbury Park – Beverly Hills – London: Sage Publications.
- CARROLL, Noël (1988): *Mystifying movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- CARROLL, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York – London: Routledge.
- CARROLL, Noël (1991): Síla filmu. In: Vlastimil Zuska (ed.): *Sborník filmové teorie I*. Praha: Český filmový ústav, s. 59-72.
- CARROLL, Noël (1996): *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARROLL, Noël (1996): As the Dial Turns. Notes on Soap Operas. In: Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARROLL, Noël (2001): Definování pohyblivého obrazu. *Illuminace* 13, č. 2, s. 5-31.
- CARROLL, Noël (2006): *Horor a napětí*. In: *Kino-Ikon* 10, č. 1.
- CARROLL, Noël (2008): *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing.
- COMPAGNON, Antoine (2009): *Démon teorie. Literatura a běžné myšlení*. Brno: Host.
- CREEBER, Glen (ed.) (2001): *The Television Genre Book*. Londýn: BFI.
- CULLER, Jonathan (2005): *Studie k teorii fikce*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- DALEY, Steve (1986): Bobby Ewing's Return Is Nothing Viewers Haven't Come To Expect. *Chicago Tribune*, 2. září.
- DOLEŽEL, Lubomír (1960): *O stylu moderní české prózy*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.
- DOLEŽEL, Lubomír (1976): Extensional and Intensional Narrative Worlds. *Poetics*, č. 8, s. 331-344.
- DOLEŽEL, Lubomír (1976): Narrative Modalities. *Journal of Literary Semantics*, č. 5, s. 5-14.
- DOLEŽEL, Lubomír (1976): Narrative Semantics. *Poetics – Theory of Literature*, č. 1, s. 129-151.
- DOLEŽEL, Lubomír (1980): Truth and Authenticity in Narrative. *Poetics Today*, č. 1, s. 7-25.
- DOLEŽEL, Lubomír (1993): *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel.
- DOLEŽEL, Lubomír (1997): Mimesis a možné světy. In: *Česká literatura*, č. 6, s. 600-624.
- DOLEŽEL, Lubomír (2000): *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno: Host.
- DOLEŽEL, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.
- DOLEŽEL, Lubomír (2007): Existovat fikčně znamená existovat v různých způsobech. *Pandora*, 15, prosinec.

- DOLEŽEL, Lubomír (2008): *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia.
- DOLEŽEL, Lubomír (2008): *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst.
- DOLEŽEL, Lubomír (2013): Možné světy a literární fikce. In: Sture Allén (ed.): *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Praha: Academia, s. 263-281.
- ECO, Umberto (1984): *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- ECO, Umberto (1990): Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou. *Film a doba*, č. 1-3, s. 38-39, 93-96, 162-163.
- ECO, Umberto (1992): Foreword. In: Calabrese, Omar. *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. New Jersey: Princeton University Press, s. vii-x.
- ECO, Umberto (1997): *Šest procházek literárními lesy. Přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia.
- ECO, Umberto (2002): *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta.
- ECO, Umberto (2004): *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.
- ECO, Umberto (2004): *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto (2004): *Teorie sémiotiky*. Brno: JAMU.
- ECO, Umberto (2010): *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia.
- EJCHENBAUM, Boris Michajlovič (ed.) (1927): *Poetika kino*. Moskva – Leningrad: Kinopechat.
- ELLIS, John (1982): *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. London – New York: Routledge.
- EVANS, Gareth (1982): *The Varieties of Reference*. New York: Oxford University Press, s. 343-372.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1980): Constraints on Realeme Instertability in Narrative. *Poetics Today*, č. 1, s. 65-74.
- EYSENCK, Michael W. – KEANE, Mark T. (2008): *Kognitivní psychologie*. Praha: Academia.
- FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.) (2011): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis.
- FEUER, Jane (1986): Narrative form in American network television. In: Colin McCabe (ed.): *High Theory/Low Culture*. Manchester: Manchester University Press, s. 101-114.
- FIALA, Jiří (2005): *Analytická filosofie. První čítanka*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni.
- FLEMING, Ian (1997): *Srdečné pozdravy z Ruska*. Praha: Delfín.
- FLUDERNIK, Monika (2008): Time in Narrative. In: David Herman – Manfred Jahn – Marie-Laure Ryan: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge, s. 608-612.
- FOŘT, Bohumil – HRABAL, Jiří (eds.) (2004): *Od struktury k fikčnímu světu. Lubomíru Doleželovi*. Olomouc: Aluze.
- FOŘT, Bohumil (2005): *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host.
- FOŘT, Bohumil (2008): *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Akademie věd České republiky.
- FOŘT, Bohumil (2008): *Teorie vyprávění v kontextu pražské školy*. Brno: Masarykova univerzita.

