

## 5. Afinitní rétorika<sup>150</sup>

Každý ze tří rétorických modů se v jistém smyslu otevírá nařčením z naivity, nekritičnosti a diletantství. U afinitní rétoriky tomu tak je proto, že filmům dobrovolně podléhá. Zastává totiž předpoklad, že sledování filmů by mělo být především vtahujícím zážitkem, při němž coby diváci dočasně pozapomeneme na svoji vlastní existenci, napojíme se na filmové postavy, vnoříme se do jejich světa a prožijeme s nimi pohlcující škálu silných emocí: napětí, strach, úlevu, štěstí, dojetí. Pociťovaná – a následně rétoricky vyjadřovaná – afinita se tak pojí s upozaděním vlastní subjektivity v kontaktu s filmem, který naopak prostupuje naše percepční aparáty, těla a myšlenky. Takové pohlcující vnoření se do díla a odevzdání se jeho účinkům bývá pro údajný nedostatek reflexivního odstupů označováno v uměnovědné sféře za příznak nevyspělosti, jejímž vlivem se těžko můžeme dopracovat k dobrému kritickému výkonu.<sup>151</sup> Jsme-li zavaleni entuziasmem, obdivem a silným emocionálním prožitkem a v souladu s tím se také o filmu vyjadřujeme, může nám scházet potřebná distance. Film zde zkrátka dominuje nad divákem či kritikem, obklopuje jej a zahlcuje svou přítomností a svým působením. Vztahujeme-li se pak k filmu z této pozice, je to pozice submisivní, z níž lze těžko dílo produktivně, strážlivě a rovnocenně nahlédnout. Alespoň na základě úzu běžně přijímaného v odborných kruzích.

Tato kapitola nabízí plastičtější pohled na afinitní rétoriku. Přistupuje k ní se vši vážností a zájmem a usiluje o mnohem pružnější a hodnotově méně zatížené vymezení kritického vztahu k filmům na bázi afinity. Nebo dokonce mnoha různých poddruhů afinit. Definice afinitní rétoriky zachází dále než jen k rétorickým reprodukcím výše nastíněného diváckého vztahu, v němž se různě propojují estetické, kognitivní, emocionální, afektivní, tělesné či obecněji osobní a psychologické procesy. Afinita, jak jí zde budeme rozumět, nabývá různých podob přesahujících rámec individuální subjektivity a jejího kontaktu s filmem. Afinita může být více-než-lidská (*more-than-human*).<sup>152</sup> Na základě vzájemné rezonance a souladu může spojit kritiku, filmy a jejich paratexty, natáčecí studia a domácí místnosti, filmové nosiče nebo merchandising a celé skupiny diváků. Mezi ostatními rétorickými mody proto afinitní rétorika nejsilněji tíhne k takovému scelujícímu, shromažďujícímu propojování lidí, filmů a věcí na bázi společné náklonnosti.<sup>153</sup> Jakkoli nejde o jediný pohyb, který vykonává, je to stále pohyb určující. Odvíjí se od něj i distancující rétorický protipohyb přicházející ve chvílích, kdy afinita mezi filmy, kritikou a diváky nemůže být ustavena anebo je ohrožena.

Proč zrovna **afinita**? Důvodů je několik. Podle běžné slovníkové definice je afinita synonymem pro blízkost, příbuznost či vzájemnost. Máme-li k něčemu nebo k někomu afinitu, znamená to, že pociťujeme souznění, kompatibilitu a náklonnost. Ottův slovník naučný dále vymezuje

---

<sup>150</sup> Kapitola je upravenou a rozšířenou verzí studie publikované v časopise *Illuminace*. PAVLÍK, Ondřej. Za hranice profesionální a fanouškovské kritiky: Afinitní rétorika českých filmových videorecenzí na platformě YouTube. *Illuminace*. 2021, roč. 33, č. 4, s. 5–32.

<sup>151</sup> Faye Halpern líčí tuto averzi vůči přílišné čtenářské identifikaci s literárním dílem a jeho postavami jako rozšířenou představu o tom, co v literární teorii vede k špatnému čtení textů. Sama pak tento postoj označuje za zjednodušující a obhájí potenciál silné identifikace. HALPERN, Faye. In *Defense of Reading Badly: The Politics of Identification in „Benito Cereno,” „Uncle Tom’s Cabin,” and Our Classrooms*. *College English*. 2008, roč. 70, č. 6, s. 551–577.

<sup>152</sup> K vymezení pojmu viz IVAKHIV, Adrian J. More-or-less-(than)-human. *IMMANENCE*. Pub. 19. 10. 2022 [Vid. 5. 6. 2023]. Dostupné z: <https://blog.uvm.edu/aivakhiv/2022/10/19/more-or-less-than-human/>; TSING, Anna. More-than-Human Sociality: A Call for Critical Description. In: Kirsten Hastrup (ed.). *Anthropology and Nature*. New York: Routledge, 2013, s. 27–42.

<sup>153</sup> A v tomto směru rezonuje s konceptem rétoriky jako kolektivní, spojující a konsubstanciální praxe založené na identifikaci, jak jej formuloval Kenneth Burke. Viz BURKE, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1969, s. 20–23.

afinitu jako odborný vědecký výraz, jenž popisuje vztahy primárně mimolidské: příbuznost chemickou (mezi látkami a prvky) a geometrickou (mezi útvary).<sup>154</sup> I to je pro naši definici důležité. Afinitu si totiž obvykle nemůžeme zvolit nebo vyvzdorovat. Je-li náklonnost rovněž záležitostí neintencionálních procesů a napojení, můžeme se pokusit ji zachytit, popsat a kultivovat, ale už hůře ji můžeme zcela kontrolovat. Významnou roli ve volbě pojmu hraje také etymologický původ afinity v latinském výrazu *affinitas*, který je složeninou slov *ad* (na) a *finis* (hranice). Jde tedy o vztah blízkosti, příbuznosti či náklonnosti, v němž jsou však současně obsažené limity tohoto vztahu, jeho hranice. To je rys podstatný právě pro afinitní rétoriku, která není tvořena výhradně náklonnostními vazbami (k filmům, k dalším divákům), ale také reflexivními odklony od těchto stmelujících náklonností. Nakonec je pro volbu afinity podstatná také určitá zakotvenost tohoto termínu v odborné literatuře, ať už v té uměnovědné nebo sociologické. Pojdme se teď o tuto literaturu opřít a vytyčit afinitní rétoriku přesněji.

Cítíme-li k filmu intuitivní náklonnost, která nám následně umožní se do něj ponořit a nechat se jím prostoupit, může se tak dít na základě řady faktorů. Taková napojení „nejsou jen záležitostmi individuální vnímavosti, ale také katalyzátorů, jisker, spouštěčů – všech vlivů, které nás předvídatelnými i překvapivými způsoby směřují k afinitě k určitým dílům.“<sup>155</sup> Výstižnou ilustraci toho, jak složité je tyto spouštěče přesně identifikovat, polapit a shromáždit, představuje impresionistická zpověď Waynea Koestenbauma z jeho setkání s *Koncertem pro klavír a orchestr D moll* Johanna Brahmsa. Koestenbaum výslovně odmítá afinitu coby pojem jasně definovat a místo toho tázavě vypočítává všechny myslitelné vazby, které ji mohly spoluvytvářet:

Byl Brahms tím objektem? [...] Byla mým objektem afinita klavíru s orchestrem, ansámblem připoutaným k dominujícímu, pyšnému pianu? Cítil jsem afinitu k prstokladovému čaroději Rudolfovi Serkinovi, k mastru Georgi Szellovi nebo k jejich domyšlené afinitě? Byla mým objektem – středem afinity – moje učitelka klavíru, drobná mladá žena, která hrála ten strach nahánějící koncert o pár let dříve jako sólistka univerzitního orchestru? [...] Oslovovala mě afinita D moll s D dur nebo afinita D moll s jeho příbuznou tóninou F dur? [...] Uhranula mě Brahmsova afinita k Beethovenovi nebo Brahmsova vazba k Schumannovi? [...] Cítil jsem afinitu ke skladatelově závislosti a lásce vůči svému rivalovi? Cítil jsem vetřeleckou afinitu ke svým vlastním prstům a jejich přání spáchat revoluční, exhibicionistickou bláznovinu? Cítil jsem afinitu k modernitě nebo k popraskané tonalitě, i když tonalita zde nebyla ještě ničena, a i když bych byl za blázná, pokud bych prohlásil, že tahle [Brahmsova] úvodní pasáž předznamenala Schoenberga?<sup>156</sup>

Hudba coby nefigurativní, areprezentační umění svádí k podobně členitým, hledačským úvahám spíše než film. Přesto si z této hutné, poeticky vrstevnaté pasáže můžeme udělat dobrou představu o šíři a rozmanitosti napojení, jež může následný rétorický překlad intenzivního estetického zážitku zahrnout a mobilizovat. Coby hypotetické – a dost možná i skutečné – spouštěče afinity se tu setkávají osobnosti skladatelů a jejich vztahy, Koestenbaumovy vlastní vzpomínky i části těla, takty, tóniny a souzvučky tónů, hudební nástroje a jejich umístění v prostoru nebo celé historicko-umělecké epochy a jejich konvence.

S ohledem na typ napojení se takto konstruované shromáždění aktérů nejvíce blíží vazbě, kterou Rita Felski pojmenovává jako **naladění** (*attunement*). Skrze naladění se teoretička snaží postihnout unikavý stav, v němž pocítujeme synergii s uměleckým dílem, ať už při poslechu písně, sledování filmu nebo vnímání galerijního exponátu. Řečeno vzletně, jde o chvíle, kdy ve vztahu k dílu cítíme silnou a mnohdy těžko uchopitelnou náklonnost či souznění, a to bez

<sup>154</sup> OTTO, Jan. *Ottův slovník naučný. První díl*. Praha: J. Otto, 1888, s. 323–325.

<sup>155</sup> FELSKI, Rita. *Hooked: Art and Attachment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020, s. 7.

<sup>156</sup> KOESTENBAUM, Wayne. Notes on Affinity. In: Wayne Koestenbaum. *My 1980s and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013, s. 279–280.

ohledu na jeho sofistikovanost, řemeslnou kvalitu či typ vzbuzovaných emocí. Felski odkazuje k muzikologickým pracem využívajícím pojem naladění (*Stimmung*) Martina Heideggera a nabízí následující definici:

Naladění není specifický afekt, ale stav afikovosti [...]. Nejde o pocitování-něčeho, ale pocitování-s-něčím: vazbu, která je více než součtem svých částí. Oproti tzv. kontejnerovým teoriím emocí, kdy osoba vnitřně prožívá pocity ve vztahu k externímu objektu, je naladění o věcech, které rezonují, sladují se a potkávají se spolu.<sup>157</sup>

Zůstaneme-li nadále u afinitní rétoriky coby různě reprodukováného či překládaného vztahu mezi kritikou a uměním, bude takto vymezené naladění tvořit jednu ze dvou částí afinity. Druhou komplementární část pak představuje **identifikace**, která rovněž patří mezi druhy napojení na umělecká díla, jak o nich uvažuje Felski. Identifikace je již o něco dohledatelnější a uchopitelnější než naladění. Na nejčastěji uplatňované rovině označuje ztotožnění s fikčními protagonisty. Takové ztotožnění se přitom automaticky nerovná výrazu sympatie či empatie vůči dané postavě. Murray Smith navrhuje rozčleňovat identifikaci s filmovými hrdiny i antihrdiny do tří fází: rozpoznání (*recognition*), spojení (*alignment*) a spolčení (*allegiance*). Rozpoznání odkazuje k divácké konstrukci postav, spojení probíhá skrze soubor estetických prostředků, jimiž filmy přibližují postavy divákům a více či méně jim je nabízejí k identifikaci, a konečně spolčení referuje k míře souhlasného či nesouhlasného diváckého napojení na povahové rysy, hodnotová přesvědčení a další vlastnosti postav.<sup>158</sup> Skrze film a jeho vypravěčské postupy se tedy můžeme pozičně spojit s přítomnými protagonisty a hodnotit kladně jejich živost a barvitost, ale zároveň se nemusíme spolčovat s jejich vystupováním a jednáním. Jak uvidíme, afinitní rétorika přesně taková nuancovaná napojení často vyjadřuje. Identifikace tedy nezbytně neznamená naivní nekritické podlehnutí fikci, jelikož „pocitovaná afinita [k postavám] může být podložena různorodými, konfliktními nebo ambivalentními afekty.“<sup>159</sup>

Identifikace zároveň nemusí zůstat jen u postav. Může nabýt hybridních rozměrů, kdy se paralelně identifikujeme s autory (režiséry, spisovateli), jejich idiosynkratickými styly nebo soubory žánrových či obecněji estetických norem.<sup>160</sup> Anebo také s populárními franšízami, transmediálními sériemi a značkami. Takto distribuovaná identifikace je rovněž rysem afinitní rétoriky. Vedle studiových brandů a filmových postav se přenáší i do nejrůznějších značkových předmětů, merchandisingu a hraček, ale také do knih, komiksů či fyzických filmových nosičů (DVD, Blu-ray). Ty přitom nemusejí tvořit jen scelující rétorickou ambienci, která pomáhá vyjadřovat oddanost filmové kritiky k určitému typu popkultury a jejich obeznámenost s popkulturou, ale také mohou aktérsky vstupovat do jednotlivých recenzí. Co by bylo možné vnímat jako prostý konzumní fetiš, se zde proměňuje v účastníka rétorického shromáždění, jehož role je tvořivá, konstruktivní a překonává dichotomii popkulturní značky a jejího pasivního následovníka.<sup>161</sup>

Afinitní rétorika se nicméně netýká jen filmové kritiky, která se obvykle označuje za fanouškovskou. Je modalitou, jež zahrnuje pestřejší spektrum kritických projevů a

---

<sup>157</sup> FELSKI, Rita. *Hooked: Art and Attachment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020, s. 42.

<sup>158</sup> SMITH, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

<sup>159</sup> FELSKI, Rita. *Hooked: Art and Attachment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020, s. 81.

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 104–105.

<sup>161</sup> Obdobně o funkci franšízových hraček a merchandisingu uvažuje například Jonathan Gray, podle nějž hravý kontakt fanoušků s paratexty *Hvězdných válek* umožňuje kreativně rozvíjet vztah k původním filmům, viz GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*. New York: New York University, 2010, s. 175–206.

shromáždění. Přijmeme-li návrh, podle něž i fikce mohou rétoricky působit a jednat,<sup>162</sup> pak bychom do výše rozvržené rétorické ekologie měli začlenit také estetické konvence hollywoodských filmů, jež lze do značné míry považovat za synonymní s modem klasické narace.<sup>163</sup> Jinými slovy, jestliže jsme dosud popisovali naladění a identifikaci hlavně jako rétoricky prostředkované kritické *reakce* na filmy, pak bychom měli zároveň zohlednit aktéry, kteří *k takové reakci vybízejí*: filmy, jejich konvencionalizované formální a stylové postupy, upoutávky, DVD, související knihy a předlohy, merchandising. Je-li totiž ústředním rysem afinitní rétoriky vyjadřovaná touha s filmy identifikačně splynout, potažmo obklopit se přidruženými značkovými věcmi, nelze opomenout, že právě hollywoodské filmy a hollywoodský průmysl v tomto pohlcujícím pohybu vyvíjejí soustředěnou aktivitu. Systematicky nám hrdiny a jejich hvězdné představitele nabízejí k diváckému a obecněji osobnímu ztotožnění,<sup>164</sup> rozšiřují a prohlubují vznikající divácké vazby k filmům výrobou a distribucí fanouškovských předmětů a lákají nás do kina trailery. Jakkoli je třeba mít na paměti, že divácké reakce (nejen) na hollywoodské filmy jsou historicky, kulturně či sociálně situované,<sup>165</sup> současně se – jak naznačí tato kapitola – spolu s filmy a dalšími aktéry rétorických ekologií uskupují do shromáždění, jež tyto a další rozdíly částečně překračují. Afinitní rétorika zastupuje jeden ze způsobů, jakým lze tato shromáždění – tentokrát situovaná do materiálně-technologicko-rétorických vazeb – vytrasovat a ohraničit.

