

<sup>1</sup> Srov. též Hayward 1997; Payne 2005; Hügel 2012; Delafield 2015.

<sup>2</sup> Tento typ literární produkce bujel i v tuzemském prostředí, přičemž k metodice výzkumu a dějinám vydávání beletrie v českém periodickém tisku srov. Janáček 2005: 15–24; srov. též Kusáková 2005: 25–32; Kopřivová 2005: 33–41.

<sup>3</sup> Existuje-li v případě zahraničních děl oficiální či alespoň zaužívaná česká varianta jejich názvu, obrátím se k ní. Není-li k dispozici česká verze, uvádím původní název díla. Při prvním výskytu díla v textu je datován rok původního uvedení, přičemž v případě děl seriálových s delším než ročním uváděním datuji jak rok uvedení první epizody, tak rok uvedení epizody poslední (pokud seriál ještě ukočen nebyl, následuje namísto druhého data otazník). Podrobnější informace o citovaných audiovizuálních dílech jsou k dispozici v soupisu v poslední části knihy.

<sup>4</sup> Srov. Lahue 1964; Lahue 1968; Singer 1993; Abel 1994; Vela 2000; Bordwell 2005: 43–82; Lambert 2009; Canjels 2011: zejm. 3–36, ve vztahu k Evropě 97–144; Brasch 2014.

<sup>5</sup> Přehlednou historii podob a funkcí pokračování v hollywoodské tradici nabízí Henderson 2014: 9–102. Srov. též soupisy Nowlan – Nowlan 1988; Limbacher 1991.

<sup>6</sup> *Nikdo mne nemá rád* (1959), *Láska ve dvaceti letech* (povídka Antoine a Colette, 1962), *Ukradené polibky* (1968), *Rodinný krb* (1970), *Láska na útěku* (1979).

<sup>7</sup> Srov. Jess-Cooke 2009; Jess-Cooke – Verevis 2010; Perkins – Verevis 2012; Henderson 2014.

<sup>8</sup> Srov. Clayton 2015: 8–11.

<sup>9</sup> K rozhlasu srov. např. Hilmes 2011; ke komiksu srov. Danner – Mazur 2015; Kořínek 2015; Prokůpek – Kořínek – Foret – Jareš 2015;

Evenson 2015; k televizi srov. např. Cassata – Skill 1983; Jacobs 2000; Hilmes 2003; Korda 2012; Mittell 2015; v případě českého seriálu pro popularizační zorientování srov. Smetana 2000: 17–53. Svého druhu přehled dějin seriálového vyprávění nabízí rovněž Hagedorn 1995: 27–48; Hayward 1997.

<sup>10</sup> Okénka představují v této knize odbornou citaci, přičemž u každého užitého okénka je ze souvislosti zřejmé, jaké dílo cituje, a to v souladu s § 32 odst. 1 písm. a) zákona č. 121/2000, autorský zákon, ve znění pozdějších předpisů.

<sup>11</sup> Podobné zdůraznění je namístě, protože jiné úhly pohledu by je třeba vůbec do jedné společné kategorie neřadily a jako seriály nechápaly. Jiné pojmosloví by možná *Divadlo Raye Bradburyho* ze skupiny seriálů vyřadilo a přesunulo například pod označení *cyklus povídek*, podobně jako by se *Dallas* mohl stát třeba *televizním románem*. Pro angloamerická televizní studia by zase bylo podobně všezahrnující užití pojmu seriál matoucí, neboť by sugerovalo jen jednu z kategorií *seriál* a *série*. Zatímco v seriálu na sebe všechny epizody navazují, v sérii tomu tak není a každá epizoda tvoří uzavřený příběh, byť tyto epizody zpravidla sdílejí nějaké postavy (srov. McQuail 2002: 273; Kozloff 1992: 91; Hammond 2005: 75–82). *Divadlo Raye Bradburyho* stejně tak mohlo být *antologií* (Korda 2012: 40–41) a třeba „ani ryba/ani rak“ *Pravěk útočí* by se v odlišném pojmosloví stal *kumulativním narativem* (Sconce 2004: 98) či *flexinarativem* (Nelson 1997: 24–26). Žádnou z těchto tradic označování a rozřazování nelze považovat za platnější či univerzálnější než jinou, protože každá vytváří jiné skupiny děl na základě odlišných kritérií a dokonce pro odlišné účely (produkční označování, porozumění vývoji kategorie uvnitř konkrétní tradice, mediální perspektiva).

A navíc – mnohé z dosavadních badatelských příspěvků, které by se snad souborem výše uvedených děl mohly zabývat v rámci jedné

společné kategorie, je nebudou reflektovat jako součást kategorie *fikčního vyprávění na pokračování*, nýbrž jako součást (a) televizní narativity, kde se ocitnou vedle televizních zpráv, reality show, reklam a dokumentárních seriálů (Feuer 1986: 101–114; Kozloff 1992: 67–100; Alexander 1991; Abercrombie 1996: 19–26), (b) promítání mytických kulturních vzorců do televizní fikce (Silverstone 1981; Carey 1988). Samostatná *fikčnost* by vůbec nebyla jejich distinktivním rysem – a tedy ani ona neplatí za všeobecně daný určující náhled. Výjimku tvoří například příspěvky Omara Calabreseho nebo Umberta Eca, kde však opět nebyla určujícím distinktivním rysem fikčnost na pokračování, nýbrž sériovost, inovativnost, opakování a otevřenost díla (Eco 1990a; Eco 1990b; Eco 1990c; Eco 1992; Eco 2015; Calabrese 1992). Mnohost a problémovost typologií dovedla v českém prostředí například Pavla Kořínka k rezignaci na ně (kritika in Kořínek 2008, odůvodněná rezignace na návrh in Kořínek 2015: 21–24).

Moje práce navrhuje alternativní přístup. Kdybychom totiž uvažovali o možnostech zobecnění některé z těchto typologií pro účely teorie seriálové fikce, která chce porozumět fikčním vyprávěním na pokračování ve smyslu rozvinutém dále, staví se do cesty tři překážky:

Za prvé je to historická či lokální zakotvenost, kdy typologie byla vytvořena induktivně na základě výzkumu vzorku dobové či geograficky podmíněného materiálu, pročež napomáhá k vysvětlení právě tohoto materiálu, ale není důvod předpokládat, že bude platit pro materiál jiný. Ba co víc, pokud měla vysvětlit právě onen zkoumaný materiál a skrze typologii napomoci jeho porozumění, představovala by možnost zobecnění vlastně selhání původního záměru – o materiálu jako specifickém dobové či místně podmíněném vzorku, jemuž měla napomoci porozumět, by totiž neřekla nic, co by skutečně platilo exkluzivně pouze pro něj, a tak není důvod očekávat, že vůbec něco validního pověděla (srov. též polemika in Bordwell 1988: 12). Takovou především dobově i místně podmíněnou typologií je práce Jeffreyho Sconce „What if: Charting Television’s New Textual Boundaries“ (Sconce 2004: 93–112).

Za druhé pak kategorie v rámci jedné typologie bývají založeny v podmínkách nestejnorodé nebo překrývající se povahy. Objevují se pak vedle sebe typy postavené na elementární serialitě, typy odvozené od specifických narativních vlastností, typy postavené na spekulativní bázi atp. Případem elementární seriality je otázka, zda epizody navazují či nenavazují, již v nějaké podobě najdeme u všech navržených typologií. Ve stejných typologiích se ovšem objevují i typy odvozené od

zvláštních narativních vlastností, jako je třeba otázka, zda vyprávění směřuje k nějakému cíli, či naopak k žádnému cíli nesměřuje (Calabrese 1992; Ndaliansis 2005). Jenže jak uvidíme dále, podobnou otázku si lze klást i u typů odvozených od seriality – a jedna kategoriální podmínka tak zjevně není vůči té druhé jedinečná. Obměnou tohoto problému jsou pak kategorie neurčitě odlišené. Umberto Eco sice svůj text o inovaci, opakování a seriálech využil přinejmenším třikrát (Eco 1990a–c; Eco 2002: 161–188; Eco 2004: 93–111), ovšem ve všech případech se opakuje hned několik nejasných rozlišení, přičemž se zaměřím na to problematičtější z nich. Není totiž zjevný strukturální rozdíl mezi *retakem*, *seriálem* a *ságou*. V retaku podle Eca „dochází k recyklaci postav dřívějšího úspěšného příběhu, aby potom bylo možné tyto postavy znovu využít ve vyprávění o jejich dalších osudech i po skončení předchozího dobrodružství. Nejslavnějším příkladem je Dumasův román *Tři mušketýři po dvaceti letech*; z nedávné doby je možné jmenovat „pokračující“ verze *Hvězdných válek* nebo *Supermana*“ (Eco 2004: 95). Seriál pak podle Eca „funguje na bázi jisté ustálené situace a omezeného počtu fixních hlavních postav, kolem kterých se pohybují postavy sekundární, jež se mění“ (Eco 2004: 96), přičemž přímo odkazuje ke svému staršímu textu o *Supermanovi*. A nakonec „sága se liší od seriálu v tom, že se týká příběhu určité rodiny a zajímá ji ‚historické‘ plynutí času. [...] Může mít podobu kontinuální (postava je sledována od narození ke smrti; totéž platí pro syna, vnuka a tak dál až do nekonečna) anebo stromovitou“ (Eco 2004: 97). Eco odlišuje ságu od seriálu – jehož je podle něj převlečenou podobou – tím, že postavy v ní procházejí „změnou, ale navzdory své historizované podobě opakuje stejný příběh, byť se na první pohled zdá, že oslavuje plynutí času“ (Eco 2004: 97–98). Dejme tomu, ale je-li sága převlečeným seriálem, proč je vůči němu ekvivalentní kategorií? Ovšem mnohem problematičtější je to s retakem, který seriálu i sáze v typologii předchází. *Supermana* zmiňuje Eco jak v retaku, tak v seriálu – a vskutku je obojím. *Hvězdné války* podchycující stromovité dějiny rodu Skywalkerů jsou pro změnu příkladnou ságou – stejně jako *Tři mušketýři po dvaceti letech* mapující kontinuálně osudy čtyř hrdinů (dokonce následoval i jeden díl *Tři mušketýřů ještě po deseti letech*). Ačkoli tedy Eco sugeruje strukturální diferenciaci kategorií, rozlišení je příliš nejasné. Současně by se dal problém Ecova rozlišení textu najít krom definice i v podmínce: *retake* je pragmatické vymezení (pokračování je důsledkem úspěchu díla), *seriál* syntaktické vymezení (vztahy mezi částmi) a nakonec *sága* sémantické vymezení (význam a téma). Třebaže však Ecův text nefunguje

jako typologie, je dodnes inspirativní a vlivný pro své zachycení některých překrývajících se vyprávěcích taktik a diskusi o jejich historickém i estetickém uchopení.