- FOŘT, Bohumil (ed.) (2012): *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- GANZ-BLAETTLER, Ursula (2003): From Multiple to Cumulative Narrative: Thoughts on Syndication and Episodicity in Film and Broadcast Media. In Anna Antonini (ed.). *Il cinema e i suoi molteplici*. Udine: Forum, s. 317-323.
- GAUDREULT, André – JOST, Francois (1990): *Le Récit cinématographique*. Paris: Nathan.
- GENETTE, Gérard (1988): *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca – New York: Cornell University Press.
- GENETTE, Gérard (2005): *Metalepsa. Od figúry k fikcii*. Bratislava: Kalligram.
- GENETTE, Gérard (2007). *Fikce a vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- GEVER, Martha (2005): The spectacle of crime, digitized. CSI: Crime Scene Investigation and social anatomy. In: *European Journal of Cultural Studies*, 8, č. 4, s. 445-465.
- GOMBRICH, Ernst (1985): *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázornění*. Praha: Odeon.
- GRAESSER Art – TIPPING, Pam (1999): Reading text. In: William Bechtel – George Graham (eds.): *A companion to cognitive science*. Malden – Oxford – Carlton: Willey Blackwell.
- GRAESSER Arthur C. – MILLIS, Keith K. – ZWAAN, Rolf A. (1997): Discourse comprehension. In: *Annual Reviews*, č. 48, s. 163-189.
- 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.
- GRAESSER Arthur. C. – SINGER, Murray – TRABASSO, Tom (1994): Constructing inferences during narrative text comprehension. In: *Psychological Review*, č. 101, s. 371-395.
- GREGORY, Richard L. (1972): Seeing as thinking. *Times Literary Supplement*, 23. červen.
- GREGORY, Richard L. (1998): *Eye and brain. The Psychology of Seeing*. New Jersey: Princeton University Press.
- GREGORY, Richard L. (2005): Images of mind in brain. *Word & Image*, 21, č. 2, s. 120-123;
- GYMNICH, Marion (2005): Exploring Inner Spaces. Authoritative Narratives and Subjective Worlds in *Star Trek: Deep Space Nine, Voyager* and *Enterprise*. In: Gaby Allrath – Marion Gymnich (eds.): *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills – New York: Palgrave Macmillan, s. 62-79.
- HAGERDON, Roger (1995): Doubtless to be continued. A Brief History of Serial Narrative. In: Robert C. Allen (ed.): *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. London – New York: Routledge, s. 27-48.
- HALL, Stuart (1973): *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: CCS.
- HAMMOND, Michael – MAZDON, Lucy (eds.) (2005): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- HAMMOND, Michael (2005): Introduction to PART II: THE SERIES/SERIAL FORM. In: Michael Hammond – Lucy Mazdon (eds.): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 75-82.