V úvodu kapitoly zaznělo, že afinitní rétoriku vystihuje kombinace dvou provázaných rétorických pohybů: (1) vstřícný náklon směrem k identifikačnímu, vtahujícímu splynutí s filmy a scelujícímu propojení filmů, souvisejících věcí, míst, kritiky a diváků a (2) distancující odklon ohledávající meze těchto napojení. Zatímco náklonnostní pohyb je v zásadě pozitivní a akceptující kritickou odpovědí na výzvu předloženou klasickou narací a dalšími aktéry přicházejícími ze strany filmů a filmového průmyslu, reflexivní odklon lze chápat jako známku nesouladu. Tento nesoulad není nutně výrazem kritické rezistence či vzdoru, ale v každém případě ukazuje na limity afinitních vazeb a jejich možného ustavování a udržování.<sup>166</sup>

Rozbor afinitní rétoriky na konkrétních příkladech ukáže, jak se tyto pohyby a protipohyby ve filmové kritice projevují, jaké aktéry zahrnují a jakých intenzit dosahují. Filmová kritika, kterou bychom běžně označili za fanouškovskou, se přitom v afinitní rétorice kategoricky neliší od kritiky takzvané profesionální. Kritické projevy různého druhu se pohybují v *témže rétorickém*

---

<sup>162</sup> Srov. BOOTH, C. Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. Tutéž pozici nakonec zastává i Burke, který při vymežování své idealistické koncepce rétoriky kromě jiného prozkoumává rétorický potenciál knihy *Dvořan* italského renesančního autora Baldassara Castigliona, Kafkových románů a nárazově také hollywoodských filmů. BURKE, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1969, s. 221–243.

<sup>163</sup> Klasickou narací nevyužívají jen hollywoodské filmy, ale často také řada převážně mainstreamových filmů mimo Hollywood. Podle Bordwella je klasická narace jakýmsi univerzálním vypravěčským standardem dodržujícím pravidla časoprostorové kontinuity a centrujícím psychologicky definované lidské protagonisty jako hlavní aktéry, s nimiž by se publikum mělo identifikovat. Viz BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 156–204.

<sup>164</sup> Právě to je ostatně na straně filmů obsahem fáze spojení, kterou Murray Smith označuje za jednu ze tří částí struktury sympatie. SMITH, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1995, s. 142–186.

<sup>165</sup> Srov. STAIGER, Janet. *Interpreting Films*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

<sup>166</sup> Jak demonstruje koncept poloodpojenosti (*semidetached*) Johna Plotze, percepční napojení na fikci není nikdy úplné, ale v proměnlivé míře osciluje mezi ponořením a odstupem, viz PLOTZ, John. *Semi-Detached: The Aesthetics of Virtual Experience since Dickens*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2018. Výraz *semidetached* (případně s pomlčkou, *semi-detached*) se v běžné angličtině používá k označení dvojdomku se sdílenou zdí. Chceme-li přizpůsobit pojem češtině a reflektovat přitom ráz afinitní rétoriky, dává smysl užívat doslovnější překlad poloodpojenost, či spíše *polonapojenost*. Právě polonapojenost je pro afinitní rétoriku vhodnější, jelikož její výchozí dimenzí není odstup, ale blízkost a náklonnost.

*kontinuu*, přičemž ty tzv. fanouškovské – zde zastoupené videorecenzemi na YouTube – se svojí intenzitou vyskytují na jeho extrémnějším okraji. Kapitola rozvine tyto teze ve dvou částech. První z nich zahrne primárně napojení mezi kritikou a filmy a popíše typy napojení, jež se utvářejí v rétorických reprodukcích diváckých zážitků a hodnocení filmů. Druhá část pak rozšíří tato napojení o vazby mezi kritikou a jejím publikem, přílehlými prostředními a dalšími mediujícími prvky. Zde se kritika ukáže jen jako dílčí prvek rozsáhlejšího rétorického procesu, který nicméně opět z jedné strany směřuje k souladnému propojení zúčastněných aktérů a ze strany druhé vytváří odstup od těchto vazeb.

Rozbor afinitní rétoriky se převážně opírá o videorecenze zveřejněné na trojici českých YouTube kanálů: Toren, Medojed a Hroty Algernona. Ačkoli existují i jiné tuzemské kanály, na nichž bychom s větší či menší četností našli filmové videorecenze, zvolení youtuberů patří v dané kategorii mezi ty vůbec nejpobulárnější.<sup>167</sup> Zároveň jde o tvůrce, kteří zastávají velmi podobný pohled na film či popkulturu a kteří mezi sebou utvářejí další vazby: pořádají společné streamy a podcasty, občas ve videích odkazují jeden na druhého nebo si videa vzájemně komentují. Takový výběr tedy neobsáhne úplné spektrum filmových videorecenzí na českém YouTube, ale nahlédne jeho divácky úspěšné a vnitřně relativně homogenní projevy.

Jádro rétorického rozboru tvoří filmové videorecenze, jež byly na trojici vybraných kanálů publikovány v průběhu roku 2021. Důvod pro toto relativně úzké časové vymezení spočívá zejména v odlišné délce působení trojice youtuberů. Například Medojed je na YouTube aktivní již od roku 2010, Toren od roku 2013, Hroty Algernona až od roku 2019. Každý z autorů přitom prochází postupným získáváním kompetencí, jež kromě performačních schopností zahrnují také dostupnost technického vybavení potřebného k vytváření videí (kamery, střihačské programy, mikrofony...) a posuny v jejich využívání. Rok 2021 lze přitom označit za období, v němž se tvorba těchto youtuberů nejvíce blížila srovnatelné úrovni a přibližovala se také co do užívaných postupů. Diachronní proměny v jejich úplnosti tato kapitola nezachytí. Dotkne se však dílčích změn ve vývoji videorecenzí, které nesouvisejí jen se zmíněnou praktickou či technickou rovinou tvorby videí, ale také s širšími, transnárodně sdílenými normami na platformě YouTube.

Vzhledem k deklarované snaze práce prozkoumávat rétorické mody rozpínavě a trasovat jejich projevy mimo úzce vymezený, typově homogenní soubor filmově kritických výstupů, se v následujícím rozboru dostaneme i za hranice uvedených tří kanálů a jejich videorecenzí. Jednak při průzkumu horizontalizace afinitní rétoriky, která se nevztahuje jen ke konvencím hollywoodské (klasické) narace, ale současně může spoluvytvářet rétorický *hype* v souladu s filmovými upoutávkami, vtahovat do něj další aktéry (kolektivy diváků a fanoušků, prvky jiných sociálních sítí či platform, prostory kin) a rozvíjet tento *hype* kontinuálně, v době před uvedením filmu, kolem jeho uvedení i po něm. Z druhé pak přesahy afinitní rétoriky vysledujeme mimo YouTube, do audiovizuální i psané kritiky jiného data i prostředí, nicméně obdobného rázu. Příbuznou variaci filmově kritické afinity objevíme i u amerických kritiků

---

<sup>167</sup> Podle webu *Social Blade* umožňujícího komparaci youtubových kanálů a jejich důležitých metrik, lze tyto tři kanály řadit do téže velikostní třídy (B) a považovat jejich průměrnou sledovanost, růst odběratelů i úspěšnost monetizace v uplynulých cca dvou letech (od začátku dubna 2023 zpětně) za srovnatelnou. Absolutní rozdíly v některých kategoriích (v počtu odběratelů např.) vyplývají do velké míry i z různé doby trvání, po níž kanály fungují a po kterou mohly nahromadit diváky (k tomu více vzápětí). *Social Blade*. [Vid. 3. 4. 2023]. Dostupné z: <https://socialblade.com/youtube/compare/medojed/hroty%20algernona/toren>. Je zároveň třeba dodat, že tyto tři tvůrci se nevěnují pouze reflexi filmů. Vedle seriálů se výběrově zabývají i videohrami (a pořádají mj. herní streamy na platformě Twitch), potažmo vším popkulturním, co sami označují za nerdovské či geekovské.

vztahujících se k Hollywoodu, konkrétně u známého kritika Rogera Eberta, v jedné z verzí jeho televizního pořadu *At the Movies*, ale i v textových recenzích.<sup>168</sup>

Afinitní rétorika není jen o napojeních, jak jsme si je definovali v teoretické kapitole, ale rovněž o touze se napojovat. A také o ohledávání možností, jak a kudy se napojovat na filmy a související věci, a na přezkoumávání limitů těchto afinit. Jak zjistíme, afinitní rétorika může nabývat překvapivě členitých, hustě provázaných shromáždění. Jsou ale hustota, členitost a mnohost bezpříznakové, nebo dokonce kladné charakteristiky? Můžeme vyšší výskyt přítomných afinit chápat z hodnotového hlediska neutrálně, anebo je zde navíc přítomná etická rovina, které bychom si měli všimnout? I k tomu se v této kapitole dostaneme.

## 5.1 Polonapojená afinita

Jak afinitní rétorika tlumočí svoje napojení na filmy? Budeme-li tyto vztahy k filmům označovat za polonapojené, jak taková kritika vyjadřuje blízkost, vzájemnost a náklonnost na straně jedné a odstup či zdrženlivost na straně druhé? Jak do afinitní rétoriky konkrétněji vstupují naladění a identifikace a co všechno přivádějí dohromady?

Tato podkapitola postihuje tři typy napojení přítomné v afinitní rétorice: osobní, estetické a materiální. Neznamená to, že tyto vrstvy jsou od sebe v praxi oddělené nebo že tvoří jediné možné součásti afinitní rétoriky. Každá z nich nám však dovoluje zaměřit se na výraznou, ve filmové kritice sdílenou část afinitních vztahů mezi kritikou a filmy a souhrnně pak prozkoumat pluralitu aktérů, které mohou tyto vztahy tvořit. Osobní napojení se nejvíce blíží pojmu naladění a zahrnuje především různé životní zážitky a zkušenosti na straně recenzentů, s nimiž se filmy nacházejí v souladu. Estetická napojení obsahují preferenci norem klasického vyprávění založených na identifikaci s psychologicky definovanými postavami, nerušeném vnoření do děje a neviditelném a přehledném stylu. Materiální napojení pak zprostředkovávají afinitu mezi kritikou a filmy, franšizami či popkulturou skrze různé předměty přítomné ve videích: merchandising, DVD nebo knihy a komiksy.

Druhou, zdánlivě protikladnou rovinu afinitní rétoriky představuje distancovaný postoj k filmům a věcem, jež je obklopují. Ten přitom prochází všemi jmenovanými vrstvami: identifikačními vztahy k postavám, formálními a stylistickými postupy filmů nebo obecněji průmyslovými strategiemi studií a značek, které zasahují do estetiky filmů i do sběratelských věcí spjatých s franšizami. Skrze osobní, estetická a materiální napojení si tedy nejprve ilustrujeme náklonnostní, scelující a harmonizující rozměr filmové kritických afinit, abychom vzápětí ukázali na jejich reflexivní rozměr vyjadřující nemožnost naladit se, identifikačně s filmy splynout nebo nechat se bezproblémově obklopit jindy vzývanými fikcemi. Takový reflexivní odstup není popřením afinitní rétoriky, ale jejím jiným vyjádřením; druhou stranou těžce mince. Je-li afinita polonapojená, pak tato její druhá strana je rétorickým výrazem situací,

---

<sup>168</sup> Tento krok mimo digitální éru a mimo tuzemské prostředí je v rámci celé práce nápadně asymetrický. Jeho opodstatnění spočívá v udržení symetrie jiného typu: v pokud možno mnohočetném propojení aktérů s odlišnou mírou profesionalizace uvnitř jedné rétorické modalitě. Televize a YouTube ostatně nejsou oddělenými, ale naopak hustě provázanými mediálními doménami. Jak si všimají Burgess a Green, samo YouTube obsahuje mnohé vazby na televizní vysílání, včetně velkých institucionálních hráčů a televizních celebrit typu Oprah Winfrey: BURGESS, Jean a Joshua GREEN. *The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide*. In: Pelle Snickars a Patrick Vonderau (eds.). *The Youtube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009, s. 89–107. Ebertovy televizní videorecenze zasazené do afinitní rétoriky slouží jako další důkaz těchto vazeb a potvrzuje, že nejsou pouze synchronní, ale také diachronní. Je zároveň příznačné, že tyto televizní recenze jsou dnes veřejně dostupné právě na youtubovém kanále zasvěceném Ebertovu odkazu.

v nichž se napojení zpřetrhávají, ustavují jen částečně, nebo vůbec. Zastupuje situace, kdy afinita naráží na svoje meze.

Takto ohraničenou rétorickou afinitu k filmům lze přitom vnímat jako společnou pro zdánlivě cizorodé, nebo dokonce opoziční druhy kritiky. Než se však dostaneme k tomuto rozlehlejšímu náčrtu sdílené rétorické ekologie, prozkoumejme nejprve, jak se afinitní rétorika projevuje ve vybraných českých videorecenzích.

### 5.1.1 Osobní, estetická a materiální napojení

Všichni zkoumaní youtuberi vykazují menší či větší míru osobní zainvestovanosti do recenzovaných filmů. Filmy v tomto smyslu obvykle recenzenty přenášejí do jejich dětství či raného mládí a evokují vzpomínky spojené jak s diváctvím, tak s rozsáhlejším rezervoárem osobních prožitků. Toren i Algernon například shodně uvádějí, že z nich marvelovský film *Shang-Chi a legenda o deseti prstenech* (2021) znovu udělal malé kluky sledující anime nebo hongkongské akční filmy s Jackiem Chanem.<sup>169</sup> Rozdílné životní zkušenosti recenzentů přitom často diferencují jejich hodnocení filmů. Toren například v recenzi pixarovského filmu *Luca* (2021) nostalgicky navazuje děj snímku na svá chlapecká dobrodružství a z této pozice také dochází k jednoznačně kladnému verdiktu.<sup>170</sup> V komentáři pod více odměřenou Medojedovou recenzí pak Toren tento rozměr osobního napojení dále vztahuje k jejich odlišnému hodnocení filmu: „Medojed neměl rošťácké dětství! Jinak by tam ty hodnoty viděl! :D“<sup>171</sup>

Osobní afinita přesto nemusí propojovat filmy jen s jedinečnou individualitou recenzenta a jeho autenticitu stvrzovat skrze citové a povahové důkazy. Může se rozšiřovat i na větší skupiny obdobně naladěných diváků a vztahovat se k estetickým či významovým rovinám filmu. Toren tímto způsobem hovoří znovu o filmu *Luca* a jeho účinek situuje mezi kreativní záměr tvůrců (potazmo celého studia) a konkrétní disponovanost sledujících:

Pixar se vám snaží připomenout, kým jste vlastně vy v minulosti byli, kým jste jako děti byli, případně pokud jste děti, tak kým teď jste. [...] Pro tenhle druh lidí, kterej se nebojí fantazírovat, kterej se nebojí svých dětinských myšlenek, je tenhle film jako stvořenej.<sup>172</sup>

Životní zkušenosti a zážitky jednotlivců tedy výrazně vstupují do afinitní rétoriky, ale navazují se rovněž na rysy hodnocených filmů a směřují ke shromažďování aktérů na základě sdílené afinity: kombinace vzpomínek, povahových vlastností a emocionálních rozpoložení, jež v kontaktu filmy ožívají a splývají dohromady.

**Harmonická jednota** se jako rétorický topos ještě zřetelněji projevuje v estetické rovině afinity. Zahrnuje sumář žádoucích charakteristik, jež se vztahují k vyprávění a stylu filmů a jsou komunikovány např. jako prokreslenost, synchronizace, opodstatnění nebo odůvodněnost,

---

<sup>169</sup> TOREN. Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím! *YouTube*. Pub. 3. 9. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qamFdeyKj0Q&t>; HROTY ALGERNONA. Shang-Chi Je Lepší i Horší Než Jsem Čekal! | Recenze Legenda o deseti prstenech! *YouTube*. Pub. 3. 9. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aolOVADkf0E&t>.

<sup>170</sup> TOREN. LUCA | Recenze | Pixar vládne! Ultimátní návrat do dětství. *YouTube*. Pub. 1. 7. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yiPgvTRv0N8&ab>.

<sup>171</sup> MEDOJED. Luca Recenze | Disneyfikace Pixarů Započala. *YouTube*. Pub. 2. 7. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yrot93bqRa8&ab>.