Za třetí, úskalí dosavadních typologií spočívá v přinejmenším implicitně obsaženém, ale nakonec víceméně sdíleném předpokladu, že jeden konkrétní seriálový celek odpovídá jednomu typu, a tedy jednomu strukturnímu uspořádání. Jenže takový předpoklad je jednoduše mylný, jak ukazují například seriály jako *Doctor Who* nebo *Akta X* (1993–2016), které v rámci jednoho seriálového celku zapojují řadu strategií navazování a variování epizod. Některé epizody *Akt X* stojí samostatně a nejsou nijak dějově provázány s epizodami dalšími. Jiné epizody sice vyprávějí samostatné příběhy, ale v určité významové linii či významových liniích otevřeně pokračují v nejméně jedné epizodě další. Najdeme tu i epizody, které na sebe úzce navazují ve všech dějových liniích a rozvíjejí jeden příběh. A nakonec zbývají epizody *Akt X*, které zpětně přepisují významy epizod předchozích. Jestliže tedy daný předpoklad, že jedno seriálové dílo jako celek odpovídá jednomu typovému uspořádání, očividně neplatí třeba jen u určitého vzorku děl, jež ale nutně spadají pod seriálovou fikci jako objekt zkoumání, nelze s ním nadále v žádném ohledu pracovat.

<sup>12</sup> Jakkoli uvažují o serialitě ve smyslu definovaném dále jako o jevu, jenž se projevuje napříč narativními uměleckými formami, zkoumám v této knize její rysy dominantně v souvislosti s televizním seriálem (s občasnými exkurzy do filmu), protože na rozdíl od literatury, divadla či kinematografie představuje vyprávění na pokračování v televizi dominantní modus fikční tvorby (srov. Gwenllian-Jones 2005: 527). Poskytuje mi tak vzájemně porovnatelný vzorek jak pro zkoumání seriality, tak pro zkoumání konkrétních děl. Vágnost podobného vymezení vzorku shledávám metodicky přípustnou, neboť neusiluje o reprezentativnost pro určitou kulturní praxi v určité době na určitém místě. Předpokládám přitom, že mnohé zde poskytnuté hypotézy platné pro serialitu televizní budou rozvinutelné třeba i pro serialitu komiksovou, jíž se ale u nás věnují jiní badatelé, v souvislosti s poetikou pak především Pavel Kořínek (Kořínek 2008; Kořínek 2015). Ten současně zřehlednil dosavadní stav bádání v kapitole o serialitě v komiksu z knihy *V panelech a bublinách* (Kořínek – Foret – Jareš 2015: 243–268). Srov. též kapitolu o vyprávění (Kořínek – Foret – Jareš 2015: 209–225).

A naopak, třebaže se zabývám televizní seriálovou produkcí, můj výzkum je vědomě omezen na textové rysy zkoumaných děl z různých

zemí, různých dob či různých forem televizního vysílání, přičemž nezohledňuje produkční ani distribuční kontexty a klade si otázky spojené se serialitou v souladu s cíli formulovanými výše.

Z této pozice ovšem považují za důležité se alespoň krátce vyrovnat s metodologickou námitkou Jane Feuerové, která v článku „Narrative Form in American Network Television“ z roku 1986 v jedné z prvních kapitol své studie – argumentující z pozic lacanovské psychoanalýzy a ideologické kritiky – tvrdí, že u seriálů není případné mluvit o světě příběhu (diegezi), protože jsou v televizním toku neustále přerušovány komentáři mimo obraz, reklamními vsuvkami a upoutávkami na jiné pořady, takže se nevytváří a neudrzuje představa do sebe uzavřeného fikčního časoprostoru (Feuer 1986: 104–105). Předpoklad o interaktivitě televizního média je napojen na psychoanalytické a obecněji ideologicky kritické pole uvažování o textech jako modelech manipulace se subjektivou pozicí diváka, a tak z těchto pozic dává smysl, protože kino je pohlcující, kdežto televize je sebeuvědomělejší, rozrušuje pohlcující efekt, byť podle Feuerové ideologicky značně manipulativně. Jenže v tu chvíli už Feuerová nerozporuje samu možnost zkoumat seriály jako do sebe uzavřené fikční světy, protože tento efekt přisuzuje nikoli dílu či divákovi, nýbrž aparátu.

Zřejmě i filmy pak podle ní tuto schopnost v televizi ztrácejí – jen je překvapivé, že neuvažuje o televizních tocích typu HBO (jež vznikla už roku 1972), která své vysílání reklamami nepřerušuje a její seriály by pak mohly pro změnu být seriály jiného řádu, tvořit jejími slovy „diegetické“ fikce. V tomto ohledu tedy její argument není pro poetiku seriálové fikce validní, neboť jde toliko o předpoklad spojený s aparátem (v souvislostech osmdesátých let) – a neobstojí ani v konfrontaci s diváctvím. Domnívám se totiž, že je-li divák schopen v paměti udržet informace o předchozích epizodách třeba mýdlové opery i s týdenními odstupy (což očividně je, jak prokazuje např. etnografický výzkum sledování *Dallasu* v Ang 1985; srov. též Ang 1991), není důvod se domnívat, že by na informace o stavu věcí ve světě příběhu nebyl schopen v rozrušení ze změny diskurzu (srov. Feuer 1986: 104–105) navázat po reklamní či zpravodajské pauze.

<sup>13</sup> Jakkoli se přitom poetika rozvinula převážně v literární teorii (srov. Hrushovski 1976: xv; Žirmunskij 1980: 17; Doležel 2000: 13; Todorov 2000a), lze ji využít i při zkoumání televizních seriálů. Podobnou myšlenku rozvíjí i Jason Mittell ve své obsáhlé monografii *Complex TV. Poetics of Contemporary Television Storytelling* (Mittell 2015). Třebaže však jeho výzkum současné televizní poetiky sdílí některé

základní předpoklady se zde předkládaným výzkumem (např. soustřeďování se na výstavbu díla), naše cíle se liší a klademe si jiné otázky.

Mittell (a) centrem svého zájmu činí povahu a vývoj určitého narativního modu v americké televizní produkci, a to během určitého období. A zároveň (b) svůj výklad splétá především kolem relativně samostatných kapitol ve formě případových sond, které nabízejí soubor zasvěcených úvah o rozmanitém množství problémů: začátky, autorství, postavy, porozumění, hodnocení, seriálové melodrama, orientující paratexty, transmediální vyprávění, konce.

Ve prospěch aplikace poetických nástrojů na audiovizuální fikci ovšem hovoří i badatelská tradice. Ruští formalisté na jedné straně pojmenovali svůj sborník filmověteoretických textů *Poetika kino* (Ejchenbaum 1927; srov. Mihálik 1986) a na druhé straně se desítky let zpřesňuje a rozvíjí neoformalistická poetika filmu (Thompson 1981; Thompson 1988; Bordwell 1983; Bordwell 1985; Bordwell 2008; srov. Kokeš 2015c).

<sup>14</sup> Hlásím se k myšlenkové tradici teorie fikčních světů, která chápe a zkoumá světy narativních děl jako sémioticky „založené a specificky strukturované entity, k jejichž odkrytí přináší nové a zásadní impulsy, a to právě v souvislosti se studiem fikčních textů“ (Fořt 2005: 7). Teorie fikčních světů se jako perspektiva rozvíjí od sedmdesátých let minulého století, přičemž mezi její nejvlivnější představitele spadají například Umberto Eco se zakladatelskou knihou *Lector in fabula* (Eco 2010; původně 1979), studií *Malé světy* (Eco 1997a; původně 1989) a souborem přednášek *Šest procházek literárními lesy* (Eco 1997b), Thomas Pavel s knihou *Fikční světy* (Pavel 2012, původně 1986), Marie Laure Ryanová s monografií *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Ryan 1991), Ruth Ronenová s knihou *Možné světy v teorii literatury* (Ronenová 2006; původně 1994) a zejména Lubomír Doležel, který po sérii programových studií (Doležel 1976a; Doležel 1976b; Doležel 1976c; Doležel 1980; Doležel 1997) sjednotil své poznání v monografii *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Doležel 2003; původně 1998). Doležel ostatně jako jediný ze zakladatelů teorie fikčních světů v projektu soustavně pokračuje, např. v knihách *Fikce a historie v období postmoderny* (Doležel 2008a) a *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy* (Doležel 2014).

<sup>15</sup> Nad smyslem a/nebo funkcemi konců se zamýšlel např. Kermode 2007 (v literatuře) nebo Neupert 1995 (ve filmu), v souvislosti se současnými americkými seriály pak Mittell 2015: 319–353.

<sup>16</sup> Třetím případným modem diváctví je *historické diváctví*, jež bere v úvahu konkrétní kulturní a historické souvislosti, ovšem v této knize jsem je nakonec potlačil, protože jako celek neusiluje o dějpravné ambice. K mé dvojici diváků je do jisté míry analogické pojetí modelového čtenářství u Umberta Eca, srov. např. Eco 2010: 68, 65–84. Eco svůj koncept zařazuje i do širší diskuse o čtenářsky orientovaných poetikách (srov. např. Wolff 1971), např. in Eco 2004: 53–73. Na rozdíl od Eca však s diváctvím nepracuji jako s modelovým produktem textu, nýbrž jako s nástrojem poetologa fikce.

<sup>17</sup> Tímto se odkazuji k teorii formování pojmů Ernsta Cassirera (srov. Cassirer 1953: 3–26), jakkoli se jeho systémem myšlení jen volně inspiroji, protože jeho pojetí je mnohem komplexnější a krácí napříč dějinami utváření i rozumění pojmů od Aristotela přes Berkeleyho nebo Milla až do počátku dvacátého století. Serialita jako objekt zkoumání nepředstavuje substanční pojem – nepředpokládá se tedy, že podobnosti mezi díly rozpoznávané jako odpovídající serialitě jsou skutečnými vlastnostmi těchto děl, nýbrž toliko principy určitého logického uspořádání. Serialita by tudíž v Cassirerově členění byla *pojmem vztahovým*, neboť podobnost mezi díly se nepovažuje za vlastnost děl samých, nýbrž za nástroj zobecnění, umožňující zařadit různorodá díla na základě stanovených rysů do jedné třídy (srov. Steiner 2011: 101–103).