- HARRISS, Chandler (2008): Policing Propp. Toward a Textualist Definition of the *Procedural Drama*. *Journal of Film and Video*, 60, č. 1, s. 43-59.
- HASTIE, Reid (1981): Schematic Principles in Human Memory. In: E. Tony Higgins – C. Peter Herman – Mark P. Zanna (eds.): *Social Cognition. The Ontario Symposium*. Hillsdale N. J.: L. Erlbaum Associates, s. 39-88.
- HAYWARD, Jennifer (1997): *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- HEDIGER, Vinzenz (2004): Sebepropagační události příběhu. Seriálový narativ, propagační diskurz a vynález filmového traileru. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie*. Praha, s. 342-356.
- HERMAN, David – JAHN, Manfred – RAN, Marie-Laure (eds.) (2005): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge.
- HERMAN, David (2002): *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln – London: University of Nebraska Press.
- HERMAN, David (2009): *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Blackwell Publishing.
- HIGGINS, E. Tony – HERMAN, C. Peter – ZANNA, Mark P. (eds.) (1981): *Social Cognition. The Ontario Symposium*. Hillsdale N. J.: L. Erlbaum Associates, s. 39-88.
- HILLS, Matt (2002): *Fan cultures*. London – New York: Routledge.
- HOWLEY, Kevin (2001): Spooks, Spies, and Control Technologies in *The X-Files*. In: *Television & New Media*, 2, č. 3, s. 257-280.
- HRUSHKOVSKI, Benjamin (1976): Poetics, criticism, science. In: *PTL – A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1.
- CHAMBERLAIN, Daniel – RUSTON, Scott (2007): 24 and Twenty-First Century Quality Television. In: Steven Peacock (ed.): *Reading 24. TV Against the Clock*. London – New York: I. B. Tauris, s. 13-24.
- CHATMAN, Seymour (2000): *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- CHATMAN, Seymour (2008): *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host.
- CHION, Michel (1994): *Audio-Vision*. New York: Columbia University Press.
- ISER, Wolfgang (1974): *Implied reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press;
- ISER, Wolfgang (1979): *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ISER, Wolfgang (2001): Apelová struktura textu. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy. In: Miloš Sedmidubský et al. (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, s. 39-61.
- JANCOVICH, Mark – LYONS, James (eds.) (2003): *Quality Popular Television*. London: British Film Institute.
- JARAMILLO, Deborag L. (2002): The Family Racket. AOL Time Warner, HBO, *The Sopranos*, and the Construction of a Quality Brand. In: *Journal of Communication Inquiry*, 26, č. 1, s. 59-75.

JEDLIČKOVÁ, Alice – SLÁDEK, Ondřej (eds.) (2009): *Vyprávění v kontextu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.

JEDLIČKOVÁ, Alice (2010): *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia.

JENKINS, Henry (1992): *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*. Londýn – New York: Routledge.

JENKINS, Henry (2003): Transmedia Storytelling. In: *Technology Review*, 15, January.

JENKINS, Henry (2006): *Convergence Culture. When Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

JERMYN, Deborah (2013): Labs and slabs. Television crime drama and the quest for forensic realism. In: *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, č. 44, s. 103-109.

KANT, Immanuel (1975): *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.

KIRBY, David A. (2013): Forensic fictions. Science, television production, and modern Storytelling. In: *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, č. 44, s. 92-102.

KOKEŠ, Radomír D. (2008): Od makra k mikru. Kvazivědecká tendence a koncept novosti v seriálu *Kriminálka Las Vegas*. In: *Cinepur*, 16, č. 55, s. 27-32.

KOKEŠ, Radomír D. (2009): Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu. In: *Iluminace*, 21, č. 4, s. 5-36.

KOKEŠ, Radomír D. (2010): *Teorie seriálové fikce. Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Magisterská diplomová práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU. (Nepublikováno.)

KOKEŠ, Radomír D. (2011): Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy seriálu. In: Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, s. 228-257.

KOKEŠ, Radomír D. (2012): Fikce, (makro)světy a typologie seriality. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 149-179.

KOKEŠ, Radomír D. (2012): Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech českých sci-fi komedií. In: *Iluminace*, 23, č. 3, s. 71-92.

KOKEŠ, Radomír D. (2013): Působení protisil. *Všichni dobří rodáci* a jejich fikční svět. In: Briana Čechová (ed.): *Všichni dobří rodáci*. Praha: NFA, s. 90-113.

KOMPARE, Derek (2006): Publishing Flow. DVD Box Sets and the Reconceptation of Television. In: *Television & New Media*, 7, č. 4, s. 335-360.

KORDA, Jakub (2011): *České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti*. Disertační práce. Olomouc: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií FF UP. (Nepublikováno.)

KOZLOFF, Sarah (1992): Narrative Theory and Television. In: Robert C. Allen (ed.): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. London – New York: Routledge, s. 67-100.

KRIPKE, Saul A. (2005): Jméno a nutnost. I.1. In: Jiří Fiala: *Analytická filosofie. První čítanka*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni.