<sup>172</sup> TOREN. LUCA | Recenze | Pixar vládne! Ultimátní návrat do dětství. *YouTube*. Pub. 1. 7. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yiPgvTRv0N8&ab>.

přehlednost nebo orientace, živoucnost nebo živelnost.<sup>173</sup> Hovoříme-li v tomto případě souhrnně o rétoricky konstruované jednotě, pak proto, že zmíněné esteticko-percepční charakteristiky v ideálním případě ústí ve vnitřně kompaktní filmový tvar a zároveň umožňují setřít pomyslné hranice mezi filmy a recenzenty-diváky. Ať už skrze identifikační napojení na protagonisty, fikční světy či tvůrce filmů nebo s tím související unikavější naladění na dané filmy, jež dle recenzentů vede k pohlcujícímu diváckému zážitku.

Ústředním identifikačním bodem jsou pro youtubery v hollywoodských filmech postavy. Nejen hrdinové, ale také například jejich antagonisté. Hodnocení postav se odvíjí od jejich prokreslenosti či hloubky, přičemž čím prokreslenější postavy jsou, tím lidštěji působí a tím snáze se na ně lze napojit. Rodinu z filmu *Shang-Chi* líčí Toren jako „živoucí postavy s emocemi a ne nějaký pitomý figurky v umělém příběhu.“<sup>174</sup> S Algernonem si pak oba svorně pochvalují vykreslení padoušského otce, který „je hlubší a prokreslenější“<sup>175</sup> a navíc „sdílí touhy, ambice a všechno, co dělá, je svým způsobem odůvodněno.“<sup>176</sup> Kromě samotných postav, jejich profilace a vlastností, je tedy důležité i jejich jednání. To by mělo být dostatečně psychologicky motivované a příčinně navázané na další události. Alespoň tak lze navracející se požadavek youtuberů na opodstatněnost či odůvodněnost dějových motivů. Nežádoucím opakem je vedle zjednodušené charakterizace postav i vypravěčská nahodilost, která vytváří pocit neuspořádaného zmatku.<sup>177</sup>

Topos harmonické jednoty se tedy ocitá v protikladu k souběžně využívanému toposu **nesourodého chaosu** a jakožto dominantní rétorický prvek se promítá také do hodnocení akčních scén. V nich je kromě jejich stylistického ztvárnění opět důležitá provázanost s vyprávěním a osudem protagonistů. Jak vyplývá z Torenovy převážně negativní videorecenze *Rychle a zběsile 9* (2021), závodní akční sekvence zde selhávají, protože „nemají žádný dopad, žádnou důležitost [...], každá je jenom na efekt [...], nestane [se v nich] nic zajímavého, nic, co by ohrozilo ty hrdiny nebo záporáky.“<sup>178</sup> Naopak je podle něj dobře, pokud se akční pasáže drží pravidel časoprostorové kontinuity, jsou transparentní a přehledné. Jako například opět v *Shang-Chi*, kde akce „má kinetiku, skvělý záběr, nestříhá se tam [a] vy se orientujete v těch scénách.“<sup>179</sup>

Vedle soudržnosti se stylistická harmonie dotýká také řemeslné poctivosti a virtuozity, která nepotřebuje postprodukcí k různým zahlazovacím trikům. Medojed superhrdinskému filmu *Black Widow* (2021) v tomto duchu vyčítá, že v něm schází „dlouhý záběr, kdy člověk vidí, co se děje a stojí to prostě na kvalitní choreografii. Místo toho tady vidíme zkratkový záběr

---

<sup>173</sup> Jde přímo o výrazy nebo substantiva výrazů, jež používají sami youtuberi.

<sup>174</sup> TOREN. Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím! *YouTube*. Pub. 3. 9. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qamFdeyKj0Q&t>.

<sup>175</sup> HROTY ALGERNONA. Shang-Chi Je Lepší i Horší Než Jsem Čekal! | Recenze Legenda o deseti prstenech! *YouTube*. Pub. 3. 9. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aolOVADkf0E&t>.

<sup>176</sup> TOREN. Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím! *YouTube*. Pub. 3. 9. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qamFdeyKj0Q&t>.

<sup>177</sup> Algernon o filmu *Reminiscence* (2021): „Několik náhodných momentů kazí dojem z celého filmu, protože máte pocit, že ten film postoupil dál jen díky jakési náhodě.“ HROTY ALGERNONA. Recenze FREE GUY a REMINISCENCE Dvou Nových Originálních [sic] Filmů! *YouTube*. Pub. 20. 8. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6w8pu0pBPIA>.

<sup>178</sup> TOREN. Rychle a zběsile 9 | Recenze | Došel sérii dech? *YouTube*. Pub. 20. 6. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=u-cCW51xmu0>.

<sup>179</sup> TOREN. Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím! *YouTube*. Pub. 3. 9. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qamFdeyKj0Q&t>.



z mnoha úhlů, aby měli herci na to dostatek pokusů tu scénu udělat.“<sup>180</sup> Takový postoj souzní i se společnou nechutí youtuberů k digitálním efektům, kterým často expresivně přezdírají „CGI bordel“. Jejich přemíra či nevhodné využití podle nich přispívá ke sterilní neemotivní akci a současně jde o rušivý prvek, který vytrhává z ponoření do fikce.<sup>181</sup>

Souznění s postavami, filmy a jejich estetickými konvencemi není jediný způsob, jak videorecenze rétoricky vytvářejí napojení na hollywoodskou kinematografii. Vedle toho afinitu zprostředkovává také materiální obsah místností, v nichž probíhá natáčení recenzentských výstupů. Obvykle se tak v zadním prostorovém plánu videa vyskytují nejrůznější předměty, viditelně umístěné na poličkách nebo na zdech pokojů. Jde zejména o věci navázané na populární filmové franšizy, sběratelské předměty či figurky, kolekce DVD a Blu-rayů, videohry, komiksy nebo knihy. Soubor těchto vystavovaných předmětů přitom v nejobecnějším smyslu slouží jako etický či povahový důkaz deklarovaného ‚geekovství‘ a ‚nerdství‘, jež stvrzuje afinitu recenzentů k popkulturní produkci nejen na estetické a osobní, ale i na materiální úrovni.

V případě videorecenzí Torena, Medojeda a Algernona pak dochází k odlišnostem a dílčím posunům zejména v důrazu na stálost či proměnlivost přítomných věcí.<sup>182</sup> Medojedova a Algernonova videa ze zkoumaného období obsahují více méně konstantní soubor předmětů. Masku Iron Mana, figurku a masku Dartha Vadera, další sběratelské figurky, knihy a filmové nosiče (Medojed); nástěnné puzzle či obrázky postav z univerza *Hvězdných válek* a superhrdinů studia Marvel, kolekce her na PlayStation a sběratelské figurky včetně jednooké příšery z videoherní série *Doom* (Algernon). Torenova videa pak s předměty v pozadí pracují vůbec nejdynamičtěji a často je proměňují s ohledem na recenzovaný film. Zatímco například v recenzi na režisérský sestřih *Ligy spravedlnosti Zacka Snydera* (2021) figuruje stejnojmenný komiks, česká publikace *Encyklopedie komiksového filmu* a další komiksové sešity či hry se superhrdinou z recenzovaného filmu,<sup>183</sup> ve videu o *Rychle a zběsile 9* je to pro změnu kniha *Encyklopedie akčního filmu* nebo nosič se starším hollywoodským filmem *Nebezpečná rychlost* (1994).<sup>184</sup> Videá tak přes tyto věci stvrzují afinitu k recenzovaným filmům a zároveň se skrze obě encyklopedie hlásí k rétoricky (či alespoň typově) příbuzné kritice.<sup>185</sup>

Druhé jmenované video navíc dobře ilustruje, jak mohou materiální předměty rétoricky spolupůsobit v konkrétních recenzích. Jde přitom o působení, jež se plně aktivuje až diváckou reakcí na videorecenzi. Právě to činí uživatel DiPOCZ1, když si v komentáři pod videem všímá

---

<sup>180</sup> MEDOJED. Black Widow Filmová recenze. *YouTube*. Pub. 9. 7. 2021 [Vid. 5. 4. 2023].

<https://www.youtube.com/watch?v=OTNwBJ5hK0I>.

<sup>181</sup> Viz např. Torenovu recenzi druhého dílu série *Venom* (2021), kde mj. zaznívá: „Akce sterilní, bojují spolu jedničky a nuly, ale reálně u toho necítíte žádný emoce, žádný strach.“ TOREN. *Venom: Carnage přichází* | Recenze | Fakt je to tak těžký udělat dobře? *YouTube*. Pub. 17. 10. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=rozNA17DavU&t=766s>.

<sup>182</sup> Obsah pokojů coby pozadí videa není ve zkoumaných videorecenzích přítomný vždy. Někdy youtuberi využívají také digitálně klíčovaného barevného pozadí (Toren) nebo videorecenze sestřihávají pouze z filmových či jiných doprovodných úryvků a sami v recenzi figurují jen prostřednictvím voiceoveru (Algernon a v novějších recenzích také Toren). Medojed pak s pozadím ve formě poliček zaplněných předměty operuje nejčastěji a nejstabilněji, jakkoli i on dříve v recenzích využíval klíčovaného pozadí.

<sup>183</sup> TOREN. *Liga spravedlnosti Zacka Snydera* | Recenze | Vytoužené vykoupení? *YouTube*. Pub. 20. 3. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ByJ8EOMATci&ab>.

<sup>184</sup> TOREN. *Rychle a zběsile 9* | Recenze | Došel sérii dech? *YouTube*. Pub. 20. 6. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=u-cCW51xmu0>.

<sup>185</sup> Autory obou encyklopedií jsou autoři internetového magazínu *MovieZone* (Petr Cífk, Václav Rybář, Matěj Svoboda), jehož dlouhodobá profilace osciluje mezi fanouškovskou a populistickou kritikou a ve svém přístupu a preferenci hollywoodských filmů se blíží afinitní rétorice.

jednoho z vystavených filmových nosičů a píše: „Moc cením *Nebezpečnou rychlost* v pozadí. Jeden z mých nejoblíbenějších akčňáků!“ Na což Toren reaguje lajkem a stručnou souhlasnou odpovědí.<sup>186</sup> Vzhledem k negativnímu hodnocení *Rychle a zběsile 9* tedy nosič se starším hollywoodským snímkem ekvivalentního typu (závodní akční film) ve videu účinkuje i jako pozitivní filmová alternativa, již sice recenzent explicitně nezmiňuje, ale k níž se touto materiální vazbou přimyká. (obr. 2) Cílená aranžovanost prostředí je z videí zřejmá a zejména u Torena prozrazuje youtuberovu intenci. Současně ale přítomné věci rétoricky spolujednají nezávisle na recenzentském projevu a jsou tak ještě více závislé na dalším jednání diváků.



obr. 2

Estetická, osobní a materiální afinita videorecenzí sugeruje silnou náklonnost k hollywoodské produkci. Na konkrétních příkladech jsme si ukázali, v jakém smyslu je afinita scelující, pohlcující a jaké aktéry v tomto směru shromažďuje. Filmy se dotýkají osobních prožitků a vlastností, umožňují napojit se více či méně intenzivně na postavy a prostřednictvím různých materiálních věcí obklopují recenzenty ve videích.

### 5.1.2 Reflexivní odpojení a meze afinity

V citacích výše jsme se již setkali s jistou mírou reflexivnosti, když si youtuberi například uvědomovali meze svého osobního naladění na daný film (Toren) nebo nabízeli skepticky laděný vhled do produkčních a postprodukčních praktik (Medojed). Odsud pak vyvěrá druhá rovina rétorické polonapojenosti, která se tentokrát od hollywoodských filmů distancovaně odklání. Vazba k estetickým soudům setrvává i zde, osciluje mezi kladnými a zápornými verdikty a dodává afinitní rétorice další vrstvu. Tento odstup se projevuje především v rozpoznávání konvenčních aspektů hollywoodské tvorby a jejich vazeb na komerční zájmy studiových gigantů. Jestliže v minulých případech afinita převážně vyrůstala z mechanismů

<sup>186</sup> TOREN. Rychle a zběsile 9 | Recenze | Došel sérii dech? *YouTube*. Pub. 20. 6. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=u-cCW51xmu0>.

identifikace či naladění a metafor diváckého splynutí s filmy, zde častěji reflexivně ohledává hranice možného napojení.

Medojed, jehož nerecenzní videa se týkají i scenáristické praxe nebo práce s klišé, ve filmech například rozpoznává přítomnost kanonických typů vyprávění. *Shang-Chi* s odkazem na monomýtus Josepha Campbella charakterizuje spojením „tradiční hero's journey“ a popisuje jej jako věčně se navracející, všeobecně populární narativ přesahující kontext tvorby studia Marvel.<sup>187</sup> Rámec typických studiových tendencí jinak představuje nejčastější motiv průmyslově-estetické kritiky, který využívají všichni zkoumaní youtubeři. Konvencionalizovanou podobu filmů označují různými obměnami výrazu „typická marvelovka/disneyovka/pixarovka“, což v případě každého ze studií může znamenat soubor jiných vlastností.

Videorecenze filmů Marvelu například často komentují způsob, jakým studio dále buduje a větví svoje fikční univerzum. Přičemž pozornost recenzentů tyto strategie obvykle získávají ve chvíli, kdy nepatřičně zastíňují vývoj postav a příliš okatě dávají najevo, že jejich účelem je jednotlivé filmy propojit a nalákat fanoušky na další díly.<sup>188</sup> Youtubeři se zde prezentují jako diváci, kteří mají tvorbu těchto velkých studií rádi, ale zároveň nejsou fanouškovsky zaslepení. Jejich postoje se přitom buď přiklánějí k negativnějšímu kritickému pohledu na příliš unifikující a tržně orientované praktiky, jaké v novodobé produkci studia Disney pozoruje Medojed.<sup>189</sup> Anebo jistou repetitivnost, konvenčnost a nenáročnost hollywoodských filmů podávají jako nevyhnutelnou a v důsledku přijatelnou součást plánovaně serializované tvorby, která zdařile naplňuje svůj zábavní rozměr a neusiluje za každou cenu o originalitu či umělecký přínos.<sup>190</sup> V každém případě zde citové důkazy ustupují do pozadí a naopak vpřed vystupují důkazy rozumové.

Videorecenze tak rétoricky rozlišují mezi různými typy vazeb. Pokud však vazby filmů k studiovým franšízám či marketingovým potřebám příliš zastíní vazby, jež si lze divácky vytvořit k postavám, příběhům a fikčním světům, vzniká mezi recenzenty a filmy bariéra, kterou nejde překročit. Přichází náraz na meze afinity.

### 5.1.3 Afinitní rétorika mezi fanouškovskou a profesionální kritikou

Předestřenou rétorickou polonapojenost můžeme jednak vztáhnout k normám takzvané fanouškovské kritiky. Důraz na osobní napojení vůči fikčním dílům, jenž události či významy filmů provazuje s životními zkušenostmi a zážitky, se nabízí vysvětlit jako typ emocionálního

---

<sup>187</sup> MEDOJED. *Shang-Chi a legenda o deseti prstenech Recenze + Rozdíly Oproti Komiksům*. *YouTube*. Pub. 4. 9. 2021 [Vid. 7. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=IHBqTHc4JiY&t=723s>.

<sup>188</sup> Jako například v Algernonově recenzi *Shang-Chi*, kde „místo abychom viděli postavy, jak se změnily a jejich rozpoložení, tak je tu komediální scénka lákající na další MCU filmy.“ HROTY ALGERNONA. *Shang-Chi Je Lepší i Horší Než Jsem Čekal! | Recenze Legenda o deseti prstenech!* *YouTube*. Pub. 3. 9. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aolOVADkf0E&t>.

<sup>189</sup> Např. ve videu k filmu *Cruella* (2021), který je už v názvu videorecenze označen za produkt opatrné neinovativnosti studia. Medojed v recenzi následně dochází k tomu, že podle něj „Disney nedovoluje svému týmu točit filmy, který by se netýkaly Marvelu nebo jejich bejvalejch úspěšnejch pohádek nebo *Star Wars*.“ MEDOJED. *Cruella Ukazuje Že Disney Se Bojí Být Originální | Recenze*. *YouTube*. Pub. 4. 6. 2021 [Vid. 7. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=NzGjBEE3Jjs>.