<sup>18</sup> Vybíral jsem z děl velkého množství zemí napříč dlouhým obdobím od padesátých let minulého století do současnosti, byť ve výkladu budou použity převážně příklady z angloamerické a české produkce, které – jak předpokládám – bude čtenář znát spíše. Usiloval jsem, abych v souboru děl s jistými rodinnými či rodovými podobnostmi pokryl co nejšířší „příbuzenstvo“ a co nejvíc „generací“ (Wittgenstein 1998: 46/I.67). Tyto seriály jsem srovnal, vztáhl k pěti typům seriality, zkonstruoval teoretický systém a vyvodil nejběžnější postupy, přičemž hypotézy byly průběžně na dalším materiálu analyticky prověřovány. Minimálním vzorkem z jednoho seriálového díla byly tři po sobě jdoucí epizody, ovšem výzkum zahrnoval rozbor i jednotlivých řad, několika řad i celých seriálů. Dosažená zjištění o typech seriality v obou úrovních výkladu tak vždy tvoří průmět dvou protisměrných poznávacích běhů: (a) shora dolů teoretickým výzkumem jednotlivých typů coby vědomě umělých konstruktů, (b) zdola nahoru průběžným empirickým výzkumem rozsáhlého vzorku konkrétních děl.

<sup>19</sup> Vztáhnou-li proces poznání v teoreticko-deskriptivní dimenzi a deskriptivně-analytické dimenzi k tradičním pojmům spojeným s vyvozováním, pak se dosažené poznání blíží tzv. *abdukci*. Charles S. Peirce ji označuje za „metodu tvoření obecné predikce bez pozitivní jistoty, že predikce bude úspěšná, ať ve zvláštním případě nebo obvykle, přičemž oprávnění této metody spočívá v tom, že je to jediná možnost, jak racionálně řídit naše budoucí chování, a že indukce z minulé zkušenosti v nás vzbuzují naději, že bude predikce i v budoucnosti úspěšná“ (Peirce 1931–1958: 2.270, přel. RDK). Umberto Eco pak popisuje abdukci jako jev, „kdy mám-li nějaký zvláštní výsledek v dosud neprostudované oblasti jevů, nemohu hledat nějaký zákon v této oblasti (kdyby existoval a kdybych ho znal, na jevu by už nebylo nic zvláštního). Musím jít ‚uchvátit‘ nebo ‚vypůjčit si‘ zákon někde jinde. Chcete-li, musím uvažovat analogicky“ (Eco 2002: 218). V rámci vztahů mezi teoreticko-deskriptivní a deskriptivně-analytickou dimenzí představují jednotlivé typy seriality soubory teoretických předpokladů, které jsou vztahovány k uspořádáním rozsáhlého vzorku konkrétních děl, jež jsou naopak vztahována k souborům teoretických předpokladů. Mezi soubory teoretických předpokladů (typů) a mezi uspořádáními konkrétních děl se tak pro účely daného výzkumu předpokládá analogický vztah právě v souladu s abdukčním modelem poznání.

<sup>20</sup> Teoretická zjištění o serialitě tvoří pouze pozadí pro porozumění seriálovému dílu, kdy mohou a nemusí být pro takový účel využitelná. Zatímco v deskriptivně-analytické dimenzi zvažují korektivní funkci uspořádání konkrétních děl pro soubor předpokladů úrovně teoreticko-deskriptivní, nelze v analytické dimenzi poetiky zvažovat *korektivní* funkci tohoto souboru deduktivních předpokladů pro poznání konkrétních děl. Jestliže by se totiž konkrétní díla rozebírala pouze optikou seriality coby teoretického modelu, pak by výsledkem podobného využití byla jen jakási mechanická kombinatorika. Takový soupis kombinací by navíc byl vždy neúplný, protože podle mého mínění není v silách žádné teorie vyčerpávat všechny realizovatelné kombinace prvků systému fikčního díla. Respektive možné je to pouze s rizikem takové obecnosti, že se o konkrétních dílech nepoví vlastně nic, co by nebylo více či méně zřejmé i bez této kombinatoriky.

<sup>21</sup> Při sestavování tabulky jsem se inspiroval první kapitolou knihy *Filmové teorie 1945–1990* (Casetti 2008: 29).

<sup>22</sup> V minulosti jsem se zabýval rovněž promyšlením konceptu tzv. *fikcipedie*, již si divák vytváří a přetváří během sledování fikce. Více Kokeš 2012a: 149–179.

<sup>23</sup> Řečeno slovníkem kognitivní psychologie, kulturní encyklopedie pokrývá ty procesy lidského myšlení, jež jsou vedené shora dolů, nikoli tedy procesy jdoucí z dola nahoru. Ještě před rozpoznáním jednotlivosti a uplatněním příslušného schématu lidský mozek zřejmě zapojuje mnohem automatictější fyziologické procesy rozpoznávání. V případě audiovizuálního umění srov. třeba kategorii *intenzit* coby první vizuální analýzy textur, linií a figur u Torbena Grodala (Grodal 1997: 59).

<sup>24</sup> Schéma je vlastně sérií uplatňovaných predispozic tvořících očekávání nadcházejících podnětů či událostí, kterou lze podle potřeby dále revidovat. Jak pravděpodobně proces uplatňování podobných predispozic probíhá, popsal Jean Piaget v knize *Psychologie inteligence* za použití pojmu *grupování*: „Můžeme tedy připustit, že: 1) anticipační schéma je schématem samotného *grupování*, tj. vědomím uspořádaného sledu možných operací; 2) naplnění schématu je prostým uvedením operací v chod; 3) organizace ‚komplexu‘ předchozích pojmů se řídí vlastními zákony *grupování*. Kdyby toto řešení bylo obecné, pojem *grupování* by pak sjednocoval předchozí pojmovou soustavu, anticipační schéma a jeho kontrolované *zaplňování*“ (Piaget 1970: 38). K využití pojmu schématu při zkoumání umění srov. Bartlett 1932. Bartlett například svým probandům předložil příběh založený na prvcích jiné kultury než jejich vlastní. S odstupem času je požádal o rekonstrukci příběhu, tito probandi při převyprávění použili schémata známá jejich kulturnímu kontextu – a příběh jim přizpůsobili. Srov. též Rummelheart 1975; Rummelheart 1984: 163. Jiné řešení pomocí anexionistického pojetí znalostí v rámci asociační sítě představuje Jacek Ostaszewski, i když nakonec i on se ke schématům obrací, byť jim nepřikládá primární pozici (Ostaszewski 2005: 238–239).

<sup>25</sup> Přel. RDK. Definice je v knize uvedena v souvislosti s ranou verzí Schankovy teorie z roku 1975, ale pro potřeby vymezení kulturní encyklopedie je plně dostačující. Srov. Schank 1975.

<sup>26</sup> *Doctor Who* (1963–1988), *K-9 and Company: A Girl's Best Friend* (1981), *Boj s časem* (1996), *Pán času* (2005–?), *Torchwood* (2006–2011), *Dobrodružství Sarah Jane* (2007–2011). Srov. Newman 2005; Chapman 2006.

<sup>27</sup> *Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* (1977), *Star Wars: Epizoda V – Impérium vrací úder* (1980), *Star Wars: Epizoda VI – Návrat Jediho*

(1983), *Dobrodružství Ewoků* (1984), *Bitva o planetu Endor* (1985), *Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba* (1999), *Star Wars: Epizoda II – Klony útočí* (2002), *Star Wars: Clone Wars* (2003), *Star Wars: Epizoda III – Pomsta Sithů* (2005), *Star Wars: Klonové války* (2008), *Star Wars: Povstalci* (2014), *Star Wars: Síla se probouzí* (2015), *Darebák jedna: Star Wars Story* (2016) – a bezpočet románů, komiksů a počítačových her.

<sup>28</sup> *Arabela* (1980–1981), *Rumburak* (1984), *Arabela se vrací aneb Rumburak králem Říše pohádek* (1993).

<sup>29</sup> *Harry Potter a Kámen mudrců* (2001), *Harry Potter a Tajemná komnata* (2002), *Harry Potter a vězeň z Azkabanu* (2004), *Harry Potter a Ohnivý pohár* (2005), *Harry Potter a Fénixův řád* (2007), *Harry Potter a Princ dvojí krve* (2009), *Harry Potter a Relikvie smrti – část 1* (2010), *Harry Potter a Relikvie smrti – část 2* (2011), *Fantastická zvířata a kde je najít* (2016).

<sup>30</sup> *Pán prstenů: Společenstvo Prstenu* (2001), *Pán prstenů: Dvě věže* (2002), *Pán prstenů: Návrat krále* (2003), *Hobit: Neočekávaná cesta* (2012), *Hobit: Šmakova dračí poušť* (2013), *Hobit: Bitva pěti armád* (2014).

<sup>31</sup> *Neuvěřitelný Hulk* (2008), *Iron Man* (2008), *Iron Man 2* (2010), *Captain America: První Avenger* (2011), *Thor* (2011), *Avengers* (2012), *Iron Man 3* (2013), *Thor: Temný svět* (2013), *Agenti S.H.I.E.L.D.* (2013–?), *Strážci Galaxie* (2014), *Captain America: Návrat prvního Avengera* (2014), *Jessica Jones* (2015–?), *Daredevil* (2015–?), *Ant-Man* (2015), *Avengers: Age of Ultron* (2015), *Agent Carter* (2015–2016), *Captain America: Občanská válka* (2016), *Doctor Strange* (2016).

<sup>32</sup> *Jak svět přichází o básníky* (1982), *Jak básníci přicházejí o iluze* (1984), *Jak básníkům chutná život* (1987), *Konec básníků v Čechách* (1993), *Jak básníci neztrácejí naději* (2003), *Jak básníci čekají na zázrak* (2016).

<sup>33</sup> Altman ve své studii z roku 1984 navrhuje koncepci žánru odvozenou od rysů sémantických a rysů syntaktických, přičemž plného pochopení žánru nelze dosáhnout často uplatňovaným oddělováním jedněch rysů od rysů druhých, ale je třeba uvažovat o obou souborech vlastností souběžně.