- KYLOUŠEK, Petr (ed.) (2002): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (2004): *Theodicea*. Praha: Oikoymenh.
- LOTMAN, Jurij (ed.) (1968): *Poetika, rytmus, verš*. Praha: Svět Sovětů.
- LOWRY, Brian (1996): *Tam někde venku je pravda. Oficiální průvodce Akty X*. Praha – Plzeň: Beta – Dobrovský & Ševčík.
- MACURA, Vladimír (1977): Poetika. In: Štěpán Vlašín (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel.
- MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr (1993): *Jazyk a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Karolinum.
- MAREŠ, Petr (2009): Hledání místa pro diegezi. *Illuminace* 21, č. 3, s. 142–144.
- MATERNA, Pavel (2000): *Svět pojmů a logika*. Praha: Filosofia.
- MCCABE, Colin (ed.) (1986): *High Theory/Low Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- MCCABE, Janet – AKASS, Kim (eds.) (2007): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. New York: I. B. Tauris.
- MCNAMARA, Mary (2010): Of love ‚Lost‘. In: *Los Angeles Times*, 24. Května.
- MCQUAIL, Denis (2002): *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.
- METZ, Christian (1974): *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press.
- METZ, Christian (1974): *Language and Cinema*. The Hague – Paris: Mouton.
- METZ, Christian (1980): Metodické návrhy na analýzu filmu. In: Mihálik, Petr (ed.): *Antológia súčasnej filmovej teórie I*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- MCHALE, Brian (1987): *Postmodernist fiction*. London – New York: Routledge.
- MIHÁLIK, Peter (ed.) (1980): *Antológia súčasnej filmovej teórie I*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- MIHÁLIK, Peter (ed.) (1986): *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. SFÚ: Bratislava.
- MITTELL, Jason (2004): *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Londýn – New York: Routledge.
- MITTELL, Jason (2006): Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: *Velvet Light Trap*, 58, Fall.
- MITTELL, Jason (2012-2013): *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Pre-publication edition. Media Common Press.
- MOC, Jiří (2009): *Seriály od A do Z. Lexikon českých seriálů*. Praha: Česká televize.
- Montage AV* 6, 1997, č. 2.
- Montage AV* 16, 2007, č. 2.
- MUCHA, Peter (2010). Lame ending proves ‚Lost‘ was a long con. In: *The Philadelphia Inquirer*, 24. května.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1971): *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2005): Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Jan Mukařovský: *Studie I*. Brno: Host.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2005): Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Jan Mukařovský: *Studie I*. Brno: Host.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2005): Umění. In: Jan Mukařovský: *Studie I*. Brno: Host.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2008): Čas ve filmu (1933). In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.): *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu. 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, s. 301-307.
- NDALIANIS, Angela (2005): Television and the Neo-Baroque. In: Michael Hammond – Lucy Mazdon (eds.): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 83-101.
- NEUPERT, Richard (1995): *The End. Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- NOWICKY, Pavel (2006): *Co jest telenowela*. Warszawa: Aspra-JR.
- ODIN, Roger (2000): *De la fiction*. Brusel: De Boeck Université.
- OSTASZEWSKI, Jacek (2005): Filmové vyprávění a porozumění. In: Petr Szczepanik – Petr Mareš (eds.): *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, s. 238-239.
- PAVEL, Thomas (1975): 'Possible Worlds' in Literary Semantics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, č. 34, s. 165-176.
- PAVEL, Thomas (2012): *Fikční světy*. Praha: Academia.
- PEACOCK, Steven (ed.) (2007): *Reading 24. TV Against the Clock*. London – New York: I. B. Tauris.
- PEIRCE, Charles Sanders (1931-1958): *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, on-line verze.
- PEREGRIN, Jaroslav (1992): *Logika ve filosofii, filosofie v logice. Historický úvod do analytické filosofie*. Praha: Herrman a synové.
- PEREGRIN, Jaroslav (ed.) (2004): *Logika 20. století. Mezi filosofii a matematikou. Výbor textů k moderní logice*. Praha: Filosofia.
- PIER, John (2005): Metalepsis. In: David Herman – Manfred Jahn – Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge, s. 303-304.
- PLANTINGA, Carl – SMITH, Greg M. (eds.) (1999): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore – Londýn: The Johns Hopkins University Press.
- PRINCE, Gerald (1982): *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlín – New York – Amsterdam: Mouton.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič (1999): *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H.
- PUDOVKIN, Vsevolod (1932): *Od libreta k premiéře*. Praha: Filmový kurýr.
- PUDOVKIN, Vsevolod (1954): K některým otázkám tvůrčí práce. In: *O filmovém umění. Články a projevy z let 1945-1953*. Praha: Orbis.
- PUDOVKIN, Vsevolod (1954): *O filmovém umění. Články a projevy z let 1945-1953*. Praha: Orbis.
- RIFFATERRE, Michael (1971): *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion.