<sup>190</sup> Toren o *Shang-Chi*: „Je mi jasný, že si bude řada lidí říkat na čelo, že jsem nějaký Marvel fanboy [...] ale myslím, že je to naopak, že já jsem naopak schopný vnímat, že tohle je spotřební produkt, tohle je blockbuster, tohle nemá žádný vyšší ambice, má to pouze zabavit.“ TOREN. *Shang-Chi a legenda o deseti prstenech | Recenze | Já už ničemu nevěřím!* *YouTube*. Pub. 3. 9. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qamFdeyKj0Q&t>.

realismu příznačného pro fanoušky.<sup>191</sup> Jenkins v tomto smyslu hovoří o fanoušcích televizních seriálů a jejich estetické ideály dále váže právě k epizodickému vývoji seriálové fikce. Ideály koherence a věrohodnosti vztahuje například k dodržování dříve nastolených pravidel fikčního světa seriálu i ke kontinuitě v chování postav, v němž by podle fanoušků nemělo docházet k odchylkám odporujícím vnitřní logice seriálu. Kritérium komplexity pak souvisí především s dalším vývojem postav, o nichž by se fanoušci měli ideálně s postupujícími epizodami dozvídat čím dál více informací (např. o jejich minulosti) a jejichž povahy by se měly čím dál více prohlubovat.<sup>192</sup>

V mnohém jde o ideály velmi podobné toposu harmonické jednoty, jak jsme si jej na videorecenzích představili výše. Současně však youtubeři tento typ napojení uplatňují nejen na filmy, jež podobně jako seriály tvoří řadu provázaných dílů, ale také na snímky, jimž žádné dřívější díly nepředcházejí. Tento posun lze vysvětlit styčnými body s rétorikou zahraničních fanouškovských kritiků působících na YouTube, kteří rovněž vytvářejí afinitu k hollywoodským velkofilmům na základě identifikačního splynutí s hrdiny a celkové koherence filmů. Příkladem může být série kritických videí kanálu Red Letter Media na adresu prequelové trilogie *Hvězdných válek*, jejichž tvůrci filmu s podtitulem *Skrytá hrozba* mimo jiné vytýkají nefunkčnost protagonistů, na něž se nelze napojit, orientovat se jejich prostřednictvím v ději a vytvořit si k nim emocionální pouto.<sup>193</sup> Formálně se tato videa od zkoumaných tuzemských videorecenzí mohou v mnohém lišit, rétoriku postavenou na afinitě – včetně odstupů od průmyslových praktik – však sdílejí.

Zahraniční videorecenze fanouškovského, ale i obecněji mainstreamového typu pak hojně rozvíjejí také materiální rovinu afinitní rétoriky, jak jsme si ji popsali výše. U jednoho z nejsledovanějších filmově recenzentských youtuberů Chrise Stuckmanna prostoru videí stabilně vévodí regály napěchované videokazetami (obr. 3); silně geekovský kanál *Nerdrotic* pak četností a hustotou značkových postaviček rovnoměrně pokrývající celou stěnu studia dosahuje extrémních rozměrů (obr. 4), kterým se neblíží snad ani sebereflexivní videa kanálu *Red Letter Media* parodující tyto a další jiné konvence fanouškovské kritiky.<sup>194</sup> V tomto ohledu tedy takto vymezená materiální afinita k filmům a popkultuře představuje široce sdílenou normu, jež tvoří rétorickou ekologii především na platformě YouTube.<sup>195</sup>

---

<sup>191</sup> Henry Jenkins spojuje emocionální realismus s feminním (či spíše feminně kódovaným) typem fanouškovského čtení, které si na seriálové fikci všímá především jejího vztahového rozměru, postavy vnímá jako komplexní bytosti, jejichž život jako by pokračoval i mimo obrazovky, a dramatické události vztahuje k vlastní žité zkušenosti. Viz JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participation Culture*. New York: Routledge, 1992, s. 109–121.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 88–121.

<sup>193</sup> VEINHAUER, Petr. *Filmová kritika podle Red Letter Media*. Brno, 2022. Seminární práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.

<sup>194</sup> PAVLÍK, Ondřej. *Kritici před kamerou. Tisíc a jeden film*. Pub. 13. 4. 2022 [Vid. 7. 4. 2023]. Dostupné z: <https://1001film.substack.com/p/kritici-pred-kamerou>.

<sup>195</sup> Z hlediska přelivu této normy za hranice YouTube je v současném tuzemském prostředí dosavadní vývoj video pořadu *Kinolog*, jak jej se svým týmem z magazínu *Kinobox* pojal filmový kritik Kamil Fila. V úvodních dílech zaplňovala prostor studia alespoň hrstka navracejících se věcí vztahujících se k filmům a popkultuře a dotvářející lehce retro orientaci *Kinologa*: analogový přehrávač kazet, videokazety, figurka šaška (patrně odkazující na horor *To*) a především postavička Grogu (označovaného také Baby Yoda) z *Hvězdných válek*. O vztahu k afinitní rétorice lze přitom mluvit jen zčásti, protože místo aby tyto věci sloužily filmům a s nimi spjatým rétorickým principům, využíval je Fila spíše ke zpestřujícím komediálním vsuvkám odvádějícím pozornost pryč od filmů či seriálů a centrujícím kritikovu vtipnou personu, jako např. ve videu o *Stranger Things*. Tímto se více než k afinitní rétorice blíží k rétorice poťouchlé. Fila, Kamil. *Stranger Things v sobě nesou hodně příběhů. Dějové linky vycházejí z konspiračních teorií i skutečných případů*. *Kinobox*. Pub. 11. 7. 2022 [Vid. 7. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanky/tema/22327-stranger-things-vsobe-nesou-hodne-pribehu-ktery-byl-pro-vas-nejdulezitejsi>. Později (k dubnu 2023) ale *Kinolog* od materiální roviny afinitní



obr. 3



obr. 4

Kromě toho ale zmíněné rysy afinitní rétoriky přesahují ekologii filmových videorecenzí na YouTube. A lze je ve slabší či silnější intenzitě nalézt u filmové kritiky, která se převážně napojuje na převážně klasické (hollywoodské) konvence a která je spjatá s tradičnějšími médii: novinami, prestižními kulturními časopisy, televizními pořady. Z úvodu kapitoly již víme, že klasicky vyprávěné filmy jsou „afektivně předostřené“.<sup>196</sup> Užívají formálních a stylistických prostředků konvencionalizovaným způsobem, který vybízí diváky k určitým emocionálním odezvám.

Jak si všímá Carl Plantinga, někteří američtí kritici si k těmto normám a účinkům, jež jsou s nimi spjaté, zjevně vytvořili pouto – a zamítavě se pak vymezili k postupům novohollywoodských (nebo také postklasických) filmů, které podle nich tyto normy opustily ve prospěch povrchního vzrušení a odnarativizované akce. Plantinga konkrétně cituje kritika z magazínu *The New Yorker* Davida Denbyho, jenž hovoří o „konglomerátní estetice“ filmů jako *Kill Bill* nebo *Pearl Harbor*, které již podle něj nekultivují emoční bohatost a komplexitu a místo toho divákům servírují povrchní spektakl a lacinou fascinaci zvláštními efekty.<sup>197</sup> Jde tak o reflexivní verzi afinitní rétoriky, jak jsme si ji vymezili výše: členitá identifikace a naladění jsou výslovně rozpoznány jako žádoucí kvality a v momentě, kdy z filmů mizí, nastupuje odtažitý rozbor praktik hollywoodského průmyslu.

V tomto směru se tedy youtubeři nijak nevzdalují od takzvané profesionálních kritiků, ale naopak s nimi nacházejí společnou řeč. Jak dokládá rozbor videorecenzí, jejich vztah k filmům zůstává i dnes v mnohém poměrně tradiční: upřednostňuje emoce před atrakcemi, klasickou kontinuitu před postklasickým spektaklem a pohlcující návštěvu kina před obývkovou projekcí. Videorecenze přitom ukazují, že tento typ afinity může oproti textovým recenzím získávat nové rétorické vrstvy a kromě estetických, osobních a jiných napojení zapojovat také vazby materiální, zejména v podobě merchandisingu, fyzických nosičů a knih. Jak však vyjde najevo z poslední části této podkapitoly, ani taková materiálně vyjádřená afinita není výsadním rysem platformy YouTube či specifikem digitálního věku. Na příkladu známého amerického kritika Rogera Eberta a jeho televizních i textových recenzí si ukážeme, že předestřené rysy

---

rétoriky ustoupil zcela a přešel k vizuálně čistšímu pojetí natáčecího studia, v němž hovořícího Filu zleva a zprava obklopují jen zelené rostliny.

<sup>196</sup> V originále (včetně kurzívy) „*affectively prefocused*“, kde ‚focus‘ neodkazuje k zaostřování obrazu, ale spíše k vyprávěčskému hledisku. PLANTINGA, Carl. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009, s. 79.

<sup>197</sup> Tamtéž, s. 85.

afinitní rétoriky odpovídají obecněji populistické<sup>198</sup> – nejen identifikačně, ale i prodivácky orientované – filmové kritice. A to bez ohledu na míru její profesionalizace.

#### 5.1.4 Afinitní rétorika Rogera Eberta

Televizní působení Rogera Eberta je nejtěsněji spjato s filmově kritickým pořadem *At the Movies*, v němž Ebert vedl často vášnivé debaty s Genem Siskelem o nově uváděných filmech a každý z filmů ohodnotil buď zdviženým, nebo sklopeným palcem. Kromě toho však Ebert recenzoval filmy také sólově, a to v krátkých, zhruba dvouminutových segmentech.<sup>199</sup> Právě tyto segmenty zprostředkovávají materiální afinitu k hollywoodské kinematografii velmi podobně jako zmíněná videa na YouTube.

V televizních recenzích z druhé poloviny 80. let Eberta zabírá kamera v jeho ikonické pracovně, se zdmi ověšenými plakáty ke klasickým hollywoodským filmům (dominuje velký plakát k novinářské kriminálce *Headline Hunters* [1955], nechybí ani *Casablanca* [1942]) a s prominentně vystaveným plakátem právě recenzovaného titulu. Ve chvílích, kdy kamera odzoomuje na polocelek, navíc zahlédneme další věci hustě pokrývající všechny myslitelné plochy Ebertovy kanceláře: plastové figurky Mickeyho Mouse či Kačera Donalda a další blíže neurčený merchandising (obr. 5) Fotky z této Ebertovy pracovny ve své době figurovaly jako významná součást jeho veřejné prezentace, ať už na obálce jeho první knihy recenzí z roku 1985 (obr. 6) nebo později v dokumentárním filmu *Život Rogera Eberta* (2014).<sup>200</sup>



obr. 5



obr. 6

Tyto výjevy – a předměty v nich obsažené – mediují mnohočetnou skrumáž materiálních afinit mezi kritikem a filmy, respektive Hollywoodem. Ačkoli nám zde obsažené věci mohou

<sup>198</sup> Populistické nejen ve smyslu McWhirterovy taxonomie filmově kritických škol, ale i s ohledem na způsob, jakým např. o Ebertovi referovala média. Jak kritik uvádí ve svých memoárech, časopis TIME jej brzy po jeho nástupu do novin Chicago Sun-Times uvedl titulkem „Populist at the Movies“. EBERT, Roger. *Life Itself: A Memoir*. New York: Grand Central Publishing, 2011, s. 153. Tuto image kritika pro běžný lid si Ebert uchoval až do konce své kariéry, jak ilustruje např. nekrolog, jenž o němž publikovaly The New York Times: MARTIN, Douglas. Roger Ebert Dies at 70; a Critic for the Common Man. *The New York Times*. Pub. 4. 4. 2013 [Vid. 12. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2013/04/05/movies/roger-ebert-film-critic-dies.html>

<sup>199</sup> Přesný původ těchto recenzentských segmentů (kde, v rámci jakého pořadu a v jakém kontextu se vysílaly) se mi bohužel nepodařilo dohledat. V epizodách pořadu *At the Movies*, jak jsou archivovány na též youtubeovém kanále, se nevyškytují.

<sup>200</sup> Fotografie, stejně jako záběry z filmu, zviditelňují další věci rozeseté po Ebertově pracovně: repliku sošky Oscara, kartonovou Marilyn Monroe, oborové magazíny *Variety*, polštář s motivy z *Casablancy*, 3D brýle, čepici s nápisem „Tootsie“, atd.

evokovat o něco serióznější druh popkulturních fikcí, než franšizový merchandising z videorecenzí na YouTube, jejich role ve filmově kritickém shromáždění je stejná. Představuje rétorickou ambienci, která často až zahlcujícím způsobem obklopuje filmového kritika, ve vztahu k němu vyjadřuje zanícenou oddanost určitému typu kinematografie a slouží jako etický důkaz kritického výstupu. Jako důkaz, který množstvím nahromaděných věcí (a vazeb) působí mimořádně až excesivně, ale současně je spjatý s populárními (v případě zvířecích postaviček dětskými až infantilními) fikcemi, jež lze považovat za mainstreamové a všeobecně oblíbené. Stejně jako youtuberi, také Ebert těmito zhuštěnými materiálními napojeními vyjadřuje afinitu k masové zábavě; afinitu, která přenáší lidovost, ale zároveň ji zhmotňuje v neobvykle vysoké míře a koncentraci.<sup>201</sup>

Ebertovy sólové telerecenze neposkytují mnoho materiálu pro rozbor kritické rétoriky nad rámec materiálních afinit. Z velké většiny jsou tvořeny ukázkami ze samotných filmů, jež doprovází recenzentův převážně deskriptivní komentář. Krátké několikavětné zhodnocení snímku (spolu s udělením počtu hvězdiček) přichází až v samém závěru segmentu. Přesto i v dostupných videích nalezneme příklad afinitní rétoriky, v němž okolní věci vstupují do konkrétní recenze a spolutvoří či dále rozšiřují její argument – podobně jako v Torenově videorecenzi devátého dílu *Rychle a zběsile*. Děje se tak na konci recenze dobrodružného dětského filmu *Badatelé* (1985), kdy Ebert vyjadřuje svoje zklamání z postav mimozemšťanů, bere ze stolu do ruky jednu z figurek Mickey Mouse a pomocí ní mimozemšťany přirovnává k „hloupým animovaným potvůrkám“. Jestliže film podle Eberta ve finále selhává, pak proto, že jeho hlavní atrakce svým vzezřením a jednáním vytrhává z diváckého ponoření do děje filmu (působí antiklimakticky) a intertextuálními vazbami (mimozemšťané pouze citují z televizních seriálů) zastihuje vazby identifikační.<sup>202</sup> Značková figurka zde rétoricky působí trochu jinak než Torenův fyzický nosič s filmem *Nebezpečná rychlost*. Ebert s postavičkou aktivně zachází jako s řečnickou rekvizitou, zároveň zde ale implicitně hraje roli také samotný materiál, z něž je figurka vyrobená. Naznačuje-li kritik, že mimozemšťané ve filmu působí neživotně, pak je to právě plast a jeho umělohmotnost, jež toto tvrzení pomáhá přesvědčivě doložit.

Pojďme se teď ještě podívat na Ebertovy vybrané textové recenze, které obsahují více osobních i estetických afinit a pracují častěji s toposy harmonie a chaosu. Pro zachování kontinuity s telerecenzemi výše zůstaňme u textů z druhé poloviny 80. let a zaměřme se na recenze filmů franšizových, superhrdinských a v různé míře fantastických, tedy na typ filmů, z něž jsme afinitní rétoriku vysledovali v případě youtubových videí. Osobní tón je jedním z charakteristických znaků Ebertova psaní nezávisle na období a druhu recenzovaného filmu. Kritik nejen že v ich formě často líčí svoje pocity a myšlenkové operace, jež prožíval během (a

---

<sup>201</sup> Ebertova pracovní tvořila rétorickou ambienci telerecenzí pouze v období 80. let, alespoň tedy soudě dle vzorku videí nahraných na archívním youtubovém kanálu zasvěceném kritikově odkazu. Počínaje 90. roky Ebert natáčel sólové recenze v místnosti s rozsáhlou knihovnou v pozadí nebo v prostorách kinosálu (mezi sedačkami v hledišti); v nultých letech pak rovněž v prostorách newsroomu televizní stanice ABC. THE OFFICIAL ROGER EBERT. *Youtube*. Pub. 12. 9. 2015 [Vid. 13. 4. 2023]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/@TheOfficialRogerEbert/videos>. Důvodů pro tyto přesuny bylo jistě vícero a v dostupných zdrojích se mi nepodařilo je dohledat. Obdobnou materiální afinitu k hollywoodské zábavě nicméně vyjadřovala také znělka pořadu *At the Movies*, v níž Ebert se Siskelem stojí řadu k pokladně na lístky, pašují dovnitř popcorn (Siskel jej má schovaný v kufříku spolu s výtiskem *Variety*), kupují v automatu blok na poznámky a následně přicházejí do hlediště kinosálu. Nejen těmito sociálními rituály, ale také věcmi, jež jsou pro ně podstatné, tedy Ebert a Siskel komunikují jak svoji recenzentskou personu, tak že jsou v jistém smyslu *diváky jako všichni ostatní*. Respektive, že se (populárními) fikcemi a souvisejícími věcmi nechávají rádi obklopovat a zahlcovat; že do nich rádi ochotně vklouzávají a vytvářejí si k nim blízkost, náklonnost a na základě toho o nich referují.