<sup>34</sup> Altman ve své knize rozvíjí svou starší, ještě relativně statickou sémanticko-syntaktickou teorii o dynamický aspekt pragmatický, tj. o způsoby užití. V rámci pečlivého historického výzkumu vysvětluje nejen to, jak se žánry v čase plynule vyvíjejí a proměňují či dokonce umírají a rodí, ale také jak pro různé skupiny uživatelů (např. producenty, kritiky nebo diváky) plní žánrové kategorie zcela odlišné, často

jen stěžejí souladné role. Srov. též kulturní přístup k žánru v televizi u Jasona Mittella (Mittell 2004; Mittell 2005).

<sup>35</sup> Srov. stylistická schémata u Davida Bordwella (Bordwell 1985: 36), případně úvahy Teuna Van Dijka o aplikaci znalostí literárního stylu při čtení (Van Dijk 1979: 151–157). V televizi srov. též Butler 2010: 29 (nicméně k jejich uplatňování se vrací napříč celou knihou).

<sup>36</sup> Podobnými otázkami se zabývá např. Marie-Laure Ryanová ve svém principu minimální odchylky (Ryanová 2005: 105–118; Ryan 1991: 48–60), srov. též Fořt 2005b: 102–104.

<sup>37</sup> Mohlo by se zdát, že jde o kulturní zkušenost spjatou výhradně s euroamerickou kulturní tradicí, ale všeobecnou encyklopedickou znalost Sherlocka Holmesa dokladují japonské animované seriály jako *Slovutný detektiv Holmes* (1984–1985) či *Death Note – Zápisník smrti* (2006–2007).

<sup>38</sup> Analýza *Sherlocka* vychází z textu „Aktualizace nadvakrát: Sherlock versus (fiktivní) svět“, jež jsem roku 2010 publikoval na svém blogu. On-line: <<http://douglaskokes.blogspot.cz/2012/08/aktualizace-nadvakrat-sherlock-versus.html>>.

<sup>39</sup> Nepočítám přitom dvě epizody, kde se padouch Murdoc objevil jen v rámci flashbacků.

<sup>40</sup> Mezitím se Murdoc objeví v epizodě „Serenity“ (dvanáctá epizoda páté řady), ale to je jen MacGyverův sen z Divokého západu.

<sup>41</sup> Analýza *MacGyvera* je přepracovanou verzí části studie „Teorie seriálové fikce“ (Kokeš 2011: 242–243).

<sup>42</sup> Inspirativně mou trojici způsobů zprostředkování rozvinul Jan Šotkovský ve svém návrhu naratologického rozboru dramatu a inscenace (Šotkovský 2012; srov. též Šotkovský 2014).

<sup>43</sup> Ve svém dělení na *kompoziční* a *transkompoziční motivace* vycházím volně z předpokladů ruských formalistů (Tomaševskij 1970: 137–138) a amerických neoformalistů (Thompson 1988: 16). Thompsonová tvrdí, že kompoziční motivace zkrátka ospravedlňuje zapojení jakýchkoli prostředků, které jsou nezbytné pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času (Thompson 1988: 16). Srov. též Kokeš 2010: 66–69.

<sup>44</sup> Neplatí ovšem vždy a v jedné epizodě je třeba znalost této normy cíleně postavena proti divákovi, který ji očekává – v epizodě „Poslední pocta komodorovi“ (šestá epizoda páté řady). Divák je dlouho spolu s poručíkem přesvědčen o tom, že identita vraha je zřejmá, dokud podezřelý nečekaně nezemře – a není třeba všechny hypotézy retrogradně

přehodnotit. Tohoto triku se dosahuje jednoduchým způsobem: v kumulativním zprostředkování se vytvoří dojem, že se první vražda ukázala, jenže ve skutečnosti je klíčová informace zatajena – komparativně vyvozený vzorec je ovšem tak silný, že do chvíle dějového zvratu člověk nepochybuje o tom, že Columbo jde po správném člověku. Ačkoli se však seriál principem obrácené detektivky proslavil, podobný postup se objevoval jak dříve – třeba v Hitchcockově filmu *Vražda na objednávku* (1954) –, tak později – například v seriálu *Jake a tlustoch*.

<sup>45</sup> Umberto Eco v podobné souvislosti píše: „Obvykle se domníváte, že se vám na seriálu líbí originalita příběhu (který je však stále tentýž), ve skutečnosti vás vždy znovu uspokojuje opětovný výskyt téhož narativního schématu, které se v zásadě nemění. [...] Seriál jsme si my (konzumenti) oblíbili proto, že umocňuje naši potřebu předvídat: těší nás, že v sobě umíme odhalit schopnost uhodnout dopředu, co se přihodí. Lichotí nám, že se setkáváme s tím, co jsme očekávali, ale nepřipisujeme to své očividné znalosti narativní struktury seriálu, nýbrž pravděpodobně svým vlastním věšteckým schopnostem. Neuvažujeme způsobem: ‚Autor zkonstruoval příběh tak, abychom jeho konec uhodli‘, ale spíše: ‚Byl jsem tak bystrý, že jsem konec uhodl, přestože se mě autor snažil zmást“ (Eco 1990b: 93).

<sup>46</sup> V systémovější a lépe definované podobě rozpracovává tento předpoklad Seymour Chatman ve své koncepci jader a satelitů. Paradoxně ale právě systémovější a lépe definovaný charakter jeho návrhu jej činí pro mé čistě účelové využití méně vhodným, protože bych jej žel nezbytně zjednodušil (i proto, že se opět odvíjí od postulátu znalosti celku narativu). Viz Chatman 2008: 54–56.

<sup>47</sup> Srov. též koncept anagorize v Aristotelés 2008: 71, 81–85.

<sup>48</sup> Jak bylo zmíněno, konkrétní seriály zpravidla beze zbytku nespádají pod jednotlivé typy seriality coby typy svého druhu ideální (srov. Weber 2009: 43; též Kubátová 2012), ovšem u rozrušující seriality je to výraznější než u typů ostatních. Často totiž seriály využijí prostředky rozrušujícího typu, ačkoli předchozí epizodní světy se k sobě tímto způsobem nestavěly. Stejně tak se stav věcí na konci žádné z dalších epizod nemusí tímto způsobem vázat k těm, které následují po té, jež možností rozrušující seriality využila. Na většinu konkrétních příkladů konkrétních jevů spojených s rozrušujícím typem seriality je proto třeba pohlížet právě takto.

<sup>49</sup> Ronenová v této souvislosti píše: „Fikční světy jsou ontologicky i strukturně odlišné: fakty aktuálního [skutečného] světa nemají žád-

né apriorní ontologické privilegium před fakty světa fikčního. Systém fikčního světa je nezávislý systém, ať je jím konstruován jakýkoli typ fikce a ať tato fikce čerpá z našich znalostí aktuálního [skutečného] světa v jakémkoli rozsahu“ (Ronenová 2006: 21).

<sup>50</sup> V psaní o populární kultuře se objevují modely či označení, které se k mnou navrženému pojmu fikčního univerza blíží, ovšem významově se s ním neshodují: rozšířené univerzum u *Hvězdných válek* (tzv. expanded universe), Marvelovské filmové univerzum (tzv. MCU, Marvel Cinematic Universe), komiksově univerzum DC atp. – a v akademičtějším pojetí i transmediální vyprávění v pojetí Henryho Jenkinse či v návaznosti na něj (srov. Jenkins 2003; Jenkins 2006). Pro tyto typy různorodých textů, jež sice odkazují ke sdílenému časoprostoru, ovšem nepředstavují jeden textový systém serialitou prokazatelně navázaných epizod, si vyhrazuji pojem *makroverzum*. Jde o sémanticky založenou časoprostorovou makrostrukturu, která může případně tvořit jeden fikční svět, jenž je ale zpravidla složený z *více makrosvětů* či alespoň *potenciálních makrosvětů* (např. u filmů *Strážce Galaxie* či *Ant-Man* se v rámci MCU předpokládají pokračování, i když dosud neexistují), jako je tomu třeba u *Star Treku*, *Star Wars* či zmíněného *Marvelu*. Problém úvah o makroverzumu je však v tom, že jde o metaforičtější založený koncept. Může jistě dobře posloužit k pochopení relativně složitých jevů propojujících se makrosvětů. Současně lze však vždy jen v závislosti na konkrétní badatelské otázce případ od případu stanovovat, kdy nějaký soubor poměrně nezávislých fikčních makro/světů tvoří natolik sdílenou časoprostorovou soustavu, aby bylo epistemicky plodné ji jako takovou zkoumat. Můžeme pozorovat různá propojení mezi televizními makrosvěty, kdy se mezisvětově navštíví postavy dvou makrosvětů (jako třeba Jessica Fletcherová a Magnum v seriálech *To je vražda, napsala* a *Magnum*, srov. Kjelstrup 2007, či hrdinové jednotlivých odnoží *CSI*). Není ovšem epistemicky zvlášť přínosné začít o těchto makrosvětech pouze kvůli tomu nadále uvažovat jako o jednom makroverzumu, zvláště pokud reprezentují převážně postupy nenávazné seriality.

Ještě z jiného úhlu: pro porozumění dnešním čím dál zdůrazňovanějším, viditelnějším a diskutovanějším filmovým i televizním makroverzům, jako jsou zejména marvelovské filmy, je vpravdě důležité vědět, že nejde v kinematografické tradici o jednoznačnou výjimku, neboť v jistých významných ohledech rozvíjejí některé postupy uplatňované už v desátých a zejména třicátých letech minulého století. Filmové studio Universal rovněž pracovalo s několika souběžnými makrosvěty (např. frankensteinovský, drákulovský, vlkodlačí atp.), přičemž jejich

hororové obludy se později začínaly v dalších filmech ve svých takřikajíc epizodních světech navštěvovat, spojovat a soupeřit. Jenže současná makroverza se liší ve významném ohledu: jde z hlediska dlouhodobého produkčního plánování o pečlivě vystavěné umělecké konstrukty. Naopak uvažovat podobným způsobem o hororových filmech studia Universal jako o makroverzu by bylo spíše násilnou a zkrslující aplikací, která by nevycházela z povahy jednotlivých fikčních světů či jimi utvářených makrosvětů (právě v jednotlivých filmových seriálech jako *Frankenstein* /1931/, *Frankensteinova nevěsta* /1935/, *Frankensteinův syn* /1939/). Porozumění těmto precedentům je tak historicky důležité pro porozumění ustavování a vývoji makroverz, jde však o badatelské pole určené spíše pro výzkum v gesci historické či analytické poetiky, zatímco poetika teoreticko-deskriptivní by jejich porozumění spíše ahistoricky znesnadňovala.