- RIMMON, Shlomith (1976): A Comprehensive Theory of Narrative. G. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Narrative. In: *PTL – A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, č. 1.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith (2001): *Poetika vyprávění*. Brno: Host.
- RONENOVÁ, Ruth (2006): *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host.
- RUMMELHEART, David E. (1975): Notes on a Schema for Stories. In: Daniel G. Bobrow – Allan Collins (eds.): *Representation and Understanding. Studies in Cognitive Science*. New York: Academic Press, s. 211-236.
- RYAN, Marie-Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- RYAN, Marie-Laure (2001): *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore – London: The John Hopkins University Press.
- RYAN, Marie-Laure (2006): *Avatars of story*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- RYANOVÁ, Marie Laure (1997): Možné světy v soudobé teorii literatury. *Česká literatura*, č. 6, 570-599.
- RYANOVÁ, Marie-Laure (2005): Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky. *Aluze*, č. 3, s. 105-118.
- RYANOVÁ, Marie-Laure (2005): Literární kartografie – mapujeme území. In: Bohumil Fořt – Jiří Hrabal (eds.) (2004): *Od struktury k fikčnímu světu. Lubomíru Doleželovi*. Olomouc: Aluze.
- RYANOVÁ, Marie-Laure (2010): Narativní prostor. In: *Aluze*, č. 3.
- RYANOVÁ, Marie-Laure (2012): Transmediální vyprávění příběhů a transfikcionalita. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologika. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- SALT, Barry (1992): *Film Style and Technology. History and Analysis*. Oxford: Starword.
- SANDERS, Ted – SCHILPEROORD, Joost – SPOOREN, Wilbert (eds.) (2001): *Text Representation. Linguistic and psycholinguistic aspects*. Amsterdam – Philadelphia: Benjamin.
- SCONCE, Jeffrey (2004): „What if. Charting Television's New Textual Boundaries“. In: Lynn Spigel – Jan Olsson (eds.): *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham – London: Duke University Press, s. 93-112.
- SEDMIDUBSKÝ, Miloš et al. (eds.) (2001): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host.
- SELLORS, C. Paul (2000): The Impossibility of science fiction. Against Buckland's possible worlds. *Screen*, Summer.
- SCHANK, Roger (1999): *Dynamic Memory Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHMID, Wolf (2004): *Narativní transformace*. Praha: Akademie věd České republiky.
- Silberstein, Michael (2009): Prostor, čas a kouzla. In: David Baggett – Shawn Klein (eds.): *Harry Potter a filozofie*. Praha: XYZ.
- SILVERSTONE, Roger (1981): *The message of television. Myth and narrative in contemporary culture*. London: Heinemann Educational Books.

- SINGHAL, Arvind – OBREGON, Rafael – ROGERS, Everett M. (1994): Reconstructing the story of *Simplemente María*, the most popular *telenovela* in Latin America of all time. In: *International Communication Gazette*, 54, č. 1, s. 1-15.
- SLÁDEK, Ondřej (2004): Fiktivní a fikční světy. In: Alice Jedličková (ed.): *Felix Vodička 2004*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 99-106.
- SMETANA, Miloš (2000): *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV.
- SOBOTA, Milan (1975): Úvodem ke Kritice soudnosti. In: Immanuel Kant: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.
- SPIGEL, Lynn – OLSSON, Jan (eds.) (2004): *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham – London: Duke University Press.
- STAM, Robert – BURGOYNE, Robert – FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1992): *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. Londýn – New York: Routledge.
- STEINER, Petr (2011): *Ruský formalismus*. Metapoetika. Brno: Host.
- STERNBERG, Meir (1978): *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- STERNBERG, Meir (1990): Telling in time (I). Chronology and Narrative Theory. *Poetics Today*, 11 (Winter), s. 901-948.
- STERNBERG, Meir (1992): Telling in time (II). Chronology, Teleology, Narrativity. *Poetics Today* 13, s. 463-541.
- STERNBERG, Meir (2006): Telling in Time (III). Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History. *Poetics Today* 27, č. 1, s. 125-235.
- SZCZEPANIK, Petr – ANDĚL, Jaroslav (eds.) (2008): *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu. 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv.
- SZCZEPANIK, Petr – MAREŠ, Petr (eds.) (2005): *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv.
- SZCZEPANIK, Petr (ed.) (2004): *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Hermann & synové.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1923): Zakon neravenstva. In: *Chod koňa*. Gedikon: Moskva.
- THOMPSON, Kristin (1981): *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- THOMPSON, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. A Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- THOMPSON, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- THOMPSON, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- THOMPSON, Robert J. (1997): *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*. New York: Syracuse University Press.
- THOMPSONOVÁ, Kristin – BORDWELL, David (2007): *Dějiny filmu*. Praha: NLN – AMU.
- THOMPSONOVÁ, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. In: *Illuminace*, 10, č. 1.