<sup>202</sup> THE OFFICIAL ROGER EBERT. 1985 *The Explorers Review*. *Youtube*. Pub. 29. 3. 2019. [Vid. 13. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/iFn4AdoVYqg>.

po) sledování snímku, ale také sahá k vlastním vzpomínkám a zážitkům. V úvodu recenze třetího dílu *Indiana Jonese* (1989) například Ebert vyjadřuje potěšení nad tím, že film zprostředkovává pocit upřímného úžasu z dobrodružství – pocit, jaký recenzent důvěrně zná z klukovských časopisů ze 40. let.<sup>203</sup>

Topos harmonické jednoty spjatý s klasickými narativními normami rovněž podporuje Ebertovy argumenty. V recenzi *Star Treku IV: Cesty domů* (1986) si kritik pochvaluje, že akční scény zde nezastiňují vypravěčské rysy typické pro celou tuto ságu: „lidskou interakci a promyšlené, kauzálně vystavěné zápletky“.<sup>204</sup> Podobně jako kritici takzvaně fanouškovského ražení obvykle vyžadují, aby nové díly oblíbených franšíz ctily pravidla a konvence zavedené předchozími částmi série, také Ebert oceňuje tento druh kontinuity a jednoty. Jako plus vnímá diváckou povědomost stálých herců *Star Treku* a jejich sehanost přičítá dřívější mnohaleté profesní spolupráci.<sup>205</sup> Nechybí tak ani vědomí nevyhnutelné, svým způsobem potěšující repetice až recyklace motivů, hvězd, žánrových propriet či vypravěčských konvencí – zvláště, když jsou tak řemeslně výborně ošetřené, jako znovu u *Indiana Jonese*.<sup>206</sup> I tak mohou vypadat sjednocující aktéři.

A naopak. Jestliže se na film nelze dostatečně silně napojit, Ebertovy recenze tento nedostatek komunikují skrze absenci žádoucích afinitních rovin. *Batman* (1989) tedy je „vítězstvím designu nad příběhem, stylu nad obsahem“, filmem zrazujícím rozverný tón staršího televizního seriálu, obsahujícím protagonisty, na nichž nám nezáleží a kteří „ani nedosahují hloubky komiksových postav“.<sup>207</sup> *Star Trek V: Nejzazší hranice* (1989) – dle Eberta nejslabší díl celé série – nechává ve vzduchu viset příliš mnoho nedořešených linií a slepých uliček, uvozuje veskrze zbytečné postavy a vyznačuje se nekoherentním a nepřesvědčivě motivovaným vyprávěním.<sup>208</sup> A pokud film – jako *Hellraiser II: Svázaný peklem* (1988) – nedodrží ani „základní konvence tvorby příběhu“, jde o kinozážitek vhodný pro „diváky s minimálním vkusem a zakrnělou pozorností, kteří se chtějí jen občas letmo mrknout na plátno a zjistit, že se tam stále něco děje.“<sup>209</sup> Opět. Pohlcující sledování je afinitní rétorikou vyjadřované jednotou filmu i jednotou mezi filmem a diváky či kritikou; opakem je distancující nesoudržnost a nesoustředěnost.

---

<sup>203</sup> Kromě prvku osobní nostalgie je zde důležité také kritikovo přihlášení se k nezastíraným, či přímo „nevinným“ emocím – a naopak odmítnutí cynismu a zahorklosti. Pokud afinitní rétorika idealisticky směřuje k náklonnostnímu provazování a scelování diváků, protagonistů a filmů, pak často právě na bázi takové upřímné afektivity. EBERT, Roger. *Indiana Jones and the Last Crusade*. *RogerEbert.com*. Pub. 24. 5. 1989 [Vid. 14. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/indiana-jones-and-the-last-crusade-1989>. Všechny zde odkazované Ebertovy textové recenze byly původně otištěny v deníku *Chicago Sun-Times*; odkaz směřuje na web, kde jsou dnes digitálně archivovány.

<sup>204</sup> EBERT, Roger. *Star Trek IV: The Voyage Home*. *RogerEbert.com*. Pub. 26. 11. 1986 [Vid. 14. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/star-trek-iv-the-voyage-home-1986>.

<sup>205</sup> Tamtéž.

<sup>206</sup> První film s Indianou Jonesem dokonce Ebert označuje za „průlom“ v dobrodružných filmech a „jediný skutečný originál“ v celé trilogii a myslí si, že „[n]ebyla možnost, aby Spielberg [ve třetím filmu] dokázal sám sebe předčit.“ Přesto film získává tři a půl hvězdičky ze čtyř možných a podle kritika tak dosahuje téměř absolutního mistrovství, navzdory tomu (nebo možná právě proto), že se pohybuje uvnitř mantinelů konvencionalizované zábavy. EBERT, Roger. *Indiana Jones and the Last Crusade*. *RogerEbert.com*. Pub. 24. 5. 1989 [Vid. 14. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/indiana-jones-and-the-last-crusade-1989>.

<sup>207</sup> EBERT, Roger. *Batman*. *RogerEbert.com*. Pub. 23. 6. 1989 [Vid. 14. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/batman-1989>.

<sup>208</sup> EBERT, Roger. *Star Trek V: The Final Frontier*. *RogerEbert.com*. Pub. 9. 6. 1989 [Vid. 14. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/star-trek-v-the-final-frontier-1989>.

<sup>209</sup> EBERT, Roger. *Hellbound: Hellraiser II*. *RogerEbert.com*. Pub. 23. 12. 1988 [Vid. 14. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/hellbound-hellraiser-ii-1988>.



Giacomo Manzoli a Paolo Noto ve své studii o italských videorecenzích na YouTube tvrdí, že tato nová forma filmové kritiky se od tradičnějších kritických forem nijak zásadně neliší, protože stejně jako ony usiluje o uznání, respekt neboli kritickou autoritu a její zisk i udržení.<sup>210</sup> Z předešlého rozboru vyplývá, že nejde zdaleka jen o autoritu, ale o mnohem spletitější a nuancovanější vymezený typ kritické rétoriky. Rogera Eberta, držitele Pulitzerovy ceny, by nás možná nenapadlo řadit do téže kategorie jako tvůrce filmových recenzí na YouTube. A přesto jejich recenze utvářejí nápadně shodná filmově kritická shromáždění na pomezí osobních, estetických a materiálních afinit. Nejenom že se tato shromáždění skládají z týchž rétorických aktérů, ale současně dávají dohromady stejné druhy vazeb.<sup>211</sup> Filmům tato kritika podléhá a chce jim podléhat, což však neznamená, že jde o podlehání naivní a nereflektované. Jak vstřícně nakloněná, tak nevstřícně odkloněná část afinitní rétoriky může více či méně rozpoznávat konvenčnost popkulturní zábavy, jež podléhá určitým kanonickým a časem prověřeným vzorcům a umně, nebo naopak neumětelsky je naplňuje.<sup>212</sup> Afinitní rétorika je kritikou převážně nadějeplnou s ohledem na schopnost fikce provazovat individuální prožitky a činit je kolektivními. Zároveň se však s oblibou obklopuje mimolidskými věcmi a skrze ně utužuje a dále vrství afinitu k filmům, hvězdám či značkám.<sup>213</sup> Kde tedy v takto předestřených rétorických ekologiích začíná a končí profesionální a kde fanouškovská či mimoprofesionální filmová kritika? A jestliže nám tyto kategorie přestávají sloužit jako rozlišovací nástroje, na základě čeho se v takto symetrizovaných kritických shromážděních vyznat?

Je-li afinitní rétorika o vstřícném napojování na filmy, ale také o zvědavém ohledávání a prozkoumávání těchto napojení, nabízí se přijmout polonapojenost jako její ústřední kvalitu a chápat ji jako aditivní kmitání mezi oběma póly. Ukázkový příklad takové silné polonapojenosti nalezneme znovu ve zmíněné Ebertově recenzi na *Indiana Jonese a Poslední křížovou výpravu*. Kritika zde takřka neustále kolísá mezi vědomým odstupem a nadšenou, přiznaně dětinskou náklonností. Takovou náklonnost (k dobrodružství, k postavám) přitom nepojímá jako automatickou, intuitivní či esenciální, ale jako *pečlivě a mnohočetně konstruovanou*. Klukovské hledisko se ve filmu neváže jen k estetice starých dobrodružných časopisů, ale rovněž ke konstrukci postav. Ebertem postulovaná dvojrozměrnost Jonesova otce proto není příznakem slabě ustaveného napojení, ale naopak průvodním jevem *intenzivní afinity* s perspektivou syna, který coby potomek nedokáže vidět rodiče ve všech jeho povahových rysech. Reflexivnost recenze pak pokračuje i tam, kde by mimetická kritika zužitkovala svoji znalost benátských katakomb a vyčetla filmu nerealističnost. Ebert naopak toto povědomí o vnějším světě odsouvá

---

<sup>210</sup> MANZOLI, Giacomo a Paolo NOTO. The Price of Conservation: Online Video Criticism of Film in Italy. In: Mattias Frey a Cecilia Sayad (eds.). *Film Criticism in the Digital Age*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015, s. 99–116.

<sup>211</sup> Bolter a Grusin by pravděpodobně řekli, že youtubové videorecenze remediuji recenze vysílané v televizi, potažmo jiné příbuzné typy televizních pořadů. Srov. BOLTER, Jay David a Richard GRUSIN. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

<sup>212</sup> A v tomto směru odpovídá představě Noëla Carrola o objektivní hodnotící kritice zakládající svůj soud právě na zdařilém naplňování zaužívaných norem a zprostředkovávání očekávatelných účinků. CARROLL, Noël. *On Criticism*. New York: Routledge, 2009, s. 153–196.

<sup>213</sup> Přítomnost dohledatelných materiálních afinit není nutnou podmínkou toho, abychom mohli hovořit o afinitní rétorice. Afinity mohou být i jiného typu, než kterých si všímá tato kapitola – měly by však korespondovat s tím, jak jsme si zde vymezili afinitu a její polonapojenost. Nabízí se například spekulovat, že videorecenze youtubových kanálů, v nichž voiceover recenzentů doplňuje kontinuální tok sestříhaných ukázek z filmu, trailerů a dalších videí, představuje jen jednu z alternativ k recenzím mediujícím materiální afinitu – alternativu, v níž afinitu potenciálně vyjadřují právě tyto zhuštěné klipy, záběry či obrázky. Ukázali jsme si také, jak se afinitní rétorika může projevovat i v textových recenzích, kde se ostatně její méně intenzivní varianty budou vyskytovat nejčastěji. Cílem rozboru nebylo představit typicky průměrnou podobu rétorických afinit, ale naopak zaměřit pozornost na její výraznější projevy a maximalizovat potenciál tohoto badatelského přístupu k filmové kritice.

do pozadí, zmiňuje jej jako faktor, ale přiklání se k potlačení vlastní nedůvěry ve prospěch silného diváckého vnoření do filmového vyprávění.<sup>214</sup> Jde o výjimečně zkomponovanou ukázkou kritické polonapojenosti, jež nerezignuje na náklonnost ani na odklon, ale oba postoje elegantně provazuje. Napojení a odstup zde nejsou protiklady, ale dvě vrstvy téže afinity, které fungují *aditivně*, ne jako vylučující se opozita.

Letmo jsme se v předchozím rozboru dotkli i toho, jak afinitní rétorika přistupuje ke svým čtenářům či divákům. Často plní funkci doporučovací: radí na co jít do kina a na co ne, případně odhaduje, komu by film mohl vyhovovat. Následující část kapitoly prozkoumá afinitu mezi kritikou a širšími publiky detailněji, a rozvede tak principy tohoto rétorického modu dalšími směry. Pokud totiž afinitní rétorika tíhne ke scelujícímu, pohlcujícímu sdružování na bázi sdílené blízkosti a náklonnosti, můžeme se zastavit u vazeb k filmům a pominout například prostředí, v němž se kritika vyskytuje a děje? Domnívám se, že ne.

## 5.2 Horizontální a vertikální afinita

Z teoretické kapitoly víme, že rétorika se v rétorických ekologiích chová jako virus: nakažlivý aktér šíří se prostorem i časem, přeskakující mezi těly, věcmi či prostory, mutující, silící i uvadající. Afinitní rétorika naplňuje metaforu viru vůbec nejdůsledněji. Její sjednocující pohyb totiž neprobíhá jen mezi kritikou a filmy, ale může se přelévát daleko za hranice filmových recenzí. Takový rétorický tok nadále vykazuje vlastnosti typické pro afinitu, avšak kritika ve smyslu recenze v něm tvoří jen jeden z bodů v jeho celé členité trajektorii. Přesto zůstává bodem podstatným.

Princip polonapojenosti se projevuje i zde, ovšem tentokrát především ve vztahu kritiky a diváků videorecenzí. Jestliže první část kapitoly ukázala, jakým způsobem afinitní rétorika vytváří blízkost a náklonnost k filmům, tato část se zaměří na to, jak do tohoto náklonnostního scelujícího pohybu afinitní rétorika vtahuje svoje publikum. A jak zároveň – nezdědka souběžně – vztyčuje hranice mezi kritikou a dalšími diváky, naráží na meze vzájemného vztahu či reflexivně konstruuje hypotetické divácké reakce. Abych tyto dvě roviny od sebe odlišil a současně analyticky vystihl jejich povahu, budu o afinitní rétorice hovořit s ohledem na její **horizontalitu a vertikálnítu**.

Horizontalita odkazuje k časovému charakteru afinitní rétoriky, která může předcházet samotné filmové recenzi, pokračovat po jejím zveřejnění, a přitom se různě proměňovat. Afinita mezi kritikou, diváky a filmy se zde postupně hromadí, zesiluje i pohasíná a z rétorického hlediska je výrazně pocitová, emocionální či afektivní. Vertikalita pak o něco jednodušeji postihuje rozměr rétorické diferenciace různých kritických či obecně diváckých hledisek. Tento pohyb si lze představit jako vrstvení možných diváckých responzí, při němž recenzenti reflexivně nahlížejí limity vlastních názorů a zohledňují jiné názory a stanoviska. Nevytvářejí tedy odstup jen od recenzovaných filmů, ale také od vlastního soudu a svého publika. Uplatnění takové rétorické vertikality může například vstupovat do struktury recenzí. Oba směry, horizontální i vertikální, se zároveň vztahují k fungování platformy či médií, ať už YouTube či jiných. Tedy míst, jimiž a skrze něž afinitní rétorika prochází.

---

<sup>214</sup> EBERT, Roger. Indiana Jones and the Last Crusade. *RogerEbert.com*. Pub. 24. 5. 1989 [Vid. 14. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/indiana-jones-and-the-last-crusade-1989>.

## 5.2.1 Horizontální afinita

Začněme horizontální afinitou. Pro ni je klíčovým pojmem **hype** neboli nadšené očekávání. Je tím, co je v horizontálním směru budováno, stupňováno a udržováno. A také rozšiřováno, ať už prostřednictvím nejrůznějších kanálů, nerecenzních videí, příspěvků, textů nebo nástrojů sociálních platform. Hype spjatý s filmy cíleně vytváří a šíří filmová studia pomocí propagačních a marketingových kampaní. Současně se ale hype, jak si ukážeme, může dále šířit skrze recenze a k nim přidružené aktéry. Pokud předchozí rozbor demonstroval, jak afinitní rétorika spojuje kritiku a filmové protagonisty, v této části se ono spojení (*alignment*) rozvětluje na filmy, trailery, režiséry či distribuční společnosti na straně jedné a recenzenty a diváky na straně druhé.