Současně ale bylo důležité funkčně odlišit pojem *fikčního univerza*, jak je nabízený zde, oddělit ho od makroverz ve smyslu blízkém pojmu univerz, jak jsou využívána v diskusi o současné populární kultuře.

<sup>51</sup> Pro úplnost doplním, že v seriálu *Dallas* – rozvíjejícím zase zejména prostředky seriality návazné – se takto dočasně změnila představitelka Miss Ellie Ewingové, a podobně se dočasně měnili představitelé postav třeba v českém seriálu *Ulice*.

<sup>52</sup> Najdeme navíc sporné případy, kdy postava nemusí mít jméno, tvář... a dokonce ani hlas, aby tvořila fikční entitu. Ba dokonce vůbec nemusí jít vzhledově o antropomorfní bytost, psychofyzickou entitou je i automobil KITT v *Knight Riderovi* (1982–1986). Ve filmu *Zabij mě něžně* (2002) hlavní hrdince někdo telefonuje, ale z přístroje se nikdy neozve hlas. Divák se samozřejmě může ptát, kdo jí opakovaně volá. Leč stejně k této otázce může dojít jen skrze komparativně založený úsudek, že jde o jednu entitu – a ta má pro uspořádání fikčního světa nesporný význam.

<sup>53</sup> Je pozoruhodné, že existuje televizní seriál *Mrs. Columbo* (1979–1980), který buduje vztah k fikčnímu makrosvětovi seriálu *Columbo* z hlediska s-nezbytných vlastností právě pomocí Columbova psa, sám Columbo se v něm nikdy neobjeví.

<sup>54</sup> Pak jde obvykle jen o dočasnou odchylku, o alternativní svět (altersvět) vnořený do fikčního makrosvěta – metaforicky řečeno o jakýsi satelit možného stavu věcí obíhající kolem stálé hvězdy jednoho fikčního světa, který navíc bývá jakožto takovýto alternativní stav věcí nějak zarámován: „co by kdyby?“ (dvojepizoda „Jak to mohlo být“

v seriálu *Přátelé* /1994–2004/), „vstup do alternativní reality“ (epizoda „Turn Left“ v seriálu *Pán času*), „sen postavy“ (epizoda „Serenity“ v seriálu *MacGyver*). Detailněji srov. Kokeš 2010: 28–30.

<sup>55</sup> Podobně fungovaly i jiné americké či britské seriály, které *Nulové šanci* předcházely. Ať už to byla původní *Mission: Impossible* (1966–1973), *The Avengers* (1961–1969), *Charlieho andělci* nebo *A-Team*.

<sup>56</sup> Takové odchylky představuje třeba nevyvílaný pilot *Teorie velkého třesku* (2007–?), tzv. *The Big Bang Theory: Unaired Pilot* (2006), ve kterém se neobjevila řada pozdějších obyvatel světa – a hlavní hrdinové Leonard a Sheldon měli podstatně odlišné singulární charakterové vlastnosti. K roli pilotů v americké seriálové televizi více Mittell 2015: 55–85.

<sup>57</sup> John Edward Campbell postupně vytváření mimozemsko-vládní konspirace v *Aktech X* zpřehledňuje – byť z úplně jiných metodických pozic – ve svém článku „Alien(ating) ideology and the American media“ (Campbell 2001).

<sup>58</sup> To se ostatně týká i prostorových vztahů v audiovizuální fikci. Rekonstrukce fikčního prostoru naznačovaného střihem či zvukem mimo obraz se odvíjí od komparativní schopnosti pohrouženého diváka využít kulturní encyklopedie do té míry, aby se pro něj naznačovaný prostor stal soudržný a srozumitelný. Srov. Bordwell 1985: 99–130; Branigan 1992: 33–62.

<sup>59</sup> Protože k úplnosti a neúplnosti fikčních entit se vyjadřuje většina teoretiků fikčních světů i řada filozofů, odkážu jen na systematické shrnutí i kritické zhodnocení různých přístupů in Ronenová 2006: 128–168.

<sup>60</sup> Citováno v nepublikovaném překladu Martina Punčocháře.

<sup>61</sup> Ta je – možná překvapivě – poměrně neobvyklá, i když se občas objevují srovnatelné postupy, jako třeba v seriálu *Jak jsem potkal vaši matku* (2005–2014). Jeho makrosvět nicméně není dvojúrovňový jako u *Bojíte se tmy?*, protože přítomné rámcující vyprávění otce svým potomkům sice tvoří zapuštěné možné světy a zapuštěné příběhy, ale ty mají status minulosti *téhož* makrosvěta. Pohroužený divák tedy dostává srovnatelně menší množství informací o přítomnosti makrosvěta v porovnání s množstvím informací o jeho možné minulosti, ale pořád je to součást *téhož* makrosvěta. *Bojíte se tmy?* tak podobně jako třeba *Pohádky o mašinkách* (1987) tvoří podle mých zjištění spíše odchylku, krácející v tradici vyprávěcího uspořádání *Dekameronu*.



<sup>62</sup> Pojem má dlouhou tradici. V roce 1730 se metalepsí v knize *Des Tropes* zabýval César Chesneau Dumarsais, roku 1818 pak Pierre Fontanier v přímé návaznosti na Dumarsaise v knize *Commentaire des Tropes* (přejímáno z Genette 2005: 6–11). V moderní naratologii pojem rozpracoval zejména francouzský teoretik Gérard Genette. Problémem jeho knihy *Metalepsa* však je, že působnost ústředního pojmu v rámci své přiznané teoretické hry neustále rozšiřuje, až nakonec není zcela zřejmé, jaký soubor jevů má přesně označovat a co mají tyto jevy společného. Nedrží se příliš ani zpočátku vymezeného pojetí *autorské metalepse* jako jevu, „který v nějakém smyslu spojuje autora s jeho dílem, anebo – širěji řečeno – původce nějaké reprezentace se samotnou reprezentací“ (tamtéž: 12, ze slovenštiny přel. RDK). Pokud se tedy pro své potřeby chci tímto pojmem inspirovat, musím jej poněkud v rozporu s Genettovou hrou zásadně zúžit. K pojmu a s ním spojeným konceptům srov. též Pier – Schaeffer 2005; Kukkonen – Klimek 2011.

<sup>63</sup> Pro větší srozumitelnost jsem u oddělené seriality v rámci schématu předpokládal povahu fikčního makrosvěta coby jednoho fikčního světa.

<sup>64</sup> Můj model se inspiroval jednoduchou výchozí myšlenkou Noëla Carrolla, který se v ní pro změnu hlásí zase k Vsevolodu Pudovkinovi (srov. Pudovkin 1932: 39–46; Pudovkin 1954: 157–158), a sice pojímat vyprávění coby soubor otázek, skrze něž jsou jednotlivé scény propojeny. Carroll nad rámec tohoto východiska navrhuje vlastní model tzv. erotické narace, což je proces neustálého pokládání otázek a zprostředkovávání odpovědí (srov. Carroll 1988: 170–191, 199–213; Carroll 1990; Carroll 1991: 59–72; Carroll 2008: 134–144). Carroll přitom tvrdí, že erotický model představuje nejtýpější způsob vyprávění v populárním filmu, ale nemůžeme jej považovat za přístup potenciálně vysvětlující narativní organizaci filmů obecně. Carrollův argument pro platnost této hypotézy je však založen v axiomu, že erotická narace na předložené otázky odpovídá, což podle něj splňují právě jen populární filmy (Carroll 1991: 69). S tím lze polemizovat, neboť i divákovi populárního filmu nezbyvá než do posledního záběru věřit, že na své otázky dostane odpovědi. A pokud by je nedostal nebo dostal jiné než očekávané, nepřestane snad kvůli tomu daný snímek být populárním, byť třeba narušuje některé konvence. Treba konec *Mission: Impossible III* (2006) nepoví, co byla ona všemi vyžadovaná králičí pacička, a v závěru *Občana Kanea* (1941) se sice odhalí, co znamenalo slovo Poupě, ale neposkytne se

jasně formulovaná odpověď na otázku, co toto slovo skutečně vypovídalo o samotném Kaneovi. Poslední minuty *Šestého smyslu* (1999) pro změnu sice nabídnou odpovědi, ovšem nikoli ty, které by snad divák dominantně očekával. Nepřekročitelným úskalím původního Carrollova přístupu nicméně je, že v případě erotické narace klade jako podmínku znalost ukončení narativu, kdy seriály dokonce z její působnosti výslovně vyděluje (Carroll 2008: 134).

<sup>65</sup> Při formulaci tohoto předpokladu vycházím i z mnohaletých diskusí kognitivních vědců o tom, jak skutečně při sledování textu uvažujeme (srov. Graesser – Wiemer-Hastings – Wiemer-Hastings 2001: 249–271; Graesser – Singer – Trabasso 1994: 371–195; Graesser – Millis – Zwaan 1997: 163–189; Graesser – Tipping 1999; Van Dijk – Kintsch 1983; Ostaszewski 2005).

<sup>66</sup> K diskusi o metaleptických prvcích viz kapitolu „Kdo odkud mluví?“.

<sup>67</sup> Jinými slovy, popisované konvenční postupy si nečiní nárok na všeobecnou platnost a slouží primárně k efektivnější demonstraci vysvětlovacího potenciálu otázek v komplexnějších vztazích. Tento předpoklad přitom platí pro jakákoli taková zobecnění v této práci, neboť zkoumaný vzorek nemůže být navzdory své šíři (z hlediska původu vzniku, doby vzniku a žánrové rozmanitosti) považován z historiografického hlediska za vzorek reprezentativní.

<sup>68</sup> Do této vlny lze dílem zařazovat i lékařský seriál *Dr. House*, jak nepřímo dokazuje rovněž článek Jakuba Kordy „Dr. House: Sherlock ve službách medicíny“ (Korda 2007).