- TILLOTSON, Kathleen (1962): *Novels of the Eighteen-Forties*. Oxford: Oxford University Press.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Poetika prózy*. Praha: Triáda.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství.
- TYŇANOV, Jurij (1968): O podstatě filmu. In: Jurij Lotman (ed.): *Poetika, rytmus, verš*. Praha: Svět Sovětů.
- TYŇANOV, Jurij Nikolajevič (1987): *Literární fakt*. Praha: Odeon.
- TYŇANOV, Jurij Nikolajevič (1987): O literární evoluci. In: Jurij Nikolajevič Tyňanov: *Literární fakt*. Praha: Odeon, s. 189-201.
- VAINA, Lucia (1977): Les Mondes possibles du texte. In: *Versus*, č. 17, s. 3-13.
- VAN DIJK, Teun – KINTSCH, Walter (1983): *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic.
- VAN DIJK, Teun A. (1976): *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam: North Holland.
- VLAŠÍN, Štěpán (ed.) (1977): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel.
- VODIČKA, Felix (1995): *Struktura vývoje*. Praha: Dauphin.
- WALTON, Kendall (1984): Do We Need Fictional Entities? Notes Toward a Theory. In: *Aesthetics. Proceedings of the Eighth International Wittgenstein Symposium*. Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky.
- WALTON, Kendall (1990): *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press.
- WALTON, Kendall (2005): Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného. In: *Aluze*, č. 2, s. 87-99.
- WEBER, Max (2009): „Objektivita“ sociálněvědního a sociálněpolitického poznání. In: Max Weber: *Metologie, sociologie, politika*. Praha: Oikoimenh.
- WEBER, Max (2009): *Metologie, sociologie, politika*. Praha: Oikoimenh.
- WILLIAMS, Raymond (1974): *Television. Technology and Cultural Form*. London – New York: Routledge.
- WOLFF, Erwin (1971): Der intendierte Leser. *Poetica*, č. 4.
- WOLTERSTORFF, Nicholas (1980): *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- ZUSKA, Vlastimil (ed.) (1991): *Sborník filmové teorie I*. Praha: Český filmový ústav.
- ŽIRMUNSKIJ, Viktor (1980): *Poetika a poezie*. Praha: Odeon.
- ŽIRMUNSKIJ, Viktor (1980): Úkoly poetiky. In: Viktor Žirmunskij: *Poetika a poezie*. Praha: Odeon.

7. SERIÁLY A FILMOGRAFIE

7.1. Citované seriály

24 hodin (24, USA, 2001-2010)

Akta X (The X Files, USA, 1993-2002)

Alexandr Dumas starší (ČSSR, 1970)

Alfred Hitchcock Presents (USA, 1955-1962)

Alias (USA, 2001-2006)

Anatomie lži (Lie to Me, USA, 2009-XXXX)

Angel (USA, 1999-2004)

Arabela (ČSSR, 1979)

Až na konec světa

Bangkok Hilton (Austrálie, 1989)

Batman (USA, 1966-1968)

Bojíte se tmy? (Are You Afraid of the Dark?, 1991-2000)

Boss (USA, 2011-?)

Broadchurch (Velká Británie, 2013-?)

Buffy, přemožitelka upírů (Buffy the Vampire Slayer, USA, 1997-2003)

Byl jednou jeden dům (ČSSR, 1974)

Bylo nás pět (ČR, 1994)

Bylo nás šest (ČSSR, 1985)

Castle na zabití (Castle, USA, 2009-?)