Taková decentralizace filmových recenzí, které se zde stávají spíše vyústěním dlouho kumulovaného hypeu, se může zdát nezvyklá. Podobně však uvažuje i Jonathan Gray. Plakáty, upoutávky a další prvky mediální kampaně pro něj nejsou pouhou propagačí oddělenou od filmu či televizního seriálu. Na základě téže logiky pak ani novinové i fanouškovské recenze nejsou pouhou recepcí. Podle Graye jsou toto všechno paratexty úzce provázané s filmovým textem – a do jisté míry jsou jeho součástí. Konstruuji významy, vzbuzují emoce nebo formují a zpětně pozměňují naši představu o filmu.<sup>215</sup> Tuto perspektivu následně můžeme přeměrovat od filmů a jejich paratextů na filmové recenze a jejich ‚paratexty‘. Videá, psané příspěvky či komentáře a další věci, jež mediální kanály, recenzenti či sami diváci vyprodukují o konkrétních filmech, tedy nejsou nutně separované od recenzí těchto filmů. Tvoří v čase i prostoru distribuovanou horizontálu hypeu, náklonnostní rétorickou afinitu, která všechny tyto aktéry přivádí dohromady.

V ekologii českého YouTube je ukázkovým případem rétorické horizontality, dosahující výjimečné šíře a síly, nadšené napojení na film *Duna* (2021). Soustřeďuje se okolo Torena, jeho videí, dalších mediálních výstupů k filmu a komunity jeho diváků. Toto nadšení, jež Toren a jeho sledující sami popisují jako hype (případně počestně „hajp“), předchází uvedení *Duny* do kin, pokračuje v čase její premiéry a následně dobíhá v prvních dnech a týdnech kinodistribuce. Videorecenze filmu z této perspektivy není samostatnou reflexí filmu, jako spíše katartickým vyústěním a utvrzením dlouho hromaděných emocí. A zároveň odrazovým můstkem k tomu, aby se hype dále přenesl mezi Torenovy diváky, potenciálně je přiměl k návštěvě kina a nakonec vyvrcholil sdílením převážně nadšených diváckých dojmů na sítích.

Bezmála nábožné očekávání vytouženého příchodu *Duny* do kin postupně vyvstává ze série Torenových nerecenzních videí a dalšího souvisejícího transmediálního obsahu. Vedle zpravodajských youtubových videí zahrnujících řadu čerstvých aktualit budují hype také samostatné příspěvky na Torenově přidruženém instagramovém profilu *Novinkovýmix+*<sup>216</sup> nebo diskuze o filmu v podcastu *Geekec*, na němž Toren spolupracuje s dalšími fanoušky či fanouškovskými kritiky a který je živě vysílán na streamovací platformě Twitch a jeho záznam je poté umístěn na YouTube a podcastové aplikaci.<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*. New York: New York University, 2010.

<sup>216</sup> NOVINKOVÝMIX+. *Instagram*. [Vid. 18. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.instagram.com/novinkovymixplus/>.

<sup>217</sup> Vedle spíše útržkovitých zmínek o *Duně* v čase před její premiérou věnovali účastníci *Geekecu* tomuto filmu celý speciální díl krátce po uvedení *Duny* do české kinodistribuce. Což jen stvrzuje výsadní pozici snímku mezi tuzemskými youtubery. TOREN. *Geekec #48 | Speciál o Duně! A klasická dotazová sekce! YouTube*. Pub. 1. 11. 2021 [Vid. 17. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/IRqDtzlsyA8>.

Co do intenzity zprostředkovaného nadšení z tohoto obsahu vyčnívají dvě reakční videa, v nichž Toren sleduje právě zveřejněné upoutávky k filmu a podává k nim svůj komentář. Obě tyto reakce se rétoricky zakládají na silném patosu, jenž je zprostředkováván s důrazem na bezprostřednost, žoviálnost a autenticitu – typické rysy tzv. vlogerů, včetně zahraničních tvůrců videorecenzí.<sup>218</sup> Erich Alan Werner přitom označuje reakční video za jeden z oblíbených rétorických žánrů, jenž disponuje vysokým virálním potenciálem a patří mezi vůbec nešířenější typy obsahu. Popularita reakčních videí – a vlogů obecně – podle Wenera spočívá v tom, že tato videa navozují dojem mezilidského kontaktu tváří v tvář a také proto mají výrazně emocionální či afektivní rozměr.<sup>219</sup> Jak Werner ilustruje na fanouškovských videích reagujících na trailer k filmu *Stmívání* (2008), potažmo na nové knižní díly téže série, tyto vlogy se svojí často extrémní emocionalitou, jež je zprostředkovávaná zajímavým projevem, okázalými grimasami a gesty, blíží formě rétoriky, kterou Kenneth Burke nazývá hysterická.<sup>220</sup> Takový projev překračuje hranici jazyka a jeho srozumitelnosti a vstupuje do oblasti ryze fyzického, asignifikujícího a afektivního patosu.

Jakkoli Torenova reakční videa na upoutávky k *Duně* tuto definici nenaplnují absolutně (a ani ve svém žánru nepředstavují úplný extrém), na prvky takového rétorického výrazu přesto velmi spoléhají. Obě videa jsou totožně strukturovaná do tří fází. První je vyhrazená stručnému představení *Duny* a jejích výjimečných aspektů (včetně knižní předlohy a jejího významu), v druhé fázi probíhá sledování traileru a v třetí přichází na řadu zhodnocení ukázky, potažmo celého filmového projektu, jež znovu doprovází prostřihy na záběry z právě zhlédnuté ukázky. Samotná reakce – ve smyslu impulzivního reagování na trailer – tedy tvoří relativně malou část videa. Jde tak o videa, která jsou nejen reakční, ale také kontextová, obecněji hodnotící a postprodukčně upravovaná.

Toren si ve videích – jak alespoň tvrdí – pouští trailery vůbec poprvé a je jimi natolik unesen, že stěží dokáže vyslovit koherentní komentář. Sám na tuto skutečnost upozorňuje, když několikrát variuje výrok „Mně se o tom fakticky hrozně blbě mluví.“<sup>221</sup> Styl reakčních pasáží je uzpůsoben tomu, aby předával youtuberovy bezprostřední afekty při sledování upoutávky. Video traileru umístěné do pravého či levého dolního rohu zabírá jen o něco více než čtvrtinu obrazu, přičemž zbytku záběru dominují Torenovy tělesné a sporadicky také útržkovité verbální projevy těžko potlačovaného vzrušení: gestikulace rukou, plně soustředěný pohled, užaslé

---

<sup>218</sup> Obecněji k autenticitě vlogerů srov. GARCÍA-RAPP, Florencia. „Come join and let’s BOND“: authenticity and legitimacy building on YouTube’s beauty community. *Journal of Media Practice*. 2017, roč. 18, č. 2–3, s. 120–137. K autenticitě, bezprostřednosti a žoviálnosti populárních anglofonních tvůrců videorecenzí viz MARSHALL, David. The Dual Strategic Persona: Emotional Connection, Algorithms and the Transformation of Contemporary Online Reviewers. In: Nete Nørgaard Kristensen, Unni From a Helle Kannik Haastrup (eds.). *Rethinking Cultural Criticism: New Voices in the Digital Age*. Singapore: Palgrave Macmillan, 2021, s. 113–135.

<sup>219</sup> WERNER, Erich Alan. *Rants, Reactions, and other Rhetorics: Genres of the YouTube Vlog*. Chapel Hill, 2012. Disertační práce. Department of English and Comparative Literature (Rhetoric and Composition) at the University of North Carolina. Vedoucí práce Jordynn Jack a Daniel Anderson, s. 5. Videorecenze tuto pozici, kdy youtuber hovoří čelem ke kameře a doprovází svůj mluvený projev mimikou a gesty, rovněž využívají, ale nejsou na ni tak fixované. Jak zaznělo již v předešlé podkapitole, Toren či Algernon například později přešli k filmovým videorecenzím, v nichž se fyzicky neobjevují a svým voiceoverem pouze doprovázejí nepřerušovaný tok sestříhaných záběrů, videí a scén z filmů. Naopak v případě reakčních videí Toren pozici tváří v tvář udržuje stále – bez ní by tento typ videa postrádal smysl.

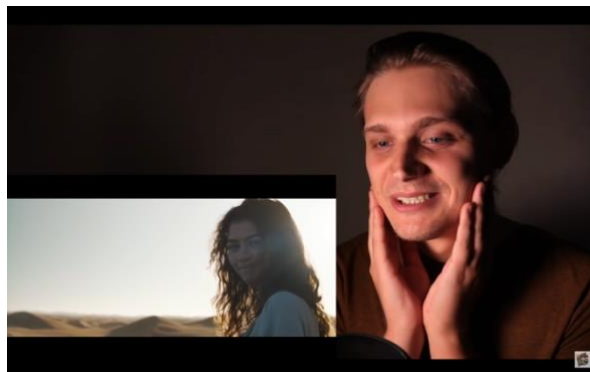
<sup>220</sup> Z dnešního pohledu jde o termín se spornými genderovými konotacemi – vychází však nikoli z feminně kódovaných projevů, ale z manického tance madagaskarských domorodců, jenž vykazuje rysy neurotického kolapsu a tím k sobě připoutává vysokou pozornost ostatních. Tamtéž, s. 75–76.

<sup>221</sup> TOREN. DUNA | Trailer | Reakce | JE TO KONEČNĚ TADY! Nejočekávanější film roku! *YouTube*. Pub. 10. 9. 2020 [Vid. 18. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/oLUTq6DX9z8>.

grimasy (obr. 7). Druhé reakční video pak svým svícením a zabarvením ještě více vede pozornost k youtuberově obličejí. (obr. 8)



obr. 7



obr. 8

Torenovo slovní hodnocení trailerů se navíc nevztahuje jen k ukázkám, ale s předstihem vynáší nadšený verdikt nad filmem, jako by již bylo k vidění celé hotové dílo. Oceňuje například chemii mezi postavami Paula Atreida a bojovníka Duncana („Skvělejší vztah mezi nimi, už teď.“)<sup>222</sup> nebo práci režiséra („Ty krásno, Denis [Villeneuve] to dokázal, je to skvělý.“)<sup>223</sup> Upoutávky zde slouží jako dostatečný doklad výjimečných kvalit filmu, potažmo jako důkaz, že youtuberův předcházející hype byl opodstatněný a v jistém směru prorocký. Výmluvná je zejména tato pasáž: „Všechno z toho, co jsem řekl dřív, že doufám, že uvidím, tak tady vidím. A stejně tak doufám, že to i v tom výsledném filmu bude a já věřím, že to tam bude. Že Denis mě nezklame v tomhle.“<sup>224</sup> Následná videorecenze pak tyto prvotní dojmy převážně stvrzuje, nebo ještě překonává. Pro recenzenta, který je po zhlédnutí *Duny* „naplněn láskou, radostí a hajpem“, jde nakonec o nejlepší kinozážitek za poslední roky.<sup>225</sup>

Vedle identifikace s postavami či režisérem filmu je pro Torenova reakční videa podstatná také rovina intuitivního naladění na film – snad ještě více a explicitněji než v případě videorecenzí. Sílu naladění vyjadřuje nejen nesnadná verbalizace pocitů, ale také rétorický obrat k tělesnosti a neovladatelným citům, jejichž spolehlivost předčí jakákoli rozumová hlediska.<sup>226</sup> Že dojmy a domněnky vzbuzované upoutávkami v případě *Duny* ústí v jejich naplnění, není zdaleka samozřejmé. Trailery a další propagační paratexty vytváří první identifikační vazby (a rozvíjejí vazby preexistující), vybízejí k interpretacím a směřují naše očekávání – výsledné filmy ale stejně tak tato očekávání nemusejí naplňovat.<sup>227</sup> Případová studie *Duny* je nicméně výbornou ilustrací horizontálně rozvrstvené afinitní rétoriky, v níž souladná aliance mezi kritikou, filmem a diváky neutichá ani po uvedení snímku.

Se vstupem *Duny* do distribuce se však role hypu proměňuje. Jeho cílem již není jen vytvořit natěšené očekávání a navnadit publikum, ale zároveň diváky přimět k návštěvě kin a dopomoci

<sup>222</sup> TOREN. DUNA | Trailer 2 | Reakce | Panebože... díky za tohle KOŘENÍ! *YouTube*. Pub. 22. 7. 2021 [Vid. 18. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/bfP8HAYqswI>.

<sup>223</sup> TOREN. DUNA | Trailer | Reakce | JE TO KONEČNĚ TADY! Nejočekávanější film roku! *YouTube*. Pub. 10. 9. 2020 [Vid. 18. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/oLUTq6DX9z8>.

<sup>224</sup> Tamtéž.

<sup>225</sup> TOREN. DUNA | Recenze | Kvůli tomuhle existují KINA! Událost dekády? *YouTube*. Pub. 20. 10. 2021 [Vid. 18. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/zgxrNHwugx0>.

<sup>226</sup> „To je, jak když všechno do sebe sepne a srdci prostě neporučíš,“ zaznívá v Torenově prvním reakčním videu. TOREN. DUNA | Trailer | Reakce | JE TO KONEČNĚ TADY! Nejočekávanější film roku! *YouTube*. Pub. 10. 9. 2020 [Vid. 18. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/oLUTq6DX9z8>.

<sup>227</sup> Srov. GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*. New York: New York University, 2010, s. 47–79.

tak vzniku druhého dílu plánované filmové série. Do šíření nadšených afektů napříč rétorickou ekologií přitom vstupuje také platforma Instagram, tamní Torenův osobní profil a další fanoušci. Navzdory Torenovým obavám, že širší publikum film nepřijme, jsou komentářové ohlasy pod jeho videi ve velké míře pozitivní. Některé z nich pak přímo popisují nadšení, jež se na ně skrze sledované video přeneslo.<sup>228</sup> Prostřednictvím Instagram Stories pak Toren na svém osobním instagramovém profilu sdílí pozitivní reakce fanoušků, případně jejich příběhy z návštěvy kina. Když nakonec vychází zpráva o potvrzeném druhém díle *Duny*, na kanále Novinkovýmix+ se objevuje příspěvek s následujícím textem:

Dokázali jsme to. Druhá *Duna* dorazí v říjnu 2023 a já... já jdu slavit. Tohle je naše vítězství! Zásluha všech, kteří chtěli něco jiného. Šíleně všem děkuji. V životě jsem neměl z žádné filmové novinky takovou radost...<sup>229</sup>

Podobně jako v případě identifikace youtuberů s klasickými narativními normami zde dochází ke sjednocujícímu napojení recenzentů na hollywoodskou kinematografii, tentokrát však včetně jejího marketingového a obecněji průmyslového rozměru. Jak z výše uvedeného příspěvku vyplývá, vznik druhého dílu *Duny* chápe Toren jako kolektivní výhru, která ale kromě komunity diváků musí nutně zahrnovat rovněž tvůrce filmu, studio Warner Bros a českého distributora Vertical Entertainment.<sup>230</sup> Toren se vstřícně napojuje na rétoriku nadšeného očekávání vzbuzovanou trailery a dalšími informacemi o projektu, vnáší do ní svoji osobní zánícenost a další komunikační postupy a přenáší ji na svoje publikum. Skrze expandující hype tak dochází k symbiotickému splynutí youtubera, jeho sledujících, filmu a jeho propagace, přičemž tento hype se šíří distribuovaně, napříč jednotlivými aktéry a internetovými platformami. Jak bychom mohli říci s odkazem na pojetí autenticity dle teoretičky Sarah Banet-Weiser, autentické já a komodifikované já (*commodity self*) zde nejsou v rozporu, ale coby integrální součásti značkové kultury (představované hollywoodskými studií a franšízami) se vpíjejí do sebe.<sup>231</sup>

## 5.2.2 Vertikální afinita

Postupně hromaděná, mnohočetně prostředkovaná a horizontálně rozvrstvená náklonnost k *Duně* nastínila, jak se sjednoudující rovina rétoricky konstruované afinity přelévá směrem k divákům a zahrnuje další aktéry. Vertikální orientace afinitní rétoriky naopak shromažďuje a na sebe paralelně vrství rozmanité divácké či kritické reakce na filmy. A podobně jako u reflexivního odstupu k filmům a hollywoodskému průmyslu naráží na limity kolektivně sdílené náklonnosti.