<sup>69</sup> Ze studie Vinzenze Hedigera „Sebepropagační události příběhu: seriálový narativ, propagační diskurs a vynález filmového traileru“ vyplývá mnohost rolí, které cliffhangery v mediálních souvislostech plnily, přičemž tyto role nebyly jen narativní: „V rámci tohoto marketingového systému pak jednotlivé části zfilmované ‚chapter play‘, které obvykle končily nerozuzlenou dramatickou situací (*cliffhanger*), neodkazovaly pouze k následující epizodě. V poměrně inovativní formě intermediaální textuality odkazovaly zfilmované a tištěné verze téhož příběhu také na sebe navzájem. V případě, kdy producenti filmu neuzavírali takovéto dohody o spolupráci za účelem propagace, experimentovali s jinými formami intermediaální textuality“ (Hediger 2004: 343). Cliffhangerem v raném filmu se zabývá i studie „Wait for the Next Pictures“ (Lambert 2009: 3–25). Systémově pojatý teoretický výklad o rysech cliffhangeru v dějinách narativní kultury nabízí obsáhlá

monografie *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik* (Fröhlich 2015); srov. též Poot 2016.

<sup>70</sup> V epizodách se sice názvy neobjevují, ovšem jde o jejich oficiální pojmenování. Srov. on-line: <[www.tv.com/shows/day-break/episodes/](http://www.tv.com/shows/day-break/episodes/)>, <[www.imdb.com/title/tt0801425/episodes?season=1](http://www.imdb.com/title/tt0801425/episodes?season=1)>.

<sup>71</sup> Podrobněji viz kapitola „Osnova vyprávění“ v předchozím oddíle této knihy.

<sup>72</sup> Jakub Korda podobně, ale na mnohem větší ploše analyzuje narativní a stylistické vzorce v *Dobrodružství kriminalistiky*, přičemž ve svém rozboru objevuje, že zatímco první řada seriálu směřuje k pečlivému uplatňování identických postupů narativní i stylistické výstavby, pak další řady už se od tohoto souboru vzorců dílem odchylují a nahrazují je vzorci jinými. *Dobrodružství kriminalistiky* se tak v pozdějších řadách podle Kordy „atomizuje“, přičemž „epizody pracují s různými narativními schématy, například co se týká míry informovanosti diváka i postav“ (Korda 2012: 83).

<sup>73</sup> Srov. glosa Umberta Eca v poznámce 45.

<sup>74</sup> Některé z těchto předpokladů rozvinul a prostřednictvím detailní analýzy dále testoval Janis Prášil v magisterské práci *Specifika amerického kvazivědeckého krimiseriálu, 2000–2006* (Prášil 2015).

<sup>75</sup> *Dallas* následuje postup, který Robert C. Allen rozpoznává obecně u tzv. mýdlových oper: pracuje se s velkým společenstvím provázaných postav. „Jednotlivým postavám se přitom může přihodit velké množství věcí – několikánásobná manželství, těhotenství, ztráta paměti, dočasná slepota, ochromující nehody a tak podobně, ale jen máloco může změnit povahu společenství postav jako takového“ (Allen 1985: 70).

<sup>76</sup> O členitém seriálovém toku informací v komplexní interakci s temporálními vazbami píše např. Booth 2011: 370–388. Problém lze vztáhnout k otázkám spojeným s ověřením, jak je podchycuje Lubomír Doležel (Doležel 2003: 140–161).

<sup>77</sup> Se světy nižších úrovní jako hybnými jednotkami vyprávění pracovali už jiní teoretikové fikčních světů a je namístě alespoň pod čarou nabídnout argumenty, proč vytvářet vůči nim alternativní model. Zvažoval-li bych analýzu seriálových děl jako *Arabela*, *Odysea* (1992–1994), *Life on Mars* (2006–2007), *Polda z Marsu* (2008), *Ashes to Ashes* (2008–2010), *Procitnutí* nebo *Hranice nemožného*, nabízelo by se teoretické dělení Thomase Pavla na fikční světy *komplexní*, *duální* a na *význačné struktury* (Pavel 2012). Všechna zmíněná díla totiž v souladu

s Pavelovými úvahami – v nichž rozvíjí myšlenky Kendalla Waltona (Walton 1984; Walton 1990; Walton 2005: 87–99) a Garetha Evanse (Evens 1982) – konstruuji makrosvěty, jež jsou rozetnuty na dílčí světy: reálný fikční svět, komplexní snové světy, paralelní reality. Ovšem srovnatelně organizované seriálové fikce představují natolik menšinou skupinu děl, že Pavelův přístup nelze při nejlepší vůli použít a rozvinout jako univerzální analytický nástroj – jakkoli by při rozboru makrosvětů zmíněných děl jistě napomohl.

Složitější je to s návrhem Marie-Laure Ryanové (Ryan 1991), pro niž je základním nástrojem analýzy rozčlenění fikčního světa na soukromé světy postav (srov. též Vaina 1977: 3–13; Eco 2010), které se vztahují za prvé ke svému textovému aktuálnímu světu a za druhé k soukromým světům jiných postav. Ryanová přitom rozvíjí Doleželovu koncepci modálních operátorů ze studie „Narrative Modalities“ (Doležel 1976a). Podle Ryanové je pak „z pohledu účastníků [postav] cílem narativní hry, která je pro ně hrou života, dosáhnout toho, aby se textový aktuální svět shodoval co nejvíce s jejich soukromými světy [...]. Tahy v této hře tvoří akce, skrze něž se postavy pokoušejí pozměňovat vztahy mezi světy“ (Ryan 1991: 120). Za základní podmínku narativních vesmírů Ryanová považuje konflikt, přičemž konflikt podle ní nastává, kdykoli zůstává potřeba nějakého soukromého světa v textovém aktuálním světě neuspokojená (Ryan 1991: 120). Jinak řečeno, základní úroveň konfliktu je střet mezi textovým aktuálním světem a jedním ze světů privátní domény. Nechci s Ryanovou polemizovat v rovině důležitosti soukromých světů postav, ovšem nemohu akceptovat založení konfliktu pouze ve střetu takového soukromého světa s textovým aktuálním světem. Umberto Eco píše, že při práci s možnými světy je „metodologická nezbytnost pojednávat ‚reálný‘ svět jako [kulturní] konstrukt“ (Eco 2010: 161). Pokud však lze pojímat aktuální svět jako heterogenní, encyklopedicky organizovanou kulturní entitu, proč bychom pak měli svět fikční (který je kulturní konstrukt z definice) vnímat jako entitu homogenní?

Nemyslím si, že fikčnímu světu lze jakožto sémantické entitě za všech okolností rozumět coby jednomu a témuž textovému aktuálnímu světu, ke kterému se vztahují soukromé světy postav. Pravděpodobně by takový stav nastal, pokud by fikční svět zahrnoval pouze jeden soukromý svět postavy, který by čelil přírodní síle, ale s takovými fikčními světy se přinejmenším v audiovizuální fikci setkáváme relativně zřídka. Jakkoli se třeba většina osnovy vyprávění věnuje osudu jedné

postavy ve vylidněném světě, tomuto stavu věci obvykle předchází úvodní část s řadou dalších postav (film *Trosečník* /2000/), případně taková část následuje (filmy *The Quiet Earth* /1985/, *VALL-I* /2008/). Problematický aspekt koncepce Marie-Laure Ryanové pak nacházím v tom, že soukromý svět postavy sice může být snadno v konfliktu s určitou například hodnotově diferencovanou oblastí světa, ovšem nemusí být přitom nutně ve střetu s celým textovým aktuálním světem, a většinou ani nebývá. Ryanové koncepce ovšem s žádnými takovými oblastmi nepočítá a zároveň je nelze do jejího soudržného myšlenkového systému zapustit. Pro můj model bude naopak předpoklad dynamiky právě takových oblastí určující.

<sup>78</sup> Následující odstavce variují výklad týchž pojmů z knihy *Rozbor filmu* (Kokeš 2015a: 42–44), kde jsem rozvíjel teze o mikrosvětě, subsvětě a dění z vlastní disertace o seriálové fikci (Kokeš 2014: 55–58).

<sup>79</sup> V souvislosti se společenským konáním srov. Doležel 2003: 117; též Olson 1971.

<sup>80</sup> Možnosti svého uvažování o mikrosvětěch, subsvětěch a narativních vláknech (tocích) rozvíjím i v souvislosti s poetikou české sci-fi komedie (Kokeš 2012b: 71–92) či s významově členitým uspořádáním filmu z roku 1968 *Všichni dobří rodáci* (Kokeš 2013: 90–113).

<sup>81</sup> Podobně fungují třeba *Podfukáři* nebo *MI5* (2002–2011), ale tato díla už využívají spíše možnosti polonávazné seriality, srov. též Kos 2016.

<sup>82</sup> Ve skutečnosti probíhalo určování tzv. hvězdného data v kapitánově deníku v úvodu každé epizody původních tří řad seriálu *Star Trek* značně volně – a v pozdějších seriálech z makroverza *Star Trek* byly původní tři řady seriálu se zbytkem časově sladěny na základě jiných vodítek. Jak píše o hvězdném datu Gene Roddenberry ve třetí revizi interního scenáristického manuálu k seriálu *Star Trek* z roku 1967: „Vytvořili jsme ‚hvězdné datum‘, abychom se obešli bez neustálých zmínek o století, v němž se *Star Trek* odehrává (což je přibližně za dvě stě let), a vyhnuli se sporům ohledně toho, co bude či nebude možné do té doby vyvinout. Vyberte si libovolnou kombinaci čtyř čísel před a jednoho za desetinnou čárkou a použijte ho jako hvězdné datum svého příběhu. 1313.5 může být například poledne jednoho dne a 1314.5 zase poledne následujícího dne, přičemž každé desetinné číslo odpovídá zhruba jedné desetíně dne. Posloupnost hvězdných dat by ve vašem scénáři měla zůstat zachována, ale neznepokojujte se, pokud se neshoduje s posloupností v jiných scénářích. Hvězdná data jsou matematické vzorce, které se mění v závislosti na poloze v galaxii, rychlosti

cestování a dalších okolnostech, jež se mohou epizodu od epizody značně lišit“ (Roddenberry 1967: 25). Za pomoc s překladem děkuji Tereze Frodlové. Citováno z online skenu: <www.bu.edu/clarion/guides/Star\_Trek\_Writers\_Guide.pdf>.

<sup>83</sup> Citováno podle epizody „Sedm z Galilea“ v překladu Martina Andryška pro Českou televizi v roce 2002.

<sup>84</sup> Pro analýzu vyprávění a světá tvorby v dalších seriálech z fikčního makroverza *Star Trek* (konkrétně *Star Trek: Hluboký vesmír devět* /1993–1999/, *Star Trek: Voyager* /1995–2001/, *Star Trek: Enterprise* /2001–2005/) – srov. Gymnich 2005: 62–79.