Cirkus Humberto (ČSSR, 1988)

Co přináší řeka (Austrálie, All the Rivers Run, 1983)

Columbo (USA, 1971-2003)

Comeback (ČR, 2008-2011)

Company, The (USA, 2007)

Coronation street (Velká Británie, 1960-?)

Cranford (Velká Británie, 2007)

Dallas (USA, 1978-1991)

Dawsonův svět (Dawson's Creek, USA, 1998-2003)

Dekalog (Polsko, 1988)

Divadlo Raye Bradburyho (The Ray Bradbury Theater, Francie – USA – Velká Británie – Kanada – Nový Zéland, 1985-1992)

Divoký anděl (Muñeca brava, Argentina, 1998-1999)

Dobrá voda (ČSSR, 1982)
Dobrodružství kriminalistiky (USA, 1989-1993)
Doctor Who (Velká Británie, 1963-1989)
Dr. House (House M. D., USA, 2004-2012)
Draculův švagr (ČR, 1996)
Dynastie (Dynasty, USA, 1981-1989)
Esmeralda (Mexiko, 1997)
Espionage (Velká Británie – USA, 1963-1964)
Everwood (USA, 2002-2006)
Firefly (USA, 2002-2003)
Flashforward (USA, 2009-2010)
Gottwald (ČSSR, 1986)
Helena a jejích chlapi (Hélène et les garçons, Francie, 1992-1994)
Hour, The (Velká Británie, 2011-2012)
House of Cards (USA, 2013-?)
Hra o trůny (Game of Thrones, USA – Velká Británie, 2011-?)
Hranice nemožného (Fringe, USA, 2008-2013)
Chalupáři (ČSSR, 1975)
Charlieho andílci (Charlie's Angels, USA, 1976-1981)
Chobotnice (La Piovra, Itálie, 1984-1999)
Invaze (Invasion, USA, 2005-2006)
Jak jsem poznal vaši matku (How I Met Your Mother, USA, 2005-?)
Jake a tlust'och (Jake and the Fatman, USA, 1987-1992)
Jeremiah (USA – Kanada, 2002-2004)
Jericho (USA, 2006-2008)
Komisař Rex (Kommissar Rex, Rakousko-Německo-Itálie, 1994-2004)
Krajní meze (The Outer Limits, USA, 1995-2002)
Kriminálka Las Vegas (CSI: Crime Scene Investigation, USA, 2000-?)
Kriminálka Miami (CSI: Miami, USA, 2002-2012)
Kriminálka New York (CSI: NY, USA, 2004-2013)
Krok za krokem (Step by Step, USA, 1991-1998)
Lassie (USA, 1954-1974)
Life on Mars (Velká Británie, 2006-2007)

Lovci duchů (Supernatural, USA, 2005-?)
MacGyver (USA, 1985-1992)
Malá čarodějnice (ČSSR – Západní Německo, 1986)
Městečko Twin Peaks (Twin Peaks, USA, 1990-1991)
MI5 (Spooks, Velká Británie, 2002-?)
Muž na radnici (ČSSR, 1976)
My všichni školou povinní (ČSSR, 1984)
Myšlenky zločince (Criminal Minds, USA – Kanada, 2005-?)
Návrat Sherlocka Holmesa (The Return of Sherlock Holmes, Velká Británie, 1986)
NCIS (NCIS: Naval Criminal Investigative Service, USA, 2003-?)
Nemocnice Chicago Hope (Chicago Hope, USA, 1994-2000)
Nemocnice na kraji města (ČSSR, 1977-1981)
Neuvěřitelné příběhy (Amazing Stories, USA, 1985-1987)
Night Gallery (USA, 1969-1973)
Nulová šance (Mission: Impossible, 1988-1990)
Odysea (The Odyssey, Kanada, 1992-1994)
Okres na severu (ČSSR, 1981)
Ordinace v Růžové zahradě (ČR, 2005-?)
Ošklivka Betty (Yo soy Betty, la fea, Kolumbie, 1999-2001)
Outer Limits, The (USA, 1963-1965)
Pán času (Doctor Who, Velká Británie, 2005-?)
Panství Downton (Downton Abbey, Velká Británie, 2010-?)
Plný dům (Full House, USA, 1987-1995)
Pod kupolí (Under the Dome, USA, 2013-?)
Podfukáři (Hustle, Velká Británie, 2004-?)
Pohotovost (ER, USA, 1994-2009)
Police Call (USA, 1954)
Pravěk útočí (Primeval, Velká Británie, 2007-2011)
Právo a pořádek (Law & Order, USA, 1990-2010)
Procitnutí (Awake, USA, 2012)
Přejděte na druhou stranu (ČSSR, 1988)
Příběhy Alfreda Hitchcocka (Alfred Hitchcock Presents, USA, 1985-1989)
Pýcha a předsudek (Pride and Prejudice, Velká Británie, 1995)