---

<sup>228</sup> Například uživatelka s přezdívkou Kiki v komentáři pod druhým reakčním videem: „Ty jo, ty dokážeš tak nadchnout! Strašně ráda tě sleduju.“ TOREN. DUNA | Trailer 2 | Reakce | Panebože... díky za tohle KOŘENÍ! *YouTube*. Pub. 22. 7. 2021 [Vid. 18. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/bfP8HAYqswI>. Zmínme ještě, že vstřícné přijetí afektivně nabitých reakčních videí ze strany sledujících youtubového kanálu či jiných youtuberů také zdaleka není pravidlem – reakční videa naopak mohou generovat emočně zcela opačné reakce. Srov. WERNER, Erich Alan. *Rants, Reactions, and other Rhetorics: Genres of the YouTube Vlog*. Chapel Hill, 2012. Disertační práce. Department of English and Comparative Literature (Rhetoric and Composition) at the University of North Carolina. Vedoucí práce Jordynn Jack a Daniel Anderson, s. 76–78.

<sup>229</sup> NOVINKOVÝMIX+. *Instagram*. Pub. 26. 10. 2021 [Vid. 19. 4. 2023]. Dostupné z: [https://www.instagram.com/p/CVgJExNABtl/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CVgJExNABtl/?utm_source=ig_web_copy_link).

<sup>230</sup> Stojí za zmínku, že zprávu o odsouhlasení druhého dílu *Duny* dostává Toren v textové zprávě od českého distributora Vertical Entertainment spolu s poděkováním za podporu. Zprávu pak Toren sdílí na svém osobním instagramovém účtu skrze aplikaci Stories. Právě Stories, kde se kromě distribuční společnosti rovněž objevují přesdílené nadšené reakce Torenových diváků, známých a fanoušků (často doprovobené o fotky z kina), představují prostor, v němž se všichni zúčastnění aktéři kolektivně shromažďují, veřejně zviditelňují a dále stvrzují své vazby.

<sup>231</sup> BANET-WEISER, Sarah Banet. *Authentic™: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture*. New York: NYU Press, 2012.

Neznamená to přitom, že by se tyto dva pohyby – směřování k souladu a akcent na postojovou různost – musely vyskytovat odděleně. I Torenova převážně nadšená videa o *Duně* takovou rétorickou vertikální obsahují. Prochází jimi setrvalá linie youtuberových pochybností ohledně úspěchu filmu v kinech a obav z toho, aby film vydělal dostatek peněz a studio Warner Bros. odsouhlasilo pokračování. Své nadšené hodnocení *Duny* například Toren opakovaně vztahuje k předpokládaným rezervovaným reakcím fanoušků Marvelu, *Star Wars* či jiných franšíz, kteří podle jeho odhadu mají tvořit cca polovinu jeho diváků. Superhrdinské a jim podobné filmy přitom označuje za klasické blockbustery, které jsou primárně zábavné a postrádají přesah. Naopak *Duna* je v jeho očích originálním autorským velkofilmem s myšlenkovou nadstavbou a pomalejším tempem vyprávění. A zatímco milovníci komiksových blockbusterů jsou podle něj lidmi, kteří se chtějí u filmů jen bavit, *Duna* je „film pro filmový fajnšmekry, pro lidi, co chtějí něco jiného, něco unikátního, kteří hledají minimalismus.“<sup>232</sup> Nejen že takový – pro Torena typický – rétorický manévr vedle sebe skládá pluralitu hodnotících reakcí na film, ale vypjatě patetické apely doplňuje o důkazy logického rázu: je třeba umět ocenit i významovou komplexitu filmu.

Reflexe hlediskové mnohosti zároveň představuje typický prvek videorecenzí všech tří zkoumaných kanálů (Medojed, Hroty Algernona, Toren) a stává se příznačnou pro vztahy s jejich diváky na YouTube. Vstupuje přitom výrazně nejen do oblastí vytváření argumentů (invence), ale také do jejich organizace (dispozice) a stává se mnohdy prioritou, již je třeba upřednostit – zejména v případě negativněji laděných recenzí. Vedle rozumového obhajování recenzentského postoje k filmu taková rétorická vertikální pomáhá dodávat povahové důkazy pro kritickou legitimitu. Osobní, často emocionálně vyjadřovaná autenticita se tak v různé velké míře doplňuje s vědomým ohledáváním hranic vlastní perspektivy – a její přenositelnosti na druhé.

Distancující odhlížení od vlastního názoru je rovněž spjaté s doporučujícím rozměrem videorecenzí a často vystupuje do popředí, když film youtubery příliš nezaujme. Medojed například několikrát zdůrazní, že pixarovský film *Luca* je primárně určený dětským divákům a vzápětí dodá, že „všechny negativní věci, co říkám, si nemusíte brát k srdci.“<sup>233</sup> Algernon zase v recenzi *Shang-Chi* poznamená, že „hardcore fanoušci [postavy Mandarina] budou zklamání.“<sup>234</sup> Zohlednění odlišného pohledu přitom nemusí být demograficky či vkusově jasně vytyčené, ale může nabývat obecnějších obrysů. Jako v případě hodnocení hereckého výkonu Awkwafiny v *Shang-Chi*, v němž Medojed „viděl [...] potenciál pro neuvěřitelné množství naštvaných lidí.“<sup>235</sup>

Zejména v Torenově případě lze tyto distancovaně nahlížené, hypoteticky konstruované názorové plurality vnímat jako projev strategické komunikace se svojí diváckou základnou, jež zároveň poznamenává strukturu recenzí i tvorbu argumentů. Zápornou recenzi filmu *Rychle a zběsile 9* například začíná takto:

---

<sup>232</sup> TOREN. DUNA | Recenze | Kvůli tomuhle existují KINA! Událost dekády? *YouTube*. Pub. 20. 10. 2021 [Vid. 18. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/zgxrNHwugx0>.

<sup>233</sup> MEDOJED. Luca Recenze | Disneyfikace Pixarů Započala. *YouTube*. Pub. 2. 7. 2021 [Vid. 19. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/yrot93bqRa8>.

<sup>234</sup> HROTY ALGERNONA. Shang-Chi Je Lepší i Horší Než Jsem Čekal! | Recenze Legenda o deseti prstenech! *YouTube*. Pub. 3. 9. 2021 [Vid. 5. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aolOVADkf0E&t>.

<sup>235</sup> MEDOJED. Shang-Chi a legenda o deseti prstenech Recenze + Rozdíly Oproti Komiksům. *YouTube*. Pub. 4. 9. 2021 [Vid. 7. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=IHBqTHc4JiY&t=723s>.

Předtím, než se tady začnou objevovat nějaký komentáře nebo než pochopíte situaci jinak než ve skutečnosti, je potřeba rozseknout jednu věc. Já mám *Rychle a zběsile* rád, je to série, která mě bavila dlouhé roky a rozhodně nejsem fanoušek, který by se nedokázal přenést přes fakt, že se *Rychle a zběsile* jako značka a franšíza změnila; nejsem ani ten typ člověka, co by si stěžoval na to, že *Rychle a zběsile* nedodrží nějaké fyzikální zákony, že je to přestřelená jízda. [...] Každopádně ještě předtím, než se tady sjede ta typická sorta fanoušků *Rychle a zběsile*, než začnou palcovat dolů, protože si myslí, že tím něco ovlivní, případně budou komentovat ve stylu, že tomu nerozumím, tak prosím zkuste nebýt jako Dominik Toreto v devátém dílu *Rychle a zběsile* a zkuste si nejprve vyslechnout ten druhý úhel pohledu, tedy můj názor.<sup>236</sup>

Jde hned o dvojí diferenciaci perspektivy, z níž bude recenze vedena. První je vymezena negativně, skrze příklady toho, čím tato perspektiva není. Druhá se naopak pozitivně hlásí k fanouškovskému pohledu a naznačuje, že ani takové hledisko nemusí být nekriticky shovívavé a může zahrnovat názorovou pluralitu. Účel takového recenzního úvodu je přitom ve vztahu k divákům zjevně diplomatický: apeluje na racionalitu diskuze o filmu a pokouší se předejít impulzivním záporným reakcím na publikované video, potažmo předem diskreditovat ty, kteří by se k takové impulzivní reakci uchýlili. Místo rétorického patosu naopak vystupuje do popředí rozumové hledisko, jež zjevně vyvěrá i z Toretovy představy o jeho divácké základně a jejím chování na YouTube a které celou videorecenzi uvozuje.

Obecnějších faktorů, které vedou recenzenty k odstupu od svých preferencí a formují tuto rétorickou vertikální, bychom našli vícero. YouTube se coby jedna z platform pro mikrocelebrity a influencery vyznačuje důrazem na intenzivní interakci mezi tvůrci a sledujícími (v komentářových sekcích, samotných videích a dalších sociálních sítích), jež patří mezi hlavní nositele autenticity.<sup>237</sup> Youtuberi navíc o svých divácích a sledujících získávají v rozhraní tvůrčovské aplikace *YouTube Studio* množství dat a statistik o jejich chování i demografickém složení.<sup>238</sup> Právě množství sledujících, počet zhlédnutí a míra interaktivity (např. ve formě lajků nebo komentářů) pak přispívá nejen k větší šířitelnosti obsahu, ale také youtuberům přináší finanční zisky v případě, že vstoupí do partnerského programu platformy. Tyto statistiky, metriky a data přitom pouze neodrážejí divácké jednání či popularitu videí, ale „schrávají aktivní roli ve formování představy o tom, co je na YouTube oblíbené: metriky jsou nejen deskriptivní nebo reprezentativní, ale také performativní.“<sup>239</sup> Jinými slovy, informace nabízené aplikací *YouTube Studio* jsou součástí rétorické ekologie platformy, která má potenciál spoluutvářet podobu následujících videí. A vedle komentářových sekcí konstituují prostor, v němž jsou si tvůrci vysoce vědomí návyků a preferencí svých publik. Jak demonstrují výše uvedené příklady, jedním z produktů takové rétorické ekologie mohou být videorecenze, jež výrazně kalkulují s diváckými ohlasy a včleňují je do svého výkladu.

---

<sup>236</sup> TOREN. *Rychle a zběsile 9 | Recenze | Došel sérii dech? YouTube*. Pub. 20. 6. 2021 [Vid. 5. 4. 2023].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=u-cCW51xmu0>.

<sup>237</sup> TOLSON, Andrew. A new authenticity? Communicative practices on YouTube. *Critical Discourse Studies*. 2010, roč. 7, č. 4, s. 277–289.

<sup>238</sup> Youtuberi také občas vybrané statistiky zveřejňují a sdílejí se svými sledujícími, typicky opět skrze Instagram Stories. Jako například Algernon, který 27. října 2021 sdílel ve Stories screenshot dokládající výjimečně vysokou sledovanost jeho videa o Marvelu, doplněný o děkovnou zprávu určenou divákům. Instagram Stories obecně youtuberi využívají ke zprostředkování ‚pohledu do zákulisí‘, nejen s ohledem na statistiky, ale také na svá rozpracovaná videa, přípravné poznámky atd. Právě zde tak nejčastěji dochází ke zviditelnění informací, jež by jinak zůstaly sledujícím nepřístupné a jež lze chápat jako další autentizující postup, tentokrát spjatý s vytvářením transparentnosti.

<sup>239</sup> BURGESS, Jean a Joshua GREEN. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press, 2018, s. 64.



Mezi aktéry, jež potenciálně vstupují do rétorické ekologie YouTube, patří také algoritmy.<sup>240</sup> Jejich fungování a orientace se historicky vzato proměňuje a nelze tak hovořit o stabilním souboru priorit. V uplynulých letech se například systém doporučování řídí větším důrazem na personalizaci a jako jeden z hlavních faktorů považuje uživatelskou spokojenost s obsahem.<sup>241</sup> Sami youtuberi pak s ohledem na fungování algoritmů navenek akcentují zejména vysokou míru diváckého zapojení, ať už ve formě lajků, dislajků nebo komentářů. Téměř každá videorecenze tak končí výzvou k interakci, mimo jiné i k sepsání komentářových názorů na film či video, ať už pozitivních, rozporuplných či negativních. Jak trochu cynicky v závěru jedné z videorecenzí poznamenává Medojed, „pište o čem chcete, pomáhá to algoritmu.“<sup>242</sup> Taková podpora názorové mnohosti tedy kalkuluje s lepší uplatnitelností videa v doporučovacím systému platformy, ovšem nutně neústí ve skutečnou konfrontaci odlišných perspektiv. Většina komentářů pod zkoumanými videorecenzemi je souhlasná a vůči tvůrci pozitivně laděná, což ještě posiluje systém upřednostňování komentářů s vysokým počtem lajků.

Ve videu s názvem *Proč Vám Vykám* vysvětluje Medojed, proč ke svým divákům hovoří právě takto. Jeho tvrzení o vykání je třeba brát s rezervou. V úvodu svých videí sice volí oslovení „dámy a pánové“, ovšem jinak užívá často velmi neformální až vulgární jazyk a jak vyplývá z reakcí diváků, jeho takzvané vykání řada z nich chápala jako formu plurálu. Video, v němž youtuber mimo jiné vysvětluje koncept parasociální interakce, nicméně dokládá míru Medojedovy sebereflexivity a alespoň základní povědomí o principech mediální komunikace. V návaznosti na youtuberské skandály, jež vzešly z nezdravé blízkosti mezi tvůrcem a fanoušky, Medojed uvádí: „Z tohoto důvodu mi připadá lepší, když mezi sebou vy a já máme nějakou menší bariéru.“<sup>243</sup>

Vědomí bariér mezi youtubery a jejich publiky se pak přenáší i do afinitní rétoriky. Videorecenze těchto youtuberů sice nepřetvářejí kritický odstup ve složité interpretace či analýzy filmů, ale svým rétorickým působením se hned několika směry napojují na své diváky. A to jak sjednocujícím stylem, který v případě *Duny* usiluje vytvářet mezi filmem, youtuberem a jeho sledujícími souladně jednající kolektiv, tak distancovanou reflexí vlastní názorové pozice a zohledněním dalších pozic.

Stejně jako v případě polonapojeného vztahu k hollywoodským filmům lze horizontalitu a vertikální afinitní rétoriky obecněji navázat na rysy fanouškovské i profesionální kritiky. Dlouhodobě kumulovaný hype, jenž ústí v emotivní apely za dostatečně dobrý divácký výsledek filmu v kinech, evokuje fanouškovský aktivismus. Ačkoli se dnes pod fanouškovským aktivismem rozumí převážně boj za nejrůznější společenské, politické či obecněji kulturní otázky, jež souvisejí s oblíbenými pořady, filmy či značkami, jeho součástí od začátku byly také kampaně za obnovení rušících se seriálů (např. *Star Treku*).<sup>244</sup> Rétorice hypu okolo *Duny* schází obvyklý opoziční rozměr fanouškovského aktivismu, jenž se staví proti studiovým hegemonům, producentům či televizní stanici. Jednání Torena a jeho sledujících je oproti tomu

---

<sup>240</sup> K rétorickému jednání algoritmů více viz REYMAN, Jessica. The Rhetorical Agency of Algorithms. In: Aaron Hess – Amber Davisson (eds.). *Theorizing Digital Rhetoric*. New York: Routledge, 2018, s. 112–125.

<sup>241</sup> COOPER, Paige. How Does the YouTube Algorithm Work in 2021? The Complete Guide. *Hootsuite*, Pub. 21. 6. 2021 [Vid. 19. 4. 2023]. Dostupné z: <https://blog.hootsuite.com/how-the-youtube-algorithm-works/>.

<sup>242</sup> MEDOJED. Tiché Místo: Část 2 – Recenze filmu. *YouTube*. Pub. 3. 7. 2021 [Vid. 19. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/Kwo0SyjlmrI>.

<sup>243</sup> MEDOJED. Proč Vám Vykám. *YouTube*. Pub. 10. 8. 2021 [Vid. 19. 4. 2023]. Dostupné z: <https://youtu.be/38hiAXkKm7s>.