<sup>85</sup> V jiné terminologii se mu říká rovněž *story arc*. Srov. např. Thompson 2003: 55–63.

<sup>86</sup> Tady lze nalézt jistou paralelu s transkompozičními otázkami, ale mění se perspektiva: u tázacího modelu jsme se ptali, jak se mění struktura otázek na straně pohrouženého diváka, kdežto v tomto případě nás zajímá, jak určené otázky tvarují svět.

<sup>87</sup> Srov. též analýzu seriálů *Buffy, přemožitelky upírů* a *Angel* (1999–2004) od Gaby Allrathové (Allrath 2005: 132–150).

<sup>88</sup> Abych předešel terminologickému zmatení, pod organizační určení zahrnuji jak instituce (např. politika), tak organizace (např. nemocnice).

<sup>89</sup> Proti tomuto zobecnění by se dalo oponovat seriály, které na první pohled k žádnému společnému cíli nesměřují a s nějakým sdíleným problémem konfrontovány nejsou, ovšem jeví se být řízeny lokálními určeními. Vezměme si třeba *Dawsonův svět* (1998–2005), kde je makrosvět rovněž primárně soustředován na prostor jednoho města, případně český „nekonečný seriál“ *Ulice*. Jenže i v prvním zmíněném vnese do subsvěta města coby lokality (podobně jako v *Everwoodu*) rozruch příjezd dívky z města. Svým životním postojem i drogovou minulostí totiž odporuje zdejšímu konzervativnímu systému hodnot. V *Ulici* zase není titulní ulice striktně vzato pro narativní dynamiku určujícím subsvětlem, jen obecným prostorovým rámcem pro řídicí rodinné a individuální subsvětly: k tomu koneckonců dospěje i uspořádání makrosvětů *Everwoodu* a *Dawsonova světa* (když jejich postavy z městeček odjedou, naruší se i relativní omezení makrosvětů na prostorové rámce měst jako takových).

<sup>90</sup> Srov. analýzu vztahů vyšetřovatelů v makrosvětě seriálu *Whitechapel* od Jakuba Melíška (Melíšek 2015), případně rozbor mimo jiné

vazeb vědění postav k vědění historickému od Rebeccy Williamsové (Williams 2013).

<sup>91</sup> Tento model vyprávěcí dynamizace lze pochopitelně objevit i v dění samostatných fikčních světů: v románech Dashiella Hammetta, ve filmu *Skleněný klíč* (podle stejnojmenného Hammettova románu, 1942), v Kurosawově *Tělesné strážní* (1961), v Leoneho *Pro hrst dolarů*, v *Millerově křižovatce* (1990) bratrů Coenových či ve filmu *Poslední zůstává* (1996) Waltera Hilla.

<sup>92</sup> Krátkodobé cíle tvoří jednotlivé operace, nečekané případy a nastalé pracovní problémy. Nebývají ovšem tak silně akcentovány jako v polonávazné serialitě, kde právě společné cíle určují směřování epizod – ať už jde o jeden velký problém jako v *Dr. Houseovi* nebo o několik epizodních případů jako v *Pohotovosti* či *Nemocnici Chicago Hope*. Pro spíše zpřehledňující a kontextualizující než formálně analytický vhléd do dějin zejména amerických lékařských seriálů srov. Turov 2010, analytičtější přístup srov. Jacobs 2003.

<sup>93</sup> Citace z druhé epizody „Rumburakova pomsta“.

<sup>94</sup> Tato podkapitola je přepracovanou verzí některých částí mé studie pro časopis *Illuminace* „Fikční světy (kriminálního) seriálu“ (Kokeš 2009). Děkuji Lucii Česálkové za svolení k jejich užití.

<sup>95</sup> Navazuji na úvahy Davida Bordwella, který užívá pojmu *modus* s odkazem na Aristotela ve významu *způsobu uspořádání příběhu* a je podle něj méně historicky či místně determinován než žánr (Bordwell 1985: 150).

<sup>96</sup> Přehledný komentovaný soupis těchto přístupů nabízí Jakub Korda (Korda 2012: 14–33), přičemž na tento soupis navazuje návrhem žánrové koncepce vlastní (Korda 2012: 43–75).

<sup>97</sup> Model jsem začal konstruovat až po dlouhodobém sledování náhodně vybraného vzorku několika desítek kriminálních seriálů (z každého přinejmenším pět epizod v řadě za sebou) vyrobených v letech 1970–2009 (při aktualizaci studie jsem nicméně vycházel i z pozdějších seriálových děl), přičemž jsem se v tomto případě dominantně zaměřoval na angloamerickou produkci spadající svými postupy zpravidla pod nenávaznou a polonávaznou serialitu.

<sup>98</sup> Tyto podmínky vzniku jsou částečně odvozeny zejména od formulace způsobů kriminálního či detektivního vyprávění, jak byly vysvětleny v Bordwell 1985: 64–70; Todorov 2000b: 99–111; Scaggs 2005. Jakkoli se mohou zdát příliš svazující, jde o poměrně pružné nároky na rovinné osnovy, fikčního pověření a převažující role vyšetřovacího motivu.

Nelze je srovnat například s imperativností klasických soupisů pravidel správných detektivek (srov. např. Van Dine 1992; Knox 1992).

<sup>99</sup> Minulost může být víceúrovňová a třeba v seriálu *Odložené případy* (2003–2010) probíhá vyšetřování ve dvou časových rovinách. Kdysi nevyřešený případ se po letech znovu otevírá a prošetřuje. K problematice určování fikčního času srov. Ronenová 2005: 228–265.

<sup>100</sup> Populární přehled hlavních postav v televizní kriminální fikci do roku 1980 nabízí Meyers 1981, akademičtější pojaté příspěvky k reprezentaci detektiva v (nejen audiovizuální) kriminální fikci obsahuje sborník Delamater – Prigozy 1998.

<sup>101</sup> Pro analýzu vyprávění a fikčního makrosvěta seriálu *The Wire – Špína Baltimoru* srov. Svěrák 2014.

<sup>102</sup> Lze očekávat, že v osnově vyprávění seriálu se mohou nacházet epizodní světy, které se mohou od *podmínek vzniku* odchylovat. Metodicky vzato do kategorie krimiseriálu patřit nebudou, ale ze vzorku jako celek vyřazeny nejsou. Bylo by značně neadekvátní tvrdit, že by celý seriál nemohl být považován za kriminální. Který seriál ovšem podmínky vzniku svým prvním bodem jednoznačně vydělují, je často se navracející *Columbo*.

<sup>103</sup> Rozvíjením kolegiálních vztahů v seriálech *Sběratelé kostí*, *Mentalista*, *Hranice nemožného* a *Castle na zabití* se zabývala Sarah Kornfieldová ve studii „Re-Solving Crimes. A Cycle of TV Detective Partnership“ (Kornfield 2016: 202–221).

<sup>104</sup> Z hlediska přístupnosti mezi vyšetřováním a případem je vhodné předpokládat, že aletické uspořádání subsvěta případu představuje časoprostor fyzikálně stejně možný, jako je subsvět soukromí i vyšetřování. Pokud v seriálu *Akta X* musejí vyšetřovatelé Mulder a Scullyová přistoupit na to, že událost X může být založena paranormálně, je tato skutečnost objektem jejich sporů. Okolnosti vyšetřování a Mulderovy kriminalistické verze nutí skeptickou Scullyovou věřit, že i její, potažmo jejich skutečný svět může být paranormálně založen. K paranormálním fikčním světům srov. Traillová 2011: 13–34, k fantastice definované z pragmatické perspektivy srov. Todorov 2010.

<sup>105</sup> Jak bylo naznačeno v dřívějších kapitolách, zejména v kvazi-vědeckých kriminálních seriálech po roce 2000 hrají materiální stopy v porovnání s pamětovými i důraz na možnosti jejich ověřování významnou roli (srov. Kokeš 2008a).

<sup>106</sup> Na poli kriminálního filmu nabízí podobnou zkušenost film *Uta-jený* (2005), jehož proces vyprávění pro změnu v osnově neprozradí, kdo opravdu hrdiny tajně natáčel a posléze vydíral.

<sup>107</sup> Mimo modus krimiseriálu podobné zlomyslnosti obsahuje *Columbo*, jehož titulní hrdina čas od času přiměje padoucha k přiznání spíše trikem než sledem logicky se podporujících důkazů. Jelikož ale divák sám od začátku vraha zná, není to z hlediska působení osnovy na pohrouženého diváka nenaplnění jeho očekávání, ale spíš hra se vzorci detektivního vyprávění v kulturní encyklopedii.

<sup>108</sup> K analýze vyšetřovatelských postupů Dupina i Holmese srov. Eco – Sebeok 1988. K formální analýze Holmese srov. Šklovskij 1933: 120–137.

<sup>109</sup> K souvislostem britské detektivní školy a televizní detektivky srov. dvojice sborníků Sýkora 2012 a Sýkora 2013, které se zabývají i přesahy k jiným evropským tradicím (severská detektivka, italská detektivka).

<sup>110</sup> Srov. článek Zdeňka Holého o roli seriálu *Horizon* v dějinách popularizačního dokumentu (Holý 2008).

<sup>111</sup> Jakub Korda hovoří o podobných postupech o něco popisněji v souvislosti s *Kriminálkou Anděl*, ale i se seriály *Beze stopy* (2002–2009) nebo *Odložené případy* (Korda 2012: 136–137).

<sup>112</sup> Modulátory jsem se ještě pod pojmenováním „vizuální zaměření“ zabýval už dříve ve studii „Vizuální zaměření a odbočky z fikce. Popularizace vědy v seriálech *Kriminálka Las Vegas* a *Numb3rs*“ (Kokeš 2008b), jakkoli tehdy jsem pracoval s předpokladem, že jde o svého druhu odbočky z fikce v duchu sémiopragmatických předpokladů Rogera Odina (srov. Odin 1995; Odin 2000; Buckland 2004: 82–108).

<sup>113</sup> Více ke stylovým proměnám amerického televizního seriálu srov. Caldwell 1995; Butler 2002; Salt 2010; Butler 2010.

<sup>114</sup> Například *The Killing* (2011–2014), *The Fall* (2013–?), *The Bridge* (2013–2014).