Rubicon (USA, 2010)
Sága rodu Forsytů (The Forsyte Saga, Velká Británie, 1967)
Sběratelé kostí (Bones, USA, 2005-?)
Sedmnáct zastavení jara (Semnadsat mgnovenij vesny, Sovětský svaz, 1973)
Sherlock (Velká Británie, 2010-?)
Siplemente María (Peru, 1969)
Slavné historky zbojnické (ČSSR, 1986)
Star Trek (USA, 1966-1969)
Stefanie (Für alle Fälle Stefanie, Německo, 1995-2004)
Tak jde čas (Days of Our Lives, USA, 1965-?)
Teorie velkého třesku (The Big Bang Theory, USA, 2007-?)
To je vražda, napsala (Murder, She Wrote, USA, 1984-1996)
Torchwood (Velká Británie, 2006-XXXX)
Tudorovci (The Tudors, Irsko – Kanada – USA, 2007-2010)
Twilight Zone, The (USA, 1959-1964)
Ulice (ČR, 2005-?)
V (USA, 1984-1985)
Ve znamení Merkura (ČSSR, 1978)
Věřte, nevěřte (Beyond Belief: Fact or Fiction, USA, 1997-2002)
Vražedná čísla (Numb3rs, USA, 2005-2010)
Whitechapel (Velká Británie, 2009-2013)
Z archivu Sherlocka Holmese (The Adventures of Sherlock Holmes, Velká Británie, 1985)
Za rozbřesku (Day Break, USA, 2006)
Záhada hlavolamu (ČSSR, 1969)
Zóna soumraku (The Twilight Zone, Kanada – USA, 2002-2003)
Ztraceni (Lost, USA, 2004-2010)

7.2. Filmografie

Butch Cassidy a Sundance Kid (Butch Cassidy and the Sundance Kid, George Roy Hill, USA, 1969)
Harry Potter a Kámen mudrců (Harry Potter and the Philosopher's Stone, Chris Columbus, USA – Velká Británie, 2001)
Harry Potter a Tajemná komnata (Harry Potter and the Chamber of Secrets, Chris Columbus, USA – Velká Británie – Německo, 2002)
Harry Potter a vězeň z Azkabanu (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, Alfonso Cuarón, Velká Británie – USA, 2004)

Havran (The Raven, James McTeigue, USA – Maďarsko – Španělsko, 2012)
Intolerance (David W. Griffith, USA, 1916)
Ivan Hrozný (Ivan Groznij, Sergej M. Ejzenštejn, Sovětský svaz, 1944)
Loni v Marienbadu (L' Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, Francie, 1961)
Matrix Reloaded (The Matrix Reloaded, Andy Wachowski, Larry Wachowski, USA – Austrálie, 2003)
Návrat do budoucnosti II (Back to the Future Part II, Robert Zemeckis, USA, 1989)
Okno do dvora (Rear Window, Alfred Hitchcock, USA, 1954)
Pro hrst dolarů (Per un pugno di dollari, Sergio Leone, Itálie, 1964)
Quiet Earth, The (Geoff Murphy, Nový Zéland, 1985)
Sedmá pečeť (Det Sjunde inseglet, Ingmar Bergman, Švédsko, 1957)
Star Wars: Epizoda V – Impérium vrací úder (Star Wars: Episode V – Empire Strikes Back, Irvin Kershner, USA, 1980)
Šestý smysl (The Sixth Sense, M. Night Shyamalan, USA, 1999)
Šťastné a Veselé (Joyeux Noël, Christian Carion, Francie – Německo – Velká Británie - Belgie, 2005)
Trosečník (Cast Away, Robert Zemeckis, USA, 2000)
Válka skončila (La Guerre est finie, Alain Resnais, Francie – Švédsko, 1966)
Ve šlépějích Spasitele (The Shoes of the Fisherman, Michael Anderson, 1968)
Zabij mě něžně (Killing Me Softly, Chen Kaige, USA, 2002)