<sup>244</sup> EARL, Jennifer a Katrina KIMPORT. Movement Societies and Digital Protest: Fan Activism and Other Nonpolitical Protest Online. *Sociological Theory*. 2009, roč. 27, č. 3, s. 220–243.

v souladu se zájmy tvůrců i se zájmy studia a distributora – jinak se ale rétorikou boje za pokračování milované produkce aktivismu blíží.

Rysům fanouškovské kritiky odpovídá také styl názorové diferenciaci, kdy ani negativní recenze nevycházejí z předpojatého odporu k filmovým sériím, ale z jejich obliby, a tudíž jsou poháněny touhou, aby se tyto série co nejlépe rozvíjely.<sup>245</sup> O hojném zpřítomňování subjektu autora a recipienta v textových internetových recenzích (např. na blogu Františka Fuky, jenž se řadí na pomezí fanouškovské a populistické školy) dále ve své studii hovoří Petr Mareš.<sup>246</sup> Tyto projevy jsou přítomné i v afinitní rétorice videorecenzí, jež jsou – stejně jako blogy s komentářovými sekcemi – rovněž svým formátem a uživatelským rozhraním YouTube uzpůsobené oboustranně probíhající komunikaci recenzenta a jeho diváků.

Současně však tyto projevy nemusíme chápat jen jako pouhé manifestace subjektivit, ale také jako jejich reflexivní ohledávání. Podle Johany Kotišové a Pavla Zahrádky je přítom „[t]ím, co profesionální kritiky odlišuje od fanoušků a amatérů [...] *objektivizace* těchto subjektivních emocí, politických názorů nebo vzpomínek.“<sup>247</sup> Čím jiným pak jsou zmíněné příklady afinitní rétorické vertikality než právě objektivizací vlastních hledisek a odhlížením od nich ve prospěch názorové plurality? Jistě, na rozdíl od některých sofistických či akademických kritiků videorecenzenti tuto objektivizaci emocí nezužtkovávají v interpretační či analytické rozboru filmů. Oproti nim však věnují více času průzkumu vlastních i cizích afinit, možností napojení a jejich emocionálních i jiných vrstev.

To ostatně znovu platí i pro Rogera Eberta, jehož kritické psaní není reflexivní jen vůči vlastním pocitům a napojením, ale také vůči čtenářům a širšímu publiku. Vypovídající je v tomto směru Ebertova sebezpytná úvaha nad filmem *Mys hrůzy* (1991) Martina Scorseseho, koncipovaná jako „poznámka pro sebe a některé další kritiky“.<sup>248</sup> Ebert považuje Scorseseho za nejlepšího amerického filmaře, ale zároveň si uvědomuje, že většinová diváci tento jeho zájem o autorského tvůrce patrně nesdílejí a spíše se zajímají o obsazené herecké hvězdy. Jak moc tedy přizpůsobovat kritiku domnělým preferencím a požadavkům lidu? Ebert dochází k tomu, že kritici, kteří píší srozumitelně a jednoduše a upozadují přitom svou erudovanost či svá přísná kritéria, jsou jako břichomluci performující roli svých vlastních loutek. Kritici píšící pro další kritiky ale podle něj nejsou o nic upřímnější – opomíjejí totiž většinu čtenářů (či posluchačů a diváků), k nimž se recenze dostane.<sup>249</sup>

Srovnatelné dilema mezi prosazováním individuálních recenzentských preferencí a vstřícnější službou širšímu publiku je patrné také u Torena – a do jisté míry i u ostatních zkoumaných youtuberů. Stejně jako Ebert, také Toren nejvíce obdivuje autorského tvůrce (Denise Villeneuve) pracujícího v Hollywoodu. A stejně jako Ebert si uvědomuje, že ne všichni jeho sledující tuto afinitu sdílejí. S ohledem na interaktivní kulturu YouTube, v níž vlogerů se svými diváky velmi často komunikují, ale Toren zakomponovává tyto reflexivní obraty do své rétoriky

---

<sup>245</sup> JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participation Culture*. New York: Routledge, 1992, s. 88–121. Constance Penley takový fanouškovský přístup popisuje jako „přísnou lásku“ (*tough love*) a přirovnává jej k masáži, která sice nejprve bolí, ale v dlouhodobém horizontu pomáhá. PENLEY, Constance. *NASA/TREK: Popular Science and Sex in America*. London: Verso, 1997, s. 3.

<sup>246</sup> MAREŠ, Petr. Propad kvality i prestiže? České filmové recenze v digitální éře. *Iluminace*. 2019, roč. 31, č. 4, s. 22.

<sup>247</sup> ZAHRÁDKA, Pavel a Johana KOTIŠOVÁ. *Když je kritikem každý: Výzkum sémantiky estetického hodnocení*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020, s. 100, kurzíva v originálu.

<sup>248</sup> EBERT, Roger. A Memo to Myself and Certain Other Film Critics. In: Roger Ebert. *Awake in the Dark: The Best of Roger Ebert*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 644–648.

<sup>249</sup> Tamtéž, s. 646.

častěji než Ebert. Můžeme se dohadovat, že za tím stojí nejen relativně interaktivnější prostředí online platformy, ale rovněž odlišný formát recenzí a jeho možnosti: textové recenze pro denní tisk (potažmo diskuzní televizní pořad) na straně jedné a rozvolněnější formát videorecenze na straně druhé. Jestliže lze tedy mezi Ebertovými a youtubovými recenzemi vysledovat kromě podobností nějaký rozdíl, tak ve zvýšené patetičnosti, ale také častější vertikalizaci videorecenzí. Afinitní rétorika se zde jeví být v obou aspektech intenzivnější.

### 5.3 Závěr

Tato kapitola začala tvrzením, že afinitní rétoriku je snadné obvinít z různých přečinů proti některým filmově kritickým zásadám či žádoucím principům, především z nedostatečné kritické distance. Samotný rozbor videorecenzí a (v menší míře) textových recenzí lze přitom chápat jako souvislý argument proti takovému zjednodušujícímu odmítnutí. Je na místě hovořit o naivním podléhání fikci, uvědomíme-li si, kolik různorodých napojení – zdaleka nejen osobních či emocionálních – afinitní rétorika mobilizuje a shromažďuje? Nebo když zjistíme, že těmto napojením pouze náklonnostně nepodléhá, ale také se od nich – byť ne vždy – reflexivně odklání?

Citlivost k pluralitě shromažďovaných aktérů a jejich vazeb, k níž vybízí teorie aktérů-sítí, nám umožnila na příkladu vlogových a televizních videorecenzí vytrasovat a ohraničit tuto filmově kritickou modalitu v její co největší robustnosti. Pokusili jsme se tak naplnit jednu ze zásad ANT, která velí konstruovat věci *dobře*, tedy s maximální pozorností k tomu, z čeho a jak jsou složené a s čím jsou propojené.<sup>250</sup> Takový badatelský postoj – a z něj vyplývající pozorný popis – implikuje i jistý uznaný vztah vůči zkoumaným aktérům. Když něčemu věnujeme pozornost a péči a usilujeme o co nejvěrnější zachycení jeho existence, nevyjadřujeme tak vůči tomu zároveň určitý obdiv – podobně jako deskriptivní filmová kritika založená na oceňujícím, detailním a výstižném popisu filmů?<sup>251</sup> Jinými slovy, líčíme-li něco dobře, znamená to zároveň, že tím to *ono* zároveň děláme *dobrým*?

Pokud bychom se přidržovali principů Latourova modu fikce, postupně kumulovaná afinita k filmu *Duna* by podle nich představovala ukázkou mimořádné životnosti snímku, kterému se – i díky hypeu udržovanému a šířenému kanály, jako je ten Torenův – podařilo vybudit řadu silných a četných napojení. Nejen že film v tomto případě zásadně přispěl k pozoruhodně expanzivnímu vyjádření afinitní rétoriky, ale současně byl skrze tuto afinitu sám sycen a udržován, ať už skrze nadšení přelévající se v (často opakované) návštěvy kin a z nich plynoucí tržby nebo mediální hype volající v nejisté pandemické době po pokračování filmové série. Jenže můžeme na tomto místě zůstat u vcelku neutrálního postřehu o horizontalitě afinitní rétoriky, v níž samotná videorecenze tvoří spíše menší část rozsáhlého rétorického proudu, a nepozastavit se nad funkcí, kterou zde filmová kritika plní či neplní? Nebo nad důsledky, jež z tohoto upozadění recenze plynou? Přesně takový hodnotící postoj se tato práce zprvu zavázala

---

<sup>250</sup> Latour k tomu s odkazem na nesamozřejmou konstruovanost vědy píše: „Říct, že něco je konstruované, vždy ve všech doménách znamenalo oceňovat na této věci její robustnost, kvalitu, styl, trvanlivost, hodnotu, atd. Do té míry, že by nikoho nenapadlo prohlásit, že mrakodrap, jaderná elektrárna, socha nebo automobil jsou ‚konstruované‘. To je příliš očividné tvrzení. Velké otázky spíše zní: Jak dobře je to navrženo? Jak bytelně je to sestavené? Jak odolné nebo spolehlivé to je? Všude, v oblastech technologií, inženýrství, architektury a umění, je konstrukce natolik *synonymní* se skutečností, že se zde okamžitě přechází k další, opravdu důležité otázce: Je to *dobře*, nebo *špatně* zkonstruované?“ LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. New York: Oxford University Press, 2005, s. 89, kurzíva v originálu.

<sup>251</sup> srov. CLAYTON, Alex a Andrew KLEVAN. Introduction: the language and style of film criticism. In: Alex Clayton a Andrew Klevan (eds.). *The Language and Style of Film Criticism*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2011, s. 1–26.

odsunout stranou a přistupovat ke všem velkoryse vymezeným filmově kritickým projevům pokud možno rovnocenně a symetricky. Měl by ale rozbor rétorického modu u tohoto postoje i skončit?

Jde o problém, s nímž se již delší čas potýká výzkum fanouškovských kultur a subkultur. Jenkins, John Fiske a další zprvu reagovali na všeobecně sdílenou představu, že fanoušci jsou v první řadě oddanými, nebo přímo zaslepenými konzumenty populárních fikcí a že utvářejí relativně homogenní a pasivní masu. Sami oproti tomu fanoušky a diváky obecně vykreslovali jako publikum veskrze aktivní, činorodé a pytláčící; jako aktéry, kteří fikcím nepodléhají, ale spíše je přetvářejí a často se také staví na odpor tržním, unifikujičím a dalším shora přicházejícím imperativům.<sup>252</sup> Tento přístup se však později setkal s kritikou. Skutečně lze na fanoušky nahlížet jako na kreativní a rezistentní tábor a ignorovat přitom, že tito fanoušci se stejně tak svými konzumními návyky podílejí na komerční povaze mediálních průmyslů?<sup>253</sup> Matthew Hills tento rozpor nacházející se v centru *fan studies* považuje za nevyřešitelný a jako nejlepší možnou variantu vidí „teoretický přístup k fanouškům, který dokáže *tolerovat* tyto kontradikce, aniž by se je snažil předčasně uzavírat.“<sup>254</sup>

Tato kapitola se pokusila takový přístup uplatnit, ovšem s jedním podstatným rozdílem. Rozpor, či spíše nevyhnutelné kolísání, mezi náklonností k filmovým fikcím a odklonem od nich – včetně jejich konzumního a průmyslového rozměru – vysledovala za hranice fanouškovské kritiky. A učinila z něj hlavní princip rétorického modu postaveného na afinitě či afinitách: touze ponořit se do filmových světů, ztotožnit se a splynout s jejich postavami nebo se zkrátka fikcemi a jejich estetickými i materiálními vyjádřeními nechat obklopit. A na souběžném sklonu tyto vazby prozkoumávat, rozšiřovat dál, ale také si od nich vědomě udržovat distanc.

Z tohoto pohledu dění okolo *Duny* není demonstrací fanouškovského aktivismu, ale zesílenou verzí rétorických pohybů a shromáždění, k nimž se do jisté míry a za jistých okolností může přiblížit nejen jiný filmový kritik, ale prakticky kdokoli. Když se svými známými u večere nadšeně sdílíme svoje dojmy z nedávno viděného filmu, popisujeme, jak jsme se napojili na hrdinu či hrdinku a prošli s nimi dramatickou cestu od začátku až do konce, jak jsme se ponořili hluboko do vtahujícího filmového světa, až jsme zapomněli, že sedíme v kině, a ponoukáme své spolustolovníky, aby na film také zašli, nestáváme se svým způsobem také součástí afinitní rétoriky? Jistě, na rozdíl od Torena nebo Rogera Eberta taková rétorická aktivita nebude probíhat veřejně – jakkoli i to záleží na tom, zda se zmíněná večere koná v domácnosti nebo v plné restauraci. Co když platí druhá varianta a někdo u vedlejšího stolu naše zapálené povídání o filmu odposlechne, nechá se jím přimět ke koupi lístku do kina a tím pádem dopomůže distributorům, producentům či tvůrcům k vyšším tržbám? Je taková šeptanda rovněž projevem afinitní rétoriky?

„Moment, moment, moment,“ říkáte si zřejmě. „Já přece nejsem filmový kritik ani nenatáčím videorecenze na YouTube, a i kdybych to nakrásně dělal, nikdo by mě nebral vážně.“ To může být samozřejmě pravda. Tento krajně relativizující, či spíše symetrizující příklad nicméně plní dvojitý účel: vzdaluje nás co nejdál od odborných, a přitom abstraktních kategorií fanoušků či profesionálů, dostává se co nejbliž k praktické, snadno představitelné každodennosti, a zároveň

---

<sup>252</sup> JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participation Culture*. New York: Routledge, 1992; FISKE, John. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge, 1989.

<sup>253</sup> Srov. SEAMAN, William R. Active Audience Theory: Pointless Populism. *Media, Culture and Society*. 1992, roč. 14, č. 2, s. 301–311.

<sup>254</sup> HILLS, Matthew. *Fan Cultures*. London: Routledge, 2002, s. 5, kurzíva v originálu.

připomíná, že rétorika není nikdy jen záležitostí lidí, emocí, argumentů či slov, ale také okolního prostředí, věcí a dalších prostředkujících aktérů. Že rétorika, včetně té filmové kritické, zkrátka cirkuluje v často rozmanitých ekologiích.

Můžeme pak s čistým svědomím ukázat prstem na *fanoušky* nebo *fanouškovské kultury* a přisoudit jim výhradní zodpovědnost za neuvážené šíření nadšených afinit k filmům, jež posouvají filmovou kritiku směrem k symbiotické alianci se studií, tvůrci, distributory či provozovateli kin? Nastínili jsme si, v jakém ohledu platforma YouTube a konvence oblíbených vlogových videí přispívají k afinitní rétorice a tvoří ekologii, jež vyzdvihuje a hustě usouvztažňuje silně patetické apely. Rozvedli jsme způsob, kterým video kritika oproti kritice textové umožňuje zviditelnit další vrstvu rétoricky vytvářené afinity v podobě materiálních napojení a afinit. Shodneme-li se na tom, že taková filmově kritická rétorika je nutně *distribuovaná* napříč všemi těmito aktéry, nedává současně smysl podobným stylem distribuovat také odpovědnost za filmově kritickou *etiku* a její případná porušení?<sup>255</sup> Možná, že když odhlédneme od dělení na profesionální a fanouškovskou kritiku a přikloníme se místo toho k propustnější, hierarchizujícími konotacemi nezatížené afinitě, staneme se o něco citlivější k věcem, které se na reflexi filmů podílejí, včetně těch v naší bezprostřední blízkosti.

---

<sup>255</sup> O tom, že je nutné uvažovat o distribuované etice mezi lidmi (např. novináři) a stroji (algoritmy), se vedou diskuze jak v oblasti výzkumu umělé inteligence, tak ve výzkumu digitální žurnalistiky. Sejin Paik mj. píše, že za distribuci článků na internetu dnes částečně stojí algoritmy společností prioritizujících profit, nad nimiž redakce či autoři nemají úplnou kontrolu a tedy ani nemohou nést výhradní zodpovědnost za jejich šíření a dosah. PAIK, Sejin. Journalism Ethics for the Algorithmic Era. *Digital Journalism*. 2023, roč. 11, č. 1, s. 1–27.