<sup>115</sup> Při prvním českém uvedení na televizi Nova byl seriál mohutně propagován jako revoluční dílo, což doprovázela i nevidaná reklamní kampaň, jež od té doby neměla obdoby: „V Česku vůbec poprvé budou na seriál zvat billboardy – obří poutače, které se dnes [15. 1. 2004] objeví po celé zemi. Je na nich hvězdný představitel hlavní role Kiefer Sutherland, napsal Nejlepší seriál a datum, kdy se na Nově začne vysílat – od 10. února. Prosvícené plakáty seriálu 24 hodin se objeví

rovněž na zastávkách městské hromadné dopravy a upoutávky na něj poběží dokonce i v kinech. ‚To je úplná novinka,‘ potvrdil mluvčí Novy Dan Plovajko, ‚dosud tomu bylo vždy obráceně, televize vysílají upoutávky na filmové novinky vstupující do kin‘“ (Spáčilová 2004).

<sup>116</sup> Funkcím děleného obrazu v seriálu *24 hodin* a jejich srovnání s tradicemi využívání ve filmové historii se věnuje i Michael Allen ve studii „Divided Interests“ (Allen 2007: 35–47).

<sup>117</sup> Podle Davida Bordwella klasické hollywoodské vyprávění staví do centra zájmu psychologicky jednoduše definované postavy s jasně stanovenými cíli, kdy vyprávění směřuje k naplnění těchto cílů. Volí se k tomu nejčastěji rozdělení na dvě linie akce: pracovní a soukromou. Pracovní linie má obvykle podobu nějakého poslání: zachránit svět, uzavřít obchod, vysvobodit někoho z vězení, vykrást banku, usvědčit vraha. Linie soukromá oproti tomu pokrývá osobní vztahy a cíle postav, které mohou být opoziční vůči pracovnímu poslání nebo se s ním rozvíjejí paralelně: láska, rodina, přátelství (Bordwell 1985: 156–166; Bordwell 1986: 19). Kristin Thompsonová zase ukazuje tradiční strukturaci klasického hollywoodského filmu do rozsáhlejších syžetových segmentů – úvod, komplikace děje, vývoj a vyvrcholení –, přičemž každý ze segmentů plní specifické funkce ve výstavbě syžetu. Úvod představuje postavy a vytváří cíle jejich konání, komplikace děje manipuluje s dosavadním uspořádáním informací, které může vést k naplnění cílů, ale zároveň třeba k stanovení cílů úplně nových, které vytvoří jakýsi protiúvod. Vývoj odkládá úspěšnou realizaci cílů, staví postavám do cesty další překážky, a tak odsouvá vyvrcholení. To pak leckdy nastává ve chvíli, kdy se situace jeví být beznadějnou, nicméně nakonec vede k úspěšnému naplnění či naopak nenaplnění stanovených cílů (Thompson 1999: 21–49).

<sup>118</sup> Srov. pojem mid-point (též midpoint) v teorii scenáristiky (Field 2005: 229; Vogler 2007: 157–158).

<sup>119</sup> Otázkou je, zda nenajdeme srovnatelné rozdělení osnovy i v samotném rozdělení na bloky (srov. Daniel – Kratochvíl 1956). Mohli bychom pak předpokládat, že osnova čtvrté seriálové řady *24 hodin* následuje čtyřřádkové rozložení jednotlivých dějství nejen na nejvyšší úrovni čtyřřádkové, ale třířádkové (k třířádkové skladbě srov. McKee 1997: 209; Field 2007: 17–23; Aronsonová 2014: 44–53; historická diskuse in Price 2013: 207–209) i v rámci jednotlivých bloků: odhalit cíle padouchů (první dějství), využít všechny možné svědky i informace k překazení cílů (druhé dějství) a zabránit cíli padouchů

(třetí dějství). Důkladnější testování tohoto předpokladu ovšem odhalí, že by sice platil na úrovni zastřešujícího narativního vlákna (konflikt s padouchy), ale už nikoli na úrovni souběžných vláken, která se rozvíjejí napříč čtyřmi hlavními bloky. Ještě problematictější by pak bylo uplatnit klasickou strukturaci do bloků na jednotlivé hodiny. To se na první pohled nabízí, protože jsou samy o sobě rozděleny vždy čtyřmi „reklamními vsuvkami“ (srov. Thompson 2005: 40–55). Využijeme-li přímo terminologie Kristin Thompsonové: V první části se tak dokončí přerušené stavy věcí z konce minulé epizody (takže se dokončí vyvrcholení). V druhé části se stanoví z tohoto stavu věci vyplývající nové cíle (úvod), kdy subsvět padouchů pokračuje v realizaci plánu a subsvětů ostatní se pokoušejí stanovit další postup jejich odhalení/překážení (komplikace děje). Ten pak čelí nečekaným dalším úskalím či je oddalován soukromými liniemi (vývoj). Nakonec je realizován (vyvrcholení) a tato realizace přerušena koncem hodiny v okamžiku nejvyššího napětí. Jenže „reklamní vsuvky“ s posunem časomíry často neslouží k oddělení jednotlivých dramatických bloků, ale třeba i k urychlení přesunu postav mezi dvěma místy. Ke všemu někdy přichází „konec hodiny“ v okamžiku nejvyššího napětí nikoli během vyvrcholení, ale spíše v dalším úvodu. Tak je tomu třeba v sedmnácté hodině, během níž Jack Bauer „soutěží“ s představiteli subsvěta padouchů o to, kdo se dřív dostane k jadernému kufříku z havarovaného letadla. Epizoda nekončí vyvrcholením, protože Marwan „soutěží“ vyhraje a podaří se mu uniknout, když odvede Bauerovu pozornost k jadernému kufříku, kterého se překvapivě vzdá. Tím končí vyvrcholení, ovšem proces vyprávění pokračuje – v příručce chybí pár stránek, které informují o poloze a kódech jaderných hlavic. Pomocí křížového střihu pak osnova informuje na jedné straně o subsvětě Jacka Bauera (v poušti) a CTU (v centrále) a na druhé straně o subsvětě politiky, kdy nový prezident Logan skládá přísahu. Nato se šéf tajné služby Mike Novick a poradce prezidenta poprvé telefonicky spojí s Jackem Bauerem, čímž hodina končí. To už ale z logiky dělení Kristin Thompsonové není vyvrcholení, nýbrž úvod – a to jak další hodiny, tak posledního bloku seriálové řady. To může být ostatně protiargument i vůči některým jejím předpokladům v knize *Storytelling in Film and Television*, kde provádí analýzu epizod právě optikou své koncepce klasických bloků. Vybírá si pro to však seriály sledující hlavně postupy nenávazné seriality, u nichž však lze vzhledem k uzavřené povaze epizodních světů strukturaci v souladu s klasickým narativem předpokládat. Naopak v případě

komplexně uspořádaných seriálů jako *24 hodin* může být takový přístup přinejmenším zkrslující a odvádět pozornost od alternativních uspořádávacích postupů. Thompsonová sice vychází z rozhovorů se scenáristy, nicméně i ti psali scénáře využívající postupů nenávazné a polonávazné seriality (srov. Thompson 2005: 40–55; ke komplexnosti seriálového uspořádání srov. Mittell 2006).

<sup>120</sup> Pravdou je, že vyprávění seriálu jim mnoho štěstí nedopřeje, v prvních minutách první hodiny „pátého dne“ Michelle zahyne a Tony je smrtelně zraněn.

<sup>121</sup> Postupy stylistické realizace těchto telefonních hovorů podchycují na příkladu první řady *24 hodin* např. Elizabeth a Hanne Birkovy (Birk – Birk 2005: 52–54).

<sup>122</sup> Podobným rozkolem pak začíná „pátý den“, kdy své přítelkyni unese syna, aby nemohl prozradit akci, a nepřímou tak způsobí, že se její syn dostane do smrtelného nebezpečí během biologického útoku na letiště.

<sup>123</sup> V citované analytické studii o *Bournově mýtu* se věnují taktice akčních filmů pohybu detailněji, a to i s dílčími rozborů jednotlivých jejich představitelů (srov. Kokeš 2015b: 87–91).

<sup>124</sup> V použití pojmu umělecká motivace volně odkazují k formalistickému modelu Borise Tomaševského (Tomaševskij 1970: 144–145), respektive k formalisty rozvíjející Kristin Thompsonové, jež umělec ky motivovaný prvek spojuje s odhalováním prostředku (Thompson 1981: 35), kdy prostředek směřuje pozornost sám k sobě jakožto k prostředku výstavby uměleckého díla a nelze jeho přítomnost uspokojivě vysvětlit jinými motivacemi (Thompson 1988: 19). K pojmu umělecká motivace srov. též Sternberg 1978: 251–252.

<sup>125</sup> Souhrnně budu seriál jako celek označovat pod původním názvem *Mr. Bean* (český není ani zavedený), zatímco jeho jednotlivé epizody pod ustavenými českými překlady z vydání na DVD.

<sup>126</sup> Zajímavé je, že herečka ztvárňující Irmu se měla objevit i v předchozí šesté epizodě v již natočeném skeči coby matka s dítětem čekající s Beanem ve frontě na autobusové zastávce. Zřejmě i proto, jak důležitou roli měla ještě coby Irma v sedmé epizodě sehrát, byl celý tento skeč z epizody vystřižen, ačkoli přímo navazoval na rozehranou situaci. Až později byl pod názvem „Autobusová zastávka“ dodán jako nezávislý bonus při vydání *Mr. Beana* na domácích nosičích. Vyřazen z epizody byl zřejmě dost brzy, protože k němu ani nebyl doplněn divácký smích.

<sup>127</sup> Srov. třeba vlivné studie Kendalla Waltona, které řadu hypotéz o povaze fikce odvíjejí právě od schopnosti dětí měnit hromádky z pís-ku s kamínky či pokroucené větve v rámci hry na dorty s rozinkami a středověké meče. Srov. Walton 1990; Walton 2005: 87–99.

<sup>128</sup> V této epizodě je ještě jeden zajímavý paradox – Pan Bean klidně použije svou ústní dutinu jako útočiště pro rybičku, ačkoliv pro dospělého člověka by zřejmě nikdy nic podobně šíleného neudělal.

<sup>129</sup> Ani nárazové pozdější televizní příběhy jako *Mr. Bean's Wedding* (2007) či *Mr. Bean's Funeral* (2015) předchozí osudy nijak příčinně nerozvíjejí a podobně se to má i s celovečerními filmy, ačkoli ty jsou vůči televiznímu seriálovému makrosvětu spíše paralelní.